Die Sonatenform bei Haydn - Monothematik

Als Väter des klassischen Stils gelten vor allem der in Spanien wirkende Italiener Luigi Boccherini (1743-1805) und Joseph Haydn (1732-1809). Während im heutigen Konzertleben von ersterem eigentlich fast nur die Quintette für Gitarre und Streichquartett überlebt haben, gehören Haydns ca. 104 Symphonien, 83 Streichquartette und 52 Klaviersonaten zum Repertoire (daneben Konzerte, Oratorien, Messen, Kammermusik in verschiedenen Besetzungen, die 24 Opern konnten sich nicht etablieren), wenngleich gemessen an Haydns Bedeutung gegenüber anderen Komponisten deutlich unterrepräsentiert. Das Interesse konzentriert sich auf sein Spätwerk, obwohl er in allen Schaffensperioden ein interessanter und anregender Komponist war - man höre nur irgendeine Symphonie seiner mittleren "Sturm und Drang"-Zeit (darunter die bekannte "Abschiedssymphonie" fis-Moll Nr.45), sie ist auf jeden Fall originell. Selbst im höfischen Frühwerk gibt es hochoriginelle Stücke, wie die drei Symphonien "Die Tageszeiten" (Nr.6-8), die programmatisch angelegt sind und formal eine Mittelstellung zwischen suitenartigem Divertimento, Sinfonia concertante und Symphonie darstellen. Sie waren quasi seine Antrittsvorstellung beim Fürsten Esterházy, wo er nach bescheidenen Anstellungen als Korrepetitor und Kammerkomponist in Wien und Böhmen von 1761-91 als Kapellmeister wirkte. Einerseits war die Arbeit natürlich Fron, denn Haydn musste wie ein Diener stets anwesend sein und alle gewünschten Kompositionen stets ausführen. Andererseits hatte er in Esterháza die Möglichkeit, mit einem vorzüglichen Orchester und berühmten Gastmusikern aus der ganzen musikalischen Welt in Ruhe proben und seinen Stil entwickeln zu können. Er griff stets die aktuellsten Strömungen auf, aber formte sie individuell aus. Haydn selbst beschrieb später die Folge seiner Abgeschiedenheit lakonisch: "Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irremachen und guälen, und so musste ich original werden."

Schon während seiner Anstellung wurden seine Werke überall berühmt, vor allem im vorrevolutionären Paris waren seine Symphonien sehr beliebt. Nach dem Tode seines Arbeitgebers unternahm Haydn gefeierte Konzertreisen, vor allen Dingen nach London (1791/94-95), wofür seine letzten 12 Symphonien entstanden. Seinen Lebensabend verbrachte er als geachtete Berühmtheit in Wien.

Formal durchläuft Haydns Werk alle Stationen der Entwicklung des klassischen Stils (bzw. initiiert sie), bezogen auf den Sonatensatz lässt sich allerdings eine deutliche Bevorzugung des sogenannten monothematischen Prinzips – als Gegensatz zum dualistischen mit gegensätzlichen Themen – erkennen. Dies kann unterschiedliche Ausprägungen haben:

- a) verschiedene Themen beziehen sich mehr oder weniger deutlich aus demselben motivischen Material diese Vorgehensweise wirkte vor allem in Beethovens Schaffen weiter
- b) die Sonatenform konstituiert sich ausschließlich durch den Tonartenplan, es gibt nur ein Thema

Zu b) siehe die letzte Symphonie Haydns D-Dur Hob.I/104 (1795). Zu a) ein charakteristisches Beispiel:

Klaviersonate e-Moll Hob.XVI/34, I. Presto

1-45 Exposition

1-29 Hauptsatz und Überleitung

1-8 Hauptsatzthema als 8taktiger entwickelnder Satz, die harmonische und motivische Bewegung verflüssigt sich von 3 Takten t bis zu einer halbtaktigen Wendung zum Halbschluss, die dreimal erklingt.



- 9-13 angegangene Wiederholung und Modulation nach G-Dur
- 14-18 4(subito) f Liquidationsprozess: rechte Hand ändert sich zu Sechzehntelfigur, ab T.17 kommt eine Vorhaltsfigur hinzu
- 19-21 Quintfallssequenz, ab hier durchgehende 16telbewegung
- 22-29 eintaktiges Motiv mit Parallelführung der Außenstimmen (3x), mündet in Halbschluss D-Dur mit Unisono. Abschließende Dreiklangsbrechung ist Umkehrung des Themenkopfes.

30-45 Seitensatz und Schlussgruppe

31-35 Seitensatzthema als sechstaktiger Satz mit Ganzschluss. Das Motiv der rechten Hand des Hauptsatzthemas wird abgespalten und fortspinnungsartig weitergeführt.



36-41 Wiederholung des Seitensatzthemas, Kadenz wird mit chromatischer Sequenz ausgesponnen und dadurch einen Takt erweitert. Dadurch bildet der Zieltakt gleichzeitig des ersten Takt der→ 46-49 Schlussgruppe: Kadenz nach G-Dur mit Dreiklangsbrechungen in Sechzehnteln.

46-78 Durchführung

46-50 Eröffnung: variierte Wiederholung des Anfangs mit dominantischem Orgelpunkt auf E.

51-63 Sequenzteil: überraschender Neuansatz in C-Dur, entspricht Überleitung T.14ff. Liquidationsprozess als Aufstiegssequenz über $e \rightarrow d \rightarrow h$

64-70 Parallelführung der Außenstimmen, Mittelkadenz nach h-Moll, freie Umkehrung und Entwicklung von T.22ff

71-78 Rückführung: stufenweiser Abstieg der linken Hand, führt zu Halbschluss H-Dur. Motivik aus Hauptsatz mit "Händetausch".

79-127 Reprise

79-94 Reprise Hauptsatz-Überleitung: Die Wiederaufnahme des achttaktigen Satzes entfällt, dafür springt Haydn bereits in T.81 in die Überleitung (entspricht ungefähr T.16 eingerichtet nach e-Moll), ab hier wörtlich in t.



94-99 Reprise des Seitensatzes in e-Moll

100-107 Reprise der Wiederholung des Seitensatzthemas mit zusätzlicher Erweiterung der chromatischen Sequenz um einen weiteren Takt.

108-110 Reprise Schlussgruppe mit Modulation nach C-Dur

111-127 Coda mit Elementen der Schlussgruppe und der Kadenz der Überleitung. Schlusskadenz i-VI-vi⁵⁶-V ähnlich der Stretta einer Opernarie – dies bestätigt den dramatischen Gestus dieser Klaviersonate, deren sprechende Motivik eine opernhafte Charakterisierung andeutet (angeblich konzipierte Haydn des Öfteren seine Instrumentalmusik in programmhaften, dramatischen Handlungen, die er jedoch der Öffentlichkeit nicht verriet). Auch der klanglich etwas leere, offene Schluss im \boldsymbol{p} ist gestisch außergewöhnlich; was in Dur witzig wirken könnte, klingt hier eher desillusioniert.



T.100-109

Zusammenfassung: Diese Form der Monothematik kann am häufigsten beobachtet werden: Der Seitensatz bildet zwar eine eigene Motivik aus, sie wird jedoch aus Figuren des Hauptthemas entwickelt. Der Tonartenplan einer Mollsonate kann hier mustergültig nachvollzogen werden: Der Seitensatz steht in der Paralleltonart, deswegen erreicht die Mittelkadenz in der Durchführung hier die v.Stufe in Moll. Daneben spielt aber in diesem Werk noch eine andere Stufe eine besondere Rolle, nämlich der tG C-Dur. Diese Harmonie ist die erste nach dem beginnenden e-Moll (T.3) und taucht danach an zwei weiteren Schnittstellen auf: Als überraschender Ansatz der großen Durchführungssequenz T.51 und als harmonisches Agens der dramatischen Coda T.111. Die Straffung der Reprise unterstützt den eher dramatischen Charakter der Sonate – eine vollständige Wiederaufnahme des Hauptsatzes würde den musikalischen Fluss allzu sehr hemmen. Außerdem erklangen weite Teile der Überleitung bereits in der Durchführung, so dass Haydn auf eine neuerliche Wiederholung verzichtet.

Symphonie Nr.104 D-Dur

Haydns letzte und berühmteste Symphonie, entstanden für Haydns letztes Londoner Konzert im Dez.1795. Die Taktzählung bezieht sich auf die Taschenpartitur Edition Eulenburg No.409, hrsg. 1936.

Adagio

- 1-16(a) Langsame Einleitung in d-Moll, doppelt punktierter Rhythmus der alten Französischen Ouvertüre.
 - 1+2 Tutti ff unisono d-a
 - 3-6 (4 Takte) piano, Parallelführungssatz mit Kadenz nach→
 - 7+8 Tutti # unisono f-c
 - 9-13 (5 Takte!) aufsteigende Sequenz mit Parallelführungen bis zur Kadenz nach→
 - 14-16 Tutti *ff-pp* Kadenz d-Moll mit Neapolitaner, endend auf Halbschluss
 - 17 ein Viertel Pause mit Fermate (?)

Allegro

1-107 Exposition

1-48 Hauptsatz

1-16 Wiederholungsperiode mit Halbschluss nach 8 Takten, Ganzschluss zu T.16 verschränkt mit nächster Motivgruppe. Wichtige Elemente des Themas: Initialmotiv im Tetrachord mit Achtelaufgang in ein klopfendes Viertelmotiv, abwärtsgerichtete Parallelführung (Fauxbourdonsatz) mit synkopierter Mittelstimme, Achtelfigur in Kadenz. Der Nachsatz wiederholt alle Motive, lediglich der Fauxbourdonsatz ist diesmal aufwärts gerichtet.

16-48 mehrgliedrige Überleitungsgruppe

Diesen Abschnitt Überleitung zu nennen ist lediglich Konvention, mangels einer anderen Einteilung. Zunächst sehen wir eine direkte Fortführung des Hauptsatzmotives durch Hinzufügung einer Oberstimme über das Initialmotiv in den mittleren Streichern. Das neugewonnene Motiv wird abgespalten (satzartig in 2+2+4x1 Takten), führt in eine 4taktige Parallelführung mit Liegeton (ähnlich Einleitung). T.28-40 gewinnen verschiedene Figuren aus dem vorangegangenen motivischen Material, verbindendes Element bleibt auch hier der Fauxbourdonsatz. T.41-48 Kadenzieren über Orgelpunkt E als **D** zum Seitensatz.

49-82 Seitensatz

49-56 wörtliche Wiederholung des Vordersatzes des HS-Themas (1-8) in der Oberquinte A-Dur. Der SS bringt also kein kontrastierendes Thema, nicht einmal eine andere Ableitung aus dem ersten Thema, sondern sogar wörtlich dasselbe!

57-82 Der Nachsatz allerdings wird durch eine andere Fortspinnung ersetzt, die zunächst das Initialmotiv in Engführungen imitatorisch verwendet, danach eine neue Kontrapunktierung des absteigenden Fauxbourdons einführt. T.76ff wirkt wie eine neue Version des Orgelpunktes T.41ff, mündet aber diesmal in einen Ganzschluss nach A-Dur.

83-107 Schlussgruppe

Auch die Schlussgruppe formal abzutrennen, folgt analytisch eher dem Bedürfnis, eine traditionelle Gliederung vorzunehmen, als echter motivisch-thematischer Notwendigkeit. Immerhin haben wir zuvor die deutliche Kadenz und ab hier die überwiegende Kadenzharmonik (mit Ausnahme der Quintfallsequenz T.92-95), die den Schlussgruppencharakter bestätigen. Motivisch haben wir es weiterhin mit Ableitungen aus den Hauptsatzmotiven zu tun, darunter das z.T. umgekehrte Initialmotiv T.88ff und die Oberstimme (hier synkopiert) T.96ff, die sich auch als Kontrapunkt zu dem scheinbar neuen Motiv T.84ff entpuppt.

108.176 Durchführung

Die Durchführung wird vollständig beherrscht von einem klopfenden Viertelmotiv mit anschließendem Seufzer, gewonnen aus T.3f des Hauptsatzthemas.

108-129 Klopfmotiv in Parallelführungen, enggeführten Imitationen in h-Moll→e-Moll→

130-138 cis-Moll→gis-Moll, mit umgek. Initialmotiv

139-176 umspielte Variante des Initialmotives E-Dur/e-Moll mit absteigender Fauxbourdonsequenz, \rightarrow h-Moll, Abspaltung des Seufzermotives T.159ff, T.169ff aufsteigender Fauxbourdon über Orgelpunkt A bis in einen A .

177-278 Reprise

177-230 Hauptsatz-Reprise. Zunächst nur kleinere Varianten (Nachsatz uminstrumentiert für Fl+ 2 Ob), die Orgelpunktstelle der Exposition (T.41ff) wird ersetzt durch eine Wiederaufnahme des Klopfrhythmusses aus der Durchführung (gleichzeitig harmonische Einrichtung, wird ab 218 überraschend abwärts geführt, "verkleckert" mit Pausen durchsetzt in ein sparsames, scherzhaftes piano, dieses führt in eine→ 232-249 Reprise des Seitensatzes, mit Engführungen des Initialmotives imitatorisch angereichert 250-278 Reprise der Schlussgruppe und Coda

Zunächst wörtlich, ab T.261 mit Klopfmotiv, ab 270 letzter Parallelgang durch die gesamte Oktave.

Zusammenfassung: Die Monothematik äußert sich in diesem Meisterwerk dadurch, dass sämtliche Motive aus der thematischen Gruppe des Anfangs des Allegros gewonnen werden. Die schulbuchmäßige formale Einteilung des Sonatensatzes ist hier eigentlich überflüssig und äußert sich nur noch durch den Tonartenplan, der durch die deutlichen kadenziellen Einschnitte hervorgehoben wird. In der Durchführung gewinnt plötzlich ein bisher unbedeutendes Motiv an Gewicht und durchsetzt folgerichtig den gesamten restlichen Satz.

Haydns Zeitgenossen betrachteten die Beschränkung auf ein Thema als besondere Stärke, nicht etwa als Einfallslosigkeit. In der Tat wirkt dieser Satz zu jedem Zeitpunkt frisch und dennoch einheitlich, denn Haydn behandelt die Motive so frei wie möglich, die Verbindung zum Anfang ist aber jederzeit nachvollziehbar.