

der D-Dur-Sonate Hob. XVI:51 (und viele der Symphonien Mozarts) weniger dem Druck, schon in der Exposition eine Entwicklung zum Abschluss zu bringen, denn das Fehlen von Wiederholungszeichen deutet auf einen Prozess, der den ganzen Satz und nicht nur die Exposition umfasst. Überhaupt geht es bei der Benennung der rhythmischen Übersetzung(en) nicht darum, einen normativen Anspruch für das Sonatensatzmodell zu formulieren. Es soll vielmehr ein Instrument für die differenzierte Analyse der Sonatenexposition entwickelt werden, das sich unabhängig von formalen Bruchlinien, überraschenden Verläufen oder der Anzahl motivischer Bausteine und Melodien verwenden lässt. »Es gibt nicht *die eine* musikalische Logik des Sonatensatzes. Die Sonate ist für Haydn kein formales Schema, sondern eine Methode des musikalischen Denkens, das verschiedenste Strategien des formalen, harmonischen und thematischen Verlaufs möglich macht.«²³ Darauf sensibilisiert, zeigt sich, wie hilfreich die hier entwickelten Kriterien für die begriffliche Klärung in der Analyse und der Interpretation sind. Sie helfen herauszuarbeiten, weshalb und wo eine Überleitung beginnt und wie weit sie sich spannt, wo ein Seitenthema einsetzt, welche Entwicklung eine Erörterung durchmisst oder wann genau die Schlussgruppe einsetzt, sowie zu begründen, weshalb etwas unentschieden oder labil bleibt. Damit bereichert dieses Modell die bisher bekannten Analysemethoden.

»Beliebig viele Melodien«²⁴

Nun ist es keineswegs so, dass Formteile und melodische Gestalten deckungsgleich wären. Formteile können, wie Haydns Sonatenexposition Nr. 7 zeigt, ohne eigentliche thematische Melodien auskommen. Umgekehrt kann ein Formteil jedoch aus mehreren Melodien und Motiven bestehen. Schon in Haydns Klaviersonate Nr. 2 kann nachvollzogen werden, wie sich aus dem ersten Gedanken mittels variativer Entwicklung

23 Böhmer: *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 245.

24 Rosen: *Der klassische Stil*, 1983, S. 109.

alle paar Takte eine neue Motivik herausbildet.²⁵ Allein im Hauptsatz sind sechs verschiedene melodische Gestalten an der variativen Entwicklung hin zum Seitensatz beteiligt (T 1, T 3 und 5, T 11, T 16, T 23, T 27). Auch im Seitensatz erscheinen im Verhältnis zu den zwei Formteilen überzählige melodische Gestalten (T 31, T 36, T 39 und 41, T 44), ehe die Schlussgruppe mit ebenfalls mehreren Gestalten (T 49 und 51 und 53, T 57, T 59) die Exposition beendet. Damit wird offenbar, dass jeder Formteil aus mehreren melodischen Gestalten zusammengesetzt ist.

Ein Blick in die Sonate Nr. 5 in A-Dur zeigt, dass Haydn auch in anderen Expositionen keineswegs zurückhaltend mit melodischen Gestalten agiert, in dem er für die Exposition acht melodische Gestalten verwendet (T 1, T 11 und 16, T 22, T 30, T 38, T 49, T 53, T 60). Die Sonate Nr. 6 in G-Dur exponiert ebenfalls acht Gestalten (T1, T5, T6 Mitte, T 8 ab zweitem Schlag, T 11, T 13, T 15, T 17). Auch in den späteren Sonaten Haydns finden sich mehrgestaltige Melodienfolgen innerhalb desselben Formteils, beispielsweise in der Sonate Nr. 50 in C-Dur, in der fast alle zwei Takte eine neue melodische Gestalt auftritt und dergestalt den Fortgang der Musik weiterentwickelt wird.

Für den Prozess von der Tonika in die Spannungstonart können in der Exposition also verschieden viele melodische Gestalten verwendet werden. Mozart z.B. verwendet im Kopfsatz der Klaviersonate in F-Dur

25 So fügen sich auf das an Hörner erinnernde aktive Eröffnungsmotiv in den ersten zwei Takten in den folgenden zwei die Energie haltende und die Tonika subdominantisch beleuchtende passivere Sechzehnteltriolen. Aus diesen wiederum wächst in den Takten 5–7 eine neue Motivik hervor, die durch ihre Wiederholung in den Takten 8–10 verstärkt wird und sich damit tiefer ins Gedächtnis einschreibt. Aus dieser Triolenmotivik erwächst in Takt 11 eine Vorschlagsfigur, aus der heraus sich wiederum die harmonische Öffnung der thematischen Struktur ergibt. Dieselbe Vorschlagsfigur erscheint in Takt 16 erneut, führt aber jetzt mit aktiven Sechzehntelpaaren zu einem weiteren Motiv, auf das folgerichtig in den Takten 23ff. der formale Bogen geschlossen wird mittels Wiederaufnahme der Sechzehnteltriolenfigur mit nachschlagenden Achteln in den anderen Stimmen. Daraus erwächst vor dem Seitenthema erneut eine letzte Gestalt, charakterisiert durch die synkopische Struktur (T 27ff.).

KV 332 sieben verschiedene Gestalten.²⁶ So verschieden die thematischen Gestalten in ihrem Ausdruck sind, zusammengehalten werden sie durch die verbindende Struktur akkordischer Ausfaltungen. Damit erhält die Melodik dank der inneren strukturellen Verwandtschaft einen gemeinsamen Fokus. Jede neue Gestalt eröffnet aufgrund ihrer Andersartigkeit neue Räume, trotzdem zerfällt die Musik nicht, weil die strukturelle Verwandtschaft einen Zusammenhang stiftet. Ein Blick in die Entwicklung der Zeitgestaltung dieser Exposition zeigt, dass trotz der vielen verwendeten Gestalten der Gesamtablauf auf der doppelten rhythmischen Beschleunigung des inneren Tempos beruht.²⁷

Auch Schubert notiert im Kopfsatz seines Streichquintetts acht melodische Gestalten.²⁸ Behaupten zu wollen, jede melodische Gestalt entspreche einem eigenen Formteil, würde den Blick auf die sich tatsächlich ereignenden musikalischen Prozesse verstellen. Vielmehr geht es darum, die formalen Funktionen der musikalischen Gedanken und deren

-
- 26 Auf ein in sich schon satztechnisch heterogenes Thema folgt mit Takt 13 ein Fortspinnungsgedanke. Brück setzt die Überleitung mit einem eigenen Thema ein (T 23), gefolgt vom Seitenthema (T 41) und seiner figurierten Wiederholung (T 49). Die Erörterung (T 58) zeitigt erneut einen neuen Gedanken, ehe sich ein zweites völlig unerwartet in der Subdominante und homophon einsetzendes Thema anschliesst (T 71), bevor die Schlussgruppe (T 86) mit einer wiederum eigenen Charakteristik die Exposition abschliesst.
 - 27 Auf das zweitaktige Hauptthema zu Beginn setzt sich ab Takt 13 der ganze Takt als innerer Puls durch, welcher in der Überleitung weiter verdichtet wird, aber über das Seitenthema hinaus im Wesentlichen erhalten bleibt. Mit der Erörterung ab Takt 56 übernimmt dann der Viertelpuls, der in der Schlussgruppe mittels Verzierungen nochmals weiter verdichtet wird.
 - 28 Auf das satztechnisch heterogene Hauptthema in C-Dur folgt ein Überleitungsthema (T 33), aus dem sich eine zweite melodische Gestalt bildet (T 49). Das aus dem dominantischen g¹ in die Unterterz Es-Dur abgleitende Seitenthema (T 58) erscheint – analog zu Mozart in KV 332 – in figuriertem Wiederholung (T 78), worauf die Erörterung mit einem eigenständigen Gedanken reagiert (Buchstabe C, T 100) und auf dem Höhepunkt eine weitere Motivik ausprägt (T 117ff.). Diese stürzt schliesslich in eine zweite Gruppe der Infragestellung mit einer eigenen Melodik hinein (T 125ff.), ehe die homorhythmische Schlussgruppe in G-Dur (T 138ff.) die Exposition zu Ende bringt.

Wirkung im Kontext zu verstehen. Die Vielgestaltigkeit fordert das analysierende Auge heraus, den Überblick nicht zu verlieren. Je grösser die Sonatenexpositionen angelegt sind, desto häufiger sind die einzelnen Formteile mehrfach untergliedert und können ihrerseits wiederum je eigene Funktionen aufweisen.

Allerdings ist die Aussage, dass die Musik auf der Dominante aufgrund der harmonischen Spannung harmonisch schneller fortschreite als in der Tonika, nicht ganz zutreffend.²⁹ Denn nicht zwingend schreitet die Harmonik in der Spannungstonart schneller voran, obwohl auch sie es tun kann. Wie im Beispiel der ersten Klaviersonate von Haydn nachgeprüft werden kann, bewegt sich der harmonische Rhythmus im Seitenthema gleich schnell wie im Hauptthema. Vielmehr sind es Rhythmus und Gestik der Melodiestimme (kleinere Notenwerte, Pausen, Synkopen), Änderungen der Bewegungsrichtung, Textur und je nach Beispiel auch andere formal prägende Elemente, die gegenüber dem Hauptgedanken differenzierter gesetzt sind und bewirken, dass die Musik insgesamt rascher fortschreitet.

Das höhere innere Tempo kann selbst bei so romantischen Themengebilden wie dem Seitenthema in Schuberts Streichquintett (vgl. Abb. 11–13) nachgewiesen werden. Der Beginn des Hauptthemas steht in monumental übergebundenen ganzen Notenwerten, von der jeweils ersten Zählzeit im Takt ausgehend, auch wenn sich im Verlauf des Themas bereits eine Zuspitzung ankündigt, die im letzten Takt schon wieder zurückgenommen ist.

Im Gegensatz dazu setzt der Vorspann zum Seitenthema synkopisch, durch ein Fortepiano akzentuiert, auf das zweite Viertel ein, wodurch die Musik kurzfristig vom Ticken des Pulses enthoben ist (im Notenbeispiel im zweiten Takt). Mit der feinen Betonung der zweiten Zählzeit ist der ganztaktige Puls durchbrochen. Der Vorspann zum Seitenthema übernimmt die höhere Dynamik der vorausgehenden Musik und fängt den Halbepuls im folgenden Takt auf das dritte Viertel auf, bevor es in der Folge förmlich in ihm wiegt. Das Auffangen des Halbepulses ist einer der ganz grossen Momente dieser Musik, aus dem

29 Rosen: *Der klassische Stil*, 1983, S. 109.

Schubert melodisch zur unerwarteten neuen Klanglichkeit der Untermediante hinüberführt. Der Halbpuls im Seitenthema ist zusätzlich unterstützt durch die Einwürfe in Viola und Geigen.

Fast wie ein Echo hallt in der Schlussgruppe das Seitenthema nach, wenn dieses ebenfalls synkopisch auf der zweiten Zählzeit einsetzt und jetzt auf der höheren Ebene des Viertelpulses die abschliessenden Kadenzen beschreibt.

Die doppelte rhythmische Beschleunigung eröffnet, wie dies am Beispiel von Schuberts Streichquintett verfolgt werden kann, harmonisch insofern interessante Perspektiven, als die Spannungstonart in mehrere Orte zerfallen kann und der Seitengedanke nicht zwingend schon auf der Ebene der Zieltonart platziert zu werden braucht, sondern auf einer Zwischenstation erscheinen kann, bevor die Schlussgruppe in der Zieltonart in frischer Klanglichkeit erscheint und die Exposition beschliesst.

Abbildung 11: Beginn des Streichquintetts von Schubert.

Allegro ma non troppo

The image displays the beginning of Schubert's String Quintet, specifically the first two systems of staves for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The first system shows the initial measures with dynamic markings *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano) across the staves, along with a crescendo hairpin. The second system continues the music with accents and piano markings (*pp*) in the later measures.

Abbildung 12: Seitenthema im Kopfsatz von Schuberts Streichquintett.

The image displays a musical score for the side theme in the first movement of Schubert's String Quintet, measures 1 through 10. The score is written for five staves, representing the Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Kontrabaß (Double Bass) parts. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-5) begins with a forte (*f*) dynamic. The Violin I and II parts play a melodic line with eighth notes, while the Viola, Violoncello, and Kontrabaß provide harmonic support with chords and moving lines. The second system (measures 6-10) features a piano (*pp*) dynamic. The Violin I and II parts continue their melodic line, while the Viola, Violoncello, and Kontrabaß play a more active role with eighth notes and chords. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (*f*, *pp*, *fp*, *dim.*, *pizz.*). The bottom of the page contains a URL: <https://doi.org/10.14391/9783839475283-008> and a Creative Commons license: <https://www.hnlibra.com/de/egb> - Open Access - CC BY-NC-ND.

Abbildung 13: Schlussgedanke im Kopfsatz von Schuberts Streichquintett.

The image shows a musical score for the closing thought of the first movement of Schubert's String Quintet. The score is in C major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system (measures 138-143) features Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The second system (measures 143-148) features Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The music is characterized by dynamic contrasts (fz, pp) and rhythmic patterns (e.g., eighth and sixteenth notes).

Dynamisches Formkonzept

An diesem Punkt angelangt, drängt sich ein erstes grösseres Fazit für die Exposition einer Wiener klassischen Sonate auf. Der erste Gedanke (das erste Thema, Motiv oder Motto) steht in der Ausgangstonart. Auf die Setzung dieses ersten Gedankens, welcher in sich schon vielgestaltig und innerlich beschleunigend angelegt sein kann, verlangt der musikalische Fortgang vom komponierenden oder interpretierenden Subjekt nach einer Reaktion. Diese Reaktion, soll sie im rhythmischen und harmonischen Raum irgendwo hinführen, braucht eine Richtung und einen Fokus, welche *nicht nur* mit einer harmonischen Bewegung, sondern entscheidend auch mit einer rhythmischen Vermittlung in Form einer Beschleunigung einher geht und damit auf ein höheres Bewegungsniveau überleitet: rhythmisch auf einen gegenüber dem Hauptthema schnelleren (meist doppelt so schnellen) inneren Puls und harmonisch in eine Spannungstonart.