

III. Fortsetzung des Seitenthemas

Zone der Infragestellung und der Erörterung

Die Besprechung der Zone zwischen Seitenthema und Schlussgruppe wird in der Musiktheorie stiefmütterlich behandelt, vielleicht auch, weil sie nicht in jeder Sonatenexposition vorkommt. Dabei ist es offensichtlich, dass dem Seitenthema in vielen Fällen mehrere Kadenzkreise nachgestellt sind. Harmonisch und rhythmisch fällt auf, dass mit jedem zusätzlichen Kadenzkreis im Seitensatz meistens eine weitere Intensivierung einhergeht, welche kräftigere Mittel sowie innere Beschleunigung nach sich zieht, was so für die Kadenzen in der Schlussgruppe nicht mehr zutrifft.

Auf die Frage nach der geeigneten Benennung der Zone zwischen Seitenthema und Schlussgruppe schreibt Carl Dahlhaus:

»Dass es schwer fällt, einen passenden Terminus zu finden, ist zweifellos einer der Gründe, aus denen man zögerte, der relativen Selbstständigkeit der Fortsetzung des Seitenthemas theoretisch gerecht zu werden, [...] obwohl sich kaum leugnen lässt, dass das Zwischenstück mindestens so unabhängig ist wie die Überleitung.

Ob die relative Selbstständigkeit der Fortsetzung des Seitenthemas und die thematische Prägnanz der Schlussgruppe genügende Gründe sind, um von einem fünfgliedrigen Modell der Sonatenexposition zu sprechen [...] ist schwer zu entscheiden. Die Notwendigkeit, das gewohnte Schema zu ergänzen, ergibt sich zu häufig, als dass von

einer blossen Variante ohne selbständige Gruppe gesprochen werden könnte.«¹

Im ersten Satz von Mozarts Prager Symphonie in D-Dur KV 504 kann dies leicht nachvollzogen werden. Das Seitenthema ist als 16-taktige Periode angelegt, dem Vordersatz in den Takten 97–104 folgt ein vermollter Nachsatz in den Takten 105–112, der mit der ersten vollständigen Kadenz in Takt 112 schliesst. Darauf folgt ein zweiter Kadenzkreis, der durch die Fagotte mit der Seitensatzthematik und durch eine kontrapunktische Oberstimme in den Geigen mit der zweiten vollständigen Kadenz in Takt 121 abgeschlossen wird. Quasi nebenbei nutzt Mozart diesen zweiten Kadenzkreis, um von der Eintaktigkeit auf die Halbtaktigkeit zu übersetzen und so den inneren Puls anzuheizen. Darauf ereignet sich ein dritter Kadenzkreis mit Sechzehntelwerten und schnellem harmonischen Puls mit einer dritten vollständigen authentischen Kadenz in Takt 129. Offenkundig beginnt die Schlussgruppe erst in Takt 136 nach der mittlerweile vierten vollständigen authentischen Kadenz. Matthesons Begriffe, die Takte 112–121 als *confirmatio* und die Takte 121–129 als *confutatio* zu bezeichnen, lassen offen, welche Funktion den Takten 130–136 zukommt. Offensichtlich zieht sich hier ein inhaltlich neuer und weiterer Kadenzkreis um den Seitenthemenkomplex, bevor mit den Takten 136ff. das bisher höchste innere Tempo im Viertelpuls und eine lapidare V-I Harmonik erreicht ist, mit welcher der bisherige Prozess sein vorläufiges Ende markiert. Typischerweise, wie auch hier ab Takt 136, fallen mit der Schlussgruppe die Türen wie vom Luftzug gezogen nur noch ins Schloss, die meist paarig angeordneten Phrasen spielen sich gegenseitig die Bälle zu, harmonisch oft auf basale Stufen reduziert. Schrittweise wird im Verlauf des mehrteilig angelegten Seitensatzes die Musik innerlich schneller und mündet in der Schlussgruppe schliesslich auf das höchste rhythmische Niveau. In Abbildung 17 kann dieser Prozess in der Klavierreduktion nachvollzogen werden.²

1 Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, 42002, S. 137f.

2 Vgl. »EEC« bei Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 2006, 150ff.

Abbildung 17: Mozarts *Prager Symphonie* in D-Dur KV 504, Takte 97–142 in Klavierreduktion.

The image displays a piano reduction of the third movement of Mozart's *Prager Symphonie* (KV 504). The score is written in D major and 3/4 time. It is divided into four systems of music, each spanning four measures. The first system begins at measure 96, the second at 100, the third at 103, and the fourth at 107. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A 'Holabl.' (Horn) part is indicated at the end of the fourth system.



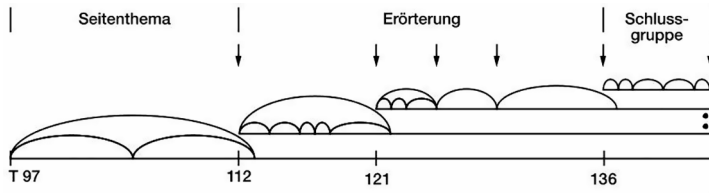


In der graphischen Übersicht in Abbildung 18 deuten Pfeile die vollständigen authentischen Kadenzen an. Mit Takt 97 setzt das periodische Seitenthema ein, das in Takt 112 in Phrasenüberlappung in die Zone der Erörterung übergeht. Wiederum in Phrasenüberlappung setzt in Takt 121 eine zweite Erörterungsgruppe ein, gefolgt von einer dritten in Takt 125 und einer weiteren in Takt 129, ehe in Takt 136, wiederum in Phrasenüberlappung, die Schlussgruppe einsetzt. Die verschiedenen horizontalen Ebenen in der Grafik machen sichtbar, wie die Musik sich Schritt für Schritt, ausgehend vom geradtaktigen Schwer-Leicht-Ge-fälle, auf immer höhere energetische Ebenen schwingt. Gleichzeitig ist nachvollziehbar, dass das Kriterium der ersten authentischen Kadenz als Ansatzpunkt der Schlussgruppe nicht greift. Schon eher ist es die letzte authentische Kadenz vor der Schlussgruppe, die dafür infrage kommt.

Wie sind die Takte nach dem Seitenthema ab Takt 112 aus formaler Hinsicht zu benennen? Was bereits mit dem vermollten Nachsatz in Takt 105 ansetzt und sich dann harmonisch und rhythmisch in immer intensiveren Ansätzen abspielt, ist bei aller Unterschiedlichkeit der Ausprä-

gungen aus einem Guss und kann am besten als eine vielgestaltige Zone des Erörterns des Seitenthemas und der Seitensatztonalität umschrieben werden. Charakteristisch für die zunehmende Verlebendigung stehen die vier unterschiedlichen motivisch-thematischen Gedanken und deren stets höhere rhythmische Energetisierung.

Abbildung 18: Mozarts *Prager Symphonie* in D-Dur KV 504, 1. Satz Takte 97–142.



Formale Übersicht im Schwer-Leicht-Gefälle, welche den Energiezuwachs durch die Phrasenüberlappungen mittels zusätzlicher Ebenen sichtbar macht. Die Pfeile markieren vollständige authentische Kadenzen.

Auch der Kopfsatz von Beethovens Waldsteinsonate op. 53 unterstreicht, dass dem Seitenthema nachgelagerte Kadenzkreise das Seitenthema energetisch auf den Prüfstand stellen, es intensivieren und harmonisch perspektivieren. Auf die vollständige Periode auf der Medianten E-Dur (T 35–42) folgt in den Takten 43–50 eine durch Triolen innerlich beschleunigte Variante des Themas mit einer zweiten vollständigen authentischen Kadenz. Mattheson nennt diese Variation »*propositio variata*«, musiktheoretisch wird von einer variierten Wiederholung gesprochen.³ Der Bass befragt durch seine Synkopen in der Folge diese vermeintlich sicher geglaubte Tonart und führt die Musik phrasenüberlappend in die Zone der Erörterung. Die systematische Beschleunigung zieht sich vom ganztaktigen Seitenthema über die

3 Vgl. S. 52ff.

halbtaktige Entwicklung (ab T 50) in den Viertelpuls (in T 58). Der Viertelpuls wird durch die Synkopen in der linken Hand (ab T 62) zusätzlich hervorgekitzelt und (in T 72) auf den Achtelpuls hochgepeitscht, bevor (mit T 74) dann der erlösende Moment mit der vierten vollständigen Kadenz erreicht ist und die Schlussgruppe ansetzt. Von einer »*Confutatio*« könnte in diesem Formteil gesprochen werden, aber aus musiktheoretischer Sicht ist dem Begriff Erörterung den Vorzug zu geben, da das Befragen der Seitensatztonart und die innere Beschleunigung im Zentrum stehen. In den meisten Analysen fehlt diese Sichtweise und wenn es sie doch gibt, dann sind sie auf den harmonischen Gang beschränkt. Dabei wird die so vordergründige innere Beschleunigung, die sich vom Seitenthema in einem Zug bis zur Schlussgruppe spannt, nicht beachtet. Entsprechend wird auch der Zone ab Takt 50 keine eigene Funktion zugeschrieben, obwohl sie sich inhaltlich klar vom Seitenthema abhebt, indem sie dieses befragt. So gestaltet sich die Entwicklung des Seitensatzes aus der kontinuierlichen Intensivierung und entfacht das von Mattheson beschriebene charakteristische Feuer und ein beunruhigendes Kribbeln.

Im ersten Satz der Violinsonate KV 306, in dem die Schlussgruppe lediglich auf die Takte 68–74 reduziert erscheint, zeigt sich, dass eine Spielart des Erörterns auch das Fragmentieren sein kann. Mozart sucht an dieser Stelle, nach der so ausladend virtuoson Darstellung seit Beginn der Sonate nach einer letzten Überhöhung, hier in Form einer Ausdünnung. Dabei verfolgt er in den Takten 52–68 die Strategie der Reduktion, bevor die Musik nach der vermeintlichen Kadenz (in T 52) den Formteil erst in Takt 68 beschliesst. Bezeichnenderweise folgt auf diese Zone nicht eine vordergründig auftrumpfende Schlussgruppe, sondern eine auffallend diskrete Textur mit einer öffnenden Geste durch das vorausgehende Klavier (T 68–70) und der antwortenden Violine (T 70–72). Die spielfreudigen Skalen des Klaviers (T 72f.) wiederum sekundiert die Violine (T 73f.) ihrerseits mit akkordischem Spiel in engerem Einsatzabstand, bis das Klavier übernimmt und zum gemeinsamen Abschluss führt.

Was aber, zum Abschluss des Kapitels, wenn nicht klar ist, welches schliesslich die Schlussgruppe ist und wo sie genau einsetzt? Am Bei-

spiel von Mozarts Klaviersonate in B-Dur KV 333 stellt sich diese Frage. Das Seitenthema endet mit Takt 38. Dann folgen mehrere Neu-Ansätze (in T 39, wiederholt T 41, T 43, T 46, T 50, variiert wiederholt T 54 und T 59). Welches sind die Kriterien, die eine Schlussgruppe ausmachen? Ein Blick auf die Reprise zeigt, dass die Zone von T 39–50 in der Reprise von T 135–152 entscheidend und dramatisch vergrößert erscheint, ab T 50 der Exposition (T 152 in der Reprise) die Musik jedoch als unveränderter Formteil wiederkehrt. Das deutet darauf hin, dass zwar das Spiel mit unterschiedlichen Ansätzen der Schlussgruppe verwirrend ausfällt, ihr eigentliches Ansetzen aber, in diesem Fall sogar noch durch die erste vollständige Kadenz nach dem Seitenthema gestützt, recht eindeutig ausfällt. Hinzu kommt, dass der rhythmische Puls mit T 50 um eine entscheidende Qualität höher greift als in der Zone davor. Während das Hauptthema in Ganzen gedacht ist, steht das Seitenthema in Halben. Takt 50ff. heben sich in der schnelleren Viertel-Pulsierung eindeutig von der ihr vorausgehenden Zone ab und halten diese hohe rhythmische Dichte bis zum Ende der Exposition.

So wie die Überleitung durch die rhythmische Übersetzung und die harmonische Modulation geprägt ist, so drückt die dramatisierende Infragestellung der Seitensatztonart und die dadurch freigesetzte Aktivität der Musik der Erörterung ihren Stempel auf. Die Zone der Erörterung ist die aktivste und eine der schönsten im Ablauf der Exposition.

