

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung und der musikalischen Dramaturgie

FRANZ KAERN-BIEDERSTEDT

Die Schulung in instrumentatorischen Techniken und Fähigkeiten konzentriert sich oft darauf, begrenzte Ausschnitte aus Orchesterpartituren zu betrachten und daran Fragestellungen zu erörtern, die sich an der Beschreibung von fest umrissenen Einzelmomenten festsaugen: Wie verteile ich am besten und klangvollsten einen Akkord auf verschiedene beteiligte Instrumente? Welches Blasinstrument ist für ein Thema in einem bestimmten Register aufgrund seiner spieltechnischen und klangfarblichen Eigenschaften besonders gut geeignet? Welche Mischungen von Klangfarben innerhalb einer strukturellen Schicht sind besonders praktikabel, reizvoll, homogen? Welche spieltechnischen Möglichkeiten und Beschränkungen einzelner Instrumente muss ich kennen und berücksichtigen, wenn ich einen harmonischen Satz in instrumentenspezifische Figurationen und Begleitstrukturen auflösen will? Was muss ich hinsichtlich der Balance verschiedener Orchestergruppen beachten, damit wichtige Elemente des Satzes nicht untergehen? Wie wörtlich oder abstrahierend übertrage ich die Satztechnik eines bestimmten Phänomens in einem zu instrumentierenden Klavierstück auf einen gänzlich anders gearteten Klangkörper, um bei womöglich völlig anders strukturierter Satztechnik eine vergleichbare Klangwirkung wie im Original hervorzurufen? Solche Fragen zielen auf die instrumentationstechnische Beherrschung von Einzelmomenten ab, denen keine sich über den Augenblick hinaus entwickelnde Dynamik innewohnt, selbst wenn sich diese Einzelmomente über einen längeren Abschnitt erstrecken.

Auch Arbeiten über die Instrumentierung in den Orchesterwerken Beethovens – seien es historische oder aktuelle Instrumentationslehren,¹ in denen Werkausschnitte aus seinen Sinfonien auf ihre

¹ Folgende Instrumentationslehren wurden auf die Fragestellung dieses Aufsatzes hin untersucht: Hector Berlioz, *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris 1843/44, ergänzt und revidiert von Richard Strauss als *Instrumentationslehre*, Leipzig 1905; Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*,

Instrumentationstechniken hin untersucht werden, seien es entsprechend fokussierte Teile aus Werkmonografien vornehmlich über die neun Sinfonien – heben immer wieder Phänomene aus Beethovens Orchestersatz hervor, in denen er sich durch besondere Gestaltungen des Einzelmoments von Praktiken absetzt, die zu seiner Zeit üblich waren. So verweisen etwa Bernd Redmann,² Egon Voss³ und Dieter Rexroth⁴ darauf, wie Beethoven die strukturellen Teilaufgaben des Orchestersatzes (Hauptmelodie, kontrapunktische Nebenstimmen, harmonische und/oder rhythmische Begleitstimmen, Bassfunktion) gleichberechtigter auf alle Instrumentengruppen des Orchesters verteilt. Dadurch wird der in Haydns und Mozarts Partituren über weite Strecken gültige Primat der Streicher gegenüber den Bläsern – und innerhalb der Streicher die Vorherrschaft der Violinen bei der Ausbreitung thematischer Substanz – aufgebrochen.⁵ Seit Beethoven kann prinzipiell jede Orchestergruppe an

Vierter Theil, Leipzig 1847; Salomon Jadassohn, *Musikalische Kompositionslehre*, Zweiter Theil, Band V: *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig 1889; Nikolai Rimski-Korsakow, *Grundlagen der Orchestration*, übersetzt von Alexander Elukhen, Berlin u. a. 1922 (Rimski-Korsakow bespricht aber ausschließlich Orchesterwerke aus seiner eigenen Feder); Hermann Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959; Ertuğrul Sevsay, *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel u. a. 32014.

- ² Bernd Redmann, *Instrumentation*, in: *Das Beethoven-Lexikon* (Das Beethoven-Handbuch, Bd. 6), hrsg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 347–351, hier S. 349.
- ³ Egon Voss, *Die Beethovensche Symphonie – Skizze einer allgemeinen Charakteristik*, in: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hrsg. von Renate Ulm, Kassel u. a. 2013, S. 29–55, hier S. 31.
- ⁴ Dieter Rexroth, *Beethovens Symphonien – Ein musikalischer Werkführer*, München 2005, S. 40.
- ⁵ Natürlich gibt es bei Haydn und Mozart viele wundervolle Momente der Orchesterbehandlung, wo die Aufgaben der einzelnen Orchestergruppen vielfältig verteilt sein können. Aber über weite Strecken gilt doch der Grundsatz: Alle wichtigen strukturellen Informationen liegen in den Streichern. Einzelmomente des Streichersatzes können durch die Bläser hervorgehoben und verstärkt werden. So können einzelne Holzbläser solistisch zu einem Thema in den Violinen hinzugemischt werden und dieses einfärben. Die Holzbläser als gesamte Gruppe verdeutlichen zudem oft den harmonischen Verlauf einer Komposition, indem sie die zugrunde liegenden Akkorde (die in den zweiten Violinen und/oder Violen vielleicht in einer Figuration aufgebrochen werden) im homophonen Satz spielen. Mitunter treten Holzbläser plus Hörner auch als selbständiges Unterensemble (die sogenannte *Harmoniemusik*, für die Haydn und Mozart ja auch eigenständige Kammermusikwerke geschrieben

jeder strukturellen Schicht teilhaben – bis hin zu den Blechbläsern und Pauken, die nun auch häufiger mit motivisch-thematischen Aufgaben betraut werden.⁶ Des Weiteren wird auf Beethovens Vorliebe für *durchbrochene Arbeit* hingewiesen,⁷ also auf das Aufteilen eines Themas in Untermotive, die unterschiedlichen instrumentalen Klangfarben zugewiesen werden, um auf diese Weise gleichsam eine klingende motivische Analyse des Themas und seiner konstituierenden Bestandteile zu bieten. Beethoven mag diese Technik ausgebaut und zu einem instrumentatorischen Grundprinzip erhoben haben – erfunden hat er sie allerdings nicht, wie manches Vorkommen dieser Technik bei Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart zeigt.⁸

In den Instrumentationskursen, die ich im Rahmen meines Lehrauftrages an der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ in Weimar anbotte, bespreche ich exemplarisch verschiedene historische Positionen des Orchestersatzes und lasse sie in ausgewählten Instrumentationsaufgaben stilistisch differenziert üben. Eine eigene Position stellt dabei Beethovens Instrumentation dar. Neben den oben genannten Punkten (und weiteren auf Einzelmomente bezogenen Aspekten) gilt mein Hauptinteresse hierbei einer zentralen Charakteristik von Beethovens Orchestersatz,

haben) den Streichern gegenüber und ermöglichen so ein chorisches Wechselspiel. Die Blechbläser – und mit ihnen die Pauken – werden vor Beethoven tatsächlich nur selten thematisch hervorgehoben verwendet. Sie stammen aus dem Bereich der Militärmusik und erfüllen mit ihren oft signalhaften Momenten die Aufgabe formaler Gliederung eines Satzes und der Steigerung von Tuttiwirkungen. Da sich die Hörner in der Regel klanglich besser mit anderen Instrumentengruppen mischen, übernehmen sie im Bläasersatz immer wieder eine Scharnierfunktion zwischen Holzbläsern und Blechbläsern, können sowohl an der weicheren ‚Harmoniemusik‘ teilhaben wie an der schärferen ‚Militärmusik‘. Die Trompeten hingegen sind gänzlich auf ihre signalhafte Aufgabe reduziert.

⁶ Man denke an die Blechbläser in der Dritten Sinfonie Es-Dur op. 55, der *Eroica*, oder im ersten Thema des vierten Satzes der Fünften Sinfonie c-Moll op. 67 – eine Art Revolutionsmarsch. Man denke ferner an die motivisch prominent eingesetzten Pauken im langsamen Satz der Vierten Sinfonie B-Dur op. 60 oder im Scherzo der Neunten Sinfonie d-Moll op. 125.

⁷ Siehe etwa Heinz Becker, *Geschichte der Instrumentation* (Das Musikwerk – Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, Bd. 24), Köln 1964, S. 24–25; Erpf, *Lehrbuch der Instrumentation*, S. 49.

⁸ Man betrachte etwa unter diesem Gesichtspunkt das zweite Thema des ersten Satzes in der Sinfonie Nr. 40 g-Moll KV 550 von Wolfgang Amadeus Mozart.

über die ich – soweit ich das in den mir bekannten Instrumentationschulen und in Werkmonografien überblicken konnte – bislang abgesehen von knappen Andeutungen keine eingehendere Beschreibung oder Besprechung gefunden habe. Es geht darum, dass Beethovens Instrumentationstechnik aufs Engste mit seinem kompositorischen Denken verknüpft ist und dieses mit den ihr eigenen Möglichkeiten mitträgt. Worin besteht dieses Denken?

Bekanntermaßen wird Beethovens kompositorischer Haltung eine teleologische Weltansicht attestiert. So schreibt Dieter Rexroth:

In einem Brief aus dem Jahre 1812 heißt es: „Der wahre Künstler ... fühlt dunkel, wie weit er vom Ziel entfernt ist, und indes er vielleicht von anderen bewundert wird, trauert er, noch nicht dahin gekommen zu sein, wohin ihm der bessere Genius nur wie eine ferne Sonne vorleuchtet.“ Ein teleologisches Denken bestimmte demnach die künstlerische Arbeit Beethovens. Die Idee des Fortschritts und damit die Herausforderung, durch immer wieder Neues den verheißungsvollen Weg in eine bessere Zukunft zu gewinnen, entwickelten sich im Zuge seines Schaffens zu konstitutiven Faktoren des kompositorischen Denkens.⁹

Und Martin Geck bemerkt, es ginge Beethoven

um Darstellung von Größe, von Schöpferkraft und Raumeroberung schlechthin. Diese Momente Beethovenscher Sinfonik kommen in traditioneller Musikanalyse oft zu kurz, weil man dort vor allem die Vorstellung eines Beethoven pflegt, der als Erster die Prozesshaftigkeit des Komponierens zu *dem* großen Thema gemacht habe. [...] Im Bereich von Sinfonie und Ouvertüre geht es um *mehr*, nämlich um den Gestus der Macht.¹⁰

Und etwas später:

Man verstellt sich den Zugang zur Sinfonik Beethovens, wenn man ihren dynamischen Zug und ihren suggestiven Drang nach räumlicher Ausdehnung allein an motivisch-thematischen Prozessen festmache [...]. Vielmehr

⁹ Rexroth, *Beethovens Symphonien*, S. 6.

¹⁰ Martin Geck, *Die Sinfonien Beethovens – Neue Wege zum Ideenkunstwerk*, Hildesheim u. a. 2015, S. 17.

entsteht der Eindruck von Prozesshaftigkeit im Zusammenspiel mit Motiv auf der einen sowie eigenwilliger Dynamik, konflikthafter Metrik und einer Harmonik, die keine Schroffheiten scheut, auf der anderen Seite.¹¹

Ich möchte dem hinzufügen, dass im Zuge einer durch diese Überlegungen geleiteten Analyse von Beethovens Musik die Instrumentation nicht außer Acht gelassen werden sollte! Sie nimmt in Beethovens Orchesterwerken einen nicht zu überhörenden Einfluss auf die dynamische und energetische Gestaltung der während des Hörens vergehenden Zeit und ihrer subjektiven Wahrnehmung.

In seiner Werkmonografie zu Beethovens Viertes Sinfonie B-Dur op. 60 formuliert Carl Dahlhaus diesbezüglich:

Das Orchestrale ist ein bestimmendes Moment der musikalischen Form, nicht bloß Färbung einer Struktur, die abstrakt entworfen und dann „instrumentiert“ würde. [...] Daß also [...] die Wiederkehr der Entfaltung des Orchesterapparates dient, bedeutet nichts Geringeres, als daß das Thema ebenso eine Funktion des Orchesters wie umgekehrt das Orchester eine Funktion des Themas ist.¹²

Und über Beethovens Dritte Sinfonie Es-Dur op. 55 (*Eroica*) stellt wiederum Rexroth fest, in ihr

stellte sich das Orchester als die eigentliche Produktionskraft dar, als Apparat, der aus sich selbst heraus das Material zu erzeugen und in eine dichte Struktur zu bringen scheint. In ihr wiederum löst das Orchester den Prozeß des musikalischen Geschehens aus. Das Prozeßhafte der musikalischen Form bei Beethoven ergibt sich aus dem ‚Spiel‘ des Orchestralen.¹³

In Beethovens Werken erleben wir entwickelnde Arbeit mit dem motivischen Material, werden fortgerissen von den dynamisch voranschreitenden und zielgerichteten syntaktischen Strukturen seiner Formbildungen. Beethoven reibt sich am Widerstand selbstgesetzter Problemstellungen,

¹¹ Ebd. S. 20.

¹² Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven – IV. Symphonie B-Dur* (Meisterwerke der Musik, Bd. 20), München 1979, S. 11–12.

¹³ Rexroth, *Beethovens Symphonien*, S. 41.

die er durch kompositorische Prozesse einer Lösung zuzuführen sucht. Gustav Becking stellt in seiner Schrift *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle*¹⁴ dar, wie selbst ein elementarer musikalischer Parameter wie der fortschreitende Puls eines Metrums für Beethoven eine Provokation bedeute, die er nicht einfach als naturgegeben hinnehmen könne, sondern an der er sich durch eine besonders energetisch aufgeladene Art des kompositorisch gestalteten und willentlich beherrschten musikalischen Rhythmus abarbeiten müsse. Diese Arbeit überträgt sich auf das Erleben der Zuhörenden: „Die [...] ‚Atemlosigkeit‘ lässt sich gut an einem neuen Zeitbewusstsein des Sinfonikers Beethoven zeigen, das dem Hörer kaum Gelegenheit zum Innehalten gibt.“¹⁵

Einer solchen künstlerischen Geisteshaltung müssen – zumindest in den besonders gewichtigen und auf Entwicklung abzielenden Ecksätzen zyklischer Werke – säuberlich in sich abgeschlossene, volksliedhafte Themenbildungen und locker gewirkte, gleichsam versatzstückhafte Aneinanderreihungen von lose assoziativ miteinander korrelierenden thematischen Einfällen, wie sie für Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozarts Formbildung immer wieder charakteristisch sind, eher wesensfremd sein, ebenso wie bloße Wiederholungen von bereits Bekanntem¹⁶ ohne Hinzufügung irgendeines Mehrwertes, einer neuen Information, die das Bekannte auf eine neue Stufe stellt – Ausnahmen wie der erste Satz der Sechsten Sinfonie F-Dur op. 68 (*Pastorale*) bestätigen die Regel nur umso wirkungsvoller.

Für diesen Aufsatz ist von Interesse, wie sich das teleologische Denken Beethovens nicht nur auf der motivisch-thematisch-strukturellen Ebene

¹⁴ Gustav Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* [1928], Stuttgart 1958.

¹⁵ Geck, *Die Sinfonien Beethovens*, S. 64.

¹⁶ Heinrich Christoph Koch beschreibt in seinem, die Stilistik der Frühklassik reflektierenden, *Versuch einer Anleitung zur Composition* (3 Bände, Leipzig 1782/1787/1793), wie sich regelmäßige Perioden durch die bloße Wiederholung einzelner Takte, Taktgruppen oder ganzer Phrasen erweitern lassen. Damit erklärt er weit verbreitete syntaktische Prinzipien einer versatzstückhaften, additiven Formbildung in der Wiener Klassik, die sich auch bei Haydn und Mozart in nicht geringem Maße finden lassen, deren oftmals zu Formelhaftigkeit erstarrter Konventionalität sich Beethoven aber schon sehr früh entzieht. Wörtliche Wiederholungen nehmen in Beethovens Formungsprozessen nur einen sehr geringen Stellenwert ein.

seiner Werke darstellt, sondern auch und besonders in der Orchesterbehandlung, die nicht nur das klangfarbliche Ornament eines besetzungsmäßig zunächst undefinierten komponierten musikalischen Satzes abgibt, sondern die von vornherein als gleichberechtigtes und essentiell wichtiges Werkzeug des prozesshaften Komponierens angesehen und genutzt wird. Dabei erweist sich Beethoven gegenüber den anderen, älteren Komponisten der Wiener Klassik auch auf dem Gebiet der Instrumentation als Neuerer. Der Orchestersatz Haydns und Mozarts ist viel blockhafter, mehr auf klangfarbliche Kontraste zwischen den sich locker zusammenfügenden Phrasen, Perioden und Satzgruppen ausgerichtet, die ebenfalls weniger auf die stringente Entwicklung motivischer Zellen als auf das Ausbreiten einer Vielfalt von assoziativ miteinander verknüpften Einfällen hin angelegt sind. Sich steigernde, kumulativ gestaltete Orchestercrecendi, wie sie beispielsweise in Mozarts Overtüre zur Oper *Die Zauberflöte* zu beobachten sind, stellen für die Instrumentationspraxis vor Beethoven die Ausnahme dar.

Das prozesshafte Moment in Beethovens Instrumentation ist allerdings keinesfalls allein im sich steigernden Anhäufen von Orchestermassen zu sehen. Auch wenn solche Vorgänge nicht selten zu beobachten sind, wäre dies eine viel zu reduzierte und eindimensionale Sichtweise. Von besonderem Interesse soll im Folgenden das unablässige Verändern und Weiterentwickeln einer bestehenden Situation sein, die nicht in sich selbst gleichbleibt, sondern aus sich heraus immer neue Informationen generiert, welche ihr Entwicklungsimpulse und Richtungstendenzen einimpfen.

Einen ersten Einblick in das entwickelnde Moment der Instrumentation bei Beethoven mögen zwei symptomatische Passagen aus dem ersten Satz der Zweiten Sinfonie D-Dur op. 36 gewähren (s. Abb. 1).

Beethoven beginnt die langsame Einleitung des Satzes mit einem Thema, das als achttaktige Periode den Inbegriff für liedhafte Geschlossenheit ohne größere Entwicklungsmöglichkeiten darstellt. Beethoven positioniert ein solches Thema nur selten am Anfang eines größeren zyklischen Werkes, als widerspräche diese Art von Geschlossenheit dem teleologischen Wesen seines Kompositionsstils und als würde jede weitere Entwicklung gleich zu Beginn im Keim erstickt, wenn ein Werk bereits mit einer derartig in sich geschlossenen Entität beginnt. Warum

Franz Kaern-Biederstedt

Adagio molto
zu 2

2 Flauti
ff *p*

2 Oboi
ff *p* *ff*

2 Clarinetti in A
ff *p*

2 Fagotti
ff *p* *p*

2 Corni in D
ff *ff*

2 Trombe in D
ff *ff*

Timpani in D-A
ff *ff*

Adagio molto

1. Violino
ff *ff*

2. Violino
ff *ff*

Viola
ff *ff*

Violoncello u. Contrabasso
ff *ff*

Abb. 1: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36, 1. Satz T. 1–8

also hier? Die Periode zu Beginn dieser Sinfonie lässt sich nur vordergründig mit dem ausbalancierten Verhältnis zweier zueinander in perfektem Gleichgewicht stehenden Halbsätze beschreiben. Tatsächlich sind Vorder- und Nachsatz sehr unterschiedlich gewichtet. Dies wird auf harmonischer Ebene durch die grüblerischere, angespanntere Intensivierung des Nachsatzes gegenüber dem Vordersatz mithilfe einer extremen Ansammlung von (zwischen-)dominantischen verminderten Septakkorden erreicht. Zudem gerät der Nachsatz an seinem Ende durch die überraschend verwirrende Figuration mit unterschiedlich langen Punktierungen, Sechzehnteltriolen und verschleiernenden Trillern rhythmisch-metrisch aus dem Tritt. Nach Anzahl der Takte sind die beiden Hälften der Periode zwar gleich lang, dennoch ist das Hören des Themas eher ein Erleben von Disproportionalität. Somit stellt sich weniger das Gefühl von Abgerundetheit ein als eine Erwartung, dass Entwicklungskeime, die mit dieser Periode gestreut wurden, später zum Blühen gebracht werden. Auch die Instrumentierung hat ihren Anteil daran, da sie die Ungleichheit der beiden Hälften durch die Trennung in zwei sehr unterschiedliche Klangfarben unterstützt: Der Vordersatz wird von vier Holzbläsern – zwei Oboen und zwei Fagotten – kammermusikalisch und sehr schlicht gestaltet. Den so viel komplizierteren Nachsatz spielen die Streicher im Tutti, wobei die Bläser sich nicht ganz verdrängen lassen, sondern die Zwischendominante zur Subdominantparallele e-Moll akzentuiert hervorheben. Nicht verschwiegen seien die beiden Tutti-Schläge auf dem Ton *d* in fünf Oktavlagen am Anfang des Vordersatzes und des Nachsatzes, aus denen sich die beiden kontrastierenden Teilensembles herauslösen.

Im Laufe der langsamen Einleitung kommt es nach dieser eröffnenden Periode zu allerhand Situationen, in denen Bläser und Streicher sich gegenseitig kleingliedrige Motive frage-antwortartig zuwerfen und damit zeigen, dass die anfänglich gesetzte scharfe Trennung der beiden Klangwelten eine Vermittlung erfährt, indem ausgleichend zwischen Bläser- und Streicherfarben gewechselt wird. An sich ist ein solches motivisches Spiel, aufgeteilt auf unterschiedliche Klangfarben, nichts Ungewöhnliches. Ich habe aber den Eindruck, dass es hier in besonderer Weise noch als Nachwirkung des Kontrastes zu Beginn des Satzes wahrnehmbar ist. Die herrische Geste des absteigend gebrochenen d-Moll-Dreiklangs im

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

[Adagio molto]

22

1.

zu 2

Fl. *p* *cresc.* *ff* *sf*

Ob. [1.] *p* *cresc.* *ff* *sf*

Cl. *ff* *sf*

Fg. [1.] *p* *cresc.* *ff* *sf*

Cor. (D) *f* *ff* *sfp*

Tr. (D) *ff* *sf*

Timp. *ff* *sf*

1. Vl. *p* *cresc.* *ff* *sf*

2. Vl. *p* *cresc.* *ff* *sf*

Vla. *p* *cresc.* *ff* *sf*

Vc. u. Kb. *p* *cresc.* *ff* *sf*

Abb. 2: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36, 1. Satz T. 22–24

Franz Kaern-Biederstedt

34 Allegro con brio

Ob. *f* *p cresc.*

Fg. *p cresc.*

Cor. *fp* *p cresc.*

1. Vl. *fp* *cresc.*

2. Vl. *fp* *cresc.*

Vla. *fp* *cresc.*

Vc. u. Cb. *fp* *cresc.*

Kb.

38

Ob. *p* *p*

Fg. *p* *p*

Cor. *p*

1. Vl. *p*

2. Vl. *p*

Vla. *p*

Vc. u. Cb. *p*

col Bassi

Abb. 3: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36, 1. Satz T. 34–47

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

The image shows a musical score for measures 43 to 47. The instruments are arranged vertically: Oboe (Ob.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (1. Vl.), Violin II (2. Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. u. Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features a crescendo (cresc.) starting in measure 43 and reaching a fortissimo (f) dynamic by measure 47. The woodwinds (Ob., Fg., Cor.) play sustained notes with long slurs, while the strings play rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes. The Cor Anglais part is mostly silent, with a few notes in measures 43 and 47.

Tutti unisono – nur die Blechbläser spielen nicht den vollen Dreiklang mit, da sie natürlich als Naturtoninstrumente nicht über die Mollterz verfügen – greift spürbar die Tutti-Schläge des Anfangs auf und entwickelt sie zum grimmig-herrischen Dreiklang weiter, als zeigte sich die mahnende Geste einer mit geeinter Stimme sprechenden Gesellschaft, die nicht duldet, dass konkurrierende Gruppierungen in ihren Reihen untereinander Zwietracht säen (s. Abb. 2).

Das interessante Spiel mit der Gewichtung zwischen Streichern und Bläsern setzt sich im ersten Thema des Satzes zu Beginn der Exposition fort: Die Takte 34 bis 47 (erste Zählzeit; s. Abb. 3) lassen sich formal als musikalischer Satz beschreiben (eine Form der Themengestaltung, die für Beethoven typisch ist, da sie auf Entwicklung, Zuspitzung und Verdichtung abzielt).

Eine viertaktige Phrase auf der I. Stufe wird von einer ebenfalls viertaktigen intensivierten Phrasenwiederholung, nun beginnend auf der IV. Stufe, fortgesetzt. Schließlich treibt ein Entwicklungsteil (der eigentlich sechstaktig ist, rechnet man seinen Schlusstakt dazu, der im Sinne einer Takterstickung oder Phrasenverschränkung gleich wieder den

Anfang für eine neue Taktgruppe darstellt) zur abschließenden Kadenz von Takt 46 zu 47 hin. Dabei entsteht – durch eine Motivabspaltung der fallenden Staccato-Viertel-Figur und eine spürbar wachsende Kurzatmigkeit, Nervosität und Erregtheit der Begleitung – ein Sog zur Kadenz.

Welche Rolle spielt die Instrumentation in diesem prozesshaften Thementaufbau? Das Hauptmotiv des Themas, die punktierte Halbe Note mit anschließenden vier Sechzehnteln, die zur Wiederholung des Motivs eine Terz höher und schließlich zu den absteigenden Staccato-Vierteln weiterführen, wird zunächst von den tiefen Streichern unter pochend repetierten Achteln der Violinen intoniert. Im vierten Takt der Phrase, wo Celli und Kontrabässe auf die Eins des Taktes wieder zum Grund- und Ausgangston *d* zurückgesunken sind, setzen Oboen, Fagotte und Hörner mit Grundton und Terz des D-Dur-Dreiklangs ein, als beschließen sie die Viertaktphrase und überbrückten den Takt bis zum Einsatz der Phrasenwiederholung. Der Klang ist jedoch nicht statisch, sondern geprägt von einer inneren Dynamik, die mithilfe des Crescendos und zusammen mit dem generalauftaktartigen Sechzehntellauf der ersten Violinen zum nächsten Takt, zu dessen neuer Harmonik (G-Dur Quint-Sext-Akkord) und zur verändernden Phrasenwiederholung hindrängt. Dort wiederholt sich zunächst das Spiel der ersten vier Thementakte auf einer anderen Stufe. Außer der Versetzung der Phrase auf den Ton *g* statt des anfänglichen *d* fallen zwei Aspekte als weitere Intensivierung der Phrasenwiederholung auf: Die Violinen repetieren nicht mehr nur *einen* Ton, sondern drei. Zudem endet die Phrasenwiederholung anders als die erste Phrase nicht mehr auf demselben Ton, mit dem sie angefangen hat. Das *g* von Takt 38 wird im Takt 41 zum *gis* erhöht, was den Sog vorwärts noch weiter verstärkt. Der vierte Takt der Phrasenwiederholung lässt wieder die Bläser als vermeintliche Überbrückung zum nächsten Takt erklingen. Diese ‚Überbrückung‘ besteht aber nicht mehr nur aus einem Akkord, der in den folgenden Klang weiterleitet, sondern aus einer chromatisierten melodischen Linie in 1. Oboe und 1. Fagott mit einer punktierten Halben Note *e* und einem Viertel *eis*, das zum *fis* des nächsten Taktes führt. Interessant ist, dass die Violinen diesmal keine anlaufenden Sechzehntel mehr spielen. Dies unterstützt den Effekt, dass die Bläser zunehmend als die Hauptsache wahrgenommen werden können. Deren Rhythmus (punktierte Halbe-Viertel-Viertel) wird nun im nächsten Takt 43 gleich

wieder aufgegriffen, wobei allerdings das zweite Viertel nicht mehr den Abschluss dieser Motivzelle bildet, sondern sich als *Appoggiatura* bzw. angesprungene Nebennote gleich in die Halbe *g* auflöst. Der so entstehende synkopische Stau wird sogleich mit weiteren Synkopen fortgesetzt, die ihre energetische Potenzierung schließlich in der melodischen Abkadenzierung des Themas im Takt 46/47 entladen. Indem Beethoven von Takt 41 bis 44 auf den ersten Schlag die beiden Hörner mit einem Liegeton einsetzen lässt, verbindet er die sich langsam entwickelnden und zu größeren Einheiten vereinigenden Phrasen der beiden Holzbläser und sorgt dafür, dass diese als zusammengehörend wahrgenommen werden können. Die Violoncelli und Kontrabässe, die zu Beginn des Themas noch dessen Hauptprotagonisten waren, ziehen sich gegenläufig zur Emanzipierung der Bläser immer mehr zurück, indem sie sich aus der motivischen Struktur des Themas abspalten. Die Staccato-Viertel gerinnen ab Takt 44 zur bloßen Bassbegleitung unter der Melodie von Oboe und Fagott. In diesem Thema findet also ein sukzessiver Austausch von musikalischem Vorder- und Hintergrund statt. Was wichtig war, wird beiläufig, was nur Füllfunktion hatte, wird zur Hauptsache. Und dieser Prozess wird neben der motivischen Arbeit besonders durch die Rolle der einzelnen Orchestergruppen gestaltet, hier der Streicher und der Bläser, die ihre Bedeutung für den musikalischen Satz diametral austauschen. Die strukturelle Arbeit an der Entwicklung von Motiven, die Beethovens teleologisches Denken widerspiegelt, ist in seinen Orchesterwerken oftmals nicht von der instrumentatorischen Arbeit zu trennen. Diese Art von prozesshaftem Verlauf lässt sich gerade durch das sich verschiebende Gegeneinander verschiedener Klangfarben nachvollziehen.

Nebenbei bemerkt findet sich ein ähnlicher Ansatz der Themenbildung und ihrer orchestralen Inszenierung in Beethovens Erster Sinfonie C-Dur op. 21 (s. Abb. 4).

Auch hier baut sich ein thematischer Satz auf, in dem die Phrase von einer Phrasenwiederholung auf einer höheren – diesmal II. – Stufe fortgeführt wird. Auch hier liegt die Hauptinformation in den Streichern, wohingegen die Bläser am Phrasenende zwei überbrückende Crescendo-Akkorde anstimmen. Der Unterschied zum Hauptthema der Zweiten Sinfonie ist jedoch, dass Beethoven die Bläser- und die Streicherebene hier noch sauberlich voneinander getrennt hält, dass noch kein Spiel mit

Franz Kaern-Biederstedt

13 Allegro con brio

2 Flauti
2 Oboi
2 Clarinetti in C
2 Fagotti
2 Corni in C
1. Violino
2. Violino
Viola
Violoncello u. Contrabbasso

p

20

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Cor.
1. Vl.
2. Vl.
Vla.
Vc. u. Cb.

cresc. *tr* *sf*

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Symphony No. 1, measures 13-33. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 13-14 are silent. From measure 15, it plays a sustained chord, starting *sf* and increasing to *ff* by measure 17.
- Ob.** (Oboe): Similar to the flute, silent in measures 13-14, then playing a sustained chord from measure 15, *sf* to *ff*.
- Cl.** (Clarinet): Silent in measures 13-14, then playing a sustained chord from measure 15, *sf* to *ff*.
- Fg.** (Bassoon): Silent in measures 13-14, then playing a sustained chord from measure 15, *sf* to *ff*.
- Cor.** (Cor Anglais): Silent in measures 13-14, then playing a sustained chord from measure 15, *sf* to *ff*.
- Tr.** (Trumpet): Silent in measures 13-14, then playing a sustained chord from measure 15, *sf* to *ff*.
- Timp.** (Timpani): Silent in measures 13-14, then playing a rhythmic pattern of eighth notes from measure 15, *sf* to *ff*.
- 1. Vl.** (Violin I): Starts in measure 13 with a sixteenth-note figure, *sf*. In measure 15, it plays a sustained chord, *sf* to *ff*.
- 2. Vl.** (Violin II): Silent in measures 13-14, then playing a sixteenth-note figure from measure 15, *sf* to *ff*.
- Vla.** (Viola): Silent in measures 13-14, then playing a sixteenth-note figure from measure 15, *sf* to *ff*.
- Vc. u. Kb.** (Violoncello and Double Bass): Silent in measures 13-14, then playing a sixteenth-note figure from measure 15, *sf* to *ff*.

The score uses dynamic markings *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo) to indicate the intensity of the sound. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Abb. 4: Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21, 1. Satz T. 13–33

sich gegeneinander verschiebendem Vorder- und Hintergrund stattfindet. Die Substanz des Satzes bleibt im Hauptthema der Ersten Sinfonie in den Streichern, die Bläser verharren in ihrer begleitenden, unterstützenden, überbrückenden Funktion. Es ist so, als hätte Beethoven im Nachhinein festgestellt, dass er aus dieser Anfangskonstellation mehr hätte machen können; dass er sich dieser Idee in der Zweiten Sinfonie noch einmal zuwenden müsse, um ihr Potenzial weiterentwickeln zu können. Der Drang zum Entfalten von Keimzellen macht sich hier eventuell also auch von einem Werk zu einem anderen bemerkbar, nicht nur innerhalb einer einzelnen Komposition.

Die bereits besprochenen Ausschnitte aus dem ersten Satz der Zweiten Sinfonie bieten einen guten Anlass, die dort gemachten Beobachtungen hinsichtlich der die Form vorantreibenden Instrumentationstechnik besonders in der Fortsetzung des ersten Themenbereichs der Exposition weiterzuverfolgen. Die Sinfonie erweist sich in dieser Hinsicht bereits als voll ausgereift und exemplarisch für Beethovens Arbeitsweise.¹⁷ Dabei steht nicht so sehr das Interesse im Vordergrund, eine musikalische Form in Abschnitte zu unterteilen, aus denen sie sich zusammensetzt, als vielmehr den Blick darauf zu richten, welche energetischen Prozesse – auf unterschiedlichen Ebenen: motivisch, dynamisch, motorisch, harmonisch, instrumentatorisch – zwischen den Abschnitten stattfinden und die Form so zum Ergebnis einer unvermeidlichen, unerbittlich vorwärts gerichteten Entwicklung werden lassen. In diesem Sinne weist Bernd Redmann ausdrücklich auf die Bedeutung hin, die Beethovens Instrumentationstechnik für nachfolgende Komponisten hatte:

Die auskomponierte Vermittlung zwischen [...] Klangsphären [...] spitzt die harmonischen, melodischen, rhythmischen und dynamischen Prozesse ganz auf die Metamorphose von Klangfarbe und -ausdruck zu. In solcher Fokussierung klangfarblicher Entwicklungen als primärem Inhalt von Formabschnitten beschreibt Beethovens Orchesterbehandlung origi-

¹⁷ Wiewohl insgesamt bereits die Erste Sinfonie C-Dur op. 21 namentlich in den Eck-sätzen zahlreiche Momente des Einsatzes der Instrumentation im Dienste des prozesshaften Komponierens und der ‚Überbietungsästhetik‘ aufweist, sind hier doch auch immer wieder wörtlich wiederholte Phrasen festzustellen (bspw. in den Takten 45–50 des ersten Satzes), durch die eine konsequent zielgerichtete Form unterlaufen wird und sich noch eine gewisse Nähe zu Haydn und Mozart offenbart.

näre, vorher nicht existente Wege, die späterhin bei Berlioz und Wagner ausgeformt werden.¹⁸

Speziell auf die Zweite Sinfonie bezogen schreibt Martin Geck: „Hier schon zeichnet sich eine Tendenz zur Selbstüberbietung ab, die speziell das sinfonische Schaffen Beethovens kennzeichnet.“¹⁹ Und Armin Raab geht sogar noch weiter:

Einen heiteren Satz jedenfalls kann kein unbefangener Hörer nach diesem Schreckenssignal [gemeint ist das d-Moll-Unisono in der langsamen Einleitung, F.K.-B.] mehr erwarten. Spannungsgeladenes, atemloses Vorandrängen bestimmt seinen weiteren Verlauf. Jedes erreichte Ziel ist sogleich Ausgangspunkt einer Weiterentwicklung.²⁰

Nach der satzartigen, entwickelnden Struktur des ersten Themas, welches, wie gezeigt, die allmähliche Verschiebung der Gewichtung von Hinter- und Vordergrund anhand der für sie konstituierenden Orchestergruppen Bläser und Streicher thematisiert und schließlich in der Kadenz Takt 46 auf 47 endet, kommt es zu einem – nicht nur bei Beethoven – häufig anzutreffenden formalen Moment: Das Thema, das eben noch in eher kammermusikalisch instrumentierter Zurückhaltung präsentiert wurde, wird nun noch einmal im Tutti aufgegriffen, welches durch die Takterstickung bzw. Phrasenverschränkung (der Schlussston der das Thema abschließenden Kadenz ist zugleich Anfangston der Tutti-Version des Themas) sehr unvermittelt und plötzlich – gleichsam triumphal – hereinplatzt (s. Abb. 5). Bei Beethoven schwingt in solchen Fällen nicht selten eine Geste von entfesseltem Triumph mit. Das Tutti wirkt dann wie eine – fast lärmend – jubelnde, im revolutionären Drang vereinte Menschenmenge.

Auf ein weiteres Beispiel für ein derartig zu charakterisierendes Tutti-Thema soll später noch eingegangen werden.

¹⁸ Redmann, *Instrumentation*, S. 349.

¹⁹ Geck, *Die Sinfonien Beethovens*, S. 71.

²⁰ Armin Raab, *Wider das Klischee von Beschaulichkeit und Ausgeglichenheit – Ist die II. Symphonie ein „heiteres“ Werk?*, in: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hrsg. von Renate Ulm, Kassel u. a. 2013, S. 79–90, hier S. 87.

Franz Kaern-Biederstedt

[Allegro con brio]

47 zu 2

Fl. *f sf sf*

Ob. *f sf sf*

Cl. *f sf*

Fg. *f sf sf*

Cor. *f sf sf*

Tr. *f sf sf*

Timp. *f sf sf*

1. Vl. *f sf sf*

2. Vl. *f*

Vla. *f sf sf*

Vc. u. Cb. *f sf sf*

Abb. 5: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36, 1. Satz T. 47–53

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

51

Fl. *sf*

Ob.

Cl. *sf*

Fg. *sf*

Cor. *sf*

Tr. *sf*

Timp.

1. Vl.

2. Vl.

Vla.

Ve. u. Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, likely from a symphony by Beethoven, showing measures 51 through 54. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Cor Anglais (Cor.) and Trumpet (Tr.). The percussion section includes Timpani (Timp.). The string section includes Violin I (1. Vl.), Violin II (2. Vl.), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Ve. u. Cb.). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The first measure (51) features a dynamic marking of *sf* (sforzando) for the Flute, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, and Trumpet. The Flute, Clarinet, and Bassoon parts have long notes with slurs. The Cor Anglais and Trumpet parts play chords. The Timpani part has a steady rhythmic pattern. The Violin I part has a melodic line with slurs. The Violin II part has a rhythmic pattern. The Viola and Violoncello/Double Bass parts have a steady rhythmic pattern.

Im Folgenden sei der weitere Verlauf der Exposition in der Zweiten Sinfonie genauer betrachtet, um so zu verdeutlichen, wie Beethoven in den meisten Fällen bereits nach wenigen Takten neue Informationen in den Satzverlauf einstreut, die diesem ständig neue Nahrung für seine Weiterentwicklung und sein zielgerichtetes Vorwärtsdrängen geben. Diesbezüglich wird immer wieder auch von einer ‚Überbietungsästhetik‘ gesprochen. Diese zeigt sich auf der Ebene der motivischen Arbeit durch Abspaltungen und intensivierende Variantenbildung. Auch neue harmonische Wendungen oder dynamische Akzentuierungen spielen eine wichtige Rolle. Aber ebenso soll detailliert gezeigt werden, wo auch die Instrumentation stets neue Impulse setzt und nicht etwa einfach nur darauf reagiert, dass eine neue Information von anderer Seite eingeflossen ist. Dabei überwiegen die sich steigernden, vorwärtstreibenden, aufeinander aufbauenden Prozesse, bei denen vorangegangene Situationen überboten werden. Wenige Momente von Abbau, Stau, Innehalten gibt es zwar auch, doch stellen diese nur ein kurzes Verweilen dar, um sich von da wieder zu neuen ‚Eroberungen‘ aufzumachen.

Damit die Präsentation dieser Analyse nicht zu ermüdenden, unendlichen Nacherzählungen führt, sei mir gestattet, sie hier tabellarisch zusammengefasst zu präsentieren (Tabelle 1).

Es ist für Beethovens Arbeitsweise symptomatisch, dass in dem tabellarischen Ausschnitt, der die gesamte Exposition umfasst, lediglich sieben Takte eine unveränderte, wortwörtliche Wiederholung vorangehender Takte darstellen (in der Tabelle grau hervorgehoben) und dass sich diese wenigen Wiederholungen nicht zufällig in der Schlussgruppe ereignen, wo die erste großformale Entwicklung des Satzes bereits ihr Ziel gefunden hat, welches durch diese Wiederholungen bestätigt und bekräftigt wird. Vorher gibt es zwar immer wieder Rückgriffe auf schon gehörte Takte oder Taktgruppen, diese finden aber nicht statt, ohne dass mindestens eine neue Information dazukommt, die Impulse zu einer Weiterentwicklung mit sich bringt. Und diese neuen Informationen liegen in den meisten Fällen auch auf der Ebene der Instrumentation, sei es, dass sich Instrumente summieren (seltener auch, dass Instrumente abgezogen werden, um so wieder Raum für neue Steigerungen zu ermöglichen), dass neue strukturelle Informationen (wie Synkopen) instrumentatorisch hervorgehoben werden oder dass sich Spieltechniken intensivierend ändern.

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

Tabelle 1: Analyse der prozesshaften Entwicklung von Taktgruppen anhand impulsgebender neuer Informationen (strukturell, harmonisch, instrumentatorisch) innerhalb der Exposition von Beethovens Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 36

Takte	Formteil/Struktur	Neue Information(en) die Struktur oder Harmonik betreffend	Neue Information(en) die Instrumentierung betreffend
34–46	<p>Erstes Thema (wie oben beschrieben)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Satzartiger Aufbau aus Phrase – intensivierter Phrasenwiederholung – Entwicklung – Kadenz (aber mit Takterstickung/ Phrasenverschränkung) 		<ul style="list-style-type: none"> • Kammermusikalische Instrumentierung • Hauptmotiv der Phrase in Vla./Vcl./Kb. • Austausch zwischen Vordergrund (tiefe Streicher) und Hintergrund (Holzbläser), wie oben beschrieben
47–50	<p>Ansatz einer Themenwiederholung im Tutti (wird aber entwickelnd weitergeführt)</p> <ul style="list-style-type: none"> • T. 47/48 entsprechen T. 34/35 	<ul style="list-style-type: none"> • Dann Fortsetzung des Hauptmotivs über die Quinte a hinaus bis zur Septime c • Im T. 49 rhythmische Verdichtung durch Wegfall der punktierten Halben • Absteigende Staccato-Viertel ein Takt später, dafür Akkordbrechung ohne Tonrepetitionen 	<ul style="list-style-type: none"> • Hauptmotiv nun in vier Oktavlagen: Vl. I (<i>d''</i>), Vla. (<i>d'</i>), Fag./ Vcl. (<i>d</i>), Kb. (<i>D</i>) • Rhythmus des Hauptmotivs wird durch Pauken verstärkt • Vl. II mit 16tel-Tremolo statt Achtel-Repetitionen • Bläser nicht mehr nur überbrückend, sondern durchgängiger Liegeton
51/52	<p>Fortsetzung des Tutti</p> <ul style="list-style-type: none"> • Erinuert an die 16tel-Überbrückungsfigur der Violinen aus T. 37 • Abspaltung der Staccato-Viertel von T. 50 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Staccato-Viertel in Vla./Vcl. und Kb. werden gespiegelt und steigen im T. 51 auf • Im T. 52 werden die aufsteigenden mit gleichzeitig absteigenden Staccato-Vierteln kombiniert • $G_3 - A_3$ 	<ul style="list-style-type: none"> • Staccato-Viertel erst nur Vla./Vcl./Kb. allein • T. 52 Holzbläser in Gegenbewegung dazu • T. 52 Blechbläser auf der Dominante mit Hornquintensatz dazu

Takte	Formteil/Struktur	Neue Information(en) die Struktur oder Harmonik betreffend	Neue Information(en) die Instrumentierung betreffend
53/54	Fortsetzung des Tutti, Abspaltung aus T. 47–50 <ul style="list-style-type: none"> • Entspricht T. 49/50 	<ul style="list-style-type: none"> • T. 47/48 entfallen 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Holzbläser werden durch Klar. verstärkt
55/56	Fortsetzung des Tutti, variierte Wiederholung von T. 51/52	<ul style="list-style-type: none"> • Vermollung: $g_3 - A_3$ 	<ul style="list-style-type: none"> • T. 56 Hornquintensatz nur Hrn. ohne Trp.
57/58	Fortsetzung des Tutti, Modulation <ul style="list-style-type: none"> • Vorerst letzte Rückkehr zum Hauptmotiv • Scharf punktiertes Motiv halbtaktig abwechselnd in Vl. I und Bläsern erinnert an Tutti-Geste zu Beginn der langsamen Einleitung 	<ul style="list-style-type: none"> • Kontraktion der Takte 34 (punktierte Halbe + vier 16tel) und 36 (Staccato-Viertel) des Hauptmotivs → Zweitaktigkeit statt Viertaktigkeit • Quintraumen wird auf Terzrahmen verengt • Vermollung d-Moll 	<ul style="list-style-type: none"> • Komplementarität zwischen Vl. I und Bläsern
59/60	Fortsetzung des Tutti, Wiederholung von T. 57/58 eine Terz tiefer	<ul style="list-style-type: none"> • B-Dur 	
61/62	Überleitung/ Dominantprolongation auf Tonart des zweiten Themas bezogen	<ul style="list-style-type: none"> • Neues Motiv: Halbe + angebundene Achtel + Lösung in absteigenden Staccato-Achtellauf über Pendelbässen in Staccato-Achteln • Harmonisches Pendel $E^7 - a_3$ 	<ul style="list-style-type: none"> • Streicher allein
63/64	Fortsetzung der Überleitung/ Dominantprolongation	<ul style="list-style-type: none"> • Nur Staccato-Achtel teilweise chromatisch steigend statt fallend 	<ul style="list-style-type: none"> • 1. Flöte dazu

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

Takte	Formteil/Struktur	Neue Information(en) die Struktur oder Harmonik betreffend	Neue Information(en) die Instrumentierung betreffend
65/66	Fortsetzung der Überleitung/ Dominantprolongation, variierte Wiederholung der vorigen vier Takte	<ul style="list-style-type: none"> • Halbe + angebundenes Achtel wird zu Viertel + synkopischer punktierter Viertel (rhythmische Verschärfung) 	<ul style="list-style-type: none"> • Blechbläser unterstützen die Synkope
67/68	<ul style="list-style-type: none"> • T. 65/66 entsprechen T. 61/62 • T. 67/68 entsprechen T. 63/64 	<ul style="list-style-type: none"> • Pendelbässe hören auf, stattdessen wird das synkopische Motiv von T. 65 aufgegriffen und in Gegenbewegung zu den Oberstimmen absteigend weitergeführt 	<ul style="list-style-type: none"> • Vl. mit 16tel-Tremolo statt Staccato-Achteln • Fag. mit den tiefen Streichern zusammen • Fl./Ob./Hrn./Trp. mit Halteton <i>e</i> • T. 68 erst große Synkope Viertel – Halbe – Viertel in den Blechbläsern, dann in der zweiten Takthälfte kleine Synkope Achtel – Viertel – Achtel in der Ob.
69	Fortsetzung der Überleitung/ Dominantprolongation, Verdichtung	<ul style="list-style-type: none"> • Halbtaktiges harmonisches Pendel (punktierte Viertel + Achtel) $E - H^7_5 \text{ verm.}$ 	<ul style="list-style-type: none"> • Bläser und tiefe Streicher Legato
70	Fortsetzung der Überleitung/ Dominantprolongation, weitere Verdichtung	<ul style="list-style-type: none"> • Vierteltaktiges harmonisches Pendel (in Achteln) $E - H^7_5 \text{ verm.}$ 	<ul style="list-style-type: none"> • Bläser und tiefe Streicher Staccato
71/72	Fortsetzung der Überleitung/ Dominantprolongation, Stau und Auflösung zum zweiten Thema		<ul style="list-style-type: none"> • Alle unisono außer Blechbläser mit repetiertem <i>e</i>

Takte	Formteil/Struktur	Neue Information(en) die Struktur oder Harmonik betreffend	Neue Information(en) die Instrumentierung betreffend
73–76	Zweites Thema, marschartig mit punktierten Rhythmen	<ul style="list-style-type: none"> • Neue Tonart: A-Dur • Viertaktige Phrase • <i>p</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Dunklere Klangfarben: Thema in Klar./Fag./Hrn. • Begleitung: repetierte Achtel in Vla./Vcl. (ohne Kb.)
77–80	Fortsetzung zweites Thema	<ul style="list-style-type: none"> • Viertaktige Gegenphrase • Modulierend $fis - H^{4/6} - H^7 - E$ • Kontrast – <i>ff</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Kontrast – helle Klangfarben: Thema in Vl., Rhythmus der Takte 77/78 akkordisch in Fl./Ob./Trp./Pk. • Tiefe Streicher (m. Kb.) gebrochene Dreiklänge statt nur repetierter Achtel
81–84	Fortsetzung zweites Thema	<ul style="list-style-type: none"> • In 16tel aufgelöster Liegeton <i>a''</i> (mit <i>gis''</i> pendelnd) dazu 	<ul style="list-style-type: none"> • Dunklere Klangfarben wie oben, aber aufgehellt: Fl. und Vl. dazu
85–87	Variierte und durch Takterstickung/Phrasenverschränkung verkürzte Wiederholung der vorigen acht Takte <ul style="list-style-type: none"> • T. 81–84 entsprechen T. 73/76 • T. 85/87 entsprechen T. 77/79 	<ul style="list-style-type: none"> • Gegenphrase verkürzt auf drei Takte • Drängender durch Auftakt statt Volltakt • Rhythmische Verdichtung des Gegenphrasenthemas durch Achtel in den Violinen • Ausgreifender durch größeren Ambitus in den Violinen 	<ul style="list-style-type: none"> • Bläser und Vl. trennen sich stärker durch rhythmisch aufgelöste Vl.
88/89	Dominantprolongation als kanonisch entwickelnde Fortsetzung des zweiten Themas <ul style="list-style-type: none"> • Motivisch Rückgriff auf T. 61 durch Halbe + angebundene Achtel + drei Achtel 	<ul style="list-style-type: none"> • E – E⁷ • Energievolle Begleitung mit synkopisch nachschlagenden Vierteln • Achse: dominantischer Halteton <i>e'e''</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Reduktion: Streicher (ohne Vl. I) + Blechbläser mit Ganzer Note im <i>sf</i>

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

Takte	Formteil/Struktur	Neue Information(en) die Struktur oder Harmonik betreffend	Neue Information(en) die Instrumentierung betreffend
90/91	Fortsetzung der Dominantprolongation	<ul style="list-style-type: none"> • $A_3 - E^7_5$ • Kanonischer Einsatz des Motivs der letzten zwei Takte 	<ul style="list-style-type: none"> • Fl./Ob./Vl. I im Kanon dazu • Klar. verstärkt Blechbläser mit Ganzer Note im <i>sf</i>
92/93	Fortsetzung der Dominantprolongation, Verkürzungsprozess <ul style="list-style-type: none"> • Die beiden Takte 92/93 entsprechen den vier Takten 88–91 	<ul style="list-style-type: none"> • Die Halbe fällt weg, das Kanonmotiv besteht nur noch aus vier Achteln → rhythmische Beschleunigung, Verdichtung der Akzente 	<ul style="list-style-type: none"> • Klar./Hrn./Trp. binden die <i>sf</i>-Ganzen Noten nun zweitaktig zusammen (Bremsse gegenüber dem beschleunigten Kanon)
94	Auflösung der Dominantprolongation durch Sequenzierung des Kanons	<ul style="list-style-type: none"> • T. 94 sequenziert T. 93 eine Terz tiefer • Der Halteton wechselt zu <i>cis</i>" (nur eine Oktavlage, Einengung!) 	<ul style="list-style-type: none"> • Kurzfristige Reduktion, um im nächsten Takt wieder Steigerung zu ermöglichen: • Blechbläser weg • Ob. hört auf mit Kanonmotiv, wechselt zum Halteton zusammen mit Klar.
95	Fortsetzung der Sequenzierung des Kanons	<ul style="list-style-type: none"> • Gegenüber T. 94 nochmals eine Terz tiefer • Der Halteton wechselt zu <i>a/a'/a''</i> (drei Oktaven, Ausweitung!) 	<ul style="list-style-type: none"> • Starke Steigerung gegenüber dem letzten Takt: • Kanonmotiv nun durch oktavig geteilte Fl./Ob. in drei Oktavlagen (bis zu <i>a'''</i>) • Blechbläser wieder dazu (jeweils oktavig geteilt) • Pauken mit Wirbel dazu • Fast Tutti – Fag. fehlt noch

Takte	Formteil/Struktur	Neue Information(en) die Struktur oder Harmonik betreffend	Neue Information(en) die Instrumentierung betreffend
96–99	<p>Beginn der Phase von Kadenz des zweiten Themas, erste Kadenz mit Trugschluss</p> <ul style="list-style-type: none"> • Wiederaufgreifen des punktierten Motivs aus der langsamen Einleitung und aus T. 57ff. 	<ul style="list-style-type: none"> • D – h – E$_3^7$ – A – D6 – E7 • Im T. 100 erfolgt Trugschluss <i>fis</i> • Beschleunigung der Taktstrukturen: 1 + 1 + ½ + ½ + ½ + ½ 	<ul style="list-style-type: none"> • Tutti inklusive Fag. • Streicher und Bläser + Pk. komplementär im Wechsel
100/101	<p>Fortsetzung der Phase von Kadenz des zweiten Themas, Ansatz einer zweiten Kadenz nach dem Trugschluss</p> <ul style="list-style-type: none"> • Die Takte 100/101 entsprechen den Takten 96/97 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>fis</i> (Trugschluss der ersten Kadenz) – E$_3^v$ • Die Entsprechungen der Takte 98/99 entfallen • Stattdessen plötzlicher Abbruch der zweiten Kadenz 	
102–104	<p>Unvermittelter Abbruch der Kadenz, Einschub</p> <ul style="list-style-type: none"> • Rückgriff auf das Hauptmotiv des ersten Themas 	<ul style="list-style-type: none"> • An die Stelle der punktierten Halben tritt beim Rückgriff auf das Hauptmotiv des ersten Themas eine ebenso lange Pause • Wirkung: Schockstarre! • Subito <i>pp</i> • 16tel-Motiv wird steigend sequenziert • Eintrübung zu a-Moll 	<ul style="list-style-type: none"> • Subito nur Streicher → extreme Reduktion, um gleich wieder neu angreifen zu können
105/106	<p>Fortsetzung des Einschubs</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Erneute Beschleunigung von Ganztaktigkeit zu Halbtaktigkeit durch Wegfall der Pausen • Crescendo • Die Sequenz steigt weiter 	

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

Takte	Formteil/Struktur	Neue Information(en) die Struktur oder Harmonik betreffend	Neue Information(en) die Instrumentierung betreffend
107	Fortsetzung des Einschubs		<ul style="list-style-type: none"> • Im letzten Viertel kommt die 1. Fl. dazu
108/109	Rückführung zur abgebrochenen zweiten Kadenz	<ul style="list-style-type: none"> • Zwei Ganze Noten <i>c</i> und <i>dis</i> (Doppeldominant-Leitton von A-Dur) im <i>sf</i> • Wirkung: Stau bzw. Kräftebündelung vor der letzten Kadenz 	
110/111	Beendigung der abgebrochenen zweiten Kadenz	<ul style="list-style-type: none"> • E^{4/6} – E⁷ 	<ul style="list-style-type: none"> • Fast Tutti (es fehlen die Pk.) • Hr. und Trp. jeweils in einer Oktave gebündelt (stärker fokussiert)
112–115	Schlussgruppe Rückgriff auf das Hauptmotiv des ersten Themas	<ul style="list-style-type: none"> • Motivischer Kontrast aus zwei Takten mit dem Hauptmotiv des ersten Themas aufsteigend und zwei Takten mit Staccato-Vierteln (nach punktierter Halber Note) absteigend (erinnert an das Unisono in T. 23/24 der langsamen Einleitung) • Dynamischer Kontrast aus zwei Takten <i>p</i> und zwei Takten <i>ff</i> • Harmonischer Kontrast aus zwei Takten A-Dur und zwei Takten d-Moll 	<ul style="list-style-type: none"> • Instrumentatorischer Kontrast aus zwei Takten kammermusikalischer Besetzung Vl. II/ Vla. + Hr. und zwei Takten Tutti

Takte	Formteil/Struktur	Neue Information(en) die Struktur oder Harmonik betreffend	Neue Information(en) die Instrumentierung betreffend
116–119	Fortsetzung der Schlussgruppe <ul style="list-style-type: none"> • Wörtliche Wiederholung der vorigen vier Takte ! 	Keine neuen Informationen, sondern pure Wiederholung !	Keine neuen Informationen, sondern pure Wiederholung !
120/121	Fortsetzung der Schlussgruppe, Verdichtung	<ul style="list-style-type: none"> • Harmonisches Schema in beiden Takten gleich: A – d₃ – A₅ – E⁷₇ (in Vierteln) • Instrumentatorisch zweitaktig durch taktweisen Wechsel von Fag. und Klar., Ob. mit Auftakt vom ersten zum zweiten Takt • Piano mit <i>sf</i>-Akzent auf die 4 jedes Taktes 	<ul style="list-style-type: none"> • Tutti (aber bis auf die <i>sf</i>-Akzente leise!)
122/123	Fortsetzung der Schlussgruppe <ul style="list-style-type: none"> • Wörtliche Wiederholung der vorigen zwei Takte ! 	Keine neuen Informationen, sondern pure Wiederholung !	Keine neuen Informationen, sondern pure Wiederholung !
124	Fortsetzung der Schlussgruppe, weitere Verdichtung	<ul style="list-style-type: none"> • Reduktion der Harmonik auf das Pendel A – E⁷₇ (mit Halteton a' in der Vl. I) • <i>sf</i>-Akzente auf 2 und 4 → Verdichtung 	<ul style="list-style-type: none"> • Nochmals kurz Reduktion: Die Klar. fallen weg
125	Fortsetzung der Schlussgruppe <ul style="list-style-type: none"> • Wörtliche Wiederholung des vorigen Taktes ! 	Keine neuen Informationen, sondern pure Wiederholung !	Keine neuen Informationen, sondern pure Wiederholung !

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

Takte	Formteil/Struktur	Neue Information(en) die Struktur oder Harmonik betreffend	Neue Information(en) die Instrumentierung betreffend
126–129	Fortsetzung der Schlussgruppe, Prolongation der Tonika A-Dur	<ul style="list-style-type: none"> • Aufgeteilt in 2 + 2 Takte durch die Umkehr der Bewegungsrichtungen der Holzbläser (erst fallend, dann steigend) und der Vl. II (erst steigend, dann fallend) • Dahingegen ist Vl. I konsequent vier Takte lang fallend in ihrer Zick-Zack-Bewegung 	<ul style="list-style-type: none"> • In T. 126 noch weitere Reduktion: 2. Fl./1. + 2. Ob./Blechbläser, Pk. und Vl. II fallen weg • Sukzessive wieder dazu: Vl. II → 2. Fl./1. + 2. Ob. → Blechbläser/Pk. • Als letzte Station der Steigerung lösen Vla./Vcl. und Kb. in T. 128 den liegenden Ton <i>a</i> in gebrochene A-Dur-Dreiklänge in Achteln auf
130/131	Fortsetzung der Schlussgruppe	<ul style="list-style-type: none"> • Schlussakkorde A-Dur 	<ul style="list-style-type: none"> • Bläser und Streicher im Wechsel
132ff.	Klammer 1 mit Rückführung zur Wiederholung der Exposition oder Klammer 2 mit Beginn der Durchführung	<ul style="list-style-type: none"> • Faux-Bourdon-Sextakkordkette fallend 	<ul style="list-style-type: none"> • Zunächst nur Holzbläser ...

Ich komme nochmals auf die oben erwähnte formbildende Praxis zurück, ein Thema erst in einer leichteren, kammermusikalischeren Weise zu präsentieren und es dann durch ein Tutti jubelnd zu überhören. In diesem Zusammenhang sei auch auf die Exposition des ersten Themas im ersten Satz der Siebten Sinfonie A-Dur op. 92 verwiesen (s. Abb. 6), wo gerade die Instrumentierung durch einen weiteren Aspekt der Instrumentenbehandlung zu einem atemberaubenden Kontrast zwischen kammermusikalischer und Tutti-Version des Tanz-Themas im 6/8-Takt beiträgt.

Beethovens Instrumentation als Mittel der Formbildung

78

Fl. *f* *p*
Ob. *p* *f* *p*
Cl. *f* *p*
Fg. *f* *p*
Cor. *f* *p*
1. Vl. *sf* *f* *p*
2. Vl. *sf* *f* *p*
Vla. *sf* *f* *p*
Vc. u. Cb. *sf* *f* *p*

zu 2

Detailed description: This musical score covers measures 78 to 83. It features a full orchestral ensemble including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Violins I and II, Viola, and Violoncello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows a dynamic range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*). A 'zu 2' marking indicates a second flute part. The music is characterized by rhythmic patterns and dynamic contrasts.

84

Fl. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
Ob. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
Cl. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
Fg. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
Cor. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*
1. Vl. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*
2. Vl. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*
Vla. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*
Vc. u. Cb. *f* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

Detailed description: This musical score covers measures 84 to 89. It continues the orchestral ensemble from the previous section. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is dominated by fortissimo (*f*) and fortissimo-sforzando (*sf*) dynamics, with a final fortissimo (*ff*) section. The music features complex rhythmic patterns and triplets, as indicated by the '3' markings above the notes in measures 88 and 89.

Franz Kaern-Biederstedt

82
 Fl. *ff*
 Ob. *ff*
 Cl. *ff*
 Fg. *ff*
 Cor. *ff*
 Tr. *ff*
 Timp. *ff*
 1. Vl. *sf* *sempre ff*
 2. Vl. *f*
 Via. *f*
 Vc. u. Kb. *ff*

Abb. 6 (Fortsetzung)

Beim ersten Erscheinen lässt Beethoven das Thema allein von der 1. Flöte in lichter, unbeschwerter Höhe vortragen. Je zwei in Terzen parallel geführte Klarinetten und Fagotte schmiegen sich unterstützend, aber deutlich zurückgenommen an die Flöte an, unterfüttern diese samtig eine (Klarinetten) bzw. zwei Oktaven (Fagotte) tiefer. Oboen und Hörner breiten als Grundierung eine oktavierte Bordunquinte *a-e* aus. Die Streicher werden als komplette Orchestergruppe unisono geführt und übernehmen quasi die – nur mit spärlichen Einwüfen gestaltete – Bassfunktion. Wir hören eine durch die Streicher nur locker zeitlich gegliederte Fläche, auf der sich die Melodie sehr spielerisch und unbeschwert ausbreiten kann. Bald gesellt sich zur 1. Flöte eine Oktave tiefer verstärkend die 1. Oboe dazu, die Melodiephrasen werden kürzer, ihre Enden treten in ein dialogisches Spiel zwischen Flöte/Oboe und Streichern. Schließlich erreicht die Phrasenverkürzung in Takt 84 die Eintaktigkeit

The image shows a page of a musical score, labeled 'Abb. 6 (Fortsetzung)'. It contains ten staves of music, each with a different instrument or section: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr. (Trumpet), Timp. (Timpani), 1. Vl. (Violin I), 2. Vl. (Violin II), Vla. (Viola), and Vc. u. Cb. (Cello and Double Bass). The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The woodwind and brass parts (Fl., Ob., Cl., Fg., Cor., Tr.) feature sustained chords and some melodic fragments. The string parts (1. Vl., 2. Vl., Vla., Vc. u. Cb.) play a rhythmic accompaniment consisting of eighth and sixteenth notes. The score begins at measure 93.

Abb. 6 (Fortsetzung)

und zwei Takte später die Halbtaktigkeit, die die sich aufladende Energie in Richtung des Themasausbruchs im Tutti freisetzt, der sich nach einem kurzen Fermatenstau überschwänglich den Weg bahnt. Er ist in seiner freudig-tänzerischen Vitalität kaum zu bändigen, ja, er wirkt fast lärmend. Ersteres liegt vor allem an den mittleren Streichern (Violine II/ Viola), die das Thema nun nicht mehr mit Liegetönen grundieren, sondern eine akzentuierte, motivisch konsequent behandelte Begleitfigur aus durchgängigen Sechzehnteln energetisch aufladen und zum Vibrieren bringen (ein Beispiel für Beethovens ‚obligates Accompagnement‘). Ebenso tragen dazu die beiden Trompeten, die Pauken und die Bassgruppe mit ihrem vorwärtstreibenden punktierten ‚Amsterdam‘-Rhythmus (punktierte Achtel-Sechzehntel-Achtel) bei, der nun nicht mehr allein im Thema vorkommt, sondern auch die Begleitstrukturen erfasst. Von diesen unterschiedlichen energiegeladenen Begleitschichten

getrieben hat das Thema einen gänzlich anderen Charakter als noch wenige Takte zuvor. Gespielt wird es nun von den ersten Violinen in der strahlenden dreigestrichenen Oktave und – was besonders wichtig ist – von den Hörnern im Hornquintensatz (teilweise durch die beiden Fagotte oktavverdoppelt). Gerade die beiden Hörner sind für den so außergewöhnlichen Charakter dieses Tutti in besonderer Weise verantwortlich! Es sind Hörner in A, und zwar in „hoch A“. Diese Bemerkung ist entscheidend, denn sieht man sich die Stimmen von Hörnern und Trompeten in Partituren aus der Zeit der Wiener Klassik und frühen Romantik an, dann sehen diese fast immer ziemlich ähnlich aus. Sie sind in dieser Zeit noch reine Naturtoninstrumente ohne Ventile, das heißt, sie spielen – erzeugt allein durch Lippenspannung und Blasdruck – zunächst einmal nur die Naturtöne über dem Grundton (Pedalton) des Instruments, sind daher nur mit gewissen Einschränkungen für den instrumentatorischen Satz verwendbar.²¹ In der Regel schrieben die Komponisten für Hörner und Trompeten diejenige Stimmung vor, die der Tonart des Stückes entsprach.²² Notiert wird dann stets die Obertonreihe, die auf dem Ton C aufbaut – und zwar sowohl bei den Trompeten als auch bei den Hörnern!²³ Die Hörner klingen dabei aber in der Regel gegenüber den Trompeten um eine Oktave nach unten versetzt. Nicht so hier: Hörner in A gibt es sowohl als „hoch A“ als auch als „tief A“. Der

²¹ In Beethovens Sinfonien sieht man zudem, dass die Stopftechnik der Hörner (die freie, nicht zum Halten des Instruments genutzte linke Hand greift in den Schalltrichter hinein) weitere chromatische Alterationen der Naturtöne ermöglicht, da gestopfte Töne einen Halbton tiefer klingen als frei gespielte. Allerdings haben sie auch einen anderen, gedrungeneren Klangcharakter.

²² Hiervon weicht Beethoven in der Siebten Sinfonie insofern ab, als er für die Hörner die Stimmung in (hoch) A wählt, für die Trompeten hingegen in D. Dadurch ist das klingende *a*“ (also das notierte *g*“) lediglich der 12. Naturton, nicht der 16. (wie dies bei einer Trompete in A der Fall wäre), und somit müheloser erreichbar und weniger durchschlagend. In anderen Sinfonien, namentlich der Nr. 3 in Es-Dur op. 55 oder der Nr. 9 in d-Moll op. 125, mischt Beethoven verschiedene Grundstimmungen bei den Hörnern, um so eine flexiblere Verwendbarkeit für sie auch in entfernteren Tonartenbereichen zu ermöglichen.

²³ Historische Trompeten waren baulich länger als moderne. Letztere bilden ihre Naturtonreihe nicht auf dem großen C, sondern eine Oktave höher auf dem kleinen c. Der 5. Naturton, die Durterz, ist bei historischen Trompeten das *e'*, bei modernen das *e''*. Zusätzlich sei noch bemerkt, dass der erste Naturton, also der Grund- oder Pedalton, bei Trompeten nie verwendet wird.

notierte 12. Naturton g'' klingt beim Horn in tief A eine kleine Dezime tiefer, also als e' , beim Horn in hoch A aber nur eine kleine Terz tiefer, als e'' . Zum Vergleich: Beim heute allgemein üblichen modernen Horn in F, das eine Quinte tiefer als notiert klingt, müsste man schon ein b'' notieren (was für das F-Horn ein sehr exponierter Extremton ist), um das klingende e'' zu verwirklichen. Die Verwendung des Horns in hoch A führt im bewussten Tutti-Thema der Siebten Sinfonie zu einem ungeahnt schmetternden, fast schon vulgär bukolischen Klangcharakter, der etwas Mitreißendes, Anstachelndes und Aufreizendes besitzt. Man vergleiche damit Hornstellen in anderen Orchesterwerken Beethovens, die dasselbe Notenbild aufweisen, aber aufgrund der anderen – tieferen – Hornstimmung viel ‚braver‘, unauffälliger und unspektakulärer klingen (etwa bei den Hörnern in tief C in der Ersten Sinfonie C-Dur op. 21, z. B. 2. Satz Takt 260ff. oder bei den Hörnern in tief B im 2. Klavierkonzert B-Dur op. 19, z. B. 3. Satz Takt 9ff.).

Egon Voss charakterisiert eine Stelle wie das A-Dur-Thema in den Hörnern indirekt mit, wenn er schreibt:

[Man könnte sagen], daß Beethoven gegenüber Haydn und Mozart den gröberen, den gleichsam ungeschminkten Klang bevorzugt, der oft zugleich der direktere und simplere ist, bisweilen sogar primitiv anmutet. [...] Diese Beispiele zeigen anschaulich den erwähnten Aspekt des Groben, Ungeschlachten, Grenzensprengenden, den Beethoven aber selbstverständlich nicht als solchen anstrebt, der vielmehr eine Konsequenz seines Ausdruckswillens ist.²⁴

Selbstverständlich können im Rahmen dieses Aufsatzes nicht alle Aspekte der Beethovenschen Instrumentationstechnik behandelt werden. So kann hier nicht ausführlicher auf die interessante Frage eingegangen werden, aus welchen Gründen Beethovens Orchestersatz lange Zeit Anlass für Kritik und Retuschen oder gar umfassende Bearbeitung gab – eine Praktik, die sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein in der Aufführungspraxis besonders seiner Sinfonien verfolgen lässt.²⁵ Heute

²⁴ Voss, *Die Beethovensche Symphonie*, S. 35f.

²⁵ So gibt Richard Wagner ausführliche Informationen zu den Retuschen, die er selbst

gehen wir davon aus, dass seiner Instrumentierung nichts Defizitäres anhaftet und dass sie wohl nicht lediglich notgedrungen zeittypische instrumentaltechnische Beschränkungen berücksichtigt. Ebenso wenig hätte Beethoven wohl manche Dinge ganz anders gelöst, wenn ihm modernere Instrumente – etwa vollchromatische Ventilinstrumente bei den Blechbläsern – zur Verfügung gestanden hätten. Gerade der bewusste und gezielte Gebrauch differenzierter Horn- oder Trompetenstimmungen zeigt, dass Beethoven die ihm zur Verfügung stehenden instrumentalen Mittel vollumfänglich und in seinem Sinne zu nutzen wusste. Betrachtet man zudem die Instrumentation zahlreicher Komponisten nach ihm – sei es Johannes Brahms, Gustav Mahler, Alban Berg, Maurice Ravel oder Richard Strauss –, so kommt man nicht umhin zu erkennen, wie wirkungsmächtig Beethovens neue Art, Instrumentation in den Dienst der teleologischen Formgestaltung zu stellen, gewesen ist. Eine noch zu verfassende neue Instrumentationslehre sollte – in Ergänzung zu den sehr instruktiven und verdienstvollen Schulen, die es bereits gibt – ihren Fokus darauf richten, die unbegrenzten Möglichkeiten prozesshaften Instrumentierens ausführlich zu beschreiben und damit der bisher üblichen Betrachtung von Einzelmomenten eine weitere Dimension hinzuzufügen.

als Dirigent der Aufführung der Neunten Sinfonie d-Moll op. 125 anlässlich der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth vorgenommen hatte. Siehe hierzu: Richard Wagner, *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens*, in: *Neue Text-Ausgabe Richard Wagner – chronologisch und vollständig*, Bd. 10 (1871–1877), hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt a.M. 2013, S. 213–238. Gustav Mahler und Felix Weingartner gehören ebenfalls zu den ‚Verbesserern‘ des Beethovenschen Orchesterersatzes. Zur Diskussion um die Bearbeitungen der Instrumentation Beethovens siehe auch: Anon., *Unsere Rundfrage: Beethovens Orchesterwerke – mit oder ohne Retuschen?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 117 (1956), S. 198–203; Ludwig Misch, *Sind Änderungen in Beethovens Instrumentation zulässig?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 117 (1956), S. 618–621.

Literaturverzeichnis

- Anon.: *Unsere Rundfrage: Beethovens Orchesterwerke – mit oder ohne Retuschen?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 117 (1956), S. 198–203.
- Becker, Heinz: *Geschichte der Instrumentation* (Das Musikwerk – Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte, Bd. 24), Köln 1964.
- Becking, Gustav: *Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle* [1928], Stuttgart 1958.
- Berlioz, Hector: *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration moderne*, Paris 1843/44, ergänzt und revidiert von Richard Strauss als *Instrumentationslehre*, Leipzig 1905.
- Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven – IV. Symphonie B-Dur* (Meisterwerke der Musik, Bd. 20), München 1979.
- Erfp, Hermann: *Lehrbuch der Instrumentation und Instrumentenkunde*, Mainz 1959.
- Geck, Martin: *Die Sinfonien Beethovens – Neue Wege zum Ideenkunstwerk*, Hildesheim u. a. 2015.
- Jadassohn, Salomon: *Musikalische Kompositionslehre*, Zweiter Theil, Band V: *Lehrbuch der Instrumentation*, Leipzig 1889.
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Leipzig 1782/1787/1793.
- Marx, Adolph Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Composition*, Vierter Theil, Leipzig 1847.
- Misch, Ludwig: *Sind Änderungen in Beethovens Instrumentation zulässig?*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 117 (1956), S. 618–621.
- Raab, Armin: *Wider das Klischee von Beschaulichkeit und Ausgeglichenheit – Ist die II. Symphonie ein „heiteres“ Werk?*, in: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hrsg. von Renate Ulm, Kassel u. a. 2013, S. 79–90.
- Redmann, Bernd: *Instrumentation*, in: *Das Beethoven-Lexikon* (Das Beethoven-Handbuch, Bd. 6), hrsg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 347–351.
- Rexroth, Dieter: *Beethovens Symphonien – Ein musikalischer Werkführer*, München 2005.
- Rimski-Korsakow, Nikolai: *Grundlagen der Orchestration*, übersetzt von Alexander Elukhen, Berlin u. a. 1922.

Sevsay, Ertuğrul: *Handbuch der Instrumentationspraxis*, Kassel u. a. 2014.

Ulm, Renate (Hrsg.): *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, Kassel u. a. 2013.

Voss, Egon: *Die Beethovensche Symphonie – Skizze einer allgemeinen Charakteristik*, in: *Die 9 Symphonien Beethovens. Entstehung, Deutung, Wirkung*, hrsg. von Renate Ulm, Kassel u. a. 2013, S. 29–55.

Wagner, Richard: *Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethovens*, in: *Neue Text-Ausgabe Richard Wagner – chronologisch und vollständig*, Bd. 10 (1871–1877), hrsg. von Rüdiger Jacobs, Frankfurt a. M. 2013, S. 213–238.