

Wolfgang Böhmer, *Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; Form; Formenlehre; historical theory of form; historische Formenlehre; Joseph Haydn; Klaviersonaten; Piano Sonatas; sonata form; Sonatenhauptsatzform

»Eine Studie zu den Kopfsätzen sämtlicher Klaviersonaten« (3) möchte Wolfgang Böhmer, angeregt durch die Studie Felix Diergartens zu den sinfonischen Expositionen Haydns,¹ vorlegen. Er zeichnet dafür zunächst das Bild eines Komponisten, dessen Vater Handwerker gewesen sei und der sich den Kompositionsprozess quasi in der Wagenbauer-Werkstatt habe anschauen können: sachgerechtes und ökonomisches Vorgehen, präzise Planung und pünktliche Produktion, Prüfung, Auswählen und Verwerfen von Material, Zuschneiden, Gewichten und Anpassen, Zufriedenstellen des Auftraggebers (14). Des Weiteren erinnert Böhmer an den Geist der Aufklärung und mit ihm an die Selbstgesetzlichkeit des künstlerischen Subjektes (19) und versteht »Komponieren als fortgesetztes, methodisches Arbeiten, das in der Erfindung zwar spielerische Fantasie, aber in der Ausführung und kontrollierenden Beobachtung Systematik, Beharrlichkeit und Ausdauer verlangt« (7). In Anlehnung an László Somfai schildert er den Kompositionsvorgang Haydns als dreistufig.² Hierbei folgt er der Beschreibung Heinrich Christoph Kochs, der in seinem musikalischen Lexikon Anlage, Ausführung und Ausarbeitung unterscheidet (31). In der Beantwortung der schwierigen Frage, »wo in diesen Arbeitsvorgängen intuitive Erfindung aufhört und rationales Handwerk anfängt« (33), bleibt Böhmer insofern im Vagen, als er die Unterscheidung nicht am kompositorischen Gegenstand konkretisiert. Es stellt sich auch die Frage, ob die beiden Aspekte überhaupt voneinander getrennt werden können oder ob sie nicht grundsätzlich Hand in Hand gehen müssen. Die Absicht Böhmers ist aber

sehr deutlich: Er möchte das rationale Moment der Formbildung der Kopfsätze der Klaviersonaten Haydns herausarbeiten und zeigen, dass der in Esterházy abgeschieden lebende Komponist ein »radikaler Experimentator« war, der »wie in einem naturwissenschaftlichen Labor formale Versuche« anstellte (Rückseite Einband).

Haydns kompositorischer Arbeit unterstellt Böhmer ein Streben nach Folgerichtigkeit und innerer Notwendigkeit sowie nach Balance und Stimmigkeit. In Haydns Kompositionen zeige sich in systematischer Weise ein musikalisches Denken, das auf logischen Prinzipien beruhe (8f.). In einem eigenen Kapitel (Kap.3) unterzieht Böhmer den Begriff »Musikalisches Denken« einer gesonderten Untersuchung. Er grenzt ihn von der Kreativität ab und definiert ihn als »die kompositorische Ratio«, also als etwas »Logisches«, dabei aber als »offenes System«, das heißt, als Gesetzmäßigkeit, deren Existenz allein der Komponist bestimmt (36f.). Böhmer vergleicht die geschichtliche Situation Haydns mit der Arnold Schönbergs, die in beiden Fällen kompositorisch offen gewesen sei. Da Schönberg »jedoch sehr viel mitteilbarer« als Haydn gewesen sei (39), wird das »musikalische Denken« noch einmal aus Schönbergs Perspektive thematisiert. Indes: Dass ein Komponist über das Komponieren schreibt (oder spricht), ist zwar nicht der Regelfall, jedoch keine Seltenheit. Der geschichtliche Vergleich ist insofern nicht stichhaltig, als dass die Kontexte, in denen beide Komponisten agierten, denkbar verschieden waren. Außerdem müsste man, an die in diesem Kapitel vielzitierten Positionen Hans Heinrich Eggebrechts anschließend, im Falle Schönbergs musikgeschichtlich eher den geschichtlichen Wert einer Phase des Neuaufbruchs betonen, während Haydn mit seinem Platz in der Trias

1 Diergarten 2012.

2 Somfai 1980, 90.

Haydn – Mozart – Beethoven einer Phase ästhetischer Hochblüte angehörte, deren Grundstein von anderen Komponisten gelegt wurde.³

Der Vergleich erscheint umso unpassender, sobald Böhmer im folgenden Kapitel (Kap.4) seinen analytischen Ansatz präsentiert: Mithilfe der rhetorischen Theorie nach Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch »soll es der musikalischen Analyse darum gehen, ›das Musikwerk aus der Sicht des Komponisten zu verstehen‹, wie es Wolfgang Budday ausdrückt« (49). Als Ergebnis seiner Forschungen hält Böhmer fest, dass auch Riepel und Koch »ein Konzept der inhaltlich-thematischen Bezüge« formuliert hätten (53 f.), weshalb sich die Zuhilfenahme späterer Formenlehren nicht anbiete. Dabei operiert er mit Begriffen wie »Ähnlichkeit«, »Einheit in der Mannigfaltigkeit« und »Mannigfaltigkeit in der Einheit«, »Hauptsatz«, »Zergliederungssatz« und »Nebensatz« und nennt technische Mittel, mit denen Bezüge im Werk hergestellt werden könnten, wie Wiederholung, Versetzung, Transposition sowie die Aufnahme einer Kontur, eines Melodiebogens oder einer rhythmischen Struktur. Riepel und Koch hätten kein »festes ›systematisches‹ Formmodell« entwickeln, sondern eher eine Methode schaffen wollen, die »Vielfalt in der Einheit« ermögliche, welche sich aus der Dynamik von Tonordnung, Taktordnung und Zusammenhang ergebe (62 f.). Damit tendierten die Schriften Riepels und Kochs zu dem jüngst von Felix Diergarten und Markus Neuwirth geprägten »modularen« Formbegriff,⁴ wobei Böhmer die heutige Musiktheorie vor die Aufgabe gestellt sieht, die entsprechenden Module als Formmodelle erst zu konstruieren. Die geistig offene Herangehensweise, die sich zunächst einem rein empirischen Beobachten verschreibt, ist sympathisch, allerdings wird sich das völlige Fehlen von Normen bzw. Erwartungshaltungen, die an die Werke angelegt werden, noch als problematisch erweisen.

Die Theorien Riepels und Kochs werden, wie manch weitere Aspekte in der Studie, nur sehr kurz umrissen. Dies ist schon in der Schrift »Mozarts Ausbildung zum Komponisten« von Wolfgang Budday,⁵ auf die sich Böhmer in diesem vierten Kapitel mehrfach beruft, ein Pro-

blem. Eine Leserschaft ohne Kenntnisse der Quellen wird Verständnisschwierigkeiten haben. Bekanntschaft mit den heute gängigen Werkzeugen der »historisch informierten« Analyse (die freilich in verschiedenen Publikationen leicht greifbar sind) werden hier vorausgesetzt. Ebenfalls in Anlehnung an Budday und unter Berufung auf Riepel unterscheidet Böhmer zwischen zwei- und dreiteiliger Form. Er bleibt hier allerdings hinter der Gründlichkeit Buddays sowie hinter den grundlegenden Erkenntnissen Diergartens und Neuwirths zurück, da er ausschließlich auf Riepel rekurriert. Die interpunktischen Kombinationsmöglichkeiten innerhalb der Formteile werden tabellarisch vorgetragen und die Form GAI– QAI– QAV– KV als ein Plan vorgestellt, der von Koch später als Hauptform für die Exposition angeführt werde. Dies ist insofern problematisch, als dass somit nun doch Formmodelle als mehr oder weniger normatives Regelwerk vorgestellt werden, was die Frage aufwirft, ob diese für Haydn nun Relevanz besäßen oder nicht. Außerdem könnte man, Böhmers vorherigen Ausführungen folgend, ja auch genau gegenläufig argumentieren: dass nämlich die Abfolge der Interpunktionen eine individuelle Entscheidung des Komponisten sei, die für jedes Werk neu durchdacht und definiert werden könne. Oder dienen die theoretisch formulierten Modelle als Grundlage Haydn'schen Komponierens, der sich an ihnen abarbeitet im offenkundigen »Bemühen, seine Verfahren zu optimieren und rationalisieren, die kompositorischen Möglichkeiten innerhalb einer bestimmten Gattung systematisch auszuloten« (10)?

Bevor Böhmer zum Hauptteil seiner Studie übergeht, den »Musikalischen Einzelanalysen der Klaviersonaten mit Joseph Riepel« (Kap.6), widmet er sich noch dem kompositorischen Umfeld Haydns (Kap.5), auch dies in einer solchen Kürze, dass der aktuelle Forschungsstand am Ende kaum adäquat dargestellt werden kann. Dies ist allerdings verzeihlich, da Böhmers Anliegen ja die Betrachtung der Musik ist. Er hat dargelegt, was Komponieren bedeuten kann: dass es eines entscheidenden Abwägens von Aspekten bedarf, dass eine Entscheidung für eine Möglichkeit der Umsetzung gleichzeitig eine Entscheidung gegen viele andere Optionen bedeutet, dass sich musikalische Situationen bewähren und dadurch eventuell Modellcharakter annehmen können, dass andere Passagen singu-

3 Eggebrecht 2004, 471.

4 Diergarten/Neuwirth 2019.

5 Budday 2016.

II: A				B	:II	
I: Ga HS	V: Ga	V: Ga NS	V: GK	V: Qa Minore	V: GK Maggiore	V: Ga
6 4+E2	9 8+E1 2+2-4E1	10 8+E2 4+2-2+E2	12 8+4Kad 4+2/2+4	12 11+TE1 3 x 4	12 11+TE1 3 x 4	2
Thema stark moti- visch gebaut	endet mit Wdh. The- menkopf	Progression (Fonte), Beschleunig. d. Notenwerte	Steigerung mit Orgel- pkt, Lösung mittels Kad.			Anhang

Abbildung 1: Tabellarische Darstellung des ersten Teils des Kopfsatzes der Sonate A-Dur Hob: XVI, 5 (86)

lär bleiben. Sollte es ihm gelingen, den Kompositionsprozess auf diese Weise ein Stück weit transparent zu machen, die Punkte der Entscheidungen zu definieren, eventuell Alternativen aufzuzeigen, würde er seinem gesetzten hohen Anspruch gerecht. Darüber hinaus möchte Böhmer durch ein enzyklopädisches Durchgehen sämtlicher Sonaten Entwicklungen, Tendenzen und Sackgassen aufzeigen:

Die herkömmliche Methode ist, an bestimmten exemplarischen Werken wichtige Eigenheiten oder Neuerungen zu beschreiben. [...] Durch den Blick auf das ganze Korpus der Klaviersonaten werden jedoch einige Aspekte erfahrbar, die dem nur punktuellen Zugriff entgehen: Die kompositorische Entwicklung verläuft nicht kontinuierlich fortschreitend, sie ist mit wechselnder Intensität und Konzentration auf die Gattung verbunden, die Beschäftigung mit der Gattung wechselt zwischen systematischer Erforschung und punktueller Gelegenheitsarbeit. (49f.)

Die Analysen Böhmers lösen das Erwartete jedoch nicht ein. Die Analysen der ersten Werkgruppe »Neun frühe Sonaten« umfassen lediglich 19 Buchseiten. Auf solch knappem Raum sind Diskussionen einzelner, unter Umständen mehrdeutiger Passagen nicht möglich. Die wenigen Notenbeispiele dienen keiner analytischen Darstellung. So herrscht Statistik vor einem wirklich tieferen Eindringen in die musikalischen Sachverhalte. Rekurse zum Theorieteil finden kaum statt. Die von Koch als »eine gewisse Hauptform«⁶ beschriebene und von Böhmer referierte Kombination GAI– QAI– QAV– KV formiert z. B. die Exposition des Kopfsatzes der Sonate Hob: XVI, 14. Dies wird aber nicht thematisiert, stattdessen der Beginn GAI– QAI als

»umgekehrte Periode« bezeichnet (92). Diese Beschreibung steht dem erklärten Ziel, in historischen Kategorien zu denken, seltsam entgegen. Dazu wird die Aussagekraft der Analysen durch handwerkliche Fehler geschwächt und werden analytische (also künstlerische) Entscheidungen getroffen, die für mich nicht nachvollziehbar sind.

Die Sonate Hob: XVI, 5 z. B. beginnt mit einem erweiterten, sechstaktigen Satz, der mit GAI schließt. Danach analysiert Böhmer einen Neuntakter (»2+2-4E1«, siehe Abb. 1)⁷ (86). Dabei übersieht er den QAV in Takt 11, der insofern bedeutsam ist, als dass der Bass, vorher progressiv fortschreitend, hier für drei Takte auf dem Ton *h* eingefroren wird. An dieser Stelle könnte man grundlegende Möglichkeiten des Quintabsatzes bei Haydn diskutieren. So kann dem Schlussakkord eine Pause folgen. Auch ist es Usus, einen Anhang zu komponieren, der den erreichten Zäsurklang wiederholt und dadurch in seiner Wirkung verstärkt. Hier dagegen wird die dominantische Harmonie dazu genutzt, über einem eintaktigen Motiv Spannung aufzubauen, die sich in Takt 14 in die I. Stufe auflöst. Daher ist Takt 14 nicht als Schluss zu verstehen, sondern als Beginn. »Endet mit Wdh. Themenkopf«, schreibt Böhmer (86), obwohl es sich bei dem triolischen Motiv nicht um den Themenkopf handelt. Böhmer versteht Takt 14 als GAV, also als ästhetischen Ruhepunkt, Takt 15 als Erweiterung durch Wiederholung. In der Folge arbeitet Haydn mit Zweitaktgliedern, die Absätze verhindern, was typisch für seine Instrumen-

6 Koch 1793, 342 f.

7 Die stenografische Analyseschrift Böhmers demonstriert die innere Aufteilung des neuntaktigen Satzes. Zunächst werde ein zweitaktiger Einschnitt dupliziert. Dem schließe sich ein Vierer an, welchem eine eintaktige Erweiterung folge.

talmusik ist und sie dynamisch fließen lässt. Das auf Interpunktionen fußende rhetorische Konzept steht der Dynamik in der Musik stets entgegen. Dieser Problematik kann man bei der Analyse zwar begegnen, aber Böhmer thematisiert dies nicht. Er konstatiert (auch dies ist mir unverständlich) einen weiteren GAV in Takt 23. Ich lese ab Takt 16 eine 2T2T2-Struktur (T = Transposition), der sich eine 2W2-Idee (W = Wiederholung) anschließt. Nach Koch handelt es sich um zusammengeschobene Sätze, die (ästhetisch gesprochen) einen Ruhepunkt bzw. (technisch gesprochen) eine Interpunktion vermissen lassen und auf diese Weise der Musik eine ausgreifende Dynamik verleihen. Ab Takt 26 bewegt sich Haydn zur Schlusskadenz in Takt 37; diese ist unstrittig. Es folgt ein Teil in e-Moll, also in der Varianttonart der erreichten Tonart der V. Stufe. Beginnend in Takt 38 lese ich einen Elftakter, der mit QAV^b schließt. Böhmer benennt diesen QA, behauptet aber gleichzeitig einen Zwölftakter (»3x4«) mit Takterstickung (86). Dies widerspricht sich freilich, denn eine Verschränkung der Sätze liegt definitiv nicht vor. Der sich anschließende Dur-Teil (T. 49–62) umfasst rein numerisch betrachtet 14 Takte. Böhmer sieht dies auch so, behauptet aber noch eine interne Takterstickung, was nicht stimmig ist, da seine Analyse in diesem Fall 15 Takte aufweisen müsste. Hier vermischt er die syntaktische Beschreibung in sich geschlossener Gedanken, der musikalischen Sätze also, mit einer Beschreibung der Taktordnung.

Auch der Analyse des zweiten Teils dieses Kopfsatzes fehlt es an Konsistenz. Nachdem das sechstaktige Thema in der verwandten Tonart der V. Stufe rekapituliert wurde (T. 63–68), steht Haydn aus meiner Sicht vor einigen grundsätzlichen Entscheidungen: Möchte er die mehr oder weniger obligatorische dritte Tonart des Satzes direkt ansteuern oder zunächst noch einmal den »sicheren Hafen« der Haupttonart anlaufen? Möchte er die Nebentonart als durchgehende Tonart behandeln oder soll sie formales Gewicht bekommen? Falls ja, ist das Ziel ein Quintabsatz oder eine Kadenz?⁸ Böhmer könnte, das musikalische Denken beschreibend, ein solches Netz

an Optionen vorführen und die jeweiligen Konsequenzen gegeneinander abwägen. Stattdessen analysiert er einen 16-taktigen Zusammenhang, der mit GAIII, also in cis-Moll, enden soll. Diese Tonart ist in diesem Kopfsatz aber überhaupt nicht existent: Haydn hat sich eben von der Tonart der III. Stufe gelöst und steuert nun einen QA in der »modernen« Tonart der VI. Stufe,⁹ fis-Moll, an. Zuvor moduliert er erst einmal mithilfe eines Fonte II–I zurück in die Haupttonart (T. 69–72). In Takt 84 ist der QAVI erreicht (nach Böhmer GAIII), der nach Koch geeignet ist, eine KVI vorzubereiten. Doch diese Zäsur erscheint in diesem Kopfsatz nicht; stattdessen moduliert Haydn mittels eines Bassquintfalls zurück nach A-Dur. Böhmer liest in Takt 100 einen GAI – für mich unverständlich, denn der dortige Quartsextakkord kommt als Ruhepunkt nicht infrage und ist zudem Teil der vorangehenden Sequenz durch die Tonarten fis-Moll, h-Moll und E-Dur. Warum sollte eine Sequenzstruktur dreimal keinen Absatz ausprägen, beim vierten Mal hingegen schon? Ab Takt 101 schließlich behauptet Böhmer 12 Takte, obwohl 16 Takte folgen; hier stimmt also nicht einmal die bloße Anzahl der Takte. Das Fazit der tabellarischen Analyse ist markig, aber nicht nachvollziehbar, da es sich nicht aus den musikalischen Sachverhalten ergibt: Die »enge Arbeit zwischen motivischer Kombination und Periodenbau ist in dieser Konzentration neuartig, weist auf ein musikalisches Denken hin, das aus Bausteinen Perioden baut, die formal durch die kadenziellen Interpunktionen strukturiert werden und einen Verlauf von Steigerung und Kontrast

8 Diese Optionen gehen auf Koch zurück, der sich im dritten Band seiner Kompositionslehre mit der Einrichtung des zweiten Teils größerer Tonstücke beschäftigt (Koch 1793, 394–430).

9 Riepel (1755, 93) behauptet, die »Concertmäßige Ordnung«, zu gebrauchen »zu einem Allegro einer Simphonie oder eines Concerts« (67), laute I–V–VI–I. Davon grenzt er eine »Fugenmäßige Ordnung« mit dem Tonartenplan I–V–III–I ab. Für die Komponisten der Wiener Klassik wird die neuere Ordnung, die wohl auf italienische Vorbilder zurückgeht, relativ charakteristisch für die ersten Sätze von Sonate, Sinfonie und Konzert, ohne jedoch allgemeine Verbindlichkeit zu besitzen. Später – im 19. Jahrhundert – rücken andere Gesichtspunkte (wie die motivisch-thematische Gestaltung) stärker in den Fokus, wobei klassische Muster aber immer noch eine gewisse Rolle spielen. Die Tonart der VI. Stufe verliert als Zielpunkt des Mittelteils an Bedeutung.

für die Bildung der Großform nehmen« (88). Schade, dass dieser Befund nicht am Notentext demonstriert wird.

Die Schwächen durchziehen die Analysen, die diversen offensichtlichen Fehler relativieren die Ergebnisse. Und so bleibt am Ende ein Leser zurück, der durch den theoretischen Teil viele Anregungen erhalten hat und darauf brennt, die jeweiligen Punkte der kompositorischen Entscheidungen Haydns in diesen Sätzen aufzusuchen, der aber weiß, dass eine solche Untersuchung sämtlicher Haydn'schen Klaviersonaten ein Mammutprojekt wäre. Mittels Tabellen lässt sich dies nicht lösen. Schlussendlich könnte

man, bei wirklich tiefer Kenntnis dieser Stücke, hoffen, Entwicklungen zu erkennen, die über Äußerlichkeiten hinausgehen. Dies schafft das vorliegende Buch leider nicht. Mit Sicherheit hat Haydn viele unterschiedliche Wege beschritten, hat er experimentiert, hat er sich immer wieder selbst inspirieren und neu erfinden müssen. Ob er aber, wie behauptet, »systematisch« komponiert habe, oder ob das nicht eher ein vielfach geäußelter Wunsch der Musikwissenschaft ist, das mag jede Leserin / jeder Leser selbst entscheiden.

Michael Spors

Literatur

- Budday, Wolfgang (2016), *Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie*, Bd. 1: Textband, Hildesheim: Olms.
- Diergarten, Felix (2012), »Jedem Ohre klingend«. *Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber: Laaber.
- Diergarten, Felix / Markus Neuwirth (2019), *Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Laaber: Laaber.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (2004), *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, 5. Auflage, München: Piper.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig: Böhme.
- Riepel, Joseph (1755), *Grundregeln zur Tonordnung insgemein*, Frankfurt a. M.: Bader.
- Somfai, László (1980), »Opus-Planung und Neuerung bei Haydn«, *Studia Musicologica* 22, 87–110.

© 2022 Michael Spors (michael.spors@hmdk-stuttgart.de)

Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart [State University of Music and the Performing Arts Stuttgart]

Spors, Michael (2022), Wolfgang Böhmer, *Versuche machen, verbessern, wagen. Kompositionsstrategien und musikalisches Denken bei Joseph Haydn*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 19/2, 169–174. <https://doi.org/10.31751/1178>

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 11/09/2022

angenommen / accepted: 11/09/2022

veröffentlicht / first published: 21/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 20/12/2022