

Analyse Beethovens Diabelli-Variationen

Mit Fokus auf Entstehung, Stil und musikalischen Besonderheiten

Seminararbeit zum Seminar «Beethoven II»

Leitung: Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen

Institut: Musikwissenschaftliches Institut Universität Zürich

Abgabedatum: 7. 7. 2012

Joram Schito, B.Sc. Geography

jschito@geo.uzh.ch

Inhalt

1	Einleitung	1
1.1	Zweck der Arbeit.....	1
1.2	Fragestellungen	1
1.3	Literaturreückblick.....	2
2	Methode	2
2.1	Aufbau der Arbeit	2
2.2	Forschungsmethode	3
3	Historischer Kontext der Diabelli-Variationen	4
3.1	Die Entstehung der Diabelli-Variationen	4
3.2	Die Weiterführung der Variationen.....	4
4	Musikalische Analyse der Diabelli-Variationen	5
4.1	Äusserer formaler Aufbau	5
4.2	Innerer formaler Aufbau.....	5
4.3	Harmonische Analyse	7
4.4	Melodische Analyse	9
4.4.1	Die Wendung zu Beginn des ersten Motivs.....	9
4.4.2	Die Sequenzen, welche die Modulation von der und zurück zur Tonika begleiten10	
4.4.3	Die liegen bleibenden Töne in den Anfangstakten des Vor- und des Nachsatzes12	
4.4.4	Der Melodieverlauf.....	16
4.4.5	Hauptcharakteristika aller Variationen inkl. dynamischer Analyse.....	17
5	Ironische und parodische Elemente	20
6	Zusammenfassung	24
7	Literatur	24
8	Abbildungs- und Tabellenverzeichnis	25
9	Anhang.....	26
9.1	Skizzenblätter der Partitur.....	26

1 Einleitung

Mit seinen Kompositionen vermochte Ludwig van Beethoven nicht nur seinen Zeitgenossen, sondern auch späteren Generationen ein Gefühl von musikalischer Perfektion, aber auch Eleganz zu verleihen. Die Suche nach Kompositionsregeln, welche die Stücke von Mal zu Mal komplexer erscheinen liessen und dabei immer durchdachter wurden, aber auch ein Gefühl der inneren Wandlung nach aussen trugen, führten zu immer spannenderen und gefühlsbetonteren Klängen, womit später der Grundstein für die Romantik gelegt wurde. Durch den genialen Komponisten Beethoven wurde eine neue Sphäre des Musikverständnisses eröffnet, die alleine durch die Quantität und Qualität der Werke überzeugt.

Die Werke seiner letzten Schaffensperiode heben sich von seinen früheren Kompositionen ab und zeigen die Leistungen eines reifen Beethovens, der auf der Suche nach der musikalischen Perfektion war. Gerade dieser Aspekt wurde auch in den «Diabelli-Variationen» gesucht, einem Werk, welches durch seine Länge und seine Vielfalt an Variationsmöglichkeiten bei striktem Kontrapunkt besticht. Die vorliegende Arbeit behandelt einzelne Aspekte dieses Werks, welches auf den kommenden Seiten näher vorgestellt wird.

1.1 Zweck der Arbeit

Der Zweck der Arbeit liegt darin, einen wissenschaftlichen Überblick über die Entstehung der Diabelli-Variationen sowie deren Aufbau aufzuzeigen. Dem Leser sollen die Umstände vermittelt werden, wie Beethoven Ironie bewusst einsetzte und welche musikalischen Elemente er verwendete, um die Diabelli-Variationen untereinander so unterschiedlich, aber doch so erkennbar wie möglich erscheinen zu lassen. Ferner soll die Rolle der Dynamik diskutiert werden, welche sich zwischen den Sätzen teilweise stark unterscheidet und einen wichtigen Teil zur aufgebauten Spannung des Stückes beiträgt.

1.2 Fragestellungen

Aus dem im Abschnitt 1.1 definierten Zweck der Arbeit lassen sich folgende Fragestellungen ableiten, welche in den folgenden Kapiteln zu beantworten versucht werden:

1. In welchen Kontext von Beethovens Leben kann Op. 120 eingegliedert werden?
2. Wie ist wann Op. 120 entstanden? Welchen Einfluss hatte der Kompositionsunterbruch auf die Ordnung der Variationen?
3. Wie ist Op. 120 aufgebaut? Sind Strukturen erkennbar?
4. Welche typische musikalische Elemente hat Beethoven in Op. 120 eingebaut?
5. Wie verläuft die Dynamik?
6. An welchen Stellen ist Ironie erkenntlich?

1.3 Literaturrückblick

Der Inhalt der vorliegenden Arbeit stützte sich auf die Quellen, welche im Kapitel 7 aufgelistet sind. Während die dort aufgeführten digitalen Quellen (Beethoven-Haus Bonn 2012; Raptus Association for Music Appreciation 2011) hauptsächlich biografische Quellen zur Arbeit lieferten, diente das CD-Heft über Werke des späten Beethovens von Guembes-Buchanan (2008), als Übersicht über die Zusammenhänge zwischen seinen späten Werken. Als Hauptquellen für inhaltliche Analysen seien die Arbeiten von Geiringer (1964) und Kinderman (1989) genannt, wobei vor allem Kindermans Resultate seiner Skizzenforschung als sehr ausführlich und äusserst wissenschaftlich zu betrachten waren. Die zugrunde liegenden Noten wurden der Urtext-Ausgaben des Henle-Verlags (1973) entnommen, wobei die Studiedition der Klaviersonaten des selben Verlags (1980) als Verständnisunterstützung diente.

2 Methode

2.1 Aufbau der Arbeit

In der vorliegenden Arbeit wird im Kapitel 2 der Aufbau und die Forschungsmethode erklärt. Das Kapitel 3 befasst sich mit der Entstehung und dem historischen Kontext der Diabelli-Variationen. Im Kapitel 4 wird eine musikalische Grobanalyse der Diabelli-Variationen vorgenommen, die sich nach Form, Aufbau, Harmonik und Melodik gliedert. Als Tabelle werden anschliessend Eigenheiten aller Variationen dargestellt, welche sinnbildhaften Charakter aufweisen. Schliesslich wird das Element der Ironie bzw. der Parodie besprochen, ehe eine Zusammenfassung folgt.

2.2 Forschungsmethode

Bezüglich der Forschungsmethode wurde hauptsächlich ein Literaturstudium angewandt, welches durch musikalische Analysen (Noten und Ton) ergänzt wurde. Die offene Themenwahl mit der einzigen Bedingung, eine Analyse eines späten Werks Beethovens vorzunehmen, erschwerte die Wahl der Fragestellungen, da das Thema zuerst eingegrenzt werden musste. Nach einer Auseinandersetzung mit den späten Werken Beethovens ab ca. op. 108 erschienen dem Autor die Diabelli-Variationen (op. 120) aufgrund ihres Umfangs für eine Analyse am interessantesten, worauf nach geeigneter Literatur recherchiert wurde.

Des Weiteren mussten die Fragestellungen eingegrenzt werden, da Beethovens op. 120 für eine umfassende musikalische Analyse zu umfangreich war. Ausserdem wurde eine solche bereits von Kinderman (1989) vorgenommen, wobei beim Literaturstudium versucht wurde, die genannten Punkte nachzuvollziehen und allenfalls zu ergänzen. Nach der Meinung des Autors konnten bezüglich der im Kapitel 1.2 «Fragestellungen» aufgelisteten Fragestellungen 4 und 5 (siehe S. 1) ergänzende Beobachtungen festgestellt werden, die von Kinderman (1989) nicht in seiner Arbeit aufgeführt oder nur marginal behandelt wurden. Die zusammengetragenen Literaturquellen wurden anschliessend gelesen, ihre wichtigsten Inhalte notiert, mit anderen Quellen verglichen und niedergeschrieben.

Der Prozess des Literaturstudiums wurde durch musikalische Analysen ergänzt, wobei der Fokus aufgrund des Umfangreichtums auf die in Kapitel 1.2 «Fragestellungen» aufgelisteten Fragestellungen gelegt wurde. Die Resultate der angewandten Forschungsmethode sind in den folgenden Kapiteln zu lesen.

3 Historischer Kontext der Diabelli-Variationen

Die Diabelli-Variationen nehmen in allen Werken Beethovens eine besondere Rolle ein, da sie eine Transformation ¹des Komponisten zeigen (Kinderman 1989, p.63) und op. 120 nicht nur durch seine Grösse, sondern auch durch die hohe Qualität, die mit Beethovens *Missa Solemnis* und seiner 9. Sinfonie vergleichbar ist (Guembes-Buchanan 2008, p.47), besticht. Kinderman lobte die hohe «interne Kohärenz» (Kinderman 1989, p.xx) und hebt wie Guembes-Buchanan auch das (selbst-) parodische Element der Komposition hervor, welches zusehends immer wichtiger wurde (Kinderman 1989, p.xx-xxii; Guembes-Buchanan 2008, pp.49–51). Wie es dazu kam und wie die Diabelli-Variationen in einen historischen Kontext gebracht werden können, wird in den folgenden Unterkapiteln aufgeführt.

3.1 Die Entstehung der Diabelli-Variationen

Anton Diabelli (1781–1856), ein österreichischer Komponist und Verleger, fragte «in den ersten Monaten von 1819» (Kinderman 1989, p.3) fünfzig der damals populärsten Komponisten an, auf ein von ihm komponiertes Walzerthema je eine Variation zu schreiben, wonach die gesammelten Variationen als Kollektion publiziert werden sollten (Guembes-Buchanan 2008, p.47). Obwohl er zuerst ablehnte, bot er trotzdem an, einige Variationen zu komponieren, die er im Frühling 1819 begann und im Sommer 1819 abbrach, um an der *Missa Solemnis*, den Klaviersonaten op. 109–111 und den Bagatellen op. 119 zu arbeiten (Kinderman 1989, p.3). Beethoven unterbrach somit den Kompositionsprozess in einem fortgeschrittenen Arbeitsstadium, bei welchem 19 der 33 Variationen bereits vollendet waren (Kinderman 1989, p.5), womit seine Konzeption in zwei Etappen erfolgte (Guembes-Buchanan 2008, p.47).

3.2 Die Weiterführung der Variationen

Während seiner zweiten Schaffensperiode von 1822–1823 entstanden neue Variationen, die mit drei Ausnahmen an die bestehenden Variationen angehängt wurden. Eingeschoben wurden die heutigen Variationen 1, 2 und 15, während die Variationen 23–33 ebenfalls der zweiten Schaffensperiode entspringen (Kinderman

¹ Kinderman (1989, p.64): «Beethoven represents a synthesis of the old and the new, of the universality of the classical harmonic framework with the quest for particularity of expression characteristic of the 19th century. It is extraordinary that this sensitive control of sonority is most evident in the works of Beethoven last decade [...].»

1989, p.15,34). Vor allem der Einschub der Variationen 1 und 2 zeigt, dass Beethoven im Gegensatz zur ersten Schaffensperiode formale Änderungen vornehmen wollte, was auf einen generellen Wechsel beim Zugang zum gesamten Projekt hindeutet.

Die im Juni 1823 fertig erstellten «33 Veränderungen² über einen Walzer von A. Diabelli» wurden Antonie Brentano gewidmet. Es gilt anzumerken, dass Beethoven zu diesem Zeitpunkt 53 Jahre alt war und sich sein Hörverlust in einem fortgeschrittenen Stadium befand (Raptus Association for Music Appreciation 2011).

4 Musikalische Analyse der Diabelli-Variationen

4.1 Äusserer formaler Aufbau

Beethoven variierte das von Anton Diabelli vorgegebene Thema insgesamt 33 Mal, wobei die letzte Variation die erste Themenhälfte wiederum drei Mal variiert. Geiringer (1964, p.498) erkannte darin 32 Variationen aufgrund der 32 vorgegebenen Takte Diabellis mit einer abschliessenden 33. Variation, die er als «Epilog zum Himmel» bezeichnete. Als weitere Korrelation sah Geiringer (1964, p.498) die ersten 32 Variationen als je vier Variationen in acht Gruppen aufgeteilt, da das Hauptthema durch acht viertaktigen Phrasen abgebildet wird.

Im Gegensatz dazu sieht Kinderman keinen bewusst gewollten schematischen Aufbau, sondern eher den Willen Beethovens, sich von der Ordnung, der Harmonie und der Symmetrie der Klassik (mit Vertretern wie Mozart oder Haydn) abzuwenden und dabei einen Höhepunkt in einer Finale anzusteuern (Kinderman 1989, p.65). Diese Transformation ist im Lichte eines reifen Beethovens zu betrachten, der sich immer mehr auf romantische, gravitativ schwere und kontrapunktisch strenge Abbildungen in der Musik bezog.

Die Aufführungsdauer des gesamten op. 120 dauert ungefähr 56 bis 60 Minuten. Der in Takten längste Teil stellt die Fuge der 32. Variation dar.

4.2 Innerer formaler Aufbau

Zum Verständnis des inneren Aufbaus soll die Tabelle 1 (siehe S. 6) beitragen.

² Beethoven folgte mit dem Wort «Veränderungen» dem Ausdruck Bachs, welcher für die «Goldbergvariationen» den selben Ausdruck verwendet hat (Guembes-Buchanan 2008, p.47).

Tabelle 1: Formale Analyse der Diabelli-Variationen (eigene Darstellung).

Var.	Metrum	Form	Takte (VS + NS)	Tonart	Tempo
0	3/4	AABB	16+16	C	Vivace
1	4/4	AABB	16+16	C	Alla Marcia maestoso
2	3/4	ABB	16+16	C	Poco allegro
3	3/4	AABB	16+16	C	L'istesso tempo
4	3/4	AABB	15+16	C	Un poco più vivace
5	3/4	AABB	16+16	C	Allegro vivace
6	3/4	AABB	16+16	C	Allegro ma non troppo serio
7	3/4	AABB	16+16	C	Un poco più allegro
8	3/4	AABB	16+16	C	Poco vivace
9	4/4	AABB	16+16	cm	Allegro passante e risoluto
10	3/4	AB	31+33	C	Presto
11	3/4	ABB	16+15	C	Allegretto
12	3/4	ABB	19+13	C	Un poco più moto
13	3/4	AABB	16+16	C	Vivace
14	4/4	AABB	8+8	C	Grave e maestoso
15	2/4	AABB	16+16	C	Presto scherzando
16	4/4	AABB	8+8	C	Allegro
17	4/4	A ₁ A ₂ BB	8+8	C	
18	3/4	AABB	16+16	C	Poco moderato
19	3/4	AABB	16+16	C	Presto
20	3/2	AB	16+16	C	Andante
21	2 x (4/4 3/4)	AABB	(4+8)+(4+8)	C	2x (Allegro con brio + meno allegro)
22	4/4	AABB	8+10	C	Allegro molto alla "notte e giorno fatigar" di Mozart
23	4/4	AABB	8+8	C	Allegro assai
24	3/4	AABB	17+16	C	Andante
25	3/8	AABB	15+16	C	Allegro
26	3/8	AABB	16+16	C	
27	3/8	AABB	16+16	C	Vivace
28	2/4	AABB	16+16	C (h ^{ob7})	Allegro
29	3/4	AB	6+6	cm	Adagio ma non troppo
30	4/4	ABB	12+4	cm	Andante, sempre cantabile
31	9/8	AABB	6+5 *	cm	Largo, molto espressivo
32	4/4	Fuga + Fine	160+6	cm	Allegro
33	3/4	A ₁ A ₂ A ₃ BB	12+12+(3+3+3)+8+8	C	Tempo di menuetto moderato

* Der Autor hat festgestellt, dass der letzte Takt 12/8 anstatt der notierten 9/8 betragen muss.

Auffallend ist, dass eine strenge Symmetrie in 12 Fällen gebrochen wird, eine inhaltliche Symmetrie lediglich nur in 11 Fällen (der asymmetrische Aufbau der Variation 21 wiederholt sich). Ebenso sticht die strenge Einhaltung der 16+16-Takte-Symmetrie beim Vor- und Nachsatz zu Beginn der Variationen ins Auge (ausser bei

der Variation 4), während diese in den Variationen 10–12, 22, 24–25 und 30–32 nicht eingehalten wird. Man kann demnach aufgrund des inneren Aufbaus aller Variationen nicht direkt auf einen symmetrischen Aufbau des Werks schliessen.

Als häufigste Form wurde sowohl der Vor- als auch der Nachsatz wiederholt (AABB), wohingegen bei drei Variationen (Var. 10, 20 und 29) alle Wiederholungen ausfallen und in sieben Fällen (Var. 2, 11, 12, 29, 30, 32, 33) eine asymmetrische Form gewählt wurde.

4.3 Harmonische Analyse

Der Schlüssel steht als Einschub bei der Variation 9 und bei den Variationen 29 bis 32 in c-Moll, während alle übrigen Variationen in C-Dur notiert sind. Auffallend ist, dass die Variation 28 zwar in C-Dur notiert ist, jedoch auf deren VII. Stufe beginnt (h^{0b7}).

Durch eine harmonische Analyse des Hauptthemas wird ersichtlich, dass häufig Doppeldominanten (Auftakte zu den Takten 5, 11, 12, 16 im Vorsatz und 27, 28 im Nachsatz), Subdominant-Dominanten (Auftakte zu den Takten 9, 10 im Vorsatz und 25, 26 im Nachsatz) oder Tonikaparallelen-Dominanten (Auftakte zu den Takten 13 und 14) den harmonischen Verlauf prägen. Vor allem die Einführung einer kleinen Septime auf die Tonika lässt den (häufig als Sekundakkord auftretenden) Dominantseptakkord als Dominante der Subdominante wirken, wobei ein C^7 -Akkord auf F führt. Beethoven zog es bei vielen seiner Variationen vor, diesen I^{b7} -Akkord durch einen III^{0b7} zu ersetzen (1989, p.79), um damit eine Kadenzwirkung zu vermeiden, was gemäss Kinderman zu seinen Zielen gehörte (1989, p.63).

Eine weitere harmonische Eigenheit zeigte sich in einigen Variationen, bei welchen auf der Tonika eine kleine None (und entsprechend auch eine kleine Septime) hinzugefügt wurde. Dadurch entsteht ein dissonantes Spannungsfeld zwischen C und D^b , welches Beethoven auch durch enharmonische Verwechslung für melodisch-harmonische Eigenheiten verwendete (mehr dazu im Kapitel 4.4 «Melodische Analyse»).

Eine genaue harmonische Analyse des ganzen Themas folgt in der Abbildung 1:

Thema
Vivace Opus 120

The image displays a musical score for the main theme of the Diabelli Variations, Opus 120, with handwritten harmonic analysis in purple ink. The score is in 2/4 time, marked 'Vivace'. It consists of five systems of staves. The first system shows measures 1-6 with chords I, I⁶, I, I⁶, I, I⁶ in the right hand and *p*, *sf*, *p* in the left hand. The second system (measures 7-13) features chords V, V⁶, V⁶, *sf*(V), IV⁶, *sf*(V), IV⁶, *sf*(V), V⁶, *sf*(V), IV⁶, (V⁶), V. The third system (measures 14-19) includes chords V⁶, VI⁶, *p*VI⁶, V⁶ (V⁷), V, *p*, V⁷, V⁶, V⁶, *cresc.* V⁶, V⁷, V⁶, V⁶. The fourth system (measures 20-25) contains chords *sf*V⁷, *p*, I, I⁶, *cresc.* I⁶, V⁷, I⁶, I⁶, I⁶, *f*I, *sf*(V), IV⁶, *sf*(V). The fifth system (measures 26-31) shows chords IV⁶, *sf*(V), V, *sf*(V), V, *ff*V, I⁶, V⁶, I, V⁶, I, V⁶, V⁷, V, I.

Abbildung 1: Harmonische Analyse des Hauptthemas (Urtext-Version; S. Kross, 1983).

4.4 Melodische Analyse

Gemäss Kinderman (1989, p.76) inkorporiert Beethoven vier zentrale Elemente von Diabellis' Thema in seine Variationen:

1. Die Wendung zu Beginn des ersten Motivs
2. Die absteigende Quinte oder Quarte der ersten Phrase der Melodie
3. Die aufsteigenden Quartan der Basslinie
4. Die Sequenzen, welche die Modulation von der und zurück zur Tonika begleiten.

Kinderman (1989, p.72) erwähnte ebenso ein weiteres Element, welches er jedoch nicht als Hauptmerkmal der Variationen betrachtete. Der Autor der vorliegenden Arbeit ist jedoch durch eigene Analysen der Auffassung, dass es sich beim folgenden Punkt um ein weiteres zentrales Themenelement handelt, welches in verschiedenen Formen in den Variationen aufgegriffen wurde:

5. Die liegen bleibenden Töne in den Anfangstakten des Vor- und Nachsatzes.

In den folgenden Unterkapiteln sollen einige der aufgeführten Punkte weiter präzisiert und durch eigene Analysen ergänzt werden. Der Hauptfokus wurde dabei auf den Punkt 5 gelegt, da er von Kinderman nach der Ansicht des Autors relativ stiefmütterlich behandelt wurde. Der Verlauf der Sopranstimme in den Anfangstakten Diabellis Hauptthemas wurde als separates Unterkapitel aufgeführt. Zuletzt folgt eine Tabelle mit allen Hauptcharakteristika aller Variationen inklusive der Punkte 2 und 3 (siehe Tabelle 3).

4.4.1 Die Wendung zu Beginn des ersten Motivs

Der Autor folgt der Meinung Kindermans, als dass ein Auftaktmotiv in fast jeder Variation vorhanden ist. Als simpelste Form kommen einzelne Viertel oder Achtel vor, während vor allem in den höheren Variationen rhythmisch komplexere Auftaktmotive eingesetzt wurden. Ebenso wurden die Auftakte in allen verwendeten Registern komponiert.

Als schwierig einstuft er der Autor die punktierte Halbe mit Quartfall in der Variation 20, welche ein halbes Metrum einnimmt und somit auftaktig wirken sollte. Da diese Variation in einem Andante-6/4-Takt mit strengen punktierten

Halben komponiert wurde, ist es für einen Hörer schwierig, den auftaktigen Charakter zu erkennen. Die Variationen 22 und 23 weisen auch möglicherweise aufgrund ihres 4/4-Taktes keinen Auftakt auf. Ebenso kommt bei der Variation 24 ein Auftakt vor – in diesem Falle wurde explizit mit einer Pause auf diesen Punkt hingewiesen.

4.4.2 Die Sequenzen, welche die Modulation von der und zurück zur Tonika begleiten

Der Autor möchte das 4. Merkmal präzisieren, indem von einer typischen Melodie-sequenz ausgegangen werden kann, welche die Modulation begleitet. Es handelt sich hierbei um eine auftaktig aufsteigende Sekunde, einer aufsteigenden Terz, ehe auf den dritten Schlag um eine Quart herabgefallen wird (siehe Hervorhebung der Abbildung 2). Dieses Motiv kommt – bezogen auf die Intervalle per se, aber nicht in ihrer Richtung oder Lage innerhalb eines Taktes – in den Variationen 2, 6 und 10 vor.



Abbildung 2: T. 7–13 des Hauptthemas mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).

Die folgenden Abbildungen zeigen weitere Stellen, bei welchen die in Abbildung 1 dargestellte Passage erkennbar ist.

Var. II
Poco allegro
p leggiermente

3

6

Abbildung 3: T. 6–10 der Variation 2 mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).

25

cresc. poco a poco

tr

tr

tr

8

Abbildung 4: T. 25–28 der Variation 6 mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).

7

sempre staccato e pianissimo

11

Abbildung 5: T.7–14 der Variation 10 mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).

56

f sf sf sf sf sf ff

Abbildung 6: T. 56–64 der Variation 10 mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).

4.4.3 Die liegen bleibenden Töne in den Anfangstakten des Vor- und des Nachsatzes

Konkret handelt es sich hierbei um die liegen bleibenden, obersten Töne in den ersten acht Takten des Vorsatzes und um die ersten acht Takte des Nachsatzes. Im symmetrischen Hauptmotiv Diabellis würden diese Tönen denen der Takte 1–4 und 17–24 entsprechen. Diabelli forcierte mit dem Liegenbleiben einen Spannungsaufbau durch erzwungene Umkehrungen, sofern man – von dieser Restriktion abgesehen – dem Prinzip des nächsten Weges folgen wollte.

Thema
Vivace

Opus 120

7

14

20

Abbildung 7: Liegen bleibende Töne während des Hauptthemas (Urtext-Version; S. Kross, 1983).

Es gilt jedoch zu erwähnen, dass Beethoven ein Liegenbleiben der Töne in folgenden Weisen praktizierte:

1. Mit unterschiedlichen Tönen bzw. Melodieverläufen im Gegensatz zum Hauptmotiv
2. Indem die liegen bleibenden Töne ganze Akkorde darstellen
3. Indem im Vorsatz oder im Nachsatz nur die ersten vier Takte dieser Regel folgen.

Die folgende Tabelle 2 gibt Aufschluss über den Einsatz der liegen bleibenden Töne, indem die Taktzahlen der Vorkommnisse im Vorsatz (**VS**) wie auch im Nachsatz (**NS**) jeder Variation (**V**) eruiert und erklärt wurden,

Tabelle 2: Analyse der liegen gebliebenen Töne (eigene Darstellung).

Var	Takte im VS	Takte im NS	Lage der liegen gebliebenen Töne
0	T. 1–4 (g); T. 5–8 (g)	T. 17–20 (d); T. 21–24 (e)	Hauptthema.
1	T. 1–4 (g); T. 5–8 (g)	T. 17–19 (d)	Töne in RH übernommen. Folgt zu Beginn stark den Vorgaben des Hauptthemas.
2	T. 1–5 (G)	T. 17–20 (G); T. 21–24 (B ^b)	Töne in LH übernommen.
3	T. 4–8 (G)	T. 20–24 (e)	In Ansätzen erkennbar als einzelne über mehrere Takte liegen bleibende Töne im VS und als entsprechende Akkorde im NS.
4	T. 1–10 (g und G)	T. 19–23 (G')	Erkennbar. G und g bewegen sich im VS zwischen LH und RH auf den ersten Schlag eines Taktes. Im NS bauen Alberti-Bässe auf dem Ton auf.
5	T. 1–8 (G); T. 9–16	T. 17–19 (E); T. 20–22 (CEG)	Im VS folgen die liegen gebliebenen Töne hauptsächlich dem transponierten Hauptthema. Im NS wird erstmals ein Dreiklang dazu verwendet. T. 24–33 bilden in der LH Motive, deren liegen bleibenden Töne massgebend für die Melodieentwicklung sind.
6	T. 1–3 (H' / h); T. 4–9 (E / e')	T. 16–19 (G''' / G')	In Ansätzen erkennbar. Liegen gebliebene Töne liegen in Trillern. Ein melodischer Abstiegsverlauf ist in T. T. 14–16 auf den ersten und teilweise dritten Schlag der Alberti-Bässe erkennbar.
7	T. 1–4 (C-Dur); T. 5–8 (G-Dur)	T. 21–24 (E' / E)	Töne in Dreiklängen erkennbar. Im Nachsatz schnelle Wechsel zw. Ddim, Hdim7, Ddim, G34 bis Edim von T. 18–21.
8	T. 1–4 (C-Dur); T. 5–8 (d-moll)	T. 17–20 (G)	Töne in Akkorden erkennbar.
9	T. 1–4 (G'' / G)	T. 16–19 (A ^b -Dur)	In Ansätzen erkennbar. Im NS in den Dreiklängen versteckt.
10	T. 1–4 (C-Dur);	T. 32–36 (G-Dur);	Abwechslungsweise pro Satz zuerst RH, dann LH.

	T. 5–8 (G ⁷); T. 17–31 (G ^{III})	T. 37–40 (C-Dur); T. 48–52 (G); T. 52–63 (C)	Einerseits Achtel-Dreiklangsmotive (alterierend) in RH, andererseits in der zweiten Hälfte eines Teilsatzes lang anhaltende Einzeltontriller im Bass.
11	T. 1–4 (C-Dur); T. 5–8 (G-Dur)	T. 17–20 (G ⁷ -Dur); T. 21–24 (Edim)	Ansatzweise in ersten Tönen eines Taktes als Töne von Dreiklängen erkennbar.
12	–	–	Töne für den Autoren nicht erkennbar. Melodie liegt im Bass.
13	T. 2–3 (a-moll); T. 6–7 (G-Dur)	T. 18–19 (B ^b -Dur); T. 22–23 (Edim)	Töne mit viel Phantasie als Echo erkennbar.
14	T. 1–2 (C-Dur); T. 2–4 (G ⁷ -Dur)	T. 10 (G ⁷); T. 12 (C ⁷)	In Dreiklängen der RH der ersten und dritten Schläge im Takt und in der LH als wuchtige Akkorde erkennbar.
15	T. 1–8 (G)	T. 17–24 (G)	G bleibt in der rechten Hand ohne viel Bewegung liegen.
16	T. 1–2 (g); T. 3–4 (g)	T. 9–10 (d); T. 11–12 (e)	In RH erkennbar. Folgen selbem rhythmischem Motiv, welches durch Triller unterbrochen wird. In VS nur einzelne Töne, während im NS Akkorde aufgebaut wurden.
17	T. 1–4 (G ^{III} / G ^{II})	T. 9–15 (g)	Grundsätzlich in der LH unter wechselndem rhythmischem Motiv erkennbar. Zusätzlich zur LH kommen im NS Schläge auf die jeweils 2. und 10. Sechzehntel eines Taktes in der RH hinzu.
18	–	–	Töne für den Autoren nicht erkennbar.
19	T. 1–4 (C-Dur); T. 5–8 (G ⁷ -Dur)	T. 17–20 (G ⁷ -Dur); T. 21–24 (C-Dur)	Töne in Akkorden erkennbar. Während den genannten Takten kommen ausschliesslich Töne dieser Akkorde vor.
20	T. 1–3 (G ^{III}); T. 9–10 (B ^b -Dur ⁶); T. 13–16 (G-Dur)	T. 26–28 (F ^{III} / D ^{bIII}); T. 29–31 (F-Dur / d-moll ⁽⁷⁾)	Nicht in jedem Fall eindeutig. Beginn einstimmig, jedoch ab T. 6 Quadrophonie.
21	T. 1–4 (G ^{II})	T. 13–16 (g)	In LH erkennbar. Obwohl sich die Akkorde weiterentwickeln, bleibt das G bestehen.
22	T. 1–2 (C ⁵); T. 3–4 (G ⁵)	T. 9–10 (A ^b 5); T. 11–12 (E 5)	Töne in Akkorden ohne Terzen erkennbar.
23	–	–	Töne für den Autoren nicht erkennbar.
24	–	–	Töne für den Autoren nicht erkennbar.
25	T. 1–4 (C-Dur); T. 5–9 (G ⁷)	T. 16–19 (C ⁷); T. 20–23 (f-moll ⁷)	Synkopisches Achtelmotiv der RH prägt den Melodieverlauf, da stets in Akkorden notiert sind.
26	T. 1–4 (C-Dur); T. 5–8 (G ⁷ -Dur)	T. 17–20 (G ⁷ -Dur)	Töne in Akkorden erkennbar. Motivwechsel im NS nach ersten vier Takten.
27	T. 1–3 (C-Dur); T. 2–5 (G ^{II}); T. 6–8 (G ^I)	T. 17–20 (Hdim); T. 21–24 (Edim)	Töne in zweiter und dritter Note einer 16tel-Triolenform erkennbar, wobei die erste Note als Aufschwung dient und das Triolenmotiv zwischen beiden Händen alteriert. Unterstützung durch den jeweils tiefsten Ton in den Achtel-Staccatomotiven in T. 2–5 und T. 6–8.

28	T. 1–4 (Hdim7 / C-Dur)	–	Töne in den Akkorden erkennbar, wobei verminderte Septakkorde als Vorhalte dienen. Bis zu diesem Punkt Spiegelung des Verlaufs zwischen LH und RH.
29	T. 1–4 (G')	T. 7–8 (c); T. 9–10 (A')	Während Viertelmotiven erkennbar. Bleibt im Viertelmotiv des VS in der LH, beginnt im NS in der RH und wechselt zurück zur LH.
30	–	–	Töne für den Autoren nicht erkennbar.
31	T. 1–2 (G'); T. 3–4 (B ^{bi}); T. 4–5 (C); T. 5 (G')	T. 7–8 (E'); T. 8–9 (A'); T. 9–10 (B ^{bi})	Repetierte Töne folgen einem Melodieverlauf. Allesamt liegen sie in der LH.
32	T. 1–4 > T. 7–10 (Echo); T. 15–18; T. 21–24; T. 29–34 (alterierend); T. 35–38; T. 45–50 (Kanon); T. 54–55 > T. 56–57 (Echo) > T. 58–61 (Echo + Fortspinnung) > T. 64–67 (Echo auf Letzteres); T. 72–79 (je zwei Takte RH und LH); T. 80–83; T. 87–88 (simultan); T. 90–91 + T. 92–93 + T. 94–95 + T. 96–97; T. 98–105 (LH) + T. 102–105 (RH); T. 106–107 > T. 108–109 (Echo); T. 112–117 (Fermate). T. 146–148 > T. 150–152 (Echo) > T. 154–157 (Echo + Fortspinnung). Poco adagio: T. 162–166 (g).		Töne kommen in Vierergruppen vor, welche fugenartig ausgebaut werden und melodisch tendenziell abfallen.
33	T. 1–8 (g); T. 13–15 (G' / G); T. 24bi–27 (C''); T. 34–35 (C); T. 36–37 (G'); T. 38–41 (C' / c' / C' / c);	T. 42–45 (G' / G / g)	Im VS erste Var. Beliebte Landung auf g auf den ersten Schlag eines Taktes. In der zweiten Var. Einbringen von zwei g aus zwei Registern über drei Takte. In der dritten Var. Einbringen eines häufigen C. Ab <i>pp</i> durchgehendes C, welches zwei Takte später zu G' wird, um danach während vier Takten mit c in fünf Oktaven den VS abzuschließen, wobei RH und LH alterieren. Im NS auf fast jeden Viertel jeweils mindestens ein G in einem Register.

Lediglich bei fünf Variationen konnten keine erstinstanzlichen Anzeichen für die Übernahme des Hauptelements 5 nachgewiesen werden. Gut sichtbar ist auch die Tatsache, dass Beethoven erst ab der Variation 7 begann, Bezug auf einen Dreiklang oder einen Akkord zu nehmen, ohne nur einen einzelnen Ton zu repetieren. Die Fuge, bekannt als Variation 32, trug als Hauptelement ebenso eine Tonwiederholung in sich, welche absteigenden Charakter aufwies. Bei der Analyse der letzten Variation wurde zudem klar, dass Beethoven sehr stark Bezug auf die Vorgabe der liegen bleibenden Töne nahm, indem er an gewissen Stellen systematisch den zu repetierenden Ton in die Komposition einbrachte.

4.4.4 Der Melodieverlauf

Der simple Melodieverlauf des Hauptthemas, welcher im Vorsatz von c nach d wandert und im Nachsatz anschliessend auf e ansteigt, erhält, ehe die Melodie in der Schlusskadenz über d nach c verläuft, eine ähnlich hohe Bedeutung. Dies, indem beispielsweise in den Variationen 1, 3, 5, 16, 17 oder 25 stets auf Ankerpunkte zurückgegriffen wird, die der ursprünglichen Melodie des Hauptthemas entsprechen. Mit Einbezug der Harmonik ist die Melodieführung wie folgt aufgebaut:

- C (I) – D (V) – E (I^{b7}) – D (V) – C (I)

Durch die erzeugte Spannung des I^{b9}-Akkordes gestaltete Beethoven beispielsweise die Variation 9 durch Wechsel einer kleinen Sekunde oder er bewirkte dadurch bei der Variation 12 einen schwebenden Hintergrundklang, der durch seine Dissonanz die Melodie trägt und die eigentliche Charakteristik des Themas trotzdem noch erkennen lässt. Der Höhepunkt der Variation 14 wurde verschärft, indem beim Erreichen von I^{b7} der letzte Viertel durch das Hinzufügen der None mitsamt der vierten Umkehrung dramatisiert wurde (Kinderman 1989, p.81).

Als generelles Mittel zur Bereicherung der Variationsvielfalt setzte Beethoven ebenfalls *Registerwechsel* oder die bewusste Integration von *Polyphonie* ein.

4.4.5 Hauptcharakteristika aller Variationen inkl. dynamischer Analyse

Als Eigenheit der Variationen konnte Folgendes festgestellt werden:

Tabelle 3: Eigenheiten aller Variationen (eigene Darstellung).

Var.	Merkmale
1	Verweilen auf dem obersten Ton, Einbezug von kurzen, echoartigen <i>p</i> -Phasen, Führen der Melodie (in Oktaven getrennt im Bass), erste Variation bereits im 4/4-Takt komponiert. Pompöse Endung im oberen Register. Auffallend sind <i>sf</i> inmitten der <i>p</i> -Domäne.
2	Rhythmischer Wechsel zwischen Achtel LH und RH, gut erkennbare Nachbildung der Melodie. Synkopen T. 25–28 jeweils LH und RH. Ausser einem <i>p</i> am Anfang keine dynamische Wechsel.
3	Gut erkennbare, kantable Melodie und kadenziierte Sequenzen. Triolische Motive verleihen dem Walzer Aufschwung. Endet nach Aufstieg in oberem Register.
4	Führt Variation 4 zu Beginn weiter, bevor durch die kadenziierten Sequenzen ein erkennbarer Bezug zum Hauptthema erscheint. Die ersten Hälften des Vor- und des Nachsatzes folgen ähnlichen melodisch-rhythmischen Motiven und sind als freier zu bewerten, nachdem die zweiten Hälften mehr dem Hauptmotiv folgen.
5	Spielerischer Charakter durch Aufstiege und Abfälle von Quartan und Quinten erzielt. Nachsatz endet nach Aufstieg im oberen Register.
6	Abwechselnde Triller zw. LH und RH; Im VS nach Trillern Abstiege, während im NS nach Trillern Aufstiege verzeichnet werden. Auftaktiger Charakter der Triller, da Betonung auf dritten Schlag. Hoher Ambitus. Ab T. 28 absteigendes Motiv RH. Sequenzen in Kadenzien sind von Trillern befreit.
7	Rascher Aufstieg zu höchstem Ton mit anschliessendem Abstieg in Achteltriolen. Kadenziierte Sequenzen mit echoartiger Bassverlauf (im Oktavabstand), wobei Wechsel zwischen <i>f</i> und <i>p</i> für diesen Effekt eingesetzt wurden.
8	Motivwechsel in der Melodie ab T. 9 im VS und ab T. 24 im NS. Die ersten Hälften der Sätze sind im VS absteigend und im NS aufsteigend.
9	Aufstiege und Abfälle von Quartan, Quinten und Oktaven im VS zwischen den jeweils ersten Achteln eines Motivs auffindbar. Erste Achtel werden gegen Ende der Teilsätze mit <i>sf</i> unterstützt. Wechsel des Motivs zu Beginn eines Teilsatzes zw. RH und LH. Neapolitaner in T. 25. Im NS <i>cresc.</i> nach <i>pp</i> zu <i>ff</i> .
10	Melodie und Motive gut erkennbar. T. 4–6 enges Register. Langer Triller im Bass in der jeweils zweiten Hälfte eines Teilsatzes, wohingegen absteigende Sequenzen (mit Anlauf durch Sprünge nach oben auf jeweils dritten Schlag nach vier Takten) in Dreiklängen. Hoher Ambitus; sempre staccato. Aufsteigende Melodiephrasen mit absteigendem Aufbau im Vorsatz bis vor kadenziierte Sequenz, da dort Melodiephasen aufsteigen. Beginn jedes Teilsatzes in <i>pp</i> mit <i>cresc.</i> ab Triller bis <i>f</i> , anschliessend <i>sf</i> auf ersten Schlag im Takt.
11	Absteigende Achteltriolenmotive bis Fine (aufsteigende Viertel, <i>staccato</i>). Modulation

im Vorsatz ab T. 9 erkennbar. Keine ausserordentliche dynamische Verläufe (2 x *cresc.*).

- 12 Melodie im Bass erkennbar. Im Nachsatz hohe Ausnutzung der Register. Viele aufsteigende Achtelmotive verleihen Anlaufcharakter. Beginn in *p* mit *cresc.* bis *p* im VS, während im NS von *p* nach *f* verlaufen wird.
- 13 Echoartige Viertel nach punktiertem Motiv und Ruhe, begleitet von harten dynamischen Wechseln. Akkordlastig; an keiner Stelle Einzeltöne.
- 14 Absteigende Tendenzen der Melodie im VS während NS aufsteigend wirkt. Jeweils ein halber Takt vor Harmonieänderung Ankündigung durch *cresc.* Doppelpunktierungen erhöhen die rhythmische Dramaturgie. Im Nachsatz *sempre cresc.* mit einem kleinen Unterbruch zu *p – f*. Hohe Korrelation zw. Tonhöhe und Lautstärke im Nachsatz.
- 15 Übernimmt die ursprüngliche Melodie nahezu perfekt (Tonfolge + Register). Dreistimmig zu Beginn mit Einführung einer vierten Stimme ab Beginn der Modulation bei T. 8. Ab dort *cresc.*, bis abruptes *p* vor WH. Dynamik *sempre pp* mit *cresc.* gegen Ende eines Teilsatzes.
- 16 Übernimmt die ursprüngliche Melodie nahezu perfekt (Tonfolge + Register). Steigerung von Variation 15 durch *allegro*. Triller am Schluss von T. 2, 8, 10 und 16 (erste WH). T. 1–4: LH mit auf- und absteigendem Sechzehntelmotiv, welches die Melodie trägt, während RH auf *g* bleibt. Anschliessend Handwechsel bei T. 5–8 mit Albertibass-Motiv in LH und Aufstieg in RH. Motivwechsel RH im Nachsatz zu punktiertem Motiv. Albertibass-Motiv im Bass T. 13–14. Beginn und Ende der Teilsätze in *f* mit zwischenzeitlichen Abfällen in *p* und *pp*.
- 17 Übernimmt die ursprüngliche Melodie nahezu perfekt (Tonfolge + Register). Weiterführung von Variation 16 in gleichem Tempo (*allegro*). Sechzehntelmotiv RH, rhythmisch stabiles Motiv LH mit Oktavabstand und Betonung auf dritten Viertel durch Punktierung. Im Nachsatz von T. 12–15 halbe Noten mit Bindungen in nächsten Takt begleitet von Wechseln zwischen *f* und *p*. Melodie ist in Bassführung erkennbar. Beginn und Ende der Teilsätze in *f* mit häufigen, zwischenzeitlichen Abfällen in *fp* und *p*.
- 18 *Crescendo* im Vorsatz mit Landung auf *p*. Wellenartige Bewegungen der Melodie T. 9–16 und T. 24–26 (hemiolisch) mit gefolgt hemiolischen Aufstiegsmotiv zur Fine in *p*. Achtelmotive zw. LH und RH werden parallel geführt. Motivwechsel bei T. 14.
- 19 Fugenartige Melodie mit absteigendem Charakter, da rhythmisches Motiv zwischen LH und RH wechselt. Nicht-strenge Spiegelungen zwischen LH und RH. Durchgehend Achtelcharakter in *presto* mit Wechsel von *f* zu *pp* mit anschliessendem *cresc.* im jeweils achten Takt eines Teilsatzes.
- 20 Choralartig. Einstieg nur mit Bass, gefolgt von Dreistimmigkeit ab T. 2. Vierstimmig ab T. 5. Gegen den Schluss teilweise Einbezug eines auftaktigen Viertels, der auf einen sich wechselnden, spannungsgeladenen (Dominantsept-)Akkord führt. Dynamischer Verlauf von *p* nach *pp* mit jeweils kurzen *cresc.-dim.*-Phasen, um Dramaturgie zu erhöhen.
- 21 Wechsel zwischen 4/4 und 3/4 in jeweils einem Teilsatz nach vier Takten. Trillermotive im 4/4-Teil, welcher *ff* ist; erstmals RH, dann LH. Im den 3/4-Teilen herrscht *p* mit *meno allegro*. Verzicht auf Dreiklänge in den Takten 5–8 und 16–17. Teilweise strenge

Spiegelungen in beiden *meno allegro*-Teilen.

22 Piano-Teile staccato. 32tel-Motive sforzato. Rhythmische und melodisch Synchronität zwischen LH und RH durch strenge Parallelführung. Hohe dynamische Wechsel zwischen *pp* und *ff*.

23 Melodische (ausser bei Läufen nicht allzu strenge) Spiegelung zw. LH und RH. Fast durchgehend 16tel-Motivik – wo nicht, markanter Akkord in *f*. Gleiche Rhythmik zw. LH und RH in T. 1–4 und 9–12, während wechselnde Rhythmik zw. LH und RH T. 5–8 und 13–16. Mehrmaliges *fp* mit *cresc.*

24 Arienartig, *cantabile, dolce*. Melodischer Verlauf meist in RH erkennbar. Durchgehend Achtelmotivik. Dynamik bei Spannungsphasen *cresc.-dim.*; jedoch weitgehend dem Interpreten überlassen.

25 Hüpfender Rhythmus RH durch Achtelpause auf mittleren Achtel mit Vierklängen, welche die Melodie tragen.. LH immer Sechzehntelmotivik mit wellenartigen Bewegungen. In Vorsatz einen Takt innerhalb de Schlusskadenz ausgelassen, was einen Rollback-Effekt zum Beginn auslöst. Teilweise dissonierende Töne durch Stimmführung der LH, während RH sich stark am Originalthema orientiert. In jedem Teilsatz anfänglich *p* mit *cresc.*, wobei Fine des NS *f*.

26 Durchgehend triolisches Sechzehntelmotivik mit meist aufsteigenden Motiven. Abstiege häufig in Kombination mit Dreiklängen, welche aufsteigend eingeführt werden. Zuerst rhythmischer Wechsel zw. LH und RH (T. 1–8), dann Synchronität (T. 9–11) mit anschliessenden synchronen Dreiklängen (T. 12–16), wobei sich der Aufbau im Nachsatz wiederholt. Alterierende Motive zw. LH und RH verlaufen in gleiche Richtung, während synchrone Motive weitgehend gespiegelt sind. Häufiges *p* mit *cresc.*, wobei Ende in *p*.

27 Ähnlicher Aufbau wie in Var. 26, wobei Dreistimmigkeit nie erreicht wird. Aufsteigende (Dreiklangs-)Motive im Nachsatz, welche zwischen den Händen alteriert werden, sind *sf*. Spiegelungen zw. LH und RH bei T. 9–15 und T. 25–32. Häufige Wechsel zwischen *p* und *f* mit vielen *sf* (vor allem bei T. 19–24 mit Betonung auf jeden Achtel).

28 Jeder Viertel (ausser gegen den Schluss) sforzato. Permanente Achtelmotivik mit Tri- oder Quadriphonie und Spiegelungen zw. LH und RH. Vermindete Akkorde auf ersten Achtel (fast alle *sf*) haben auftaktige Wirkung auf eigentliche Akkorde auf den zweiten Achteln. Ende des NS in *p*.

29 Springendes rhythmisches *adagio*-Motiv, wobei 32tel auftaktig wirken. Dynamisch fast immer *p* mit zwei *cresc.*

30 Aufbau: 12+4 Takte. Metrum: 4/4-Takt. Somit folgt Verhältnis 3:1 für Vor- und Nachsatz. Ist dies eine Anspielung auf Asymmetrie? Durchgängig Achtel und punktierte Achtel. LH und RH weitgehend gespiegelt. Fugenartiger Einstieg der Stimmen (T. 1–3) mit anschliessenden melodischen Spiegelungen ab T. 4 bis zum Ende. Meist *pp* mit *cresc.-dim.*-Phasen und Ende auf *pp*.

31 32tel und 64tel häufig vorkommend, teilweise überlagernd. Melodische Verläufe in geringen Intervallen angeordnet, wobei keine grosse Ausnutzung des Ambitus erfolgt. Häufig *p* oder *pp* in *dolce* mit einigen *cresc.* / *espressivo cresc.* und *dim.* mit Ende in *pp*.

32 Fuge mit einsteigenden Stimmen. Dynamische Wechsel nicht häufig, da forte dominiert und mit einigen *sf* ausgeschmückt wird. Nach Erreichend des höchsten Tones bei T. 112 Fermate bei 116 mit Wiederaufnahme der Fuge in *p*. *Cresc.* folgt bei T. 138 mit Landung auf *ff* bei T. 146, dann *sempre ff* bis *poco adagio* bei T. 161. Fulminantes Ende nach Fermate bei T. 160 durch hohe Ausnutzung der Register in Sechzehnteln mit zweimaligem Ab-/Aufschwung. Anschliessend *dim.* Mit Pedal bis Fermate bei T. 166. Bei 4 gleichbleibenden Tönen in einem Takt häufig Quart- oder Quintfall von vorherigem Viertel. Aufbau des VS in grüner Markierung im Anhang.

Letzte Variation, deren Vorsatz dreimal variiert wird. Hohe Ausnutzung der Register. Erste Variation gewöhnlich mit Wiederholung, wobei rhythmische Synchronität zw. RH und LH. Modulation bei T. 8 erkennbar. Beginn mit *p* mit *cresc.-dim.*-Phasen und *cresc.* bis zum höchsten Ton in *f*; anschliessend *dim.* bis *p*.

33 Anschliessend ab T. 12 piano mit rhythmisch wechselnden Motiven zwischen den Händen. Modulation bei T. 21 erkennbar. Ebenfalls mit Wiederholung – der Hörer könnte getäuscht werden, dass es sich um den Nachsatz handle. Rhythmische Synchronität wieder ab T. 23 gegeben. Ähnlicher dynamischer Aufbau wie T. 1–12 mit Landung auf *p*.

Aschliessend 3 x 3 Takte mit eigenem rhythmischen und melodischen Motiv mit aufsteigendem Charakter, wobei *cresc.* von *p* nach *f* zum höchsten Ton mit anschliessendem *dim.* bis *pp* (bei T. 34). Die letzte Dreiergruppe bringt eine fühlbare Erholung.

Fortspinnung dieser Variation in 32tel-Motivik RH mit staccato-Achteln in LH bis Ankündigung auf Wechsel LH – RH durch Oktavsprünge in den Achteln. *Sempre pp.*

Nachsatz von T. 42–49 wobei 32tel-Motivik ab T. 45 dominiert. Schluss nach *dim.* und *sempre pp* in *f*.

5 Ironische und parodische Elemente

In op. 120 sind Parodien, bei welcher Beethoven Diabellis simples Thema verhöhnt, ein zentraler Aspekt der Komposition. Gemäss Kinderman (1989, pp.68,70–71) formt die Parodie das Thema erst zu einem Werk, indem ein Aufbau angestrebt wird, der zu Beginn seriös wirkt und durch immer mehr Parodien schliesslich zum Finale führen soll.

Nach Abraham (1967, p.10) lässt gerade das banale Thema den Komponisten viel Spielraum für Karikaturen offen, wobei zwei Formen der Parodie unterschieden wurden:

- Travestie: «komisch-satirische [...] Gattung, die bekannte Stoffe [...] ins Lächerliche zieht, indem sie sie in eine ihnen nicht angemessene Form überträgt.» (Kraif 2007, p.1053)
- Persiflage: «feine, geistreiche Verspottung durch übertreibende oder ironisierende Darstellung bzw. Nachahmung.» (Kraif 2007, p.786)

Die Persiflage kann im Gegensatz zur Travestie somit als parodische Form mit einem höheren direkten Bezug und spielerisch-neckischem Charakter zum vorgegebenen Thema betrachtet werden. Kindermans Vorwurf, dass Abraham die beiden Begriffe jeweils arbiträr eingesetzt und den direkten Bezug zum Hauptthema nicht in allen Punkten berücksichtigt habe, führte zur Unterstellung einer *reductio ad absurdum* Abrahams Artikel (Kinderman 1989, p.68).

Kinderman sieht in der Parodie zwei Möglichkeiten: Erstens kann Parodie ironisch versehen werden, womit sich diese eine literarische Wirkung erhält. Wenn zweitens Parodie keine Ironie in sich trägt, bezieht sich diese referenziell auf jemanden, womit dieser reale Bezug, der sich «in Huldigung oder Karikatur» äussern kann, durch Kunst ausgedrückt wird (Kinderman 1989, p.69).

Gemäss Kinderman bezieht sich nicht jede Parodie Beethovens direkt auf das simple Thema Diabellis, indem beispielsweise in der Variation 22 Parallelen zu W. A. Mozarts *Don Giovanni* erkennbar sind. Die Variation 23 mimt ausserdem die Ausdrucksweise einer Étude von J. B. Cramer nach, während die Variation 31 einen Bezug zu J. S. Bachs Goldbergvariationen herstellt. Somit können die genannten Beispiele kaum als eine Persiflage Diabellis Themas verstanden werden (Kinderman 1989, p.69).

Dadurch, dass Beethoven die Melodie des Themas durch seine vielfältigen Variationen gründlich ausgeschöpft hat, wurden affektive Einwirkungen Diabellis Walzers in den Hintergrund gerückt. Besonders hervorzuheben sind dabei die Variationen 13 und 21, welche von Kinderman als Travestien des Themas aufgefasst werden (Kinderman 1989, pp.70–71). Tatsächlich ist auch der Autor der Meinung, dass in beiden Variationen der melodische Verlauf des Themas zwar erkennbar ist, jedoch in der Variation 13 von langen Pausen unterbrochen und in der Variation 21 von zerstörenden *ff*-Achteln in einem Vierertakt geprägt wird, sodass die Deu-

tung als Travestie gerechtfertigt werden kann. Überdies stellte sich der Autor die Frage, ob per definitionem nicht alle Variationen im Vierer- oder im 6/8-Takt automatisch als Travestie betrachtet werden müssten, da durch die Änderung des Metrums gegen die Vorgabe des $\frac{3}{4}$ -Takts des Walzers verstossen wurde. Folglich wäre auch die Frage zu klären, ob Motive mit hemiolischem Charakter auch als Travestie zu behandeln wären.

Die erste Variation, welche direkt nach Diabellis Hauptthema folgt, verdient aufgrund ihrer Lage und der Tatsache, dass sie erst in der zweiten Schaffensperiode als erste Variation definiert wurde, besonderes Augenmerk. Prägnant ist, dass sie zwar im 4/4-Takt komponiert wurde, aber sich trotzdem bezüglich der Melodieführung stark am Hauptthema orientiert. Des Weiteren bezeichnete Beethoven das Tempo als «*alla marcia maestoso*», was «durch die majestätische Ausdrucksweise simultan eine Parodie des Themas» darstellt (Kinderman 1989, p.73).

Eine direkte Parodie des Hauptthemas kann auch in den Variationen 15 bis 17 erkannt werden, indem seit der Variation 1 der melodische Themenverlauf nicht mehr so klar zum Vorschein kam (Kinderman 1989, p.73). Die drei Variationen dürfen als Steigerungen verstanden werden, in denen Beethoven in einem ersten Schritt das Tempo von *presto scherzando* zu *allegro* und in einem zweiten Schritt durch den Einsatz von dynamischen *f-p*-Folgen und von steifen Bässen die Dramaturgie erhöhte.

Die Variation 25 übernimmt die Melodieführung des Hauptthemas mit der rechten Hand auch sehr genau, während die linke Hand durchgehend eine Tonfolge im Sechzehntelmotiv spielt und somit häufig Dissonanzen entstehen lässt. Das parodische Element, auf welches Kinderman hinwies, hat seinen Ursprung in der klar erkennbaren Monotonie der Melodieführung, welche durch das Auslassen eines Taktes während der Kadenz einen Rollback-Effekt zum Anfang zur Folge hat und somit eine «Ziellosigkeit» bewirkt (Kinderman 1989, p.74).

Eine Parodie, welche von Kinderman (1989) erkannt, aber von Guembes-Buchanan (2008) nicht als solche per se bezeichnet wurde, lässt sich in der letzten Variation, der Variation 33 finden. Einerseits kann die These Geiringers (1964) aufgegriffen werden, die durch das blosse Vorhandensein einer 33. Variation eine Abweichung von der Norm bzw. der «musikalischen Perfektion» erahnen lässt. Andererseits be-

wirkt der Aufbau der finalen Variation durch die dreimalige Variierung des Vorsatzes eine Parodie nicht nur Diabellis, sondern aller bisher Musikschoffenden, indem einerseits sein Potential zu noch grösseren und komplexeren Werken und andererseits sein Genie aufgezeigt wurde.

Das Besondere an dieser Parodie liegt gemäss der Meinung des Autors darin, dass sie als letzte Variation sowohl einen fulminanten Abschluss bildet als auch den generell nicht-verhöhnenden Charakter der Variationen gegenüber dem Hauptthema verkörpert und dieses nicht per se in den Schatten stellt. Gemäss Kinderman geschah die Umsetzung dieses Punkts durch die zweijährige Schaffenspause, in welcher Beethoven an anderen Projekten arbeitete (Kinderman 1989, p.71). Durch seine gewonnenen Inspirationen fügte er bei der Wiederaufnahme an den Diabelli-Variationen als letzte Anspielung eine Selbstreferenz in die Variation 33 ein, indem der Aufbau der Arietta op. 111 übernommen wurde (Kinderman 1989, p.74).

Zusammenfassend erkannte Kinderman (1989) in der zweiten Schaffensperiode Beethovens die ausschlaggebenden parodischen Kompositionsstrategien, welche die Diabelli-Variationen in ihrem Gestus einzigartig machten (Guembes-Buchanan 2008, p.49). Dies, indem an neuralgischen Stellen in der langen Komposition (nämlich an 1., 15.–17. und 25.–33. Stelle verteilt) eindeutig wiedererkennbare Parodien eingefügt wurden, um den Hörer «näher an das Innere des Satzes» heranzuführen. Die Variationen 25–33 erachtet Kinderman zudem als Einheit, bei welcher das Thema zu Beginn aufgegriffen, anschliessend zerstört und schliesslich wiederaufgebaut wird, wodurch «eine Progression [erkennbar wird], welche das Thema ein für alle Mal übersteigt» (Kinderman 1989, p.75).

6 Zusammenfassung

Die Selbstreflexion Beethovens, welche in der letzten der 33 Variationen sichtbar ist, kann durchaus als Krönung einer meisterhaften Variationsreihe angesehen werden. Beethoven übertraf den von Diabelli vorgegebenen Walzer, indem er Elemente seiner früheren Phasen, aber auch Elemente des reifen Beethoven in seine Komposition integriert hat. In den Variationen wurden vom Hauptthema vorzugsweise 1.) die Wendung zu Beginn des ersten Motivs, 2.) die Absteigende Quinte oder Quarte der ersten Phrase der Melodie, 3.) die aufsteigenden Quartetten der Basslinie, 4.) die Sequenzen, welche die Modulation von der und zurück zur Tonika begleiten und – durch den Autoren begründet – 5.) die liegen bleibenden Töne in den Anfangstakten des Vor- und Nachsatzes gewählt. Als zentraler Punkt für die Einzigartigkeit und die künstlerische Expression wird die Wiederaufnahme der Komposition nach einer zweijährigen Schaffenspause an op. 120 betrachtet, in welcher Parodien des Hauptthemas an neuralgischen Stellen eingefügt wurden. Beethovens Diabelli-Variationen übertreffen alle Erwartungen, die man an eine Variation stellen kann und stellt mit Sicherheit – nicht nur für Pianisten, sondern auch für Musikwissenschaftler – eine der bedeutendsten Werke dar, die der Nachwelt aus dem 19. Jahrhundert geblieben ist.

7 Literatur

- Abraham, L.U., 1967. Trivialität und Persiflage in Beethovens Diabelli-Variationen. In *Neue Wege der musikalischen Analyse* (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt). Berlin: Merseburger, pp. 7–17.
- Beethoven, L., 1973. *Diabelli-Variationen – Opus 120* S. Kross, ed., Bonn: G. Henle Verlag.
- Beethoven, L., 1980. *Klaviersonaten* B. A. Wallner, ed., München: G. Henle Verlag.
- Beethoven-Haus Bonn, 2012. Werke Ludwig van Beethovens. *Digitales Archiv*. Available at: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=1502&template=einstieg_digitales_archiv_de&_mid=Werke%20Ludwig%20van%20Beethovens [Accessed June 30, 2012].
- Bengtson, M., 2005. Interpretive Questions in the “Diabelli” Variations. *Beethoven Forum*, 12(1), pp.97–110.
- Geiringer, K., 1964. The Structure of Beethoven’s “Diabelli Variations.” *The Musical Quarterly*, 50(4), pp.496–503.
- Guembes-Buchanan, L., 2008. *Late Beethoven*, Cambridge: Streckton.

Kinderman, W., 1989. *Beethoven's Diabelli Variations*, Oxford: Oxford University Press.

Kraif, U. ed., 2007. *Duden Fremdwörterbuch* 9. Auflage., Mannheim: Bibliographisches Institut & F.A Brockhaus AG.

Raptus Association for Music Appreciation, 2011. Werkverzeichnis. *Ludwig van Beethoven – der grosse Meister*. Available at: http://www.raptusassociation.org/worksopus_g.html [Accessed June 30, 2012].

8 Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Abbildung 1: Harmonische Analyse des Hauptthemas (Urtext-Version; S. Kross, 1983).....	8
Abbildung 2: T. 7–13 des Hauptthemas mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).	10
Abbildung 3: T. 6–10 der Variation 2 mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).	11
Abbildung 4: T. 25–28 der Variation 6 mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).	11
Abbildung 5: T.7–14 der Variation 10 mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).	11
Abbildung 6: T. 56–64 der Variation 10 mit Hervorhebung des typischen Modulationsmotivs (Urtext-Version; S. Kross, 1983).	11
Abbildung 7: Liegen bleibende Töne während des Hauptthemas (Urtext-Version; S. Kross, 1983).....	12
Tabelle 1: Formale Analyse der Diabelli-Variationen (eigene Darstellung).....	6
Tabelle 2: Analyse der liegen gebliebenen Töne (eigene Darstellung).	13
Tabelle 3: Eigenheiten aller Variationen (eigene Darstellung).....	17