

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 spätmantischen 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.