

UDK 785.77 Beethoven: 785 Schwerdt

Arnold Feil  
TübingenDIE „GRANDE SERENADE“ VON L. F. SCHWERDT  
UNTER DEN NACHFOLGEKOMPOSITIONEN VON  
BEETHOVENS SEPTETT OP. 20. ZUM VERHÄLTNIS  
KLASSIK-KLASSIZISMUS IN DER MUSIKALISCHEN  
KOMPOSITION NACH 1800\*

*Der Begriff „Klassizismus“ wird, wie man weiß und immer wieder erörtert, in der Kunstwissenschaft und besonders in der Musikwissenschaft verschieden und für Verschiedenes gebraucht. Die vorherrschende Bedeutung findet man bei Moser im Lexikon (4 1955): „Für die manieristische Abschwächung des Klassischen gebraucht man das Wort 'klassizistisch'... mit dem Nebensinn des bloß Akademischen, ja des allzu Glatten“. Es fallen die Worte „Abschwächung“, „manieristisch“, „akademisch“ (gar: „bloß akademisch“), „glatt“ (gar: „allzu glatt“), alles pejorativ zu verstehende, hier jedenfalls ausdrücklich pejorativ gemeinte Wörter.*

*Weniger negativ ist das Riemann-Lexikon (Sachteil 1967): „Klassizismus... formale Anlehnung an klassische Vorbilder“. Ob negativ, ob positiv, man kann das ad infinitum diskutieren und sich, etwa über Mendelssohn, verstreiten — ad infinitum, wenn man nicht klärt, worin denn das Vorbildhafte des „Klassischen“ bestehe, und was das meint: „Formale Anlehnung“.*

*Fürchten Sie nicht, meine Damen und Herren, daß ich das Problem nur auf die Diskussion „des Klassischen“ verlagern will; wir kämen vom Regen in die Traufe. Aber diese Behauptung reizt mich: „Formale Anlehnung“. Gemeint ist natürlich dies: „Nur formale Anlehnung“ an das klassische Vorbild mache den Klassizisten aus. Übrigens: Setzte man das „nur“ nicht dazu, dann müßte man eigentlich alle Meister nach Beethoven zu Klassizisten stempeln. Setzt man das „nur“ hingegen dazu, wie ich es eben getan habe, dann sind sie allesamt „nur“ Klassizisten, weil sie weniger gut sind in ihren Werken als die Klassiker selbst. Hier also kommt man nicht weiter, wie man sieht.*

*Zurück zur „formalen Anlehnung“. Kann damit lediglich die sogenannte Form gemeint sein, also Sonaten- oder Rondoform oder dgl.? Kaum nur das! Aber was statt dessen oder was darüber hinaus? Wo von Form die Rede ist, muß folgen: der Inhalt. Ach, du lieber Himmel, was ist denn der Inhalt von Musik? Nach dem ersten Schrecken, den der allzu hohe philosophisch-ästhetische Anspruch der Form-Inhalt-Problematik bei einem bescheidenen Musikhistoriker auslöst, muß man freilich doch sagen: Wahrscheinlich liegt hier, was uns interessiert! Und wenn wir uns nicht zu allzu hohen Formulierungen verführen lassen, dann können wir vielleicht einfach fragen: „Worin ist denn ein klassizistisches Musikstück verschieden von einem klassischen,*

worin die Nachahmung vom Vorbild?“ Der Vorwurf, den Friedhelm Krummacher (Kongreßbericht Kopenhagen 1972: „Klassizismus als musikgeschichtliches Problem“) erhebt, den sollte man ernst nehmen, den sollten wir nicht auf uns sitzen lassen: „Bei der herigen Klassizismusdebatte verfilzen sich ästhetische und historische Kategorien zu einer Unschärfe, die das Wort selbst als Schlagwort untauglich macht. Was bleibt, ist der Ausdruck eines Urteils und meist eines Verdikts, das weitere Argumente entbehrlich machen soll, die gemeinte Sache aber verdeckt.“ In der Tat: wir verwenden Begriffe wie klassisch oder klassizistisch als Schlagworte und nehmen die Unschärfe in Kauf, weil – weil uns „die weiteren Argumente“ fehlen, und weil es uns deshalb gerade willkommen ist, daß „die gemeinte Sache“ verdeckt bleibt.

Kurz: Was denn an den Klassikern war ihren Zeitgenossen und Nachfahren vorbildhaft? Was andererseits unterscheidet sie von ihnen, obwohl sie ihre Vorbilder doch nachgeahmt haben? Worin hat die Nachahmung denn das Vorbild verfehlt? Verfehlt aus mangelnder Einsicht, aus mangelndem Können, oder aus einer anderen Absicht? Das scheinen mir die zuerst zu stellenden und zu beantwortenden Fragen zu sein!

Also noch einmal: Worin ist ein gemeinhin als klassizistisch eingestuftes Musikstück – etwa die Serenade von Schwerdt – verschieden von einem vorbildlichen Werk eines Wiener Klassikers – etwa von dem Septett op. 20 von Beethoven? Wenn wir diese Frage so stellen, dann helfen die Schlagwörter nicht mehr weiter, dann müssen wir zusehen, wie eben Beethovens Septett komponiert ist, damit wir sehen können, daß und wie Schwerdts Serenade anders komponiert ist. Ob bei dem anzustellenden Vergleich der Unterschied der Qualität eine besondere Rolle spielt, diese Frage ist zunächst zurückzustellen! Erstens ist Schwerdts Serenade ein sehr gutes Stück, während Beethovens Septett nach Beethovens eigenem Urteil ein schwaches Stück ist („Ich wußte in jenen Tagen nicht zu komponieren, jetzt, denke ich, weiß ich es.“ Das soll er 1817 im Hinblick auf das Septett vom Winter 1799/1800 gesagt haben.) Aber für die Beantwortung unserer Frage kommt es zunächst auf die Untersuchung der Komposition an sich, der Machart an, und ob die Machart hier und dort dieselbe ist. Erst später ist dann vielleicht zu fragen – nämlich falls die Machart gleich oder ähnlich sein sollte – ob der Unterschied eventuell „nur“ ein Qualitätsunterschied ist.

Also ist, so meine ich, zuerst die Machart zu untersuchen eines als klassisch bekannten Werkes, das als Vorbild für andere Werke derselben Zeit oder von Nachfolgern gedient hat. Ich wähle Beethovens Septett.

Dann ist in einem zweiten Schritt die Machart eines der Nachfolge-Werke zu untersuchen. Ich wähle die Serenade von Schwerdt.

Indessen: Die Untersuchung eines Werkes von Beethoven auf seine Machart erweist sich als sehr kompliziert, als so kompliziert, daß die auch schwierig vorzuführen ist – zumal die Musikwissenschaft, wie sich zeigt, für die Beschreibung von Beethovens Setzweise kaum Kriterien, ja nicht einmal Begriffe hinreichend zur Verfügung stellt. Ich führe deshalb hier nur Beethoven vor, und ich tue es mit gutem Gewissen, weil sich allein bei dieser Untersuchung und zwar alsbald zeigen wird, daß so die Machart von Schwerdts Serenade nicht ist. Und: Schwerdts Serenade ist nicht schlechter komponiert sondern anders. Wie anders? Das werde ich nicht mehr zeigen können – und ich habe auch hier kein schlechtes Gewissen: Es zeigt sich nämlich bei näherem Zusehen, daß für die Beschreibung der Machart von Schwerdts Serenade sehr wohl Kriterien und Begriffe zur Verfügung stehen, nämlich diejenigen, die die Musikwissenschaft für die Beschreibung der Musik der Romantik zur Verfügung gestellt hat. Also kann diese Komposition ein jeder von uns leichter beschreiben als eine von Beet-

*hoven, jedoch nicht eo ipso weil Beethoven bedeutender ist — wie man so sagt — als Schwerdt, sondern weil die Machart der Schwerdtschen Komposition, der homophone Satz der frühen Romantik, mit einfachen und bekannten Kategorien und Begriffen zu beschreiben ist.*

*Nun also zu Beethovens Septett als zu einem klassischen Vorbild eines klassizistischen Nachahmers, um hier das Schlagwort noch einmal provozierend aufzugreifen und die folgende handwerkliche Untersuchung davon abzuheben.*

Am 2. April des Jahres 1800 gibt Beethoven in Wien im Hofburgtheater eine „musikalische Akademie“, in der er mit neuen Kompositionen hervortreten und auf sich aufmerksam machen will. Hier bringt er seine Erste Sinfonie op. 21 zur Uraufführung und sein Septett Es-dur op. 20 für Streicher und Bläser. Im Dezember desselben Jahres bietet er diese Werke (zusammen mit anderen) dem Leipziger Verleger Hoffmeister an. Im Begleitbrief schreibt er: „Ich will in der Kürze also hersetzen, was der Hr. Bruder von mir haben können. 1. Ein Septett per il Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso, Clarinetto, Corno, Fagotto, tutti obligati (ich kann gar nichts Unobligates schreiben, weil ich schon mit einem obligaten Accompagnement auf die Welt gekommen bin). Dieses Septett hat sehr gefallen... 2. eine große Sinfonie mit vollständigem Orchester...“

„Ich kann gar nichts Unobligates schreiben...“: Beethoven beschreibt hier seine musikalische Kompositionsart als die eines „obligaten Accompagnements“. Der Begriff „obligates Accompagnement“ nun enthält einen Widerspruch in sich. „Accompagnement“ heißt und meint nämlich zu Beethovens Zeit „Begleitung“, z. B. eine Stimme oder Stimmen, die eine Hauptstimme lediglich begleiten, die man also weglassen kann, ohne der Musik der Hauptstimme wesentlich zu schaden. „Obligat“ hingegen definiert H. Chr. Koch in seinem „Musikalischen Lexikon“ 1802 so: „Die jetzige Bedeutung dieses Kunstwortes, nach welcher man unter einer obligaten Stimme eine solche Stimme eines Tonstückes versteht, die entweder in dem Verfolge desselben hier und da in kurzen melodischen Sätzen den Hauptgesang führt, oder die mit dem Hauptgesange so verbunden ist, daß sie, ohne das Tonstück zu verstümmeln, nicht weggelassen werden kann, hat ihren Grund in der ältern Musik, in welcher alles ... gebunden gearbeitet war. Weil nun eine obligate oder gebundene Stimme ... nicht ausgelassen werden kann, ohne den ganzen Zusammenhang der Harmonie zu zerstören, so hat man den Ausdruck obligat auch auf solche Stimmen in Tonstücken nach der freien Schreibart übertragen, die zur Darstellung des ganzen Zusammenhanges eines Tongemäldes unumgänglich notwendig sind.“ Beethovens Beschreibung seiner Kompositionsart mit: „obligates Accompagnement“ meint also eine „freie Schreibart“ (d. h. eine nicht kontrapunktische Schreibart), bei der keine Stimme des Satzes wegzulassen ist, ohne daß Satzganze Schaden nimmt. Alle Stimmen, obschon sie nicht kontrapunktisch geführt sind und obschon der Satz eine Hauptstimme hat, sind doch mehr als nur Begleitung, eine jede gehört wesentlich zum Ganzen, aus dem man sie nicht lösen kann, weil einerseits sie selbst dann nicht mehr bestehen kann, weil andererseits das Satzganze dann als solches zerstört würde. Machen wir uns das an kurzen Beispielen aus Beethovens Septett Es-dur, op. 20 klar.

Am Beginn des Presto-Teils im Schlußsatz hat die Violine die Hauptstimme, diese aber ist ohne die „obligate Begleitstimme“ des Violoncellos nicht denkbar. (Bsp. 1)

Im Seitensatz dieses Satzes sind diese beiden Instrumente Violine und Violoncello in Parallelen zusammengespannt, werden aber von einem liegenbleibenden Ton, den zuerst die Viola, später das Violoncello rasch repetieren, konterkariert. Ließe man den

Bsp. 1

Beethoven: Septett op. 20  
6. Satz

17 *sul una corda*

V.  
Va.  
Vc.  
Kb.

*p*  
*p*  
*p*  
*p*

rasch repetierten liegenbleibenden Ton weg, es fehlte nicht eine „Begleitstimme“, es fehlte die Achse, um die das Melodische sich dreht.

Bsp. 2

44

V.  
Va.  
Vc.  
Kb.

*p* *cresc.* *sf*  
*p* *cresc.* *sf p*  
*p* *cresc.* *sf*  
*p*

In der Durchführung führt Beethoven (Takt 116 ff.) ein drittes Thema ein – wenn man das ein Thema nennen kann, für dessen Bau die Kompositionselemente, die wir

im ersten und im zweiten Thema kennengelernt haben, wieder verwendet sind: Die Unterstimmen im unisono haben eine kontrapunktisch wirkende Gegenstimme zu einem von den Bläsern dreistimmig vorgebrachten Harmoniestimmensatz – und hinein in diesen vollstimmigen Satz dringt eine Violinstimme, ausgehend von Tonrepetitionen, also als Achsenton, aber dann innerhalb des vollen Satzes frei ausschwingend:

Bsp. 3

116

Musical score for Example 3, measures 116-119. The score includes parts for Kl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Horn, V. (Violin), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Kb. (Kontrabaß). The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The Violin part features a 'cresc.' marking and a 'p' dynamic. The strings play a rhythmic pattern with 'pizz.' (pizzicato) markings. The woodwinds and horns enter in measure 116 with a 'p' dynamic.

Continuation of the musical score from Example 3, measures 120-127. This section shows the development of the themes established in the previous measures. The Violin part continues with its melodic line, and the strings maintain their rhythmic accompaniment. The woodwinds and horns continue their harmonic support.

Dies ist wahrhaftig eine herrlich schöne Stelle, eine typisch Beethoven'sche Stelle — und eine Stelle, an der man sehen kann, wie sie im „obligaten Accompagnement“ als einer Art von polyphonem Kompositionsverfahren komponiert ist.

Indessen mag man fragen, ob ein paar kontrapunktisch gearbeitete Stellen einen homophon gedachten Satz schon zu einem polyphonen machen, jedenfalls über das hinaus, was ja auch der harmonisch richtig ausgeführte homophone Satz an Kontrapunktik enthält. Nun, dieser musikalische Satz ist eben *nicht homophon* gedacht, er besteht nicht aus einer dominierenden melodischen Oberstimme, deren latente Harmonien vom Begleitstimmensatz nur ausgebreitet werden. Man verdeutliche sich die Oberstimme der zuletzt zitierten Stelle als Melodie, die Unterstimmen als Begleitstimme; man vergegenwärtige sich die solistisch geführte Violinstimme einmal ohne den ganzen Satz: Für sich genommen sind alle Stimmen, auch die führenden, musikalisch ein Nichts. Offensichtlich ist der musikalische Satz nicht in Haupt- und Nebenstimmen zu zerlegen, offensichtlich ist er obligat, obwohl er ein freier Satz ist.

Die herrliche As-dur-Stelle (T. 116 ff.) besteht übrigens aus lauter Viertaktern, aus Taktgruppen von je vier Takten, die als in sich abgeschlossene kleine Sätzchen nebeneinander stehen. Diese Satzbauweise aus „Rhythmen von 4 Takten“ — so die Ausdruckweise der zeitgenössischen Theorie, diese Satzbauweise aus Taktgruppen mit stets geradzahlgiger Anzahl von Takten (2, 4, 6, 8, 10, bis 16) ist üblich, ja von der Kompositionslehre verbindlich vorgeschrieben, und in der Tat ist das normale Satzglied in der Komposition jener Zeit 4 Takte lang, und das Ganze der Komposition ist, von sorgfältig zu behandelnden Ausnahmen abgesehen, stets in ganzzahligen Taktgruppen-Rhythmen gebaut, auch bei den Wiener Klassikern, auch in unserem Septett. Die Musikwissenschaft nennt das in der Regel Perioden-Bauweise, aber diese Bezeichnung ist irreführend falsch. Der Satz, den die Wiener Klassiker Haydn, Mozart, Beethoven und Franz Schubert in ihren wesentlichen Werken zur Verwirklichung ihrer musikalischen Intentionen einsetzen, funktioniert anders als die homophon gedachte Perioden-Bauweise vermuten läßt, nämlich in einem Sinne, den ich aus der Tradition abendländisch-polyphonen musikalischen Denkens hervorgehen sehe.

Der Satz des „obligaten Accompagnements“ ist nicht nur, wie man sieht, in selbständig geführten aber aufeinander bezogenen Stimmen komponiert, er ist auch in kompositorisch auseinanderzuhaltenden verschiedenen Ebenen gedacht. Diese verschiedenen Ebenen sind zusammengebaut durchaus so, wie es das Wort Compositio sagt, und auch der Hörer hat die Aufgabe, das Divergierende zusammenzuhören, die Compositio selbst zusammenzuhören, nämlich im aktiven Mitvollzug der Musik. Oder anders: Im Vorgang eines musikalisch aktiv mitwirkenden Hörens entsteht die musikalische Gestalt aus dem Spiel in der Wahrnehmung (gleichgültig ob wir uns unserer Aktivität dabei bewußt sind oder nicht). Bauweise und Hörweise seien an wenigen Beispielen nun aus dem ersten Satz von Beethovens Septett vorgeführt, und zwar zuerst aus der Durchführung.

Diese Durchführung besteht aus lauter Viertaktern: aus Satzgliedern von jeweils 4 Takten, die an der immer wieder neuen Zuordnung der Instrumente und an ihrer Artikulation völlig eindeutig zu erkennen sind: Takt 112–115, T. 116–119, T. 120–123, T. 124–127, T. 128–131, usw. Sieht man einmal von der Melodie-stimme ab, so scheinen die anderen Stimmen lediglich eine Begleitung zu haben, etwas durchaus Unselbständiges, etwas von einem übergeordneten musikalischen Geschehen Abhängiges. Das ist aber in Wirklichkeit nicht so. Vielmehr lassen die Strukturierung in der Abschnittsbildung und in den harmonischen Verhältnissen dieses scheinbare Begleitgeschehen als ein in bestimmter Weise selbständiges Geschehen

erscheinen. Diese Viertaktgruppen haben die Eigentümlichkeit, daß sie harmonisch-funktional unselbständig sind: In jedem vierten Takt ist die harmonische Funktion die einer Dominante, deren zugehörige Tonika erst mit dem ersten Takt des neuen Satzgliedes eintritt. Diese Satzglieder stehen als solche nebeneinander, harmonisch sind die aneinandergehängt. Dies ist eine Schicht des Satzes.

Bsp. 4  
116

1. Satz

Kl.

Fag.

Horn

V.

Va.

Vc.

Kb.

1 2 3 4

1 2 3 4

Die andere Schicht des Satzes entsteht mit den aneinandergereihten Viertaktern der auf Klarinette (T. 117 – 120), Horn (T. 121 – 124) und dann Klarinette und Fagott (T. 129 – 132) verteilten Melodie. (Der dazwischen liegende Viertakter 124/5-127/8 bleibe einstweilen außer Betracht.) Auch in dieser Schicht des Satzes reihen sich also lauter Viertakter aneinander, aber die Melodie ist hier auftaktig und findet ihren Schluß jeweils in einer Tonika.

Wenn man nun die beiden hier in der Beschreibung separierten Schichten der Komposition zusammenbringt, dann ergibt sich das Partiturbild des folgenden Beispiels, an dem man sieht: die pointiert strukturierten Viertaktgruppen in den melodieführenden und in den anderen Stimmen fallen nicht zusammen, sie sind stets um einen Takt gegeneinander verschoben. Oder anders: Die melodieführenden Stimmen setzen mit ihrem auftaktigen Beginn jeweils erst dann ein, wenn die Musik der anderen Schicht des Satzes bereits eingesetzt hat, die Musik also gleichsam schon läuft. (Bsp. 4) Damit dieses differierende Miteinander auch gewiß von jedem Hörer wahrgenommen wird, fügt Beethoven zwischen die beiden entsprechenden Stellen einen Viertakter ein, bei dem die Unter- und Oberschicht des Satzes *nicht* differieren, einen Satzteil, der eigentümlich trennt und zugleich einen Neubeginn ermöglicht: Takt 124 – 127. Vergegenwärtigt man sich die ganze Stelle, spielt man sie, hört man sie, so wird man bemerken, daß hier musikalische Gestalten auf verschiedenen Ebenen gleichzeitig gleichsam „in Aktion“ sind, daß sie plötzlich zusammentreten, daß sie aber plötzlich auch wieder auseinander treten. Der Hörer mag sich schließlich fragen, wie wohl nach solchem Geschehen, bei dem sich die musikalischen Gedanken hart im Raume stoßen, der Eintritt der Reprise geschehen könne, wie nämlich, damit wirklich ein wie neu erscheinender Wiedereintritt des schon Bekannten wahrgenommen werden kann. Beethoven benützt dazu den 3/8-Auftakt, der – abgesehen von Anfang (T. 112) – hier in der Durchführung stets gebunden und so positioniert ist, daß er seine Melodie in die laufende Musik der anderen Satzschicht einbringt – der aber im Hauptthema des Satzes und am Beginn der Durchführung anders positioniert ist, nämlich als Auftakt zum allerersten Einsatz und dann stets staccato artikuliert. Der Auftakt muß also umgestellt werden, umgestellt innerhalb des „Rhythmus“ der Taktgruppen“, und diese Umstellung muß als musikalisches Geschehen vollzogen werden, und vom Hörer wahrgenommen werden können. Tatsächlich hat man den Eindruck, als würde hier etwas rückgängig gemacht – übrigens aufgrund der hartnäckig wiederholten „Interventionen von Violoncello und Kontrabaß und wie gegen den Willen der schönheitstrunkenen Bläser – rückgängig gemacht schließlich von der Violine, die ihre Dominanz im Satz hier einmal ausspielt, ausspielt nicht nur durch eine besonders schöne und besonders exponierte Passage, sondern durch entschiedenes Eingreifen in das Satzgeschehen. (Bsp. 5a & b)

Daß hier etwas rückgängig zu machen war, nämlich die Umkehrung des Sinns der musikalisch-gestischen Figur des 3/8-Auftaktes, das konnte der aufmerksame Hörer übrigens vom Beginn der Durchführung her schon ahnen, vom Beginn der Durchführung wo der 3/8-Auftakt im harten ff staccato aufwärts greift und alsbald trügerisch gebunden eine fallende Melodie einführt, die gar keine echte Melodie ist.

Faßt man die Beobachtungen zusammen, so ist folgendes festzustellen: Beethovens musikalischer Satz ist weder primär melodisch gedacht noch primär harmonisch; er ist nicht homophon, sondern polyphon, und er ist polyphon dadurch, daß das Accompagnement obligat geführt ist, nämlich: Beethoven führt in verschiedenen Schichten des Satzes Verschiedenes gleichzeitig, und zwar so, daß (1.) sowohl die verschiedenen Schichten des Satzes, als auch (2.) die Verschiedenheit des hier und dort

Bsp. 5 a)

(Durchführung)

112 116

Kl. *ff sf sf sf p*

Fag. *ff sf sf sf*

Horn *sf sf sf*

V. *ff sf sf sf p*

Va. *ff sf sf sf*

Vc. *ff sf sf sf p*

Kb. *sf sf sf*

1 2 3 4 1 2 3

b)

140

Kl. *fp*

Fag. *fp*

Horn *fp*

V. *f p*

Va. *fp*

Vc. *fp*

Kb. *fp*

1 2 3 4

(Reprise)  
154

The musical score consists of seven staves. The top staff is the first violin, the second is the second violin, the third is the viola, the fourth is the first cello, the fifth is the second cello, the sixth is the first bassoon, and the seventh is the second bassoon. The score shows a transition from a previous section to a 'Reprise' at measure 154. The music is characterized by overlapping rhythmic patterns and dynamic contrasts. Dynamics include *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *f* (forte). There are first and second endings marked at the bottom of the score.

Geführten, als auch (3.) die Gleichzeitigkeit des in den Schichten verschieden Verlaufenden je für sich hörbar werden, musikalisch bewußt erfahren werden können. Beethoven führt bestimmte formulierte musikalische Gestalten in bestimmten Konstellationen vor – und ändert im Verlauf des Sonatensatzes (der die Möglichkeiten für den Verlauf des Ganzen absteckt) die Konstellation für diese Gestalten, oder auch ändert er die Gestalten bei gleichbleibendem Bezug der Satzschichten zueinander. Das Ergebnis ist eine Art von musikalischem Geschehen, dessen Zeuge der Hörer ist – nein: das der Hörer hörend musikalisch mitvollzieht. Und in diesem Vollzug der Musik erleben wir musikalische Wirklichkeit als Wirklichkeit von Freiheit: das Kennzeichnen der Musik unserer Wiener Klassiker.

Beethovens Septett war seinerzeit ein Riesenerfolg, es hat eine neue Gattung Kammermusik für Bläser und Streicher hervorgerufen, die die Herkunft aus der Divertimento- und Serenadenmusik nurmehr ahnen läßt. Über den Erfolg seines Werkes und der neuen Gattung war Beethoven ärgerlich, sehr ärgerlich sogar. Warum wohl? Wie kann ein Komponist sich ärgern über den Erfolg eines seiner Werke? Die Antwort muß wahrscheinlich so lauten: weil alle seine Nachfolger und Nachahmer an diesem Werk nur diejenige Seite gesehen und nachgeahmt haben, die es *auch* hat, aber eben nur *auch* hat, die lebenswürdige, und nicht diejenige, die Beethoven veranlaßt hat, dieses Kammermusikwerk zusammen mit seiner Ersten Sinfonie zur Uraufführung zu bringen, die Seite der im obligaten Accompagnement streng gearbeiteten polyphonen Komposition. Nur einer ist diesem Irrtum von Beethovens Publikum und von seinen Nachfolgern in seiner Zeit nicht erlegen, nur einer hat erfaßt, daß hier in Beethovens Septett etwas offener liegt als in den meisten anderen Kompositionen

des Meisters: die Satzbauweise. „Auf dem Wege zur großen Sinfonie“ komponiert Franz Schubert im Frühjahr 1824 nach dem Vorbild von Beethovens Septett sein Oktett für Bläser und Streicher F-dur (op. post. 166; D 803).

Und die anderen alle, die die von Beethovens Septett ausgelöste neue Gattung Kammermusik für Bläser und Streicher fortführen, die Hummel (1778–1837), Spohr (1784–1859) und Kreutzer (1780–1849), um die bekanntesten zu nennen, und eben Leopold Ferdinand Schwerdt (1770–1854), machen sie etwas anders als Beethoven, und wenn ja, was? Ja, sie machen etwas anders, nämlich, wie schon gesagt, sie verlegen das Interesse auf eine andere Seite der Komposition. Die Zeitgenossen haben das ausgesprochen, deutlich allerdings nur in den Kritiken an Beethovens Stil, und zwar gerade dort, wo Beethoven weniger verbindlich ist als gerade in seinem Septett. Über die in der Nachbarschaft des Septetts entstandenen Streichquartette op. 18 lautet etwa eine Rezension so: „Der Komponist muß ohne Zweifel sein eigenes Publikum haben, welches seine Quatuors abnimmt und Gefallen daran findet, denn sie kontrastieren mit Pleyels, Fränzels und anderer Quartetten zu sehr, um den Liebhabern dieser letzteren in Betreff des Geschmacks, Zuschnitts und der Ausführungsart gefallen zu können. Zwar mangelt es im Einzelnen nicht ganz an Stellen, welche den Schein des Gefälligen an sich haben; im Ganzen aber sind die Gedanken meistens bizarr, sie mögen nun aus einem eigenen, unwillkürlichen Humor geflossen, oder absichtlich so gesucht worden sein... Diese Quatuors werden mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung, als durch das Angenehme und Ungezwungen erregen, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Komponist hierin sympathisieren, Beifall erhalten.“ Solches hört und liest man öfter über Werke Beethovens. Über das Violinkonzert (op. 61) urteilt der Rezensent der Uraufführung vom Dezember 1806 so: „Über Beethovens Konzert ist das Urteil von Kennern ungeteilt; es gesteht demselben manche Schönheit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten. Es sagt, daß Beethoven seine anerkannten großen Talente gehöriger verwenden und uns Werke schenken möge, die seinen ersten Sinfonien aus C und D gleichen, seinem anmutigen Septette aus Es, dem geistreichen Quintette aus D-dur [recte C-dur] und mehreren seiner frühern Kompositionen, die ihn immer in die Reihe der ersten Komponisten stellen werden. Man fürchtet aber zugleich, wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publikum übel dabei fahren. Die Musik könnte so bald dahin kommen, daß jeder, der nicht genau mit den Regeln und Schwierigkeiten der Kunst vertraut ist, schlechterdings gar keinen Genuß bei ihr finde, sondern durch eine Menge unzusammenhängender und überhäufte Ideen und einen fortwährenden Tumult einiger Instrumente, die den Eingang charakterisieren sollten, zu Boden gedrückt, nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Konzert verlasse. Dem Publikum gefiel im Allgemeinen dieses Konzert und Clements Fantasien außerordentlich.“ Das Urteil der *Kenner* ist also ungeteilt, nämlich höchst bedenklich. Dem *Publikum* hingegen gefiel das Konzert. Trotzdem ist Beethovens Violinkonzert zunächst kein Erfolg beschieden gewesen; erst Joseph Joachim, der große Geiger des 19. Jahrhunderts und Freund von Johannes Brahms, brachte es (seit 1844) heraus und verschaffte ihm „den nötigen Respekt“. Die Kenner hatten also doch recht: dem großen Publikum war das Werk zu kompliziert, es bevorzugte eingängigere, leichter zu verstehende Werke, wie etwa die Erste und die Zweite Sinfonie und eben das Septett. Um den Liebhabern gefallen zu können, sollten die Werke „in Betreff des Geschmacks, Zuschnitts und der Ausführungsart“ freundlicher sein, angenehmer, ungezwungener, und sie sollten wohl auch

etwas mehr Empfindung zeigen als Beethovens Werke, jedenfalls in ihren raschen Sätzen. Wenn Beethoven selbst diesen Forderungen des Zeitgeschmacks nicht nachkommen wollte, seine Zeitgenossen und Nachahmer sind dem Publikumsgeschmack entgegengekommen — und sie haben den offensichtlich großen Bedarf an dieser Art von neuer Musik zahlreichen Werken gerne befriedigt.

Nicht, daß diese Werke deshalb eo ipso von minderer Qualität wären! Nein, durchaus nicht! Sie sind nur von anderer Art, im Grunde anders: Ihr musikalischer Satz ist homophon; die die Melodie führenden Stimmen treten hervor; ihnen ordnen sich die anderen Stimmen unter; der Begleitstimmensatz ist nicht obligat geführt. Dafür gewinnen die Melodiestimmen an melodischer Originalität, an Sanglichkeit und Eingängigkeit, der Begleitstimmensatz an Interesse durch phantasievollere Figurationen, und das Ganze an Ausdruckskraft durch eine viel reichere Harmonik, die etwas hineinbringt, das bisher nur eine untergeordnete Rolle gespielt hat, nämlich Farbe und Tiefenschattierung des Ausdrucks. Der musikalische Satz führt dem Hörer kein Geschehen mehr vor, das er mitzuvollziehen hat, um zu begreifen, was musikalisch geschieht. Der musikalische Satz gleicht jetzt eher einem Bilde, das es zu betrachten gilt, um sich in die Stimmung zu versetzen, die es auslösen soll. Das Interesse richtet sich demnach jetzt im Kern auf etwas, das bei Beethoven nur *auch* da ist: auf den „Ausdruck der Empfindung“ und zur Erfüllung dieser Intention durchaus auch auf die „Malerei“ — und all das bei offensichtlichem Beharren auf der Anlehnung an das Vorbild, an bestimmte Werke Beethovens nämlich, wobei das äußere Erscheinungsbild dieser Kompositionen *vor* dem inneren Geschehen von Bedeutung ist. Man ahmt die Klassiker nach, ohne auf ihre Grundintention einzugehen; man kleidet dabei eigene neue Intentionen in das überkommene Gewand; man löst sich ab, ohne es zu zeigen: Klassizismus statt Klassik — freilich durchaus während der Zeit der Wiener Klassiker. Ob also die Abhängigkeit tatsächlich so zu sehen ist, wie sie hier aufgrund satztechnischer Beobachtungen beschrieben ist, das wäre erst noch zu prüfen. Jedenfalls gehört die „Grande Serenade“ von L. F. Schwerdt unter den zahllosen Werken in der Nachfolge von Beethovens Septett zu den freundlichsten, zu den besten.

#### POVZETEK

*Poleti leta 1802 objavi Beethoven svoj Septet v Es-duru op. 20 za godala in pihala, ki ga je prvič izvedel skupaj s Prvo simfonijo op. 21 na svojem koncertu aprila leta 1800. Delo je takoj doživelo navdušeno odobravanje in našlo posnemovalce vse od Hummla, Kreutzerja in Spohra do Schuberta in Leopolda Ferdinanda Schwerdta, ki je napisal svojo „Grande Serenade pour Violon, Alto, Violoncelle, Contre-Basse, Flute, Hautbois, Basson, deux Cors, respectueusement dedieé a Sa Majesté François I. l'Empereur Autriche“. Skladba je nastala med leti 1812 in 1816 v Ljubljani.*

*Beethoven je bil zaradi uspeha svojega septeta nevoljen in se je v poznejših letih nanj celo jezil. Zakaj? V decembru leta 1800 je založniku Hoffmeisteru v Leipzigu ponudil več del, med njimi poleg prve simfonije tudi septet. V spremnem pismu piše: „Tako torej hitro dostavljam, kar je gospod brat želel od mene: 1. Septet per il Violino, Viola,*

\* Besedilo je avtor prebral na mednarodnem simpoziju „Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem“, ki ga je SAZU oktobra 1988 priredila v Ljubljani.

*Violoncello, Contra-Bass, Clarinett, Corno, Fagotto — tutti obbligati. (Jaz ne morem pisati ničesar neobligatnega, ker sem že z obligatnim accompagnementom prišel na svet.) Ta septet je zelo ugajal... 2. Veliko simfonijo za popoln orkester...“ Ko pravi, da ne more pisati ničesar neobligatnega, označuje Beethoven svoj način komponiranja kot „obligatni accompagnement“. Kaj to pomeni?*

*To vprašanje je treba obravnavati najprej, z njim pa nič manj vprašanje o kompozicijski tehniki Beethovna kot dunajskega klasika. Zatem se postavlja še vprašanje, ali so kompozicije, ki so naslednice Beethovnovnega septeta, komponirane prav tako kot ta, oziroma v čem je razlika med njimi in njim. Kot domnevamo, se Beethoven jezi, ker vsi njegovi posnemovalci (tu dodajamo: z izjemo Schuberta) posnemajo le tisto stran njegove kompozicije, ki je tako rekoč kot zunanja stran povezana z njenim poreklom iz divertimenta in serenade, ne pa pomembnejše notranje strani, kjer je treba z „obligatnim accompagnementom“ ustvariti strogo in zahtevno, v določenem smislu polifono izpeljevanje komornoglasbenega stavka dunajske klasike in ga ob poslušanju tudi so-uresničevati. Drugače povedano: dela, ki jih označujemo kot klasicistična, ne sledijo intenciji klasika, ampak ohranjajo le bolj zunanji videz klasičnih del, za katerim pa seveda uveljavljajo nasproti tem nekaj novega in drugačnega, nekaj, kar si je zamislila glasbena romantika, s čimer pa v samostojnem kompozicijskem načinu ni dosegla prodornega učinka.*