

BEETHOVENS KLAVIERVARIATIONEN ÜBER *GOD SAVE THE KING* ALS BATTAGLIA¹

Claus BOCKMAIER
Universität München

Abstract

After some explanations about *God save the King* as a hymn, originally used in England, but soon also in Germany, Beethoven's piano-variations about this theme will be examined closely. Although it might not be obvious at first glance, the composition turns out to be battle music at its centre. In particular, variations no. IV to VI correspond directly to the typical sequence: attack and fight – lament about the victims – march of victory. Around this kind of musical concentration, an attitude of cheerful keyboard playing is dominating. The idea behind the music, however, brings us especially to an understanding of the eventful character of the music itself. This can be recognized in certain factors of suspense of which variation no. I already gives warning.

Abstrakt

Nach Erläuterungen zur Bedeutung der Hymne *God save the King* werden Beethovens Klaviervariationen über dieses Lied einer näheren Betrachtung unterzogen. Obwohl es auf den ersten Blick nicht den Anschein hat, erweist sich die Komposition in ihrem Kern als Battaglia. Die Variationen IV bis VI nämlich entsprechen der typischen Folge: Angriff und Schlacht – Klage über die Opfer – Siegesmarsch. Vor und nach dieser Verdichtung dominiert eine eher unbeschwerte Spielhaltung. Die außermusikalische Vorstellung bringt uns aber vor allem der innermusikalischen Geschehensvorstellung auf die Spur, die sich in besonderen Spannungsmomenten äußert und so schon in der ersten Variation zu erahnen ist.

„Ich muß den Engländern ein wenig zeigen, was in der *God save the King* für ein Segen ist“. Diese kurze Notiz trug Ludwig van Beethoven 1813 in sein Tagebuch ein². Es war dies das Jahr der endgültigen Befreiung Spaniens von den Franzosen durch die Engländer, durch den Sieg des Herzogs von Wellington in

1. Dieser Beitrag wurde im Dezember 1999 auf dem Symposium anlässlich des 70. Geburtstags von Prof. Dr. Theodor Göllner an der Universität München als Referat vorgestellt.

2. Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch* (Abschrift Anton Gräffer, Wien 1827), hrsg. v. S. Brandenburg, Mainz 1990, Eintrag 16, S. 49. Es folgt eine Notierung des Preises für „ein Buch Notenpapier“, dann wiederum eine aufschlußreiche Bemerkung über das Komponieren: „Das man gewiß schöner schreibt[,] sobald man für das Publikum schreibt[,] ist gewiß[,] eben so[,] als wenn man geschwind schreibt“.

der Schlacht bei Vittoria. Der englische Militärerfolg brachte in Wien den Konstrukteur mechanischer Musikapparate, Johann Nepomuk Mälzel, auf den Gedanken, das dort freudig aufgenommene Ereignis als *Battaglia* für sein Panharmonicon in Musik setzen zu lassen – eben von Beethoven, mit dem er schon länger in engerem Kontakt stand³. Beethoven machte sich an die Arbeit, um die Komposition nach Mälzels Vorgaben auszuführen. Die Königsymne war als Schlußthema vorgesehen, so daß Beethovens Tagebuchvermerk hier unmittelbar zur Umsetzung kommen konnte. Bekanntlich wurde dann aus der Partitur doch ein veritables Orchesterstück (op. 91), das schließlich, neben der 7. Symphonie, in einem Konzert zugunsten österreichischer und bayerischer Invaliden am 8. Dezember im Saal der Universität seine vielbeachtete Uraufführung erlebte⁴.

Mit *God save the King* hatte sich Beethoven allerdings nicht erst 1813 befaßt. Schon im Kafkaschen Skizzenkonvolut, einer Sammlung musikalischer Aufzeichnungen Beethovens, die alle noch aus der Zeit vor 1800 datieren, stößt man auf einen entsprechenden Eintrag: einen Bearbeitungsansatz zum zweiten Teil der Hymnenmelodie in Klaviernotation (G-Dur, mit einer chromatisch ansteigenden Baßbewegung in Sechzehnteltriolen)⁵. Wenn auch in den schließlich 1803 verfaßten C-Dur-Variationen über das Lied (WoO 78)⁶ diese Passage so nicht wiederkehrt, dürften mithin die Überlegungen zu einer solchen Klavierkomposition schon weiter zurückgereicht haben. Parallel zu den *God-save-the-King*-Variationen, also ebenfalls 1803, hat Beethoven in den D-Dur-Variationen über *Rule Britannia* (WoO 79) auch die Hymne des britischen Empire berücksichtigt – die später in *Wellingtons Sieg* ihrerseits die Schlachtszene als Marsch musikalisch eröffnen sollte. Die beiden Klavierstücke kamen dann im März bzw. Juni 1804 im Wiener *Bureau des Arts et d'Industrie* in den Druck⁷. Die Königsymne wurde schließlich 1814 von Beethoven nochmals in einer Liedbearbeitung für Solostimme und Chor mit Klaviertriobegleitung aufgenommen (WoO 157, Nr. 1).

Über die besondere Bedeutung, die allgemein das Lied *God save the King* erlangte (nebenbei gesagt auch als Anregung für Joseph Haydn zur Komposition der Kaiserhymne⁸), braucht man nicht viel Worte zu verlieren. Wenn sich die Melodie spurenweise bis ins frühe 17. Jahrhundert zurückverfolgen läßt⁹, so kam ihre hymnische Bestimmung als Gebet für den englischen König Mitte des 18. Jahrhunderts auf, als Gebet

3. Vgl. Alexander W. Thayer, *L. v. Beethovens Leben*, deutsch bearb. v. Hermann Deiters, 2. Aufl. neu bearb. und erg. v. Hugo Riemann, Leipzig 1911, Bd. 3, S. 382 ff.

4. Vgl. *ibidem*, S. 391 ff.

5. London, British Museum, Additional Manuscript 29 801, fol. 82; Joseph Kerman (Hrsg.), *L. v. Beethoven: Autograph Miscellany from circa 1786 to 1799*, London 1970, Bd. 2, S. 89.

6. *Beethoven Werke* VII/5, hrsg. v. J. Schmidt-Görg, München–Duisburg 1961, S. 165 ff.

7. Vgl. Liesbeth Weinhold, „Die Erst- und Frühdrucke von Beethovens Werken in den Musiksammlungen der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlins: Verzeichnis und Kommentar“, *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie: Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm*, hrsg. v. K. Dorfmueller, München 1978, S. 240.

8. Vgl. Hans Jürgen Hansen, *Heil Dir im Siegerkranz: Die Hymnen der Deutschen*, Oldenburg–Hamburg 1978, S. 15.

9. Nach Quellenvergleichen des englischen Musikgelehrten Richard Clark schon im 19. Jahrhundert; vgl. Paul Nettl, *National Anthems*, translated by A. Gode, New York 1952, S. 36; Malcolm Boyd, „National Anthems“, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980, Bd. 13, S. 56 f.

daher zunächst für den volksfremden Hannoveraner Georg II., der 1727 den britischen Thron bestiegen hatte. Ihm wurde das Lied in dieser Weise vielleicht 1739 zum erstenmal vorgetragen, beim Festmahl anlässlich eines Siegs der englischen Marine in Mittelamerika¹⁰. Sicher ist, daß die Hymne am 28. September 1745 in London erklang, im königlichen Theater Drury Lane – und zwar nach Bekanntwerden einer Niederlage der königlichen Truppen gegen den Thronanwärter Charles Stuart bei Edinburgh¹¹. Den Satz dazu hatte Thomas Augustine Arne besorgt, der Schöpfer von *Rule Britannia*. Aus dem gleichen Jahr stammt eine Bearbeitung von Charles Burney, dem Schüler Arnes, nach welcher im Covent Garden gesungen wurde¹². Und am 30. Oktober 1745 ehrte man mit *God save the King* auch den König an seinem Geburtstag¹³. Bezug auf die Theateranlässe nimmt eine Publikation des Liedes aus demselben Monat im *Gentlemen's Magazine*, eingerichtet für zwei Singstimmen; doch war schon im Vorjahr eine ähnliche Fassung mit Flötenarrangement in der Liedersammlung *Harmonia Anglicana* bzw. *Thesaurus Musicus*, ediert von John Simpson, in London erschienen¹⁴.

Für die rasch gewachsene Popularität des Liedes wie für seine besondere hymnische Qualität mag auch sprechen, daß man Ende des 18. Jahrhunderts über die Autorschaft zu streiten begann. Allgemein gilt Henry Carey, 1743 verstorbener Komponist galanter Lieder, als Dichter des gewohnten Textes und Schöpfer der Melodie, was aber zweifelhaft ist¹⁵. Zumal bei der Melodie kann nach ihrer schon wenigstens bedingten Zugehörigkeit zum musikalischen Gemeingut höchstens von einem Redaktor die Rede sein. So bleibt auch die im einzelnen nicht belegbare Gegenthese fragwürdig, die Melodie stamme ursprünglich von Lully und sei schließlich von Händel nachgestaltet worden¹⁶.

Zur weiteren Geschichte des Liedes sei nur mehr an die besondere Verbreitung außerhalb Englands erinnert – die sich etwa in einer Adaptation als dänische Königshymne mit deutschem Text von Heinrich Harries 1790 zuspitzte¹⁷, aus der etwas später wiederum die bekannte Fassung Balthasar Gerhard Schumachers hervorging: „Heil Dir im Siegerkranz, Herrscher des Vaterlands“¹⁸. Mit diesen Worten sang man das Lied erstmals 1795 in Berlin für den preußischen König Friedrich Wilhelm II. Schon 1782 war auch Joseph II. mit der Hymne bedacht worden; hier lautete die Anrede „Heil, Kaiser Joseph heil, Dir, Deutschlands Vater, heil“¹⁹. Davon abgesehen wurde mit je individuellem Textzuschnitt der Gesang mehr und mehr zur Huldigung einzelner deutscher Landesfürsten in Gebrauch genommen, so auch für Max Joseph von Bayern

10. Vgl. Ulrich Ragozat, *Die Nationalhymnen der Welt: ein kulturgeschichtliches Lexikon*, Freiburg 1982, S. 101.

11. Vgl. *ibidem*, S. 102.

12. Vgl. Nettle, *op. cit.*, S. 38.

13. Vgl. Ragozat, *op. cit.*, S. 99.

14. Vgl. Nettle, *op. cit.*, S. 38; Boyd, *op. cit.*, S. 56.

15. Vgl. Nettle, *op. cit.*, S. 37.

16. Vgl. *ibidem*, S. 34 ff.; Ragozat, *op. cit.*, S. 100.

17. Für den damals schon regierungsunfähigen Christian VII. von Dänemark und Norwegen, Herzog von Schleswig und Holstein, vorgestellt im *Flensburger Wochenblatt* vom 27. Januar 1790; vgl. Hansen, *op. cit.*, S. 8 f.

18. Abgedruckt in der *Spencerschen Zeitung* vom 17. Dezember 1793; vgl. Hansen, *op. cit.*, S. 11; Ragozat, *op. cit.*, S. 103.

19. Durch den Kieler Studenten August Niemann in dessen *Akademischem Liederbuch*; vgl. Hansen, *op. cit.*, S. 7.

alias König Maximilian I.²⁰. Die bereits frühe Bekanntheit der Hymne auf dem Kontinent mag unterdessen mit der Herkunft Georgs II. und mit dessen häufigen Aufenthalten in seinem Stammhaus Hannover zusammenhängen.

Kaum zu überblicken ist dementsprechend das musikalische Repertoire an *God-save-the-King*-Zitaten, -Bearbeitungen, -Variationen²¹. Von den bekannteren Komponisten wäre der „Londoner“ Bach zu erwähnen, mit Variationen für Klavier solo sowie als Finalsatz seines D-Dur-Klavierkonzerts op. 1, Nr. 6 (1762). Aus der Beethoven-Zeit kann man den Schlußteil der *Jubel-Ouvertüre* Carl Maria von Webers (1818) anführen, der wiederum mit „Heil dir im Siegerkranz“ überschrieben ist. Ende des 19. Jahrhunderts wurde von Antonin Dvorák eine eigene Abwandlung der Melodie in der Kantate *The American Flag* (1892) sogar als amerikanische Nationalhymne empfohlen²². Stellvertretend für die Verwendungen im 20. Jahrhundert sei schließlich auf den selbst noch komponierenden Begründer der Münchner akademischen Musikwissenschaft hingewiesen: auf Adolf Sandberger, dessen *Königsmarsch* für Orchester von 1915 mit der Hymne schließt.

Zu Beethovens Klaviervariationen von 1803. Auf den schlicht gehaltenen und gleichwohl bewußt „gebauten“ C-Dur-Satz des zweiteiligen Themas (2x6 + 2x8 Takte) folgen 7 Veränderungen und eine Coda. Letztere bringt im Grunde noch eine weitere Variation, aus der heraus das Stück virtuos zu Ende geführt wird. Ich möchte zuerst kurz das Thema betrachten und dann einen Überblick über die prägenden musikalischen Vorgänge in den Variationen geben.

Das Thema erscheint gesänglich-hymnisch in seinem Dreivierteltakt; die Vorstellung syllabischer Deklamation, als rhythmisch einheitliche Bewegung der Stimmen, bildet den Ausgangspunkt (Bsp. 1). Der Satz bleibt aber nicht statisch, sondern er entfaltet sich hier bereits als Vorgang mit Geschehensanzeichen: Die erste Zeile (*God save our Lord the King*) ist durchsichtig dreistimmig; mit der zweiten Zeile jedoch (*Long live our gracious King*) tritt Vierstimmigkeit ein. Dabei gewinnt die Melodieführung in T. 5–6 durch ihre gegebene Achtelpunktierung und dann auch durch einen freien Achtelvorhalt, zum Ansatz der Sentenz *God save the King*, Kontur gegenüber den Begleitstimmen. Erwartungsgemäß zeigt sich der Baß am Ende dieses ersten Teils durch seine Nachschlagswendung eigenständig instrumental. Nach der Wiederholung kommt auch in der Oberstimme eine „silbenlose“ Überleitungsfigur, als Drei-Achtel-Anlauf in Sekundschritten, hinzu.

20. Vgl. Hansen, *op. cit.*, S. 11 ff.

21. Armin Raab weist darauf hin, daß im *Handbuch der musikalischen Litteratur* von 1817 (von C. Fr. Whistling und Fr. Hofmeister) unter der Rubrik „Variationen für das Pianoforte“ vierzehnmal *God save the King* nebst einmal *Heil dir im Siegerkranz* erscheint: „7 Variationen über ‚God save the King‘ C-Dur für Klavier WoO 78“, *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, hrsg. v. A. Riethmüller, C. Dahlhaus, A. L. Ringer, Laaber 1994, Bd. 2, S. 475. Bekannt waren z. B. schon Johann Nikolaus Forkels Klaviervariationen über die Hymne von 1791, zumal wegen der kritischen Rezension durch den Abbé Vogler: *Verbesserungen der Forkelschen Veränderungen über das englische Volkslied God save the King* (Frankfurt a. M. 1793); vgl. auch Ludwig Finscher, „Variation als Kommentar“, *Text und Kommentar*, Archäologie der literarischen Kommunikation IV, hrsg. v. J. Assmann, B. Gladigow, München 1995, S. 485 f.

22. Vgl. Nettel, *op. cit.*, S. 46 f.

Bsp. 1: Thema (mit hinzugefügtem Text)

Im zweiten Teil wirkt die eigene Rolle des Basses in seinen Dreiklangsaufstiegen mit einfachem Oktavsprungabschluß weiter. Zur Terzenführung der Oberstimmen tritt nun das beständig mit anzuschlagende g^1 , als Achston gleichsam in Horn-Funktion. Klangliche Weitung trotz differenzierender Stimmrücknahme bringt noch der – freilich fast obligatorische – Achtel-Sextensatz in T. 11, nach den bisherigen Parallelgängen des anfänglichen Basisdezimensatzes sowie der Diskanterzen aus T. 3 und 7–10. Im wesentlichen aber: zuerst ein achtsames Anstimmen der Hymne, dann Gesang der vollen Gemeinschaft, schließlich zusätzliches Hervortreten instrumentaler, ja orchesterlicher Momente.

Bsp. 2–10: Variationsanfänge

Zum Teil wie im *style brisé* löst Variation I den Satz in ein kontrapunktisch verknüpftes drei- bis vierstimmiges Gewebe auf, das sich komplementärhythmisch zum Achtelkontinuum fügt. Damit wird die Hymne sogleich nicht nur auf eine besondere „Kunstebene“ gehoben, sondern durch die Anspielung auf musikalisch Älteres gewissermaßen auch in ihrer geschichtlichen Dimension vorgeführt²³.

23. Vgl. auch Raabs Bemerkung zu diesem Charakter der ersten Variation: „vielleicht eine Verbeugung vor dem Alter der Melodie, das Beethoven bewußt gewesen sein dürfte“ (Raab, *op. cit.*, S. 477).

Mit Variation II steigert sich die Bewegungsintensität zum Sechzehntelkontinuum, bei spielerischer Ausbreitung zunächst im zweistimmigen Kontrapunkt, dann aber unter bestimmten Verdichtungen, auch klanglicher Art.



Jetzt von Akkordbrechungen ausgehend, setzt Variation III das flinke Sechzehntelspiel mit neuen motivischen Impulsen fort. Über ständig veränderten bzw. mit melodischen Wendungen kombinierten Alberti-Bässen lösen sich diese Impulse in der rechten Hand bis zu achtmalig nachschlagenden Doppelgriffolgen auf.



Von Anfang an akkordisch vollstimmig verläuft Variation IV, und dies nun in markanten, hämmernden Repetitionsschlägen auf Sechzehntel- und Achtelebene, die im Tonraum stetig wechseln.



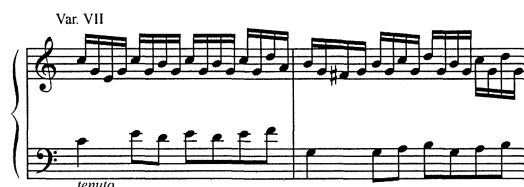
In abrupten Kontrast dazu tritt Variation V, die in c-Moll steht und das Thema *con espressione* in durchgehend triolischer Bewegung verarbeitet, jetzt wieder primär in Sekundgängen der rechten Hand, mit begleitenden Dreiklangsfiguren der linken.



Als schneller Marsch, und zwar im Viervierteltakt, kehrt daraufhin mit Variation VI das C-Dur zurück. Ihr gleichförmig akkordischer Satz wird zum Ende von Teil zwei von einem Baßlauf unterminiert, der das Kontinuum der Sechzehntel wiederherstellt.



Auf dieser rhythmischen Ebene vollzieht sich auch der Übergang zu Variation VII, die den Viervierteltakt beibehält und in Sechzehntel-Klangbrechungen und -Laufbewegungen das glanzvolle Finale einläutet. Dabei treten aus dem differenzierten Spielvorgang mehrfach kombinierte Melodieführungen, etwa von Ober- und Mittelstimme, heraus.



Harmonisch fixiert sich diese Variation am Ende auf die IV. Stufe, auf den F-Klang, und mündet so in eine Coda. Metrum und Tempo werden verwandelt: Wieder im Dreivierteltakt, aber adagio, erklingt wie aus fremder Umgebung akkordisch das Liedthema – als tiefliegende F-Dur-Melodie, jedoch mit verdichtender d-Moll-Harmonik! Der sechste Takt bringt dann die unmittelbare Rückmodulation über einen Halbschluß auf G.



Im Allegro setzt auf C die eigentliche Schlußvariation ein: eine furiose Figuralvariation nochmals, die aber im zweiten Teil in der rechten und dann in der linken Hand wieder klar die Themenmelodie hören läßt, bevor der Satz mit der letzten Liedkadenz in eine sechstaktige krönende Schlußgruppe mündet.



Es wird deutlich, daß die Veränderungen zunächst eine Steigerung der Spielintensität mit sich bringen, bis einschließlich Variation IV. Nummer V, die Mollvariation, setzt ein Kontrastmoment dagegen. Der anschließende Marsch wird zum Ausgangspunkt eines zweiten Steigerungsvorgangs, in den das tonal entfernte Adagio-Zitat des Themas unterbrechend einschneidet, der sich ansonsten aber bis zur Schlußstretta durchzieht. Diese Anlage kommt nicht von ungefähr. Insbesondere die zentrale Konstellation mit den Variationen IV bis VI – Spiel mit wuchtigen Akkordrepetitionen, elegisches Moll, freudiger Marsch – erinnert unmittelbar an einen Kernbestand von Battaglia-Kompositionen der Zeit: Angriff und Schlachtgetümmel, Klage über die Opfer, Siegesmarsch. In ihrer Arbeit über *Musikalische Schlachtengemälde*²⁴ (Tutzing 1986) ist Karin Schulin näher auf entsprechende Satzcharaktere eingegangen. Demnach hat sich z. B. „die Darstellung von Trauer, Verzweiflung und Klage“, vorzugsweise als langsamer Mittelsatz, „im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu einem festen Bestandteil von Schlachtenmusik entwickelt“²⁵. Dem muß natürlich, in welcher Form auch immer, eine Vertonung des eigentlichen Kampfgeschehens vorangehen. Nicht weniger selbstverständlich ist die Einbeziehung von Marsch. Dabei wäre zu unterstreichen, daß Märsche nicht allein im musikalischen Zusammenhang der Rüstung zum Kampf, sondern häufig auch nach der Schlacht bzw. nach der Klage im Kontext des zu feiernden Sieges erscheinen²⁶.

Als (beliebiges) Vergleichsbeispiel kann etwa die *Bataille de Neerwinde* für Klavier angeführt werden, deren Komposition offenbar auf den Franzosen Pierre Antoine César zurückgeht (*Bataille de Gemmap*), während sonstige (auch anonyme) Ausgaben unter dem Autornamen von Daniel Steibelt rangieren²⁷. Das Stück stammt aus den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Hier setzt nach dem „anhaltenden Canonenfeuer“ des Schlachthöhepunktes ein *Adagio lamentabile con espressione* ein, nämlich das „Wehklagen der Verwundeten und Sterbenten“; dann kommen zwei Siegesfanfaren, gefolgt eben von einem triumphalen Marsch.

24. *in der Zeit von 1756 bis 1815*, Eichstätter Abhandlungen zur Musikwissenschaft III.

25. *Ibidem*, S. 109.

26. Vgl. *ibidem*, S. 94 ff.

27. So auch in *RISM*; vgl. Schulin, *op. cit.*, S. 271 f.

Daß Beethovens Variation IV tatsächlich als Battaglia-Satz aufzufassen ist, darauf verweisen nicht nur die donnernden Oktav- bzw. Akkordrepetitionen, die man unmittelbar mit Schußsalven in Verbindung bringen kann²⁸, sondern vor allem auch die tonräumlichen Gegenüberstellungen dieser Schläge, die so jeweils wie Feuer und Gegenfeuer wirken. Als einfaches Analogon zu den von zwei Seiten her aufeinanderstoßenden Streitkräften gehört räumliches Versetzen entsprechender Motive von Anfang an zu den Mitteln der Battaglia-Komposition. So beinhaltet auch schon das älteste repräsentable Beispiel einer originären Schlachtszene für das Tasteninstrument, nämlich William Byrds *The Battel* aus *My Ladye Nevells Booke* von 1591, in dem entscheidenden *Marche to the Fight* eine solche Faktur²⁹. In diesem Fall handelt es sich primär noch um Signalmotive – wohingegen Beethoven zwei Jahrhunderte später in seinen Klaviervariationen gleich regelrecht den Geschützdonner hin und her tönen läßt.

Nach der elegischen Mollvariation leitet der „Geschwindmarsch“³⁰ in Dur die musikalische Siegesfeier ein, die mit der darauf folgenden Variation in unbeschwerten Jubel übergeht – wenn man so will –, oder jedenfalls in triumphierendes Klavier-Spiel. Der Bezug zur Battaglia ist in diesem Schlußteil des Stückes weniger zwingend, so daß man auch zu der Einschätzung kommen könnte, die Musik entferne sich nach der vorausgegangenen Zuspitzung wieder von jener Sphäre. Doch scheint mir der Gedanke an Siegesfreude immerhin noch naheliegend. Nur: wie sollte man dann den kontrastierenden Adagio-Einschub des Themas, genauer gesagt seines ersten Sechstakters, mit tiefer F-Transposition der Melodie bei verfremdender d-Moll-Harmonik³¹ verstehen (Bsp. 11)?

Bsp. 11: Coda (Adagio)



Das subdominantische Baß-f mit hinzutretendem d-Sextakkord bildet hier als Tieftone eine Klammer vom ersten zum sechsten Takt, die den dazwischenliegenden Ablauf in bewußter Spannung hält. Das Seine

28. An Derartiges muß man überhaupt bei Beethoven wohl nicht selten denken. Um auf etwas weniger Bekanntes aufmerksam zu machen: siehe T. 27–34 des Scherzos der 1802 entstandenen c-Moll-Sonate für Klavier und Violine (op. 30/2).

29. *Musica Britannica* XXVIII, hrsg. v. A. Brown, London 1971, S. 182 ff.

30. Vgl. dazu Schulin, *op. cit.*, S. 103 f.

31. Die entsprechende Idee an sich ist nicht neu; z. B. enthalten schon Forkels *God-save-the-King*-Variationen (vgl. oben Fußn. 21) eine h-Moll-Variation mit der Themenmelodie in D-Dur.

dazu tut der herbe chromatische Leitklang auf erstem und zweitem Viertel des dritten Takts³² sowie anschließend der zweimalige c-cis-d-Aufstieg des Basses, der in der Taktposition wechselt und erst beim zweitenmal zur d-Moll-Grundstellung auf der Schwerzeit führt. Musikalisch wird dadurch jedenfalls eine bewußte Distanz inszeniert, die den Satz zum Vollzug einer Rückkehr zwingt³³: harmonisch-tonal nach C-Dur, klanglich zur Diatonik, von der Bewegung her zum Sechzehntelrhythmus im schnellen Tempo. Die Rückleitung erfolgt durch eine Art unmittelbarer Sequenzierung der melodischen Schlußwendung unter harmonischem Umsprung in die C-Dur-Kadenz, wobei über dem Dominantseptakkord mit Fermate ein Quartvorhalt stehenbleibt. Nach dessen kurzer Auflösung setzt auf Schlag eins in C-Dur sogleich die Spielbewegung der eigentlich letzten, achten Variation ein.

Eine Rückkehr nach Hause vollzieht aber nach der beendeten Schlacht auch die siegreiche Kompanie. So gesehen ließe sich dieses Geschehen als das Heimkehren der Soldaten aus der Fremde, aus dem Grauen des Krieges, deuten – der Soldaten, die nun jubelnd im Vaterland empfangen werden. Bei Beethoven scheint sich damit womöglich noch ein galoppierender Aufzug der Kavallerie zu verbinden, erweckt doch das dichte Zusammenspiel von Sechzehntelrepetitionen der linken und Akkordbrechungen in Sextolen der rechten Hand den Eindruck nahenden Pferdegetrappels. Dazwischen ertönt, vokal sozusagen, als Volksgesang, zweimal die Passage *Send him victorious, Happy and glorious*, also der Anfang des zweiten Hymnenteils: einmal in der rechten Hand und einmal in der linken, mit der Melodie als Akkordoberstimme. Die Fortsetzung, *Long to reign over us*, geht beim erstenmal im Figurespiel unter; erst beim zweitenmal wird sie noch als „syllabische“ Akkordfolge ausgeführt (Bsp. 12). Der Schluß, das zusammenfassende *God save the King*, ist melodisch als solches nicht mehr herauszuhören: Der Satz gerät letztlich ganz in den Sog des virtuosen Spiels, das sechs Takte später zur finalen C-Dur-Kadenz führt.

Bsp. 12: Schluß-Allegro (Ausschnitt)

glo - ri - ous. Long to - rei - gn o - - - ver us]

32. Mit querständiger Wirkung des Baß-c gegenüber dem vorherigen cis im „Alt“.

33. Übrigens setzt unser Thema in der „Siegessymphonie“ von *Wellingtons Sieg*, dort zum erstenmal erklingend, gleichfalls auf fremder Stufe ein: innerhalb eines D-Dur-Kontextes auf B nämlich (*Andante grazioso*). Auf D erscheint es dann als Einleitung des Allegro-Schlußteils (*Tempo di Minuetto moderato*). Insofern könnten unsere Klaviervariationen durchaus Pate für diese Lösung in der späteren Orchester-Battaglia gestanden haben.

In seiner durchaus lesenswerten Besprechung der beiden Klavierkompositionen über die englischen Hymnen in dem 1994 erschienenen Band *Beethoven: Interpretationen seiner Werke* (II) hat Armin Raab den *Rule-Britannia*-Variationen ein Moment „programmatisch aufgeladener Spannung“ zugeschrieben und sie damit als „Vorstudie zur späteren Schlachtensymphonie“ eingestuft³⁴; zu *God save the King* dagegen findet man bei Raab keinen Hinweis auf eine Battaglia-Vorstellung. Zumal aber diese Hymne ihrerseits Zusammenhänge mit militärischen Ereignissen kennt – schon in ihrer früheren Geschichte, wie eingangs auch angedeutet – und in Anbetracht ihrer allgemein häufigen Verwendung in programmatischen Schlachtmusiken (die bei Karin Schulin belegt ist³⁵) liegt ja der Bezug schon genauso in der Luft. Durch die Anlage seiner Variationenfolge bestätigt ihn Beethoven explizit: Wie zu zeigen war, wird die Entsprechung unmittelbar evident, wenn man sich den Typus der Battaglia in jener Zeit konkret vergegenwärtigt.

Bleibe man jetzt bei diesem Ergebnis stehen, um damit den zahlreichen Versuchen, versteckte „Programme“ zu Beethovenschen Kompositionen aufzuspüren, einen weiteren hinzugefügt zu haben, wäre aber der Sache selbst noch kein großer Dienst erwiesen. Womöglich könnte das Abheben auf Tonmalerei bei einer Beurteilung der Komposition sogar negativ zu Buche schlagen. Allerdings mag uns die außermusikalische Vorstellung dabei helfen, gerade dem innermusikalischen Geschehenscharakter der Variationen näher auf die Spur zu kommen, der sie m. E. in der Tat als gültiges Werk der Wiener Klassik ausweist. Daher sei nun im letzten Teil dieser Untersuchung noch auf Einzelheiten des musikalischen Ablaufs eingegangen.

Gewisse Merkmale eines gestaffelten Vorgangs in der Zeit ließ ja bereits Beethovens Gestaltung des Variationsthemas erkennen. Und gerade die erste Variation verläuft keineswegs glatt und eben (Bsp. 13).

Bsp. 13: Variation I



34. Raab, *op. cit.*, S. 478.

35. Schulin, *op. cit.*, S. 114.

Aus der subtil kontrapunktischen Verflechtung der drei Stimmen heraus kommt es hier im vierten Takt zu einer festeren Formierung, bei der die rechte Hand sich in Terzen synkopisch zum Viertelabstieg des Basses verhält. Mit dem nächsten Takt, zur Kadenz hin, erfolgt eine Verschärfung dieses rhythmischen Musters durch nunmehr kurz abgezogene Vorhalte in der rechten und Verwandlung der Synkopen in trocken nachschlagende Achtelakkorde in der linken Hand – der letzte stößt dann hart an den Kadenzzielklang auf der folgenden Takt-Eins. Ebenfalls mit Hilfe des synkopischen Impulses findet zum Ende des zweiten Teils eine heikle Verdichtung des inzwischen latent um eine Stimme erweiterten Satzes statt, wobei zum erstenmal auch eine Sechzehntelfigur auftritt. Bereits in dieser bewußt kunstvollen Anfangsvariation steckt also ein mögliches „Konfliktpotential“ – übrigens auch in harmonischer Hinsicht, wie sich später zeigt.

Im Sechzehntel-Bewegungsablauf von Variation II fällt hingegen erst im Klangspiel des zweiten Bearbeitungsteils ein kleiner Sforzato-Impuls auf, der zunächst eine Spitzentonfolge g-fis-g bzw. hernach f-e-f quasi synkopisch pointiert – ein Element immerhin mit Signalcharakter. Die Vorbereitung der Schlußkadenz hebt sich dann schon markanter ab, da nach einem Auseinanderstreben der Spielstimmen in beidseitiger Sechzehntelbewegung mit anschließender Fixierung der Takt-Eins durch einen Terzgriff der linken Hand in tiefer Lage wieder ein sprachlicher, ein „silbischer“ Impuls einsetzt, gemäß der betreffenden Verstelle ... *over us*. Der Kadenzvorgang selbst vollzieht sich dann in diffiziler Sechzehntelkombination.

Die durchbrochene, diskontinuierliche Motivik von Variation III samt Verdichtung zu nachschlagenden Sechzehntelimpulsen signalisiert nunmehr deutlich die Intensivierung des musikalische Geschehenscharakters (Bsp. 14). Ein Sforzato-Akzent, wie er zuvor mehrfach auf der „Drei“ plaziert war, fällt jetzt im Schlußtakt des ersten Teils bereits auf die „Zwei“ – nachdem auch am Variationsbeginn diese Zählzeit schon als Zielpunkt der Eröffnungsfigur nebst Einsatz der linken Hand pointiert worden ist.

Bsp. 14: Variation III

The image displays a musical score for Variation III, consisting of two systems of piano and bass clef staves. The music is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. Dynamics such as *p* (piano) and *sf* (sforzato) are indicated. The score shows a progression from a quiet beginning to a more intense and technically demanding section, culminating in a cadence.

Im zweiten (und vierten) Takt von Teil zwei tritt an die Stelle des Sechzehntel-Achtel-Viertel-Motivs überraschend eine Art durchgehender Sechzehntel-Blitz, und zwar über einem Sextakkord auf cis als Leitklang. Die harmonische Spannungssteigerung knüpft an den entsprechenden Passus in Variation I an, wobei auch eine analoge Sequenzierung der Klangverbindung A–d nach G–C folgt (vgl. oben Bsp. 13). Durch die angriffige Motivik erscheint aber dieser Vorgang jetzt erregend zugespitzt.

Nach der Rückwendung zur Tonika dann kommt es zum hervorstechenden Ereignis: ein b-Einschlag der linken Hand auf der Takt-Eins³⁶, in zwei Achteln als Oktavsprung, und nach kurzem Absetzen noch ein markanter Drei-Achtel-Impuls, der taktzeitlich bewußt konträr zu den bisherigen Motiven steht, d. h. besonders zu dem von T. 2. Der Ton b, als Leitton zur Subdominantterz, ist bisher in den Variationen zwar immer beiläufig vor der Kadenzsubdominante speziell des fünften Takts vorgekommen, jedoch noch nie klangtragend unmittelbar auf einem Taktschwerpunkt. Ebenfalls erst im nächsten Vorfeld der Kadenzsubdominante wurde in Variation II im betreffenden drittletzten Takt auch das b berührt. Hier nun erzwingt das plötzlich herausstechende b die Einschaltung eines F-Klangs ($a-c^1-f^2$) bereits in diesen Takt, bevor dann über einen Tonikasextakkord ($e-c^1-g^2$ bzw. $-gis^2$) die reguläre Kadenzsubdominante erreicht wird. – Zusammen mit der rhythmisch-motivischen Profilierung also ein aufrüttelndes Geschehensmoment. (Daß man dies bereits auf die Battaglia-Vorstellung beziehen kann, braucht nicht betont zu werden.)

In der „Schlacht“-Variation IV hat das Ereignis aus Variation III seine weitere Konsequenz (Bsp. 15): Der b-Einschlag rückt, und zwar jetzt einen ganzen Takt prägend, direkt an den Anfang von Teil zwei! Darüber hinaus zieht das b nun ein as nach sich, als Baßton eines beißenden moll-subdominantischen Terzquartakkords – ein Kulminationspunkt im musikalischen Geschehensablauf. Der Ton as war, nicht zufällig, in der ersten Variation schon aufgetreten: und zwar im gleichen Zusammenhang des zweiten Teils, dort durch übermäßigen Sekundschrift eingeführt, wie vorher das b, und als Durchgangston doch gleichsam versteckt (vgl. oben Bsp. 13). Damit wird aber in Variation IV jenes Konfliktpotential dramatisch offenbar, das tatsächlich bereits Variation I in sich barg. Auch gilt dies für die schroffe Ausweichung zur d-Stufe schon im Anfangstakt der Battaglia-Variation, indem sie nämlich auf den Teil-zwei-Beginn der ersten Variation (wie entsprechend der dritten) Bezug nimmt.

36. Im Thema usw. ist dies die Situation der beim Taktübergang ausnahmsweise stehenbleibenden Tonikastufe c im Baß, nach der Seitenbewegung des melodischen Sextensatzes; damit bringt die Variation hier zum erstenmal eine dezidierte Klangveränderung.

Bsp. 15: Variation IV

The image shows a musical score for Variation IV, consisting of two systems of piano and bass clef staves. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with a 'ten.' (tenuendo) marking. Below it is a bass clef staff with a complex rhythmic accompaniment. The second system continues the piece, featuring a first ending bracketed section followed by a second ending. Dynamic markings 'sf' (sforzando) are present in the bass clef staff of the second system. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Das *b* als Baßimpuls auf dem Taktschwerpunkt, das hier also den aufregenden Geschehenshöhepunkt eingeleitet hat, kehrt sogar noch einmal wieder: gegen Ende der Marsch-Variation VI. Es ist dort wieder auf den drittletzten Takt zurückgefallen – um selbstverständlich keinen neuerlichen musikalischen Schlagabtausch zu initiieren, sondern um vielmehr die „Siegesfreude“ auszulösen, die sodann Variation VII und Coda bestimmt. Konkret geschieht dies durch den aus dem *b* des Basses gleichsam heraussprudelnden Sechzehntellauf, indem so für das Folgende die adäquate rhythmische Bewegung vorgezeichnet wird. Solcherart umgedeutet wirkt das „*b*-Ereignis“ noch im Schlußteil der Variationen nach, wenn bei dem quasi vokalen Aufleuchten der Liedpassage *Send him victorious*, d.h. wiederum mit Beginn von Teil zwei, abermals *b* erklingt. Der Rest bleibt, abgesehen von sekundären Leittönen auf Durchgangsebene in Achtern, reines C-Dur.

Das *God save the King* hat nun einiges durchgemacht auf seinem Weg durch die Komposition, und dies in einem bemerkenswert planvollen, zielbewußten Gesamttablauf, der auch den leichtgewichtigeren Variationen ihren Sinn gibt – da sie zeitliche Spannungsdistanzen schaffen zwischen den konzentrierten, „aussagestarken“ Partien Variation I, Variation III bis V und dem *d*-Moll-Teil der nach *F* versetzten Themenmelodie samt Rückkehr nach *C*. Die Musik hat sich dabei in den ersten Variationen bis zur Battaglia-Struktur verdichtet, um hernach wiederum in heiteres, locker-virtuoses Spiel auszumünden. Gewiß handelt es sich bei diesem „beiläufigen“ Klavierwerk Beethovens nicht um eine herausragende Komposition; aber ein Beispiel für Wiener klassische Prägung von Musik gibt es allemal, vielleicht sogar ein besonders anschauliches und lehrreiches. So gesehen hat das kleine Werk auch sonstigen Variationen über die Hymne von Beethovens komponierenden Zeitgenossen (soweit ich sie kenne) immer noch Wesentliches voraus.