

# Prima e seconda prattica? Beethovens Musik für Bläser und ihre Position im Gesamtwerk

von Egon Voss, München

Jaroslav Bužga zum 75. Geburtstag

Angesichts der bedeutenden Rolle, die Bläser und Blasinstrumente in Beethovens Orchesterwerken spielen, könnte man annehmen, dass Musik für Bläser auch darüber hinaus in seinem Werk eine gewichtige Position einnehme. Das ist jedoch nicht der Fall. Die Musik für Bläser macht nur einen kleinen Werkbestandteil aus, und vor allem entstammt sie größtenteils der ersten Schaffensperiode, genauer der Zeit vor 1801–1802. In der folgenden Liste sind die später geschriebenen Werke kursiv gesetzt.

- Duo G-Dur für 2 Flöten WoO 26  
 Drei Duos (C-Dur, F-Dur, B-Dur) für Klarinette und Fagott WoO 27  
 Sonate F-Dur für Klavier und Horn op. 17  
 Sonate B-Dur für Klavier und Flöte, Kinsky-Halm Anhang 4 (Echtheit umstritten)  
*Sechs variierte Themen für Klavier mit Begleitung von Flöte oder Violine op. 105*  
*Zehn variierte Themen für Klavier mit Begleitung von Flöte oder Violine op. 107*
- Trio C-Dur für 2 Oboen und Englischhorn op. 87  
 Variationen über „La ci darem la mano“ C-Dur für 2 Oboen und Englischhorn WoO 28  
 Trio G-Dur für 3 Flöten (Echtheit sehr zweifelhaft)  
 Serenade D-Dur für Flöte, Violine und Viola op. 25  
 Trio G-Dur für Klavier, Flöte und Fagott WoO 37  
 Trio B-Dur für Klavier, Klarinette und Violoncello op. 11
- Drei Equale (d-Moll, D-Dur, B-Dur) für 4 Posaunen WoO 30*
- Quintett Es-Dur für Oboe, 3 Hörner und Fagott Hess 19 (Fragment)  
 Quintett Es-Dur für Klavier, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn op. 16
- Sextett Es-Dur für 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner op. 71  
 Marsch B-Dur für 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner WoO 29  
 Sextett Es-Dur für 2 Hörner, 2 Violinen, Viola und Bass (Violoncello und Kontrabass) op. 81b
- Septett Es-Dur für Klarinette, Fagott, Horn, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass op. 20
- Oktett Es-Dur für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner op. 103  
 Rondo Es-Dur für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte und 2 Hörner WoO 25
- Marsch F-Dur für Militärmusik WoO 18*  
*Marsch F-Dur für Militärmusik WoO 19*  
*Marsch C-Dur für Militärmusik WoO 20*  
*Polonaise D-Dur für Militärmusik WoO 21*  
*Ecossaise D-Dur für Militärmusik WoO 22*  
*Ecossaise G-Dur für Militärmusik WoO 23*  
*Marsch D-Dur für Militärmusik WoO 24*
- Konzert F-Dur für Oboe und Orchester Hess 12 (nicht überliefert)  
 Romance cantabile e-Moll für Klavier, Flöte, Fagott und Orchester Hess 13 (Fragment)

Die Liste macht – besonders angesichts der erwähnten Tatsache, dass die Mehrzahl der Werke aus der Frühzeit Beethovens stammt – den Eindruck, als sei sie der Spiegel eines Experimentierfeldes. Kaum eine Besetzung ist mit mehr als einem Werk vertreten, so dass von einer kontinuierlichen Arbeit mit ihnen oder gar von Bedienung einschlägiger Gattungen und Genres keine Rede sein kann. Nicht zufällig steht daher den drei Kla-

viertrios op. 1, mit denen Beethoven sein offizielles Œuvre startete, kein Opus mit drei Bläserwerken gegenüber. Manche Besetzung wie die des Quintetts für Oboe, drei Hörner und Fagott Hess 19 legt den Gedanken des Experiments unmittelbar nahe. Darauf weist in diesem Falle nicht nur die außergewöhnliche Instrumentenkombination hin. Die autographe Niederschrift<sup>1</sup> des fragmentarisch überlieferten und möglicherweise unvollendet gebliebenen Werks weist ein sechstes Notensystem zwischen den zwei höchsten auf, das als leeres System durch die gesamte Aufzeichnung mitgeführt ist. Denkbar also, dass zunächst ein Sextett geplant war, mit einer zweiten Oboe oder einer Klarinette, oder dass Beethoven sogar mit dem Gedanken gespielt hat, das sechste Instrument noch nachträglich hinzuzufügen. Von Interesse in diesem Zusammenhang ist eine Seite im sogenannten Kafka-Skizzenbuch, auf der Beethoven am Rand notierte: „Sextetto / mit flöte / Oboe, Clarinett / Corni, Basson“ und darunter: „quartett in / g mit flauto / oboe fagott“<sup>2</sup> (zu ergänzen vermutlich Klavier) – auch dies ungewöhnliche Kombinationen. Auch dass das Menuett des Sextetts op. 71 sehr wahrscheinlich nachträglich ins Werk eingefügt wurde, ließe sich in diesem Zusammenhang sehen.

Dennoch scheint die Vorstellung vom experimentierenden jungen Komponisten, der sich in unterschiedlichen Gattungen versucht und die verschiedensten Instrumentalbesetzungen ausprobiert, allzu idealistisch, geprägt nämlich von der Idee des autonomen Genies, das nur aus – wie gesagt wird – freien Stücken handelt. Das entspräche zwar dem klassischen Beethovenbild, wäre aber weltfremd. Der junge Beethoven wollte und musste nicht nur das Handwerk erlernen, er musste auch seinen Unterhalt verdienen und sich einen Namen machen. Er wird also die Besetzungen und Gattungen nicht allein gewählt haben, um sich in ihnen zu üben, sondern auch, weil sie allgemein gefragt waren oder im besonderen Falle sogar ausdrücklich von ihm verlangt wurden. Es ist folglich, auch wenn die konkreten Anlässe für seine Musik für Bläser kaum oder gar nicht bekannt sind, doch sehr wahrscheinlich, dass es sie gegeben hat.

Im Falle des Duos für zwei Flöten WoO 26 ist von Beethoven selbst bezeugt, dass es im August 1792 für einen Bonner Freund, den Juristen Johann Martin Degenhart, geschrieben wurde. Näheres ist zwar nicht bekannt, doch dürfte die Privatheit, ja Intimität des Anlasses außer Frage stehen. Anders verhält es sich mit den beiden ebenfalls der Bonner Zeit zuzurechnenden Werken mit der aparten Zusammenstellung von Klavier, Flöte und Fagott WoO 37 und Hess 13. Man bringt sie gewiss zu Recht mit der adeligen Familie von Westerholt-Gysenberg (oder -Geisenberg) in Verbindung, in der der Vater Fagott, einer der Söhne Flöte und die Tochter Klavier spielte. Da diese Tochter eine Schülerin Beethovens war, könnte dieser seine Kompositionen aus Gefälligkeit aufgesetzt haben, möglicherweise aber handelte er auch im Auftrag und wurde dafür bezahlt. Auch die Duos für Klarinette und Fagott WoO 27 könnten, zumindest teilweise, in diesen Zusammenhang gehören; die ersten zwei schreiben zwar eine Klarinette in C vor, doch der verlangte Ambitus ist derart (*c'–d''*), dass er leicht auch von der Flöte zu bewältigen ist. Nur das dritte der Duos, bezeichnenderweise für Klarinette in B, bezieht das Chalumeauregister mit ein.

<sup>1</sup> Fundort: D-B: Art. 185.

<sup>2</sup> Ludwig van Beethoven, *Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799. British Museum Additional Manuscript 29801, ff. 39–162 (The ‚Kafka Sketchbook‘)*, hrsg. von Joseph Kerman, London 1970, Vol. 1: *Facsimile*, f. 45<sup>v</sup>.

Das Oktett op. 103 mit dem originalen Titel „Parthia“ wird man, wie auch das für die gleiche Besetzung geschriebene und ursprünglich oder zeitweilig als Finale von op. 103 in Betracht gezogene Rondo WoO 25, der Bonner Hofmusik zuzuordnen haben. Wenn Beethoven in einem Brief an Nikolaus Simrock in Bonn am 2. August 1794 fragte: „haben sie schon meine Partie aufgeführt“, so bezog er sich damit sehr wahrscheinlich nicht auf irgendeine Aufführung, sondern auf die durch die kurfürstliche Kapelle, in der Simrock als Waldhornist tätig war. Andererseits waren gerade die Harmoniemusikbesetzungen so geläufig, dass kein besonderer Anlass nötig war, Stücke dafür zu schreiben; man konnte sie auch ohne das unter die Leute bringen. Daher ist auch fraglich, ob das Bläsersextett op. 71, das man aufgrund seiner Besetzung in einen op. 103 vergleichbaren Kontext stellen möchte, einen bestimmten Anlass hatte und überhaupt brauchte.<sup>3</sup>

Anlass für die Werke op. 87 und WoO 28 für zwei Oboen und Englischhorn war vermutlich die offenkundige Beliebtheit gerade dieser Instrumentenkombination in den 1790er-Jahren, wie sich durch eine ganze Reihe dafür geschriebener Kompositionen belegen lässt.<sup>4</sup>

Franz Krommer, *Variations* [über ein Thema von Ignaz Pleyel]

Franz Alexander Poessinger, Trio F-Dur

Joseph Triebensee, Trio B-Dur / Trio F-Dur / *Variations sur un thème de Haydn* [Symphonie 94, 2. Satz]

Johann Wenth (oder: Went, Wend, Wendt), Divertimento B-Dur / *Petite sérénade concertée* / *Variations sur un thème de Paisiello* [aus: *La Molinara*]

Anton Wranitzky, Trio C-Dur

Möglicherweise war diese Instrumentenkombination eine Wiener Spezialität; denn die genannten Komponisten wirkten in den 1790er-Jahren sämtlich in Wien, während Kompositionen für diese Besetzung von andernorts tätigen Komponisten nicht überliefert zu sein scheinen. Zudem könnte es sich um eine Modeerscheinung gehandelt haben, das heißt, um ein Genre von kurzer Lebensdauer; denn in Kochs Lexikon von 1802 liest man über das Englischhorn: „Ein Blasinstrument von Holz, welches anjetzt bey uns wenig mehr gebräuchlich ist.“<sup>5</sup> In Wien jedenfalls gab es offenkundig eine, wenn auch kurze Blüte von Musik mit Englischhorn. Was sie auslöste und dann wieder zum Erliegen brachte, ist ungewiss. Die besondere klangliche Homogenität der Kombination von zwei Oboen und Englischhorn hätte, so sollte man denken, auch später noch ihre Freunde finden müssen. Sicher ist dagegen, dass die Voraussetzung für die Blüte selbstverständlich entsprechend versierte Instrumentalisten waren, an denen kein Mangel geherrscht zu haben scheint. Die oben genannten Komponisten Triebensee und Wenth waren selbst Oboisten. Es handelt sich teilweise um ausgesprochen virtuose Musik, was sich auch in den beiden Beiträgen Beethovens zeigt. Dabei ist allerdings ein Unterschied zwischen dem Trio op. 87 und den Variationen über „La ci darem la mano“ WoO 28 zu konstatieren. Das zweite Werk fordert von den Ausführenden deutlich mehr technisches Können, auch von der im ersten kaum geforderten zweiten Oboe, so dass man nicht unbesehen annehmen kann, beide Stücke seien für die nämlichen Spieler geschrieben worden. Auch

<sup>3</sup> Vgl. dazu Armin Raab, „Beethoven und die Harmoniemusik“, in: *Zur Harmoniemusik und ihrer Geschichte*, hrsg. von Christoph-Hellmut Mahling, Kristina Pfarr u. Karl Böhrner (= *Schloss Engers. Colloquia zur Kammermusik* 2), Mainz 1999, S. 113–124.

<sup>4</sup> Nach Bruce Haynes, *Music for Oboe, 1650–1800. A Bibliography*, Berkeley<sup>2</sup>1992.

<sup>5</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexicon*, Frankfurt/M. 1802, Sp. 536.

die Vermutung, die Variationen könnten zunächst als Finale des Trios gedacht gewesen sein,<sup>6</sup> wird dadurch nicht gestützt.

Große Virtuosität verlangt auch das Sextett op. 81b, und zwar von den beiden Hornisten, so dass anzunehmen ist, dass Beethoven das Stück für bestimmte Instrumentalisten geschrieben hat. Äußerlich steht das Werk zwar in der Tradition der Stücke für Streicher und zwei Hörner, doch die Verhältnisse sind umgekehrt. Nicht die Streichinstrumente dominieren die Komposition, sondern die Hörner, weshalb man das Werk eher als Hornkonzert einstufen möchte denn als Kammer- oder Divertimentomusik. Voraussetzung dessen ist die außerordentlich avancierte Behandlung der Hörner. Beethoven verlangt vom *g'* bis zum *d'''*, also vom 5. bis 18. Oberton, nahezu die gesamte chromatische Skala, und auch in tieferen Lagen werden ungewohnte Töne gefordert. Beethoven treibt geradezu ein Spiel mit den durch vielfältige Arten des Stopfens und Treibens hervorzubringenden Tönen. Besonders charakteristisch ist die Einbeziehung der Töne unterhalb des notierten C, chromatisch absteigend zum Kontra-G (3. Satz, T. 188 ff.). Eben diese extravagante Spezialität, die noch Hector Berlioz in seiner Instrumentationslehre als schwer ausführbar kennzeichnete,<sup>7</sup> findet sich auch im ersten Satz des Bläsersextetts op. 71 (T. 234 ff.), auch hier übrigens am Ende des Satzes im Zusammenhang mit einem Kadenzvorgang. Ob man daraus eine entstehungsgeschichtliche Nähe ableiten darf, bleibe dahingestellt. Auffällig ist aber, dass Beethoven in späteren Werken nur noch das Kontra-G vorgeschrieben hat – so in der Hornsonate op. 17 (1. Satz T. 161, 165) und in der 9. Symphonie (3. Satz T. 89 f.) –, jedoch nie mehr die ganze absteigende chromatische Skala. Sie blieb offensichtlich Episode in seinem Komponieren für Hörner.

Erstaunlich vor dem Hintergrund des Sextetts op. 81b erscheint die zurückhaltende Hornbehandlung in der Sonate op. 17, die für ein Konzert mit Giovanni Punto alias Wenzel Stich geschrieben wurde. Entweder waren die Hornisten, für die Beethoven op. 81b komponiert hatte, die größeren Virtuosen und in der Beherrschung der Möglichkeiten ihres Instrumentes weiter fortgeschritten, oder Stich, der im Jahre 1800, als Beethoven die Sonate für ihn schrieb, 52 Jahre alt war (und 1803 starb), befand sich nicht mehr im Vollbesitz seiner Fähigkeiten. Dann hätte Beethoven auf ihn Rücksicht genommen. Eine weitere Möglichkeit der Erklärung wäre allerdings auch, dass er zu dieser Zeit kein Virtuosenstück mehr schreiben wollte.

Über Verbindungen und Kontakte Beethovens zu den Wiener Musikern seiner Zeit ist wenig bekannt. Karl Holz teilte – allerdings erst 1852 – mit, Beethoven habe bestimmte Instrumentalisten um Rat befragt, und nannte die Namen „Friedlow[s]ky für Klarinette, Czerwenka für Hoboe, Hardetzky [recte: Hradetzky] und Herbst für Horn“.<sup>8</sup> Michael Herbst (1778–1833) und Joseph Friedlowsky (1777–1859) kommen für Beethovens Musik für Bläser kaum in Frage, da sie in deren Entstehungszeit wohl noch zu jung waren. Eine spätere Verbindung Friedlowskys zu Beethoven ist allerdings durch Briefe

<sup>6</sup> Douglas Johnson, „The Artaria Collection of Beethoven Manuscripts: A New Source“, in: *Beethoven Studies* 1, hrsg. von Alan Tyson, New York 1973, S. 201; ders., *Beethoven's Early Sketches in the „Fischhof Miscellany“*: Berlin Autograph 28, 2 Bde., Ann Arbor 1980, Bd. 1, S. 411.

<sup>7</sup> Hector Berlioz, *Große Instrumentationslehre*, hrsg. von Felix Weingartner (= H. Berlioz, *Literarische Werke* 10), Leipzig 1921, S. 145.

<sup>8</sup> Friedrich Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Stuttgart 1913, Bd. 2, S. 181.

und Eintragungen in den Konversationsheften belegt.<sup>9</sup> Über die Kontakte zu den drei anderen Musikern hingegen ist nichts Näheres bekannt. Josef (nach Antonicek: Franz Josef<sup>10</sup>) Czerwenka (1759–1835) war aber immerhin der Spieler der ersten Oboe bei der mutmaßlich ersten Aufführung der Variationen WoO 28 am 23. Dezember 1797. Aus der Tatsache, dass er ein Oboenkonzert<sup>11</sup> schrieb, ist zu schließen, dass er ein Virtuose war, und das führt zu dem Gedanken, dass Beethoven die Variationen WoO 28 möglicherweise für ihn komponierte. Czerwenka war im Übrigen zu dieser Zeit bei Joseph zu Schwarzenberg angestellt,<sup>12</sup> jenem Fürsten, dem Beethoven 1801 das allerdings schon 1796 entstandene Quintett op. 16 widmete. Ob hier ein Zusammenhang besteht, ist freilich einstweilen Spekulation.

Da so viele von Beethovens Kompositionen für Bläser seiner frühesten Schaffensphase angehören, einer Zeit also, in der sich sein Personalstil naturgemäß noch nicht ausgebildet hatte, ist es nicht verwunderlich, wenn darunter auch solche Stücke sind, deren Echtheit angezweifelt wird. Ist das in Bezug auf das Trio G-Dur für drei Flöten völlig gerechtfertigt, da es sich dabei um eine Zuschreibung aus dem 20. Jahrhundert handelt,<sup>13</sup> so erscheint der Zweifel an der Flötensonate Kinsky-Halm Anhang 4 so lange willkürlich, so lange die drei Duos für Klarinette und Fagott WoO 27 nicht gleichfalls in Zweifel gezogen werden. Während sich die Flötensonate immerhin in Beethovens Nachlass fand,<sup>14</sup> wenn auch nicht in seiner eigenen Handschrift, kennen wir die Duos nur aus einem posthumen Druck von André in Offenbach sowie aus zwei diesem vorangehenden, dabei nicht einmal widerspruchsfreien Einträgen in Whistlings Handbüchern.<sup>15</sup> Danach sollen die Stücke in Paris, zuerst bei einem Verleger Lefort,<sup>16</sup> dann bei dem bekannten Verlagshaus Leduc erschienen sein (Exemplare sind nicht überliefert). Während der Leduc betreffende Eintrag neutral und allgemein von Duos spricht, enthält der andere und frühere den Zusatz „Suite 1, 2.“, was im Widerspruch steht zur Tatsache, dass drei Duos vorliegen. Möglicherweise enthielt die erste Edition nur die ersten zwei Duos, nämlich jene für Klarinette in C, und das dritte Duo kam erst später hinzu – aber vielleicht verhielt es sich auch anders und die Einträge bei Whistling sind fehlerhaft. Jedenfalls ist über Verbindungen Beethovens zu Lefort und Leduc nichts bekannt. Zur Beantwortung der Frage nach der Echtheit bliebe also nur der stilistische Befund, der aber keine eindeutige Zuordnung zulässt.

\*

<sup>9</sup> L. v. Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Bd. 5 Nr. 1597 f.; *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. 7, hrsg. von Karl-Heinz Köhler und Grita Herre, Leipzig 1978, S. 142 u. 385.

<sup>10</sup> Theophil Antonicek, „Musiker aus den böhmischen Ländern in Wien zu Beethovens Zeit“, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, hrsg. von S. Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 48.

<sup>11</sup> Nach Haynes.

<sup>12</sup> Nach Antonicek.

<sup>13</sup> Vgl. *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie. Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*, hrsg. von Kurt Dorfmueller, München 1978, S. 403; eine moderne Ausgabe liegt vor bei Edition Kunzelmann (GM 1100).

<sup>14</sup> Nachlass-Nr. 124, vgl. Georg Kinsky, „Zur Versteigerung von Beethovens musikalischem Nachlass“, in: *Neues Beethoven-Jahrbuch* 6 (1935), S. 82.

<sup>15</sup> Carl Friedrich Whistling, *Handbuch der musikalischen Literatur*, Leipzig 1817, S. 201 bzw. Leipzig <sup>2</sup>1828, S. 290.

<sup>16</sup> Die einschlägigen Arbeiten über die Pariser Verlagshäuser weisen keine Firma mit dem Namen Lefort nach; Cecil Hopkinson, *A Dictionary of Parisian Music Publishers 1700–1950*, London 1954; Cari Johansson, *French Music Publishers' Catalogues*, Stockholm 1955; Anik Devriès u. François Lesure, *Dictionnaire des éditeurs de musique française*, vol. 1, Genf 1979.

Die Stücke für Militärmusik, die *Equale* für Posaunen und die Variationsreihen op. 105 und 107 belegen zwar, dass Beethoven auch später noch – aus Gefälligkeit und im Auftrag – Musik für Bläser geschrieben hat, dennoch ändern sie nichts an dem grundsätzlichen Befund, dass dieser Bereich nur in der Zeit vor 1801–1802 eine wirkliche Rolle in seinem Schaffen gespielt hat. Unter den möglichen Erklärungen für dieses Phänomen ist auch diejenige, dass Beethoven zwischen Dezember 1800 und April 1802 den dezidierten Entschluss gefasst haben könnte, Musik für Bläser fortan nicht mehr zu schreiben. Darauf lassen jedenfalls Äußerungen in seinen Briefen schließen. Am 15. Dezember 1800 pries er das Septett op. 20 seinem Verleger Friedrich Hoffmeister eindringlich an.<sup>17</sup> Er erfand sogar, um dem Verleger die Sache schmackhaft zu machen, die berühmte Formulierung vom „obligaten Akkompagnement“.<sup>18</sup> Knapp anderthalb Jahre später, am 8. April 1802, schrieb er dem gleichen Adressaten: „– mein Septett schickt ein wenig geschwinder in die Welt – weil der Pöbel drauf harrt –“.<sup>19</sup> Allem Anschein nach hatte er inzwischen seine Meinung geändert. Jedenfalls war das Septett nun offenkundig keine preiswürdige Besonderheit mehr, sondern im Gegenteil ein Stück, von dem sich Beethoven glaubte distanzieren zu müssen, weil es einem bestimmten Publikum, das ihm verächtlich war, gefiel. Dem entspricht Carl Czernys bekannter Bericht: „Sein Septett konnte er nicht leiden und ärgerte sich über den allgemeinen Beifall, den es erhielt“.<sup>20</sup> Die dahinter stehende ästhetische Haltung hielt an. Als Beethoven dem Verlag von Breitkopf & Härtel das Sextett op. 71, übrigens als Geschenk, offerierte, schrieb er dazu (Brief vom 8. August 1809):

„das *Sextett* ist von meinen Frühen sachen und noch dazu in einer Nacht geschrieben – man kann wirklich nichts anders dazu sagen, daß es von einem *Autor* geschrieben ist, der wenigstens einige bessere Werke, hervorgebracht – doch für manche Menschen sind d. G. werke die besten –“.<sup>21</sup>

Dass sich Beethoven auch hier von seiner eigenen Komposition distanzierte, ist unverkennbar. Als eine von den „Frühen sachen“ gehörte sie für ihn einer älteren – und das hieß offenkundig – überwundenen Phase seines Schaffens an. Außerdem handelte es sich – so seine gewiss übertriebene Darstellung – um etwas Oberflächliches; denn was sich im Verlaufe einer Nacht zustande bringen lässt, kann nicht von der Qualität sein, die „bessere Werke“, wie Beethoven sie mittlerweile geschrieben zu haben glaubte, auszeichnet. Es gab in Beethovens Werk demnach – so die Auffassung des Komponisten – zwei Arten von Musik, repräsentiert durch die „Frühen sachen“ auf der einen und die „besseren Werke“ auf der anderen Seite. Auch wenn es überpointiert erscheint, lässt das an Monteverdis berühmte Unterscheidung von ‚prima e seconda prattica‘ denken, die ja nicht nur unterschiedlichen Stilen und Techniken galt, sondern auch zwischen alt und neu oder modern differenzierte. Bemerkenswert ist, dass Beethoven mit dieser Unterscheidung nicht allein stand. Auch den Zeitgenossen fiel der Wandel, den Beethoven vollzogen hatte, auf. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang eine

<sup>17</sup> Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 1 Nr. 49.

<sup>18</sup> Vgl. dazu Egon Voss, „Zum Begriff des ‚obligaten Akkompagnements‘ im Zusammenhang mit Beethovens Septett op. 20“, in: *Kammermusik in ‚gemischten‘ Besetzungen*, hrsg. von K. Pfarr und K. Böhmer (= *Schloss Engers. Colloquia zur Kammermusik* 3), Mainz 2002, S. 3–13.

<sup>19</sup> Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 1 Nr. 84.

<sup>20</sup> Kerst, Bd. 1, S. 50.

<sup>21</sup> Beethoven, *Briefwechsel*, Bd. 2 Nr. 395.

Äußerung von Ignaz Moscheles. Als er im Jahre 1827 Anton Schindler das Programm eines Konzerts in London mitteilte, beschrieb er die Programmfolge so: „Beethovens Sinfonie in B [...] und sein jungfräuliches Septett“.<sup>22</sup> Diese Charakterisierung suggeriert sogar, die Musik habe durch Beethovens Schritt über das Septett hinaus ihre Unschuld verloren.

Der Gedanke an ‚prima e seconda prattica‘ bietet sich auch darum an, weil Beethoven seine „Frühen sachen“, so unmissverständlich er sich von ihnen distanzierte, gleichwohl – und dies erscheint wesentlich – nicht unterdrückte. Im Gegenteil: Er veröffentlichte sie und bediente damit wie selbstverständlich den Markt der ‚prima prattica‘. Er akzeptierte, wenn auch wohl zähneknirschend, dass ein Teil des Publikums gerade Werke wie das Sextett op. 71 goutierte und jenen Werken, die er selbst für die besseren hielt, vorzog. Die Publikation des Trios op. 87 (1806) und des Sextetts op. 81b (1810) dürfte, obwohl wir darüber nichts Näheres wissen, im gleichen Sinne zu verstehen sein. Die Variationen WoO 28 bot Beethoven noch 1822 zum Verlag an, nachdem er sie schon 1803 offeriert hatte,<sup>23</sup> und das Oktett op. 103 scheint er gegen Ende seines Lebens ebenfalls noch für eine Veröffentlichung in Betracht gezogen zu haben; denn die Handschrift des Werks befand sich nicht in seinem Nachlass, sondern unter den Autographen des Verlegers Artaria,<sup>24</sup> dem Beethoven es vermutlich für eine Veröffentlichung überlassen hatte. Auch die Duos WoO 27, die zuerst zwischen 1810 und 1815 erschienen sein sollen, hätte man in diesem Zusammenhang zu sehen. Bezeichnenderweise gab es bei der Veröffentlichung der Opera 71, 81b und 87 Unstimmigkeiten hinsichtlich der Opuszahlen, was man ebenso als Zeichen von Beethovens Geringschätzung lesen kann wie die Tatsache, dass alle drei Publikationen ohne Widmungen erschienen. Möglicherweise hatte Beethoven op. 81b und 87 den Verlegern ebenso kostenlos überlassen wie das Sextett op. 71.

Zwar nennt Beethoven kein Beispiel für seine „besseren Werke“, doch dürfte außer Frage stehen, dass damit keine der anderen Kompositionen für Bläser und Blasinstrumente gemeint war. Die Musik für Bläser gehörte, daran bleibt wenig Zweifel, der anderen Kategorie an, der ‚prima prattica‘. Die Gründe für diese Einschätzung sind gewiss vielfältig. Die Blasinstrumente mögen Beethoven untauglich erschienen sein aufgrund ihrer geringeren Beweglichkeit gegenüber den Streichinstrumenten und ihrer Inhomogenität im Zusammenwirken. Die Umarbeitung des Oktetts op. 103 zum Streichquintett op. 4 dürfte solche Hintergründe gehabt haben.

Doch gerade diese Umwandlung scheint nicht allein in der Übertragung eines Werks für Bläser in ein solches für Streicher bestanden zu haben. Verbunden damit war ein Wechsel auch des gesellschaftlichen und ästhetischen Hintergrundes. Eine Harmoniemusik wie das Oktett op. 103 pflegte – so nachzulesen in Kochs Lexikon 1802 – vom Hoboisten-Chor ausgeführt zu werden, über den es bei Koch heißt:

„Eine Gesellschaft Tonkünstler, die entweder an den Höfen der Regenten zur Tanz- oder Jagdmusik unterhalten, und in diesem Falle Hof- oder Jagdhoboisten genannt werden; oder die dazu bestimmt sind, die militärischen Aufzüge mit Blasinstrumenten zu begleiten [...]“.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Zitiert nach ebd., Bd. 6, S. 391.

<sup>23</sup> Ebd., Bd. 1. Nr. 153 bzw. Bd. 4 Nr. 1468.

<sup>24</sup> G. Kinsky, *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis*, nach d. Tode d. Verf. abgeschl. u. hrsg. von Hans Halm, München u. Duisburg 1955, S. 285.

<sup>25</sup> Koch, Sp. 759.

Unter diesem Aspekt betrachtet löst die Umarbeitung des Bläseroktetts zum Streichquintett die Komposition aus dem aristokratischen Kontext und befreit sie von der Funktion des Nur-Unterhaltenden. Sie wird damit Kammermusik im neuen Sinne, jedenfalls zu etwas, das es ernster meint und ernster genommen zu werden beansprucht. Sie gewinnt an Autonomie. Zugleich wechselt sie vom aristokratischen ins bürgerliche Milieu. So könnte Beethoven – vielleicht – gedacht haben. Er hätte, so gesehen, das Komponieren von Musik für Bläser aufgrund einer Konnotation aufgegeben, die im Widerspruch stand zu seinen eigenen Zielen. Die Musik für Bläser war belastet durch Zweck und Funktion, und möglicherweise erinnerte sie ihn auch allzu sehr an ein Komponieren auf Bestellung, an die Abhängigkeit des Künstlers von seinem Auftraggeber. Die Umarbeitung des Bläserquintetts op. 16 zum Klavierquartett mit Streichern hatte übrigens vermutlich den gleichen Hintergrund wie die des Bläseroktetts op. 103 zum Streichquintett op. 4.

Wie weit das Ausklammern der Blasinstrumente reichte, veranschaulichen die Variationsreihen op. 105 und 107. Es sind keine Kompositionen, in denen die Flöte im Sinne von Kammermusik der gleichberechtigte Partner des Klaviers wäre. Die Flöte dient allein dazu, der Komposition Farbe zu geben, und hat damit eine ähnliche Funktion wie häufig im Orchester, wo Beethoven auf die Blasinstrumente ja auch nicht verzichtet. Als solle aber auch diese beschränkte Rolle der Flöte möglichst noch ausgeklammert werden, weisen die Druckausgaben die Mitwirkung der Flöte (bzw. der Violine) als „ad libitum“ aus. Dabei ist offenkundig, dass die Beschränkung auf den Klavierpart, wenngleich möglich, eine Beschneidung der Komposition darstellt und der Verzicht auf die Mitwirkung insbesondere der Flöte den Stücken gerade ihre besondere Farbe nimmt. Das wurde übrigens schon von den Zeitgenossen bemerkt und mit Unverständnis quittiert.<sup>26</sup>

\*

Mit seiner Entscheidung gegen die Musik für Bläser schrieb Beethoven möglicherweise Musikgeschichte. Angesichts des großen Erfolges, den das Septett op. 20 errang, und zwar schon frühzeitig, wäre vorstellbar gewesen, dass Beethoven nicht nur neun Symphonien, sondern auch neun Septette oder gar neun Septette anstelle von neun Symphonien komponiert hätte. Doch dann wäre er vermutlich gerade nicht zu jenem überragenden Vorbild geworden, nach dem sich nahezu das gesamte spätere 19. Jahrhundert gerichtet hat. So aber findet sich Musik für Bläser in den meisten Werkkatalogen der Komponistenelite seit Beethoven nur ausnahmsweise. Ausgeprägte Gattungen der Musik für Bläser haben sich weder gehalten noch neu etabliert.

<sup>26</sup> Nach Ludwig van Beethoven. *Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 347.