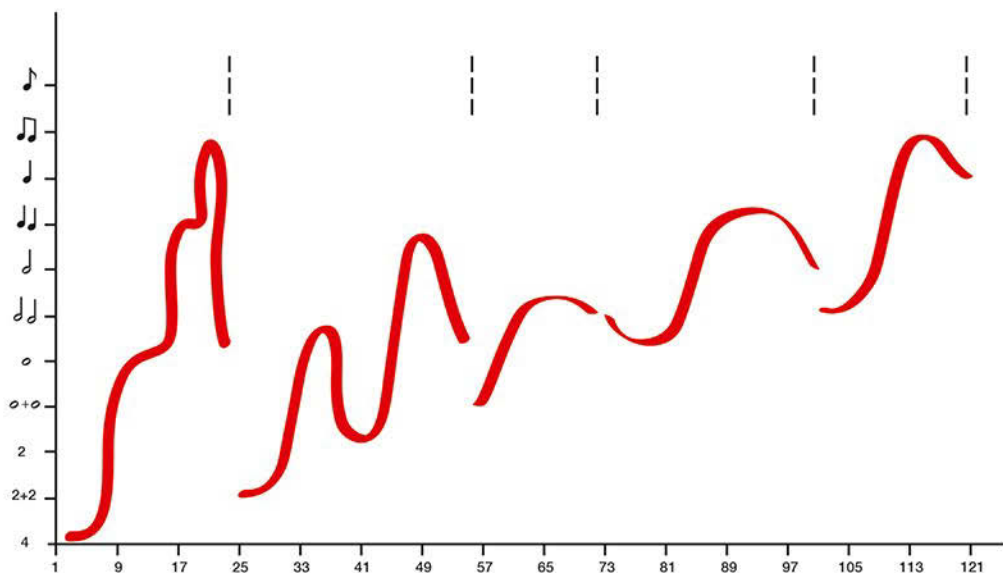




Felix Baumann

RHYTHMISCH- ENERGETISCHE INTENSIVIERUNG

Zur Verlaufsform von Sonatenexpositionen
in der Wiener Klassik

[transcript] Musik und Klangkultur

Felix Baumann
Rhythmisch-energetische Intensivierung

Felix Baumann (Prof.), geb. 1961, unterrichtet Komposition und Musiktheorie und leitet die Studiengänge in Komposition, Musiktheorie, Sound Design und Tonmeister sowie in Co-Leitung das Studio für zeitgenössische Musik an der Zürcher Hochschule der Künste, ZHdK. Er studierte Klavier, Komposition, Musiktheorie, Schulmusik und Dirigieren in Luzern und Basel sowie Rhythmus bei Pierre Favre. Schwerpunkte seiner kompositorischen Tätigkeit bilden die sich entfaltende Bewegung, Themen der Verständigung sowie das Hören an sich.

Felix Baumann

Rhythmisch-energetische Intensivierung

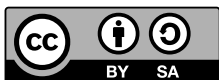
Zur Verlaufsform von Sonatenexpositionen
in der Wiener Klassik

[transcript]

Die Open-Access-Ausgabe wird publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 Lizenz (BY-SA). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell, sofern der neu entstandene Text unter derselben Lizenz wie das Original verbreitet wird.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Felix Baumann**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Felix Baumann (bearbeitet von Maria Arndt, Bielefeld)

Korrektorat: Lars Osterloh

Druck: Elanders Waiblingen GmbH, Waiblingen

<https://doi.org/10.14361/9783839475263>

Print-ISBN: 978-3-8376-7526-9

PDF-ISBN: 978-3-8394-7526-3

Buchreihen-ISSN: 2703-1004

Buchreihen-eISSN: 2703-1012

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Einleitung: »Mein Acker ist die Zeit.«	9
Voraussetzungen	15
 I. Zur Exposition der klassischen Sonatenform bei Joseph Haydn	21
Rhythmische Intensivierung	25
Haydns Klaviersonaten Hob. XVI, Nr. 1-14	29
Experimentierfeld Exposition	32
Exposition und rhythmische Entwicklung	39
»Beliebig viele Melodien«	40
Dynamisches Formkonzept	46
 II. Musik und Sprache	53
Musik und Rhetorik	57
Der Aufbau der Rede	63
 III. Fortsetzung des Seitenthemas	
Zone der Infragestellung und der Erörterung	71
 IV. Dramatik versus Bewegung	81
Im Einfluss von Aufklärung und gesellschaftlichem Wandel	81
Johann Christian Bachs Cembalosonaten op. 5 im Spiegel	
von Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzertbearbeitungen KV 107	86
Das Fundament der Exposition	95
 V. Zur Frage der Wiederholung der Exposition	103
Das Verhältnis Schwer-Leicht in der Taktgruppenarchitektur	105
Wiederholungszeichen am Expositionsende	
Konvention oder Poesie?	111

VI. Analytische Beispiele	119
Beethoven Symphonie Nr. 1 in C-Dur, op. 21, 4. Satz	119
Rhythmische Entwicklung in späteren Werken Beethovens	124
Mozart: durchbrochene Kontinuitäten	134
Jupiter-Symphonie C-Dur KV 551	134
1. Satz	134
2. Satz	137
Symphonie g-Moll KV 550, Kopfsatz und Menuetto	138
Ouvertüre der <i>Zauberflöte</i> KV 620	141
LeBrun Sechs Sonaten für Cembalo (Klavier) und begleitende Violine	145
Haydn: späte Symphonien	153
Symphonie Nr. 96 in D-Dur, 1. Satz	153
Symphonie Nr. 104	160
VII. Ausstrahlungen in die romantische Musik	169
Franz Schubert	169
Von Chopin bis Bruckner	173
Gustav Mahler	176
VIII. Zusammenfassung und Ausblick	179
Anhänge	185
Kopfsätze der Mozartsymphonien	185
Literaturverzeichnis	188
Werkverzeichnis	193

Abstract

Der vorliegende Text vertieft das Verständnis der Gestaltung der klassischen Sonatenexposition und stellt Instrumente für deren Analyse bereit. Musikkundigen ist geläufig, dass das Seitenthema einer klassischen Sonatensatzexposition in einer Spannungstonart erfolgt. Weniger oder gar nicht bekannt ist, dass sich zusammen mit der harmonischen Modulation eine rhythmisch-energetische Intensivierung vollzieht, womit der Prozess der Modulation als ein dramatischer wahrgenommen wird.

Diese mit einer inneren Beschleunigung einhergehende Ausdifferenzierung der musikalischen Textur erfährt in vielen Fällen vor dem Erreichen des Expositionsendes eine Zuspitzung. In den musiktheoretischen Schriften wurde der rhythmisch-energetischen Intensivierung bisher wenig Beachtung geschenkt. Immerhin finden sich bei Carl Dahlhaus, James Hepokoski und Warren Darcy sowie vor allem bei Charles Rosen Ansätze einer adäquaten Beschreibung, die in der vorliegenden Auseinandersetzung ausgeführt und perspektivisch weiterentwickelt werden. Der vorliegende Text zielt darauf ab, nachvollziehbar zu machen, wie durch die rhythmisch-energetische Intensivierung die Musik in der Wiener klassischen Sonatenexposition dramatisiert und strukturiert wird. Er möchte Ansätze für Analyse und Interpretation bereitstellen und zur eigenen Auseinandersetzung inspirieren.

Einleitung: »Mein Acker ist die Zeit.«¹

Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), Zeitgenosse der Wiener Klassischen Komponierenden, benennt im *West-östlichen Divan*, dass der Ort seiner Arbeit die Zeit sei und bemüht dafür die Metapher des Ackers. Interessanterweise legt Goethe den Fokus nicht etwa auf Inhalte, Handlungsstränge oder Erzählformen, sondern auf das Gestalten von Zeit. Es scheint ihm bewusst gewesen zu sein, dass das Beackern der verfließenden Zeit die entscheidenden Dimensionen erschliesst. Noch weiter geht der Philosoph Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling in *Philosophie der Kunst* von 1802, in der er die Wiener Klassische Musik als eine Erscheinungsform beschreibt, in der »...das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie in sich selbst hat...«². Verbirgt sich hinter diesen bemerkenswerten Formulierungen zur Gestaltung von (musikalischer) Zeit ein Verständnis, aufgrund dessen die Betrachtung der Sonatenexposition eine Neubewertung verdient?

Musikkundige wissen, dass das Seitenthema einer Sonatensatzexposition zur Zeit der Wiener Klassik üblicherweise in einer Spannungstonart³ steht. Weniger oder gar nicht bekannt ist, dass sich einherge-

1 »Mein Erbtheil wie herrlich, weit und breit. Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit.« Johann Wolfgang von Goethe: Gedichte. *West-östlicher Divan*, 1819–1827, Buch der Sprüche. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2010, hg. Hendrik Birus, S. 363.

2 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: »*Philosophie der Kunst*« [1802], in: *Sämtliche Werke Abt. 1, Bd. 5*, 1859, Reprint Darmstadt 1966, S. 493.

3 Der Begriff Spannungstonart wird in diesem Buch als übergeordneter anstelle von Begriffen wie Dominant-, Oberquint- oder Seitensatztonart verwendet, da

hend mit der harmonischen Modulation seit der Frühklassik eine rhythmisch-energetische Intensivierung vollzieht, die den Prozess der Modulation dramatisiert.

Das vorliegende Buch möchte einen Beitrag zum Verständnis dieses bis zum heutigen Tag kaum erforschten Phänomens leisten und nachvollziehbar machen, mit welchen Mitteln der rhythmischen Differenzierung im Wiener klassischen Stil die Sonatenexposition strukturiert ist. Die Ausführungen zielen darauf ab, Instrumente bereitzustellen, mit denen die Sonatenexposition differenzierter betrachtet werden kann. Sie fassen auf Beobachtungen aus künstlerisch-kompositorischer Perspektive. Den Darlegungen vorausgegangen ist das Studium zahlloser Sonatensätze und die Bewandnis, dass Musikstudierende, welche Sonatensätze als Stilstudien verfasst hatten, immer wieder zu der Frage gelangten, weshalb – selbst bei teils identischer Harmoniefolge – eine Modulation bei den Meistern wie ein Wunder, in ihrer Stilkopie jedoch ungenau klinge. Solche Erfahrungen aus der musikpädagogischen Praxis verdeutlichen, dass es nicht ausreicht, die Modulation in der Sonatenexposition auf den harmonischen Prozess zu reduzieren.

Ein Blick in Harmonie- und Formenlehrbücher fördert zutage, dass Rhythmus und Zeitgestaltung im Zusammenhang mit harmonischer Modulation kaum Raum einnehmen. So erwähnt Clemens Kühn in *Modulation kompakt*⁴ mit keinem Wort den rhythmisch-metrischen Aspekt im Modulationsvorgang, genauso wie Gustav Güldenstein⁵,

diese je nach Kontext unzureichend sind. Dabei knüpft der Begriff Spannungstonart an das Verständnis von Charles Rosen an, der die Modulation »als eine Dissonanz auf höherer Ebene, nämlich auf der Ebene der Gesamtstruktur« versteht (vgl. Rosen 1983, S. 26). In einem tonalen Musikstück ist demzufolge ein ausserhalb der Tonika stehender Abschnitt im Verhältnis zur Gesamtheit des Stückes dissonant und bedarf der Auflösung, wenn die Form abgerundet und das Wesen der Kadenz unangetastet bleiben soll. Diesem Verständnis liegt die jahrhundertlang gültige Voraussetzung tonaler Musik, das Prinzip Spannung-Lösung, zugrunde.

4 Clemens Kühn: *Modulation kompakt. Erkunden. Erleben. Erproben. Erfinden*, Kassel: Bärenreiter 2013.

5 Gustav Güldenstein: *Modulationslehre*. Stuttgart: Klett Verlag ²1929.

Erwin Ratz⁶, Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder⁷ oder Günter Altmann⁸. Interessant erscheint auch das Studium von Max Regers *Modulationslehre* (hg. 1916), in welcher zwar Modulationen zu entlegenen Tonarten wie von C-Dur nach His- oder Heses-Dur durchgeführt werden, aber zur rhythmischen Dimension keine Bemerkung zu finden ist.⁹ Hubert Mossburger hingegen verweist in seiner *Ästhetischen Harmonielehre* auf den Unterschied zwischen der »dramatischen Modulation«, die in der Oper oder in der klassischen Sonatenform (Überleitung, Durchführung) anzutreffen sei, gegenüber der »lyrischen Modulation« in Lied und Sonate. Als dramatische Mittel benennt er den schnellen harmonischen Wechsel, den zunehmenden harmonischen Rhythmus, die Verkürzung der Motivik, den Wechsel der Begleitart und den dynamischen Kontrast.¹⁰ Leider werden diese Beobachtungen in der Folge nicht weiter vertieft.

Im Kontext des Systematisierens und Erläuterns von Modulationen nehmen die harmonietheoretischen Überlegungen den gesamten Raum ein, selten ist die rhythmische Struktur miteinbezogen. Für das Verständnis des harmonischen Modulationsvorgangs mag eine ausschliessliche Betrachtung genügen, für eine vollständige Durchleuchtung mindestens (seit) der Wiener Klassik ist dies jedoch im Sonatenkontext nicht ausreichend. Denn damit droht etwas vom Charakteristischsten der Sonatenform auf der Strecke zu bleiben.

-
- 6 Erwin Ratz: *Einführung in die Musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition 1978.
 - 7 Lemacher/Schroeder: *Formenlehre der Musik*, Köln: Musikverlage Hans Gerig 1979.
 - 8 Günter Altmann: *Musikalische Formenlehre*, München: K. G. Saur 1989.
 - 9 Symptomatisch endet Regers Vorwort mit folgenden Worten: »Sollte es meinem Büchlein vergönnt sein, an der Zerstreuung des schier undurchdringlichen Nebels, der trotz der vielen ›seelischen und inneren Erlebnisse‹ leider noch in manchen Köpfen herrscht, kräftig mitzuwirken, so wäre mir das eine grosse Beruhigung.« Max Reger: *Modulationslehre*, Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger 1916, S. 3.
 - 10 Hubert Mossburger: *Ästhetische Harmonielehre. Quellen. Analysen. Aufgaben*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel 2012, hier Bd. II ab S. 1134, besonders S. 1179f.

Bei der Durchsicht der musiktheoretischen Literatur zu rhythmischen Phänomenen fällt auf, dass die meisten Arbeiten auf spezifische, isolierte Stellen und differenzierte Einzelbeobachtungen fokussieren. Prompt gerät dabei die Entwicklung der Form in ihrer Prozesshaftigkeit aus dem Blick. Dies zeigt sich auch in der Publikation *Vom Takt* von Claudia Maurer Zenck¹¹, in der lediglich kleine Werkausschnitte Gegenstand der Analysen sind. Damit gehen der charakteristische Fluss und formale Verlauf des jeweiligen Werks oft verloren. Die gewonnenen Erkenntnisse werden selten genutzt, um das Detail im Kontext des formalen Ganzen zu lesen.

Ähnliches zeitigt die Lektüre von Peter Petersens *Musik und Rhythmus*¹². Petersen entwickelt mit der Komponententheorie eine Methode, mit der er jede einzelne rhythmusprägende Schicht sorgfältig aus dem musikalischen Kontext herausschält und diese zusammenaddiert, bis sich schliesslich ein visuelles Profil zu erkennen gibt, das die innersten Unterschiede der untersuchten Takte wiedergibt. Petersen folgert: »Damit einher ginge dann auch die Verabschiedung des Akzent- oder Betonungsbegriffs, an dessen Stelle die neutraleren Begriffe ›Komponente‹ im Sinne von Klangereignis oder -veränderung und ›rhythmisches Gewicht‹ treten müssten.«¹³ Mit dieser Methode gelingt es Petersen, eine Fülle von Aspekten sichtbar zu machen und visuell darzustellen. Petersens Komponententheorie muss jedoch insofern kritisiert werden, als sie primär quantitativ ausgerichtet ist.¹⁴ Die Grenzen der Methode

11 Claudia Maurer Zenck: *Vom Takt. Untersuchungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien: Böhlau Verlag 2001.

12 Peter Petersen: *Musik und Rhythmus, Grundlagen, Geschichte Analyse*, Mainz: Schott Music 2010.

13 Ebd., S. 261.

14 Petersen bemängelt Stockhausens beschränkten analytischen Blick auf die vier Toncharaktere und dabei die Gleichsetzung von »Dauern« mit den Qualitäten »Stärke«, »Höhe« und »Farbe« (S. 251), welche die Frühphase der Serialität nachhaltig geprägt hat. Allerdings unterläuft Petersen insofern eine Art Betriebsblindheit, als seine eigenen graphischen Darstellungen in der Komponententheorie analog alle rhythmischen Aspekte musikalisch gleichgewichtet addie-

zeigen sich darin, dass sie nur kleinräumig funktioniert und die Aspekte hierarchisch nicht gegliedert sind. Damit bedarf die Methode für das Erarbeiten eines Verständnisses von grösseren Formen zusätzlicher Analyseinstrumente.

Die genannten Arbeiten stehen beispielhaft für Veröffentlichungen, die spezifisch rhythmische Aspekte erörtern, den Bogen vom Detail zur Spannungskurve der Grossform aber nicht in befriedigendem Masse schlagen. Nicht unerwähnt bleiben dürfen die Studien von James Hepokoski und Warren Darcy in *Elements of Sonata Theory*¹⁵ sowie vor allem diejenigen von Charles Rosen (*Der Klassische Stil*¹⁶ und *Sonata Forms*¹⁷). Diese Arbeiten bieten wertvolle Einsichten zum Thema, die hier weiter bedacht werden. Anstelle einer detaillierten Besprechung an dieser Stelle wird am geeigneten Ort im Text auf sie eingegangen. Denn in diesen Arbeiten verdichten sich adäquate Beschreibungen von grösseren Einheiten und Strukturen. Vor allem Rosens Darstellungen zeichnen sich durch eine weitreichende Sicht auch auf die rhythmischen Zusammenhänge aus. Allerdings systematisiert keine der genannten Arbeiten die rhythmisch-energetische Intensivierung in ihrer Beziehung zur Entwicklung der Form, womit die damit einschlägigen Beobachtungen in ihrer Radikalität meines Wissens bisher nicht zu Ende gedacht worden sind.

ren. Damit verzerrt sich das abschliessende Profilbild, welches sich in der Überfülle der Informationen einer leichten Lesbarkeit entzieht. So gewinnbringend die Profilrhythmen auch sind, sie wirken graphisch überladen, weil in der Addition der Teilrhythmen nicht entschieden ist, welcher Rhythmuskomponente welches Gewicht zusteht. Wenn jeder rhythmusbildende Faktor gleichgeschaltet und gleichgewichtig behandelt wird, verstellt sich der Blick in verhängnisvoller Weise, weil ihm der künstlerische Zugriff ausgetrieben ist. So erscheint der berühmte Paukenschlag in der nach ihm benannten Symphonie Nr. 94 von Haydn im Profilrhythmus (S. 11) vergleichsweise untergeordnet, obwohl er die vor ihm erklungene musikalische Ordnung aus den Angeln hebt.

- 15 James Hepokoski/Warren Darcy: *Elements of sonata theory. Norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*, Oxford University Press 2006.
- 16 Charles Rosen: *Der klassische Stil*, Kassel: dtv/Bärenreiter 1983.
- 17 Charles Rosen: *Sonata Forms*, New York: Norton 1988.

Das vorliegende Buch untersucht im ersten Kapitel (»Zur Exposition der klassischen Sonatenform bei Joseph Haydn«) das Phänomen der rhythmisch-energetischen Intensivierung in der Exposition des klassischen Sonatensatzes. Anhand der ersten 14 Klaviersonaten Haydns wird zur Diskussion gestellt, inwiefern der Blick auf die Rhythmik den musikalischen Ablauf vertiefend erschliesst. Im Kapitel »Musik und Sprache« wird ein Assoziationsfeld geöffnet, indem Parallelen zwischen musikalischen Entwicklungen im klassischen Sonatensatz und der »dispositio« (dem Entwerfen der Rede) in der klassischen Rhetoriklehre zutage gefördert werden. Im Folgekapitel »Fortsetzung des Seitenthemas« wird der Abschnitt, der auf das Seitenthema folgt, einer Untersuchung unterzogen, die einen vertiefenden Einblick in das dramatische Wesen der Exposition der Wiener klassischen Sonate eröffnet. Dabei ist von besonderem Interesse, welche feine Veränderungen der junge Mozart in den Cembalosonaten Johann Christian Bachs anbrachte, als er sie zu Klavierkonzerten umarbeitete. Das Kapitel »Zur Frage der Wiederholung der Exposition« erweitert die vorausgehenden Betrachtungen auf die rhythmischen Phänomene in der Exposition. Dabei kommt ein weiteres Instrument der Darstellung zum Einsatz, mit dem Aspekte des rhythmisch-zeitlichen Prozesses in der Wiener klassischen Sonate differenziert visualisiert werden können. Anschliessend fügt sich ein Kapitel ein, das Beispiele aus der Literatur einer Überprüfung unterzieht. Ehe die zusammenfassenden Überlegungen dargestellt werden, wird einem Ausblick auf Ausstrahlungen in die romantische Musik Raum gegeben. Insgesamt zielen die Ausführungen darauf ab, rhythmisch-energetische Intensivierungen und dramatische Phänomene in der Exposition des Wiener Sonatensatzes ausfindig zu machen und zu benennen. Damit verbunden ist die Hoffnung, sowohl die Interpretation als auch die Analyse und das Musikdenken zu inspirieren.

An dieser Stelle danke ich allen, die an diesem Projekt Interesse gezeigt haben. Ganz besonders danken möchte ich Prof. Dr. Philippe Kocher für sein sorgfältiges und kritisches Lektorat und Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen für seine Unterstützung und kritische Durchsicht sowie Christian Strinning und Prof. Dr. Dominik Sackmann. Ohne ihren produktiven Widerstand wäre diese Arbeit nicht möglich geworden.

Voraussetzungen

Um zu verstehen, inwiefern die frühklassische Musik sich von der ihr vorausgehenden barocken abhebt und die Wende der musikalischen Auffassung, die mit dem Beginn der Frühklassik einhergeht, besser nachvollziehen zu können, ist es nötig, die im frühen 18. Jahrhundert herrschende Auffassung von Rhythmik und Metrik vertieft zu betrachten. Dabei zeigt sich, dass die innere Gestaltung des rhythmisch-zeitlichen Ablaufs einem Regelsystem unterworfen war, das eine Analogie zu Körperbewegungen aufweist. Dazu gehören der Atem und der Herzschlag, aber auch die Körper- und Spielbewegungen der Musizierenden sowie das Wirken der Gravitation z.B. beim Führen der Streicherbögen. Der Komponist und Musiktheoretiker Johann Adolph Scheibe beschreibt dies in der musikalischen Akzentlehre von 1739 wie folgt: »Sind in der geraden Taktart vier Viertel vorhanden, so hat das erste Viertel des Taktes den Accent, das zweyte Viertel aber nicht, mit dem ersten Viertel kömmt alsdenn das dritte, und mit dem zweyten das vierte überein.«¹⁸ Die vier Noten eines Vierviertel-Takts haben zwar äusserlich die gleiche Dauer, werden aber nicht auf die gleiche Weise gewichtet oder akzentuiert, sondern vielmehr hierarchisch unterschieden: schwer – leicht – etwas schwer – ganz leicht.¹⁹ In *Musik als Klangrede* bezeichnet Nikolaus Harnoncourt dieses Betonungsschema

eins – zwei – drei – (vier)

als eines der tragenden Gerüste der Barockmusik.²⁰ Diese Betonungshierarchie²¹ gilt analog auf allen Ebenen: »Was ich nun itzo von den

18 Johann Adolph Scheibe: *Critischer Musikus*, Hamburg 1737–1740, Leipzig ²1745; Reprint Hildesheim u.a. 1970, S. 437f.

19 Vgl. Kai Köpp: *Handbuch Historische Orchesterpraxis. Barock. Klassik. Romantik*, Kassel: Bärenreiter 2009, S. 117f.

20 Nikolaus Harnoncourt: *Musik als Klangrede*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag ²1983, S. 49f.

21 Besseler spricht von *Akzentstufentakt*, vgl. Heinrich Besseler, »Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik«, in: Wilfried Brennecke, Willi Kahl,

aufeinander folgenden Viertelnoten gesagt habe, das ist auch von den Achteln und kleinern Noten zu verstehen, wenn nämlich einerlei Noten aufeinander folgen.²² Entsprechend gilt diese Betonungskurve nicht nur für die Viertel, sondern analog für alle Vergrößerungen in Halben und Ganzen sowie für alle Verkleinerungen wie Achtel, Sechzehntel etc. »Es besteht also ein kompliziert verschachteltes Gebilde von Hierarchien, in denen jeweils das gleiche Ordnungsprinzip herrscht.«²³ Dieses Ordnungsprinzip wird durch betonte Dissonanzen, verlängerte Töne auf unbetonten Zeiten (Synkopen) und Artikulationen weiter ausdifferenziert, sodass die Musik über dieser Grundhierarchie in ihrer Rhythmik lebendig wird.

Abbildung 1: Metrische Struktur in den Eröffnungstakten von Bachs C-Dur-Präludium im ersten Band des wohltemperierten Klaviers.



Am Beispiel des C-Dur Präludiums aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* von Johann Sebastian Bach kann leicht nachvollzogen werden, wie sich die rhythmische Struktur von Takt zu Takt wiederholt. Wie in Abbildung 1 zu sehen ist, bleibt das Bewegungsmuster durchgehend konstant, die Harmonie wechselt taktweise. Die Töne der

Rudolf Steglich (Hg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*, Kassel: Bärenreiter 1954, S. 223–240, hier 233.

22 Scheibe, *Critischer Musikus*, 1745, ebd.

23 Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 21983, S. 50.

linken Hand geben halbtaktweise einen Impuls, welcher von den Arpeggi der rechten Hand aufgenommen wird und in der Wiederholung der Dreiergruppe den durchgehenden Sechzehntelpuls erzeugt.

Leicht könnte angenommen werden, damit den Kern der Musik bereits erfasst zu haben. Aber über diesem Muster vollzieht sich ein metrisch-rhythmisches Spiel mittels der Harmonik, welches dem Stück erst seine spezifische Form verleiht. Denn nach der Eröffnungskadenz in den ersten vier Takten ereignet sich allmählich ein Übergang, der aus leichten Takten schwere macht, was spätestens in Takt 12 erreicht ist: Der an sich leichte Takt 4 kann durch Phrasenüberlappung auch als Startpunkt der folgenden vier Takte verstanden werden. Takt 6 wirkt mit der Sekunddissonanz in den Aussenstimmen schwerer als der entspannte Sextakkord in Takt 7. Dieses Dissonanz-Konsonanz-Muster wird in Takt 8ff. aufgenommen und zweimal weitergesponnen, was dazu führt, dass das Erreichen der Oberquinttonart (in T 11) nun in einem leichten Takt steht. Damit folgt dem eröffnenden Viertakter zu Beginn des Stücks eine labile Zone (oder je nach Betrachtung ein phrasenverschränkter Achttakter), die den Kadenzkreis²⁴ von Takt 1–4 in den Takten 4–11 auf das Doppelte verlängert.

Dem Achttakter folgen ab Takt 12 drei Viertakter, an die sich ein achttaktiger Orgelpunkt auf der Dominante und ein abschliessender Viertakter auf der Tonika anreihen. Werden die drei Viertakter ihrer fallenden Melodik wegen zusammengezogen, resultiert daraus ein Zwölftakter (T 12–23), dem ein ebenso langer folgt, bestehend aus Orgelpunkt und Abschluss. Es wäre damit denkbar zu argumentieren, dass auf die ersten beiden Kadenzkreise ein alles weitere zusammenfassender Vierundzwanzigtakter folgt (bestehend aus den beiden Zwölftaktern). Als Form ergäbe sich damit, metaphorisch gesprochen, eine sich schrittweise ausbreitende und in immer grösser werdenden Ringen wachsende Struktur.

24 Kadenzkreis steht für eine Harmoniefolge, die final mit einer ersten Stufe abgeschlossen wird.

Abbildung 2: Ausenstimmensatz des Präludiums in C-Dur aus dem ersten Band des wohltemperierten Klaviers von Johann Sebastian Bach.

The image displays a musical score for the first system of the Prelude in C major, BWV 999, by Johann Sebastian Bach. The score is in C major, 4/4 time, and consists of 32 measures. The first system (measures 1-8) shows a simple harmonic progression with a single melodic line in the right hand and a single bass line in the left hand. The second system (measures 9-16) introduces a more complex harmonic structure with a single melodic line in the right hand and a single bass line in the left hand. The third system (measures 17-24) continues the harmonic progression with a single melodic line in the right hand and a single bass line in the left hand. The fourth system (measures 25-32) concludes the piece with a final harmonic progression and a single melodic line in the right hand and a single bass line in the left hand.

Neben dem gleichförmigen Muster der Spielbewegung und dem harmonischen Gefälle in der Akkordprogression zeichnet sich somit eine dritte überlagernde Ebene im Spiel mit Phrasenlängen und Mehrdeutigkeiten ab. In diesem dreidimensionalen Gefüge bilden sich

Spannung und Entspannung, Konflikt und Lösung, Öffnen und Schließen immer neu aus. Wird diese Tiefenstaffelung feinsinnig aufgespürt, resultieren eine latente Mehrdeutigkeit und eine formale Architektur. In Abbildung 2, welche den Aussenstimmensatz des Präludiums wiedergibt, kann dieses dynamische Spiel nachvollzogen werden.

Dieses Beispiel illustriert einen typischen formalen Aufbau in der barocken Musik. Aus einem initialen Bewegungsmuster arbeitet sich die Musik schrittweise und konzentrisch vorwärts. Dabei ereignet sich oft ein Wechselspiel von paarig angeordneten Dissonanz-Konsonanz-Konstellationen, die sich zu grösseren Einheiten zusammenschliessen. Es sind eindeutige Bewegungen, Richtungen und Kadenzen auszumachen, die aus organischer und linearer Entwicklung resultieren. Die Musik könnte sich quasi ewig weiter im Kreise entwickeln. Mit der Musik der Frühklassik ändert sich dies subtil, aber mit einer Insistenz, die ein neues Zeitalter einläutet.²⁵

25 Vgl. die Verwendung des Begriffpaars Kontinuität/Diskontinuität bei Georgiades, z.B. in Georgiades, *Musik und Sprache*, 1984, S. 100.

I. Zur Exposition der klassischen Sonatenform bei Joseph Haydn

Die frühen Klaviersonaten Haydns dienen als Ausgangspunkt für die Erarbeitung eines vertieften Verständnisses der klassischen Sonatenexposition. Wolfgang Böhmer hat im kürzlich erschienenen Buch *Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn*¹ das kompositorische Denken Haydns anhand sämtlicher Kopfsätze von dessen Klaviersonaten bereits detailliert dargestellt. Im Bereich der rhythmischen Betrachtung ist jedoch eine Ergänzung nachzutragen. Das zeigt sich schon in den wenigen Takten der von Hoboken² mit der Nummer 1 bezeichneten kleinen Sonate in C-Dur aus den Jahren um 1760, in der sich die formbildenden Kräfte der Sonatenexposition modellhaft nachvollziehen lassen. Auf formaler Ebene findet sich eine deutliche Mittelzäsur in Takt 7, gefolgt vom Seitensatz mit einer vollständigen authentischen Kadenz in Takt 15. Der zuerst in den Trugschluss führende und schliesslich bestätigende Gedanke in den Takten 15–16 erweist sich als Schlussgruppe. Auf motivisch-thematischer Ebene beeindruckt der fantasievolle Umgang mit Ausfaltungen von Dreiklängen, denn alle drei Themen erweisen sich als Spielformen mit dem Material des Dreiklangs. Im Gegensatz dazu stehen die beiden

1 Wolfgang Böhmer: *Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn. Eine Studie zu den Kopfsätzen sämtlicher Klaviersonaten*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021.

2 1957 erschien Band 1 des ersten chronologischen Verzeichnisses aller Werke Haydns von Anthony van Hoboken, 1971 und 1978 die weiteren Bände.

zwischen den drei Themen vermittelnden Teile, deren Oberstimmen aus linearer Melodik bestehen, wie in Abbildung 3 zu sehen ist.

Abbildung 3: Exposition des ersten Satzes der Sonate für Klavier in C-Dur von Joseph Haydn Hob. XVI:1.

The musical score is presented in five systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The key signature is one sharp (F#), indicating C major. The time signature is 2/4. The first system (measures 1-3) features a main theme in the right hand (piano) and a rhythmic accompaniment in the left hand (violin). The second system (measures 4-6) continues the theme and accompaniment. The third system (measures 7-9) introduces a new melodic line in the right hand. The fourth system (measures 10-12) continues the new line. The fifth system (measures 13-15) concludes the first section with a trill in the right hand.

Auf harmonischer Ebene steht das eröffnende Thema in der Tonika C-Dur, die Takte 4ff. führen in einen Halbschluss. Das Seitenthema er-

scheint in der Spannungstonart, welcher ab Takt 12 ein eigener Kadenzkreis nachgestellt wird (melodisch fis – f – e – fis), bevor die Schlussgruppe die Kadenz von Takt 15 kleinräumig bestätigt.

Es gibt jedoch ein weiteres Phänomen, dem eine zentrale formbildende Bedeutung zukommt, das bei der Analyse berücksichtigt werden muss. Mit Ausnahme von wenigen Stellen durchdringt die Sechzehntelbewegung die ganze Exposition. Das könnte glauben machen, dass der innere Puls der Musik gleichbleibt.³ Während der Musik zu Beginn durch das in Viertelnoten aufsteigende Arpeggio-Motiv in der Oberstimme ein ganztaktiger Stempel aufgedrückt wird, erweist sich der innere Puls des Seitenthemas ab Takt 8 durch die Achtelpause auf das zweite und vierte Viertel, die kleineren Notenwerte und die wechselnde Bewegungsrichtung in der Oberstimme trotz der ganztaktigen Harmonisierung als halbtaktig. Die nachtaktig einsetzende Schlussgruppe ab Takt 15 schliesslich steht gar eindeutig im Viertelpuls. Abbildung 4 veranschaulicht diese Verkürzung der rhythmisch-motivischen Kerneinheiten.

Abbildung 4: Verkürzung der rhythmischen Bausteine der motivisch-thematischen Einheiten in Haydns erster Klaviersonate in Takt 1, 8 und 15.



Interessant sind die Momente, in denen zwischen den verschiedenen Zuständen des inneren Pulses vermittelt wird: In Takt 4 beschleunigt sich durch den harmonischen Wechsel der innere Puls der Musik um das Doppelte von der Ganzen auf die Halben. In Takt 6 wird dieser Wert auf eine punktierte Halbe überdehnt. Schon wähnt man, wieder im

3 Analog zum 1. Präludium des Wohltemperierten Klaviers oder z.B. zum Prélude der ersten Cellosuite von Bach BWV 1007.

ganztaktigen Puls angekommen zu sein, aber Haydn vollzieht im Schatten der Punktierten elegant und unauffällig den Übergang auf die Viertelebene zum Halbschluss der Mittelzäsur.

In der Konsequenz davon wird auf der Ebene der Entwicklung des Seitengedankens der innere Puls in Takt 13 durch die Repetition und Überbindung des e^2 auf die Viertelebene beschleunigt, auf welcher auch die Schlussgruppe ab Takt 15 steht.

Trotz fast durchgehender Sechzehntelfiguration in der Exposition zeigt sich damit in subtiler Weise, dass der innere Puls der Musik sich in diskreten Schritten ändert und insgesamt beschleunigt. Bei genauerem Hinsehen bewegt sich in der mit der Nr. 1 bezeichneten kleinen Klavier-sonate von Haydn der innere Puls von der ganzen Note zur halben und schliesslich zur Viertelnote. Hinter der regelmässigen Sechzehntelpulsation dieser Exposition verbirgt sich die zweifache Beschleunigung des inneren Pulses. Während Tempo und Taktmetrum stabil bleiben, erweisen sich die Texturen der thematischen Motivkerne als variabel.⁴

Abbildung 5: Takt 24 mit angedeutetem Seitengedanken (Häse nach oben).



4 Vgl. Markus Neuwirth: »Taktgruppenmetrische Ambiguität bei Beethoven«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach*. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008, hg. von Christian Utz, Friedberg: Pfau 2010, S. 338.

Ein kurzer Ausblick über den weiteren Verlauf des Kopfsatzes dieser Sonate zeigt, dass sich die Beschleunigung des inneren Pulses auch in der Durchführung ereignet und dort sogar noch weiter gesteigert wird. Wiederum ausgehend von der Grundbewegung in Ganzen (T 18) übersetzt Haydn die motivischen Einheiten schrittweise bis auf die Achtelzebene und überbietet damit den Steigerungsprozess der Exposition sogar um eine zusätzliche Ebene. Bemerkenswert ist, dass exakt im Moment der Verlagerung auf die Achtelebene die diminuierte Fassung des Seitengedankens in der Oberstimme erscheint (T 24ff., vgl. Abb. 5).

In Takt 30 greift Haydn wieder den ganztaktigen Grundpuls auf, beruhigt das Geschehen und gestaltet davon ausgehend die Rückleitung zur Reprise. In dieser spielt die Musik die in der Exposition durchlaufene Beschleunigung des inneren Pulses erneut durch, bis der Kopfsatz in einer wiederholten Schlussgruppe im Viertelpuls (T 46–50) zu seinem Ende findet. Die Wiederaufnahme des Verkürzungsprozesses in der Reprise ist insofern bemerkenswert, als die Modulation in die Spannungstonart ja nicht mehr vollzogen zu werden braucht.

Rhythmische Intensivierung

In der musiktheoretischen Literatur aus dem englischen Sprachraum finden sich Begriffe wie *rhythmische Intensivierung*, *Energiezunahme* und *Dramatisierung* zur Beschreibung von solchen Prozessen auf der Ebene der Bewegungsgestaltung, wie sie anhand der C-Dur-Sonate von Haydn aufgezeigt werden konnten. So bemerken James Hepokoski und Warren Darcy zur Überleitungszone innerhalb der Sonatenexposition: »Transition suggests a normative, rhetorical energy-gain, a passage of rhythmic verge and increased harmonic action, driving toward and finally accomplishing the medial cesura«⁵ und: »The most normative characteristic of transition within Allegro compositions is energy-gain driving toward a medial caesura.«⁶ In beiden Textstellen wird der Aspekt

5 Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 2006, S. 94.

6 Ebd., S. 116.

der Energiezunahme im Verlauf der Überleitung hervorgehoben. Ihr gegenüber wird die harmonische Modulation bloss als Option erwähnt: »In the paradigm presented by Sonata Theory, however, modulation is an optional aspect of transition-activity, an option not selected in some transitional zones.«⁷ Letzteres trifft insbesondere auf die Orchesterexpositionen in klassischen Solokonzerten sowie auf Reprisen zu.

Gegenüber dem gängigen Verständnis, dass es die Funktion der Überleitung sei, in die Seitensatztonart zu modulieren, ist zur Kenntnis zu nehmen, dass es neben der harmonischen Modulation die rhythmische Übersetzung auf eine höhere Energieebene ist, was die Überleitung charakterisiert. In gewissen Fällen verbleibt gar nur die rhythmische Übersetzung. Auch nach Charles Rosen besteht die zentrale Anforderung an eine Sonatenexposition neben der Modulation in der rhythmischen Intensivierung: »Der erste Abschnitt, die Exposition, enthält zwei Ereignisse, nämlich die Bewegung oder Modulation zur Dominante und eine Schlusskadenz auf der Dominante. Beide Ereignisse sind durch stärkere rhythmische Belegung gekennzeichnet.«⁸ In seinem Buch *Nachdenken über Musik*⁹ weist der Pianist Alfred Brendel darauf hin, dass Verkürzung und Verdichtung treibende Kräfte in Beethovens Sonaten sind und somit zu den Grundprinzipien von dessen musikalischem Denken gehören. Diese Beschreibung bringt den Sachverhalt auf den Punkt, allerdings beschränkt Brendel seine Aussage auf Beethoven und bezieht sie nicht allgemein auf den klassischen Sonatensatz, obwohl er das verkürzende und verdichtende Denken in seinen Interpretationen weit über Beethoven hinaus mit Erfolg anwendet.

In den genannten Texten wird die rhythmische Intensivierung im Verlauf der thematisch locker gefügten und harmonisch modulierenden Zone der Überleitung als charakteristisch für die Sonatenexposition hervorgehoben, allerdings ohne das Phänomen zu systematisieren. Rosen spricht darüber hinaus von einer erneuten rhythmischen Intensivierung

7 Ebd., S. 112.

8 Rosen, *Der klassische Stil*, 1983, S. 109 (Hervorhebung F. B.).

9 Alfred Brendel: *Nachdenken über Musik*, Piper 1977, S. 50–72.

auf die Schlusskadenz der Exposition hin,¹⁰ während Brendel die Sonatenexposition insgesamt als eine Kombination unterschiedlicher Verkürzungsvorgänge auffasst.¹¹

Einigkeit besteht unter den genannten Autoren darüber, dass in Expositionen von Sonatensätzen aus der Zeit der Wiener Klassik das musikalische Geschehen im zeitlichen und formalen Ablauf zwischen verschiedenen Bewegungsgestalten wechselt. Rosen weist darauf hin, dass das Zusammenstoßen extremer Gegensätze und verschiedener Themen auf engem Raum einen Stil erfordere, der dazwischen vermitteln könne. Diesen Übergangs- oder Vermittlungsstil habe das späte 18. Jahrhundert geschaffen. Eines der häufigsten Verfahren der Klassik bestehe darin, den schnelleren Rhythmus zunächst in der Begleitung und erst einige Takte später in der Hauptstimme einzuführen, wodurch sich die Nahtstellen derart glätten, dass kein Bruch mehr spürbar ist. Als Beispiel führt Rosen zwei Eckpunkte aus der Exposition von Beethovens 4. Klavierkonzert an, in deren Eröffnung zwei lange Schläge pro Takt wahrgenommen würden, aber am Ende der Exposition (T 152f.) acht kurze Schläge pro Takt, da die Sforzati auf den unbetonten Achtelnoten den Puls von vier auf acht verdoppelten (Abb. 6).

»Im Laufe des Satzes erfolgt der Übergang von zwei zu acht Schlägen völlig unmerklich. [...] Man empfindet die Bewegung von einem Rhythmus zum anderen als Übergang und nicht als Kontrast. Das Gefühl ungebrochener Kontinuität wird nicht allein dadurch geschaffen, dass der schnellere Rhythmus in einer Neben- oder Begleitstimme eingeführt wird, um seinen Eintritt auf diese Weise weniger bemerkbar zu machen, oder durch subtile Phrasierungsnuancen [...], sondern auch durch Akzentsetzung und harmonische Mittel.«¹²

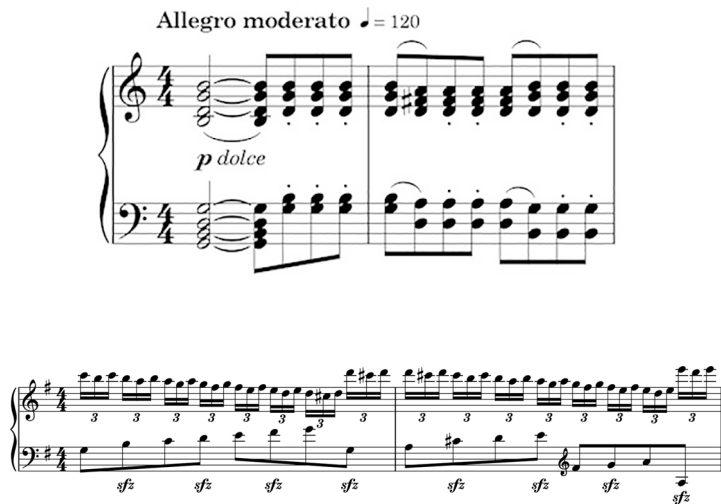
Auf diese Weise scheint jedes Thema aus dem vorhergehenden zu erwachsen, seine eigene Identität zu entwickeln und dennoch in Beziehung zum Ganzen zu bleiben.

10 Rosen, *Der klassische Stil*, 1983, S. 109.

11 Brendel, *Nachdenken über Musik*, 1977, S. 59.

12 Rosen, *Der klassische Stil*, 1983, S. 67–68.

Abbildung 6: Klavierkonzert Nr. 4 von Ludwig van Beethoven,
Takte 1f. (oben) und T 152f. (unten).



Früh haben Haydn und Mozart realisiert, dass die rhythmische (Aus-)Gestaltung von thematischen, periodischen und symmetrischen Strukturen ein Potential eröffnet, mit dem sich neue Perspektiven in der Musik ergeben. Sie haben eine Herangehensweise entwickelt, musikalische Themen nicht nur zu erfinden und zwischen ihnen zu vermitteln, sondern diese in eine gerichtete Anordnung zu bringen. Sie haben realisiert, dass sich in der Musik eine formale Innendynamik abbilden lässt durch den Spannungszuwachs aus der Aufeinanderfolge rhythmisch präzise gesetzter thematischer Gestalten. Darin haben sie seismographisch eine zeitgeschichtliche Umwälzung aufnehmen und in der Musik abbilden können. Durch die rhythmische Übersetzung auf höhere Geschwindigkeitsebenen pocht die Musik schneller, der Atem ist quasi intensiviert wie bei einer körperlichen Anstrengung. Im meist mehrstufigen rhythmischen Modulations- und Übersetzungsprozess der Exposition tritt zuerst das komponierende, in der Folge aber auch das interpretierende, analysierende oder hörende Individuum aus dem

Trott der Regelmässigkeit heraus und in einen Spannungszustand hinein, erfährt im Sprung vom einen zum anderen Bewegungsmuster eine Intensitätszunahme, die ein bewussteres und individuelleres Erleben der musikalischen Zeitlichkeit provoziert. Dieser Vorgang zeichnet sich in der Exposition auf spezifische Weise immer neu ab.

Haydns Klaviersonaten Hob. XVI, Nr. 1-14

Zur Überprüfung des bisher Festgehaltenen dient ein Blick auf die Expositionen der 14 frühen Klaviersonaten Haydns aus den Jahren um 1760. Die Beschränkung auf diese Werkgruppe erklärt sich daraus, dass mit den Sonaten Nr. 15–17 eine Trias folgt, die nicht sicher Haydn zuzuschreiben ist. Die Durchsicht der frühen Sonaten zeigt beispielhaft, wie sich Haydn mit den Wirkungsweisen der aufeinander treffenden Kräfte innerhalb der Exposition auseinandergesetzt und sie spielerisch erprobt hat.

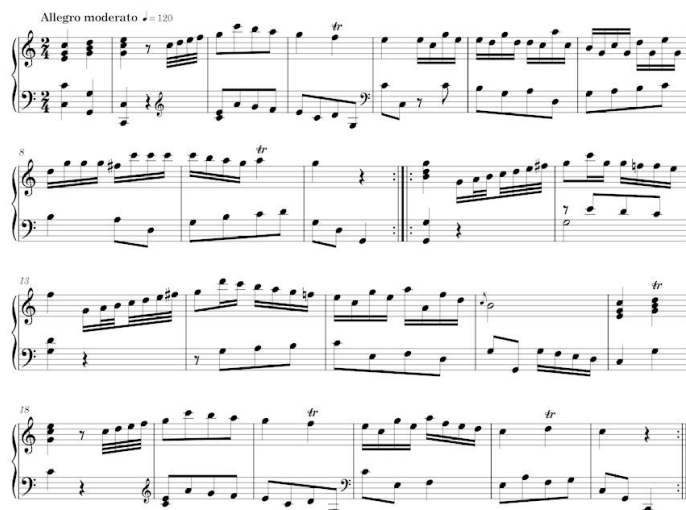
Die Exposition der Klaviersonate C-Dur, Hob. XVI:7 ist mit einem Umfang von zehn Takten die kürzeste (Abb. 7). Sie scheint ohne eigentliche Themen auszukommen und wirkt auf den ersten Blick rudimentär. Sie beschreibt den für einen Sonatensatz unabdingbaren Weg von der Grundtonart zur authentischen Kadenz in der Spannungstonart (T 10) und vollzieht wie erwartet, aber dennoch nicht weniger bemerkenswert, innerhalb weniger Takte die typisch rhythmische Belebung in Form einer Vervierfachung des inneren Pulses.

Die Dominante auf dem unbetonten zweiten Viertel in Takt 1 steht etwas im Schatten des betonten ersten Viertels, wodurch der implizite Puls tendenziell den gesamten Zweivierteltakt umgreift. Das zeigt sich verstärkt im zweiten Takt durch die Pause auf die zweite Zählzeit, welche den zweiten Takt insgesamt zusammenfasst. In der taktigen Pulsation gewinnt dieser Anfang eine gewisse Leichtigkeit, die bei einer Betonung auf jeden Schlag weniger gegeben ist.

Die Beschleunigung auf den Puls in Viertelnoten vollzieht sich über mehrere Stufen: in Takt 3 durch die Einführung der Achtelbewegung, in Takt 4 aufgrund des Harmoniewechsels in der Taktmitte und unterstützt

durch die sprunghaften Richtungsänderungen in der linken Hand, in Takt 5 aufgrund des Texturwechsels und in Takt 6 aufgrund der Dissonanzen und deren Auflösungen in der Oberstimme.

Abbildung 7: Sonate Nr. 7 in C-Dur, Hob. XVI:7.



Die Beschleunigung hin zum Achtelpuls zeichnet sich bereits in Takt 6 ab, erfolgt aber erst vollständig in Takt 7 durch das sich in der rechten Hand wiederholende Bewegungsmuster im Achtelpuls. Obwohl Takt 3 wie 7 lediglich aus parallel geführten Terzengängen besteht, artikuliert sich in Takt 7 durch das nachschlagende g^1 eine Kleingliedrigkeit im melodischen Bau der Oberstimme durch den steten Wechsel der Bewegungsrichtung, was in Takt 3 in keiner Weise anklingt. Der höhere Puls von Takt 7 wird in Takt 8 in einem verborgenen Achtelgang in der Oberstimme ($d^2 - g^2 - fis^2 - c^3$) weiterverfolgt und mündet über die Harmonisierung in Achteln in Takt 9 im Abschluss der Exposition. Damit ereignet sich in diesen wenigen Takten, analog zur ersten Sonate, in aller Raf-

finesse eine innere Beschleunigung vom Halbe- über den Viertel- zum Achtelpuls, was einer Vervierfachung des inneren Tempos entspricht.

Das Zusammenfallen von Modulation und rhythmischer Transformation ist ein Teil des Wesens einer Sonatenexposition aus der Feder der Wiener Klassiker. Während im barocken Suitensatz dieselbe harmonische Bewegung stattfinden kann, bleibt dort der innere Puls im Ausgangsaffekt durchwegs erhalten, was z.B. für einen Tanzsatz auch vonnöten ist.¹³ Durch die Verbindung der Umwandlungsprozesse auf harmonischer wie auf rhythmischer Ebene ist dagegen die klassische Sonatenexposition als mehrschichtiges Ereignis mit dramatischem Einschlag geformt. Diese Differenz hat schon Charles Rosen beschrieben: »Der Unterschied zwischen der barocken Bewegung zur Dominante und der klassischen Modulation ist nicht allein ein gradueller, denn der klassische Stil dramatisiert diese Bewegung dergestalt, dass sie nicht nur ein Bewegungsantrieb, sondern ein Ereignis darstellt.«¹⁴ Knapper, subtiler und geistreicher als in Haydns Klaviersonate Nr. 7 ist diese Verwandlung innerhalb von nur zehn Takten kaum zu leisten.

Die ebenso knapp gefasste Durchführung dieses Sonatensatzes changiert mehrfach zwischen den Ebenen von Halbe- und Achtelpuls, bevor die Reprise (ab T 17) jene aus der Exposition vertraute Energiesteigerung von neuem, jetzt sogar auf sieben Takte komprimiert (!), durchmisst.

Mit der Betrachtung der Durchführungen der beiden Sonaten Nr. 1 und 7 sind bereits die beiden grundlegenden Verfahrensvarianten der Durchführungsgestaltung, wie sie in der Gruppe der frühen Klaviersonaten Haydns auftreten, beschrieben: Entweder, dies ist mehrheitlich zu beobachten, erfolgt die Durchführung analog der Exposition als gerichteter Verkürzungsprozess (und überbietet diesen gelegentlich sogar wie

13 Bessler spricht in diesem Zusammenhang vom *Einheitsablauf*, vgl. Heinrich Bessler, »Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik«, in: Wilfried Brenneke, Willi Kahl, Rudolf Steglich (Hg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*. Kassel: Bärenreiter 1954, S. 223–240, hier 235.

14 Rosen, *Der klassische Stil*, 1983, S. 75.

in Sonate Nr. 1), oder sie ist als ein Hin- und Herpendeln zwischen den Extremen (wie in der Sonate Nr. 7) angelegt.¹⁵

Während der Exposition des Kopfsatzes von Haydns Sonate Nr. 1 formal ein Ablauf mit insgesamt fünf verschiedenen Zonen zugrunde liegt (bestehend aus drei thematischen Gedanken und zwei vermittelnden Zonen, um den Prozess der mehrfachen Beschleunigung zu verdeutlichen), konzentriert sich Haydn in der Sonate Nr. 7 quasi ausschliesslich auf die doppelte Beschleunigung des inneren Pulses. Man könnte das Allegro moderato der Sonate Nr. 7 in diesem Licht als einen radikalen Versuch auffassen, die Bewegung in die Spannungstonart aus der Perspektive und mit den Mitteln des Rhythmischen zu gestalten. Mit diesen beiden Sonaten sind freilich erst zwei Extreme benannt, zwischen denen Haydn im Zuge eines vielschichtigen Explorierens und Experimentierens eine eigene Ästhetik und Musiksprache erkundet.

Experimentierfeld Exposition

Die Sonaten Nr. 4 und 9 setzen dem parallelen Ereignis von Modulation und Beschleunigung des inneren Pulses auch noch zwei motivisch und harmonisch tragende Elemente gegenüber: einen Ausgangsgedanken in der Tonika und einen kontrastierenden Schlussgedanken (oder eine Schlusskadenz) in der Spannungstonart. In diesen zwei Sonaten beschleunigt Haydn das innere Tempo in der Überleitung jeweils um eine Stufe, in der Sonate Nr. 4 von der Halben auf die Viertel und in der Sonate Nr. 9 von der Viertel auf die Achtel (hier ausgelöst durch die ausnotierten Verzierungen ab T 8). Haydn verzichtet auf eine noch stärkere innere Beschleunigung, was sich auch darin zeigt, dass keine weiteren formalen Teile erscheinen.

15 Abweichend dazu begreift Alfred Brendel den Kopfsatz von Beethovens erster Klaviersonate (f-Moll, op. 2 Nr. 1) als doppelten Steigerungsprozess: »Im Ganzen enthält der Satz zwei Verdichtungsprozesse. Der eine reicht vom Beginn bis zur Durchführung, der andere von der Durchführung bis zum Schluss.« (Brendel, *Nachdenken über Musik*, 1977, S. 72).

Bei den Sonaten Nr. 3, 8, 12 und 13 ist die Abfolge von Hauptgedanken, übersetzender Modulation und Seitengedanken um einen Schlussgedanken bereichert. In diesen Sonaten wird die rhythmische Ebene nur einmal verlassen, also nur auf die Verdoppelung der Anfangsbewegung übersetzt.

Die mit Abstand grösste Gruppe der frühen Sonaten (Nr. 1, 2, 5, 6, 10, 11 und 14) fügt diesem Modell von Haupt-, Seiten- und Schlussgedanken mit Überleitung in die Spannungstonart einen weiteren Formteil ein, die der nachträglichen Infragestellung der Seitentonart dient. Wie schon im Kopfsatz der Sonate Nr. 1 (ab T 12) festgestellt, wird die Seitentonart G-Dur an dieser Stelle zuerst durch die Setzung des Leittons fis^2 bekräftigt, bevor sie zwei Viertel später mit dem f^2 temporär geschwächt und die Oberstimme ins e^2 weitergeführt wird, ehe im folgenden Takt ein erneutes fis^2 die Situation klärt und die vollständige authentische Kadenz in G-Dur ankündigt. Für diese Zone der punktuellen Unsicherheit und des Suchens nach der Zieltonalität hat Haydn wiederholt einen eigenen Formteil eingerichtet, der hier *Erörterung* der Seitentonart genannt wird. Auch Wolfgang Böhmer beschreibt diese Zone als eine »Strategie, den Nebensatz durch Verzögerung der finalen Kadenz zu verlängern.«¹⁶ Haydn differenziere in dieser Phase zwischen der unvollkommenen Kadenz »unterwegs« als Station der Gliederung und der vollkommenen Kadenz als Zielpunkt des Verlaufs. Die Entwicklung würde mit allen musikalischen Parametern auf diesen Zielpunkt hin gesteuert und zugespitzt. Zu den Strategien der Verlängerung gehöre auch das Einfügen einer kontrastierenden Episode.

16 Böhmer, *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 256.

Abbildung 8: Sonate Nr. 5 Hob. XVI:5.

The image displays a musical score for a piano sonata, specifically measures 27 through 58. The score is written for a grand piano (treble and bass staves) in the key of A major (two sharps: F# and C#) and 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers 27, 33, 40, 47, 53, and 58 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The score shows a progression of musical ideas, including rhythmic patterns, melodic lines, and harmonic structures. There are several trills (tr) and triplets (3) indicated. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at measure 58.

Besonders offensichtlich lässt sich diese die Tonart erörternde Zone in der Sonate Nr. 5 in A-Dur¹⁷ nachvollziehen. In Takt 37, unmittel-

17 Die Autorschaft der Sonate Nr. 5 in A-Dur kann nicht mit voller Gewissheit Haydn zugeordnet werden, (vgl. das Vorwort der Henle-Ausgabe).

bar nach dem Ende des Seitenthemas in E-Dur, ändert Haydn die Vorzeichen nach e-Moll (Abb. 8). Mit dem Hinüberwechseln in die Variante der Seitentonart ergibt sich eine grossangelegte Quintfallsequenz, in der der harmonische Rhythmus erneut auf die Halbtaktigkeit verkürzt wird (bei fast gleichbleibender ganztaktiger Motivik), ehe in Takt 49 die ursprüngliche A-Dur-Vorzeichnung wiederkehrt und die Musik sich auf die Schlusskadenz in E-Dur (T 60) im Achtelpuls zubewegt.

Abbildung 9: Joseph Haydn, 1. Satz, Allegro, aus der Sonate Nr. 6 G-Dur, Hob. XVI:6.



Auch in der darauffolgenden Sonate Nr. 6 in G-Dur findet sich nach dem Seitenthema eine Zone der Erörterung durch Vermollung in die Variante der Seitentonart (ab T 15 mit Auftakt, siehe Abb. 9).¹⁸ Zwar werden

¹⁸ Zum Thema des Wechsels des Tongeschlechts für die Zone der Erörterung siehe auch Sonate Nr. 21 in C-Dur (T 36ff.). In Sonate Nr. 23 in F-Dur springt Haydn an dieser Stelle in die unerwartete vertiefte sechste Stufe (T 29ff.). Weitere Beispiele: Sonate Nr. 41 in B-Dur (T 25ff.) und Sonate Nr. 52 in Es-Dur (ab T 29 Mitte).

hier keine Vorzeichen mehr geändert und kein großangelegter Quintfall bemüht, aber die lokalen Versetzungszeichen belegen die innere Unruhe, ehe die Musik ab Takt 17 zum Abschluss in D-Dur findet.

In den frühen Klaviersonaten Nr. 1 bis 14 zeigt sich, wie Haydn die Möglichkeiten der Exposition erforscht. Er komponiert Expositionen ohne Seitengedanken, solche mit Schlussgruppen direkt nach dem Seitengedanken oder mit zweifacher Infragestellung der jeweils vorausgehenden thematischen Zone und einer abschliessenden Schlussgruppe. Immer wieder sucht er nach frischen Möglichkeiten, um die Bewegung in die Spannungstonart zusammen mit einer rhythmischen Intensivierung als formales Ereignis erscheinen zu lassen.

Damit findet Haydn zu einem qualitativ neuen Verständnis der Sonatenexposition, das sich bezüglich seiner Form und seines rhythmischen Prozesses von demjenigen der barocken Sonate unterscheidet. Haydn erprobt den Ausgleich zwischen thematischen und freien Zonen, zwischen harmonisch-formal stabilen Abschnitten und solchen mit überleitendem oder erörterndem Charakter – alles im Kontext einer gerichteten Zeitgestaltung. Haydns variables Konzept der Exposition eines Sonatensatzes führt in den frühen 14 Klaviersonaten zu unterschiedlichen Bauplänen mit einer freien Anzahl von Formteilen. Darin zeigen sich Haydns erfrischende Freiheit im Verfügen über das musikalische Material und sein Interesse am kommunikativen Prozess, den ein einmal gesetztes Motiv, Motto oder Thema auszulösen vermag, sowie den Perspektiven, die sich daraus ergeben. Von seinem Biografen Georg August Griesinger wird er zitiert: »[I]ch konnte [...] Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und so mußte ich original werden.«¹⁹

19 Georg August Griesinger: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, Reprint 1979, S. 24f.

Abbildung 10: Überblick über die Formteile in den Expositionen der ersten 14 Klaviersonaten Haydns.

Sonate Nr.	1. Gedanke, Haupttonart	Überleitung, Modulation und rhythmische Beschleunigung	2. Gedanke, Seitengedanke, Seitentonart	Erörterung der Seitentonart, rhythmische Intensivierung	3. Gedanke, Schluss, Zieltonart
1 in C	1–3	4–7	8–11	12–15,1	15,2–17
2 in B	1–10	11–30	31–43	44–48,1	48,2–61
3 in C	1–12	13–26	27–34,1		34,2–36
4 in D	1–7	8–14,1			14,2–19
5 in A	1–15	16–29	30–37	38–60,1	60,2–62
6 in G	1–4	5–10, 3	10,4–14,3	14,4–16,3	16,4–18
7 in C	1–5,1	5,2–10			
8 in G	1–4	5–8,1	8,2–14,1		14,2–16
9 in F	1–4	5–11			12–15
10 in C	1–4	5–8	9–12	13–16,1	16,2–21
11 in G	1–7	8–16	17–20	20–24,1	24,2–28
11. II g	1–6	7–14,1	14,2–18,1		18, 2–20
12 in A	1–4	5–11,1	11,2–18		18–20
13 in E	1–4	5–12		13–22	23–30
14 in D	1–8	9–24, 1	24,2–28,1	28,2–32,1	32,2–36

Abbildung 10 veranschaulicht, wie Haydn in seinen 14 frühen Klaviersonaten mit der Exposition der Sonatensatzform experimentiert und dabei den Gestaltungsspielraum für die Funktionen der unterschiedlichen Zonen erkundet. Die Zahlen in der Tabelle entsprechen

den Taktzahlen, die grau eingefärbten Felder weisen auf Teile, die Haydn auslöst und damit einem rudimentäreren Aufbau den Vorzug gibt.²⁰

Zusammenfassend verdichtet sich der Eindruck, dass sich für Haydn die Gestaltung der Exposition aus den Möglichkeiten eines einmal gewählten Ausgangsmaterials ergibt. Was für den Kopfsatz des Streichquartetts op. 33 Nr. 1 formuliert worden ist, gilt analog für die frühen Klaviersonaten:

Die individuelle Gestaltung der Sonatensatzform ist Träger einer spezifisch kompositorischen Idee, die anknüpft an das Spiel mit dem Hörer/Spieler. Der formale Aufbau reagiert auf die komponierte und unerwartet abgelenkte Erwartungshaltung auf der melodischen wie harmonischen Ebene. [...] Der davon ausgehende Prozess in seiner formalen Erscheinung ist ein ständiges Reflektieren dieses kompositorischen Ausgangspunktes und ›überbietet‹ in mehrfacher Hinsicht die anfängliche Pointe des Satzanfangs. Die Sonatenform realisiert sich als syntaktisches Gebilde, das aus der Ausgangsidee *immer wieder neue Konsequenzen zieht* und systematisch den Horizont des Hörers in seinem konzentrierten Verfolgen des musikalischen Geschehens einbezieht.²¹

Das Übersetzen in höhere Geschwindigkeiten und das mehrfache Überbieten eines Ausgangszustandes erweisen sich als Pfeiler der grammatischen Struktur der Wiener Klassischen Sonatenexposition. Dergestalt wird die Exposition zu einem Ort der Erprobung und des Spiels mit rhythmisch-motivischen Intensivierungen.

20 Eine vollständige Beschreibung aller Kopfsätze von Haydns Klaviersonaten findet sich in Böhmer, *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021.

21 Markus Bandur: Lexikon Musik in Geschichte und Gegenwart, Stichwort: *Sonatenform*, 2016, S. 1612 (Hervorhebungen F. B.).

Exposition und rhythmische Entwicklung

Nachdem sich bei Haydns frühen Klaviersonaten eine gewisse Offenheit im formalen Aufbau beobachten liess, stellt sich nun die Frage, was dies für die Ausprägung der rhythmisch-energetischen Komponente bedeutet.

Dabei gilt es festzuhalten, dass das zweite Thema durchwegs auf einem rhythmisch höheren Bewegungsniveau gegenüber dem ersten Thema auftritt, die Übersetzung auf die rhythmisch höhere Ebene erfolgt in der Überleitung. Wenn der Schlussgruppe ein zweites Thema vorausgegangen ist, steht auch diese in einer wiederum entsprechend schnelleren Bewegung, weil analog zu erstem Thema und Überleitung auch dem zweiten Gedanken eine befragende Zone der rhythmischen Intensivierung nachgestellt ist, bevor der dramatische Höhepunkt und die Schlussgruppe den höchsten Bewegungsgrad abbilden.²² Damit wird nachvollziehbar, dass Haydn bereits in frühen Jahren ein Konzept der Sonate entwickelt, das sowohl die Bewegung zur Spannungstonart als auch das Erreichen der Schlussgruppe (oder -kadenz) jeweils als rhythmischen Prozess ausgestaltet und dergestalt dem Formverlauf eine insgesamt dramatisierende Wirkung einschreibt. Diese doppelte rhythmische Übersetzung zeigt sich als eine Charakteristik der Exposition und, wie noch zu vertiefen sein wird, generell in Expositionen vieler Werke (seit) der Wiener Klassik. Themengestalten in drei rhythmisch unterschiedlichen Dichtegraden sind auch in spätromantischen Sonaten und Symphoniesätzen oft zu finden.

Allerdings folgt nicht jede Sonatenexposition diesem Modell. Zunächst einmal gilt das für jene Expositionen, deren Modulation auf den Punkt einer »medial caesura« zuläuft. Für die von Hepokoski/Darcy als »continuous exposition« bezeichneten Gebilde wären eigene Überlegungen anzustellen. Entsprechend unterliegen insbesondere die durchkomponierten Expositionen Haydns, wie beispielweise diejenige

22 Das Verhältnis Ganze – Halbe – Viertel wird je nach Ausgangspuls angepasst verwendet: Doppelte Ganze – Ganze – Halbe resp. Halbe – Viertel – Achtel oder im Dreiertakt Doppeltakt – Einfachtakt – Viertel oder Takt – Viertel – Achtel.

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 figurierten 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 music. The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The instrumentation includes Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The first system shows the initial measures with dynamics *p*, *f*, and *p*. The second system continues the music, with Violin 1 and Violoncello marked *pp* and Violin 2 and Viola marked *p*. The score is written in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

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. The score is written for five staves, representing the five string parts. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system consists of five staves. The first two staves (Violins I and II) begin with a forte (*f*) dynamic. The third staff (Viola) also begins with *f*. The fourth staff (Cello) begins with *f* and includes a fortissimo (*fp*) marking. The fifth staff (Double Bass) begins with *f* and includes a fortissimo (*fp*) marking. The second system also consists of five staves. The first two staves (Violins I and II) begin with a piano (*pp*) dynamic. The third staff (Viola) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a pizzicato (*pizz.*) marking. The fourth staff (Cello) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a pizzicato (*pizz.*) marking. The fifth staff (Double Bass) begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a pizzicato (*pizz.*) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs, as well as dynamic markings like *f*, *pp*, *fp*, *dim.*, and *pizz.*.

Abbildung 13: Schlussgedanke im Kopfsatz von Schuberts Streichquintett.

The image displays a musical score for the closing thought of the first movement of Schubert's String Quintet. The score is in 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 score shows a dynamic shift from forte (f) to piano (p) and then to pianissimo (pp). The first system ends with a fermata on the final note of the Violoncello part. The second system begins with a new melodic line in the Violin 1 part, which is then taken up by the other instruments.

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.

Als Reaktion auf die innere Beschleunigung, die harmonische Bewegung und die damit verbundene Unruhe drängt sich eine klarere und gefasstere Struktur auf, die sich meist zu einem Seitenthema verdichtet. Es steht auf einer neuen tonartlichen Ebene, auf der in gewisser Weise ein Neustart erfolgen kann. Je nach Ausgestaltung der Musik ist an dieser Stelle bereits ein einleuchtender Abschluss gefunden und eine gewisse Entspannung macht sich breit. Aber in den meisten Fällen ist die aufgewendete Modulationsenergie der Überleitung an dem Punkt noch derart präsent, dass sich eine zweite Suchbewegung einstellt und die einmal aufgenommene Richtung noch intensiver auf ein abschliessendes Ziel hintreibt. Daraus resultiert die Zone der Erörterung der Seitentonart, in der sich oft harmonisch ausgreifende Erschütterungen und ungestüme rhythmische Ereignisse vollziehen (häufig wird an dieser Stelle auch von einer Vordurchführung gesprochen). Sie befragt die Stabilität des vorausgehenden modulatorischen Prozesses auf die Seitentonart, dramatisiert die Unruhe und entwickelt sich optional zum formalen Höhepunkt der Exposition, bis der abschliessende Schlussgedanke in der Zieltonart erscheint und den bisherigen Prozess beschliesst.

Mit der Schlussgruppe oder -kadenz stellt sich eine gewisse Abgeklärtheit wie bei einem endlich geschafften Aufstieg ein. Das bildet sich mit dem Erreichen des schnellsten inneren Pulses ab, sofern dieser nicht schon in der Erörterung erreicht worden ist und darum in der Schlussgruppe schon der Weg Richtung Rückleitung in Angriff genommen wird. Häufig sind die Schlussgruppen auftaktig, kurzatmig und dialogisch angelegt.

In diesem Ablauf der Sonatenexposition können Formteile fehlen oder mehrfach untergliedert, ja sogar aus mehreren Teilen gebildet sein. Gerade bei längeren Expositionen oder grösseren Werken ist es die Norm, dass die einzelnen Formteile mehrgliedrig sind. Das Aufregende an diesem Ablauf liegt nicht in dessen vollständiger Erfüllung, sondern in der werkspezifischen Ausgestaltung und dem spielerischen Umgang mit diesen grundlegenden Gegebenheiten. Charles Rosen charakterisiert diesen Ablauf wie folgt:

»Zu Beginn stellt der Satz ein festes Tempo und eine Tonika als Bezugspunkte auf. Der erste Abschnitt, die Exposition, enthält zwei Ereignisse, nämlich die Bewegung oder Modulation auf die Dominante und eine Schlusskadenz auf der Dominante. Beide Ereignisse sind durch stärkere rhythmische Belebung gekennzeichnet. Aufgrund der harmonischen Spannung schreitet die Musik in der Dominante (oder zweiten Gruppe) harmonisch schneller fort als in der Tonika. Zur Artikulierung dieser Ereignisse verwendet der Komponist beliebig viele Melodien.«³⁰

Haydn bietet mit der Sonate Nr. 7, der kürzesten seiner Klaviersonaten, ein Beispiel einer auf Äussersten reduzierten Exposition.³¹ Auf die Setzung eines festen Tempos und der Tonika als Bezugspunkte ereignet sich die Modulation und eine Schlusskadenz, auf die die ganze Bewegung in Form einer zweifachen Verdoppelung des inneren Tempos hinzielt. Der eigentliche Kern der Exposition könnte damit wie in Abbildung 14 Variante a dargestellt werden.

Diese Verlaufskurve kann Schritt für Schritt erweitert und ausdifferenziert werden. Aus der Setzung von Tempo und Tonart kann ein Hauptthema erwachsen und die Schlusskadenz zu einem motivisch-thematischen Gestus werden (vgl. Abb. 14 Variante b).

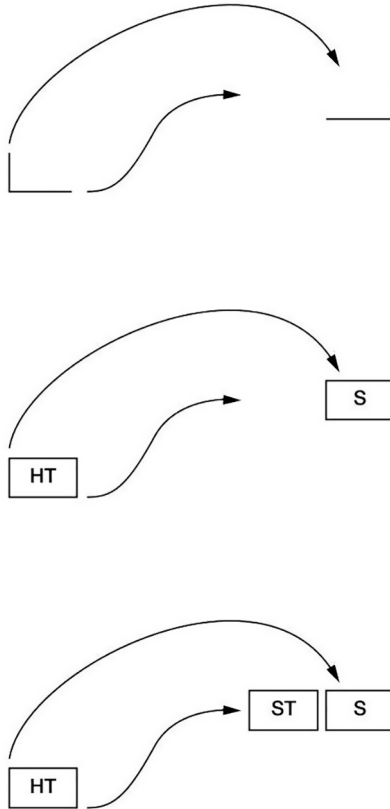
Eine nächste Stufe kann der Einfügung eines Seitengedankens dienen. Dabei verbleiben Seiten- und Schlussgedanke oft auf der gleichen rhythmischen Ebene und schliessen unmittelbar aneinander an (vgl. Abb. 14 Variante c).

Die mit Abstand am häufigsten erscheinende Formvariante beschreibt einen fünfgliedrigen Ablauf, bestehend aus einem zweifachen Prozess von Setzung und daraus hervorgehender dynamischer Entwicklung, gefolgt von einem Schluss. Mit ihm einher geht eine doppelte rhythmische Übersetzung und Intensivierung, zielend auf die Schlusskadenz (siehe Abb. 15).

30 Rosen, *Der klassische Stil*, 1983, S. 109.

31 Vgl. S. 19ff.

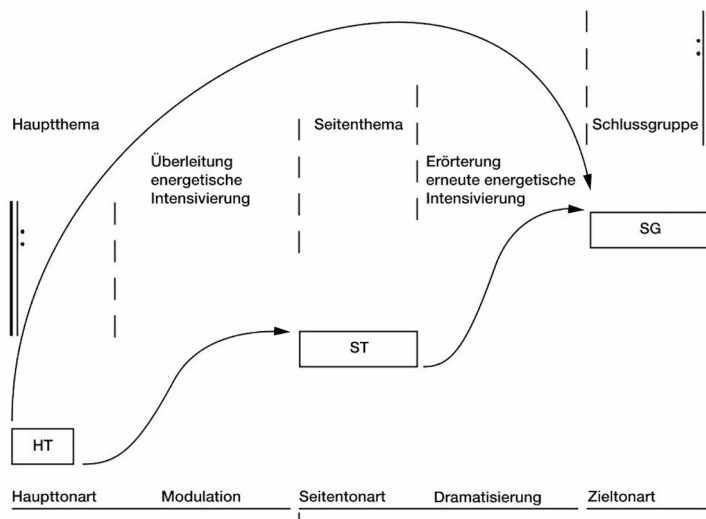
Abbildung 14: Formvarianten für die Exposition.



HT = Hauptthema, ST = Seitenthema/-gedanke, S = Schlusskadenz/-gruppe. In Variante a ist die Setzung von Tempo und Tonart in Form einer eröffnenden eckigen Figur dargestellt. Die Modulation erfolgt als eine dynamische Bewegung auf eine neue Ebene. Am Ende steht eine abschliessende Figur, welche von der Schlusskadenz gebildet wird. Auf sie hin ist der ganze Prozess der Exposition angelegt.

Abbildung 15: Modellhafte Darstellung der Formteile der (wiederholten) Exposition.

Formteile der (wiederholten) Exposition



In der Regel fallen Seiten- und Zieltonart in der Spannungstonart zusammen.

Wie noch vertiefter zu zeigen sein wird, ist damit der Kern der rhythmischen Gestaltung der Sonatenexposition benannt. So vielgliedrig die Exposition formal ausgestaltet sein mag und so weit innerhalb der einzelnen Formteile die rhythmischen Beschleunigungen ausschlagen mögen, das Verhältnis der thematischen Glieder (vom Haupt- zum Seiten- und zum Schlussthema) ist dasjenige einer zweifachen Übersetzung. Mehr als exakt zwei Übersetzungen würden eine zu einseitige Entwicklung auslösen und die Exposition zum Entgleisen bringen. In der Tat finden sich (auch bei formal anspruchsvollen Expositionsanlagen) keine Beispiele, die auf einer dreifachen Übersetzung der thematischen Glieder beruhen.

So vielgestaltig die Exposition unterteilt sein mag, das Verhältnis des (doppelten) rhythmischen Übersetzungsprozesses der thematischen

Ebenen zeigt sich stets aufs Neue und hält die Form zusammen, selbst wenn vordergründig so manches die Form auszuhebeln mag. Wie leicht nachzuvollziehen ist, erschöpft sich die Vielfalt an Ausgestaltungen von Expositionen mit den genannten Beispielen keineswegs. Vielmehr zeigen sich mit den vorgeschlagenen Formmodellen die elementaren Optionen kompositorischen Denkens in der klassischen Sonatenexposition, einer nicht zuletzt durch die rhythmischen Übersetzungsprozesse auf Finalität ausgerichteten, in ihrem Wesen dramatischen Form. In der Weise, wie das Herzstück der Exposition, die Modulation, dynamischen Charakter hat, durchwirkt sie die ganze Exposition. Dieser dynamische Zug macht nicht halt bei der Untergliederung von Formteilen, sondern durchdringt das Satz- und zunehmend das Werkganze.

Die Beobachtungen in Haydns Frühwerk bilden den Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen, die von der Frage ausgehen, ob analoge Verlaufslinien von der Frühklassik bis in die Spätromantik im Hinblick auf deren rhythmische Ausformungen aufgezeigt werden können. Es stellt sich also die Frage, inwiefern sich die hier gewonnenen Einsichten in komplexeren Zusammenhängen bestätigen lassen. Das wird unter anderem auch zu den Fragen führen, ob und inwiefern die Wiederholung der Exposition aus rhythmischen Gründen die Musik qualitativ bereichert und welche Konsequenzen die Intensivierung innerhalb der Exposition für den Sonatensatz als Ganzes mit sich bringt. Schließlich wird es auch angezeigt sein, auf den geistesgeschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext einzugehen und die Frage zu stellen, inwiefern sich die Interpretation von Musik mit dem Anbruch der Wiener Klassik verändert haben muss.

II. Musik und Sprache

Dass Musik und Sprache eng miteinander verwandt sind, unabhängig davon, ob das eine aus dem anderen entstanden sein mag, hat schon Thrasybulos Georgiades bemerkt. Als verbindendes Glied zwischen Musik und Sprache benennt Georgiades den Rhythmus und das rhythmische Geschehen. In seinem Buch *Musik und Sprache* schreibt er: »Das Verbindende zwischen Sprache und Musik, ihr Gemeinsames, war der *Rhythmus*.«¹ Georgiades versteht das rhythmische Geschehen als Scharnier zwischen der Welt der Klänge und der Welt der Wörter. »Die Zeit wird primär durch die gleichsam körperhafte Ausdehnung dieser Elemente *erfüllt*.«² Auf diese bemerkenswerte Aussage des ›Füllens der Zeit‹ wird im Zusammenhang mit dem formalen Aufbau und der Gliederung der Sonatenexposition zurückzukommen sein. Auch Albrecht Wellmer stellt sich in *Versuch über Musik und Sprache*³ die Frage, ob die Musik sprachähnlich sei. »Ist es die Frage, ob Musik etwas ›sagt‹ oder ›zum Ausdruck bringt‹, was sich anders nicht sagen oder zum Ausdruck bringen lässt, oder ist es die Frage, ob Musik einen ›Inhalt‹ hat, das heisst einen Bezug auf Aussermusikalisches, [...] oder ist es die Frage, ob Musik ein Zeichensystem wie das der Wortsprache ist, [...] oder ob es in ihr eine ›Syntax‹ oder ›Grammatik‹ gibt wie in der Wortsprache?«⁴ Diese

1 Thrasybulos Georgiades: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Berlin: Springer 1984, S. 4 (Hervorhebungen F. B.).

2 Ebd., S. 5.

3 Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München: Hanser 2009.

4 Ebd., S. 9.

Fragen führen bei Wellmer zum Begriff der »Sprach«-Potentiale⁵, die sich insbesondere in gegenwärtiger Musik so heterogen wie in kaum einer anderen Epoche präsentierten. Im Epilog seines *Versuchs über Musik und Sprache* artikuliert Wellmer dann den Begriff der »intermedialen« Potentiale der Musik. Wellmers These ist, »dass jedes Verständnis von Sprache unzureichend wäre, das neben der Wortsprache nicht auch die Wurzeln der musikalischen, bildnerischen oder tänzerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen in sich beschlösse. Die verschiedenen Medien hängen in der Sprache miteinander zusammen.«⁶ Denn das Verhältnis von Musik und (Wort-)Sprache sei »auszuweiten zu einer Thematisierung jener intermedialen Potentiale von Musik, die das Zusammentreten von Musik und Text, Musik und Szene, Musik und Tanz, Musik und Film betreffen. [...] Meine Überlegungen über Musik und Sprache brechen an einem Punkt ab, an dem die intermediale Verflechtung des musikalischen mit den anderen Medien der Kunst zum Thema werden müsste.«⁷ Wellmer erreicht damit in seiner Studie jenen Punkt, an dem er von der grenzenlosen Kombination verschiedener Medien und deren eigenrhythmischen Verläufen differenzierter sprechen müsste. Leider bricht seine Studie an dieser Stelle ab, was einerseits mit einer Hochachtung sowie andererseits mit einer genau an diesem Punkt um ein Vielfaches gesteigerten Komplexität des Themas zusammenhängen mag.

Wissenschaftlich erforscht wurde das Verhältnis von Musik, Sprache, Geist und Körper u.a. von Steven Mithen. In *The Singing Neanderthals*⁸ kommt er zum Schluss, dass Musik und Sprache universelle Merkmale der menschlichen Gesellschaft seien. Diese können stimmlich, körperlich oder schriftlich artikuliert werden. Dabei handelt es sich

5 Ebd., S. 321ff.

6 Ebd., S. 323.

7 Ebd., S. 323f.

8 Vgl. Steven Mithen: *The Singing Neanderthals. The Origin of Music, Language, Mind, and Body*. Harvard University Press Paperback edition 12007. S. 25ff. sowie Douglas Dempster, »Is there even a grammar of music?«, in: *Musicae Scientiae* 2 (1998), S. 55–65; siehe auch: Lerdahl/Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, 1983.

um hierarchische und kombinatorische Systeme, die ausdrucksstarke Formulierungen beinhalten und auf Regeln angewiesen sind. An diesem Punkt angelangt, stellt sich die Frage, ob und inwiefern möglicherweise der Formverlauf der Sonatenexposition Aspekte solcher Systeme aufweisen und auf welchen Regeln dies beruhen könnte. Denn solche Regeln ermöglichten eine unendliche Anzahl von Ausdrücken aus einer endlichen Menge von Elementen.

Was die Analogie von Musik und Sprache im Ausdrucksbereich angeht, begegnet uns der Begriff der *Klang-Rede* bei Johann Mattheson in *Der vollkommene Capellmeister*⁹, auf den Nikolaus Harnoncourt im Titel seiner ersten grossen Buch-Veröffentlichung *Musik als Klangrede*¹⁰ anspielt. Harnoncourt beschreibt darin, dass die Musik von etwa 1600 bis 1800 wesentlich an der Sprache orientiert sei: »Die Parallelen zur Sprache wurden von allen Theoretikern der Zeit gewichtig betont, die Musik wurde oftmals als ›Sprache in Tönen‹ bezeichnet.«¹¹

Im Kapitel *Das Quasi-Wort-Ton-Verhältnis in der rein instrumentalen Barockmusik*¹² weist Harnoncourt auf den »Hamburger Musikdirektor, Gesandtschafts- und Legationssekretär Johann Mattheson, einen der gebildetsten und geistreichsten Beobachter seiner Zeit«. Mattheson nannte die Musik »der Sel'gen *Sprach* in alle Ewigkeit«. Wie buchstäblich der Ausdruck *Sprache* hier gemeint ist, unterstreichen Formulierungen von Neidhart, Quantz und Mattheson aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts. Der Endzweck der Musik sei eine Verlebendigung durch die Töne und deren *Rhythmus*, so Neidhart. *Trotz der besten Redner*, musikalisch gesprochen trotz der besten Interpretierenden, solle die Musik *rege* machen, *anregen* und *bewirken*, was bedeutet, dass dieses Reden in der Musik eingeschrieben und aufzufinden sein müsste.¹³ Dabei weist

9 Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, [1739] Kassel: Bärenreiter 2020.

10 Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 1983.

11 Ebd., S. 48.

12 Ebd., S. 156f.

13 »Der Music Endzweck ist, alle Affecten, durch die blossen töne und deren *rhythum*, trotz der besten Redner, *rege* zu machen« (Neidhardt), ebd. S. 157 (Hervorhebung F. B.).

Neidhardt explizit auf den Rhythmus hin. Auch Quantz betont, dass Musik eine künstliche *Sprache* sei.¹⁴ Mattheson räumt ein, dass der thematische Gegenstand in der Musik und der Rhetorik zwar verschieden sei, aber der *Aufbau* sich entspreche. Er benennt verschiedene Teile in der zeitlichen Abfolge und überträgt dabei die Begriffe aus der Rhetorik in die Musik.¹⁵ Denn die Rhetorik, so Harnoncourt, war selbstverständliches Unterrichtsfach und gehörte zur Allgemeinbildung der Zeit. Nahezu alle musikalischen Theorie- und Schulwerke der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts widmeten der musikalischen Redekunst ausgedehnte Kapitel, »die Fachsprache der Rhetorik wird auch in der Musik angewandt.«¹⁶ Somit darf angenommen werden, dass die Analogie zwischen Musik und Sprache in gebildeten Kreisen auf ein gewisses Vorwissen traf.¹⁷

14 »Die Music ist nichts anderes als eine künstliche *Sprache*« (Quantz). Ebd. 159. (Hervorhebungen F. B.), ebd. S. 157.

15 »...will auch andere mit der Harmonie rühren, so muss er wahrhaftig alle Neigungen des Hertzens, durch blossе ausgesuchte Klänge und deren geschickte Zusammenfügung, ohne Worte dergestalt auszudrücken wissen, dass der Zuhörer daraus, *als ob es eine wirkliche Rede wäre*, den Trieb, den Sinn, die Meinung und den Nachdruck, mit allen dazu gehörigen Ein- und Abschnitten, völlig begreifen und deutlich verstehen möge. Alsdenn ist es eine Lust!« – »Die Instrumental-Melodie ..., ohne Beihülffe der Worte und Stimmen, *ebensoviel zu sagen trachtet*, als diese mit Worten thun.« – »Unsre musikalische Disposition ist von *der rhetorischen Einrichtung einer blossen Rede* nur allein in den Vorwurff, Gegenstande oder Objecto unterschieden: dannenhero hat sie eben diejenigen sechs Stücke zu beobachten, die einem Redner vorgeschrieben werden, nemlich Eingang, Bericht, Antrag, Bekräftigung, Wiederlegung und den Schluss« (Mattheson). Ebd. S. 157 (Hervorhebungen F. B.).

16 »Die Rhetorik war ja, mit all ihrer komplizierten Fachsprache, selbstverständliches Unterrichtsfach jeder Schule, gehörte also, ebenso wie die Musik, zur Allgemeinbildung.« Ebd. S. 157.

17 Nicolaj van der Meulen untersucht in seiner Dissertation: *Der parergonale Raum. Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der Spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten* (Wien: Böhlau Verlag 2016) die Seh- und Eigenbewegung der Betrachtenden bei barocken Deckengemälden. Er spricht in diesem Zusammenhang (bezugnehmend auf Hans Sedlmayr: »Zum Sehen barocker Architektur« [1930], in: ders.: *Epochen und Werke II*, Mittenwald 1966, S. 128f.) von rhetorischen

Wie könnte die Verschränkung zwischen Musik und Sprache, über die Metapher des Sprechens und der Klang-Rede hinaus, gedacht werden? Welche formalen Implikationen hat die Verwandtschaft der beiden Bereiche möglicherweise nach sich gezogen? Im folgenden Kapitel wird der Versuch unternommen, den rhetorischen Ablauf der Gerichtsrede mit dem Expositionsgeschehen in Bezug zu bringen und dabei über das Element der Form auf Parallelen zu verweisen.

Harnoncourt, der wiederholt auf diese Parallelen hingewiesen hat, beeinflusste vor allem als ausübender Musiker seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Aufführungspraxis der hier im Interesse stehenden Musik wie kein Zweiter und prägte deren Interpretationsverständnis.

Musik und Rhetorik

Indem in der Folge das Verhältnis von Musik und Rhetorik¹⁸ vertiefter untersucht wird, so geschieht dies in der Absicht, den in den vorangegangenen Kapiteln festgestellten zweifachen Beschleunigungsvorgang des inneren Tempos von einer anderen Seite her zu lesen.

Zonen, die Rezipierende beim Betrachten der Deckengemälde, von der Vorhalle zum Kuppelfresko, abschreiten. (S. 165ff.). Der Bezug von Rhetorik und Malerei sowie von Rhetorik und Bildaufbau sind allgemein bekannt. Interessant in diesem Zusammenhang ist der Hinweis auf das Verhältnis zwischen Rhetorik und Architektur. Weiter beachtlich für die Untersuchung ist der Hinweis auf den von Sedlmayr entlehnten Begriff *Zonen* sowie die Metapher *Eigenbewegung* der Betrachtenden.

- 18 »So klar die Aufgabenstellung der Rhetorik mit der Thematisierung der Redekunst umrissen zu sein scheint: der Blick in die Geschichte (der Rhetorik) zeigt alles andere als ein einheitliches Bild. [...] Dennoch hat es eine beachtliche Menge von Begriffen und Orientierungsschemata gegeben, die immer wieder benutzt wurden und damit alle Wandlungen überdauerten. [...] Es ist also möglich [...] und hilfreich, »Grundlegendes« zusammenzustellen, auch wenn dabei das unregelmässige historische Terrain eingeebnet, manche Alternative ausgefiltert wird.« Karl-Heinz Cöttert: *Einführung in die Rhetorik: Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*, München: Wilhelm Fink Verlag ²1994, S. 15f.

Rhetorik gehörte mit Grammatik und Logik zum Trivium, das zusammen mit dem Quadrivium, bestehend aus Geometrie, Arithmetik, Astronomie und Musik die sieben freien Künste bildete, die den Kanon der Unterrichtsfächer seit dem späteren Mittelalter ausmachten. Die Rhetorik genoss in der Gesellschaft und an den Bildungsinstitutionen seit der griechischen Antike ein hervorragendes Ansehen. Rhetorik war nicht ein Fach neben anderen, sondern *das* zentrale Leitfach. Am Modell der Gerichtsrede wurde das System der Rhetorik entwickelt und gelehrt. Es wurde die Argumentationsweise studiert und betrachtet, welche Mittel verwendet wurden, um die Zuhörenden anzusprechen, zu überzeugen, zu erfreuen und zu rühren.

Der Begriff der Rhetorik taucht in musiktheoretischer und -wissenschaftlicher Literatur meist im Zusammenhang mit dem musikalischen Barock und der Renaissance auf, oft bezogen auf die Figurenlehre und die Aufführungspraxis. Um aber die Struktur rhetorischen Sprechens zu begreifen, ist es angebracht, sich in der griechischen Antike umzusehen. Aristoteles beschreibt den Redeaufbau in seinem dritten Buch über Rhetorik wie folgt: »Eine Rede hat zwei Teile: Es ist notwendig, das Thema, um das es geht, darzulegen und dieses zu beweisen.«¹⁹ Weiter heisst es bei Aristoteles: »Von diesen zwei Teilen ist der eine die Präzisierung des Sachverhalts (die Prothesis), der andere die Beweisführung (die Pistis), wie man ebenso eine Unterscheidung zwischen Problem und Problembehandlung treffen könnte.«²⁰

Kann die Zweiteiligkeit der Exposition mit der Zweiteiligkeit von Aristoteles' Rede in Beziehung gesetzt werden? Wäre es möglich, im Sinne von Aristoteles den Hauptsatz als Problemstellung und den Seitensatz als Beweisführung zu interpretieren? In *Elements of Sonata Theory* sprechen Hepokoski und Darcy von einem entscheidenden *rhetorischen* Eingriff in der Exposition: »The medial caesura is the brief, rhetorically reinforced break or gap that serves to divide an exposition into two

19 Aristoteles: *Rhetorik*, Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Gernot Krapinger, Reclam 2018, S. 373.

20 Ebd., S. 373.

parts, tonic and dominant.«²¹ Formal entspricht dieser groben Zweiteiligkeit des Redeaufbaus die Teilung der Exposition in einen ersten Teil in der Ausgangstonart bis zur Mittelzäsur und einen zweiten in der Spannungstonart von der Mittelzäsur bis zum Schluss der Exposition. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass für den zweiten Teil von Beweisführung gesprochen wird. Auch der Begriff *Exposition* stammt aus der Dramentheorie.²²

Johann Mattheson geht im vierzehnten Hauptstück in *Der vollkommene Capellmeister* detailliert auf das Verhältnis von Redeaufbau und struktureller *Einrichtung* einer Komposition ein. Eingeleitet wird das Kapitel im ersten Paragraphen mit einer grundsätzlichen Bemerkung zum Komponieren: »Mancher meint, wenn er etwa ein wenig Vorrath an Erfindungen hat, so sey es mit seiner Composition schon gut bestellt. Es ist aber weit gefehlet, und mit der Erfindung allein nicht ausgerichtet.«²³ »Wir haben nicht wenig Exempel von Ton-Künstlern, die ziemlich reich an Erfindungen sind; denen aber das Feuer bald ausgehet.«²⁴ Offenbar reicht es nicht aus, die Form zu füllen, es geht um mehr. Um die musikalische Struktur zu veranschaulichen, vergleicht Mattheson den Redeaufbau mit dem Aufbau eines Musikwerks. Anschliessend macht er darauf aufmerksam, dass die Disposition einer Rede und eines musikalischen Werks sich nur in ihrem Thema unterscheiden, der Form nach aber gleich gebaut seien, und führt dann die einzelnen Teile der Rede auf: »nämlich *Eingang, Bericht, Antrag, die Bekräftigung, Wiederlegung* und den *Schluss. Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio und Per-*

21 Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 2006, S. 24.

22 Vgl. Böhmer, *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 257.

23 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 2020, § 1, S. 347f. »Viele fangen ein Ding mit solcher Freigebigkeit an, dass sie es zuletzt gar nicht in gleichen Schritten ausführen können: über selbige klagte schon Horatz zu seiner Zeit etwa also: *Ein Zober sollt es seyn; und ward ein Krügelein*. (Amphora coepit/Institui; currente rota cur urceus exit? Hor. A.P. v. 21).

24 Ebd. § 2, S. 348.

oratio.«²⁵ Gleichzeitig vergleicht er das Entwerfen eines musikalischen Werkes auch mit dem Planungsvorgang in der Architektur.²⁶

Die sechs Teile der Rede finden sich auch in kommentierter Fassung bei Hans-Heinrich Unger in *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*: »Wenn ich also weiss, wovon ich reden soll, und was ich davon zu sagen habe, so muss ich auch überlegen, in welcher Ordnung ich es vortragen wolle, das heisst ich muss mir eine Disposition oder einen ordentlichen Entwurf und Grundriss zu meiner Rede machen«, sagt Gottsched, und Weissenborn erklärt die Funktion der Dispositio als »eine zur Überredung der Zuhörer geschickte Verfassung oder Ordnung aller in einer vollständigen Rede vorkommenden Theile und Realien.«²⁷ In Abbildung 16 sind die einzelnen Glieder einer Dispositio des Redeaufbaus mit ihrer Funktion aufgeführt.

Bei Cicero und weiteren Quellen finden sich analoge Strukturen, nur in einem Punkt sind sich die Quellen nicht einig. So beschreibt Cicero die Struktur der Gerichtsrede mit *Einleitung* – *Erzählung* – *Ankündigung des Beweisziels* – *Widerlegung* – *Schluss*²⁸ und fasst damit die *confirmatio* und die *confutatio* in der *argumentatio* (Beweisführung/Widerlegung) als vierten Teil der Rede zusammen, in dem der Redner für die Glaubwürdigkeit seiner Sache argumentiert (*confirmatio*), was auch die Widerlegung der gegnerischen Argumente einschliesst (*confutatio*).

25 Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, 5 2020, § 4, S. 348.

26 Van der Meulen weist umgekehrt auf das Verhältnis von Achitektur und Rhetorik, vgl. Fussnote 65.

27 Hans-Heinrich Unger: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Hildesheim: Georg Olms Verlag [1941] 1985, S. 12 (Hervorhebung F. B.).

28 Karl-Heinz Göttert: *Einführung in die Rhetorik*, 1991, S. 97.

Abbildung 16: Übersicht über den rhetorischen Redeaufbau.

Exordium/ Prooemium	Narratio	Propositio	Confirmatio	Confutatio	Conclusio
Eingang	Bericht	Antrag	Bekräftigung	Widerlegung	Schluss
Der Redner versucht, das Wohlwollen des Publikums zu erlangen und seine Aufmerksamkeit sicherzustellen.	Schilderung des Sachverhaltes; bei der Gerichtsrede wird hier der Fall aufgerollt/erzählt.	Gliederung der nachfolgenden Beweisführung. Die Propositio thematisiert, wovon die Rede vornehmlich handeln soll.	Ausarbeitung und Beweisung des Hauptsatzes.	Ablehnung der darwiderlaufenden irrigen Meinungen.	Auch Peroratio genannt. Hier kann z.B. noch einmal an die Emotionen des Publikums appelliert werden.

Vorerst aber müssen Zweifel der direkten Gleichsetzung von Redeaufbau und dem Verfertigen eines Musikwerkes angesprochen werden, die Mattheson gleich selbst ausräumt: »Es ist zwar den allerersten Componisten eben so wenig in den Sinn gekommen, ihre Sätze nach obiger Ordnung einzurichten« und ihre »Arbeit nach dieser Schul-Schnur abmessen« zu wollen.

»Dennoch ist nicht zu leugnen, dass, bey fleissiger Untersuchung sowohl guter Reden als guter Melodien (Werken), sich diese Theile, oder die meisten davon, in geschickter Folge wirklich darin antreffen lassen; obgleich manches mahl die Verfasser ehender auf ihren Tod, als auf solchen Leitfaden gedacht haben mögen, absonderlich die Musici.«²⁹

Mattheson schreibt weiter, »sinnreiche Köpffe« sollten diesen Zusammenhang fruchtbar gestalten und es wäre zu hoffen, dass sich dieses

29 Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*, ⁵2020, § 5, S. 348.

Verhältnis »nach und nach etwas ausklären werde«, da es in der Musik diesbezüglich noch »finster« aussähe.³⁰ Harnoncourt nimmt den Faden auf seine Weise auf und ergänzt: Es werde von den Theoretikern gelegentlich betont, dass die Beachtung der rhetorischen Grundgesetze dem Komponisten und dem Ausführenden durchaus nicht bewusst zu sein brauche; man müsse ja auch nicht die Grammatik kennen, um seine Muttersprache zu beherrschen, jeder Verstoss gegen die Regeln werde als unnatürlich empfunden, ob man diese kenne oder nicht.³¹

Aufgrund des Erscheinungsjahres 1739 von *Der vollkommene Capellmeister* erstaunt es nicht, dass Mattheson als Beispiel für die Analogie von Redeaufbau und Komposition auf eine Arie von Marcello (1686–1739) zurückgreift.³² Richtig interessant wird ein solcher Vergleich in der Schilderung von Mattheson jedoch mit den einige Jahre später entstandenen Sonaten des jungen Haydn. Mit Blick auf die Expositionen von dessen ersten 14 Klaviersonaten wird erkennbar, dass hier ein Modell durchscheint, das sich mit dem Redeaufbau in Vielem deckt und sich wesentlich über das innere Tempo in der Musik artikuliert.

30 Mattheson bedient sich für die Argumentation der Metapher Natur: »So gar in den allergeeinsten Gesprächen lehret uns die Natur selbst gewisse Tropos oder uneigentliche, verblümete Deutungen der Wörter, gewisse Argumente oder Gründe gebrauchen, und in derselben eine gehörige Ordnung zu halten; unangesehen die Redende niemahls von einer rhetorischen Regel oder Figur das geringste gehöret haben. Und eben aus diesem natürlichen Triebe des Verstandes, der uns locket, alles mit einer guten Ordnung und Zierlichkeit voranzubringen, sind endlich von sinnreichen Köpfen entdeckt und angegeben worden. Mit der Music allein hat es nun noch bis hieher finster um diese Gegend ausgesehen; wir wollen aber hoffen, dass es sich nach und nach etwas ausklären werde, und unsern Beitrag dazu nicht sparen.« ebd. §6, S. 349.

31 Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 1983, S. 160.

32 Vgl. auch: Fred Ritzel: »Die Entwicklung der ›Sonatenform‹ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts«, in: *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 1, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1974, S. 25f.

Der Aufbau der Rede³³

Um die einzelnen Teile der Rede in ihrer Struktur und Funktion zu verstehen sowie das Verhältnis von Musik und Redeaufbau ausreichend miteinander in Beziehung bringen zu können, wird im Folgenden die Aufmerksamkeit auf die verschiedenen Teile des Redeaufbaus aus der Sicht des Musiktheoretikers Mattheson gelegt:

Exordium (Eingang) – Hauptgedanke

Mattheson schreibt in Paragraph sieben wie folgt: »Das Exordium ist der *Eingang und Anfang einer Melodie*³⁴, worin zugleich der Zweck und die ganzte Absicht derselben angezeigt werden muss, damit die Zuhörer dazu vorbereitet, und zur Aufmerksamkeit ermuntert werden.«³⁵

Mit der Wiener Klassik haben sich die Komponierenden, mit auffällig scharf konturierten Gebilden, eine Formgestaltung zu Eigen gemacht, basierend auf Halb- und Ganzschlüssen, Phrasenüberlappungen und variierten Wiederholungen (figuriert, neu instrumentiert, anderen Lagen oder Registern etc.), aufgrund derer sie auf eine unmittelbare Konzentrierung des musikalischen Zeitverlaufs zu zielen in der Lage sind. Entlang dieser, symmetrisch oder kontrastierend angelegter Motive, Sätze und Phrasen, bringt die erste abschliessende Kadenz den thematischen Gedanken auf einen Punkt und erzeugt damit eine doppelte Marke: Bezogen auf die Vergangenheit ermöglicht die erste Kadenz den Rückblick auf ein sich gleichermassen erfüllendes wie abschliessendes Ereignis und simultan – bezogen auf die Zukunft, oft in

33 Wenn im Folgenden Matthesons Redebeschreibungen viel Raum zugestanden wird, dann mit der Absicht, die Charakteristik der einzelnen Zonen in der Exposition aus der Sicht Matthesons zu vertiefen. Eilige Leser:innen überspringen das Kapitel und konzentrieren sich auf die Zusammenfassung am Ende dieses Kapitels (S. 67).

34 Der Ausdruck »Melodie« weist auf das Musikstück als Ganzes.

35 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, ⁵2020, § 7, S. 236 (Hervorhebung F. B.).

Phrasenüberlappung – den Beginn einer sich einstellenden Entwicklung.

Narratio (Bericht) – Überleitung

Auf diese, *die Aufmerksamkeit sicherstellende* Setzung des ersten Gedankens, (Haupt-)Themas oder Motivs folgt die Entwicklung der Geschichte: die Schilderung und Aufrollung des (gerichtlichen) Falls. Diese Absicht verlangt nach einer Richtung, in die die Geschichte erzählt wird, sowie einen Fokus, welcher nicht nur mit einer harmonischen Bewegung einhergeht, sondern vor allem dank einer rhythmischen Intensivierung die Erzählung in Fluss bringt und schliesslich zuspitzt. Damit sind Interpretierende wie Rezipierende inmitten der »energy-gaining zone« (Hepokoski und Darcy), die vom Hauptthema wegführt, dieses entwickelt oder fortspinnst und insgesamt überleitend wirkt. »Die Narratio ist gleichsam ein Bericht, eine Erzählung, wodurch die Meinung und Beschaffenheit des instehenden Vortrages angedeutet wird.«³⁶ Ziel der Narratio ist die Kadenz resp. Mittelzäsur.

Propositio (Antrag) – Seitengedanke

»Die Propositio oder der eigentliche Vortrag enthält kürztlich den Inhalt oder Zweck der Klang-Rede.«³⁷ Mit der Ankunft in der neuen Tonart erscheint ein klar gefasster musikalischer Gedanke in einer stabileren zweiten (Seiten-)Thema-Zone, egal, ob es sich dabei um dasselbe Thema

36 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 52020, § 8, S. 349 (Hervorhebung F. B.).

37 »... und ist zweierley: einfach, oder zusammengesetzt, wohin auch die bunte oder verbrämte Proposition in der Ton-Kunst gehöret, von welcher die Rhetoric nichts meldet. Solcher Vortrag hat seine Stelle gleich nach dem ersten Absatz in der Melodie, wenn nemlich der Bass gleichsam das Wort führet, und die Sache selbst so kurtz als *einfach* vorleget. Darauf hebt denn die Sing-Stimme ihre *propositionem variatam* an, vereinigt sich mit dem Fundament, und erfüllet den *zusammengesetzten* Vortrag.« Ebd. § 9 S. 349.

bzw. Motiv des Hauptsatzes handelt (monothematisch), es sich kontrastierend dazu verhält oder ein aus dem ersten Thema herauswachsender zweiter Gedanke ist. *Propositio* heisst im Wortsinn »Gliederung der nachfolgenden Beweisführung«. Gegenüber der Ausgangssituation ist die Musik verdichtet, erscheint in einem höheren inneren Tempo und ist im Satz differenzierter gehalten als das Hauptthema.

Nicht zufällig werden Seitenthemen als das Herz der Exposition wahrgenommen, da ihre Funktion, das Klären der Umstände und Schärfen des Inhalts, bis zu einem gewissen Grade geradezu danach verlangt. Die Musik kommt wie im Falle des Eröffnungssatzes der Waldsteinsonate (erst) mit dem Seitenthema zu einer liedhaften und choralartigen melodischen Gestalt, welche sich mittels einer variierten Wiederholung für einen weiter fokussierenden Prozess bereit macht. Mattheson spricht in diesem Zusammenhang von einer *propositio simplex*, der sich eine *propositio variatam* anschliesst. »Denn, obgleich dasselbe Thema beibehalten wird, gewinnt es doch eine ganz neue Krafft durch die Versetzung.«³⁸

Argumentatio (Bekräftigung resp. Widerlegung) – Erörterung

Die zweite thematische Gruppe bedarf ihrerseits der Infragestellung der harmonischen und rhythmischen Stabilität. Denn auf zu wackeligen Beinen steht der erreichte Zustand und muss deshalb erst etabliert werden, indem seine harmonische und rhythmische Stabilität auf die Probe gestellt wird. So folgt der Ruhe des Seitengedankens die Unruhezone der Erörterung oder, wie Mattheson in § 10 formuliert, einer *confutatio*.^{39,40} An dieser Stelle im Ablauf der Exposition zeigt sich eine Zone

38 Ebd. § 16, S. 351.

39 Den Hinweis auf den Begriff *confutatio* verdanke ich Hans-Joachim Hinrichsen.

40 »Wiederum, nach Verlauff einiger Tacte, vernimmt man die Confirmation, oder Bekräftigung dessen, was bereits auf verschiedene Weise vorgetragen worden; jedoch mit einer mercklichen und schönen Veränderung, wie zu sehen ist« (§ 19, S. 351) Die *Confirmatio* als erstem Teil der *Argumentatio* beschreibt Mattheson als eine *künstliche Bekräftigung des Vortrags*, also eine unmittelbare fortspinnende

mit streitbarem und oft vordurchführungsartigem Charakter, welche mit einer vollständigen authentischen Kadenz abgeschlossen wird.⁴¹ Mattheson beschreibt die *Confutatio* als den *schönsten* Ort im formalen Ablauf, das (höchste) Lust auslösende Moment, in der Dissonanzen und Gegensätze sich aneinander reiben. Allerdings sei dieser Teil nicht in jeder Ausprägung anzutreffen.⁴²

Peroratio resp. Conclusio – Schluss(-gruppe)

»Die Peroratio endlich ist der *Ausgang oder Beschluss unsrer Klang-Rede*, welcher, vor allen anderen Stücken eine besondere nachdrückliche Bewegung verursachen muss.«⁴³ Auf die letzte abschliessende vollständige Kadenz folgt der eigentliche Schlussgedanke, welcher der Exposition die notwendige Stabilität verleiht und damit die gesamte Rede abschliesst.

Es zeichnet sich ab, dass der Aufbau der Gerichtsrede, aus der sich der Stoff des Leitfaches Rhetorik entwickelt und anhand dessen sich die Unterrichtsinhalte ergeben haben, zum Aufbau der Exposition, wie sie bei Joseph Haydn vorgefunden werden konnte, auffällige Verwandtschaften aufweist. Analog zur Zunahme der Dramatik in der Erzählung und Beweisführung einer (Gerichts-)Rede zeigt sich eine in vielerlei Hinsicht vergleichbare Verlaufskurve in der Exposition der klassischen

Ausbreitung des Seitenthemas. Die *Argumentatio* als übergeordnete Zone befragt die vorliegende Sache, gleich einer Beweisführung, in der der Redner erst für die Glaubwürdigkeit seiner Sache argumentiert (*confirmatio*), die dann auch die Widerlegung der gegnerischen Argumente einschliessen kann (*confutatio*). Wie sich hier deutlich zeigt, kann diese Zone mehrteilig sein.

41 EEC: Essential Expositional Closure, bei Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 2006.

42 »Die Confutatio [...] mag in der Melodie entweder durch Bindungen, oder auch durch Anführung und Wiederlegung fremdscheinender Fälle ausgedrückt werden: Denn eben durch dergleichen Gegensätze, wenn sie wol gehoben sind, wird das Gehör in seiner Lust gestärcket, und alles, was demselben in Dissonanzen und Rückungen zu wieder lauffen mögte, geschlichtet und aufgelöset. Inzwischen trifft man dieses Stück der Einrichtung in den Melodien nicht so viel, als die anderen an; da es doch wahrlich eines der schönsten ist.« (§ 10, S. 349).

43 Ebd. § 12, S. 350.

Sonatendisposition. Just in einer Zeit des Niedergangs der Bedeutung der Rhetorik, parallel zum Entstehen der Aufklärerischen Bewegung, dem Aufkommen des Konzertwesens und eines neuen Bürgertums, das sich seiner selbst bewusster wird, erreichen das kritische Wahrnehmen, das argumentative Folgern und insbesondere die damit einhergehende (Selbst-)Vergegenwärtigung eine neue und entscheidende Bedeutung. Die Kritik an der vorherrschenden Gesellschaftsordnung zeitigt tiefgreifende Folgen. Das aufklärerische Denken, geprägt durch den Gebrauch der *Vernunft* und der eigenständigen Leistung des *denkenden Individuums*, erzeugt ein neues politisches Bewusstsein, hält in Bildung, Religion und Wissenschaften Einzug und macht auch vor der Musik nicht Halt. In den Naturwissenschaften hat der Einsatz der Mathematik in vielen Fragen zum Durchbruch geführt, was einen Fortschritt in der Bewältigung der Natur zur Folge hat und damit zum Teil den wachsenden Fortschrittsglauben begründet. Die Philosophie formuliert wichtige Prinzipien wie die Vertragstheorie, die Volkssouveränität, die Gewaltenteilung und die Forderung nach demokratischer Beteiligung an der Macht. Kant beschreibt die Aufklärung als den »Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen.«⁴⁴ Charakteristisch für die Aufklärung ist eine Distanz zu Tradition und Autorität, die Hochschätzung der Freiheit und die positive Bewertung der Fähigkeit zu einer vernünftigen Lösung aller Fragen. Als zentrales Motto dieser Zeit dient Kants »Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!«⁴⁵ Wie bei Kant das kritische Denken in der *Kritik der reinen Vernunft*, der *Kritik der praktischen Vernunft* und in der *Kritik der Urteilskraft* einer reglementierten Denktechnik entgegen tritt und mit einer Strahlkraft in Erscheinung tritt, die nachvollziehbar macht, an welcher Schwelle sich dieses Zeitalter befindet, so wird im betont argumentativen Aufbau der Exposition erlebbar, welches Schicksal ein einmal in die Welt gesetztes Motiv, Motto oder

44 *Atlas zur Philosophie*, hrsgb. Peter Kunzmann/Franz-Peter Burkard/Franz Wiedmann, München: dtv 1994, S. 103.

45 Ebd., S. 137.

Thema erfährt und was in diesem Zusammenhang zur Entdeckung, zur Bewältigung, zum Aufbruch ansteht. Schablonenhaft rhetorisches Sprechen hält den Veränderungen nicht stand, die Zeit unterspült und durchwirkt es im doppelten Wortsinn. Die Sonatenform sei keine vorgegebene Schablone, schreibt Hinrichsen. Sie wird vielmehr ein Ort vernünftigen kompositorischen und argumentativen Denkens, »das der Fülle der einzelnen Werkgestalten wie ein grammatisches Regelwerk zugrunde liegt.«⁴⁶ Oder, um mit Mattheson, der mit bemerkenswerter Klarheit den Aufbau der Gerichtsrede mit dem Kompositionsvorgang von Musikwerken in Verbindung bringt, zu sprechen: »Wer Lust hat, wird weiter [...] diese Materie [...] untersuchen, und sich wundern, wie fast in allen guten Melodien diese Dinge so deutlich zu finden sind, als ob sie mit Vorsatz dazu bestimmt wären.«⁴⁷

August Friedrich Christopher Kollmann⁴⁸ unterteilt 1799 in seinem *Essay on practical musical composition* die beiden Hauptteile [der Exposition] noch einmal in »subsections«: Zunächst erscheint das »setting out« in der Grundtonart und die *Überleitung zur Nebentonart*; dann folgt eine erste Art von »elaboration« mit geringen harmonischen Ausweichungen, die jedoch nie die durchgehende Präsenz der Nebentonart infrage stellen; die »subsection« des zweiten Teils erlaubt »abrupt modulations« und »enharmonic changes«, wobei in recht entfernte Tonarten, unter Umständen mit Moduswechsel, ausgewichen werden darf. Die letzte »subsection« bringt den »return«, eine sanfte »elaboration«, die nur den Verlauf des »setting out« den tonartlichen Erfordernissen der Grundtonart anpasst.⁴⁹ In dieser Begrifflichkeit berühren sich die bisher

46 Hans-Joachim Hinrichsen: *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel: Bärenreiter/Metzler [2019], ²2020, S. 76.

47 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, ⁵2020, § 23, S. 353.

48 August Friedrich Kollmann (1756–1829), Deutscher Musiker und Musikschriftsteller, nahe Hannover geboren, zieht 1782 nach London, wo er als Kapellmeister an der German Chapel bis zu seinem Tod wirkt.

49 Fred Ritzel: »Die Entwicklung der ›Sonatenform‹ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts«, Breitkopf & Härtel Wiesbaden ³1974, S. 148f.; vgl. auch Böhmer, *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 59.

gemachten Beobachtungen mit der Aussage eines Zeitgenossen um 1800.

Aus den Redeteilen *exordium* – *narratio* – *propositio* – *argumentatio* (allenfalls aufgeteilt in *confirmatio* und *confutatio*) – *conclusio* resultiert vereinfacht eine fünfgliedrige Anlage, die als verborgenes Ordnungsmuster insbesondere für die rhythmisch-formale Ausgestaltung der Sonatenexposition mit den Formteilen (oder -zonen) Hauptgedanke, Überleitung, Seitenthema, Erörterung und Schlussgruppe den Redeteilen der Rhetorik erstaunlich verwandt ist. Dieses verborgene Ordnungsmuster soll in der Folge auf seine Tauglichkeit für die Musik der Wiener Klassik befragt werden und auch darauf, inwiefern seine Kenntnis erhellende Einsichten zeitigt. Eines allerdings ermöglicht die Analogie zu Gerichtsprozessen: Weil es Gerichtsprozesse gibt, die in kurzer Zeit abgehandelt werden können, und solche, die eine Unmenge an Zeit beanspruchen, bietet die Analogie zwischen Gerichtsrede und Sonatenexposition eine Verständnishilfe für die Ausprägung der Dauer unterschiedlichster musikalischer Werke. Denn so vielgestaltig wie Gerichtsreden und -prozesse allein in ihrer Dauer ausfallen können, so vielgestaltig können die Formverläufe von Musikwerken erfolgen.⁵⁰

50 Der Vergleich Gerichtsprozess und Musikwerk kann noch weiter getrieben werden, denn auf die Rede des Anklägers (Exposition) folgt die Rede des Verteidigers (Wiederholung der Exposition), darauf die eigentliche Verhandlung (Durchführung), bevor das Gericht seine Sicht der Dinge darlegt (Reprise).

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 measures 96 through 107 of the third movement of Mozart's Prague Symphony. The score is written for piano and includes a 'Holabl.' (Horn) part starting at measure 107. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The notation features various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The piano part is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The 'Holabl.' part is a single melodic line in the treble clef.

110

113

116

119



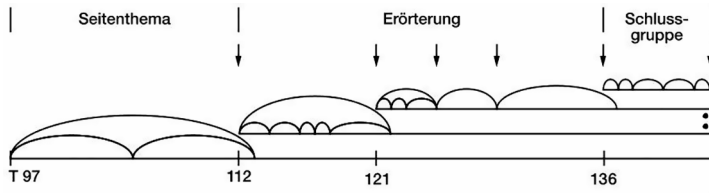


In der graphischen Übersicht in Abbildung 18 deuten Pfeile die vollständigen authentischen Kadenzen an. Mit Takt 97 setzt das periodische Seitenthema ein, das in Takt 112 in Phrasenüberlappung in die Zone der Erörterung übergeht. Wiederum in Phrasenüberlappung setzt in Takt 121 eine zweite Erörterungsgruppe 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 Kadenz.

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.

IV. Dramatik versus Bewegung

Im Einfluss von Aufklärung und gesellschaftlichem Wandel

Im ersten Kapitel wurde dargestellt, wie barocke Musik sich aus sich selbst heraus nährt, fließt und spricht. In Analysen von Stücken des frühen 18. Jahrhunderts ergibt sich, vereinfacht gesagt, ein Bild eines steten Wechsels zwischen Zonen mit motivisch-thematischen Einheiten und Zonen des Überleitens, Sequenzierens oder Modulierens. Auf diesem Weg macht die Musik Station bei den wichtigen Haupt- und Nebestufen der Tonart, im steten Wechsel von harmonisch stabilen und instabilen Zonen. Rhythmisch können sich verschiedene Muster ausbilden, zentral aber ist der durchgehende Affekt. Heinrich Bessler verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff *Einheitsablauf*.¹ Die Musik bewegt sich durch die Tonarten, nicht aber aus ihrem, beispielsweise in den Suitensätzen wirkenden, Tanzgestus heraus. Das Spiel beginnt mit dem ersten (Tanz-)Schritt resp. Rhythmus und spannt sich ab diesem Moment bis zur letzten Note. Dabei ist es weder nötig noch angezeigt, dass die Musik sich in irgendeiner Weise innerlich beschleunigt, das wäre dem Gestus nicht förderlich. Auch in barocken Arien geht es höchstens harmonisch um eine gerichtete Dramatisierung der Musik, nicht aber um eine rhythmisch-zeitlich sich beschleunigende.

1 Heinrich Bessler, »Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik«, in: Wilfried Brennecke, Willi Kahl, Rudolf Steglich (Hg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*, Kassel: Bärenreiter 1954, S. 223–240, hier 235.

Vielmehr vertieft sich die Musik in ihrem einmal gesetzten Charakter mit ihren Mitteln.

Wer die Sonatenexpositionen der Bachsöhne Carl Philipp Emanuel (1714–1788) und Johann Christian (1735–1782) oder des böhmischen Komponisten Jiří Antonín Benda (1722–1795) studiert, um nur einige relevante Komponisten der Epoche zu nennen, dem zeigt sich satztechnisch das oben geschilderte Bild. Augenscheinlich ist in den meisten dieser Werke die Tendenz einer schrittweise etwas höheren Impulsdichte im Verlauf der Expositionen festzustellen, je näher der Satz auf die Wiederholungszeichen zuschreitet. Allerdings findet die Erhöhung der Impulsdichte pro Takteinheit bei gleichbleibendem Grundpuls statt. Zwar werden die rhythmischen Werte kleiner und die Musik macht eine Entwicklung, aber das innere Tempo der Musik ändert sich dadurch nicht.

Analog verhält es sich mit einem Grossteil der Sonatensätze der Frühklassik. Die Expositionen der sechs Württembergischen Sonaten für Klavier Wq 49 von Carl Philipp Emanuel Bach (1742–44) beispielsweise sind ganz dem Suitensatzdenken verpflichtet und weisen keine spezifische rhythmische Zuspitzung in der Modulation zur Spannungstonart auf, am ehesten noch in der Nummer 1. Auch in den 6 Sonaten Wq 63 von 1753 sind keine rhythmisch-dramatischen Zuspitzungen auszumachen. Das Entscheidende ist, dass diesen Sonaten ein finales Denken nicht gerecht wird, denn die Musik pulsiert vielmehr in sich. Mit den drei leichten Klaviersonaten Wq 53 von 1766 sind allerdings Ansätze zu einem rhythmisch intensiveren Thema in der Seitensatztonart zu erkennen.

Vom böhmischen Komponisten Jiří Antonín Benda (1722–1795) existieren eine Menge frühklassischer Sonaten.² In seinen Expositionen bewegt sich die Musik konsequent zur Seitensatztonart, manchmal steht das Seitenthema in einem schnelleren Duktus als das Hauptthema, aber der innere Puls der Musik entspricht stets dem Ausgangspuls.

2 In Berlin lernte Jiří Antonín Benda das Werk Carl Philipp Emanuel Bachs kennen und schätzen. In den ersten 16 Sonaten Bendas, die im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts komponiert und ab 1780 erschienen sind, findet sich ein schöpferisch eigenständiges und vielseitiges musikalisches Denken.

Auch in den Expositionen Bendas ist keine Beschleunigungstendenz auszumachen, die auf eine Dramatisierung ausgerichtet ist.

Die Musik entwickelt sich in den beschriebenen Werken bis zu einem gewissen Grad aus sich selbst heraus, aber nicht auf eine neue Ebene hin. Auffällig ist, dass der rhythmisch dynamische Prozess, wie er im bisherigen Textverlauf herausgearbeitet werden konnte, in den oben beschriebenen Werken der Frühklassik nicht ausgebildet ist. Die Modulation erfolgt meist zeittypisch in einer Bewegung zur Dominante und selten als ein dramatisch fokussierter Impuls. Ausnahmen sind beispielsweise bei Domenico Scarlatti zu finden.³

So übersichtlich und vereinfachend diese Satzverläufe dargestellt werden können, in der spätbarocken Epoche ereignen sich dicht gedrängt entscheidende Veränderungen, parallel zu einem der bedeutendsten geistigen Aufbrüche des Abendlands in der Aufklärung. So setzt sich beispielweise kurz nach 1700 die Wohltemperierte Stimmung durch, was den Komponierenden ermöglicht, in allen Tonarten zu denken und auf sie hin zu modulieren. Um 1725 kommt es zur Gründung der »Concerts Spirituels« in Paris. Aristokratie und Kirche verlieren an Einfluss, der nun vom aufstrebenden Bürgertum übernommen wird. Laien, das Konzert, Musikverlage und die Presse werden wichtig und beginnen, das Musikleben zu prägen. Das ganze öffentliche Leben verändert sich stark, es entstehen öffentliche Räume, Konzertsäle, Kaffeehäuser und Gärten, (Musik-)Salons, Logen und private Zirkel, Buchläden, Lesegesellschaften, Leihbibliotheken, Hohe Schulen, Universitäten und Akademien, Bücher, Zeitschriften, Wandzeitungen, Einblattdrucke, Lieder etc.⁴

»An dieser überlappenden Wende vom Barock zur Klassik – wobei diese beiden Begriffe jetzt nur auf die Musik bezogen verwendet werden – findet eine gesellschaftliche und kulturelle Umschichtung statt, in deren Gefolge [...] auch die Funktion der Musik eine andere wurde. Ihr

3 Vgl. D-Dur Sonate K 140 von Domenico Scarlatti.

4 Vgl. Carsten Zelle, *Was ist josephinische Aufklärung – in der Literatur*, in: Laurenz Lütteken, Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): *Mozarts Lebenswelten*, Kassel: Bärenreiter 2008, S. 132–158, hier S. 140.

Ziel hatte es nunmehr zu sein, auch Ungebildete unmittelbar anzusprechen.«⁵ Denn »die Öffentlichkeit, die an Kultur teilnehmen wollte und sich in der Kultur zu platzieren begann, vergrösserte sich; in der Vergrösserung wurde sie zu einer Menge, namenlos in ihrer Zusammensetzung: sie wurde zum ›Publikum‹. Dieses Wort verbreitete sich seit dem frühen 18. Jahrhundert auch in der Musikkultur in der Bedeutung einer Teilnehmerschaft, die nicht mehr nach Klassen, Ständen und Gruppen gegliedert und abgetrennt war, sondern der jeder zugehören konnte, der hierfür Interesse, Zeit und Geld aufbrachte. Die in diesem Sinne neue Öffentlichkeit gelangte im Verlauf des 18. Jahrhunderts zur Dominanz; sie wurde zu einem Faktor, der neuartige und in die Zukunft weisende Institutionen stiftete und – damit zusammenhängend – auch die Musik selbst epochal veränderte.«⁶

Insbesondere in Österreich und unter der Regentschaft Maria Theresias (1717–1780) und Josephs II. (1741–1790) veränderten sich die Musik und das Musikleben in Richtung der der Aufklärung entsprechenden distanzierteren Haltung zu allen Arten von »Vergnügungen« zugunsten der nachhaltigen Ausbildung von künstlerischen Begabungen. Parallel wurden die musikalischen Abhandlungen, Handbücher und Lexika, die Notenpublikationen in schmalen Heften für den häuslichen Musikgebrauch, die »Unterweisungen«, »Anleitungen«, »Methoden« oder »Anfangsgründe«, die für den Unterricht oder die Selbstbelehrung im Instrumentalspiel und Gesang bestimmt waren, immer zahlreicher.⁷ »Begleitet, gleichsam öffentlich überwacht, qualitativ vorangetrieben und erzieherisch gefördert wurde die Öffnung des Musiklebens durch [...] die besonders in Deutschland sich ausbreitende Musikkritik und den [...] sich entfaltenden Musikjournalismus.«⁸

Auch innermusikalisch zeichnet sich der Übergang vom musikalischen Barock zur Wiener Klassik durch markante Veränderungen aus.

5 Harnoncourt, *Musik als Klangrede*, 1983, S. 162.

6 Hans Heinrich Eggebrecht: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper 1996, S. 489.

7 Vgl. ebd., S. 491.

8 Ebd., S. 490.

Die Melodie erlangt das Primat, der Bass verliert seine Generalbassrolle, der Viertakter wird zur Norm, das komponierte Crescendo und Forte-piano-Kontraste werden verstärkt eingesetzt. Dabei entstammt das musikalische Material sozusagen aus dem Hörer selbst, seiner Prädisposition zum Sichbewegen im Takt, zum Singen und Tanzen, zum Dialogisieren, zur gestischen Inszenierung seiner selbst.⁹

In diesem Kontext ändert sich auch das Verständnis des modulatorischen Geschehens insbesondere in der Sonatenexposition. Denn exakt in diesem epochalen Übergang entwickelt sich aus der bisherigen Bewegung auf die Dominante die rhythmisch intensivierende Übersetzung, welche im Verbund mit dem Mittel der Phrasenüberlappung und der feinsinnigen Nutzung des Schwer-Leicht-Gefälles der Taktordnung dieses Geschehen zum musikalischen Ereignis dramatisiert.

Wie sehr selbst Haydn, dessen musikalische Weiterentwicklung nach seinen eigenen Worten in der Abgeschiedenheit und Abgesondertheit von Esterházy abspielte,¹⁰ an diesen neuen öffentlichen Orten und insbesondere in der Metropole Wien entscheidende Anregungen erhielt, die seinen ästhetischen Ehrgeiz verstärkten, zeichnet Böhmer nach: »Dort verbrachte er jährlich seine drei- bis sechswöchige Winterpause, verkehrte in einigen der aufgeklärtesten und lebendigsten Salons und erhielt Anschluss an die neuesten Entwicklungen des geistigen, musikalischen und Gesellschaftslebens.«¹¹ Haydn schätze diese geistreiche Geselligkeit in der Stadt und den Salons und vermisste sie im verlassenen Esterházy, wie aus folgendem Brief an Marianne von Genzinger eindrucklich hervorgeht: »Diese schöne gesellschaften? Wo ein ganzer Kreis Ein herz, Eine Seele ist – alle diese schöne Musicalische Abende – welche sich nur dencken, und nicht beschreiben lassen – wo sind alle diese begeisterungen?«¹²

9 Vgl. ebd., S. 482.

10 »Ich war von der Welt abgesondert. Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden.« Griesinger, *Biographische Notizen*, Reprint 1979, S. 14.

11 Böhmer: *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 17.

12 Brief an Marianne von Genzinger vom 9. Febr. 1790, in: Joseph Haydn: *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen. Unter Benützung der Quellensammlung von H.C.*

In den Gesellschaften und Salons kam Haydn in Kontakt mit den Grössen der Wiener Aufklärung, mit intellektuellen und gesellschaftlichen Diskursen sowie mit aktuellen Fragestellungen. Hier traf er auf Gleichgesinnte und wurde als zeitgemässer Komponist wahrgenommen, als Schöpfer einer Instrumentalmusik, dem es darum ging, »auch in der Musik einen Begriff der Vernunft zu definieren«.¹³ Der gesellschaftliche Umbruch, der sich in diesen voraufklärerischen Jahren in den aufstrebenden Gesellschaften und Städten abspielte, kann gar nicht ausgreifend genug nachgezeichnet werden.

Johann Christian Bachs Cembalosonaten op. 5 im Spiegel von Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzertbearbeitungen KV 107

Johann Christian Bach (1735–1782), der jüngste Sohn Johann Sebastians, wurde nach dem Tode des Vaters vom Bruder Carl Philipp Emanuel in Berlin ausgebildet. 1766 veröffentlichte der seit 1762 in London wirkende Johann Christian seine *Six Sonates pour Clavecin ou le Piano Forte* opus 5. »Seine Sonatenhauptsätze zeigen bereits deutliche Merkmale des entwickelten klassischen Typus.«¹⁴ »Der junge Mozart, der sich als Wunderkind in London aufhielt, schätzte die Sonaten Opus 5 so sehr, dass er die Nummern 2, 3 und 4 als Klavierkonzerte (KV 107) bearbeitete.«¹⁵ Interessanterweise haben diese Bearbeitungen im Oeuvre Mozarts eher ein Schattendasein gefristet. Niels Krabbe macht in seinem Aufsatz »Mo-

Robbins Landon, hg. und erläutert von Dénes Bartha, Kassel: Bärenreiter 1965, S. 228; zitiert nach Böhmer, 2021, S. 17f.

13 Ludwig Finscher: *Joseph Haydn und seine Zeit*, S. 159, in: Wolfgang Böhmer: *Versuche machen, verbessern, wagen*, 2021, S. 8.

14 Ernst-Günter Heinemann, *Vorwort zu den Klaviersonaten op. 5 von Johann Christian Bach*, München: Henle Verlag 1981.

15 Ebd.

zart's KV 107 and Johann Christian Bach's Opus 5«¹⁶ darauf aufmerksam, dass die Bearbeitungen durch Mozart nahezu vollständig vernachlässigt behandelt worden seien und dass die »etwas unbeholfene Bearbeitung« eine Neubeurteilung verdienen würde. In der Tat fördert das Resultat eines Vergleichs zwischen Bachs Sonaten und Mozarts Bearbeitung¹⁷ interessante Ergebnisse zutage, zumal häufig betont worden ist, dass die Bearbeitungen Mozarts auf einer wörtlichen Wiederholung der Bach'schen Vorlage beruhe. In Wirklichkeit weicht Mozart an einigen Stellen auffällig vom Bach'schen Text ab. Die Abweichungen haben eine erstaunliche Wirkung zur Folge. Die wichtigsten Momente sind:

1. Johann Christian Bach nutzt für das Hauptthema in den Takten eins und zwei (und fünf und sechs) gewichtige achttimmige Akkorde. Diese typisch für das Cembalo geschriebenen vollgriffigen Akkorde entfalten eine dichte Klanglichkeit und lassen das Cembalo in vollem Glanz erstrahlen. Mozart setzt die gleichen Akkorde nur fünfstimmig und transparent in weite Lage. Während Bach jeden Akkord in seiner ganzen Fülle »anschlägt«, entleert Mozart die Klänge, verwendet die Terz nur in der gut klingenden zweigestrichenen Oktave und holt insgesamt zu einem grösseren Bogen aus. Mozart denkt linear, nicht vertikal. Bachs Beginn lebt vom Halbepuls, der aus dem Schwer-Leicht der Viertelabfolge resultiert, Mozarts Puls tendiert zur Ganzen (mit schweren und leichten Halben, resultierend auch aus dem ornamental abgeschwächten Vorschlag auf der vierten Zählzeit im ersten und noch stärker im zweiten Takt). Abbildung 19 veranschaulicht diesen Unterschied der »gleichen« Musik.

16 Niels Krabbe, »Mozart's KV 107 and Johann Christian Bach's Opus V«, in: *Danish Yearbook of Musicology* 6, 1968–1972, S. 101–111, zuletzt abgerufen am 31. Dez. 2022.

17 Die Klavierkonzerte wurden vermutlich im Winter 1770 vom damals 14-jährigen Mozart komponiert, nachdem er die Werke möglicherweise schon anlässlich seiner Londonreise 1766 kennengelernt hatte.

Abbildung 19: Oben der Beginn der Cembalosonate von Johann Christian Bach op. 5, Nr. 2, unten Mozarts Bearbeitung für Klavier und Orchester KV 107, Nr. 1 in der Klavierreduktion.

SONATE op. 5 Nr. 2

Johann Christian Bach



Während Bach auf vollen Klang setzt, verwendet Mozart die Terz nur in der gut klingenden zweigestrichenen Oktave, was einen schlankeren Klang zur Folge hat und einen linearen Zug ergibt.

2. Für den ersten Expositionsdurchgang verkürzt Mozart die Modulation (T 11–17) um zwei Takte. Das hängt damit zusammen, dass die Orchesterexposition nicht moduliert, weil dieses Ereignis dem Solisten in der Wiederholung der Exposition vorbehalten bleibt und der Norm bei Orchesterexpositionen entspricht.
3. Für die Bestätigung der Tonart vor der Wiederholung der Exposition komponiert Mozart wie aus dem Nichts heraus und phrasenüberlappend eine neue Musik, die es bei Bach noch nicht gegeben hat (T 24ff.)! Der Bass pocht in Achteln und schreitet harmonisch in Vierteln, was die Geigen synkopisch kontrapunktieren. Daraus

resultiert ein zauberhaftes Abschlussritornell als dritter Gedanke, der die Orchesterexposition auf dem rhythmisch bisher höchsten Bewegungsniveau des Viertelpulses beschliesst. Ob Mozart dieses Abschlussritornell deshalb neu dazukomponiert hat, damit sich die Beschleunigung des inneren Pulses abbilden liess? Die Synkopierungstextur, das sei hier vorweggenommen, wird sich insofern als entscheidender Schlüssel in den Instrumentationen von Mozart erweisen, als diese rhythmische Intensivierungstechnik in allen drei Klavierkonzert-Bearbeitungen der Bach'schen Cembalosonaten an dieser Stelle zu finden ist. In Abbildung 20 ist das Abschlussritornell in der Klavierreduktion zu sehen.

Abbildung 20: Mozart KV 107, Nr. 1, die neu komponierten Takte 24–26.1 in Klavierreduktion.



Während Johann Christian Bach also seine Exposition durchgehend im Halbepuls durchkomponiert, schafft Mozart eine Schräglage, beginnend mit der Ganztaktigkeit, moduliert rhythmisch für das Seitenthema auf den Halbepuls und endet schliesslich im neu komponierten Schlussritornell im Viertelpuls. Zusammenfassend lässt sich zur Orchesterexposition KV 107 Nr. 1 bemerken, dass das Gefälle bei Mozart in der Rhythmik auffällig die Extreme sucht: zu Beginn den grösseren, gegen das Ende hin den kleineren Puls.

4. Der Eintritt des Soloinstruments in der Wiederholung der Exposition erfolgt getreu entlang dem Bach'schen Text. Allerdings schreibt Mozart die Musik aus, während bei Bach die Wiederholungszeichen ausreichen. Daher entsprechen sich in der Folge die Taktzahlen nicht

mehr. In der Überleitung zum Seitenthema (ab T 37 bei Mozart, ab T 9 bei Bach) vergrößert Mozart durch eine ruhig fortschreitende und stufenweise, erst im Halbe-, dann im Viertelpuls fallende Synkopenkette der Geigen die Differenz zur regelmässigen Bewegung im Klavier. Das erzeugt in Takt 43 (bei Bach T 15) den entscheidenden Unterschied und führt exakt an der Modulationsstelle zu einem abweichenden Rhythmusmuster. Um die Oberquintonart zu erreichen, hält Bach den harmonischen Gang für die Dauer eines Taktes auf der Doppeldominante an. Mozart fügt diesem Takt eine synkopische Struktur hinzu, die einen beschleunigenden Impuls auf die Viertelebene auslöst. Dafür nutzt Mozart das rhythmische Material aus dem Ritornell, welches er am Ende der Orchesterexposition eigens neu eingefügt hat (T 24–28). Mozart erzielt durch das Zusetzen der Synkopen im Modulationstakt eine Schwebewirkung, womit das anschliessende Erreichen der Zieltonart natürlich ins Lot fällt. Abbildung 21 veranschaulicht den rhythmischen Unterschied der Modulationsstelle.

5. Im Seitenthema involviert Mozart in Takt 50, dem einzigen Ort, an dem bei Bach die drei Auftaktachtel im Seitenthema in der Oberstimme des Klaviers fehlen, mit einem Einwurf die Streicher, wodurch sich die Intensität des Seitenthemas auf einer höheren Stufe bewegt als bei der Bach'schen Vorlage. Die drei Auftaktachtel gehen nach einem in Halben synkopierenden Satz (T 54–57) in den Takten 59f., den verknüpften Achtelaufakten (T 61) und schliesslich in den kadenzierenden Geigen in Takt 64f. (und 68f.) auf. Den Abschluss der Exposition markiert analog zur Orchesterexposition das viertaktige Synkopenritornell (T 70ff.) mit dem wiederum höchsten inneren Tempo (Viertelpuls). In Abbildung 22 kann die schrittweise Beschleunigung des Pulses vom Seitenthema bis zum Ende der Exposition nachvollzogen werden.
6. In der Reprise verdichtet Mozart den Satz weiter, diesmal gleich zu Beginn der Überleitung in Takt 113ff. (vergleiche T 77ff. bei Bach): die Drei-Achtel-Auftaktfigur wird im Viertelabstand imitiert und erhöht damit die rhythmische Intensität gegenüber der Bach'schen

Vorlage (vgl. T 81ff.) durch den Einbezug der Streicher um ein Mehrfaches.

In Abbildung 23 ist der Bach'sche Notentext (Cembalo) im Klavier 1:1 übernommen. Mozart umrankt im Orchestersatz die Klavierstimme jedoch durch sich im Viertelpuls imitierende Geigen und setzt damit ein rhythmisch kontrapunktisches Gefüge zur regelmässig sequenzierenden Klavierstimme, was sich energetisch bemerkenswert belebend auswirkt.

Abbildung 21: Oben die Modulationsstelle bei Bach (T 14–16.1) und unten bei Mozart in der Klavierreduktion (T 42–44.1). Bedingt durch die Synkopierung steht die Musik bei Mozart im zweiten Takt nicht still, erhält einen konsequenten Gegenschlag und pulsiert damit im höheren Vierteltempo.



7. In der Konzertkadenz erscheint erneut und ein letztes Mal der Viertelpuls im kadenzierenden Ritornell des Synkopenkettensatzes.

Abbildung 22: Mozarts Klavierkonzert in D-Dur, KV 107, Nr. 1, T 47–74 in der Partiturnotation (Violine I und II sowie Violoncello, darunter das solistische Klavier) vom Seitenthema bis zum Ende der Exposition.

The image displays a musical score for Mozart's Piano Concerto No. 1 in D major, KV 107, measures 47-74. The score is arranged in three systems. Each system includes staves for Violin I, Violin II, Violoncello, and Piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score shows the transition from the side theme to the end of the exposition. The Piano part features intricate melodic lines and rhythmic patterns, while the strings provide harmonic support with sustained notes and rhythmic figures.

The image displays a musical score for Mozart's KV107, measures 47-74. The score is arranged in three systems, each containing staves for Violin 1 (Vln 1), Violin 2 (Vln 2), Viola (Vc.), and Piano (Pno). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 47-50) shows the beginning of the excerpt with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte). The second system (measures 51-54) continues the piece. The third system (measures 55-58) shows the final measures of the excerpt. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte).

Mozarts Partitur weicht nur in wenigen, aber umso entscheidenden Stellen von Bachs Vorlage ab. Mit Ausnahme des Ritornells und der Instrumentierung fügt Mozart neben Wiederholungen von Taktgruppen oder der Einrichtung der Sonate(n) auf die Konzertform wenig nen-

nenswerte Änderungen hinzu. Im Gegensatz zu Bach, dessen Musik im Halbepuls verweilt, bewegt sich die Musik bei Mozart von der Ganzen über die Halbe bis zum Viertelpuls. Die Musik hat bei Mozart, obwohl Bachs Text motivisch, harmonisch und formal wörtlich verwendet wird, ein viel höheres rhythmisches Gefälle, indem die rhythmische Einheit zu Beginn gegenüber Bachs Vorlage vergrößert und ab da schrittweise auf eine Verdichtung und Intensivierung hin angelegt ist. Das gibt ihnen den spezifisch klassischen Ton.

Abbildung 23: Particell der Takte 113ff. in Mozarts Bearbeitung.



Aufschlussreich sind auch die anderen beiden Bearbeitungen der Sonaten 3 und 4 durch Mozart (KV 107, Nr. 2 und 3), in denen er ebenfalls ein von Synkopen durchsetztes Ritornell als dritte Gruppe an das Ende der Exposition setzt und damit dafür sorgt, dass die Musik eine höhere innere Geschwindigkeit erreicht (vgl. Konzert II, T 11ff. und T 15ff. 2. VI; Konzert III, T 67ff.).

Der 14-jährige Mozart wendet mit erstaunlicher Akribie dieselben Phänomene an, die in den frühen Haydn'schen Klaviersonaten der 1760er Jahre nachgewiesen werden konnten. Mozart scheint in Bachs Musik Aspekte wahrgenommen zu haben, die ihn angeregt haben, aus den Cembalostücken Klavierkonzerte zu machen, daraus einen solistischen Part zu inszenieren, diesen in ein Spiel mit dem Orchester zu bringen und durch das Spiel mit einem grösseren Publikum in

Kommunikation zu treten.¹⁸ Bei Bach bewegt sich die Musik zur Dominanttonart, bei Mozart wird diese Bewegung dramatisiert. Mozart haucht der Bach'schen Musik mit subtilen rhythmischen Mitteln und durch die innere Beschleunigung den spezifisch klassisch dramatischen Atem ein.

Das Fundament der Exposition

Um den inneren Dramatisierungsprozess in der Exposition auslösen zu können, bedarf es in der Setzung des Hauptgedankens oder seiner Entwicklung eines grundlegenden Fundaments. Anhand des fünften Satzes der sechsten Symphonie Beethovens soll die Setzung solch eines Fundaments nachgezeichnet werden. Bei der Betrachtung der Skizzen Beethovens wird nachvollziehbar, welchen Weg der Komponist zurücklegen musste, bis der tragende Grund für das Kompositionsvorhaben des Symphoniesatzes ausgebildet war. Der erste Entwurf zur Themenmelodie des Finales sah wie in Abbildung 24 aus.

Abbildung 24: Erster Entwurf zum Hauptgedanken des Finalsatzes der Pastoral-symphonie.



Der erste Entwurf weist zwar einige Gemeinsamkeiten mit dem endgültigen Thema auf. Den deutlichen Einschnitt im vierten Takt, der sich

18 Durch die Inszenierung der Bach'schen Musik in Klavierkonzerte mit Solo und Tutti wird die Rolle des *Individuums* hier im Kontext eines grösseren Klangkörpers thematisiert, ein aktuelles Thema verhandelt sowie ein aufgeklärtes und breiteres Publikum angesprochen.

durch den zweimal viertaktigen Bau ergibt, verwarf Beethoven später allerdings genauso wie die in Dreiklangsschritten aufsteigende Basslinie. Die endgültige Gestalt weist folgendes Gepräge auf (vgl. Abb. 25).

Abbildung 25: Die endgültige Gestalt des Hauptthemas des fünften Satzes der Pastoralsymphonie.



Worin unterscheiden sich der beiden Themengestalten? Melodisch sticht der vierte Takt ins Auge. Anstelle des Quinttons der Dominante wählte Beethoven für die endgültige Gestalt ein durch das Auftaktachtel a^2 vermitteltes b^2 . Damit wird die unterteilende Wirkung des Halbschlusses aufgehoben, das Thema ist auf einen achttaktigen Bau ohne Unterteilung angelegt.

Als nächstes fällt die Veränderung des Basses auf. Während im ersten Entwurf die Halbtaktigkeit dominiert, pulsiert in der definitiven Gestalt ein ganztaktiges Muster, das durch das Auftaktachtel noch verstärkt auf die jeweils erste Zählzeit zielt und die Musik schwungradartig nach vorne treibt.

Dieses Auftaktachtel findet im letzten Takt wiederum in der Oberstimme eine auffällige Korrespondenz, als auf die erste Zählzeit des achten Taktes nicht etwa das abschliessende f^2 erscheint, sondern durch das c^2 nach hinten verschoben wird. Damit schiebt Beethoven eine vollständige authentische Kadenz am Ende des Themas auf, als wollte er die abschliessende Wirkung des achten Taktes mindestens etwas brechen.

Höchst auffällig sind die Phrasierungsbögen in der Oberstimme: Die zweitaktigen Gestalten fassen nicht etwa, wie in unzähligen anderen Fällen, den schweren mit dem leichten Takt zusammen, sondern relativieren die Betonung des dritten, fünften und siebten Taktes. Denn nach dem ersten Takt setzt Beethoven im zweiten neu an, notiert synko-

pische Zweitaktglieder quasi gegen den ersten Takt. Beethoven erreicht durch diese Phrasierungssynkope einen schwebenden und weit über die zweitaktigen Glieder hinausweisenden *achttaktigen* Themenbau.

Auf die erstmalige Präsentation des Themas im Pianissimo folgt sogleich die achttaktige Wiederholung des Themas, crescendo in den zweiten Geigen und eine Oktave tiefer, angetrieben durch in Achtelwerten pulsierende Hörner und überhöht durch rasche Sechzehntelfigurationen in den ersten Geigen in der zweigestrichenen Oktave. Darauf schliesst sich die zweite Wiederholung des Themas (Oktavunisono in den Celli, Bratschen und Klarinetten) um eine weitere Oktave tiefer ins Tenorregister transponiert an, jetzt im Orchestertutti fortissimo und figuriert durch noch raschere Sechzehnteltriolen der Violinen in der zwei- und dreigestrichenen Oktave. Insgesamt resultiert ein instrumentatorisch und durch die Spielbewegungen vor allem der hohen Streicher sich verdichtender 24-taktiger (Auf-)Bau, gebildet aus drei sich sukzessive über die Register entfaltende Achtaktter, auf welchen dann mit Takt 32 die schrittweise verjüngende Bewegung der Überleitung in Form eines Beschleunigungs- und Verdichtungsprozesses einsetzt. In der Seitensatztonart angekommen wird die Musik nicht mehr weiter zeitlich verdichtet. Ganz im Gegensatz dazu bricht Beethoven mit der Technik des Verdichtens und beginnt die musikalische Zeit zu dehnen, indem er die Wiederholung der Exposition und damit die Wiederkehr der Anfangstonika hinausschiebt. Für diese Rückleitung spannt er einen 10 Takte dauernden Bogen (T 54–63) und überbietet damit den achttaktigen Themenbau des Beginns.

In der Wiederholung der Exposition wird beim zweiten Erscheinen des Themas das Ende überraschend auf die Subdominante hin geöffnet, wodurch das schliessende Moment des Achtaktters aufgerauht und der Spannungsbogen auf 19 Takte ausgebaut wird (T 80–98), bis mittels der Dominante wieder sicherer Boden nach dieser vordurchführungsartigen Episode erreicht ist. Die Rückleitung auf die Tonika ist gegenüber der vorherigen von 10 auf 18 Takte ausgebaut (T 99–116).

Wenn Beethoven in der Folge ein drittes Mal und direkt reprisenhaft ansetzt, so neigen wohl die meisten Hörenden dazu, den nun schon oft vernommenen Achtaktter innerlich mitzusingen. Wer jedoch die Parti-

tur studiert, wird erstaunt feststellen, dass die Melodik des Themas gar nicht mehr zu finden ist! Beethoven begleitet seine Zuhörenden in diesem Moment allein mit harmonischen und rhythmischen Mitteln dahin, in diesem Dauerngerüst des Achttakters innerlich mitzus(chw)ingen und den dreifachen Themenaufbau dergestalt mitzuvollziehen!¹⁹ Wie für eine Reprise üblich, entfällt die Modulation in die Spannungstonart, auch wenn die rhythmisch verdichtende Intensivierung wie in der Exposition erscheint. Die folgende letzte Rückleitung wird auf 20 Takte gestreckt (T 158–177). Darauf setzt eine Coda auf dem auf 14 Takte gestreckten Thema ein (das zweimal von der Tripeldominante aus den Heimweg antritt). Die variierte Wiederholung desselben dehnt sich bereits auf 16 Takte. Es folgt ein das Thema nur mehr andeutender 14-taktiger Bau, ehe in Phrasenüberlappung der letzte thematische Bogen sich schliesslich noch einmal über 18 Takte spannt. Darauf erscheinen nur mehr kleinere, fragmentierte Motive, die von der Acht- über die Vier- zur Zweitaktigkeit »übersetzen« und mittels eines letzten grösseren ausatmenden Vorgangs ab T 253 die Symphonie beschliessen.

Beethoven reagiert in dieser Symphonie eindrücklich auf das Verdichten der musikalischen Zeit durch die Strategie der Dehnung der musikalischen Zeit und nimmt damit das romantische Bedürfnis nach Aufhebung und Auflösung der Zeit vorweg. Gleichzeitig macht dieses Beispiel einsichtig, wie Verdichten und Dehnen sich gegenseitig bedingen.

Damit die Verdichtungsstrategie ihrerseits funktioniert, braucht sie eine Plattform, von der sie sich abstossen kann. Der achttaktige Themenbau übernimmt diese Funktion. In der Eröffnung des Finalsatzes, der mit »Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm« überschrieben ist, arbeitete sich Beethoven sorgfältig auf diese Dauer-spanne hin. Der Satz beginnt mit der »ursprünglichsten Substanz des Werkes, sozusagen seiner Keimzelle [...], der Urmotivik, die Beethoven

19 In diesem Moment klingen die endlich erreichte thematische Geradtaktigkeit im 4. Satz der Eroica und die Hymne in der Neunten Beethovens an.

gewiss bereits in der Volksmusik wie in älteren Pastoral-Kompositionen vorgefunden hatte²⁰ (vgl. Abb. 26):

Abbildung 26: Beginn des fünften Satzes von Beethovens Pastoral-symphonie.



Neben anderen interessanten Aspekten dieser eröffnenden Hirtenmelodie in der Klarinette ist es die Art und Weise, wie sie in unmittelbarem Anschluss ab Takt 5 ein zweites Mal erklingt, in tonaler Beantwortung durch das Horn. Das Besondere dieser Sequenz besteht darin, dass das eröffnende C-Dur-Feld ab Takt 5 durch das Hinzufügen der Unterquint F in einen bifunktionalen Schwebezustand überführt wird, womit die ersten vier Takte nachträglich als schwerer Vordersatz, das harmonisch diffusere Feld in den zweiten vier Takten als dessen leichter Nachsatz gehört werden können. Damit führt Beethoven vom Eintaktmotiv zu Beginn sukzessiv zum Vier-, ja sogar Achttakter. Höchst bemerkenswert erfolgt schliesslich im achten Takt ein unerwartetes Sforzato in der Taktmitte, bei welchem die Harmonik »zu früh« in die erwartete Tonika springt. Dieses zu frühe Erscheinen der Zieltonika nimmt dem Einsatz des Themas in Takt 9 das Gewicht, eine weitere Massnahme mit der Absicht, einen grossen thematischen Bogen zu spannen und ein tragendes Fundament zu bauen. Beethoven liegt daran, nicht nur mit einem minimalen Motto anzusetzen, sondern auch den Ursprungsgedanken in ein strukturelles Fundament einzubinden. So bildet er aus der eintaktigen Zelle einen Achttakter, der in der Folge mit dem dreifach achttaktigen Hauptthemenkonstrukt als insgesamt 32-taktiger Bau den Boden für diesen Schlusssatz bildet.

Wie bewusst sich Beethoven in der Verwendung der verschiedenen Zeitstrukturen gewesen sein muss, veranschaulicht die Eröffnung der

20 Peter Hauschild, »Werk und Edition« in: Anhang zur Partitur von *Beethoven. Sinfonie Nr. 6*, Leipzig: Peters 1985, S. 107.

zeitgleich entstandenen fünften Symphonie. Das überaus knappe Klopfmotiv der fünften Symphonie umfasst gerade einmal vier Impulse in der Form kurz-kurz-kurz-lang, ehe eine Fermate dem eben Geschehenen Raum verschafft. Der Komponist notiert dafür zwei Takte. Beim sequenzierten Auftritt wird der vierte Impuls überraschenderweise übergebunden an eine weitere Halbe hinein in einen zusätzlichen Fermatenakt. Dafür notiert der Komponist bereits drei Takte. Schliesslich setzt, nach dieser mottohaften Einleitung, die eigentliche satzartige Thematik ein. Mit zwei Viertaktern, gefolgt erst von Zwei- und schliesslich Eintaktern, steuert das sich entwickelnde Thema auf eine nächste Fermate hin, die ihrerseits durch eine Abspaltung aus der Introduktion beleuchtet wird, ehe der Gang der Musik ab Takt 25 nicht mehr weiter aufgehalten wird und Fahrt aufnimmt in rhythmisch bekannter und immer weiter verkürzender Manier. Beethoven hätte keinen 16-taktigen Satz bauen müssen nach der mottohaften Eröffnung, aber offensichtlich bedurfte er einer Plattform als Boden für die Entwicklung der folgenden Verkürzungsstrategie. Denn erst das aus dem initialen Klopfmotiv entwickelte 16-taktige Thema bildet den statisch tragfähigen Boden, auf dem der sich anschliessende dynamische Verkürzungsprozess stattfinden kann. Abbildung 27 macht nachvollziehbar, wie aus dem Motto das Thema gebaut ist und sich das satzartige Thema bildet. Dabei ist das Motto Ausgangsmaterial für die Themenbildung, bietet selbst aber nicht ausreichend festen Boden, auf dem sich die Entfaltung einer symphonischen Exposition bauen liesse. Darum bedarf das Motto der nachträglichen grösseren Setzung als Thema.

Es zeigt sich, wie die rhythmische Analyse Kriterien für das formale Verständnis bereitstellen kann. So wird durch die rhythmische Analyse einsichtig, dass in Beethovens Fünfter die Takte 1–5 sowohl das Motto exponieren als auch Introduktionscharakter aufweisen. Der eigentliche Hauptsatz setzt mit dem notierten sechsten Takt als Auftakt zum schweren siebten Takt mit dem das Motto verschachtelnden Viertakter und dessen satzartiger Entwicklung ein. An Beethovens Fünfter ist ersichtlich, dass nicht der Beginn der Exposition schon das zeitliche Fundament der nachfolgenden Entwicklung sein muss. Beethoven hat des Öftern damit gespielt, das eigentliche Thema (den zeitlich tragenden Bau)

einer Eröffnungsmotivik nachzustellen resp. das eine mit dem anderen zu verbinden (vgl. auch Beethoven op. 31, Nr. 2, siehe S. 124ff.).

Abbildung 27: Eröffnung und Thema des Kopfsatzes der fünften Symphonie von Beethoven.

The image displays three systems of musical notation for the first movement of Beethoven's Fifth Symphony, in B-flat major, 4/4 time. The first system (measures 1-6) shows the initial 'f' (fortissimo) opening motif in all four staves (treble and bass clef for both hands). The second system (measures 7-12) shows the transition to the 'p' (piano) main theme, with the first two staves playing the melody and the lower staves providing harmonic support. The third system (measures 13-18) shows the continuation of the main theme, with dynamic markings including 'cresc.' (crescendo) and 'f' (fortissimo) appearing in the lower staves.

V. Zur Frage der Wiederholung der Exposition

Interpretierende stellen sich die Frage, ob die Wiederholungszeichen am Ende der Exposition wirklich einzuhalten sind und weshalb. Oder sie setzen sich schlicht darüber hinweg. Im folgenden Kapitel wird der Versuch unternommen, aus rhythmisch-metrischer Perspektive Argumente für oder gegen das Wiederholen der Exposition bereitzustellen.

Die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen hat wesentlich mit seiner Anatomie zu tun. Menschen verfügen über zwei Beine und lernen als Kleinkind, auf einen ersten Schritt mit dem einen Bein den nächsten mit dem anderen zu tun. Um gehen zu können, bedarf es der Hebung und der Senkung eines Fusses, bevor mit dem zweiten Fuss der Bewegungsimpuls mit einer analogen Bewegung ausgeglichen und so ein regelmäßiger Bewegungsvorgang ausgelöst werden kann. Gehen kann als eine Urform menschlicher Bewegung verstanden werden, die nach Kurth

»aus dem Gleichmass des Schrittgefühls am spürbarsten und sinnfälligsten in uns pulsiert. [...] Die Schrittempfindung mit ihren gleichmässigen Schlägen ist in uns immer latent. Unsere Schrittbewegungen sind aber kein gleichförmiges Stampfen aller einander folgenden Tritte, sondern stets ein Wechsel von *betonteren und schwächeren* Schlägen [...]. Hieraus fliesst der Wechsel stärkerer und schwächerer Betonungen in den musikalischen Rhythmus ein.«¹

1 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern: Paul Haupt 1917, S. 52 sowie 55f.

Der Vorgang des Gehens beginnt mit der Hebung des einen Fusses, auf den eine wie auch immer geartete Senkung erfolgt. Der Bewegungsimpuls zu Beginn gibt die Richtung und bereitet den Boden für den nächsten Schritt vor. Impuls und Landung, Hebung und Senkung folgen sich in fortlaufender Weise.²

-
- 2 Polare Wirkungsweisen ereignen sich z.B. in biomorphologischen Abläufen und alltäglichen Erfahrungen. Dabei zeigt sich, dass das Bewusstsein davon, welche feine Differenzierungen sich im Spiel mit Hebung und Senkung, betont – unbetont, schwer – leicht etc. ergeben können, wenig ausgebildet ist, obwohl unsere Welterfahrung voller polarer Muster ist (Tag – Nacht, Licht – Dunkel, Ebbe – Flut etc.). Wie das Gehen aus den beiden Phasen Hebung und Senkung resultiert, besteht der Atemvorgang aus dem Ein- und Ausatmen, beim Herzschlag ist es das Schliessen und Öffnen der Herzklappen und damit verbunden zeigt sich das Phänomen des Pulses, bei dem die Grösse der Sekunde etwa dem Ruhe-Puls des menschlichen Herzschlags entspricht. Mit dem sprichwörtlich ›ersten‹ Schritt beginnt so manches, denn ›das erste Mal‹ hat seine besondere Aura: das erste Lächeln des Kleinkinds, das erste Wort, der erste Zahn, das erste Krabbeln, das erste Gehen, der erste Schultag, der erste Kuss usw. ›Das Erste‹ hat ein prägendes Gewicht. ›Das Zweite‹ kann sich dazu nie ganz aus dem Schatten des Ersten befreien und steht stets in einem engen Abhängigkeitsverhältnis zum ersten. Siehe dazu auch: Patrick Dinslage: »Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaversonaten Ludwig van Beethovens«, in: *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, hg. von Carl Dahlhaus und Rudolph Stephan, Band 33. München/Salzburg sowie E. Katzbacher 1987, S. 12: »Der Mensch und seine Umwelt bis hin zur modernen Datenverarbeitung und Informationstheorie sind nach dem dualen Prinzip gesteuert. Vom willkürlichen Ein- und Ausatmen, von Systole und Diastole des Herzrhythmus über die willkürlichen Bewegungen des Gehens links – rechts, den Tagesverlauf Tag – Nacht, den Jahreslauf Sommer – Winter, bis hin zur Datenübermittlung im Nervensystem oder auch in der elektronischen Nachrichtenverarbeitung mit der binären Informationseinheit »bit« (es fliesst Strom oder es fliesst kein Strom): die Periodizität zweier Wertigkeiten – tertium non datur – bestimmt den Ablauf. Auch objektiv gleichwertige Schläge, so haben Versuche der Experimentalpsychologie bewiesen, werden unwillkürlich in betonte und unbetonte, schwere und leichte Erscheinungen differenziert und damit gebündelt. Ein betontes und ein unbetontes Element werden als Einheit empfunden. Dieses Streben des musikalischen Hörens ist von Natur gegeben.«

An diesem Punkt tut sich mit Blick auf die Sprache ein weites Forschungsgebiet auf, auf das in dieser Arbeit nur verwiesen werden kann. Denn im Verlauf des 18. Jahrhundert zeigt sich mit Blick auf den deutschen Sprachraum eine Ausprägung, die weniger »Länge und Kürze von Silben (zählt), sondern von Starkton und Schwachton bzw. von *Hebung* und *Senkung* spricht.«³ Dabei sei besonders die *Silbenwucht* massgeblich, schreibt Martin Neubauer.⁴ Wenn aber Tonika und Dominante in ein Verhältnis von Hebung und Senkung gelangen, stellt sich die Frage, welches Gewicht welcher Funktion zukommt. Im abgezielten Viertaktmodell, das sich in der Frühklassik fast über Nacht mit Macht durchsetzt, wird dieses Spiel stets aufs Neue gestaltet und optional als dramatischer Ablauf inszeniert. Genau hier setzt die Musik der jungen Wiener Klassik ein.

Das Verhältnis Schwer-Leicht in der Taktgruppenarchitektur

Die polare Schwer-Leicht-Hierarchie wurde bereits als barockes Ordnungsgefüge des Viervierteltakts beschrieben.⁵ An diesem Punkt angekommen muss sie über die Taktgrenzen hinaus projiziert werden, wofür sich eine erneute Betrachtung der ersten Klaviersonate von Haydn in C-Dur, nun mit Blick auf die Taktgruppenarchitektur, anbietet.⁶ Mit dem ersten Takt präsentiert Haydn das Motto der Sonate, den C-Dur Dreiklang als Aufwärtsarpeggio in Vierteln. Auf die erste Zählzeit steht in beiden Stimmen je ein c, welches spannungsfrei und grundtönig Ausgangspunkt der ganzen Bewegung ist. In der Oberstimme ist es der Ausgangspunkt der Dreiklangs entfaltung, in der Begleitstimme der Ausgangspunkt der Albertibassfigur.

3 Vgl. Martin Neubauer, *Poetik in Stichworten*, Wien: Ferdinand Hirt 1990, S. 81–86.

4 Ebd., S. 81.

5 Siehe S. 15ff.

6 Siehe S. 21ff.

Der zweite Takt hat äusserlich die gleiche Textur wie der erste, wirkt dadurch als leichteres Abbild des ersten.⁷ Das c^2 der Oberstimme im zweiten Takt ist nicht mehr Grundton, sondern Quintton und hat damit ein leichteres Gewicht. Diese leichte Variation bedeutet aus harmonischen Gründen einen Spannungsgewinn, aber der Takt steht insgesamt, bedingt durch die analoge Textur, im Schatten des ersten und ist dessen passives Abbild. Er ist das leichte Gegenbild zum ersten Takt und entfaltet in seiner subdominanten Einfärbung eine Klanglichkeit, die ein erneutes Auftreten der Tonika als umso stimmiger bereitet.

Der betonte dritte Takt stellt eine wörtliche Wiederholung des Ausgangstakts dar, worauf nun auf leichter Zeit ein vierter Takt auf der fünften Stufe folgen könnte. Damit wäre ein halbschlüssiger Viertakter präsentiert, offen für einen optionalen weiteren Viertakter, welcher den Vordersatz mit I-IV-V-I als Nachsatz beschliessen könnte. Genau diese drohende Abkadenzierung durchbricht Haydn, indem er den unbetonten vierten Takt umbaut. Zwar erscheint die erwartete fünfte Stufe zu Beginn, wird aber in ihrer Ausdehnung auf die Hälfte reduziert und in der zweiten Takthälfte auf der Tonika in der Textur sequenziert. Diese unerwartete Wendung und harmonische Beschleunigung durchbrechen das Viertaktschema und prägen sich unmittelbar als gewichtig ein, erst recht, weil sie im Folgetakt wiederholt und mit der schweren Subdominante (in T 6) zum leichten Halbschluss (in T 7) weitergeführt werden.

Haydn durchbricht also schon im vierten Takt ein potentielles Viertaktmuster und den natürlichen Schwer-Leicht-Fluss, indem er im vierten Takt mit einer neuen motivischen und harmonisch doppelt so schnell fortschreitenden Gestalt einen Takt ausbildet, der in seiner Wiederholung im eigentlich schweren fünften Takt sein leichtes Abbild findet. Dergestalt wird der üblicherweise leichte vierte Takt zu einem gewichtigen Neuanfang einer Taktfolge, die, bezogen auf den Beginn

7 Dieser Sachverhalt darf als allgemein anerkannt vorausgesetzt werden, auch wenn Hugo Riemanns These von der »generellen Auftaktigkeit der Musik« sie infrage gestellt hat. Vgl. auch Dinslage, »Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens« 1987, S. 5–65.

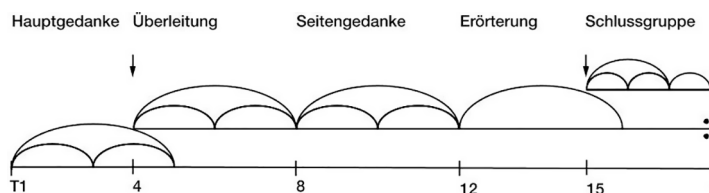
der Sonate quasi auf höherer Ebene ansetzt. Das dahinterstehende Phänomen, dass ein schwerer Takt auf einen schweren folgt, ist eines jener Mittel, das Haydn ausbildet, um den rhythmisch-metrischen Fluss in die Hand zu nehmen und die Musik aktiv zu steuern. Dabei dient die Phrasenüberlappung als Mittel, mit der die vorausgehende Phrase »überholt« werden kann, indem sich die gewichtige neue Aktivität der Musik auf die leichte Seite des Schwer-Leicht-Pulses schwingt.

Das Seitenthema erscheint als nächster Viertakter auf dem, von Anfang an gezählten, leichten achten Takt. Es setzt jedoch, bedingt durch den vorausgehenden regelmässigen Viertakter und die motivisch neue Gestik, gewichtig ein und pendelt in der Folge zwischen der neuen Tonika und deren Dominante. Das innere Tempo ist die Halbtaktigkeit, gekennzeichnet durch die beiden extremen Töne ($h^1 - g^2$) und den auf zwei Teile aufgebrochenen Dreiklang pro Bewegungsrichtung. Die für ein Seitenthema typische Wiegebewegung führt in Takt 12 erneut zu einer Intensivierung, die vordergründig einen weiteren Viertakter (T 12–15) begründet, in dessen letztem Takt aber auf die unbetonteste aller Zählzeiten im Viervierteltakt, der Zwei, die abschliessende Kadenz quasi zu früh einsetzt.

Takt 12 beginnt schwer, motivisch neu und harmonisch-rhythmisch halbtaktig. Im Ausfluss des vorausgehenden Seitengedankens hat sich die Halbtaktigkeit durchgesetzt, die hier kaschiert, dass auf den schweren Takt 12 mit Takt 13 erneut ein schwerer folgt resp. das Spiel eröffnet, welcher Takt hier der schwere sei. Denn im vermeintlich leichten Takt 13 zaubert Haydn mit der Tonwiederholung des e^2 und dessen Überbindung einen leichten Akzent auf die zweite Zählzeit und setzt damit eine versteckte Synkope (mit Viertel – Halbe – Viertel) in die Oberstimme. In deren Schatten stellt sich durch die leise Betonung der zweiten Zählzeit nicht nur der Viertelpuls ein, sondern auch die Frage nach dem Gewicht des Taktes steht im Raum. Dabei ist zu bemerken, dass sich erneut im vermeintlich leichten Takt, wieder im Schatten der Ereignisse, die innere Beschleunigung vollzieht. Interpretierende wie Rezipierende erfahren sich in diesem Moment in einer Zone der Unbestimmtheit, ob nun der subdominantisches Takt 13 oder der dominantische Takt 14 schwer oder leicht zu verstehen sind. In jedem Fall jedoch wirkt

nach Takt 13 in der ersten Takthälfte von Takt 14 klar der Viertelpuls (Bewegungsrichtung und rhythmische Gestalten in der Oberstimme), bevor die zweite Takthälfte Entspannung andeutet und zur Zählzeit der Halben zurückkehrt. Takt 15 bringt den Abschluss, womit sich der Viertakter (T 12–15) etabliert. Allerdings folgt auf der zweiten Zählzeit von Takt 15 bereits die neue Viertelpuls-Motivik in Form des gebrochenen Dreiklangs. Zusammengefasst resultiert zwischen Takt 12 und 15 eine Zone der Unbestimmtheit, bei der unterschiedliche Deutungen möglich sind, bis der Schlussgedanke dem Spiel ein Ende bereitet. Denn ausgelöst durch die zweite Phrasenüberlappung in diesem Stück resultiert aus dem vermeintlichen Achtakter zu Beginn auch auf der Ebene des Seitengedankens ein Siebentakter, bestehend aus 4 Takten Seitengedanke und 4 Takten Erörterung der Seitensatztonart, wobei der letzte Takt in Phrasenüberlappung der folgenden Gruppe zugeteilt wird.

Abbildung 28: Die Phrasenstruktur der Exposition der ersten Klaviersonate von Haydn. Die Pfeile bezeichnen die Phrasenüberlappungen.



Mit Takt 15 setzt also auf der zweiten Zählzeit der Schlussgedanke ein, der Takt greift schwer, weil motivisch frisch bestückt, und führt direkt in den Trugschluss, was die Möglichkeit einer variierten leichten Wiederholung eröffnet und zum starken Abschluss in Takt 17 führt. Abbildung 28 veranschaulicht den Vorgang. Im vierten Takt übersetzt die Musik mit einem schweren Takt auf die leichte Zeit, womit die Gegenebene erreicht ist. Der Vorgang wiederholt sich in Takt 15. Angelangt auf der dritten Ebene endet die Musik mit einem schweren Takt, d.h. die Wiederholung der Exposition beginnt mit einem leichten. Damit

steht die Wiederholung unter ›verkehrten‹ Vorzeichen: was beim ersten Durchgang schwer erklang, steht in der Wiederholung auf leicht.

Der vermeintliche Takt 18 veranschaulicht, dass die Wiederholung der Exposition auf der dritten Ebene auf leichte Zeit fällt. Dabei zeigt sich, dass die Wiederholung der Exposition nicht identisch ist mit ihrem erstmaligen Erscheinen. Während Takt 1 zu Beginn der Sonate als schwerer Takt wahrgenommen wird, erfolgt die Wiederholung nach der erstmaligen Exposition genau unter umgekehrten Schwer-Leicht-Verhältnissen auf leichter Zeit. So wie der zweite Takt ein leichtes Abbild des ersten ist, wird deutlich, dass die Wiederholung der Exposition deren leichte Variante durchspielt. Was schwer war, wird in der Wiederholung der Exposition leichter, was leicht war, fällt ins Lot, allerdings auf höherer Ebene. Ergänzend ist zu erwähnen, dass im Moment der Wiederholung ein unvermittelter Sprung zurück in die Grundtonart stattfindet. Dieser Tonarten-Knick ist äusserst charakteristisch, auch schon im barocken Suitensatz. Allerdings geht mit der jungen Wiener klassischen Exposition mit der tonartlichen Diskontinuität nun auch eine taktgruppenbezogene Diskontinuität einher. Einmal darauf aufmerksam geworden, stellt sich damit ein poetisches Spiel ein, bei dem das Gleiche nicht dasselbe ist.

Sowohl in Takt 4 als auch am Ende der Erörterung der Seitensatztonart (T 15) stehen Phrasenüberlappungen (-erstickung, Elision), wodurch auf einen schweren Takt unmittelbar ein nächster schwerer folgt. Diese Beobachtung ist wichtig und macht nachvollziehbar, wie der kontinuierlich verlaufende Fluss der Musik durch Diskontinuität gestaltet wird. Der musikalische Zeitstrahl fließt unerwartet und plötzlich nicht mehr in seinen erwartet geordneten Schwer-Leicht-Bahnen. Die erwartete Geradzahligkeit wird nicht vollends abgeschritten, sondern durch Schnitte, Stauchungen und Überlagerungen schneidet Haydn eigentliche Kerben in den Verlauf der musikalischen Zeit, welche dadurch porös und diskontinuierlich wird.⁸ Die Parallele zur (deutschen lyrischen)

8 Vgl. Haydns Selbstbeschreibung: »Versuche machen, beobachten, verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen« in: Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Reprint 1979.

Sprache, welche unregelmässige Abfolgen von Schwer-Leicht kennt, ist unverkennbar. Georgiades würde argumentieren, dass es sich nicht (mehr) um *eine* Linie, sondern ein aus mehreren Linienfetzen zusammengestelltes Gebilde handeln würde, was ein wesentliches Merkmal der Wiener Klassischen Musiksprache sei.⁹ Die Musik ergebe sich nicht mehr aus der kontinuierlichen Entwicklung der linearen Melodik, noch aus der Zwei- und Viertaktigkeit des galanten und empfindsamen Stils, denn die Wiener Klassiker schöpften aus anderen Tiefen. »Sie prägen [durch die Verwendung der neuen Techniken, F. B.] eine neue Musiksprache, sie schaffen somit neue geistige Wirklichkeiten, sie erfassen die Wirklichkeit unter neuem, nie dagewesenem musikalischen Aspekt.«¹⁰ Dieser weitreichende Blick erfolgt bei Georgiades angesichts einer Betrachtung des Mozart'schen Musiktheaters und muss in diesem Sinn für das besprochene kleine Musikstück relativiert werden. Aber die Aussage trifft insofern den Kern, als die Gestaltung der Zeit zum Gegenstand in den Künsten wird. »Mein Acker«, sagt Goethe, »ist die Zeit.«¹¹ Der Dichter benennt, dass auch für den literarischen Künstler *die Zeit selbst* ein zentrales Element ist, auf und mittels dem die eigentliche Flüchtigkeit der Ereignisse abgebildet und damit erlebbar gemacht werden kann.

Die Einbrüche von Diskontinuitäten im Zeitstrahl lassen sich graphisch vereinfacht darstellen. Das Durchbrechen der Viertaktigkeit in Takt 4 hat zur Folge, dass ein neuer Schwer-Leicht-Zeitstrahl im linearen Ablauf auf einer zweiten energetischen Ebene ansetzt. Diese zweite Ebene wirkt auf dem Gegenpuls, da sie auf leichter Zeit motivisch gewichtig fortschreitet und damit insgesamt einen latent schwebenden Charakter erzeugt. Seitengedanken stehen oft auf Gegenpuls-Ebenen und wirken darum leichter. Die Gegenpuls-Ebene wird im Haydn-Beispiel erst definitiv mit Takt 15 verlassen, in welchem die gewichtige neue Motivik des

9 Vgl. Thrasybulos Georgiades: »Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters«, in: *Mozart-Jahrbuch 1950*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, S. 76f.

10 Ebd., S. 77.

11 Zitiert nach Albert Camus: *Der Mythos des Sisyphos*, Rowohlt 1999, S. 83.

Schlussgedankens auf der dritten energetischen Ebene insofern wieder ins Lot fällt, als der ungerade Takt wieder schwer ist, allerdings zwei energetische Ebenen höher als zu Beginn. In der kurzen Exposition der ersten Klaviersonate Haydns zeigt sich somit die ganze Wirkkraft der von Heinrich Christoph Koch beschriebenen Vermischung von geradzahligen mit ungeradzahligen Taktgliedern.¹²

Nicht in jeder Sonatenexposition der Wiener Klassik sind die Verhältnisse so einfach nachzuvollziehen und gleich deutlich ausgearbeitet wie in diesem kurzen Stück Haydns. Allerdings wiederholen sich die Phänomene nur quantitativ; sie werden verstrickter und überlagern sich. Qualitativ bleibt es bei den beschriebenen Mechanismen, aus denen sich die Grammatik des dramatischen Charakters der Wiener Klassik baut. Form kann allerdings nicht länger statisch, sie muss dynamisch verstanden werden. Nicht nur die frühen Klaviersonaten von Haydn bieten hierfür ein beredtes Zeugnis und ein vortreffliches Forschungsfeld.

Wiederholungszeichen am Expositionsende Konvention oder Poesie?

Zurück zur Frage der Wiederholungszeichen am Ende der Exposition. Wie das Beispiel der Klaviersonate Nr. 1 von Haydn zeigt, ermöglicht das Wiederholen der Exposition aufleichter Zeit das Erfahrbarmachen eines

12 »Bey dem Gebrauche der melodischen Glieder von ungerader Taktzahl kommen zwar oft Fälle vor, bey welchen sich unser Gefühl wider die Vermischung derselben mit geradzahligen Gliedern sträubt; man hat aber noch keine bestimmte Regel ausfindig machen können, in welchen Fällen diese Vermischung dem Gefühle entgegen sey, oder nicht, und daher gehört die Entscheidung des Schicklichen oder Unschicklichen bey der Vermischung der ungeradzahligen Rhythmen mit den geradzahligen noch vor den Richterstuhl des Kunstgefühls«, zitiert nach Wolfgang Budday: *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel: Bärenreiter 1983, S. 131.

viel differenzierteren rhythmischen Profils, vor dessen Hintergrund die weitere Gestaltung des formalen Verlaufs in Durchführung und Reprise umso interessanter erfolgen kann.

Auch die Exposition der Sonate Nr. 2, die rhythmisch differenzierter als die erste ausgearbeitet ist, endet mit einem schweren Takt auf gerader Zeit, wodurch die Wiederholung der Exposition auf leichte Zeit fällt.¹³ Und als ob Haydn nach dieser akribisch ausgearbeiteten Form in der Sonate Nr. 3 mit dem Gegenteil experimentieren wollte, zeigt sich diese als eine schlichte Abfolge von schweren und leichten Takten, wodurch sich aus rhythmisch-metrischer Perspektive mit der eben entwickelten Betrachtungsweise kein Grund für eine Wiederholung ergibt. Die innere Belebung in dieser Sonate kommt jedoch aus den ungleich langen Gliedern, wenn die Phrasenlängen gut artikuliert werden.¹⁴ In bekannter Manier wiederum verhält es sich bei der Sonate Nr. 4, bei der

-
- 13 Diese abenteuerliche Musik experimentiert mit der Doppelung von zwei schweren Takten. Schon der erste Viertakter durchbricht die natürliche Abfolge von Schwer-Leicht durch ein geistreiches Schwer-Schwer-Leicht-Leicht. Die Takte 11 und 16, hineinmontierte Zwischentakte, ziehen weitere Schwer-Schwer-Konstellationen nach sich, auf die jedoch wieder eindeutige Verhältnisse mit einem Vier- und dann einem Sechstakter erfolgen. Takt 36 wird nachträglich wegen seiner Wiederholung in Takt 37 zum schweren Takt, wodurch dem schweren Takt 35 ein zweiter folgt.
 - 14 Das überlange zwölftaktige Hauptthema besteht aus einer Periode mit je viertaktigem Vorder- und Nachsatz, der ein viertaktiger Abgesang folgt. Die Wiederholung dieses fast etwas lapidar wirkenden Themas, das vom Spiel des ternären Unterbaus der Begleitung lebt, wird in Takt 20 völlig unerwartet und zu einem Zeitpunkt verlassen, an dem schon nicht mehr mit einer Veränderung zu rechnen war und gleichzeitig auf 14 Takte gestreckt. Damit geraten Thema und Entwicklung in ein asymmetrisches Taktgruppen-Verhältnis. Auf die Überlängen des Themas und seiner Fortführung folgt die unerwartete Kürze des kleinräumigen Seitenthemenkonstrukts, bestehend zuerst aus 2+2 Takten, auf die ein kadenzierender Zweitakter das Thema zum Abschluss brächte, wenn nicht die nächste Phrasenüberlappung die Takte 4 und 5 nochmals erklingen liesse und damit zur Kadenz ansetzen würde. Ein knapper eintaktiger Gedanke und seine Wiederholung bereiten der Exposition schliesslich ein rasches Ende. Auf die 12- und 14-taktigen Entwürfe im Hauptsatz folgen also ein achttaktiger und schliesslich der nur zweitaktige Abschluss: die Luft erstarbt förmlich im Halse!

die Wiederholung der Exposition wie in den Sonaten 1 und 2 auf leichter Zeit einsetzt. Analog verhält es sich in den Sonaten Nr. 5, 7, 8, 9, 10 und 12.¹⁵

In Sonate Nr. 14 lässt sich kein rhythmisch-metrischer Grund für eine Wiederholung ausmachen. Allerdings lebt diese Exposition von einer betörenden Fülle immer neuer rhythmischer Ideen.¹⁶ Nur bei Sonate Nr. 6 und 13 erfolgt zwar, oberflächlich betrachtet, eine Wiederholung der Exposition auf schwerer Zeit, schaut man allerdings genau hin, zeigt sich, dass Haydn im Spiel mit der Metrik die leichte Takthälfte zur schweren macht und umgekehrt und damit mit der Illusion einer leichten Wiederholung spielt.¹⁷

Damit wird ersichtlich, dass für die Wiederholung mindestens in mehr als zwei Drittel der Fälle rhythmisch-metrisch argumentiert werden kann. Zählt man die beiden Sonaten Nr. 6 und 13 dazu, sind es rund 90 % der Expositionen der ersten 14 Klaviersonaten¹⁸, die allein

15 Bei den Sonaten 10 und 12 wendet Haydn eine weitere Technik an, um den zeitlichen Fluss zu intensivieren, indem er in den 2/4-taktigen Sätzen das zweite Viertel mit dem ersten des folgenden Taktes motivisch verbindet und so eine leise Schwebewirkung erzeugt. Insgesamt resultiert auch bei diesen beiden Expositionen die Wiederholung der Exposition auf leichter Zeit.

16 Die Exposition beginnt mit Sechzehntelaufakt und punktierter Achtel, einem Modell, aus dem sich die ersten Takte ableiten. Die Entwicklung in Takt 9 spielt mit dem nachschlagenden Einsetzen. Die Takte 17ff. leben von Punktierungen und Synkopen. Der Seitengedanke Takt 24 setzt mit vier Zweiunddreissigstel auf das dritte Achtel ein, die Erörterung Takt 28 spielt imitatorisch zwischen den Stimmen, die auf das zweite resp. sechste Sechzehntel einsetzen. Die Schlussgruppe schliesslich tritt in Takt 32 mit fünf Sechzehntelstriolenimpulsen auf. Damit ist kein motivischer Ansatz wie der andere, was vielleicht nur möglich ist, weil das metrische Spiel von Schwer-Leicht im ganzen Satz gleichbleibt.

17 In der Sonate 13 fügt Haydn dem leichten Takt 14 eine Wiederholung an, womit sich eine Leicht-Leicht-Folge ergibt und die nachfolgende Musik sich damit auf der Schweben-Ebene befindet, ehe sich mit den Takten 26 und 27 eine Schwer-Schwer Folge ergibt, die die Musik wieder ins Lot bringt. Bei der auftaktigen Sonate Nr. 6 erfolgen ab dem sechsten Takt unterschiedlich lange Auftakte, sodass sich auch in diesem Fall ein Oszillieren mit dem schweren Puls ergibt.

18 Nr. 11 wird nicht mitgezählt, da keine Sonatensatzform überliefert ist.

aus rhythmisch-metrischen Gründen die notierte Wiederholung der Exposition nahelegen. Auch in den späteren Sonaten zeigt sich, dass sich Haydn dieser Phänomene bewusst war, so beispielsweise in den Sonaten in e-Moll Nr. 34¹⁹, in Es-Dur Nr. 49²⁰ und in C-Dur Nr. 50²¹. Der Eindruck verfestigt sich, dass Haydn in der Auseinandersetzung mit dem linearen Zeitverlauf die dramatische Gestaltung der Exposition des Sonatensatzes und deren poetische Intensivierung durch die Expositionswiederholung mit jedem Werk neu erarbeitet.

Minutiös zeichnet Iris Eggenschwiler in ihrer Dissertation *Beethoven und Haydn*²² nach, wie sich Haydn mit dem jungen Beethoven im Kompositionsunterricht anstelle von Gattungskontrapunkt auf die Besprechung kompositorischer Fragestellungen konzentrierte.²³ Dass dabei Fragen der inneren Expositionsgestaltung und der Wiederholung ganzer Formteile ein Thema gewesen sein müssen, zeigt sich an der grundlegenden kritischen Befragung der Sonatenform bei Haydn seit den mittleren 1780er Jahren. Ab diesem Moment lassen sich bei Haydn immer mehr Eingriffe erkennen, das Wiederholungszeichen für den zweiten Teil des Sonatenhauptsatzes (Durchführung und Reprise) wegzulassen. Der Bruch mit der Tradition, den zweiten Formteil nicht mehr zu wiederholen, lässt im Rückschluss vermuten, dass die in der Exposition verhandelte Energie in einer Differenzierung aufbereitet ist, dass sich eine Problematisierung und meistens der Wegfall der Wiederholung des zweiten Formteils aufdrängt, was sich sowohl im

19 Die Wiederholung beginnt mit leichter Zählzeit auf zweiter Ebene.

20 Während Takt 52 noch klar auf schwere Zeit fällt, ergeben sich in der Folge mehrere, typisch befragende Möglichkeiten, bevor der kadenzierende Quartsextakkord in Takt 58 wieder klare Verhältnisse schafft und die Wiederholung der Exposition auf die leichte Zählzeit stellt.

21 Die Wiederholung der Exposition fällt auch hier auf dritter Ebene auf leichte Zeit, bedingt durch zwei rhythmische Verschiebungen: Der leichte Takt 20 ist schwer, ebenso der leichte Takt 47 (beides sind formal bedingte Anfänge).

22 Iris Eggenschwiler: *Beethoven und Haydn. Musik, Geschichte, Rezeption*. Stuttgart: Franz Steiner 2023.

23 Ebd., S. 143.

symphonischen Schaffen als auch in den Klaviersonaten und Streichquartetten Haydns ab etwa 1786 nachweisen lässt. Wie virulent dieses Thema im Kompositionsunterricht zwischen Haydn und Beethoven in den frühen 1790er Jahren gewesen sein muss, kann daran abgelesen werden, dass auch Beethoven in der Haydn gewidmeten Klaviersonate op. 2 Nr. 3 den zweiten Teil nicht mehr wiederholt. Geradezu ins Zentrum der Aufmerksamkeit treten die Wiederholungsfragen sowohl des ersten wie des zweiten Formteils beim mittleren Beethoven in den Trilogien der Klaviersonaten op. 53, 54 und 57 sowie in den dem Grafen Rasumofsky gewidmeten Streichquartetten op. 59, 1–3. In den genannten Werken spielt Beethoven denn auch alle Lösungen von wiederholten und unwiederholten Formteilen durch. In den Symphonien jedoch lässt Beethoven nicht ein einziges Mal den zweiten Teil wiederholen, zu gewichtig sind die musikalischen Prozesse in der Exposition. Hans-Joachim Hinrichsen schreibt dazu in *Beethoven. Musik für eine neue Zeit*: »Nur auf den ersten Blick berührt die Frage der Teilwiederholung einen rein aufführungspraktischen Aspekt; in Wirklichkeit ist sie, wie Beethovens lebenslanges Experimentieren mit ihr beweist, ein substantieller Bestandteil der musikalischen Form und ihrer Entfaltung in der Zeit.«²⁴

Ein Blick auf die Kopfsätze von Mozarts Symphonien möge diese kleine Untersuchung abrunden. In knapp der Hälfte seiner Symphonie-Expositionen schreibt Mozart keine Wiederholungszeichen und macht allein damit deutlich, dass die Setzung der Wiederholungszeichen nicht der Routine geschuldet ist. Die Überprüfung der restlichen Kopfsätze der Symphonien Mozarts (vgl. Anhang) ergibt, dass sich die Exposition in der Wiederholung allein aufgrund des Schwer-Leicht-Gefälles überwiegend in einem neuen Licht zeigt, denn in 17 der 24 Kopfsätze kommt der erste Takt der wiederholten Exposition auf leichte Zeit zu stehen, womit die Wiederholung unter umgekehrten Schwer-Leicht-Verhältnissen der Takthierarchie stattfindet. Bei den verbleibenden 7 Symphonien ist zu bemerken, dass deren Expositionen oft rhythmisch so spannend und teils mit Asymmetrien gestaltet sind, dass sich ein

24 Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*. ²2020, vgl. S. 72–97, hier S. 82.

zweites Nachvollziehen allein deswegen aufdrängt. Interessanterweise sind fast alle früh entstanden (zwischen 1764 bis 1774: K 16, 45a, 133, 134, 201, 202)²⁵, nur die grosse g-Moll-Symphonie (K 550) fällt aus dem Rahmen. Das Gedankenspiel, was geworden wäre, wenn Mozart den letzten Takt der Exposition, den schroff hingestellten Vermittlungsakkord zurück zum Anfang, weggelassen hätte, muss offen bleiben. Allerdings ist in der grossen g-Moll Symphonie die Verkürzungsstrategie dermassen radikal umgesetzt, dass deren Nachvollzug die Wiederholung der Exposition in jedem Fall ergiebig macht (vgl. dazu die Bemerkungen zu Mozarts g-Moll-Symphonie S. 138f).

Der Wegfall der Wiederholung des zweiten Formteils ist bei Mozart vor allem im Jahr 1772 und dann noch einmal im Jahr 1774 (KV 202) nachzuweisen, sonst aber sind die zweiten Formteile bis zur Symphonie KV 385 (Haffner) stets mit einer Wiederholung ausgestattet. Es fällt auf, dass ab dem Jahr 1783 und der Symphonie KV 425 (Linzer) keine der späteren Symphonien mehr eine Wiederholung des zweiten Formteils aufweist.²⁶ In den 1780er Jahren scheint sich die Frage der Dramaturgie der Gesamtform immer drängender gestellt zu haben und damit zu einer Zeit, als kaum ein symphonisches Werk von Mozart und Haydn noch eine Wiederholung des zweiten Formteils aufweist.

Als Ergebnis kann festgestellt werden, dass Wiederholungszeichen seitens der Komponierenden wohl kaum der Konvention wegen gesetzt sind, sondern in der Dramaturgie der Werke begründet sind. Denn es entwickelte sich offensichtlich bei den Komponierenden eine immer stärker werdende Sensibilisierung für die Dramaturgie der Musik, bis die Dramaturgie zu einem wichtigeren Kriterium für die Wiederholung als das Einhalten der Konvention hervorstach. Darüber hinaus zeigt sich in der rhythmisch differenzierten Betrachtung der Notentexte ein Reichtum in der Musik, eine neue Qualität, die sich auch und unmittelbar als Mehrwert und Energiezuwachs in der Verlaufskurve der

25 Auffällig ist, dass Mozart 37 der 47 Symphonien in dichter Folge geschrieben hat (bis K 202) und dann ein Loch bis zur nächsten Symphonie klafft (K 297).

26 Zu den späteren Symphonien mit nicht wiederholtem zweiten Teil gehören: KV 425, 504, 543, 550 und 551.

Exposition manifestiert. Dabei öffnen sich nicht nur poetische Räume, die Musik wird schlechthin plastischer und gewinnt Profil.

Im Folgenden soll an einigen ausgewählten Beispielen alles bisher Zusammengetragene vertieft werden. Dabei werden die gemachten Beobachtungen gebündelt betrachtet, insbesondere auch hinsichtlich der Frage, welche Konsequenzen die Anlage der Exposition für Durchführung und Reprise sowie, wo vorhanden, für die Coda nach sich zieht. Denn mit dem Beginn der Durchführung ist im Ablauf des Sonatensatzes ein Punkt erreicht, von dem aus viele verschiedene Reaktionen auf die Exposition möglich sind: Negierung, Intensivierung, Verdichtung, Ausdünnung, Radikalisierung usw. Dazu kommt die Frage nach der zeitlichen Ausdehnung der Durchführung und ihrer Bedeutung für das jeweilige Werk. Ist sie eher klein und überleitend oder durch ihre schiere Grösse der Exposition nicht nur gleichgestellt, sondern sie sogar überbietend wie etwa im ersten Satz der *Eroica* von Beethoven? Darauf einzugehen heisst, das jeweils spezifische Werk als Ganzes zu fokussieren.

VI. Analytische Beispiele

Beethoven Symphonie Nr. 1 in C-Dur, op. 21, 4. Satz

Die Sonatensatzform entwickelt sich zur wichtigsten Form der Wiener Klassik, sodass alle anderen Sätze (nicht nur) des symphonischen Zyklus schrittweise davon ergriffen werden. Entsprechend stehen die Schlusssätze häufig in Sonatensatzform, insbesondere bei grösseren Werken wie z.B. in Ludwig van Beethovens erster Symphonie. Anhand des 4. Satzes von Beethovens Erster soll überprüft werden, inwiefern auch dieser Exposition eine Prozesshaftigkeit im Sinne einer inneren Beschleunigung innewohnt.

Abbildung 29: Graphische Darstellung der Introduction des vierten Satzes von Beethovens erster Symphonie.

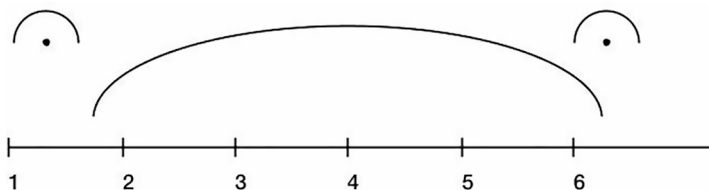


Abbildung 29 zeigt eine graphische Darstellung der Introduction des vierten Satzes von Beethovens erster Symphonie. Sie beginnt und endet mit je einer Fermate auf dem Dominantton, auf dem der musikalische Fluss beide Male weit gedehnt wird. Dazwischen artikuliert

eine schrittweise und stets neu vom g^1 ansteigende Linie einen immer weiter gespannten Bogen bis zu einer in der Wahrnehmung konstruierten Dominantseptim f^2 , vergleichbar einer riesigen auskomponierten Fermate und einem immer tieferen Einatmen. Die Musik fließt träge, und berührt in den Fermaten die ungemessene Zeit, wie Abbildung 30 zeigt:

Abbildung 30: *Introduktion des vierten Satzes in Beethovens erster Symphonie op. 21.*



Nach dieser Introduction vollzieht sich ein unerwarteter Sturz in den Hauptsatz mittels einer Verfünfachung des notierten Tempos (von der Adagio-Achtel MM 63 zu einer Allegro molto e vivace-Halben MM 88). Mit dem Auftreten des Hauptthemas schießt plötzlich eine Richtung in die Musik, die einen Vorwärtsdrall auslöst und nach erhöhter Aufmerksamkeit verlangt, um dem Geschehen folgen zu können.

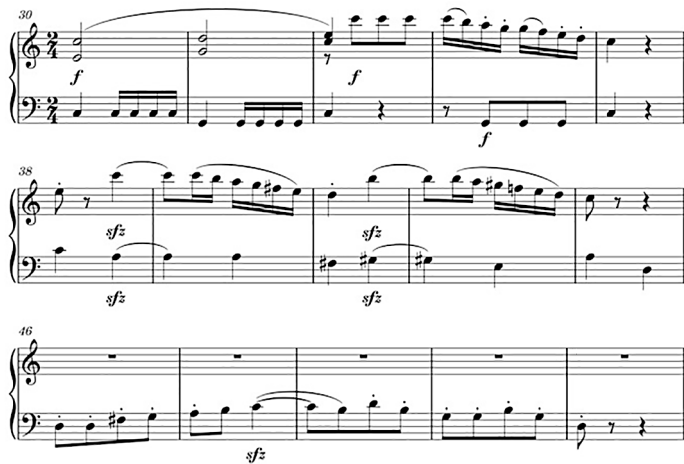
Der musikalische Gedanke (siehe Abb. 31), anhand dessen sich dieses raschere Tempo artikuliert, besteht aus einer Gegenbarform mit aufsteigendem a-Teil, gefolgt von zwei absteigenden b-Teilen (T 9 und 17). Während sich beim rasend schnellen Aufschwung der Zweitakter als innere Zählzeit Gehör verschafft, klingt beim schliessenden Abgesang bereits die Eintaktigkeit an. Mit der Verkürzung von der Zweitaktigkeit (Ganze) auf die Eintaktigkeit (Halbe) ist die innere Verdichtung lanciert.

Abbildung 32 zeigt die drei Stadien der Überleitung.

Abbildung 31: Hauptthema des letzten Satzes in Beethovens erster Symphonie.



Abbildung 32: Die drei Stadien der Überleitung im letzten Satz von Beethovens erster Symphonie op. 21: oben die Entwicklung des Themas (T 30ff.), in der Mitte das Modulationsscharnier (T 38ff.) und unten der Ausbau der Dominantplattform (T 46ff.).



Der Beginn der Überleitung erfolgt in Takt 30 in Phrasenverschränkung mit dem letzten Takt des Hauptthemas. Dadurch stellt sich auch auf der syntaktischen Ebene eine Beschleunigung ein: Der passive letzte Takt des Hauptthemas wird durch die Phrasenverschränkung zum aktiven starken Takt einer neu beginnenden Entwicklung. Die Musik wiegt in der Folge im Halbepuls hin und her, bevor das eigentliche Modulations-scharnier mit einem *Sforzato* (in T 38) den metrischen Fluss jäh aufreißt und das Pulsgefühl auf die Ebene der Viertel verlagert, welche für den nächsten Moment als innerer Drive die Musik vorwärtstreibt. Für den Ausbau der Dominantplattform vor dem Seitenthema (ab T 56ff.) artikuliert Beethoven auf der Doppeldominante einen weiteren Gedanken (T 46ff.), dem allerdings durch den Orgelpunkt etwas an innerer Fahrt genommen wird.

Das Seitenthema oszilliert auf höherer Ebene zwischen Halbe- und Viertelpuls. Die Harmonik ist im Halbepuls gehalten, aber die stets die Richtung wechselnden Bewegungen des wandernden Basses und der Oberstimme sowie die Synkopen in den Oberstimmen sprechen für den Viertelpuls. Der Nachsatz des Seitenthemas wird durch die durchgehende Achtelbewegung der Oberstimmen intensiviert, insbesondere durch die Einfügung von Vorhalten, welche die Musik noch stärker vorwärtstreiben, hinein in einen offenen Raum der Infragestellung der Seitensatztonart (ab T 70ff.).

Abbildung 33: Seitenthema des letzten Satzes von Beethovens erster Symphonie op. 21.



In diesem Raum der Infragestellung der Seitensatztonart bricht in Takt 74 mit der fortissimo gesetzten Synkope, ganz ähnlich wie in Takt 38, die Viertelebene durch, in welcher der Seitensatz kadenziiert. Mittels erneuter Phrasenverschränkung und *Sforzato*-Synkopen auf der Achte-

lebene (T 78ff.) drängt sich schliesslich die Schlussgruppe zu Gehör und artikuliert das höchste innere Tempo der Exposition, wie in Abbildung 34 nachzuvollziehen ist.

Abbildung 34: Schlussgruppe im letzten Satz von Beethovens erster Symphonie.



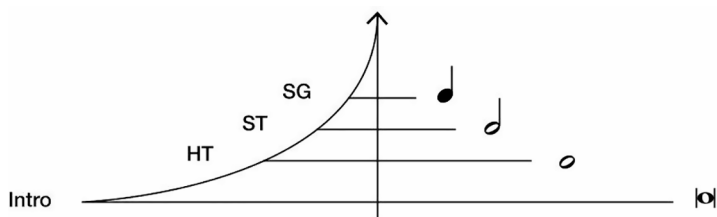
Was für eine Intensität die Musik durch die innere Beschleunigung bis zu diesem Punkt erreicht! Die Musik vibriert, die Orchestergruppen werfen sich die Sforzati-Impulse auf den unbetonten Zeiten nur so zu. Mit Takt 86 setzt dann die Rückleitung ein, in der sich die Musik beruhigt, der innere Puls sich wieder verlangsamt und der Anschluss an die Wiederholung der Exposition hergestellt wird.

Abbildung 35 illustriert die Intensitätszunahme von der Introduktion bis zur Schlussgruppe, die sich durch die Verkürzung der Zählzeiten in den thematischen Bausteinen im Verlauf der Exposition ergibt, wobei das Verhältnis der thematischen Ebenen dasjenige der doppelten Übersetzung abbildet: Hauptthema zweitaktig (2/4-Takt), Seitenthema taktig und Schlussgruppe halbtaktig.

In der Wiederholung der Exposition wird dieser Prozess der inneren Beschleunigung noch einmal durchlaufen, jetzt auf der Gegenebene und mit leichter Zählzeit beginnend. Auch in der Durchführung wird die Verdichtung vom Zweitakt- zum Viertelpuls erneut durchgespielt, wie auch in der Reprise der rhythmisch analoge und final gerichtete Ablauf trotz der harmonisch veränderten Situation erneut abgesprochen wird. Dabei integriert Beethoven in der Reprise den subdominanten Raum aus dem Beginn der Durchführung (B-Dur und F-Dur), indem er das Seitenthema in F-Dur erscheinen lässt. Mit dieser Massnahme

zielt Beethoven auf das schnellste innere Tempo: die Schlussgruppe. Denn die Schlussgruppe erscheint, weil das Seitenthema in der Reprise in der Subdominante steht, harmonisch frisch und löst nach der kräftigen harmonischen Modulation in der Erörterungszone in strahlendem C-Dur die harmonischen Spannungen auf. Allerdings öffnet sich der Satz noch einmal weit! Anstelle der vermiedenen Wiederholung von Durchführung und Reprise übernimmt die grossangelegte Coda ab Takt 238 eine Verdichtung des zeitlichen Ablaufs hin auf Takt 284, ehe rhythmisches Pendeln Satz und Symphonie in den ruhigeren Gewässern der Zweitaktigkeit beschliessen und zur Ruhe bringen. An diesem Punkt ist auch nachzuvollziehen, warum Beethoven dem letzten klingenden Takt einen ganzen Takt notierte Pause anfügt: Die Musik ist mit der letzten Note noch nicht an ihrem Ende angekommen. Auch wenn die ersten Klatscher schon in die Stille dringen mögen, in der die Musik noch klingt – der leichte Takt will zuerst noch abgewartet werden.

Abbildung 35: Beschleunigung im Finalsatz von Beethovens erster Symphonie op. 21.



Rhythmische Entwicklung in späteren Werken Beethovens

»Zu den Werken, die von Analytikern als Herausforderung empfunden und darum immer wieder erläutert wurden, gehört der erste Satz von

Beethovens d-Moll-Sonate opus 31,2.«¹ Die Tatsache, dass über sie und insbesondere ihren ersten Satz schon sehr viel geschrieben worden ist, lässt erahnen, wie interessant und ertragreich sie als Gegenstand für musikalische Analysen ist.²

Die ersten Takte der Sturmsonate durchbrechen mit dem rezitativischen Beginn mutwillig formale Konventionen. Dicht reißen sich in den ersten acht Takten die Tempowechsel aneinander: Largo (Fermate) – Allegro – Adagio (Fermate) – Largo (Fermate) – Allegro, wie in Abbildung 36 zu sehen ist.

Abbildung 36: Beginn der Sturmsonate op. 31 Nr. 2.

The image displays the first eight measures of the first movement of Beethoven's Sonata Op. 31 No. 2 in D minor. The score is written for piano and includes tempo markings above the staff: Largo, Allegro, Adagio, Largo, and Allegro. Dynamics are indicated by *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The tempo changes occur at measures 2, 4, 6, and 8. The first measure is a Largo section with a fermata over the first note. The second measure is the start of the Allegro section. The third measure is a fermata. The fourth measure is the start of the Adagio section. The fifth measure is a fermata. The sixth measure is the start of the Largo section. The seventh measure is a fermata. The eighth measure is the start of the Allegro section. The score is in D minor (three flats) and 2/4 time.

Auf diesem zerrissenen Zeitstrahl finden sich drei verschiedene motivische Ansätze: die sich aus dem Arpeggio herauslösende aufsteigende Akkordstruktur, die rasch absteigende Vorhaltskette in Achteln und der sammelnde Vorhaltsakkord in Takt 6. Aufgrund der Harmonik (dominantisch beginnend, nachsatzartig auf dem etwas entlegenen C-Dur sequenzierend, sogleich fortgesetzt modulierend und schliesslich auf einer längeren dominantischen Plattform verweilend) tragen sie den Cha-

1 Dahlhaus: »Zur Formidee von Beethovens d-moll-Sonate opus 31,2, 1980, S. 310–312.

2 Vgl. Pieter Bergé (Hg.): *Beethoven's Tempest Sonata*, Leuven: Peeters 2009.

rakter einer Introduction in sich und nehmen gleichzeitig die drei thematischen Entwürfe vorweg.

Mit Takt 21 setzt nach dem unruhigen Beginn eine klar strukturierte Musik ein. In der triolischen Unterteilung des Grundpulses steigt die Bassstimme bestimmt durch den Grundakkord, worauf die Oberstimme mit einer chromatischen Melodie leise und auf engstem Raum antwortet, was zusammengenommen einen stabilen Viertakter ergibt. Diesem Viertakter folgt eine analoge dominantische Beantwortung und danach eine Entwicklung. Vielleicht liegt die Kernsubstanz dieses Anfangs und der Exposition – ähnlich der fünften Symphonie Beethovens – nur im eröffnenden Motto, hier in Form eines aufsteigenden Dreiklangs? Bemerkenswert wäre dann dessen Inszenierung, weil die Frage nach der formalen Gliederung des Beginns dieser Sonate im Raum steht. Denn dem zerrissenen Beginn, in dem die Zeit zuerst zäh fließt, sogleich wie aus dem Nichts hervorschießt, dann anhält und sich staut, stellt Beethoven mit Takt 21 die gefasste Viertaktigkeit gegenüber. Das könnte dazu verleiten, den Beginn als Introduction zu verstehen und die abgezielte Viertaktigkeit ab Takt 21 als Hauptthema. Allerdings spricht die unmittelbare Entwicklung ab Takt 29 gegen diese Argumentation. Differenzierter fasst es Carl Dahlhaus, der den Kopfsatz der d-Moll-Sonate zum Paradigma der für Beethoven typischen ›prozessualen‹ Formanlage erklärt: »Der Anfang des Satzes sei ›noch nicht‹ das Thema, der mit dem Takt 21 beginnende Evolutionsteil sei es hingegen schon ›nicht mehr‹.«³

Aus rhythmisch-zeitlicher Perspektive ist bemerkenswert, dass sich Beethoven nach dem zerrissenen Beginn für die Weiterentwicklung der Sonate zunächst der Stabilität der Viertaktigkeit versichert, um von dort aus Schritt für Schritt mittels Verkürzungsstrategie zur Schlussgruppe überzusetzen (das Überleitungsthema T 21 beginnt zweitaktig, das Seitenthema T 42 ganztaktig, die Schlussgruppe T 75 halbtaktig). Beethoven reicht also auf den zerklüfteten Beginn hin den grossen, zeitlich stabilen Bogen der Viertaktigkeit (mit den Takten 21ff.) nach. Denn für die Entwicklung in der Exposition bedarf die Musik eines tragenden Bodens, um sich in der Folge davon abtossen zu können.

3 Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, 1987, S. 211.

Beachtlich an dieser Stelle ist auch, dass Beethoven dabei einer lapidaren Thematik entgegenwirkt. Denn über die in Abbildung 37 skizzierte hypothetische Abfolge fortgesetzter Viertakter, beruhend auf der Linie der jeweils ersten Basstöne (mit 1 – 2 – 7 – 1), setzt sich Beethoven aus dramaturgischen Gründen hinweg, durchbricht diesen Gang in der Mitte und entwickelt die Musik mit dem F im Bass linear fort (im Beispiel Takt 17), wobei die hypothetischen Takte 9–16 im Sprung auf das F in Takt 17 erstickt werden.

Abbildung 37: Gerüstsatz der möglichen gewesenen Entwicklung in Beethovens op. 31 Nr. 2 ab Takt 21, wobei Beethoven die Takte 9–16 aus dramaturgischen Gründen überspringt und direkt mit Takt 17 weitergeht.



William Rothstein weist in seinem Aufsatz *Tempo, Rhythm, and Meter*⁴ bezugnehmend auf Thrasybulos Georgiades auf das Gerüstbau-Prinzip des Seitenthemas hin. Dabei stellt er klar (siehe Abb. 38), dass die Zone der Überleitung in Takt 41 mit einem schweren Takt endet, das Seitenthema aber phasenversetzt einsetzt.

4 William Rothstein: »Tempo, Rhythm, and Meter«, in: Bergé, Pieter: *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*, Peeters, Leuven 2009.

Abbildung 38: Beethoven op. 31,2, Takte 41ff.



Während in den Unterstimmen die ersten vier Takte zusammengehören und mit dem fünften Takt die zweite Gruppe beginnt, bilden in der Oberstimme die Takte 2–5 eine Einheit, wodurch sich zwischen Ober- und Unterstimmen ein Konflikt ergibt.

Da sich Rothstein primär für übergeordnete Taktgruppen (Hypermetern) interessiert, ordnet er die Setzung des Seitenthemas als Ausnahme ein und geht nicht weiter auf die metrische Unregelmässigkeit ein: »The beginning of the second group (Hypermeasure 12–13 resp. T 41–48) might be counted as an exception to this principle.« Die Hypermeter-Sicht verstellt jedoch den Blick auf die innere Entwicklung der Musik. Dabei werden die in der Analyse erarbeitete metrische Doppeldeutigkeit des Seitenthemas, dessen kunstvolle Setzung in die leichten Takte und die Entfaltung der spezifisch poetischen Energie als Ausnahme statt als Mehrwert hingestellt. Auch der schnellere Gestus des Seitenthemas gegenüber dem Evolutionsgedanken wird nicht weiter bedacht.

Höchst interessant gestaltet sich die Zone der Erörterung. Mit der Entwicklung des Seitenthemas ab Takt 50, einem schweren Takt, öffnet die Musik das Register nach oben und stürzt gleich darauf in die Tiefe, wo sich eine längere ambivalente Zone einstellt (T 55–68). Wird Takt 55 als leichter Schluss der vorhergehenden Phrase gehört, setzen mit diesem Takt alle zwei Takte lange Auftakte ein, die jeweils auf der Dissonanz die schwere Zeit sehen. Das kann so durchgespielt werden, wird aber spätestens in Takt 69 zum Problem, weil dieser klar als Beginn einer neuen Zweitaktmotivik wahrgenommen wird. Wird Takt 55 als leichter Abschluss und zugleich als schwerer Beginn der folgenden Takte verstanden, fände dort eine Phrasenüberlappung statt. Dafür spricht die neue nachtaktige Motivik mit Betonung auf der dritten Zählzeit. Fast im Schatten der ambivalenten Stelle übersetzt die Musik auf den bisher schnellsten Puls. Wie auch immer die Stelle letztlich gehört werden

will, sie ist ambivalent und bietet mehrere Lösungen an, auch weil keine vollständige Kadenz die Stelle beschliesst und die Musik lückenlos in die Schlussgruppe mündet.

Die Durchführung verarbeitet – nach weiteren drei stauenden Fermaten im Largo – im darauf folgenden Allegro den arpeggierenden Evolutionsgedanken, ehe zu Beginn der Reprise (T 143–158) der rezitativische Anfang der Exposition in variierte Weise zurückkehrt. Darauf taucht – wieder im Allegro – völlig überraschend ein neues Material auf (T 159, vgl. Abb. 39), das vor allem aus motivischer Sicht irritiert. In der Exposition erschien an dieser Stelle der oben beschriebene, auf Viertaktern beruhende, Evolutionsgedanke. Dahlhaus spricht an dieser Stelle von einem »musikalischen Rätselbild«, das »ohne mit dem Hauptthema unmittelbar oder indirekt verwandt zu sein, dessen Position«⁵ einnehme.

Einzig in seiner Funktion scheint die Stelle verständlich zu sein, denn sie entspricht dem 2 x 2-taktigen Bau des Evolutionsgedankens (vgl. T 21ff.), der in der Durchführung schon ausreichend erklingen und damit als Melodie verbraucht ist. An deren Stelle tritt nun dieses neue Material, das sich, wie Dahlhaus erkannt hat, der harmonischen Progression aus den Takten 107–118 der Durchführung bedient und diese übernimmt, der motivischen Gestalt radikal entkleidet.⁶ Dahlhaus erkennt darin einen satzübergreifenden Transformationsprozess, »der sich perfekt an die Idee des stafettenartigen Weiterreichens von Teilfunktionen und Einzelparametern eingliedern lässt. So bilden die drei Formteile (Exposition, Durchführung, Reprise) eine Kette, deren Aussenglieder nichts Gemeinsames haben als ihre Begegnung im mittleren Glied. In der Reprise hat die motivische Gestalt der Expositionstakte 21ff. ihre Funktion verloren, weil ihre Merkmale in der Durchführung umgedeutet worden sind.«⁷

5 Dahlhaus, »Zur Formidee von Beethovens d-moll-Sonate opus 31,2«, 1980, S. 310–312.

6 Vgl. Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, [2013] ²2020, S. 213.

7 Ebd., S. 213. Siehe auch: Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, 1987, S. 211f.

Abbildung 39: die Takte 159ff. in Beethovens Sturmsonate.

159 Allegro

162

165

Es stellt sich allerdings die Frage, ob ein weiteres auslösendes Moment für diese Stelle auch rhythmisch-zeitlicher Natur gewesen sein könnte. Denn irritierend erscheint an dieser rätselhaften Stelle, dass die uneingeführten Akkordschläge und die Akkordbrechungen einen Modulationsgang ausprägen, »der gerade darum auffällig hervortritt, weil sonst nichts geschieht, was die Aufmerksamkeit in Anspruch nähme.«⁸ Was aber, wenn die Substanz dieser nackten Takte in deren rhythmischer Struktur läge? Wie sonst hätte Beethoven auf das Rezitativ Takt 158 reagieren sollen, nachdem der Evolutionsgedanke in der Durchführung schon verbraucht wurde? Und was benötigt die junge Reprise, damit das ganztaktige Seitenthema ab Takt 172 glaubhaft erklingt?

Es deutet alles darauf hin, dass die Stelle ab Takt 159, analog zu den Takten 21ff., die Stabilität der Viertaktigkeit einrichtet, um der instabilen Phase des verlängerten Rezitativs zu begegnen und die Weiterent-

8 Dahlhaus, »Zur Formidee in Beethovens d-moll-Sonate opus 31,2«, 1980, S. 310–312.

wicklung der Exposition daraus zu gestalten. In diesem Sinn prägen die zweitaktigen Glieder Zeitmarken aus, auf deren Boden mit dem Seitenthema wiederum die Ganztaktigkeit Einzug halten kann und der Satz anschliessend schrittweise auf die Halbtaktigkeit der Schlussgruppe (T 207) übersetzt.

Die motivisch-thematische Analyse wird in Dahlhaus' Transformationskette eindrücklich nachvollziehbar, aus rhythmisch-zeitlicher Sicht jedoch scheinen die Takte 159ff. in ihrer Viertaktigkeit unverzichtbar. »Die Musik ist für Beethoven in eminentem Sinn die Zeitkunst«⁹, schreibt August Halm. Beethoven richtet vor dem Seitenthema den grösseren Bogen der 2 x 2-Taktigkeit ein, um das Seitenthema in seiner kurzatmigeren Art zum Klingen zu bringen. Diese aktive Gestaltung der musikalischen Zeit, konkreter: der dem Seitenthema vorausgehende grösser angelegte Gedanke, ermöglicht erst die verdichtende Dynamik, die sich in der Folge auch in der Reprise wieder einstellt. Vielleicht verzichtet Beethoven auch wegen dieser singulären Setzung auf die Wiederholung der Reprise.

Ein weiteres Werk aus Beethovens Feder verdeutlicht, wie die beschriebene rhythmisch-zeitliche Intensivierung sich in fast jedem Werk auf spezifisch ausgearbeitete Weise aufs Neue finden lässt. Bekanntlich ist das Publikum den geradzahligen Symphonien Beethovens lange Zeit skeptisch gegenüber gestanden, ganz besonders der 1813 fertiggestellten achten Symphonie. Das Schwesterwerk der beliebten siebten Symphonie scheint in seiner Charakteristik in Vielem unverstanden: »Was hier plötzlich – und schockierend – auf einmal zur Diskussion steht, sind die wichtigsten strukturellen Landmarken der symphonischen Sonatenform, über die hier nicht nur der Urheber im Vortrag seiner Musik, sondern auch der aufmerksam den Vorgang verfolgende und mit einem Erwartungshorizont ausgestattete gebildete Hörer nachzudenken hat.«¹⁰

9 August Halm: *Von zwei Kulturen der Musik*. [1913], München: Georg Müller 1947, S. 66.

10 Hinrichsen, *Beethoven, Musik für eine neue Zeit*, 2020, S. 230.

Zur Diskussion steht die Musik im Kopfsatz der achten Symphonie, die nach einem klar in drei Viertakter gegliederten Hauptthema in der Überleitung unerwartet rasch festfährt und das erst noch auf der falschen Seite des Quintenzirkels! Die in F-Dur eröffnende Musik verrennt sich in wenigen Takten auf dem Dominantseptakkord von Es-Dur und läuft da unvermittelt auf. »Das irritierende Verweilen auf der falschen Stufe wird als Feststecken in einer harmonischen Sackgasse mit grossem Aufwand inszeniert: durch mehrfache Wiederholung, durch Abspaltung des Hauptmotivs und durch viermalige Ausstattung dieses Motivs mit einem gegen das Metrum gerichteten Sforzato, das wie ein vergeblicher Befreiungsversuch klingt und schliesslich zum resignierten Abbruch in einer anderthalbtaktigen Generalpause führt.«¹¹ Diesem offensichtlichen Missgeschick begegnet Beethoven mittels einer Halbton-Rückung und einer Reduktion auf die im piano staccato spielenden Streicher. Statt der erwarteten Oberquinttonart von F-Dur erscheint das Seitenthema überraschenderweise in D-Dur, gefolgt von einem erneut unerwarteten und ritardierenden Zögern in Takt 43, bevor ab Takt 46 dann das Seitenthema in der erwarteten Oberquinttonart erklingt.

Es stellt sich die Frage, wenn Form und Harmonik dergestalt auf dem Prüfstand stehen, wie sich das mit der rhythmisch zeitlichen Ebene verhält. Dabei fällt auf, dass der doppelte Übersetzungsvorgang, wie wir ihm begegnet sind, auch in diesem Werk zu finden ist. Das dreimal viertaktige Hauptthema wird zweitaktig gehört, primär bedingt durch Gestik, Form und Harmonik. In der Folge verkürzt sich der innere Puls ab Takt 13 auf die Ganztaktigkeit, in der durch die Sforzati auf die dritte Zählzeit ab Takt 28 gar noch das dritte Viertel des Dreivierteltaktes mitanklingt. Auf dieser Höhe der Entwicklung erscheint das Seitenthema (ab T 38) in einem ganztaktigen Puls, in dem zusätzlich das Muster lang-kurz (Halbe – Viertel) durchscheint. Mit dem Erreichen der Schlussgruppe drängt sich dann auf eindruckliche Weise der Viertelpuls bis zum Schluss der Exposition auf. Zuerst zeichnet Beethoven im 3/4-Takt ein Zweiviertelmotiv quer über die Taktschwerpunkte, bevor eine Art

11 Ebd., S. 228.

Abgesang diese innere Pulsierung weiterträgt, die variierte Wiederholung in Takt 80 eintritt und ab Takt 90 mit der Betonung der zweiten Zählzeit des Dreiertaktes die letzte noch verbliebene Viertelnote aktiviert wird und die Dreiachtelaufaktfigur ab Takt 93 das höchste innere Tempo auf die Zielgerade bringt.

Bemerkenswert ist, dass selbst dort, wo Form und Harmonik prekär und zum Gegenstand der Befragung werden, die rhythmische bzw. zeitliche Dimension in überraschend gewohnter Gesetzmässigkeit mit doppelter Übersetzung verläuft. Gerade durch die hier aufbrechende Diskrepanz zwischen Struktur und Harmonik zeigt sich die grundlegende Wirkkraft der sonst so wenig beachteten rhythmischen Dimension.

Schliesslich soll ein Blick in eines der späten Streichquartette Beethovens Auskunft darüber geben, wie im Kontext von jäh wechselnden Texturen, Tempi und Affekten sich die rhythmischen bzw. zeitlichen Aspekte artikulieren. Im Kopfsatz des Streichquartetts in B-Dur op. 130, das Beethoven 1825/26 komponiert hat, vermengen sich zu Beginn Adagio-Introduktion und Einsatz des Allegro-Hauptteils so, dass sich Beethoven nach dem erstmaligen fulminanten Start des Allegro noch einmal rückversichert, ehe sich mit Takt 25 endgültig das schnelle Tempo durchsetzt. Der thematische Gedanke in B-Dur ist zweitaktig. Das Seitenthema ab Takt 55 in der grossen Unterterz Ges-Dur ist ganztaktig gesetzt und die Schlussgruppe ab Takt 87 (immer noch in Ges-Dur) halbtaktig. Damit zeigt sich auch in dieser Exposition die rhythmisch zweifache Übersetzung bei einer harmonisch offenen Situation.

Mit Beginn der Durchführung, nach der Vermollung des Zielpunktes der Exposition von Ges-Dur zu fis-Moll, zielt Beethoven auf eine weitere Grossunterterzung nach D-Dur. Aus der, an die Introduktion angelehnten, zerfurchten Textur mit unvermittelten Wechseln von Adagio- und Allegro-Fragmenten durchschreitet die Musik wundervoll poetische Räume mittels eines aus dem Seitenthema entwickelten emphatischen Oktavmotivs. Die Musik bewegt sich in ruhigem Quintfall zurück zur Ausgangstonart B-Dur, ohne allerdings in eine innere Beschleunigung einzutreten. Vielmehr ereignet sich die Durchführung in einem zeitlos erscheinenden Spiel und fliesst durch die Räume, ehe mit der

Reprise in Takt 132 die Ausgangstonart B-Dur erreicht, der Grossterz-
 zirkel geschlossen wird und die gerichtete musikalische Zeit wieder
 den Vorwärts-Impuls einlegt. In der Reprise spielt sich in der Folge
 die analoge rhythmische Übersetzung wie in der Exposition durch,
 ehe mit der Coda ab Takt 214 die in der Introduction unvermittelten
 Kontraste einer neuerlichen und letzten Infragestellung unterzogen
 werden. Zwei Mal schiesst die Allegro-Gestalt des Hauptthemas in die
 Textur des Adagio ma non troppo hinein, beim dritten Mal setzt sie sich
 durch und konfrontiert nach anfänglich suchenden Repetitionen und
 chromatischem Geschiebe über dem Orgelpunkt F in den Schlusstakten
 229ff. die Zweitaktigkeit des Hauptthemas mit der Halbtaktigkeit der
 jetzt abkadenzierenden Harmonik in Takt 233. In extremis spiegeln die
 letzten Takte den inneren Weg, den Exposition und Reprise kontinu-
 ierlich durchlaufen haben. Auf eine Wiederholung des zweiten Teils
 (Durchführung und Reprise) verzichtet Beethoven zugunsten der Coda.

Erneut zeigt sich die Tragfähigkeit des rhythmischen Gefüges von
 Haupt-, Neben- und Schlussgedanken auf drei unterschiedlichen zeit-
 lichen Ebenen. Die Form mag zerklüftet erscheinen, die Harmonik sich
 in fremden Gewässern abspielen und die Motivik vielgestaltig sein, die
 rhythmisch-zeitliche Struktur aber trägt analog zu den rhetorischen
 Elementen das fortlaufende Geschehen und steht wie der sprichwörtli-
 che Fels in der Brandung.

Mozart: durchbrochene Kontinuitäten

Jupiter-Symphonie C-Dur KV 551

1. Satz

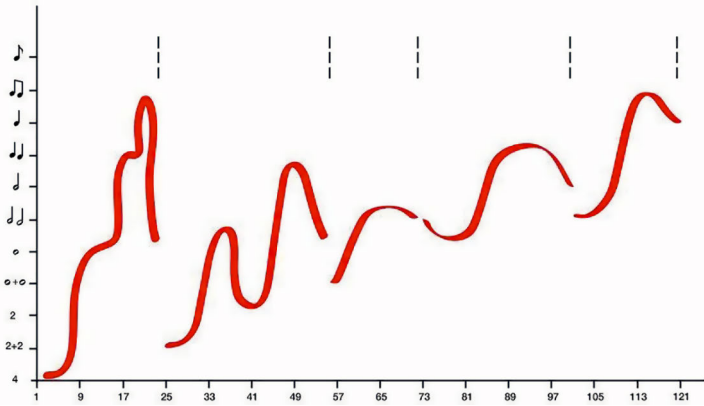
Nicht immer verläuft der Prozess der inneren Beschleunigung gerad-
 linig, im Gegenteil erweisen sich durchbrochene Kontinuitäten als
 ein dramaturgisches Wundermittel. Was sich beim späten Beethoven
 schroff, unvermittelt und in komplexen Fragmenten konfrontieren
 mag, kann bei Mozart vermittelt und in unglaublicher Eleganz und
 Leichtigkeit erscheinen.

Wie in Abbildung 40 auf den ersten Blick zu sehen ist, entspricht die energetische Verlaufskurve der Exposition im ersten Satz der Jupiter-sinfonie insgesamt einer kontinuierlichen Zunahme. Das Überraschende an dieser kontinuierlichen Zunahme besteht darin, dass sie nicht auf einer äusserlichen Regelmässigkeit beruht, sondern viel feinsinniger gearbeitet ist. Fast könnte man sagen, dass der kontinuierliche durch den realen Verlauf kontrapunktiert ist. Denn allein im Hauptthema schiesst die Musik von der gefassten Viertaktigkeit bis zur hochpulsigen Achtel-ebene in Takt 21 empor und scheint damit einem kontinuierlichen Verlauf in höchstem Masse zu widersprechen. Allerdings, und das ist das Entscheidende, setzt die Musik gegenüber dem Hauptthema mit der beginnenden Überleitung nach einer beruhigenden Fermate in Takt 23 mit Zweitaktgliedern auf leicht höherer Ebene ein. Das Hauptthema wird in Takt 24 durch die Bläser kontrapunktiert, womit sich ein schnellerer Puls ergibt. Dergestalt greift die Musik mit jedem neuen Formteil auf nächst höherer Ebene nach, womit die musikalische Energie Schritt für Schritt angehoben wird und als verborgene Kontinuität die grosse Struktur trägt. Um dieses Phänomen nachzuvollziehen wird nahegelegt, eine Aufnahme zusammen mit dem Lesen der Grafik zu hören und dabei auf die kontinuierliche Steigerung zu achten.

Verdichtung auf der rhythmisch-zeitlichen Ebene ist auch in der Durchführung ein prägender Faktor. Ausgehend von einem Zweitakter, in dem ein Bläserunisono in das harmonisch entfernte Es-Dur überleitet, führt das schnellere Schlussgruppenthema in eine imitatorisch eingeführte Halbtaktigkeit (T 143 ff.) mit offenem Halbschluss auf E-Dur.

Darauf folgen abermals die Zweitaktigkeit artikulierende Sequenzierungen des Hauptthemas, die ihrerseits in einen zweiten kontrapunktischen Strudel mit hohem chromatischem Impetus im Halbepuls münden, bevor die Reprise in Takt 189 einsetzt, welche im Wesentlichen die analoge Anlage aus der Exposition wiederholt.

Abbildung 40: Energetische Verlaufskurve in der Exposition des Kopfsatzes der Jupiter-Symphonie.



Die gestrichelten Linien stehen für die Zonengrenzen von Hauptthema – Überleitung – Seitenthema – Erörterung – Schlussgruppe.

Im Spiel zwischen weiten Flächen und eng abgezirkelten Motiven spielt sich dergestalt eine innere Dramatik in der Durchführung ab, in diesem Satz in Form einer gross angelegten zweifachen inneren Befragung und anschliessenden Weitung, bis die Reprise die Bündelung der Kräfte konzentriert und auf den Punkt bringt.

Zahlreiche Sätze sind, nicht nur bei Mozart, in diesem Typus der rhythmisch durchbrochenen Kontinuität gearbeitet, so z.B. der erste Satz aus Haydns Streichquartett op. 33 Nr. 3, Beethovens Kopfsatz aus der Waldsteinsonate oder der 1. Satz aus Schuberts Streichquintett, um nur drei berühmte Beispiele zu nennen. Durchbrochene Kontinuitäten sind wiederum als Strategie nicht nur für die Expositionsgestaltung der Wiener Klassik von Belang, sondern haben sich, möglicherweise anhand der rhythmischen Intensivierung im Sonatensatz, zu einer eigenständigen kompositorischen Technik entfaltet.¹²

12 Man untersuche nur eines der Werke von György Ligeti dahingehend. *Atmosphères* für grosses Orchester (1961) z.B. kann aufgrund wahrnehmungspsychologi-

2. Satz

Nicht nur schnelle Allegro-Sätze kennen die innere Beschleunigung. Auch langsame Sätze übernehmen, parallel mit der Bewegung von formal einfachen Liedsätzen hin zu sonatensatzähnlichen Gebilden, die Tendenz von Zuspitzungen. Am Beispiel des langsamen Satzes der Jupiter-Symphonie zeigt sich dies eindrücklich. Der Satz beginnt mit zwei Zweitaktern, die in sich so kleinteilig sind, dass Rezipierende geneigt sind, jedes Element einzeln für sich zu betrachten. Aber die wiederholende Periodik der rhythmischen Struktur hat zur Folge, dass der innere Puls der Musik schliesslich zweitaktig wahrgenommen wird. Mit Takt 6 setzt sich dann der taktweise wechselnde harmonische Puls durch, der spätestens in den Takten 23ff. auf eindrückliche Weise zugespitzt wird im Rahmen der Modulation auf die Oberquinte. Dabei arbeitet sich Mozart hemiolisch vor und erreicht in Takt 27 die Viertelpuls-Ebene. Mit dem Seitenthema ab Takt 28 drängt sich, erneut durch die Periodik des Themenbaus und zusätzlich wegen der im Takt pendelnden Harmonik, der Ganztaktimpuls auf, womit das Seitenthema eine Stufe höher angesiedelt ist als das Hauptthema.

Im Zuge der Befragung der Seitensatztonart intensiviert Mozart das musikalische Geschehen bis auf die Achtelebene (T 38), ehe die Schlussgruppe ab Takt 39 auf der Viertelebene und damit erneut um eine Stufe höher als das Seitenthema die Exposition beschliesst. Damit zeigt sich auch in der Exposition eines langsamen Satzes die Verdichtung und Zuspitzung des inneren Tempos über mehrere rhythmische Ebenen hinweg.

Hat nicht schon Mattheson in § 25, in welchem er von der »Einrichtung« (Planung des Werkes) spricht, angeführt: »dass nemlich alle Theile überhaupt, ein ieder vor sich, solche drey Stufen der schwächeren, stärkeren und stärcksten Gründe zu beobachten hat«?¹³ Allerdings bleibt diese Steigerung nicht für die Wiener Klassik reserviert, sondern

scher Muster formal leicht entschlüsselt werden. Dabei verwendet Ligeti Methoden, auf die er zeitlebens zurückgreift. Vgl. auch Ulrich Dibelius: *Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz: Schott 1994, S. 50–67.

13 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 2020, S. 354.

findet sich bis tief in die Romantik hinein. »Hält man schliesslich alle drei Themen (wie im ersten Satz der 7. Symphonie von Anton Bruckner) nebeneinander,« schreibt Ernst Kurth¹⁴, »so wird das kunstvolle Prinzip einer fortschreitenden rhythmischen Belebung erkennbar.« Aber nicht nur bei Bruckner wird man fündig, auch in den Symphonien von Brahms oder Mahler verhält es sich so, und viele weitere Beispiele wären zu nennen, die weit über die Wiener Klassik hinausgehen.

»Es ist die wichtigste Fähigkeit eines Komponisten, einen Blick auf die entfernteste Zukunft seiner Themen und Motive zu werfen. Er muss imstande sein, die Folgen der in seinem Material existierenden Möglichkeiten und Perspektiven (Probleme) im Voraus zu kennen und alles dementsprechend zu organisieren. Ob er dies bewusst oder unbewusst tut, ist Nebensache. Es genügt, wenn das Resultat es beweist,« so Schönberg in *Brahms, der Fortschrittliche*¹⁵. Schönberg wiederholt damit auf seine Weise, was Mattheson schon in § 4 des vierzehnten Kapitels geäussert hat, nämlich dass ein Komponist *die Anordnung aller Theile als musicalische Disposition* anlegen möge, bei der *das Feuer* nicht alsbald ausgehe.¹⁶ Form und Struktur bedingen sich gegenseitig: »Zwar frey; jedoch in steter Pflicht: Gebunden; aber knechtisch nicht.«¹⁷

Symphonie g-Moll KV 550, Kopfsatz und Menuetto

Eindrücklich ist der Verdichtungsprozess in der grossen g-Moll-Symphonie, aus der der Kopfsatz, das Menuetto und der Durchführungsbeginn des Finalsatzes kurz angesprochen werden sollen.

Kaum jemand wird im Beginn der g-Moll-Symphonie den Viertel- oder Halbepuls geltend machen wollen. Die Periode des Hauptthemas

14 Ernst Kurth, *Anton Bruckner*, Berlin: Max Hesse, 1925, S. 985.

15 »Brahms, der Fortschrittliche«, in: Schönberg, *Stil und Gedanke, Aufsätze zur Musik*, Fischer 1976, S. 56.

16 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, ⁵2020, S. 348 (Kursivsetzung F. B.).

17 Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, ⁵2020, § 33, S. 355.

umfasst acht Takte, Vorder- und Nachsatz als Viertakter prägen sich sofort ein, der Zweitakter aber ist die eigentliche Zählzeit zu Beginn in Form einer über einen Takt sich auf die schwere Eins des dritten Taktes hinbewegenden Gestik. Interessant ist, dass Mozart im dritten Takt auf die dritte Zählzeit nicht die vorausgehende Viertel b^2 wiederholt, sondern in Form der aktiven Viertelpause jene Zäsur schafft, die es ermöglicht, der auftaktigen Gestik eine raffinierte Antwort beizustellen und dergestalt als Vordersatz dem Nachsatz den Boden bereitet. An diesem Themenbau kann erneut festgestellt werden, wie geschickt Mozart quasi beiläufig (in Form der achttaktigen Periode) zu Beginn der Exposition den Boden für die anschliessende Verdichtung baut. Abbildung 41 zeigt den Vordersatz mit dem Auftakt zum Nachsatz.

Abbildung 41: Vordersatz des Hauptthemas der grossen g-Moll-Symphonie Mozarts.



Bis zu den Takten 16ff. drängt die Musik hoch bis zum Halbepuls, ehe sie mit der Überleitung ab Takt 20 noch einmal kurz den Zweitakt puls berührt, auf den Ganztakt puls in Takt 28 übersetzt und in den Takten 38ff. den Halbepuls erreicht. Das Seitenthema (T 44ff.) steht im Ganztakt puls. Mit der Entwicklung des Seitenthemas (ab T 58) etabliert sich der Halbepuls immer mehr, der die Schlussgruppe (ab T 72) prägt. Die stampfenden Viertelpulsbewegungen (T 90 und 93f.) drängen schliesslich ab Takt 95 immer mehr in Richtung Viertelpuls. Diese konsequente und vielfache Übersetzung, in der die thematischen Zonen von der Zweitaktigkeit zur Halbtaktigkeit übersetzen, wird in der Durchführung in den Takten 153ff. zusätzlich mit teils gegenläufiger chromatischer Stimmführung mittels des Ausgangsmotivs bis auf Achtelebene auf einen Höhepunkt getrieben, der einen Dissonanzgrad erreicht, der nur wegen des hohen Tempos vergessen macht, dass die Musik ja noch in der Wiener Klassischen Epoche komponiert worden ist. In Abbildung

42 können die dissonanten Akkorde in der Reduktion auf die Holzbläser studiert werden:

Abbildung 42: Holzbläser in Mozarts *g-Moll-Symphonie*, 1. Satz, Takte 148–152.



Ebenso bemerkenswert erfolgt die Verkürzungsstrategie im Menuetto. Der knappe Dreitakter zu Beginn kann sich gar nicht aussingen, ehe zwei Sequenzen die hemiolische Motivik immer höher treiben, bis in Takt 8 eine Abspaltung den Ganztaktimpuls aktiviert, dem eine weitere Abspaltung auf den Viertelpuls ab Takt 11 folgt und die Musik dergestalt in den kurzen 14 Takten in einen bemerkenswerten Zeit-Strudel hineinschickt (vgl. Abbildung 43).

Abbildung 43: Erster Teil des Menuetto der *g-Moll-Symphonie*.



Die Verdichtungsstrategie führt formal zu Beginn der Durchführung im vierten Satz auf den Höhepunkt, als für eine kurze Dauer der Eindruck von totalem Chaos entsteht, der Zeitfluss rhythmisch zersetzt erscheint und harmonisch nur mehr zweifach verminderte Septakkorde den Verlauf der Musik skizzieren, ehe eine vertrackte Kontrapunktik dem temporalen Gestalten eins oben auf setzt und erst die Reprise für einen ordentlichen Abschluss bemüht wird.

Ouvertüre der *Zauberflöte* KV 620

Die Ouvertüre von Mozarts *Zauberflöte* steht in der Sonatensatzform mit vorgelagerter Introduktion. Mit dem Allegro (T 16) beginnt die Exposition. Ohne wiederholt zu werden, mündet sie im Adagio (T 97) in eine Reminiszenz der Einleitung, bevor die Durchführung (T 103) beginnt und nach einer Scheinreprise (T 144) die eigentliche Reprise (T 154) einsetzt und mit einer kurzen Coda (T 212) abschliesst.

Wie in kaum einer anderen Musik entfesselt Mozart in der Eröffnung der *Zauberflöte* das dramatische Potential, das in der rhythmisch-energetischen Gestaltung der Exposition verborgen liegt. Das als Fuge angelegte Hauptthema (T 16) ist in allen vier Takten auf die vierte Zählzeit mit einem abrupten Forte versehen, womit die Betonung des nachfolgenden ersten Schlags besonders kräftig herausgefordert ist. Gleichzeitig unterstützt die wiederholte Rhythmusgestalt die ganztaktige Wahrnehmung des Themas, dem schon in seinem ersten Kontrapunkt durch die Folge von Sforzato-Synkopen auf die zweite Zählzeit (T 22) ein Impuls in Richtung Halbtaktigkeit eingeschrieben ist. Mozart verstärkt diesen Impuls, indem er die Synkopen (T 24f.) anschliessend in die Oberstimme setzt. Das eigentlich Kunstvolle an diesem Expositionsbeginn aber ist, dass parallel mehrere Strukturen greifen. Auf der einen Seite spielt der rasche Viertelpuls, erkennbar am schon benannten Forte-Auftakt auf die vierte Zählzeit, tritt aber besonders deutlich durch die Wechsel der Bewegungsrichtung (Takte 3 und 4 des Themas) hörbar in Erscheinung. Die eben beschriebene Figur jedoch wiederholt sich im Halbepuls. Damit sind allein in den ersten vier Thementakten mindestens drei verschiedene Pulsebenen gleichzeitig am Werk. Nicht zu vergessen ist die Wirkung, die aus dem abrupten Wechsel vom langsamen Adagio auf das schnelle Allegro für die Wahrnehmung der darauffolgenden Musik resultiert. Aber nicht genug damit, denn die vordergründige Struktur der Fuge garantiert ein Hören in den Einheiten des viertaktigen Fugenthemas. Wird diese Schiene der Viertaktigkeit weiterverfolgt, gibt sich der Umstand zu erkennen, dass nach den beiden ersten Themeneinwürfen das Binnenzwischenspiel um einen Takt gekürzt auftritt, d.h. der dritte Themeneinsatz (T 27) mit

einer Phrasenüberlappung die Musik auf das nächste energetische Level hievt. Anzufügen ist, dass darüber hinaus auch die Zweitaktigkeit noch geltend gemacht werden kann, denn die transponierte Wiederholung des ersten Taktes schliesst die ersten beiden zusammen, die ihrerseits wiederum abgegrenzt von den beiden nachfolgenden wiederholten Takten wahrgenommen werden (siehe Abb. 44).

Was Mozart mit diesen Eröffnungstakten geistreich auftischt, ist nicht weniger als eine rhythmisch vieldimensionale Musik auf fünf parallel geführten Ebenen! Die weitere Beschreibung der Exposition kann sich kurzfassen, denn Schritt für Schritt werden die grösseren Einheiten zurückgenommen und die schnelleren kleineren gewinnen die Oberhand. Dieses Spiel detailliert zu beschreiben, ohne allzu redundant zu werden, sei darum in aller Kürze vollzogen:

1. Die Viertaktigkeit wird beim dritten Einsatz des Themas (T 39ff.) insofern vergessen gemacht, als dieser in Engführung mit dem vierten Themeneinsatz im Zweitaktabstand erfolgt und damit den Halbepuls begünstigt. Der im doppelten Kontrapunkt komponierte Themeneinsatz lebt wesentlich von der zweitaktigen Synkope (zuerst in den Bässen, gefolgt von den Oberstimmen), die ihrerseits durch die Betonung die Eintaktigkeit hervorhebt und mit Takt 43 in einer rhythmischen Übersetzung auf den Halbepuls angehoben wird.
2. Für die Modulation in die Oberquinttonart wendet Mozart, wie schon als junger Knabe bei der Bearbeitung der Bach'schen Sonaten, wiederum das Mittel der Schwebesynkopen an (T 51ff.). Die Transposition des Synkopentakts erscheint in Takt 54 zu früh, sie steht damit für die zweite Phrasenüberlappung in diesem Werk und hebt die Musik auf die dritte energetische Ebene.

Abbildung 44: Mozarts Ouvertüre zur Zauberflöte T 16ff.

Beginn der Zauberflöte, Ouvertüre T.16 - 27

Allegro

The musical score consists of four systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score shows measures 16 through 27. Dynamics are indicated by 'p' (piano), 'f' (forte), and 'sfz' (sforzando). The notation includes various note values, rests, and articulation marks like slurs and accents.

3. Das Seitenthema (T 64ff.) pendelt in zweitaktig identischer Instrumentation, wobei sich Oboen und Flöten taktweise die Melodien zu spielen, gleichgeschaltet mit der harmonisch in Takten wechselnden

Bewegung. Die Bässe jedoch spielen sich in einem halbtaktigen Muster den Ball zu. Mit der knapp geratenen Entwicklung des Seitenthemas (ab T 69) wird die Halbtaktigkeit und das wechselweise Hin und Her in Vierteln noch stärker in den Vordergrund gestellt. Damit sind auch im Seitenthema in einer übergeordnet viertaktigen Struktur wiederum alle rhythmischen Ebenen zu finden. Die Betonung liegt allerdings auf einer schnelleren Ebene als im Hauptthema. Das zehntaktige Seitenthema wird als Ganzes wiederholt, was dem leicht forschenden Vorwärtsdrang wiederum eine gewisse Ruhe zurückspielt.

4. Mit Takt 84 durchschreitet die Musik schliesslich im Viertelpuls (Synkopenkette in Vierteln, Achtelbewegung in den Bässen und Tremoli in den ersten Geigen) nach mehreren Ansätzen die abschliessende Kadenz.
5. Die Coda (T 212ff.) am Ende des Satzes überhöht den Prozess schliesslich. Mit Takt 222 bleibt nur mehr ein im Viertelpuls hin und her springendes Achtelmuster zurück, ehe mit den Takten 223/224 die Harmonik auf Achtelebene (!) oszilliert.

Die Dramatisierung der musikalischen Zeit wird von Mozart in der Ouvertüre der *Zauberflöte* mit einer Kunstfertigkeit betrieben, die für sich steht. Mozarts Fähigkeit, die rhythmische Entwicklung nicht eindimensional, sondern polyphon zu denken und zu inszenieren, reiht in seinem Schaffen Höhepunkt an Höhepunkt. Während im Kopfsatz der Jupiter-Symphonie innerhalb der Formteile noch eine eindeutige Richtung herausgearbeitet werden kann, besticht in der Ouvertüre der *Zauberflöte* die rhythmische Parallelität, eine Technik, die er schon erfolgreich in *Le Nozze di Figaro* angewendet hat. Dass trotz der temporalen Vielgestaltigkeit eine dramatisierende und in hohem Masse vorwärts gerichtete Musik resultiert, ist bemerkenswert.

LeBrun Sechs Sonaten für Cembalo (Klavier) und begleitende Violine¹⁸

Von Francesca LeBrun liegen nur sechs Sonaten vor, deren Kopfsätze in diesem Zusammenhang jedoch eine Würdigung verdienen. In ihrer Musik besticht der unglaublich klassisch wirkende Tonfall. Im Vergleich mit den bisher besprochenen Werken steht bei LeBrun allerdings mehr ein Oszillieren zwischen den verschiedenen Pulsebenen als ein einseitig gerichteter Prozess im Vordergrund (vgl. Abb. 45).

Abbildung 45: Die ersten Takte der Sonata I für Cembalo und begleitende Violine.



- 18 Francesca LeBrun, deren Lebensdaten 1756 und 1791 mit Geburts- und Todesjahr Mozarts identisch sind, gehört in den Kreis italienischer Musikerfamilien, die in Mannheim über mehrere Generationen am Hof tätig waren. Ihre einzigen veröffentlichten Kompositionen, die sechs Sonaten für Cembalo und begleitende Violine, wurden 1780 zunächst als op. 1 und irrtümlich noch einmal als op. 2 in London gedruckt. Vgl. auch das Vorwort von Ingrid Helena Helmke zur Partitur, hg. von Fine Zimmermann, Köln, 1999.

Der Kopfsatz der ersten Sonate beginnt ganztaktig und bewegt sich sanft, aber immer entschiedener in Richtung Halbepuls, bevor unmittelbar vor der Modulation noch einmal der ganztaktige Puls gestreift wird, um dann umso entschiedener in den Halbepuls zu übersetzen (T 12–15). Das Seitenthema (T 16ff., vgl. Abb. 46) steht fest im Halbepuls und artikuliert über den Hochtton auf zweiter und vierter Zählzeit bereits den Viertelpuls, der sich mit der Entwicklung des Seitenthemas Takt 21 einstellt.

Abbildung 46: Seitenthema aus Francesca LeBruns erster Sonate (Takte 16–23).

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The first system (measures 16-17) is marked *p* (piano). The second system (measures 18-19) is marked *f* (forte). The third system (measures 20-21) is also marked *f* (forte). The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a steady eighth-note pulse. There are some trills and grace notes in the right hand in measures 18 and 19.



Der Viertelpuls wird zugunsten des langsameren Halbpulses nochmals verlassen (T 26f., vgl. Abb. 47), jedoch sofort wieder aufgenommen (T 28f.). Dieses Spiel wiederholt sich (T 30–35), ehe die Schlusskadenz den Anschluss an den Beginn der Exposition wieder vorbereitet. Charakteristisch ist das Spiel zwischen zwei Pulsebenen.

Abbildung 47: Die Takte 26–30 artikulieren zu Beginn den halbtaktigen Puls, welcher in Takt 27 durch den Viertelpuls abgelöst wird.

Die Wiederholung der Exposition beginnt auf der 4. Ebene schwer, was die Wiederholung in der Gegenphase neu erscheinen lässt.

Die Durchführung setzt wieder beim ganztaktigen Puls an. Nach dem taktweisen Wechsel von erster und fünfter Stufe zu Beginn, welcher zusammengekommen als Viertakter die Durchführung eröffnet, folgt ein zweiter Viertakter als variierte Sequenz auf der zweiten Stufe mit einer anschliessenden zweitaktigen Rückführung zur ersten Stufe. Die durch die Sechzehntelpausen (ab T 50) auf die betonten Zeiten der rechten Hand in der Klavierstimme weiter differenzierte und verfeinerte Musik wird durch die Reduktion auf die Streichbewegung des quasi stehenden Klangs in der Violine in ein grösstmögliches Spannungsfeld gesetzt. Während die begleitende Violine in paarig angelegten Zweitaktern viertaktige Einheiten aufspannt und die verfliessende Zeit fast vergessen macht, ist das Klavier für die durchgehend pochende Pulsierung zuständig und trägt damit auf kontrapunktische Weise zu einem abgründigen und hochpoetischen Spiel bei, indem zwei völlig verschiedene eigenzeitliche Verläufe in einem gemeinsamen Prozess zusammengehalten sind.

Statt sich wie erwartet zu verdichten, überrascht die Musik jedoch mit einer zunehmenden *Dehnung* der musikalischen Zeit. Spätestens mit Takt 50 vergrössert sich die Zeitwahrnehmung auf die Zweitaktigkeit, was gar noch eine Ebene weiter getrieben wird auf die Viertaktigkeit (T 54/58/62) und in eine offene Kadenz mündet. Während die chronometrische Zeit weiter verfliesst, wird der musikalische Fluss fast vollständig angehalten! Was LeBrun mit der Durchführung (siehe Abb. 48) in ihrer ersten Sonate präsentiert, ist kühn und ein Gegenbild der Verkürzungstechnik. Die Idee, die Musik in der Durchführung nicht weiter zu straffen und zu verdichten, sondern ihr Raum für die Entfaltung der bewegten Klänge zu geben, ist in diesem Ausmass bemerkenswert und zieht die Aufmerksamkeit auf sich.

Umso überraschender erfolgt dann der Eintritt der Reprise direkt mit dem halbtaktigen Seitenthema (T 66), welches sich Richtung Viertelpuls hinarbeitet (T 71), bevor in bekannter Manier die Oszillation zwischen Viertel- und Halbepuls am Ende in die Schlusskadenz führt. Somit trifft am Durchführungsende die Viertaktigkeit auf den acht Mal schnelleren Halbepuls in der beginnenden Reprise, in welcher sich das Spiel zwischen Viertel- und Halbepuls ablöst.

Abbildung 48: Durchführung (T 40–65) der ersten Sonate Francesca LeBruns mit erstem Takt der Reprise, die direkt mit dem zweiten Thema in der Grundtonart einsetzt.

Measures 40-42 of the first system. The music is in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff (treble clef) shows a melodic line starting with a half rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. The second staff (bass clef) shows a piano accompaniment starting with a half rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. The piano (p) dynamic is indicated.

Measures 43-45 of the second system. The first staff (treble clef) shows a melodic line starting with a half rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. The second staff (bass clef) shows a piano accompaniment starting with a half rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. The piano (p) dynamic is indicated.

Measures 46-48 of the third system. The first staff (treble clef) shows a melodic line starting with a half rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. The second staff (bass clef) shows a piano accompaniment starting with a half rest, followed by a half note B-flat, a quarter note A, and a half note G. The piano (p) dynamic is indicated.

48

50

52

54

57

59



In der zweiten Sonate findet sich erneut das Oszillieren zwischen den verschiedenen Ebenen. Die Exposition beginnt im Halbpuls, übersetzt mit dem Seitenthema (T 27) auf den Viertelpuls, mit der Erörterung (T 35) wird die Achtelebene gestreift, ehe sich der Viertelpuls mit Takt 43ff. durchsetzt, allerdings wird auch er wieder mit Takt 50 zugunsten des Halbpulses verlassen, auf den die Schlussgruppe (T 56) wiederum im Viertelpuls folgt.

Die Wiederholung der Exposition beginnt analog zur ersten Sonate auf der 4. Ebene schwer, erscheint also auf leichter Zeit.

Die Durchführung ist insofern konventioneller gehalten, als die Richtung stärker auf Beschleunigung zielt, allerdings nicht ohne vom beginnenden Halbpuls erst auf den ganztaktigen zu übersetzen (T 64ff.), um von hier aus das Spiel zwischen den Ebenen anzuregen, gipfelnd im latenten Achtelpuls (T 84ff.). Wiederum setzt die Reprise mit dem Seitenthema ein, dem das Hauptthema nachgestellt wird.

Auch die dritte Sonate steht im Halbpuls, übersetzt für das Seitenthema (T 21ff.) und die unmittelbar folgende Schlussgruppe (T 29ff.) in den Viertelpuls, erneut mit zeitlich oszillierenden Fenstern. Wie in den ersten beiden Sonaten setzt die Reprise direkt und ohne den Hauptsatz noch zu thematisieren mit dem Seitensatz ein.

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.

18 Allegro $\text{♩} = 140$

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, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 3/4 time, key of D major. The score covers measures 25 through 31. 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 rhythmic motif of eighth and sixteenth notes, with various articulations and phrasing. The score is a reduction of the original orchestral version.

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, focusing on the Flutes (Flöten) and Strings (Streicher). 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 the Flute part with a melodic line and a repeat sign at the end of measure 51. The String parts (Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses) provide harmonic support with various rhythmic patterns, including dotted rhythms and sixteenth-note runs. The second system (measures 52-57) continues the melodic development in the Flute part, with the strings providing a steady accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *sfz* (sforzando).



Argumente für eine solche Sichtweise sind – bedingt durch die vorausgehenden Überleitungstakte – der höhere Puls auf Taktebene, der gleiche formale Bau, der thematische Dreiachtauftakt sowie die Melodik 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 Thematik eher für eine Schlussgruppe spricht.

Für eine Schlussgruppe sprechen die geringe Tragkraft des Phrasenbaus (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

zu halten? Durch die Wiederholung des rhythmischen Motivs drückt der Informationsgehalt des zweiten Taktes der Musik insgesamt einen langsameren inneren Puls auf (siehe Abb. 52).

Abbildung 52: Die ersten Takte von Haydns letzter Symphonie Nr. 104 in der Reduktion auf Streichquartett.

Mit dem schweren dritten Takt setzt dieselbe rhythmische Gestalt jetzt im Piano erneut ein, als harmonisch geführter Streichersatz in enger Tenorlage (das Fagott verdoppelt die Bratschen) und sich auf den dominantischen Sekundakkord öffnend. Darauf antworten die ersten Geigen mit einem Sforzato und einer rhythmisch diminuierten Figur auf das sechste Achtel und verdichten den eröffnenden Gestus mit einer Gegenstimme. So wie Takt 2 als Abbild des ersten Taktes dient, erscheint

mit Takt 4 eine wörtliche Wiederholung von Takt 3 und erst die chromatische Änderung in den Geigen mit dem c^2 in Takt 5 führt zur Tonikaparallele F-Dur. Takt 7 und 8 sequenzieren den Beginn der Takte 1 und 2 wiederum im Fortissimo, hier ohne Blech und stauende Fermaten, Grund- und Quintton der Tonikaparallele weicher artikulierend. Anstelle der an dieser Stelle möglicherweise erwarteten viertaktigen Antwort analog zu den Takten 3–6, verdichtet sich die Musik nun harmonisch, motivisch und chromatisch sequenzierend, und führt mit einer Überlänge von insgesamt 5 Takten zurück nach d-Moll, von wo aus ab Takt 14 erneut die eröffnenden Klangsäulen des Beginns erklingen. Anstelle des erwarteten zweiten Taktes, wie er bisher zweimal als Abbild auf seinen jeweils vorangegangenen Takt erschienen ist, erfolgt das rhythmische Muster im Pianissimo, reduziert auf die Streicher und mit Quintsprung nach unten, womit die abgründige Subdominante anklingt, die im letzten Viertel zusätzlich durch die neapolitanische Sexte expressiv ausgestaltet ist, ehe die Musik auf der Dominante stehen bleibt und in einen mit einer Viertelpause ausgefüllten leeren Takt übergeht, bis das Allegro der Exposition einsetzt.

Mit diesen Takten haben die Hörenden eine symphonische Introduction durchschritten, angefangen mit einem kräftigen säulenartigen Doppeltakt zu Beginn, gefolgt von einem antwortenden Viertakter, der die Musik zur Tonikaparallele bewegt. Auf der Tonikaparallele erscheint eine weichere Variante des kräftigen Doppeltaktes, gefolgt von einer überlang ausgreifenden Erörterung des harmonischen und rhythmischen Geschehens, das harmonisch zurückführt. Der vermeintliche Beginn erscheint erneut, verklärt sich in der Abweichung des zweiten Takts und führt in gestauchter Kürze auf die Oberquinttonart und hinein in einen als Pause notierten Einvierteltakt. Dieser Einvierteltakt, originell genug, erinnert die Dauer des Viertelwerts als Bezugsgrösse und mit dieser einhergehend an die eben erlebte Musik als Baustein einer grösseren Form-Konstruktion.

Im Schatten dieses leeren Einvierteltaktes setzt in enger Lage, quasi auf leichter Zeit, lediglich durch die Streicher und unterstützt durch das Fagottsolo, im Piano, im viel schnelleren Allegro das Hauptthema ein. Dieses zielt in Paaren von vier Zweitaktern zuerst auf den Halb-

schluss und beschreibt in weiteren vier Nachsatz-Doppeltakten eine vollständige Periode. Der Orchestereintritt (T 32) erfolgt einen Takt zu früh, denn der abschliessende und letzte Takt des Hauptthemen-Periodenbaus wird nicht abgewartet, sondern kollidiert mit dem motivisch neuen, rhythmisch das Hauptthema wiederholenden Motivkern. Durch diese Phrasenüberlappung erhöht sich die Vorwärtsrichtung der Musik, weil der motivisch schwere Takt der Fortspinnungsmusik den leichten Schluss der Periode wegwischt. Die subdominante Funktion in der zweiten Takthälfte von Takt 32 (und analog T 34, sowie in den Takten 36, 38, 40ff.) befördert den Impuls nach vorne. Die Zweitakter (T 32ff.) entwickeln sich zu paarig angeordneten Eintaktern (T 36ff.). Dieses Spiel wiederholt sich (T 40–45), ehe mit einer Viertelpulstonleiter in Terzen auf eine weitere rhythmische Beschleunigung Ausschau gehalten wird und die Takte 44f. um ein Register versetzt erfolgen (T 48f.). Mit Takt 50 erscheint die klassische *sixte ajoutée*, ein Mittel, das häufig für die Modulation in die Oberquinttonart verwendet wird. Der vorerst regelmässig zweitaktige Bau, mit Dissonanz auf dem unbebauten zweiten Takt, kippt in Takt 54 in eine ganztaktig wiederholte Struktur, ehe mittels der Synkope (in T 56) im Halbepuls nicht nur das bisher höchste Tempo erreicht, sondern auch die Modulation in die Dominanttonart vollzogen wird. Takt 57 als motivisch neue Setzung entspricht dann der dritten energetischen Ebene. Ab hier erklingt die Dominantplattform der Seitensatztonart, die Musik fliesst regelmässig Richtung Seitenthema.

Bedingt durch den Kontext des vorausgehenden Halbepulses wird das Seitenthema nicht zwei-, sondern ganztaktig gehört. Obwohl es sich um fast dieselbe Musik wie beim Hauptthema handelt²³, werden diese Takte harmonisch in der Oberquinttonart und rhythmisch im doppelt so schnellen Ganzepuls wahrgenommen. Dies wird zusätzlich befördert durch die höhere Farbigkeit in der Instrumentation aufgrund der solistischen Holzbläser-Einsätze sowie dem imitatorischen Celli-Einsatz im Nachsatz (T 74).

23 *Primary-based* bzw. monothematische Setzung.

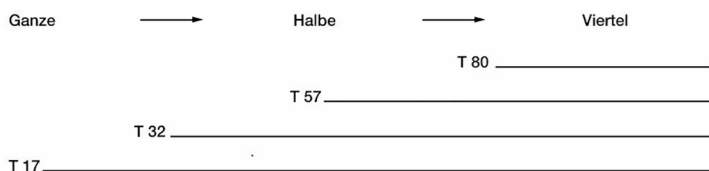
Mit Takt 80 wiederholt sich das Phänomen, dass der letzte Takt des (Seiten-)Themas kollidiert mit der weiterführenden Musik. Die erneute Phrasenüberlappung hat zur Folge, dass die Musik auf die energetisch vierte Ebene steigt, die Gegenpulsebene. Die Basssynkopen bewirken einen markanten halbtaktigen Drive nach vorne.

Auch der Ansatz zum Schlussgruppenthema ist bemerkenswert komponiert: die Begleitung beginnt auftaktig auf den schweren Takt 100, die eigentliche Schlussgruppenmotivik in den Geigen/Flöten setzt einen Takt später ebenfalls auftaktig und erst noch übergebunden auf den unbetonten leichten Takt hin an und demonstriert das bisher schnellste Tempo. Diese Mehrfach-Leicht-Setzung des Schlussgruppenthemas kann oft beobachtet werden. Mit der folgenden Motivkette zielt die Musik in die abschliessende Kadenz.

Die Wiederholung der Exposition erfolgt auf der vierten Ebene und somit steht auch diese Wiederholung für eine Poetisierung der Musik, als der erste Takt in der Wiederholung auf leichte Zeit fällt.

In Abbildung 53 kann der Verlauf der Exposition in Haydns Symphonie Nr. 104 nachvollzogen werden.

Abbildung 53: Mittels Phrasenüberlappung wird dreimal das herrschende Schwer-Leicht-Ausgangsgefälle zugunsten eines höheren Niveaus übersprungen. Die Wiederholung der Exposition startet auf der leichten vierten Ebene in der Gegenphase.



Die Durchführung im ersten Satz der Symphonie Nr. 104 thematisiert analog zur Exposition in einem mehrstufigen Prozess die Verknappung der musikalischen Zählzeit, kontrapunktiert von einer mehrfachen Weitung der musikalischen Zeit, die am Ende in einem

Orgelpunkt aufläuft (T 185ff.) und schliesslich in einer Fermate mündet, bevor die Reprise einsetzt. In der Reprise (T 193) fällt bereits im Nachsatz des Hauptthemas, analog zum Seitenthema in der Exposition, der Einsatz der Kontrapunktik auf, was auch hier einen beschleunigenden Charakter entfaltet. Eindrücklich erweisen sich dann die Takte 242f. mit zwei ganzen Takten unerwarteter Generalpause: im Gegenzug zur sich verdichtenden Exposition reagiert Haydn in der Reprise mit *Weitung* der Zeit, bevor der Seitengedanke auf der Tonika im munteren Wechselspiel zwischen Oboe, Geigen, Flöte, Fagott und Streichern erscheint. Dabei geht das wirkliche Einsetzen des Themas im imitatorischen Spiel fast unter, das Thema erscheint von 16 auf 8 Takte verdichtet, als es direkt in den chromatisch angereicherten Nachsatz übergeht. Dieser schiesst in Takt 257 in den Trugschluss, aus dem der Weg für die Schlussgruppe geebnet wird. Die Reprise bringt dergestalt auf der Folie der Exposition eine davon abweichende und die Musik insgesamt intensivierende Fassung, sodass sich trotz des an sich bekannten Ablaufs eine konsequent gesteigerte Intensität ergibt.

2. Satz

Innere Dramatisierungen und rhythmisch-energetische Intensivierungen finden sich zunehmend auch in den anderen Sätzen des Sonatenzyklus als Reaktion des Zeitverlaufs in den Kopfsätzen, zum Beispiel im ersten Formteil des zweiten Satzes von Haydns letzter Symphonie.

Auf einen viertaktigen Vordersatz mit Halbschluss erklingt, wie erwartet, ein Nachsatz, allerdings mit Modulation in die Oberquinttonart, womit die ersten acht Takte insgesamt offen enden. Auf diesen Beginn erscheint erneut der Vordersatz und im Moment des Halbschlusses steht die Frage im Raum, ob sich die Musik nun bei der Wiederholung schliessen werde. Das tut sie nicht und endet wie beim ersten Mal auf der Oberquinte. In der Folge erscheint ein entwickelndes und sequenzierendes satzartiges Spiel von zwei Zweitaktern, denen ein Viertakter folgt und welcher wiederum auf den Halbschluss führt. An diesem Punkt setzt erneut der eröffnende erste Viertakter ein und schon meint man einem gar banalen formalen Plan zu folgen, wenn endlich der den öffnenden Viertakter schliessende Nachsatz nachgereicht werden würde. Just an dieser

Stelle, nachdem die Hörerwartung leicht über das Angenehme hinaus strapaziert worden ist, setzt eine Musik ein, die manch Bisheriges hinter sich lässt. Anstelle des abschliessenden Viertakters öffnet sich die Musik erneut und zwar zuerst mit einem überlangen Fünftakter in den subdominantischen Raum, auf dem der musikalische Fluss mittels Fermate angehalten wird. Es ist, als würde an dieser Stelle die Zeit stillstehen, ausgelöst durch die fehlende, harmonisch abschliessende Bewegung. An ihrer Stelle erscheint eine in Zweiertakten auf immer neue Ziele weisende Musik und spannt dergestalt den harmonischen Bogen weiter und immer weiter, bis nach 17 (!) statt der erwarteten acht Takte die Musik endlich wieder auf betonte Zeit die Tonika erreicht. Die Musik durchläuft in diesen Takten einen riesigen Spannungsbogen, der ausgehend von der vorher siebenfach durchlaufenen Viertaktigkeit unerwartet deren Regelmässigkeit durchbricht. So klein gezirkelt die Welt sich bis zu Takt 20 gezeigt haben mag, mit Takt 21 setzt die Musik an zu einer Überwindung des Kleingestaltigen und spannt einen energetischen Bogen, der die Abzirkelungen des Satzanfangs im Nu überhöht. In solchen Momenten tritt das wahrnehmende Subjekt in besonderem Masse aus der gemessenen Zeit heraus, hinein in die der Musik innewohnenden Eigenzeit, und erfährt in diesem Abstand deren tieferen inneren Gehalt.

4. Satz

Während Haydn im ersten Teil der Durchführung des vierten Satzes analog zur Exposition den Kreis des Pulses immer enger zieht, setzt mit dem Pausentakt 166 ein gegenteiliger Prozess ein, der darauf ausgerichtet ist, den inneren Puls so zu verlangsamen, dass die Rückkehr des Hauptthemas wieder im ursprünglich grossen Puls gehört werden kann (vgl. T 166–195). Weil die Verkürzung des inneren Pulses für die Exposition in der klassischen Sonate unverzichtbar geworden zu sein scheint, damit das dramatische Wesen der Modulation in Erscheinung treten kann, bilden sich parallel dazu auch Techniken aus wie die der Vergrösserung und Weitung des Pulses, der Zeitdehnung oder des momentanen Aufhebens und Überwindens der Pulsation. Diese Phänomene wurden sowohl bei Beethoven, Mozart, LeBrun als auch bei Haydn festgestellt. Sie bilden den Boden für die spezifisch romantischen Re-

aktionen auf die regelmässige Pulsation in der Musik und insbesondere auf die Verkürzungsstrategie. Das ist der Moment für einen Ausblick in die romantische Musik.

VII. Ausstrahlungen in die romantische Musik

Franz Schubert

Alfred Brendel streitet Schubert das Verkürzungsdenken ab. In seinem Buch *Nachdenken über Musik* schreibt er, dass bei Beethoven die Verkürzung die treibende Kraft der Sonatenform sei und ein Grundprinzip seines Denkens, »während Schuberts Musik oft eher wie ein Zustand auf uns wirkt, wie eine Reihe geheimnisvoll miteinander kommunizierenden Episoden.«¹ Diese Aussage ist zu differenzieren, denn die Interpretationen, die der Pianist Brendel den Schubert'schen Klaviersonaten angedeihen lässt, widersprechen dieser Bemerkung. Denn sie artikulieren genauso die innere Beschleunigung. Die Aussagen Brendels über Schubert sind allerdings recht klischeehaft und in der Literatur mehrfach zu finden, entbehren jedoch bei genauerer Hinsicht ausreichender Grundlage. Dies soll anhand von einigen Beispielen gezeigt werden.

Das Hauptthema des Kopfsatzes der letzten Klaviersonate in B-Dur D 960 prägt sich unmittelbar in ganztaktigen Einheiten ein. Mit der Überleitung (T 20) beschleunigt sich der Puls auf Halbe, in welchen auch das Seitenthema in fis-Moll erklingt. Just mit der Erörterung setzen die rascheren Sechzehntel ein und beschleunigen das innere Tempo auf die Viertelebene, das sich in der Schlussgruppe (ab T 80ff.) deutlich artikuliert. Eindrücklich tastet sich die Musik in der Rückleitung (ab T 99) schrittweise wieder an den grösseren Puls des Beginns heran, indem der

1 Brendel, *Nachdenken über Musik*, 1977, S. 51.

Fluss der Musik mehrfach mittels Fermaten und ausnotierten Pausen angehalten und die Motivik fragmentiert wird.

Der erste Satz *Allegro ma non troppo* des nach der Ballettmusik zu Rosamunde benannten Streichquartetts von Schubert in a-Moll D 804 wird in Bratsche und Cello über den Grossteil des Hauptthemas von einem eintaktigen rhythmischen Ostinato grundiert: der punktierten Halben, gefolgt von vier Sechzehnteln, und drückt damit dem weit ausschwingenden Thema seinen rhythmischen Stempel auf. Mit der einsetzenden Überleitung in Takt 32 wird der Halbepuls, der sich am Ende des Hauptthemas immer mehr in den Vordergrund schiebt, durch den synkopierenden Einsatz in den Unterstimmen zunehmend als Puls bestimmend. Offenkundig steht das Seitenthema (T 59ff.) in Halben. Mit dem Einsatz der Erörterung (T 69) erscheint die triolische Figur, die zusammen mit den Einwüfen der Oberstimmen (T 79) den Puls immer stärker Richtung Viertel bewegt, bis er sich in markanten forte-Akkorden in Vierteln manifestiert (T 79). Auch die Schlussgruppe, die auf dem Material des Seitenthemas aufbaut (T 81ff.), hat als inneren Puls, bedingt durch den in Vierteln imitierenden Einsatz der Oberstimmen (T 82), diesen schnellen und höchsten inneren Drive, der sich insbesondere in den Takten 92–97 sehr deutlich zu erkennen gibt, bevor mit den letzten drei Takten der Exposition der Anschluss an den grossen Puls des Anfangs wieder gesucht wird.

In Durchführung und Reprise werden diese Prozesse analog durchgespielt. Dabei ist es vielleicht sogar Ansichtssache, ob der Beginn eher zwei- oder eintaktig gehört wird. Entsprechend verhält es sich mit der zunehmenden Fokussierung. Wer eher in grossen Rhythmen hört, wird analog vom Doppeltakt zum Takt und schliesslich zur Halben schreiten, während die eher in kleineren Werten Rezipierenden die oben vorgeschlagenen Notenwerte nachvollziehen werden. Relevant ist nicht die absolute Grösse, sondern die zweifache Beschleunigung vom Hauptthema auf die Schlussgruppe hin. Auch im Streichquintett in C-Dur D 956, das weiter oben besprochen wurde, fanden sich die analogen Verhältnisse.

Der Kopfsatz von Schuberts fünfter Symphonie in B-Dur D 485 beschreibt einen vergleichbaren Prozess. Das Hauptthema zu Beginn steht

in Doppeltakten, was sich insbesondere an der Gestalt der Oberstimmenmotivik festmachen lässt. Die Doppeltakte werden in diesem Werk zu Beginn der Überleitung beibehalten, ehe erst mit Takt 53 der harmonische Puls schneller und ganztaktig vorwärtsschreitet. Das Seitenthema steht im Ganztaktimpuls (T 65ff.). Mit der Phrasenverschränkung am Ende des Seitenthemas (T 80) setzt sich der Halbpuls durch, der die ganze Erörterung und die Schlussgruppe prägt.

Interessant aus Sicht der rhythmischen Entwicklungsdynamik ist auch der Kopfsatz der *Unvollendeten* in h-Moll D 759. Der Beginn in den tiefen Streichern ist analog den Phrasierungsbögen in Zweitakttern ausnotiert. Mit der Überleitung kippt die Musik rasch in die Ganztaktigkeit, in der dann auch das Seitenthema (T 42) erscheint. Im Zuge der Erörterung (ab T 73) hält der Viertelpuls Einzug. Und obwohl das Schlussgruppenthema das Seitenthema motivisch aufgreift, ist dessen Ausdifferenzierung unübersehbar. Das ganztaktig schwingende harmonische Pendel des Seitenthemas wird in der Schlussgruppe vergessen gemacht und vor allem überhöht durch die intensivierende Imitation, bevor die Musik dann (ab T 106) wieder den Ganztaktimpuls sucht, um den Anschluss an den zweitaktigen Beginn der Wiederholung der Exposition zu ermöglichen.

Hochinteressant ist aus rhythmischer bzw. zeitlicher Perspektive die vierte Symphonie in c-Moll D 417. Das Hauptthema im Kopfsatz schwingt ganztaktig, bevor es gegen Ende des Themas bereits die Halbtaktigkeit aktiviert. Die Überleitung setzt nochmals im grösseren Ganztaktimpuls an, bevor das Seitenthema im Halbtaktimpuls auf doppelter Ebene (gegenüber dem Hauptthema) erscheint. Daran schliesst ein in Synkopen intensivierender Viertakter zuerst auf der Medianten As-Dur an, auf den eine im doppelten Kontrapunkt gearbeitete Variation in deren Untermediante E-Dur antwortet. Dieses Modell spielt sich mit Ziel C-Dur und schliesslich As-Dur zwei weitere Male durch. An die Stelle der Erörterung tritt damit in diesem Werk eine durch die Tonarten im Grossterzzirkel wandernde Musik. Statt einer dramatischen Intensivierung taucht Schubert zu Beginn der Erörterung in harmonisch neue Räume. Der 19-jährige Schubert erschliesst im Moment, in dem sich eine rhythmisch-zeitliche Intensivierung nach

dem Seitenthema aufdrängt, in den Takten 85–89 über das Einfrieren des Grundtones AS unerwartete harmonische Perspektiven in der enharmonischen Klangumwandlung in den Ton GIS als Grossterz von E-Dur. Von dieser unglaublichen Farbwirkung scheint er selbst gebannt gewesen zu sein. Denn mittels der zweifachen Sequenzierung dieses Klangverlaufs lotet er verborgene und für die Gestaltung der Harmonik neue Perspektiven aus. Er sequenziert die Musik zweifach, einer optischen Täuschung ähnlich, und erreicht mittels enharmonischer Verwechslung die Ausgangstonart wieder. Kein Wunder, dass Schubert ob dieses Klangzaubers für einen Moment die rhythmischen Zügel aus der Hand gegeben zu haben scheint. Denn die Intensivierung in der *Tragischen* ereignet sich zweifellos im Harmonischen. Gleichzeitig öffnet Schubert mit dieser Sequenzierung nicht nur harmonische, sondern auch romantische Räume. Leider aber zeitigt die einseitige harmonische Ausrichtung für die Stabilität der Exposition insofern unerwartete Probleme, als sich das Einsetzen der Schlussgruppe damit verunklart. Beginnt sie in Takt 109? Dafür spräche die vollständige authentische Kadenz auf die erste Zählzeit. Allerdings ergäbe das dann eine eigenartig knappe Darstellung im Viertelpuls für lediglich zwei Takte, der ein in Halben gefasster Zweitakter mit Sforzati im grösseren Puls folgt. Die Schlussgruppe in Takt 111 anzusetzen, ergibt aus harmonischer Sicht keine Stimmigkeit. Argumentiert werden könnte, dass mit den Takten 114–121 ein Achttakter eine Kadenz auf As umschreibt, der als Ganzes (T 122–129) wiederholt wird, ehe die Rückleitung abrupt einsetzt. Diese Achttakter sind aber im Halbepuls gearbeitet und damit entwickelt sich der zweite Teil der Exposition nicht vergleichbar intensiv, wie dies in den bisher analysierten Beispielen aufgespürt werden konnte. Dadurch, dass zwischen Seiten- und Schlusssatz im Kopfsatz der *Tragischen* keine Übersetzung in ein höheres Tempo stattfindet, resultiert eine gewisse fehlende Dynamik. Es scheint sich in der *Tragischen* zu zeigen, dass die rhythmische Beschleunigung nicht ersetzbar ist, auch nicht durch eine harmonische Offenbarung, selbst wenn diese völlig neue Optionen für das Fortschreiten des Sonatensatzes in Aussicht stellt.

Ob Schubert vielleicht sogar auch aufgrund dieser fehlenden Dramatik in der Exposition des Kopfsatzes seine Symphonie nachträglich

als die *Tragische* bezeichnet hat?² Es wird kaum mehr in Erfahrung zu bringen sein, aber gesichert ist, dass Schubert in späteren Werken die rhythmische Dramatik der harmonischen Suche nicht mehr untergeordnet hat, wie die oben angeführten Beispiele und der letzte Satz der Vierten belegen. Gleichzeitig konnte gezeigt werden, dass die Aussage Brendels bezüglich Schubert nicht haltbar bleibt für den architektonisch rhythmischen Bau, mindestens bei einigen seiner bedeutendsten Sonatenexpositionen.

Von Chopin bis Bruckner

Alle drei Expositionen von Chopins grossen Klaviersonaten, die Sonate Nr. 1 in c-Moll op. 4, die Sonate Nr. 2 in b-Moll op. 35 und die Sonate Nr. 3 in h-Moll op. 58 folgen dem Muster der zweifachen Beschleunigung vom Zweitakter über den Eintakter auf den Halbpuls bzw. vom ganztaktigen über den halbtaktigen zum Viertelpuls in einem insgesamt fünfgliedrigen formalen Aufbau.

Schumanns Kopfsatz der dritten Symphonie in Es-Dur stürmt zu Beginn im Dreivierteltakt hemiolisch über die Zweitakter hinweg, konfrontiert die Hörenden aber rasch mit dem Eintakter in einem alternativen Betonungsspiel. In Takt 95 erscheint das ganztaktige Seitenthema, aus der anschliessenden Erörterung wächst schrittweise der Viertelpuls hervor, bis die Schlussgruppe (mit T 166ff.) die rhythmische Entwicklung in der Exposition abschliesst.

Nicht nur Schumann würde man nicht gerecht, wenn seine Arbeit im Bereich des Rhythmischen auf die Verkürzungsthematik reduziert würde. Aber ganz besonders bei ihm lohnen sich rhythmische Analysen. Schumanns rhythmische Techniken leben nicht nur vom Verunklaren des Metrums, wie es an der 3. Symphonie und unzähligen weiteren Werken studiert werden kann.³ Vielmehr finden sich in seiner Musik viele

2 Vgl. Walther Vetter: *Der Klassiker Schubert*. Band 1, Leipzig: Peters 1953, S. 271ff.

3 Vgl. *Davidsbündler* 1. Satz oder 10. Satz; *Phantasiestücke* op. 12 Nr. 1; *IV. Symphonie* etc.

Beispiele mit »leichten« ersten Zählzeiten, wodurch sich synkopisierte Betonungen ergeben.⁴ Das Spiel mit asymmetrischen Phrasenbauten⁵, Phrasenüberlappungen⁶, Umgehen von regelmässigen Vier- oder Achtakttern⁷ oder dem rhythmisch falschen Zeitpunkt für die Tonika⁸ sowie Überdehnungen⁹ etc. zeichnen seine Musik aus. Immer wieder poetisiert Schumann über rhythmisch geistreiche Setzungen seine Musik und schafft damit unerwartete Erlebnisräume. Nicht zuletzt deshalb haben sich die Komponierenden seit Mitte des 20. Jahrhunderts besonders häufig auf ihn bezogen.

Im Kopfsatz des späten Klaviertrios in d-Moll op. 11 (1847) von Fanny Mendelssohn kann das Hauptthema in Halben gedacht werden, die Musik erhält dadurch aber etwas Kleines, Abgezirkeltes. Wird die Ganze als Ausgangspunkt genommen, blüht die Musik. In der Folge steigert sich die Musik über den Halbe- bis zum Viertelpuls (T 27ff.), ehe das Seitenthema in F-Dur (T 58ff.) eindeutig in Halben erklingt. Für die Erörterung (T 96ff.) wechselt die Komponistin in die Varianttonart und führt sogleich den Viertelpuls ein, in dem auch die Schlussgruppe (T 122ff.) erklingt. Für den Durchführungsbeginn (T 142) entwickelt sich die Musik wieder zur Ganzen hin, was darin bestärkt, dass der Anfang des Stückes ganztaktig gehört werden soll, und beschreitet von da aus erneut den Weg bis zur Viertelebene auf dem Höhepunkt der Durchführung.

Johannes Brahms pflegte täglich kontrapunktische Studien zu betreiben, was sich insbesondere auf die metrische Gestaltung seiner Musik auswirkte. Ein Resultat dieser Auseinandersetzung stellt die zweite Symphonie dar. »Die II. Symphonie könnte Brahmsens Kunst

4 *Träumerei*; *Fast zu ernst* (Kinderszenen); Klavierkonzert Nachsatz des Themas; 3. Streichquartett 2. Satz; *Allnächtlich* (Dichterliebe Nr. 14) etc.

5 *Stücke im Volkston*; *Auf einer Burg* (Frauenliebe und Leben).

6 Adagio der II. Symphonie; Adagio Klavierquartett etc.

7 2. Satz der I. Symphonie; Klavierquintett 1. Satz, 2. Stück aus: *Fünf Stücke im Volkston* op. 102.

8 *Papillons* 1. Satz; *Dichterliebe* Nr. 5; Trio des Klavierquintetts.

9 *Dichterliebe* Nr. 2; Nr. 15; II. Symphonie Adagio.

der Metrik genannt werden.« schreibt Reinhold Brinkmann.¹⁰ Das Spiel mit der Metrik prägt in der zweiten Symphonie in D-Dur op. 73 schon die ersten Takte, sodass der eigentliche Beginn des Themas beim ersten Hören offen bleibt. Die sich überlagernden Strukturen bieten mehrere Leseweisen an, ganz offenkundig lebt der Beginn von achttaktigen periodischen Gedanken, die von Zweitakttern mit schwerem und leichtem Takt bespielt sind. Schrittweise wird in der Folge an dieser Einheit gearbeitet und modelliert, bis schliesslich das ganztaktige Seitenthema in der Mediant-Tonart fis-Moll erscheint. Brahms verwendet bei dieser Gelegenheit für das Seitenthema und die Schlussgruppe dieselbe melodische Thematik, was der oben beschriebenen Dramatik zuwiderzulaufen scheint, deren konstruktive Bewältigung jedoch schon mehrfach beobachtet werden konnte. Während nämlich das Seitenthema in Takt 82ff. ganztaktig wahrgenommen wird, wird durch die Erörterung der Viertelpuls eingeführt (vgl. T 127), bis die Melodik der Schlussgruppe in einem von Achteltriolen umspielten Netz erscheint. Vom ganztaktigen Seitenthema in fis-moll durchschreitet die Musik bis zur Oberquinttonart A-Dur, in der die Schlussgruppe erscheint, einen insbesondere in der rhythmischen Unterteilung der Schläge weiten Weg, sodass sich trotz der analogen Melodik von Seiten- und Schluss-thema durch Kontext und Textur in der Schlussgruppe eine innerlich schnellere Musik zu erkennen gibt.

Was für die zweite Symphonie gilt, darf über die meisten seiner Sonatensätze bemerkt werden. Brahms' Expositionen überwinden scheinbar mühelos den dramatischen Anstieg, indem sie von einem weiten ersten Thema sich schrittweise und organisch auf die rhythmische Höhe des Schlusses der Exposition hinarbeiten. Besonders schön kann dies am Beispiel des 4. Satzes der dritten Symphonie nachvollzogen werden. Eindrücklich wird der Halbtakt (T 52ff.) zu Beginn des Seitenthemas ternär unterteilt, in der Schlussgruppe (T 75ff.) in den Viertelpuls untergliedert, ehe später noch kleinere Unterteilungen anklingen (ab T 91ff.).

10 Reinhold Brinkmann: *Die Zweite Symphonie*. Musik-Konzepte 70, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text und Kritik 1990.

Wer die Cellokantilene zu Beginn der siebten Symphonie in E-Dur von Anton Bruckner studiert, wird mit einem ganztaktigen Anschwung konfrontiert. Der zweite Gedanke in h-Moll (T 51ff.) ist in Halben komponiert, der dritte Gedanke (T 123ff.) in Vierteln. Selbst bei so grossangelegten und epischen Werken wie der Siebten von Bruckner zeigt sich bei genauer Hinsicht deutlich, dass das innere Tempo der musikalischen Gedanken mit jeder Zone zunimmt.¹¹ Die terrassenartige Zuständigkeit der statischeren Themen wird in den dynamisch konzipierten Zwischenzonen organisch vermittelt.

Je länger die Sonatensätze in der Romantik werden, desto vielgestaltiger zeigen sich die einzelnen Zonen, die ihrerseits oft in mehrere Teile untergliedert sind. Entsprechend stellt sich immer drängender die Frage, was diese teils riesenhaften Sätze und Zonen zusammenhält. Die Aufmerksamkeit mag von vielen anderen Aspekten beansprucht sein, der rhetorisch-rhythmisch-dramatische Prozess jedoch zeigt sich dabei verborgen oft als roter Faden.

Gustav Mahler

Wie verhalten sich die erarbeiteten Kriterien bei einem so untypischen Sonatensatz wie dem Kopfsatz der dritten Symphonie in d-Moll von Gustav Mahler? Ist von der dargelegten Dynamik des Wienerklassischen Sonatensatzes noch etwas aufzufinden?

Auf die Introduction folgt ab Takt 25 eine höchst zerklüftete Hauptthemen-Zone, der man durch die Reduktion auf *eine* Pulsation nicht gerecht zu werden scheint. Vielmehr lebt dieser Hauptthemenkomplex von insgesamt sieben (!) charakteristischen Motiven und Einstellungen, die allesamt den Ausgangsakkord, den d-Moll Dreiklang, auf je eigene Weise inszenieren. Mit jeder Gestalt wird er auf andere Art und farbig instrumentiert in Erregung versetzt, durch überlange Vorhalte, durch Leit- oder Nebentoneinstellungen, äusserste rhythmische Präzision mittels Tonrepetitionen oder spieltechnische Trübung, durch farblich

¹¹ Vgl. S. 106.

wirksame Triller oder gar harmonischen Niemandsländern mit Glissandi, die sich aus Distanz erst allmählich wieder in den Tonikadreiklang zurückarbeiten. Dieser Zone insgesamt eine Pulsation zuzuordnen, ist so gesehen abwegig. Allerdings zeigt sich der Wert der ganzen Note als Folie im Hintergrund all dieser Motive. Keines der sieben Motive ist in einem kleineren Puls konzipiert. Gleich einem Mobile formieren sich im ersten Themenkomplex die verschiedenen Gestalten und Motive immer wieder neu über die Dauer von mehr als 100 Takten. Die Zeit fließt langsam und teils stockend.

Die Überleitung beginnt mit Takt 132 und mündet in Takt 164 bereits in die Wiederholung der ersten Hauptthemenzone. Mahler verzichtet an dieser Stelle auf die zweite und dritte Themengruppe, zu viel hat sich bis zu diesem Punkt schon ereignet, als dass der Satz und damit die Rezipierenden noch aufnahmebereit wären. Der Halbepuls als Folie für die verschiedenen Motive ist jedoch unüberhörbar in der Überleitung. Bemerkenswert ist auch das Verhältnis der Ausdehnungen: das Hauptthema dauert 107 Takte, die Überleitung gerade noch 32 Takte. Die Verjüngung in der Ausdehnung der beiden Teile der ersten Exposition ist auffällig.

Mit der Wiederholung der Exposition erscheint eine verkürzte Wiederkehr des Hauptthemenkomplexes, wodurch die Symphonie an Schwung gewinnt. Die Hauptthemenzone ist reduziert auf 61 Takte, ehe die nur mehr 29 Takte umfassende Überleitung (T 225) einsetzt und in Takt 254 in den Seitenthemenkomplex auf der Tonikaparallele in F-Dur führt. Das Seitenthema umfasst lediglich 19 Takte und steht im Halbepuls. Die Verjüngung der Formteile bis zu diesem Zeitpunkt spricht für sich. Mit Takt 273 tritt die Musik in die Zone der Erörterung und mit ihr in eine sich immer mehr zuspitzende Emphase, die sich schliesslich mit dem Posaunen-Einsatz und dem Beginn der Durchführung in Takt 369 entlädt. Davor allerdings wird schrittweise der Viertelpuls aktiviert. Eine kadenzierende Schlussgruppe vermeidet Mahler, um den Satz als Ganzes im Fluss zu halten. Am ehesten könnte die Motivik in Takt 315 diese Funktion übernehmen. In den Takten 317–330 macht sich denn auch der Viertelpuls am kräftigsten hörbar, ehe ein Nebeneinander von Halben und Vierteln ab Takt 331 für die Rückführung zum langsameren Puls für den Durchführungsbeginn besorgt ist.

So zerklüftet die Musik sich auch zeigen mag, die Spuren der Wiener klassischen Sonatenexposition sind ihr eingeschrieben und prägen den symphonischen Gang auch in dieser spätromantischen Schöpfung.

An diesem Punkt wäre zu erforschen, ob aus dem klassisch-romantischen Verkürzungsdenken ein kompositorisches Prinzip erwachsen ist, das sich in Kompositionen unterschiedlichster Art niederschlagen kann und sich manifestiert als innere Dramatisierung der Form. Die gewählten Beispiele von Schubert bis Mahler lassen erahnen, dass in der Musik der Romantik in unzähligen Werken die Technik der Verkürzung und Verdichtung der Wiener Klassiker in stets neuer Ausprägung weiterlebt. Die Sonatenformen mögen sich zersetzen, ihre Formteile zergliedern, das Gerippe der thematischen Themenverhältnisse aber ist erstaunlich oft getragen vom rhythmisch-metrischen Mittel der Verkürzung sowie der formalen Konzeption von statisch-thematischen Pfeilern mit vermittelnden und intensivierenden Zwischenzonen. Das dramatische Gespür bietet den Komponierenden Raum für stets frische Inszenierungen der zweifachen Übersetzung des inneren Tempos. Allerdings bekommen in diesem Zuge auch andere Strategien wie Dehnung oder Auflösung der musikalischen Zeit eine immer wichtigere Bedeutung. Denn fast parallel mit der Ausbildung der Verkürzungsstrategien der musikalischen Zeit in der Wiener Klassik beschäftigt die Komponierenden Weitung, Dehnung und Verlangsamung als Reaktion auf die Verkürzungsstrategie. Überhaupt werden die Eingriffe in die rhythmisch-metrische Struktur immer vielfältiger und reicher. Dies bietet reiche Nahrung für viele weitere Untersuchungen, denn gar reichhaltig und vielgestaltig sind die Phänomene, die sich, auch als Folge der inneren Dramatisierung, in der Sonatenexposition entwickelt haben.

VIII. Zusammenfassung und Ausblick

Wie Nicolaj van der Meulen in seiner Dissertation beschreibt,

»lebt die Betrachtung eines Deckengemäldes in einem mehrteiligen sakralen Raum vom Einbezug eines situativen Betrachters, einer Person, die beständig in Bewegung ist und im Gehen neue Raumverhältnisse produziert. Dabei präsentiert sich der Raum und die ihm zugehörige Welt nicht mehr als unabänderlich, sondern als eine aus der Eigenbewegung unablässig sich erneuernde Variable.«¹

Wie in Abbildung 54² zu sehen ist, verändern sich die Blickwinkel von Betrachtenden durch deren Eigenbewegung. Im Masse ihrer Bereitschaft, den Betrachtungsort und damit die Perspektive zu verändern, erschliessen sich die statischen Bildinhalte in dynamischer Weise.

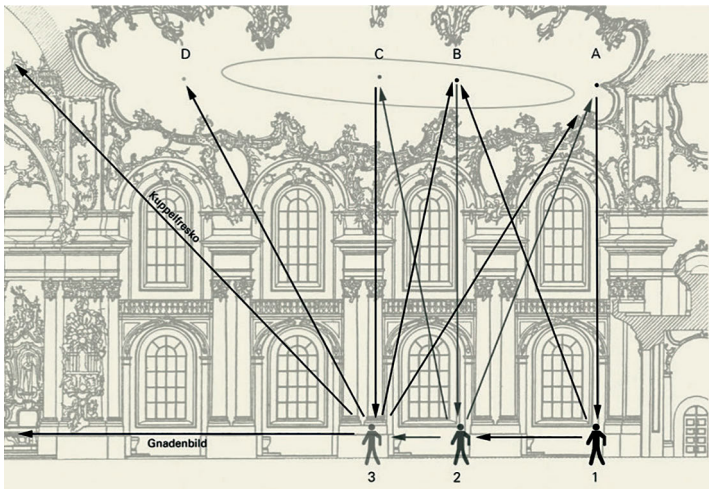
Die rhythmische Verdichtung in den Expositionen von Sonatensätzen zeigt sich als eine Kompositionsstrategie, die seit der frühen Wiener Klassik überpersönlich und breit angewendet worden ist. Sie bietet durch ihre rhythmische Fokussierung die Möglichkeit, einen anfänglichen (musikalischen) Gedanken zu vertiefen und erweist sich als ein robustes Werkzeug, um von einem Ausgangszustand auf eine höhere rhythmische Ebene zu gelangen. Gleichzeitig verlangt sie vom analysierenden, interpretierenden oder rezipierenden Subjekt die Bereitschaft

1 Nicolaj van der Meulen: *Der parergonale Raum, Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der Spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*, Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 167. Vgl. Fussnote 65, Seite 40.

2 Ebd., S. 167.

zur Eigenbewegung, also die Bereitschaft, diese rhythmische Bewegung mitzuvollziehen. Dieses Erfordernis zeigt sich als Folge einer aufgeklärten Haltung und Wahrnehmungsweise.

Abbildung 54: Das Bewegungsdiagramm macht sichtbar, wie die Veränderung des Blickwinkels eine statische Darstellung durch die Eigenbewegung in eine dynamische überführt.



Wird dieser Gedanke der Eigenbewegung auf das Spielen und Rezipieren von Musik angewendet, ergibt sich eine bemerkenswerte Koinzidenz zu den erarbeiteten Befunden. Mit der Wende zur musikalischen Frühklassik ereignet sich ein qualitativer Sprung in der Kompositionsgeschichte und der Wahrnehmung von Musik, wie er sich am Beispiel der Sonatenexposition abbildet. Der Gang in die Spannungstonart erfährt eine Dramatisierung, die sich in einer neuen Ausprägung der formalen Gliederung und insbesondere einem rhythmisch-intensivierenden Verlauf artikuliert. Dabei moduliert die Musik nicht mehr nur in die Spannungstonart wie auch schon in älterer Musik, sondern übersetzt parallel auf eine höhere energetische Ebene. Möglicherweise haben

an diesem historischen Umschlagspunkt, der Wende zur musikalischen Frühklassik, die Sprache und das rhetorische Sprechen Pate gestanden. Die rhythmischen Massnahmen ergaben sich aus den inneren Strukturen der Sonatenform und stehen im Dienst, Interpretierende wie Rezipierende durch die Übersetzung in höhere Energie-Ebenen aus erwarteten und gewohnten Bahnen zu werfen, zu wecken, zu energetisieren und beteiligt zu machen. Parallel zum Aufkommen des bürgerlichen Konzertlebens ereignet sich diese innermusikalische Veränderung, welche ein verstärktes Richtungsdenken in die Musik bringt. Denn »die entscheidende und übergreifende Grundlage ist [...] das Bewusstsein für die Dramatik formaler Artikulation im Zusammenhang mit einer ›Theatralisierung‹ oder dem Ereignischarakter zeitlich gerichteter Vorgänge.«³

In der Verdichtung der musikalischen Zeit artikuliert sich die Erfahrung eines sich selbst bewusst werdenden Geschöpfes. Anhand eines einmal aufgestellten Motivs oder Themas wird plötzlich die Handlungsfähigkeit des rezipierenden Subjekts zum eigentlichen Thema der Musik. Das Individuum erwacht aus seiner, wie Kant es formuliert hat, »selbstverschuldeten Unmündigkeit« und erkennt das Potential seiner Wirkmächtigkeit, das in jedem Werk auf je eigene Weise durchgespielt und erkundet wird. Die Sonatensatzform entwickelt sich zu einer Folie, anhand derer es gelingt, Wachstumsprozesse abzubilden und nachzuempfinden, seien sie seelischer, sozialer, entwicklungspsychologischer, politischer oder ethischer Natur. Sie spiegeln die ganze Dramatik von Reifungsprozessen im Spiel zwischen Aufbruch und Rückversicherung, Abschied und Wiederkehr. Nicht von ungefähr hat dieser Formverlauf seit der Wiener Klassik auf unzählige Komponierende immer wieder von Neuem eine magnetische Wirkung ausgeübt. An dieser Formhülle haben sich die die Zeitgeschichte seismographisch wahrnehmenden Komponierenden ab- und entlanggearbeitet. Die Folie der sich fokussierenden inneren Dramatik bietet sich als Metapher für aussermusikalische Erfahrungen an, die innermusikalisch durch- und »gefahrlos« überlebt werden können. Die Metapher geht weit über das Erfüllen von äusseren Symmetriebedürfnissen hinaus, sie zeichnet

3 MGG, S. 1612 zum Stichwort ›Sonatenform‹.

nach, welchen Unterschied das sich von einer Ebene ablösende und auf einem anderen Niveau ankommende, erkennende und erwachende Individuum erfährt und was ihm auf seiner Selbstsuche begegnet: eine innere Belebung, eine Konzentration, das Abenteuer einer einsetzenden Selbsterkenntnis.

Musik ist ein Spiel, ganz besonders ist die Exposition ein Ort der immer neuen Erkundung und Inszenierung dieses Spiels. Ein Spiel mit energetischen Kräften, mit Proportionen und Harmonien, Motiven, Klangfarben, Massen, Artikulationen und nicht zuletzt: mit Rhythmen und Dauern! Ernst Kurths dynamische Formvorstellung trägt diesem Umstand Rechnung: »Form wird. Form ist kein Ruhe-, sondern ein Spannungsbegriff, der das Werden ständig in sich lebendig trägt.«⁴ Solches Verständnis von Form als einem aus dem Tun und Erfahren geronnenen und sich verdichtenden lebendigen Befragungsprozess eines musikalischen Gedankens zeigt sich als behutsame Beschreibung dessen, was mit den einzelnen formalen Zonen abstrahiert und artikuliert werden kann. Nicht nur die frühen Klaviersonaten Haydns bieten hierfür ein vortreffliches Forschungsfeld, die Sonaten der Klassischen Epoche schlechthin erweisen sich als dafür überaus ergiebig. Gelingt es, dieses Spiel geistreich zu gestalten, fein zu nuancieren und die Elemente in ihrer gegenseitigen Bedingtheit zum Klingen zu bringen, werden die in der Musik angelegten expressiven Verdichtungen zum Ausdruck gebracht und nachgezeichnet. Nicht zuletzt wegen dieser Dichte-Momente beschäftigen wir uns mit Musik, hören sie, analysieren und spielen sie, üben sie und teilen uns Dritten über sie mit.

Schreiben vielleicht deshalb Hepokoski und Darcy, dass die Gestaltung der Exposition und der Sonate im Grossen eine musikalische »metaphor for human action« darstelle?⁵ Die Formkurve der Exposition zeigt sich dafür als überaus robust. Beethovens Radikalität liege nicht in der

4 Kurth, *Bruckner*, 1925, S. 234.

5 Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 2006, S. 251–254 (Kursivsetzung F. B.).

Destruktion der Sonatenform, sondern in ihrer schier unerschöpflichen Erweiterung, Umwandlung und Neudeutung.⁶

»Selbst also in dem exzeptionellen Kopfsatz der *Sturm*-Sonate, dem inzwischen sogar ganze Bücher gewidmet worden sind, erzeugt die Inszenierung *einer im Werden sich selbst begreifenden Subjektivität* als eigentlicher Gehalt dieser Musik eine Struktur, die sich nur vor dem Hintergrund objektiver Vorgaben lesen lässt.«⁷

Dieses Moment des fortgesetzten Gewecktwerdens fordert eine Hör- und Interpretationshaltung heraus, die Musik nicht nur passiv als Berieselung genießen will. »Solche Musik ist kein Genussmittel, sondern eine Zumutung. Gerade darin liegt aber ihre Humanität.«⁸ In diesem Gedankenfeld ist Analyse- und Interpretationsarbeit überzeitlich zu leisten, auch dann, wenn es sich vordergründig »nur« um ein Spiel handelt.

Einmal auf zeitliche Aspekte sensibilisiert, lassen sich auch in anspruchsvollen Kontexten wie den späten Werken Beethovens klare und begründete Interpretationshinweise aus der rhythmisch-metrischen Analyse gewinnen. »Metrik ist eine eigenständige Dimension des Komponierens. Diese Dimension steht gleichwertig neben den anderen Parametern des Tonsatzes, mit denen sie in einem festen Bedingungsgefüge verflochten ist.«⁹ Es ist seltsam kurz gegriffen und eine vertane Gelegenheit, in der Betrachtung von musikalischen Formen einseitig die motivischen, harmonischen und formalen Aspekte zu berücksichtigen und die zeitlich-energetischen ausser Acht zu lassen. Was für die Werke der Wiener Klassiker gilt, ist auch für weite Bereiche der romantischen Musik von Bedeutung. Dabei kann es nicht nur um den Aspekt der Verkürzung gehen, der in diesem Text im Zentrum steht. Es geht um alle

6 Hinrichsen, *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*,² 2020, S. 88.

7 Ebd., S. 89.

8 Ebd., S. 96.

9 Dinslage, *Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens*, 1987, S. 60.

zeitlichen Aspekte wie Weitung oder Aufhebung des Pulses, um Überlagerungen und Verwischungen, Umformungen und Proportionen. In diesem Buch wurde an vielen Orten Forschungsbedarf ausgemacht, an denen weiter, berufener und vertiefter gearbeitet werden muss.

Gewiss, die Sonatenexpositionen der Wiener Klassik weisen mannigfaltige Verlaufsformen auf. Fast die Hälfte der Expositionen von Mozarts Symphonien sind ohne Wiederholung komponiert, wodurch sich eine veränderte Dramatik für den Verlauf der Exposition ergibt. Auch Haydns Streichquartette leben von vielfältigen kompositorischen Strategien, die keinem fixen Schema folgen. Allerdings ist das Interesse an Haydns wie Mozarts Musik bis heute ungebrochen: Ob es auch am Spiel mit den rhythmischen-metrischen Mitteln liegt? Wo es gelingt, diesen inneren Dramen feine Aufmerksamkeit zu verleihen, ist viel gewonnen, nicht nur für die Musik der Wiener Klassik.

Anhänge

Kopfsätze der Mozartsymphonien

In der unten stehenden Auflistung sind die energetischen Sprünge in den Expositionen der Kopfsätze von Mozarts Symphonien aufgeführt, womit das Schwer-Leicht-Gefälle nachvollzogen werden kann. Steht die Musik auf ungeraden Ebenen, sind die Takte in den ungeraden Takten schwer und die geraden Takte leicht. Auf den geraden Ebenen verhält es sich umgekehrt, die geraden Taktzahlen sind schwer und die ungeraden leicht. Der Umschlagspunkt kann manchmal früher erfolgen und sich latent entwickeln, manchmal bietet sich an, wie z.B. in Köchelverzeichnis K 130, in kurzer Zeit zweimal zu übersetzen (z.B. T 39 und 42), was aber letztlich keinen Unterschied auf die Phase macht. Entscheidend ist, ob die Phase wechselt.

Die Auflistung macht nachvollziehbar, ob die Wiederholung im gleichen (-) oder im umgekehrten (+) rhythmisch-metrischen Gefüge erfolgt.

- (-) K 16 der erste Sprung schwer-schwer auf die 2. Ebene erfolgt T12, ein zweiter auf die 3. Ebene T 23, die Exposition (Exp) endet leicht, womit die Wiederholung (Wh) der Exp schwer beginnt.
- K 19 o Wh (ohne Wiederholungszeichen)
- K 22 o Wh
- (+) K 43 T 14 2. Ebene, T 23 3. Ebene, T 32 4. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt auf 4. Ebene schwer.
- K 45 o Wh

- (-) K 45a T 4 2. Ebene, T 11 3. Ebene, T 18 4. Ebene, T 23 5. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt auf 5. Ebene schwer.
- (+) K 48 T 4 2. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt auf 2. Ebene schwer.
- K 73 o Wh
- K 74 o Wh
- K 75 o Wh (Autorschaft unsicher)
- (+) K 76 nur schwer-leicht, endet auf 1. Ebene schwer, Wh der Exp beginnt leicht. (Autorschaft unsicher).
- K 81 o Wh (Autorschaft unsicher)
- K 84 o Wh (Autorschaft unsicher)
- K 95 o Wh (Autorschaft unsicher)
- K 96 o Wh (Autorschaft unsicher)
- K 97 o Wh (Autorschaft unsicher)
- (+) K 110 T 64 2. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt auf 2. Ebene schwer.
- (+) K 112 T 24 2. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt auf 2. Ebene schwer.
- (+) K 114 T 18 2. Ebene, T 37 3. Ebene, T 47 4. Ebene infolge vorausgehender Fermate, endet schwer, Wh Exp beginnt in der 4. Ebene leicht.
- K 120 o Wh
- K 124 o Wh
- (+) K 128 endet auf 3. Ebene schwer, Wh der Exp beginnt leicht.
- (+) K 129 T 18 2. Ebene, T 19 3. Ebene, T 26 4. Ebene, T 35 5. Ebene, T 38 6. Ebene, endet schwer, Wh der Exp beginnt auf 6. Ebene leicht.
- (+) K 130 T 6 2. Ebene, T 11 3. Ebene, T 20 4. Ebene, T 23 5. Ebene, T 26 6. Ebene, T 39 7. Ebene, T 42 8. Ebene, T 49 9. Ebene, T 58 10. Ebene, endet schwer, Wh der Exp beginnt auf 10. Ebene leicht.
- K 132 o Wh
- (-) K 133 T 10 resp. 14 2. Ebene, T 35 3. Ebene, T 62 4. Ebene, T 69 5. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt in 5. Ebene schwer.
- (-) K 134 T 50 2. Ebene, T 65 3. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt auf 3. Ebene schwer.
- K 161 o Wh

- K 162 o Wh
- K 181 o Wh
- K 182 o Wh
- (+) K 183 T 74 2. Ebene, endet schwer, Wh der Exp beginnt in 2. Ebene leicht.
- K 184 o Wh
- (+) K 199 T 20 2. Ebene, endet schwer, Wh der Exp beginnt auf 2. Ebene leicht.
- (+) K 200 T 14 2. Ebene, T 33 3. Ebene, T 48 4. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt auf 4. Ebene schwer.
- - K 201 geht in einem Zug durch mit schwer-leicht, endet leicht, Wh der Exp beginnt in 1. Ebene schwer.
- (-) K 202 T 12 2. Ebene, T 27 3. Ebene, T 46 4. Ebene, T 51 resp. 69 5. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt auf 5. Ebene schwer.
- K 297 o Wh
- K 318 o Wh
- K 319 o Wh
- K 338 o Wh
- (+) K 385 T 46 2. Ebene, T 59 3. Ebene, T 74 4. Ebene, endet schwer, Wh der Exp beginnt auf 4. Ebene leicht.
- (+) K 425 T 111 2. Ebene, endet leicht, Wh der Exp beginnt in 2. Ebene schwer.
- (+) K 504 T 78 2. Ebene, T 97 3. Ebene, T 112 4. Ebene, T 121 5. Ebene, T 136 6. Ebene, endet schwer, Wh beginnt auf 6. Ebene leicht.
- (+) K 543 T 71 2. Ebene, T 98 3. Ebene, T 115 4. Ebene, T 130 5. Ebene, endet schwer auf 5. Ebene, Wh der Exp beginnt leicht.
- (-) K 550 T 10 2. Ebene, T 15 3. Ebene, T 22 4. Ebene, T 91 5. Ebene, endet leicht, Wh der Exp auf 5. Ebene schwer.
- (+) K 551 T 24 Fermate: wird mit zwei Takten gezählt, T 35 resp. 37 2. Ebene, T 56 3. Ebene, T 81 4. Ebene, T 92 5. Ebene, T 101 6. Ebene, T 114 7. Ebene, endet schwer, die Wh der Exp auf 7. Ebene leicht.

Literaturverzeichnis

- Altmann, Günter: *Musikalische Formenlehre*, München: K. G. Saur Verlag 1989.
- Aristoteles: *Rhetorik*. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Gernot Krapinger, Stuttgart: Reclam 2018.
- Atlas zur Philosophie*, Tafeln und Texte, München: dtv 1994.
- Bandur, Markus: *Lexikon Musik in Geschichte und Gegenwart MGG*, Stichwort ›Sonatenform‹, S. 1612.
- Bergé, Pieter (Hg.): *Beethoven's Tempest Sonata*, Leuven 2009.
- Besseler, Heinrich: »Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik«, in: Wilfried Brennecke, Willi Kahl, Rudolf Steglich (Hg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*. Kassel: Bärenreiter 1954, S. 223–240.
- Böhmer, Wolfgang: *Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn. Eine Studie zu den Kopfsätzen sämtlicher Klaviersonaten*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021.
- Braak, Ivo: *Poetik in Stichworten, Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe*, 1964, in der überarbeiteten und erweiterten 7. Auflage von Martin Neubauer, Wien: Ferdinand Hirt 1990.
- Brendel, Alfred: »Form und Psychologie in Beethovens Klaviersonaten«, in: *Nachdenken über Musik*, München: Piper 1977, S. 44–72.
- Brinkmann, Reinhold: »Die Zweite Symphonie«, in: *Musik-Konzepte Heft 70*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: Edition Text und Kritik 1990.
- Budday, Wolfgang: *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel: Bärenreiter 1983.
- Budday, Wolfgang: *Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie*, Hildesheim: Olms Verlag 2016.
- Camus, Albert: *Der Mythos des Sisyphos*, Hamburg: Rowohlt 1999.

- Dahlhaus, Carl: »Zur Formidee von Beethovens d-moll-Sonate opus 31,2«, in: *Die Musikforschung* 33 (1980), S. 310–312.
- Dahlhaus, Carl: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber ⁴2002.
- Deutsch, Diana: »Grouping Mechanisms in Music«, in: In Diana Deutsch (Ed.). *The Psychology of Music*, San Diego: Elsevier ³2013, S. 183–248.
- Dibelius, Ulrich: *Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz: Schott 1994.
- Diemer, Christian: *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).
- Diergarten, Felix: *Jedem Ohre klingend. Formprinzipien in Haydn's Symphoniesätzen*, Laaber: Laaber 2012.
- Diergarten, Felix und Markus Neuwirth: *Formenlehre, Grundlagen der Musik* Bd. 7, Laaber: Laaber 2019.
- Dinslage, Patrick: »Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens«, in: *Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten*, hg. von Carl Dahlhaus und Rudolph Stephan, Band 33. München-Salzburg: Emil Katznbichler 1987.
- Engelbrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München: Piper 1996.
- Eggenschwiler, Iris: *Beethoven und Haydn. Musik, Geschichte, Rezeption*. Stuttgart: Franz Steiner 2023.
- Georgiades, Thrasybulos G.: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Berlin: Springer-Verlag ²1984.
- Gess, Nicola; Honold, Alexander (Hg.): *Handbuch Literatur & Musik*, De Gruyter Berlin 2017, Reihe Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, hg. von Ethel Matala de Mazza und Uwe Wirth, Band 2.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Gedichte. West-östlicher Divan, 1819–1827*, Berlin: Deutscher Klassiker Verlag 2010, hg. von Hendrik Birus, Bd. 3/1.
- Goldstein, E. Bruce: *Wahrnehmungspsychologie. Der Grundkurs*. Deutsche Ausgabe hg. von Hans Irtel, Berlin: Springer Verlag, Nachdruck der 7. Auflage von 2008, 2011.
- Göttert, Karl-Heinz: *Einführung in die Rhetorik: Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*, München: Fink 1991.

- Griesinger, Georg August: *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810 (Reprint der Ausgabe Leipzig 1979).
- Güldenstern, Gustav: *Modulationslehre*. Stuttgart: Klett Verlag ²1929.
- Halm, August: *Von zwei Kulturen der Musik* [1913], München: Georg Müller ³1947.
- Halm, August, »Die Zeiten der Hauptform«, in: *Die Symphonie Anton Bruckners*, [1923], Hildesheim: Georg Olms Verlag 1975, S. 54–70.
- Handschick, Matthias: *Musik als Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung. Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit*, Hildesheim: Georg Olms 2015.
- Harnoncourt, Nikolaus: *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis*, Salzburg: Residenz Verlag ²1983.
- Hauschild, Peter: »Werk und Edition« in: *Anhang zur Partitur von Beethovens. Sinfonie Nr. 6*, Leipzig: Peters 1985.
- Hepokoski, James; Darcy, Warren: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Definitions in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, London, New York: Oxford University Press 2006.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel: Bärenreiter [2013], ²2020.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: *Ludwig van Beethoven. Musik für eine neue Zeit*, Kassel: Bärenreiter/Metzler [2019], ²2020.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a.M., 1802 (Reprint Kassel 2001).
- Krabbe, Niels: »Mozart's KV 107 and Johann Christian Bach's Opus V«, in: *Danish Yearbook of Musicology* 6, 1968–1972.
- Krummenacher, Friedrich: *Gustav Mahlers III. Symphonie. Welt im Widerbild*, Kassel: Bärenreiter 1991.
- Kollmann, Augustus Frederic Christopher: »An Essay on practical musical composition«, London 1799 in: Fred Ritzel (Hg.): »Die Entwicklung der ›Sonatenform‹ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts«, ³1974.
- Krones, Hartmut: »Musik als Sprache. Musikalische Rhetorik vom 16. bis 18. Jahrhundert«, in: *Handbuch Literatur & Musik*, hg. von Nicola Gess und Alexander Honold, De Gruyter Berlin 2017, Reihe Hand-

- bücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, herausgegeben von Ethel Matala de Mazza und Uwe Wirth, Band 2.
- Kühn, Clemens: *Formenlehre der Musik*, Kassel: dtv/Bärenreiter ³1987.
- Kühn, Clemens: *Modulation kompakt, Erkunden. Erleben. Erproben. Erfinden*, Kassel: Bärenreiter 2013.
- Kurth, Ernst: *Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel, 1913.
- Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern: Paul Haupt 1917.
- Kurth, Ernst: *Anton Bruckner*, Max Hesse, Berlin, 1925.
- Lachenmann, Helmut: *Musik als existentielle Erfahrung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1996.
- Lefèvre, Michel; Mucha-Tummuseit, Katharina; Hünecke, Rainer (Hg.): *Rhetorik und Kulturen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang 2016.
- Lemacher, Heinrich; Schroeder, Hermann: *Formenlehre der Musik*, Köln: Musikverlage Hans Gerig ⁷1979.
- London, Justin: *Hearing in Time*, Oxford University Press: New York 2012.
- Marx, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 4 Bde., Leipzig 1848, URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Sonatensatzform>, (zuletzt abgefragt am 24. Juni 2020).
- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister*, Kassel: Bärenreiter ⁵2020.
- Maurer Zenck, Claudia: *Vom Takt. Untersuchungen zur Theorie und kompositorischen Praxis im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert*, Wien: Böhlau Verlag 2001.
- Meulen, Nicolaj van der: *Der parergonale Raum, Zum Verhältnis von Bild, Raum und Performanz in der Spätbarocken Benediktinerabtei Zwiefalten*, Wien: Böhlau Verlag 2016.
- Mithen, Steven: *The Singing Neanderthals. The Origin of Music, Language, Mind, and Body*, Harvard University Press Paperback edition ¹2007.
- Mossburger, Hubert: *Ästhetische Harmonielehre. Quellen. Analysen. Aufgaben*, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2012.
- Neubauer, Martin: *Poetik in Stichworten*, Wien: Verlag Ferdinand Hirt ⁷1990.

- Neuwirth, Markus: »Taktgruppenmetrische Ambiguität bei Beethoven«, in: *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008*, hg. von Christian Utz, Saarbrücken: Pfau-Verlag 2010.
- Petersen, Peter: *Musik und Rhythmus, Grundlagen. Geschichte Analyse*, Mainz: Schott Music 2010.
- Previsic, Boris: »Klanglichkeit und Textlichkeit von Musik und Literatur«, in: *Handbuch Literatur & Musik*, herausgegeben von Nicola Gess und Alexander Honold, De Gruyter Berlin 2017, Reihe Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, herausgegeben von Ethel Matala de Mazza und Uwe Wirth, Band 2.
- Ratz, Erwin: *Einführung in die Musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition ³1978.
- Reger, Max: *Modulationslehre*, Leipzig: C.F. Kahnt Nachfolger 1916.
- Ritzel, Fred: »Die Entwicklung der ›Sonatenform‹ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts«, in: *Neue musikgeschichtliche Forschungen*, Bd. 1, hg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, ³1974.
- Rosen, Charles: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, deutsch von Traute M. Marshall, Kassel: dtv/Bärenreiter 1983.
- Rosen, Charles: *Sonata Forms*, New York: Norton 1988.
- Rothstein, William: »Tempo, Rhythm, and Meter«, in: Bergé, Pieter: *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*, Leuven: Peeters 2009.
- Scheibe, Johann Adolph: *Critischer Musikus*, Hamburg 1737–1740, Leipzig ²1745; Reprint Hildesheim 1970.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Philosophie der Kunst*, [1802] in: *Sämtliche Werke Abt. 1, Bd. 5*, 1859, Reprint Darmstadt 1966.
- Schild, Johannes: »In meinen Tönen spreche ich«, *Brahms und die Symphonie*, Kassel: Bärenreiter/Metzler 2022.
- Sedlmayr, Hans: »Zum Sehen barocker Architektur«, [1930] in: ders.: *Epochen und Werke II*, Mittenwald 1966.
- Seidel, Wilhelm, Art. *Rhythmus, Metrum, Takt* in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., veröffentlicht

- November 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11614> (zuletzt abgefragt am 23. September 2023).
- Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Frankfurt a.M.: Fischer 1976.
- Thiernel, Matthias, Art. *Dynamik, Begriffsgeschichte* in: *MGG Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel, Stuttgart, New York 2016ff., zuerst veröffentlicht 1995, online veröffentlicht 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/374946>, zuletzt abgefragt am 23. September 2023.
- Unger, Hans-Heinrich: *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert*, Hildesheim: Georg Olms Verlag [1941] 1985.
- Vetter, Walther: *Der Klassiker Schubert*. Bd. 1, Leipzig: Peters 1953.
- Wehrli, Ursus: *Kunst aufräumen*, Zürich 2002.
- Wellmer, Albrecht: *Versuch über Musik und Sprache*, München: Edition Akzente Hanser 2009.
- Zelle, Carsten: »Was ist josephinische Aufklärung – in der Literatur«, in: Laurenz Lütteken, Hans-Joachim Hinrichsen (Hg.): *Mozarts Lebenswelten*, Kassel: Bärenreiter 2008.

Werkverzeichnis

Bach, Carl Philipp Emanuel

Sonaten für Klavier Wq 49, 82

Sonaten für Klavier Wq 53, 82

Sonaten für Klavier Wq 63, 82

Bach, Johann Christian, Six Sonates pour Clavecin op. 5, 82 / 86–95

Bach, Johann Sebastian, Präludium in C-Dur, Wohltemperiertes Klavier
Band 1, 16–19

Beethoven, Ludwig van

Klaviersonaten

Nr. 1 in f-moll op. 2 Nr. 1, 32

Nr. 3 in C-Dur op. 2 Nr. 3, 115

Nr. 17 in d-moll op. 31 Nr. 2 (Sturm), 101 / 124–131 / 183

Nr. 21 in C-Dur op. 53 (Waldstein), 65 / 77–78 / 115 / 136

- Nr. 22 in F-Dur op. 54, 115
- Nr. 23 in f-moll op 57, 115
- Klavierkonzert Nr. 4 in G-Dur op. 58, 27–28
- Streichquartette op. 59, 115
- Streichquartett B-Dur op. 130, 133–134
- Symphonien
- Nr. 1 in C-Dur op. 21, 119–124
- Nr. 3 in Es-Dur op 55, 117
- Nr. 5 in c-moll op. 67, 99–101
- Nr. 6 in F-Dur op 68, 95–99
- Nr. 8 in F-Dur op. 93, 131–133
- Benda, Jirí Antonín**, Sonaten für Klavier, 82–83
- Brahms, Johannes**, 138 / 174–175
- Bruckner, Anton**
- Symphonie Nr. 7 in E-Dur, 138 / 176
- Chopin, Frédéric**
- Klaviersonaten 1–3, 173
- Haydn**
- Klaviersonaten Hob XVI 21–51 / 105–114
- Nr 1, 21–25 / 31–33 / 37 / 105–111 / 113
- Nr 2, 33 / 37 / 40–41 / 112–113
- Nr 3, 33 / 37 / 112
- Nr 4, 32 / 37 / 112
- Nr 5, 33–35 / 37 / 41 / 113
- Nr 6, 33 / 35–37 / 40 / 113
- Nr 7, 29–32 / 37 / 40 / 48 / 113
- Nr 8, 33 / 37 / 113
- Nr 9, 32 / 37 / 113
- Nr 10, 33 / 37 / 113
- Nr 11, 33 / 37
- Nr 12, 33 / 37 / 113
- Nr 13, 33 / 37 / 113
- Nr 14, 33 / 37 / 113
- Nr 21, in C-Dur, 35
- Nr 23, in F-Dur, 35

Nr 34 in e-moll, 114

Nr 41, in B-Dur, 35

Nr 49 in Es-Dur, 114

Nr 50 in C-Dur, 41 / 114

Nr 51 in Es-Dur, 40

Nr 52, in Es-Dur 35

Streichquartette 137

op. 33 Nr. 1 in h-moll, 38

op. 33 Nr. 3 in C-Dur, 136

Symphonien

Symphonie Nr. 94 in G-Dur 'Mit dem Paukenschlag', 13

Symphonie Nr. 96 in D-Dur, 153–160

Symphonie Nr. 104 in D-Dur, 160–167

LeBrun, Francesca

Sechs Sonaten für Cembalo und begleitende Violine op. 1, 145–153

Ligeti, György, 136

Mahler, Gustav, 138

Symphonie Nr. 3 in d-moll, 176–178

Mendelssohn, Fanny

Klaviertrio op. 11, 174

Mozart, Wolfgang Amadeus

Klaviersonate F-Dur KV 332, 41–42

Klaviersonate B-Dur KV 333, 78–79

Violinsonate D-Dur KV 306, 78

3 Klavierkonzerte KV 107, 86–95 / 142

Symphonien, 115–116 / 184

Nr. 1 in Es-Dur KV 16, 115

Nr. 38 in D-Dur KV 504 (Prager), 72–77

Nr. 50 in g-moll KV 550, 116 / 138–140

Nr. 51 in C-Dur KV 551 (Jupiter), 134–138

Zauberflöte KV 620, 141–144

Scarlatti, Domenico

Klaviersonate D-Dur K140, 83

Schubert

Klaviersonate B-Dur D 960, 169–170

Streichquartett a-moll D 804, 170

Streichquintett C-Dur D 956, 42–46 / 136 / 170

Symphonie Nr. 4 c-moll (Tragische) D 417, 171–173

Symphonie Nr. 5 B-Dur D 485, 170–171

Symphonie in h-moll (Unvollendete) D 759, 171

Schumann, Robert, 173–174

Symphonie Nr. 3 in Es-Dur, 173

