

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 zweiertaktigen 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 Achttakter, 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 Achttakters 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 Achttakter 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 hatte«²⁰ (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 the musical score for the beginning of the first movement of Beethoven's Fifth Symphony, measures 1 through 19. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Cello/Double Bass, and Piano. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4.

Measures 1-8 show the initial rhythmic motif (three short notes followed by a long note) in all four parts, marked *ff* (fortissimo). The piano part enters in measure 5 with a *p* (piano) dynamic. The violin parts have rests in measures 5 and 6.

Measures 9-12 show the continuation of the motif, with the piano part playing a sustained chord. The violin parts enter in measure 9 with a *p* dynamic.

Measures 13-19 show the development of the motif, with the piano part playing a sustained chord. The violin parts enter in measure 13 with a *p* dynamic. The score ends with a *cresc.* (crescendo) marking and a *f* (forte) dynamic in measure 19.

