

LeBrun Sechs Sonaten für Cembalo (Klavier) und begleitende Violine¹⁸

Von Francesca LeBrun liegen nur sechs Sonaten vor, deren Kopfsätze in diesem Zusammenhang jedoch eine Würdigung verdienen. In ihrer Musik besticht der unglaublich klassisch wirkende Tonfall. Im Vergleich mit den bisher besprochenen Werken steht bei LeBrun allerdings mehr ein Oszillieren zwischen den verschiedenen Pulsebenen als ein einseitig gerichteter Prozess im Vordergrund (vgl. Abb. 45).

Abbildung 45: Die ersten Takte der Sonata I für Cembalo und begleitende Violine.



18 Francesca LeBrun, deren Lebensdaten 1756 und 1791 mit Geburts- und Todesjahr Mozarts identisch sind, gehört in den Kreis italienischer Musikerfamilien, die in Mannheim über mehrere Generationen am Hof tätig waren. Ihre einzigen veröffentlichten Kompositionen, die sechs Sonaten für Cembalo und begleitende Violine, wurden 1780 zunächst als op. 1 und irrtümlich noch einmal als op. 2 in London gedruckt. Vgl. auch das Vorwort von Ingrid Helena Helmke zur Partitur, hg. von Fine Zimmermann, Köln, 1999.

Der Kopfsatz der ersten Sonate beginnt ganztaktig und bewegt sich sanft, aber immer entschiedener in Richtung Halbepuls, bevor unmittelbar vor der Modulation noch einmal der ganztaktige Puls gestreift wird, um dann umso entschiedener in den Halbepuls zu übersetzen (T 12–15). Das Seitenthema (T 16ff., vgl. Abb. 46) steht fest im Halbepuls und artikuliert über den Hochtton auf zweiter und vierter Zählzeit bereits den Viertelpuls, der sich mit der Entwicklung des Seitenthemas Takt 21 einstellt.

Abbildung 46: Seitenthema aus Francesca LeBruns erster Sonate (Takte 16–23).

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The first system (measures 16-17) is marked *p* (piano). The second system (measures 18-19) is marked *mf* (mezzo-forte). The third system (measures 20-21) is marked *f* (forte). The melody in the right hand consists of quarter and eighth notes, often beamed together. The bass line in the first system is a steady eighth-note pattern, while in the second and third systems, it becomes more complex, featuring sixteenth and thirty-second notes.



Der Viertelpuls wird zugunsten des langsameren Halbpulses nochmals verlassen (T 26f., vgl. Abb. 47), jedoch sofort wieder aufgenommen (T 28f.). Dieses Spiel wiederholt sich (T 30–35), ehe die Schlusskadenz den Anschluss an den Beginn der Exposition wieder vorbereitet. Charakteristisch ist das Spiel zwischen zwei Pulsebenen.

Abbildung 47: Die Takte 26–30 artikulieren zu Beginn den halbtaktigen Puls, welcher in Takt 27 durch den Viertelpuls abgelöst wird.

Die Wiederholung der Exposition beginnt auf der 4. Ebene schwer, was die Wiederholung in der Gegenphase neu erscheinen lässt.

Die Durchführung setzt wieder beim ganztaktigen Puls an. Nach dem taktweisen Wechsel von erster und fünfter Stufe zu Beginn, welcher zusammengekommen als Viertakter die Durchführung eröffnet, folgt ein zweiter Viertakter als variierte Sequenz auf der zweiten Stufe mit einer anschliessenden zweitaktigen Rückführung zur ersten Stufe. Die durch die Sechzehntelpausen (ab T 50) auf die betonten Zeiten der rechten Hand in der Klavierstimme weiter differenzierte und verfeinerte Musik wird durch die Reduktion auf die Streichbewegung des quasi stehenden Klangs in der Violine in ein grösstmögliches Spannungsfeld gesetzt. Während die begleitende Violine in paarig angelegten Zweitakttern viertaktige Einheiten aufspannt und die verfliessende Zeit fast vergessen macht, ist das Klavier für die durchgehend pochende Pulsierung zuständig und trägt damit auf kontrapunktische Weise zu einem abgründigen und hochpoetischen Spiel bei, indem zwei völlig verschiedene eigenzeitliche Verläufe in einem gemeinsamen Prozess zusammengehalten sind.

Statt sich wie erwartet zu verdichten, überrascht die Musik jedoch mit einer zunehmenden *Dehnung* der musikalischen Zeit. Spätestens mit Takt 50 vergrössert sich die Zeitwahrnehmung auf die Zweitaktigkeit, was gar noch eine Ebene weiter getrieben wird auf die Viertaktigkeit (T 54/58/62) und in eine offene Kadenz mündet. Während die chronometrische Zeit weiter verfliesst, wird der musikalische Fluss fast vollständig angehalten! Was LeBrun mit der Durchführung (siehe Abb. 48) in ihrer ersten Sonate präsentiert, ist kühn und ein Gegenbild der Verkürzungstechnik. Die Idee, die Musik in der Durchführung nicht weiter zu straffen und zu verdichten, sondern ihr Raum für die Entfaltung der bewegten Klänge zu geben, ist in diesem Ausmass bemerkenswert und zieht die Aufmerksamkeit auf sich.

Umso überraschender erfolgt dann der Eintritt der Reprise direkt mit dem halbtaktigen Seitenthema (T 66), welches sich Richtung Viertelpuls hinarbeitet (T 71), bevor in bekannter Manier die Oszillation zwischen Viertel- und Halbepuls am Ende in die Schlusskadenz führt. Somit trifft am Durchführungsende die Viertaktigkeit auf den acht Mal schnelleren Halbepuls in der beginnenden Reprise, in welcher sich das Spiel zwischen Viertel- und Halbepuls ablöst.

Abbildung 48: Durchführung (T 40–65) der ersten Sonate Francesca LeBruns mit erstem Takt der Reprise, die direkt mit dem zweiten Thema in der Grundtonart einsetzt.

The musical score is presented in three systems, each with a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 40-42):** The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, while the right hand plays a melodic line. The violin part enters in measure 40 with a melodic phrase.
- System 2 (Measures 43-45):** The piano part continues its accompaniment. The violin part has a measure of rest in measure 43, followed by a melodic phrase in measure 44, and a final measure in measure 45.
- System 3 (Measures 46-48):** The piano part continues its accompaniment. The violin part has a measure of rest in measure 46, followed by a melodic phrase in measure 47, and a final measure in measure 48.

48

50

52

54

57

59



In der zweiten Sonate findet sich erneut das Oszillieren zwischen den verschiedenen Ebenen. Die Exposition beginnt im Halbepuls, übersetzt mit dem Seitenthema (T 27) auf den Viertelpuls, mit der Erörterung (T 35) wird die Achtelebene gestreift, ehe sich der Viertelpuls mit Takt 43ff. durchsetzt, allerdings wird auch er wieder mit Takt 50 zugunsten des Halbpulses verlassen, auf den die Schlussgruppe (T 56) wiederum im Viertelpuls folgt.

Die Wiederholung der Exposition beginnt analog zur ersten Sonate auf der 4. Ebene schwer, erscheint also auf leichter Zeit.

Die Durchführung ist insofern konventioneller gehalten, als die Richtung stärker auf Beschleunigung zielt, allerdings nicht ohne vom beginnenden Halbepuls erst auf den ganztaktigen zu übersetzen (T 64ff.), um von hier aus das Spiel zwischen den Ebenen anzuregen, gipfelnd im latenten Achtepuls (T 84ff.). Wiederum setzt die Reprise mit dem Seitenthema ein, dem das Hauptthema nachgestellt wird.

Auch die dritte Sonate steht im Halbepuls, übersetzt für das Seitenthema (T 21ff.) und die unmittelbar folgende Schlussgruppe (T 29ff.) in den Viertelpuls, erneut mit zeitlich oszillierenden Fenstern. Wie in den ersten beiden Sonaten setzt die Reprise direkt und ohne den Hauptsatz noch zu thematisieren mit dem Seitensatz ein.

In der vierten und fünften Sonate ist die Beschleunigung von der Halben auf den Viertelpuls erneut deutlich herausgearbeitet. Die Reprise beginnt in der vierten Sonate für einmal nicht erst mit dem Seitenthema, sondern schon mit der Überleitung, wodurch die Reprise in dieser Sonate aufgewertet erscheint. Die sechste Sonate, als einzige im ternären Metrum, übersetzt vom ganztaktigen auf den Viertelpuls. Auch diese Reprise lässt den Hauptsatz aus und startet direkt mit dem Seitensatz.

Auffällig in allen Sonaten LeBruns ist die Strategie, die Reprise direkt mit dem höherpulsigen Seitenthema zu beginnen. Meist erscheinen Hauptthema und -satz gar nicht mehr. Durch das Oszillieren zwischen den Pulsebenen ergibt sich insgesamt eine dramatisch weniger final ausgeprägte Dynamik. Im Spiel zwischen den Pulsebenen schliesst LeBruns Konzeption der Sonate stärker an das tradierte Formschema an, und es resultiert in der Tendenz ein abgerundeter zweiter Formteil (Durchführung und Reprise).¹⁹

Haydn: späte Symphonien

Symphonie Nr. 96 in D-Dur, 1. Satz

Indem an dieser Stelle der Fokus erneut auf Haydn gerichtet ist, soll an einem vordergründig problematisch erscheinenden Stück das erarbeitete Verständnis erprobt werden. Denn auf den ersten Blick spricht alles dafür, dass mit dem Kopfsatz von Haydns Symphonie Nr. 96 in D-Dur ein Gegenbeispiel gefunden werden kann, das die aufgestellten Kriterien durchkreuzt. Überhaupt wird in diesem Kopfsatz so ziemlich alles infrage gestellt, was die traditionelle Sonatensatzform auszumachen scheint. Die Suche nach einem Seitenthema gestaltet sich schwierig und es ist auf den ersten Blick nicht klar, ob die Exposition mit dem Seitenthema abschliesst. Die Reprise scheint nach zwei Takten Generalpause in der Subdominante einzusetzen (T 132). In Takt 154 werden wir jedoch

19 Vgl. »Type 1 Sonata« bei Hepokoski/Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 2006 S. 343ff.