

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.

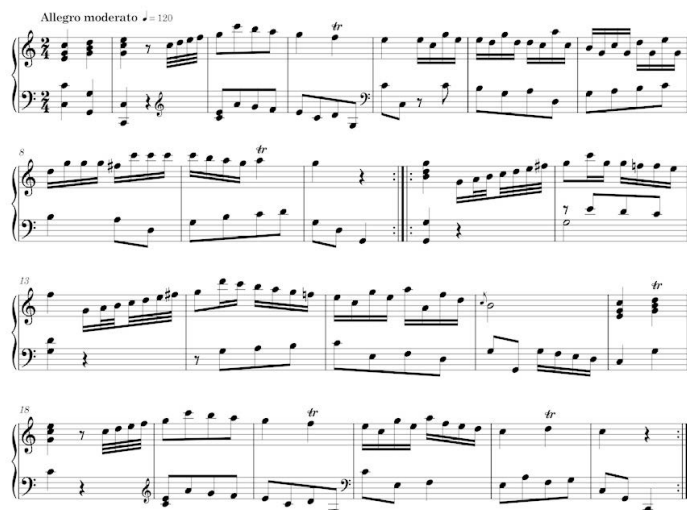
Die Exposition der Klaviersonate C-Dur, Hob. XVI:7 ist mit einem Umfang von zehn Takten die kürzeste (Abb. 7). Sie scheint ohne eigentliche Themen auszukommen und wirkt auf den ersten Blick rudimentär. Sie beschreibt den für einen Sonatensatz unabdingbaren Weg von der Grundtonart zur authentischen Kadenz 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

durch die sprunghaften Richtungsänderungen in der linken Hand, in Takt 5 aufgrund des Texturwechsels und in Takt 6 aufgrund der Dissonanzen und deren Auflösungen in der Oberstimme.

Abbildung 7: Sonate Nr. 7 in C-Dur, Hob. XVI:7.



Die Beschleunigung hin zum Achtelpuls zeichnet sich bereits in Takt 6 ab, erfolgt aber erst vollständig in Takt 7 durch das sich in der rechten Hand wiederholende Bewegungsmuster im Achtelpuls. Obwohl Takt 3 wie 7 lediglich aus parallel geführten Terzengängen besteht, artikuliert sich in Takt 7 durch das nachschlagende g^1 eine Kleingliedrigkeit im melodischen Bau der Oberstimme durch den steten Wechsel der Bewegungsrichtung, was in Takt 3 in keiner Weise anklingt. Der höhere Puls von Takt 7 wird in Takt 8 in einem verborgenen Achtelgang in der Oberstimme ($d^2 - g^2 - fis^2 - c^3$) weiterverfolgt und mündet über die Harmonisierung in Achteln in Takt 9 im Abschluss der Exposition. Damit ereignet sich in diesen wenigen Takten, analog zur ersten Sonate, in aller Raf-

finesse eine innere Beschleunigung vom Halbe- über den Viertel- zum Achtelpuls, was einer Vervierfachung des inneren Tempos entspricht.

Das Zusammenfallen von Modulation und rhythmischer Transformation ist ein Teil des Wesens einer Sonatenexposition aus der Feder der Wiener Klassiker. Während im barocken Suitensatz dieselbe harmonische Bewegung stattfinden kann, bleibt dort der innere Puls im Ausgangsaffekt durchwegs erhalten, was z.B. für einen Tanzsatz auch vonnöten ist.¹³ Durch die Verbindung der Umwandlungsprozesse auf harmonischer wie auf rhythmischer Ebene ist dagegen die klassische Sonatenexposition als mehrschichtiges Ereignis mit dramatischem Einschlag geformt. Diese Differenz hat schon Charles Rosen beschrieben: »Der Unterschied zwischen der barocken Bewegung zur Dominante und der klassischen Modulation ist nicht allein ein gradueller, denn der klassische Stil dramatisiert diese Bewegung dergestalt, dass sie nicht nur ein Bewegungsantrieb, sondern ein Ereignis darstellt.«¹⁴ Knapper, subtiler und geistreicher als in Haydns Klaviersonate Nr. 7 ist diese Verwandlung innerhalb von nur zehn Takten kaum zu leisten.

Die ebenso knapp gefasste Durchführung dieses Sonatensatzes changiert mehrfach zwischen den Ebenen von Halbe- und Achtelpuls, bevor die Reprise (ab T 17) jene aus der Exposition vertraute Energiesteigerung von neuem, jetzt sogar auf sieben Takte komprimiert (!), durchmisst.

Mit der Betrachtung der Durchführungen der beiden Sonaten Nr. 1 und 7 sind bereits die beiden grundlegenden Verfahrensvarianten der Durchführungsgestaltung, wie sie in der Gruppe der frühen Klaviersonaten Haydns auftreten, beschrieben: Entweder, dies ist mehrheitlich zu beobachten, erfolgt die Durchführung analog der Exposition als gerichteter Verkürzungsprozess (und überbietet diesen gelegentlich sogar wie

13 Bessler spricht in diesem Zusammenhang vom *Einheitsablauf*, vgl. Heinrich Bessler, »Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik«, in: Wilfried Brenneke, Willi Kahl, Rudolf Steglich (Hg.): *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953*. Kassel: Bärenreiter 1954, S. 223–240, hier 235.

14 Rosen, *Der klassische Stil*, 1983, S. 75.

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).