



Sonderausstellung

–

Beethoven und die Kunst der Fuge

–

20. Oktober 2022
bis 29. Januar 2023



BTHVN

BEETHOVEN-HAUS
BONN

Beethoven und die Fuge? Das mag verwundern, denkt man bei dem Begriff „Fuge“ doch üblicherweise gleich an Johann Sebastian Bach, vielleicht noch an andere große Komponisten, sicherlich aber nicht automatisch an Ludwig van Beethoven. Dabei war dieser durchaus ein sehr versierter und kreativer Fugenkomponist, der in seinem Werk sogar eine Art eigenes Fugenkompendium in der Nachfolge Bachs schuf.

Berlin 2 Juin 1827.

GRANDE FUGUE

tantôt libre, tantôt recherchée
pour
2 Violons, Alto & Violoncelle.
Dediacé avec la plus profonde vénération

Son Altesse Imperiale et Royale Eminentissime
MONSEIGNEUR LE CARDINAL

RODOULPHE
*Archiduc d'Autriche, Prince de Hongrie
et de Bohême, Prince-Archevêque d'Olmutz, etc. etc.
Grand-Croix de l'Ordre Hongrois de St. Etienne etc. etc.*

P A R
L. VAN BEETHOVEN
Oeuvre 133.
(Propriété de l'Éditeur)
VIENNE
chez
Math. Artaria?
Kohlmarkt N. 258.
Pintsi.

*N. 976 en Partition
• 87 — Ret. sep.*

*Ref. 2. 30 e. 1/2 de Louis
2. 30.*

610 (B-H) 6/33
orig. Ausgabe 1827

Große Fuge für Streichquartett (B-Dur) op. 133, Originalausgabe in Partitur, Artaria, Wien, 1827

Die Fuge ist ein komplexes musikalisches Formprinzip mehrstimmiger Komposition. Sie gilt als die höchste Kunstform, was sich u.a. in einem umfangreichen Regelwerk widerspiegelt. Fugenlehre gehört seit Hunderten von Jahren zur professionellen Musikausbildung, zunächst als Teil des Kontrapunkts, also der allgemeinen Lehre, wie mehrstimmige Musik zu komponieren ist. Spätestens ab dem 16. Jahrhundert wurde sie zu einem eigenen Baustein, und Mitte des 18. Jahrhunderts hatte die Fugenlehre einen Stand erreicht, der auch heute noch verbindlich ist. Beethoven und alle seine Lehrer mussten im Tonsatzunterricht Fugen pauken, und auch für heutige Musikstudenten gilt das noch.

Schon in seiner Bonner Zeit wurde der junge Beethoven an diese Kompositionstechnik herangeführt. Er lernte mit dem Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach modellhaftes Repertoire kennen, versuchte sich aber auch schon, wie frühe Skizzen zeigen, an eigenen Fugen. Auch bei seinem Lehrer Joseph Haydn studierte Beethoven Fugenlehre, denn bei den Arbeitsproben im Abschlussbericht seines Studienjahres bei Haydn an den Kölner Kurfürsten befand sich neben anderen Werken auch eine Fuge, die heute leider verschollen ist. Bei Johann Georg Albrechtsberger unternahm Beethoven noch einmal einen systematisch angelegten kompletten Kursus, der sich in wesentlichen Teilen der Fugenlehre widmete. Von der Pike auf lernte er alle Techniken zur Fugenkomposition. Wie zahlreiche Exzerpte aus musiktheoretischen Abhandlungen zeigen, beschäftigte sich Beethoven bis an sein Lebensende mit Fugenlehre und studierte nicht nur das musiktheoretische Hauptwerk „Abhandlung von der Fuge“ (1753) von Friedrich Wilhelm Marpurg, sondern auch andere zentrale Traktate wie Johann Philipp Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ (1771–1779) und andere Theoretiker. Seine Faszination für diese komplexe Form schlug sich auch im eigenen Werk nieder, in dem er kontinuierlich immer wieder zahlreiche Fugentypen in seinen Kompositionen umsetzte.

Der Name „Fuge“ kommt von lat. fuga = Flucht und kennzeichnet die wesentliche Komponente: In einer Fuge verfolgen sich die Stimmen nach strengen Regeln, wobei ein festes Thema vorgegeben wird, das sich sodann in einem bestimmten Abstand durch alle Stimmen bewegt und von einer Gegenstimme begleitet wird. Die bekannteste und früheste Form der Fuge ist der Kanon (in älteren Traktaten auch als „Kreisfuge“ bezeichnet): In einem festgelegten Abstand setzen alle Stimmen mit demselben Thema ein. Schon das eigentliche Thema einer Fuge muss eine bestimmte Bauweise haben, damit es weiterverarbeitet werden kann. Nicht nur der Einsatz der Themen und ihre versetzte Beantwortung, auch ihre Begleitung werden streng vorgeschrieben. Zudem gibt es zahlreiche Fugentypen, je nach Menge der Stimmen, Themen und ihrer Veränderungen. So kann ein Thema umgekehrt werden (absteigende Intervalle werden aufsteigende und umgekehrt), es kann vergrößert oder verkleinert werden (die Notenwerte ändern sich und werden kürzer oder länger) oder es läuft im Krebs, d.h. rückwärts. Die Fuge ist eine hochkomplexe Form, deren Konstruktion erhebliches Wissen und Übung erfordert. Für Beethoven war sie nicht nur ein faszinierendes Formprinzip, sondern sicherlich auch eine Art intellektuelles Hobby.

FUGEN IN BEETHOVENS WERKEN

VITRINE 1

- 1 Variationen mit einer Fuge (Es-Dur) für Klavier op. 35 
Autograph, 1802
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 6
- 2 Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, Wien, etwa 18. Dezember 1802
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 58

Vor den Variationen über ein eigenes Thema in Es-Dur op. 35 hatte Beethoven bereits viele andere Variationen geschrieben, auch sein erstes 1782 im Druck erschienenen Werk waren Variationen. Variationen zu komponieren war quasi Beethovens „Superkraft“. Den Gepflogenheiten seiner Zeit folgend, wurden sie als Gelegenheitsstücke wahrgenommen, die man keiner Opuszahl für würdig hielt – man nummerierte sie einfach durch. Beethoven wusste, dass diese neuen Variationen besser waren, und hielt stolz auf dem Titel fest: „Da diese Variationen sich merklich unterscheiden von meinen frühern V. so habe ich sie nicht in der Weise dieser wollen fortgehen lassen, und statt sie mit einer No, wie bei allen meinen andern V.[ariationen] anzuzeigen, habe ich diese unter der wirklichen Zahl meiner Werke aufgenommen, um so mehr, da auch die Themas selbst von mir sind.“ Beethoven verlieh diesen Variationen eine Opuszahl, weil sie neu waren und besonders. Das Besondere zeigt sich auch darin, dass er den Variationszyklus mit einer Fuge zum Abschluss krönte (1). Das Fugenthema ist von eigener Erfindung, es besteht aus einer Bass- und einer Melodie- linie. Seine Qualität ist so hoch, dass Beethoven es noch in drei weiteren Kompositionen verarbeitet hat: in seiner Prometheus-Ballettmusik, in einem Kontertanz und in seiner dritten Sinfonie, der Eroica. Auch in einem Brief an seinen Verleger Härtel in Leipzig vom 18. Oktober 1802 wies Beethoven auf die „wirklich ganz neue Manier“ hin, in der die Variationen gearbeitet seien. Er bezog sich damit auf Fugenkompositionen seines Kollegen Anton Reicha, die dieser auf dem Titel mit dem Zusatz „Composés d’après un nouveau système“ (nach einem neuen Modell komponiert) versehen hatte. Beethoven verurteilte diese neue Methode auf das Schärfste, wie sich in einem weiteren Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig vom 18. Dezember 1802 (2) zeigt, und hob seine Variationen bewusst davon ab: „statt allem Geschrey von einer Neuen Methode von V.[ariationen], wie es unsere Hr. Nachbarn die gallo-Franken machen würden, wie zu B.[eispiel] mir ein gewisser [durchgestrichen: Reicha, ersetzt durch:] fr.[anzösischer] Componist Fugen presentirte après une nouvelle Methode, welche darin besteht, daß die Fuge keine Fuge mehr ist, etc – so habe ich doch gewollt den Nichtkenner drauf aufmerksam machen, daß sich wenigstens diese V. von andern unterscheiden“.

VITRINE 2

- 3 Streichquartett (C-Dur) op. 59 Nr. 3 
Autograph, 1805-1806
BH 62

Beethoven schloss das dritte der für den russischen Diplomaten Graf Rasumowsky und in seinem Auftrag komponierten Streichquartette 1806 mit einer Fuge ab. Eine mehrsätzliche Komposition mit einer Fuge zu beschließen, ist keine Erfindung Beethovens. Schon sein Lehrer Haydn und sein Vorbild Mozart hatten Streichquartette mit Fugenfinali gekrönt. Diese feinnervig-nervöse Fuge in schnellem Tempo hat etwas von einem Perpetuum mobile. Viele erinnern sich vielleicht noch an das Literarische Quartett, das unter der Leitung von Marcel Reich-Ranicki in den 1990er Jahren im Fernsehen Bücher rezensierte und dessen Titelmelodie der Anfang dieser Fuge war.

- 4 Sonate für Klavier und Violoncello (D-Dur) op. 102 Nr. 2 
Überprüfte Abschrift, 1815
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 57

Normalerweise waren Sonaten für Klavier und ein weiteres Instrument zum Hausgebrauch gedacht. Unterhaltung im besten Sinne – leicht, brillant, gefällig. Genau das waren die beiden Cellosonaten op. 102 nicht, wie der Rezensent der Ausgabe im Bonner Verlag Simrock bemerkte, deren Stichvorlage hier zu sehen ist: „Diese beyden Sonaten gehören ganz gewiss zu dem Ungewöhnlichsten und Sonderbarsten, was seit langer Zeit, nicht nur in dieser Form, sondern überhaupt, für das Pianoforte geschrieben worden ist. Alles ist hier anders, als man es sonst, auch sogar von diesem Meister selbst, empfangen hat; möge er uns aber nicht übel deuten, wenn wir hinzusetzen: nicht Weniges scheint auch, wie es nun hier stehet, und wie es angeordnet, verlegt, vertheilt ist, also gestaltet zu seyn, damit es ganz ungewöhnlich, ganz sonderbar herauskomme.“ Er bemerkte außerdem zum letzten Satz der zweiten Sonate, er sei für den Klavierspieler sehr schwer auszuführen, selbst wenn dieser ein geübter Fugenspieler sei. Dass ein so kompliziertes Werk mehr Übersicht erforderte, hatte der kluge Verleger erkannt und dem Pianisten im Kleinstich die Cellostimme über seine Noten gesetzt (s. Wand). Heutzutage ist das üblich, damals war es so neu, dass der Rezensent es extra lobend hervorhob.

VITRINE 3

- 5 Skizzen zur Klaviersonate op. 106 
1817/18
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 93

Auch Beethovens Klaviersonate in B-Dur op. 106, die so genannte Hammerklaviersonate, hat als vierten Satz eine Fuge mit einer langsamen Einleitung (s. Wand). Wie intensiv Beethoven daran arbeitete, bezeugen ca. 100 Seiten Skizzen nur zu diesem Satz. Die Fuge ist lang und technisch sehr schwer, für jeden Pianisten eine Herausforderung. Beethoven wusste das. Als er seinen Schüler Ferdinand Ries, der in London lebte, damit beauftragte, einen Verleger zu finden, machte er daher verschiedene Vorschläge, um die Sonate zugänglicher zu machen. Einer dieser Vorschläge bestand darin, die Fuge ganz wegzulassen und die anderen Sätze umzustellen. Ries befolgte diesen Rat. Aber statt die Fuge einfach verschwinden zu lassen, wurde sie in England separat veröffentlicht.

- 6 Sonate für Klavier (As-Dur) op. 110, 3. Satz 
Autograph, 1821/22
Sammlung H. C. Bodmer, HCB BMh 2/42

In seiner vorletzten Klaviersonate entschloss sich Beethoven erneut zu einer Fuge als Schlusssatz. Wieder stellte er der Fuge eine langsame Einleitung – bestehend aus einem Adagio, Rezitativ und einem Arioso dolente, also einem Klagegesang, voran. Die Fuge hat ihrerseits mehrere sich steigernde Abschnitte, so dass der Gesamtsatz wie die Vertonung eines aus der Asche aufsteigenden Phönix anmutet – durch Nacht zum Licht. Offenbar war die Konzeption der Fugengestalt sehr komplex, so dass Beethoven mehrere Anläufe für die Niederschrift brauchte. Eine stark revidierte Zwischenstufe stellt die Bonner Handschrift dar, sie ist nicht die letzte Fassung des Satzes und weist starke Überarbeitungen auf.

- 7 33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli für Klavier (C-Dur) op. 120 
Autograph, 1823
NE 294

Beethovens erstes veröffentlichtes Werk 1782 waren Klaviervariationen; auch sein letztes Klavierwerk 1823 sollten Variationen werden. Mit knapp 60 Minuten Spieldauer ist es sein umfangreichster Variationszyklus geworden und bildet den Höhepunkt seines Schaffens in diesem Bereich. 1819 hatte sein Freund und Verleger Anton Diabelli ihm einen kleinen Walzer geschickt mit der Bitte um eine einzige Variation. Diabelli hatte noch 50 weitere Komponisten um eine Variation gebeten und wollte eine Sammlung aller herausgeben. 1823 erschien Beethovens Werk separat – statt einer hatte er 33 Variationen geschrieben und vielen noch zusätzliche stilistische Charakteristika wie Marsch, Menuett, Choral

verliehen oder Vorbilder wie Mozart explizit oder implizit verarbeitet oder auch parodiert. Die Diabelli-Variationen sind ein Zyklus von Miniaturen, die Musik über Musik zum Thema haben. Der krönende Abschluss (genau genommen die vorletzte Nummer) ist wie bei op. 35 eine Fuge. Sie ist die längste der Variationen und natürlich keine simple Fuge. Beethoven gestaltete die 32. Variation als vierstimmige Doppelfuge, eine hochkomplexe Kunstform mit zwei Themen, die zusammen mit ihren jeweiligen Gegenstimmen verarbeitet und in verschiedenen Tonarten durchgeführt werden – eine brillante Verbeugung vor Johann Sebastian Bach und gleichzeitig ein selbstbewusstes Statement der Ebenbürtigkeit.

VITRINE 4

- 8 Skizzenbuch „De Roda“ mit Entwürfen zur Schlussfuge op. 133
1825
NE 47a
- 9 Streichquartett (B-Dur) op. 130 mit der großen Fuge op. 133 als Schlusssatz 
Überprüfte Abschrift, 1825/26
BH 90
- 10 Große Fuge in Übertragung für Klavier zu vier Händen (B-Dur) op. 134 
Autograph, Fragment, 1826
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 25

Wie schon bei op. 59 Nr. 3 komponierte Beethoven auch bei seinem Streichquartett in B-Dur op. 130 als Finalsatz eine Fuge. Das Quartett war mit seinen sechs Sätzen deutlich länger als üblich. Die Schlussfuge sprengte mit ihren 741 Takten aber alle bekannten Dimensionen, eine Ausdehnung, die selbstverständlich auch ihren Niederschlag in den Skizzen, z.B. im Skizzenbuch „De Roda“ (8) fand. Nach der Uraufführung urteilte der Rezensent, sie sei ihm „unverständlich, wie Chinesisch“ vorgekommen. „Wenn die Instrumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuern Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figurirt und sie sich per transitum irregularem unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen sich selbst misstrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen, freylich, dann ist die babylonische Verwirrung fertig; [...] vielleicht kommt noch die Zeit, wo das, was uns bey dem ersten Blicke trüb und verworren erschien, klar und in wohlgefälligen Formen erkannt wird.“ Beethoven ließ sich nach der Uraufführung davon überzeugen, die Fuge separat als „Große Fuge“ zu veröffentlichen. Für das Streichquartett komponierte er einen neuen gefälligeren Schlusssatz. Der Auftraggeber des Quartetts, der russische Fürst Galitzin, erhielt aber in den für ihn bestimmten Abschriften (9) noch die Originalversion des Quartetts mit Finalfuge zugesandt. Parallel zur Einzelveröffentlichung der Fuge fertigte Beethoven auch noch eine Fassung für Klavier vierhändig davon an (10).

BEETHOVENS SKIZZEN ZU FUGEN

VITRINE 5

- 11 Skizzenblatt zu verschiedenen Werken, darunter auch ein Fugenthema um 1790
Sammlung Wegeler, W 3

„Kunst ist schön, macht aber viel Arbeit“ lautet ein dem Münchner Komiker Karl Valentin zugeschriebenes Zitat von 1932. Wie viel Arbeit sich in der Kunst verbirgt, zeigen Beethovens Skizzen im Übermaß. Beethoven war ein akribischer Arbeiter, der seine Ideen in vielfältiger Form immer weiter ausfeilte oder transformierte, bis er zufrieden war. Da Fugen in ihrer Bauweise komplex sind, erfordert ihre Komposition besondere Vorbereitung. Schon in seiner Bonner Jugend testete Beethoven selbst erdachte Fugenthemen aus. Hier erfindet er ein Thema in Sechzehnteln, dessen Tauglichkeit auf Wandlung er am Ende prüft: Er will es in den Notenwerten vergrößern (Augmentation), also verlangsamten. Die Idee wurde wohl nicht weiterverfolgt, zumindest kennen wir kein fertiges Stück.

- 12 Skizzenblätter zu verschiedenen Werken und Notizen
1807/08
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 75

Die Improvisation, also das freie Spiel ohne Noten, war zur Beethoven-Zeit ein beliebter Zeitvertreib. Aber erst, wenn man auch gut Fugen improvisieren konnte, galt man als wirklich brillanter Musiker. Beethovens Lehrer Albrechtsberger war dafür berühmt, die Menschen strömten in seine Orgelkonzerte, weil sie dort einen Meister seines Fachs Fugen improvisieren hören konnten. Das brachte ihm in Wien den Ehrentitel „unser Sebastian Bach“ ein. Auch sein Schüler Beethoven wurde für seine Improvisationen bewundert und zahlreiche Zeitgenossenberichte preisen ihn für seine aus dem Stegreif entwickelten Fugen. Etliche Dokumente weisen aber darauf hin, dass er sich durchaus vorher auf diese Auftritte vorbereitete. So notierte er auf diesem Skizzenblatt: „Lied variiert am Ende Fuge und mit pianissimo aufgehört[,] auf diese Art jede Fantasie entworfen und hernach im Theater ausgeführt.“ Seine Improvisationen („Fantasien“) waren die Attraktion jedes Konzerts. Er verband dabei die zwei wesentlichen Elemente einer guten Improvisation: Variation und Fuge. Ein Thema, in diesem Fall ein Lied, wird erst in verschiedenen Formen variiert und schließlich auch noch in einer Fuge durchgeführt.

- 13 Skizzenblatt zu einer unvollendeten Fuge für Streichquintett, Unv 7
Fragment, 1817
NE 114
- 14 Skizzenblatt zur Hammerklaviersonate, einer Chorsinfonie und einer Fuge
1817/18
Sammlung H. C. Bodmer, HCB BSk 8/56

Viele Projekte aus Beethovens Skizzenbüchern versandeten und nahmen nie Gestalt an. Darunter befinden sich im Laufe seines Lebens auch zahlreiche Fugen. Gerne hätten wir wahrscheinlich die Fuge für Streichquintett mit langsamer Einleitung gehört, deren Themengerüst Beethoven auf dem Blattfragment von 1817 (13) skizzierte. Beethoven hat länger an dieser Fuge gearbeitet und wenigstens die ersten gut 50 Takte in einem anderen Manuskript fertiggestellt. Sie war als Beitrag für eine nie zustande gekommene Gesamtausgabe seiner Werke bei Haslinger gedacht, wurde aber abgebrochen. Die Fuge auf einem Skizzenblatt zur Hammerklaviersonate (14) ist leider nicht so weit gekommen. Wir wissen noch nicht einmal, für welches Instrument Beethoven sie gedacht hatte.

VITRINE 6

- 15 Taschenskizzenheft zur Missa solemnis op. 123 mit Skizzen zum Credo 
(aufgeschlagen zur Fuge „Et vitam venturi“) und Agnus Dei
1820
BH 108

Andere Arbeiten dagegen wurden vollendet, zum Teil allerdings mit sehr großem zeitlichen Aufwand. Viele Monate schnitzte Beethoven an den Fugen der Missa solemnis, die eines seiner umfangreichsten Werke werden und der Perfektion so nahe wie möglich kommen sollte. Auf der aufgeschlagenen Seite des Taschenskizzenheftes arbeitete Beethoven das Thema zur Fuge „Et vitam venturi“ im Credo aus. Traditionell werden die Schlussworte des Credos als Fuge gesetzt. Beethovens Umsetzung ist nicht nur einer der Höhepunkte seiner Messe, sondern wohl auch eine der schwierigsten Credo-Fugen der gesamten Messliteratur überhaupt. In seinen Skizzen kann man den Arbeitsaufwand nachvollziehen, denn allein die Themenfindung – ein Thema muss ja für alle Verarbeitungsmöglichkeiten taugen – nimmt weite Strecken der Skizzen ein.

Abhandlung
von
der Fuge
nach den Grundsätzen und Exempeln
der besten deutschen und ausländischen
Meister

entworfen
von

Friedrich Wilhelm Marburg.

Nebst LXII. Kupfer tafeln.



Berlin, bey A. Haude, und J. C. Spener, Königl. und der Academie der
Wissenschaften Buchhändler. 1753.

BEETHOVENS ABSCHRIFTEN AUS LEHRWERKEN ZUR FUGENKOMPOSITION

VITRINE 7

- 16 Brief an Franz Anton Hoffmeister in Leipzig, Wien, 15. Januar 1801
NE 160
- 17 Brief an Breitkopf & Härtel in Leipzig, Wien, 26. Juli 1809
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Br 78
- 18 Auszüge Beethovens aus: Friedrich Wilhelm Marpurg,
Abhandlung von der Fuge (aufgeschlagen Kopie von Ausschnitten der Fuge
in c-Moll BWV 871 aus J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier II)
Sammlung H. C. Bodmer, HCB BSk 5/53
- 19 Auszüge Beethovens aus: Johann Georg Albrechtsberger, Gründliche Anweisung zur
Composition (aufgeschlagen Kopie von Ausschnitten der Fugen in d-Moll BWV 875 und
E-Dur BWV 878 aus J. S. Bachs Wohltemperiertem Klavier II)
1809–1815
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 46d
- 20 Kopie Beethovens von zwei Inventionen für Klavier von J. S. Bach (dreistimmige
Sinfonie Nr. 3 in D-Dur BWV 789 und zweistimmige Invention Nr. 11 in g-Moll BWV 782)
um 1817
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 43

„Nicht Bach, sondern Meer sollte er heißen“ – diese wohl berühmteste Charakteristik Bachs hat Beethoven möglicherweise niemals ausgesprochen. Sie gehört zu den vielen apokryphen, also nicht durch Dokumente abgesicherten Aussagen Beethovens, die man heutzutage in großer Zahl vor allem im Internet finden kann. Selbst wenn der Spruch nicht von Beethoven ist, so ist er doch gut erfunden und entspricht seiner Haltung, denn Beethovens Bach-Verehrung ist an vielen Stellen belegt. Sein Freund, der Verleger Franz Anton Hoffmeister in Leipzig, plante 1801 eine Gesamtausgabe der Werke Bachs. Enthusiastisch über dieses Vorhaben schrieb Beethoven ihm im Januar 1801 (16): „daß sie Sebastian Bach's Werke herausgeben wollen, ist etwas, was meinem Herzen, das ganz für die Hohe Große Kunst dieses Urvaters der Harmonie schlägt, recht wohl thut“. Im Juli 1809 schrieb er nach Leipzig an seinen Verleger Breitkopf & Härtel, der auch Bach im Programm hatte (17): „ich hatte einigemal angefangen wöchentlich eine kleine Singmusik bey mir zu geben [...] zu diesem Zwecke und überhaupt würde mir's lieb seyn, wenn sie mir die Meisten Partituren, die sie haben, wie zum B.[eispiel] Mozarts requiem etc. Haidns Messen überhaupt alles

von Partituren wie von Haidn Mozart Bach Johann Sebastian bach emanuel etc nach und nach Schikten“. Beethoven bestellte also einfach das ganze Programm, und nicht nur Vater Johann Sebastian, sondern auch den Sohn Carl Philipp Emanuel Bach. Ein gutes Jahr später orderte er ebenfalls bei Breitkopf & Härtel die h-Moll Messe. Außerdem hatte er gehört, dass Breitkopf & Härtel die „Beste Abschrift“ des Wohltemperierten Klaviers besäßen, also ein fehlerfreies Exemplar des meist handschriftlich verbreiteten Zyklus, und bestellte auch hiervon eine Kopie. Das Wohltemperierte Klavier galt weniger als heute als reine Aufführungsmusik, sondern eher als Lehrbuch, das modellhaftes Fugenspertoire zum Studium bereitstellte. Beethoven hatte schon als Knabe in Bonn das Kompendium studiert: ein wichtiger Ausbildungsschritt, von dem sein Lehrer Christian Gottlob Neefe in einer „Nachricht von der churfürstlich-cöllnischen Hofcapelle zu Bonn und andern Tonkünstlern daselbst“ 1783 berichtete. Auch viele musiktheoretische Lehrbücher zogen Bachs Fugen als Beispiele für bestimmte Problemkreise heran. Dies war einer von vielen Wegen, auf denen das Wohltemperierte Klavier um 1800 rezipiert wurde. Friedrich Wilhelm Marpurg illustrierte in seinem zweibändigen Standardwerk „Abhandlung von der Fuge“ anhand von Bachs Fuge in c-Moll BWV 871 aus dem Wohltemperierten Klavier II, wie ein Fugensatz in seinen Komponenten aufgebaut wird. Beethoven machte sich eine Kopie dieser Stelle (18). Vielleicht waren die Theoretiker für ihn eine einfache Möglichkeit, den zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers zu Gesicht zu bekommen. Johann Georg Albrechtsberger erläuterte in seinem Lehrbuch „Gründliche Anweisung zur Composition“ anhand von Bachs Werken Regeln zu drei- und mehrstimmigen Fugen. Hier lernte Beethoven die Ausschnitte aus der Fuge d-Moll BWV 875 Takt 15 mit Auftakt und Takte 26–27 und aus der Fuge E-Dur BWV 878 Takte 23-27 aus dem zweiten Band kennen (19). Abschreiben war für Beethoven eine wichtige Form der Aneignung und des Studiums, weshalb er auch vollständige Kopien anfertigte, zum Beispiel um 1817 zwei Inventionen von Johann Sebastian Bach, die dreistimmige Sinfonie Nr. 3 in D-Dur BWV 789 und die zweistimmige Invention Nr. 11 in g-Moll BWV 782 (20).

VITRINE 8

- 21 Johann Georg Albrechtsberger, Gründliche Anweisung zur Composition
Breitkopf, Leipzig, 1790
BB 16 ALBR / 1790

- 22 Kontrapunktstudien, Exzerpte aus Albrechtsbergers Lehrbuch
1794
BH 102

- 23 Präludium zu einer Fuge für Streichquartett
1794/95
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 62

- 24 Skizzenblatt zu einer Doppelfuge in F-Dur für vierstimmigen gemischten Chor
1794/95
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 61

Schon als Jugendlicher während seiner Ausbildung in Bonn wurde Ludwig van Beethoven an Kontrapunkt und Musiktheorie herangeführt. Schon damals musste sich jeder Profimusiker mit Fugentheorie auskennen. In Wien absolvierte Beethoven 1794/95 noch einen kompletten Ausbildungsgang im Kontrapunkt bei dem damals berühmtesten Tonsatzlehrer der Stadt, Johann Georg Albrechtsberger. Der Domkapellmeister war berühmt für seine Improvisationen. 1808 urteilte Ignaz Mosel in seiner „Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien“: „Herrn Albrechtsberger, Musikdirector an der hiesigen Metropolitankirche, vielleicht den ersten Orgelspieler der Welt, und gewiß einen der gelehrtesten Tonsetzer, darf Wien als seinen Sebastian Bach betrachten, und verehrt ihn auch als solchen.“ Albrechtsberger hatte 1790 ein weitverbreitetes Buch „Gründliche Anweisung zur Composition; mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte, erläutert; und mit einem Anhang: Von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen musikalischen Instrumente.“ veröffentlicht (21). Beethoven verschenkte sogar noch 1817 ein Exemplar und hielt diese Tonsatzlehre für die wichtigste, die er auch Schülern empfahl. Im Unterricht verwendete Albrechtsberger sein Buch nicht, sondern dachte sich – angepasst an den jeweiligen Schüler – neue Beispiele aus. Dass Beethoven das Buch trotzdem benutzte, zeigt seine Abschrift aus dem 25. Kapitel „Regeln zu den drey- und mehrstimmigen Fugen“ von 1794 (22). Albrechtsbergers Unterricht war sehr strukturiert. In jeder Unterrichtseinheit lernte Beethoven zunächst die Regeln, die er dann an konkreten Beispielen durchführen musste. Zum Ende einer Unterrichtseinheit stand immer ein Satz für Streichinstrumente, der sich wie beim Vorbild J. S. Bach meist in ein Präludium und eine Fuge gliederte. Wenn Beethoven sein Probestück ablieferte, wurde es vom Lehrer korrigiert und dann von ihm selbst noch einmal sauber abgeschrieben wie das Präludium für Streich-

quartett in d-Moll, das nur noch als Fragment erhalten ist (23). Für Albrechtsberger war die Fuge „die nothwendigste Gattung der Kirchen-Musik“. In seinem Unterricht musste Beethoven deshalb auch kirchenmusikalische Fugen schreiben. Die Kyrie-Fuge (24) hat er zwar nicht zu Ende geschrieben, man erkennt aber deutlich, dass er gelernt hat, zuerst das Gerüst aus Thema und Gegenstimme zu notieren, das erst später aufgefüllt werden sollte.

VITRINE 9

- 25 Friedrich Wilhelm Marpurg, Abhandlung von der Fuge
Haude und Spener, Berlin, 1753/54
BB 16 MARP / 1753
- 26 Exzerpte aus Marpurgs Lehrbuch (enthält auch Textauszüge aus Albrechtsberger und Johann Joseph Fux' Gradus ad Parnassum)
1809–1815
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 46a
- 27 Exzerpte aus Marpurgs Lehrbuch zur Fugentheorie (enthält auch Auszüge aus Albrechtsberger)
1809–1815
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 46i
- 28 Johann Philipp Kirnberger, Die Kunst des reinen Satzes in der Musik
Decker, Berlin, 1774–1779
BB 16 KIRN / 1774
- 29 Exzerpt aus Kirnbergers Lehrbuch
1809–1815
Sammlung H. C. Bodmer, HCB Mh 46g

Für Beethoven war Fugenlehre aber offensichtlich deutlich mehr als nur ein lästiger Abschnitt seiner Ausbildung. Viele hundert Seiten hat er im Laufe seines Lebens aus musiktheoretischen Standardwerken zum Studium abgeschrieben. Kopieren war für ihn eine Form der Aneignung, durch das Schreiben verinnerlichte er die Sachverhalte. Dabei war es völlig unerheblich, dass er die Bücher zu Hause stehen oder dieselbe Stelle schon mehrfach abgeschrieben hatte. Immer wieder untersuchte er die Regeln aufs Neue – aus Faszination, aus Wissbegierde, zum intellektuellen Zeitvertreib oder als Gehirnjogging. Neben Albrechtsberger war das große zweibändige Standardwerk zur Fugenlehre Friedrich Wilhelm Marpurgs „Abhandlung von der Fuge“ (25). Marpurg fasste quasi den State of the Art der Fuge zusammen und setzte damit einen Standard, der für die nachfolgenden

Generationen bis heute gültig ist (Anton Bruckner studierte noch Fuge nach Marpurg). Auch Beethoven eignete sich wesentliche Inhalte des Lehrwerks an, z.B. wie man die Gegenstimme korrekt konstruiert (bei Marpurg: „Von der Einrichtung des Gefährten“, 26) oder grundlegende Regeln zum Bau einer mehrstimmigen Fuge (Marpurg: „Allgemeine Regeln zum Verfolg einer zwey- drey- oder vierstimmigen einfachen Fuge“, 27). Eine der kniffligsten Satzformen in der Fuge ist der doppelte Kontrapunkt, bei dem Thema und Gegenstimme so gebaut sind, dass sie in ihrer Lage vertauscht werden können, ohne dass fehlerhafte Intervalle entstehen. Viele zig Seiten von Abschriften Beethovens zeugen von seiner Begeisterung für diese komplexe Bauform, zu der er sich aus allen Lehrwerken seiner Zeit Informationen zusammentrug. Auch aus Johann Philipp Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes in der Musik“ (28) machte er sich Notizen zum doppelten Kontrapunkt (29). Wie in allen Lehrwerken finden sich auch hier Kontrollzahlen, mit denen der richtige Intervallabstand geprüft wird.

Texte: Julia Ronge

HÖRBEISPIELE

Alle Hörbeispiele sind entnommen aus:

Beethoven – The New Complete Essential Edition, Deutsche Grammophon, erschienen 2021 und im Shop erhältlich.

Wir danken der Deutschen Grammophon für die Nutzungserlaubnis.

BTHVN

BEETHOVEN-HAUS
BONN

Beethoven-Haus Bonn
Bonngasse 24-26
53111 Bonn
www.beethoven.de