

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 Belebung 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