

In der vierten und fünften Sonate ist die Beschleunigung von der Halben auf den Viertelpuls erneut deutlich herausgearbeitet. Die Reprise beginnt in der vierten Sonate für einmal nicht erst mit dem Seitenthema, sondern schon mit der Überleitung, wodurch die Reprise in dieser Sonate aufgewertet erscheint. Die sechste Sonate, als einzige im ternären Metrum, übersetzt vom ganztaktigen auf den Viertelpuls. Auch diese Reprise lässt den Hauptsatz aus und startet direkt mit dem Seitensatz.

Auffällig in allen Sonaten LeBruns ist die Strategie, die Reprise direkt mit dem höherpulsigen Seitenthema zu beginnen. Meist erscheinen Hauptthema und -satz gar nicht mehr. Durch das Oszillieren zwischen den Pulsebenen ergibt sich insgesamt eine dramatisch weniger final ausgeprägte Dynamik. Im Spiel zwischen den Pulsebenen schließt LeBruns Konzeption der Sonate stärker an das tradierte Formschema an, und es resultiert in der Tendenz ein abgerundeter zweiter Formteil (Durchführung und Reprise).¹⁹

Haydn: späte Symphonien

Symphonie Nr. 96 in D-Dur, 1. Satz

Indem an dieser Stelle der Fokus erneut auf Haydn gerichtet ist, soll an einem vordergründig problematisch erscheinenden Stück das erarbeitete Verständnis erprobt werden. Denn auf den ersten Blick spricht alles dafür, dass mit dem Kopfsatz von Haydns Symphonie Nr. 96 in D-Dur ein Gegenbeispiel gefunden werden kann, das die aufgestellten Kriterien durchkreuzt. Überhaupt wird in diesem Kopfsatz so ziemlich alles infrage gestellt, was die traditionelle Sonatensatzform auszumachen scheint. Die Suche nach einem Seitenthema gestaltet sich schwierig und es ist auf den ersten Blick nicht klar, ob die Exposition mit dem Seitenthema abschliesst. Die Reprise scheint nach zwei Takten Generalpause in der Subdominante einzusetzen (T 132). In Takt 154 werden wir jedoch

19 Vgl. »Type 1 Sonata« bei Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 2006 S. 343ff.

eines besseren belehrt, wenn das Hauptthema nach einer ordentlichen Rückleitung in der Tonika erklingt, allerdings entspricht dieser Einsatz wiederum der Entwicklung des Hauptthemas (in der Exposition T 32ff.). Darüber hinaus erscheint in der Reprise der ganze zweite thematische Teil nicht, sondern gibt sich nur in Bruchstücken und Fragmenten zu erkennen, die Themengestalten sind durch andere ersetzt. An diesem Werk zeigt sich, dass weder die Themen oder deren Abfolge noch die Motivik dazu dienen, die Form klar fassen zu können. Was kann dann noch helfen, die Form nachzuvollziehen?

Abbildung 49: Vordersatz des Hauptthemas im Kopfsatzes von Haydns Symphonie Nr. 96 in D-Dur in der Reduktion auf die Streicher.



Im Original verdoppeln das Solo-Fagott die Bratschen und die Kontrabässe die Celli.

Zu Beginn des Allegro (T 18, siehe Abb. 49) dominieren Staccato-Achtel sowie kleingliedrige Bewegungen in den zweiten Geigen, Bratschen und Fagotten. Akzentuiert und kontrapunktiert werden diese Bewegungen durch den Puls der Bässe auf Taktebene, wobei die harmonische Abfolge Tonika – Dominante – Tonika – Dominante den Zählpuls auf die Zweitakter legen, die sich formal zu einem offenen viertaktigen Vordersatz zusammenschliessen. Die Melodie liegt herrlich schief im Gefüge mit dem Dreiachtauftakt auf die lange übergebundene Note im zwei-

ten Takt und dem Zug auf den harmonischen Schwerpunkt des dritten Taktes, worauf der offene vierte Takt folgt. Die begleitenden Achtelstaccati erscheinen unter dieser Perspektive als Füllmaterial. Zählpuls ist der Zweitakter.

Der Nachsatz (T 22ff.) wird im letzten Takt durch Phrasenüberlappung erstickt, wodurch sich die Musik auf die energetisch zweite Ebene emporschwingt, in typischer Weise mit dem ersten Tutti-Einsatz des Orchesters im Allegro (vgl. Abb. 50). So wird die Entwicklung des Hauptthemas lanciert, wiederum zuerst zweitaktig (harmonisch I-V). Im dritten Ansatz (T 29) setzt sich der ganztaktige Puls in Form eines dreitaktigen Unisonogangs durch, womit auch die Entwicklung des Hauptthemas zum Halbschluss in T 31 insgesamt als Siebentakter erfolgt. Damit stellt sich die Frage, wie diese Taktgruppe gehört werden soll? Ereignet sich innerhalb von Takt 29, bedingt durch die Synkope, eine Schwer-Leicht-Abbildung²⁰, ist Takt 30 wieder als schwer zu hören und damit der offene Schluss Takt 31 leicht, wie sich das für einen Halbschluss stimmig ergäbe? Oder ist die Musik gegen den Strich gekämmt, Takt 29 schwer, 30 leicht, 31 schwer (?) und dafür dann 32 leicht für den Wiedereintritt des Hauptthemas? Offensichtlich handelt es sich um eine mehrdeutige Stelle, in der das Schwer-Leicht-Muster unterschiedlich aufgefasst werden kann. Ich bevorzuge die Leseweise, dass in den drei Takten 29–31 eine gestauchte und vollständige Abbildung eines Viertakters realisiert ist und damit die Wiederaufnahme des Hauptthemas in Takt 32 schwer auf der dritten Energieebene einsetzt, was in Takt 39 zu einer neuerlichen Phrasenüberlappung führt (vierte Ebene), analog zu Takt 25.

20 Die erste Halbe (Viertelsynkope) schwer, die letzten beiden Achtel leicht.

Abbildung 50: Entwicklung des Hauptthemas im Kopfsatz von Haydns Symphonie Nr. 96 in der Reduktion auf Streichquartett, Takte 25–31.

The image displays a musical score for a string quartet, specifically measures 25 through 31 of the first movement of Haydn's Symphony No. 96. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Measures 25-27 are marked with a forte (f) dynamic. Measures 28-31 are marked with a fortissimo (ff) dynamic. The music features a prominent melodic line in the Violin I part, which is supported by the other instruments. The score shows a clear development of the main theme, with various rhythmic patterns and dynamic markings.

Die Taktordnung zu Beginn der Überleitung (ab T 39) entspricht der Anlage von Takt 25ff. mit zuerst zwei Zweitakttern, gefolgt vom Wechsel auf den eintaktigen Puls mit dem dritten Ansatz (T 43). Im Folgetakt 44 ereignet sich ein Sprung auf die fünfte energetische Ebene, denn aufgrund der Harmonik wiegt Takt 44 schwerer als Takt 45. Diese neue Schwer-Leicht-Ordnung pflanzt sich in den folgenden Takten entsprechend fort und mündet im Takt 49 in den (leichten) Halbschluss. Allerdings entspricht die Melodik der Holzbläser der Transposition der Achtelgestalt von Takt 18, womit Takt 49 durch die Phrasenüberlappung schwer zu gewichten ist (sechste Ebene). Vielleicht hilft es an dieser

Stelle, sich den Bau des Hauptthemas zu vergegenwärtigen: Die Musik setzt dort (in Takt 18) quasi unbetont ein, die Thematik hat im folgenden Takt einen ersten Schwerpunkt durch die lange Note und erst mit dem Gang in Takt 20 klärt sich die metrische Ordnung. Analog kann die Stelle ab Takt 49 als eine Andeutung von einem Seitenthema verstanden werden, als die Melodik der Holzbläser in Takt 49 der Transposition von Takt 18 entspricht; Punktierter und Lauffigur in Takt 50 entsprechen der Punktierten und sich in einen Lauf lösenden Bewegung in Takt 19, die Klärung der metrischen Verhältnisse in Takt 51 entsprächen Takt 20 (vgl. Abb. 51).

Abbildung 51: Reduktion der Takte 49–57 (nur Flöten und Streicher).

The image displays a musical score reduction for measures 49 through 57, specifically for Flutes and Strings. The score is written in 3/4 time and D major (two sharps). It consists of two systems of staves. The first system (measures 49-51) shows a Flute part with a melodic line and a String part with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 52-57) continues the Flute and String parts, with the Flute part featuring more complex melodic figures and the String part providing a steady rhythmic base. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *sfz* (sforzando).



Argumente für eine solche Sichtweise sind – bedingt durch die vor-
 ausgehenden Überleitungstakte – der höhere Puls auf Taktebene, der
 gleiche formale Bau, der thematische Dreiachtauftakt sowie die Me-
 lodik der Holzbläser. Gegen diese Sichtweise wäre einzuwenden, dass
 der Modulationsverlauf noch nicht abgeschlossen ist und unmittelbar
 wiederaufgenommen wird. Wie auch immer die Stelle bewertet werden
 mag, wichtig ist festzuhalten, dass der innere Puls an dieser Stelle der
 Taktigkeit entspricht.

Das Schwer-Leicht-Paar der Takte 49/50 bildet sich in den Takten
 51/52 nochmals ab, das Sforzato auf die zweite Zählzeit in Takt 52 lenkt
 die Betonung zusätzlich auf Takt 53, worauf dann Zweitakter in schöner
 Regelmässigkeit den modulatorischen Prozess weiterspinnen, ehe mit
 Takt 71 die abschliessende thematische Struktur erklingt. Erneut stellt
 sich die Frage, ob es sich bei diesem Thema um ein spätes Seitenthema
 handelt, mit dem die Exposition abschliesst, oder ob die Kürze der The-
 matik eher für eine Schlussgruppe spricht.

Für eine Schlussgruppe sprechen die geringe Tragkraft des Phrasen-
 baus (2 x 2 Takte, nur über vier Takte)²¹ sowie das höchste innere Tempo.
 Denn während das Hauptthema zweitaktig gebaut ist, steht der Ansatz
 zum Seitenthema in Takt 49ff. in einem eintaktigen Umfeld. Die Musik

21 Vgl. auch Christian Diemer: *Nicht mal ein Thema! Haydns Sinfonie Nr. 96 D-Dur Hob. I:96*. 2008, URL: <https://www.christiandiemer.de/haydn> (zuletzt abgefragt 31.12.2023), S. 14.

ab Takt 71 lebt vom Viertelpuls, welcher mit den vorausgehenden Takten eingeführt ist. Darüber hinaus tritt in Takt 71 in der Pauke mit dem Achtel-zwei Sechzehntel-Motiv auf die betonte erste Zählzeit und der anschließenden Dreiachtelgruppe eine instrumentatorische und rhythmische Aktivierung ein, auf die sich die Musik schrittweise hinbewegt hat (vom pauschalen Rhythmuskörper in den Takten 26/28, 40/42 sowie 46/48 bis zur Individualisierung und Isolierung der Klangfarbe dieses Rhythmusmusters in der Pauke in den Takten 71/73). Auffälligerweise fügt Haydn in der Paukenstimme in Takt 71 sowohl die Spielanweisung *forte* als auch *zu 2* hinzu, obwohl an den vorausgehenden Parallelstellen auch schon zwei Ausführende beteiligt sind und *forte* zu spielen ist. Offenbar ist Haydn in diesem Takt an der Differenzierung gelegen. Auch der Rhythmus der ersten Geigen, insbesondere die Takte 72–74, steht im Viertelpuls.

Formal betrachtet springt die zu kurz geratene Andeutung des Seitenthemas in seiner variierten Wiederholung direkt in die Erörterung (ab T 53), womit Seitenthema und Erörterung in eins zusammenfallen und die Überleitung nahtlos fortsetzen. Im Zuge des befragenden Charakters der Erörterung erlaubt sich Haydn die eindrücklich wirksame zeitlich befragende Massnahme mit zwei ganztaktigen Leerstellen (T 61/62), welche umso überzeugender die Viertelpulsierung ab Takt 63 begünstigen, die in den Takten 68f. gar in Richtung Achtelpulsierung weist, bevor die Schlussgruppe mit Takt 71 im Viertelpuls einsetzt. Die Exposition endet auf betontem Takt auf sechster Ebene, wodurch sich die Wiederholung der Exposition auf leichter Ebene abspielt. Auch hier ermöglicht die Setzung der Wiederholungszeichen eine erhöhte Poetisierung für die Wiederholung der Exposition.

Die Durchführung beginnt, nach zwei überleitenden Takten, mit einer Verarbeitung des Hauptthemas, ab Takt 104 des Schlussgruppen-themas²² und setzt nach zwei Takten Generalpause mit einer subdominanten Scheinreprise ein (T 132), womit direkt ein zweiter Durchführungsteil ansetzt. Auf die Rückleitung erfolgt in Takt 154 die Reprä-

22 Oder spricht der Sachverhalt, dass dieses Thema in der Durchführung verarbeitet wird, für die Einordnung des Themas als Seitenthema?

se, nicht wie erwartet mit dem Hauptthema, sondern mit dem Material der Überleitung (vgl. T 32). Das Überleitungsthema (Takt 154) ist wie in der Exposition zweitaktig, anschliessend übersetzt die Musik mit dem Orchestertutti in die Ganztaktigkeit (T 161) und findet schliesslich zum Viertelpuls (ab T 181), welcher vom kurzzeitigen Achtelpuls in den Takten 189ff. zusätzlichen Schub erhält.

Das fantastische Werk zeigt, dass gerade dort, wo Motivik und Thematik keine Orientierung mehr zu geben vermögen, der rhythmisch zeitliche Prozess des zweifachen Übersetzens abgeschritten wird und Struktur trägt. Mattheson würde sagen, dass sich die genannte Abfolge der Teile »wirklich darin antreffen lasse«.

Symphonie Nr. 104

1. Satz

Beim Hören des Kopfsatzes von Haydns letzter Symphonie von 1795 begegnet einem zunächst ein ruhiges Adagio-Viertel, ein Unisono auf dem Ton d, im Tutti, Fortissimo, über vier Oktaven aufgespannt. Dieser archaisch wirkende erste Klang scheint in Schlag zwei vollständig wiederholt zu werden, ehe sich die Musik im letzten Moment mittels einer Doppelpunktierung zur Oberquint emporschwingt und sich nach dem gemächlichen ersten Schritt durch den Auftakt eine vorwärtsgerichtete Perspektive in der Musik ergibt. Auf die gefasste Ordnung des Beginns erfolgt schon im dritten Schlag eine Zäsur in Form einer Halben, die durch eine Fermate zusätzlich aufgehalten wird. Ein erstes Zögern in Form eines Stehenbleibens der an sich fliessenden Zeit stellt sich ein, als ob eine Rückversicherung über das sich eben Abgespielte aufdrängt und das bisher Erklungene als Gestalt erinnert werden kann. Takt 2 erbt die rhythmische Gestalt des ersten Taktes in Form einer Wiederholung, führt aber melodisch in die Unterquarte, wo ebenfalls eine Fermate die Zeit kurz anhält. Warum Haydn sich wohl für eine variierende Wiederholung der Gestalt des ersten Taktes entschieden haben mag? Schliesslich wäre in Takt 2 eine andere Fortführung denkbar. Soll die Wiederholung der eröffnenden Gestalt Uneingeweihte augenblicklich in die Lage versetzen, Bild und Abbild zu erkennen und gegeneinander