

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 Verzögerungen 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.



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.).