

Ludwig van Beethoven (1770-1827): Klaviersonaten Nr. 18, 30 und 31

Joachim Enders am Freitag, 3. Juni 2022, 19 Uhr.

Stadtkirche Darmstadt, im Rahmen der Darmstädter Pfingstmusiktage 2022.

Ibach-Flügel Modell „Richard Strauss“, erbaut 1961, gestiftet von Hans Drewanz.

Nr. 18 op. 31/3 Es-Dur

1. *Allegro*
2. *Scherzo: Allegretto vivace*
3. *Menuetto: Moderato e grazioso*
4. *Presto con fuoco*

Nr. 30 op. 109 E-Dur

1. *Vivace ma non troppo/ Adagio espressivo*
2. *Prestissimo*
3. *Gesangvoll, mit innigster Empfindung*

Nr. 31 op. 110 As-Dur

1. *Moderato cantabile, molto espressivo*
2. *Allegro molto*
3. *Adagio ma non troppo – Fuga, Allegro, ma non troppo*

Diese drei Sonaten gehören zwei verschiedenen Schaffensperioden Beethovens an. Die Es-Dur-Sonate Nr. 18 schließt einen dreiteiligen Zyklus ab, der nach der Pathétique und der Mondscheinsonate entstanden ist. Beethoven sah sie gemäß einer Erinnerung seines Schülers Czerny als Neuorientierung seines Sonatenschaffens an. Die beiden Sonaten Nr. 30 und 31 dagegen sind die dritt- bzw. vorletzte Sonate Beethovens und gehören zu seinem Spätwerk.

Die erste heute gespielte **Sonate Nr. 18 Es-Dur** ist die dritte einer Werkgruppe von drei Sonaten **op. 31**, die Beethoven als Zweiunddreißigjähriger 1802, nach der „Mondscheinsonate“ und der „Pastorale“, schrieb. Sie ist das Ergebnis eines Auftrags des Musikverlegers Nägeli an den zu dieser Zeit bereits berühmten Komponisten großer Klavierwerke, zahlreicher Kammermusik und einer ersten Symphonie. Beethoven litt in dieser Zeit bereits an seiner beginnenden Taubheit, wie er es in seinem Heiligenstädter Testament 1802 zum Ausdruck gebracht hatte. Gleichwohl war er musikalisch hoch produktiv und arbeitete neben diesem Sonatenzyklus gleichzeitig an seinem 2. und 3. Klavierkonzert und an seiner zweiten Symphonie. Er war erfüllt von neuen Ideen, sowohl strukturell, als auch im individuellen Ausdruck. Alle vorherigen Sonaten sind ohne Zweifel großartige Meisterwerke. Dass gerade diese drei Sonaten op. 31 aber einen Aufbruch zu neuen Ufern darstellen, ist deutlich zu spüren, so auch an dieser dritten, der Es-Dur-Sonate. Aufregende Motivkontraste zwischen hoher Kantabilität und herben Einwüfen werden mit sprühender Leichtigkeit in einen spannenden musikalisch-dramatischen Bogen eingespannt. Hier wird das von Mozart formulierte Ideal der Leichtigkeit im Schweren erfüllt, nämlich dass bei aller musikalischen Kunst nichts nach der Mühe klingen darf, die das Werk gekostet hat. Und das gelingt: Alles passt nahtlos, stimmig und leicht zusammen und garantiert ein großes, anregendes Hörvergnügen.

Die Sonate besteht aus vier Sätzen, so wie bereits Beethovens erste drei Sonaten und dann erst wieder – und zwar dann zum letzten Mal – die Hammerklaviersonate op. 106. Die Ecksätze und das fröhlich dahinlaufende „Scherzo“ des zweiten Satzes sind in der Sonatenhauptsatzform gehalten, wenn auch mit humorvoll eingebauten Täuschungsmanövern. Der dritte Satz, ein Menuett mit überaus ohrenschmeichelnder Hauptmelodie übernimmt dabei die Rolle des langsamen, kantablen Satzes.

Beethoven war 1820 fünfzig Jahre alt geworden und hatte noch sieben Lebensjahre vor sich, als er 1820-22 seine **drei letzten Sonaten** schrieb, und zwar bewusst als zusammenhängenden Zyklus. Zahlreiche Skizzen zeigen, wie intensiv Beethoven an ihnen gearbeitet hatte und wie wohlüberlegt die Konzepte sind. Sie bilden den krönenden Abschluss von Beethovens Sonatenwerk. Gleichzeitig mit ihnen hatte Beethoven an der *Missa Solemnis* und an den *Diabelli-Variationen* gearbeitet, die er dann nach diesem Sonatenzyklus vollendete. Später als diese liegen noch die 9. *Symphonie* (1824) und die sogenannten *späten Streichquartette* (1825-26).

Die Sonaten Nr. 30 und 32 schließen – ungewöhnlich für Klaviersonaten – mit Variationssätzen ab, was von den Diabelli-Variationen inspiriert worden sein mag und umgekehrt Erfahrungen zu diesen liefern konnte. Die mittlere Sonate Nr. 31 ist in Korrespondenz zur *Missa Solemnis* von gesanglicher Strahlkraft geprägt und ihre groß angelegte Fuge im dritten Satz hat ein Gegenstück in der *Credo*-Fuge der *Missa Solemnis*. Auch die anderen beiden Sonaten Nr. 30 und 32 sind voller gesanglicher Anteile, zum Beispiel die zarte Durchführung des ansonsten rasanten e-moll-Mittelsatzes der Nr. 30, sowie die innigen Themen der beiden Variationschlussätze, die sich bequem als Chorsätze singen ließen. Dramatische Komplexität, musikalischer Schwung und erzählerische Wucht sind allen Spätwerken in gleicher Weise eigen, so auch diesen drei Sonaten, stärker noch als bei allen anderen Sonaten davor.

Die erste unter den drei letzten Sonaten **Nr. 30 op. 109 E-Dur** ist im Frühjahr 1820 in Angriff genommen, im Sommer zugunsten von Arbeiten an der *Missa Solemnis* unterbrochen und Ende 1820 abgeschlossen worden. Ihre ersten beiden Sätze sind in innovativer Interpretation der Sonatenhauptsatzform zweier gegensätzlicher Themenfelder mit Durchführung gehalten, und zwar auf ganz unterschiedliche Weise. Der erste Satz stellt einem zarten Geflecht von gebrochenen Akkorden in lombardischen Rhythmen, die das Hauptthema tragen, ein improvisatorisch wirkendes, inniges „Adagio-espressivo“ gegenüber. Die Mollwendung des zweiten Satzes wird durch ein Pendeln zwischen Dur und Moll in der Coda des ersten Satzes zart angedeutet. Mit ungestümem Prestissimo bricht er dann fast übergangslos aus dem Schlussakkord des ersten Satzes heraus. Seine Exposition unterscheidet überhaupt nicht mehr klar zwischen Haupt- und Nebenthema, sondern bleibt zwischen beiden durchgehend in der Schwebe, was der Rasanz des Satzes besondere Schwungkraft verleiht. Seine Durchführung dagegen gewährt mit einem, im zweiten Teil sogar choralartigen, Gesang dem atemlosen Tempo dieses Satzes eine Ruhepause.

Der dritte Satz ist ein Variationssatz, der in seiner Vielfalt und Komplexität dem Variationschlussatz der letzten Sonate Nr. 32 in nichts nachsteht. Er übernimmt in dieser Sonate zunächst die Rolle des langsamen Satzes, sein Thema ist ein schmelzend schöner Choralatz – „gesangvoll, mit innigster Empfindung“. Das Thema wird dann in sechs Variationen – jede in einer eigenen Tempoangabe – verarbeitet. In der sechsten Variation kehrt der Choralgesang des Ausgangsthemas zurück. Das wirkt tröstlich und gibt der Sonate einen freundlichen Abschluss. Im Zusammenhang des Sonatenzyklus kann man ihn als Hinweis sowohl auf den ganz ähnlich konzipierten Abschluss der letzten Sonate Nr. 32 verstehen, als auch auf den herrlichen Eingangschoral der nachfolgenden As-Dur-Sonate Nr. 31.

Die zweite **Sonate Nr. 31 op. 110 As-Dur** hat Beethoven in der zweiten Hälfte des Jahres 1821 geschrieben, also in der Rekonvaleszenzphase seiner schweren Gelbsucherkrankung Anfang 1821. Sie ist die gesanglichste von allen Sonaten Beethovens, im ersten Satz mit einem sanft strahlenden Choral und einer schmelzenden Arie, im zweiten mit deftigen Schlagern, und im dritten mit einem Klagelied und der fast sakral wirkenden großen Liedfuge.

Der erste Satz in klarer Sonatenhauptsatzform strahlt in stabilem As-Dur. Er setzt mit einem herrlichen Chorsatz an, der in eine fließende Arie führt, die sich, mit erneuter Tempoverdoppelung, in perlende Akkorde auflöst, die schier das ganze Klavier hinunter- und hinauflaufen. Diese führen nach dramatischer Steigerung zum abrupt beruhigten Seitenthema, immer noch in As-Dur, das erst an seinem Ende, beim Übergang in die Coda, seine fällige Dominate Es-Dur erreicht. Die formale Durchführung – eigentlich nur über das Hauptthema – führt schon ziemlich früh in die ausgedehnte Reprise, die ihrerseits nun mit Durchführungselementen kräftig durchsetzt ist, diesmal in der Verdichtung und Zusammenführung des gesamten Themenmaterials. Der Kopfsatz endet in zartem Piano.

Der zweite Satz ist ein scherzohaftes „Allegro molto“ in der f-Moll-Parallele zu As-Dur, ebenfalls in Sonatenhauptsatzform. Er besteht aus zwei Liedern, deftigen Schlagern, man kann seinem ersten Thema den zeitgenössischen Gassenhauer „Uns're Katz hat Katzl'n g'habt“ unterlegen, und seinem zweiten Thema den Liedtext „Ich bin liederlich, du bist liederlich, wir sind liederliche Leut““. Er wird mit dem nachfolgenden Schlusssatz durch eine eigene Coda verbunden, die in aufsteigenden Akkorden verlangsamt und leiser werdend zu b-moll hinführt, der Tonart der Adagio-Einführung des komplexen Schlusssatzes.

Der abschließende dritte Satz besteht aus zwei miteinander verwobenen Teilen: eine Adagio-Einführung mit quasi improvisatorischer Einlage und ein Klagegesang führen zu einer breit angelegten, ruhig dahinfließenden liedhaften Fuge von fast sakralem Charakter, die ihrerseits durch einen intensivierten Klagegesang der Adagio-Einführung unterbrochen wird. Die Fuge steht im Zentrum dieses Satzes und bildet sogar eine Art Gipfelpunkt des gesamten Sonatenzyklus. Sie ist formal vollkommen, ganz wie die Credo-Fuge in der *Missa Solemnis*. Darüber hinaus erfüllt sie Beethovens Ideal einer Fuge, in der „die Phantasie ihr Recht behauptet“, indem „in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommt“, wie ihn sein Freund, der Geiger Karl Holz in einem Brief zitiert (Huizing 2012, S. 43).

Rüdiger Grimm