

An diesem Punkt tut sich mit Blick auf die Sprache ein weites Forschungsgebiet auf, auf das in dieser Arbeit nur verwiesen werden kann. Denn im Verlauf des 18. Jahrhundert zeigt sich mit Blick auf den deutschen Sprachraum eine Ausprägung, die weniger »Länge und Kürze von Silben (zählt), sondern von Starkton und Schwachton bzw. von *Hebung* und *Senkung* spricht.«³ Dabei sei besonders die *Silbenwucht* massgeblich, schreibt Martin Neubauer.⁴ Wenn aber Tonika und Dominante in ein Verhältnis von Hebung und Senkung gelangen, stellt sich die Frage, welches Gewicht welcher Funktion zukommt. Im abgezielten Viertaktmodell, das sich in der Frühklassik fast über Nacht mit Macht durchsetzt, wird dieses Spiel stets aufs Neue gestaltet und optional als dramatischer Ablauf inszeniert. Genau hier setzt die Musik der jungen Wiener Klassik ein.

Das Verhältnis Schwer-Leicht in der Taktgruppenarchitektur

Die polare Schwer-Leicht-Hierarchie wurde bereits als barockes Ordnungsgefüge des Viervierteltakts beschrieben.⁵ An diesem Punkt angekommen muss sie über die Taktgrenzen hinaus projiziert werden, wofür sich eine erneute Betrachtung der ersten Klaviersonate von Haydn in C-Dur, nun mit Blick auf die Taktgruppenarchitektur, anbietet.⁶ Mit dem ersten Takt präsentiert Haydn das Motto der Sonate, den C-Dur Dreiklang als Aufwärtsarpeggio in Vierteln. Auf die erste Zählzeit steht in beiden Stimmen je ein c, welches spannungsfrei und grundtönig Ausgangspunkt der ganzen Bewegung ist. In der Oberstimme ist es der Ausgangspunkt der Dreiklangs entfaltung, in der Begleitstimme der Ausgangspunkt der Albertibassfigur.

3 Vgl. Martin Neubauer, *Poetik in Stichworten*, Wien: Ferdinand Hirt 1990, S. 81–86.

4 Ebd., S. 81.

5 Siehe S. 15ff.

6 Siehe S. 21ff.

Der zweite Takt hat äusserlich die gleiche Textur wie der erste, wirkt dadurch als leichteres Abbild des ersten.⁷ Das c^2 der Oberstimme im zweiten Takt ist nicht mehr Grundton, sondern Quintton und hat damit ein leichteres Gewicht. Diese leichte Variation bedeutet aus harmonischen Gründen einen Spannungsgewinn, aber der Takt steht insgesamt, bedingt durch die analoge Textur, im Schatten des ersten und ist dessen passives Abbild. Er ist das leichte Gegenbild zum ersten Takt und entfaltet in seiner subdominantisches Einfärbung eine Klanglichkeit, die ein erneutes Auftreten der Tonika als umso stimmiger bereitet.

Der betonte dritte Takt stellt eine wörtliche Wiederholung des Ausgangstakts dar, worauf nun auf leichter Zeit ein vierter Takt auf der fünften Stufe folgen könnte. Damit wäre ein halbschlüssiger Viertakter präsentiert, offen für einen optionalen weiteren Viertakter, welcher den Vordersatz mit I-IV-V-I als Nachsatz beschliessen könnte. Genau diese drohende Abkadenzierung durchbricht Haydn, indem er den unbetonten vierten Takt umbaut. Zwar erscheint die erwartete fünfte Stufe zu Beginn, wird aber in ihrer Ausdehnung auf die Hälfte reduziert und in der zweiten Takthälfte auf der Tonika in der Textur sequenziert. Diese unerwartete Wendung und harmonische Beschleunigung durchbrechen das Viertaktschema und prägen sich unmittelbar als gewichtig ein, erst recht, weil sie im Folgetakt wiederholt und mit der schweren Subdominante (in T 6) zum leichten Halbschluss (in T 7) weitergeführt werden.

Haydn durchbricht also schon im vierten Takt ein potentielles Viertaktmuster und den natürlichen Schwer-Leicht-Fluss, indem er im vierten Takt mit einer neuen motivischen und harmonisch doppelt so schnell fortschreitenden Gestalt einen Takt ausbildet, der in seiner Wiederholung im eigentlich schweren fünften Takt sein leichtes Abbild findet. Dergestalt wird der üblicherweise leichte vierte Takt zu einem gewichtigen Neuanfang einer Taktfolge, die, bezogen auf den Beginn

7 Dieser Sachverhalt darf als allgemein anerkannt vorausgesetzt werden, auch wenn Hugo Riemanns These von der »generellen Auftaktigkeit der Musik« sie infrage gestellt hat. Vgl. auch Dinslage, »Studien zum Verhältnis von Harmonik, Metrik und Form in den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens« 1987, S. 5–65.

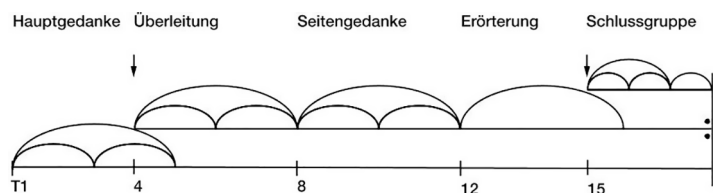
der Sonate quasi auf höherer Ebene ansetzt. Das dahinterstehende Phänomen, dass ein schwerer Takt auf einen schweren folgt, ist eines jener Mittel, das Haydn ausbildet, um den rhythmisch-metrischen Fluss in die Hand zu nehmen und die Musik aktiv zu steuern. Dabei dient die Phrasenüberlappung als Mittel, mit der die vorausgehende Phrase »überholt« werden kann, indem sich die gewichtige neue Aktivität der Musik auf die leichte Seite des Schwer-Leicht-Pulses schwingt.

Das Seitenthema erscheint als nächster Viertakter auf dem, von Anfang an gezählten, leichten achten Takt. Es setzt jedoch, bedingt durch den vorausgehenden regelmässigen Viertakter und die motivisch neue Gestik, gewichtig ein und pendelt in der Folge zwischen der neuen Tonika und deren Dominante. Das innere Tempo ist die Halbtaktigkeit, gekennzeichnet durch die beiden extremen Töne ($h^1 - g^2$) und den auf zwei Teile aufgebrochenen Dreiklang pro Bewegungsrichtung. Die für ein Seitenthema typische Wiegebewegung führt in Takt 12 erneut zu einer Intensivierung, die vordergründig einen weiteren Viertakter (T 12–15) begründet, in dessen letztem Takt aber auf die unbetonteste aller Zählzeiten im Viervierteltakt, der Zwei, die abschliessende Kadenz quasi zu früh einsetzt.

Takt 12 beginnt schwer, motivisch neu und harmonisch-rhythmisch halbtaktig. Im Ausfluss des vorausgehenden Seitengedankens hat sich die Halbtaktigkeit durchgesetzt, die hier kaschiert, dass auf den schweren Takt 12 mit Takt 13 erneut ein schwerer folgt resp. das Spiel eröffnet, welcher Takt hier der schwere sei. Denn im vermeintlich leichten Takt 13 zaubert Haydn mit der Tonwiederholung des e^2 und dessen Überbindung einen leichten Akzent auf die zweite Zählzeit und setzt damit eine versteckte Synkope (mit Viertel – Halbe – Viertel) in die Oberstimme. In deren Schatten stellt sich durch die leise Betonung der zweiten Zählzeit nicht nur der Viertelpuls ein, sondern auch die Frage nach dem Gewicht des Taktes steht im Raum. Dabei ist zu bemerken, dass sich erneut im vermeintlich leichten Takt, wieder im Schatten der Ereignisse, die innere Beschleunigung vollzieht. Interpretierende wie Rezipierende erfahren sich in diesem Moment in einer Zone der Unbestimmtheit, ob nun der subdominantisches Takt 13 oder der dominantische Takt 14 schwer oder leicht zu verstehen sind. In jedem Fall jedoch wirkt

nach Takt 13 in der ersten Takthälfte von Takt 14 klar der Viertelpuls (Bewegungsrichtung und rhythmische Gestalten in der Oberstimme), bevor die zweite Takthälfte Entspannung andeutet und zur Zählzeit der Halben zurückkehrt. Takt 15 bringt den Abschluss, womit sich der Viertakter (T 12–15) etabliert. Allerdings folgt auf der zweiten Zählzeit von Takt 15 bereits die neue Viertelpuls-Motivik in Form des gebrochenen Dreiklangs. Zusammengefasst resultiert zwischen Takt 12 und 15 eine Zone der Unbestimmtheit, bei der unterschiedliche Deutungen möglich sind, bis der Schlussgedanke dem Spiel ein Ende bereitet. Denn ausgelöst durch die zweite Phrasenüberlappung in diesem Stück resultiert aus dem vermeintlichen Achtakter zu Beginn auch auf der Ebene des Seitengedankens ein Siebentakter, bestehend aus 4 Takten Seitengedanke und 4 Takten Erörterung der Seitensatztonart, wobei der letzte Takt in Phrasenüberlappung der folgenden Gruppe zugeteilt wird.

Abbildung 28: Die Phrasenstruktur der Exposition der ersten Klaviersonate von Haydn. Die Pfeile bezeichnen die Phrasenüberlappungen.



Mit Takt 15 setzt also auf der zweiten Zählzeit der Schlussgedanke ein, der Takt greift schwer, weil motivisch frisch bestückt, und führt direkt in den Trugschluss, was die Möglichkeit einer variierten leichten Wiederholung eröffnet und zum starken Abschluss in Takt 17 führt. Abbildung 28 veranschaulicht den Vorgang. Im vierten Takt übersetzt die Musik mit einem schweren Takt auf die leichte Zeit, womit die Gegenebene erreicht ist. Der Vorgang wiederholt sich in Takt 15. Angelangt auf der dritten Ebene endet die Musik mit einem schweren Takt, d.h. die Wiederholung der Exposition beginnt mit einem leichten. Damit

steht die Wiederholung unter ›verkehrten‹ Vorzeichen: was beim ersten Durchgang schwer erklang, steht in der Wiederholung auf leicht.

Der vermeintliche Takt 18 veranschaulicht, dass die Wiederholung der Exposition auf der dritten Ebene auf leichte Zeit fällt. Dabei zeigt sich, dass die Wiederholung der Exposition nicht identisch ist mit ihrem erstmaligen Erscheinen. Während Takt 1 zu Beginn der Sonate als schwerer Takt wahrgenommen wird, erfolgt die Wiederholung nach der erstmaligen Exposition genau unter umgekehrten Schwer-Leicht-Verhältnissen auf leichter Zeit. So wie der zweite Takt ein leichtes Abbild des ersten ist, wird deutlich, dass die Wiederholung der Exposition deren leichte Variante durchspielt. Was schwer war, wird in der Wiederholung der Exposition leichter, was leicht war, fällt ins Lot, allerdings auf höherer Ebene. Ergänzend ist zu erwähnen, dass im Moment der Wiederholung ein unvermittelter Sprung zurück in die Grundtonart stattfindet. Dieser Tonarten-Knick ist äusserst charakteristisch, auch schon im barocken Suitensatz. Allerdings geht mit der jungen Wiener klassischen Exposition mit der tonartlichen Diskontinuität nun auch eine taktgruppenbezogene Diskontinuität einher. Einmal darauf aufmerksam geworden, stellt sich damit ein poetisches Spiel ein, bei dem das Gleiche nicht dasselbe ist.

Sowohl in Takt 4 als auch am Ende der Erörterung der Seitensatztonart (T 15) stehen Phrasenüberlappungen (-erstickung, Elision), wodurch auf einen schweren Takt unmittelbar ein nächster schwerer folgt. Diese Beobachtung ist wichtig und macht nachvollziehbar, wie der kontinuierlich verlaufende Fluss der Musik durch Diskontinuität gestaltet wird. Der musikalische Zeitstrahl fließt unerwartet und plötzlich nicht mehr in seinen erwartet geordneten Schwer-Leicht-Bahnen. Die erwartete Geradzahligkeit wird nicht vollends abgeschritten, sondern durch Schnitte, Stauchungen und Überlagerungen schneidet Haydn eigentliche Kerben in den Verlauf der musikalischen Zeit, welche dadurch porös und diskontinuierlich wird.⁸ Die Parallele zur (deutschen lyrischen)

8 Vgl. Haydns Selbstbeschreibung: »Versuche machen, beobachten, verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen« in: Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Reprint 1979.

Sprache, welche unregelmässige Abfolgen von Schwer-Leicht kennt, ist unverkennbar. Georgiades würde argumentieren, dass es sich nicht (mehr) um *eine* Linie, sondern ein aus mehreren Linienfetzen zusammengestelltes Gebilde handeln würde, was ein wesentliches Merkmal der Wiener Klassischen Musiksprache sei.⁹ Die Musik ergebe sich nicht mehr aus der kontinuierlichen Entwicklung der linearen Melodik, noch aus der Zwei- und Viertaktigkeit des galanten und empfindsamen Stils, denn die Wiener Klassiker schöpften aus anderen Tiefen. »Sie prägen [durch die Verwendung der neuen Techniken, F. B.] eine neue Musiksprache, sie schaffen somit neue geistige Wirklichkeiten, sie erfassen die Wirklichkeit unter neuem, nie dagewesenem musikalischen Aspekt.«¹⁰ Dieser weitreichende Blick erfolgt bei Georgiades angesichts einer Betrachtung des Mozart'schen Musiktheaters und muss in diesem Sinn für das besprochene kleine Musikstück relativiert werden. Aber die Aussage trifft insofern den Kern, als die Gestaltung der Zeit zum Gegenstand in den Künsten wird. »Mein Acker«, sagt Goethe, »ist die Zeit.«¹¹ Der Dichter benennt, dass auch für den literarischen Künstler *die Zeit selbst* ein zentrales Element ist, auf und mittels dem die eigentliche Flüchtigkeit der Ereignisse abgebildet und damit erlebbar gemacht werden kann.

Die Einbrüche von Diskontinuitäten im Zeitstrahl lassen sich graphisch vereinfacht darstellen. Das Durchbrechen der Viertaktigkeit in Takt 4 hat zur Folge, dass ein neuer Schwer-Leicht-Zeitstrahl im linearen Ablauf auf einer zweiten energetischen Ebene ansetzt. Diese zweite Ebene wirkt auf dem Gegenpuls, da sie auf leichter Zeit motivisch gewichtig fortschreitet und damit insgesamt einen latent schwebenden Charakter erzeugt. Seitengedanken stehen oft auf Gegenpuls-Ebenen und wirken darum leichter. Die Gegenpuls-Ebene wird im Haydn-Beispiel erst definitiv mit Takt 15 verlassen, in welchem die gewichtige neue Motivik des

9 Vgl. Thrasybulos Georgiades: »Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters«, in: *Mozart-Jahrbuch 1950*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, S. 76f.

10 Ebd., S. 77.

11 Zitiert nach Albert Camus: *Der Mythos des Sisyphos*, Rowohlt 1999, S. 83.

Schlussgedankens auf der dritten energetischen Ebene insofern wieder ins Lot fällt, als der ungerade Takt wieder schwer ist, allerdings zwei energetische Ebenen höher als zu Beginn. In der kurzen Exposition der ersten Klaviersonate Haydns zeigt sich somit die ganze Wirkkraft der von Heinrich Christoph Koch beschriebenen Vermischung von geradzähligen mit ungeradzähligen Taktgliedern.¹²

Nicht in jeder Sonatenexposition der Wiener Klassik sind die Verhältnisse so einfach nachzuvollziehen und gleich deutlich ausgearbeitet wie in diesem kurzen Stück Haydns. Allerdings wiederholen sich die Phänomene nur quantitativ; sie werden verstrickter und überlagern sich. Qualitativ bleibt es bei den beschriebenen Mechanismen, aus denen sich die Grammatik des dramatischen Charakters der Wiener Klassik baut. Form kann allerdings nicht länger statisch, sie muss dynamisch verstanden werden. Nicht nur die frühen Klaviersonaten von Haydn bieten hierfür ein beredtes Zeugnis und ein vortreffliches Forschungsfeld.

Wiederholungszeichen am Expositionsende Konvention oder Poesie?

Zurück zur Frage der Wiederholungszeichen am Ende der Exposition. Wie das Beispiel der Klaviersonate Nr. 1 von Haydn zeigt, ermöglicht das Wiederholen der Exposition aufleichter Zeit das Erfahrbarmachen eines

12 »Bey dem Gebrauche der melodischen Glieder von ungerader Taktzahl kommen zwar oft Fälle vor, bey welchen sich unser Gefühl wider die Vermischung derselben mit geradzähligen Gliedern sträubt; man hat aber noch keine bestimmte Regel ausfindig machen können, in welchen Fällen diese Vermischung dem Gefühle entgegen sey, oder nicht, und daher gehört die Entscheidung des Schicklichen oder Unschicklichen bey der Vermischung der ungeradzähligen Rhythmen mit den geradzähligen noch vor den Richterstuhl des Kunstgefühls«, zitiert nach Wolfgang Budday: *Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790)*, Kassel: Bärenreiter 1983, S. 131.