

Zum Formplan meiner f-moll-Sonate op. 3

Markus Lepper

Dezember MMIX

Inhaltsverzeichnis

Vorwort zur Neubearbeitung	5
1 Exposition	5
1.1 Aufgaben und Ausgangslage für das Gesamtwerk	5
1.2 Rahmenbedingungen der Exposition, und erste Konsequenzen	10
1.3 Konflikt und Vermittlung — das klassische Musikwerk als Prozesskomposition	13
1.4 Das Hauptmotiv und seine Semantik	14
1.5 E 1 — Einleitung	16
1.6 E 2 — Hauptthemengruppe	22
1.7 E 3 — Nachklang und Überleitung	24
1.8 E 4 — Die Seitensatzgruppe	25
1.9 E 5 — Die Choralgruppe	27
1.10 E 6 — Die Schlußgruppe	28
2 Durchführung	31
2.1 Was bedeutet die Behauptung einer Formteilgrenze ?	31
2.2 Formteil-Aussagen encodiert	32
2.3 Wiederholung der Exposition	33
2.4 D 1 als Überleitungsgruppe	34
2.5 D 1.1	35
2.6 D 1.2	36
2.7 D 1.3	37
2.8 D 1.4	38
2.9 D 1.5 — Das Problematische an Durchführungseigenem Material	38
2.10 D 2.1 — Beginn der eigentlichen Durchführung	42
2.11 Die Durchführungsfuge FUGA II(D 2 + R 1.1) als Materialprozess	44
2.12 D 2.2 — Erste Allegro-Durchführung des HTh's	45
2.13 D 2.3 — ein plötzlich lieblicher Ländler	46
2.14 D 2.4 bis D 2.6 — Zunehmende Vermittlung von HTh, SsTh und SsHg	47
2.15 Rückführung, oder: Wie bringt man eine Df zum Halten ?	49
2.16 D 2.7 — Erstes Regen von Rückführung	51
2.17 Die großen Proportionen	53
2.18 Exkurs: Einschränkung der Relevanz taktzahlenbasierter Fakten	55
2.19 D 2.7 — Fortsetzung	56
2.20 D 2.8	57
2.21 D 2.9	57
2.22 D 2.10	58

3	Reprise	62
3.1	Die Verhältnisse der Rp zu Exp und Df	62
3.2	D 2.11 = R 0 — Scheinreprise und Fortsetzung der Fuge . .	64
3.3	R 1 — Die Rp der Einleitung	65
3.4	R 2.1 — Die Dislokationen von HTh und SsTh	66
3.5	R 2.2 — Die Erlösung des SsTh	67
3.6	R 3 bis R 5 — Die Rp des ChTh's und die FUGA III	69
3.7	R 3 und R 4.0 — Überleitungsgruppe und Löckung des Choral's	70
3.8	R 4.1 — die Apotheose des ChTh	73
4	Coda	76
4.1	Wie beendet sich ein Werk?	76
4.2	C 1 — Der f-moll-Teil der Cd als kurze Df	77
4.3	C 2 — C-Dur, die Erlösung des HTh	78
4.4	C 3 — FUGA IV, die Fuge aller Fugen	80
4.5	C 3.3 — Der Schluß nach dem Schluß nach dem Schluß . . .	81
5	Zum Vortrag	82
	Danksagung	83
	Literaturverzeichnis	83
	Register	84

Tabellenverzeichnis

1	Alle Hauptthemen, einiges Nebenmaterial, und ihr erstes Auftreten	10
2	Formteile und Materialien in der Exposition	11
3	Formteile und Materialien in der Durchführung	30
4	Die Schwebungen zwischen SHS- und Fugen-Form, tabellarisch	41
5	Formteile und Materialien in Reprise und Coda	68

Abbildungsverzeichnis

1	Mögliche Geschichte der Vermittlung des rhythmischen Materials	18
2	Die wichtigsten kontrapunktischen Kombinationen der Hauptthemen	19
3	Vereinfachte Dichtigkeitskurve zwischen Exp-Höhepunkt und Beginn der Df-Fuge	35
4	Gesamtform des Werkes in graphisch-proportionaler Darstellung; die Schwebungen zwischen SHS- und Fugen-Form	40
5	Verhältnisse zwischen den Teilen eines SHS's	67
6	Dislokationen zwischen Exp und Rp	71

Liste der Notenbeispiele

1	Das Hauptmotiv HMt	15
2	Das Einleitungsthema ETh	17
3	Erscheinungen des HMt in der Einleitung	20
4	Das erste Erscheinen des „Hosianna!“-Motivs Hosi	21
5	Das Hauptthema HTh	22
6	Exclamatio als „Beantwortung“ des HTh-Anfangs	24
7	Das Seitensatzthema SsTh	25
8	Das Choralthema ChTh , soweit exponiert	27
9	Anfang und Ende der Schlußgruppe SchlGr	29
10	Beginn der Df-Fuge FgTh	42
11	Vermittlung von Hosi nach HTh	44
12	12TonRh(a) als Einschaltung zwischen Hosi und HTh	45
13	Tri-Tonaler Verband des unterschiedlich rhythmisierten HTh's in D 2.7c	46
14	Df von SsTh und HTh als Lieblicher Ländler in D 3	47
15	Die aufsteigende Quarte in Fortschritt der Vermittlung zwi- schen HMt und SsTh in D 2.4	47
16	Alternative Vermittlung von „Punktierung“ nach „Daktylos“ in C 1.3	78

Vorwort zur Neubearbeitung

Die Wiederbelebung meines Internet-Auftrittes¹ in diesem Jahr brachte einerseits viel Mühe und ermüdende Aufräumarbeiten mit sich, war aber auch Gelegenheit, so manches Unvollendete noch einmal vorzunehmen und vielleicht fertigzustellen.

So auch je eine kürzere Arbeit zu meinen beiden Klaviersonaten f-moll op. 3 und fis-moll op. 11. Investieren konnte der Verfasser in diese Texte deshalb, weil sie geeignet scheinen, mehr als nur einem Zweck zu dienen:

1. Zunächst einmal können sie zukünftigen Interpreten und Hörern zur *Orientierung* dienen, was wegen der Länge und des Materialreichtums der Werke durchaus notwendig erscheint, und was deswegen auch einen Blick in die Tiefen der Mittelgrundstruktur einschließen muß (und ganz nebenbei natürlich noch aufweist, was für großartige Kompositionen das sind ;-),
2. dann sind diese Texte durchaus weitere Schritte auf dem Weg zu einer phänomenologisch orientierten und gleichermaßen transzendentalanalytisch fundierten Musiktheorie (hier: Formenlehre),
3. und *last not least* soll sowohl das Schreiben als auch das Lesen Spaß machen.

Ersteres ist geschehen,
letzteres wünscht der Verfasser den geehrten Leserinnen und Lesern,

Berlin, zum Jahresausklang MMIX

1 Exposition

1.1 Aufgaben und Ausgangslage für das Gesamtwerk

Bei der Komposition seiner f-moll-Sonate stellten sich dem Verfasser **zwei** Grundaufgaben:

Die **erste** bestand in der Kombination der beiden für unsere abendländische Tradition grundlegenden Formprinzipien, der von *Sonatenhauptsatz* und *Fuge*.

Ein Sonatenhauptsatz(SHS) besteht immer mindestens aus den Teilen . . .

1. Exposition (Exp), die die Materialien des Satzes aufstellt. Sie hat, besonders in harmonisch/tonaler Hinsicht, relativ stabile Gestalt und bleibt nahe bei der Anfangs-(/Haupt-/Nominal-)tonart. Dies kann man bezeichnen, und auch konkret so empfinden, als ein eher „festes“ oder „sicheres“ Verhalten.

¹markuslepper.eu

2. Durchführung (Df), die diese Materialien kombiniert und transformiert (und sich dabei harmonisch/tonal sehr weit vom Ausgangspunkt entfernen kann). Dies kann erlebt werden als „vagierend“, „flüssig“, „unsicher“, „kämpferisch“, „konflikt-austragend“, etc.
3. Reprise (Rp), die eine (mehr oder weniger stark) modifizierte Wiederholung der Df ist (und dabei besonders die Tonartverhältnisse grundlegend vereinfacht). Die Rp wird also *zumeist* (jedenfalls *immer* beim ersten Eindruck oder bei oberflächlicher Betrachtung) erlebt als das Wiedererreichen von „festem Boden“.

Erweitert werden kann dieses Raster am Anfang durch eine (besonders in der Frühklassik beliebte) *Einleitung* und am Ende durch eine (besonders seit BEETHOVEN zunehmend gewichtigere) *Coda* (Cd) .

Die SHS-Form ist die komplexeste und genauestens ausgearbeitete „Form-Formel“ der europäischen Musikgeschichte. Ihre Komplexität gewinnt sie aber nicht durch „willkürliche“ Häufung von Regeln, sondern durch gleichsam „fraktale“ Fortsetzung dieser Drei-Gliederung der obersten Ebene in die Untergliederung der genannten Formteile, die also ihrerseits u.a. wieder aus „festeren“ Abschnitten (Themenauftritten) und „Flüssigerem“ (Einleitungen, Fortspinnungen, Überleitungen) bestehen.

So werden z.B. die in der Exp präsentierten Materialien (jedenfalls in der klassischen Gestalt) wiederum in drei Teilen, den sog. *Themengruppen*, organisiert, die also die nächstniedere Gliederungsebene von Exp und Rp bilden. Meist nennt man diese Themengruppen meist „Hauptthema“, „Seitensatz“ und „Schlußgruppe“.

Im Sinne einer stärkeren Abstraktion von ihrer konkreten klassischen Gestalt, abher auch ganz im Sinne ihrer nach-klassischen und nach-romantischen Weiterentwicklung bis hin zu SCHÖNBERG und BERG, können wir aufstellen ein „aller-allgemeinsten dialektisches Modell der SHS-Form“ (**DiaSon**). Dieses besagt lediglich, daß ...

1. die Exp verschiedene Materialien in gegenseitiger Konfliktstellung präsentiert, und so dem weiteren Satz „Aufgaben der Vermittlung“ stellt,
2. die Df den Prozess der Vermittlung zwischen den aufgestellten Widersprüchen vollzieht, — jedenfalls damit beginnt.
3. die Rp die Konsequenzen dieses Vermittlungsprozesses in das Material integriert.
4. die Cd (und evtl. auch bereits Teile der Rp) den Vermittlungsprozess der Df weiterführt und (soweit werkimmanent überhaupt möglich) zu einem Endpunkt bringt.

Die SHS-Form ist im Verlaufe der Spätromantik zwar durchaus zurückgetreten, nie aber vollständig verschwunden: Nicht nur ist sie (in allerdings streckenweise stark veränderter Gestalt: mit anderen klingenden Materialien und neuen Arten der Realisierung der formalen Funktionen) in viele Werke der „klassischen Moderne“ noch strukturbestimmend, auch für bedeutende größere,

sinfonische Werke der Rockmusik ist sie ein adäquates Analyse-Modell, z.B. für „Child in Time“ von DEEP PURPLE und für „Sister Ray“ von THE VELVET UNDERGROUND.

Die vorliegende f-moll-Sonate nun besteht in einem einzigen, ca. 40 Minuten dauernden Sonatenhauptsatz.

In diesen sind, im Sinne o.e. erster Grundaufgabe, der Aufgabe Integration von SHS und Fuge, vier(4) unterschiedlich lange **Fugen**-Teile eingelassen, nämlich als Exposition eines dritten Themas, als Hauptbestandteil der Durchführung, als zweite Hälfte der Reprise und kurz vor dem allerletzten Schluß wenige Takte in der Coda.

Eine **zweite** diesem Werk zugrunde liegende Aufgabe geht noch darüber hinaus, — es ist die „sin-fonische“ im romantischen Sinne. Ein sinfonischer Satz nämlich muß, nach diesem Verständnis, ein Abbild versuchen einer ganzen *Totalität* von Lebenswirklichkeit und Weltanschauung: Die unterschiedlichsten Erlebnissphären, ihre Konflikte und ihre Vermittlung, die verschiedenartigsten Erkenntnis- und Lernprozesse, Materialien, Einflüsse, Zitate, Gegebenheiten, Techniken, Klänge und Wahrheiten, — all dies soll sich in einer Sinfonie wiederfinden und innerhalb des Werkes seine real-weltlichen Konflikte, Veränderungen, Tragödien und Erlösungen nocheinmal, diesmal aber musik-immanent und somit genußfähig gemacht, als Ganzes durchleiden

Die konstituierenden Vorbilder für diese sinfonische Sonatenhauptsatzform waren für den Verfasser seinerzeit die großen sinfonischen Sätze MAHLERS, besonders der erste Satz seiner Dritten Sinfonie, aber auch die schon von BEETHOVEN, SCHUMANN und MENDELSSOHN erfundenen und durch BRUCKNER, BRAHMS und DVOŘÁK fortgeführten „romantischen“ Erweiterungen der ursprünglichen sinfonischen Form.

Hier nun, um Falle der Klaviersonate, war naheliegenderweise auch die „h-moll-Sonate“ von LISZT Gegenstand intensiver Auseinandersetzung, denn bei beiden Werken geht es nicht um ein pianistisches Bravourstück, sondern um eine umfassende Welten-Sinfonie. Die „Concord-Sonate“ von IVES, damals noch nicht so genau gekannt und verstanden, diente in satztechnischer Hinsicht eher als Gegenmodell, inhaltlich aber doch als Vorbild wegen ihrer liebe- und verehrungsvollen Haltung zum historischen Herkommen.

Aus all diesen Vorbildern wurde jedoch nicht in erster Linie konkretes Material oder auch nur ein bestimmter Umgang mit diesem abgeleitet, sondern vielmehr grundlegende architektonische, dramaturgische und formal-philosophische Einzelbestimmungen:

Diese bezeichnen wir als ...

1. Generische Form,
2. parallele, unabhängige Prozesse der Materialvermittlung,
3. zusätzliche Singularitäten zur Formverdeutlichung,

Zu 1, zur „generischen Form“: Während die SHS-Form die durch die oben stellvertretend genannten Komponisten betriebene Entwicklung durchlief, ist sie zu einem gleichsam *generischen* Behältnis geworden. In dieses sind beliebige andere Satzformen integrierbar.

So ist es seit HAYDN, erst recht aber seit BEETHOVEN und seinen Nachfolgern nie ein Problem, Choräle, Volkstänze, Lieder und Kinderkanons, „Rezitative“, Fugati, Solo-Konzerte, Streichquartette oder Militärmusiken, Choralvariationen oder Fugen in sinfonische „freie“ SH-Sätze auf das organischste zu integrieren!

Dies gilt prinzipiell zwar auch für andere vorgefundenen Modelle, wie „Rondo“ oder „Variationenfolge“. Jedoch ist der SHS für derartiges „Verdauen“ disparaten Materials besonders geeignet: Er weist nämlich den umfangreichsten Katalog von fest-definierten Funktionsträgern auf, und zwar ganze Abschnitte, bestimmte Schnittstellen oder Verfahren wie; „Einleitung“, „Hauptthema“, „Überleitung“, „Seitensatz“, „Schlußgruppe“, „Durchführungseigenes Material“, „Rückführung“, „Schein-Reprise“, „Repriseneinsatz“, „Einrichtung des Seitensatzes“, „Coda-Material“, „Stretta“, etc. — siehe z.B. das *Register* vorliegenden Textes!

Diese sind durch den strengeren formalen Kontext eindeutig als solche definiert und wiederzuerkennen. Deshalb gerade können sie mit völlig anderen Satzstrukturen „instantiiert“ werden, ohne daß ihre Funktion unkenntlich oder auch nur undeutlich würde, und ohne daß der Gesamtcharakter des ganzen Satzes durch übermäßig prädeterniniert wäre.

Mit fortschreitender historischer Entwicklung scheint diese Integration heterogener Elemente nicht nur möglich, sondern vom ästhetischen Grundprinzip des *varietas delectat* gar *gefordert*.

Zu 2, betr. „parallele, unabhängige Prozesse der Materialvermittlung“:

Gleichzeitig etabliert sich als dialektisches Gegengewicht zu dieser Heterogenisierung die zunehmend wichtiger und präsenter werdende *Vermittlung* von disparat exponierten Materialien, — eine werkimmanent sich vollziehende Homogenisierung.

Sind schon bei HAYDN und MOZART häufig Hauptthemen und Seitensatz durch „geheime Gemeinsamkeiten“, gemeinsame motivische Kerne, in der Tiefenstruktur des melodisch-rhythmischen Materials vermittelt, so werden mit dem historischen Fortschreiten derartige Vermittlungen mehr und mehr explizit gemacht, aufgedeckt und dem Hörer nachvollziehbar präsentiert:

Choralartig exponierte breite Melodien werden zu zackigen Fugenthemen umrhythmisiert (SMETANA: Vyšehrad, LISZT: Faust-Sinfonie, MAHLER: II, 5 und V, 2 und 5); „Zitate“ aus vorangehenden Sätzen passen sich dem neuen Kontext an, z.B. durch Geschlechtswechsel (SCHUMANN: III, 4 und Coda von 5); Themen, Motive oder motivische Kerne wandern durch alle Sätze eines Werkes (BERLIOZ: Symphony Fantastique, MENDELSSOHN SCHUMANN, BRUCKNER, MAHLER, — in all ihren Sinfonien in unterschiedlichster Intensität und Weise.).

So werden die „großen romantischen“ Sinfonien oft zusammengehalten durch satzübergreifende Verdichtungsprozesse, Entwicklungen rhythmischen und/oder diastematischen Materials, tonale Dispositionen, motivische Rekapitulation und Rekombination etc.. Diese übergeordneten Vermittlungsprozesse können nicht nur in ihrem zeitlichen Ablauf von dem (oft nur als historische Folie gleichesma zitierten) „Formplänen“ unabhängig sein, ja ihnen widersprechen, — sie können gar eigene Semantik, eigenen *trans-musikalischen Gehalt* tragen.

Zu 3, „zusätzliche Singularitäten zur Formverdeutlichung“,

Gleichzeitig mit diesen beiden gegenläufigen, sich ergänzenden Entwicklungen entwickelte sich die *Harmonik* im Sinne eines ständig erweiterten „Vokabulars“ (neue, dissonanzreiche Klänge) und einer flexibleren „Syntax“ (neue, überraschende Interpretationen und Übergänge).

Daraus ergab sich ein Aufweichungs-Prozess, der die historisch Ausgangssituation, in der tonale Dispositionen allein schon *ausreichten*, um die Schnittpunkte und Funktionsbereiche der SHS-Form eindeutig zu definieren, aufhob. Der ursprünglich hauptsächlich durch das Mittel der Harmonik (und nur in zweiter Linie durch das motivische Material!) aufgespannte groß-formale Zusammenhang muß nun durch andere Mittel zusätzlich verdeutlicht werden.

Dies geschieht am einfachsten durch *Singularitäten*, d.h. nur an ganz bestimmten formalen Schnittpunkten auftretenden Maßnahmen, die damit Signalwirkung tragen. Diese können aus dem Bereich der Motivik, Harmonik, ja, der Instrumentierung entnommen werden, — entscheidend für ihre Funktion ist ihre Wieder-Erkennbarkeit, konstitutiv für diese wiederum ist ihre Exzeptionalität.

Derartige Singularitäts-Signale finden sich allerorten in den Werken MAHLERS, z.B. die Trompetensignale am Beginn der Exposition und der Reprise in MAHLER, I/1 (wieder zitiert in IX/1/Rp!), das Paukenmotiv zur Coda-Kennzeichnung in IV/2, die Streichertriller-/Celesta-/Alterationsharmonik-Fläche zu Beginn von Exposition und Reprise in VI/4, die zweistimmige Hornkadenz zur Coda-Kennzeichnung in IX/2, und viele weitere Stellen!

Gut lassen sie sich auch beobachten bei einem der größten Meister der sinfonischen Form, bei RICHARD WAGNER: die Leitmotive „Hausrat“, „goldene Äpfel“ und „Erlösung“ sind solche Singularitäten, die von Rheingold bis Siegfried/III und Götterdämmerung/I, von Walküre/III bis Götterdämmerung/III Bögen über mehrere Stunden Musik zu spannen in der Lage sind!

Für die ästhetische Forschung höchlichst relevant sind diese Signale durch einen immanenten Widerspruch: Konstitutiv für ihre Funktion ist nämlich ihre scheinbare *Un-Vermitteltheit*, jedenfalls die ihrer Vordergrund-Gestalt. In Mittel- und Hintergrund, also in ihrer Ableitung, Begründung und Entstehung müssen diese Motive und Maßnahmen jedoch allemal vermittelt sein, daß jedenfalls fordern die allgemeinen Gesetze der Ästhetik.

1	ETh	1	E 1.1. a	Einleitungsthema
2	HTh	51	E 2.1	Hauptthema
	(SsHg)	114	E 4.2 a	Seitensatz-Hintergrund
3	SsTh	121	E 4.2 b	Seitensatz-Thema
4	KSub	171	E 5.1	Kontrasubjekt (zum Choral)
5	ChTh	200	E 5.2	Choralthema
6	SchlGr.Rh †	213	E 6.1	Repetitionsrh. aus der Schlußgruppe
	(DmK)	214	E 6.1	(Schlußgruppe:) Dur-moll-Klang
	(DmW)	(14, 31/32, 104, 122, 126/127, 229)		Dur-moll-Wechsel
			(E 1.1a) (E 3) (E 4.2c) (E 6.2)	
7	FgTh	316	D 2.1	Fugen-Thema
	Hosi	15, 126, 129	E 1.1b), E 4.2b	Hosianna aus der Frtstzg. des ChTh's
	X1	32	E 1.1 a"	Terzkette
	X2	35	E 1.1 a"	Skala abwärts
	X3	36	E 1.1 a"	Quartturm
	X4	225	E 6.2	Akkord-Vorschläge

† Für „SchlGr.Rh“ kann auch einfach „SchlRh“ stehen.

Tabelle 1: Alle Hauptthemen, einiges Nebenmaterial, und ihr erstes Auftreten

1.2 Rahmenbedingungen der Exposition, und erste Konsequenzen

Diese historisch-strukturellen Gegebenheiten haben nun konkrete Auswirkungen auf die konkrete Gestalt der f-moll-Sonate: Zunächst einmal ist die Form des Werkes, wie erwähnt, die eines einzigen, „über-dimensionierten“ SH-Satzes. Allein durch die Länge schon ist (1) diese Form als etwas „bewußt als historisch Zitiertes“ ausgewiesen, — vergleichbar vielleicht der Anwendung der Barform auf die gesamten Meistersinger.

Auch ergibt sich aus der schieren Dauer (2) die Notwendigkeit, durch zusätzliche Signalwirkungen den formalen Ablauf zu verdeutlichen. (Dies bezieht sich besonders auf den Reprises-Einsatz, da dessen Erleben ein Fernhören über die größte Distanz erfordert, s.u. Abschnitt 3.)

Um eine so große Architektur zu füllen, müssen weiterhin (3) in der Exp hinreichend viele „Vermittlungsaufgaben“ gestellt werden, also „genügend viele“ verschiedene Themengruppen aufgestellt werden, die auch hinreichend starke Kontraste aufweisen, um im Hörer eine Spannung auf einen ausstehenden Vermittlungsprozeß zu erzeugen.

Andererseits aber müssen (4) diese Themengruppen auch in sich schon Einleitungen und/oder Fortspinnungen beinhalten, denn die Länge des Werkes, in Verbindung mit der Forderung nach halbwegs ausgewogenen Proportionen, verlangt auch entsprechende Dauer der Exp. Diese muß erstmal gefüllt werden!

		ETh	HTh	SsTh	KSub	ChTh	SchlGr	FgTh	
1	E 1.1.a	b/f	ETh	HMt ^U					
15	E 1.1.b	c				(Hosi)			
23	E 1.1.a'	g	ETh						
27	E 1.1.b'	d		HMt ^U		(Hosi)			
30	E 1.1.a''	F/a	ETh		(X3)				X1, X2, X3
36	E 1.2	es — h (fis,cis,e,f)							Punktierung Sechzhntl.
51	E 2.1	f/b		HTh					
62	E 2.2	c/b/es/d		HTh					
	E 2.3	a		HTh					
	E 2.4	d/F		HTh					
	E 2.5	f/as/f		HTh					
86	E 3	f/e/gis	ETh(c)	HTh					SsHg
107	E 4.1	c							„Lied“
114	E 4.2 a	e							SsHg
121	E 4.2 b	a			SsTh				SsHg
134	E 4.2 c	a/f		HMt					SsHg
152	E 4.3	As/b/g							„Lied“
161	E 4.4	c							„Lied“
171	E 5.1	As			KSub				
200	E 5.2	Es/es			KSub	ChTh			
213	E 6.1	Ces/ces/es					SchlGr		Rh DmK 3Kl/
224	E 6.2	B/g/f/C/c		HTh(b)			SchlGr		X4 DmW
230	E 6.3 (= D 1.1)	c							SsHg

Tabelle 2: Formteile und Materialien in der Exposition

Daraus ergibt sich ein zeitweise ein „durchführendes“ Verhalten bereits hier. Dennoch muß, um trotz der großen Dauer dem Hörer die Orientierung zu ermöglichen, (5) die Df gegen die Exp deutlich abgegrenzt werden.

Aus all dem ergab sich die Entscheidung, daß die Exp (a) *drei Themengruppen* beinhalten soll. Jede von diesen präsentiert ein „Thema“, das evtl. hier schon in sog. *Fortspinnungen* begonnen werden kann, durchzuführen (cf. [E 2.2](#)). Jedes dieser Themen wird (b) jeweils durch eine umfängliche und selbst schon Material beitragende *Einleitung* vorbereitet. Außerdem soll (c) die *Art* dieses Einleitungsvorganges in allen drei Themengruppen eine grundsätzlich andere sein.

Darauf folgt dann eine *Schlußgruppe*, die mittels deutlicher Komplexitätsreduktion die Grenze zur Df markiert.

Dies ergäbe also („rein rechnerisch“) Materialien aus drei Einleitungen und aus drei Themen, zuzüglich die Schlußgruppe. Die Wertigkeit der einzelnen Materialien ist jedoch, z.B. wegen der geforderten unterschiedlichen Art und Weise der Einleitungsteile, durchaus unterschiedlich, und verschiedene Kategorisierungen sind möglich, Tabelle 1 enthält die für die weitere Diskussion gewählte Benennung der Hauptthemen des Werkes, und einige der wichtigsten *Nebenmaterialien*.

Tabelle 2 zeigt die letztlich sich ergebenden Formteile:

Konkret präsentiert die Exposition ein Einleitungsthema (**ETH**), durchgeführt in einer *Steigerung* hin zu einem Hauptthema (**HTh**), nebst Fortspinnung und Steigerung. Nach einer kurzen Überleitung ein Seitensatz-Thema (**SsTh**), eingeleitet durch einen flächigen Hintergrund (**SsHg**), und eingrahmt von sporadischen gesanglichen Varianten. Dann als Schein-Schlußgruppe ein Choralthema (**ChTh**), fugiert eingeleitet und begleitet von seinem Kontrastsubjekt (**KSub**). Und dann die wirkliche Schlußgruppe (**SchlGr**), hauptsächlich bestehend aus einem bloßen Repetitionsrhythmus (**SchlGr.Rh**), aber auch aus Akkordfolgen (**DmK** und **DmW**) und Zitaten, die das HTh wieder aufgreifen, und die dann in reinen Dreiklangsbrechungen bis in tiefste und leiseste Regionen verlöschen.

In Tabelle 2 ist „ausdrücklich exponierendes“ Verhalten durch einen doppelten Rahmen angezeigt. Obwohl dies überraschend selten scheinen mag, ist es tatsächlich noch viel zu ausgreifend markiert, denn Musik ist *immer* in Bewegung, in Vermittlung, und ganz streng genommen „rein thetisch“ sind eigentlich nur ...

1. die ersten vier Takte des ETH in [E 1.1](#), also die allerersten vier Takte des Werkes,
2. die ersten drei Noten (!) des HTh in [E 2.1](#), Takte 51-53,
3. am deutlichsten das völlig vereinsamte und unvermittelte Ertönen von SsTh in [E 4.2c](#), Takt 121-132
4. und das ChTh, als cantus firmus in den Fugatosatz [E 5.2](#) eingebettet, Takt 200-212.

Alle anderen Stellen, die sich als „exponierend“ behaupten, sind bereits (auf der Ebene des Materials) kleine Durchführungen: Das HTh ist „nichts anderes als“ Df des HMt (s.u. Abschnitt 1.6), die Aufstellung des KSub-Themas ist, allem Anschein einstimmiger Frische zutrotze, nach 16 Takten erst fertig, aber nach 8 Takten bereits engführend, und auch die ersten vier Takte des ETh stehen eigentlich nicht zu Recht in dieser Liste, denn sie können als Fraktal betrachtet werden, und sind dann ihre eigene Sequenzierung.

1.3 Konflikt und Vermittlung — das klassische Musikwerk als Prozesskomposition

So erscheinen also weite Strecken der Exp schon als Df.

Dennoch muß genügend „Vermittlungsaufgabe“ für Df, Rp und Cd übrig bleiben, damit der Hörer überhaupt auf die Idee kommt, sich weiter für den Rest des Werkes zu interessieren !-)

Dies wird erreicht, weil die Themengruppen der Exposition deutlich gegeneinander abgesetzt sind, sowohl äußerlich durch ihre unterschiedlichen satztechnischen Gestalten und durch schnitthafte Übergänge, als auch innerlich, durch kontrastierende Materialien.

Denn allein schon, daß hier sechs(6) unterschiedliche, scheinbar selbstständige Themen exponiert werden, ist dem ästhetischen Empfinden ein Ärgernis.

Als schön erlebt wird nämlich nur die Mannigfaltigkeit in der Einfalt, oder die Einfalt in der Mannigfaltigkeit. Aufgabe der auf die Exp folgenden Teile wird es also sein, eine Empfindung solcher Einfalt herzustellen.

Dies aber ist nur möglich, weil (ganz im Gegensatz zum bewußt erweckten ersten Eindruck von materialer Getrenntheit) die verschiedenen Themen tatsächlich *doch* gemeinsame motivische Kerne haben, die im Laufe des Vermittlungsprozesses *zunehmend als solche aufgedeckt werden*.

In Hochbarock und Wiener Klassik ist die grundlegende Methode dafür die *Abspaltung*: Ein Thema oder Motiv wird, während es durch die Mühle der Modulationen gejagt wird, zunehmend von Ecken und Kanten entgratet und an Sollbruchstellen zerlegt, bis sich aus den verschiedensten Vordergrundgestalten identische (oder zumindest stark ähnliche) Kerne herausgeschält haben.

Wir verwenden hier vornehmlich ein anderes Verfahren (das sich allerdings seinerseits der „Abspaltung“ bedienen kann), nämlich das der *Kontrapunktierung* der verschiedenen Themen: Die als disparat aufgestellten Materialien werden (1) zunächst kontrapunktisch kombiniert. Somit erweisen sie sich schonmal zumindest als „kombinabel“, was ja auch schon ein Erkenntnis-schritt sein kann.

Weiterhin (2) hat die Kontrapunktierung meist gewisse Anpassungen zur Folge (oder „zur Voraussetzung“ !?). Die Materialien modifizieren sich gleichsam „gegenseitig“. Mit dem Fortschreiten dieses Prozesses (3) offenbaren sie so Teile ihres gemeinsamen Mittelgrund-Herkommens.

Dies trifft sich aufs Beste mit der zweiten Grundaufgabe des Werkes, der Integration von SHS und Fuge: Fugierte Satztechnik ist ja das natürliche Mittel zu Realisierung von kontrapunktischer Kombinatorik.

Abbildung 2 zeigt die wichtigsten vorkommenden Kombinationen der o.e. Hauptthemen von Exp bis Cd.

Innerhalb des zeitlichen Ablaufes war der Ort all dieser Vermittlungsprozesse ursprünglich die Df. Spätestens seit BEETHOVEN greifen diese aber über die Rp hinweg in die Cd. Und schon davor konnte auch die Rp selbst, trotz all intendierter Stabilität, für kurze Strecken Df-Verhalten wieder aufnehmen.

Dies u.a. wegen der notwendigen „Einrichtung des Seitensatzes“ (s.u. Abschnitt 3.1), schön erkennbar z.B. in den Ecksätzen der Jupiter-Sinfonie, vorzüglich im Finale.

Mit den romantischen und modernen Entwicklungen verselbstständigten sich dann die Vermittlungsprozesse endgültig gegenüber dem Formteil-Raster, bis hin zu satzübergreifenden Dispositionen, wie bereits zu Beginn erwähnt.

Bezogen auf Harmonik, diastematisches Material und rhythmische Gestalten laufen so je ein oder mehrere derartiger Vermittlungsprozesse ab, — prinzipiell von einander unabhängig, aber an entscheidenden formalen Schnittpunkten sich bewußt treffend.

Deren Polyphonie ist das wirkliche Drama jedes Werkes.

Abbildung 1 auf Seite 18 zeigt die sich über das ganze Werk erstreckenden *Vermittlungsprozesse des rhythmischen Materials*, und führt nebenbei Bezeichnungen für die verschiedenen Familien von Rhythmen ein. (Eine derartige Darstellung ist allerdings immer bereits *Interpretation*, es gäbe durchaus abweichende und nicht minder angemessene Auffassungen der Anordnungen und Entwicklungslinien!)

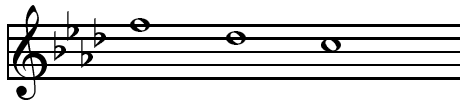
Wir werden im weiteren Text auf die wichtigsten Schnittpunkte dieser und der anderen Vermittlungsprozesse eingehen, cf. Listenpunkt 2 auf Seite 37, Notenbeispiel 11, Abschnitte 2.13, Notenbeispiel 15, Notenbeispiel 16, etc.

Eine vollständige Besprechung aber scheint weder möglich, noch gar sinnvoll: Einiges ist eindeutig, vieles jedoch Interpretation, und letztlich wäre eine erschöpfende Beschreibung (die allerdings schon aus prinzipiellen Gründen gar nicht möglich ist) nur eine umständliche Kopie des Werkes selbst.

1.4 Das Hauptmotiv und seine Semantik

Betrachten wir, bevor wir genauer auf die einzelnen Themengruppen in ihrer konkreten Gestalt (in der Reihenfolge ihres Auftretens) eingehen, zunächst das Grundmaterial der Sonate *in abstracto*.

Die zentrale Idee des gesamten Werkes ist enthalten in seinem *Hauptmotiv HMt* (welches am deutlichsten exponiert wird als Beginn des sogenannten *Hauptthemas* HTh in Formteil E2, siehe unten 1.6):

Notenbeispiel 1: Das Hauptmotiv **HMT**

Die Idee ist folgende:

Klingt nur der allererste Ton „f“, so ist eine Dur-Tonika „F-Dur“ anzunehmen.

Erfolgt dann die Groß-Unter-Terzung, so entspricht das dialektischerweise einer Vermollung dieser Tonika, und gleichzeitig dem Schritt in einen Dur-Klang, nämlich den Tonika-Gegenklang.

Dieser aber wird, durch eine derartige Unter-Terzung erreicht, als (Sext-.oder Nonen-)Vorhalt auf der Dominante aufgefaßt, und mit dem dritten Tone dann aufgelöst.

Das ganze also ist eine *öffnenden* Bewegung, denn mit dem dritten Tone ist entweder die Dominante von f gemeint, oder die von b.

Ursprünglich zitiertes Vorbild ist zuvörderst BEETHOVEN, IX. Sinfonie, und zwar die Gesangsstelle „(und der Cherub steht vor Gott, vor Gott,) **vor Gott**“, bei welcher von A-Dur nach F-Dur/d-moll geschritten wird, — und natürlich die Parallelstelle im dritten Satz.

Historisch später, aber emotional vielleicht noch wichtiger, die Unterterzungen am Beginn der Durchführung des ersten Satzes der ersten Sinfonie von MAHLER (Takt 180 bis 206 Kontra-F unter Groß-/klein-/etc. A, geht von D-Dur nach d-moll), und wörtlich desgleichen am Ende seines Lebenswerkes, am Beginn der Durchführung des ersten Satzes seiner *Neunten* Sinfonie, (Takt 110 bis 118 Groß- und Kontra-Ges unter Groß- und klein-B).

(Für das **HTh als Ganzes**, siehe unten 1.6, bot das Hauptthema von BRUCKNER IV/4 die Aufgabenstellung. Dort ist das transponierte Motiv „es-ces-b“ konstitutiv.)

Unmittelbare Anregung aber war das Pausenzeichen des Dritten Fernsehprogrammes des Westdeutschen Rundfunks, welches dieses Motiv mit sich selbst verkettet dreimal sequenzierte (f-des-c-As-G-ES-D), also bereits seine chromatische Konsequenz aufdeckte, und mich seit frühester Kindheit faszinierte.

Das Motiv zugleich stärkstens verknappend (nämlich auf die kleinst-mögliche Ereigniszahl reduzierend) und dabei das Rahmenintervall verdoppelnd, ergibt sich sofort das prägnante und an zentralen Umschlagpunkten des Gesamtsatzes oft deutlich präsentierte Motive der (meist fallenden) *melodischen kleinen Septime* :



Dieses Intervall ist so charakteristisch, wird so konsequent bereits als solches schon als *Motiv* aufgewertet, daß es eigentlich in die Liste der Nebenmaterialien gehörte!

Z.B. wird es in der Df-ähnlichen Überleitung **E 3**, und dann in **D** selbst, seinerseits weiterentwickelt:

kl., Sept aufwärts \implies gr. Sek. abwärts \implies verm. Terz abwärts

und spielt so eine konstituierende Rolle in der harmonischen Fortschreitung, z.B. erstmals in Takt 94, dann in 287 und 815, etc.

Die Beziehung der kl. Sept auf das HMt ist übrigens mitnichten etwas „Herbeigeholtes“, also nur dem visuellen Notentext „zufälligerweise“ Entnommenes, *weil* in Takt 59, d.i. Takt 9 der HTh-Exposition, diese Ableitung deutlich hörbar vorgeführt wird, vgl. 1.6.

Auch im „vordergründig“ dem HTh ja „kontrastierenden“ SsTh ist dennoch das HMt wiederum konstitutiv vorhanden: Die zwei steigenden Quartan sind ja sein Rahmenintervall in der Umkehrung, und wörtlich ist es enthalten im ersten, fünften und sechsten Ton, in einer typischen Oktavumkehrung, der Exclamatio, — siehe unten 1.8.

Das HMt ist aber nicht nur auf diese Arten eine Grundlage fast aller intervallisch-motivischen Bildungen, sondern reguliert auch harmonischen Abläufe, wirkt als **Harmonikgenerator**. Dies reicht unmittelbaren Akkordfolgen bis hin zur Großform, soweit sie durch Disposition von Tonarten realisiert wird. So z.B. im Überleitungsteil **E 3**, in der Df-Einleitung **D 1.2**, an Anfang und Ende des späten Df-Teiles **D 2.7c**, beim wichtigen Coda-Beginn **C 1.1** und, am allerwichtigsten, die tonale Disposition des ersten Teiles der zentralen Durchführungsfuge **D 2.1** und ihre Auflösung in der Rp in **R 4.2f**, — siehe jeweils dort.

1.5 **E 1** — Einleitung

Dies Motiv also sollte irgendwie ein Sonatenthema ergeben. Wie immer das würde, — allemal aber braucht eine so gewaltige Weltkonstruktion wie die f-moll-Sonate „natürlich“ vor dem nackten Erscheinen des Hauptthemas eine ausladende, prächtige und gehaltvolle *Einleitung*.

Diese sollte irgendwie flächig und misterioso und mitreißend steigernd wirken.

Die ersten Gedanken gingen zu verwobenen *Akkorden*, — die antroposophische „Leier“ wurde mir seinerzeit angetragen, und es ergab sich der Gedanke an bärtige Barden, die aus dampfenden Angern neblige Akkorde preludieren.

Glücklicherweise kam es anders, denn mit den ersten Griffen, diese Einleitung zu gestalten, ergab sich eine *thematische* Lösung: Die melodische Gestalt der allerersten vier Take heischt bereits allein durch die Art ihrer Instrumentation (Oktaven, Largo, ohne Pedal, aber *legatissimo*) nachdrücklichst *thematische* Bedeutung. Dies wird bestärkt durch ihre sich unverzüglich anschließende durchführende und abspaltende Behandlung.

In diesen allerersten Taken des Werkes erklingt also als allererstes das „Einleitungs-Thema“ **ETH**, welches zentrale Materialien für den gesamten Satzes bereitstellt.

Dennoch ist dieser Anfang ein präludierender, das ETH nur bedingt thematisch. Seine *Unterordnung*, daß es eben *nicht* das Haupt- sondern nur ein Neben-Thema ist, ergibt sich daraus, daß das später folgende HTh . . .

- (1) als Zielpunkt einer Steigerung (eben dieser Einleitungs-Steigerung) exponiert wird,
- (2) viel prägnanter und kompakter vertreten werden kann (nämlich durch die nur drei Töne seines Kopf-Motives, das HMt),
- (3) deshalb viel häufiger präsent ist, besonders in der Durchführung,
- und (4) das ETH als bewußte Verneinung des HMt aufgefaßt werden kann.

Letzteres deshalb, weil nach der Folge der Skelett-Töne f-des (wenn man jeweils die „eins“ der Takte 1 und 2 liest), der zu erwartende Ton „C“ eben *nicht* kommt. Selbstverständlich tritt dieser Effekt nicht beim ersten, nativen Hören, auf. Wenn man das Werk aber kennt, und einem das „f-des-c“ schon zu den Ohren rauskommt (wie es nach Genuß der Df wohl sein wird), also z.B. beim Rp-Beginn. dann könnte dieser negative Aspekt der C-Vermeidung (oder, wenn man das schwache c auf „2-und“ in Takt 2 als Skelett-Ton würdigen will, die extreme rhythmische Verzerrung des HMt) durchaus wirkmächtig werden.

1 c=Repetitions-Motiv

Notenbeispiel 2: Das Einleitungsthema **ETH**

Inhaltlich bietet das ETH lediglich eine (mit Durchgang und Umspielung ausgeschmückte) Dreiklangsbrechung hinab in die Subdominante, gefolgt von der tiefergelegten *sixt ajouté*, — alleremphatischst angesprungen im (dadurch „exponierten“) zentralen Intervall der kleinen Septime.

Erst die Tonklasse g behauptet ja eine f-moll-Tonalität, im Widerspruch zu dem bis dahin wahrscheinlicheren b-moll.

Punktiert
E 1.1b

anscheinend unvermittelt!

HTh E 2.1 Chrom!

HTh D 2.7

HTh' D 2.9 T.680 Σ

SsTh E 4.2b Chrom!

FgTh D 2.1

Daktylos
SsHg E 4.2a

ETh E 1.1

Equidist
E 1.1b

D 1.5 b

C 2.3

anscheinend unvermittelt!

Synkopisch
SchlGr.Rh E 6.1 ⇒ zuletzt C-Dur in C 2.2

Abbildung 1: Mögliche Geschichte der Vermittlung des rhythmischen Materials

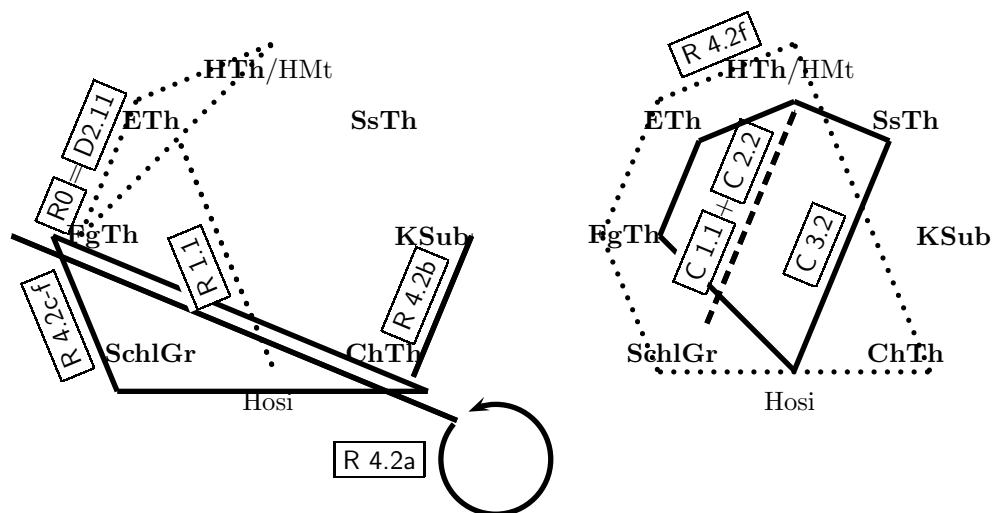
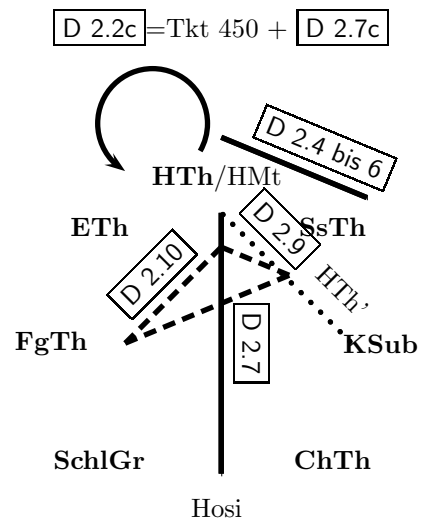
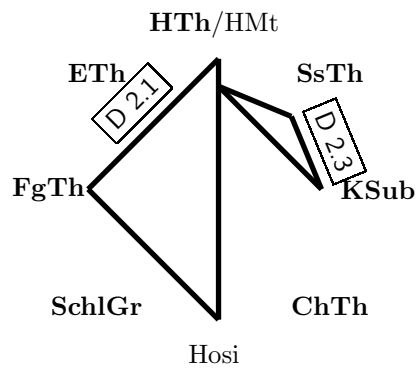
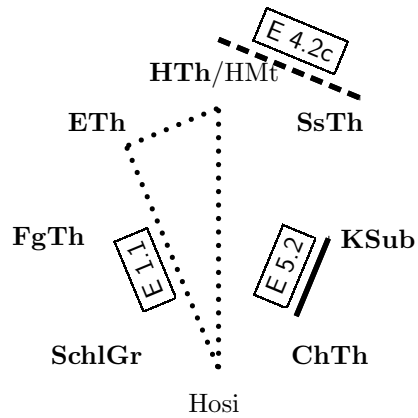


Abbildung 2: Die wichtigsten kontrapunktischen Kombinationen der Hauptthemen

Die folgende kleine „Durchführung“ (Takte 4 bis 14) recombiniert munter dieses Intervall, das abgespaltenen Repetitionsmotiv, und die sich „wie ein Naturton“ reckende, præ-thematische Quinterhebungen².

Es entsteht nebenbei ein Füllmaterial aus steigender großer Terz und kleiner Sekunde, welches Umkehrung und Rücklauf des späteren HMt gleichsam vorbewußt vorwegnimmt, z.B. . . .



Notenbeispiel 3: Erscheinungen des HMt in der Einleitung

Diese Abspaltungen zusammen mit dem ETh selbst bilden das Material (a) der Einleitung.

Als Gegenmaterial (b) verdichtet sich das Intercall der moll-Terz durch skalenmäßige Auffüllung zu einem Motiv, — maximal kontrastierend eingeführt durch die enharmonische Umdeutung der Terz der nunmehr erreichten Doppel-Subdominante (es-moll) in die der dreifache Dominante (D-Dur) :

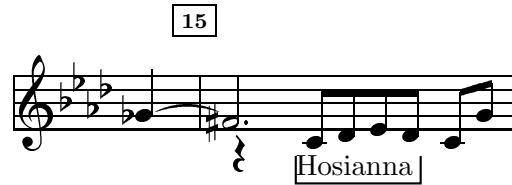
²Diese steigende Quinte ist übrigens ein schön instruktives Beispiel, wie man im Zuge der musikalischen Analyse *nicht* argumentieren darf: Zwar tritt die steigende melodische Quinte als *Vordergrund-Phänomen* bereits in Takt 3 des ETh auf. Dort jedoch ist das „gemeinte“ Intervall die fallende Terz b-g, und die Quinte b-f entsteht sekundär durch das orgelpunktähnliche Nachklingen des f, meinent die „Flächigkeit“ jenes Introduktions-Beginnes.

Dies ergibt sich auch durch das Zusammenspiel von Tonhöhe und metrischem Gewicht: bei dieser (als Vordergrund-Phänomen) „allerersten Quinte“ ist lediglich das b schwer, gefolgt vom schweren g, — in den Ur-Quinten des nächsten Taktes sind in der Tat beide Töne gleich schwer. Beide Phänomene werden von Hörer allemal als sehr verschieden und nicht-korreliert wahrgenommen werden (wenngleich es auf tieferer Ebene der Wirkmächtigkeit durchaus erinnernde Verbindungen geben mag).

Die fallende Terz des Taktes 3 hingegen ist wirklich thematisch, nämlich die Vorwegnahme der comes-funktionalen Umformung des HMt am Ende (!) der t HTh -Gruppe (s.u. **E 2.3**)!

Die steigende Quinte hingegen ist „Urmaterial“, rein aus der Klanglichkeit der Klavierseiten abgeleitet, welches als solches keiner weiteren Begründung bedarf, und das erst sehr viel später, in der Durchführung, in der Zwölftonreihe „12TonRh(b)“ (vgl. Takt 362, **D 2.1**) seine Konsequenzen (jedenfalls über eine kurze Strecke) entfalten darf, während es in der steigenden Quarte des SsTh in **E 4.2 b** unter großer Spannung noch zurückgehalten wird.

Die steigende Quinte ist im Gestisch-Emotionalen ein *Gegenentwurf* zur fallenden Quarte als Rahmenintervall des HMt, obwohl sie harmonisch-funktional gar *identisch* ist. Als ein solcher Gegenentwurf tritt sie im gesamten Werk *nicht* auf. Man sehe z.B., wie in Takt 18 und Takt 103 die steigende Quinte durch das Zusammenfallen der beiden Stimmen gleichsam „ins Nichts verdunstet“.



Notenbeispiel 4: Das erste Erscheinen des „Hosianna!“-Motivs **Hosi**

Diese Allerwelts-Pendel-Figur (im folgenden genannt **Hosi**) ist tatsächlich eines der wichtigsten Materialien, vielleicht gar das am stärksten formkonstituierende für die Gesamtarchitektur des Werkes, und seine Geschichte ist ein schönes Beispiel für einen Vermittlungsprozess, der quer zu dem zitierten Formplan sich entwickelt, und für eine weitestgespannte Disposition, die ein derart langes Werk zusammenhält:

1. hier, in Takt 15 *ff.* der Einleitung (**vor** dem HTh) ist Hosi ein reines Füllmotiv, geeignet und benutzt für einen mechanistischen Steigerungsvorgang.
2. In der Seitensatzgruppe E 4.2b, Takt 126 und Takt 129 (**nach** dem SsTh) tritt es dann noch stärker unvermittelt auf, ls bedeutungsschwere Melodie auf, durchaus mit einer „Aura von Zitat“.
3. In der Exposition des ChTh tritt es dialektischerweise eben *nicht* auf, weil die Choralmelodie vor ihrem „Abgesang“ abgebrochen wird.
4. In der Df (ab Takt 321) wird es Gegenstand systematischer Umfaltung, nimmt zunächst die Gestalt einer Zwölftonreihe an (*sic!*, Takt 360 *ff.*, siehe unten 2.11), und mündet dann in's HMt (Takt 378).
5. Erst in seiner Rp tritt das ChTh *zur Gänze* auf, einschließlich seines Abgesanges (R 4.1a, Takt 844 *ff.*) und erst hier wird das Puzzle-Stück des „Hosianna!“-Motivs endlich in den korrekten expositionellen Zusammenhang eingepaßt (Takt 848/849).

In Hinblick auf den transmusikalischen Gehalt der „letztendlichen Erlösung“ ist dieses „Heimkehren“ vielleicht der **Höhe- und Zentralpunkt des gesamten Werkes**, s.u. Seite 73.

Hier, in der Einleitung, ist davon vielleicht schon etwas zu ahnen, deutlich dominant aber ist etwas ganz anderes, nämlich der unmittelbare Ablauf des Steigerungsprozesses. Für diesen wechseln sich nun diese beiden Materialgruppen ((a) ETh und Seitenmotive und (b) Hosi-Motiv) zweimal ab, was die Formteil-Bezeichnungen E 1.1.a, E 1.1.b, E 1.1.a', E 1.1.b' und E 1.1.a'' ergibt. Dabei realisiert (b) jeweils die dynamisch-rhythmische Steigerung, damit (a) jeweils *ff* und triumphal erstrahlen darf.

Das letzte Auftreten von (a) in E 1.1 a'' bringt als Ableitungen einige neue *Nebenmaterialien*, welche als Singularitäten und Signale bei späteren Weichenstellen wieder auftreten werden, nämlich in Takt 32 *ff.* die Abwärts-Sequenzierung der fallenden Terz (= Nebenmaterial X1) als neuen Schluß des ETh, darauf den unvermittelt exponierten fallende Quintzug X2 in Takt 35 und die plötzliche Türmung zum sechstönigen Quart-Klang X3 in Takt 36.

Diese Häufung von Exzeptionalitäten drängt zur Entladung, drängt zu einem Trugschluß nach es-moll, drängt zu einem weiteren Steigerungsteil [E 1.2].

Dieser exponiert nun recht unvermittelt (neben dem es-moll) den *punktierten* Rhythmus, und die Satzstruktur des *frei fantasierenden Sechzehntelgesanges*, jedenfalls für ein-einhalb kurze Takte (43 f., siehe Abbildung 1).

Weniger als Durchführung, vielmehr als Signalsammlung wird dieser kurze Formteil relevant werden, da genau diese Elemente im entsprechenden Repräsententeil [R 1.2], Takt 745, genau so unvermittelt wie hier, wieder aufgegriffen werden werden, um so die Reprise zusätzlich zu verdeutlichen.

Diese zweite Steigerung nun führt aber endlich zur ...

1.6 [E 2] — Hauptthemengruppe

Der erste Formteil der Hauptthemengruppe, [E 2.1], exponiert scheinbar ein konventionelles „Thema“ als ein „größeres zusammenhängendes melodisches Gebilde“ :

The musical score shows three systems of music for the main theme (HTh) in F minor. The first system (measures 51-55) is marked 'a=HMT' and 'b'. The second system (measures 56-59) features trills marked 'c' and 'd'. The third system (measures 60-63) includes a grace note 'y'. A 'Chrom!' annotation is placed above the right-hand staff in measure 54, indicating a chromatic descent. The score is written in treble and bass clefs with a key signature of two flats.

Notenbeispiel 5: Das Hauptthema HTh

Diese Struktur nennen wir „Haupt-Thema“, kurz **HTh**. Sein Kopfmotiv, die ersten drei Töne, heißen „Haupt-Motiv“, kurz **HMt**, und das war bereits Gegenstand von Abschnitt 1.4.

Ganz zu Beginn der Arbeit (so meint der Verfasser sich an seine süßen Jugendtage zu erinnern) war für dessen Erscheinen ein *ff*-Einsatz geplant. Aber auch noch viel lauter vorgetragen hätte diese gesamte Struktur doch keinesfalls die Prägnanz eines üblichen SHS-Themas.

Zum Thema wird es allein durch die erst *a posteriori* erkennbare weitere Behandlung: (1) die vorangehende „vorbewußte“ Durchführung des Kopfmotives in der Einleitung, (2) die folgende freie Phantasie über das HMt, und (3) die (noch weit in der Zukunft liegende) deutliche Hegemonie des HTh in allen Allegro-Teilen der gesamten Durchführung.

Tatsächlich kann hier als im eigentlichen Sinne „expositionell behandelt“ nur das HMt bezeichnet werden. Selbst Motiv (b), als „aufwärtssteigende Skala“ dem „fallenden Intervall“ von HMt scheinbar maximal kontrastierend entgegengesetzt, ist vielmehr bereits *Durchführung*, nämlich eine skalenweise Auffüllung von zwei verschiedenen Arten von „Umkehrungen“ (intervallisch und oktavmäßig!) des HMt's. wie im unteren (Analyse-)System angedeutet³.

Man denke nicht, daß diese Beziehungen „herbeigeht“ wären, — die hier in (b) noch stufenmäßig aufgefüllte Exclamatio ist zentrales Gegenstück zum HMt, und wird im folgenden als solches auch explizit gesetzt, — schon gar bald im Überleitungsteil E 2.3, siehe unten.

Deutlicher noch und ausdrücklich äußerlich die folgenden Takte: Takt 56, die erreichte doppelte Subdominante zusammenfassend, bringt die moll-Quint-Sext-Interpretation der kleinen Septime. Dieses Motiv (c) bleibt Singularität und spielt als solche eine zentrale Rolle im Reprisenanfang, beim ersten Höhepunkt Takt 765/766.

Takt 57 bringt als Antwort darauf deren duale, intervallisch exakt gespiegelte Auffüllung, die dominant-septakkordische. — Takt 58 faltet einen tonikalen Einsatz nur gestisch um zur Exclamatio, — Takt 59 bringt schließlich gar *recto* und *inverso* simultan, — vermittelt in der hart-verminderten Doppel-Dominante. Der *recto* bringt dabei erstmalig die moll-56-Klanglichkeit in Verbindung mit *beiden* Hauptmotiven (= kl. Sept und HMt). Diese Kombination ist — unbeschadet ihres sporadischen Auftretens im Verlaufe der Df, — aufgespart für den Durchführungs-Höhepunkt Takt 698 D 2.10, dort ein einziges Mal auftretend. und dann für den Coda-Beginn Takt 947 C 1.1, dort ausführlich sequenziert.

³Nichtsdestotrotz ist HTh.b ein wörtliches Zitat aus MENDELSSOHN's op. 23 Nr. 1, „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“, und zwar die Takt 94/95 (mit Auftakt) aus der Baßstimme von „No. 2, Fuge“.

Dieses Werk sangen wir kurz vorher mit der „Jugendkantorei der Auferstehungskirche“ unter ULLA VON DEN BUSCH, und der Verfasser, als Bariton in keiner Chorstimme so richtig daheim, sang diese Stelle immer mit besonderer Inbrunst.

Weiterhin ist der Takt 59 ein schönes Beispiel für die am Anfang der Textes behauptete „Explizitheit“ der Vermittlungsprozesse (hier bzgl. intervallischer Materialien): Durch diese Motivkombination wird nachvollziehbar aufgezeigt, daß die kleine Septime auffassbar ist als die *Verdoppelung des Rahmenintervalles des HMt*, — eine Ableitung, die hier erst das Aurtreten des Intervalles in Takt 3 im Nachhinein begründet.

Übrigens zeigt der konkrete Text der Klavierpartitur eine Instrumentation, die teilweise ganz andere virtuelle Stimmen als die eben dargestellten aus dem einstimmigen Verlauf des Hauptthemas herausfiltert!

Die Abspaltung ab Takt 10 leitet über zu den bewegten *Fortspinnungs-Gruppen* in den Formteilen E 2.2 a/b/c. Diese führen das Hauptthema, — einerseits frei fantasierend, andererseits streng motivisch, — in espressivem Sechzehntelsturm bis hin nach d-moll, a-moll und as-moll.

Der dagegensetzte Baß sequenziert die Umkehrung des HMt, derartig intervallisch deformiert, daß vom letzten Anschlag in Takt 61 bis zum ersten in Takt 67 nur d, b und h an einer *Zwölftonreihe* fehlen.

Die abschließende *stretta* E 2.3 ist motivisch stringenter und zunächst virtuos, dann aber folgt eine zusammenfassende Schlußgruppe: Nach rhythmischer Verdichtung und prestissimo/freier Kadenz endet die Hauptthemen-E 2 in Takt 85 mit einer tonikal-schließenden Umformung/Negation des Haupt-Motives. Nimmt man den HTh-Anfang umgebogen zur Exclamatio, und nimmt man die Gültigkeit der Fugen-Regeln an, so endet die ganze Gruppe mit der „tonalen Beantwortung“ ihres Anfanges:

Notenbeispiel 6: Exclamatio als „Beantwortung“ des HTh-Anfangs

1.7 E 3 — Nachklang und Überleitung

Der nun folgende Formteil, gleichsam zwischen eindeutiger Hauptthemen-E 2 und eindeutiger Seitensatzgruppe stehend, ist ausdrücklich überleitend gemeint. Dem entspricht die „schwebende“ Harmonik. Ihr Funktionieren kann als genaueres Beispiel dienen, wie die Intervallstruktur des HMt, hier auch in der Umbiegung zur Exclamatio, als Harmonik-Generator dient.

Der tonale Gang ist

f-moll \Rightarrow Des-Dur \Rightarrow cis-moll \Rightarrow e-moll (Exclamatio Takt 96!)
 \Rightarrow a-moll \Rightarrow e-moll \Rightarrow (H7/c-moll-Scheinfunktion)
 \Rightarrow e-moll \Rightarrow a-moll \Rightarrow E-Dur \Rightarrow gis-moll \Rightarrow c-moll

Dieser kleine Formteil wird in dieser Analyse gar als eigene *Gruppe* der Exposition betrachtet: Zwar wird in ihm keinerlei neues Material exponiert, aber bestimmte *Satzweisen*: Enharmonik, Scheinfunktion, verminderte Terz, die Art der Umfaltung des HMT, dies alles taucht wieder auf in *fast allen* eigentlichen Übergangsteilen (D 1.4, R 3.1, etc.).

1.8 E 4 — Die Seitensatzgruppe

Die Tonart des ersten „thematischen“ Gebildes der zweiten Themengruppe, c-moll in E 4.1, wird erreicht durch eine typische, DV-gestützte Mediant-Wendung (gis-moll:gis/h → G79:as/h). Was daraufhin aber plötzlich als „melodische Gestalt“ erscheint, wie ein kleines Liedelein, zitiert von einem Mägdelein, ist in der Tat nur ein Rahmen für den folgenden Seitensatz, ist melodisch und harmonisch reiner „fake“.

In Wirklichkeit ist die „Melodik“ dieses kurzen c-moll Satzes nichts anderes als weitere Sequenzen des HMT, und die Tonart selber dient nur dazu, das eigentlich gemeinte **e-moll** des Seitensatzes (welches ja eigentlich mit der Exclamatio in E 3 bereits erreicht war) auf einer „neutralen Folie“ langsam aufdämmern zu lassen. Denn auch das Thema dieser zweiten Themengruppe, das eigentlich Seitensatzthema **SsTh** in E 4.2 b, Takt 121, soll ja eine gleich wichtige Einleitung erhalten wie das HTh, wenn auch auf völlig andere Weise.

Dazu dient die auf dem g-moll „wie aus weiter Ferne“ einsetzende e-moll Fläche (=„Seitensatz-Hintergrund“ = **SsHg**). Ihre anfängliche Unbestimmtheit und Ungeformtheit, die dann zunehmende melodiöse und tonale Konkretisierung sollen wirken wie ein „zweiter Anfang“, wie ein erneuter Urnebel, wie eine andere Welt *in statu nascendi*, wie eine zweite Chance.

Der ostinate Rhythmus dieser Fläche ist durchaus als „etwas völlig Neues“ gemeint, und wird beim nativen Hören wohl auch so wahrgenommen. In Abbildung 1 wird er der „daktylischen“ Familie zugordnet. Seine Vermittlung mit dem Rhythmus des ETh geschieht erst am Beginn der Df, vgl. Abschnitt 2.7.

Das in diese Fläche ertönende SsTh ist ein Trompetenruf äußerster Einsamkeit.

Notenbeispiel 7: Das Seitensatzthema **SsTh**

Auch hier tritt durchaus Neues und gleichzeitig Altes auf:

Explizite *Vordergrundgestalt* sind hier die beiden getürmten Quartan und die punktierte Halbe. Erstere sind durchaus etwas Ungewöhnliches und werden deshalb als „Als-Neu-Gesetztes“ wahrgenommen⁴.

Tatsächlich sind beide jedoch, in tieferer Strukturschicht, bereits längst eingeführt, Zunächst ist ja die steigende Quarte das umgekehrte Rahmenintervall des HMt. Weiter noch ist aber sogar das *gesamte* SsTh.a im HTh bereits enthalten: Der Schritt vom dritten zum vierten Ton des HTh, die Quinte abwärts, ist ein „totes Intervall“, also eines, das nicht primär als melodisches Ereignis wahrgenommen wird (das f' ist nur eingeschaltet in den wirkmächtigen Schritt vom c'' zum b').

Ähnlich, oder gar als Konsequenz daraus, wird auch der Rhythmus dieser Stelle, die Punktierung auf der Ebene der Halben, nicht also solcher wahrgenommen. Man könnte also auch von einem „toten Rhythmus“ sprechen, was aber u.W. nicht üblich ist.

Wäre beidem nicht so, dann wäre das SsTh.a bereits vollständig im HTh enthalten, siehe die gestrichelten Linien in Abbildung 1. Diese Beziehung ist allerdings höchst indirekt, und durch die Tatsache, das diese Linien schwache auf starke Taktzeiten abbilden, und umgekehrt, an dieser Stelle keinesfalls hörbar.

Aufgedeckt wird diese Beziehung allerdings explizit in der Df, in D 2.4, siehe unten Notenbeispiel 15 auf Seite 47.

Ebenfalls im Mittelgrund bereits bekannt ist die in das Motiv eingebettete Exclamatio (vgl. dies untenstehende Klammer in Notenbeispiel 7 und das Notenbeispiel 6) und der implizite Dur-moll-Wechsel.

Hingegen als eindeutig „Als-Neu-Gemeint“ und vollkommen exzeptionell ist die nackte übermäßige Sekunde in Takt 124/125 a-ais-g gesetzt. Diese wird auch als eine solche gehört werden, nämlich als Schritt Doppeldominate \implies subdominante.

(Der Verfasser ist besonders stolz darauf, daß es gelungen ist, diese Fortschreitung auch in die komplexen Harmoniken der Durchführung (Tkt 537/538, D 2.4 und Tkt 584, D 2.6) eindeutig wiedererkennbar einzumontieren !-)

Diese übermäßige Sekunde wird durchaus als Dehnung der Tonalität wahrgenommen. In diesem Sinne ist sie das dialektische Pendant zu der aus der HTh-Sphäre stammenden und an vielen Überleitungsteilen wieder auftauchenden verminderten Terz.

Die weitere Fortsetzung ist bereits wieder durchführungsartig:

- Der Dur-moll-Wechsel wird auf den verschiedensten Stufen und in verschiedener Deutlichkeit ausprobiert,

⁴Die bei ihrem ersten Auftreten in Takt 36 der Einleitung ebenfalls recht unvermittelten Quartentürme X3 können später bei ihrem Auftreten in Rp dann als Multiplikation von SsTh.a gehört werden.

- Die Fortsetzung der Melodik nähert sich Bestandteilen der (noch in der Zukunft liegenden) Choral-Melodik.
- In Form eines ostinato so wird das HMt wieder aufgegriffen.
- Der ganze Prozess wird zur Steigerung, die zu einem Umschlagen der Satzform führt.

Man beachte daß in dieser Art von „Bizinium“ Quintparallelen gut setzbar sind, *fast* so gut wie Septen und Nonen. *Keinesfalls* aber gehen (und das gilt grundsätzlich!) parallele Terzen oder Sexten. Diese sind nur als absolute Ausnahmen und satztechnische Höhepunkte möglich, und müssen stets aus einer alleranspruchsvollsten kontrapunktisch-linearen *Notwendigkeit* hervorgehen!

Letztlich aber wird der Druck der Parallelen und der übermäßigen Sekunden zu stark, und der Satz kippt mit E 4.3 und E 4.4 zurück in die c-moll-Lied-Sphäre, womit die Seitensatz-Gruppe auf das Unnatürlichste sich rundet.

1.9 E 5 — Die Choralgruppe

Wenn schon die kleinste BRUCKNER-Symphonie zum Abschluß eines Satzes oder der Exposition einen Choral beinhaltet, dann muß es ein so großes Weltspektakel wie die f-moll-Sonate natürlich auch.

Unter DÜCKER sangen wir gerade die „Wachet-auf“-Kantate von BACH, und bei Dr. MAKOSCH besprachen wir die entsprechende Orgel-Variation von REGER

Also stand das Choralthema **ChTh** fest, und auch die Art seiner Exponierung, daß es nämlich in den fugierten Satz eines frei erfundenen Kontrasubjektes⁵ **KSub** eingebettet werden sollte.

The image shows two staves of musical notation in G minor. The first staff, starting at measure 200, contains a melodic line with a bracket labeled 'a' above it and a bracket labeled 'b' below it. The second staff, starting at measure 207, contains a more complex melodic line with three brackets labeled 'HMt' below it and a bracket labeled 'X1=Terzkette' above it.

Notensbeispiel 8: Das Choralthema **ChTh**, soweit exponiert

Seine Bekanntheit, die Aufwendigkeit dieser Einleitung und das Klassisch-Edle seines Erklingens (cantus-firmus-legato *vs.* pizzicato-Gegenstimmen) ver-

⁵Das Thema **KSub** fiel dem Verfasser übrigens als Ganzes während dem Durchstreifen des Stadtwaldes ein.

leihen dem ChTh ein so hohes Gewicht, daß die tatsächliche Kürze seines Auftretens (nur die „Stollen“-Melodie, und die nur einmal), ja, sogar sein gewaltsames Abbrechen (der „Abgesang“ erscheint gar nicht!) seine Bedeutung als eines der Hauptthemen im Bewußtsein des Hörers in keinster Weise schmälern.

Gerade wegen dieses Gewichtes eignet es sich nun für eine **negative formale Maßnahme**: Es verstummt nämlich bis in die Mitte der Reprise (ab wo es dann die satztechnische Führung übernehmen wird!) fast vollständig.

Negative Maßnahmen sind, gerade bei derart ausgedehnten Sätzen, fast immer notwendig, um dem Hörer Orientierung zu verschaffen, und um die Prozesse durchhörbar zu halten. Wie stark das ChTh durch sein Verstummen und Wieder-Erscheinen zur formalen Gliederung beiträgt ergibt ein Blick auf die Tabellen 2 auf Seite 11, 3 auf Seite 30 und 5 auf Seite 68.

Auch das KSub schweigt lange, um aber in der Df an genau einer Stelle, in **D 2.4**, deutlich in Erscheinung zu treten, die Mitte des Werkes nach Takten zu markieren, und dann den Vermittlungsprozess weiter voranzutreiben.

Das KSub ist in der Tat gut geeignet zu verstummen. Einerseits ist es durchaus charakteristisch (6/8-Takt), andererseits kann es aber auch als eine kleine *Durchführung in sich* gehört werden, da es in der Tat verschiedene bereits bekannte Elemente vereint:

Thema Takt 1	Takt 171	Aufstrebener Dreiklang = ChTh
Thema Takt 5	Takt 175	Repetition aus dem ETh
Thema Takt 7+12	Takt 177+182	Diastematik des allerersten Ur-Anfangs des ETh's
Thema Takt 10	Takt 180	HTh.d
Thema Takt 13	Takt 183	HMt

All dies gilt aber nicht für das aus dem Abgesang herausgelöste „Hosianna!“-Motiv. Dieses wird, da der gesamte Abgesang der Choralmelodie hier ja fehlt, folglich hier auch nicht exponiert, — ist aber fast ubiquitär in Exp und Df, wie bereits oben in 1.5 auf Seite 21 ausführlich beschrieben.

1.10 **E 6** — Die Schlußgruppe

Die Unvollständigkeit des Choralthemas wird noch verdeutlicht durch die in Takt 213 brutal unterbrechend einsetzende „wirkliche“ Schlußgruppe.

Diese ist eindeutig als solche gekennzeichnet, da sie eine massive *Reduktion der Komplexität* vornimmt: Ihr vorherrschendes Material ist nur ein *synkopierter Rhythmus*, mit Akkordrepetitionen dargestellt.

Der erste harmonische Schritt in Takt 214 scheint der in eine Doppel-Tonika „Ces-Dur+es-moll gleichzeitig“ zu sein, ist aber in Wirklichkeit verkürzte Dominante (B-Dur) und vorweggenommene Tonika von es-moll, in die das Ganze ja auch aufgelöst wird. Diese singuläre akkordische Gleichzeitigkeit nennen wir „Dur-moll-Klang“, **DmK**, — die sukzessive Variante (mit der die Exposition zwar schließen wird, die aber schon öfter auftrat, z.B. in **E 3** und **E 4.2.b**) heiße „Dur-moll-Wechsel“, **DmW**.

In der Tat ist der Oberstimmenverlauf von DmK (siehe Notenbeispiel 9 nichts als eine gestauchte Variante des umgekehrten HMt=HTh.a, — hier kurzzeitig in einer „synchron eingefrorenen“ Fassung erklingend.

Und tatsächlich, mit E 6.2 erscheint auch mehrfach HTh.b, der aufwärts strebende Skalenverlauf, gleichsam als Fortsetzung oder Antwort.

In Takt 225 erscheint als letzte Singularität der Exposition das Material X4, die mit Vorschlägen versehenen akkordischen Akkordbrechungen.

Diese letzte Singularität dient gleichsam als *Fanal*: in Takt 227 muß zunächst völlig überraschend, aber tiefster Logik folgend, und mit äußerst delikatem Ton plötzlich die Tonika f-moll wieder erreicht werden,

Ja, eigentlich wird f-moll hier zum zweiten Mal *überhaupt erst* erreicht, (das erste Mal war beim *Schluß* der Hauptthemengruppe E 2.3, also beim Anfang der Überleitung E 3 in Takt 86). Alle anderen Stellen waren mehr Subdominante als sonstwas.

Um dies ausgiebig zu feiern gibt es hier nun zum ersten Mal „rein virtuose“ Dreiklangsbrechungen, und mit dem triumphalen DmW auf der Dominate (E-Es-C in Takt 230/231) endet die Exposition mit der gestauchten Krebsumkehrung des HMt's:

213 229

Dur moll moll Dur moll moll
DmK **DmW**

Notenbeispiel 9: Anfang und Ende der Schlußgruppe **SchlGr**

			ETh	HTh	SsTh	KSub	ChTh	SchlGrFgTh	
230	D 1.1	c	(ETh)					(SchlGr.Rh)	SsHg
249	D 1.2	c/D							SsHg
264	D 1.3	e/es/h	E1.1b						SsHg
285	D 1.4	e/c	(ETh)HMt						SsHg, E 3
293	D 1.5	f/h/cis/b		(HTh.a+b)			Hosi		AchtelRep
316	D 2.1	f/d		HMt			Hosi	FgTh	12TonRh(a)
354=1/3 des Werkes									
378	D 2.2	c(B/fis/..)		HTh					+12TonRh(b)
464	D 2.3	d/Es(C/c)	(HMt)		(SsTh)				
477=Mitte Df									
513	D 2.4	b/Es/Ges/..		HTh					+KSub
532=Mitte Werk									
546	D 2.5	cis		HTh					+SsTh
560	D 2.6	(es)a(A/a)	(ETh)HTh		SsTh			(FgTh) [†] SchlGr.Rh+DmK	(SsHg⇒) Daktyl.Rh
594	D 2.7	cis/a/b		HTh	(SsTh)*		Hosi (~ E1.1.b')		X1
„Sehr hoch a.d. Zinne“									
640	D 2.8	(es/c/d/h)		(HTh.b)					(frei+12TonRh) (E1.1.b,E1.2)
654	D 2.9	f		HTh'	(Ss ^U) [‡]	(⊃ KSub.a)			
681	D 2.10	f/d/c/ (=Rf) es/f/C/c		E2.3 HMt,HTh'	SsTh			FgTh.a (SchlGr:Rh+X4+DmW)	(frei+12TonRh) X3, E1.2
705	D 2.11	f(/d/c/as)	(ETh)HTh					(FgTh)	E 3
(=R 0)									
710=2/3 des Werkes									
ScheinRp									

Singuläres Aufblitzen:

† in Tkt 569

* in Tkt 615

‡ in Tkt 679

Tabelle 3: Formteile und Materialien in der Durchführung

2 Durchführung

2.1 Was bedeutet die Behauptung einer Formteilgrenze ?

Soeben wurde gesagt, daß mit dem DmW Takt 229/230 die Exposition ende, — folglich (legt man das konventionelle Raster zu Grunde) die Df beginne.

Diese Aussage ist etwas sehr gewagt, und kann, in dieser apodiktischen Fassung, keinen Bestand haben. Relativiert wird sie (hier in Abschnitt 2.1, und in 2.2) durch zwei allgemeine Überlegung, und (in 2.5 ff) verschiedene Beobachtungen am konkreten Objekt.

Zunächst ist allemal zu beachten (und wird wegen seiner scheinbaren Banalität leicht immer wieder vergessen) das wissenschaftstheoretische Grundprinzip, daß derartige Abgrenzungen von Formteilen (jedenfalls angewandt auf Werke der meisten historischen/stilistischen Epochen) immer bereits *analytische Behauptungen* sind, also der Meta-Ebene angehören, daß sie Aussagen des Analysierenden sind, und keinesfalls im Werk selbst, also auf der Objekt-Ebene, schon bereits enthalten.

Letzteres ist nur der Fall in relativ frühen Epochen, wenn z.B. die Taktfolge, die eine Exp darstellt, mit *Wiederholungszeichen* eingerahmt ist, also auf der Objektebene sich als „zu wiederholender Formteil“ explizit selbst deklariert. Aber auch da können durchaus problematische Grenzfälle auftreten.

Spätestens nach den „romantischen“ formalen Erweiterungen ist diese Klarheit nicht mehr gegeben, und über die Abgrenzungen von Formteilen („noch Exp“ vs. „schon Df“) können die Exegeten trefflich streiten.

Was aber *bedeutet* eine derartig kritische Formteilabgrenzung?

Nun, sinnvolle, gehaltvolle Aussage ist diese nur, wenn man sie als „Kurzsprechweise“ für ganz andere, nämlich *inhaltliche* Behauptungen auffasst. Als reine Benennung wären es egal, vom „Ausklang der Exp“ oder der „Einleitung zur Df“ zu reden, — bedeutsam wird dieser Unterschied nur, wenn er etwas über *substantielle* Unterschiede aussagt, also solche (a) der kompositorischen Gestaltung, oder (b) der Phänomenologie der Wahrnehmung.

An Stellen wie dieser hier, beim Übergang von Exp nach Df der f-moll-Sonate, ist eigentlich nur unstrittig, daß eine erste Phase „expositionellen Verhaltens“ abgelöst wird durch eine zweite Strecke mit „Durchführungsverhalten“.

Dabei besagt „Exp-Verhalten“, wie bereits oben auf Seite 6 mit unserem „DiaSon-Modell“ beschrieben, daß (a) verschiedene Materialien „aufgestellt“, präsentiert werden, und das (b) getrennt und scheinbar *möglichst unvermittelt*, um nämlich dem ästhetischen Gefühl die Erwartungshaltung ihrer notwendigen Vermittlung aufdrängen. So werden bei Exp-Verhalten z.B. tatsächlich (in der Mittelgrundstruktur) vorhandene Gemeinsamkeiten der „verschiedenen Themen“ (c) eher absichtlich verschleiert denn didaktisch aufgedeckt.

Df-Verhalten hingegen besagt in allem das Gegenteil, daß (a) keine neuen Materialien aufgestellt werden, sondern vielmehr (b) die bekannten Materialien kombiniert und transformiert werden, und dabei (c) ihre gemeinsamen Wurzeln (oder Ziele) aufdecken.

Diese Trennung ist schön und gut und eindeutig und verständlich und entsteht gleichsam notwendigerweise.

Aber das muß nicht bewirken, daß die Trennung auch im diachronen Ablauf eines Werkes so säuberlich, an einem bestimmten Zeitpunkt, nachweislich stattfindet.

Dies ist vielmehr unmöglich, da auch das angestrengt „thetische Verhalten“, das Wirklich-Nur-Exponieren-Wollen, im Falle der Musik allemal schon Durchführung ist. Dies ist bei der vorangehenden Beschreibung der Exp deutlich geworden.

Also kann eine Formteilgrenze nie eine absolute sein. Eis ist immer der Fall (in allen Gattungen und an den Übergangsstellen aller nur denkbaren Formteile), daß Exp- und Df-Verhalten auf den verschiedenen Ebenen und in den verschiedenen Parametern gleichzeitig stattfinden, — wenn auch in durchaus unterschiedlichen „Mischungsverhältnissen“.

Die Behauptung, daß „mit Takt 229 die Df beginne“, wird sich also wohl als sehr zu vereinfachend herausstellen, sobald wir die konkreten Bestimmungsschichten der Mittelgrund-Faktur genauer betrachten, siehe unten die Abschnitte 2.5 ff..

2.2 Formteil-Aussagen encodiert

Andererseits haben in der Musik alle „Form-Formeln“ (wie Rondo, Variationen, und eben SHS-Form) zumindest ein zweifaches Gesicht: Sie sind nicht nur, als wie gerade aufgefasst, („Objekt-Ebene“) Destillat von Wahrnehmungsprozessen, also induktiv, aus der musikalisch-psychischen Substanz „objektiv nachweisbar“ hervorgehende Kurzformeln für Erlebnisstrukturen. Sie können auch, aus ganz anderer Perspektive, („Diskurs-Ebene“) *Gegenstände des historischen Diskurses* bezeichnen, also als von Autoren (Komponisten wie Analytikern) *bewußt* eingesetzte (entweder schlicht verwendete, oder reflektierend zitierte) Praktiken aus Konvention und historischer Entwicklung.

In der Tat ist unser DiaSon-Modell so nahe an der reinen Umsetzung einer generellen Dialektik, daß ein derartig „vergeistigter“ SHS in vielen Sätzen (durchaus berechtigt!) als wirkmächtig erkennbar wird, auch wo er nicht explizit vom Komponisten als solcher gemeint ist.

Der Gehalt des Begriffes SHS-Form ist auf der Objekt-Ebene und der Diskurs-Ebene nicht deckungsgleich.

Wann immer ein Komponist einen SHS bewußt als solchen *meint*, dann kann er/sie das allemal im Notat anzeigen, z.B. wie BRUCKNER, der in seinen

Kopfsätzen das Ende der Exp mit einem doppelten Taktstrich markiert, — jedenfalls wie er selbst es *meint*.

Weitergehend und konsequenzreicher aber kann er/sie auch zu *Maßnahmen des Vordergrundes* greifen, die die Formteilgrenzen dann auch beim Hören möglichst nachvollziehbar markieren sollen, also in die Objektebene selbst (auf fast schon „reflektiv“ zu nennende Weise) *eincodieren*.

Im extremen Falle z.B. o.e. Wiederholungszeichen, allemal aber Dinge wie Generalpausen, dynamische und rhythmische Höhepunkte und Kurven, Wechsel von Instrumentation und Satztechnik, etc.

Für beide Begriffe (SHS-Form auf der Objekt- und auf der Diskurs-Ebene) mögen als **Beispiele** dienen:

In allen Sinfonien MAHLERS ist immer der erste Satz (V: der erste ist der nullte!) explizit als SHS gemeint, dazu dann (mit abnehmender Deutlichkeit) die Finales VI/4 und I/4. I/1 und VI/1 haben vorgeschriebene, alle anderen, bis auf vielleicht V/2 und VIII/1, auskomponierte Expositionswiederholungen.

Aber bereits mit II/3, II/5, III/2, III/3 und III/6 beginnt das strukturelle Prinzip des SHS auch die formale Organisation der langsamen Sätze und Scherzi deutlich nachvollziehbar zu durchdringen, ja, zu determinieren. Dies hat seinen Höhepunkt in V/3, von dem wir nicht anstehen zu behaupten, daß er „ein SHS *ist*“ (und auch explizit als solcher behauptet wird, s.u.) und es wird so bleiben, ja, sich noch steigern bis IX/2 und IX/3.

Wieweit dies vom Meister intendiert ist, kann durchaus offen bleiben, — eindeutig aber ist, daß z.B. im Scherzo (!) V/3 eine explizite *Markierung* des Rp-Einsatzes (Takt 490) und deutlich paralleler Verlauf von Rp und Exp (bis Takt 72 \approx 555, dann Schnitt, Takt 108 \approx 563) stattfinden, daß in den Scherzi IV/2, Takt 329 und IX/2, Takt 576, zwei *exakt komplementäre* Paukenmotive als deutliche Markierungen des Cd-Beginnes auftreten, und IX/3 den für die SHS-Form zentral wichtigen Formbereich „Rückführung/Löckung“ (Takt 398 bis Takt 522) geradezu genüßlich zelebriert.

2.3 Wiederholung der Exposition

Tatsächlich dachte auch der Verfasser vorliegender f-moll-Sonate mal kurz daran, durch das stärkstmögliche Mittel, die Wiederholungsvorschrift eines Teiles, den man dann „Exposition“ nennen muß, eine unmißverständliche Interpretation und Interpretationsanweisung in den Notentext einzucodieren. (Die Hammerklaviersonate hat auch nicht weniger Takte, und enthält dennoch Wiederholungszeichen!)

Dies könnte dem Hörer durchaus zur Orientierung dienen, *per saldo* also das Werk wiederum „subjektiv kürzer“ machen!

Gedacht war an so unterschiedliche Sprünge wie

$$\left. \begin{array}{l} \text{von der Pause nach dem Exp-Höhepunkt vor Takt 230} \\ \text{vom ersten Fast-Nullpunkt nach Takt 246} \\ \text{vom absoluten Nullpunkt nach Takt 263} \end{array} \right\} \text{ zurück zum}$$
$$\left. \begin{array}{l} \text{Einsatz des HTh in } \boxed{\text{E 2.1}} \\ \text{Beginn der zweiten Einleitungssteigerung } \boxed{\text{E 1.2}} \\ \text{allerersten Anfang} \end{array} \right\}$$

Allein die Fülle der Möglichkeiten (und die Überlegungen der folgenden Abschnitte) ließen uns dann doch schnell von solchen Festlegungen Abstand nehmen.

2.4 $\boxed{\text{D 1}}$ als Überleitungsgruppe

Denn die Frage, „bis wohin sich die Exp denn nun erstrecke?“, oder auch „an welcher Stelle genau denn nun die Df wirklich beginne?“ ist, den vorhergehenden Überlegungen zu Folge, falsch gestellt, — auch der Komponist könnte sie (durch Einsetzen von Wiederholungszeichen) gar nicht beantworten.

Vielmehr hat der gesamte erste Abschnitt der Df (im folgenden genannt $\boxed{\text{D1}}$) die Funktionen des Ausklanges der Exposition und der Hinleitung zu einer „eigentlichen Df“ $\boxed{\text{D2}}$. Dem entsprechend können hier Exp- und Df-Verhalten (auf den verschiedenen Bestimmungs- und Parameterebenen) durchaus *gleichzeitig* auftreten.

Zwar gibt es keine Wiederholungszeichen um den vorangehenden Teil, aber es kommen andere „grobe“ Mittel der Vordergrundgestaltung zur Anwendung. Diese sollen die funktionalen Ambivalenzen und materialmäßige Zerrissenheiten der Unterabschnitte des Formteils $\boxed{\text{D1}}$ auffangen, ihren Überleitungscharakter verdeutlichen und $\boxed{\text{D1}}$ gegen das Ende der Exp deutlicher absetzen.

Diese Zusammenfassung und Abgrenzung wird angestrebt durch die Disposition von **Dichte**, und zwar harmonisch, motivisch und rhythmisch:

1. mit dem Ende von $\boxed{\text{E 6.2}}$ in Takt 229 war ein absolutes Lautstärke-, Bewegungs- und Tonraum-Extremum des bisherigen Werkes erreicht ist,
2. in Takt 316 mit Formteil $\boxed{\boxed{\text{D 2.1}}}$ beginnt auf das deutlichste markiert die Df-Fuge = FUGA II= „eigentliche Df“ (s.u. Abschnitt 2.10),
3. und *zwischen* diesen beiden lokalen Maxima liegt in Takt 262/263 mit dem Ende von $\boxed{\text{D 1.2}}$ ein *absoluter Tiefpunkt* all dieser Parameter.

Dazwischen spannt sich diese Kurve:

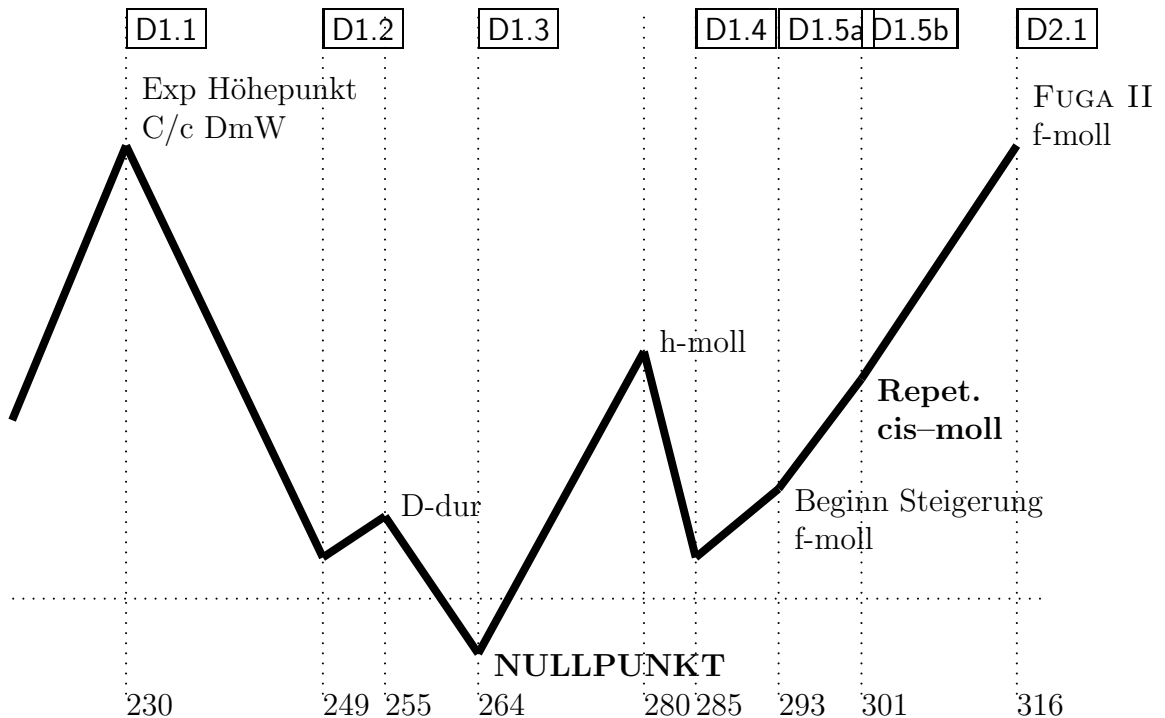


Abbildung 3: Vereinfachte Dichtigkeitskurve zwischen Exp-Höhepunkt und Beginn der Df-Fuge

Besonders mittels dieser Kurve behauptet der Komponist eine Zweigliederung der Durchführung (Einleitungsteil D1 und Hauptteil=FUGA II=D2).

Wenn auch die Gliederungsebene *darüber* („Wann beginnt/endet die Df als solche?“) durchaus problematisch sein kann, ist diese Zweiteilung durch die Vordergrundgestaltung auf das deutlichste herausgearbeitet.

Die Gliederungsebene *darunter* definieren wir ganz schematisch, durch den Wechsel von Material und/oder der Satzstruktur. Wir erhalten so fünf(5) Formteile in D1 und elf(11) in D2, dargestellt mit ihren Haupttonarten und thematischen Materialien in Tabelle 3 auf Seite 30. . Die Abgrenzung und Zählung dieser Teile spiegelt zwar erwähnte Kriterien wider, könnte aber an manchen Stellen durchaus ganz anders erfolgen. Wir problematisieren dies *nicht*, — die Teilabgrenzung auf dieser unteren Ebene diene nur der Orientierung und steht nicht für inhaltlich-strukturelle Behauptungen. Diese werden vielmehr ggf. bei der Analyse der einzelnen Teile explizit vorgetragen werden.

2.5 D 1.1

Expliziter Höhepunkt der Schlußgruppe, ja der ganzen Exposition, ist das Ende von E 6.2, die Kadenz nach c-moll mittels DmW von Takt 229 auf 230. Dies ist eindeutig auch als „harmonische Kadenz in die Dominanttonart“ gemeint, und eine solche beendet traditionellerweise die Exp eines SHS's.

Eine weitere tyische Vordergrund-Maßnahme zur Markierung der Trennung von Exp und Df ist die *klingende Pause*, die extrem exponiert in das *Innere* des Motivs eingekerbt wurde, und die die erste klingende Pause seit 60 Takten (Takt 170) ist.

Von dort aus gibt es einen linearen Abbau- und Beruhigungsprozess von schnell-bewegten (32teln) *fff* Akkordbrechungen in hoher Lage, bis hin zum „gemeinten Nullpunkt“, der Doppelganzen in *pp* und tiefster Lage am Ende von D 1.2 in Takt 262/263.

In Teil D 1.1 bringt dieser Prozess für die Dauer von 19 Takten fast ausschließlich die Tönhöhen eines einzigen Dreiklanges, c-moll. Dies ist damit der längste und einfachste lineare Prozess des gesamten Werkes.

Allemaal aber wird hier „nichts Neues mehr exponiert“. Vielmehr (1) erscheint in dieses Feld eingebettet, wenn auch in einer recht indirekten Klanggestalt, ETh und HTh.c, wie ferne Erinnerungen, und (2) die Dreiklangsbrechung nehmen, beginnend mit Takt 239, zunehmend den Rhythmus von SsHg an. Beides sind erste *kombinatorische Elemente*.

All diese Einzelbestimmungen von D 1.1 bedeuten Durchführungsverhalten.

Andererseits könnte man diesen Teil durchaus noch als End-Teil zur Exp rechnen, weil seine 38 Takte „nichts anderes sind“ als eine Ausfaltung des c-moll Dreiklanges, der ja Endpunkt der Exp ist, (und aus den untenstehenden Gründen, die selbst D 1.2 noch zur Exp zählen lassen.)

2.6 D 1.2

In D1.2 wird der übergeordnete Abwärtsprozess kurz unterbrochen durch ein erstes Wieder-Ansteigen, Sich-Wieder-Regen, — allerdings nur bzgl. Tonalität und Registerlage, klanglich bleibt alles „dünn“ und *pp*.

Die Dreiklangsbrechung c-moll-abwärts wird hier aufgehalten (und dadurch verlängert!) durch D-Dur-aufwärts, und das in mehrfachem Wechsel. Diese beiden Dreiklänge sind durchaus *a-funktional* gemeint, und werden wohl auch als solches, als rein *klanglich* determiniert, als „tonale Farblichkeit“, (da funktional unvermittelt) wahrgenommen werden. Eine gemeinte Tonart könnte ja nur „g-moll“ sein, — ein solches ist aber weit und breit nicht in Sicht („in Hör“ ?)!

Vielmehr ist dies eine jener (oben in 1.4 auf Seite 16 erwähnten) Stellen, — und zwar deren „am stärksten didaktische“ — an denen das HMt als Harmonik-Generator wirkt: Die Akkordfolge ergibt sich durch die Kombination des HMt's mit seiner fugiert transponierten Umkehrung, — die Tonfolgen g-es-d und d-fis-g rufen das Abwechseln der Dreiklänge c-moll/D-Dur als ihre „kleinst-mögliche innere Vermittlung“ *naturaliter* hervor, — deutlich hörbar an den Taktübergängen 252/253 und 254/255.

Die Kombination des SsHg-Rhythmus mit dieser völlig neuen harmonischen Folge kann man durchaus schon als Df-Verhalten wahrnehmen.

D 1.2 ist hingegen immer noch Exp, nämlich deren abschließender Teil, weil ...

1. das c-moll Arpeggio (wenn jetzt auch D-Dur eingelassen ist) nichts ist als die Fortsetzung des Arpeggios aus Teil D 1.1,
2. erst an seinem Ende mit der fallenden Septime $F \Rightarrow kt-G$ in Takt 261/262 mir ihrer *pp*-Dumpfigkeit wird eindeutig wieder die Aura des allerersten Anfanges der Einleitung E 1.1 zurückversetzt werden,
3. diese fallende Septime, die von der Tonklasse „f“ wegführt, exakt der fallenden Septime entspricht, die zu „f“ hinführt, und die in Takt 726 die Df beenden (/die Rp eröffnen) wird,
4. erst mit dem vollkommenen „Zur-Ruhe-Kommen“, mit der „Brevis“ in Takten 262/263 der Endpunkt des allerersten Impulses der Exp (aus Takt 1) erreicht ist.

2.7 D 1.3

Es gebe, so sagte HUFSCHMIDT, bei den Wiener Klassikern grundsätzlich zwei Arten, eine Df zu beginnen: Das Anknüpfen an das Ende der Exp, oder das Wiederaufnehmen von deren Anfang.

Takt 264, der Beginn von D 1.3 macht allerdings *beides*: Da, wie beschrieben, gerade der Zyklus zur Stimmung des allerersten Exp-Anfanges geschlossen wurde, wird das Repetitionsmotiv aus dem ETh (ETh.c) aufgegriffen und sodann durchgeführt (sequenziert, enggeführt, beschleunigt und gesteigert). Bei seinem ersten Auftreten hier aber erscheint es deformiert in die Tonfolgen des DmW vom Ende von E 6.2, — ebenfalls, mit anderer Verteilung/Zurodnung der Th, beim Neuansetzen der Sequenzierung in Takt 274.

Überhaupt herrscht hier allermunterstes Durchführungstreiben, als (1) Rekombination von bereits Bekanntem und (2) Aufdeckung der Gemeinsamkeiten von bisher Getrenntem:

1. Die harmonische Logik lehnt sich mit ihrer Enharmonik (c-moll mit es, e-moll mit dis) aus dem Überleitungsformteil E 3 an,
2. Takt 268 *ff* bringt SsHg in seiner Originaltonart e-moll. Ein Df-typisches und wichtiges Moment von **Vermittlung** ist dabei die kurze Einschaltung in Takt 270. Mit dieser wird deutlich an das ETh erinnert, und damit aufgewiesen und nachvollziehbar demonstriert, daß der Rhythmus des gesamten SsHg-Ostinatos aufgefasst werden *kann* als aus dem ETh entnommen. (NB ist diese „Aufdeckung“ durch eine Vordergrundmaßnahme zusätzlich markiert: Für diesen einen Takt soll das Pedal aufgehoben werden.)

Eine gemeinsame Wurzel beider Gestalten ist zwar konstruierbar, aber keineswegs zwangsläufig wirkmächtig: Die Notation des ETh in Abbildung 1 zeigt die richtigen metrischen und syntaktischen Eineinheiten⁶, — der Rhythmus von SsHg, der darin verborgen sein soll, steht also quer zur eigentlichen Syntax von ETh.

⁶mittels der punktierten Taktstriche. Die Partitur hingegen ist volltaktig notiert, im Sinne obiger Darlegung also „falsch“!

3. Das *ff*-Thema in 278 scheint das ETh zu sein, in das aber deutlich das HMt (d-b-a) eingepreßt wurde.
4. Der *ff*-Höhepunkt 280 *ff*. expliziert den bei Beginn des HTh nur virtuellen Vier-Oktaven-Griff und kombiniert diesen mit einer neuen Tonart und der schließlichen Apotheose von ETh.c (Aufgegriffen wird genau diese Satzstruktur in der weitgehend permutierten Rp des HTh, beim „Reprisenhöhepunkt“ in R 2.1b!)
5. Die das daraufhin notwendige Beruhigen realisierende Figur in den Takten 280/281 kann als das umgekehrte und auf große Intervalle gespreizte Hosi gehört werden.

2.8 D 1.4

Auch dieser kurze Teil ist wieder munter kombinierend. Harmonisch folgen er und die ihm vorangehenden Takte den Prinzipien E 3.

Der dort sehr simple und flächige D-dur/c-moll-Wechsel als D 1.2 wird hier in ein Motivgeflecht integriert, gleichsam sich entfernend.

Nach langer Abwesenheit erscheint wieder das HMt, in seiner Grundform und in der Exclamatio-Umbiegung, und, exakt wie am Ende seiner Expositionsgruppe, aber im *pp* statt im *ff*, kadenziert letztere in den nächsten Formteil nach f-moll.

2.9 D 1.5 — Das Problematische an Durchführungseigenem Material

Alle Teile von D 1.3 bis D 1.5 sind allerdeutlichst dominiert von Durchführungsverhalten, — allerdings immer noch mit einigen einschränkenden Bestimmungen, die auch sie in eine Zwischenwelt verweisen:

1. Diese Teile haben eben noch nicht die Fugen-Satzform, welche die Satzform des Hauptteiles der Df und damit die „eigentliche“ Satzform der Df ist,
2. Sie sind diesem Hauptteil der Df untergeordnet, als sie zu diesem hin eine einleitende Steigerung bilden,
3. Ihre typischen Mediant- und Scheinfunktions-Harmonik und die rhapsodischen Gestaltung lehnen sich sehr stark an bereits aus der Exp bekanntes Df-Verhalten an, nämlich an E 3.

Hier nun, in D 1.5, beginnt die eigentliche *Steigerung* hin zu FUGA II.

Die harmonische Folge, die zur Hauptfuge drängt, ist

$$\begin{array}{c}
 f \implies F \implies c \implies b \implies \\
 \text{cis} \implies b \implies \text{cis} \implies f \implies \text{es} \implies C_3^{5b}
 \end{array}$$

Abschluß dieser Steigerung und Vollzug der Kadenz nach f-moll bildet ein gestauchtes HMt a"-ges"-f".

Träger der Steigerung in der Vordergrundgestaltung ist der *Rhythmus der gleichmäßig durchlaufenden Achtel*, also genau genommen ein *neues Material!*

Zunächst (D 1.5a) erscheint dieser nur als *Summenrhythmus*, und wird dann (D 1.5b) als *Repetitionsrhythmus* aufgedeckt, also in ein Vordergrundphänomen überführt.

Diese Repetition ruft wieder hervor die berühmte alte Diskussion über die dialektische Definition von „Durchführungseigenem Material“:

Folgend dem ästhetischen Verbot der „willkürlichen Häufung“, welches immerhin eine Hauptregel zum Antrieb aller Vermittlungsprozesse ist, darf eine Df zwar munter bereits Bekanntes kombinieren, aber nicht eigenes Neues aufstellen.

Die klassische Kontroverse ging dabei um das in den Takten 265 *ff* des ersten Satzes der EROICA, also mitten in der Durchführung, anscheinend als völlig Neues auftretende motivische/thematische Material.

SCHENKER löste das Problem, in dem er die Neuheit als reines Vordergrund-Phänomen klassifizierte, aber „in Wirklichkeit“ (also: in der Logik der Transformationen des Mittelgrundes) die Tonfolgen als abgeleitet aus dem Hauptthema des Satzes begriff [4].

Hier nun scheint die Lage leicht anders:

Die vom Steigerungsprozess kombinierten Motive sind das Hosianna und das HMt, die harmonische Syntax ist angelehnt an die Enharmonik von E 3, die berührten Tonarten sind cis, b, f, und es. Dies sind (abgesehen vom cis-moll) allesamt bereits bekannte Komponenten.

Dem steht die gleichförmige Achtelrepetition als etwas durchaus Neues und „Als-Neu-Gemeintes“ entgegen. (Vermittelt eingeführt ist sie allerdings, und zwar durch den o.e. durchlaufenden Summenrhythmus des vorangehenden Teiles.) Dies ist eine ausdrückliche Wiederaufnahme von expositionellem Verhalten, *nach* einer ausgiebigen Strecke von Df-Verhalten, und als Kontrapunkt zu der *gleichzeitig* ablaufenden Df oben aufgelisteter bekannter Komponenten.

Folgend diesem einen Detail (dem allerdings alle anderen bisher beschriebenen entgegenstehen!) wäre tatsächlich erst mit dem Ende dieses Teiles die Exp beendet, und die folgende FUGA II wäre nicht nur die „eigentliche“ Df, sondern die schlechthinnige.

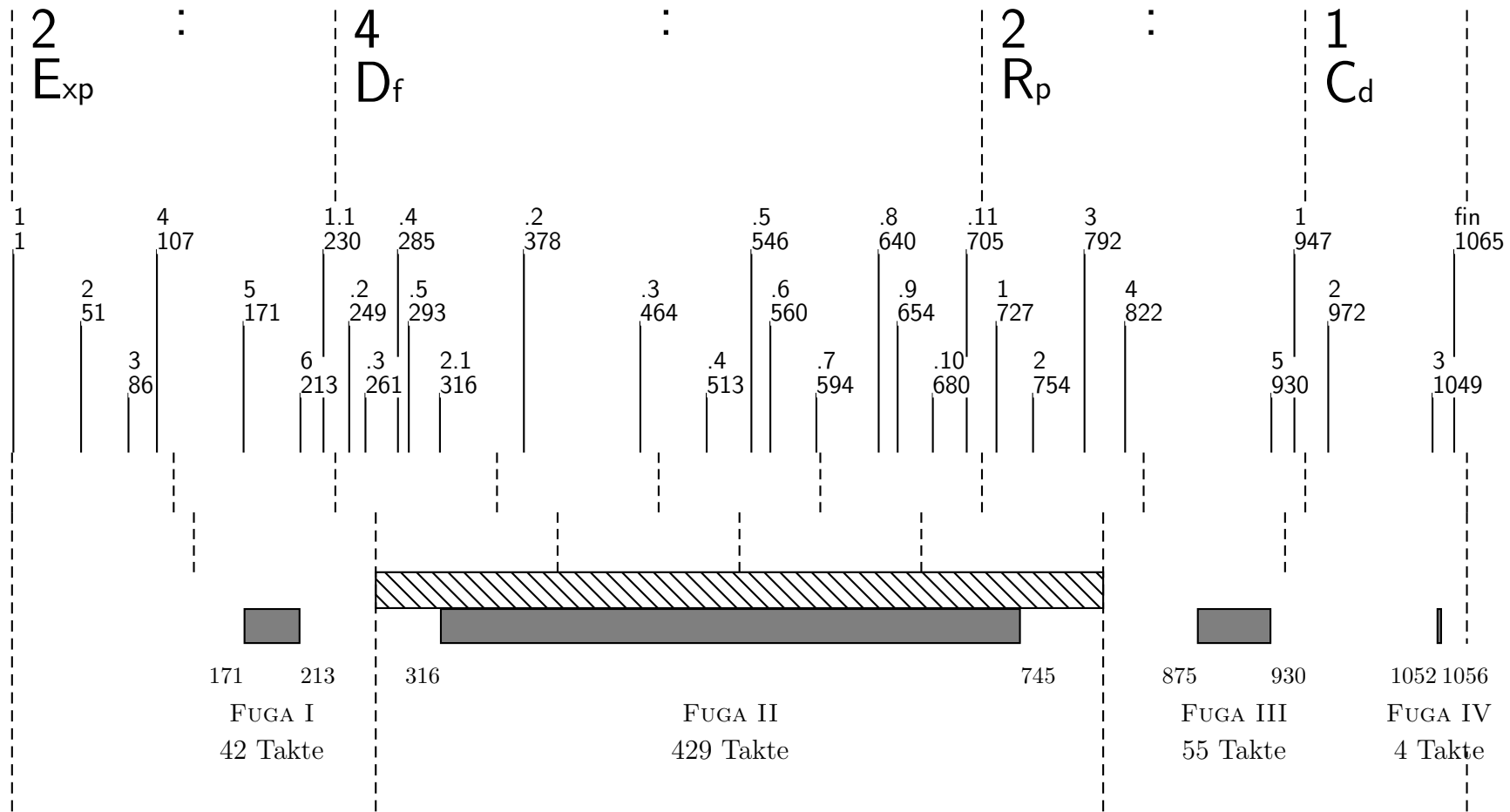


Abbildung 4: Gesamtform des Werkes in graphisch-proportionaler Darstellung; die Schwebungen zwischen SHS- und Fugen-Form

	Beginn	Länge	in 1/9 =118.33	in 1/8 =133.73
Exp	1	229	1.94	1.73
Df	230	500	4.26	3.76
Rp	727	220	1.86	1.65
Cd	947	120	1.01	0.90
fin	1065			
Fg I	171	42	0.35	0.31
	213			
Fg II	316	429	3.63	3.22
	745			
Fg III	875	55	0.46	0.41
	930			
Fg IV	1052	4	0.03	0.03
	1056			
Fg sum.	(274)	530	4.48	2.06
	(804)			3.98
				6.04

Tabelle 4: Die Schwebungen zwischen SHS- und Fugen-Form, tabellarisch

2.10 D 2.1 — Beginn der eigentlichen Durchführung

Der Beginn der Durchführung im engeren Sinne ist gleichzeitig der Beginn der FUGA II, welche sich bis in den Reprisesbeginn erstrecken wird, also über insgesamt 420 Takte, siehe auch Abbildung 4.

Dieser Einschnitt wird eindeutig markiert durch Maßnahmen des Mittel- und Vordergrundes:

1. Er ist Zielpunkt der breit angelegten vorangehenden Steigerung,
2. die Haupttonart f-moll wird wieder erreicht,
3. die vierfache Oktave im *fff* wird erreicht,
4. das HMT erscheint zum ersten Mal untransponiert und unmodifiziert im *ff*,
5. eine neue Tonart **d-moll** wird erobert.
6. die fugierte Satzform wird wieder aufgegriffen und äußerst lange (*ad nauseam* !-) beibehalten.

Notenbeispiel 10: Beginn der Df-Fuge **FgTh**

Im Abschnitt fast unmittelbar davor war die Dialektik noch eine *äußerliche*: Exposition neuen Materials, der Achtelrepetition, in einer von vielen gleichzeitigen Schichten, obwohl das eindeutige Durchführungsverhalten endlich mühsam erreicht worden war.

Hier nun dringt der Widerspruch in das *Innere* der Satzstruktur:

Durch die Bestimmungen (1) bis (4) ist der Beginn von D 1.2 stärkstens bezogen auf den ersten HTh-Einsatz, man erwartet, diesen („endlich“) in („ihm gebührenden“) *ff* triumphieren zu hören. Sein dritter Ton jedoch wird mit dem DmK harmonisiert, von des nach cis umgedeutet, und mit dem so herbeigezwungenen d-moll wird der ganze Satz gleichsam gewalttätig in eine völlige fremde und neue Sphäre hinübergerissen. Dies ist wieder eine der (bei der Besprechung seiner Exposition oben auf Seite 16 angekündigten) zentralen Stellen, an denen das HMT nicht nur diastematisches Material liefert, sondern als Harmonik-Generator die tonalen Dispositionen ganzer Formteile bestimmt, — und sei es, wie hier, durch seine Negation.

Diese Umbiegung reißt schlagartig eine Wand nieder in eine völlig neue Welt, — die Vermittlung zwischen dieser und dem hier eigentlich Erwarteten wird

der Gegenstand der nächsten 338 Takte sein (bis zum f-moll am Beginn von D 2.9 in Takt 654), mindestens aber der nächsten 82 (bis c-moll in D 2.2 Takt 378).

Die Dialektik von Exp- und Df-Verhalten ist der hier erscheinenden motivischen Bildung also in beschriebener, aber auch in weiterer Hinsicht immanent:

Seine Intervallstrukturen sind neben dem HMT die (mit Sechzehnteln aufgefüllte) Terzenkette X1 in Takt 317 und die verminderte Terz aus E 3, die ja als aus der kleinen Septime abgeleitet dort schon fast didaktische vorgeführt wurde. Somit zeigt der Inhalt der Takte 316/317 reinstes Df-Verhalten.

Dennoch aber kann (und wird wohl) genau dieser Inhalt vom Hörer als ein *neues Thema* verstanden werden. Dies spätestens nach Ablauf des Formteiles D 1.2, in dem genau diese Tonfolge mit ihren charakteristischen Elementen (1) Vorhalt von unten und (2) rhythmisierte Terzkette ein *Hauptthema des Fugensatzes* bildet.

Da es also den Beginn der „eigentlichen“ Fuge regiert, nennen wir es „Fugenthema“ **FgTh**.

Noch schärfer als bei den wenig substantiellen Achtel-Repetitionen gerade eben, stellt sich also auch hier die Frage nach der Erlaubtheit von „durchführungseigenem Material“.

Ähnlich wie beim berühmten Vorbild könnte man auch hier argumentieren, daß, wie gezeigt, die Neuheit nur ein Vordergrund-Phänomen ist. Eine ganz andere Begründung wird die Reprise des Werkes bringen, nämlich eine *wirkimmante, konstruktive*, nämlich durch *a posteriori Integration* des FgTh in den kontrapunktischen Gesamtverband, (s.u. Seite 74), und mehr noch, die Re-Deklaration dieser Stelle als „dislozierter Exposition“, indem ihr Pendant in der Rp zu einem der wichtigsten Punkte von „Einrichtung und Erlösung“ werden wird (Seite 74).

Exkurs:

Die Tonart d-moll spielt übrigens, so selten sie auftritt, die Rolle eines geheimen Antagonisten. Berührt wurde sie schon mit der zweiten Hosi-Sequenz mit E 1.1b' als Teil der Einleitungsfolge

$$t \implies s \implies ss \ t \implies s \ (D)dd \ (=D-Dur!) \implies d \implies dd \implies ddd \ (=Tp=d-moll) \implies T \implies t$$

Dann ein weiteres Mal in der Fortspinnung des HTh in E 2.2c, — später dann an der wichtigen Schaltstelle nahe der **Mitte des Werkes**, s.u. 2.14, an der das SsTh neu in die Mühle gerät, nämlich Takt 541, in geheimnisvoll-sperriger Ganzer, — in D 2.11 in Takt 714, — im „erlösten“ SsTh R 2.2b Takt 783. — in C 2.5, Takt 1027, (mit dem letzten freistehenden Hosianna!) — und dann ganz am Schluß, siehe Abschnitt 4.5



Notenspiel 12: 12TonRh(a) als Einschaltung zwischen Hosi und HTh

Diese „Abweichung“ beginnt mit der im Fugensinne „korrekteren“ tonalen Beantwortung des Hosianna-Motivs, und führt organisch zum Selbstzitat einer *Zwölftonreihe*⁷.

Diese Zwölftonreihe(b) (12TonRh(b)) hatte glücklicherweise keine weiteren Konsequenzen, bis auf die, daß eine andere Zwölftonreihe in diesem Formteil entsteht (12TonRh(a), zuerst in Takt 333, Baßstimme). Diese ist allerdings konsequent aus der Umkehrung des HMt entwickelt und bringt deutlich Material aus der Baßstimme von E 2.2 in die Df ein.

Diese beiden Reihen können sich munter kontrapunktieren, das tut dem Satz durchaus gut, und der Verfasser meinte vielleicht, beweisen zu müssen, daß er sowas auch kann.

Bemerkenswert ist vielleicht noch, daß das erste Auftreten von 12TonRh(a) in Takt 359, Sopran, ziemlich genau das **ersten Drittel des Werkes** gemessen in Taktzahlen markiert.

2.12 D 2.2 — Erste Allegro-Durchführung des HTh's

Nach einer Fülle von weiteren komplexen Vermittlungsprozessen *en detail*, in Diastematik, Rhythmik und Harmonik, wird mit D 2.2 endlich in c-moll die seit langem angestrebte Allegro-Version (eine erste von dreien!) des HTh erreicht, — uff, jetzt kann die Df ja losgehen!

Weil diese Form des Themas eindeutig eine „als eigenständig Gemeinde“ ist, eine „grundlegend neue Erscheinungsform“, bekommt dieser Formteil auch den doppelten Kasten für das diesbezügliche Expositionsverhalten.

Das Hauptgerüst der gesamten verbleibenden Durchführung wird gebildet von einer Reihe von „*Allegro con fuoco*“ Durchführungen des unterschiedlich rhythmisierten HTh's, welchem sich jeweils andere Materialien als Kontrastsubjekte beordnen. Dieses sind die Formteile D 2.2, D 2.5, D 2.7 und D 2.9. Diese Reihe wird unterbrochen durch eingeschobene Formteile von eher „besinnlichem“ Ausdruck und ruhigerem Tempo.

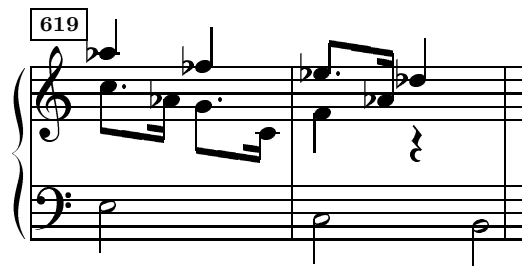
Die erste Rhythmisierung des HTh's inkorporiert den punktierten-Achtel-Rhythmus, der seit seinem unvermittelten Auftreten in der Einleitung E 1.2 etwas unmotiviert im Raume stand.

⁷Die ebenfalls der Nr. 6 aus „Formen von Fuge“ op. 4 zugrunde liegt, und ursprünglich aus einer, ansonsten uninteressanten, Studienarbeit stammt.

In diesem Teil nun wird ausschließlich das HTh mit sich selbst kontrapunktiert, nämlich zunächst diese rhythmisierte Variante mit der ursprünglichen Gestalt (in „glatten Halben“). Bei **D 2.2 b** in Takt 411 erscheint ein zweite Rhythmisierung, beginnend mit zwei *marcato* Vierteln, worauf bei **c** in Takt 450, o Überraschung, beide kombiniert werden !-)

Die zunehmende Kombination dieser drei Gestalten ist ein Prozeß, der sich über die Formteilgrenzen hinweg erstreckt. Sein Ziel- und Höhepunkt liegt in dem tri-tonalen, mehrfach permutierten kontrapunktischen Verband am Ende der Durchführung, in **D 2.7c**.

Dieser sei hier schon als Notenbeispiel für das Original und die beiden Rhythmisierungen angegeben:



Notenbeispiel 13: Tri-Tonaler Verband des unterschiedlich rhythmisierten HTh's in **D 2.7c**

2.13 **D 2.3** — ein plötzlich lieblicher Ländler

Teil **D 2.3** ist eindeutig abesetzt durch den plötzlichen Wechsel des Metrums zum 6/8.

Gegenstand ist vordergründig die Durchführung des KSub-Themas.

(Der Einsatz des lange verstummten KSub-Themas in Takt 464 markiert ziemlich genau die **Mitte der Df nach Takten** in Takt 466!)

In dieses jedoch ist intervallisch allemal sowohl das HMt, als auch das SsTh eingearbeitet, welches hier nahezu unmerklich sich zum ersten Mal in die Durchführung einschleicht. Dabei tritt vom SsTh hier zunächst nur die charakteristische Türmung der steigenden Quartan SsTh.a auf, nicht jedoch die *chromatische* Abwärtsbewegung (SsTh.b, die den thematisch substantiellen Dur-moll-Wechsel realisierende Fortsetzung). Diese ist ersetzt durch ihre dem „lieblichen“ Grundcharakter dieses Formteils entsprechende *diatonische* Entsprechung.

Notenspiel 14: Df von SsTh und HTh als Lieblicher Ländler in D 3

2.14 D 2.4 bis D 2.6 — Zunehmende Vermittlung von HTh, SsTh und SsHg

Grundsätzlich war damals der Verfasser der Auffassung, die Vermittlung zwischen denen als kontrastierend exponierten Themen „Hauptthema“ und „Seitensatz“ sei allemal die zentrale Aufgabe jedweder Durchführung in jedweden d Sonatenhauptsatz.

Diese Vermittlung wurde, wie gerade beschrieben, schon angedeutet oder begonnen durch die Einbettung der charakteristischen Intervallik beider Themen (HTh und SsTh) in ein Drittes (KSub).

Im nun folgenden Formteil D 2.4 wird dieser Prozeß deutlich verstärkt durch die direkte Maßnahmen der sich im Vordergrund abspielenden konventionell „themen-orientierten“ Kontrapunktierung, um dann in D 2.5 wiederum in den Material-Mittelgrund abzusacken, und in D 2.6 wieder aufzutauchen.

Aber auch dieses konventionelle Kontrapunktieren ist durch Maßnahmen auf der Material-Ebene (hier: der Intervallstruktur) vermittelt: Der Tonhöhenverlauf in Tkt. 525 ff. läßt sich reduzieren auf folgendes Grundgerüst:

Notenspiel 15: Die aufsteigende Quarte in Fortschritt der Vermittlung zwischen HTh und SsTh in D 2.4

Die steigende Quarte wird zunächst als Anfang der Fortsetzung HTh.b gehört, welche aber abgebrochen und durch ein doppeltes Echo ersetzt wird. Diese Wiederholung nun soll in der Wahrnehmung des Hörers das „Ende“ zu einem „Anfang“ uminterpretieren, zum Anfang der doppelten Quarten des SsTh.a, auf daß die absteigende Chromatik von SsTh.b auf das organischste vermittelt folgen kann.

Wenige Takte später folgt auch dann auch das harmonisch sehr delikate SsTh.c. Dieses ganze erste Auftreten des SsTh in seiner erkennbaren Ganzheit markiert ziemlich genau **die Mitte des Werkes nach Taktzahlen** in Takt 532.

Im Rahmen der vorherrschenden Chromatik ist die Enharmonik leicht zur Hand, und so erreicht der Satz in Takt 541 für wenige Viertel wieder ein deutliches d-moll, die Tonart, mit deren gewaltsamer Forderung die ganze Df-Fuge einst begann. Der weitere Verlauf ist, im Rahmen weniger Viertel,

$$d \implies B \implies B^7 \implies es \implies Ges \implies ges \implies Des_{9bb}^4 \implies cis$$

D 2.5 ist wiederum einer der Allegro-HTh-Dfgruppen, — hier herrscht im Vordergrund ausschließlich das HTh in seiner rhythmisierten Gestalt. Jedoch hat die absteigende Chromatik des gerade zuvor „wörtlich“ gebrachten SsTh.b das melodische Material gleichsam infiziert, — der Vermittlungsprozess zwischen HTh und SsTh führt nun zu einer chromatischen, extrem gestauchten Version des Themenkopfes (der ja mal HMt war!).

Daß diese Chromatik tatsächlich als aus dem SsTh kommend gemeint ist, wir in Takt 556.3, r.Hd durch ein kurzes Aufblitzen von SsTh.a aufgedeckt.

D 2.6 treibt die Integration noch weiter, in dem wieder die konventionelle Kontrapunktik angewandt wird, das SsTh.a+b also „als Kontrasubjekt“ zum HTh auftritt. Durch seine rhythmische Diminution wird es in die Dynamik der HTh-Allegros integriert.

Dieser Teil setzt durch eine tonale Rückung ein:

$$Cis_{5b}^7 \implies es$$

und genau so unvermittelt setzt die diminuierte Form des SsTh ein. Das es-moll ist vielleicht ein Aufnehmen des es-moll aus **E 1.2**, welches sonst bisher wenig Konsequenzen hatte.

Eingelassen ist in Takt 569 ein kurzes Aufblitzen des ETh, ähnlich siegelartig wie das SsTh in Takt 615 und Takt 678.

Die Montagehaftigkeit wird unterstützt durch die begleitenden Quintparallelen, vgl. dazu Seite 27.

Nach Erreichen des Hochtones a'' in Takt 586, und nachdem der Vermittlungsprozess wirklich nicht weiter führbar scheint, schlägt dieser dialektisch um in reine Flächigkeit, Takt 586 *ff.* Aus dieser erhebt sich nun trimphal, als wäre es aus der Auseinandersetzung des HTh als Sieger hervorgegangen, die leuchtende Fanfare von SsTh.a+b

Dies ist (auch beim diachronen Hören) zweifellos ein **erster Höhepunkt** des Df-Prozesses, und ein erstes Zusammentreffen verschiedener Zeichen, daß dieser *einen Endpunkt erreicht* haben könnte:

(1) Das SsTh erschien noch nie so strahlend und *ff*, (2) der SchlGr.Rh (eindeutig von *Ende* der Exp!) erscheint zum ersten Mal in der Df, (3) die Identität der Dur-moll-Wechsel in SsTh.b und SchlGr wird aufgedeckt, (4) der DmK wird diesmal als SsTh.b (und nicht wie in SchlGr aus HTh!) abgeleitet. Auch das eine (indirekte) Vermittlung zwischen HTh und SsTh.

Dieses schmerzhaftes Gleichzeitiges von A-Dur und a-moll dient, in genauer Transposition des Anfangs des Schlußteiles der Exp, als Dominante (hier: nach cis-moll), mit der der vorletzte Allegro-Sturm einsetzt.

2.15 Rückführung, oder: Wie bringt man eine Df zum Halten ?

Die Kadenz hinein in den Anfang nun von D 2.7 ist der erste in einer Reihe von Schnittpunkten, an denen der Hörer hinreichende Gründe hat, einen **Reprisenanfang** zu vermuten.

Gerade nämlich *wenn* die Vermittlungsprozesse in der Df als solche gut nachvollziehbar sind (was wir hoffen, geleistet zu haben !-), gerade dann nämlich wird der Hörer erwarten, daß diese irgendwann zu einem Ende kommen, und ihre „Ergebnisse präsentieren“. Nach unserem aller-abstrakten DiaSon-Modell (Seite 6) soll genau dies geschehen „in Form einer Rp“; also einer modifizierten Wiederholung der Exp, die genau durch diese Modifikationen die erreichten Vermittlungsergebnisse aufhebt.

Andererseits sind musikalische Vermittlungsprozesse prinzipiell unlimitiert. In der Tat dürfen sie ja auch durchaus weitergehen, sich über die Rp hinweg bis in die Cd erstrecken, da ja, wie ganz zu Beginn auf Seite 14 erwähnt, die Materialprozesse sich durchaus im Laufe der Geschichte verselbstständigt haben.

Allerdings muß ihre *Erscheinungsform* sich dann ändern, — der Einsatz von Rp und Cd, das Präsentieren von deutlichen „Zwischenergebnissen“ ist für den Hörer absolut notwendig, um ein Mindestmaß an Orientierung zu erhalten und so den bisherigen und weiteren Fortgang der Prozesse verstehen zu können.

Es bedarf schon der bewußten Anwendung kompositorischer Maßnahmen, um deren Dynamik abzubremesen oder sie in etwas Neues, nämlich den Reprisenanfang, umschlagen zu lassen.

Die Unterabschnitte der Df, die genau diese Aufgabe erfüllen, heißen *Rückführung*.

Allerdings ist die Festlegung der Formteilgrenze hier, zwischen Df und Rp, ähnlich problematisch wie die zwischen Exp und Rp. So wie oben in Abschnitt 2.1 für diese ausführlich diskutiert, herrscht auch hier ehe eine *Asynchronität* der Schnittpunkte auf den verschiedenen Parameterebenen und Bestimmungsschichten, eine Gleichzeitigkeit von Df- und Rp-Verhalten.

Es gibt sogar einen feststehenden Begriff für eines der daraus resultierenden Vordergrund-Phänomene: Einen Einsatz, den der Hörer beim ersten Hören *für die Reprise hält*, der aber kurz darauf durch das folgende Einsetzen der „wahren Reprise“ enttarnt wird, heißt *Scheinreprise*. Deutliches und berühmtes Beispiel ist im erste Satz der Jupitersinfonie bei Takt 249.

Ein duales Verhältnis ergibt sich, wenn ein *Einleitungsteil* X, der in der Exp auf einen Themeneinsatz o.ä. (besonders z.B. durch Steigerung) hinleitete, nun als Formteil X' wiederauftritt.

Einerseits ist X dann ein „normaler“ Teil der Exp, der nun wiederholt wird, und X' ist somit „Teil der Rp“, Anderserseits, wegen seines hinführenden Charakters, wird eher der Teil, *auf den* er hinleitet (z.B. das folgende Hauptthema) als gemeinter Einsatz der Rp wahrgenommen, und der X' ist dann eher Rf. (Dieser Mechanismus ist mitnichten reine Theorie, sondern sehr schön deutlich als wirkmächtig zu erkennen z.B. im ersten Satz von BRUCKNERS IX. Sinfonie.)

Dieser Effekt gilt bei der f-moll-Sonate für alle die Formteile, die als Reprisen von **E 1.x** beschrieben werden: Gerade weil sie Reprise einer Einleitung sind, haben sie meist gerade deswegen weniger Rp-Charakter als vielmehr Rf-Funktion.

Derartige Polyphonien und Ambivalenzen von Formteilgrenzen sind jedem musikalischen Werk durchaus immanent, sie treten aber mal mehr, mal weniger wirkmächtig hervor, und nur wenige SHS haben eine Scheinreprise. Hier werden sie bewußt ausgespielt: Die fünf Formteile **D 2.7** bis **D 2.11** können allesamt auf bestimmte Weise als Scheinreprise gehört werden, — und gleichzeitig aus anderen Gründen *auch* als Rückführungen .

Aber ähnlich wie die changierende Formteilfolge **D 1** durch den *ff*-Einsatz der FUGA II formal auf das deutlichste zusammengefasst wurde, und sozusagen *a posteriori* beruhigt, so wird hier die „wahre Reprise“ **R 1.1** Takt 727 wirken, diesmal im *pp*. Und gerade wegen der vorangehenden Unsicherheit und Ambivalenz wirkt sie um so mystischer, — wie ein heiliger Akt.

Die Gründe, eine Rp zu erwarten, und die Mittel, sie herbeizuführen, gliedern sich nach (a) Material, (b) Satzstruktur, (c) Proportion und (d) Tonarten. (a) gliedert sich dabei nochmals in (a.1) bislang erledigtes Material, (a.2) bislang geleistete Vermittlungsarbeit und (a.3) gerade klingendes Material.

Die klassische Methode verließ sich in der Tat allein auf **(d)**, die Disposition der Tonarten: Die Df führt von der Grundtonart zunehmend weg, und nach geraumer Zeit (am besten durch Seiteneingänge, jedenfalls nach ausgreifenden Umwegen) zu deren Dominante. Dort beginnt dann Rf-Arbeit, und die Rp wird zusammen mit der Tonika auf's schmerzlichste erwartet.

Bei diesem klassischen Verfahren ist selbstverständlich die wichtigste Maßnahme eine *negative*: Die ersehnte Grundtonart darf, damit die Rp auch bedeutend wirke, seit möglichst langer Zeit nicht erklingen sein.

Tatsächlich ist diese Disposition der Harmonik in allen Werken der Klassik *das Konstitutive*, — nicht etwa die Motivik oder Thematik, wie der wenig

gebildete Hörer meinen könnte! So steht die o.e. Scheinreprise der Jupitersinfonie in F-Dur, der Tonart der Subdominante, damit die Tonika für die wahre Rp aufgehoben wird.

Aber unser heutiges Tonartgefühl ist durch den historischen Entwicklungsprozeß extrem geweitet, die Tonartwechsel folgen neuen, flexibleren Strategien. Eigentlich schon seit SCHUBERT funktioniert eine ausschließlich auf Tonalität sich abstützende Architektur nicht mehr! (Vgl. z.B. Notenbeispiel 4, welches zeigt daß in Takt 15 des Werkes schon *Enharmonik* waltet!)

Da es eh' nicht funktioniert, nimmt die f-moll-Sonate darauf dialektischerweise auch keine Rücksicht mehr: Die Scheinreprise D 2.9, D 2.10 und D 2.11, und die Rf D 2.8 stehen allesamt schon in f-moll. Dennoch wirkt die wahre Rp in R 1.1 deutlich als solche.

Wenn nämlich die Tonalität nicht ausreicht, müssen zusätzlich weitere Mittel ergriffen werden, und auch diese wurden bereits seit Hunderten von Jahren entwickelt und erprobt:

So werden z.B. Df und Rf zunehmend mit **(a.3)** klingendem Material aus der Exp angereichert, damit der Hörer zunehmend das Bedürfnis empfindet, dann doch lieber „gleich das Original“ zu hören, also daß ie Exp wiederkehre.

Der Satz bringt also, teilweise sogar möglichst unvermittelt montiert und als unvermittelt gemeint erkennbar, zunehmend Elemente vom *Anfang* und vom *Ende* der Exposition: Diese, um sich mit diesem zur Deckung zu bringen, — jene, um jenen hervorzulocken. Der technische Ausdruck ist „Löckung der Rp“.

Aber auch die weitergefasste Materialgeschichte ist wichtiges Konstituens des Repriseverlangens: Wenn nach unserem DiaSon-Modell (s.o. Seite 6) die Df die in der Exp getrennten Materialien vermitteln soll, dann entspricht dem im Vordergrund zumeist, daß diese Materialien auch irgendwie klingend erscheinen !-)

Indiz für ein Fertigsein der Df-Arbeit kann also u.a. sein **(a.1)** die Summe des Materials, das in der Df bisher aufgetreten ist. Dem entspricht im Mittelgrund **(a.2)** die Anzahl der 1Vermittlungsaufgaben, die von der Df bisher erledigt wurden.

Betrachten wir im folgenden also weniger die Formteile, als vielmehr deren *Schnittpunkte*, und wie diese Kriterien ihnen jeweils wieviel Funktion als Rf oder als Schein-Rp zuweisen.

2.16 D 2.7 — Erstes Regen von Rückführung

Aus Tabelle 3 auf Seite 30 kann die Menge des „erledigten Materials“ (Kriterium a.1) am Übergang D 2.6 \implies D 2.7 leicht abgelesen werden:

Im Einleitungsteil D 1 sind SsHg und ETh verarbeitet worden, danach dann in FUGA II HTh, Hosi und SsTh ausreichend lange vermahlen. KSub hat-

te einen längeren Auftritt als Vermittler zwischen HTh und SsTh, selbst SchlGr.Rh und SchlGr.DmK erschienen je einmal, nämlich gerade eben.

So sind also alle Themen aus der Exp auch erschienen, bis auf ChTh, dessen Aufgabe in der Df es ja offensichtlich ist, zu verstummen (negative Maßnahme!).

Die Anzahl der bis hierhin erfolgten Vermittlungen (Kriterium a.2) ist hoch und eindrucksvoll, und folgende Liste ist bestimmt nicht vollständig:

1. Das HMT wird harmonisiert mit dem **DmK** und in das FgTh gewaltsam umgebogen (Anfang D 2.1 Takt 316).
2. Das Hosianna-Motiv wird in das HMT/HTh überführt (D 2.1).
3. Das KSub nimmt Dur-Charakter an, und in sein Bizinium werden (fast unmerklich) Intervallfolgen aus den Dur-Varianten von HTh und SsTh integriert (D 2.3, Takt 464 *ff.*).
4. Der triolische Rhythmus des KSub-Biziniums als „weiche Punktierung“ wird in die „harte Punktierung“ der Allegro-Version des HTh überblendet (D 2.4, Takt 513 *ff.*).
5. Die Quarte-aufwärts im HTh nach dem HMT ruft das SsTh hervor (ebd., Takt 529 *ff.*).
6. Die Chromatik des SsTh infiltriert zunehmend das HTh/HMT (D 2.5, Takt 546 *ff.*). Im Gegenzug nimmt SsTh.a den Rhythmus des Allegro-HTh an (D 2.6, Takt 560 *ff.*).
7. Der **DmK**, der ja als gestauchte Version des HMT exponiert worden war, wird nun als Pedalfunktion vielmehr des SsTh.a aufgestellt. (Gleichzeitig dazu erklingt SchlGr.Rh!, Ende D 2.6, Takt 394)

Von der Satzstruktur her gesehen (Kriterium b) haben wir *vor* diesem Schnittpunkt einen homophonen Höhepunkt erreicht, der ziemlich genau dem *Ende* der Exp entspricht und auf das „Ende“ der Df hinweist, gehen danach aber zurück zum fugierten Stil, was dagegen Fortführung des Df-Verhaltens bedeutet.

Das konkret klingende Material (Kriterium a.3) am Anfang von D 2.7 spricht allerdings für Rp-Verhalten: Zwar *scheint* dieser Teil mit einem gänzlich neuen Kontrasubjekt zu beginnen (Tkt. 595, *ff.*, l.Hd.). Dieses aber ist nichts anderes als eine Zusammenfassung von Elementen, die in der *Einleitung* recht unmotiviert, sporadisch und unzusammenhängend einst exponiert worden waren: Die Aufwärts-Sequenz des Hosianna-Motivs aus E 1.1.b' und die absteigende Terzen-Kette X1 aus E 1.1.a.

(Dennoch wirkt diese Bildung wohl stark als „neues Thema“, so daß dieser Formteil ab und zu auch mit dem doppelten Rahmen für „expositionelles Verhalten“ dargestellt wird.)

Der Anfang von D 2.7 mit dem Oktavtremolo gis in der rechten Hand, und mehr noch 4 Takte später die Repetition in a-moll greifen in unmittelbarster Weise die drängende und gleichzeitig schicksalhafte Aura des Einleitungs-

teiles [E 1.1b'](#) wieder auf Diese Repetition und das aufwärtssequenzierte Hosianna-Motiv sind fast *wörtliche* Montage dieses allerersten Anfangsteils.

So handelt es sich bei dem Anfang von [D 2.7](#) (1) um eine (allerdings stark umgeformte, nun der strengen Satzform unterworfenen) Rp der allerersten Introduction [E 1.1](#), deshalb auch (2) um eine Rf, da diese Wiederaufnahme von Steigerungselementen natürlich auch hier Steigerungsfunktion hat, und damit Löckungsfunktion, und (3) dennoch aber in erster Linie Fortführung der Df, was sich besonders *a posteriori* durch die im weiteren Verlauf dieses Formteils geleistete weitere Vermittlungsarbeit zeigen wird, s.u. Abschnitt 2.19.

2.17 Die großen Proportionen

Und auch von der Proportionen her (Kriterium c) wird es langsam Zeit, daß endlich die Rp eintrete.

Man sehe Abbildung 4 auf Seite 40: Falls der Hörer z.B. mit dem singulären Einsatz der Achtelrepetitionen in [D 1.5b](#) in Takt 301 den Anfang der Df gehört hat, oder aber bei der Kadenz nach f-moll wenige Takte vorher bei [D 1.5a](#), dann ist jetzt ziemlich genau die Taktzahl abgelaufen, bei der Exp und Df ungefähr gleich lang wären, in klassischer Tradition also die Rp einsetzen würde.

Einfache Halbierung der Zahlen ergibt, daß hingegen mit einem angenommenen Rp-Einsatz in [D 2.8](#) (also mit der einstimmigen Rf-ähnlichen Monodie in es-moll) der Df-Beginn mit dem der FUGA II zusammenfiel, also auch im Sinne der klassischen Proportionen durchaus sinnvoll wäre.

Man merkt bei derartigen Berechnungen deutlich, daß die Ambivalenz der Formteilgrenzen an der einen Stelle sich unmittelbar auswirkt auf die Festlegungen an der anderen.

Abbildung 4 zeigt aber auch, daß die von unserer Analyse behaupteten Proportionen ganz andere sind, nämlich

$$\begin{array}{cccc} \text{Exp} & \text{Df} & \text{Rp} & \text{Cd} \\ 2 & : & 4 & / & 2 & : & 1 \end{array}$$

Einer von vielen Gründen ist, daß „der Zweck“ einer derartig post-romantischen, auf Materialvermittlung aufgebauten Sonate halt das „permanente Df-Verhalten“ ist. Deshalb ist die Vergrößerung der „Df“ auch als Formteil eine logische Konsequenz.

Trotz aller Ambivalenz und Formteil-Polyphonie, die an der Grenze Exp/Df herrschte, und nun auch hier, im Bereich zwischen Df und Rp für noch einige Formteilgrenzen gelten wird, ist dennoch der „wahre Rp-Einsatz“ in [R 1.1](#) durch Vordergrundmaßnahmen derart gestaltet, daß er *a posteriori* eindeutig als solcher wahrnehmbar ist und seine intendierte Funktion außer aller Frage steht!

Dieser liegt genau bei $2/3$ des Werkes. Legt man dann (*a posteriori!*) klassische Maßstäbe an, so begönne die Df, klassische Gleichteilung vorausgesetzt, bei genau $1/3$ des Werkes. Dieser Zeitpunkt aber ist (siehe Tabellen 3 auf Seite 30) durch das erste Auftreten der Zwölftonreihen deutlich markiert.

Aber auch wenn man den Df-Anfang auf den Anfang der „eigentlichen Df“, der FUGA II legt, erhält man für das Gesamtwerk sinnvolle Proportionen:

(1)	(317)	(727)	(1065)
317		410	338
Exp		Df	Rp+Cd
4	/	5	/
			4

Überhaupt sind proportionale Überlegungen meist nur *a posteriori* wirkmächtig, und bilden dabei ein Art „out-of-time“-Repräsentation von konkreten aktuellen Erwartungshaltungen des Hörers im Verlauf der diachronen Rezeption.

In diesem Sinne wirken wohl auch die anderen „Markierungen“ wie die der (rein rechnerischen!) Mitte der Df durch das zum Lieblichen Ländler umgestaltete KSub (s. Seite 46) und der Mitte des Werkes durch das in die Df neu eintretende SsTh und die Tonart d-moll (s. Seite 48).

Aber Proportionen können auch „Gewichtungen“, „Mengenangaben“, „Anteile“ von Charakteren und Stimmungen repräsentieren. In diesem Sinne äußerst interessant ist der *Anteil der fugierten Teile* an der Gesamtdauer: Wenn man die kleinen Fugen rechts und links an die große FUGA II heranschiebt, wie in Abbildung 4 durch den grauen Kasten angedeutet, dann bedeckt diese Strecke *exakt* die mittleren beiden Viertel des Werkes. In Tabelle 4 sind die Proportionen der SHS- und der Fugen-Ebene nochmals getrennt auf die Maßzahlen $1/8$ und $1/9$ der Gesamtlänge umgerechnet. Die Gliederung des Werkes nach der Fugenform folgt also (jedenfalls nach Rücknahme der beschriebenen Dislokation) der Zahl acht(8), die nach der SHS-Form der Zahl neun(9), was eine nette Schwebung für die Gesamtform zur Folge hat.

Konstitutive Bedeutung für die Gesamtarchitektur des Werkes werden diese Proportionen für die Gestaltung von Coda und letztlichem Schluß haben, s.u. Abschnitt 4.1.

Hier, an dieser Stelle, haben sie eher einen allgemein-psychologischen Effekt: Die Verdoppelung der Länge der Df verstärkt das Verlangen des Hörers schon rein durch die implizierte Verzögerung, daß nun endlich doch die ganzen Vermittlungsprozesse zu einem Ende kommen mögen.

Wenn spezifischere ästhetische Befunde aus Taktzahlen abgeleitet werden sollen, wie z.B. das Auftreten von singulären Signalen an bestimmten Teilungspunkten, wie in Tabelle 3 angedeutet, muß stets die folgende Einschränkung beachtet werden:

2.18 Exkurs: Einschränkung der Relevanz taktzahlenbasierter Fakten

Objektiv aufgewiesene Befunde auf der Basis von Taktzahlen, sowie deren Interpretationen, unterliegen (bzgl. der Relevanz ihrer Inhalte für die Rezeptionsästhetik) einigen Einschränkungen, die immer bewußt zu halten sind.

Zunächst einmal sind *notierte* Takte etwas anderes als erlebte Dauern, und Tempo- und Taktartwechsel werden beim bloßen Taktzählen ja schon nicht berücksichtigt. Und selbst wenn, — unterschiedlich dichter Informationsgehalt läßt Taktzahlen für das ästhetische Empfinden ganz unterschiedlich „lang“ erscheinen. Wohl jeder Leser kennt kurze, intensive Abschnitte, z.B. in späten BEETHOVEN-Streichquartetten, deren wenige Noten so gehaltvoll sind, daß ihre Dauer in der Erinnerung (nach erstem, naiven Hören) auf das 4- bis 10-fache geschätzt wurde.

Bei *längeren* Abschnitten aber relativieren sich diese Effekte wieder, so daß den Aussagen über Proportionen und Symmetrien in der *Großform* wohl wieder mehr Relevanz zugestanden werden kann.

Allemaal aber sind taktzahlenbasierte Aussagen als Struktur*indiz* zu verstehen, als *Indikationen* zu lesen — sie weisen, wenn's gut geht, auf Faktoren im Mittelgrunde hin, sie induzieren *sinnvolle* Interpretationen und Aussagen nur dann, wenn auch andere Strukturschichten (Harmonik, Motivik, Satztechnik etc.) auch auf dasselbe hinweisen.

Diese ihre grundsätzliche Schwäche ruft aber dialektischerweise auch eine bestimmte *Stärke* hervor: Da die genauen Zahlenverhältnisse (jedenfalls in den Fällen der größeren Ausdehnung) eh' nicht bis zu jeder notierten Nachkommstelle wahrnehmbar sind, können eben knappe Verfehlungen der exakten Zahlenwerte die gefolgerten Aussagen auch nicht widerlegen!

Wenn „Messungen“ eh mit einem bestimmten, aber nicht genau bekannten Toleranzwert ungenau sind, dann werden die Folgerungen aus den Messungen durch Abweichungen innerhalb dieser Toleranz auch nicht zweifelhafter.

Konkret: Wenn die Proportionen von Exp, Df, Rp und Cd bezogen auf 1/9 des Gesamtwerkes sich als 1.94, 4.26, 1.86 und 1.01 ergeben, dann ist das bei dem oft wechselnden Tempo und Charakter (und bei dem durchschnittlich leicht höheren Anteil schnellerer Tempi in der Df!) genügend nahe dran an 2:4:2:1, um diese einfache Proportion als „ästhetisch (=wahrnehmungspraktisch) vorwaltend“ zu erkennen.

Ausführlichere Untersuchungen und Systematisierungen zu der (etwas allgemeineren) Problematik „Zahlenbasierte Aussagen in der ästhetischen Analyse von Musik“ findet sich übrigens in der Ausgabe „Musik und Zahl“ von „senza tempo“ [1].

2.19 D 2.7 — **Fortsetzung**

. Zurück zu den letzten Formteilen der Df und zu deren unterschiedlichen Rollen als Rf oder Schein-Rp:

In D 2.7a herrschen jenes o.e. „neue“ Kontrasubjekt und das HTh.

(In D 2.7b kommt, für wenige Takte, einmal SsTh.a+b dazu.)

In D 2.7c ist endlich ein hauptächliches **Ziel** des Prozesses der Kontrapunktierung des HTh mit sich selbst **erreicht**, nämlich der dreistimmige Verband (Notenbeispiel 13 auf Seite 46), der drei Rhythmisierungen des HTh und drei Tonarten kombiniert, und hier 7 bis 8 mal permutiert, umgekehrt, ja sogar seinerseits nochmals enggeführt wird.

Dieser kontrapunktische Verband ist eines der wichtigsten Beispiele für die Tatsache, das das HMT als Harmonik-Generator auch harmonische/tonale Effekte fast zwangsläufig hervorruft, wie oben in 1.4 auf Seite 16 behauptet.

Seine zum Ende dieses Teiles zunehmende Engführung ist ein schönes Beispiel für mehrfaches, schnell auf einander folgendes dialektisches „Umschlagen“ im Vermittlungsprozess und bringt hervor einen **ersten Höhepunkt der Df**:

1. Ab Takt 628 beginnen zunehmende Engführungen der Halbe-Rhythmisierung des HTh/HMt.
2. Ab Takt 633 werden diese so dicht, daß sie wie ein **Pseudo-Choral** klingen, also wie ein homophoner Satz, der aber tatsächlich aus überlagerten HMT besteht.
3. Die Vordergrund-Gestaltung nimmt diese Homophonie allerdings ernst, und ersetzt zunehmend Kontrapunkt durch Akkordbrechungen.
4. Der Höhepunkt der „behaupteten Choralhaftigkeit“ ist dann das (fast gewaltsam) herbeigezwungenen Zitat des „Wächter sehr hoch auf der Zin(ne“
5. Die Spannung dieser Widersprüche wird so groß, daß (in einer bereits bekannten Rückung cis-moll \implies es-moll) der Satz explodiert in seine zwei Bestandteile: Angeschlagener Akkord und daraus „herausrinnende“ einstimmige Melodie, — womit Teil D 2.8 beginnt.

Dieser Höhepunkt ist einer des Mittelgrundes, nicht des Vordergrundes: Die zunehmende Komplexierung der kontrapunktischen Faktur führt diese an ihre Grenze und darüber hinaus, und sie schlägt um in „Pseudo-Homophonie“.

Am Übergang D 2.7 \implies D 2.8 sind somit weitere Vermittlungsprozesse vollzogen (a.2), nämlich ...

8. Die bisher rein singulären/verstreuten Motive Hosianna-Sequenz und Terzenkette X1 werden zu einem neuen Kontrasubjekt zusammengefasst und so *a posteriori* legitimiert.
9. Der kontrapunktischen Verbandes aus drei Tonarten und drei verschiedenen Rhythmisierungen des HTh ist umgeschlagen in Homophonie.

... und (a.1) ein weiteres Material aus der Exp ist aufgetreten, nämlich wenigstens eine kurze Zeile aus dem ChTh, der „Wächter sehr hoch auf der Zinne“.

2.20 D 2.8

Tonal (Kriterium d) beginnt der Teil in es-moll, und greift somit direkt die für das Anfang *und* Ende der Exp charakteristische Tonart auf.

Von der Satzstruktur (b) her wird hier der fugierte Satz scheinbar verlassen (retrospektiv von D 2.9: nur kurz unterbrochen). Die anschließende neue Steigerung läßt gleichsam die im vorangehenden Pseudo-Choral angestaute „potentielle Energie“ sich nun als „kinetische“ im melodischen Fluß frei verströmen.

Bezogen auf das klingende Material (a.3) formt sich diese zunehmend zu den Gestalten von 12TonRh(a) und HTh (allerdings eher abgeleitet/verschwommen).

Deren Steigerung schlägt wiederum um, in (gleichsam als „einmontiert“ gehörte) punktiert-repetierten Akkorde, wie sie in E 1.2 die Steigerung *unmittelbar* vor der HTh-Exp bestimmten. Dem entspricht hier auf das genaueste ihre steigernde Hinleitungsfunktion, (retrospektiv: ebenfalls nach f-moll, und ebenfalls zu einem Auftreten des HTh!). Mit ihnen wird (a.1) weiteres Material aus der Exp in die Df übernommen.

So ist dieser Teil ein typisches Beispiel für die o.e. zwangsläufige Doppelrolle: Ein Teil X', der Rp von E 1.x ist, ist gleichzeitig auch Rf bezogen auf den nächsten Teil.

2.21 D 2.9

D 2.9 ab Takt 654 kann nämlich durchaus als Rp gehört werden, als Stellvertretung der HTh-Exp aus E 2.1: In Hinsicht (d) wird hier seit langem mal wieder die Haupttonart f-moll erreicht, — seit Takt 422 hat es sie nicht mehr gegeben, und auch dort war sie eher Subdominate in c-moll statt eigener Tonart. Eigentlich war Takt 316, Anfang FUGA II ihr letztes Auftreten, aber dort nur als Tonart, nicht als Klang! Beides erschien zuletzt in Takt 293 in D 1.5a!

In Hinsicht (a.1) und (a.2) ist zwar im vorangehenden Teil nichts mehr dazugekommen, aber dieser hat, wie beschrieben, so wörtlich an E 1.2 erinnert, daß der Hörer hier wohl als natürliche Folge die Rp von E 2.1 erwartet.

Als erklingende Material jedoch (Kriterium a.3) tritt aber, ganz im Gegenteil, etwas „völlig Neues“ auf, eine frische, rhythmisierte und stark modifizierte Variante **HTh'** des HTh's.

Retrospektiv ist D 2.9 die allerletzte Allegro-Df des HTh.

Dies könnte man als „dialektisches double-take“ bezeichnen: Wir erwarten die Rp, Wiederholung des Alten, und erhalten statt dessen ein Neues. Dieses aber, nach einiger Betrachtung, hebt das Alte durchaus auf, in jedweder Bedeutung.

Als wichtigste weitere Vermittlungsleistung (a.2) integriert HTh' den aufwärts gebrochenen Dreiklang in Oktavlage, ein *Nebenmaterial*, das an vielen Stellen schon unvermittelt erschien, vielleicht am deutlichsten singulär in der SchlGr Takt 212, am stärksten integriert als Kopf von KSub⁸.

In dieses neuerlich dichte, aber aufgeräumtere kontrapunktische Spiel mit Original und Umkehrung des HTh' ist eingelassen als schicksalkündendes Signal ein singuläres Auftreten von SsTh^U in Takt 678, wie ein Siegel, wie eine Beschwörung, oder wie die Mahnung, daß wir gerade eben noch zwischen a-moll und cis-moll zerrissen wurden. Dies ist das Gegenstück zum Auftreten von SsTh in D 2.7b in Takt 615, und verbindet so indirekt beide Teile.

Des weiteren enthält dieser Formteil einen Zielpunkt des übergeordneten Vermittlungsprozesses zwischen den „Punktierten“ und „Daktylischen“ Rhythmus-Familien des Gesamtwerkes:

Der daktylische Rhythmus, aus ETh und SsHg kommend, in das FgTh einfließend und die FUGA II immer mehr (*ad nauseam!*) dominierend, soll hier *aufgedeckt* werden als *abgeleitet* aus dem Summenrhythmus der Überlagerungen von Punktierung und deren Diminution, siehe das Notenbeispiel auf Abbildung 1.

Allerdings scheint das etwas zu theoretisch gedacht zu sein! Beim bloßen „Durchspielen“ funktioniert es jedenfalls nicht so richtig, — vielleicht erlebt es der Verfasser aber, wenn mal ein richtiger Pianist es ihm *vorspielt*. Zumindest in Takt 680. bei der tonräumlichen Nähe der Stimmen und als Hervorrufung der Triole, sollte der Summenrhythmus dann doch wirkmächtig, wenn nicht gar spürbar werden!

2.22 D 2.10

Im letzten Formteil sind weitere Vermittlungen „abgehakt“ worden:

10. Das neue Thema HTh' integriert den aufsteigenden Dreiklang, beginnt also wörtlich wie KSub, aber in moll statt in Dur!
11. Der „Daktylos“ Rhythmus wird als aus dem „Punktierten“ hervorgegangen abgeleitet.

⁸Das sich so ergebende Thema HTh' ist allemal die trivialste Umbildung des HTh. Es war, so meint der Verfasser sich seiner süßen Jugend zu erinnern, ein älterer, selbständiger Einfall gewesen, aber als solcher viel zu dünn, — hier aber hervorragend geeignet, dem Hörer zur Verzweiflung zu treiben !-)

Nun aber überschlagen sich „auf den letzten Metern“ die Vermittlungsprozesse, die Gliederung wird immer kleinteiliger, und bis zum letzten Ton der Rf werden Vermittlungsaufgaben aufgestellt und gelöst!

Fassen wir zunächst kurz die Ausgangssituation zusammen, also was sich seit dem Schlußteil von D 2.7 im Sinne einer Rf bisher entwickelte:

- Das triumpierende SsTh erscheint über dem SchlGr.Rh und dem DmK.
- Daraufhin formieren sich die vereinzelt Elemente der Einleitung zu einem Kontrasubjekt.
- Das HTh wird in drei Rhythmisierungen und drei Tonarten mit sich selbst kontrapunktiert und zunehmend engeführt.
- Dies **schlägt nun um** in einen Pseudo-Choral,
- dieser in eine Einstimmigkeit,
- diese in eine Montage von Steigerungsteilen aus der Exp,
- diese in ein erneutes Erstarren der Fugen-Dynamik mit einem (kurz vor Schluß!) abermals neuen Thema HTh', welches die letzte neue Rhythmisierung des HTh ist.

Im Sinne der Löckungstechnik (a.3), der zunehmenden, mehr oder weniger bruchhaften Einmontierung von Elementen aus der Exp, bemerken wir ...

- Am Ende von D 2.6 wird zum allerersten Male in der Df der SchlGr.Rh wieder aufgenommen, — also explizit Material vom *Ende* der Exp.
- *Hart* daran anstoßend dann das neue Kontrasubjekt aus Material von E 1.1b, also vom *Anfang* der Exp.
- Zum ersten und einzigen Mal⁹ in der gesamten Df erscheint im Pseudo-Choral ein Fetzen aus dem ChTh, also vom *Ende* der Exp,
- gefolgt von einem Akkord in es-moll (hier: dis-moll), der Tonart von Anfang *und* Ende der Exp,
- gefolgt von einer Montage von Satztypen und Motiven von E 1.2, also wieder vom *Anfang* der Exp.

Hier nun beginnt D 2.10 mit einer fast wörtliche Montage aus der Abschluß-Stretta des Fortspinnungsteiles der Exp des HTh, dem Teil E 2.3.

Dieser chromatische Aufwärts-Sturm ist an sich schon derart charakteristisch, und sein Auftreten hier so unvermittelt montiert, daß er ein typisches Beispiel ist für jene „Singularitäts-Signale als zusätzliche Mittel zur Formausprägung“, wie sie am Anfang dieses Textes (siehe oben Seite 9) schon als wesentlich und notwendig für die romantische SHS-Form beschrieben wurden.

Aber auch dieser („hoffentlich!“) aller-letzte Df-Teil leistet in seinen wenigen Takten in komprimiertester Weise weitere (somit offensichtlich noch ausstehende!?) Vermittlungsarbeit, von der die folgende Aufstellung nur einen Teil auflistet:

⁹Selbstverständlich abgesehen vom ubiquitären „Hosianna“, welches aber gar nicht als Bestandteil des ChTh exponiert worden war, siehe 3.8.

-
6. Im Verlaufe dieser wenigen Töne der Takte 699/700 werden drei Grundbestimmungen des Werkes zugleich negiert:
- (a) der Klavier*anschlag*, indem der Ton es" durch ein *Wegnehmen* zum Klingen kommt¹⁰,
 - (b) der *Leitton* der hier vor der Rp konventionellerweise erwarteten Dominante C-Dur, weil der DmW das e zum es macht,
 - (c) und die verminderte Terz (das geheime Zentralintervall aller aus E 3 abgeleiteten Teile und der charakteristische Abschluß des FgTh), die im *Rücklauf* $e \implies \text{dis} \implies f$ halt „nicht funktioniert“, nicht gehört werden kann.
7. um nach diesen auf engsten Raum komprimierten Negationen zuletzt mit der **fallenden Septime** es-f (antwortend der Septime g-f vom Aller-anfang aus Takt 3, Kriterium a.1) die Df scheinbar endgültig kollabieren zu lassen.

¹⁰Was „in der Kammer“ sogar funktioniert, siehe dazu [3]

3 Reprise

3.1 Die Verhältnisse der Rp zu Exp und Df

Der *Reprises-Einsatz* ist in jedem SHS der Brennpunkt aller Dialektik, seine Gestalt das wichtigste Charakteristikum des gesamten Satzes und seine Definition die größte Herausforderung an den Komponisten.

Seine zentrale Stellung ergibt sich unmittelbar aus den verschiedenen Beziehungen der hier aneinanderstoßenden Formteile, vgl. Abbildung 5:

- Einerseits ist nämlich die hier beginnenden Rp eine mehr oder weniger stark modifizierte, aber allemal erkennbar als solche gemeinte „Wiederholung“ der Exp (Beziehung „2“ in Abbildung 5),
- Andererseits kann der Gesamtverlauf des SHS, in den die Rp ja eingebettet ist, den im vorangegangenen Formteil (Beziehung „3“), also den in der Df erreichten (Zwischen-)Stand des Vermittlungsprozesses nicht einfach „vergessen“, „ignorieren“ oder „leugnen“,
- und er muß sich zu den dort begonnenen Prozessen verhalten, also sie entweder (a) fortführen, oder (b) im „Untergrund“ weiterlaufen lassen, oder (c) unterbrechen, auf daß sie in der Cd wieder aufgenommen werden werden.

Infolgedessen ist die Rp eine *transformierte* Wiederholung der Exp. Diese Transformationen sind typischerweise ...

1. Modifikationen von Unter-Teilen,
2. Einschaltungen, Erweiterungen,
3. Verkürzungen,
4. Dislokationen, Permutationen, Stellvertretungen.

In allen SHS ab der Wiener Klassik findet immer, und oft als einziges, die sog. „Einrichtung des Seitensatzes“ statt, eine Maßnahme der Gruppe (1). Dabei wird das zweite Thema nicht mehr, wie in der Exp, in einer zweiten Tonart (in Dur: Dominanttonart, in moll:parallele Durtonart) vorgetragen, sondern in derselben wie das HTh. Die Spannung zwischen diesen Tonarten ist durch den Df-Prozess also gleichsam beseitigt worden.

Als Konsequenz sehen dann natürlich auch die Überleitungsteile in und aus der Seitensatz-Gruppe anders aus.

Dies kann dann wiederum in einigen, meist avancierte Werken (cf. Jupiter-Sinfonie) dazu führen, daß diese neuen Übergangsteile erweitert werden, dabei Df-Techniken wieder aufnehmen, also sozusagen eine kleine „Reprise der Durchführungs-Aura“ realisieren, und kleine Fugati-Teile, Sequenzierungen, etc. in die Rp einbauen, die *kein* Vorbild in der Exp haben (Maßnahme 2).

Umgekehrt können natürlich besonders Fortspinnungsteile, die in der Exp ja noch Neuigkeitswert hatten, hier in der Rp gerne weggelassen werden (3)¹¹.

¹¹Interessanterweise macht SCHUBERT von allen Maßnahmen der Kategorien (2) bis (3)

Die letzte Gruppe von Modifikationen entwickelte sich in der romantischen Auffassung, daß ganze Abschnitte sich gegenseitig vertreten können, daß die Reihenfolge von Themen permutiert werden kann, daß Versetzungen, Dislokationen möglich sind:

Ähnlich wie Themen erst während der Df exponiert werden (s.o. auf Seite 39); also aus der Exp disloziert, können auch Elemente der Df in die Rp einfließen, oder Elemente der Exp, die eigentlich in die Rp gehörten, in die Cd verlagert werden.

Dabei gibt es nun keinen detaillierten Katalog von Regeln mehr, es herrscht allein die Forderung, daß die *übergeordneten Materialprozesse und Symmetrieverhältnisse* alle derartigen Modifikationen der Rp als sinnvoll, ja, als *notwendig* erscheinen lassen müssen.

Die wichtigsten Beispiele, mit den weitestgehenden Umgestaltungen und dem größten Maß an musikalischer Logik, sind wohl MAHLER's III/1 und VI/4.

Die f-moll-Sonate halten wir diesbezüglich für zumindest ebenbürtig. In der Tat findet sich hier eine fast völlige Umgestaltung, die keine wörtlichen Wiederholungen zuläßt, wenn auch wichtige Strecken als „fast-wörtlich“ wiedererkannt werden sollen ($\boxed{\text{E 2.3}} \implies \boxed{\text{D 2.10}}$, $\boxed{\text{E 1.1}} \implies \boxed{\text{R 1.1}}$, $\boxed{\text{E 1.2}} \implies \boxed{\text{R 1.2}}$, $\boxed{\text{E 2.1(c)}} \implies \boxed{\text{R 2.1b}}$).

Meist jedoch ist die Referenz des reinen *Materials* gemeint, und Satzstruktur und Erscheinung werden völlig neu kombiniert. So nimmt z.B. das ChTh, das ja in der Exp brutal unterbrochen wurde und (allem Anschein von Bedeutung und aller bedeutenden Wirkung zu trotze) tatsächlich dort nur 13 Takte dauerte (s. Notenbeispiel 8 auf Seite 27), hier die ganze zweite Hälfte der Rp ein, und wird dort nicht nur reprisiert¹², sondern vielmehr auch im Zuge einer gewaltigen Dislokation *durchgeführt*,

Bild 6 zeigt die wichtigsten Disklokationen zwischen Exp und Rp, und die Inkorporierungen von Material aus Df nach Rp und von Exp nach Cd.

Man beachte, daß die Linien zwar punktuell verbinden, aber von längeren Flächen nur die Anfangspunkte. So ist z.B. fast die zweite Hälfte der Rp vom ChTh beherrscht, was aus dieser Graphik nicht hervorgeht, die nur dessen ersten Einsatz andeutet. Man ziehe bitte Tabelle 5 auf Seite 68 hinzu.

niemals Gebrauch. Seine Rp sind immer, bis auf Einrichtung (=1), wörtliche Wiederholungen, einschließlich aller himmlischen Längen.

Dies ist auch bitter *nötig* für die Orientierung des Hörers, da (wegen der großen *harmonischen Buntheit* schon der Exp) die Df mit rein tonalen Mitteln kaum von dieser unterscheidbar ist, und also auch die Grenzen der Rp wohl allzusehr verschwommen, würde sie nicht *wörtlich* wiederholt.

¹² Wir erlauben uns zum Zwecke knapperer Formulierung den (sprachlich allerdings sehr häßlichen) Terminus „reprisieren“ zu prägen. „X wird reprisiert“ als Analogon zu „durchgeführt“ im Sinne der SHS-Form, also mit der Bedeutung „X wird hier der Reprise unterworfen“ oder „es wird ein Formteil der Reprise konstruiert, der sich auf X bezieht“.

3.2 D 2.11 = R 0 — Scheinreprise und Fortsetzung der Fuge

Es wurde geschildert wie zu seinem Ende hin der Df-Satz (1) immer kleingliedriger und montierter wurde, (2) immer mehr *verbatim* Zitate vom Exp-Anfang auftreten ließ, und (3) dto. von Exp-Ende, und dann (4) in der Negation seines gesamten bisherigen Verhaltens kollabierte.

Also meint man, daß nun endlich dem ganzen Df-Getue genug sei, und nun, nach atemloser Generalpause, mit Takt 708 die Rp beginne.

Tatsächlich erscheint hier *zum erstem Mal wieder nach ca. 430 Takten*, seit Takt 270, das ETh. Das „Löcken der Rp“ am Schluß der Df funktionierte ja nur (wie gerade beschrieben), weil zwar allerlei Materialfetzen aus der allerersten Einleitung zitiert wurden, *nicht* jedoch deren *grundlegendes* und als *allererstes* Erklingendes, das ETh, was bis jetzt *tacebat!* Diese *negative Maßnahme* des Vermeidens des Anfangsmaterials entspricht genau dem Vermeiden der *Anfangstonart* beim klassischen Vorbild¹³.

Dieses ETh erscheint nun also, allerdings beschleunigt in Tempo und in Figurierung, aber deutlich als solches erkennbar, und behauptet so anscheinend „hier ist Reprise“.

Aber das ETh tritt nicht, wie zu Beginn, in Oktaven, ja, noch nichteinmal alleine auf, sondern im Kontrapunkt über dem HTh! Und nach vier Takten schon eine neue Kombination: nun das HTh oben, und unten das FgTh, — auch dies seit sehr langem (seit ca. 320 oder 140 Takten, vgl. Tabelle 3) nicht mehr gehört!

Dann weiter: munterstes, vierstimmige, für ein Achtel gar fünfstimmige Einführung des HTh mit sich selbst, ermattend in eine Medianharmonik mit mehrfachem DmW/mDW, erinnernd an E 3 und dessen Ableitungen, und, genau wie die Rf gerade in D 1.10, endend in demselben DmW und derselben fallenden Septime, dies allerdings hier alles nun im *pp!*

Also, — eine *Scheinreprise* war's, wenn überhaupt. Als weiteren Teil der Df (D 2.11) kann man es genau so berechtigt bezeichnen wie als erstes Regen der Reprise (R 0). Allemal war's die organische Weiterführung der FUGA II, und die ist auch hiermit noch nicht beendet.

Dieser Teil, egal wie man ihn nennen will, bereitet nun wirklich auf's äußerste spannend die wirkliche Rp vor, — weil er (1) den Df-Schlußpunkt ein zweites Mal setzt, und (2) einen *Zeitrafferdurchgang durch das gesamte bisherige Werk* beinhaltet: ETh vom Exp-Beginn, dann FgTh aus der Mitte der Df, und zuletzt DmW und fallende Septime vom Df-Schluß, alles vermittelt oder kontrapunktiert mit dem HTh/HMt.

¹³... welchem wir nicht mehr die formkonstituierende Kraft zutrauen, s.o. Seite 51, und auf das wir mit den Antezipation von f-moll in D 2.9 ff. auch verzichten.

3.3 R 1 — Die Rp der Einleitung

Hier nun ist jetzt aber man wirklich die Rp erreicht !

Dieselben beiden Töne wie zu Beginn des Werkes, dasselbe Tempo, dieselbe Laustärke und, bitte, auch dieselbe Stimmung.

Dieser liegt genau bei **2/3 des Werkes**, cf. Abbildung 4.

Dies ist der eigentlich Repriseneinsatz und als solcher ist er zweierlei: Er ist (a) der Moment, an dem normalerweise der Hörer sich eine intellektuelle Rätselfrage bewußt macht und auf deren Antwort spannt, wie nämlich die Rp-Problematik gelöst werden wird, wie die „Wiederholung“; diese philosophische Unmöglichkeit, hier dennoch realisiert werden soll.

Zum anderen ist genau diese Sekunde, dieses Wieder-an-den-Anfang-Greifen, aber auch (b) ein *religiöses* Erlebnis, ein *heiliger* Moment.

Hier nämlich erfolgt eine ergreifende Metalepsis: Der Hörer erkennt sich selbst als „gerade hörend und gealtert und belehrt“. — er ist nicht mehr derselbe wie noch vor einigen Minuten, als die Exp anhub, und sein Schädel ist momentan gefüllt mit Motiven, Klängen, deren Verbindungen und Bestrebungen, er hört momentan nicht mehr objektiv, sondern in dem wichtenden Feld, das die bis hier erklangene Musik in ihm induziert hat, und es beginnt erneut ein Prozess, der schon einmal begonnen hatte, und der ihn ja gerade hierhin geführt hat.

Déjà vu ?

Oder ist es halt ein *Ritual*, ein religiöser Weihe-Akt, der den Pianisten-Priester immer wieder auf gleiche, vorgeschriebene Weise die Hände zur Oktave falten läßt?

Der *Reprises-Einsatz* ist in jedem Sonatenhauptsatz der zentrale Moment.

Ja, fast könnte man meinen, ein SHS wird nur um dieses einen Momentes *willen* komponiert. Dieser köstliche Übergang kann so verschiedenes sein wie Anagnorisis oder Metalepsis, Orgasmus oder Todeserlebnis, Katharsis oder plötzliches Hinaustreten auf die Waldlichtung, — immer jedoch ist er einmalig und unvergeßlich.

Und all das kann er sein, gerade *weil* er *einmalig* ist: Zusammen mit dem allerersten Anfang, mit dem Erklingen des allerersten Tones, ist er der einzige *nicht-wiederholbare* Zeitpunkt des gesamten Werkes, gerade weil er die schlechthinnige Wiederholung *ist*.

Man höre LISZTS „h-moll-Sonate“: Nach den komplexen, duftigen, elaborierten und harmonisch raffinierten Eskapaden des Schlußteils der Df reduziert sich der Satz in der Rf auf das aller-naivste, auf die einfache, mal gerade, mal umgebogene, kaum begleitete Tonleiter, auf das primärste Kinderlied in primärster unermüdlicher Wiederholung.

Gerade diese Einfachheit entspricht einerseits genau dem Primärmaterial des Exp-Beginnes, dem Ein-Ton- (oder Oktav-)Impuls und der abwärtssteigenden Leiter, die nun als Rp-Beginn wieder auftauchen.

Es widerspricht aber aufs Schärfste den nun folgenden sieben Takten des harmonisch weit ausgreifenden und rhythmisch extrem konturierten Hauptthemas, und noch mehr den folgenden 66 Takten, welche die entsprechenden 18 homophonen Takte der Exp durch *das zentrale Fugato* des Werkes ersetzen.

So ist dort in bewußtester Gestaltung und Bemühen um tiefste Wirkung der Punkt des Rp-Beginnes gelegt direkt zwischen die äußerste Einfachheit und die höchste Komplexität des gesamten Satzes.

Hier nun sind die Verhältnisse vollkommen andere, aber die Bemühung um die Wichtigkeit dieses zentralen Punktes ist hier wie in vielen Werken durchaus vergleichbar.

Der Rückgriff von Takt 727 auf Takt 1 ist allerdeutlichst, dauert aber nur eine Halbe: das ETh wird hier nicht in Oktaven dargestellt, sondern einstimmig, und das Baß-F, die Unteroktave, bleibt liegen!

Stattdessen setzt im Folgetakt erst (gleichsam nachgeholt) die Oberoktave ein, und beginnt einen *Kontrapunkt*. Ganz im Gegensatz zu **E 1.1** wird hier also die FUGA II **durchaus fortgesetzt**. **Neu** ist halt, daß das ETh nun Material des Fugensatzes ist, **alt** ist, daß es ja in diesen Formteil genuin hineingehört.

Die in **E 1.1** noch getrennten Df-ähnlichen Teile von Hosianna-Motiv, Terzenkette, ETh usw., werden hier in den Fugensatz gleichsam eingeschmolzen.

Die „Verdurung“ des Hosi-Motivs in 730 ist begründet damit, daß hier (zum einzigen Male!) ein Quinten-Turm errichtet werden soll, — gleichsam die dislozierte tonale Beantwortung des Quartenturmes aus Takt 36, der hier als solcher nicht repräsentiert wird.

In den wenigen Takten seines Fugenlebens steigert sich das ETh immerhin zu schulmäßiger Vierstimmigkeit, um dann, ziemlich genau wie damals **E 1.1 a**“, über Repetition und in den Teil **R 1.2** zu fallen.

Dieser nun versucht durch die (fast) wörtliche Wiederholung unvermittelter Singularitäten: punktierter Rhythmus, Rückung nach b-moll (statt es-moll). kurzen freien Melodien, repetierten und sich steigernden Akkorden, auf das deutlichste die Wiederholung von **E 1.2** hervorzurufen. Dies gelingt gerade, weil diese Inhalte halt unvermittelt sind, und beweist retrospektiv, daß die vorangehende ETh-Df tatsächlich der Anfang der Rp, die Entsprechung des Aller-anfanges war.

Genau wie sein Exp-Pendant führt dieser Teil mit einer *Steigerung* in die anschließende erste Themengruppe.

3.4 **R 2.1** — Die Dislokationen von HTh und SsTh

Nach dieser, gerade durch all die *Singularitäten* stärkstens verdeutlichte „als wörtlich gemeinte“ Wiederholung der Einleitungssteigerung kann die nun folgende weitreichende Disklokation überhaupt erst funktionieren:

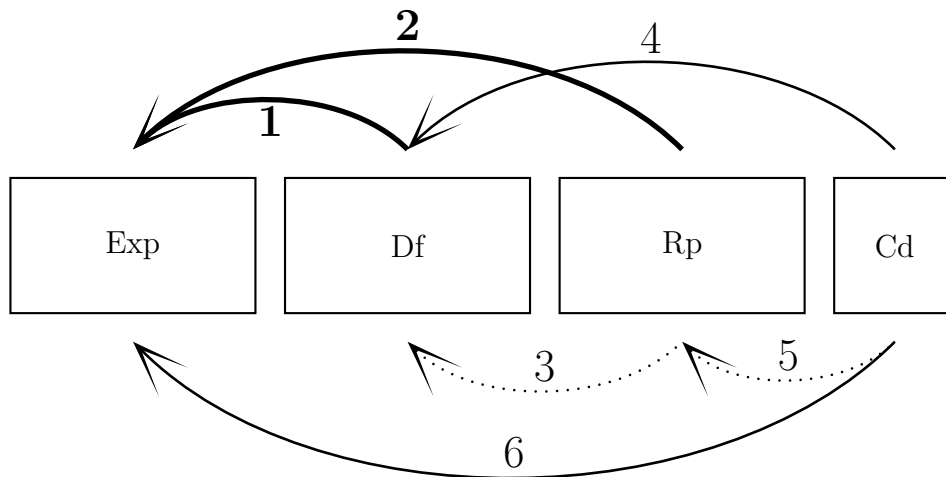


Abbildung 5: Verhältnisse zwischen den Teilen eines SHS's

Als Zielpunkt der Steigerung kommt nämlich nicht, wie in der Exp, das HTh im *pp*, sondern das SsTh im *ff*.

Inkorporiert werden in diesen Teil R 2.1 a als Kontrapunkt das Repetitionsmotiv und die Hosianna-Sequenzierung, die in der Exp noch als vereinzelte Singularitäten in der Einleitung herumschwirrten.

Der übergeordnete Vermittlungsprozess geht also weiter!

R 2.1 b bringt nun im triumphalen Höhepunkt das Nebenmaterial des Repetitionsrhythmus, und dazu dann die überaus verkürzte Rp des HTh: HTh.a umgebogen zur Exclamatio, gefolgt von HTh.c und HTh.d als Kadenz nach C-Dur.

Mehr weglassen geht nicht.

3.5 R 2.2 — Die Erlösung des SsTh

Das nun erreichte C-Dur bringt zunächst eine freie Gesangsgruppe, die entfernt an Umkehrungen und Rückläufe des HTh erinnert, und auch Exclamatio- und Kadenzmotive vom Schluß der HTh-Gruppe (Schluß von E 2.3, Imitationen an Anfang von E 3, s.o. Notenbeispiel 6) einbettet.

Wichtiger aber ist das völlig verwandelte Auftreten des SsTh:

Obwohl der Verfasser zum Zeitpunkt der Komposition den „Ring“ und den „Parsifal“ nur gerade einmal gehört hatte (letzteren gar aus einem Mittelwellen-Radio während eines England-Urlaubes), scheinen doch sowohl Siegfried- als auch Amfortas-Motiv als Aufgabe gewirkt zu haben:

Das zweimalige Erklängen des SsTh.a in den Takten 781 *ff.* (in R 2.2b), so kurz und knapp es ist, ist doch von zentraler Bedeutung und strukturtragend für das ganze Werk: Es ist nicht nur „umgekehrt“, — das scheint eher leicht zu überhören und das Identitätsempfinden nicht zu stören, — nein, es ist *erlöst*.

			ETh	HTh	SsTh	KSub	ChTh	SchlGr	FgTh	
727	R 1.1	f	ETh				(Hosi)			X3 ^U
745	R 1.2	b/h								E1.2
754	R 2.1 a	c/a/d			SsTh		(Hosi)			
745	R 2.1 b	f		HTh a+c						
767	R 2.2	C		(HTh)	SsTh		(sehr hoch auf)			X4
792	R 3.1	a/e/Es/as/c					(ChTh)			E1.2
809	R 3.2	C/a/f	(ETh.c)	HTh	SsHg		abges-A = X3			E 3
822	R 4.0 a	f/a			SsHg		abges-a			D1.5b
					(SsTh)		(ChTh a)			
844	R 4.1 a	C					abges			
860	R 4.1 b	C					ChTh a-d			
868	R 4.1 c	C					ChTh a-b			
875	R 4.2 a	C					ChTh a-d		FgTh	
892	R 4.2 b	B/d		(HTh)		KSub	ChTh a-d			
905	R 4.2 c	g/a/d					ChTh a-d	SchlRh	FgTh	
913	R 4.2 d	d					ChTh	SchlRh		
916	R 4.2 e	a					ChTh		FgTh	
919	R 4.2 f	f/es	ETh	(HTh)			ChTh	SchlRh	FgTh	D 2.1 !
930	R 5	Ges/f		HTh(?)	(SsTh.a)			SchlRh		
947	C 1.1	f/C		HMt				SchlRh		(E 2.1/2.2a !)
954	C 1.2	c								(E 2.2 a)
956	C 1.3	Es/es			SsTh.a					
963	C 1.4	es/f ⁵⁶			SsTh.a					(E 1.2)es, Punkt.
972	C 2.1	C	(ETh)	(HTh)			ChTh			
985	C 2.2	C		HMt				SchlRh		X4
998	C 2.3	C					ChTh			X1
1009	C 2.4	C/f/F	ETh	HTh			(abg)			
1023	C 2.5	F/d/es		HMt/HTh'	SsTh.a		(Hosi)	SchlRh		D 1.2
1049	C 3.1	a		HMt						
1052	C 3.2	a/e	ETh	HTh	SsTh.a		HoSi		FgTh	
1057	C 3.3	As/f/F		HMt		KSub				(E 3)

Tabelle 5: Formteile und Materialien in Reprise und Coda

Ähnlich wie wir während dem ganzen „Parsifal“ darauf warten, daß das Amfortas-Motiv endlich aus dem Prokrustesbett der übermäßigen Dreiklangs-Harmonie entlassen wird (und sie sozusagen nach außen, in die Wechsel der tonalen Kontexte seines nun rein-tonikalen Inhaltes, abgibt!), darf hier nun endlich das SsTh ohne chromatische Enge frei diatonisch fließen.

Mit diesen wenigen Tönen ist ein absoluter Höhe- und Zielpunkt des gesamten Werkes erreicht.

Man beachte, daß dies angekündigt wird, wie eine Fanfare, durch das hier zum dritten Mal erst erklingende Akkord-Vorschlagmotiv X4 in Takt 779.

Ein viertes Mal wird es erklingen in der Cd, wenn dann auch das HTh endlich „nach C-Dur erlöst“ erklingen wird (siehe unten Seite 79). . Die hier vorangehende Gesangspassage mit Elementen des HTh, wie oben erwähnt, ist nicht mehr als ein erstes Versprechen dessen.

Der Ausklang, die letzten Takte von R 2, könnte man schon zur folgenden Überleitungsgruppe zählen, wenn die Kadenz vor 795 nicht so deutlich wäre.

Auch hier findet weiterhin Vermittlung statt: (1) die Schlußtöne des „erlösten“ SsTh gemahnen an das „sehr hoch auf der Zinne“ und kombinieren das mit Hosi, als erste Löckung des ChTh, und (2) 789 bis 791 vereinigen SsTh.a^R, das Repe-titionsmotiv aus ETh (*sic!*) und das (in der Rp der Einleitung ja ausgefallene!) Quartengebiet.

3.6 R 3 bis R 5 — Die Rp des ChTh's und die FUGA III

Die Überleitungsgruppe R 3 spiegelt ziemlich genau (jedenfalls gemessen am sonstigen hier waltenden Reprisenverhalten) den entsprechenden Formteil der Exposition E 3.

Jedoch gibt es einen entscheidenden Unterschied zur Exp bezüglich des äußeren Kontextes, der sich natürlich auf ihr Inneres auswirkt: *Zwischen was* wird von ihr eigentlich übergeleitet?

Diese Frage ist genau *die* klassische! In der Frühzeit der SHS-Form war die Antwort in Exp wie in Rp gleichermaßen „zwischen Hauptthema und Seitensatz“, wobei letzterer in der Rp halt „eingrichtet“ war (s.o. Seite 62), also tonalen Raum auf (wörtlich!) *minimale* Weise verschoben.

Diese winzige Änderung jedoch hatte Konsequenzen für diese Überleitung, welche in der historischen Entwicklung dann bis zu „eingeschobenen Fugati“, „zweiten Durchführungen“, ja letztlich (z.B. MAHLER III/1, VII/1 und VI/4) vollständigen Permutationen der Rp-Organisation führten.

Hier befinden wir uns in einer ähnlich avancierten Phase:

Die Rp des SsTh ist ja disloziert worden in den vorangehenden Formteil, muß und kann also nicht mehr auftreten. (Allerdings ist die Hintergrund-Schicht SsHg bei der völlig veränderten Art der Präsentation nun weggefallen.)

Nächstes zu repräsentierendes thematisches Material wäre also KSub und ChTh.

In Verbindung mit ChTh sind nun beachtenswert,

1. daß in der Exp ja gerade mal ein einmaliges Auftreten des „Stollens“ stattfand, und dann schon bereits der SchlGr.Rh brutal unterbrach, das ChTh sich also gar nicht entfalten konnte,
2. und daß der „Abgesang“ des ChTh also bisher gar nicht erklang^{14, 15}
3. bis auf das ubiquitäre „Hosianna“, welches daraus ja stammt, aber nicht in diesem Kontext exponiert wurde,
4. und daß (wiederum abgesehen vom „Hosianna“) das ChTh während der gesamten Df *tacebat*.

Die Punkte 2 und 3 könnte man als die „massivsten Dislokationen in der Exp“ bezeichnen, — sozusagen „Verschiebungen ins Nichts“. Sie bilden zweifellos auch hier, in der Mitte der Rp, eine *immer noch offene Vermittlungsaufgabe*.

Aber auch die anderen Punkte tragen dazu bei, daß sich hier die Anteile im Vergleich zur Exp völlig umkehren, und mehr als die zweite Hälfte der Rp völlig vom ChTh dominiert wird.

Das ChTh wird also ab Formteil **R 4.1** zum ersten Mal überhaupt *durchgeführt*, siehe z.B. die Materialtabellen 3 auf Seite 30 und 5 auf Seite 68, und bildet dabei die lang erwartete FUGA III.

Eingebettet in diese *neuartige* Df (die formal gesehen Teil der Rp ist) werden sich dann finden die Rp von KSub und von SchlGr.Rh und ein Wiederaufgreifen des FgTh aus der Df.

So tauschen also KSub und ChTh die Plätze, ja, die Rollen, wie es vorher HTh und SsTh taten. Mehr noch: Als Ausgleich für sein bisheriges Unterdrücktsein wird der Abgesang die Themengruppe eröffnen, — der Stollen des ChTh ist ja allemal bekannt, damals aus der Exp, und hier aus der nun folgenden Löckung, — für Triumph und Überraschung eignet er sich nicht mehr (allerdings durchaus für Engführung, doch dazu später.).

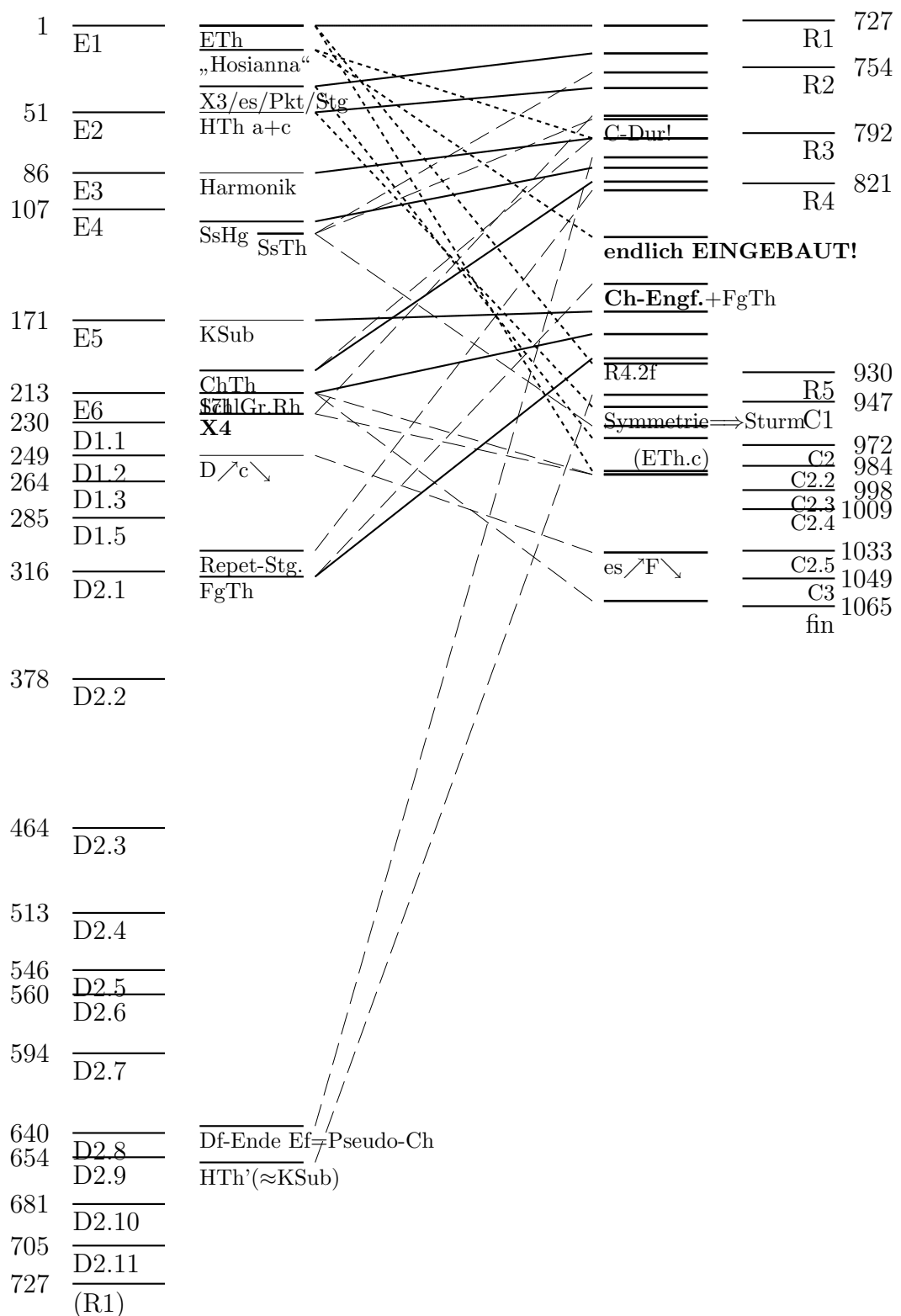
3.7 **R 3** und **R 4.0** — Überleitungsgruppe und Löckung des Chorals

Dahin also soll **R 3** überleiten.

Dies geschieht, wie gesagt, in Anlehnung an die Enharmonik aus **E 3**, wie schon in manchen anderen überleitenden, daraus abgeleiteten Formeilen. In dieses harmonische Raster werden aber wegen der erwähnten Randbedingungen vgl. mit der Exp (1) anders ausgesuchte Materialien eingebettet und (2) weitere Vermittlungsprozesse fortgeführt oder abgeschlossen. Von all diesen sollen hier nur die wichtigsten erwähnt werden:

Es beginnt mit einem Pseudo-Choral, incl. Hosianna-Motiv und DmK.

¹⁵Siehe aber die Bemerkung zu Takt 72 unten auf Seite 73.



————— Gerüst, kaum verschoben, nicht permutiert
 Verzögertes
 - - - - - Vorgezogenes und von weither
 Verbunden sind punktuell Auftreten
 oder der *Beginn* längerer Bereiche (wie bei ChTh) !

Abbildung 6: Dislokationen zwischen Exp und Rp

Dann (Takt 797 ff) kommt eine Folge von drei Dreiklängen in Ganzen Noten:

$$E\text{-Dur} \implies C\text{-Dur} \implies A\text{s-Dur}$$

Diese hat in großen Terzen fallende Grundtöne.

Gemeint allerdings ist eine aufs äußerste verknäppte *Harmonisierung des ChTh-Anfanges*, des *aufsteigenden Dreiklangs*

$$a\text{s} \implies c' \implies e\text{s}'$$

Dieses Motiv soll hier vom Spieler durchaus empfunden und vom Hörer auch so verstanden werden!

Vielfältige Dialektik und Vermittlung waltet hier in den wenigen Tönen:

1. Die Grundtöne gehen abwärts, die gemeinten Melodietöne aufwärts.
2. Eine gemeinte Einstimmigkeit wird durch Klangfolgen dargestellt.
3. Die Enharmonik von E 3 wird kombiniert mit dem diatonischen ChTh.
4. Der Grundton wird als Terz, die Terz als Grundton, aber die Quinte als Quinte harmonisiert.
5. Das seinerzeit schnitthaft eingeführte, aber seitdem lange vermißte ChTh hebt hier, kaum merklich, sein Haupt.

Danach in Takt 803 ein Pseudo-Choral, der den vom Ende der Df (Takt 633) zitiert, aber auch die zwölfton-ähnliche Fortspinnung des HTh in der Baßstimme der Takte 63 ff. in E 2.2 a.

Danach in R 2.3 die Kombination aus Exclamatio f-moll vom HTh-Schluß (s.o. Notenbeispiel 6), hier in „Schleifenstellung“, SsHg in C-Dur, übergehend in ETh.c (das Repetitions-Motiv), und weiteren Fetzen aus HTh und SsHg und BRUCKNERS IX. Sinfonie, alles ganz im Sinne der gleichermaßen zusammenfassenden wie integrierenden Enharmonik aus E 3.

Der anschließende Steigerungsteil R 4.0 greift die Achtel-Repetition, das „durchführungseigene Material“ aus D 1.5 auf.

Was damals zur FUGA II und zum FgTh führte, führt nun zum Abgesang des ChTh und damit zur FUGA III.

Hier wird es, im Sinne von Steigerung und Löckung, kombiniert mit (a) einer in schier endlosen Varianten wiederholten einfachen Abwärtstonleiter, (b) dem ChTh-Anfang, (c) dem SsHg, und (d) einem einmaligen, singulären SsTh-Einsatz.

All dies steigert sich zum triumphal ausbrechenden C-Dur des nächsten Abschnittes.

3.8 R 4.1 — die Apotheose des ChTh

Hier endlich darf das ChTh seine ganze Pracht entfalten.

Das Allerweltsmaterial der absteigenden Skala, welches in der allerersten Einleitung in Takt 35 als (absichtlich möglichst unvermittelte Singularität) X2 zum ersten Mal auftrat, dann immer wieder ganz sporadisch und ebenso unvermittelt in den Ablauf des ganzen bisherigen Werkes eingestreut wurde (z.B. Takt 78, 311, 359, 499, 689, alles mehr oder weniger deutlich auf einander bezogen), um dann zuletzt ab Takt 822 die vorangehende Steigerung *ad nauseam* zu dominieren, entpuppt sich hier schlagartig und retrospektiv als die Choralzeile „Steht auf, die Lampe nehmt!“, als der (über diese eine Textzeile weit hinausgehend!) mit höchst charakteristischer Semantik aufgeladene Anfang des Abgesanges des ChTh, der hier im Takt 848 zum ersten Mal als solcher auch in vollem Triumph erklingen darf!

Allein ihr Auftreten in Takt 72, in E 2.2.b, der Fortspinnung der HTh-Gruppe, welches seinerzeit als völlig unmotivierte Einmontierung eines pathetischen Gestus gehört werden mußte, war bereits annähernd konkret rhythmisiert, und wird nun, 773 Takte später, als ein Art „*Dislokation* einer ausgefallenen Exponierung“ aufgedeckt.

Genau wie im Choral erklingt diese Zeilen nun zweimal, und dann, — ja dann ertönt zum allerersten Male (nach seinen Hunderten von Auftritten) das „Hosianna“ an seiner ihm eigentlich gebührenden Stelle!

„**Hosianna kehret heim!**“ — dies ist eines der zentralen „Vermittlungsmomente“ des gesamten Werkes, und sollte mit äußerster *delicatezza* vorgetragen werden!

„Des sind wir froh, i-o, i-o“ weicht dialektischerweise nach moll aus. Sofort fängt sich der Satz wieder und mit der (aus dem Stollen ja altbekannte) Terzenkette kandeziert er munter kräftig nach Takt 855.

In Takt 859 mit R 4.1b setzt dann endlich, lang erwartet, aber auch ganz natürlich, der Anfang des ChTh's wieder ein. Dies ist also (genau 660 Takte später!), die zweite Strophe des Choralzitates.

All dies scheint, in 16tel-Figurierungen eingebettet, durchaus homophon zu sein. Aber im Hintergrund regt sich mehrstimmigkeit, das ChTh wird, noch verdeckt durch die 16tel, kaum merklich mit sich selbst enggeführt.

Der zweite Stollen (Takt 868, R 4.1 c) kontrapunktiert nun deutlich ChTh mit sich selbst und der bereits erwähnten zwölfton-ähnlichen Baßlinie aus E 2.2 a. Auch damit schließt sich ein wichtiger Vermittlungskreis, denn diese führte damals das a-moll/d-moll recht unvermittelt in den Kontext des HTh ein, hier nun, im sonnigen C-Dur, ist das alles verziehen.

Wenn auch nicht ganz klar ist, wann genau homophone Triumphmusik in strenge Fugenform übergeht, — spätestens mit R 4.2 in Takt 875 ist dies vollzogen, und das ChTh glänzt mit einer dreifachen Engführung in C-Dur.

(Wenn man diesen Einsatz die dritte Strophe nennt, dann fehlte in der zweiten schon wieder der Abgesang!)

Als Kontrasubjekt dient hier das FgTh, so daß die Rp tatsächlich auch das in der Df neu exponierte Material vollständig zu „reprisieren“ scheint. (oder, ganz im Gegenteil, im Nachhinein das FgTh als aus der Exp in die Df disloziert empfunden wird, cf. oben Seite 43).

Wie Abbildung 5 auf Seite 68 schön zeigt, rundet sich hier systematisch das auftretende Material, ohne daß die Satzstruktur bräche:

Während einer tonalen Eintrübung (C-Dur \implies F-Dur \implies g-moll \implies Es-Dur \implies B-Dur \implies a-moll) tritt dann tatsächlich KSub dazu (ab Takt 892)¹⁶, ruft eine Reminiszenz im originalen 3/8-Takt hervor (Takt 897) und triumphiert dann „rauschend“ im originalen Es-Dur (Takt 903).

Nach nur 1 1/2 Takten davon unterbricht wieder, wie in der Exp, der SchlGr-Rhythmus die ganze Herrlichkeit. Einsetzend im *ff*, und harmonische das nette Es-Dur deutlich verlassend, (Es-Dur \implies g-moll), aber diesmal (a) einstimmig statt akkordisch, und (b) die fugierte Satzstruktur bereichernd, nicht abbrechend, ja (c) gar gleich mit einer Einführung, seinen guten Willen zur Integration also noch betonend.

Nachdem also alle Themen aus der Exp gebührend „reprisiert“ schließt sich diesen an, unter Wahrung der ursprünglichen Reihenfolge, nun auch das „siebente Thema“, das FgTh aus der Df. Dies kann durchaus so wirken, als läge nicht *hier* eine Dislokation vor (Aufnahme von Df-eigenem Material in die Rp), sondern *damals*.

Diese Themeneinsätze sind ja die „Erfüllung des eigentlichen Zweckes einer Rp“; und sie geschehen deutlich in einer übergeordneten Beschleunigung: Ca. 50 Takte nach ChTh folgte KSub, dann nach Takten bereits SchlGr.Rh, und nach nur zwei(2) weiteren schon FgTh!

Tatsächlich werden im folgenden SchlGr.Rh, FgTh und ChTh gleichberechtigt als Fugenthemen durchgeführt, bis zu einer Stelle, wo nur noch Repetitions-Rhythmen gegeneinander schweben, in ihrer Kontur aber das FgTh nachzeichnen (Takt 913 *ff.*).

Diese „Aufweichung“ des Akkord-Repetitions-Rhythmus und seine Aufwertung als „Fugenstimme“ ist ebenfalls ein Resultat eines hier erst sich rundenden Vermittlungsprozesses.

In R 4.2 f, Takt 919 wird nun das letzte der durchführungseigenen Materialien reprisiert, und zwar ebenfalls „gekreuzt“ wie SsTh und HTh, wie ChTh und KSub: Der *Kopf* des FgTh in seiner „wörtlichen“ Gestalt aus Takt 316, dem Anfang von D 2, erscheint wörtlich, *nachdem* aber das FgTh selbst schon lange Teil der FUGA III ist.

Auch hier endet ein Vermittlungsprozess: Die gewaltsame Umbiegung nach d-moll, die damals erst den Fugenprozess gleichzeitig anstieß und verzögerte (vom direkten Weg abdrängte), findet hier *nicht mehr* statt. Statt desseh auch hier „Erlösung“: es bleibt alles im reinen f-moll, und das FgTh kom-

¹⁶Ein *genauer* Anfang von KSub ist hier nicht angebar. Vielmehr schleicht es sich durch motivische Transformationen ab diesem Takt ein. Explizit verdeutlicht wird es ab Takt 897 durch den Wechsel in das für ihn typische und ihm reservierte Taktmaß, den 3/8!

biniert einvernehmlich mit dem HMt in verschiedenen Umbiegungsformen. Diese „Aufhebung“ der zentralen, gewaltsamen Stelle D 2.1 ist wohl der wichtigste Auftritt des HMt als Harmonik-Generator.

Diese „nachgereichte Normalisierung“ ist ebenfalls ein zentrales „Heimkommen“ und entspricht funktional genau der klassischen „Einrichtung des Seitensatzes“

Sie ist sozusagen die „romantische Weiterentwicklung“ des klassischen Vorbildes der „Einrichtung des Seitensatzes“, wie oben Seite 62 beschrieben.

Die bloße Versetzung in eine parallele Tonart reicht für das moderne Tonalitätserleben halt nicht mehr aus, stärkere Mittel wie Satztechnik und Motivik müssen hier eingesetzt werden.

Interessanterweise aber ist die tonale Grundstruktur fast dieselbe:

klassisch:	Exp:	HTh:	f-moll	⇒	SsTh:	As-Dur
	Rp:	HTh:	f-moll	⇒	SsTh:	F-Dur
hier:	Exp:	HTh:	f-moll	⇒	Df.FgTh:	d-moll
	Rp:	HTh:	f-moll	⇒	Rp.FgTh:	f-moll

Beide Male wird die Tonart um eine kleine Terz verschoben!

Der Rest von R 4 ist Ausklang, kombiniert SchlGr.Rh, ETh und ChTh. Der Teil R 5 geht unmerklich über in die Homophonie, kombiniert SchlGr.Rh und HTh, bringt zum Schluß als neue Elemente „ineinandergefaltete“ Exclamationes und ein extrem gedehntes SsTh.a, und endet mit einem Bewegungsnulldpunkt auf der Subdominaten. Diese beiden Teile hätte man auch in ihrer Benennung zusammenlegen können, — sie könnten auch schon mit einigem Recht zur Coda gezählt werden, nur erwähnter nachfolgender Bewegungsnulldpunkt spricht dagegen.

Was die Rp (jenseits der bloßen „Wiederholung der Exp“) an noch offener Vermittlungsarbeit leisten konnte, hat sie auch brav vollzogen:

1. Integration des ETh in den Fugensatz.
2. Erlösung des SsTh in eine entspannte, wenn auch umgekehrte, C-Dur-Form
3. Aufnahme der durchführungseigenen Materialien (Achtel-Rep, FgTh, FgTh-Einsatz, Pseudo-Choral) in die Rp.
4. Exposition des Abgesanges des ChTh und Heimkommen (Re-Lokation) des „Hosianna“-Motivs.
5. Integration des ChTh in den Fugensatz/Df-Prozess.

Bleibt da überhaupt noch was zu tun ?

Wie bringt man so ein Werk zum Abschluß ?

4 Coda

4.1 Wie beendet sich ein Werk ?

Die Relationen zu den vorangehenden Formteilen sind für die Coda die vielfältigsten, — einfach schon deshalb, weil ihr die zahlenmäßig meisten vorangehen !-)

Diese aber sind qualitativ je durchaus unterschiedlich und verlangen je eigene Behandlung und Betrachtung, vgl. Abbildung 5:

- Verhältnis (4) besagt, daß „die Cd auf die Rp folgt wie die Df auf die Exp“. Die Cd ist in der Tat in vielen SHS der Musikgeschichte eine (allerdings sehr gedrängte und konzentrierte) „zweite Durchführung“, nimmt also Elemente und Techniken der Df wieder auf, und *beginnt* evtl. auch *verbatim* wie diese.
- Verhältnis (5) ist bereits von Df und Rp bekannte Trivialverhältnis, daß nämlich jeder Formteil sich zu seinem unmittelbaren zeitlichen Vorgänger verhalten muß.
- Verhältnis (6) ist nun das indirekteste von allen:
Die Rp bewahrt ja („irgendwie“) die in der Df erreichte Vermittlung, wiederholt also die Exp nicht wörtlich, sondern „eingrichtet“. Wenn dabei nun etwas weggelassen werden mußte, dann kann die Cd dies nachholen, also ganz direkt Material zitieren.
Auch wenn Dislokationen in der Rp etwas aus dem Gleichgewicht gebracht haben, dann kann/soll/darf/muß die Cd daß nun ausgleichen, und kann daraus ihre innerste Motivierung schöpfen.

Nun ist es Aufgabe der Cd, das Werk zu seinem Ende zu führen Grundsätzlich gibt es dazu zwei Wege, nämlich (1) durch innere Prozesse, und/oder oder (2) durch äußere Proportionen.

(1) bedeutet in unserem Falle, daß (1a) alle in Exp (oder erst in Df oder gar erst in Rp !) angefangenen Vermittlungsprozesse zu einem befriedigenden Resultat gekommen sind, und daß (1b) alle Singularitäten, die zwischen Exp und Rp noch nicht im Gleichgewicht sind, aufgewogen wurden.

Zu (2) betrachte man die Übersicht in Abbildung 4: Nach unserer bisher vorgestellten Formteilabgrenzung (die man, in Grenzen, ja auch durchaus anders vornehmen könnte, sie Diskussion oben in Abschnitt 2.1), ergibt sich, rein nach Taktzahlen, die Proportion

$$\begin{array}{cccc} \text{Exp} & \text{Df} & \text{Rp} & \text{Cd} \\ 2 & : & 4 & / & 2 & : & 1 \end{array}$$

Diese Proportionen behinhalten mehrere (statische und dynamische) Gegebenheiten:

1) Wenn die Cd eine „zweite Df“ ist, die auf die Rp folgt wie die „erste Df“ auf die Exp, dann ist hier die Ausdehnungsproportion *umgekehrt*, Damit wird

zum einen die Hypertrophie der ersten Df teilweise aufgewogen, — der „zu großen“ ersten Df steht die „zu kleine“ zweite entgegen.

3) Andererseits aber wird die Gesamtproportion sehr organisch, dem physiologischen Bedürfnis entgegenkommend:

$$\begin{array}{cccc} \text{Exp} & \text{Df} & \text{Rp} & \text{Cd} \\ 2 & / & & 1 \end{array}$$

2) Ab der Df ergibt sich eine „fast fraktale“ Beschleunigung der Formteile:
Diesen Prozess fortgesetzt erhielte man die Reihe

$$4 \implies 2 \implies 1 \implies 1/2 \implies 1/4 \implies 1/8 \implies 1/16 \implies \dots$$

Diese unendliche Reihe aber ist sehr wohl endlich begrenzt, und gibt als Summe nicht mehr als eine neuerliche „1“, so daß o.e. Proportion unter Einschluß dieses neuen *virtuellen* Formteiles¹⁷ hieße...

$$\begin{array}{cccccc} \text{Exp} & & \text{Df} & & \text{Rp} & & \text{Cd} & & \text{X} \\ 2 & : & 4 & / & 2 & : & 1 & : & 1 \\ 2 & : & 4 & / & 2 & : & 2 & & \\ 2 & / & 4 & : & 4 & & & & \end{array}$$

4.2 C 1 — Der f-moll-Teil der Cd als kurze Df

Im Sinn der „zweiten Df“ beginnt die Cd tatsächlich

1. in der Haupttonart f-moll
2. mit einer bestimmten durchführenden Satzweise des HMT,
3. die als solche bis hierhin aufgespart wurde.

Es geht um die Kontrapunktierung des HMT in *recto* und *inverso* gegeneinander. Dies trat als Singularität bereits an zwei zentralen Stellen auf: Am *Ende* der HTh-Exp selbst (Takt 59 in E 2.1) und am Ende und auf dem *Höhepunkt* der Df (Takt 698 in D 2.10).

Hier nun wird dieser Verbund im mehrfachen Kontrapunkt systematisch durchgespielt:

$$\begin{array}{cccccc} 950 & & 951 & & 952 & & 954 \\ \text{inv} & \text{f}' & \text{rect} & \text{g}' & \text{inv} & \text{b}' & \text{retro}'? & \text{g}' \\ \text{rect} & \text{F} & \text{inv} & \text{D} & \text{rect} & \text{es} & \text{rect} & \text{c} \end{array}$$

Diese ganze Sequenz ist (natürlicherweise) eine besonders anschauliches Beispiel für dad HMT als Harmonik-Generator,

¹⁷Derart virtuelle Formteile haben durchaus Einfluß auf die Rezeption eines Werkes, besonders auf „die Stimmung des Hörers nach dem Schlußstrich“. Vgl. dazu die Analyse der cis-moll-Fuge aus WC I in [2].

Das HMt wird hier dargestellt durch Akkord-Repetitionen im SchlGr-Rhythmus. Dies verbindet den Cd-Anfang auf das engste mit dem Schlußteil der Rp. Wäre das Auftreten dieses neuen kontrapunktischen Verbandes des HMt's nicht ein so auffällig Neues, so spräche die Satzweise für eine andere Festlegung der Formteilgrenzen, vgl. dazu aber oben, Abschnitt 2.1.

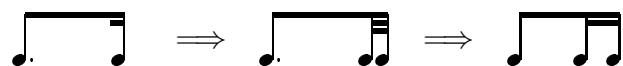
Das Ganze kadenziert über es-moll und einen leicht mixolyrischen Quintenklang über G dann endlich nach C-Dur, und von dort in das f-moll des Teiles [C 1.2](#).

An diesem Übergang werden nun einige Elemente aus der Exposition nachgeholt, die wegen der Dislokationen in der Rp dort nicht auftreten konnten: Der „accelerando“ Abschluß des HTh aus Takt 60/61 in Takt 953/954, der daran anschließende „Achtelsturm“ aus [E 2.2](#), und nicht zuletzt die reine. zu wahrer Melodie aufgewertete **fallende Quarte** im Baß in Takt 957, die mit ihren zwei Noten die ganze Baß-Pseudo-Zwölftonreihe in den Takten 62 *ff.* der Exp aufwiegt, und das Rahmenintervall des originalen HMt nachliefert, das in der Rp ja wegfiel, da das HMt in der Umfaltung als Exclamatio repräsentiert wurde.

Nicht zuletzt daraus, daß es ein „geheimes HMt“ ist, aus diesem „einwilligenden Verzicht“ auf den Vorhaltston, resultiert die ergreifende Wirkung dieser beiden schlichten Noten, und vielleicht auch die der ähnlichen Stellen Takt 402, Takte 983/984, Takt 896, etc.

Die Tonart es-moll, die in der Exp die Einleitung bestimmte, und das Es-Dur aus der semantisch hochaufgeladene Exp des ChTh, sind in der Rp unterrepräsentiert.

Auch dies wird in der Cd aufgewogen: [C 1.3](#) bringt in es-moll eine vogelstimmenähnliche Engführung von SsTh.a, und vollzieht zum zweiten Mal, aber jetzt auf ganz andere Weise als in [D 2.9](#), die rhyrhmische Vermittlung zwischen Punktierung und Daktylos:



Notenbeispiel 16: Alternative Vermittlung von „Punktierung“ nach „Daktylos“ in [C 1.3](#)

[C 1.4](#) ergänzt dann das es-moll durch dessen ursprünglichen Rhythmus, Motivik und Satzstruktur (aus den Einleitungsteilen [E 1.2](#) und [R 1.2](#)) und bettet in eine erste Schlußsteigerung ein die unterschiedlichsten Singularitäten, nämlich HMt^U, SsTh.a, freie Gesanglichkeit, eine espressiv *steigende* kleine Septime, und zuletzt die Quint-Sext-Exclamatio als **Kadenz nach C-Dur!**

4.3 [C 2](#) — C-Dur, die Erlösung des HTh

In einer großen Entgrenzung, einer seeligen C-Dur-Suppe lösen sich jetzt auf die köstlichsten Ingredienzien in innigster Umarmung (Wir nummerieren hier ganz schematisch die auftretenden Materialien. Manche Satzstrukturen bringen auch noch ausstehende Vermittlungen!):

- (1) Das HTh, besonders das HMT und die Skala HTh.b, aber in freier Umarbeitung, vielfacher Engführung und in süffigstem C-Dur/a-moll,
- (2) der SchlGr-Rhythmus,
- (3) die Mediantharmonik,
- (4) die fallende Quarte (s. Seite 78)

Dem HTh geht es hier in C 2.2/C 2.3 so wie dem SsTh in der Rp R 2.2, und zwar nicht nur allgemein (aufgelöst nach C-Dur), sondern auch konkret:

- (5) Die Akkord-Repetitions-Fanfare X4 bereitet in Takt 989 (wie in der Rp, bezogen auf SsTh) eine „erlöste“ Reminiszenz an ein Detail aus der Exp Hauptthemengruppe vor,
- (6) nämlich an die Sextolenbewegung aus Takt 70 (linke Hand) der Exp, die bisher *niemals irgendwo irgendwelche* Konsequenzen gezeitigt hatte. Diese Montage ist eine weitest zurückgreifende, aber auch wenigst verändernde: Notenkopf für Notenkopf ist identisch, und beide Male mit a-moll harmonisiert. Damals in einer schaudernmachenden Kälte von medianter Entlehntheit, hier aber in einem eher lieblichen a-moll, das nur zu leicht wieder ins C-Dur zurückgleitet.

Damit ist ein weiterer Zirkel geschlossen, einer der weitesten Bögen gespannt.

Selbst (7) die Achtel-Repetitionen aus Df und Rp kann man, wenn man will, hier zu edlen Vierteln beruhigt wiedererkennen (Takt 998), was aber auch gleichzeitig als eine „endgültige Glättung“, ein „erfolgter Energieausgleich“ der einst so aufbegehrenden Akkord-Repetition aus der SchlGr gehört werden kann, der ja, mit demselben Dreiklang, diesen Formteil eröffnete (Takt 984).

Dazu tritt (8) das ChTh (Takt 1000), welches ohne sich irgendwie zu wundern ins ETh (9) übergeht (erst Takt 1002 Repetitions-Motiv ETh.c, dann Takt 1010), und dabei ganz nebenbei eine weitere bisher nicht so ganz vermittelte Singularität der Exp-Einleitung, die sequenzierende Terzenkette X1, deutlich als Bestandteil des ChTh behauptet.

(ETh.c, das hier auf Viertel vergrößert erklingt, wurde übrigens in Takt 982 durch eine Diminution in Sechzehnteln vorbereitet!)

Um das C-Dur nun zu dominantisieren tritt nicht nur (10) *eine* kleine Septime hinzu, — nein, gleich *drei* Septimen aufeinandergetürmt, den (11) Quartenturm X3 gleichzeitig verdoppelnd und ausdünnend.

Dann, endlich, wird, worauf wir seit 1028 Takten gewartet haben, in die verdurte Haupttonart kadenziert, und in strahlendem F-Dur (wenn es sowas gibt !?) triumphieren einigen Sinnes, als hätte es nie Konflikte gegeben, HTh und (12) SsTh (Takt 1022)

Auch die geheimnisvolle Kreisfolge von Akkordbrechungen (13) D-Dur-aufwärts/c-moll-abwärts vom Df-Anfang/Exp-Ausklang D 1.2 hatte bisher eigentlich keine direkten Konsequenzen. Deshalb wird sie hier, in einer Allegroform zitiert, und zwar (um die ganz konventionelle Schluß-Signalisierung

der Berührung der subdominanten Bereiches zu leisten) als Wechsel F-Dur abwärts/*es-moll(sic!)* aufwärts, und als weiterer Antriebsmotor der sich fortsetzenden Schlußsteigerung.

Eine Verdurung ist um so eindeutiger und eindrucksvoller, je düsterer ihr Material vorher war! Deshalb bringt der F-Dur-Teil dieser Coda nun auch noch das (14) HTh', die grimmige Allegro-Version vom Schluß der Df, in triumphalen Dur.

Damit ist auch das KSub vertreten, wenn auch nur indirekt und nur mit seinen ersten paar Tönen. Vollständig fehlt nur das FgTh!

Immer kleinteiliger wird die Satzstruktur und immer enger verwirbeln sich die Motivfragmente als allen möglichen Themengruppen. Fast jedes einzelne Achtel gehört zu mindestens zweien, die Strenge des Fugensatzes hat sich aufgelöst in die Dichtigkeit eines nicht minder kontrapunktischen freien Phantasierens, und mit HTh.a in der Oberstimme (jedenfalls seinen ersten beiden Tönen!) *vs.* HTh.d im Baß kadenziert der Satz endlich in das wohlverdiente, finale F-Dur.

4.4 C 3 — FUGA IV, die Fuge aller Fugen

Naja, wenn der Hörer nun, an dieser Stelle, sich selbst auch schon „erlöst“ wähnen sollte, — nein, das *kann es* nicht gewesen sein!

Denn wenn die Legende stimmt, daß RICHARD WAGNER seinem Schwiegervater vom *ff*-Schluß abriet, so riet er damit indirekt auch uns, und das Stück hört natürlich leise auf.

Außerdem fehlen noch wichtige innere und äußere Bögen:

Die Cd soll ja nun auch eine Fuge bekommen, und das FgTh ist in der Cd als einziges noch gar nicht aufgetaucht. Beidem hilft die (nach einigen Überleitungstakten, zu denen auch viel zu sagen ware !-) nun einsetzende FUGA IV ab:

Sie kombiniert. . .

1. ETh
2. HMt und HTh.b
3. SsTh.a und SsTh.b
4. ChTh.Hosi
5. und (für die gerade mal vier Töne von Tkat 1060 im Tenor, aber immerhin!) FgTh

Damit ist ein weiterer innerer Bogen über das Gesamtwerk geschlossen: Die Kombinationen von ETh und SsTh und von FgTh und SsTh haben bisher gefehlt, vgl. Tabellen 3 und 5 und die Abbildung 2 auf Seite 19, — die Mitte und der Alleranfang werden aufeinandergefaltet.

Auch die anderen Themen kommen anscheinend heim: In den ersten Takten schmiegen sich ETh und HTh aneinander wie noch nie zuvor, als wären sie

genau für diesen Takt entworfen, und alles vorher war nur Aneinander-vorbei-Reden!

Nach all den Aufregungen, Punktierungen und Buntheiten der Df-Fuge, nach all den Widersprüchen und deren Vermittlungen, kehrt hier die Fugentechnik heim zu reiner akademischer Vierstimmigkeit, im Versuch äußerster Schlankheit und Klarheit.

Aber selbst darin liegt ein möglicher dialektischer Umschlag: Nach bereits zwei Takten nähert sie sich einer homphonen, choralartigen Satzweise, — jedenfalls kann es gehört werden. Wieder einmal sind, in wieder neuer gegenseitiger Relation, Choral und Fuge in eins gefaltet,

Geschlossen ist dieser Schluß, weil der Themenverband sich schließt.

Offen ist er allein schon wegen der Kürze dieses allerletzten Versuches ...

4.5 C 3.3 — Der Schluß nach dem Schluß nach dem Schluß

Die FUGA IV verrennt sich nämlich baldigst schon in kälteste Bezirke und friert dort ein, — kann eigentlich nicht zu einem Ende kommen.

Was hilft uns da raus?

Dialektischerweise dasjenige Thema, welches ausgespart blieb, ausgerechnet *das* Thema, das damals (lang ist's her !-) zur allerersten harmlosen Fuge anhub, das KSub, , erhebt nun ganz kurz sein freches Haupt, als wollte es sagen „ich könnte nochmal, wenn Ihr wolltet!“, — doch fällt es unaufdringlich und einstimmig nach wenigen Tönen schon wieder in sich zusammen.

Damit aber sind nur wirklich alle Themen auch in der Cd präsent gewesen, und wir sind fertig.

Endlich einmal mit dem *richtigen* Ton beginnend, mit c“, ertönt das HMt nun wirklich mal in f-moll.

Darauf aber sofort das alte „double-take“: Etwas Neues da, wo wirklich nichts neues mehr erwartet wird / geduldet werden kann / sinnvoll erscheint: In Takt 1067, drei Takte vor Schluß, kombiniert sich bekannte Mediantharmomik mit etwas ganz Neuem, nämlich einer *trioleschen* Achtelrepetition, und kadenziiert nach a-moll.

Das zum zweiten Mal erklingende (und so den Einsatz kurz davor gleichsam „tonal beantwortende“) HMt erreicht nun d-moll (jedenfalls dessen implizite Dominante), die bis dahin im gesamten Werk immer noch etwas fremd herumstehende Tonart, so daß mit dem Ton „f“ und einem virtuellen F-Dur sogar noch mit dem allerletzten Anschlag ein Vermittlungsbogen geschlossen wird.

5 Zum Vortrag

Die f-moll-Sonate mag hypertrophiert erscheinen, ist es aber nicht (die Hammerklaviersonate hat gleich viel Takte, und zusätzlich noch Wiederholungszeichen !-)

Offensichtlich ist sie aber nicht auf dem neuesten Stand der Klaviertechnik bezgl. Virtuosität und „klangliche Effekte durch viele schnelle Töne“. Vielmehr ähnelt sie in langen Strecken eher einem Klavierauszug, vgl. z.B. den vierstimmigen Schnittpunkt in Takt 918 (realisierend die Kadenz zur Rp des FgTh in F 4.2), der gut einem ganzen Orchester anstünde.

Dennoch aber sind auch diese Stellen immer genau ausgehört und durchaus *auch* klanglich gemeint, — allerdings immer voraussetzend das Selberspielen, äußersten Falles das In-der-Kammer-Vortragen, hilfsweise das Mikrophonieren. Wie genau diese Klanglichkeiten gemeint sind, und Vorschläge zu ihrer Realisierung, finden sich in [3]. Damit das Stück funktioniert muß die Vortragssituation eine durchaus intime sein, zehn Zuhörer wären ideal, dreißig wohl maximal. (Aber wer soll das bezahlen ?-)

Auf genauere Spielhinweise zu Einzelstellen haben wir hier verzichtet. Möge (1) der Notentext für sich sprechen, und der Interpret/die Interpretin (2) die hier angedeuteten *übergeordneten Vermittlungsprozesse des Materials*, dessen (3) geheimen Ableitungen und (4) die formale Architektur des Gesamtwerkes sich einfach nur bewußthalten, so wird er/sie auch den Zuhörern ein Miterleben ermöglichen können. (Als Beispiel sei genannt der „melodische Charakter“, der der fallenden Quarte zuzuteilen ist, aus den oben auf Seite 78 genannten Gründen ihrer geheimen Abstammung.)

Vielleicht ist dann die f-moll-Sonate (in dem Sinne, daß sie *symphonische* Strukturüberlegungen in die Hand eines einzigen Interpreten legt) sogar ein Klavierwerk *par excellence*.

Danksagung

Der Autor ist besonders verpflichtet Herrn MATHIAS KRÖMANN, Berlin, für seine zuverlässige Arbeit am Notensatz des Werkes, und für viele wertvolle Anregungen.

Literaturverzeichnis

- [1] LEPPER, MARKUS: *Musik und Zahl. senza tempo*, Kleines Archiv für Musikphilosophie, (5):1–16, 1998. [../papers/st5.pdf](#).
- [2] LEPPER, MARKUS: *Singularitäten und "transzendierender Formteilrhythmus" in der cis-moll-Fuge des ersten Bandes des "Wohltemperierten Clavieres"*. *senza tempo*, Kleines Archiv für Musikphilosophie, (1), 1998. <http://markuslepper.eu/papers/lepper-st1.pdf>.
- [3] LEPPER, MARKUS: *Grundsätzliche Anmerkungen zur Klangbehandlung in meinen Werken für Pianoforte (solo und mit Gesang)*. 1999. <http://markuslepper.eu/papers/klangklavier.pdf>.
- [4] SCHENKER, HEINRICH: *Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt*. Das Meisterwerk in der Musik, 3, 1930.

Register

- Abgesang, *siehe* Choralthema (ChTh),
Abgesang
- Abspaltung, Df-Verfahren der, **12**
- Ästhetisches Prinzip
Einheit(Einfalt) in der Mannigfaltigkeit, **12**
Gebot der Vermitteltheit, 8
varietas delectat, 7
Verbot der Häufung, 40
- akkordische Vorschläge, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterial X4
- Akkordrepetitionen, *siehe* Rpetition, akkordisch29
- Aufgabe
der Vermittlung, *siehe* Vermittlungsaufgabe
- Aufweichungsprozess
der Tonalität, *siehe* Tonalität, Aufweichungsprozess der
- BACH, JOHANN SEBASTIAN
Kantate „Wachet Auf“, 27
- BEETHOVEN, LUDWIG VAN, 6, 7, 13
Große Sonate für das Hammerklavier, 34, 83
Sinfonie III, 1. Satz, 40
Sinfonie IX, 14
späte Streichquartette, 56
- BERG, ALBAN, 5
- BERLIOZ, HECTOR
Symphony Fantastique, 7
- BRAHMS, JOHANNES, 6
- BRUCKNER, ANTON, 6, 7, 27, 33
Sinfonie IV, 4. Satz, 14
Sinfonie IX, 1. Satz, 51, 73
- BUSCH, URSULA VON DEN, 23
- c-moll, 46
- Choralthema (ChTh), *siehe* f-moll-Sonate, Choralthema (ChTh)
Abgesang, 20
- ChTh, *siehe* f-moll-Sonate, Choralthema (ChTh)
- cis-moll, 40
- Coda (Cd), *siehe* f-moll-Sonate, Coda (Cd), *siehe* Sonatenhauptsatzform, Coda (Cd)
- d-moll, 43, **44**, 49, 82
- DÜCKER, GEORG, 27
- DEEP PURPLE,
Child in Time, 6
- DiaSon, *siehe* Sonatenhauptsatzform, aller-allgemeinsts Modell (DiaSon)
- Diskurs-Ebene, **33**
- Dislokation, *siehe* fmoll-Sonate, Dislokation1
- DmK, *siehe* Dur-moll-Klang (DmK)
- DmW, *siehe* Dur-moll-Wechsel (DmW)
- double-take, 59
- Dreiklangsbrechungen, 30, 37, 57
- Drittel des Werkes
Erstes, 46
Zweites, 55, **66**
- Dur-moll-Klang (DmK), 29, 43, 50, 71
- Dur-moll-Wechsel (DmW), 26, 29, 38, 61, 65
- Durchführung (Df), *siehe* Sonatenhauptsatzform, Durchführung (Df)
- Durchführungsverhalten, 9, **32**, 35, 54
- DVOŘÁK, ANTONIN, 6
- Einfalt, *siehe* Ästhetisches Prinzip
- Einheit, *siehe* Ästhetisches Prinzip
- Einleitung, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Einleitung
- Einleitungsthema (ETh), *siehe* f-moll-Sonate, Einleitungsthema (ETh)
- Einrichtung des Seitensatzes, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Einrichtung des Ss
- Enharmonik, 24, 38, 49, 52, 71, 82
- Erlösung
des FgTh, 75
des Hörers/der Hörerin, 81

- des Hosianna-Motivs, 74
 des HTh, 80
 des SsTh, 68
 es-moll, 40, 49, 57, 58, 61, 67, 79
 ETh, *siehe* f-moll-Sonate, Einleitungsthema (ETh)
 Exclamatio, 24, 26, 39, 61, 68, 73, 76, 79
 Exclamation, 23
 Exposition (Exp), *siehe* Sonatenhauptsatzform, Exposition (Exp)
 Rahmenbedingungen der Exp. der f-moll-Sonate, **9**
 expositionelles Verhalten, **32**, 35, 46, 53

 f-moll, 30, 39, 40, 43, 54, 58, 61, 73, 78, 82
 f-moll-Sonate
 Choralthema (ChTh), **27**, 58, 70, **70–75**
 Engführung, 74
 Coda (Cd), **77–82**
 Dislokation, 55, **64**, 67, **67**, 71, 74, 79
 Durchführung (Df)
 Höhepunkt, 49, 57
 durchführungseigenes Material, 40, 44, 73
 Einleitungsthema (ETh), **16**, 37, 38, 49, 65, 67, 68, 70, 73, 80, 81
 Exposition (Exp)
 Wiederholung der, 34
 Fugenthema (FgTh), **44**, 45, 61, 65, 71, 75, 81
 Grundaufgaben, **4**
 Höhepunkt, 70, 74
 Hauptmaterialien, **11**
 Hauptmotiv (HMT), **13**, 39, 40, 43, 45, 47, 61, 79, 81
 als Harmonik-Generator, **15**, 24, 37, 43, 57, 76, 78
 Kombination recto und inverso, 23, 61, 78
 Hauptthema (HTh), **22**, 37, 48, 57, 58, 65, 67, 68, 73, 79, 81
 Allegro-Version, 46, 49, 57, 58
 HTh', 58, 81
 Kontrapunktierung mit sich selbst, 57
 Kp-Verband, 57
 Kontrasubjekt (KSub), **27**, 47, 71, 75, 81, 82
 Nebenmaterial X1, **20**, 44, 53, 57, 67, 74
 Nebenmaterial X2, **20**, **74**
 Nebenmaterial X3, **20**, 26, 61, 67, 70
 Nebenmaterial X4, **30**, 61, 70, 80
 Nebenmaterialien, **20**
 Proportionen, **54–55**, 56, 77
 Reprise, **66**
 Scheinreprise, 52, 57, 65
 Schlußgruppe (SchlGr), **29**, 71, 75, 80
 Seitensatzhintergrund (SsHg), **25**, 38, 70, 73
 Seitensatzthema (SsTh), **25**, 47–50, 57, 59, 61, 68, 70, 73, 76, 79, 81
 Themengruppen, **11**
 FgTh, *siehe* f-moll-Sonate, Fugenthema (FgTh)
 Formteilgrenze
 Bedeutung der Behauptung einer, **32**
 Problematik der Festlegung einer, **32**, 50, **54**
 Fraktal, 5, 12
 Fugenthema (FgTh), *siehe* f-moll-Sonate, Fugenthema (FgTh)
 Funktionsträger
 in der Sonatenhauptsatzforms*siehe* Sonatenhauptsatzform, Funktionsträger in der

 Generische Form, Prinzip der, **7**
 Harmonik-Generator, *siehe* f-moll-Sonate, Hauptmotiv (HMT), als Harmonik-Generator
 Hauptmaterialien, *siehe* f-moll-Sonate, Hauptmaterialien
 Hauptmotiv der f-moll-Sonate, *siehe* f-moll-Sonate, Hauptmotiv

- Hauptthema, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Hauptthema, *siehe* f-moll-Sonate, Hauptthema (HTh)
- HAYDN, JOSEPH, 7
- HMT, *siehe* f-moll-Sonate, Hauptmotiv
- „Hosianna“-Motiv
Heimkehr, 74
- Hosianna-Motiv, 19, 20, 39, 40, 45, 53, 57, 67, 68, 71, 81
- HTh, *siehe* f-moll-Sonate, Hauptthema (HTh)
- HUFSCHMIDT, WOLFGANG, 38
- Integration heterogener Elemente, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Integration heterogener Elemente
- IVES, CHARLES
Concord-Sonate, 6
- Kaden
nach c-moll, 36
- Kontrapunktische Kombination, Df-Verfahren der, **12**, 45
- Kontrasubjekt (KSub), *siehe* f-moll-Sonate, Kontrasubjekt (KSub)
- KSub, *siehe* f-moll-Sonate, Kontrasubjekt (KSub)
- Ländler, 47, 55
- Löckung der Reprise, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Löckung der Reprise
- LEPPER, MARKUS
Formen von Fuge op. 3, Nr. 6, 46
- LISZT, FRANZ
Faust-Sinfonie, 7
h-moll-Sonate, 6, 66, 81
- Maßnahme
negative, 28, 51, 53, 65
- MAHLER, GUSTAV, 70
Sinfonie I, 1. Satz, 14
Sinfonie II, 5. Satz, 7
Sinfonie III, 1. Satz, 6, 64
Sinfonie III, 6. Satz, 45
Sinfonie IX, 1. Satz, 14
- Sinfonie V, 7
- Sinfonie VI, 4. Satz, 64
- Sinfoniesätze und SHS-Form, 34
- MAKOSCH, DR. EDGAR, 27
- Mannigfaltigkeit, *siehe* Ästhetisches Prinzip
- MENDELSSOHN-BARTHOLDY, FELIX, 6, 7
Aus tiefer Not, aus op. 23, 23
- Metalepsis
zu Beginn der Rp, 66
- Mitte
der Durchführung, **47**, 55
des Werkes, 44, **49**, 55
- MOZART, WOLFGANG AMADÉ, 7
Jupiter-Sinfonie, 13, 51, 52, 63
- Nebenmaterial X1, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterial X1
- Nebenmaterial X2, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterial X2
- Nebenmaterial X3, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterial X3
- Nebenmaterial X4, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterial X4
- Nebenmaterialien, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterialien
- negative Maßnahme, *siehe* Maßnahme, negative
- Nullpunkt der Bewegung, 35, 76
- Objektebene, **32**
- parallele Prozesse der Materialvermittlung, *siehe* Vermittlungsprozesse
- Parallelen
Quint-, Sept-, Non-, Terz-, Sext-, 27, 49
- Proportionen, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Proportionen, *siehe* f-moll-Sonate, Proportionen
- Quarte
fallende, 79, 83
steigende, 48
- Quartturm, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterial X3
- Quinte

- steigende, 19
- Quintzug, fallender, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterial X2
- Rückführung (Rf), *siehe* Sonatenhauptsatzform, Rückführung (Rf)
- REGER, MAX
Choralfantasie op. 52, Nr. 2, sopra „Wachet auf“, 27
- Repetition, 53
akkordisch, 29, 58, 79
in Achteln, 40, 54, 73
in Triolen, 82
in Vierteln, 80
- Reprise (Rp), *siehe* Sonatenhauptsatzform, Reprise (Rp)
„reprisieren“, 64
- Rhythmen
Familien von R. i. d. f-moll-Sonate, 13, 59, 79
- SCHÖNBERG, ARNOLD, 5
- Scheinfunktion, 24
- Scheinreprise, *siehe* f-moll-Sonate, Scheinreprise, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Scheinreprise
- SCHENKER, HEINRICH, 40
- SchlGr, *siehe* f-moll-Sonate, Schlußgruppe (SchlGr)
- Schlußgruppe, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Schlußgruppe
- Schlußgruppe (SchlGr), *siehe* f-moll-Sonate, Schlußgruppe (SchlGr)
- SCHUBERT, FRANZ, 52, 63
- SCHUMANN, ROBERT, 6
Sinfonie III, 7
- Schwebung
der Gesamtform, 55
- Seitensatz, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Seitensatz
- Seitensatzhintergrund (SsHg), *siehe* f-moll-Sonate, Seitensatzhintergrund (SsHg)
- Seitensatzthema (SsTh), *siehe* f-moll-Sonate, Seitensatzthema (SsTh)
- Sekunde
übermäßige, 26
- Septime
fallende kleine, 14, 16, 65
kleine, 44, 79, 80
- Septime, fallende kleine, 62
- Septime, kleine, 24
- Septime, fallende kleine, 38
- SHS-Form, *siehe* Sonatenhauptsatzform
- Sinfonischer Satz
im romantischen Sinne, 6
- Singularitäten
Aufblitzen von Themen, 31, 49, 59
bei WAGNER, 8
zur Formverdeutlichung, 8, 9, 21, 30, 59, 60, 67
- SMETANA, BEDŘICH
Vyšehrad, 7
- Sonatenhauptsatzform, 4
aller-allgemeinstes Modell (Dia-Son), 5, 33, 52
- Coda
und vorangehende Formteile, 77
- Coda (Cd), 5
- Dislokation, 64
- Durchführung (Df), 4
Art des Beginns, 38
durchführungseigenes Material, 40, 44
- Einleitung, 5
- Einrichtung des Ss, 13, 63, 70, 76
- Exposition (Exp), 4
Wiederholung der, 34
- Funktionsträger in der, 7
- Grunddefinition, 4
- Hauptthema, 5
- Integration heterogener Elemente, 7
- Löckung der Reprise, 34, 52, 65
- Proportionen, 9, 54
- Rückführung (Rf), 34, 50, 66
- Reprise (Rp), 4, 66
Modifikationstypen, 63
Repriseneinsatz, 63
- Scheinreprise, 51, 52
- Schlußgruppe, 5
- Seitensatz, 5

- Themengruppen, **5**
vergeistigte, 33
SsHg, *siehe* f-moll-Sonate, Seitensatzhintergrund (SsHg)
SsTh, *siehe* f-moll-Sonate, Seitensatzthema (SsTh)
Steigerung, 20, 39, 43, 54, 58, 67, 73, 79
Summenrhythmus, 40
Synkopen, 29
Taktstrich
 doppelter, 34
Taktzahlen
 Relevanz für ästhetische Urteile, 56
Terz
 verminderte, 25, 26, 44
Terz, vermindert, 62
Terzkette, fallende, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterial X1
Themengruppen, *siehe* Sonatenhauptsatzform, Themengruppen, *siehe* f-moll-Sonate, Themengruppen
Tonalität
 Aufweichungsprozess der, 8, 52, 65
Tremolo, 53
Trompetenruf, 25
Überleitung, 24, 35
" *varietas delectat*" , *siehe* Ästhetisches Prinzip
VELVET UNDERGROUND, THE
 Sister Ray, 6
Verhalten
 Durchführungs-, *siehe* Durchführungsverhalten
 expositionelles, *siehe* expositionelles Verhalten
Vermittlungsaufgabe, 9, **12**, 52
Vermittlungsprozesse, **7–8**, 45
 in den allerletzten Takten der Df, 61
 in Df erledigte, 53
 in Rp erledigte, 76
 Polyphonie der, **13**, 50
 Umschlagen, 49, 57–60
 Verselbstständigung der, **13**, **50**
Vermittlungsprozesses
 Fortsetzung nach Df, 67, 70, 71, 75, 79, 81, 82
 Umschlagen, 82
Vorschläge
 akkordische, *siehe* f-moll-Sonate, Nebenmaterial X4
WAGNER, RICHARD, 81
 Der Ring des Nibelungen, 8, 68
 Parsifal, 68
WESTDEUTSCHER RUNDFUNK, DRITTES PROGRAMM
 Pausenzeichen, 14
Wiederholung
 der Exposition
 allgemein, **34**
 f-moll-Sonate, 34
Wiederholungszeichen, **34**
Zwölftonreihe, 20, 46, 55, 58