

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.