Schott Campus

Yoko Maruyama

Beethoven und seine Zeitgenossen: eigene Kreativität versus kompositorische Anregungen

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 – »Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

SCHOTT

Yoko Maruyama

Beethoven und seine Zeitgenossen: eigene Kreativität versus kompositorische Anregungen

Beethoven als ein Originalgenie zu betrachten, hat in der Forschungsgeschichte eine lange Tradition. Die bisherige Tendenz der Beethoven-Forschung, hauptsächlich seinen Personalstil zu untersuchen und diesen nur selten mit denjenigen anderer Komponisten zu vergleichen, liegt wohl dieser Auffassung zugrunde. Falls überhaupt Vergleiche angestellt werden, werden fast ausschließlich Mozart oder Haydn zurate gezogen. Andere Komponisten hingegen, die zu Beethovens Lebzeiten in der Musikwelt bedeutend waren, bleiben außer Betracht. Erst in den letzten Jahrzehnten wird dieses Konzept der Großmeister-Trias zunehmend in Frage gestellt. Es wird immer deutlicher, dass sich Beethoven zu seiner Zeit neben Haydn und Mozart auch von anderen Zeitgenossen kompositorisch inspirieren ließ.[1] Der vorliegende Beitrag wird am Beispiel von Paul Wranitzky (1756–1808) die kompositorischen Beziehungen zwischen Beethoven und seinen Zeitgenossen nachweisen und damit ein erneutes kritisches Überdenken des ideologischen Denkschemas der Wiener Trias anregen.

1. Biografie Paul Wranitzkys

Paul Wranitzky war ein Komponist böhmischer Herkunft und auch als Dirigent und Geiger sehr erfolgreich, was die Anstellung an verschiedenen Nationaltheatern und die Verbreitung seiner gedruckten Kompositionen in ganz Europa beweisen.[2] Seine Bekanntschaft mit Beethoven entstand wohl in dessen frühen Wiener Jahren.[3] Beethoven schätzte das musikalische Talent Wranitzkys sehr, was sich darin äußert, dass er die Uraufführung seiner 1. Sinfonie von Wranitzky dirigieren ließ. Ihre Beziehung erstreckt sich auch auf die kompositorische Ebene: So hat Beethoven bekanntlich Wranitzkys Ballet *Waldmädchen* ein Thema für seine Klaviervariationen WoO 71 entnommen.[4] Die Anregung durch Wranitzky beschränkt sich jedoch nicht nur auf oberflächliche Merkmale. Sein Einfluss ist auch in den kompositorischen Techniken nachweisbar. Dies gilt vor allem für Beethovens zentrale Gattungen, also Streichquartette und Sinfonien, bis zu seiner mittleren Schaffensperiode.

2. Prüfstein für Komposition. Streichquartette

Kompositorische Bezüge sind schon in Beethovens ersten Quartettserien zu finden: Dies betrifft die Finali von Beethovens op. 18, Nr. 2 und Wranitzkys op. 4, Nr. 3. Es gibt so viele Gemeinsamkeiten zwischen den beiden, dass im Folgenden die Beispiele aufs Essenzielle beschränkt werden.[5]

---

[1] Man erkennt beispielsweise in Beethovens Klavierwerken den Einfluss der englischen Schule; Alexander L. Ringer, »Beethoven and the London Pianoforte School«, in: *Musical Quarterly* 56/4 (Oktober 1970), S. 742–758.

[2] Robert Bonkowski, »Biography«, in: *the Wranitzky Project*; http://www.wranitzky.com/biography.htm (aufgerufen am 7.3.2016).

[3] Der Aussage Czernys nach kannten sie sich wahrscheinlich schon im Winter 1799/1800. *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, hrsg. von Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach unter Mitarbeit von Oliver Korte und Nancy Tanneberger, Bd. 1, München 2009, S. 203, 208, Anm. 12.

[4] Diese Melodie stammt eigentlich nicht von Wranitzky. Aber dieses ist ein offensichtliches Beispiel des Anreizes von ihm. Die Musik für das Ballett komponierte er mit Joseph Kinsky. *Ludwig van Beethoven: Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, bearbeitet von Kurt Dorfmüller, Norbert Gertsch und Julia Ronge, Bd. 2, München 2014, S. 176.

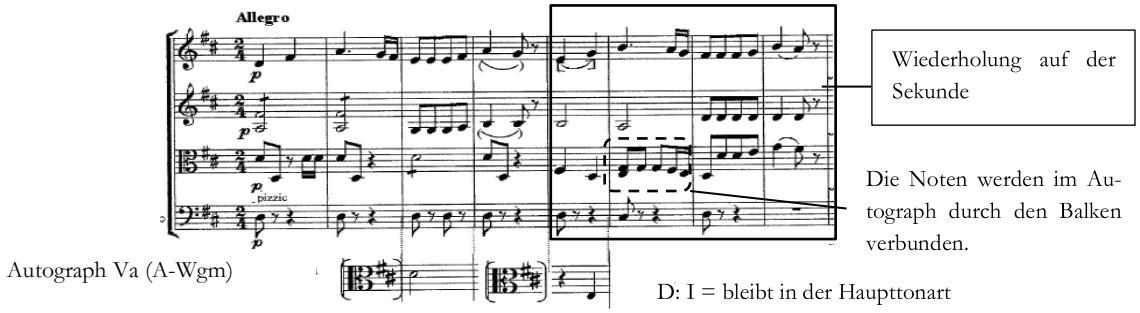
[5] Aus Seitenmangel werden die Notenbeispiele prinzipiell auf Wranitzkys Werke beschränkt. Die betreffende Stelle ohne Notenbeispiele wird folgendermaßen dargestellt: T. 1–4 in Beethovens Werk »B: 1–4«, in Wranitzkys »W: 1–4«.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

	Wranitzky	**Beethoven**
Werke	Op. 4, Nr. 3 in D, 3 Sätze	Op. 18, Nr. 2 in G, 4 Sätze
Entstehung	1787 (datiert auf dem Autograph)	1798–1800
Publikation	1790 als op. 10, Offenbach: André	1801, Wien: Mollo
Finale	Allegro in D	Allegro molto, quasi Presto in G

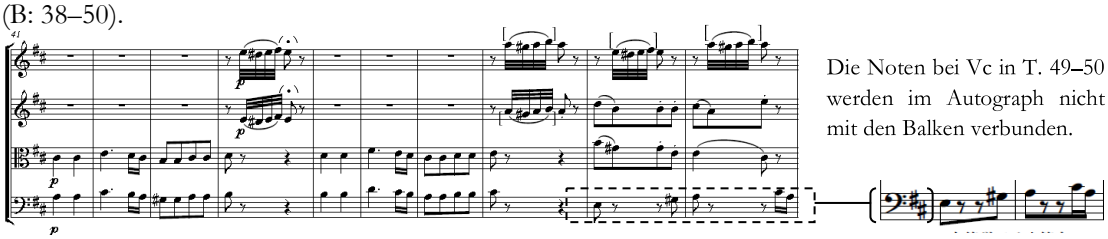
Tabelle 1 Werkinformationen zu Wranitzky, Streichquartett op. 4, Nr. 3, und Beethoven, Streichquartett op. 18, Nr. 2

Die Grundstrukturen dieser Finalsätze stimmen überein: Der Satz stellt eine Sonatensatzform mit kurzer Coda im 2/4-Takt mit schnellem Tempo dar. Größere Beachtung verdient die Themengestaltung. Es ist leicht erkennbar, dass sich die Themenmelodien stark ähneln. Das achttaktige Thema besteht aus zwei sich aufeinander beziehenden viertaktigen Gruppen. In beiden Fällen findet eine Wiederholung auf der Sekunde statt, wobei Beethoven durch die Wiederholung eine größere Periodenstruktur bildet (B: 1–16).



Notenbeispiel 1 Wranitzky op. 4, Nr. 3 Satzbeginn[6]

Die Themen werden zudem auf ähnliche Weise im Satz verwendet: In der Überleitung erscheint das Thema in den Unterstimmen und wird mit Oberstimmen dialogartig verziert. Die Wiederholung geschieht wieder auf der Sekunde, womit die Tonika der Zieltonart klar präsentiert wird. Der Überleitungsprozess beschleunigt sich dadurch, dass das Motiv der Oberstimmen in kürzeren Abständen eintritt (B: 38–50).

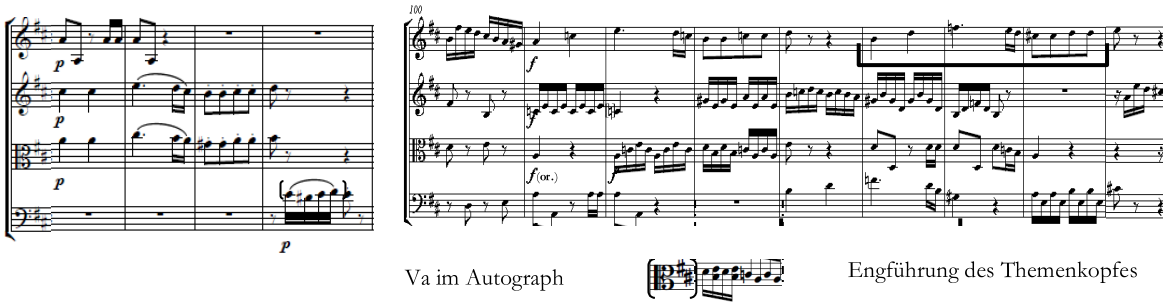


Notenbeispiel 2 Wranitzky Überleitung T. 41ff.

[6] Die Autorin dankt Herrn Daniel Bernhardsson, einem Mitglied des *Wranitzky Project*, für seine freundliche Genehmigung der Benutzung der Musiknoten von den Quartetten Wranitzkys. Die vorliegenden Notenbeispiele wurden von der Autorin mit Markierungen und Ergänzungen modifiziert. Bezüglich seines op. 4, Nr. 3 stellt das Autograph (A-Wgm/ A1828) vermutlich noch die Fassung in Überarbeitung dar, welche Abweichungen vom Erstdruck aufweist. Die Aufführungszeichen in eckigen Klammern stehen nur im Notentext des *Wranitzky Project*, diejenigen in runden Klammern nur im Autograph.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

Die Durchführung beginnt mit dem Thema (B: 140). Hierbei erklingt die ursprünglich einstimmige Melodie des Themas in mehrstimmiger Gestalt. Diese klangliche Variation verdeutlicht die formale Struktur: Es wird klar, dass nicht die Exposition wiederholt wird, sondern dass ein neuer Abschnitt beginnt. Aus dem anfänglichen Thema entwickelt sich anschließend ein Dialog mehrerer Stimmen. Später treten sie in Gestalt einer Engführung ein, um schließlich in die zentrale Phase der Durchführung, in der die thematische Arbeit am intensivsten ausgeprägt ist, zu münden. Vom Durchführungsbeginn an beschleunigt sich die Musik dadurch, dass die Notenwerte der Begleitungsstimmen verkürzt werden (16tel bei Wranitzky, 8tel bei Beethoven) (B: 179–194).



Notenbeispiel 3 Wranitzky, Durchführungsbeginn T. 86–89; Motivische Arbeit in der Durchführung T. 100–108

Entsprechend der Durchführung beginnt auch die Coda mit dem Thema (W: 207ff.; B: 388ff.). Das bedeutet nicht bloß eine örtliche, sondern auch eine Übereinstimmung der formalen Konzeption des ganzen Satzes: Alle Kernpunkte der Sonatensatzform wie der Satzbeginn, die Wendung zur anderen Tonart in der Überleitung, der Durchführungsbeginn und Coda werden durch das Thema markiert.

Während die zwei Finali derartige vielseitige grundlegende Ähnlichkeiten in der Satztechnik aufweisen, unterscheiden sie sich dennoch in der fundamentalen Satzkonzeption: Die harmonischen Funktionen der Themen sind verschieden. Wranitzky führt die Themenmelodie normalerweise in einen Bereich ein, dessen Tonart fest bestimmt wird, während Beethovens Thema eine harmonische Wende zu evozieren scheint. Dieser konzeptionelle Unterschied ist bereits am Satzbeginn ersichtlich: Bei Wranitzky wird durch das Thema die Haupttonart eindeutig etabliert. Beethoven hingegen errichtet am Satzbeginn keine feste Grundlage für die Haupttonart G-Dur, sondern wandelt den Satz nach den ersten acht Takten in e-Moll um. Die Themendarstellungen am Durchführungsbeginn und in der Coda resultieren ebenfalls in solch drastischen Modulationen.

Auch die thematische Arbeit wird im Wesentlichen unterschiedlich gehandhabt. Dies ist im späteren Abschnitt der Durchführung am deutlichsten erkennbar: Bei Wranitzky wandert das Thema durch die Stimmen (vgl. Notenbeispiel 3), so wie er es auch in der Coda macht. Beethoven indessen spaltet das Thema in kleinere Motivpartikel. Während also bei Wranitzky die Klangvariation durch Stimmtausch im Vordergrund steht, gilt Beethovens Interesse hauptsächlich dem Zerschneiden des Themas und der Verflechtung der daraus resultierenden Motive.

3. Technischer Wandel. Die Änderung der bevorzugten Technik in den mittleren Quartetten

Die zwei Finali veranschaulichen sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede zwischen dem einen Werk und dem anderen. Die zwei Komponisten scheinen darüber hinaus später ihren kompositorischen Stil auf ähnliche Weise zu entwickeln. Dies ist anhand von Beethovens mittleren Quartetten nachvollziehbar.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

Beethovens zweite Streichquartettserie op. 59 stellt einen großen Stilwandel gegenüber op. 18 dar. Dies wird mittels vergleichender Analyse in vielfältigen Aspekten verdeutlicht. Betrachten wir diese Aspekte im Einzelnen, finden wir diese Neuerungen auch in Werken anderer Zeitgenossen. Manchmal entdeckt man derartige Neuerungen sogar vor Beethovens op. 59, allerdings kommen sie bei seinen Zeitgenossen nicht in solch drastischer Weise in einem Werkzyklus vor wie bei Beethoven. Zu diesen Zeitgenossen zählt Wranitzky. Analysiert wurden seine Werke zwischen 1791 (kurz vor Beethovens Ankunft in Wien) und 1806 (der Entstehung von Beethovens op. 59): op. 15 (1791), 23 (1793), 30 (1794), 32 (1798) mit jeweils sechs Quartetten, und Nr. 3 von op. 40 mit drei Quartetten (ca. 1803, für Nr. 1 und 2 kein vollständiges Exemplar überliefert) sowie die 1804 jeweils einzeln publizierten op. 41, 45 und 49.[7] Von den zahlreichen Ähnlichkeiten mit Beethoven werden hier einige exemplifiziert.

Dynamik

Der gemeinsame technische Wandel ist z. B. die gesteigerte Dynamik in den späteren Quartetten. Dies wird durch ff-Anweisungen verdeutlicht. Beethoven breitet ff-Abschnitte in seiner späteren Schaffensperiode immer weiter aus. Die kräftige Dynamik erinnert an die Klangkapazität von größerer Besetzung, weshalb sie vermutlich ein Element des sogenannten »sinfonischen Stils« ist, der Beethoven op. 59 charakterisiert. Aber auch Wranitzky neigt in seiner späteren Periode zu kräftigerer Dynamik, wenn auch nicht so drastisch wie Beethoven. Vor 1800 währen Wranitzkys ff-Abschnitte längstens nur acht Takte (op. 30, Nr. 5). Erst in seinem op. 41, das nach 1800 entstand, reicht ein ff-Abschnitt über acht Takte hinaus bis hin zu 17 Takten in op. 49.

Beethoven				**Wranitzky**	
ff über 10 Takte ununterbrochen				ff über 9 Takte, ununterbrochen	
Op. 18, Nr. 2	5 (16; 25; 12; 16; 27)	Op. 59, Nr. 1	4 (10; 18; 10; 11)	Bis op. 40, Nr. 3	Kein Beispiel
Op. 18, Nr. 3	2 (11; 11)	Op. 59, Nr. 2	5 (13; 12; 24; 37; 38)	Op. 41 (1804)	1 (9)
Op. 18, Nr. 4	1 (16)	Op. 59, Nr. 3	3 (13; 34; 17)	Op. 49 (1804)	1 (17)
Op. 18, Nr. 5	1 (17)				

Tabelle 2 Neigung zur kräftigen Dynamik: Ausweitung des ff-Abschnittes. Jede zweite Spalte zeigt die Beispielanzahl (Taktanzahl jedes Beispiels steht in Klammern).

Ambitus

Eine weitere Übereinstimmung besteht darin, dass die beiden Komponisten in ihren späteren Quartetten einen breiteren Ambitus benutzen. Derartige satztechnische Veränderung ist an synchron erklingenden Tönen, also Intervallen, deutlich fassbar. Dazu ist es auch ganz interessant, dass die Ähnlichkeit auch einen weiteren Aspekt betrifft. Es geht um die Positionierung weiterer Intervalle ab vier Oktaven.

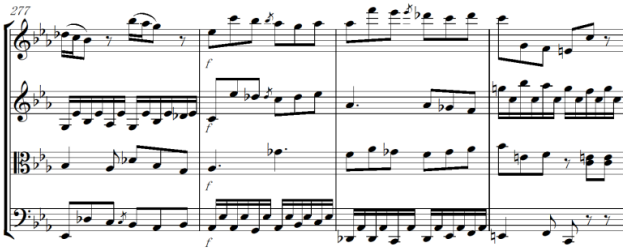
In ihren früheren Quartetten beschränken sich die weiten Intervalle ab vier Oktaven auf ausgewählte Stellen, nämlich in Kadenzen oder am Einsatz eines formalen Abschnittes (z. B. B: op. 18, Nr. 2, 3. Satz, Trio T. 35f. bzw. Scherzo T. 27). Ansonsten verbinden sie sich meistens mit der harmonischen Stabilität

[7] Die Autorin dankt Herrn Bernhardsson und Herrn James Ackerman des *Wranitzky Project* dafür, dass sie die Partituren von op. 15 bis op. 32 zur Verfügung stellten. Op. 40, Nr. 3 (Wien: Thadé Weigl, ca. 1803, Pl.-Nr. 442, A-Wst/ Mc 7223 III), op. 41, op. 45 und op. 49 (Offenbach: Jean André, 1804. Jeweils Pl.-Nr. 1901, D-F/ Mus. pr. Q 55/374, Pl.-Nr. 1902, D-Mbs/ 4 Mus. pr. 31813, Pl.-Nr. 1903, 4 Mus. pr. 31812) wurden von der Autorin selbst spartiert.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

wie z. B. mit einem Orgelpunkt (z. B. B: op. 18, Nr. 4, Finale T. 204ff.), wodurch die vorliegende Tonart klanglich hervorgehoben wird.

In den späteren Quartetten wiederum werden weite Intervalle vermehrt mit einer harmonischen Abweichung ausgestattet. So postiert Wranitzky erstmals in seinem op. 32 die große Erweiterung ab vier Oktaven in dem Bereich, wo sich die Harmonie durch z. B. Zwischendominanten bzw. chromatische Schritte stetig wandelt (zweimal in 6 Quartetten). Diese Vorfälle vermehren sich ab op. 40 (fünfmal in vier Quartetten). In Beethovens op. 18 wird gleichfalls lediglich in Nr. 2, 1. Satz, T. 113 das Intervall ab vier Oktaven mit der harmonischen Instabilität verbunden. In op. 59 hingegen geschieht dies insgesamt 14 Mal (z. B. Nr. 1, 3. Satz, T. 59–61).

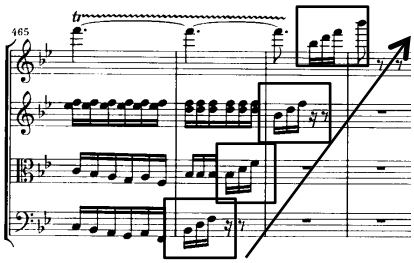


Notenbeispiel 4 Die Kombination des weiten Ambitus ab (vier Oktaven) mit der harmonischen Instabilität: Wranitzky, op. 45, 3. Satz T. 277ff.

Imitatorischer Satz

Die letzte Ähnlichkeit besteht in der Bauweise des imitatorischen Satzes. Da bei der Forschung der Autorin das eigentümliche Klangbild auch in die Überlegung einbezogen wird, beschränkt sich die Untersuchung nicht ausschließlich auf strenge Imitationen. Berücksichtigt werden auch Folgen ähnlicher Motive, auf die der Begriff »Imitation« nicht ganz zu passen scheint.

Der technische Wandel betrifft bei Beethoven die Reihenfolge der Stimmeneinsätze in drei- bzw. vierstimmigen imitatorischen Sätzen. Die Stimmen setzen gemäß der Reihenfolge ihrer Tonhöhe von der tiefsten bis zur höchsten Stimme (oder umgekehrt) ein. Beethoven bevorzugt in op. 59 eine solche Stimmenfolge in drei- bzw. vierstimmigen imitatorischen Sätzen, wie das Notenbeispiel 5 zeigt.



Notenbeispiel 5 Beethoven op. 59, Nr. 2,[8] 2. Satz T. 465ff.

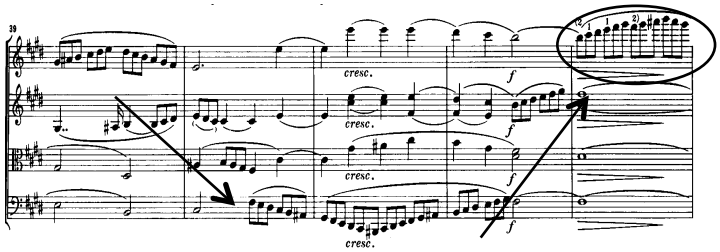
Das imitierte Motiv wird hier etwa in vertikaler Richtung des Klangraums geradlinig verschoben. Gleichfalls schreibt Wranitzky derartige Imitationen bis op. 32 sporadisch (nur in einigen Werken innerhalb einer Quartettserie), aber ab op. 40 benutzt er sie in allen vier Werken.

[8] Die vorliegenden Notenbeispiele von op. 59 (Notenbeispiele 5 und 6) werden mit freundlicher Genehmigung des G. Henle Verlags München abgedruckt. Ludwig van Beethoven, *Streichquartette op. 59, 74, 95*, nach dem Text der Beethoven-Gesamtausgabe von Paul Mies, mit einem Vorwort von Ernst Herttrich, München 1999, HN 9268. Die Markierungen in den Notentexten stammen von der Autorin.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

Innerhalb der Gruppe dieser Imitationen gibt es einige spezifischere Typen, die für op. 59 charakteristisch sind. In Bezug auf die Quartette Wranitzkys verdient ein Teil von ihnen besondere Beachtung: Beim ersten Typ (vgl. Notenbeispiel 5) erscheint ein Motiv zunächst in der tieferen Lage und wird von den Oberstimmen übertönt. Danach steigt es über Imitationen allmählich bis zur höchsten Stimme auf. Dies wird hier »Auftauchen-Typ« (A-Typ) genannt.

Der zweite Typ besteht aus zwei betreffenden Imitationen, die in Gegenrichtung laufen. Dabei wird ein Motiv zuerst von oben nach unten und dann von unten nach oben imitiert, oder das Ganze passiert umgekehrt. Dies wird in der vorliegenden Arbeit als Abwechseln-Typ bezeichnet. Das imitierte Motiv bei der aufsteigenden Imitation unterscheidet sich gelegentlich von der absteigenden Imitation.



Notenbeispiel 6 Abwechseln-Typ: Beethoven op. 59, Nr. 2, 2. Satz T. 39ff.

Die beiden Typen sind nicht völlig voneinander trennbar. Manchmal erscheint ein A-Typ als Teil eines Abwechseln-Typs.

Beethoven verwendet die genannten Typen niemals in op. 18, sondern benutzt diese erstmalig in op. 59. Auch Wranitzky bevorzugt diese Typen erst in seiner späteren Periode: Er setzt den A-Typ nur ein einziges Mal bis op. 30 (in op. 15) ein, dagegen in op. 32 zweimal, ab op. 40 wieder zweimal. Gleichfalls benutzt er den Abwechseln-Typ erst ab op. 32.

Darüber hinaus sind den zwei Komponisten weitere Merkmale gemein: In op. 59 neigt Beethoven dazu, die Oberstimme auf gleichem Ton oder nur mit wenigen Bewegungen auf derselben Tonlage liegen zu lassen, bis das imitierte Motiv schließlich auf die höchste Tonlage gestiegen ist (siehe Notenbeispiel 5).

In anderen Fällen schließt sich an den A-Typ die Weiterentwicklung des imitierten Motivs als Hauptmelodie in der Oberstimme an. Eventuell wird das Motiv dabei variierend entwickelt (z. B. op. 59, Nr. 2, 1. Satz, T. 141–142).

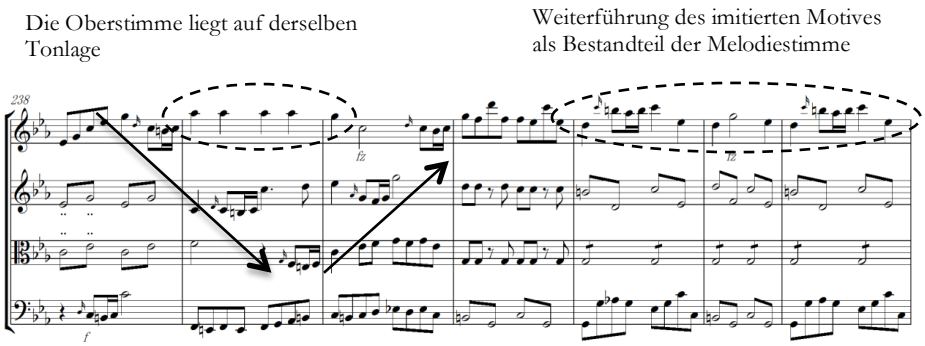
Die letzte Eigenheit ist eine Variation der ersten. Das zu imitierende Motiv erklingt in der Oberstimme, womit ein Abwechseln-Typ beginnt. Die Oberstimme bleibt daraufhin auf der gleichen Tonlage, und sobald das Motiv wieder zur Oberstimme aufsteigt, gerät sie als Hauptstimme wieder in Bewegung (z. B. op. 59, Nr. 1, 2. Satz, T. 155ff.).

Derartige charakteristische Stimmenbehandlungen sind bei insgesamt 16 Zeitgenossen Beethovens, deren Quartette die Autorin bis dato mit Beethovens verglichen hat, in einer geringen Anzahl zu finden. Doch in Wranitzkys Werken zeigen sich alle drei. Er schrieb sogar eine Stelle in einer Form, die mit Beethovens extrem stark korrespondiert. Notenbeispiel 6 zeigt die betreffende Form. Extrem bedeutet, dass in diesem Fall die eben dargelegten drei charakteristischen Stimmbehandlungen gemeinsam auftreten: Die Oberstimme beginnt mit dem zu imitierenden Motiv den Abwechseln-Typ (T. 39); V1 bleibt danach innerhalb der gleichen Tonlage und bewegt sich kaum, bis sie das Motiv wieder übernimmt (T.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

43). Dann wird das imitierte Motiv als Bestandteil der Hauptmelodie weiter entwickelt (V1, T. 43ff.). Da alle drei Charakteristika zusammen erscheinen, ist es »extrem«.

Bei den anderen analysierten Komponisten trifft dies nur auf Wranitzky zu (vgl. Notenbeispiel 7). Beachtenswert ist, dass ein derartiger Extremfall bei Wranitzky erst in op. 40, Nr. 3 auftritt, das zwischen op. 18 und op. 59 komponiert wurde.



Notenbeispiel 7 Wranitzky op. 40, Nr. 3, 1. Satz, T. 238ff.

Zugegeben, die aufgeführten Ähnlichkeiten zwischen Beethoven und Wranitzky scheinen gering. Würden wir die Ähnlichkeiten einzeln betrachten, dann können wir eine Beziehung zwischen ihnen infrage stellen. Aber jene charakteristischen Merkmale von Beethovens op. 59 sind nur bei wenigen von seinen Zeitgenossen zu finden, zu denen Wranitzky gehört. Überdies korrespondiert Wranitzky mit Beethoven nicht nur in einem einzigen, sondern in mehreren Aspekten. Einige seiner Stellen stimmten sogar in extremer Form mit Beethoven überein. Letztlich treten die gemeinsamen Techniken häufiger in seinen späteren Werken auf, die in zeitlicher Nähe zu Beethovens op. 59 stehen. Aufgrund dessen dürfen wir die Beispiele in Wranitzkys Werken keinesfalls ignorieren. Die erwähnten Parallelen von einer einzelnen Satztechnik bis hin zum technischen Wandel machen es plausibel, dass sich Beethoven in seinem Quartettschaffen vom älteren Komponisten Wranitzky inspirieren ließ.

4. Sturm-Sinfonie

Der letzte Beweis für eine kompositorische Beziehung zwischen Beethoven und Wranitzky sind ihre Sinfonien mit einem »Sturmsatz«, Beethovens *Pastorale*-Sinfonie und Wranitzkys Sinfonie in d-Moll mit dem »La Tempesta« betitelten Finalsatz.

Vor der Analyse ist ein kurzer Überblick über die betreffende Sinfonie erforderlich. Tabelle 3 zeigt den Überblick über das Stück und seinen Quellenzustand, der auf den Recherchen der Autorin basiert. Die überlieferten Notenquellen sind die Stimmenabschriften im Besitz der Biblioteca Estense in Modena, die sicherlich ein Bestandteil der Musiksammlung der Bonner Hofkapelle sind: Eine der Sinfonien Wranitzkys, die in einem erhaltenen Inventar des Kölner Kurfürsten verzeichnet sind, entspricht höchstwahrscheinlich der jetzt behandelten Sinfonie. Daraus ist zu schließen, dass diese Sinfonie vermutlich spätestens vor 1800 entstand.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

	Sinfonie-Fassung, 3 Sätze		**Schauspiel-Fassung, 4 Sätze (für 4 Aufzüge)**
Besitz	I-MO/ Mus. D. 599	D-Hs/ MC/237 (alte Signatur: ND VII 526)	I-Fc/ F. P. S. 118
Titel	Symphonia	Sinfonia Wranitzky	[auf dem Zettel auf dem Aufbewahrungskasten der Stimmenabschrift] Sinfonia in D per la Tragedia die Rache del signor Paolo Wranizky. [auf den Stimmen] *Die Rache*
Provenienz	- Sicherlich in der Musikbibliothek der Bonner Hofkapelle. - 4 Symphonien Wranitzkys verzeichnet im Inventar von Kurfürst Maximilian Franz von Österreich. - Mus. D. 599 entspricht der Symphonie Nr. 4 im Inventar. - Eintragungszeitpunkt unbekannt, vermutlich spätestens bis 1800. *Die Autorin dankt Herrn Dr. J. Wilson für seinen freundlichen Hinweis darauf.*	Teile einer Sammlung von Zwischenaktmusiken, die um 1800 am Hamburger Stadttheater im Gebrauch waren. Der genaue Zeitpunkt und der Anlass zur Aufführung: nicht eruiert. *Die Autorin dankt Herrn Dr. Neubacher an der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg für diese Informationen.*	- In der Sammlung des Großherzogs der Toskana, Ferdinando III. - Seit den 1830er-Jahren oder davor in der Sammlung. (Wiener Uraufführung: 26. März 1795, Nationaltheater)
Anzahl der Folios und Stimmen	88 fol. 16 St.: 2V, 2Va, Vc, Fl, 2Ob, 2Fg, 2Hrn, 2Tpt, Timp. Gran Timp (»Timpanoni«). (Violone fehlt.) Vc-Stimme ohne »Tutti«-/»Solo«-Anweisung	62 fol. 18 St.: V1(3×), V2(2×), Va1, Basso(2×), Fl, 2Ob, 2Fg, 2Hrn, 2Tpt, Timp. (Va2 und Gran Timp. fehlt; keine Instrumentenangabe zum Gran. Timpani.) Str.-Stimmen: Duplikat für Aufführung (?)	25 St.: V1 (3×), V2 (3×), Va(2×) (Va1, Va2 zusammen in einer Stimme), Basso (3×) (Vc, Basso u. Violone), 2Fl, 2Ob, 2Klar, 2Fg, 2Hrn, 2Tpt, Timp. Gran Timp. Str.-Stimmen: Duplikat für Aufführung

Tabelle 3 Wranitzky, Sinfonie d-Moll, Korrelation zwischen den überlieferten Quellen

Die anderen Stimmenabschriften sind in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg überliefert. Ihr Notentext entspricht im Wesentlichen demjenigen von Modena.

Diese Sinfonie hat ebenfalls eine andere Fassung, deren Stimmenabschriften in Florenz liegen. Sie erweist sich zusammen mit einigen weiteren Sätzen als Zwischenaktmusik für ein Bühnenwerk, *Die Rache* – eine deutsche Übersetzung des englischen Dramas *The Revenge* von Edward Young.[9]

Die sinfonische Fassung weist zahlreiche Abweichungen von der Schauspielfassung in der großen Struktur wie Satzfolge (vgl. Tabelle 4) bis in kleine Details wie Artikulation auf, so auch beim »Sturmsatz« (siehe Tabelle 4 auf S. 9).

Der Quellenzustand ist zu kompliziert, um ihn hier näher zu debattieren, und welche Fassung das Original darstellt, ist derzeit noch nicht feststellbar. Jedenfalls legt der Besitz der sinfonischen Fassung in der Bonner Hofkapelle die Vermutung nahe, dass sie Beethoven als selbstständiges Werk noch zu seiner Bonner Zeit bekannt gewesen ist. Aufgrund dessen wird hier nur die sinfonische Fassung diskutiert und darauf verzichtet, der Schauspielfassung weiter nachzugehen. Die weiteren Studien werden in einem künftigen Beitrag dargestellt.

[9] Die Sinfonie-Fassung wird in Milan Poštolka, *Thematisches Verzeichnis der Sinfonien Pavel Vranickys*, Praha 1967 angegeben. Die Fassung für *Die Rache* ist hingegen weder in *MGG2* noch in *New Grove* verzeichnet. Sie ist jedoch in Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater) 1776–1966. Verzeichnis der Aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und Täglichem Spielplan*, Bd. 1, Wien 1966, S. 102 verzeichnet. Die Autorin dankt Herrn Bernhardsson für seinen freundlichen Hinweis auf diese Fassung und die genannte Literatur.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

	Sinfonia	**Die Rache**	
Besetzung	Fl, 2Ob, 2Fg, 2Hrn, 2Tp, Timp, Gran Timp, 2V, 2Va, Vc, B (Violoni).	2V, 2Va, Basso (Vc u. Basso/Violone) 2Fl (Fl. Picc.), 2Ob, 2Klar, 2Fg, 2Hrn, 2Tpt, Timp. Gran Timp.	
Satzordnung	1. Satz Vivace C in d	1. (»zum ersten Aufzug«) – (»Sinfonia«)	Andante con moto 3/4 in D – Allo con fuoco C (4/4) in d (Sinfonia 3. Satz)
	2. Satz Adagio 6/8 in D	2. (»zum zweiten Aufzug«)	Allegro C(4/4) in D
	3. Satz, Finale »La Tempesta« Allegro con fuoco C in d (Die Szenenschilderung auf Gran Timp. St. (»stilles Regen«, »Wetter heitert auf«, »[Blitz] schlägt ein«)	3. (»zum dritten Aufzug«)	Vivace C(4/4) in d (Sinfonia 1. Satz)
		4. (»zum viertem Aufzug«) – (»zum Schluss«)	Adagio 6/8 in D (Sinfonia 2. Satz) – C (4/4) in D

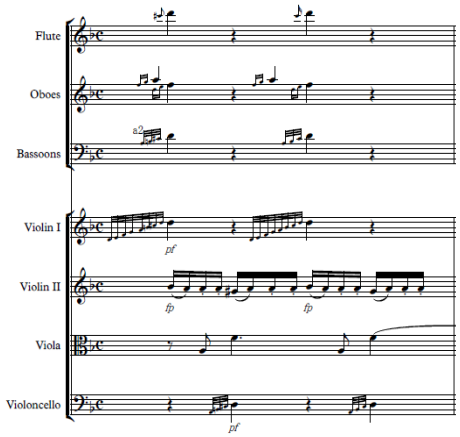
Tabelle 4 Korrelation der Struktur zwischen der Sinfonie- und Schauspielfassung

Ähnliche kompositorische Techniken zwischen den zwei Sturm-Sätzen

Einen »Sturmsatz« in einer Sinfonie einzusetzen, ist keine Innovation. Die Satzfolge der *Pastorale* erinnert weniger an Wranitzkys Sinfonie als an *Portrait musical de la nature* von Justin Knecht.[10] Ähnlichkeiten mit Wranitzky betreffen eher detailliertere Aspekte, die im Folgenden mit den markanten Beispielen charakterisiert werden.

1. Timpani: Dass Beethoven Pauken nur im Sturmsatz und dort nur ganz sparsam verwendet, wurde als geschickte Technik für wirkungsvolle Szenenschilderung immer wieder hervorgehoben. Wranitzky beschränkt jedoch den Einsatz der Gran Timpani ebenfalls auf den Sturmsatz und benutzt diese dort vereinzelt.

2. Rhythmische Differenzierung: Die raffinierte rhythmische Differenzierung der tiefen Streicher wurde forschungsgeschichtlich immer wieder Beethovens Genie zugeschrieben (T. 21ff. u. a.). Ähnliches ist jedoch auch bei Wranitzky zu finden, sogar stärker ausgeprägt als bei Beethoven. Denn Wranitzky differenziert den Rhythmus nicht nur zwischen zwei, sondern zwischen mehreren Instrumenten gleichzeitig, mit verschiedenen Varianten. Derartige Differenzierung bei beiden Kompositionen resultiert in einem ähnlichen Effekt der tobenden Natur.



Notenbeispiel 8 Wranitzky, *La Tempesta*,[11] T. 15

[10] Vgl. die analytische Betrachtung über Knechts Sinfonie in Claus Bockmaier, *Entfesselte Natur in der Musik des achtzehnten Jahrhunderts*. Tutzing 1992, S. 267–292. Zu Beethovens *Pastorale* siehe Adolf Sandberger, »Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Pastoralsinfonie«, in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Bd. 2, *Forschungen, Studien und Kritiken zu Beethoven und zur Beethovenliteratur*, München 1924, S. 154–200, sowie ders., »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«, ebd., S. 201–212.

[11] Die vorliegenden Notenbeispiele basieren auf den Stimmenabschriften in Modena, dabei wurden auch die Stimmen in D-Hs (Vc und B. in einer Stimme) zurate gezogen. Die Partitur der Sinfonie in d-Moll, die von *the Wranitzky Project* herausgegeben wird, kann man auf dessen Website herunterladen.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

3. Szenenschilderung: Die Entsprechungen erstrecken sich bis zur strukturellen Ebene. Vor allem für die Szenenschilderung konstruieren die beiden Komponisten verschiedene Elemente wie Dynamik, Instrumentation, Satzbau usw. in erstaunlich ähnlicher Weise.[12] Am deutlichsten tritt das im letzten Teil des Satzes zutage, in welchem die beiden Komponisten den Verlauf vom Gewitter bis zur Aufheiterung vertonen. Beachtenswert ist, dass bei dieser gleichen Szenenschilderung vielfältige Übereinstimmungen in Umriss und Detail zu finden sind (siehe Notenbeispiel 9 auf S. 13).

Bei grober Betrachtung teilt sich in beiden Kompositionen dieser Verlauf von der letzten natürlichen Turbulenz bis zur Aufheiterung in vier Phasen, und in der mittleren Phase werden Elemente des Gewitters wieder aufgegriffen, wobei die individuellen Schilderungsmittel wie Instrumentation oder Motivik auch identisch sind: Der letzte Gewitter-Höhepunkt besteht aus verschiedenen gemeinsamen Satzmitteln: Tutti-Klang, verminderter Septakkord, tremolierende Timpani bzw. Gran Timpani. Bei Wranitzky wird diese Deutung zweifellos durch einen Text auf der Stimmenabschrift für die Gran Timpani unterstützt, »das Wetter verliert sich«. Dieser Abschnitt schließt mit einem Tuttiklang, den Beethoven mit einem sf, Wranitzky mit einem Paukenschlag verstärkt.

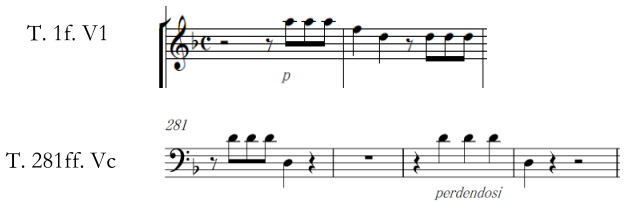
Danach gehen die Sätze vom Gewitter zur stillen Phase ins piano über (bei Beethoven folgt diminuendo). Der Unterschied besteht darin, dass Wranitzky das Blitzmotiv in dieser Phase weiterhin verwendet. Da es jetzt jedoch nunmehr in tieferen Tonlagen erklingt, ist es vielmehr als Schilderung des sich besänftigenden Wetters anzusehen.

Im nächsten Abschnitt kehren die Gewitterelemente wieder. Beethoven lässt sie inmitten der stillen Phase mit einem einmal eingeworfenen Blitzmotiv, mit dem Donnergroll der Timpani usw. wiederkehren. Es scheint, als sei der Sturm schon in die Ferne gezogen. Bei Wranitzky klingt es hingegen so, als sei er noch ziemlich nahe. Das liegt beispielsweise am verhältnismäßig kräftigen Tutti (T. 262f.) sowie am deutlich eckigen Blitz-Motiv (T. 274). Trotz dieser Unterschiede bleibt die Absicht der beiden Komponisten identisch, das Nachlassen des Gewitters mit verringerter Heftigkeit darzustellen. Ihnen ist ebenfalls eine kontrastierende Dynamik gemeinsam: Bei Beethoven forte bzw. sforzando und piano, bei Wranitzky eine Reihe von fp-Akzenten.

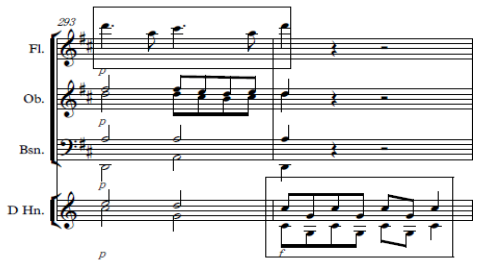
In der darauf folgenden letzten Phase wird das Aufheitern in ähnlicher Manier dargestellt (B: T. 144ff.; W: T. 278ff.): Die Dynamik ist auf das leiseste pp reduziert, und schließlich wechselt die Tonart von Moll zu Dur. Äußerst beachtenswert ist die motivische Modifikation, die bei Beethoven immer als genial eingeschätzt wurde: Die lärmende 16tel-Figur (B: in Kb, T. 144ff.; W: in V2) wird durch Pausen verkürzt, bis sie schließlich zum Stillstand gelangt. Noch auffälliger ist das auskomponierte ritardando des Anfangsmotivs. Beethoven verlängert die Notenwerte des Motivs (vgl. V2, T. 3ff. und Ob, V, Va, T. 146ff.), was bis dahin seiner Geschicklichkeit zugerechnet wurde. Aber auch Wranitzky schrieb ein auskomponiertes ritardando in identischer Form (Notenbeispiel 10). Angesichts dieser Entsprechungen lässt der Motiv-Austausch zwischen den Blasinstrumenten im folgenden Abschnitt ebenso eine Bezugnahme zwischen den Komponisten vermuten (W: Notenbeispiel 11; B: Anfang des Finales).

[12] Die korrespondierende Instrumentation und Dynamik sind z. B. am Satzbeginn der beiden Werke, wo der Verlauf vom Regenbeginn zum Gewitter mit dem Motiveinwurf von V1 dargestellt wird, oder am Wechsel zwischen Heftigkeit und Stille, der mit dem sukzessiven Auftritt der heftigen Elemente abschließt (B: 41–56; W: 109–116), bemerkbar.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG



Notenbeispiel 10 Wranitzky *La Tempesta*



Notenbeispiel 11 Wranitzky *La Tempesta*, nach dem Aufheitern

Darüber hinaus ist aus der Abb. 5 unverkennbar, dass die Instrumentation und Dynamik jeder Phase in fast gleicher Art konzipiert werden. Aus Seitenmangel ist hier eine nähere Diskussion darüber unmöglich, aber dies kann die kompositorische Beziehung ergänzend unterstützen.

	A Gewitterhöhepunkt	B Ruhigerer Zustand	C Nachklang vom Gewitterelement	D Letzte Phase vor dem Aufheitern
Beethoven	T. 106–118	T. 119–136	T. 137–143	T. 144–155
Wranitzky	T. 242–249	T. 250–260	T. 261–277	T. 278–290
Motiv	Tutti; Verminderter Septakkord; Schluss mit dem Tuttiklang	Regenmotiv (Str.)	Blitzmotiv, Donnergrollen (B)/ Tutti (Regen?), Blitzmotiv (W)	Verkürzung der 16tel-Figur; Motivisches ritardando des Anfangsmotives
Dynamik	kräftig	still	Dynamischer Kontrast	Immer still
Beethoven	ff	p sempre dim. più dimin. pp	f-p Wechsel dim.	pp
Wranitzky	pp cresc. f	p	f, fp cresc.	pp perdendosi
Instrument	Pk (B)/Gran. Timp. (W): die beide mit »tr«	Pk (B)/Gran. Timp. (W), Blechbläser: weg	Pk. zurück, Blechbläser: weg	Pk. Blechbläser: weg

Tabelle 5 Musikalischer Prozess vom Gewitterhöhepunkt zum sonnigen Wetter

Der Großteil der genannten Satztechniken erfuhr bis dato besondere Aufmerksamkeit, als ob sie Beethovens Originalität geschuldet wären. Die dargelegte Analyse beweist hingegen, dass Wranitzky äußerst ähnliche Techniken schon vor Beethoven verwendet hatte. Die erstaunlich umfassenden Entsprechungen von den einzelnen Schilderungsmitteln bis zur großräumigen Struktur stellen in Frage, ob Beethovens *Pastorale* ohne genaue Kenntnisse von Wranitzkys Sinfonie überhaupt entstehen konnte.

Fazit

Durch den dargelegten Vergleich wurden vielseitige Ähnlichkeiten zwischen Beethovens und Wranitzkys Schaffen nachgewiesen. Beethovens Originalität wird allerdings damit nicht komplett abgestritten. Er entwickelt in seinen früheren Quartetten op. 18 ein eigenes Konzept für die motivische Arbeit, das sich grundlegend von Wranitzkys unterscheidet. Der technische Wandel ist in Beethovens mittleren Quartetten op. 59 drastischer als bei Wranitzky ausgeprägt, und die zahlreichen verschiedenen stilistischen Änderungen befinden sich innerhalb einer einzigen Quartettserie. Bei der *Pastorale* ist etwa die gesamte Satzform auffällig, deren durchführungsmäßige Struktur[13] in kein bestimmtes Satzformmuster kategorisierbar ist. Beethoven ist die schrittweise Entfernung der Gewitterwolke zu eigen. Bei Wranitzky

[13] Lariss Kirillina, »Die sechste Sinfonie (Pastorale)«, in: *Beethovens Orchestermusik und Konzerte*, hrsg. von Oliver Korte und Albrecht Riethmüller, Laaber 2013 (*Das Beethoven Handbuch*, Bd. 1), S. 143.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG

erwecken die Verkürzung der 16tel-Figur und das auskomponierte ritardando vielmehr den Eindruck, als ob die Gewitterwolken auf der Stelle verschwinden. Selbstverständlich machen sich auch auf Seiten Wranitzkys eigene Stilmerkmale bemerkbar, für welche jedoch ein weiterer Beitrag nötig wäre.

Dennoch führen die genannten Ähnlichkeiten zu folgendem Schluss: Was bisher Beethovens Originalität und Genie zugeschrieben wurde, hat er möglicherweise von seinen Zeitgenossen erlernt. Beethoven übernahm die kompositorischen Mittel, modifizierte sie gemäß seinem eigenen Konzept und erarbeitete daraus eine neue Komposition. Die Werke Paul Wranitzkys, seines älteren Kollegen und eines damals weltberühmten Komponisten, konnten für Beethovens eigenes Schaffen durchaus inspirierend gewesen sein.

www.schott-campus.com
CC BY-NC-ND 4.0 – © Schott Music GmbH & Co. KG