

se, nicht wie erwartet mit dem Hauptthema, sondern mit dem Material der Überleitung (vgl. T 32). Das Überleitungsthema (Takt 154) ist wie in der Exposition zweitaktig, anschliessend übersetzt die Musik mit dem Orchestertutti in die Ganztaktigkeit (T 161) und findet schliesslich zum Viertelpuls (ab T 181), welcher vom kurzzeitigen Achtelpuls in den Takten 189ff. zusätzlichen Schub erhält.

Das fantastische Werk zeigt, dass gerade dort, wo Motivik und Thematik keine Orientierung mehr zu geben vermögen, der rhythmisch zeitliche Prozess des zweifachen Übersetzens abgeschritten wird und Struktur trägt. Mattheson würde sagen, dass sich die genannte Abfolge der Teile »wirklich darin antreffen lasse«.

Symphonie Nr. 104

1. Satz

Beim Hören des Kopfsatzes von Haydns letzter Symphonie von 1795 begegnet einem zunächst ein ruhiges Adagio-Viertel, ein Unisono auf dem Ton d, im Tutti, Fortissimo, über vier Oktaven aufgespannt. Dieser archaisch wirkende erste Klang scheint in Schlag zwei vollständig wiederholt zu werden, ehe sich die Musik im letzten Moment mittels einer Doppelpunktierung zur Oberquint emporschwingt und sich nach dem gemächlichen ersten Schritt durch den Auftakt eine vorwärtsgerichtete Perspektive in der Musik ergibt. Auf die gefasste Ordnung des Beginns erfolgt schon im dritten Schlag eine Zäsur in Form einer Halben, die durch eine Fermate zusätzlich aufgehalten wird. Ein erstes Zögern in Form eines Stehenbleibens der an sich fliessenden Zeit stellt sich ein, als ob eine Rückversicherung über das sich eben Abgespielte aufdrängt und das bisher Erklungene als Gestalt erinnert werden kann. Takt 2 erbt die rhythmische Gestalt des ersten Taktes in Form einer Wiederholung, führt aber melodisch in die Unterquarte, wo ebenfalls eine Fermate die Zeit kurz anhält. Warum Haydn sich wohl für eine variierende Wiederholung der Gestalt des ersten Taktes entschieden haben mag? Schliesslich wäre in Takt 2 eine andere Fortführung denkbar. Soll die Wiederholung der eröffnenden Gestalt Uneingeweihte augenblicklich in die Lage versetzen, Bild und Abbild zu erkennen und gegeneinander

zu halten? Durch die Wiederholung des rhythmischen Motivs drückt der Informationsgehalt des zweiten Taktes der Musik insgesamt einen langsameren inneren Puls auf (siehe Abb. 52).

Abbildung 52: Die ersten Takte von Haydns letzter Symphonie Nr. 104 in der Reduktion auf Streichquartett.

Mit dem schweren dritten Takt setzt dieselbe rhythmische Gestalt jetzt im Piano erneut ein, als harmonisch geführter Streichersatz in enger Tenorlage (das Fagott verdoppelt die Bratschen) und sich auf den dominantischen Sekundakkord öffnend. Darauf antworten die ersten Geigen mit einem Sforzato und einer rhythmisch diminuierten Figur auf das sechste Achtel und verdichten den eröffnenden Gestus mit einer Gegenstimme. So wie Takt 2 als Abbild des ersten Taktes dient, erscheint

mit Takt 4 eine wörtliche Wiederholung von Takt 3 und erst die chromatische Änderung in den Geigen mit dem c^2 in Takt 5 führt zur Tonikaparallele F-Dur. Takt 7 und 8 sequenzieren den Beginn der Takte 1 und 2 wiederum im Fortissimo, hier ohne Blech und stauende Fermaten, Grund- und Quintton der Tonikaparallele weicher artikulierend. Anstelle der an dieser Stelle möglicherweise erwarteten viertaktigen Antwort analog zu den Takten 3–6, verdichtet sich die Musik nun harmonisch, motivisch und chromatisch sequenzierend, und führt mit einer Überlänge von insgesamt 5 Takten zurück nach d-Moll, von wo aus ab Takt 14 erneut die eröffnenden Klangsäulen des Beginns erklingen. Anstelle des erwarteten zweiten Taktes, wie er bisher zweimal als Abbild auf seinen jeweils vorangegangenen Takt erschienen ist, erfolgt das rhythmische Muster im Pianissimo, reduziert auf die Streicher und mit Quintsprung nach unten, womit die abgründige Subdominante anklingt, die im letzten Viertel zusätzlich durch die neapolitanische Sexte expressiv ausgestaltet ist, ehe die Musik auf der Dominante stehen bleibt und in einen mit einer Viertelpause ausgefüllten leeren Takt übergeht, bis das Allegro der Exposition einsetzt.

Mit diesen Takten haben die Hörenden eine symphonische Introduction durchschritten, angefangen mit einem kräftigen säulenartigen Doppeltakt zu Beginn, gefolgt von einem antwortenden Viertakter, der die Musik zur Tonikaparallele bewegt. Auf der Tonikaparallele erscheint eine weichere Variante des kräftigen Doppeltaktes, gefolgt von einer überlang ausgreifenden Erörterung des harmonischen und rhythmischen Geschehens, das harmonisch zurückführt. Der vermeintliche Beginn erscheint erneut, verklärt sich in der Abweichung des zweiten Takts und führt in gestauchter Kürze auf die Oberquinttonart und hinein in einen als Pause notierten Einvierteltakt. Dieser Einvierteltakt, originell genug, erinnert die Dauer des Viertelwerts als Bezugsgrösse und mit dieser einhergehend an die eben erlebte Musik als Baustein einer grösseren Form-Konstruktion.

Im Schatten dieses leeren Einvierteltaktes setzt in enger Lage, quasi auf leichter Zeit, lediglich durch die Streicher und unterstützt durch das Fagottsolo, im Piano, im viel schnelleren Allegro das Hauptthema ein. Dieses zielt in Paaren von vier Zweitaktern zuerst auf den Halb-

schluss und beschreibt in weiteren vier Nachsatz-Doppeltakten eine vollständige Periode. Der Orchestereintritt (T 32) erfolgt einen Takt zu früh, denn der abschliessende und letzte Takt des Hauptthemen-Periodenbaus wird nicht abgewartet, sondern kollidiert mit dem motivisch neuen, rhythmisch das Hauptthema wiederholenden Motivkern. Durch diese Phrasenüberlappung erhöht sich die Vorwärtsrichtung der Musik, weil der motivisch schwere Takt der Fortspinnungsmusik den leichten Schluss der Periode wegwischt. Die subdominante Funktion in der zweiten Takthälfte von Takt 32 (und analog T 34, sowie in den Takten 36, 38, 40ff.) befördert den Impuls nach vorne. Die Zweitakter (T 32ff.) entwickeln sich zu paarig angeordneten Eintaktern (T 36ff.). Dieses Spiel wiederholt sich (T 40–45), ehe mit einer Viertelpulstonleiter in Terzen auf eine weitere rhythmische Beschleunigung Ausschau gehalten wird und die Takte 44f. um ein Register versetzt erfolgen (T 48f.). Mit Takt 50 erscheint die klassische *sixte ajoutée*, ein Mittel, das häufig für die Modulation in die Oberquinttonart verwendet wird. Der vorerst regelmässig zweitaktige Bau, mit Dissonanz auf dem unbebauten zweiten Takt, kippt in Takt 54 in eine ganztaktig wiederholte Struktur, ehe mittels der Synkope (in T 56) im Halbepuls nicht nur das bisher höchste Tempo erreicht, sondern auch die Modulation in die Dominanttonart vollzogen wird. Takt 57 als motivisch neue Setzung entspricht dann der dritten energetischen Ebene. Ab hier erklingt die Dominantplattform der Seitensatztonart, die Musik fliesst regelmässig Richtung Seitenthema.

Bedingt durch den Kontext des vorausgehenden Halbepulses wird das Seitenthema nicht zwei-, sondern ganztaktig gehört. Obwohl es sich um fast dieselbe Musik wie beim Hauptthema handelt²³, werden diese Takte harmonisch in der Oberquinttonart und rhythmisch im doppelt so schnellen Ganzepuls wahrgenommen. Dies wird zusätzlich befördert durch die höhere Farbigkeit in der Instrumentation aufgrund der solistischen Holzbläser-Einsätze sowie dem imitatorischen Celli-Einsatz im Nachsatz (T 74).

23 *Primary-based* bzw. monothematische Setzung.

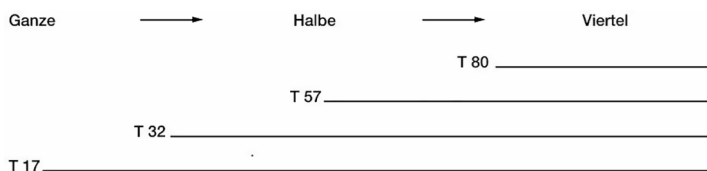
Mit Takt 80 wiederholt sich das Phänomen, dass der letzte Takt des (Seiten-)Themas kollidiert mit der weiterführenden Musik. Die erneute Phrasenüberlappung hat zur Folge, dass die Musik auf die energetisch vierte Ebene steigt, die Gegenpulsebene. Die Basssynkopen bewirken einen markanten halbtaktigen Drive nach vorne.

Auch der Ansatz zum Schlussgruppenthema ist bemerkenswert komponiert: die Begleitung beginnt auftaktig auf den schweren Takt 100, die eigentliche Schlussgruppenmotivik in den Geigen/Flöten setzt einen Takt später ebenfalls auftaktig und erst noch übergebunden auf den unbetonten leichten Takt hin an und demonstriert das bisher schnellste Tempo. Diese Mehrfach-Leicht-Setzung des Schlussgruppenthemas kann oft beobachtet werden. Mit der folgenden Motivkette zielt die Musik in die abschliessende Kadenz.

Die Wiederholung der Exposition erfolgt auf der vierten Ebene und somit steht auch diese Wiederholung für eine Poetisierung der Musik, als der erste Takt in der Wiederholung auf leichte Zeit fällt.

In Abbildung 53 kann der Verlauf der Exposition in Haydns Symphonie Nr. 104 nachvollzogen werden.

Abbildung 53: Mittels Phrasenüberlappung wird dreimal das herrschende Schwer-Leicht-Ausgangsgefälle zugunsten eines höheren Niveaus übersprungen. Die Wiederholung der Exposition startet auf der leichten vierten Ebene in der Gegenphase.



Die Durchführung im ersten Satz der Symphonie Nr. 104 thematisiert analog zur Exposition in einem mehrstufigen Prozess die Verknappung der musikalischen Zählzeit, kontrapunktiert von einer mehrfachen Weitung der musikalischen Zeit, die am Ende in einem

Orgelpunkt aufläuft (T 185ff.) und schliesslich in einer Fermate mündet, bevor die Reprise einsetzt. In der Reprise (T 193) fällt bereits im Nachsatz des Hauptthemas, analog zum Seitenthema in der Exposition, der Einsatz der Kontrapunktik auf, was auch hier einen beschleunigenden Charakter entfaltet. Eindrücklich erweisen sich dann die Takte 242f. mit zwei ganzen Takten unerwarteter Generalpause: im Gegenzug zur sich verdichtenden Exposition reagiert Haydn in der Reprise mit *Weitung* der Zeit, bevor der Seitengedanke auf der Tonika im munteren Wechselspiel zwischen Oboe, Geigen, Flöte, Fagott und Streichern erscheint. Dabei geht das wirkliche Einsetzen des Themas im imitatorischen Spiel fast unter, das Thema erscheint von 16 auf 8 Takte verdichtet, als es direkt in den chromatisch angereicherten Nachsatz übergeht. Dieser schiesst in Takt 257 in den Trugschluss, aus dem der Weg für die Schlussgruppe geebnet wird. Die Reprise bringt dergestalt auf der Folie der Exposition eine davon abweichende und die Musik insgesamt intensivierende Fassung, sodass sich trotz des an sich bekannten Ablaufs eine konsequent gesteigerte Intensität ergibt.

2. Satz

Innere Dramatisierungen und rhythmisch-energetische Intensivierungen finden sich zunehmend auch in den anderen Sätzen des Sonatenzyklus als Reaktion des Zeitverlaufs in den Kopfsätzen, zum Beispiel im ersten Formteil des zweiten Satzes von Haydns letzter Symphonie.

Auf einen viertaktigen Vordersatz mit Halbschluss erklingt, wie erwartet, ein Nachsatz, allerdings mit Modulation in die Oberquinttonart, womit die ersten acht Takte insgesamt offen enden. Auf diesen Beginn erscheint erneut der Vordersatz und im Moment des Halbschlusses steht die Frage im Raum, ob sich die Musik nun bei der Wiederholung schliessen werde. Das tut sie nicht und endet wie beim ersten Mal auf der Oberquinte. In der Folge erscheint ein entwickelndes und sequenzierendes satzartiges Spiel von zwei Zweitaktern, denen ein Viertakter folgt und welcher wiederum auf den Halbschluss führt. An diesem Punkt setzt erneut der eröffnende erste Viertakter ein und schon meint man einem gar banalen formalen Plan zu folgen, wenn endlich der den öffnenden Viertakter schliessende Nachsatz nachgereicht werden würde. Just an dieser

Stelle, nachdem die Hörerwartung leicht über das Angenehme hinaus strapaziert worden ist, setzt eine Musik ein, die manch Bisheriges hinter sich lässt. Anstelle des abschliessenden Viertakters öffnet sich die Musik erneut und zwar zuerst mit einem überlangen Fünftakter in den subdominantischen Raum, auf dem der musikalische Fluss mittels Fermate angehalten wird. Es ist, als würde an dieser Stelle die Zeit stillstehen, ausgelöst durch die fehlende, harmonisch abschliessende Bewegung. An ihrer Stelle erscheint eine in Zweiertakten auf immer neue Ziele weisende Musik und spannt dergestalt den harmonischen Bogen weiter und immer weiter, bis nach 17 (!) statt der erwarteten acht Takte die Musik endlich wieder auf betonte Zeit die Tonika erreicht. Die Musik durchläuft in diesen Takten einen riesigen Spannungsbogen, der ausgehend von der vorher siebenfach durchlaufenen Viertaktigkeit unerwartet deren Regelmässigkeit durchbricht. So klein gezirkelt die Welt sich bis zu Takt 20 gezeigt haben mag, mit Takt 21 setzt die Musik an zu einer Überwindung des Kleingestaltigen und spannt einen energetischen Bogen, der die Abzirkelungen des Satzanfangs im Nu überhöht. In solchen Momenten tritt das wahrnehmende Subjekt in besonderem Masse aus der gemessenen Zeit heraus, hinein in die der Musik innewohnenden Eigenzeit, und erfährt in diesem Abstand deren tieferen inneren Gehalt.

4. Satz

Während Haydn im ersten Teil der Durchführung des vierten Satzes analog zur Exposition den Kreis des Pulses immer enger zieht, setzt mit dem Pausentakt 166 ein gegenteiliger Prozess ein, der darauf ausgerichtet ist, den inneren Puls so zu verlangsamen, dass die Rückkehr des Hauptthemas wieder im ursprünglich grossen Puls gehört werden kann (vgl. T 166–195). Weil die Verkürzung des inneren Pulses für die Exposition in der klassischen Sonate unverzichtbar geworden zu sein scheint, damit das dramatische Wesen der Modulation in Erscheinung treten kann, bilden sich parallel dazu auch Techniken aus wie die der Vergrösserung und Weitung des Pulses, der Zeitdehnung oder des momentanen Aufhebens und Überwindens der Pulsation. Diese Phänomene wurden sowohl bei Beethoven, Mozart, LeBrun als auch bei Haydn festgestellt. Sie bilden den Boden für die spezifisch romantischen Re-

aktionen auf die regelmässige Pulsation in der Musik und insbesondere auf die Verkürzungsstrategie. Das ist der Moment für einen Ausblick in die romantische Musik.

