

Prof. Manfred Dings

Form in der Musik

Vorlesung im Wintersemester 2025/26

Zuletzt geändert am 1. Oktober 2025

Die Kurzanalysen beschäftigen sich zumeist in bewusster Einseitigkeit mit einem gerade infrage stehenden, speziellen Aspekt. Sie dürfen daher *nicht* als Muster für Methodik und Inhalte von Werkanalysen allgemein verstanden werden.

© 2025 Manfred Dings. Dieses Skript wurde ausschließlich mit privaten Mitteln erstellt, nicht mit Ressourcen der Hochschule für Musik Saar oder des Landes. Gesetzt mit pdfTeX 3.141592653-2.6-1.40.27 (TeX Live 2025).

Wer einen Tipfeler findet, darf ihn behalten oder besser noch: ihn mir mitteilen.

Inhaltsverzeichnis

1	Grundbegriffe der Formenlehre	9
1.1	Form und Gestalt	9
1.2	Parameter des Tonmaterials	12
	Harmonik und Form	16
1.3	Formen der Gruppierung	21
	Wiederholung und Formbildung	25
	Variantenbildung	27
	Kontrast als formbildendes Prinzip in der Wiener Klassik	29
	Verschiedenheit	32
1.4	Formen der Zusammenhangsbildung	34
	Reihung	35
	Symmetriebildung	35
	Fortspinnung	38
	Entwicklung	39
1.5	Taktgruppengliederung	41
1.6	Formfunktionen	43
1.7	Satzstrukturen	47
2	Motiv, Verarbeitungstechniken und Imitation	58
2.1	Das Motiv	59
2.2	Verarbeitungstechniken	62
	Sequenz	63
	Melodische Verengung und Erweiterung	64
	Augmentation und Diminution	65
	Spiegelformen	66
	Motivteilung, Abspaltung und Liquidation	70
	Auflösung in Figuren und Gänge	71
	Figuren	73
	Variantenbildung	74
2.3	Motivisch-thematische Arbeit	74
2.4	Imitation	77
	Vorimitation	78
	Imitation versus Entwicklung	80
3	Thema, Formfunktion, Gliederung und Bauweise	82
3.1	Die Phrase als Struktureinheit	82

3.2	Der Themenbegriff	84
3.3	Gliederung durch Interpunktion nach Koch	91
	Eine wichtige Variante der Kochschen Hauptform	94
3.4	Bauweisen und Formfunktionen	94
	Typen von Sonatenthemen	99
3.5	Bauweise und funktionale Differenzierung von Formabschnitten	100
	Verhältnis von Themen und themenfreien Abschnitten	100
	Kriterien zur Differenzierung von Formabschnitten	101
4	Syntaxmodelle	102
4.1	Barocker Fortspinnungstypus	102
4.2	Die Periode	106
4.3	Der Satz	109
4.4	Die Syntaxmodelle im Vergleich	111
4.5	Differenzierung des Periodenbegriffs	114
	Periode mit satzartigen Teilsätzen	114
	Wiederholungsperiode	116
	Kontrastperiode	116
	Fortspinnungsperiode	117
	Steigerungsperiode	119
	Modulierende Periode	119
4.6	Der Satz bei Beethoven	120
4.7	Unregelmäßige Perioden	125
4.8	Mehrfache Verschachtelung von Periode und Satz	127
4.9	Autonomie der Form Periodik als Gestaltungsmittel	129
5	Die Liedformen	133
5.1	Liedformen ohne deutliche thematische Korrespondenzen	135
	Zweiteilige Liedform (AB)	135
	Dreiteilige Liedform (ABA)	139
	Die Barform	142
	Spielarten der Barform	145
5.2	Auf dem Wege zur Sonatenform I: Die Zweiphrasenform	146
5.3	Auf dem Wege zur Sonatenform II: Die Dreiphrasenform	148
	Forma bipartita und Kavatinenform	154
5.4	Zusammengesetzte Liedform, Bogenform und ternäre Formen	154
	Ternäre Formen	156
	Menuett mit Trio	156

6	Suite, Sonata und Ouvertüre	158
6.1	Die Form des Suitensatzes zur Bach-Zeit	158
6.2	Die Satzfolge der spätbarocken Suite	159
6.3	Die Charakteristika der wichtigsten Suitensätze	160
	Präludium	160
	Allemande	160
	Courante	162
	Sarabande	164
	Eingeschobene Tänze	164
	Gigue	165
6.4	Die Frühgeschichte der Sonate: die barocke Sonata	166
	Die Sonata da camera	169
	Die Sonata da chiesa	173
6.5	Die Ouvertüre	175
	Die französische Ouvertüre in der Orchestersuite	176
	Die italienische Opernsinfonia	176
	Die Opernouvertüre in der Wiener Klassik	178
	Die Ouvertüre im 19. Jahrhundert	179
7	Die Sonate und die Sonatenhauptsatzform	181
7.1	Die Sonate der Wiener Klassik	181
7.2	Die Sonatenhauptsatzform	182
	Hypotaktische und parataktische Anlage der Abschnitte	183
	Die Exposition	184
	Die Durchführung	197
	Reprise und Coda	199
	Formfunktionen in der Sonatenhauptsatzform	200
7.3	Das Beethovensche Modell der Sonatenhauptsatzform	202
7.4	Monothematischer Sonatenhauptsatz (Haydn)	206
7.5	Die Sonatenhauptsatzform Mozarts	209
	Die Tendenzen in den Personalstilen der drei großen Klassiker	211
7.6	Erweiterungen im 19. Jahrhundert	212
	Die Dreitonartenexposition	212
8	Langsame Sätze und Rondo	213
8.1	Zweiteilige Adagioform	213
8.2	Dreiteilige Adagioform	214
8.3	Weitere Möglichkeiten für langsame Sätze	215

8.4	Das Rondo	215
	Das Rondeau der französischen Clavecinisten	216
	Das Kettenrondo am Beispiel eines barocken Konzertsatzes	216
	Das Sonatenrondo	218

9 Die Fuge zur Zeit Bachs 221

9.1	Das Fugenthema und seine Beantwortung	223
	Thementypen in der Fuge der Bach-Zeit	224
	Analyse von Fugenthemen	226
	Themenbeantwortung und Einsatzfolge	226
	Tonale und irreguläre Beantwortung	228
	Einsatzfolge und Stimmlage in der Exposition	232
9.2	Das Kontrasubjekt bzw. der Kontrapunkt bzw. der Gegensatz	234
	Das Verhältnis von Subjekt und Kontrasubjekten	234
	Beibehaltenes oder obligates Kontrasubjekt	235
9.3	Kontrapunktische Künste	242
	Engführung	242
	Umkehrung	242
	Augmentation und Diminution	243
9.4	Mittel zur Schlussbildung	244
9.5	Zwischenspiele	246
9.6	Die Gliederung einer Fuge im Überblick	247
9.7	Fugenanalyse – Grundfragen an eine Fuge	250
9.8	Das Fugato und die Fughette	253
9.9	Doppel- und Mehrfachfugen	254
	Simultane Doppel- oder Mehrfachfuge	254
	Progressive Doppel- oder Mehrfachfuge	255
9.10	Der Kanon	255

10 Formen und Gattungen im Umfeld der Fuge 260

10.1	Die Motette der altklassischen Vokalpolyphonie	260
	Das Tonsystem der Renaissance	260
10.2	Vorläufer der barocken Fuge	265
	Die Canzona	265
	Das Ricercar	269
	Die barocke Fantasia	270
10.3	Die Entwicklung der Instrumentalmusik nach 1600	273
	Intonation, Präludium und Toccata	275
	Das Werkpaar Präludium und Fuge	276

	Typen des Präludiums der Barockzeit	279
10.4	Präludium und Fuge um 1700	280
	Die Toccaten-Variantenfuge	284
	Die Versettenfuge	285
10.5	Die Fuge in der Klassik	288
10.6	Die Invention	290
11	Konzert, barocke Ritornellform und Variation	293
11.1	Vokale Mehrchörigkeit und geistliches Konzert	294
11.2	Concerto grosso und Solokonzert	296
11.3	Die Ritornellform in der Barockzeit	298
	Die Da-capo-Arie Bachs als Ritornellform	299
11.4	Das Solokonzert der Klassik	301
11.5	Die Variation als Gattung	304
11.6	Das Variationsthema	305
11.7	Ostinato-Variation	305
	Passacaglia und Chaconne	306
	Harmoniekonstante Variation	308
11.8	Cantus-firmus-Variation	309
	Kontrapunktische Variation	312
11.9	Figuralvariation und Charaktervariation	316
12	Vokalmusik	322
12.1	Das Madrigal und die seconda pratica	322
12.2	Die protestantische, deutschsprachige Motette	326
	Kontrafaktur und Parodieverfahren	328
	Die Chormotette	330
12.3	Das Koordinatensystem der Oper	331
12.4	Das Rezitativ	334
12.5	Arie und Ensemble	335
	Die Arie in der italienischen Gesangsoper	337
	Zweisätzliche Arie	339
	Die Sonatenform in der Oper der Wiener Klassik	339
12.6	Die Kantate Johann Sebastian Bachs	342
12.7	Die durchkomponierte Oper und das Musikdrama Wagners	343
	Erinnerungs- und Leitmotiv	345
12.8	Strophenlied und durchkomponiertes Lied als Gegenpole	347
	Das Strophenlied	348
	Variiertes Strophenlied	349

Durchkomponiertes Lied	350
13 Notenanhang	353
13.1 Schumann, <i>Kreisleriana</i> op. 16, Nr. 5	353
13.2 Schumann, <i>Carnaval</i> op. 9, <i>Valse Allemande</i> und <i>Paganini</i>	357
13.3 Haydn, Sinfonie Nr. 28 A-dur, Menuett	359
13.4 Wagner, <i>Tristan und Isolde</i> , Vorspiel zum 3. Aufzug	361
13.5 Beethoven, Klaviersonate f-moll op. 2 Nr. 1, erster Satz	368
13.6 Haydn Klaviersonate Es-dur Hob. XVI:49, erster Satz	373
13.7 Mozart, Klaviersonate F-dur KV 332, erster Satz	381
13.8 Mozart, Klaviersonate F-dur KV 332, zweiter Satz	387
13.9 Mozart, Klaviersonate C-dur KV 330, zweiter Satz	390
13.10 Beethoven, Klaviersonate Es-dur op. 7, Rondo	392
13.11 Bach, Fuge C-moll WK I	400
13.12 Bach, Fuge G-dur WK I	402
13.13 Mozart, Fuge d-moll KV404a nach Bach, Fuge dis-moll WK I	407
13.14 Schütz, <i>Die Himmel erzählen die Ehre Gottes</i>	411
13.15 Bach, Kantate Nr. 62 <i>Nun komm der Heiden Heiland</i> , Nr. 1, Chor	416
13.16 Schubert, <i>Der Lindenbaum</i> aus <i>Die Winterreise</i>	427
13.17 Schubert, <i>Der Erlkönig</i>	431
Glossar	437
Literatur	447
Personen- und Werkregister	451
Sachregister	459

1 | Grundbegriffe der Formenlehre

Entlehnt aus den bildenden Künsten wurde der Begriff »Form« spätestens in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts¹ zum Gegenstand der Reflexion. Eng verbunden ist er mit dem Begriff *Gestalt*.

1.1 Form und Gestalt

Der Begriff *Form* meint in der Ästhetik die »Charakterisierung von Gestalt und Gestaltung eines Kunstwerks, sowohl die bildnerischen Mittel als auch die kompositionelle Struktur betreffend« – so definiert es der Brockhaus.² »Bildnerische Mittel« verweist in der Musik tendenziell auf die Materialebene (Ton, Akkord, Motivgestalt), *kompositionelle Struktur* vorwiegend auf die Erscheinungsform des Gestalteten. Beides ist jedoch schwer voneinander zu trennen. Beispielsweise kann ein Akkord zugleich als Grundmaterial und als Ergebnis von Gestaltung aufgefasst werden.

Der Begriff *Gestalt* ist in einer bestimmten Richtung der Psychologie im 20. Jahrhundert zentral und wurde in der sog. *Gestalttheorie* verallgemeinert.³ Das Ganze einer Gestalt zeigt Eigenschaften, welche über die Summe der Eigenschaften der Teile, aus denen sich die Gestalt zusammensetzt, hinausgehen. Als Beispiel – nicht ganz treffend, weil uns als Mensch oder Tier instinkthaft angeboren, sozusagen hardcodiert – kann das sog. »Kindchen-Schema« gelten (Abbildung 1.1). Bezogen auf die Musik heißt dies, dass z. B. ein Tonhöhenverlauf zu einer »Melodie« geformt werden kann. Eine Melodie ist mehr als die bloße Abfolge einer Tonhöhenänderung. Wir prägen uns Melodien nicht als Sequenz von Tonhöhen oder additiven Zeitdauern (also physikalisch definierbaren Größen) ein, sondern empfinden Zusammenhänge und einen rhythmisch-metrisch gegliederten Zeitablauf. Melodien sind gestaltkräftig.

Für Clemens Kühn steht die Betrachtung der Form im Fokus verschiedener Disziplinen:

-
- 1 Prominent sind Schumanns Ausführungen anlässlich seiner Rezension von Berlioz' *Symphonie fantastique*, vgl. KÜHN: Form, Sp. 607 ff.
 - 2 Der Brockhaus Multimedial, Artikel »Form (Ästhetik)«.
 - 3 Die Anwendung des Konzeptes »Gestalt« insbesondere für die Erschließung der Musik der Avantgarde nach 1945 untersucht Matthias Handschick in seiner Dissertation (HANDSCHICK: Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“ - Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit).



Abbildung 1.1: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile – das *Kindchen-Schema*

Musikalische Form ist das Resultat all dessen, was ein Musikwerk ausmacht und in ihm zusammenwirkt, vom kleinen satztechnischen Detail bis zum großen Zusammenhang, in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung und der jeweiligen Funktion der musikalischen Vorgänge und Teile. Beschreibung, Deutung und Lehre der musikalischen Form bilden daher die krönende und anspruchsvollste musiktheoretische Disziplin, weil sie sämtliche Teilmomente eines Satzes einschließt und zusammenführt.⁴

An der Ausbildung musikalischer Form können alle denkbaren Komponenten musikalischer Gestaltung beteiligt sein. Deren Beitrag ist gleichwohl unterschiedlich zu gewichten. Beispielsweise sind die Parameter Rhythmik, Melodik und Harmonik für die Formbildung unmittelbar wirksam, die Klangfarbe meist eher sekundär (siehe Kapitel 1.2).⁵

Hervorzuheben sind in Kühns Definition die Begriffe *Beziehung* und *Funktion*. Form entsteht in der zeitlichen Abfolge von musikalischen Elementen, Ereignissen, Gegebenheiten, die aufeinander bezogen sind. Das Bewusstsein dafür, dass Formabschnitten seit der Barockzeit zunehmend unterschiedliche Funktionen eigen sind, führte zur *funktionalen Formenlehre* des Schönberg-Schülers Erwin Ratz.⁶

4 KÜHN: Form, Sp. 607.

5 Unterhalb einer Ebene der Formbildung ist die der *Struktur* anzusiedeln. Strukturen tragen zur Ausbildung der Form bei. Vereinfacht lässt sich sagen, dass *Form* sich dem durchschnittlichen Hörer erschließt, *Struktur* zumeist nur einem »idealen Hörer« und selbstverständlich dem Leser der Partitur. Daraus folgt, dass geübte, fachkundige Musikhörer zu einem intensiveren Erlebnis von Formabläufen gelangen als weniger gebildete Konsumenten. Sie erkennen zudem Strukturen, welche ungeübte gebildete Hörer nicht wahrnehmen können. Dies gilt auch für das lesende Entschlüsseln einer Partitur.

6 Vgl. KÜHN: Form. Theorie, Analyse, Lehre.

Am Rande erwähnt sei Hermann Erpfs Definition, die »Form eines Musikwerkes« sei »die Gesamtheit der im Hören erlebten Beziehungen seiner Töne«.⁷ Dies wirft die Frage auf, wieweit Gestaltungsmittel, die sich der Wahrnehmung einer unterschiedlich fachkundigen Hörerschaft entziehen, ästhetisch wirksam sind, sich also indirekt vermitteln und damit indirekt »erlebbar« wären.

Neben gewissen Einflüssen, die zur Ausbildung von Gattungen führten, lassen sich Einfluss- und Kenngrößen benennen, die am Formbildungsprozess teilhaben bzw. bei der Betrachtung und Analyse von Form zu berücksichtigen sind. Musikalische Form entsteht, indem die Bestandteile (die für sich genommen bereits Gestalten bilden, etwa Motive, Themen, Einfälle, Gedanken usw.) Beziehungen zueinander eingehen bzw. auch im Bewusstsein des Hörers Verbindungen zwischen ihnen hergestellt werden, sei es in einem Akt bewussten Hörens oder als Resultat eher vorbewussten Hörerlebens. Die Wiederholung einer Gestalt bekräftigt ihre Identität und Selbständigkeit und grenzt diese gegenüber einer indifferenter gearbeiteten Umgebung ab. Dazu werden Verwandtschaftsformen der Variation, des Kontrastes oder eben der Nicht-Verwandtschaft, also der Verschiedenheit erlebbar. Das Tonmaterial wiederum, das musikalische Gestalten ausprägt, lässt sich parametrisieren. Dabei sind die verschiedenen musikalischen Parameter für die Formbildung von durchaus unterschiedlicher Relevanz. Beispielsweise ist für die Formbildung ein Tonhöhenverlauf weitaus bedeutsamer als die Dynamik, also die Lautstärke, die Klangintensität, in der er erklingt. Formabläufe lassen sich als von Logik, planvoller Balancierung, eher assoziativer Reihung oder (scheinbarer) Beliebigkeit geprägt komponieren bzw. erleben. Ebenso kommen Formabschnitten oder Elementen Funktionen zu, beispielsweise des Eröffnens oder Schließens, um nur einmal die nächstliegenden zu erwähnen.

Von der Materialebene (oder auch Detailebene) zur Strukturebene und weitergehend zum Vorgang großformaler Zusammenhänge hin lassen sich folgende Differenzierungen vornehmen:

Tonmaterial: Parameter.

Gestaltbildung: Tonhöhen und Rhythmen setzen sich zu Melodien zusammen, Intervallverkettungen und Harmonien zu Satzmodellen usw.

Zusammenhangsbildung: Das Verhältnis von Teilen zueinander kann durch verschiedene Grade von Ähnlichkeit bzw. Verwandtschaft geprägt sein, durch

- Wiederholung,

7 ERPF: Form und Struktur in der Musik, S. 213.

- Variantenbildung,
- Kontrastierung,
- Verschiedenheit ohne Verwandtschaftsbeziehung.

Das zeitliche Nacheinander kann sich als simple Reihung oder logische Entwicklung darstellen.

Formfunktionen: Funktional differenzierte Gliederung, z. B. als

- eröffnende,
- darstellende,
- entwickelnde,
- durchführend-verarbeitende,
- oder beschließende Abschnitte.

Wichtig für die analytische Arbeit ist die Kenntnis (einschließlich der damit verbundenen Fachterminologie) von

- Strukturen (z. B. Motive, Phrasen usw.),
- Verarbeitungstechniken,
- Gliederungen (Taktgruppengliederung),
- Formschemata und Modellen,
- Gattungen und Gattungskonventionen.

Über das reine Erkennen hinaus ist auch eine erhellende Deutung dieser Phänomene im Kontext des zu betrachtenden Werkes zu leisten. Eine strikt werk-immanente Analyse ist freilich unmöglich. Nützlich sind über die genannten Aspekte hinaus gute Kenntnisse des betreffenden Epochen- und Personalstils.

1.2 Parameter des Tonmaterials

Der Terminus *Parameter* (griech. *pará*: gegen, neben, bei und *metron*: Maß) wurde in der Musikwissenschaft durch den Amerikaner Josef Schillinger (1895–1943) eingeführt.⁸ Aus Sicht der Formenlehre gelten alle diejenigen Kenngrößen als Parameter, die im Tonsatz isoliert veränderbar sind.⁹ Mit ihnen verbinden sich unmittelbar verständliche Eigenschaften musikalischer *Gestalten*.¹⁰

⁸ Vgl. Artikel »Parameter« in DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Sp. 268.

⁹ Vgl. DIBELIUS: Moderne Musik I. 1945–1965, S. 337f.

¹⁰ Der Unterschied zwischen der Wahrnehmung eines isolierten Tonparameters und einer musikalischen Gestalt lässt sich verstehen, wenn man betrachtet, wie die Tonhöhenwahrnehmung

In traditionell notierten Kompositionen europäischer Kunstmusik sind als musikalische Parameter aufzufassen:

- a) die primär wirksamen Parameter
 - 1. Rhythmus,
 - 2. Diastematik,
 - 3. Harmonik,
- b) die sekundär wirksamen Parameter
 - 4. Klangfarbe,
 - 5. Dynamik,
 - 6. Artikulation,
 - 7. Tempo und Agogik.

Für die Untersuchung spezieller Stilistiken (etwa in der Musik der Avantgarde nach 1945) kann man bei Bedarf weitere Kenngrößen einführen (z. B. die »Dichte« von Texturen, Raumwirkungen etc.).

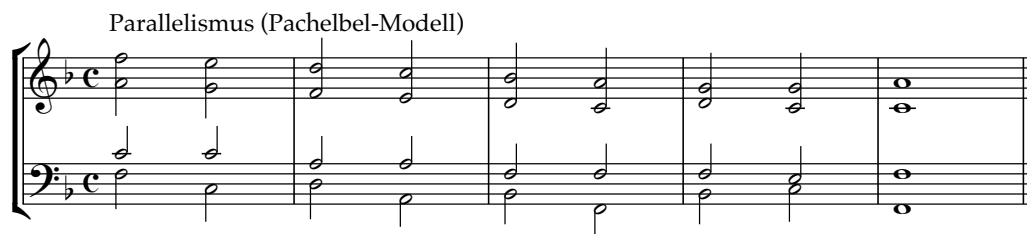
Diese Hierarchie der Parameter begründet sich darin, dass die Substanz eines Werkes in erster Linie durch die hier als *primär* bezeichneten Parameter bestimmt wird. Verändern wir beispielsweise die Dynamik (tragen ein Werk *piano* statt im *forte* vor), so bleibt es als Werk erkennbar, seine Identität und Individualität wird nicht angetastet. Die sekundären Parameter wurden (als *Vortragszeichen*) auch erst relativ spät definiert und in der Niederschrift fixiert. Ebenso wenig zerstört die Veränderung der Instrumentation (also der Klangfarbe) einer Komposition die Werkidentität (Spezialfälle ausgenommen). Man kann auch sagen: Primäre Parameter sind das, was sich in der europäischen Kunstmusik vergleichsweise exakt notieren lässt, nämlich Tonhöhenverläufe, Zusammenklänge und Rhythmen. Es ist kein Zufall, dass die traditionelle Musiknotation auf diese Parameter ausgerichtet ist.

Somit ergibt sich die Hierarchie der Parameter aus deren Wirksamkeit für die Bildung musikalischer Gestalten. Ein Motiv ist hauptsächlich durch seinen Rhythmus und die Diastematik geprägt, weniger schon durch eine immanente oder explizit ausgearbeitete Harmonik und nur noch in Sonderfällen durch eine Klangfarbe. Traditionell wird in der Formen- und Satzlehre dabei die

funktioniert: Echte Absolut Hörer können die Frequenz eines Tones, den Parameter *Tonhöhe* also, isoliert erkennen. Relativ Hörer sind darauf angewiesen, die Qualität Tonhöhe anhand der Beziehung zu seiner Umgebung zu beurteilen (Intervallhören). Absolut Hörer sind beim Erkennen von Gestalten benachteiligt, was interessanterweise häufig auch rhythmische Gestalten betrifft (additive Wahrnehmung der Dauern statt Auffassen einer Verschränkung von Metrum und Rhythmus). Dies lässt sich selbstverständlich durch Hörerziehung kompensieren.

Tonhöhenstruktur als gegenüber dem Rhythmus substantieller empfunden,¹¹ was ausübende Musiker allerdings zumeist gerade umgekehrt sehen.

Musikalische Gestaltbildung kann einen oder mehrere Parameter umfassen. Tonhöhen schließen sich zu Verläufen zusammen, die als *Diastematik* angesprochen werden, Tondauern ergeben das Phänomen der *Rhythmik*. Beides zugleich, ggf. kombiniert mit einer immanenten Harmonik, kann eine melodische Gestalt (*Melodie*) erzeugen. Melodien sind also mehr als Tonhöhenverläufe; sie umfassen auch Rhythmik (auch eine Gliederung in Abschnitte oder Taktgruppen) und implizieren ggf. eine innewohnende Harmonik. Ähnlich können kontrapunktische Vorgänge und Harmonien Satzmodelle definieren, die als Gestalten wahrgenommen und in ihrer historischen Bedingtheit erkannt werden wollen. Eine kontrapunktische Verkettung, das einfache Terzparallelen-Modell des spätmittelalterlichen *Gymel*, erweitert um einen sinnfälligen Bass, erzeugt das bekannte Parallelismus-Modell. Ein solches Satzmodell will als Ganzes, als »gute Gestalt« im Sinne der Gestalttheorie aufgefasst werden.



Bsp. 1.1: Das Parallelismus-Modell

Ein Satzmodell kann als Anachronismus zitiert werden, um auf Vergangenheit zu verweisen (musikalische oder, im Falle semantisch besetzter Musik geschichtliche), jedoch auch der ihm innewohnenden Wirkung wegen. Möglicherweise der Eindruck des Lapidaren, welche dem Parallelismus innewohnen kann, veranlasste Anton Bruckner, ihn in seinem *Te Deum* zur Untermalung des *Judex crederis esse ventures* heranzuziehen.

In Werkanalysen werden in erster Linie die *primären* Parameter zu untersuchen sein, allenfalls in Spezialfällen die *sekundären*, die in traditioneller Musik fast immer Akzidentielles und eben nicht Substanzielles beitragen.¹² Anders verhält es sich selbstverständlich in bestimmten Stilen der Avantgarde nach

¹¹ Vgl. DAHLHAUS: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. 223f.

¹² Für die Beurteilung der Wirkung des zitierten Ausschnitts aus Bruckners *Te Deum* ist die schlichte Struktur des Tonsatzmodells entscheidend. Die Instrumentation verstärkt die beabsichtigte Wirkung, doch ihr Beitrag ist vergleichsweise offensichtlich.

Kraftvoll drängend

Ju - dex cre - de-ris es - se ven - tu - rus.

Bruckner, *Te Deum* T. 167 ff.

Bsp. 1.2: Bruckner, *Te Deum*, T. 167 ff.

1945. Die Klangfarbe, jedenfalls das mit bestimmten Instrumenten verbundene Assoziationsumfeld, kann bereits im 19. Jahrhundert ein primär wirksames Gestaltungsmittel werden (z. B. das Horn als Chiffre für »Natur« oder – als Erinnerung an das Posthorn – »Reise«).

Insofern sich die Parameter, welche einer musikalischen Gestalt (beispielsweise einer Melodie) zugrunde liegen, weitgehend unabhängig voneinander modifizieren lassen, werden sie in der Gattung der *Variation* auch ggf. isoliert oder in Kombination manipuliert. In seinen *Variationen über ein Thema von Mozart*¹³ op. 132 verändert Max Reger

- in Variation 2 vorrangig die Melodik (durch die Technik der Umkehrung), der Rhythmus der thematischen Hauptstimme (Oberstimme) wird beibehalten, (Notenbeispiel 1.3)
- in Variation 3 die Rhythmik (Beibehaltung der Diastematik der Hauptstimme, wenngleich im entgegengesetzten Tongeschlecht, Notenbeispiel 1.4),
- in Variation 7 die Harmonik (Beibehalten von Diastematik und Rhythmus der Hauptstimme, Notenbeispiel 1.5).

Bsp. 1.3: Reger, *Mozart -Variationen*, Variation 2

¹³ Reger zitiert Mozarts Variationsthema notengetreu, vgl. Notenbeispiel 1.9



Bsp. 1.4: Reger, Mozart -Variationen, Variation 3



Bsp. 1.5: Reger, Mozart -Variationen, Variation 7

Die Wirkung eines Parameters, insbesondere seiner Änderung, ist stets in Relation zu seiner Umgebung zu beurteilen. Ein Sextsprung ist in der Renaissance-Polyphonie zumeist ausgeschlossen (um nicht zu sagen »verboten«), im 19. Jahrhundert ein ausdrucksvolles Intervall, im 20. Jahrhundert (Dodekaphonie, Avantgarde) hingegen eher ausnahmsweise noch auffällig.

Harmonik und Form

Die *Harmonik* bildet (genau wie Melodik und Rhythmik) ein wichtiges Gestaltungselement tonaler Musik. Für die Formbildung ist die tonale Geschlossenheit, erzeugt durch die Mittel einer expliziten Harmonik (in mehrstimmiger Musik) oder der einer einstimmigen Melodik eigenen impliziten Harmonik, entscheidend. Ein Problem atonaler Musik besteht darin, dass das Mittel tonaler Harmonik für die Gliederung (Kadenzharmonik) und funktionale Differenzierung nicht zu Gebote steht und diesbezüglich eigene Wege gefunden werden müssen, um Formfunktionen wie Eröffnen, Darstellen, Entwickeln und – vor allem – Schließen zu ermöglichen.

Die Betrachtung der Harmonik ist für das Verstehen und Analysieren musikalischer Formen aus mehreren Gründen wichtig:

- Die Harmonik ist ein Ausdrucksmittel (z. B. in Gestalt diatonischer oder expressiv-chromatischer Bildungen).
- Die Harmonik stellt ein Mittel zur Formbildung dar:
 - Das harmonische Aktionstempo korrespondiert oft mit der Formfunktion. An Kadenzen findet sich zumeist eine Beschleunigung des Aktionstempos.
 - Harmonische Stabilität kennzeichnet Themen oder thematisch feste Abschnitte, schweifende Harmonik hingegen ist für verarbeitende Formteile (z. B. die Durchführung in der Sonatenhauptsatzform) kennzeichnend.
- Die Harmonik bestimmt die Gliederung; Zäsuren definieren sich größtenteils durch Mittel der Harmonik.

Harmonik als Ausdrucksmittel

Dass Harmonik im Dienste des Ausdrucks steht, ist eine Binsenweisheit, wird aber gelegentlich übersehen. In Schumanns Lied *Ich grolle nicht* aus der *Dichterliebe* ist die Wirkung der Chromatik in T. 3 vergleichsweise offensichtlich und vermittelt sich gleichermaßen erfahrenen Hörern und Laien unmittelbar. Die Wirkung des Anfangs erschließt sich nur Experten, denn es bedarf Fachkenntnisse in der Harmonielehre und im Kontrapunkt (Quartsextakkord als instabiler, ohne Bassergänzung fragmentarischer Klang), um das Tastende, Unsichere des Anfangs wahrzunehmen bzw. erklären zu können.

Harmonisches Aktionstempo als Gliederungsmittel

Das harmonische Aktionstempo korrespondiert oft mit der Taktgruppengliederung (vgl. dazu Kapitel 1.5). Auch stehen weiträumige Harmoniewechsel eher für eröffnende, darstellende oder fortspinnende Abschnitte, wohingegen eine Beschleunigung des Aktionstempos meist mit einer Bremswirkung einhergeht und daher typisch für Kadenzen und damit Zäsuren ist.

Das achttaktige Hauptthema des Kopfsatzes von Beethovens erster Klaviersonate (op. 2 Nr. 1, Bsp. 1.7) zeigt anfangs einen zweitaktigen Harmoniewechsel (Pendel zwischen I und V). Dann verdoppelt sich das Aktionstempo, bis schließlich halbtaktige Harmoniewechsel (man kann im letzten Takt auch von der Beschleunigung auf viertelweisen Wechsel sprechen) eine Bremswirkung hervorbringen und zu einer gliedernden Kadenz (Zäsur) führen.

Stabile, diatonische Harmonieverläufe definieren in der klassischen Sonatenhauptsatzform thematische, fest gefügte Abschnitte. Schweifende Harmonik ist

Quartsextakkord:
Anfang ohne Fundament

Chromatik
Vermollung

mf

Ich grõle nicht, und wenn das Herz _____ auch bricht,

mf

T? T S S s⁵ D⁷ T
5 3 6 6 ii^{o6} V⁷ I

Bsp. 1.6: Schumann, *Dichterliebe* op. 48 Nr. 7

Allegro

p

i V⁶₅

Taktgruppen/harmon. Aktionstempo: 2 Takte

5

sf *sf* *ff* *p*

i vii^{o6} iv⁶ ii^{o6} ? V

1 Takt 1/2 Takt 1/4 Takt

Bsp. 1.7: Liquidationsprozess: Beethoven, Sonate f-moll op. 2 Nr. 1, Anfang

ein Kennzeichen für die Formteile Überleitung oder Durchführung, also für locker Gefügtes. Dies ist freilich in Relation zum Epochen- und Personalstil zu sehen, denn ein Thema eines Max Reger ist selbstverständlich harmonisch farbiger als ein Durchführungsabschnitt beispielsweise eines Joseph Haydn.

Harmonik und Interpunktion

In der Gestalt von mehr oder weniger ausgeprägten Kadenzten kann die Harmonik einen größeren Abschnitt in Unterabschnitte teilen. Die Qualität einer Zäsur und damit einer Schlussbildung wird vor allem durch die erreichte harmonische Stufe bestimmt. Die verschiedenen Schlussarten bildeten auch in der Sichtweise der zeitgenössischen Theorie, z. B. in Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, verschiedene starke Formen von Interpunktionen (Punkt[.], Kolon[:], Semikolon[;], Komma[,]),¹⁴ Schon vor Koch gibt Johann Mattheson im *Vollkommenen Kapellmeister* ein Beispiel für eine Gliederung nach dem Vorbild des Satzbaus.¹⁵

Die Stärke einer Zäsur misst sich am Grad der Stärke (oder »Vollkommenheit« bzw. *Perfektion*) der harmonischen Kadenz. Man unterscheidet Ganzschlüsse (Schlüsse zur I bzw. i) von Halbschlüssen (Innehalten auf der V) bzw. Trugschlüssen (Tonikavermeidung oder *Kadenzflucht*, meist durch den Akkord auf der Bassstufe ⑥). Ganzschlüsse werden zusätzlich nach der Oberstimmenlage differenziert. Für einen perfekten Ganzschluss muss die Oktavlage gegeben sein.

Zudem wird die metrische Position des Ultimaklanges einer Kadenz die Zäsurwirkung abschwächen, wenn sie auf leichter Zeit erfolgt. Letzteres wird traditionell als *weibliche Endung*¹⁶ (schwer-leicht) bezeichnet, im Gegensatz zur *männlichen Endung* (leicht-schwer).

Für Schlüsse von Teilabsätzen, wie es z. B. Vordersätze von Perioden sind, ist zumeist eine Schlussart vonnöten, die schwächer als diejenige des Nachsatzes ist. Dies ist typischerweise ein Halbschluss oder ein unvollkommener Ganzschluss (wenn der letzte Schluss ein perfekter Ganzschluss ist). Heinrich Christoph Koch¹⁷ nennt den Ganzschluss *Grundabsatz*, den Halbschluss *Quintabsatz*.¹⁸ Das Phänomen, welches in den modernen Harmonielehren als *Trugschluss* bezeichnet

14 Darin artikuliert sich die im Verlauf der Musikgeschichte und bis heute immer wieder postulierte Sprachähnlichkeit der Musik, die Analogie zwischen sprachlichen und musikalischen Strukturen und Prozessen.

15 MATTHESON: *Der vollkommene Capellmeister*, S. 224.

16 ERPF: *Form und Struktur in der Musik*, S. 60.

17 KOCH: *Versuch einer Anleitung zur Komposition*.

18 Joseph Riepel bezeichnet letzteren als »Aenderungsabsatz« (RIEPEL: *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Grundregeln zur Tonordnung insgesamt*, S. 36).

9

Komma Kolon Punkt

Komma Semikolon Punkt

Von vorn.

Bsp. 1.8: Johann Mattheson, Gliederung eines Menuetts

Tabelle 1.1: Schlussarten

Zäsurstärke bedingt durch die Harmonik		
Ganzschluss	Endet auf der I/I	Zäsurwirkung:
	vollkommen (perfekt): I in Oktavlage	stark(.)
	unvollkommen (imperfekt): Quint- oder Terzlage	mittel (;)
Halbschluss	Endet auf der V	mittel (; :) oder schwach (,)
	tonikalisierten (oder perfekten) Halbschluss: Befestigung der abschließenden V mittels V/V	
Trugschluss	Vertretung der I, meist durch vi/VI	schwach(,)
Zäsurstärke bedingt durch die metrische Position		
männliche Endung	Schluss auf relativ betonter Zeit	stark (. ;)
weibliche Endung	Schluss auf unbetonter Zeit	schwach (; ,)

wird, geht auf die *Kadenzflucht*, die *cadenza sfuggita*, die *ausgeflohene Kadenz* der Renaissance-Polyphonie zurück.

Klassische Perioden besitzen (wie im Beispiel des ersten Teiles von Mozarts Variationsthema aus seiner Sonate A-dur, Bsp. 1.9) typischerweise in der Mittelzäsur einen Halbschluss. Liegt kein Halbschluss im Sinne einer Zäsur auf der V vor, jedoch ein unvollkommener Ganzschluss, so kann man von einem »halben¹⁹ Schluss« sprechen.

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment in A major (three sharps). The first system (measures 1-7) is labeled 'Halbschluss' above and 'weiblich' below. The second system (measures 8-12) contains three distinct cadence types: 'vollk. Ganzschluss' (complete perfect cadence) at measure 8, labeled 'männlich' below; 'unvollk. Ganzschluss' (imperfect perfect cadence) at measure 10; and 'Halbschluss' (half cadence) at measure 12, labeled 'weiblich' below. The third system (measures 13-17) also shows two types: 'unvollk. Ganzschluss' at measure 15, labeled 'weiblich' below, and 'vollk. Ganzschluss' at measure 17, labeled 'männlich' below. The notation includes treble and bass staves with various rhythmic values and accidentals.

Bsp. 1.9: Mozart, Klaviersonate A-dur, Variationsthema, Schlussarten

In der ersten achttaktigen Periode des Rondothemas seines Klarinettenkonzerts A-dur zögert Mozart die schlusskräftige, perfekte Ganzschlusskadenz hinaus, indem die Binnenkadenzen als imperfekter Ganzschluss, als Halbschluss und als Trugschluss gestaltet werden (Notenbeispiel 1.10).

1.3 Formen der Gruppierung

Musikalische Elemente – auf mikroskopischer Ebene (etwa Motive) ebenso wie auf makroskopischer (beispielsweise Haupt- und Seitensatz in der Sonaten-

¹⁹ Adjektive wirken schwächer als korrespondierende Substantive.

Bsp. 1.10: Mozart, Klarinettenkonzert A-dur, Rondo, Anfang

hauptsatzform) – können in verschiedener Weise auseinander hervorgehen bzw. sich zueinander verhalten. Zu unterscheiden sind:

1. Wiederholung (bzw. Wiederkehr),
2. Variantenbildung,
3. Kontrastierung,
4. Verschiedenheit.²⁰

Diese Formen der Verwandtschaft bzw. Nicht-Verwandtschaft zwischen musikalischen Gestalten lassen sich in den Anfangstakten von Mozarts Serenade *Eine kleine Nachtmusik* (Bsp. 1.11) beobachten. Dort wird zunächst ein Motiv, der auftaktige Quartsprung d^2-g^2 , zweimal wiederholt und beim dritten Mal abgewandelt, nämlich unter Intervallverengung sequenziert (h^2-d^3). Die eröffnenden zwei Takte entstehen also durch die Techniken *Wiederholung* und *Variantenbildung*. Die folgenden Takte 3 und 4 bilden nun deutlich eine Variante der ersten beiden. Sie gehen durch *Umkehrung* aus ihnen hervor. Konstant ist ein Parameter, nämlich der Rhythmus, variiert wird die *Diastematik* (der Tonhöhenverlauf). Variantenbildung kann geschehen

- indem ein Merkmal verändert, die übrigen jedoch beibehalten werden,
- indem ein Merkmal erkennbar beibehalten, mehrere andere jedoch modifiziert werden

²⁰ Man kann auch noch ein Verhältnis der »Beziehungslosigkeit« annehmen, vgl. dazu KÜHN: Formenlehre der Musik, S. 23ff.

Allegro

6 *tr*

8 *tr*

12

18 *sf* *p* *sf* *p* *cresc.*

21

Bsp. 1.11: Mozart, *Eine kleine Nachtmusik*, Anfang

- oder indem alle Merkmale oder Parameter zugleich verändert werden, jedoch jeweils nur leicht, so dass eine Ähnlichkeit noch erkennbar ist.

Ob die Wiederkehr einer Gestalt als Wiederholung oder Variantenbildung erlebt wird, ist davon abhängig, welche der sie prägenden Kenngrößen als substantiell empfunden werden. Bleiben diese erhalten, so kann man von *Substanzgemeinschaft* sprechen.

Im Beginn der Mozartschen Serenade liegt der erstgenannte Fall vor (eine charakteristische Eigenschaft, der Rhythmus, wird beibehalten). Der Abschnitt ab T. 11 kontrastiert nun in mehrfacher Hinsicht:

1. Die Dynamik wird ausdrücklich mit *piano* angegeben, im Gegensatz zum orchestertuttiartigen Anfang, der eher *forte* zu denken ist.
2. Die Satzstruktur variiert zu einem tendenziell polyphonen Satz. Zuvor war zunächst eine maximal homogene Homophonie (Unisono) in den Anfangstakten festzustellen, danach (T. 5ff.) eine heterogene Homophonie (führende Melodiestimme in der Oberstimme, dazu Begleitfiguren).

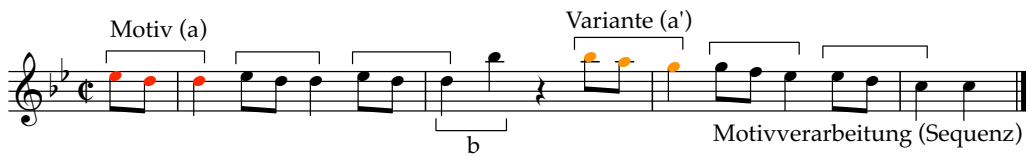
Kontrast bedeutet eine negative Form der Verwandtschaft: Mehrere Merkmale oder Parameter werden in ihr Gegenteil verkehrt (hier: Satzstruktur und Dynamik). Ein Verhältnis der *Verschiedenheit* ist zwischen der Melodik der Anfangstakte und den Takten 9–10 festzustellen: Die melodischen Hauptstimmen der beiden Abschnitte (Unisono bzw. danach die Oberstimme des Satzes) haben kaum etwas miteinander gemein, jedenfalls nicht an der Oberfläche. Bei genauer Betrachtung kann man feststellen, dass die Tonfolge $a^2-c^3-fis^2$ in T. 6 eine Verkürzung der Melodik in T. 4 (mit Auftakt) darstellt.

Die Takte 7 und 8 bilden eine (nicht ganz wörtliche) Wiederholung der Takte 5 und 6. Dadurch zerfällt dieser viertaktige Abschnitt in zwei Zweitakter. Ähnlich sondert die Wiederholung des Rhythmus (nicht der Tonhöhen) die ersten beiden Takte von den Takten 3 und 4 ab. Dies zeigt eine wichtige Funktion der (wörtlichen oder in Teilen sich ereignenden) Wiederholung:

Wiederholung trennt.

Indem ein Element wiederholt wird, beweist es seine Selbstständigkeit. Dies gilt auch für eine variierte Wiederholung, solange die Variante keine substantielle Veränderung bedeutet. Die Grenze zwischen Wiederholung und Variantenbildung ist fließend.

Im bekannten Hauptthema des Kopfsatzes von Mozarts später Sinfonie g-moll KV 550 wird das als Motiv anzusehende Element a (siehe dazu Notenbeispiel 1.12) durch seine sofortige Wiederholung als selbstständig erkennbar.



Bsp. 1.12: Mozart, Sinfonie g-moll KV 550, 1. Satz, erstes Thema, Oberstimme

Auch auf der Ebene der Phrasen und Teilsätze wirkt die leicht variierte Wiederholung trennend und damit gliedernd (Notenbeispiel 1.13).

The image shows two staves of music in G minor, 4/4 time. The top staff is labeled 'Ebene der Phrasen' (Phrase level) and the bottom staff is labeled 'Ebene der Teilsätze' (Sentence level). The top staff is divided into two sections: a blue section labeled 'a' and a red section labeled 'b'. The bottom staff is divided into three sections: a green section labeled 'a\'' (Vordersatz), a blue section labeled 'b\'' (Nachsatz), and a red section labeled 'b\'' (Vordersatz). The sections are labeled 'Vordersatz' and 'Nachsatz'.

Bsp. 1.13: Mozart, Sinfonie g-moll KV 550, 1. Satz, Anfang

Wiederholung und Formbildung

Von *Wiederholung* (im Gegensatz zur Variantenbildung) ist wie gesagt bei identischem oder nur leicht (nicht substanziell) abgewandeltem Wiederaufgreifen zu sprechen. Erscheint ein Abschnitt nach dem Einschub heterogener Elemente erneut, so ist der Terminus *Wiederkehr* treffender. In der historischen Terminologie wird die Wiederkehr eines Elements oder Formabschnitts oft als *Reprise* bezeichnet. Heutzutage kann dies irreführend sein, weil der Begriff *Reprise* zumeist für

Es-dur Bitonaler Akkord

14

Ostinato

Fes-dur (E-dur)

E-dur mit g und gis

Bsp. 1.16: Strawinsky, *Le Sacre du Printemps*

Wiederholung dient in vielen Fällen der Fasslichkeit. So prägt sich der bei der Erstbegegnung vielleicht irritierende sog. »Tristan-Akkord« im Vorspiel zu Wagners Musikdrama dem Hörer ein, weil die erste Erscheinungsform unmittelbar sequenziert und daraufhin in einem dritten Auftreten leicht variiert wird (Notenbeispiel 1.17).

Das Mittel der Wiederholung oder Wiederkehr ist in der Musik des 20. Jahrhunderts je nach Stilistik entweder verpönt (zweite Wiener Schule) oder – weitaus seltener – ein gern genutztes Kunstmittel (Strawinsky, Orff und andere).²¹

Das Aufgreifen und Verwenden von bereits eingeführtem Material folgt dem künstlerischen Prinzip von Sparsamkeit und Ökonomie. Die aufgewendeten Mittel für eine bestimmte Aussage oder Gestaltungsform sollten so reich wie nötig, vor allem aber so sparsam wie möglich sein. Trivialität, insbesondere auch Kitsch ist im Gegensatz dazu dadurch gekennzeichnet, dass die aufgewendeten Mittel in einem Missverhältnis zur Banalität der hervorgebrachten Aussage stehen.

Variantenbildung

Die Bildung von Varianten ist das Prinzip, dass den grundlegenden Technik der Motivverarbeitung zugrunde liegt. Je nach verändertem Parameter kann eine Variante als Wiederholung empfunden werden, wenn die Substanz des Wiederaufgegriffenen nicht angetastet wird.

So kann man durchaus mit Recht davon sprechen, dass das Kopfmotiv des ersten Satzes der fünften Symphonie Beethovens unmittelbar wiederholt wird,

²¹ Wiederholungszeichen finden sich allerdings in den Partituren der Antipoden Schönberg und Strawinsky gleichermaßen selten; auch Strawinsky vermeidet platte Wiederholungen.

Halbschlusskadenz in a-moll Halbschlusskadenz in C-dur

pp p p

9 Halbschlusskadenz in E-dur

f p p

14 Dreimalige Wiederholung des Vorhalts

pp f ff → p

Bsp. 1.17: Wagner, *Tristan und Isolde*, Vorspiel

obwohl es sich strenggenommen um eine Variante (tonale Sequenz) handelt. Die prägende Substanz des Motivs bleibt erhalten. Nicht nur für Laien ist der Unterschied zwischen der eröffnenden großen Terz und der kleinen Terz bei der Sequenz des Motivs kaum ohrenfällig.

Leicht erkennbar ist das Moment der Variantenbildung zu Beginn des Finalsatzes aus Beethovens Klaviersonate c-moll op. 10 Nr. 1 (Notenbeispiel 1.18). Das Sprungintervall nach der eröffnenden Wechselnote wird intervallisch vergrößert. Im Finalsatz wird die ähnlich verfahren; das Sprungintervall wird zunächst umgekehrt (fallende statt steigender Quarte), schließlich zur Sexte erweitert.

Anfang 4 6 8

Seitensatz 4 aufwärts 4 abwärts

6 Umkehrung der Bewegungsrichtung des Anfangs

Bsp. 1.18: Beethoven, Sonate c-moll op. 10 Nr. 1, Finalsatz

Auf dem Prinzip der Variantenbildung beruht auch der Anfang des zweiten Satzes aus Beethovens Klaviersonate Fis-dur op. 78. Der rhythmisch identische Anfang wird hinsichtlich der Harmonik und der Melodik variiert, interessanterweise nur zweimal (zu erwarten wäre eine Vierteiligkeit), bevor ein scharfer Kontrast den stereotypen Ablauf durchbricht (Notenbeispiel 1.19).

Kontrast als formbildendes Prinzip in der Wiener Klassik

Die Arbeit mit Kontrasten ist kennzeichnend für den Stil der Wiener Klassiker und die darauffolgenden Epochen. In der Musik der Barockzeit trifft man zwar gelegentlich auf das Stilmittel des Kontrastes. Dies wurde aber fast ausschließlich als Spezialeffekt eingesetzt (z. B. dynamischer Kontrast als Echoeffekt, Tempokontraste innerhalb einer Arie als rhetorisches Mittel). Das Ideal der Gestaltung eines Instrumentalsatzes oder einer Arie war die *Einheit des Affekts*. Ein Grundaffekt sollte den Satz prägen, typischerweise auch ein Motiv und dessen Abwandlungen und Fortspinnungen.

Klassische Themen sind oft in sich kontrastierend gestaltet. Dem Anfang des Finales der *Jupitersymphonie* Mozarts (Bsp. 1.20) merkt man sofort die Zugehö-

Allegro vivace

a b a' (Variante) b' (Variante) a''

f p f p pp p

11 b'' Kontrastierende Fortspinnung

cresc. f

Takterstimmung

Bsp. 1.19: Beethoven, Sonate Fis-dur op. 78, zweiter Satz, Anfang

rigkeit zur Tonsprache der Wiener Klassik an, weil es in sich kontrastierend gestaltet ist: Auf ein tatsächlich barockes, viertöniges Soggetto folgt eine in vielerlei Hinsicht kontrastierende Ergänzung. Beide zusammen bilden den Vordersatz einer Periode, deren Nachsatz wiederum kontrastiert, vor allem durch die Instrumentation, graduell aber auch hinsichtlich der Satzstruktur (neue Gegenstimmen) und der Gliederung (innere Erweiterung der Periode).

Innerhalb eines Satzes oder eben auch eines Themas mit Kontrasten zu arbeiten, kennzeichnet nicht nur die Kompositionsweise der Klassiker auf verschiedenen Ebenen der Gestaltung und Formbildung. Der Musikwissenschaftler Arnold Schmitz (1894–1980) postulierte für Beethovens Schreibweise ein Verfahren, Themen (weniger einzelne Phrasen oder Motive) auseinander abzuleiten. Er prägte dafür den Begriff der *kontrastierenden Ableitung*.²² Tatsächlich lässt sich feststellen, dass in Beethovens Sonatensätzen häufig zwischen Haupt- und Seitenthema eine Substanzgemeinschaft besteht, die jedoch äußerlich vom Kontrastverhältnis zwischen einzelnen primären oder sekundären Parametern dominiert wird. Unterschwellig teilt sie sich auch beim Hören mit, die Wirkung einer gewissen Schlüssigkeit des Formverlaufs hervorruhend.

Zur Veranschaulichung von Schmitz' Begriff wird oft der Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 2 Nr. 1 zitiert (Bsp. 1.21). Dort gehen das Haupt- und Seitenthema durch Gegensatzbildung in Form der Umkehrung des (melodischen) Akkordbrechungselements auseinander hervor. Auch sekundäre Parameter (vor allem die Artikulation) kontrastieren deutlich.

²² vgl. DAHLHAUS: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, S. 131.

Bsp. 1.20: Mozart, Sinfonie C-dur KV 551, 4. Satz

Bsp. 1.21: Beethoven, Sonate op. 2 Nr. 1, 1. Satz, kontrastierende Ableitung

Eher hintergründig wirksam ist die Verwandtschaft zwischen der choralartigen Melodie des Seitenthemas und der Tonleitermotivik des Hauptthemas im Kopfsatz von Beethovens *Waldstein*-Sonate (Sonate C-dur op. 53, Bsp. 1.22).



Bsp. 1.22: Kontrastierende Ableitung in Beethoven, Sonate C.dur op. 53, 1. Satz

Bei der Analyse von Sonatensätzen nicht nur Beethovens lohnt es sich stets, dem Phänomen nachzuspüren, das Schmitz mit dem Terminus *kontrastierende Ableitung* erfasst hat.

Verschiedenheit

Verschieden sind Elemente (Motive, Phrasen, Themen, Abschnitte usw.), wenn weder eine positive Verwandtschaft (Ähnlichkeit, Variante) zwischen zwei Elementen vorliegt, noch (wie im Falle eines Kontrastverhältnisses) eine negative. In der Wiener Klassik und den darauffolgenden Epochen ist völlige Verschiedenheit, ein unverbundenes, potpourriartiges Nebeneinander von Einfällen selten. Das prägende Verfahren der Wiener Klassik (Haydn, Beethoven, zum Teil Mozart) und des 19. Jahrhunderts ist die Ausarbeitung einer musikalischen Logik, ist motivisch-thematische Arbeit mit Ableitung der Gedanken auseinander, einschließlich des Verfahrens der *kontrastierenden Ableitung* (siehe oben S. 30).

Verschiedenheit war lange Zeit ein kennzeichnendes Merkmal im polyphonen Stil der Renaissance. Johannes Tinctoris stellte in seinem *Liber de arte contrapuncti* (1477) die Forderung auf, alle Bestandteile des Satzes sollten der Maxime einer *varietas et suavitas* gehorchen. Banale Wiederholung, nicht nur von Soggetti, vor allem von Gestaltungsweisen (Imitationsverfahren, Klauseln) waren verpönt.

Notenbeispiel 1.23 zeigt das Varietas-Prinzip am Beispiel einer zweistimmigen Motette Orlando di Lassos. Dem Formprinzip der Renaissance-Motette entsprechend erhält jeder Textabschnitt ein eigenes Soggetto. Varietas wird auf der Ebene der Satztechnik dadurch erzeugt, dass die Soggetti in unterschiedlicher Form imitiert werden: unterschiedlich lang (bis hin zu ausgesprochenen Kanonabschnitten), in unterschiedlichen Einsatzabständen und -intervallen und Imitationstechniken (z. B. in Umkehrung, *inversus* statt *rectus*). Die Soggetti

stehen in keinem Ableitungsverhältnis zueinander, sind vielmehr einfach aneinandergereiht.

- Prinzip der Motette: Jeder Textabschnitt erhält ein eigenes Soggetto - Unterschiedliche Einsatzabstände und -intervalle
- Jeder Abschnitt wird unterschiedlich lang initiiert - Kein Ableitungsverhältnis (keine Verwandtschaft) zwischen den Soggetti

Be - a - tus vir, qui in sa - pi - en - ti - a mo - ra -

bi - tur, et qui in ju - sti - ti - a me - di -

ta - bi tur, et in sen - su co - gi - ta - bit cir - cum - spe - cti - o - nem De -

bi - tur, et in sen - su co - gi - ta - bit cir - cum - spe - cti - o - nem -

i, cir - cum - spe - cti - o - nem De - i.

De - i, cir - cum spe - cti - o - nem De - i.

Bsp. 1.23: Lasso, Bicinium *Beatus Vir, Varietas*

Die für die Barockzeit typische Gestaltungsweise setzt sich demgegenüber deutlich ab. Die Forderung nach unbedingter *Varietas* wird aufgegeben zugunsten kontrapunktischer Arbeit (Imitation, die freilich schon die Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts prägte), und der bewusst eingesetzten Wiederholung (z. B. in Ritornellformen) als Mittel der Architektonik und auch Theatralik (nachdrückliche Wiederholung als rhetorisches Mittel). Die wichtigste Forderung der Barockzeit ist die nach der Einheitlichkeit des Affekts. Kontraste waren verpönt, es sei denn als ausnahmsweise eingesetzter Effekt (Echowirkungen etwa). Vereinfacht lässt sich sagen:

Renaissance: Es dominiert das Prinzip der *Varietas*, der Verschiedenheit.

Barock: Geprägt durch die Einheit des Affekts (und der motivisch-thematischen Gestaltung).

Klassik/Romantik: Arbeit mit Kontrastwirkungen (inklusive kontrastierender Ableitung)

Grundfragen an einen unbekannten Notentext

Um in einem ersten analytischen Zugang zu einem unbekannten Notentext Strukturen zu entdecken, hilft es, sich folgende Grundfragen zu stellen:

- Wo wiederholt sich etwas? Um zur Erkenntnisebene der Deutung zu gelangen, wäre im Anschluss zu fragen, *warum* etwas wiederholt wird.
- Wo wird etwas variiert? Außerdem: Wie (durch welche Verfahren der Motivverarbeitung) wird variiert?
- Wo liegt Kontrast vor? Genauer: Welche Parameter kontrastieren, welche nicht?
- Wo sind Elemente schlichtweg verschieden oder gar beziehungslos?

Die Frage, ob Bestandteile eines Musikwerks sich zueinander beziehungslos verhalten können (oder vom Hörer stets zueinander in Beziehung gesetzt werden), ist allerdings umstritten und schwer entscheidbar.

1.4 Formen der Zusammenhangsbildung

Betrachtet man Wiederholung, Variantenbildung und Kontrastierung als Operationen, vorgenommen an mehr oder weniger elementaren Gestalten (z. B. Motiven), so können diese auf einer größeren Dimension der Formbildung bewirken, dass Elemente als aufgereiht (scheinbar willkürlich oder eher absichtsvoll ausbalanciert) oder (und im Gegensatz dazu) als auseinander entwickelt (in assoziativ fortspinnender oder pseudo-logischer Weise) erscheinen.

Es lassen sich als zunehmende Grade der Ausprägung einer *musikalischen Logik* auffassen:

- *Reihung* – beliebige, pseudozufällige Abfolge von Elementen/Sätzen oder als Aufzählung, sofern die Reihenfolge planvoll erscheint,
- *Symmetriebildung* – vom Willen zu Symmetrie und Ausbalancierung geprägte Gruppierung von Formabschnitten,
- *Fortspinnung* – als assoziativ anmutende Form der Weiterführung von Gestalten, Phrasen oder Soggetti bzw. Themen,
- *Entwicklung* – scheinbar den Prinzipien der Logik (oder einer Pseudo-Logik) folgende Art der Ableitung von Gestalten aus Vorhergehendem.

Reihung

Unter Reihung ist das Nebeneinandersetzen von Elementen zu verstehen, die in Unabhängigkeit voneinander (möglicherweise nur scheinbarer Unabhängigkeit) und damit mehr oder weniger um ihrer selbst willen existieren.

In einer gewissen Beliebigkeit stehen beispielsweise die textgeprägten Soggetti einer Motette nebeneinander (Zusammenhang erzeugt selbstverständlich die Gesamtheit des vertonten Textes), die Sätze einer Suite, die Abschnitte einer zweiteiligen Liedform (AB) oder eines Kettenrondos (ABACADA...). Eine Reihungsform in reinsten Form finden wir im Potpourri²³. Die *Potpourri-Ouverture* (siehe Kapitel 6.5) des 19. Jahrhunderts nimmt die prägenden Themen oder auch zündenden Schlager der folgenden Oper oder Operette vorweg.

Symmetriebildung

Über eine bloße Reihung hinaus werden heterogene (also dezidiert verschiedene und allenfalls assoziativ oder hintergründig auseinander abgeleitete) Elemente häufig in ein Verhältnis architektonischer Symmetrie, Balance und Ausgewogenheit gesetzt. Dabei sind zwei Gesichtspunkte hervorzuheben:

1. Es macht einen Unterschied, ob ein Element als erstes, als zweites, weiteres oder letztes erscheint. Mit anderen Worten: Die Reihenfolge ist keineswegs beliebig.
2. Elemente werden wiederholt oder kehren wieder und erzeugen damit den Eindruck von mehr oder weniger symmetrischer Architektur, von Ausgewogenheit und Balanciertheit.

Der Begriff der *Symmetrie* ist dabei ein anderer als in der Mathematik bzw. Geometrie oder der bildenden Kunst. Gemeint ist keine strenge Spiegelsymmetrie, sondern der geordnete Ablauf von Formabschnitten, insbesondere deren klar gegliederte Wiederkehr. Formabschnitte auf einer mittleren oder größeren Ebene werden in der Formenlehre meist mit Großbuchstaben (A, B, C ...) chiffriert. Eine symmetrische Anlage könnte beispielsweise die Gestalt ABACDCABA besitzen, was im klassischen Menuett mit Trio gegeben ist²⁴ (| |:A:| |:BA:| |:C:| |:DC:| |A| |BA| |).

²³ Potpourri: die in der Unterhaltungsmusik gängige Form der Zusammenstellung von »Hits« oder populären »Melodien«

²⁴ Die äußere Form ist A-B-A als Menuett-Trio-Menuett, wobei in der Wiederkehr des Menuetts die Wiederholungen zumeist wegfallen.

Das Vorhandensein solch regelmäßiger, quasi symmetrischer Gruppierungen bildet ein wesentliches Merkmal von Liedformen (vgl. Kapitel 5). Auf kleinerem Maßstab treffen wir sie beispielsweise im Syntaxmodell der *Periode* (siehe Kapitel 4.2) an. Dabei kann die Herstellung von Ausgewogenheit und Voraushörbarkeit ebenso beabsichtigt sein wie im Gegenteil das Abweichen von der Erwartung einer ausbalancierten Gruppenbildung.

Wie gesagt handelt es sich bei der so entstehenden Symmetrie keineswegs um Symmetrie im mathematischen Sinne. Zum einen erfolgt an der scheinbaren Mittelachse (ABA) keine echte Spiegelung (die wäre streng krebsgängig), zum anderen sind Reprisen (im Falle von ABA also die Wiederkehr von A) häufig verkürzt. Vor allem das Entfallen von Wiederholungen wird dabei hörpsychologisch als stimmig empfunden. Die musikalische Zeit verläuft subjektiv, nicht linear.

Symmetriebildung, Gruppierungen, die Wiederkehr von Formabschnitten, aber auch Variantenbildungen und Entwicklungen kann nur wahrnehmen, wer sich an den musikalischen Verlauf und möglichst viele Details *erinnert*.

Musikalische Form ist nur mit Hilfe des Gedächtnisses erlebbar.

In kleinem Maßstab finden wir das Prinzip der Gruppierung in der Periode. Dort ordnen sich Taktgruppen oder auch Phrasen (im Sinne der Terminologie Arnold Schönbergs, vgl. Kapitel 3.1) reimartig an (aba'b') oder als öffnender (»fragender«) bzw. schließender (»antwortender«) Teilsatz. Zwischen beiden wird eine Balancierung erwartet – oder diese Erwartung womöglich absichtlich enttäuscht.

Die Nr. 4 (*Polonaise*) aus Mozarts Hornduos KV 487 (Notenbeispiel 1.24) zeigt eine pseudo-symmetrische, nach dem Prinzip planvoller Gruppierung angelegte Form. Es handelt sich um eine dreiteilige Liedform ABA. Der zweite A-Abschnitt bildet eine wörtliche Wiederkehr (Reprise) des ersten. A ist als Periode aufgebaut, deren Teilsätze ihrerseits regelmäßig gruppiert sind (a–b–a–b').²⁵

Das Syntaxmodell *Periode* (s. u. Kapitel 4.2) ist durch das Prinzip der planvollen Symmetrie und Gruppierung charakterisiert. Durch die reimartige Gruppierung (abab bzw. aba'b') und den Zusammenschluss der elementaren Gestalten (Phrasen) zu größeren Einheiten entsteht eine Voraushörbarkeit. Diese Gruppierung von Formelementen und das Spiel mit dadurch entstehenden Hörerwartungen ist ein für Mozart charakteristisches Kunstmittel.

Eine regelmäßige, quasi symmetrische Anordnung von Formteilen ist typisch für Liedformen, wie sie im 19. Jahrhundert beispielsweise in der Klaviermusik

²⁵ a und b ergeben zusammen ein satzartiges Gebilde; es handelt sich also um eine Periode mit satzartigen Teilsätzen; siehe dazu Kapitel 4.5.

A Symmetrische Liedform A-B-A **A: Vordersatz-Nachsatz-Symmetrie**

a **b** Halbschluss, mittlere Interpunktion **a**

4. Polonaise
Allegro

Idee Variante (Sequenz) Kontrastierende Idee

b' Ganzschluss **B**

Idee Variante Neue Idee, Oberquintmodulation

A (Wiederkehr)

Wiederholung Variante/Erweiterung der Takgruppierung/Rückführung

21

The musical score is for a 4-measure Polonaise in 3/4 time, marked Allegro. It is divided into four systems. The first system (measures 1-6) shows the initial A section (measures 1-4) and the first B section (measures 5-6). The second system (measures 7-13) shows the continuation of the B section and the start of the second A section. The third system (measures 14-20) shows the continuation of the second A section. The fourth system (measures 21-26) shows the final part of the second A section. Annotations in red and blue identify structural elements: 'Idee' (Idea), 'Variante (Sequenz)' (Variant (Sequence)), 'Kontrastierende Idee' (Contrasting Idea), 'Halbschluss, mittlere Interpunktion' (Half-closure, middle punctuation), 'Ganzschluss' (Full closure), 'Neue Idee, Oberquintmodulation' (New idea, Oberquint modulation), 'Wiederholung' (Repetition), and 'Variante/Erweiterung der Takgruppierung/Rückführung' (Variant/Extension of the measure grouping/Return).

Bsp. 1.24: Mozart, Duos für zwei Hörner KV 487, Nr. 4, *Polonaise*

gebräuchlich wurden (etwa in der Gattung des *Impromptus*). Wenn die Gattungskonventionen die Erwartung einer ausbalancierten, symmetrischen Form nahelegen, kann eine bewusst *asymmetrische Gruppierung* wiederum als Kunstmittel eingesetzt werden. Robert Schumann hat in seinen Charakterstücken (enthalten in seinen Klavierzyklen) Abweichungen von der Norm einer symmetrischen Gruppierung als Gestaltungsprinzip verwendet.

Die Wirkung des 5. Satzes *Sehr lebhaft* aus Schumanns *Kreisleriana* beruht auf einer solchen bewusst asymmetrischen Anlage (Noten siehe unten S. 353). Die einzelnen Formteile weisen motivisch allenfalls lockere Bezüge zueinander auf. Das Hörerleben wird hier nicht durch die Erfüllung einer sinnfälligen, symmetrisch ausgewogenen Liedform bestimmt, sondern gerade aus der intendierten Abweichung davon: Die Formteile werden in einer Weise gruppiert, die den Eindruck einer speziellen, rückläufigen Form entstehen lässt:

|| : A : || B A || : C : || D C B A

Das hervorstechende Gestaltungsmittel ist das einer absichtsvollen Gruppierung der Formteile.

Fortspinnung

Fortspinnung (eines Einfalls, einer Phrase, eines Vordersatzes usw.) beschreibt ein Verfahren des assoziativen Weiterführens, dem ähnlich, was sich in der freien Rede ereignet, wenn ein Gedanke zum nächsten führt. Ein Fortspinnungsabschnitt wirkt weniger als vorausschauend geplant oder logisch abgeleitet, sondern erzeugt eher den Eindruck frei-assoziativen Redens.

Wilhelm Fischer hat den Begriff des *Fortspinnungstypus* für Formbildungen in der Barockzeit geprägt.²⁶ *Fortspinnung* bezeichnet jedoch auch generell eine charakteristische Art der Verarbeitung eines Initialmotivs. Gebräuchlich ist in diesem Zusammenhang der Terminus *Fortspinnungsmotiv*²⁷ im Gegensatz zum *Entwicklungsmotiv*.²⁸

Ein Beispiel für den barocken Fortspinnungstypus und Fortspinnungsmotivik gibt das Ritornell des Kopfsatzes aus Bachs drittem Brandenburgischen Konzert (Bsp. 1.25).

²⁶ Vgl. KÜHN: Formenlehre der Musik, S. 42.

²⁷ Vgl. ALTMANN: Musikalische Formenlehre: Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. S. 24.

²⁸ Entscheidend für die Klassifizierung eines Motivs als *Entwicklungsmotiv*- bzw. Fortspinnungsmotiv sind aber nicht die Eigenschaften des Motivs selbst, sondern die Faktur der Umgebung, die Art seiner Verarbeitung (nämlich eben fortspinnend oder pseudo-logisch). Bachs Inventionen sind andererseits Exempel dafür, dass in einem stilistischen Umfeld, für das Fortspinnungen charakteristisch sind, dennoch der Eindruck von Logik entstehen kann.



Bsp. 1.25: Bach, Brandenburgisches Konzert Nr. 3, 1. Satz, Anfang

Auch Richard Wagners »unendliche Melodie«²⁹ im Tristan-Vorspiel (Bsp. 1.26) vermittelt nicht den Eindruck logischer Gedankenführung, sondern eines assoziativ-strömenden Gedankenflusses. Aus dem Initialmotiv (Tristan-Leitmotiv) werden in fortspinnend-variiierender Form neue Gestalten gewonnen.



Bsp. 1.26: Wagner, Tristan-Vorspiel

Entwicklung

Im Gegensatz zu einer frei-assoziativen Fortspinnung bezeichnet *Entwicklung* ein stärker logisch oder pseudo-logisch anmutendes Verfahren. Die Stationen eines Entwicklungsprozesses wirken als auseinander abgeleitet. Es entsteht der Eindruck genetischer Verwandtschaft, großformal der eines Organismus (*Organismusmodell*). Im späten 18. Jahrhundert, der Zeit des *Rationalismus* (Haydn und Mozart waren Zeitgenossen Kants, Beethoven wird eine Nähe zu ihm nachgesagt) bildete sich so der Duktus einer *musikalischen Logik* heraus. Goethe sah im Streichquartett einen Diskurs zwischen »vernünftigen Leuten«.³⁰

29 DAHLHAUS/EGGBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, Sp. 282.

30 Brief an Zelter vom 9. November 1829

Entwicklung hebt stärker als *Fortspinnung* das Prozesshafte eines musikalischen Ablaufes, der Formbildung und letztlich auch einer kompositorischen Vorgehensweise hervor. Besonders deutlich wird dies am Verfahren der *entwickelnden Variation*, einem Arnold Schönberg³¹ zugeschriebenen Begriff³². *Entwickelnde Variation* bezeichnet den Vorgang, eine Ausgangsidee prozesshaft in neue Gestalten überzuführen. Es ist dies ein Verfahren, das Schönberg an den Werken Beethovens, Brahms' und Mahlers beobachtete und das auch für sein eigenes Komponieren kennzeichnend ist.

Bsp. 1.27: Brahms, 2. Symphonie, 1. Satz, entwickelnde Variation

In der zweiten Symphonie von Johannes Brahms (vgl. Bsp. 1.27) werden die zwei gleich zu Beginn vorgestellten Grundbestandteile des gesamten Satzes (Wechselnote und Terz) einem mehrere Stationen umfassenden Variationsprozess unterworfen. Die Gestalt des Seitenthemas erweist sich als (vorläufiger) Zielpunkt dieses Prozesses.

³¹ SCHÖNBERG: Symphonien aus Volksliedern, S. 189.

³² Schönberg sprach ursprünglich allerdings von »Variation durch Entwicklung«. Zur Genese des Begriffs siehe SCHMIDT: »Schönberg, Arnold – Würdigung, Variation – entwickelnde Variation«.

Auch im Kopfsatz der vierten Symphonie von Brahms treffen wir im Hauptsatz das Verfahren der entwickelnden Variation an (Notenbeispiel 1.28). Das Initialmotiv der fallenden Terz wird sofort verarbeitet (zur steigenden Sexte) und variiert und führt zu einer neuen Gestalt (Tonleiter als *Guide Line*). Der erste Abschnitt des Satzes mutet wie ein den Gesetzen der Logik folgender Gedankengang an.

1.5 Taktgruppengliederung

Die Beobachtung von Verhältnissen der Ähnlichkeit oder Verschiedenheit ermöglicht die Gliederung von traditionellen (oder auch neueren) Werken bzw. Werkabschnitten in Taktgruppen auch dort, wo keine äußerlichen Merkmale (Zäsuren, Pausen, Wechsel des Satzbildes) dies erleichtern. Die Taktgruppengliederung bildet ein unverzichtbares Analysewerkzeug im Kontext homophon strukturierter Musik.³³

Der Anfang von Beethovens Klaviersonate f-moll op. 2 Nr. 1 (Bsp. 1.7, oben auf S. 18) lässt sich anhand des harmonischen Aktionstempos und der Motivik unschwer in Taktgruppen der Länge $2+2+1+1+1/2+1/2+1/4+1/4$ zerlegen.

In Mozarts Serenade *Eine kleine Nachtmusik* (Bsp. 1.11) finden wir zunächst zwei mal zwei Zweitakter, später halbtaktige Abschnitte und schließlich eintaktige Einheiten (die durch ihre Wiederholung insgesamt Viertakter bilden). Die Zweitakter schließen sich zu viertaktigen Einheiten (Einfällen, Gedanken) zusammen. Die Eintakter entstehen durch die imitatorisch-polyphone Satzstruktur. Die Verkürzung auf Halbtakter erzeugt eine Bremswirkung (Zäsur vor T. 11).

Ferner wird durch diese Betrachtungsweise deutlich, dass in T. 18 eine *Phrasenverschränkung* vorliegt: Hier fällt T. 4 einer Taktgruppe mit T. 1 der neuen zusammen. Die zeitgenössische Theorie bezeichnete solche Phrasenverschränkungen anschaulich und sachlich klarer als *Takterstickung*, weil dadurch ein Takt in der Periodenstruktur scheinbar entfällt.

Die Untersuchung der Taktgruppengliederung deckt auf, wieweit eine Formeinheit die in der Klassik gültige Periodisierung in Zweierpotenz-Einheiten erfüllt oder ob ein Komponist diese absichtsvoll erweitert bzw. zerstört (vgl. Tabelle 1.2). Dank der erwartbaren Regelmäßigkeit der Gliederung werden Abweichungen davon als Gestaltungsmittel nutzbar.

³³ Vgl. dazu DIERGARTEN: Zur Taktgruppenanalyse.

2 Flöten
2 Klarinetten in A
Fagott
Hörner 1 u. 2 in E
Hörner 3 u. 4 in C
Violine I
Violine II
Viola
Violoncello
Kontrabass

p dolce

Initialmotiv
Komplementärintervall/Umkehrung
Variante
Ableitung einer neuen Figur

Zwei kontrastierende Elemente wurden entwickelt: Intervall (Terz) und Linie (Tonleiter)

Fl.
Ob.
Kl. (A)
Fag.
Hn. (E)
Hn. (C)
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Kb.

p dolce

Variantenbildung
Ableitung einer diastematischen Führungslinie (Tonleiter)

Bsp. 1.28: Brahms, 4. Symphonie, Anfang, entwickelnde Variation

Tabelle 1.2: Gliederung in Zweierpotenzen

Ausdehnung				Gliederungsebene	
8 Takte				Thema/Periode	
4 Takte			4 Takte		Phrasen/Gedanken/Teilsätze
2 Takte		2 Takte		2 Takte	Phrasen

1.6 Formfunktionen

Die verschiedenen Dimensionen der Formbildung (Harmonik, Gruppierung, Zusammenhangsbildung) führen in der Musik zwischen 1700 und 1800 zur Ausbildung von Formfunktionen.³⁴ Als grundlegende Formfunktionen kann man betrachten:

- Aufstellen/Darstellen (die Ebene des »thematischen« in der klassischen Sonatenform).
- Verarbeiten, *Durchführen* von aufgestelltem Material.
- Rekapitulieren, Wiederkehren lassen von bekanntem Material.

In tonaler Musik bildet die Harmonik einen Parameter, der maßgeblich an der Ausprägung von Formfunktionen beteiligt ist:

- Tonale Stabilität erzeugt thematische Festigkeit (Themen).
- Schweifende, modulierende Harmonik signalisiert Verarbeitung damit kennzeichnen für
 - die Überleitung
 - und die Durchführung in der Sonatenhauptsatzform,
 - ... aber auch das Tastende langsamer Einleitungen.

Im kleinsten Maßstab wird dies bereits an der Menuettform sichtbar. Das Verfassen von Menuetten war im 18. Jahrhundert eine verbreitete Lehrmethode im Kompositionsunterricht. Joseph Riepel (1709–1782) schreibt in seinen *Anfangsgründen der musikalischen Setzkunst*: »Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Simphonie; [...] also wollen wir immer ganz klein und verächtlich damit anfangen, um nur bloß was grösseres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.«³⁵

³⁴ KAISER: Formfunktionen der Sonatenform.

³⁵ RIEPEL: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. De rhythmpoeia oder von der Tactordnung, S. 93.

Riepels Menuette bestehen aus einem ersten Achttakter (4+4 Takte), der wiederholt wird und auf einem Quintabsatz endet. Man kann dies als *Exposition* – zumindest der Tonart – auffassen. Es folgt ein Mittelteil – typischerweise 4 Takte lang, der drei harmonischen Modellen folgt:

- *Monte*-Sequenz (I-IV-II-V),
- *Fonte*-Sequenz (VI-ii-V-I),
- *Ponte* – Stehen auf der V (orgelpunktartig)

Aufgrund dieser harmonischen Klischees – sie bilden meist einen gewissen Gegensatz zur Pendelharmonik der ersten Taktgruppe – ist der Mittelteil funktional abgesetzt. In der späteren Sonatenhauptsatzform bildet er den Ort der Durchführung.

Der letzte Viertakter rekapituliert oft den zweiten, jedoch auf der Ebene der I (bzw. Tonika). Er bildet also eine Art *Reprise*, die Wiederkehr von Bekanntem. Dass diese Sichtweise in der Klassik verwurzelt ist, zeigt die Betrachtung zweier Mozartscher Menuette.

Modell 1: Satzartiger Anfang mit chiasmatischem Modell, Zweiphrasenform, Fonte

Mozarts Menuett KV 1e³⁶ zeigt folgenden Aufbau: Ein Gedanke (Phrase aus zwei Motiven, das zweite lässt sich vielleicht als »Vorhaltsmotiv« bezeichnen) wird sequenziert und bildet damit den Anfang eines Satzes.³⁷ Dieser Anfang prägt zugleich das zu Mozarts Zeit verbreitete *chiasmatische Modell* aus: Die Motivik verläuft als aba'b'; die Harmonik steht mit I-V-V-I quer dazu. Der zweite Teil des modulierenden Satzes (T. 1–8) wird aus der Abspaltung des Kopfmotives (Auftaktmotiv) gewonnen. Die Finalkadenz in T. 7/8 erfolgt anhand der »für Menuette (und galante Musik allgemein) typische[n] melodische[n] Abwärtsbewegung von der 6. bis zur 1. Tonstufe über einen ④–⑤–①-Bass«.³⁸

Im zweiten Teil des Menuetts finden wir die typische Fonte-Sequenz. Durch diese charakteristische harmonische Bewegung ist er vom Anfang deutlich abgesetzt; er prägt die Funktion des Verarbeitens aus. Im zweiten Viertakter finden wir im Prinzip die Quinttransposition (abwärts) der Takte 5–8, mit leichten Veränderungen (freie Umkehrung des Taktes 6 in Takt 14, Diskant- statt Tenorklausel in der Oberstimme), also die Funktion der Reprise, der Wiederkehr relativ großräumiger (hier: viertaktiger) Einheiten.

³⁶ Vgl. dazu DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 24ff.

³⁷ Zum Syntaxmodell *Satz* siehe unten S. 109.

³⁸ DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 25.

The image displays two systems of musical notation for Mozart's Menuett KV 1e. The first system is annotated with 'Kleinperiode, Idee und Sequenz' above the first measure, 'Abspaltung Kopfmotiv' above the fifth measure, and 'Menuetttypischer 6-1-Gang mit I-V-I-Kadenz' above the final measures. A 'Tenorklausel' is indicated below the final measure. The second system is annotated with 'Fonte' above the first measure and 'Quinttransposition mit freier Umkehrung und Diskantklausel' above the final measures. Both systems are in 3/4 time and G major, featuring a treble and bass staff.

Bsp. 1.29: Mozart, Menuett KV 1e

Modell 2: Kontrastperiodische Anlage des ersten Teils, Erweiterung durch Taktwiederholungen, Monte-Modell

Das Menuett KV 4 von Mozart zeigt zu Beginn kein Syntaxmodell, sondern zwei Phrasen oder Ideen, die als Grundidee und Kadenz angesprochen werden können.³⁹ Damit ist ein Viertonakter in der Haupttonart errichtet, der durch einen motivisch kontrastierenden Viertonakter ergänzt wird, der in die sekundäre Tonart moduliert. Der zweite Viertonakter wird durch die Wiederholung der ihn eröffnenden Takte auf 6 Takte erweitert. Man könnte dieser aus $2+2+2+[+2]+2 = 4+4[+2] = 8[+2]$ bestehende Anlage auch als *Kontrasperiode* ansprechen. Die Analyse der Taktgruppengliederung zeigt jedoch, dass die zugrundeliegende Struktur achttaktig ist.

Es handelt sich bei KV 4 um eine *Dreiphrasenform* (siehe unten S. 148.). Hier ist der Repräsententeil deutlich selbständiger. Die Grundidee wird zu Beginn des zweiten Teils der Monte-Sequenz unterworfen. Der erste Achttakter wird modifiziert wiederholt – der Kadenzgedanke entfällt. Hier vermischen sich die Formfunktion der Reprise und der Verarbeitung. Der zweite Teil wird dann erwartungsgemäß quinttransponiert und verbleibt damit in der Haupttonart. Interessanterweise erreicht Mozart durch die inneren Erweiterungen eine Ausdehnung von konventionellen 16 auf 24 Takte. Das Instrument der Taktgruppengliederung deckt dieses auf.

³⁹ vergl. ebd., S. 28.

The image displays a musical score for a Minuet in G major, KV 4 by Wolfgang Amadeus Mozart. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is one flat (F major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-7) includes trills (tr) and a triplet (3). The second system (measures 8-13) features triplets (3) and trills (tr). The third system (measures 14-18) continues with trills (tr). The fourth system (measures 19-20) concludes with triplets (3) and a repeat sign. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

Bsp. 1.30: Mozart, Menuett KV 4

1.7 Satzstrukturen

Wenngleich sich die Formenkunde hauptsächlich mit Phänomenen beschäftigt, welche sich in zeitlichem Nacheinander entfalten, kann doch eine Betrachtung der vertikalen Struktur eines Satzes Einsichten in Gliederung, Sprechweise und ästhetische Intention ermöglichen.

Tabelle 1.3: Merkmale von homophonen und polyphonen Abschnitten

Homophonie	Polyphonie
Eine Stimme führt	Gleichberechtigte Stimmen, keine ausgesprochene Führungsstimme
Die übrigen Stimmen begleiten (im gleichen Rhythmus oder in Begleitfiguren)	Unterschiedliche Rhythmen, häufig Komplementärhythmen
Gleiche Zäsuren, die Phraseneinteilung der Begleitstimmen folgt der Hauptstimme	Zäsuren in allen Stimmen unterschiedlich
Häufig gleicher Rhythmus und gleiche Dauern (oder Begleitmodelle)	Melodische Hoch- und Tiefpunkte in allen Stimmen unterschiedlich

Grundlegende Kategorien sind dabei die Differenzierung nach polyphonen und homophonen Sätzen. Während Polyphonie die (wenigstens prinzipielle) Gleichrangigkeit von Stimmen bedeutet, sprechen wir von Homophonie, wenn eine Hierarchie aus Haupt- und Neben- bzw. Begleitstimmen⁴⁰ zu beobachten ist (Tabelle 1.3). In beiden Fällen lässt sich zwischen einer homogenen und einer heterogenen Ausprägung dieser Grundkategorien unterscheiden.⁴¹

Polyphonie: Prinzipielle Gleichrangigkeit von Stimmen

- homogen: Die Stimmen haben das gleiche Material und/oder sind typischerweise funktional nicht differenziert.
 - dies ist die typischer Faktor von altklassischer Motette und Fuge
- heterogen: Die Stimmen haben unterschiedliche Funktion oder deutlich unterschiedliches Material.
 - z. B. im barocken Choralvorspiel: dort oft Differenzierung in *cantus firmus*, konzertierende Stimme und (General-) Bass

⁴⁰ Die Qualifizierung einer Stimme als »Begleitstimme« ist nur dann sinnvoll, wenn sie gegenüber der Hauptstimme deutlich herabgestuft ist. Dies ist in polyphonen Strukturen kaum gegeben. Insbesondere kann eine Stimme, die deutlich als *Kontrapunkt* wahrgenommen werden will, nicht »begleiten«, da sie im Wortsinn einen »Gegen-Satz« bildet.

⁴¹ MÖLLERS: Polyphone und homophone Satzstrukturen, S. 153 ff.

Homophonie: Hierarchie aus Haupt- und Nebenstimmen

- homogen: Einheitlicher Rhythmus in allen Stimmen, z. B. im
 - *contrapunctus simplex*
 - oder im damit verwandten *Akkordsatz*
- heterogen: Hierarchie aus
 - Hauptstimme
 - und rhythmisch abgesetzten Begleitstimmen (z. B. in Gestalt von Albertibässen) als Grundierung einer melodietragenden Oberstimme.

Die polyphonen Motetten und Messsätze der Niederländer prägen meistens eine homogen-polyphone Schreibweise aus. Im Kyrie der Missa *Pange Lingua* von Josquin (Notenbeispiel 1.31) beobachten wir neben der Gleichrangigkeit der Stimmen auch eine wenigstens prinzipielle Austauschbarkeit. Eine funktionale Differenzierung (z. B.) nach Ober-/Mittel- und Bassstimme(n) lässt sich nicht oder allenfalls in Ansätzen erkennen. Keine Stimme ist im Vergleich zu den übrigen profiliert. Zum Eindruck der Selbständigkeit der Stimmen tragen die *Komplementärrhythmik* sowie die Versetzung der melodischen Hoch- und Tiefpunkte und der Phrasenschlüsse in den Stimmen bei.

Heterogene Polyphonie findet sich oft in barocken Sätzen mit konzertierendem Zuschnitt. In Bachs Choralbearbeitung *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ* (vergl. Notenbeispiel 1.32), erhalten als Satz aus der Kantate BWV 6 und als Orgelbearbeitung, sehen wir drei *funktional differenzierte* Stimmen: Oberstimme als c. f.-Stimme, konzertierende Stimme (in der Kantate dem Violoncello piccolo anvertraut) und Generalbassstimme. Die drei Partien sind gleichermaßen gewichtig, nicht jedoch austauschbar. Sie besitzen ein eigenes Profil und vor allem eine jeweils eigene Funktion.⁴²

Christian Möllers findet die genannten Satztypen im ersten der Mozartschen Hornduos KV 487 verwirklicht⁴³ (Notenbeispiel 1.33). Die Satzstruktur verdeutlicht hier die formale Funktion der Abschnitte des kurzen Satzes:

- Die *schöne* melodische Oberstimme des Anfangs wird durch die homogene Homophonie herausgestellt. Die Unterstimme ist als solche und durch ihre geringere melodische Qualität als untergeordnet und damit begleitend zu charakterisieren. Die thematische Festigkeit der Anfangstakte (T. 1-6)

⁴² Gleichwohl sind die drei Schichten auf der Ebene der Motivik verwandt: Alle drei zeigen das Initialmotiv *d-d-f-d-b*, im Continuo verkürzt und tonal sequenziert (ab *b* statt *d*), im konzertierenden Violoncello piccolo in figurierter Form.

⁴³ MÖLLERS: Polyphone und homophone Satzstrukturen, S. 153 ff.

Pan - ge, lin - gua, glo - ri - o - si

Soggetto, abgeleitet aus dem Fronleichnamshymnus freie Fortspinnung

Ky - ri - e e - lei -

Paarige Imitation, typisch für Josquin Ky - ri - e e - lei -

5 Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei -

son,

son,

9 son,

son, Ky - ri - e e - lei -

Zweiter Imitationszug, nur Kopf des Soggettos erkennbar Ky - ri - e e - lei -

Ky - ri - e e - lei -

13 Verstoß gegen „Varietas“: Beharren auf einem einzigen Motiv unterstreicht die flehentliche Bitte um Erbarmen

lei son.

son.

son.

lei son.

Bsp. 1.31: Josquin, Kyrie aus der Missa *Pange Lingua*

Sopran

Ach bleib bei uns, Herr Je - su

Violoncello piccolo

Continuo

5

Christ, weil

Bsp. 1.32: Bach, Choralbearbeitung *Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ*

wird durch die Homogenität des Satzes (gleiche Rhythmik, *Homorhythmik*) unterstrichen.

- Im Modulationsabschnitt finden wir eine lockere Fügung, eine wenige feste Taktgruppierung. Die Heterogenität des Tonsatzes unterstreicht dies; die Stimmen lösen sich voneinander. Die Unterstimme zeigt ein typisches Begleitmodell.
- Der durchführungsartige Abschnitt nach dem Doppelstrich (T. 14 ff.) zeigt eine imitatorische und damit homogene Polyphonie. Die Stimmen entstehen aus dem gleichen Motivmaterial, sie sind rhythmisch eigenständig (gegeneinander verschoben, sogar *komplementärrhythmisch*). Die imitatorische Anlage der Polyphonie bildet eine Chiffre für »Arbeit«, hier also Durchführungsarbeit.
- Die Reprise (T. 22) setzt sich auch durch die Rückkehr zur homophonen Struktur des Anfangs von der polyphonen Schreibweise in der Durchführung ab. Eine Variante wird durch die heterogene Polyphonie ab T. 24 erzeugt. Hier verlaufen die Stimmen motivisch unabhängig; die Unterstimme zeigt eine relative Selbständigkeit. Insbesondere kommt ihr eine eigene Funktion zu: Sie ist eine Bassstimme, jedoch mit Eigenleben (heterogene Polyphonie).

- Die Schlussbildung wird durch die extreme Form der Homophonie, das *Unisono*, markiert.

Im Allgemeinen wird eine polyphone Schreibweise als kompositorisch höher-rangig betrachtet. Doch schon immer wurde die homogen-homophone Setzweise allein der gegenüber polyphonen Texturen besseren Textverständlichkeit wegen geschätzt (Notenbeispiel 1.35, dort weitgehend homogene Homophonie), auch und gerade in polyphonen Werken. Der Wechsel zwischen einer komplex-polyphonen Schreibweise (*contrapunctus floridus*) und dem akkordsatzartigen *contrapunctus simplex* konnte als Mittel zur Heraushebung bestimmter Aussagen dienen. Er wird auch unter die musikalisch-rhetorische Figur des *Noema*⁴⁴ gefasst.

Die Herausbildung eines dezidiert homophonen Stils nach dem Ende der Generalbassepoche bedeutete auch die Entwicklung gewisser Errungenschaften. Eine Zeit, die auf Entfaltung eines natürlich anmutenden melodischen Tonfalls hinarbeitete (in Abgrenzung von der »künstlichen« Tonsprache des Barock), konnte in homophonen Satzstrukturen eine Melodie angemessen herausstellen. Der Mittelsatz von Beethovens bekannter *Sonate Pathétique* op. 13 (Notenbeispiel 1.36) zeigt einen in Schichten angeordneten Satz, in dem sich (in Anlehnung an den frühklassischen Streichorchestersatz) eine Bassschicht und eine Begleitschicht der herauszustellenden Melodie unterordnen (heterogene Homophonie). Dies ist auch im zitierten Anfang der Mozartschen Motette gegeben (Notenbeispiel 1.35).

Eine für die Kompositionsweise der Klassik essentielle Eigenschaft homophoner Strukturen liegt darin, dass sie sich schneiden, erweitern und permutieren lassen. Im oben zitierten Duo für zwei Hörner (Notenbeispiel 1.33) entstehen zwei sechstaktige Abschnitte jeweils durch Wiederholung des zweiten Zweitakters einer regulären Viertaktgruppe. Der polyphone Mittelteil ist hingegen nicht zerlegbar. Man kann, Mozarts Erfindung banalisierend, die erweiterten Perioden auf achttaktige Urformen zurückführen (Notenbeispiel 1.37).

Neben den grundlegenden Formen der Homophonie und Polyphonie kann gelegentlich der Begriff der *Heterophonie*⁴⁵ nützlich sein. Darunter ist die Aufspaltung einer thematischen Hauptstimme in eine stärker und weniger stärker bewegte (figurierte) Form zu verstehen. Dies findet sich häufig in Orchesterunisoni, in denen je nach Beweglichkeit der beteiligten Instrumente einzelne Partien

⁴⁴ BARTEL: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, S. 209.

⁴⁵ DAHLHAUS/EGGBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2, Sp. 195.

Homogene Homophonie

Heterogene Homophonie

9

Homogene Polyphonie

15

Heterogene Polyphonie

23

Extrem homogene Homophonie: Unisono, Einstimmigkeit

28

The musical score for Mozart's Duo No. 1 for two horns, KV 487, is presented in 2/4 time. The score is divided into five sections illustrating different textures:

- Homogeneous Homophony (measures 1-8):** Both horns play the same melody in unison.
- Heterogeneous Homophony (measures 9-14):** The horns play different melodic lines, but they are harmonically unified.
- Homogeneous Polyphony (measures 15-22):** The horns play different melodic lines, but they are harmonically unified.
- Heterogeneous Polyphony (measures 23-27):** The horns play different melodic lines, which are not harmonically unified.
- Extrem homogene Homophonie: Unisono, Einstimmigkeit (measures 28-34):** The horns play the same melody in unison.

Bsp. 1.33: Mozart, Duo Nr. 1 für zwei Hörner KV 487

(woh) - - net, in euch woh - net. Wer a - ber Chri-sti Geist nicht_

(woh) - - net, in euch woh - net. Wer a - ber Chri-sti Geist nicht_

(woh) - - net, in euch woh - net. Wer a - ber Chri-sti Geist nicht

Got - tes Geist in euch woh - net. Wer a - ber Chri-sti Geist nicht

(woh) - - - - - net. Wer a - ber Chri-sti Geist

Bsp. 1.34: Bach, Motette *Jesu, meine Freude*

A - ve, A - ve, ve - rum cor - pus,.

na - tum de Ma - ri - a Vir - gi - ne.

Bsp. 1.35: Mozart, Motette *Ave, verum corpus*; gute Textverständlichkeit durch homorhythmische Deklamation

Adagio cantabile

Bsp. 1.36: Beethoven, Sonate c-moll op. 13, 2. Satz

4 Takte (2+2) 4 Takte (2+2)

Nicht "zerlegbar", da polyphone Struktur

8 Takte

Heterogene Polyphonie (eingeschränkt zerlegbar)

4 Takte (2+2) 4 Takte (1+1+1+1)

Bsp. 1.37: Mozart, Hornduo, auf Achttaktigkeit »verschlimmbessert«

lediglich die Gerüsttöne darstellen, andere eine Form. Häufig setzt Bruckner dies in den dritten Themenblöcken seiner Symphoniesätze ein (Bsp. 1.38⁴⁶).

Bsp. 1.38: Heterophonie: Bruckner, Symphonie Nr. 7, 1. Satz (T. 123 f.)

Für die Werkanalyse kann es hilfreich sein, sich die Satzstrukturen zu vergegenwärtigen, die in einzelnen Abschnitte anzutreffen sind und die ein Moment der Gliederung ausmachen. So finden sich erwähnten Kopfsatz der siebten Symphonie Bruckners nacheinander verschiedene Kombinationen von Homophonie, Polyphonie und Heterophonie (Tabelle 1.4).

Tabelle 1.4: Bruckner, Symphonie Nr. 7, 1. Satz, Ende der Exposition, ab. T. 123; Gliederung anhand der Satzstruktur

Takt	Gliederung nach Satzstruktur	Heterophonie	Polyphonie	Homophonie
123	Heterophones Unisono	x		
139	Daraus heben sich selbständige Kontrapunkte (Bläser) ab	x	x	
141	Wieder heterophones Tutti im ff	x		
145	Führendes Horn, akkordische Blechbläserbegleitung		x	
153	Führende Violine I, homophone Streicher			x
148	Streicherbegleitung entwickelt neuen Kontrapunkt		x	(x)
159	Der Kontrapunkt wird zur Begleitfigur zurückentwickelt			x

Mozart kombiniert im Finalsatz seines Joseph Haydn gewidmeten Streichquartetts G-dur KV 387 den polyphonen Fugenstil mit dem homophonen Stil der Wiener Klassik. Die einzelnen, deutlich (auch hörend) erkennbaren Formabschnitte prägen jeweils eine eigene Art der Homophonie oder Polyphonie aus:

46 KRÄMER/DINGS: Lexikon Musiktheorie, S. 117.

- Das Hauptthema stellt eine Permutationsfuge dar, daher liegt heterogene Polyphonie vor (jede Stimme hat ein eigenes Subjekt bzw. Kontrasubjekt).
- Die kadenzielle Bestätigung (T. 18 ff.) ist in heterogener Homophonie gehalten.
- Die Überleitung und Modulation zur Oberquinttonart (T. 30 ff.) weisen Merkmale heterogener Polyphonie auf.
- Das zweite Thema (Fuge II, T. 51 ff.) steht in (tendenziell) homogener Polyphonie.
- Die Kombination beider Subjekte im Sinne einer Doppelfuge ist heterogen-polyphon.
- Ein zweites Seitenthema (T. 92 ff.) ist in heterogener Homophonie gehalten.
- Ein Gedanke in der Schlussgruppe kontrastiert durch die Bauweise der homogenen Homophonie (T. 108 ff.).

x

2 | Motiv, Verarbeitungstechniken und Imitation

In der Musik der klassisch-romantischen Epoche lässt sich Gestaltbildung auf verschiedene Ebenen beobachten: *Motive* bilden den Baustoff und die Keimzelle selbständiger Ausdrucks- und Struktureinheiten, der *Phrasen*, welche sich wiederum zu größeren syntaktischen Einheiten zusammenschließen. Diesen kann (muss jedoch nicht) die Rolle von *Themen* zukommen. Ob etwas als *thematisch* gelten kann, hängt in der Musik, welche vom Formprinzip des Sonatenhauptsatzes geprägt ist, stark von der Bauweise ab. Themen (im Sinne der Sonatenhauptsatzform) liegen oft Syntaxmodelle (siehe Kapitel 4, S. 102) zugrunde. Sie sind fester gefügt als ihre Umgebung. In nicht-thematischen Abschnitten ist eine vergleichsweise feste Fügung die Ausnahme.

Die dem 19. Jahrhundert entstammende Vorstellung, dass eine Komposition das Ergebnis eines hierarchischen Aufbaus ist und den Eindruck eines gewachsenen Organismus erweckt, hat ihren Niederschlag in der Kompositionslehre Arnold Schönbergs gefunden.¹

Der Begriff *Thema* ist problematisch. In der Tradition der deutschen Formenlehre wird er auf musikalische Phänomene ganz unterschiedlicher Ausdehnung angewandt: auf kurze melodische Partikel wie Fugen»themen« ebenso wie auf textgezeugte *Soggetti* in Motetten und auf ausgedehnte, syntaktisch feste Gebilde wie Haupt- und Seitenthemen in Sonatensätzen. Dies verleitet dazu, auch in Sonatensätzen kurzen, prägnanten Melodiepartikeln den Rang eines Themas zuzuweisen², was eine unzulässige Vermischung von historisch kaum verbundenen Bedeutungen darstellt.³

In den gegenwärtig gebräuchlichen Beschreibungen der Form des Sonatensatzes der klassisch-romantischen Epoche bezeichnet der Begriff *Thema* vor allem eine Ebene der Großform, welche sich als tendenziell hierarchisch unterschieden gegenüber sekundären Formabschnitten darstellt. Diese wird (wenngleich nicht

1 Vgl. dazu DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 16. Verbreitet für diese Sichtweise auf musikalische Kunstwerke ist der Begriff des *Organismusmodells*.

2 Es handelt sich dann zumeist um Phrasen oder Teilsätze größerer syntaktischer Gebilde wie Perioden oder Sätze.

3 Beispielsweise wird der prägnante Dreiklang zu Beginn von Beethovens dritter Symphonie häufig fälschlicher als das Hauptthema des Kopfsatzes angesprochen, doch gerade in diesem Satz ist es ausgesprochen schwer, die Formebene »Thema« deutlich abzugrenzen, d. h. die Frage zu beantworten, wo die Aufstellung von Ideen, Gedanken, thematisch wirksamen Partikeln endet und ihre Verarbeitung beginnt.

zwangsläufig, so doch häufig) durch eine mehr oder weniger abgeschlossene, syntaktisch deutlich gegliederte größere musikalische Gestalt gebildet. Im landläufigen Sinne spricht man vom ersten oder zweiten Thema eines Sonatensatzes. Wie eingangs bereits erwähnt, lassen sich solche »Themen« innerhalb der Sonatenform hierarchisch gliedern: Die Formeinheit *Thema* zerfällt in *Phrasen*, die ihrerseits als aus *Motiven* aufgebaut denkbar sind.

Im Falle von Musik aus Epochen vor der Wiener Klassik kann man die Verwendung des Themenbegriffs umgehen, indem man die Begriffe *Soggetto* (für sprachgezeugte Gestalten in Motetten) oder (in der Fuge zumindest deutscher Tradition) *Subjekt* verwendet.

2.1 Das Motiv

Die Musik der Barockzeit ist häufig durch kleine, vom Rhythmus charakterisierte Partikel geprägt, die im Laufe eines Satzes fortgesponnen werden. Dadurch wird zugleich der Eindruck eines einheitlichen Affekts erzeugt. Die Verwirklichung der Idee einer *Einheit des Affekts* ist charakteristisch für die Musik der Barockzeit. Die Verwendung von Kontrastwirkungen (auf allen Ebenen der Komposition) hingegen ist typisch für die klassisch-romantische Epoche.

Barockzeit: Einheit des Affekts

Klassisch-romantische Epoche: Arbeit mit Kontrasten

Der Kopfsatz des dritten Brandenburgischen Konzerts von Bach (Bsp. 1.25) basiert auf einer einfachen rhythmischen Figur, die nach einer kurzen Präsentation fortgesponnen wird, dann in eine permanente Sechzehntelbewegung aufgelöst und schließlich restauriert wird.

Die Forderung nach einer durchgehend einheitlichen Motorik in der Barockzeit ging Hand in Hand mit der Technik, rhythmische Figuren zu verwenden, die einen Satz prägen (in mehr oder weniger starken Varianten, Abwandlungen und Fortspinnungen). Daraus hat sich in der Wiener Klassik eine Schreibweise entwickelt, die melodisch-rhythmische Keimzellen, sog. *Motive*, erkennen lässt.

Der Begriff des Motivs wurde erst recht spät, in der Mitte des 19. Jahrhunderts geprägt, vor allem in Beobachtung der Kompositionsweise Beethovens. Der Begriff geht in seiner heutigen Verwendung auf Adolph Bernhard Marx zurück:

Eine solche Tongestalt, – eine Gruppe von zwei, drei oder mehreren Tönen, – um eine größere Tonreihe nach ihrem Vorbilde zu gestalten, die gleichsam ein Keim oder Trieb ist, aus dem die größere Tonreihe

erwächst, nennen wir Motiv. Jede Vereinigung von zwei oder mehr Tönen kann als Motiv gelten; in solchen Motiven [...] besteht der Inhalt aller Tongebilde.⁴

Marx betrachtet Motive als extrem kleine Einheiten. An der zitierten Stelle verdeutlicht er seinen Motivbegriff anhand zweier Viertelnoten c^1 – d^1 , welche den Baustein eines zuvor gegebenen »Melodiebeispiels« bildeten.⁵ Marx' Beispiel (Bsp. 2.1) mutet denkbar trocken und akademisch an. Doch das Seitenthema des Beethovenschen Violinkonzertes beginnt mit einer Phrase, die keineswegs komplexer ist und mit wenigen Handgriffen aus dem Lehrbuchbeispiel abzuleiten ist.



Bsp. 2.1: A. B. Marx, *Motiv*, Beethoven, Violinkonzert D-dur

Auch Arnold Schönbergs Erklärung

The motive generally appears in a characteristic and impressive manner at the beginning of a piece. The features of a motive are intervals and rhythms, combined to produce a memorable shape or contour which usually implies an inherent harmony. Inasmuch as almost every figure within a piece reveals some relationship to it, the basic motive is often considered the 'germ' of the idea.⁶

hebt hervor, dass ein Motiv die Keimzelle für eine Komposition als Ganzes abgeben kann. Anders als Marx betont Schönberg, dass einem Motiv rhythmische und melodische Prägnanz zukommt. Ein Motiv kann der erste, den Kompositionsprozess initiiierende Einfall sein. Auch eine Zwölftonreihe kann aus einem solchen Primäreinfall hervorgehen (und entsteht somit eher *nach* als vor einem aus ihr entwickelten Gedanken oder Thema).

Motive werden heutzutage als kleinste formale Einheit in der Musik seit 1750 und in Ansätzen auch davor betrachtet. Ein Motiv gibt (im Sinne der Definition Schönbergs) zugleich die Antriebskräfte einer Komposition vor wie auch (im Sinne eines Bausteins) eine Materialauswahl. Allerdings ist die Reichweite des

4 MARX: Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bd. 1, S. 32.

5 Ebd., S. 18.

6 SCHÖNBERG: Fundamentals of Musical Composition, S. 8.

Motivbegriffs begrenzt. Die Bedeutung motivischer Arbeit wird in der deutschen Formenlehretradition gerne überschätzt.

Je nach der Bedeutung einer motivischen Keimzelle für die Entwicklungen in einem Satz lassen sich Motive verschiedener Prägung unterscheiden:

Vom Rhythmus geprägte Motive: Die Wiedererkennbarkeit und Prägnanz eines Motivs bemisst sich häufig am Rhythmus. Die Verwendung rhythmisch geprägter Motive korrespondiert mit der in der Barockzeit gängigen Affekteinheit, die sich vorzugsweise in einer einheitlichen Bewegungsform niederschlägt.

Melodisch (von der Diastematik) geprägte Motive: Sie bestehen oft aus lediglich einer Intervallkonstellation, die größere Abschnitte eines Themas oder eines Satzes hintergründig durchziehen kann, wobei die rhythmische Gestalt weniger bedeutend ist und daher variabel sein kann. Intervallkonstellationen berühren die Ebene der Struktur stärker als die der Form und sind daher oft schwer nachweisbar. Konstituierend sind sie in der atonalen Musik, insbesondere der Zwölftonmusik.⁷

Generelle Eigenschaften von Motiven (welche sie von Phrasen und Themen unterscheiden) sind:

- Kürze – Motive sind elementare Bausteine, nur wenige Töne umfassend.⁸
- Häufiges Auftreten der Originalgestalt oder von Varianten.

Die letzte Eigenschaft ist entscheidend: Ob etwas als Motiv wirksam ist, erweist sich erst im Verlauf einer Komposition. Einer Gestalt, die nur einmal auftritt, wohnt keine Motivqualität inne. Beim Hören von Musik ist die rhythmische Komponente eines Motivs fast immer deutlicher als die diastematische Gestalt. Die Schönberg-Schule (Erwin Ratz) unterscheidet daher zwischen dem Begriff des Motivs für rhythmische Bausteine und einer »*thematischen Substanz*«, welche durch die den Tonhöhenverlauf (Intervallstruktur) gebildet wird.⁹ In diesem Kontext ist die Bedeutung der Tonhöhenorganisation durch die Zwölftonreihe zu sehen, die – grob vereinfacht gesagt – vor allem Raum für rhythmische Erfindung lässt.

⁷ Die Zwölftontechnik wurde ihrerseits von Schönberg aus der Tradition motivischer Arbeit von Beethoven bis Brahms entwickelt.

⁸ Längere Gestalten sind als *Phrasen, Gedanken, Einfälle* oder gar Themen (dieses vor allem, wenn ihnen ein Syntaxmodell zugrunde liegt) zu betrachten.

⁹ RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre, S. 45.

Ob etwas als Motiv wirksam ist, erweist sich erst im Verlauf eines Satzes.

Die Bildung von Varianten und damit *motivische Arbeit* ist charakteristisch für die Stile und Epochen, die sich des Motivs als musikalischer Keimzelle (im Sinne der Schönbergschen Definition) bedienten, wobei neben recht leicht hörbaren rhythmischen Verwandtschaften und Ableitungen auch die Material-einheitlichkeit auf der Ebene von Tonhöhenkonstellationen tritt (diastematisch geprägte Motive, im oben dargestellten Sinn). In Ansätzen lässt sich letzteres schon im Personalstil Bachs beobachten, welcher über die für die Barockzeit typischen Einheitlichkeit rhythmischer Figuren hinaus auch diastematische Bezüge herausarbeitet¹⁰.

Charakteristisch ist motivische Arbeit jedoch für die Komponisten der Wiener Klassik und ihre Nachfolger. In Ansätzen gilt dies bereits für Haydn, deutlicher für Beethoven. Probleme bereitet die Anwendung des Motivbegriffs häufig im Falle Mozarts. Beethovens motivische Arbeit fand Adepten im 19. und 20. Jahrhundert, namentlich im Werk Johannes Brahms', während sein Antipode Anton Bruckner häufig Schreibweisen anwendete, die an barocke Techniken rhythmisch uniformen Klangflächenkomponierens erinnern.

Motive, die geeignet sind, den Techniken der Motivverarbeitung unterworfen zu werden, was den Eindruck einer *musikalischen Logik* hervorbringt (vgl. Kapitel 1.4), werden bisweilen als *Entwicklungsmotive* bezeichnet. Sie sind typisch für die Fakturen der klassisch-romantischen Epoche. Den Gegenbegriff dazu bildet das *Fortspinnungsmotiv*. Der Begriff zielt auf die bereits mehrfach erwähnte Technik der Barockzeit, insbesondere des Spätbarock, minimale melodische Partikel mit oft jedoch prägnantem Bewegungsimpuls fortzuspinnen. Dieses Verfahren mutet eher als assoziativ an denn als (pseudo-) »logisch«; vgl. dazu Kapitel 1.4.

2.2 Verarbeitungstechniken

Der vergleichsweise offene Motivbegriff A. B. Marx' zielt vor allem auf die oben erwähnten *Entwicklungsmotive* ab. Die Verfahren der Verarbeitung, denen sie unterworfen werden, damit den Eindruck planvoll-logischer Entwicklung hervorrufend, sind zumeist viel älter als die Tradition klassisch-romantischen Komponierens. Sie entstammen zum Teil den Techniken und »kontrapunktischen Künsten«, wie sie in der altklassischen Vokalpolyphonie und der barocken Fuge (einschließlich ihrer Vorläufer) entwickelt wurden.

¹⁰ Ein prominentes Beispiel bietet die erste seiner Inventionen (C-dur).

Je nach Epoche, Gattung und Stil ist die Anwendung der meisten der nachfolgend als *Motivverarbeitungstechniken* dargestellten Verfahren auf größere Gestalten (Soggetti, Fugensubjekte, cantus firmi, Imitationszüge und dergl.) gebräuchlich. Dies gilt jedoch nicht für alle Verarbeitungstechniken gleichermaßen. Rhythmisch neutrale, kleinere melodische Partikel (diastematisch geprägte Motive beispielsweise) lassen sich ohne Bedeutungsveränderung krebsgängig darstellen, was bei komplexeren, rhythmisch differenzierten Gestalten (etwa einem Fugensoggetto) nicht oder nur in stark limitiertem Maße möglich ist.

Von dieser Einschränkung abgesehen repräsentieren daher die im Folgenden eingeführten Begriffe und Verfahren über die motivische Arbeit im engeren Sinne hinaus Verarbeitungstechniken, die zu allen Zeiten der Kompositionsgeschichte gebräuchlich waren.

Sequenz

Sequenz bedeutet die Wiederholung einer Tonfolge (auch einer Harmoniefolge) auf einer anderen Tonstufe. Zu unterscheiden sind

Reale Sequenz: die Intervallschritte werden in ihrer exakten Größe wiederholt (*transponiert*). Dabei wird zumeist der diatonische Rahmen der Tonart überschritten.

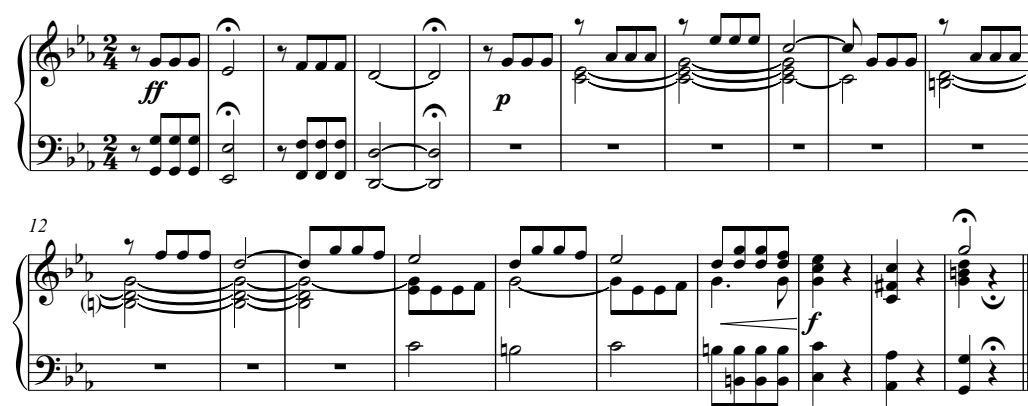
Tonale Sequenz: die Intervallgrößen passen sich den diatonischen Verhältnissen der Tonart an, werden gewissermaßen modal *verschoben* (also innerhalb des Modus bzw. des diatonischen Tonvorrats), nicht transponiert.

Tonale Sequenzen können in thematisch festen Abschnitten eingesetzt werden, ebenso gut in verarbeitenden bzw. durchführenden. Reale Sequenzen sind in thematischen Abschnitten überwiegend erst in den Tonsprachen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts anzutreffen, weil sie meist die Tonart destabilisieren.¹¹

Das überaus bekannte Kopfmotiv¹² zu Beginn der 5. Symphonie Beethovens (siehe Bsp. 2.2) wird in T. 3 tonal sequenziert (die große Terz wird zur kleinen). Selbstverständlich darf die Tonart c-moll (die im Unisono dieser Takte im Übrigen noch in der Schwebe gehalten ist) hier nicht durch chromatische Töne infrage gestellt werden. Eine reale Sequenz (*f-des*) riefte an dieser Stelle, zu Beginn des Satzes, eine groteske Wirkung hervor. Stilimmanent wäre dieselbe reale Sequenz (*g¹-es¹-f¹-des¹*) jedoch in Durchführungsabschnitten, die durch schnell aufeinanderfolgende Tonartwechsel gekennzeichnet sind.

¹¹ Modulation innerhalb thematisch fester Abschnitte gibt es in der Wiener Klassik kaum, im späten 19. Jahrhundert (z. B. bei Richard Strauss) häufig.

¹² *Kopfmotiv*: ein prägnantes Motiv zu Beginn eines Abschnittes, Themas, Soggettos, Satzes usw.



Bsp. 2.2: Beethoven, 5. Symphonie, Anfang

Die Fuge fis-moll aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* Bd. I sequenziert das dreitönige Kopfmotiv zweimal, bemerkenswerterweise in realer Form, was die chromatische Prägung des Fugensubjekts hervorruft. Die erste Sequenz ist zugleich diminuiert, die zweite bildet eine Variante aus. Danach wird das Motiv umgekehrt (Bsp. 2.3).



Bsp. 2.3: Bach, Fuge fis-Moll (WK I)

Sequenzen (wie überhaupt Wiederholungen) melodischer und harmonischer Ereignisse sind das Elixier der Unterhaltungsmusik. Insbesondere die harmonische Quintfallsequenz lässt sich in vielen Kassenschlagern antreffen. Ein prominentes Beispiel ist Bart Howards *Fly me to the Moon*.

Melodische Verengung und Erweiterung

Damit ist die Änderung von Intervallqualitäten gemeint, nicht die Anpassung im Sinne tonaler Sequenz. Im Hauptthema des dritten Satzes aus Beethovens Klaviersonate op. 10 Nr. 1 (s. o. Bsp. 1.18) ist mit der Intervallerweiterung des auftaktigen Motivs klar eine Gestaltungsabsicht verbunden. Der junge Brahms

zeigt sich im zweiten Satz seines Sextetts op. 18 der Beethovenschen Technik verpflichtet (Bsp. 2.4).

Andante, ma moderato

Bsp. 2.4: Brahms, Sextett op. 18, 2. Satz

Augmentation und Diminution

Augmentation ist die Vergrößerung der Notenwerte (zumeist im Verhältnis 2:1), *Diminution* ihre Verkleinerung. Diese Verarbeitungsformen sind bereits in den frühen vokalpolyphonen Stilen auf cantus firmi oder Soggetti angewendet worden. Durch die Augmentation des Kopfmotivs gewinnt Bach in der Invention C-dur (Bsp. 2.5) eine Gegenstimme (T. 3, Unterstimme).

Bsp. 2.5: Bach, Invention C-dur

Beethoven kombiniert im Finale der neunten Symphonie ziemlich ungeniert (hinsichtlich der Gefahr von Satzfehlern) die Originalgestalt des »Freudenthemas« mit ihrer Diminution.

In Joseph Haydns Streichquartett d-moll op. 76 Nr. 2, genannt *Quintenquartett*, eine Fundgrube für das Studium motivverarbeitender Techniken, sehen wir



Bsp. 2.6: Beethoven, neunte Symphonie, Finale

in der Durchführung (T. 64ff.) die Diminution des in Halben verlaufenden Originalmotivs.

Spiegelformen

Auch diese Bearbeitungsformen reichen weit in die Renaissance zurück. Sie werden in der Barockzeit auf ganze Themen oder Soggetti, aber auch auf Gestalten in der Ausdehnung von Motiven angewendet. Wenn man die Originalgestalt des Motivs einbezieht, so ergeben sich vier Formen:

Originalgestalt (O)

Umkehrung (U): Spiegelung an der horizontal-intervallischen Achse

Krebs (K): Spiegelung an der vertikalen, zeitlichen Achse¹³

Umkehrung des Krebses (UK) bzw. Krebs der Umkehrung (KU): Kombination beider Spiegelungen.

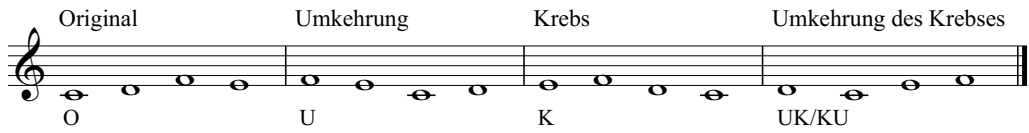
UK und KU sind im Ergebnis identisch; auf die Reihenfolge der Operationen kommt es nicht an.¹⁴ In Bsp. 2.7 wurde zudem die Umkehrung von der Oberquarttransposition aus begonnen und es wurde *tonal* gespiegelt (aus der anfänglichen großen Sekunde aufwärts wird eine *kleine Sekunde* abwärts). Wohl wegen der Wichtigkeit der Spiegelformen für die motivische Arbeit in der Kompositionstechnik der klassisch-romantischen Epoche und in den polyphonen Stilen seit der Renaissance hat Schönberg sie in der Zwölftontechnik berücksichtigt. Die Kenntnis dieser Techniken ist schon allein deshalb unverzichtbar.

Überdeutlich verwendet Bach in seiner Invention B-dur die Spiegelform der Umkehrung (Bsp. 2.8). Ebenso deutlich ist der Einsatz der Krebsform im Soggetto von Bachs Invention d-moll (Bsp. 2.9).

Die krebsgängige Bewegung hieß zur Barockzeit *Regressio* und zählte zu den musikalisch-rhetorischen Figuren (siehe Seite 73).

¹³ Der Krebs wird nur selten auf größere Gestalten (»Themen«, Soggetti) angewendet.

¹⁴ Die Spiegelungen des Buchstabens q sind: q (O) – p (K) – d (U) – b (KU = UK)



Bsp. 2.7: Spiegelformen



Bsp. 2.8: Bach, Invention B-dur



Bsp. 2.9: Bach, Soggetto der Invention d-moll

Menuetto al Rovescio Josph Haydn

11

21 **Trio (al rovescio)** Menuetto D. C

Bsp. 2.12: Hadyn, *Menuetto al Rovescio* aus der Violinsonate A-dur

Allegro non troppo.

6

Bsp. 2.13: Mozart, Streichquartett Es-dur KV 428, Anfang

In Béla Bartóks sechstem Streichquartett finden wir eine Phrase, deren zweite Hälfte durch die Krebsumkehrung der ersten vier Töne abgeleitet wurde (siehe Bsp. 2.14).



Bsp. 2.14: Bach, Bartók, 6. Streichquartett, 2. Satz

Motivteilung, Abspaltung und Liquidation

und Liquidation

Der Begriff *Motivteilung* führt insofern auf einen Widerspruch, als Motive in der Regel als kleinste (und damit unteilbare) Einheiten aufgefasst werden. Dennoch ist der Begriff des *Teilmotivs* gebräuchlich. Der Terminus *Abspaltung* ist eng damit verwandt. Von *Liquidation* (Verflüssigung) kann man sprechen, wenn die durch die Abspaltung und Weiterführung eines Teilmotivs entstehenden Gestalten die ursprüngliche Prägnanz zunehmend einbüßen.¹⁶

Im Variationsthema aus Mozarts Klaviersonate A-dur (Bsp. 2.15) liegt es nahe, die Oberstimme des gesamten ersten Taktes als Motiv aufzufassen. Dieses besteht aus zwei gegensätzlichen Bestandteilen (Wechselnote und Tonwiederholung), die ihre relative Selbständigkeit im weiteren Verlauf zeigen. Der gesamte Klaviersatz ist aus diesen beiden Teilmotiven konstruiert.



Bsp. 2.15: Mozart, Klaviersonate A-dur, Variationsthema

¹⁶ Mit *Liquidation* wird auch die Verkürzung der Länge von Taktgruppen bezeichnet, vgl. unten S. 71.

Auflösung in Figuren und Gänge

Ein Entwicklungsmotiv als konstitutives Element eines motivischen oder thematischen Prozesses kann seiner Substanz verlustig gehen und zur Figur oder zum Gang degenerieren. Diese für den klassischen Satz typischen Vorgänge werden in Analysen selten als solche wahrgenommen. Dabei lassen viele Abschnitte in Werken namentlich Haydns zweifeln, welche der beteiligten Stimmen gerade führend, welche untergeordnet ist. Oft entstammt eine Begleitfigur genetisch einem ursprünglich die Hauptstimme prägenden Motiv.

Einen wichtigen Vorgang der Auflösung bildet die oben bereits erwähnte *Liquidation* (Verflüssigung). Liquidation geschieht durch die Zerteilung einer festen Struktur in immer kleinere, am Ende gestaltlose Einheiten. Die wichtigste Technik dabei ist die Verkürzung von Motiven oder (häufiger) Taktgruppen. Ein Musterbeispiel für den Prozess der Verflüssigung bzw. Liquidation eines Motivs bildet der Anfang von Beethovens erster Klaviersonate (op. 2 Nr. 1, Bsp. 2.16). Dort werden zweitaktige Phrasen auf Eintaktigkeit und Halbtaktigkeit verkürzt.

The musical score shows the beginning of Beethoven's Piano Sonata in F minor, Op. 2, No. 1. The tempo is marked 'Allegro'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score is written for piano. The first system shows measures 1-4. The second system shows measures 5-8. Red annotations above the staff indicate the liquidation process: measures 1-2 are grouped with a red '2', measures 3-4 with a red '2', measures 5-6 with a red '1', measures 7-8 with a red '1'. Further down, measures 5-6 are grouped with a red '1/2', measures 7-8 with a red '1/2', and measures 9-10 with a red '1/4' and '1/4'. The score includes dynamics like *p*, *sf*, and *ff*, and articulation like staccato and accents.

Bsp. 2.16: Liquidationsprozess: Beethoven, Sonate f-moll op. 2 Nr. 1, Anfang

Im Kopfsatz von Beethovens *Waldstein-Sonate* (Notenbeispiel 2.17) beobachten wir die Kondensation einer unscheinbaren Tonfolge (e-fis-g) zu einem hervorstechenden Motiv und anschließend wieder dessen Auflösung in Figuren und Gänge. Aus einer Begleitfigur (den repetitierten Achteln) erwachsend, sich zur Hauptsache verfestigend, wird die ursprüngliche Dreitongestalt im weiteren Verlauf in Tonleitern überführt.

Hauptmotiv – Keimzelle für alle weiteren Bildungen

Allegro con brio

pp

Erweiterung/Umkehrung

Diminution/Umkehrung

Auflösung in Tonleitergänge

cresc.

f

decresc.

pp

cresc.

Motivische Achtelrepetitionen werden Begleitfiguren

p

Bsp. 2.17: Liquidationsprozess: Beethoven, Sonate Cdur op. 53 *Waldstein*-Sonate , Anfang

Figuren

Der Terminus *Figur* (lat. *Figura*, äußere Erscheinung) bezeichnet in der Musik zweierlei:

1. Eine zusammengehörige, meist rhythmisch uniforme Tongruppe mit Begleitfunktion und/oder dekorativer Funktion,
2. seit dem 17. Jahrhundert¹⁷ bis in die Bach-Zeit (und darüber hinaus) als *musikalisch-rhetorische Figur* eine Trägerin von Bedeutungen.

Die ersten Takte des Hauptthemas aus dem Finale von Mozarts *Jupitersymphonie* (Bsp. 2.18) bestehen aus einem dreistimmigen Gerüstsatz, dessen Unterstimmen (in der Violine 2 befindlich) figuriert sind.



Bsp. 2.18: Figuration: Mozart, Sinfonie C-dur KV 551, Finalsatz

Musikalisch-rhetorische Figuren lassen sich in der Musik zwischen Schütz und Bach allenthalben finden. In der Arie *Großer Herr und starker König* aus Bachs *Weihnachtsoratorium* (Bsp. 2.19) sehen wir die Figur der *Syncopatio*, des Verstoßes gegen die Taktordnung als Ausdruck der Irritation über das harte Lager des Jesuskindes, unterstützt durch den *Saltus duriusculus*, das harte Intervall der verminderten Septime, welches zugleich den Charakter einer *Exclamatio*, eines Ausrufs besitzt.

Die Lehre von den musikalisch-rhetorischen Figuren ist umstritten. Die Bassarie aus der ersten Kantate des Weihnachtsoratoriums ist im Parodieverfahren (siehe Kapitel 12.2, S. 328) komponiert. Die Identifikation musikalischer Figuren mit dem Textgehalt schlägt fehl, wenn man die Vorlage betrachtet (die weltliche Kantate BWV 214).

Die Termini *Motiv* und *Figur* lassen sich (cum grano salis) wie folgt unterscheiden: Ein Motiv *motiviert* (z. B. thematische Prozesse oder Formverläufe), eine Figur *figuriert*, häufig mit überwiegend dekorativer Funktion.¹⁸

¹⁷ Deutlich im Werk Heinrich Schützens, vgl. MÜLLER-BLATTAU: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard.

¹⁸ Figuren im Sinne der musikalischen Rhetorik kann selbstverständlich thematische Bedeutung zuwachsen.

Weihnachtsoratorium, Kantate 1 **Syncopatio** und **Saltus duriusculus**

(er-)scha fen, ____, muss ____, in har - ten Krip-pen schla - fen;

Weltliche Vorlage: Kantate BWV 214, *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!*

ha - ben, ____, sein ____, dir an ____, ge - bor - ne Ga - ben.

Bsp. 2.19: Musikalisch-rethorische Figuren – Bach, *Weihnachtsoratorium*, Kantate 1, Nr. 8

Variantenbildung

Variante ist ein Terminus, der als Passepartout für alle Ableitungsformen erhalten kann, die in den bisher genannten Techniken nicht erfasst wurden, weil beispielsweise mehrere Parameter zugleich verändert wurden.

2.3 Motivisch-thematische Arbeit

In Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* heißt es unter dem Stichwort *thematisch*:

Man sagt, ein Tonstück sei thematisch gearbeitet, wenn die Ausführung desselben hauptsächlich in den mannigfaltigen Verbindungen und Zergliederungen des Hauptsatzes, ohne Beymischung von Nebengedanken, besteht.¹⁹

Der Begriff *thematische Arbeit* zielt auf eine größere Einheit, eben die Bearbeitung eines *Themas* als Ganzem ab. Themen können zerlegt, ihre Elemente neu kombiniert, auseinander abgeleitet und weiterentwickelt werden. Es ergibt sich der Eindruck von systematischer Entwicklung statt bloßer Reihung.

Motivische Arbeit zeigt sich in der klassisch-romantischen Epoche (und darüber hinaus bis in das 20. Jahrhundert) in zwei Ausprägungen:

Synthetisch – in der Themenkonstruktion. Ein Thema (oder eine Phrase, eine Melodie, eine Liedform usw.) wird aus wenigen Motiven und ihren Ableitungen gebildet.

¹⁹ KOCH: Musikalisches Lexikon, Sp. 1533.

Analytisch – als Durchführungsarbeit:

- Themen werden in ihre Motive zerlegt,
 - diese dann motivverarbeitenden Techniken unterworfen,
 - oder neu kombiniert.
- Daraus werden Sequenzmodelle entwickelt,
 - oft unter imitatorischer Führung von Motiven durch verschiedene Stimmen (z. B. eines Streichquartetts).

Durchführungsarbeit findet sich zunächst vor allem im gleichnamigen Formabschnitt (*Durchführung*) der Sonatenhauptsatzform. Bald schon dringt sie in die übrigen, sekundären Formteile der Sonatenhauptsatzform ein (in die Überleitung, die Schlussgruppe und vor allem die Coda, die sich seit Beethoven oft als eine zweite Durchführung darstellt). Im 19. Jahrhundert weisen auch thematisch vergleichsweise feste Abschnitte Merkmale von Durchführungsarbeit auf.

Thematische Arbeit lässt sich schwer von motivischer Arbeit abgrenzen. Der Begriff erscheint sinnvoll für Umgestaltungsprozesse, die auf Themen als Ganzes angewendet werden, etwa die Zerlegung von Themen und die Neukombination ihrer Bestandteile oder die Entwicklung thematischer Gestalten und ihrer Elemente auseinander (bloßer Reihung). Meist spricht man heute von motivisch-thematischer Arbeit, ein eher unscharfer Terminus.

Motivisch-thematische Arbeit im Sinne von Durchführungsarbeit wird im Zusammenhang mit der Sonatenhauptsatzform (Kapitel 7.2) zu behandeln sein. Hier sei zunächst nur die Möglichkeit betrachtet, aus Motiven Themen zu konstruieren.

Beispiele für die Konstruktion von Themen aus wenigen Motiven lassen sich nicht nur in der klassisch-romantischen Epoche (bis hin zur Schreibweise eines Bartók) zuhauf finden. Mozarts Themen erscheinen uns oft aus einem Guss geschaffen. Zumindest in den Joseph Haydn gewidmeten Quartetten gewinnt man jedoch den Eindruck, dass Mozart das von motivischer »Arbeit« geprägte Kompositionsverfahren seines Vorbilds aufgreift. Das Hauptthema des Kopfsatzes aus dem Quartett G-dur KV 387 (Bsp. 2.20) entsteht aus drei Keimzellen: 1. dem Quartsprung $d^2 - g^2$ (Motiv a), 2. dem Quartgang (Motiv b) als Ausfüllung von Motiv a (krebsgängig) und 3. chromatischen Gängen (Motiv c) als Verdichtung von Motiv b. Auch den diversen Vorhaltsbildungen kann Motivrang zugesprochen werden. Die Motive finden sich ebenso in den untergeordneten Stimmen, sodass weniger von einer Begleitschicht gesprochen werden kann, eher von Haupt- und Nebenstimmen in tendenzieller Gleichrangigkeit. Die Oberstimme von T. 2 kombiniert die Motive c, a und das Vorhaltselement und bildet ihrerseits

eine kleine Phrase, die später abgespalten, sequenziert und imitiert wird. Dies geschieht auch mit weiteren Elementen. Am Ende verselbstständigt sich die Chromatik.

Es lässt sich hier gut beobachten, wie Motive sich zu größeren Gestalten (typischerweise Phrasen) zusammensetzen.

Allegro vivace assai

The musical score is for the beginning of Mozart's Quartet G-dur KV 387. It is in G major, 2/4 time, and marked 'Allegro vivace assai'. The score consists of three systems of staves. The first system (measures 1-7) shows the initial theme in the first violin, with the second violin and both pianos providing harmonic support. The second system (measures 8-14) continues the theme with various dynamics (f, p, cresc.) and includes trills in the first violin. The third system (measures 15-21) shows the theme being taken up by the second violin and then the piano, with the first violin providing harmonic support. The score is marked with 'Allegro vivace assai' and includes dynamics like f, p, cresc., and trills.

Bsp. 2.20: Mozart, Quartett G-dur KV 387, Anfang

Werden Themen aus wenigen, für den Hörer bewusst oder unbewusst wiedererkennbaren Motiven gebaut, so erzeugt dies oft die Wirkung einer gewissen Sinnfälligkeit. Dies findet sich daher auch in den populären Stilen des 20. Jahrhunderts. Als geistreiches Beispiel dafür kann *Something to Start With* gelten, das jahrelange Eröffnungstück der Paul-Kuhn-Bigband. Das Stück ist aus einem schlichten, zweitaktigen Motiv entwickelt.

SOMETHING TO START WITH

PAUL KUHN

PAUL KUHN

Aufstellung der Quarte in einen Gang Krebs der Sequenz

The musical score is written in 4/4 time and consists of four systems. The key signature has one flat (Bb). The chords and melodic lines are as follows:

- System 1 (Measures 1-4):** Chords: F#m7, Bb7, F#m7, Bb7. Melodic line: F#m7 (Motiv), Bb7 (Variante), F#m7 (Sequenz), Bb7 (Umkehrung D7(9)arrts).
- System 2 (Measures 5-8):** Chords: Gm7, C7, F#m7, Bb7, Bb7, F#m7, Bb7, Gm7, C7. Melodic line: Gm7 (Umkehrung T.6), C7 (Variante), F#m7 (Umkehrung), Bb7 (Krebs), Gm7 (Umkehrung), C7 (Krebs).
- System 3 (Measures 9-12):** Chords: F#m7, Bb7, F#m7, Bb7, F#m7, Bb7, Am7, D7(9)arrts. Melodic line: F#m7, Bb7, F#m7, Bb7, F#m7, Bb7, Am7, D7(9)arrts.
- System 4 (Measures 13-16):** Chords: Gm7, C7, Eb7, D7(9), Gm7, C7, F#m7. Melodic line: Gm7, C7, Eb7, D7(9), Gm7, C7, F#m7.

Bsp. 2.21: Paul Kuhn, *Something to start with* (Transkription Dings)

2.4 Imitation

Der Eindruck, dass zwei oder mehrere Stimmen einander nachahmen, *imitieren*, entsteht, wenn ein Motiv (oder eine Phrase oder ein Soggetto) im zeitlichen Nacheinander durch verschiedene (oft alle) Stimmen eines Satzes geführt wird. Dies kann in freier oder strenger Form, in unterschiedlichem Umfang sowie zeitlichem und intervallischem Abstand (Taktabstand und Einsatzintervall) geschehen. Sofern das ganz oder teilweise zu imitierende Element präexistent ist (das ist vor allem bei cantus firmi der Fall, den »festen Gesängen«, die im Choral- oder Gesangbuch überliefert sind), kann es sogar vor seinem ersten, vollständigen Auftreten imitiert, mithin also *vorimitiert* werden (siehe unten S. 78).

Man kann zwischen strenger und freier Imitation unterscheiden. *Strenge Imitation* meint die Nachahmung unter genauer Beibehaltung des Rhythmus bei prinzipieller Identität der Intervallqualitäten; dabei kann man jedoch noch reale und tonale Imitation (im Sinne realer und tonaler Sequenz) unterscheiden (vgl. Kapitel 2.2).²⁰ Bei *freierer* Imitation wird im allgemeinen der Rhythmus (der am stärksten motivprägende Parameter) beibehalten, die Intervallgrößen

20 Den Traditionen der Vokalpolyphonie folgend kann ein Soggetto, das bei der ersten (einstimmigen) Vorstellung volltaktig mit einer Semibrevis (Ganze Note) beginnt, in den anschließenden Nachahmungen im dann mehrstimmigen Satz mit einer auftaktigen Minima beantwortet werden. Dies gilt auch für Subjekte in Ricercaren oder ricercarartigen Fugen.

hingegen können frei gehandhabt (beispielsweise harmonischen Gegebenheiten angepasst) werden.

Imitiert werden kann auch in Anwendung der bekannten motivverarbeitenden Techniken. Hauptsächlich betrifft dies die Imitation in Augmentation, Diminution, Umkehrung und Krebs.

Kriterien zur Beschreibung von Imitationen

1. Strenge der Imitation. Man unterscheidet
 - strenge vs. freie Imitation; in letzterer bleibt lediglich der Rhythmus, nicht der Tonhöhenverlauf (die Diastematik) erhalten,
 - im Falle strenger Imitation zusätzlich reale und tonale Imitation (mit der gleichen Bedeutung wie im Falle der realen bzw. tonalen Sequenz).
2. Intervallischer Abstand (1, 8, 5, 4 oder andere).
3. Zeitlicher Abstand (Anzahl der Takte (bzw. Mensuren) oder Zählzeiten).
4. Ggf. Anwendung von Verarbeitungstechniken (Augmentation, Diminution, Umkehrung, im Falle von Motiven auch Krebs).

Dieselben Kriterien lassen sich auch zur Beschreibung von Kanons anwenden (mit Ausnahme des Grades der Imitationsstrenge, denn Kanons werden definitionsgemäß streng imitiert); siehe dazu Kapitel 9.10.

Streng, sogar in realer Sequenz imitiert Samuel Scheidt das Initialmotiv (den antiken chromatischen Tetrachord zitierend) in der letzten Variation seiner Partita über den Passionschoral *Da Jesus an dem Creutze stund* (Bsp. 2.22). Wir finden hier auch Imitation in der Umkehrung und im Krebs sowie die Ableitung eines zweiten, durchimitierten »Motivs« in Gestalt der musikalisch-rhetorischen Figur des *passus duriusculus*, den Affekt des Leidens versinnbildlichend.

Vorimitation

Wenn in einer Komposition ein *cantus firmus* bzw. ein *cantus prius factus* (eine präexistente Lied- oder Choralweise) bearbeitet wird, können diese vorimitiert werden. Die Technik der Vorimitation ist in vielen Liedbearbeitungen zu beobachten (die Liedmelodie war Allgemeingut) oder auch in instrumentalen Choralvorspielen (vor allem für die Orgel gedacht). Häufig sind die Imitationen diminuiert, oder es wird umgekehrt der in breiten Notenwerten gehaltene *cantus firmus* als augmentiert empfunden.

The image displays three systems of musical notation for a keyboard piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef.

- System 1:** The first system shows a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. An annotation "Passus duriusculus" with an arrow points to a descending chromatic scale in the bass line.
- System 2:** The second system begins with a measure number "7" above the treble staff. It features a descending chromatic scale in the bass line, with an annotation "Umkehrung" (inversion) and an arrow pointing to it. Another "Umkehrung" label is placed at the end of the system.
- System 3:** The third system begins with a measure number "11" above the treble staff. It includes a descending chromatic scale in the bass line, with an annotation "Krebs" (retrograde) and an arrow pointing to it.

Bsp. 2.22: Samuel Scheidt, *Da Jesus an dem Creutze stund*

Die Imitationszüge in Bachs letzter Choralbearbeitung *Vor deinen Thron tret ich hiermit* (Bsp. 2.23) sind unmittelbar dem cantus firmus entnommen; es handelt sich um den protestantischen Choral *Wenn wir in höchsten Nöten sein*. In für Bach ungewöhnlicher Weise wird auch hier (wie schon in Bsp. 2.22) in *rectus* und *inversus*-Form imitiert.

Bsp. 2.23: Bach, Orgelchoral *Vor Deinen Thron tret ich*

Imitation versus Entwicklung

Ein häufig zu beobachtendes Missverständnis besteht darin, dass im Falle einer Wiederholung oder Sequenzierung eines Motivs in *einer* Stimme der Begriff *Imitation* bemüht wird. Eine einzelne Stimme kann sich jedoch nicht selbst nachahmen, jedenfalls nicht durch den bloßen Vorgang einer Sequenz oder anderweitiger Motivwiederkehr.

Der Begriff der Imitation ist an Vorgänge zwischen regelrechten *Stimmen* gebunden, also auch an »stimmige« Sätze (z. B. in polyphoner Vokalmusik, im

Streichquartett oder vergleichbaren Ensembles). Bei der Wiederkehr eines Motivs in veränderter Instrumentation kann es sich um Imitation handeln, wenn die Wiederkehr mit einem Rollenwechsel verbunden ist. Eine bloße Uminstrumentierung (die Klangfarbe ist ein sekundärer Parameter) erzeugt auch noch nicht den Eindruck von Nachahmung, noch weniger eine entwickelnde Motivarbeit. Die Wiederkehr eines Motivs in einem homogenen Satz, in dem keine Rollen erkennbar sind (wie z. B. die Rolle einer herausgehobenen Oberstimme, eines Basses, einer dezidierten Mittelstimme etc.) ist ein Moment motivisch-thematischer Arbeit bzw. Entwicklung.

Imitation ist ein Vorgang, dem etwas Gestisches, Sprachanaloges anhaftet. Agiert lediglich *ein* musikalischer Redner, so handelt es sich mithin um Entwicklung und motivische Arbeit.

3 | Thema, Formfunktion, Gliederung und Bauweise

In den entwickelten Formen der Wiener Klassik lassen sich wichtige, primäre Abschnitte, oft als »Themen« bezeichnet, von weniger wichtigen, sekundären Abschnitten (Überleitung, Schlussgruppe, Durchführung) unterscheiden. In der Idealvorstellung der Lehre Arnold Schönbergs¹ sind Themen aus »Phrasen« zusammengesetzt, die ihrerseits als aus der Kombination von Motiven erzeugt erscheinen. Themen sind oft durch Syntaxmodelle (siehe unten Kapitel 4, S. 102) gekennzeichnet und durch eine spezifische Bauweise (die »feste Fügung« nach Erwin Ratz²).

In Sonatensätzen lässt sich zudem oft eine Gliederung anhand harmonischer Interpunktionen (s. o. Kapitel 1.2) feststellen. Diesbezüglich spricht Heinrich Christoph Koch in seinem wichtigen Lehrbuch³ von einer »Hauptform«, welche »allen Tonstücken«⁴ zugrunde läge.

3.1 Die Phrase als Struktureinheit

Das Hauptthema aus dem Kopfsatz von Joseph Haydns Sinfonie Nr. 104 ist hierarchisch aufgebaut. Auf der untersten Ebene sehen wir drei Motive, die sich zu vier Taktgruppen von jeweils vier Takten Länge zusammenfügen. Der erste und dritte Abschnitt werden durch die Wiederkehr von Takt 1-4 definiert. Die beiden übrigen Teile gehen durch freie Umkehrung auseinander hervor. Die Motive setzen sich zu größeren Einheiten unterhalb der Ebene eines abgeschlossenen Themas (das wäre hier T. 1-16) zusammen. Solche Einheiten heißen in der Terminologie Arnold Schönbergs *Phrasen*.

Das lateinische *phrasis* bedeutet ursprünglich »rednerischer Ausdruck« oder Diktion, im Deutschen heutzutage meist abwertend einen abgegriffenen, inhaltsleeren Ausdruck bezeichnend. Wenn Motive so etwas wie unteilbare⁵ Atome darstellen, so können sie sich zu Molekülen, eben Phrasen zusammenschlie-

1 SCHÖNBERG/STEPHAN/KOLISCH: Die Grundlagen der musikalischen Komposition - Textband.

2 RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre.

3 KOCH: Versuch einer Anleitung zur Komposition.

4 Er wird damit nur sonatenähnlich gegliederte Sätze im Blick gehabt haben.

5 »Unteilbar« ist mit einem Fragezeichen zu versehen; vgl. Kapitel 2.1.



Bsp. 3.1: Haydn, Sinfonie Nr. 104, Kopfsatz, Motivaufbau im Thema

ßen.⁶ Phrasen sind in dieser Sichtweise strukturelle Einheiten, nicht unbedingt das, was ein Interpret auf einem Bogen spielt oder singt, auch wenn Arnold Schönberg in seiner Bestimmung des Begriffs *Phrase* diesen Aspekt hervorhebt:

The smallest structural unit is the phrase, a kind of molecule consisting of a number of integrated musical events, possessing a certain completeness, and well adapted to combination with other similar units. The term phrase means, structurally, a unit approximating to what one could sing in a single breath. Its ending suggests a form of punctuation such as a comma.⁷

Jenseits der Ebene motivischer Korrespondenzen sind die 16 Takte in Beispiel 3.1 durch die Mittel harmonischer Zäsur gegliedert: Nach 8 Takten wird ein Halbschluss erreicht (V), nach 16 Takten ein perfekter Ganzschluss (I in Oktavlage). Dieser Schlusstakt aus Beispiel 3.1 zeigt das bereits erwähnte Phänomen der *Phrasenverschränkung* bzw. *Takterstickung*: Der schließende Takt der letzten Phrase (I in der ersten Takthälfte, dann Pendel zur IV) bildet zugleich den ersten Takt der neuen, regulär in T. 17 erwarteten Phrase (siehe auch Notenbeispiel 3.2).



Bsp. 3.2: Haydn, Sinfonie Nr. 104, Kopfsatz, Phrasenverschränkung bzw. Takterstickung

6 Man könnte die Analogie weiterspinnen und Themen mit Eiweißen (komplexen Molekülen) oder Zellen (kleinste Struktureinheit von Organismen) vergleichen.

7 SCHÖNBERG: Fundamentals of Musical Composition, S. 3.

Phrasen alleine bilden noch keine syntaktischen Einheiten. Als kleinste Struktureinheiten können Sie sich zu Syntaxmodellen zusammenschließen, indem sie prosahaft frei (als klassischer *Satz* oder als assoziativ-fortspinnendes Modell in der Barockzeit) oder versartig-gereimt (in der Wiener Klassik und auch schon früher als *Periode*) zusammengesetzt werden.

3.2 Der Themenbegriff

Der Begriff *Thema* stammt aus dem Griechischen und bedeutet »das Gesetzte«, »das Aufgestellte« und meint den Gegenstand einer Rede oder einen Gesprächsstoff.

In der Musik wird der Begriff *Thema* (wie auch *Phrase*⁸) häufig unreflektiert und in vielerlei verschiedenen Bedeutungen verwendet. Im Folgenden bezeichnet Thema sowohl eine Formeinheit (Sonate) wie in den polyphonen Gattungen von Renaissance und Barock einen prägenden, zumeist melodischen Hauptgedanken, ein *Soggetto*.

Der Begriff *Thema* tritt in der Musiklehre erstmals in Glareans Traktat *Dodekachordon* (1547) auf. In Renaissance und Barock bezeichnet *Soggetto* in der Motette eine textgebundene, einen Abschnitt prägende, zumeist einstimmige melodische Setzung. Dies lebt in der Fuge weiter und wird dort im deutschen Sprachraum zum *Subjekt*, dem Fugenthema nach heutigem Sprachgebrauch. In der Barockzeit wird synonym mit *Thema* der Begriff *Hauptsatz* verwendet. Auch damit kann sowohl ein Fugenthema als auch eine zusammenhängende melodische Gestalt mit homophoner (oder allenfalls leicht polyphon aufgelockerter) Begleitschicht (Thema in der Sonate) bezeichnet sein.

Betrachtet man die ursprüngliche Bedeutung des Terminus, so lässt sich in der Musik Thematisches von Nicht-thematischem anhand der Formfunktion unterscheiden:

Formfunktion *Aufstellung*: Themen werden »aufgestellt«, thematische Abschnitte sind primär darstellend.

Formfunktion *Verarbeitung*: Auf Themen, die aufgestellt wurden, können verschiedene Verarbeitungstechniken angewandt werden.

8 Der Begriff *Phrase* wird als Struktureinheit von gegenüber dem Motiv (Kapitel 2.1) größerer Dimension und Komplexität verstanden, was sich keineswegs mit dem landläufigen Verständnis des Begriffs als einer vom Interpreten darzustellenden (Sinn-) Einheit decken muss. In Arnold Schönbergs Sichtweise, der hier gefolgt wird, liegt die Ausdehnung von Phrasen zwischen derjenigen von Motiven und Themen.

Nicht-thematisch sind ferner Abschnitte, die konturlos sind und unwichtig erscheinendes Material exponieren. Darauf hebt auch Martin Wehnert⁹ in seinem Versuch, den Begriff *Thema* einzugrenzen, ab. Er benennt vier Aspekte, die verwirklicht sein sollten, wenn man von einem musikalischen Thema sprechen möchte:

1. Ein Thema bildet einen konstitutiven Faktor für ein musikalisches Ganzes. Themen bleiben im Allgemeinen nicht folgenlos; sie beinhalten eine das Ganze prägende Substanz.
2. Themen kehren im Laufe eines Satzes wieder (materiell oder ideell).
3. Sie sind abgrenzbar und damit relativ geschlossen.
4. Sie zeigen eine charakteristische Physiognomie, sie sind wiedererkennbar, besitzen Gestaltqualität.

Wie bereits dargestellt ist die Verwendung des Begriffes *Thema* alles andere als einheitlich. Verwirrend ist vor allem, dass der Begriff gleichermaßen in den geradezu konträren Gattungen der Fuge und der Sonate gleichermaßen gebräuchlich ist: Mit *Thema* wird sowohl eine Struktureinheit (polyphone Gattungen) wie eine Funktionsebene (in der Sonate) bezeichnet; beides hat miteinander so gut wie nichts zu tun:

- Als selbständige Struktureinheit tritt das Thema als kurze, prägnante Gestalt, als klare, zusammenhängende Formulierung in der Fuge oder fugenartigen Sätzen auf. Auch die Soggetti einer Motette lassen sich (allerdings historisch inkorrekt) so gesehen als *Thema* ansprechen.¹⁰
- In der Sonate fällt ein Thema zumeist mit einer Funktionsebene zusammen, nämlich der des Haupt- bzw. Seitensatzes. Seine Funktion ist Darstellen bzw. Aufstellen, im Ggs. zu Verarbeiten (z. B. in der Durchführung), Modulieren (z. B. in der Überleitung), Schließen (in der Schlussgruppe). Es umfasst eine Größenordnung von 8 (selten nur 4), 16, bisweilen sogar 32 Takten¹¹. Hinsichtlich seiner Bauweise unterscheidet es sich durch eine *festere Fügung* von athematischen (überleitenden, verarbeitenden, durchführenden, schließenden), *lockerer gefügten* Formteilen.

⁹ Vgl. WEHNERT: Thema und Motiv, Sp. 289.

¹⁰ Falsch wäre es hingegen, einen Formabschnitt einer Liedform als ihr *Thema* zu bezeichnen, da es dort nicht als solches wiederkehrt, sondern als Reprise eines ganzen Formabschnittes. In einer ABA-Form ist A keinesfalls als »Thema« anzusprechen.

¹¹ Diese typischen Einheiten können durch äußere oder innere Erweiterung oder Eliminierung von Takten über- oder unterschritten werden.

Umgangssprachlich (und damit unangemessen) wird als Thema oft eine Einheit bezeichnet, die im Sinne von Erwin Ratz und Arnold Schönberg lediglich ein Motiv oder eine Phrase (oder auch eine Idee, einen Gedanken usw.) darstellt. Typischerweise verwirklichen Themen in Sonatensätzen (oder sonatensatzähnlichen Formen) gewisse Syntaxmodelle (Periode, Satz, barocker Fortspinnungstypus, s. u. Kapitel 4). Als Themen werden auch Liedformen als Ganzes angesprochen (z. B. zwei- oder dreiteilige Liedformen), wenn sie die Vorlage eines Variationssatzes bilden oder als Refrain in einer Rondoform fungieren.¹² Man sollte dies bei der Verwendung des Begriffes *Thema* im Auge behalten.

Der in der Geschichte, namentlich in deutschen Quellen des 18. Jahrhunderts¹³ häufig verwendete Terminus *Hauptsatz* ist oft mit dem heute benutzten Begriff *Thema* gleichzusetzen. *Hauptsatz* hat sich allerdings bis heute auch als Bezeichnung für den ersten thematischen Abschnitt in der Sonatenhauptsatzform erhalten. In vielen Fällen liefert ein »Thema« einen verwertbaren, wiedererkennbaren Baustoff, prägt also (definitionsgemäß) einen größeren Zusammenhang, typischerweise einen ganzen Satz (Sonatensatz, Fuge etc.).

In der klassischen Sonatenform sind thematische und nicht-thematische Abschnitte typischerweise durch zwei Merkmale unterscheidbar:

1. Durch eine jeweils spezifische *Bauweise*. Themen sind durch eine »feste Fügung« gekennzeichnet, sekundäre Abschnitte durch eine eher »lockere Fügung«¹⁴.
2. Durch das Vorhandensein eines Syntaxmodells in thematischen Abschnitten, in der Wiener Klassik in der Regel das der Periode oder des Satzes. In sekundären Abschnitten der Sonatenform lassen sich Syntaxmodelle hingegen weitaus seltener antreffen, und falls doch, dann meistens syntaktisch weniger klar gefasst und einfacher gehalten als in thematischen Passagen.

Auch in der barocken Fuge lässt sich »thematisches« von »nicht-thematischem« unterscheiden, nämlich die Durchführungen (des Fugensubjekts) gegenüber den Zwischensätzen oder Zwischenspielen. Der Begriff des Themas bezieht sich hier auf einen einstimmigen Vorgang, ein Soggetto oder (in der deutschen

12 Im Jazz wird die Vorlage für die Improvisationen, zumeist sog. *Standards*, sonst Eigenschöpfungen der Musiker, als »Thema« angesprochen. Dies ist insofern gerechtfertigt, als die Vorlage einen höheren Grad an Verbindlichkeit besitzt, als die Formteile, in denen darüber (vor allem über deren Harmonieverlauf, die *Changes*) improvisiert wird.

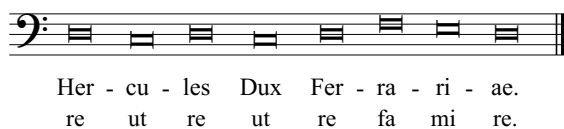
13 Vgl. z. B. KOCH: Musikalisches Lexikon, Sp. 745 ff.

14 Begriffe nach Erwin Ratz, RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre.

Fugentradition) *Subjekt*, eine einstimmige, melodisch und rhythmisch prägnante, wiedererkennbare Bildung, häufig tatsächlich (im Falle der Soggetti in Motetten) oder vermeintlich von einer textlichen Bedeutung geprägt.

Das (oder der) Soggetto

Soggetti sind die themenartigen, einstimmigen, polyphon oder homophon verarbeiteten, kurzen melodischen Bildungen, die vom jeweils vertonten Textpartikel geprägt sind. Gioseffo Zarlino erklärt *Soggetto* in seinem Traktat *Le institutioni harmoniche* (1558) als »diejenige Stimme, aus der die anderen Stimmen abgeleitet sind«, wobei Soggetti vom Komponisten erfunden oder vorgefunden sein können.¹⁵ Im letztgenannten Fall werden sie oft bekannten Vorbildern (gregorianischen Vorlagen, weltlichen Chansons) entnommen. Dies trifft auch noch auf das spätere Subjekt in der Fuge zu¹⁶. Eine Mittelstellung nimmt das sog. *soggetto cavato* ein. Dabei wird ein Soggetto aus Textsilben abgeleitet, indem beispielsweise Solmisationssilben aus den Vokalen einer Textvorlage gebildet werden. Ein oft zitiertes Beispiel ist das *soggetto cavato* aus Josquins Missa *Hercules Dux Ferrariae* (Notenbeispiel 3.3).



Bsp. 3.3: *Soggetto cavato* aus Josquins Missa *Hercules Dux Ferrariae*

Soggetti sind metrisch relativ frei und werden typischerweise imitatorisch durchgeführt, einer besseren Textverständlichkeit zuliebe gelegentlich auch in der stärker homophon anmutenden Satzweise des *contrapunctus simplex*. Ausdehnung, Gestalt und Verarbeitungsweise von Soggetti sind vom Text reguliert, vor allem hinsichtlich der Textdeklamation. Die textgebundenen Soggetti der Motette sind eng verwandt mit den späteren Fugenthemen (*Subjekten*). Schließlich hat sich die Fuge aus verschiedenen polyphonen Gattungen der Instrumentalmusik (unter anderem dem Fugenricercar, der Canzona usw.) entwickelt, welche ihrerseits aus der Motette (oder auch der Chanson und anderen Vokal-gattungen) bzw. Intavolierungen solcher Stücke hervorgegangen sind.

¹⁵ SCHICK: »Soggetto«, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/46669>.

¹⁶ Auch Fugenthemen müssen nicht vom Komponisten selbst stammen; sie waren bis zu einem gewissen Grad Allgemeingut.

Im Anfang der Motette *Exultate Deo* von Palestrina steht das erste Soggetto im Dienste der Textausdeutung (»Jubelt Gott...«), indem es unter anderem den Tonumfang des plagalen Lydisch (c^1 – c^2) um einen Ganzton überschreitet. Die weiteren Textabschnitte erhalten jeweils ein neues, eigenes Soggetto. Der Text gliedert den Satz, die Form ist vom Text abhängig.¹⁷ Unabhängig von möglichen Tonmalereien sind die Soggetti einer vokalen Linienführung verpflichtet und einer natürlich anmutenden Textdeklamation.

Soggetto 1, textausdeutend: Tonumfang überschreitet den Ambitus des plagalen Lydisch (None c^1 - d^2)

Ex - ul - ta - te De - o ad - ju - to - ri no - - - stro

Soggetto 2

ju - bi - la - te De - o Ja - - - - - cob,

Soggetto 3

Su - mi - te psal - mum _____ et da - te tym - pa - num, _____

Bsp. 3.4: Palestrina, Motette *Exultate Deo*, Soggetti

Das Subjekt in der Fuge (Fugenthema)

Wie erwähnt ist das Subjekt einer Fuge, auch Thema bzw. Fugenthema genannt, historisch abhängig vom Soggetto (was auch in der deutsch-lateinischen Bezeichnung »Subjekt« erkennbar ist). Viele Fugensubjekte ließen sich durchaus textieren. Ihre Ausdehnung entspricht meist dem eines vokalen Soggettos. Vor allem instrumental-idiomatisch geprägte Fugensubjekte können auch länger sein (acht Takte und mehr). Sollen Fugenthemen enggeführt werden, müssen sie metrisch relativ neutral gehalten sein. Es ist eher untypisch und daher auffällig, wenn sie einer Taktgruppenperiodik unterworfen sind.

Das Thema bzw. Subjekt der Fuge C-dur aus WK I (Bsp. 3.5) gestattet Einsätze auf allen Zählzeiten des 4/4-Taktes, ohne seinen Charakter dadurch zu entstellen. Es lässt damit Engführungen verschiedener Art zu.

Fugenthemen lassen sich häufig schwer abgrenzen. Ein Fugenthema hat stets einen definierten Anfang, aber bisweilen kein klares Ende, wenn es in typisch barocker Manier in das sich anschließende Kontrasubjekt fortgesponnen wird.

¹⁷ Das Problem der Formgebung stellt sich so gesehen erst bei Musik, der kein sinnstiftender Text zugrunde liegt, insbesondere bei sog. *absoluter Musik*.



Bsp. 3.5: Bach, Fuge C-dur WK I, Thema und Möglichkeit der Engführung

Das Subjekt der Fuge g-moll aus dem Wohltemperierten Klavier II (Bsp. 3.6) beispielsweise geht zäsurlos in das Kontrasubjekt über.



Bsp. 3.6: Bach, Fuge g-moll WK II, Subjekt und Kontrasubjekt

Das Thema in der Sonate

Sonathenthemen eröffnen einen Satz oder stehen – als zweites, bisweilen auch drittes Thema – nach einer meist deutlichen Zäsur. Sie sind homophon und schon von daher metrisch gebunden und relativ lang (8, 16, 32 Takte, selten weniger als 8 Takte) und auch diesbezüglich mit Soggetti oder Fugensubjekten *keineswegs* vergleichbar. Es ist meist auch verfehlt, lediglich die thematische Hauptstimme (meist die Oberstimme) als »Thema« zu anzusprechen, weil Haupt- und Nebenstimmen häufig eine ineinander verflochtene Einheit bilden. Sonathenthemen sind bis zur Zeit Schuberts meist gut abgrenzbar. Später werden Bauweisen thematischer Abschnitte entwickelt, die sich nur noch graduell von ihrer Umgebung abheben. Thema und Verarbeitung gehen dann ineinander über.

Um die Ausdehnung des »Themas« in einer Sonate zu bestimmen, wird gerne zunächst nach Achttakt-Einheiten gesucht. Dies kann in die Irre führen, wie das Hauptthema des Kopfsatzes aus Beethovens Klaviersonate C-dur op. 53 zeigt (Bsp. 3.7). Besser ist es, von Anfang an die zugrundeliegende Struktur aufzudecken (hier: auf Korrespondenzen und Zäsuren zu achten) und das in den meisten Fällen zugrundeliegende Syntaxmodell (Periode oder – hier – Satz) zu erkennen.

Thema I: unregelmäßig gebauter Satz

Modell Sequenz

Allegro con brio

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-6) shows the piano introduction with a strong bass line. The second system (measures 7-10) continues the development. The third system (measures 11-14) concludes the first system. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *sf*, *decresc.*, and *pp*. The tempo is marked **Allegro con brio**. The key signature is C major, and the time signature is 2/4.

Entwicklung/Liquidation

cresc.

f *sf* *decresc.* *pp*

Bsp. 3.7: Beethoven, Waldstein-Sonate, Anfang

In der Sonatentheorie bezeichnet *Thema* eine Strukturebene oberhalb von Phrase und Motiv. Während der Volksmund im Falle der 5. Symphonie Beethovens (siehe Bsp. 2.10) sicherlich die prägnanten Anfangstakte 1-5 als »Thema« apostrophieren wird, handelt es sich dort jedoch um ein Motiv und seine Sequenz. Im weiteren Verlauf sehen wir einen musikalischen Satz (vgl. Kapitel 4.3), bestehend aus einem viertaktigen, anschließend sequenzierten Modell (T. 6-9 und folgende) und dessen Liquidation. T. 1-5 lassen sich als »Motto« oder auch *Devise* verstehen.

Nach der Auffassung Arnold Schönbergs sind klassisch-romantische Sonatenthemen im idealtypischen Fall hierarchisch aufgebaut:

- Motive setzen sich zu Phrasen zusammen.
- Mehrere Phrasen fügen sich zu Themen.

3.3 Gliederung durch Interpunktion nach Koch

In den Sonatentheorien des 19. Jahrhunderts werden bekanntlich verschiedene Abschnitte (zwei Themen, Überleitung, Schlussgruppe) nach ihrer Formfunktion, dem thematischen Gehalt und der Bauweise (fest/locker) unterschieden. Die Frühformen sonatenhafter Sätze zeigen eine solche Differenzierung noch nicht oder nur in Ansätzen. Auf viele Sätze der Frühklassik (Bach-Söhne, Mannheimer Schule, Haydn) lässt sich zutreffender die Idee der *interpunktischen Hauptform* anwenden, welche Heinrich Christoph Koch (1749–1816), ein bedeutender Musiktheoretiker der Wiener Klassik und Verfasser eines wichtigen Musiklexikons, in seiner Kompositionslehre¹⁸ ausarbeitet. Er spricht davon, dass der erste Hauptabschnitt einer Sonate (heute: die Exposition), vier »Haupttheile« besitze, welche durch harmonische Zäsuren abgeschlossen werden.¹⁹ Als Kriterium für die Gliederung wird keineswegs die Motivik bzw. Thematik herangezogen, sondern die harmonischen Stationen bzw. Interpunktionen. Dies lässt sich als Analyse- und Denkansatz auch auf spätere Sonatensätze anwenden, welche komplexer gebaut sind als diejenigen, die Koch betrachtet.

Koch untersucht sonatenartig geformte Sätze und stellt zu Recht fest, dass diese in zwei Hauptabschnitte zerfallen: einen in der Haupttonart, einen weiteren »in der Tonart der Quinte«.²⁰ Dies trifft für Dur-Sätze regelmäßig zu; in Moll ist die Tonart, in die moduliert wird in der Regel die Paralleltonart (III), seltener die Mollform der Oberquinttonart (v). Im folgenden wird daher allgemein

¹⁸ KOCH: Versuch einer Anleitung zur Komposition.

¹⁹ Vgl. dazu DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, 50.f.

²⁰ KOCH: Versuch einer Anleitung zur Komposition, Band 3, S. 342.

von der *sekundären Tonart* gesprochen.²¹ Beide Großabschnitte zerfallen nach Koch aber ihrerseits: Sie werden durch Kadenzen gegliedert, welche Ganz- oder Halbschlüsse in der jeweiligen Tonart bilden. Die Kadenzen welche die »vier interpunktischen Hauptteile« Kochs²² abschließen, sind:

1. Ganzschluss in der primären Tonart – in Kochs Terminologie ein Grundabsatz in der I (I) bzw. i),
2. Halbschluss in der primären Tonart – Quintabsatz in der I (i),
3. Halbschluss in der sekundären Tonart – Quintabsatz in der V (bzw. III oder v in Moll),
4. Ganzschluss in der sekundären Tonart – »Cadenz« in der V (bzw. III oder v in Moll).

Den letzten Schluss qualifiziert Koch nicht mehr als *Absatz*, sondern als »Cadenz«,²³ was eine stärkere Form der Interpunktion bezeichnet. Er beendet den – wie Koch es nennt – »ersten Perioden«. Auch Sicht der modernen Sonatentheorie bezeichnet dies das Ende der *Exposition*.

In der Praxis erscheint dieses Schema mit mannigfaltigen Abweichungen, was Koch selbst zugesteht.²⁴ Einzelne Kadenzstationen können fehlen, weitere Kadenzen sind oft eingeschoben; Abschnitte werden wiederholt oder als Appendix hinzugefügt. Recht einfach lässt sich Kochs »interpunktische Hauptform« am Finalsatz aus Haydns Klaviersonate e-moll Hob. XVI:47 zeigen.²⁵ Die Abschnitte des Satzes sind einander motivisch (man kann auch sagen: »thematisch«) recht ähnlich. Auch die Dichte der Bauweise wechselt im ersten Abschnitt (vor dem Wiederholungszeichen) nicht nennenswert. Dagegen lassen sich die Interpunktionen, die Koch anführt, problemlos nachweisen (Bsp. 3.8). Die letzte Kadenz wird in T. 24 unterbrochen, zugunsten der Wiederholung des Schlussabschnitts.

In den Werken Beethovens und seiner Nachfolger sind starke Interpunktionen immer ein Indiz für das Ende eines Formabschnittes, wenn inhaltliche (thematische) Merkmale nicht hinreichend sind. Als Faustregel kann man sagen, dass deutliche Kadenzen für die Beurteilung der Form meistens sogar stärker ins Gewicht fallen als die Aspekte Bauweise und inhaltliche (thematische, motivi-

21 Im Verlauf des 19. Jahrhunderts werden Sonatenhauptsatzformen entwickelt, in denen in der Exposition drei Tonarten präsent sind. Die sekundäre Tonart ist dann diejenige, in welcher die Exposition schließt. Der Seitensatz kann in einer abweichenden Tonart gehalten sein, die gegenüber der sekundären Tonart als untergeordnet und episodisch wahrgenommen wird.

22 KOCH: Versuch einer Anleitung zur Komposition, Band 3, S. 342.

23 Ebd., Band 3, S. 343.

24 DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 53.

25 Ebd., 49f.

Tempo di Menuet

Grundabsatz I
= Ganzschluss I

Quintabsatz I
= Halbschluss I

Quintabsatz V
= Halbschluss V

Förmliche Kadenz in der V wird ausgeflohen
= vermiedener Ganzschluss V

Förmliche Kadenz in der V
= Ganzschluss in der V

Bsp. 3.8: Haydn, Klaviersonate e-moll Hob. XVI:47, Finale

sche) Gestaltung. Jedenfalls gilt dies, wenn man die Werke durch die Brille der historisch informierten Musiklehre betrachten möchte.

Eine wichtige Variante der Kochschen Hauptform

Diergarten und Neuwirth beschreiben eine häufig anzutreffende Erweiterung der Kochschen Hauptform.²⁶ Sie besteht darin, dass nach der scheinbar abschließenden Kadenz in der sekundären Tonart eine inhaltlich-affektiv kontrastierende Episode erscheint, die nicht selten auch hinsichtlich des Tongeschlechts (im Falle von Dur-Sätzen Moll) kontrastiert. Häufig findet sich dies in monothematischen Sonatensätzen Haydns und wird dort bisweilen als nachgeschobenes zweites Thema fehlinterpretiert – fehlinterpretiert vor allem dann, wenn dieses vermeintliche Thema syntaktisch einfach, herabgestuft erscheint, was typischerweise der Fall ist.

Solche Moll-Episoden finden sich schon bei Carl Philipp Emanuel Bach, beispielsweise im Finalsatz seiner Orgelsonate F-dur WQ 70/3 (Bsp. 3.9). Dort ist die erste Zäsur (Grundabsatz in der I) schwach ausgeprägt, die weiteren hingegen recht deutlich. In T. 22 könnte der erste Teil der sonatensatzartigen Form (Kochs »erster Periode«) abgeschlossen sein, jedoch wird ein motivisch und tonal kontrastierender Gedanke eingeschoben. Er mündet in einer abgewandelten und erweiterten Wiederkehr der acht Takte vor der scheinbaren Finalkadenz.

3.4 Bauweisen und Formfunktionen

In der Sonatenhauptsatzform müssen Thematisches (»Aufgestelltes«) und Nicht-thematisches (verarbeitende, entwickelnde oder ausschließlich modulierende Abschnitte) zueinander nicht notwendigerweise in einem Schwarz-Weiß-Verhältnis stehen. Der Übergang zwischen primärem und sekundärem Material bzw. Abschnitten kann durchaus graduell erfolgen. Für die Bauweise, die für Themen charakteristisch ist, hat Erwin Ratz²⁷ in der Nachfolge Arnold Schönbergs den Begriff der »festen Fügung« geprägt. Nicht thematische Abschnitte erkennt man an einer weniger festen oder (häufiger) ausgesprochen »lockeren Fügung«.

Themen stehen in der Sonatenhauptsatzform zu Beginn oder nach einer deutlichen Zäsur. Sie weisen eine einheitliche Tonart auf (nicht modulierend, allenfalls ausweichend). Sie bestehen aus wenigen, sich wiederholenden oder variierten motivischen Elementen. Ihnen liegt eine planvolle Struktur, meist

²⁶ DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 53.

²⁷ RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre.

Allegretto Grundabsatz I Quintabsatz I

9 Quintabsatz V

16

Grundabsatz V ausgeflohen, Moll-Episode

22 Variante T. 13ff.

30

34 Finale Kadenz in der V

Bsp. 3.9: C. Ph. E. Bach, Orgelsonate F-dur WQ 70/3, 3. Satz

ein Syntaxmodell zugrunde, womit ihr Verlauf teilweise voraushörbar ist. Die innere Differenzierung wirkt absichtsvoll geplant. Dies sind die wesentlichen Merkmale derjenigen Bauweise, die Erwin Ratz²⁸ *fest gefügt* nennt.

Im folgenden Ausschnitt (melodische Oberstimme im Kopfsatz von Haydns Sinfonie Nr. 104, Bsp. 3.10) sehen wir zu Beginn einen solchen thematischen, fest gefügten Abschnitt, ein als regelgerechte Periode²⁹ gebautes Thema. Ein eigenes Seitenthema gibt es hier allerdings nicht. Nach einer klaren Zäsur kehrt in T. 49 das Hauptthema in der Oberquinttonart wieder. Es handelt sich, wie oft bei Haydn, um einen monothematischen Sonatenhauptsatz (vgl. Kapitel 7.4).



Bsp. 3.10: Haydn, Sinfonie Nr. 104, Kopfsatz (Oberstimme)

Der Abschnitt dazwischen zeigt zwar die Wiederkehr mancher Elemente des Hauptthemas bzw. ihre Weiterentwicklung. Es kommt aber auch freies, dekoratives Material zum Einsatz (Tonleitern, Dreiklangsbrechungen, Figuren). Die Tonart wird destabilisiert; schließlich wird die Modulation in die Oberquinttonart vollzogen. Die zuvor feste Taktordnung (8+8 Takte) wird durch kleinere Gruppierungen (Zwei- und Eintakter) abgelöst. Die Einheiten wirken nicht in gleichem Maße wie in den thematischen Abschnitten geplant, sondern eher willkürlich.

28 RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre, S. 25 ff.

29 Zum Syntaxmodell der *Periode* siehe Kapitel 4.2

Dies sind Kennzeichen *locker gefügter* Abschnitte. In der Sonatenhauptsatzform sind Themen im Allgemeinen fest gefügt oder zumindest fester als ihre Umgebung. Überleitung, Schlussgruppe, Durchführung und Coda, oft auch der Seitensatz oder Schlussgruppen-Themen, sind locker gefügt (oder lockerer als die thematischen Formteile). Locker gefügte Abschnitte sind in geringerem Maße »voraushörbar«.

Tabelle 3.1: Feste/lockere Fügung (nach Erwin Ratz)

fest gefügt	locker gefügt
Einheitliche Tonart	Schweifende Tonalität
Deutliche, planvolle Taktgruppierung (z. B.) $8 = 4+4 = 2+2+2+2$)	Kleingliedrig gebaut, unregelmäßige, scheinbar willkürliche Gliederung der Taktgruppen (z. B. $2+2+1+1+1/2 + 1/2 + 1$)
Deutliche Abgrenzung zum Folgenden ist erkennbar	Fließende Grenzen (z. B. fester Viertakter mündet in Verarbeitung)
Aufstellung von wenigen Motiven	Verarbeitung von Motiven aus Themen oder/und: Verwendung von Füllmaterial (Gänge, Figuren)
Gebunden, voraushörbar	Frei, nicht voraushörbar
Typisch für deutlich abgegrenzte Themen	Typisch für Überleitungen, Modulationen, Seitensätze, Seitenthemen, Episoden

Die Länge von Taktgruppen gibt einen Hinweis darauf, ob Abschnitte als thematisch, als zwar thematisch aber von geringerer Gravität oder als athematisch zu betrachten sind:

- Für den *festen Zustand* sind regelmäßige, mittellange Taktgruppen (2, 4 oder 8 Takte) typisch.
- Für den *lockeren Zustand* sind unregelmäßige, kleine Einheiten kennzeichnend.

Auch wenn kein klar erkennbares Syntaxmodell ein Thema als solches auszeichnet, lassen sich thematische und nicht thematische Abschnitte in der Sonatenhauptsatzform doch anhand der Bauweise unterscheiden:

Themen sind fest gefügt, zumindest fester als die Umgebung.

Themenfreie Abschnitte sind locker gefügt, zumindest weniger fest als die Umgebung.

Der feste bzw. lockere Zustand sind vor allem in Stilen realisierbar, die von der homophonen Schreibweise geprägt sind (Sonatenformen). Erwin Ratz erkennt jedoch auch in der Fuge im Abwechseln von thematisch gebundenen

Abschnitten (den sog. *Durchführungen*, Durchführung des Fugenthemas) und Zwischenspielen bzw. Zwischensätzen einen Kontrast zwischen fester und lockerer Fügung.³⁰ Er findet jedoch auf einer anderen Ebene als in der Sonate statt und wird mit anderen Mitteln erzeugt. Die oben (Tabelle 3.1) genannten Kriterien für den festen bzw. lockeren Zustand sind im Kontext von Fugen nicht anwendbar. Eine Fugendurchführung zeigt fast immer eine frei gestaltbare Taktgliederung und oft fließende Grenzen zur Umgebung. Jedoch verleiht die Anwesenheit des Fugensubjekts den Durchführungen eine gegenüber den Zwischensätzen bzw. Zwischenspielen stärkere Verbindlichkeit.

Der Anfang der Exposition (Hauptthema und Überleitung) aus Beethovens Klaviersonate d-moll op. 31 Nr. 2 bietet das seltene (und verwirrende) Beispiel für eine Überleitung, die in mancher Hinsicht fester erscheint als das vorangehende Hauptthema (das sogar einen Wechsel des Tempos aufweist), weil ihm ein Syntaxmodell (*Satz*) zugrunde liegt. Oft wird der Überleitungsabschnitt als das eigentliche Hauptthema empfunden, was jedoch dadurch widerlegt ist, dass er in der Reprise weggelassen ist.

Locker gefügte Seitenthemen und ihre Abgrenzung

In Sonatenhauptsatzformen sind Seitenthemen häufig locker gefügt, jedenfalls oft lockerer als das Hauptthema (wenngleich fester als die ihr vorangehende Überleitung. Typisch für Seitenthemen Beethovens (bisweilen auch Mozarts und Haydns) ist, dass sie fest beginnen (insbesondere mit einem klaren Anfang), dann aber in einen lockeren Zustand übergehen, insbesondere auch keine deutliche Abgrenzung nach hinten (zur Schlussgruppe) aufweisen.

Wenn aufgrund der Motivik eine Abgrenzung zur Schlussgruppe nicht offenkundig ist, hilft eine Betrachtung der Interpunktion durch die Harmonik (in Anlehnung an Kochs *interpunktische Hauptteile*): Ein Formabschnitt – hier also der Seitensatz – ist beendet, wenn eine starke, harmonische Zäsur gesetzt ist, in erster Linie also ein vollkommener Ganzschluss.

Allgemein kann man sagen: Die Grenzen eines Formabschnitts sind weniger durch die Motivik bzw. Thematik oder ein Syntaxmodell oder die Bauweise definiert, als durch harmonische Zäsuren:

Ein Formabschnitt in der Sonatenhauptsatzform wird durch eine starke harmonische Zäsur beendet.

³⁰ RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre, S. 44.

Der Beginn des Seitensatzes ist mithin nach derjenigen Zäsur anzusetzen, welche die Seitensatztonart erreicht hat; das Ende des Seitensatzes frühestens bei Erreichen eines perfekten Ganzsschlusses in der Seitensatztonart.

In Beethovens Klaviersonate Es-dur op. 81a beginnt der Seitensatz nach einem Halbschluss in der Oberquinttonart B-dur, allerdings nicht auf der Tonika, sondern einer prädominantisches Stufe (ii⁰⁷ in Terzquartstellung). Erscheint also bereits der Einsatz des Seitenthemas verschleiert, so gilt dies erst recht für sein Ende: Die anfangs relativ feste Struktur verläuft sich (überdies bei Wechsel der herrschenden Motivik) auf einem Orgelpunkt auf der V. Erst ein Ganzschluss (wenngleich nicht in Oktavlage, sondern aus Gründen der Motivik phrasenverschränkt in Terzlage) setzt eine Zäsur zur dann folgenden Schlussgruppe, deren Anfang (bei wiederum wechselnder Motivik) paradoxerweise deutlich fester erscheint als das Ende des Seitensatzes.³¹

Typen von Sonatenthemen

In der klassisch-romantischen Epoche lassen sich verschiedene Physiognomien von Themen bzw. thematischen Abschnitten (Haupt- bzw. Seitensatz) unterscheiden:

1. Den einfachsten Fall bildet ein syntaktisch *geschlossenes Thema*. Es weist einen klaren Anfang und ein klares Ende auf. Zumeist ist ein Syntaxmodell (Periode, Satz) erkennbar. Ein Beispiel bildet der bereits des öfteren zitierte Anfang des Kopfsatzes von Beethovens Klaviersonate f-moll op. 2 Nr. 1.
2. Locker gefügtes Thema (zumeist im *Seitensatz* auftretend): Die Seitenthemen bzw. Seitensätze Mozarts und Beethoven beginnen strukturiert, münden jedoch oft in eine lockere Bauweise. Die schlussbildende Tonika wird erst spät erreicht. Damit wird der Seitensatz nach »rechts« hin schwer abgrenzbar. Erst eine starke Kadenz beschließt ihn eindeutig. Diese Verhältnisse treffen wir bereits im Seitensatz von Beethovens op. 2 Nr. 1 an.
3. Typus »Thema mit Verarbeitung«: Im 19. Jahrhundert vermischen sich die Funktionen von Aufstellung und Verarbeitung (Durchführung). Die Abgrenzung eines »Themas« fällt schwer. So vermischen sich beispielsweise

³¹ Diese Verhältnisse führen dazu, dass häufig eben dort der Anfang des Seitensatzes verortet wird, was irrig ist, weil die sekundäre Tonart (B-dur) hier längst etabliert erscheint und die beobachtete lockere Bauweise des Seitensatzes alles andere als untypisch für Beethovens Schreibweise ist.

im Anfang der symphonischen Dichtung op. 20 *Don Juan* von Richard Strauss, dem »Thema« des Titelhelden, die Darstellung des Hauptmotivs mit seiner Verarbeitung. Auch ist die Tonalität vergleichsweise schweifend-frei.

4. Themenkomplexe bzw. -gruppen: Wenn ein Abschnitt durch ein Nebeneinander vieler verschiedener Gedanken³² geprägt ist, spricht man in der Sonate nicht von einem »Thema«, sondern von einem Themenkomplex oder einer Themengruppe. Einen solchen Themenkomplex zeigt der Anfang der Serenade *Eine kleine Nachtmusik* von Mozart (Bsp. 1.11 auf S. 23). Wir sehen drei Einfälle oder Gedanken, die allein für sich nicht lebensfähig wären und erst zusammen einen klar erkennbaren Hauptsatz bilden. Dieser wird durch eine starke Kadenz (verbunden mit einer Phrasenverschränkung) beendet.

3.5 Bauweise und funktionale Differenzierung von Formabschnitten

In der klassisch-romantischen Epoche sind thematische und athematische Abschnitte zumeist an einer unterschiedlichen Bauweise erkennbar. Wenn wir ein Werk nicht von Beginn an hören, sondern beispielsweise bei der Wiedergabe einer Einspielung irgendwo inmitten des Ablaufs einsteigen, so sind wir gleichwohl meist in der Lage zu entscheiden, ob wir einen thematischen oder nicht-thematischen Abschnitt hören. Speziell in Sonatenformen (aber nicht nur dort) lassen sich Formabschnitte nach ihrer Funktion differenzieren in

- eröffnende,
- darstellende,
- entwickelnde
- durchführend-verarbeitende
- oder beschließende Abschnitte.

Verhältnis von Themen und themenfreien Abschnitten

In der Klassik sind Sonatenthemen den themenfreien Abschnitten übergeordnet. Die Themen auf der einen Seite und die Überleitung sowie die Schlussgruppe auf der anderen Seite sind syntaktisch differenziert. Man kann daher primäre

³² Als *Gedanke* lässt sich eine Erfindung ohne thematische Selbstständigkeit ansprechen. Der Terminus (Schönberg verwendete ihn gerne) wird allerdings nicht einheitlich verwendet.

(Haupt- und Seitenthema, ggf. drittes Thema) und sekundäre Abschnitte unterscheiden. Sie bilden miteinander eine Art Satzgefüge, ähnlich wie dies in der Sprache der Fall sein kann. Themenabschnitte sind dabei fester gefügt als ihre Umgebung und lassen sich als »Hauptsätze« (im Sinne der Grammatik) auffassen. Die sekundären Abschnitte sind diesen untergeordnet und verhalten sich (im Sinne der Grammatik) wie »Nebensätze«.³³ Diese Ausprägung des Sonatenhauptsatzes, typisch für die Klassik, kann daher als *hypotaktische Anlage* der (Sonatenhauptsatz-) Form bezeichnet werden.

Kriterien zur Differenzierung von Formabschnitten

Formabschnitte in der Sonatenhauptsatzform, aber auch in verwandten Gattungen, lassen sich nach verschiedenen Kriterien differenzieren:

1. Aufbau (Erwin Ratz):
 - Fest gefügte Abschnitte
 - locker gefügte Abschnitte
2. Nach ihrer Funktion innerhalb der Großform:
 - darstellend (eröffnend),
 - überleitend (verbindend), entwickelnd, durchführend,
 - beschließend.

³³ Nota bene: Der Terminus »Nebensatz« ist in der Formenlehre *nicht* eingeführt. Ihn für den *Seitensatz* in der Sonatenhauptsatzform zu verwenden, wäre ein Zeichen von Dilettantismus.

4 | Syntaxmodelle

Thematische Abschnitte (Haupt- und Seitensatz) in den Ausprägungen der Sonatenhauptsatzform der klassisch-romantischen Epoche unterscheiden sich von ihrer Umgebung einerseits durch eine festere Fügung. Andererseits ist damit meist zugleich das Vorhandensein eines Syntaxmodells verbunden. Darunter sind bestimmte modellhafte Bauformen zu verstehen, die sich im Falle der *Periode* aus der Regelmäßigkeit barocker Tanzsätze heraus entwickelt haben und im Falle des sog. *Satzes* aus dem in der späten Barockzeit häufig anzutreffenden *barocken Fortspinnungstypus*. Die *Periode* und der *Satz* haben sich bis in das 19. Jahrhundert und sogar darüber hinaus gehalten. Eingehend werden alle drei Syntaxtypen von Carl Dahlhaus in seinem Aufsatz *Satz und Periode* diskutiert.¹

4.1 Barocker Fortspinnungstypus

Der Begriff *Fortspinnungstypus* wurde von Wilhelm Fischer als Gegenbegriff zum *Liedtypus* geprägt.² Er findet sich als Syntaxmodell in Ritornellen von Arien oder Konzertsätzen oder thematischen Bildungen von Sonaten und Suitensätzen des Spätbarock. Anders als die *Periode* und der *Satz* ist er (nach Kühn³) dreiteilig; seine Bestandteile sind funktional deutlich unterschieden:

Barocker Fortspinnungstypus (dreiteilig)

Vordersatz – eröffnend: Ein motivisch klarer, prägnanter Gedanke, der den Affekt des Satzes charakterisiert.

Fortspinnung – typisch für die Gestaltungsweise der Barockzeit: Partikel oder Motive des Vordersatzes werden sequenziert oder assoziativ fortgesponnen.

Epilog – schließend: Er führt kadenzierend zu Tonika zurück, bisweilen auch zur Oberquinttonart (z. B. in manchen Arienritornellen Bachs).

Die drei Teile unterliegen hinsichtlich ihrer Länge keiner Norm. Insbesondere sind sie in der Regel keineswegs gleich lang. Meist aber beträgt die Ausdehnung einer im barocken Fortspinnungstypus gehaltenen Form 8, 12 oder 16 Takte.

¹ DAHLHAUS: Satz und Periode: Zur Theorie der musikalischen Syntax.

² Vgl. KÜHN: Formenlehre der Musik, S. 42ff.

³ Ebd., S. 44.

Häufig ist in den Leipziger Werken Bachs (Kantaten, Ritornelle in Arien oder Eingangschören) eine Vierteiligkeit zu beobachten, die dadurch entsteht, dass der Fortspinnungsteil in sich zweiteilig ist. Beide Teile zeigen fortspinnendes Gepräge, wobei aber das Sequenzmodell (insbesondere dessen motivischer Gehalt) wechselt.

Vierteiliger Fortspinnungstypus

Vordersatz – eröffnend, motivisch fest (s. o.).

Fortspinnungsteil I – Ein Partikel oder Motiv des Vordersatzes wird sequenziert oder assoziativ fortgesponnen.

Fortspinnungsteil II – Andere Partikel oder Motive des Vordersatzes werden fortgesponnen oder die Kontur des Sequenzmodells ändert sich deutlich.

Epilog – schließend, kadenzierend (s. o.).

Die beiden Fortspinnungsabschnitte können dabei durch eine Zäsur (schwach interpunktierende Kadenz oder kurzer Orgelpunkt oder dergleichen) getrennt werden oder zäsurlos ineinander übergehen.

Das Ritornell in Bachs Arie *Bereite dich, Zion* (Bsp. 4.1) zeigt einen typischen dreiteiligen barocken Fortspinnungstypus. Der Vordersatz ist motivisch sparsam und sorgfältig gearbeitet. Man kann vielfältige Bezüge und Variantenbildungen in der Oberstimme und im Bass sehen. Er schließt in Takt 8 mit einer schwachen Interpunktion, vergleichbar der eines Kommas (Halbschluss). Der Fortspinnungsteil ist einfacher gearbeitet und ergeht sich in harmonischen Sequenzen (Quintfallsequenz); sein Beginn (Auftakt zu T. 9) greift das Kopfmotiv auf. Der im Vordersatz dargestellte Affekt wird nicht infrage gestellt. Die schließende, kadenzierende Funktion des Epilogs wird am beschleunigten harmonischen Aktionstempo deutlich.⁴

Die gleiche Dreiteiligkeit zeigt auch das Ritornell der Arie *Buß und Reu* aus Bachs *Matthäuspassion* (Bsp. 4.2). Hier wird noch deutlicher das Motivmaterial des Vordersatzes im Fortspinnungsabschnitt aufgegriffen. Sowohl das Kopfmotiv selbst wie seine spätere Sequenzierung sind abwärtsgerichtet und zeigen die Figuren der *Katabasis* (Tonleiterabstieg im Motiv) und der *Gradiatio* (stufenweise, treppenartig gestalteter An- oder Abstieg bzw. Sequenz).

Das Ritornell des Eingangschores aus Bachs Kantate BWV 10 *Meine Seel erhebt den Herren* (Bsp. 4.3) zeigt einen vierteiligen Fortspinnungstypus. Der motivaufstellende Vordersatz umfasst zwei Takte. Der Fortspinnungsteil wird durch einen Orgelpunkt in Takt 7 deutlich in zwei Abschnitte gegliedert. Die beiden

4 Eine Beschleunigung des harmonischen Rhythmus erzeugt typischerweise eine Bremswirkung.

First system (measures 1-9):

Measure 1: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass clef, quarter rest, quarter note G2, quarter note A2. Fingering: #, 6, 6, 6/5.

Measure 2: Treble clef, quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Fingering: 6, 5, 6, #.

Measure 3: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass clef, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3. Fingering: 6, 6, 6/5.

Measure 4: Treble clef, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4. Bass clef, quarter note F#2, quarter note G2, quarter note A2. Fingering: #, 6, 6/5.

Measure 5: Treble clef, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Bass clef, quarter note E2, quarter note F#2, quarter note G2. Fingering: #, 6/5, #, 6/5.

Measure 6: Treble clef, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4. Bass clef, quarter note D2, quarter note E2, quarter note F#2. Fingering: #, 6/5, #, 6/5.

Measure 7: Treble clef, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4. Bass clef, quarter note C2, quarter note D2, quarter note E2. Fingering: #, 6/5, #, 6/5.

Measure 8: Treble clef, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Bass clef, quarter note B1, quarter note C2, quarter note D2. Fingering: #, 6/5, #, 6/5.

Measure 9: Treble clef, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass clef, quarter note A1, quarter note B1, quarter note C2. Fingering: #, 6/5, #, 6/5.

Second system (measures 10-16):

Measure 10: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Fingering: 6, 5, 6/5.

Measure 11: Treble clef, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4. Bass clef, quarter note F#2, quarter note G2, quarter note A2. Fingering: 6, 5, 6/5.

Measure 12: Treble clef, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Bass clef, quarter note E2, quarter note F#2, quarter note G2. Fingering: 6, 5, 6/5.

Measure 13: Treble clef, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4. Bass clef, quarter note D2, quarter note E2, quarter note F#2. Fingering: 6, 5, 6/5.

Measure 14: Treble clef, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4. Bass clef, quarter note C2, quarter note D2, quarter note E2. Fingering: 6, 5, 6/5.

Measure 15: Treble clef, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Bass clef, quarter note B1, quarter note C2, quarter note D2. Fingering: 6, 5, 6/5.

Measure 16: Treble clef, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass clef, quarter note A1, quarter note B1, quarter note C2. Fingering: 6, 5, 6/5.

Bsp. 4.1: Bach, *Bereite dich, Zion*, Ritornell

First system (measures 1-8):

Measure 1: Treble clef, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Fingering: 6, #, 6/5.

Measure 2: Treble clef, quarter note F#4, quarter note G4, quarter note A4. Bass clef, quarter note F#2, quarter note G2, quarter note A2. Fingering: #, 6/5, #.

Measure 3: Treble clef, quarter note E4, quarter note F#4, quarter note G4. Bass clef, quarter note E2, quarter note F#2, quarter note G2. Fingering: #, 6, 7, 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b.

Measure 4: Treble clef, quarter note D4, quarter note E4, quarter note F#4. Bass clef, quarter note D2, quarter note E2, quarter note F#2. Fingering: #, 6, 7, 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b.

Measure 5: Treble clef, quarter note C4, quarter note D4, quarter note E4. Bass clef, quarter note C2, quarter note D2, quarter note E2. Fingering: #, 6, 7, 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b.

Measure 6: Treble clef, quarter note B3, quarter note C4, quarter note D4. Bass clef, quarter note B1, quarter note C2, quarter note D2. Fingering: #, 6, 7, 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b.

Measure 7: Treble clef, quarter note A3, quarter note B3, quarter note C4. Bass clef, quarter note A1, quarter note B1, quarter note C2. Fingering: #, 6, 7, 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b.

Measure 8: Treble clef, quarter note G3, quarter note A3, quarter note B3. Bass clef, quarter note G1, quarter note A1, quarter note B1. Fingering: #, 6, 7, 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b.

Second system (measures 9-15):

Measure 9: Treble clef, quarter note F#3, quarter note G3, quarter note A3. Bass clef, quarter note F#1, quarter note G1, quarter note A1. Fingering: 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b, 4b, 3, #, 7/5, 6/4, 5, #.

Measure 10: Treble clef, quarter note E3, quarter note F#3, quarter note G3. Bass clef, quarter note E1, quarter note F#1, quarter note G1. Fingering: 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b, 4b, 3, #, 7/5, 6/4, 5, #.

Measure 11: Treble clef, quarter note D3, quarter note E3, quarter note F#3. Bass clef, quarter note D1, quarter note E1, quarter note F#1. Fingering: 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b, 4b, 3, #, 7/5, 6/4, 5, #.

Measure 12: Treble clef, quarter note C3, quarter note D3, quarter note E3. Bass clef, quarter note C1, quarter note D1, quarter note E1. Fingering: 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b, 4b, 3, #, 7/5, 6/4, 5, #.

Measure 13: Treble clef, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3. Bass clef, quarter note B0, quarter note C1, quarter note D1. Fingering: 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b, 4b, 3, #, 7/5, 6/4, 5, #.

Measure 14: Treble clef, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Bass clef, quarter note A0, quarter note B0, quarter note C1. Fingering: 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b, 4b, 3, #, 7/5, 6/4, 5, #.

Measure 15: Treble clef, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Bass clef, quarter note G0, quarter note A0, quarter note B0. Fingering: 9/4, 8, 7b, 4, 6, 7b, 4b, 3, #, 7/5, 6/4, 5, #.

Bsp. 4.2: Bach, *Buß und Reu*, Ritornell

Fortspinnungsabschnitte lassen sich jeweils nochmals untergliedern: der erste in 2x2 Takte, in denen das Sequenzmodell wechselt, der zweite vor allem durch die Beobachtung, dass der Bass nach zwei Takten seine Bewegungsrichtung umkehrt. Die Oberstimme im zweiten Fortspinnungsteil setzt sich motivisch deutlich von den vorhergehenden Takten ab, so dass zusammen mit dem Befund des trennenden Orgelpunktes die Annahme einer Zweiteiligkeit im gesamten fortspinnenden Teil gerechtfertigt erscheint.

The image displays a musical score for a Ritornell from Bach's Cantata 10. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-3) features a sequence in the bass line. The second system (measures 4-6) continues this sequence. The third system (measures 7-9) shows a change in the bass line's direction. The fourth system (measures 10-12) concludes the section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Bsp. 4.3: Bach, Kantate 10, Eingangschor, Ritornell

4.2 Die Periode

Lat. *periodus* bedeutet Umgang, Umlauf, Kreislauf; in der Rhetorik »abgerundeter Redesatz«. Im heutigen Sprachgebrauch wird in der Formenlehre unter *Periode* ein für die Wiener Klassik und das 19. Jahrhundert typisches Modell verstanden, das im Gegensatz zum *Satz* (s. u. S. 109) geschlossen und symmetrisch ist. Es entspricht dem *Liedtypus* Wilhelm Fischers. Periodische Bildungen kommen bereits im Generalbasszeitalter vor, dort hauptsächlich in Tanzsätzen. Die heutige Ausprägung des Begriffs (symmetrisches Gebilde, bestehend aus Vorder- und Nachsatz) geht auf Adolph Bernhard Marx zurück.

Bsp. 4.4: Mozart, Klarinettenkonzert, Rondo (Anfang)

Die ersten acht Takte des Refrains aus dem Rondo von Mozarts Klarinettenkonzert zeigen alle Merkmale der klassischen Periode:

1. Perioden sind tonal geschlossen (beginnen und schließen auf der Tonika).
2. Sie sind zweiteilig und bestehen aus zwei Teilsätzen:
 - aus dem *Vordersatz*, endend mit schwacher Interpunktion, typischerweise als Halbschluss oder als imperfekter Ganzschluss (I³ oder I⁵)
 - und dem *Nachsatz*, endend mit einer starken Interpunktion, meist als vollkommener Ganzschluss.

3. Beide Teilsätze sind typischerweise in zwei mehr oder weniger kontrastierende Phrasen gegliedert (ab); dann zeigen sie den Aufbau aba'b' und sind damit quasi symmetrisch gruppiert.
4. Bisweilen bestehen Perioden aus satzartigen Teilsätzen, dann in der Form a-a'-Fortspinnung (bzw. Entwicklung bzw. Liquidation).

Es sei nochmals betont, dass der Vorder- und der sich zu ihm reimende Nachsatz zumindest im idealtypischen Fall jeweils aus *zwei* Phrasen bestehen, was zum oben gegebenen Schema aba'b' führt. »ab« bewegt sich von der Tonika zur Dominante (I-V), »a'b'« von der Dominante zur Tonika zurück (V-I). Für Mozart typisch sind Vordersätze, die auf die V zielen (meist als V^5 auf der melodischen $\hat{2}$ innehaltend), während die Melodik im Nachsatz zur I^8 ($\hat{1}$) führt. Diesen Mozarts Erfindungen häufig kennzeichnenden melodischen Stufengang ($\hat{2}-\hat{1}$) zeigte auch oben Bsp. 4.4. Der Aufbau einer solchen Periode ist regelmäßig und erinnert an eine Gedichtstrophe im Kreuzreim. Daneben gibt es wie bereits erwähnt recht oft Perioden mit satzartig gebauten Teilsätzen.

Selbstverständlich besitzt keineswegs jede Periode sämtliche der oben aufgezählten Eigenschaften. Im Falle der klassischen achttaktigen Periode (vgl. Bsp. 4.4) kann man im idealtypisch drei Gliederungsebenen feststellen (vgl. dazu Tabelle 1.2):

1. 2 + 2 + 2 + 2 Phrasen,
2. 4 + 4 Halbsätze,
3. 8 Takte insgesamt.

Als vierte (unterste, nach der Zählung oben »nullte«) Ebene kommt die der Motive infrage.

Die Achttaktigkeit, welche gemeinhin für Perioden postuliert wird, geht auf den Umstand zurück, dass die dominierende Taktart in der Klassik, der 4/4-Takt nämlich, eine zusammengesetzte Taktart ist. Er ist als Kompositum zweier 2/4-Takte zu verstehen. So gesehen ist das Grundmaß der Periode die Sechzehntaktigkeit. Tatsächlich weisen Perioden in Sätzen im 3/4-Takt (wiederum einer elementaren Taktart) meist genau diesen Umfang auf (8 Takte Vordersatz und 8 Takte Nachsatz). Die zitierten Werke Mozarts im 6/8-Takt zeigen wiederum Achttaktigkeit. Weil die zusammengesetzten Taktarten in der Musik der Wiener Klassik überwiegen, kommt es zu dem Eindruck, die Achttaktigkeit bilde so etwas wie eine Norm.

Die Ausdehnung von Perioden

- Perioden umfassen in zusammengesetzten Taktarten (4/4 oder 6/8) normalerweise acht Takte.
- In einfachen Taktarten (2/x bzw. 3/x) verdoppelt sich demgegenüber die Taktmenge.

Der Anfang ⁵ von Mozarts Klaviersonate c-moll KV 457 zeigt den typischen Aufbau einer achttaktigen Periode (die Taktart ist zusammengesetzt, 4/4). Zwei Phrasen a und b kontrastieren maximal (Unisono vs. Akkordsatz, Forte vs. Piano, schroffer Gestus vs. Intimität). Die Harmonik verhält sich quer zur Motivik: I-V-V-I gegenüber a b a' b'. Man bezeichnet dies auch als *chiastisches Eröffnungsmodell* (kreuzweise Verbindung von Harmonik und Motivik, siehe S. 121).

Bsp. 4.5: Mozart, Sonate c-moll KV 457, 1. Satz (Anfang)

Die stark kontrastierenden Phrasen dieser Periode verleihen bereits den Eröffnungstakten des Satzes den Charakter des Dramatischen. Der Einsatz von Kontrastwirkungen ist ein typisches Verfahren der Wiener Klassik, die sich damit von der Idee der Affekteinheit absetzte, die in der Barockzeit herrschte.

Die Regelmäßigkeit der Periode hat ihre Wurzeln in den Tanzsätzen der Renaissance und des Barock. Dass wir die Gruppierung in Zweierpotenzordnung als »Natur« empfinden, ist wohl in der Motorik des Tanzschrittes begründet.

⁵ Der Hauptsatz insgesamt geht weit über diese ihn eröffnende Periode hinaus, welche in lediglich imperfekter Form schließt, auf dem Sextakkord der I statt auf der Grundstellung in Oktavlage.

4.3 Der Satz

Der *Satz* (nach Erwin Ratz) bildet in der Klassik das Gegenmodell zur Periode. Er ist asymmetrisch und offen gehalten. In der Terminologie Wilhelm Fischers gehört er zum »Fortspinnungstypus«; er lässt sich – cum grano salis – auch als die Übertragung des barocken Fortspinnungsmodells in die Welt der Wiener Klassik verstehen. Während der barocke Fortspinnungstypus durch seine dreiteilige Anlage (eröffnend, fortspinnend, schließend) gekennzeichnet ist, zeigt der klassische Satz eine klare Zweiteiligkeit: Er besteht einerseits aus einem Modell, das wiederholt oder sequenziert wird, gefolgt vom Entwicklungsteil andererseits.

Der Begriff *Satz* geht auf Adolph Bernhard Marx zurück.⁶ In seiner Tradition steht die Lehre Arnold Schönbergs, insbesondere die Formenlehre seines Schülers Erwin Ratz. Die Merkmale des Syntaxmodells »Satz« sind

- Zweiteiligkeit:
 1. Eröffnung durch eine Phrase und ihre Sequenz (darstellend),
 2. Fortspinnung, Entwicklung oder sogar Liquidation der Motivik des ersten Abschnittes (verarbeitend), oft halbschlüssig endend.
- Die beiden Teile eines Satzes korrespondieren nicht untereinander; der Satz ist asymmetrisch.
- Der Satz ist im Gegensatz zur Periode offen, auf Entwicklung hin angelegt,
- und dabei meist auch tonal offen (Halbschluss).
- Oft sind die Teilsätze einer *Periode* satzartig angelegt.

Das Syntaxmodell *Satz* wird im Allgemeinen eher mit Beethoven als mit Mozart in Verbindung gebracht. Das Musterbeispiel bildet das bereits mehrfach zitierte Hauptthema des Kopfsatzes von Beethovens erster Klaviersonate f-moll op. 2 Nr. 1 (Bsp. 4.6). Es zeigt den für Beethoven typischen Aufbau aus

Modell – Sequenz – Liquidation – Halbschluss
 $2 + 2 + 1 + 1 + 1/2 + 1/2 \dots$

Gleichwohl schreibt auch Mozart Themen nach dem Satzprinzip. Der Beginn des Allegro aus Mozarts Streichquartett C-dur KV 465 (Bsp. 4.7) beginnt mit

⁶ In den historischen Musiklehren bedeutet *Satz* ganz allgemein eine syntaktische Einheit, oft synonym mit dem heutigen »Thema« (vor allen in der Ausprägung »Hauptsatz«).

Allegro

2 2

Modell Sequenz

5 1 1 1/2 1/2 1/4 1/4

Liquidation mit Kadenz (Halbschluss)

Bsp. 4.6: Beethoven, Sonate f-moll op. 2 Nr. 1, Anfang

einer zweitaktige Phrase und ihrer Sequenz.⁷ Daran schließt sich eine wiederum viertaktige Einheit an, die sich als Fortspinnung oder Entwicklung des Kopfmotivs darstellt. Hier beobachten wir wieder die typische Verkürzung der Taktgruppen auf Eintakter, Halbtakter und schließlich vielleicht sogar 1/4-Takteinheiten. Die ursprünglich feste Struktur wird verflüssigt, *liquidiert*. Der syntaktisch offenen Struktur entspricht wieder die harmonische Offenheit in Form eines Halbschlusses.

4 2 2 1 1

Sequenzierung Liquidation

1/2 1/2

Liquidation

Bsp. 4.7: Mozart, *Dissonanzenquartett*, Beginn des Kopfsatzes

⁷ Dieser Viertakter ist in sich periodisch gebaut: Es gibt zwei Motive (T. 1 und T. 2), T. 2 endet harmonisch offen, T. 4 schließend. Es handelt sich hier bereits um zwei ineinander verschachtelte Syntaxmodelle; siehe dazu unten S. 127.

Der Satz ist auf Weiterführung, Entwicklung, Offenheit hin angelegt, nicht nur durch den meist vorhandenen Halbschluss (Schluss auf der V, Quintabsatz), sondern auch hinsichtlich der Motivik: Zur Aufstellung von Motiven oder Phrasen gesellt sich sofort deren Verarbeitung. Das Modell des »Satzes« wurde von Schönberg und seiner Schule daher als fortschrittlich und der Periode gegenüber höherwertig betrachtet.⁸

Die Bezeichnung der beiden ungleichen Teile als *Vordersatz* und *Nachsatz* ist durchaus gebräuchlich, jedoch etwas unglücklich, weil sie an die Symmetrie denken lässt, welche den beiden Halbsätzen typischer Perioden innewohnt, im Satz aber gerade nicht gegeben ist. Günstiger (weil die funktionale Differenz verdeutlichend) sind die Begriffe *Präsentationsphrase* und *Fortsetzungsphrase*⁹, welche Diergarten und Neuwirth in Anlehnung an die amerikanische Terminologie vorschlagen.¹⁰

4.4 Die Syntaxmodelle im Vergleich

Vereinfachend gesagt ist die Periode das für Mozarts Themen typische Syntaxmodell. Der Satz hingegen kommt Beethovens Schreibweise und musikalischem Denken näher.

Tabelle 4.1: Fortspinnungstypus, Satz und Periode im Vergleich

Barocker Fortspinnungstypus	Satz	Periode
Geschlossen	Offen	Geschlossen
Asymmetrisch dreiteilig	Asymmetrisch zweiteilig	Symmetrisch, ausbalanciert
Weiterspinnen (assoziativ) von Kopfmotiven; häufig sequenzierend	Korrespondenz in der ersten Hälfte (zwei sequenzierte Phrasen)	Oft Korrespondenz (»Reim«) zwischen Vordersatz und Nachsatz
Vordersatz – Fortspinnung – Epilog	Motiv/Phrase – Sequenz – Entwicklung	Vordersatz – Nachsatz
$x+y+z = 8$ (12, 16) Takte	$2+2+1+1+1/2+\dots = 8$ Takte	$2+2+2+2 = 4+4 = 8$ Takte

Eine alternative Terminologie gründet auf die allgemeineren Begriffe *Fortspinnungstypus* und *Liedtypus*. Dann gilt:

8 Vgl. dazu EGGBRECHT: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Artikel »Periodus/Periode«, S. 12f.

9 Der Begriff *Phrase* deckt sich dabei nicht mit dem Phrasenbegriff Schönbergs. Das in der *Präsentationsphrase* sequenzierte Modell bildet im Sinne Schönbergs bereits eine Phrase, eine Struktureinheit, nicht zuletzt, weil sie typischerweise aus zwei verschiedenen Motiven zusammengesetzt ist.

10 DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 85.

- Mindesteigenschaften für Perioden (Liedtypus) sind Symmetrie und relative Geschlossenheit.
- Mindesteigenschaften für Sätze (Fortspinnungstypus) sind Asymmetrie und ein relativ offener Schluss.

Man kann die Periode, den *Liedtypus* Wilhelm Fischers, mit Lyrik vergleichen, den *Fortspinnungstypus* (worunter auch der klassische »Satz« fällt) mit »musikalischer Prosa«, ein von Arnold Schönberg geprägter Begriff.¹¹ Schönberg verbindet seine Kritik an der naiven Periodik gewisser Formen des 19. Jahrhunderts (Charakterstück, Volksliedkolorit in symphonischen Formen usw.) mit der Forderung nach kunstvoller, ästhetisch anspruchsvoller thematisch-motivischer Arbeit in Verbindung mit komplexen Gliederungsformen anstelle einer regelmäßigen (und sich damit dem Publikumsgeschmack anbietenden) Periodik, die er in den Nationalstilen des späten 19. Jahrhunderts verwirklicht sah. Mit dem Begriff *musikalische Prosa* reiht er sich in jene Tradition ein, in welcher musikalische Strukturen als sprachanalog beschrieben werden.

Das Bsp. 4.8 zeigt die beiden thematisch verwandten Themenanfänge aus Mozarts später g-moll-Sinfonie (Periode) und Beethovens erster Klaviersonate (Satz, der Anschaulichkeit halber nach g-moll transponiert), die Erwin Stein gegenübergestellt hat.¹²

Mozart, Sinfonie g-moll KV 550, 4. Satz **Symmetrie**

Vordersatz Nachsatz

Beethoven, Klaviersonate f-moll (transponiert) op. 2, I, 1. Satz **Liquidation**

Modell Sequenz Abspaltung Sequenz Auflösung

Gemeinsamkeiten: 2 + 2 + 1 + 1 + 1/2 + 1/2 + 1/4 + 1/4

• Achttaktigkeit
• „Mannheimer Rakete“
• Verwandter Affekt

Asymmetrie

Bsp. 4.8: Periode und Satz im Vergleich

Das Muster einer typischen Periode erkennen wir im Hauptthema des Kopfsatzes von Mozarts später Klaviersonate D-dur KV 576 (Bsp. 4.9). Phrase 1 (T. 1

¹¹ SCHÖNBERG: Symphonien aus Volksliedern.

¹² Vgl. DAHLHAUS: Satz und Periode: Zur Theorie der musikalischen Syntax. S. 17.

und 2) sowie Phrase 3 (T. 5 und 6) reimen sich deutlich. Die zweiten Teilphrasen von Vorder- und Nachsatz sind ebenfalls analog gebaut.



Bsp. 4.9: Mozart, Sonate D-dur KV 576, Anfang

Durch wenige Eingriffe lässt sich dieses achttaktige Thema in einen Satz umformen. Dazu müssten vor allem die Takte 3 und 4 mit den Takten 5 und 6 die Position tauschen: T. 1-2 bilden das Modell, anschließend T. 5 und 6 dessen Sequenz (Präsentationsphrase), die übrigen Takte bilden dann die Fortsetzungsphrase (Notenbeispiel 4.10). Auch eine Liquidationsprozess ließe sich anbringen (Bsp. 4.11).



Bsp. 4.10: Mozart, Sonate D-dur KV 576, umgeformt zu einem Satz

The musical score is for a piece in 6/8 time and D major. It consists of two systems of staves. The first system has five measures, and the second system has four measures. Dynamics include *f*, *mf*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, and accents. The piece ends with a double bar line.

Bsp. 4.11: Mozart, Sonate D-dur KV 576, umgestaltet als Satz mit Liquidation

4.5 Differenzierung des Periodenbegriffs

Das Verhältnis von Vorder- und Nachsatz ist in typischen Perioden das eines Kreuzreimes: aba'b'. Doch auch dann, wenn der Nachsatz keinen Reim zum Vordersatz aufweist, kann die Ausgewogenheit der Taktgruppierung ($4 \times 2 = 2 \times 4 = 8$) zusammen mit dem Eindruck des (insbesondere tonal) Geschlossenen einen Achttakter als periodisch erscheinen lassen. Üblich sind auch modulierende, gleichwohl gereimte Perioden. Wenn in einer periodischen Gliederung der Nachsatz den Vordersatz fortspinnt oder entwickelt, entsteht eine Nähe zum Satz. Zudem gibt es recht häufig den Fall, dass die Teilsätze von Perioden auf kleinerem Maßstab dem Syntaxmodell des Satzes folgen.

Wie schon Erwin Ratz betonte, bilden der Satz und die Periode ohnehin einen eher idealisiert gedachten Gegensatz.¹³ Die Ausprägung einer thematischen Gestalt verortet sich häufig zwischen diesen Gegenpolen, zeigt selten die Züge des einen oder anderen in reiner Form. Die terminologische Differenzierung ist methodisch hilfreich: Sie schärft den Blick bei der analytischen Arbeit.

Periode mit satzartigen Teilsätzen

Neben einem Kontrast- oder Verschiedenheitsverhältnis im Vordersatz und analog im Nachsatz einer Periode (ab – a'b') gibt es häufig den Fall, dass Vorder-

¹³ RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre, S. 24.

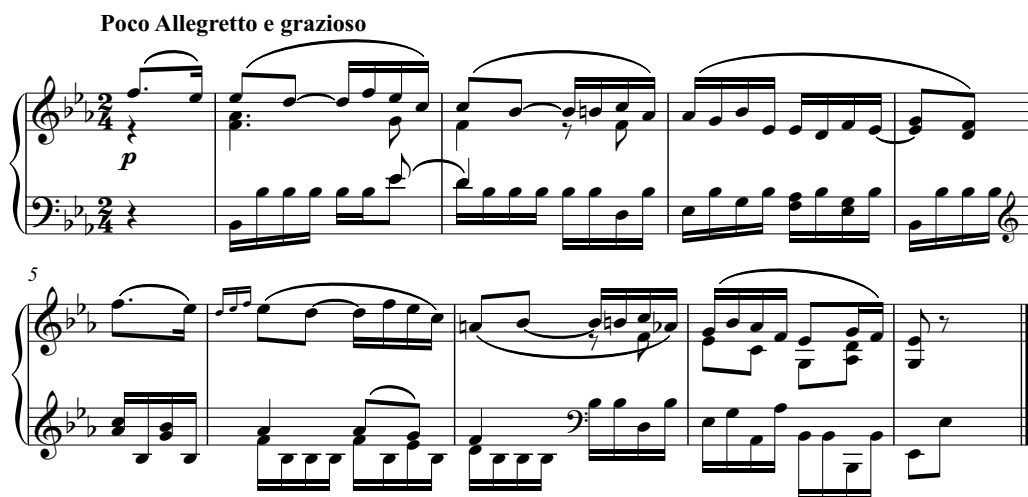
und Nachsatz jeweils wie kleine Sätze (»Sätze« im Sinne des Syntaxmodells) aufgebaut sind:

Vordersatz: Modell-Sequenz-Fortführung mit *Halbschluss*

Nachsatz: Modell-Sequenz-Fortführung (evtl. als Ganzes gegenüber dem Vordersatz sequenziert) mit *Ganzschluss*.

Die Teilsätze folgen also nicht dem Aufbau Element 1 – Element 2 (ab), sondern vielmehr Element-Sequenz-Fortführung (oder Liquidation oder dergl., also aa'a" ...). Ein solcher Aufbau einer Periode erfüllt in gewissem Sinne die in den Termini *Vordersatz*/*Nachsatz* eingeschlossene Bedeutung, dass Sätze syntaktisch untergeordnet (offen) sind und ihr Abschluss sich erst in einer periodischen Anordnung ergibt.

Beispiele dafür lassen sich bei Mozart und Beethoven gleichermaßen finden, etwa zu Beginn des Rondos aus Beethovens Klaviersonate Es-dur op. 7 (Bsp. 4.12, siehe auch Kapitel 8.4). Dort wird ein Eintakter sequenziert, dann entwickelt und zum Halbschluss geführt. Dieser viertaktige Satz fungiert als Periodenvordersatz. Seine leicht variierte Wiederholung führt zum Ganzschluss und bildet damit einen Periodennachsatz.¹⁴



Bsp. 4.12: Beethoven, Rondo aus der Klaviersonate Es-dur op. 7, Anfang

¹⁴ Diese achttaktige Periode stellt ihrerseits im Rondothema den A-Abschnitt eines dreiteiligen Lieds (s. u. Kapitel 5.1) dar, das zugleich als Refrain und als erstes Thema im Sinne der Sonatenhauptsatzform fungiert.

Auch in der einleitenden Periode aus dem Variationsthema aus Mozarts Klaviersonate A-dur KV 331 (T. 1–8 in Bsp. 1.9) sind beide Teilsätze (Vorder- und Nachsatz) nach dem Satzprinzip gebaut: T. 2 ist die Sequenz des ersten Taktes und bildet mit diesem die Präsentationsphrase, T. 3 und T. 4 zeigen die Fortsetzungsphrase.

Wiederholungsperiode

In einer *Wiederholungsperiode* sind die Halbsätze einander stark ähnlich, bis hin zur Identität. Die Abweichungen sind hauptsächlich den unterschiedlichen Schlussarten in der Periodenmitte und am Schluss geschuldet.¹⁵

In Beethovens Bagatelle a-moll op. 119 Nr. 9 (Bsp. 4.13) sind der Vorder- und der Nachsatz nahezu identisch. Es unterscheiden sich lediglich die Kadenz-takte in T. 3/4 bzw. 7/8 und auch fast nur in der metrischen Anordnung der Kadenzakkorde.



Bsp. 4.13: Beethoven, Bagatelle op. 119 Nr. 9

Eine extreme Form der Wiederholungsperiode bildet das Seitenthema des Kopfsatzes in Antonín Dvoráks neunter Symphonie (Bsp. 4.14). Hier kann man schon beinahe von einem wiederholten Viertakter sprechen. Der Eindruck der Achttaktigkeit wird im Grunde nur durch die Erwartungshaltung des in der Stilistik des 19. Jahrhunderts bewanderten Hörers erzeugt, der beinahe selbstverständlich in achttaktigen Einheiten gliedert.

Kontrastperiode

Hier fehlt die Korrespondenz zwischen Vorder- und Nachsatz. Sie reimen sich nicht, ordnen sich aber insofern periodisch an, als die Taktsymmetrie (4+4) sowie die Geschlossenheit des Ganzen erhalten bleiben. Kontrastbildungen als Gestaltungsmittel einzusetzen, ist eine wichtige Errungenschaft des klassischen Stils.

¹⁵ Zu den Begriffen Wiederholungs-, Kontrast-, Fortspinnungs- und Steigerungsperiode vgl. DE LA MOTTE: Musik Formen, S. 241 f.



Bsp. 4.14: Dvorák, Symphonie Nr. 9, erster Satz, Seitensatz

Es überrascht nicht, dass sich dieses mit der Idee des periodisch Abgemessenen verbindet.¹⁶

Im Menuett aus Haydns Quartett op. 64 Nr. 4 ist der Vordersatz in sich satzartig gebaut, zeigt dadurch aber die für einen Periodenvordersatz typische Struktur aus zwei Unterabschnitten (Phrasen) a und b. Der Nachsatz greift Motivpartikel des Vordersatzes auf, reimt sich jedoch nicht, sondern kontrastiert in mancherlei Hinsicht.



Bsp. 4.15: Haydn, Menuett aus dem Quartett op. 64 Nr. 4

Fortspinnungsperiode

Hier spinnt der Nachsatz den Vordersatz assoziativ oder logisch-entwickelnd fort. Damit nähert sich die Periode dem Modell des Satzes (Phrase, Sequenz, Entwicklung). Im Volkslied findet sich eine solche Gestaltungsweise, wenn die im Nachsatz zu vertonenden Verszeilen keinen direkten inhaltlichen Bezug zum Beginn aufweisen. Dies ist beispielsweise im bekannten »Nachtwächterlied« (Bsp. 4.16) der Fall. Vorder- und Nachsatz bilden eine perfekte Periode mit je

¹⁶ Häufig kontrastieren schon die beiden Phrasen in den Teilsätzen (a und b in Vorder- und Nachsatz). Darauf bezieht sich der Begriff »Kontrastperiode« jedoch *nicht*, sondern auf ein Kontrastverhältnis zwischen Vorder- und Nachsatz.

zwei Unterphrasen, Halbschluss in der Mitte und Ganzschluss am Ende. Die Phrasen im Nachsatz variieren den Rhythmus und spinnen die Diastematik frei fort.

5 Hört, ihr Leut', und lasst euch sa - gen, uns - re Glock' hat zehn ge - schla - gen:
Zehn Ge - bo - te setzt Gott ein: daß wir sol - len glück - lich sein.

Bsp. 4.16: Nachtwächterlied

Ein periodisch-symmetrisches Gebilde zeigt der Anfang des Menuetts aus Haydns Quartett op. 54 Nr. 2. Der Eindruck von Fortspinnung entsteht dadurch, dass der Nachsatz die kontrastierende b-Phrase des Vordersatzes (fallende Tonleiter nach sequenziertem Dreiklangsmotiv in der eröffnenden a-Phrase) unmittelbar aufgreift. Das Fehlen einer deutlichen Zäsur verschleiert hier die Vordersatz-Nachsatz-Struktur. Der Halbschluss in der Periodenmitte ist gleichwohl vorhanden. Der Vordersatz (T. 1-4) zeigt auch hier andeutungsweise die Struktur eines viertaktigen Satzes.

Bsp. 4.17: Haydn, Menuett aus dem Quartett op. 54 Nr. 2

Steigerungsperiode

Hier hat der Nachsatz ein höheres Gewicht als der Vordersatz, beispielsweise indem sich dort die melodische Klimax befindet. Damit sind die beiden Periodenhälften nicht mehr ausbalanciert. Deutlich erkennbar ist dies im langsamen Satz aus Beethovens erster Klaviersonate (op. 2 Nr. 1).¹⁷ Besonders sinnfällig wirkt es, dass Beethoven die melodische Klimax durch die kurz zuvor erstmals exponierte Subdominantfunktion stützt.



Bsp. 4.18: Beethoven, Klaviersonate op. 2 Nr. 1, 2. Satz

Modulierende Periode

Wenn der Nachsatz den abschließenden Ganzschluss in der Tonikatonart vermissen lässt und stattdessen zur sekundären Tonart (in Dur die Oberquinttonart V, in Moll die Tonart der v oder der III) moduliert, können die übrigen Merkmale durchaus noch Züge des Periodischen aufweisen. Am einfachsten entsteht eine modulierende Periode, indem ein Vordersatz mit perfektem Halbschluss (V/V – V) seine Position mit dem Nachsatz (Ganzschluss) tauscht.

Modulierende Perioden finden sich typischerweise als Bestandteil größerer Bildungen, meist von *Liedformen* (siehe S. 5). Dort stellen sie einen ersten Formabschnitt dar, der sich häufig in die sekundäre Tonart bewegt. Oft trifft man

¹⁷ Diese Gestaltungsform – Dynamisierung der Periode – ist typisch für den jungen Beethoven, dem die sich selbst genügende Ausgewogenheit einer Periode nicht behagte.

dies in Menuetten der Wiener Klassik an, wie beispielsweise im Menuett aus Haydns op. 64 Nr. 5. Dort handelt es sich zugleich um eine Fortspinnungsperiode. Eine einfache Oktavversetzung der b-Phrase des Vordersatzes steigert diesen. Die so gewonnene Energie entlädt sich in der Modulation zur Oberquinttonart. Diese Periode zeigt keine tonale Geschlossenheit, aber dennoch Regelmäßigkeit und architektonische (nicht tonale) Geschlossenheit. Auch hier ist der Periodenvordersatz nach dem Satzprinzip gebaut.



Bsp. 4.19: Haydn, Menuett aus dem Quartett op. 64 Nr. 5

Der Eindruck von Periodizität wird zu einem großen Teil gerade durch die metrische Regelmäßigkeit erzeugt, die Tanzformen zu eigen ist (wenn sie denn nicht, wie häufig in Suitensätzen Bachs, stark stilisiert erscheinen). Das Kriterium tonaler Geschlossenheit tritt demgegenüber zurück.

Der Anfang des zweiten Satzes aus Beethovens Klaviersonate D-dur op. 28 (Bsp. 4.20) ist ebenfalls klar periodisch gegliedert. Die ersten acht Takte sind Bestandteil einer dreiteiligen Liedform und modulieren daher in die sekundäre Tonart, hier (in d-moll) in die Oberquinttonart (V).

4.6 Der Satz bei Beethoven

Oft als Urmodell für den Satz zitiert wird das eröffnende Thema des Kopfsatzes aus Beethovens op. 2 Nr. 1 (vgl. Bsp. 2.16). Generell sind entwickelte Sätze in der Größenordnung von acht oder sechzehn Takten¹⁸ für Beethovens Themenbildungen charakteristisch. Das Modell des offenen, auf Entwicklung hin angelegten Satzes, welcher Motivaufstellung und -verarbeitung schon auf der Ebene der Themensyntax vereinigt, passt ohnehin gut zur Beethovenschen Ausprägung der Sonatenhauptsatzform, in der die sekundären Formteile auf die thematischen Abschnitte Bezug nehmen und deren Material (Motive, Ideen, Gedanken) auch außerhalb des eigentlichen Formabschnittes *Durchführung* Verarbeitungsprozessen unterziehen.

Der Anfang von Beethovens Bagatelle op. 33 Nr. 2 ist ein Musterbeispiel für einen Satz. Drei Motive – a, T. 1 (Terzsprung, rhythmisch profiliert), b, T. 2

¹⁸ 16 Takte in einfachen Taktarten wie 2/4 oder 3/4, 8 in zusammengesetzten wie z. B. 4/4

Andante

p *cresc.* *p* *sempre staccato*

5 *p* *cresc.* *p* *cresc.* 1.

Bsp. 4.20: Beethoven, Klaviersonate D-dur op. 28, 2. Satz

(Wechselnote mit homogen-homophoner Begleitung) und c, Takt 3/4 (Ton- bzw. Akkordrepetition) – bilden eine viertaktige Phrase, welche sequenziert wird. Im zweiten Teil des Sechzehntakters (T. 9-16) wird die Phrase verkürzt auf a und b (Zweitakter), schließlich auf a (Eintakter). Motiv c dient der Schlussbildung. Wir sehen das Muster

Phrase – Sequenz – Liquidation (4+4+2+2+1+1+1+1)

Beethoven reduziert die Themenbildung hier radikal auf dieses Verfahren und verwirklicht darin die Idee der *Bagatelle*, der Belanglosigkeit. Das Satzprinzip wird hier geradezu stereotyp angewendet, auf die Spitze getrieben. Genialisch mutet an, wie in T. 11 das simple Sequenzverfahren durch einen Bruch in der Oktavlage (Climax der Oberstimme) mit einfachsten Mitteln veredelt wird.

Das Hauptthema aus Beethovens Sonate op. 2 Nr. 3 zeigt ein zweitaktiges Modell und seine Sequenz. Beide bilden einen periodisch strukturierten Viertakter, eine *Kleinperiode* mit aba'b'-Motivik, in der Harmonik überlagert von einem chiasmatischen (überkreuzend angeordneten) I-V-V-I-Pendel (*chiasmatisches Eröffnungsmodell*¹⁹). Anschließend wird das a-Element abgespalten, somit die Gruppenlänge auf Eintakter, ab T. 7 sogar auf Halbtakter verkürzt. Es handelt sich um einen (für Beethovensche »Sätze« typischen) Liquidationsprozess. In

19 vgl. dazu FLADT: Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs, S. 365.



Bsp. 4.21: Beethoven, Bagatelle op. 33 Nr. 2, Anfang

T. 8 finden wir einen unvollkommenen Ganzschluss, der das Geschehen noch in der Schwebel hält. Eine erweiterte Wiederholung des Nachsatzes verlängert das Thema auf (phrasenverschränkte) 13 Takte. Durch die tonale Geschlossenheit trägt es (wie schon die ersten 8 Takte) Züge einer Fortspinnungsperiode.



Bsp. 4.22: Beethoven, Sonate op. 2 Nr. 3, Anfang

Im Nachsatz wandert die Hauptstimme in den Bass. Vorbild ist hier der Streichquartettsatz.

Wie bereits gesehen, können die Teilsätze von Perioden – deren Vorder- und Nachsatz also – ihrerseits satzartig gebaut sein. Würde man nach Takt 8 die Takte 1-4 einschieben und die Takte 11 und 12 zusammenziehen, ergäbe sich für

das Thema aus op. 2 Nr. 3 ein große, sechzehntaktige Periode. Möglicherweise war dies sogar die ursprüngliche Gestalt. Bsp. 4.23 zeigt diesen Aufbau.

Bsp. 4.23: Beethoven, op. 2 Nr. 3, mögliche periodische »Urform«

Aufgelöster Nachsatz

Im nachfolgend zitierten *Satz* aus op. 49,1 (1. Satz, Bsp. 4.24) wird das eröffnende, zweitaktige Modell nicht sequenziert, sondern harmonisch neu ausgeleuchtet. Aus der freien Umkehrung des Kopfmotives wird ein Eintakter gebildet, durch intervallische Augmentation entwickelt und schließlich (durch die Beschleunigung des harmonischen Aktionstempos) zur Halbtaktigkeit liquidiert. Die Merkmale, welche dieses achttaktige Thema als Satz ausweisen, sind

- asymmetrischer Bau,
- Entwicklung,
- Liquidation
- und offener Halbschluss.

Nach diesen 8 Takten scheint sich das Geschehen aus T. 1/2 zu wiederholen. Man könnte wiederum eine große, sechzehntaktige Periode erwarten, dessen



Bsp. 4.24: Beethoven, Sonate op. 49 Nr. 1, Anfang

halbschlüssig endender Vordersatz eben der oben zitierte »Satz« bildet. Allerdings wendet Beethoven das Geschehen anschließend in eine andere Richtung. Dieses Verfahren, in der Sonatenhauptsatzform in einem Hauptthema den erwarteten Nachsatz einer Periode zugunsten des Eintritts der modulierenden Überleitung abubrechen, ist als *aufgelöster Nachsatz*²⁰ bekannt, eine häufig verwendete Strategie bei den Wiener Klassikern bis ins 19. Jahrhundert hinein. In Seitensätzen finden sich ebenfalls aufgelöste Nachsätze, die dann in einen locker gefügten Schluss des Seitensatzes übergehen.

Das Satzprinzip in maximaler Konzentration im Spätwerk

Auch im Spätwerk ist Beethoven denselben Formprinzipien treu geblieben, die für seine frühen Werke kennzeichnend sind. So finden wir auch zu Beginn von op. 106 (*Hammerklaviersonate*) einen achttaktigen Satz. Hier wird das Anfangsmodell nicht harmonisch verändert, sondern im Gegenteil bei gleichbleibender Harmonie auf einfachste Weise, durch Änderung der Akkordlage, sequenziert.²¹ Das Versetzungsintervall, die Terz, reagiert auf das Terzfallmotiv in T. 2. Krebsgängig und im Durchgang aufgefüllt wird es zur Keimzelle der sich nun anschließenden Entwicklung, die im Übrigen auch den Sekundschritt in T. 1 aufgreift. Aus beiden Elementen wird ein eintaktiges Modell (T. 9 mit Auftakt) entwickelt, sequenziert und auf 1/2 und 1/4 liquidiert. Der Nachsatz kontras-

²⁰ DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 68.

²¹ Eine noch stärkere Beschränkung der aufgewendeten Mittel der Harmonik ist kaum denkbar. Sie steht hier im Dienste des gewünschten Ausdrucks, der fanfaren- oder signalartig wirkenden Anfangsgeste.

tiert zu T. 1-4 hinsichtlich Melodik, Rhythmik, Satz (homogene Homophonie vs. heterogene Polyphonie) und Ausdruck (*ff* vs. *p*).

Bsp. 4.25: Beethoven, op. 106 (*Hammerklaviersonate*), Anfang

4.7 Unregelmäßige Perioden

Der achttaktigen, als symmetrisch empfundenen Periode wohnt normative Kraft inne, was die Möglichkeit einschließt, absichtsvoll von dieser Norm abzuweichen, dergestalt, dass es auch dem Hörer zu Bewusstsein gelangt. Perioden lassen sich

innerlich erweitern – durch den Einschub von Takten,

äußerlich erweitern – durch Anhängen von Takten.

Beides kann durch die Wiederholung einzelner Takte geschehen (indem es zum Beispiel zwei »sechste Takte« gibt) oder durch Dehnung beispielsweise des Kadenzvorganges (also des siebten Taktes) auf zwei Takte.

Die in Bsp. 4.26 dargestellte, achttaktige Periode hat Haydn so nicht komponiert. Vielmehr wird der vierte, dominantische Takt (sinngemäß) wiederholt, wodurch der Cellopart an der Imitation teilhaben kann. Die Ausdehnung des siebten Taktes auf zwei Takte erlaubt wiederum, die in T. 4 exponierte Achtelkette wiederkehren zu lassen und dennoch zur Tonika zu kadenzieren. Beide Erweiterungen sind *innere Erweiterungen*.



Bsp. 4.26: Haydn, Quartett op. 54 Nr. 1, Menuett, auf Achttaktigkeit reduziert



Bsp. 4.27: Haydn, Quartett op. 54 Nr. 1, Menuett (Original)

Die abschließenden Takte des Variationsthemas der Klaviersonate A-dur von Mozart bilden einen Periodennachsatz innerhalb eines *dreiteiligen Liedes* (vgl. Kapitel 5.1). Dieser Nachsatz ist satzartig gebaut. Die Entwicklung im dritten Takt (nach Modell und Sequenz) exponiert einen Tonleiterausschnitt. Durch eine äußere Erweiterung kann diese Entwicklung bis zur melodischen Klimax (Oktave) gesteigert werden. Der Periodennachsatz wird damit sechs- statt viertaktig. Die strukturelle Erweiterung steht im Dienste des Ausdruckswillens: Sie erzeugt den Eindruck einer abschließenden Bekräftigung.



Bsp. 4.28: Mozart, Variationsthema aus der Klaviersonate A-dur, äußerlich erweiterte Periode

4.8 Mehrfache Verschachtelung von Periode und Satz

Die Grundmodelle Periode und Satz, angesiedelt auf der Ebene der Achttaktigkeit, können auch kleinräumiger auftreten, als viertaktige Teilsätze. Das heißt: Vorder- und Nachsatz einer Periode können in sich als asymmetrische Sätze gebaut sein. Umgekehrt kann der eröffnende Viertakter eines Satzes als Periode in kleinem Maßstab, im Folgenden *Kleinperiode* genannt, betrachtet werden.

Ein Beispiel für eine komplizierte Verschachtelung der Syntaxmodelle Periode und Satz stellt das Thema des Mozartschen *Dissonanzenquartetts* (KV 465, C-dur), nun als Ganzes betrachtet, dar (Bsp. 4.29). Takt 1 und 2 bilden den Vordersatz (Kleinperiode), T. 3 und 4 sowohl deren Sequenz (im Sinne des *Satzes*) wie auch den Nachsatz dieser Periode. Bis T. 8 sehen wir die Ergänzung zum achttaktigen Satz. Ab T. 9 kehrt die Kleinperiode des Anfangs wieder, dann eine erhebliche innere Erweiterung des Entwicklungsteiles des achttaktigen Satzes, die schließlich im 21. Takt (T. 43 des gesamten Kopfsatzes inklusive der langsamen Einleitung) phrasenverschränkt (durch Takterstickung) mit dem Folgenden in der Tonika kadenziiert. Auf dieser Ebene sehen wir eine Periode mit zwei satzartigen, großen (prinzipiell achttaktigen) Teilsätzen, wobei der zweite erheblich erweitert ist (siehe dazu Kapitel 4.7).

Tabelle 4.2: Mozart, *Dissonanzenquartett*, Formebenen

Takt	1	2	3	4	5	6	7	8
Satz	Motiv 1	Motiv 2	Sequenz		Entwicklung		...	
Kleinperiode	Vordersatz		Nachsatz					
Große Periode	Vordersatz							V

Takt	9	10	11	12	13	14	...	21 = 1
Satz	Motiv 1	Motiv 2	Sequenz		Entwicklung		...	Takterst.
Kleinperiode	Vordersatz		Nachsatz					
Große Periode	Nachsatz							I

Allegro

The musical score shows the first movement of Mozart's *Dissonance Quartet*. It begins with a tempo marking of *Allegro*. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is characterized by its dissonant intervals and complex rhythmic patterns. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and sforzando (*sf*). The score is divided into measures, with measure numbers 10, 19, and 21 indicated. The first measure (measure 1) is marked with *p* and *sf*. The second measure (measure 2) is marked with *f*. The third measure (measure 3) is marked with *p* and *sf*. The fourth measure (measure 4) is marked with *f*. The fifth measure (measure 5) is marked with *p* and *sf*. The sixth measure (measure 6) is marked with *f*. The seventh measure (measure 7) is marked with *p* and *sf*. The eighth measure (measure 8) is marked with *f*. The ninth measure (measure 9) is marked with *p* and *sf*. The tenth measure (measure 10) is marked with *f*. The eleventh measure (measure 11) is marked with *p* and *sf*. The twelfth measure (measure 12) is marked with *f*. The thirteenth measure (measure 13) is marked with *p* and *sf*. The fourteenth measure (measure 14) is marked with *f*. The fifteenth measure (measure 15) is marked with *p* and *sf*. The sixteenth measure (measure 16) is marked with *f*. The seventeenth measure (measure 17) is marked with *p* and *sf*. The eighteenth measure (measure 18) is marked with *f*. The nineteenth measure (measure 19) is marked with *p* and *sf*. The twentieth measure (measure 20) is marked with *f*. The twenty-first measure (measure 21) is marked with *p* and *sf*.

Bsp. 4.29: Mozart, *Dissonanzenquartett*, 1. Satz, Hauptthema

4.9 Autonomie der Form Periodik als Gestaltungsmittel

In der Vokalmusik der Renaissance determinierte der Text die Form.²² Formgebung war lediglich in zweiter Linie eine vom Komponisten autonom zu lösende Gestaltungsaufgabe. Erst mit der Emanzipation der Instrumentalmusik nach 1600 prägen eigenständige Formideen und funktional differenzierte Gliederungen die Gestalt eines Werkes. Die in Zweierpotenzen gegliederte Periode des 18. Jahrhunderts stellt dabei ein Beispiel für ein absolut-musikalisches Gestaltungsmittel dar. Vor dem Hintergrund dieser Norm waren syntaktische Differenzierungen möglich, nach

- vollständigen, stabilen Perioden,
- unvollständigen, weniger stabilen Perioden,
- eröffnenden (1., 5.) Takten,
- kadenzierenden (6. und 7.) Takten sowie
- schließenden (8., oder schwächer 4.) Takten.

Heinrich Christoph Koch zitiert im dritten Band seines *Versuch[s] einer Anleitung zur Composition*²³ das Andante der Sinfonie Nr. 42 von Joseph Haydn (Bsp. 4.30). Wir finden dort nach einer vollständigen Periode und deren Wiederholung eine Destabilisierung durch unvollständige (zunächst nur viertaktige Vordersätze umfassende) Perioden und schließlich die Wiederholung einzelner Periodenelemente (z. B. des 6. Taktes, insbesondere auch unter Stimmtausch).

Die Verwendung vollständiger oder unvollständiger Perioden (verglichen mit der Standardperiode) ermöglicht somit eine funktionale Differenzierung:

vollständige Perioden erzeugen den Eindruck fest gefügter Themen,

unvollständige Perioden erzeugen den Eindruck locker gefügter Themen oder bremsender Kadenzabschnitte.

Auch die Abspaltung einzelner Takte erzeugt eine jeweils charakteristische Wirkung:

- Die Abspaltung sechster und siebter Takte bringt Kadenzen, also Schluss-signale hervor:
 - Sechste Takte sind oft *prädominantisch*,
 - siebte Takte sind typischerweise *dominantisch*,
- Achte Takte sind *tonikal*. Sie erzeugen »Ruhepunkte des Geistes« (wie Heinrich Christoph Koch²⁴ es nennt) in der Grund- oder Oberquinttonart.

22 KÜHN: Artikel »Form, Begriff, Form als Gegenstand«, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15093>.

23 KOCH: Versuch einer Anleitung zur Composition, Bd. III, S. 179.

24 Ebd.

Andante cantabile Grundabsatz Quintabsatz Verzierte Wiederholung der 1. Periode

1. Periode: 1 2 3 4 5 6 7 8

14 Quintabsatz Scheinbare Fortsetzung der 2. Periode ab T. 5

Verzierte Wiederholung 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 5

28 Grundabsatz

6 6 6 6 6 7=Ka- 8=1 2 1=3

denztakt Takterstickung

37 2=4 5 6 ————— 6 u. 7 u.

Bsp. 4.30: Haydn, Sinfonie Nr. 42, Andante, Analyse nach Koch

- Vierte Takte bilden Binnenzäsuren (schwache Interpunktionen).

Wir können dies besonders deutlich an der Mozartschen Ausprägung der Sonatenhauptsatzform beobachten (vgl. Kapitel 7.5). Verschiedene Grade der Fragmentierung der Normperiode erzeugt und charakterisiert dort großformale Abschnitte:

vollständige Perioden bilden Haupt- und Seitensätze,
unvollständige Perioden prägen die Schlussgruppe.

Im zweiten Satz der Klaviersonate B-dur KV 281 von Mozart (Bsp. 4.31) finden wir ein regelrechtes Thema. Es folgt einem satzartigen Aufbau, der für Mozart typisch ist: Auf eine Kleinperiode (chiastisch angeordnete 2x2 eröffnende Takte) folgt ein nachsatzartiger Viertakter, der nach eröffnender Tonika über die Subdominante und die Dominante die finale Tonika erreichen könnte. Allerdings wird diese trugschlüssig umgangen oder ausgespart. Diese harmonisch differenzierte Achttaktigkeit bildet die Norm, aus der nun Takte mit den Merkmalen sechster, siebter, achter oder auch fünfter Takte herausgegriffen werden. Es erklingen somit Fragmente von Achttaktern. Diese unvollständigen Achttakter erzeugen den Eindruck des Schließens, des Nicht-Thematischen, wohingegen die (nahezu) vollständige Syntax des achttaktigen Satzes zu Beginn den Eindruck thematischer Festigkeit erzeugt.

Es ist typisch für die Sonatenhauptsatzform langsamer Sätze, dass die Schlussgruppe hier extrem knapp gehalten ist (wenn man die letzten vier Takte überhaupt als solche bezeichnen möchte).

Die Differenzierung der Taktfunktionen erfolgt bei Mozart meist durch die Mittel einer funktional differenzierten Harmonik. Im Prinzip kann man die Bedeutung eines Taktes in einem Syntaxmodell aber auch durch seine motivische Funktion (aufstellend vs. rekapitulierend vs. verarbeitend bzw. fortspinnend oder liquidierend) beschreiben.

Bsp. 4.31: Mozart, Klaviersonate B-dur KV 281. 2. Satz, Ende der Reprise

5 | Die Liedformen

Mit dem Begriff *Liedform* werden in der deutschen Formenlehretradition keineswegs nur, ja nicht einmal vorrangig Formen der Vokalmusik bezeichnet. Vielmehr versteht man darunter Formgebilde, die sich von der Sonatenform oder anderen auf Entwicklung oder sogar Dramatik hin angelegten Großformen durch eine gewisse Statik und Selbstgenügsamkeit unterscheiden, bedingt durch einen tendenziell den Prinzipien der Symmetriebildung und Gruppierung folgenden Aufbau. Der Begriff geht auf Adolph Bernhard Marx zurück; dieser schreibt im zweiten Band seiner *Lehre von der musikalischen Komposition*:

Jedes Tonstück, das nur einen einzigen Gedanken, – oder nur einen Hauptgedanken in Satz- – Perioden- – zwei- oder dreiteiliger Form in sich fasst, bezeichnen wir [...] mit dem Namen Lied, gleichviel, ob es für den Gesang bestimmt ist, oder nicht.¹

Marx betont den Aspekt, dass Liedformen gewöhnlich nicht mehrere »Hauptgedanken« besitzen und daher keinen Themenkontrast ausbilden können. Zwar können sie innerlich komplex gebaut sein und müssen daher nicht notwendigerweise banal oder trivial gestaltet sein. Gleichwohl zielt der Begriff auf Formen, die wenig oder allenfalls hintergründig Züge von Dynamik und Entwicklung zeigen, die eher statisch, gereiht, balanciert-ausgewogen (symmetrisch) wirken. Nicht zufällig verfielt Arnold Schönberg seine Idee einer musikalischen Prosa in einem Aufsatz, den er in polemischer Absicht *Symphonien aus Volksliedern*² titulierte.

Elementare Liedformen sind zwei- oder dreiteilig. Ihre Bestandteile werden traditionell durch Großbuchstaben bezeichnet: AB oder ABA³, ggf. auch C, D usw. Oft werden die Bestandteile wiederholt, so dass sich eine äußere Zweiteiligkeit ergibt, die innerlich jedoch in drei Teile differenziert sein kann: ||:A:||:B:|| oder ||:A:||:BA':||. Man spricht dann von *binären Formen* – im Gegensatz zu ternären –, im englischen Sprachraum von *binary forms*. Binäre Formen weisen oft eine Korrespondenz zwischen den beiden großen Teilen auf, so dass man statt AB eher AA' vorfindet. Im letzteren Fall können die beiden korrespondierenden Großabschnitte in sich kontrastierende Motivik oder sogar Thematik

¹ MARX: Die Lehre von der musikalischen Komposition, Bd. 2, S. 18.

² SCHÖNBERG: Symphonien aus Volksliedern.

³ Nota bene: Nicht jedes Werk, dass sich als ABA-Form beschreiben lässt, prägt eine Liedform aus.

enthalten. Damit ergibt sich ein Ablauf, der schematisch als $||:AB:||:A'B':||$ dargestellt werden könnte. Dieser thematische Kontrast innerhalb der beiden Großabschnitte der binären Form schlägt den Bogen zum Formenkreis der Sonatenhauptsatzform in ihren verschiedenen Ausprägungen.

Ternäre Formen hingegen weisen definitionsgemäß eine Symmetrie A–B–A auf, wobei die drei großen Teile in sich meist ihrerseits als Liedformen gegliedert sind. Das führt zu den *zusammengesetzten Liedformen* und zu rondoartigen Gebilden (Bogenformen).

Binäre Kleinformen bzw. *Liedformen* liegen typischerweise barocken Tanzsätzen zugrunde. Dabei finden sich auch (und im Laufe der Zeit zunehmend) Suitensätze, in welchen die Statik der Liedform zugunsten des prozesshaften Denkens in der Sonatenform aufgeweicht wird. So gesehen bilden Suitensätze und Sätze aus den barocken Gattungen der *Sonata da camera* und *Sonata da chiesa* die Vorläufer der Sonatenhauptsatzformen der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts. Die Funktionsunterschiede zwischen Abschnitten von Suitensätzen werden dabei verstärkt. Es lassen sich darstellend-thematische Abschnitte von überleitenden, schließenden und verarbeitenden Teilen zunehmend deutlicher unterscheiden. Bereits der barocke Fortspinnungstypus zeigt eine gewisse Differenzierung (motivisch fester Vordersatz – verarbeitende Fortspinnung – schlussbildender Epilog). Solche Funktionsunterschiede bilden sich auf dem Weg von der statischen Liedform zur Dynamik und Prozesshaftigkeit der Formen in der Wiener Klassik immer stärker heraus.

Wie bereits erwähnt lassen sich die Liedformen in einfache und zusammengesetzte Formen unterteilen. Zu beachten ist, dass der Terminus *Liedform* gleichermaßen auf Gebilde von eher geringer Ausdehnung (z. B. Suitensätze, Charakterstücke) wie auch umfangreicherer Ausdehnung angewendet wird. Zu letzteren zählen langsame Sätze oder Scherzo/Menuett-Sätze (Menuett–Trio–Menuett als zusammengesetzte Liedform) in Sonate, Kammermusik und Sinfonie. Nicht unter die Liedformen fallen die Rondoformen. Sie beruhen auf einem eigenen Formprinzip (dem der Wiederkehr eines einprägsamen Gebildes) und zeigen oft auch eine Nähe zur Sonatenhauptsatzform, wobei sie dann erkennbar auf Entwicklung hin angelegt sind und nicht ausschließlich dem Prinzip ausbalancierter Reihung folgen. Beispiele für *Liedformen* unterschiedlichster Dimension sind

- **Kleinformen:**

- Suitensätze der Barockzeit,
- Kleinformen des 19. Jahrhunderts wie Charakterstück, *Impromptu*, *Moment Musical* usw.,

- Themen von Variationssätzen,
- Refrains und Couplets in Rondosätzen.⁴
- **Großformen:**
 - bestimmte Ausprägungen langsamer Sätze in Sonate und Sinfonie,
 - dort auch der als Menuett bzw. Scherzo mit Trio gebaute Satz.

Während der Begriff *Liedform* in der Tradition der deutschen Formenlehre steht, erscheint daneben die Verwendung der aus Amerika stammenden Begriffe der *binary form* (binäre Form) und *ternary form* (ternäre Form)⁵ für bestimmte Zwecke sinnvoll. Im Folgenden werden die amerikanischen Termini für Formen verwendet, die den Übergang zur Sonatenhauptsatzform markieren: *two phrase binary form* und *three phrase binary form*, in eingedeutschter Form als *Zwei- und Dreiphrasenform* bezeichnet. Dies ermöglicht eine differenzierte Betrachtung des Formverlaufes innerhalb dieser Sätze. Auf Statik und Balanciertheit angelegte Formen werden nachfolgend den Begriffen der deutschen Formenlehre zugeordnet (zweiteilige und dreiteilige Liedform).

5.1 Liedformen ohne deutliche thematische Korrespondenzen

Darunter werden hier die klassischen Liedformen der deutschen Formenlehre (in der Tradition von A. B. Marx) verstanden. Es sind dies die zwei- und dreiteilige Liedform in verschiedenen Ausprägungen sowie die zusammengesetzte Liedformen.

Zweiteilige Liedform (AB)

Die zweiteilige Liedform zeigt zwei inhaltlich (motivisch/thematisch) mehr oder weniger differierende Teile. Sind diese gleich lang, spricht man von symmetrischer zweiteiliger Liedform. Im Falle der asymmetrischen zweiteiligen Liedform ist der zweite Großabschnitt länger als der erste. Beide Teile können wiederholt werden (meist in Wiederholungszeichen gesetzt, selten ausgeschrieben). Die zweiteilige Liedform folgt mithin folgendem Schema:

A B oder || : A : || : B : ||

Zweiteilige Formen sind typisch für Tanzsätze (Suitensätze) der Barockzeit oder Variationsthemen.

⁴ Wie gesagt wird die Rondoform als Ganzes nicht zu den Liedformen gezählt.

⁵ Vgl. z. B. ROSEN: Sonata Forms.

Der barocke Suitensatz als zweiteilige Liedform

Sätze barocker Suiten sind fast immer äußerlich zweiteilig⁶, unabhängig davon, ob man sie als Liedformen oder anderweitig klassifizieren möchte. Es zeigt sich meistens die auch für die zweiteilige Liedform typische äußere Zweiteiligkeit, dann meist unter Wiederholung der Teile (| |: A :| |: B :| |). Nicht selten sind beide Teile gleich lang (*symmetrische zweiteilige Liedform*), was der Regelmäßigkeit von Tanzsätzen entspricht. Ist dies nicht der Fall (*asymmetrische zweiteilige Liedform*), so ist so gut wie immer der zweite Teil (nach dem Doppelstrich, also »B« im Schema oben) länger, woraus sich die Zweiphrasenform entwickelte (vgl. unten S. 146).

Das Menuett aus Bachs französische Suite Nr. 4 (Bsp. 5.1) zeigt eine solche zweiteilige Liedform. Zwar ist der achttaktige B-Abschnitt inhaltlich durchaus an den ersten Achtakter angelehnt. Es gibt jedoch keine direkte Wiederkehr von Phrasen. Einheitlich sind selbstverständlich der Affekt und die Bauweise.



Bsp. 5.1: Bach, Französische Suite Nr. 4, Menuett

Der erste Abschnitt ist nach dem Satzprinzip asymmetrisch aufgebaut: Das zweitaktige Modell der Oberstimme kehrt in der Unterstimme in T. 3 wieder, danach gibt es zwei Eintakter und Kadenzтакты.

⁶ Einteilig sind oft präludienartige Sätze, die dann auch mit »Präludium« oder synonymen Begriffen überschrieben sind, oder Sätze in durchkomponierter Fugenform.

Das Trio aus Bachs dritter französischer Suite (Bsp. 5.2) zeigt eine asymmetrische Zweiteiligkeit. Der zweite Teil hat die doppelte Länge des ersten (8 bzw. 16 Takte). Auch hier gibt es lockere motivische Bezüge (die Oberstimme aus T. 1/2 kehrt in der Unterstimme in T. 9 wieder, in Umkehrung in T. 17). Den Satz prägt ein einheitlicher Affekt.

Bsp. 5.2: Bach, Französische Suite Nr. 3, Trio des Menuetts

Zweiteilige Liedform als Variationsthema

In der Wiener Klassik sind oft Variationsthemen als zwei- oder dreiteilige Liedformen gebaut. Beethoven erfindet oft inhaltlich lapidar wirkende Variationsthemen, welche er in den Variationen umso stärker zur Entfaltung bringen kann.

Das Variationsthema des Mittelsatzes aus Beethovens *Appassionata* (Bsp. 5.3) zeigt eine zweiteilige Liedform, deren A-Abschnitt eine melodisch und harmonisch äußerst karge Periode (unvollkommener Ganzschluss in der Mitte, vollkommener Ganzschluss am Ende) darstellt. Der B-Teil kontrastiert, indem die Phrasenlängen auf Zweitaktigkeit verkürzt sind. Auch die minimalistische Melodik des A-Teils wird ein wenig belebt. Die Quarte in Takt 10 wird durch Intervallspreizung zur Sexte und Oktave gesteigert. Sie erschien zunächst als trennendes Intervall zwischen den Teilsätzen der Periode. Der letzte Zweitakter reimt sich mit dem Ende der Periode in A und exponiert nochmals die Quarte, die sich damit als das für dieses Variationsthema konstituierende Intervall erweist.

Melodisch und harmonisch äußerst karge Periode

4-Takter: Vordersatz, imperfekter Ganzschluss 4-Takter: Nachsatz, perfekter Ganzschluss

9

2-Takter 2-Takter 2-Takter 2-Takter

4 6 8 *rinf* 4

cresc.

Bsp. 5.3: Beethoven, Sonate f-moll *Appassionata*, 2. Satz, Variationsthema

Die Akzentuierung der Quarte erfährt in diesen 16 Takten eine Steigerung: Zunächst bildet sie ein sogenanntes *totes Intervall*, ein Begriff, den Hugo Riemann prägte.⁷ Ein *totes Intervall* ist ein Intervall zwischen zwei Motiven (hier: Phrasen) und damit melodisch nicht direkt wirksam⁸. In T. 10 wird die Quarte in weiblicher Endung (schwer-leicht) hörbar. Ganz am Schluss tritt sie noch deutlicher in Erscheinung, nämlich nun in männlicher Endung (leicht-schwer).

⁷ RIEMANN: System der musikalischen Rhythmik und Metrik, S. 14 f.

⁸ Durch die minimalistische Melodik bildet die Quarte in der hier melodisch ereignisarmen Umgebung gleichwohl einen deutlichen Akzent.

Totes Intervall: Nach Hugo Riemann Intervall *zwischen* zwei Phrasen (oder auch Motiven).

Geschehenes Intervall: Nach Riemann melodische Progression innerhalb einer Phrase oder eines Motivs, damit der Gegenbegriff zum »toten« Intervall.

Dreiteilige Liedform (ABA)

Die dreiteilige Liedform besteht aus einer ersten Einheit A (oft eine Periode, seltener ein Satz), einem mehr oder weniger abgesetzten oder kontrastierenden Mittelteil B und der Reprise von A, eventuell variiert und/oder verkürzt (dann eher A'). Sind alle drei Teile gleichlang, spricht man von der symmetrischen dreiteiligen Liedform, sonst von der asymmetrischen Form.

A B A oder || : A : || : B A : ||

Das »dreiteilige Lied« bei Beethoven

Die wichtigste Ausprägung der dreiteiligen Liedform bildet das von Erwin Ratz so bezeichnete »dreiteilige Lied«, welches er mit Recht als Grundmuster thematischer Bildungen in langsamen Sätzen, Rondos oder Variationssätzen bei Beethoven feststellt. Es zeigt folgendes Schema: 8 Takte A (als Periode oder Satz) – 4 Takte B (typischerweise als *Stehen auf der Dominante*) – 4 Takte verkürzte Reprise A'; falls A eine Periode war, wird hier der ganzschlüssige Periodennachsatz zitiert. Insbesondere wenn A ein Satz ist, kann A' auch erheblich ausgedehnt erscheinen. Die Abschnittslängen (Taktanzahl) sind als idealtypisch zu verstehen und können selbstverständlich abweichen.

Häufig werden im dreiteiligen Lied die gleichlangen Untergruppen A und BA jede für sich wiederholt: || : A : || : B A : ||. Die nach wie vor gegebene funktionale Dreiteiligkeit wird durch eine äußerliche Zweiteiligkeit überdeckt. Ein prominentes Beispiel dafür bildet das »Freudenthema« aus dem Finale der neunten Symphonie Ludwig van Beethovens (Bsp. 5.4).

Diese überaus bekannte Melodie zeigt einen periodischen A-Abschnitt, der wiederholt wird, einen leicht kontrastierenden B-Teil und die Reprise des Periodennachsatzes von A – ein für Beethoven typischer Aufbau. Der Mittelteil kontrastiert durch die Melodik: Während der Anfangsteil ausschließlich aus Schritten in regelmäßigen Vierteln besteht, zeigen sich die einzigen Sprünge (in Verbindung mit einer Synkope) am Ende des Mittelteils. Sie wirken in dieser



Bsp. 5.4: Beethoven, neunte Symphonie, *Freudenthema*

reizarmen Umgebung stark. Dies führt uns auf einen wichtigen Grundsatz bei der Analyse musikalischer Werke:

Die Wirkung eines Kunstmittels ist stets in Relation zur Umgebung zu sehen.

Der langsame Satz aus Beethovens op. 2 Nr. 1 zeigt im A-Abschnitt (bis T. 8) eine *Steigerungsperiode* (vgl. Kapitel 4.5). Der B-Teil, mit lockerem motivischem Bezug zu A, steht auf der Dominante. Der variierte Nachsatz der Periode bildet den A'-Teil. Die Idee der Steigerungsperiode wird in B und A' insofern fortgesetzt, als auch diese Teile einen jeweils eigenen Spitzenton (d^3 und f^3) erhalten.



Bsp. 5.5: Beethoven, Sonate op. 2 Nr. 1, 2. Satz

Im langsamen Satz aus Beethovens früher Klaviersonate Es-dur (Bsp. 5.6) finden wir ein dreiteiliges Lied⁹, dessen A-Teil nicht als Periode, sondern als

⁹ Erwin Ratz bezeichnet in seiner Formenlehre (RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre) die dreiteilige Liedform lapidar als »dreiteiliges Lied«.

Satz gebaut ist. Dadurch wird eine regelmäßige Gliederung 8+4+4 erschwert; in diesem Falle sehen wir 8+6+10 Takte. Bereits im A-Teil entsteht durch den Satz ein Moment der Entwicklung, dessen Konsequenz die Erweiterung des A'-Teiles von 4 auf 10 Takte ist.

The image displays a musical score for the second movement of Beethoven's Sonata op. 7, measures 1 through 20. The score is written for piano in 3/4 time. It is divided into four systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 8, 14, and 19 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various dynamic markings: *p* (piano) at measure 1, *sf* (sforzando) at measures 4 and 13, *tenute* (tenuto) at measures 8 and 10, *rinf.* (rinfacciato) at measures 10 and 13, *sfp* (sforzando piano) at measure 10, *pp* (pianissimo) at measures 14 and 19, and *ff* (fortissimo) at measures 15 and 16. The score features a variety of musical notations, including chords, single notes, and complex rhythmic patterns such as sixteenth-note runs and triplets.

Bsp. 5.6: Beethoven, Sonate op. 7, 2. Satz

Beethovens Bagatelle a-moll op. 119 Nr. 9 stellt insgesamt nichts weiter als ein dreiteiliges Lied dar, wobei die Teile A und BA' wiederholt werden. Der B-Abschnitt ist ein »Stehen auf der Dominante« (Pendel zwischen Dominante und Tonika über Dominantorgelpunkt). Nun kehren allerdings Periodenvorder- und -nachsatz wieder, wodurch sich eine 20-taktige Form (statt einer mit 16 Takten) ergibt.

Vivace moderato

Bsp. 5.7: Beethoven, Bagatelle op. 119 Nr. 9

Die Form des Broadway-Songs oder Jazz-Standards

Die sog. »Tin-Pan-Alley«-Songform, die Grundform vieler Broadway-Songs und Jazz-Standards, zeigt dieselben Proportionen wie das Beethovensche *dreiteilige Lied* in seiner periodisch-regelmäßigen Ausprägung. Und auch in der Songform ist die AABA-Form meist vollkommen regelmäßig, typischerweise als 4x8 Takte = 32 Takte gebaut. Der B-Teil, die *Bridge*, ist oft schwächer in der Erfindung und gerne durch Sequenzen gestaltet (wie z. B. in Gershwins *I Got Rhythm*).

Das symmetrische dreiteilige Lied im Suitensatz

In barocken und klassischen Tanzsätzen findet sich bisweilen das symmetrische dreiteilige Lied ABA. Im Menuett Johann Kriegers (Bsp. 5.8) kehrt der A-Abschnitt wörtlich wieder. A und B sind locker-assoziativ miteinander verbunden.

Die Barform

Anders als die bislang betrachteten Liedformen zeigt die Barform eine asymmetrische Gestalt. Das A-Element wird unmittelbar wiederholt. Ein verschiedener

Bsp. 5.8: Johann Krieger, Menuett

oder leicht kontrastierender B-Teil erscheint am Ende. Dass diese auf den ersten Blick unbalanciert erscheinende Gestaltung zu einem der wichtigsten Formprinzipien im Kleinen wie im Großen wurde, ist darin begründet, dass die Barform eine sinnfällige Sprechweise abbildet:

Stollen 1: Ein Gedanke wird aufgestellt.

Stollen 2: Der Gedanke wird wiederholt oder ein verwandter Gedanke dargelegt.

Abgesang: Ein neuer Gedanke oder eine Schlussfolgerung wird ausgebreitet.

Dieses Schema aus Modell, Wiederholung und Fortführung erinnert zudem an den klassischen Satz und an die fortspinnende Gestaltungsweise der Barockzeit.

Der Verbund von Stollen-Stollen-Abgesang (AAB) heißt in der modernen Terminologie *Bar* oder *Barform*. In der Begrifflichkeit des alten Meistergesanges bildete dies jedoch ein *Gesätz*; der Bar war eine Abfolge von drei solchen Gesätzen.

A	A	A
AAB	AAB	AAB

Die Barform im Lied

Die Heimat der Barform ist (nach dem Meistergesang) das Volks- und Kirchenlied (Lutherchoral). Viele deutsche Kirchenlieder und selbstverständlich Volkslieder sind in der Barform oder ihren Spielarten (vgl. Kapitel 5.1) gehalten.

Trp. (C)

Pk.

Chor/Str.

Lo - be den Her - ren, was in mir ist, lo - ben den Na - men! Er ist dein
 Al - les, was O - dem hat, lo - be mit A - bra - hams Sa - men!

7

Licht; See - le ver - giß es ja nicht, Lo - ben - de, schlie - ßet mit A - men.

Bsp. 5.9: J. S. Bach, Schlusschoral der Kantate *Lobet den Herren*

Die Barform als Syntaxklischee

Der Begriff *Barform* wird gleichermaßen für die Ausprägung als Liedform wie für AAB-Bildungen in kleinerem Maßstab verwendet, also für Bildungen, welche dem Satzprinzip folgen, nach dem Muster Modell, dessen Wiederholung (oder Sequenz oder Variante) und anschließende Fortführung (oder Fortspinnung oder Entwicklung oder Liquidation). Für solche Bildungen hat Emil Platen den Terminus *Dreischritt* geprägt.¹⁰ Es bietet sich an, den Begriff *Dreischritt* für solche Formen zu verwenden, in denen A halb so lang wie B ist, beides zusammen also

¹⁰ WEIDNER: „Interpretation“ - VII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 6th European Music Analysis Conference, Freiburg 11. bis 14. Oktober 2007. S. 334.

eine »quadratische« Form, z. B. einen achttaktigen Satz ($2+2+4=8$) erzeugt. Die Barform dagegen ist eher ternär unterteilbar: $4+4+4=12$, öfter noch schlichtweg irregulär-asymmetrisch.

Sowohl die Barform wie auch der *Dreischritt* sind eng verwandt mit dem Satzprinzip. Satzartige bzw. barformartige Anlagen bilden ein Klischee, das die gesamte Musikgeschichte durchzieht. Dem liegt das Phänomen zugrunde, dass die Wiederholung eines Elements (selbst wenn sie variiert erscheint) das Bedürfnis nach irgendeiner Art von Abwechslung und Änderung hervorbringt. Ein Beispiel ist die Gestaltung, die sich in Wagners »unendlicher Melodie«, etwa im Tristan-Vorspiel findet (vgl. Bsp. 1.26). Die fünftönige Phrase des Violoncellos zu Beginn des zitierten Ausschnitts wird einen Takt später variiert (ab Notation im Violinschlüssel), anschließend weitergeführt. Ein ähnlicher Vorgang findet sich ab T. 5, 2. Hälfte, hier vielleicht als »Gedanke – Variante – Kontrast« beschreibbar. Eine inhaltliche Nähe zum *Satz* ist unverkennbar.

Der äußerst erfolgreiche Jazz-Standard *The Girl From Ipanema*¹¹ von Jobim weist ebenfalls eine satzartige bzw. dem Dreischritt-Prinzip folgende Anlage auf und zeigt damit die Sinnfälligkeit dieser Gestaltungsform.

Während der *Satz* ein Phänomen auf der Ebene von Syntaxmodellen beschreibt, wird unter *Barform* oftmals auch ein Vorgang auf der Ebene großformaler Architektur verstanden. In einem in Barform gehaltenen Lied (für sich genommen sicher keine Großform) bildet die Dreiteiligkeit des Bar einen Aspekt der größten Gliederungsebene (oberhalb der Gliederungsebene von Phrasen oder ggf. Motiven). Auch ausgedehntere Liedformen lassen sich als Barformen verstehen. Ein Beispiel für eine solche Barform auf größerem Maßstab bildet der Mittelteil des 6. Satzes von Brahms' deutschem Requiem (*Denn es wird die Posaune erschallen*, bis zum Einsatz der Fuge). Auch Bachs Orgeltoccata F-dur ist dreiteilig-asymmetrisch (A – transponiertes A – Entwicklung) und zeigt damit die Umrisse einer Barform.

Spielarten der Barform

Eine wichtige Variante der Barform bildet der *Reprisesbar*. Er erinnert äußerlich (der Chiffrierung AABA nach) an das dreiteilige Lied.

Das bekannte Weihnachtslied *Es ist ein Ros' entsprungen*¹² ist denkbar sparsam gebaut. Es besteht im Grunde nur aus dem Stollen, seiner Wiederholung und

¹¹ Diese Bossa Nova wird oft als heimliche Nationalhymne Brasiliens bezeichnet.

¹² Speyerer Gesangbuch, Köln 1599, Quelle: Gotteslob - katholisches Gebet- und Gesangbuch, S. 209.

seiner Wiederkehr im Sinne des Reprisenbars, unterbrochen nur durch einen kurzen Einschub.

Es ist ein Ros ent - sprun - gen aus ei - ner Wur - zel zart, und
wie uns die Al - ten sun - gen, von Jes - se kam die Art.
hat ein Blüm-lein bracht mit - ten im kal-ten Win - ter wohl zu der hal - ben Nacht.

Bsp. 5.10: *Es ist ein Ros' entsprungen*

Ein spätes Beispiel für ein Reprisenbarform (musikalisch und dem Textgehalt nach) ist Cole Porters *Night and Day*. Barformartig ist auch die Sprechweise des zwölftaktigen Blues (These, Wiederholung, Erweiterung bzw. Folgerung). Die erste Strophe von T-Bone Walkers *Stormy Monday-Blues* lautet:

They call it stormy Monday, but Tuesday's just as bad. (These)
They call it stormy Monday, but Tuesday's just as bad. (These)
Wednesday's even worse; Thursday's also sad. (Bekräftigung)

Der *Stormy Monday-Blues* besteht aus insgesamt drei Strophen, die ihrerseits eine barformartige Struktur aufweisen. Die dritte bildet die Conclusio der beiden vorangegangenen (die Ursache für die in den ersten beiden Strophen ausgebreiteten Klage wird benannt). Insofern weist die Struktur des Textes in diesem Blues auf der Ebene der Groß- und Kleinform Selbstähnlichkeit auf.

Dem Blues liegt eine zwölftaktige Harmoniefolge (das *Blues-Schema*) zugrunde, die im *Stormy Monday-Blues* folgende Gestalt hat:

B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 E $\flat$ 7 E $^{\circ}$ B $\flat$ 7 B $\flat$ 7 F7 E $\flat$ 7 B $\flat$ 7 B $\flat$ 7

5.2 Auf dem Wege zur Sonatenform I: Die Zweiphrasenform

In der späten Barockzeit finden sich Suitensätze, in welchen die Statik der Liedform zugunsten des prozesshafter Gestaltung und funktionaler Differenzierung von Abschnitten durchbrochen wird. Diese Entwicklung führt zur Ausprägung der Sonatenform der Frühklassik und der Wiener Klassik. Die Funktionsunterschiede zwischen Abschnitten von Suitensätzen werden dabei verstärkt. Es

lassen sich darstellend-thematische Abschnitte von überleitenden, schließenden und verarbeitenden Abschnitten zunehmend deutlich unterscheiden. Bereits der barocke Fortspinnungstypus zeigt eine gewisse Differenzierung (motivisch fester Vordersatz – verarbeitende Fortspinnung – schlussbildender Epilog). So gesehen sind Suitensätze und Sätze aus der barocken *Sonata da camera* bzw. *Sonata da chiesa* Vorläufer der Sonatenhauptsatzformen der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts.

Wie bereits dargestellt sehen wir in vielen Suitensätzen der späten Barockzeit eine Zweiteiligkeit (zwei in Wiederholungszeichen eingeschlossene Abschnitte). Charles Rosen¹³ (und überhaupt die amerikanische Formenlehretradition) bezeichnet solche Formen (AB) generell als *binary forms*, im Gegensatz zu typisch dreiteiligen *ternary forms* (ABA, z. B. in der Da-capo-Arie¹⁴, vgl. Kapitel 11.3).

Meist sind die beiden Abschnitte einer *binary form* inhaltlich (motivisch-thematisch) deutlich aufeinander bezogen, weshalb eine Chiffrierung als »AB« unangemessen wäre. Im Falle einer deutlichen Verschiedenheit beider Teile sollte man schlichtweg von einer zweiteiligen Liedform sprechen. Im ersten Abschnitt einer *binary form* wird ein Hauptgedanke oder -motiv eingeführt und entweder fortgesponnen oder mit einem zweiten Gedanken kombiniert. Der zweite Abschnitt eröffnet wieder mit dem Hauptmotiv und rekapituliert den motivisch-thematischen Gang des ersten mehr oder weniger getreu.

Quer dazu steht jedoch der Modulationsgang. Oft sehen wir im ersten Abschnitt eine Bewegung von der Tonika in die Oberquinttonart – jedenfalls in Dur-Stücken. Weil in Moll die Tonart der Oberquinte eher selten das Ziel der ersten Modulation ist, kann man allgemeiner von einer Bewegung in die *sekundäre Tonart* sprechen, also die zweitwichtigste Tonart im Modulationskreis (Tonart der V in Dur, III bzw. v in Moll). Der zweite Abschnitt bringt nun die Rückmodulation von der sekundären in die primäre Tonart, allerdings im Regelfall nicht auf direktem Wege, sondern mit eingeschobenen Zwischenstationen (Ausweichung in weitere verwandte Tonarten, bevor die Tonika wieder etabliert wird).

Einer Zweiteiligkeit in motivisch-thematischer Hinsicht ist somit eine Zweiteiligkeit des Modulationsganges überlagert: Im ersten Teil weg von der Tonika und im zweiten zurück zu ihr, zumeist auf indirektem Wege. Wichtig ist die Feststellung, dass die Reprise der Motivik nicht mit der Reprise der Tonart zusammenfällt. Das Kopfmotiv erscheint zwar meistens »nach dem Doppelstrich«, jedoch in der sekundären Tonart und nie in der Tonika.

13 ROSEN: Sonata Forms, S. 16.

14 Die Da-capo-Arie wird allerdings mit Recht nicht zu den Liedformen gezählt.

Diese Form nennt Charles Rosen *Two Phrase Binary Form*, zu Deutsch *Zweiphrasenform*.¹⁵ Man muss sich dabei vor Augen halten, dass »Phrase« hier die Großabschnitte meint, also nicht mit dem Schönbergschen Phrasenbegriff (vgl. Kapitel 3.1) verwechselt werden darf.

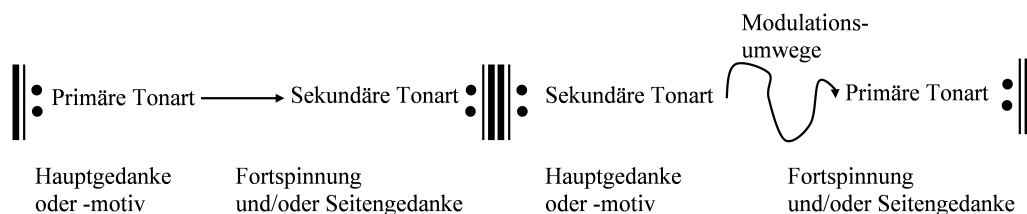


Abbildung 5.1: Die Zweiphrasenform

Rosens Modell schließt allerdings auch Sätze ein, in denen im A-Teil *nicht* moduliert wird, in denen gleichwohl die sekundäre Tonart unmittelbar zu Beginn des zweiten Teiles erscheint.

In der Sarabande aus Bachs Cellosuite Es-dur (Bsp. 5.11) ist der A-Abschnitt als *barocker Fortspinnungstypus* gestaltet: Einer viertaktigen Kleinperiode folgt eine Fortspinnung, die in T. 8 die Dominanttonart erreicht und anschließend kadenziiert. Im zweiten Teil wird der Erfindungskern, das Modell aus T. 1 und 2 (Vordersatz der Kleinperiode), aufgegriffen. Die Tonart der Tonikaparallele klingt an. Die Reprise der Tonika ist in T. 25 erreicht, ohne dass der Erfindungskern dort noch einmal in Erscheinung träte.

Der modulierende Abschnitt, der sich regelmäßig zu Beginn der zweiten Phrase (im Sinne Rosens) findet, gibt das Modell für die sequenzierende und modulierende Arbeit der späteren Durchführungen ab. Darin zeigt sich bereits die Zweiphrasenform als ein Vorläufer der Sonatenhauptsatzform. Bisweilen wird dieses Modell auch mit dem Begriff *Scarlatti-Sonatenform* belegt.¹⁶

5.3 Auf dem Wege zur Sonatenform II: Die Dreiphrasenform

Parallel zur Zweiphrasenform entwickelte sich eine Ausprägung des Suitensatzes, in welcher der zweite Teil in sich wiederum zweiteilig ist, die Gesamtform somit drei Abschnitte (*Phrasen*) umfasst. Charles Rosen bezeichnet sie folglich als *Three Phrase Binary Form*, Dreiphrasenform.

¹⁵ ROSEN: Sonata Forms, S. 16ff.

¹⁶ DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 37.

Phrase 1 Exposition des themat. Materials und der Tonart

8 **Abschnitt auf der Sekundärtonart (Dominante)** **Phrase 2** Reprise des Hauptgedankens

15 **Modulatorisch-schweifende Durchführung des Materials**

22 **Reprise der Haupttonart**

28

Bsp. 5.11: Bach, Suite Nr. 4 für Violoncello solo, Sarabande

Eine Dreiphrasenform ist unschwer daran zu erkennen, dass die Wiederkehr der Motivik bzw. Thematik des A-Teils mit der Reprise der Tonika zusammenfällt. Zu Beginn des zweiten Großabschnittes (»nach dem Doppelstrich«) sehen wir ähnliche Vorgänge wie in der Zweiphrasenform: schweifende Modulationen, die von der sekundären Tonart ausgehend über Nebentonarten schließlich zur Tonika zurückführen. In der Regel werden dabei wie in der Zweiphrasenform auch motivische Elemente des A-Teils durchgeführt. Mit dem Erreichen der Tonika bringt nun die dritte »Phrase« zusätzlich eine mehr oder weniger genaue Reprise des gesamten A-Abschnittes, dabei jedoch komplett in der Tonika verbleibend.¹⁷

Dies alles kann wie schon in der Zweiphrasenform mit einem einzelnen thematischen Gedanken oder zwei Grundgedanken geschehen. Wenn Letzteres der Fall ist, tritt zur tonartlichen Differenzierung auch die thematische, und es wird unübersehbar, dass die Dreiphrasenform den Umriss der Sonatenhauptsatzform in kleinerem Maßstab vorwegnimmt. Unter anderem deswegen kann man die

¹⁷ Dies gilt jedenfalls im Prinzip. In der Praxis kann dieser dritte, reprisenartige Teil Abweichungen aufweisen. Häufig ereignet sich am Ende eine kurze Ausweichung in die Unterquinttonart (Tonart der IV).

Dreiphrasenform auch als Bindeglied zwischen der statischen Liedform und der Sonatenform betrachten. Eine gewisse syntaktische Differenzierung (zwischen Thematischem und Nicht-Thematischem) und eine gewisse Prozesshaftigkeit der Form (entwickelnd statt lediglich fortspinnend) lässt sich in Suitensätzen beobachten, die in der Dreiphrasenform gehalten sind.

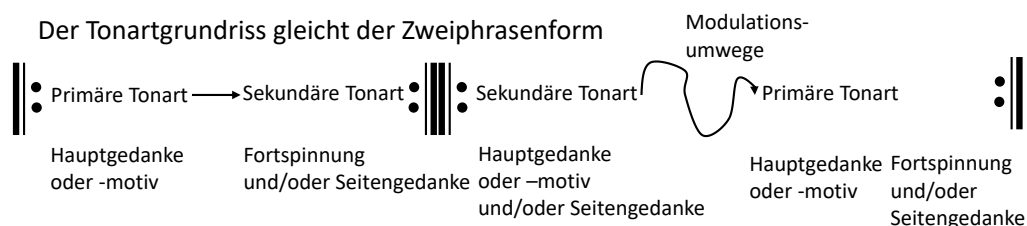


Abbildung 5.2: Die Dreiphrasenform

Das Menuett aus Bachs französischer Suite E-dur (Abbildung 5.12) weist wie viele Menuette der Bach-Zeit eine Dreiphrasenform auf. Ein zweitaktiger Gedanke dominiert den Satz; die Zweitaktigkeit lässt sich durchgehend verfolgen. Ihr übergeordnet sind Viertakter und achttaktige Großabschnitte (letztere als »Phrasen« im Sinne Charles Rosens). Der Anfangsgedanke kehrt zweifach wieder: einmal in der Oberquinttonart nach dem Doppelstrich, dann in der Tonika. Die achttaktigen Großabschnitte der insgesamt binären Form (*three phrase binary form* nach Rosen) entsprechen umrisshaft der Exposition, der Durchführung und der Reprise der Sonatenhauptsatzform.

Ein weitere typische Ausprägung der Dreiphrasenform zeigt Bachs Invention E-dur (Bsp. 5.13). Wir finden hier einen sonatensatzhaften Form- und Modulationsplan, kombiniert mit dem barocken Syntaxmodell des Fortspinnungstypus auf großformaler Ebene (d. h. den »Phrasen«, den Großabschnitten der Dreiphrasenform), verbunden mit einem Soggetto, das eine kontrapunktische Technik zelebriert (den doppelten Kontrapunkt der Oktave). Auf die Vorstellung dieses Soggettos (inklusive Stimmtausch) folgt ein sequenzierend-fortspinnender Teil, der in T. 18 in eine Kadenzierung mündet. Der erste Großabschnitt prägt damit den dreiteiligen barocken Fortspinnungstypus mit seinen drei unterschiedlichen Formfunktionen (aufstellender thematischer Abschnitt, schweifende Fortspinnung, Schlussbildung) aus. Der harmonische Umriss ist wie erwartet I-V. Der zweite Abschnitt rekapituliert das Soggetto in der Oberquinttonart und berührt im anschließenden Sequenzabschnitt Nebenstufen, kadenziiert insbesondere auf

Menuett

7

13

19

tr

Bsp. 5.12: Bach, Menuett aus der französischen Suite E-dur

der recht beliebten phrygischen Stufe (III) in Dur)¹⁸. T. 42 bringt einen dem ersten Teil streng analogen Verlauf, nun komplett in der Haupttonart, leicht variiert, vor allem durch den Stimmtausch gegenüber Phrase 1. Da auch der Mittelabschnitt den motivisch-thematischen Verlauf der ersten Phrase (im Sinne Rosens) komplett erkennen lässt, wird ein und derselbe Verlauf (der Fortspinnungstypus der ersten Phrase) dreimal durchlaufen:

Phrase 1 - quasi Exposition: Vorstellung des thematischen Ganges (Fortspinnungstypus) mit Tonartgegensatz I-V.

Phrase 2 - quasi Durchführung: Thematischer Gang von der V aus zu Nebentonarten.

Phrase 3 - quasi Reprise: Thematischer Gang komplett in der Haupttonart.

Dass der quasi durchführende Mittelabschnitt die Inhalte der (quasi) Exposition ein weiteres mal durchläuft, also insgesamt drei thematische Durchläufe vorhanden sind, lässt sich in etlichen Sonatenhauptsätzen der frühen Klassik wiederfinden. In der Sonatenhauptsatzform ist dafür der Begriff *Gegenexposition* gebräuchlich.¹⁹

Gegenexposition: Gestaltung der Durchführung als Rekapitulation des thematischen Ganges der Exposition bei verändertem Modulationsgang.

Die Termini *Zwei-* bzw. *Dreiphrasenform* sollte man dann verwenden, wenn zwischen den Bestandteilen der binären Form (Rosen: *Two* bzw. *Three Phrase Binary Form*) motivische Korrespondenzen bestehen, also eine Wiederkehr oder sogar eine regelrechte Reprise des oder der Hauptgedanken zu beobachten ist. Fehlen solche Korrespondenzen oder sind sie nur schwach ausgeprägt, so ist von einer Liedform (AB bzw. ABA) zu sprechen. Den Liedformen und den Mehrphrasenformen gemeinsam ist die noch überschaubare Ausdehnung, die erst mit der Entwicklung zu Sonatensätzen größere Dimensionen annehmen wird. Beides, schlichte Liedformen und *Zwei-* bzw. *Dreiphrasenformen*, findet sich in spätbarocken Suitensätzen gleichermaßen.

Insbesondere die *Dreiphrasenform* zeigt schon deutlich eine funktionale Differenziertheit der Teile in einen aufstellenden, durchführenden und rekapitulierenden, wie sie für die Sonatenhauptsatzform kennzeichnend ist (dort

¹⁸ Noch die Durchführungsschlüsse der Sonatenhauptsätze in der Wiener Klassik kadenzieren im Falle von Dur-Sätzen bemerkenswert häufig auf der III, also phrygisch/mediantisch (neben der gleichwohl dominierenden Rückführung anhand der V) und sind damit der barocken Tradition verpflichtet. Aus Sicht der modernen Harmonielehre handelt es sich beim phrygischen Schluss um einen Halbschluss in der Paralleltonart (V/vi bzw. (D)^[Tp]).

¹⁹ DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 119.

9

18

26

32

39

46

55

Bsp. 5.13: Bach, Invention E-dur

als Exposition, Durchführung, Reprise). Überdies deutet sich in vielen Suitensätzen der Barockzeit ein Nebeneinander zweier Einfälle oder Gedanken an (wenngleich noch nicht ein profilierter Themendualismus), der für die meisten Sonatenhauptsätze charakteristisch sein wird.

Forma bipartita und Kavatinenform

Langsame Sätze der Wiener Klassik sind oftmals in einer Sonatenhauptsatzform ohne Durchführung gehalten. Es handelt sich dabei um Sätze mit meist zwei thematischen Grundgedanken A und B. Diese werden zunächst mit dem Modulationsgang Tonika–Oberquinttonart exponiert, dann bei analogem inhaltlichen Ablauf in der Tonika verbleibend rekapituliert (typischerweise in Dur-Sätzen):

$$|| : A-B : || : A-B : || = || : I-V : || : I-I : ||^{20}$$

Dieses Formschema heißt *Forma bipartita*, wenn es in den angegebenen Wiederholungszeichen erscheint, wenn es ohne Wiederholungen auftritt hingegen *Kavatinenform*²¹. Diese letztgenannte Form findet sich oft in den sonatenhauptsatzartig geformten langsamen Sätzen der Wiener Klassik (Charles Rosen spricht von der *Sonatenform des langsamen Satzes*, Erwin Ratz von der *zweiteiligen Adagioform*, siehe Kapitel 8.1). Nach diesem Modell (Sonatenhauptsatzform ohne Durchführung) sind auch die klassischen Opern- oder Konzert-*Ouvertüren* typischerweise gebaut, weshalb Diergarten und Neuwirth mit Recht von der *Ouvertüren-Sonatenform*²² sprechen.

Die *Forma bipartita* und die *Kavatinenform* lassen sich auffassen (und memorieren) als Dreiphrasenform, deren zweite *Phrase* wegfällt.

5.4 Zusammengesetzte Liedform, Bogenform und ternäre Formen

Liedformen, die mehr als zwei verschiedene Formteile kombinieren, heißen *zusammengesetzte Liedformen*. Beispiele dafür sind:

²⁰ Im Falle von Mollsätzen verliefte der Weg natürlich von der i zur III oder zur v.

²¹ *Kavatine* bezeichnet darüber hinaus ein lyrisches, schlicht gehaltenes Gesangsstück in der Oper des 18. und 19. Jahrhunderts. (der häufigere Fall)

²² DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 39.

Codetta: Kurzer Schlussabschnitt im Rahmen einer Kleinform.

Das fünfte Stück aus Schumanns *Kreisleriana* zeigt hingegen einen asymmetrischen Aufbau. Ein zunächst dreiteiliges Lied wird zu einer zusammengesetzten Liedform aus vier Bestandteilen (A-D) erweitert, die balanciert, allerdings gerade nicht symmetrisch ist. Am Ende wird der Eindruck einer krebsgängigen Rekapitulation erzeugt.

Die Wirkung des Satzes beruht zu einem großen Teil auf der bewusst asymmetrischen Anlage. Die einzelnen Formteile weisen motivisch allenfalls lockere Bezüge zueinander auf. Das Hörerleben wird hier nicht durch die Erfüllung einer sinnfälligen, symmetrisch ausgewogenen Liedform bestimmt, sondern gerade aus der intendierten Abweichung davon: Die Elemente werden in einer Weise gruppiert, die den Eindruck einer speziellen, rückläufigen Form entstehen lässt. Gruppierung von Formteilen wird hier zum Gestaltungsmittel. Dies ist möglich, weil die Formkonventionen der zusammengesetzten Liedform eine Bogenform der Art $|| : A : || B A || : C : || D C A(\text{sic!}) B A ||$ erwarten lassen.

Schumann, <i>Kreisleriana</i> Nr. 5, Formschema
$: A : B A \quad : C : \quad D C B A$
Dreiteiliges Lied quasi Krebs

Schumanns *Kreisleriana* spielt hier mit den Hörerwartungen, indem er die gewöhnliche Regelmäßigkeit der oben aufgeführten Formschemata (zwei- und dreiteilige Liedform, Bogenformen) durchbricht.

Ternäre Formen

Charles Rosen nennt Formen, in denen eine *große* ABA-Form²⁷ symmetrisch angelegt ist (bei wörtlicher Reprise des A-Abschnittes) *Ternäre Formen*. Wichtigste Ausprägung in der Wiener Klassik (und schon in der Barockzeit) ist die Folge *Menuett – Trio – Menuett* (in der Barockzeit *Menuett I – Menuett II – Menuett I*), später auch in der Variante als Scherzo.

Menuett mit Trio

Viele Menuette in Suiten, Sonaten oder Sinfonien des 18. Jahrhunderts, aber auch noch die großen Scherzi in der Symphonik des 19. Jahrhunderts, zeigen einen

²⁷ Nicht zu verwechseln mit einer dreiteiligen Liedform ABA, welche eine *Kleinform* darstellt. Eine dreiteilige Liedform $|| : A : || : B A : ||$ ist aus der Sicht Charles Rosens eine *binäre* Form (*binary form*), vor allem wegen der zweigliedrigen Wiederholungen. Erwin Ratz lehnt diese Sichtweise ab (vgl. RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre, S. 26).

Aufbau aus Tanzsatz – Trio – Reprise des ersten Teils, also z. B. *Menuett–Trio–Menuett da capo*. Das *Trio* verdankt seinen Namen der ursprünglich tatsächlich oft reduzierten Besetzung. Vor allem in Gattungen, die vorrangig der Unterhaltung dienen (Serenaden, Cassationen, Divertimenti usw.) wird ein Menuett auch mit zwei Trios kombiniert (so beispielsweise in Bachs erstem Brandenburgischen Konzert).

In der Barockzeit ist die Tonart dabei meist einheitlich. Allerdings steht das Trio bisweilen in der Variant- oder Paralleltonart. Bei der Wiederkehr des ersten Teiles werden die Wiederholungen weggelassen, in Solowerken kann verziert werden.

Als exemplarisch für die typische Menuett-Trio-Form, die sich bis weit in das 19. Jahrhundert als Modell für »dritte Sätze«²⁸ von Symphonien gehalten hat, kann das Formschema des Menuetts von Haydns Sinfonie Nr. 28 A-dur gelten (Noten siehe unten S. 359), ein Beispiel unter unzähligen ähnlich gebauten. Die Mittelteile der Großabschnitte (B und D) kontrastieren hinsichtlich der Tonart (wie üblich Oberquinttonart im Menuett, ebenso üblich Paralleltonart im Minore-Trio). Inhaltlich wird dort jedoch die Motivik des A bzw. C-Abschnittes verarbeitet. Typisch ist auch die reduzierte Instrumentierung im Trio.²⁹

Tabelle 5.1: Haydn, Menuett der Sinfonie Nr. 28 A-dur, Formschema

: A :	: B A :	: C :	: D C :	A	B A
Menuett		Trio		Menuett da capo	

²⁸ Allerdings rückt der Tanzsatz schon früh (Haydns Streichquartette op. 33; ein prominentes Beispiel bildet Beethovens neunte Symphonie), später häufiger an die zweite Position der Satzfolge vor.

²⁹ Hier: nur Streicher, ohne Oboen und Hörner. Oft ist es jedoch gerade umgekehrt so, dass die Trioabschnitte von Bläsern dominiert werden.

6 | Suite, Sonata und Ouvertüre

Der französische Begriff *Suite* meint zunächst nichts anderes als »Folge«, und zwar eine ungezwungene, im Spätbarock zumindest in Deutschland dann jedoch standardisierte Folge von Tanzsätzen. Weitere Bezeichnungen von Tanzsammlungen sind *Partita* (it. *partire*, teilen), *Ordre* (franz. Reihe, Ordnung) und *Ouvertüre* (hier in der Bedeutung »Orchestersuite«, benannt nach dem einleitenden Satz). Auch die *Sonata da camera* ist mit der Suite eng verwandt (oft nicht von ihr unterscheidbar) und besteht wie diese aus einer Folge von meist vier Tanzsätzen. In der *Variationssuite* variieren die einzelnen Sätze das Harmonieschema und die Motivik der den Zyklus eröffnenden Allemande. *Partita* ist daneben auch eine Bezeichnung für Variationsfolgen über einen weltlichen oder geistlichen cantus firmus.

In der Barockzeit wurden Suiten für alle Instrumente, insbesondere das *Clavier* (Cembalo, seltener Orgel) und Streichinstrumente geschrieben. Die Orchestersuite entsprang der Oper, dort als Folge von Balletteinlagen, bevor sie sich zu einer selbständigen Gattung entwickelte.

Die einzelnen Suitensätze sind typischerweise thematisch unverbunden. Die Gattung ist ein Beispiel für eine auf dem Prinzip der Reihung beruhenden Form.

Im 19. und 20. Jahrhundert sind Suiten bisweilen auch noch selbständig komponierte Tanzsuiten, häufiger jedoch Auskopplungen von Satzfolgen aus Balletten oder Bühnenmusiken.

6.1 Die Form des Suitensatzes zur Bach-Zeit

Soweit es sich um die Tanzsätze handelt¹, lassen Suitensätze um 1700 drei verschiedene Formmodelle erkennen (im Detail behandelt in Kapitel 5):

Zweiteilige Liedform AB Zwischen beiden Teilen gibt es allenfalls lockere motivische Beziehungen, aber keine festen thematischen Korrespondenzen. Die Teile können gleichlang sein, gerne ist der zweite Teil doppelt so lang wie der erste. Bisweilen werden Korrespondenzen hergestellt, indem der Anfang oder der Schluss der beiden Teile identisch bzw. (bei verändertem Tonartengang) analog gestaltet sind:²

- xA xB (identischer Beginn)

¹ Die einleitenden Sätze wie Ouvertüre oder Präludium unterliegen anderen Formschemata.

² Vgl. DOBRETSBERGER: Formenlehre, S. 161.

- Ax Bx (identischer Schluss)

Zweiphrasenform Rosens *two phrase binary form* – die Reprise von Haupttonart und Motivik fällt nicht zusammen; es gibt wie im zweiteiligen Lied zwei Großabschnitte. Die Form ist zweiteilig symmetrisch oder asymmetrisch.

Dreiphrasenform Rosens *three phrase binary form* – es gibt drei Großabschnitte, im letzten erfolgt die Reprise der Motivik bzw. Thematik in der Tonika. Der Mittelabschnitt hat wie in der Zweiphrasenform schweifende Tonalität und trägt nicht zuletzt deswegen in Ansätzen durchführungsartige Züge. Binär ist die Form, weil der erste Abschnitt einzeln und die beiden folgenden gemeinsam wiederholt werden.

6.2 Die Satzfolge der spätbarocken Suite

Ursprünglich wurden mit *Suite* Sammlungen von (hauptsächlich) Tänzen verschiedensten Zuschnitts überschrieben. Um 1700 hat sich in Deutschland allerdings eine normierte Folge von Tanzsätzen herausgebildet. Johann Mattheson beschreibt in seinem *Vollkommenen Capellmeister* diese zu seiner Zeit übliche Satzfolge: »In Clavier, Lauten und Violdigamben-Sachen gehet [...]« die »Allemanda [...] vor der Courante, so wie diese vor der Sarabanda und Gigue her, welche Folge der Melodien man mit einem Namen Suite nennet.«³ Dieses sind die vier Standardtänze, die sich im Spätbarock in Deutschland in jeder Suite finden. Davor kann ein Präludium oder – im Falle der Orchestersuite – eine Ouvertüre stehen. Zwischen Sarabande und Gigue können nach Belieben Modetänze eingeschoben werden.

Das Satzpaar Allemande – Courante bildet das alte Paar Schreittanz – Springtanz ab (Pavane und Galliarde⁴). Die mäßig schnelle, geradtaktige Allemande ist der Schreittanz, die schnelle, im Dreiermetrum gehaltene Courante der Springtanz.

Die Einlagensätze (zwischen Sarabande und Gigue) treten gerne paarweise auf, als Menuett I und II oder als schlichter Tanz mit sich anschließendem, ausgeziertem *Double*.

³ MATTHESON: Der vollkommene Capellmeister, S. 232.

⁴ Die Galliarde stellt meist eine Variation der Pavane dar. Beide Sätze sind typischerweise hinsichtlich der Motivik identisch oder zumindest verwandt. Oft wechselt lediglich die Mensur (Taktart) von ungerade zu gerade

Tabelle 6.1: Die Satzfolge der barocken Suite

Präludium oder Ouvertüre	ad libitum	freies Präludium oder französische Ouvertüre
Allemande	obligatorisch	4/4, kurzer Auftakt, mäßig schnell
Courante	obligatorisch	Dreiermetrum, kurzer Auftakt, schnell
Sarabande	obligatorisch	Dreiermetrum, langsam, Rhythmus »kurz-lang«
Eingeschobene Tänze	ad libitum	
Gigue	obligatorisch	Dreier- bzw. Sechser-Metrum, schnell, oft fugiert

6.3 Die Charakteristika der wichtigsten Suitensätze

Es können hier nur die wichtigsten Suitensätze genauer betrachtet werden. Für die vielen Modetänze, die zwischen Sarabande und Gigue eingeschoben werden können, sei auf die Fachliteratur verwiesen.

Präludium

Präludien sind zumeist homophon angelegte Stücke, die dem Idiom des jeweiligen Instrumentes angepasst sind und Spielfreude bzw. Virtuosität in den Vordergrund stellen. Sie führen in die Tonart der nachfolgenden Suitensätze ein (im Falle des Werkpaares Präludium und Fuge in diejenige der Fuge). Bachs Präludien realisieren verschiedenste Formen und Gattungen (vgl. Kapitel 10.3). Neben rein akkordischen Stücken (»Harfenpräludium«) gibt es sonatenartige oder konzertierende Sätze und Tanzsätze (im Kontext von Suiten natürlich nicht) sowie polyphone Formen (Inventionen).

In Bachs Suite für Violoncello solo G-dur finden wir den Typus des *Harfenpräludiums* verwirklicht (siehe Bsp. 6.1). Akkordbrechungen werden in einer dem Instrument gemäßen Weise vorgetragen. Nachdem durch eine barocke Eröffnungskadenz (I-IV-V⁷-vii^o über Orgelpunkt) der Tonartrahmen abgesteckt wurde, beginnen schweifende Modulationen. Die Figurationsformen kommen den Möglichkeiten des Cellos entgegen. Ein ausladender Orgelpunkt bereitet den Schluss vor.

Allemande

Die Allemande (frz. »deutscher Tanz«) ist in ruhigem 4/4-Takt gehalten, meist mit einem kurzen Auftakt versehen. Sie verkörpert zu Beginn der Suitensatzfolge den Schreittanz. Mattheson nennt sie »eine gebrochene, ernsthafte

Praeludium

6

11

16

21

25

29

34

38

Bsp. 6.1: Bach, Suite für Violoncello solo G-dur, Präludium

und wohl ausgearbeitete Harmonie, welche das Bild eines zufriedenen Gemüths trägt, das sich an guter Ordnung und Ruhe ergötzt.«⁵

Die Allemande aus Bachs französischer Suite E-dur (Bsp. 6.2) zeigt eine für diesen Tanz typische Zweiphrasenform. Ein Hauptgedanke aus zwei Motiven (T. 1., Zzt. 1 und 2), ihrer Wiederholung, Fortspinnung und Kadenzierung in T. 4 ist als barocker Fortspinnungstypus gestaltet. Er klingt zu Beginn des zweiten Teils an (in der Oberquinttonart), nicht jedoch bei der Restaurierung der Tonika in T. 24. Zuvor wurden Nebentonarten berührt. Der Anfangsteil (T. 1-12) zeigt nach Etablierung der Tonart der V neue Motive.

Courante

Für die Courante (frz. »schneller Tanz«) ist ein schnelles, auftaktiges Dreiermetrum charakteristisch (siehe Bsp. 6.3). Sie steht nach der schreitenden Allemande für den Springtanz. Mattheson charakterisiert sie wie folgt:

Wenn die Courante getanzet werden soll, findet sie ihre unumstößliche Regel, die der Componist genau in Acht nehmen muß [...]. Kein anderer Tact, als der Dreihalbe $3/2$ hat dabey Statt.

§122. Soll aber diese Melodie dem Clavier dienen, so wird ihr mehr Freiheit vergönnet; auf der Geige (die Viol da Gamba nicht ausgeschlossen) hat sie fast keine Schrancken, sondern suchet ihrem Nahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Sing-Couranten kommen der Tantz-Art am nächsten; ob sie wol eigentlich nur das tempo di Corrente, die Bewegung, und eben nicht die gantze Form derselben gebrauchen.

§123. Der Lautenisten Meisterstück, absonderlich in Franckreich, ist gemeiniglich die Courante, worauf man auch seine Mühe und Kunst nicht übel anwendet. Die Leidenschaftt oder Gemüths-Bewegung, welche in einer Courante vorgetragen werden soll, ist die süsse Hoffnung. Denn es findet sich was hertzhaffttes, was verlangendes und auch was erfreuliches in dieser Melodie: lauter Stücke, daraus die Hoffnung zusammengefüget wird.⁶

⁵ MATTHESON: Der vollkommene Capellmeister, S. 232.

⁶ Ebd., S. 231.

Allemande

5

9

13

17

21

25

Bsp. 6.2: Bach, Allemande aus der französischen Suite E-dur

Courante

Bsp. 6.3: Bach, Suite für Violoncello solo G-dur, Courante

Sarabande

Die Sarabande kommt aus Spanien. Dort war sie im 16. Jahrhundert zunächst ein schneller, wild erotischer Tanz. Daraus wurde im Laufe der Zeit ein langsamer, im Dreiertakt gehaltener, stilisierter Tanz. Charakteristisch ist die Betonung der zweiten Zählzeit des Dreiermetrums.

Die Erinnerung an die Wurzeln in Spanien ist noch in Beethovens Ouvertüre zur *Egmont*-Schauspielmusik erkennbar. Dort exponiert das Seitenthema den für die Sarabande typischen Rhythmus.

Auch die Sarabande in Bachs G-dur-Suite (Bsp. 6.4) zeigt das Rhythmusmodell *Viertel – punktierte Viertel – Achtel*. Der Satz ist regelmäßig gegliedert (2x (4+4) Takte). Es handelt sich um eine zweiteilige Liedform.

Eingeschobene Tänze

In Bachs Suite G-dur für Violoncello solo finden wir als eingeschobene Tänze ein Paar aus Menuett I und II, letzteres als Minore-Satz im gleichnamigen Moll gehalten (siehe Bsp. 6.5). Das Menuett I wird anschließend da capo ohne die Wiederholungen vorgetragen, so dass sich eine ternäre Form ABA ergibt. Menuett I ist in einer Zweiphrasenform gehalten. Eine Modulationsperiode



Bsp. 6.4: Bach, Suite für Violoncello solo G-dur, Sarabande

wird in der Tonart der V wiederaufgegriffen und fortgesponnen. Der Aufbau ist wieder regelmäßig (viertaktige Phrasen, anfangs eine achttaktige Periode). Der letzte Achttakter berührt wie oft in Suitensätzen die Region der IV. Das Minore-Menuett II beginnt mit einer einfachen Wiederholungsperiode. Oft sind die zweiten Menuette (allgemein die Mittelsätze von Einlagentänzen in ABA-Form) schlichter gearbeitet als die vorangehenden.

Charles Rosen zählt die Anordnung von Menuett I – Menuett II oder auch Menuett – Trio zu den »ternary forms«, den dreiteiligen Formen.

Auf weitere Modetänze der Bach-Zeit (Gavotte, Bourrée, Air etc.) sei hier nicht eingegangen.

Gigue

Die Gigue war als *jig* ursprünglich ein irisches Tanzlied (altfranz. *giguer*, tanzen oder mittellengl. *gige*, Geige). Im Spätbarock ist die Gigue ein im schnellen Dreier- oder Sechsertakt gehaltener Tanz. Oft ist sie fugiert angelegt; im zweiten Teil sehen wir dann häufig eine Umkehrung des fugierten Soggetto. Mattheson charakterisiert die Gigue wie folgt:

Die gewöhnlichen oder Englischen Gigueen haben zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet. [...] Die welsche Gige endlich, welche nicht zum Tanzen, sondern zum Geigen (wovon auch ihre Bezeichnung her-

Menuetto I

10

18

Menuetto II

25

34

41

Menuetto I da capo

Bsp. 6.5: Bach, Suite für Violoncello solo G-dur, Menuett I und II

rühren mag) gebraucht werden, zwingen sich gleichsam zur äußersten Schnelligkeit oder Flüchtigkeit; doch mehrenteils auf eine fließende und keine ungestüme Art: etwa wie der glattfortschießende Strompfeil eines Bachs.⁷

Die zweitstimmige Gigue aus Bachs französischer Suite E-dur zeigt den für viele Sätze dieser Gattung typischen kanonisch-imitatorischen Einsatz der Stimmen (hier zwei Stimmen in der für diese Gattung gebräuchlichen Oktavbeantwortung, siehe Bsp. 6.6). Das Soggetto wird zu Beginn des zweiten Teils in freier Form umgekehrt – ebenfalls eine oft geübte Praxis. Einige markante Gedanken werden im zweiten Abschnitt repliziert; es handelt sich um eine Zweiphrasenform.

6.4 Die Frühgeschichte der Sonate: die barocke Sonata

Der Begriff *Sonate* (ital. *sonare*, klingen) entstammt der Bezeichnung *Canzona sonata*, welche Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien die instrumental ausgeführte *Canzona* bezeichnete (im Gegensatz zu vokal ausgeführten Sätzen). In Giovanni Gabriellis (ca. 1554–1612) *Canzoni et Sonate* sind die Canzonen Übertragungen von

7 MATTHESON: Der vollkommene Capellmeister, 227 f.

7

13

18

23

29

34

39

44

Bsp. 6.6: Bach, Französische Suite E-dur, Gigue

Vokalmusik auf Instrumente, mit in der Tat noch deutlich vokalem Gepräge.⁸ Die Sonaten zeichnen sich tendenziell durch die stärkere Anwendung instrumentenspezifischer Figuren aus. Gleichwohl sind die instrumentale Canzona und die Sonate in dieser Zeit nicht klar unterscheidbar; die Begriffe werden mit einer gewissen Beliebigkeit verwendet.

Das Vorbild der mehrteiligen Canzona führte in der Mitte des 17. Jahrhunderts zur Ausbildung der mehrsätzigen *Sonate*. Eine erste Hochblüte erreicht die Gattung, als sich zwei Untergattungen mit eigenem Profil hinsichtlich der Satzfolge herausbildeten. Diese werden durch den Entstehungszweck und den Aufführungsort (Kirche bzw. Hofmusik) determiniert:

- Die *Sonata da chiesa* (Kirchensonate) ist zum liturgischen Gebrauch gedacht.
- Die *Sonata da camera* (Kammersonate), zum Gebrauch bei Hofe, stellt nichts anderes als eine der Suite verwandte Folge von Tanzsätzen dar.

Erstmals werden die beiden Begriffe in Tarquinio Merulas (1595–1665) *Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera* im Jahre 1637 erwähnt.⁹ Hauptvertreter der Gattung ist Arcangelo Corelli (1653–1713). Von Italien her breitete sich die Sonate in ganz Europa aus. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts finden wir drei Besetzungsformen:

1. Sonaten für ein Soloinstrument mit ContinuoBegleitung,
2. seltener unbegleitete Solosonaten (die wichtigsten Beiträge dazu lieferte Johann Sebastian Bach)
3. und die zentrale Gattung der *Triosonate*.

Die Triosonate verdankt ihre Bezeichnung den drei Satzschichten, aus denen sie besteht:

- den zwei Oberstimmen
- und dem Basso continuo.

In der gängigen Aufführungspraxis der Gegenwart wird der Continuo part von zwei Spielern (Bassinstrument und Akkordinstrument) ausgeführt. Insofern sind in einer Triosonate vier Spieler beschäftigt. Historische Quellen sprechen aber zumeist von der Ausführung des Continuo parts durch ein Tasteninstrument, bisweilen durch Violone oder Cembalo (bzw. Spinett).¹⁰ Auch konnte jede Stimme

8 vgl. Artikel »Sonate« in DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Band 4, Sp. 171ff.

9 Ebd., Bd. 4, Sp. 171.

10 Vgl. RAMPE: Generalbasspraxis 1600–1800, S. 78.

chorisch, d. h. von mehreren Spielern ausgeführt werden, wie Johann Mattheson berichtet.¹¹

Charakteristisch ist das Satzbild des *Triosonatensatzes*, bestehend aus den beiden Oberstimmen, welche identische Motivik/Thematik aufweisen und einer davon abgesetzten Basso-continuo-Stimme, welche sich nur gelegentlich an der Motivik der Oberstimmen beteiligt.¹²

Die Sonata da camera

Die *Sonata da camera*, für den weltlichen Gebrauch gedacht, stellt nichts anderes als eine Sammlung von typischerweise fünf Sätzen in der selben Tonart dar, die überwiegend Tanzsätze sind. Sie ist damit aufs engste mit der Suite verwandt und kann leicht mit dieser verwechselt werden. Die Satzfolge besteht aus einem einleitenden Präludium, oft selbst *Sonata* genannt, und dann einer Folge von vier Tanzsätzen, die fast wie eine deutsche Suite angeordnet sind:

- Präludium/Sonata,
- Allemande (kann jedoch auch im Präludium aufgehen),
- Corrente,
- Sarabande,
- Giga oder Gavotta.

In Corellis *Sonata da camera* op. 4 Nr. 9 ist der erste Satz *Preludio* überschrieben (Bsp. 6.7). Satztechnisch gesehen ein Klangflächenpräludium folgt er der Form des Suitensatzes in Zweiphrasenform (| |: I – V :| |: V ... – I :| |). Die Oberstimmen ergänzen sich komplementärrhythmisch zu einer durchgehenden Sechzehntelfiguration. Das *Preludio* vertritt mit seiner ruhigen, geradtaktigen Bewegung zugleich die Allemande.

Der zweite Satz der selben Sonate (Bsp. 6.8) ist nun tatsächlich eine Courante (*Corrente*). Über einem selbständig durchgehenden Generalbass entwickelt sich ein fugierend-imitierender Satz in den Oberstimmen (tonale Beantwortung des Soggettos, das insgesamt dreimal erklingt). Der Satz ist komplementärrhythmisch¹³ in zunächst homogener Polyphonie gehalten. In T. 7 tritt ein neuer Gedanke in der ersten Violine auf, nach wie vor in der Grundtonart. Die zweite

11 MIELKE-GERDES: Artikel »Sonate, Barock, Instrumente und Besetzungen«, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51594>.

12 Dieses Satzmuster wird bisweilen auch in anderen Gattungen aufgegriffen, so z. B. im Präludium h-moll aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, Bd. 1.

13 Komplementärrhythmus: Die rhythmischen Figuren in mehreren Stimmen ergänzen sich zu einer durchgehenden Bewegung (hier: Sechzehntelbewegung).

Preludio, Largo

Bsp. 6.7: Corelli, Sonata da camera op. 4 Nr. 9, Preludio

Violine erhält eine wiederum komplementärrhythmisch gehaltene Gegenstimme; der Satz wird nun eher heterogen-polyphon. Das Dreiklangelement des ersten Soggettos wird anschließend fortgesponnen, bei Hinwendung zur Oberquinttonart. Wir sehen die typische Faktur der Triosonate: zwei konzertierende Stimmen über selbständigem Continuo. »Konzertieren« leitet sich vom lateinischen *concertare* ab und bedeutet hier eher »Zusammenwirken« als »Wetteifern«. Eben dieses Zusammenwirken zweier polyphoner (also prinzipiell gleichrangiger) Stimmen erzeugt die im Fortspinnungsteil durchgängig vorhandene Komplementärrhythmik.

Der dritte Satz von op. 4 Nr. 9 (Bsp. 6.9) ist kein Tanzsatz, sondern ein langsamer, einteiliger Satz, in kantabler, fast vokaler Prägung. Die fallenden Tonleitern folgen einem simplen und bewährten kontrapunktischen Strickmuster.

Der vierte Satz (Bsp. 6.10) ist hier keine Gigue, sondern eine Gavotte. Wir sehen zu Beginn drei Einfälle, zunächst ein enggeführtes Motiv, den Charakter der Gavotte ausprägend. Es folgt ein Klangflächenabschnitt, homophon gesetzt, sequenziert. Die dritte Gestaltungsform ist ein Oberstimmenduo, ebenfalls eher homophon gehalten.

Corrente

The musical score is written for three systems of staves. The first system consists of three staves (treble, alto, and bass clefs). The second system also consists of three staves. The third system consists of three staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The piece is titled "Corrente". The first staff of the first system has a trill (tr) above the first measure. The second staff of the first system has a trill (tr) above the second measure. The third staff of the first system has a trill (tr) above the third measure. The piece ends with a repeat sign and a final cadence in the third system.

Bsp. 6.8: Corelli, Sonata da camera op. 4 Nr. 9, Corrente

Grave

The image displays a musical score for the 'Grave' movement of Corelli's Sonata da camera op. 4 Nr. 9. It is written for three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Bass) in G minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Grave'. The first system shows the initial measures, featuring a slow, somber mood with a mix of half and quarter notes. The second system continues the melodic and harmonic development, with the Violin I part showing more complex phrasing and the Cello/Bass providing a steady accompaniment.

Bsp. 6.9: Corelli, Sonata da camera op. 4 Nr. 9, Grave

Tempo di Gavotta

The image displays a musical score for the 'Tempo di Gavotta' movement of Corelli's Sonata da camera op. 4 Nr. 9. It is written for three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Bass) in G minor (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Tempo di Gavotta'. The first system shows the initial measures, featuring a lively, dance-like mood with a mix of eighth and sixteenth notes. The second system continues the melodic and harmonic development, with the Violin I part showing more complex phrasing and the Cello/Bass providing a steady accompaniment. A trill (tr) is marked above a note in the first staff of the second system.

Bsp. 6.10: Corelli, Sonata da camera op. 4 Nr. 9, Tempo di Gavotta

Die Sonata da chiesa

Während die *Sonata da camera* eine große Nähe zur Suite zeigt, ist die *Sonata da chiesa* freier. Sie ist zumeist viersätzig:

1. langsamer Satz, geradtaktig, imitatorisch oder homophon, häufig mit punktierten Rhythmen,
2. schneller Satz, oft fugiert,
3. langsamer Satz, nicht selten in einer verwandten Tonart,
4. schneller Satz, fugiert oder tanzartig.

Die einzelnen Sätze sind in sich einheitlich bezüglich Affekt und verwendetem Motivmaterial. Erst die Klassik kennt mehrere profilierte Themen mit verschiedenen, dann typischerweise auch kontrastierenden Affekten innerhalb eines Satzes. Die Sätze können der Suitensatzform folgen oder durchkomponiert sein. Die schnellen Sätze einer Sonata da chiesa sind gerne regelrechte Fugen, wie es auch im *Concerto grosso* (siehe Kapitel 11.2) oft der Fall ist.

Der erste Satz einer *Sonata da chiesa* (so auch im Notenbeispiel 6.11, Corellis op. 3 Nr. 5) ist oft zweiteilig. Einem langsamen Beginn (hier: Grave), eher homophon gehalten, häufig durch punktierte Rhythmen geprägt, folgt ein imitatorisch-polyphoner Satz, gern in der typischen Faktur der Triosonate gesetzt, nämlich einem Oberstimmenduo über selbständigem Generalbass.

Grave

The musical score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs). It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo/mood is marked 'Grave'. The first system contains the first 8 measures, and the second system contains the next 8 measures. The music is characterized by its slow, homophonic beginning and the use of dotted rhythms.

Bsp. 6.11: Corelli, Sonata da chiesa op. 3 Nr. 5, 1. Satz

Der zweite Satz einer Sonata da chiesa kontrastiert demgegenüber durch ein schnelles Tempo und ist meist fugiert. In Corellis op. 3 Nr. 5 (Notenbeispiel 6.12)

sehen wir zu Beginn eine zweistimmige Fugenexposition, gefolgt von einem Zwischenspiel (einem themenfreien Zwischensatz). Das Continuo beteiligt sich nicht an der Fugenarbeit. Es liegt also wieder die charakteristische Triosonatenfaktur vor. Betrachtet man den ersten Satz (langsam, punktierte Rhythmen) und den zweiten (schnell, fugiert) zusammen, so erinnert dies an das Modell der französischen Ouvèture (vergl. Kapitel 6.5).



Bsp. 6.12: Corelli, Sonata da chiesa op. 3 Nr. 5, 2. Satz, Allegro

Auch der dritte, nun wieder langsame Satz, hier unter Wechsel in das Dreiermetrum, zeigt erneut das Dessin der Triosonate. Bei einheitlichem Affekt sehen wir abwechselnd homophon-ariose und polyphone Fakturen (siehe Notenbeispiel 6.13). Man kann so etwas wie ein Motiv (Oberstimmen in T. 1) und gewisse Ableitungen davon erkennen (Spiegelung, Variantenbildung).



Bsp. 6.13: Corelli, Sonata da chiesa op. 3 Nr. 5, 3. Satz, Largo

Der vierte Satz ist stets ein schneller Kehraus, oft ein Tanz. Hier (Notenbeispiel 6.14) ist es eine fugierte Gigue. Nun beteiligen sich alle drei Parteien am Fugato.

Typisch für die Sonate ist der zweistimmige Beginn des Fugato: Das Continuo begleitet schon den ersten Einsatz des fugierten Soggettos.

Bsp. 6.14: Corelli, Sonata da chiesa op. 3 Nr. 5, 4. Satz, Gigue

6.5 Die Ouvertüre

Mit *Ouvertüre* wird im allgemeinen ein instrumentales Einleitungsstück zu Bühnenwerken (Oper, Ballett, im 19. Jahrhundert auch Schauspiel bzw. Schauspielmusik) bezeichnet. Seit 1600 heißen solche Eröffnungstücke in Italien *Sinfonia*. In Frankreich ist dafür der Begriff *Ouverture* entstanden.¹⁴ Man unterscheidet in der Barockzeit zwei Typen:

Französische Ouvertüre: Seit Lully (ca. 1660), gekennzeichnet durch die Satzfolge langsam – schnell (fugiert) – langsam; die langsamen Teile sind typischerweise durch punktierte Rhythmen geprägt. In Deutschland fungiert die französische Ouvertüre als Einleitungssatz der barocke Orchestersuite.

¹⁴ DAHLHAUS/EGGBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, Sp. 257ff.

Italienische Opersinfonia: Seit Alessandro Scarlatti (ca. 1690) Einleitungsstück in der italienischen Oper, gekennzeichnet durch die Satzfolge schnell (oft entwickelte Dreiphrasenform oder dergl.) – langsam – schnell (Tanzcharakter). In Deutschland wurde die italienische Opersinfonia das Vorbild für die frühklassische Sinfonia und damit auch für die klassisch-romantische Sinfonie.

Hinsichtlich der Opersinfonia bzw. Opernouvertüre folgen erst die Klassiker mit einigen Jahren Verspätung der von Johann Mattheson in seinem *Vollkommenen Cappellmeister*¹⁵ 1739 aufgestellten Forderung, die Ouvertüre solle die Oper inhaltlich vorbereiten.¹⁶

Im 19. Jahrhundert entwickelt sich einerseits die Ouvertüre zu einer von der Oper unabhängigen Gattung (Konzert- und Programmouvertüre) weiter. Im Musiktheater andererseits entstehen neben der neuen Gattung der *Potpourri-Ouvertüre* freie Formen des »Vorspiels« (namentlich in den Musikdramen Richard Wagners).

Die französische Ouvertüre in der Orchestersuite

In den Orchestersuiten der mitteldeutschen Tradition (J. S. Bach, Johann Caspar Ferdinand Fischer und andere) ist der einleitende Satz meist eine *französische Ouvertüre*. Diese Ausprägung der Ouvertüre entstand Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich im Umfeld der Kapelle des französischen Hofes (Lully). Sie war zunächst das Eingangsstück für die Balletteinlagen in der Oper. Kennzeichnend ist eine meist dreiteilige Form in der Satzfolge langsam – schnell – langsam:

1. Langsamer Eingangsteil A, gekennzeichnet durch *punktierte Rhythmen*.
2. Schneller, meist *fugierter* Teil B.
3. Meist Reprise (oft verkürzt) des Eingangsteils A'.

Bach und Fischer erweitern dieses Schema, indem A und BA' jeweils wiederholt werden. Bach reichert den fugierten Teil gelegentlich durch konzertierende Abschnitte an, in denen beteiligte Holz- und Blechbläser pausieren können; siehe dazu Bsp. 6.15.

Die italienische Opersinfonia

Der aus dem Italienischen stammende Begriff *sinfonia* ist aus dem Griechischen entlehnt und meint ursprünglich »Übereinstimmung«, »Harmonie«. Giovanni

¹⁵ MATTHESON: Der vollkommene Capellmeister.

¹⁶ DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, Sp. 258.

Tr. 1, 2

Tr. 3

Ob. 1, 2 ^{a 2}

Pauken

VI. I

VI. II

Vla.

Cont.

Ob. I

Ob. II

VI. I

VI. II

Vla.

Cont.

VI. I

VI. II

Vla.

Cont.

Bsp. 6.15: J. S. Bach, Ouvertüre Nr. 3 D-dur, Einleitung, fugierter und konzertierender Teil

Gabrieli veröffentlicht 1597 seine *Sacrae Symphoniae*, eine Sammlung instrumentaler und vokaler Konzerte. Bald werden Einleitungsstücke von Opern oder Balletteinlagen als *sinfonia* bezeichnet. Alessandro Scarlatti (1660–1725) entwickelt den Typus der italienischen Opernsinfonia, der dreisätzig ist, mit einer Satzfolge *schnell–langsam–schnell*. Dabei ist der erste Satz typischerweise eine breit ausgearbeitete Dreiphrasenform, der zweite ein kantabler Satz, häufig ein *Siciliano* (3/8 oder 6/8) und der letzte meist ein schneller Tanzsatz (Gigue oder Menuett), im dabei Vergleich zum Kopfsatz weniger komplex gegliedert. Damit ist der erste Satz hinsichtlich der Form typischerweise der differenzierteste und damit zugleich gewichtigste der drei. Er bildet so etwas wie den »Hauptsatz« der drei Sätze.¹⁷ Er bereitet den Weg zur späteren *Sonatenhauptsatzform*.

An diesen Typ der italienischen Opernsinfonia knüpften in Deutschland die Frühklassiker an und formten daraus schließlich die klassische, drei- bis viersätzig Sinfonie.

Carl Philipp Emanuel Bachs Sinfonie D-dur Wq 183 steht in der Tradition der italienischen Opernsinfonia. Der erste Satz ist eine Dreiphrasenform mit zwei deutlich kontrastierenden Themen. Der im ersten Abschnitt (Exposition) vorgestellte Ablauf (Unisono-Thema, Tutti mit Tonartwechsel, deutlich kontrastierendes Bläserthema in der Oberquinttonart, Tutti als Schlussabschnitt) folgt der Architektur der spätere Sonatenexposition (Hauptsatz – Überleitung – Seitensatz – Schlussgruppe). Die Durchführung ist häufig als *Gegenexposition* gestaltet: Sie rekapituliert den Ablauf der Exposition vollständig, allerdings mit schweifendem Tonartenverlauf. Die Reprise bringt einen dritten, inhaltlich analogen Verlauf, jedoch mit Verbleib in der Haupttonart.

Das Ende des schnellen Satzes leitet ohne Zäsur in die Tonart des kantablen Mittelsatzes über. Der dritte Satz (*Presto*) ist eine Zweiphrasenform mit thematischem Gegensatz und am Ende einer kleinen Coda. Er steht in der Tradition der als Schlusssatz fungierenden Gigue, wenngleich er nicht mehr so überschrieben ist.

Die Opernouvertüre in der Wiener Klassik

Matthesons Forderung, die Ouvertüre solle die Oper inhaltlich vorbereiten, wird erst von Mozart und seinen Zeitgenossen umgesetzt. Mozart schreibt die Ouvertüren bzw. Sinfoniae *nach* Fertigstellung der Oper. Sie bilden atmosphärisch den Charakter der Oper bzw. der Handlung ab. Nur selten sind thematische

¹⁷ Nota bene: *Hauptsatz* ist hier *nicht* im Sinne des Terminus für das Hauptthema der Sonate oder ein Fugenthema gemeint.

Bezüge erkennbar (z. B. in Gestalt des Zitats des »dreifachen Akkordes« in der Ouvertüre zur *Zauberflöte*).

Die Sinfonia zur Oper *Le Nozze di Figaro* ist völlig unabhängig vom Rest des Werkes. Sie zeigt nur den ersten Satz der dreiteiligen italienischen Opernsinfonia. Mozart verzichtet auf den langsamen und den dritten, schnellen Teil. Dadurch bildet der Satz einen Aspekt der Handlung – Überschwang, revolutionären Elan – umso konzentrierter ab. Der Satz ist in der *Kavatinenform* gehalten, auch *Ouvertüren-Sonatenform* genannt – die für Ouvertüren bis in der 19. Jahrhundert hinein typische Spielart der Sonatenhauptsatzform, welche um die Durchführung verkürzt ist (vgl. oben S. 154). Die Exposition besteht aus Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz in der Tonart der V und der Schlussgruppe, welche hier am Ende ein weiteres, drittes Thema präsentiert. Nach der Exposition erscheint sofort ihre Rekapitulation (»Reprise«) in der Grundtonart. Aus Gründen der Dramaturgie schreibt Mozart noch eine effektvolle Coda.

Die Ouvertüre im 19. Jahrhundert

Im 19. Jahrhundert löst sich die inhaltliche Bindung der Ouvertüre an eine Oper. Sie emanzipiert sich zur Konzert- bzw. Programmouvertüre (Bezugnahme auf den Inhalt eines Dramas oder ein anderweitiges Programm, dann auch ohne Bindung an ein Bühnenwerk sinnvoll). Liszt entwickelt die Form der Ouvertüre zur *sinfonischen Dichtung*.¹⁸

Die Potpourri-Ouvertüre

In der Operette und im Musical ist die Gattung der Potpourri-Ouvertüre verbreitet. Dort werden die zündendsten »Nummern« der Operette – den Erwartungen des Publikums gerecht werdend – vorweg zitiert. Es handelt sich um eine reine Reihungsform.

Ein prominentes Beispiel für eine solche Potpourri-Ouvertüre bildet die Ouvertüre zu Johann Strauß' *Fledermaus*. Sie stellt nichts anderes als eine Abfolge der »Schlager« der Operette dar, verbunden durch einen einleitenden Abschnitt und kurze, wenn man so will themenfreie Passagen. Diese sind untereinander in lockerer Form motivisch verbunden. Der Tonartenplan ist keineswegs sonatensatzartig angelegt: A–D–G–e–E–A.¹⁹ Die Abschnitte in D-dur und G-dur werden allerdings am Ende in der Haupttonart A-dur rekapituliert, so dass man

¹⁸ DAHLHAUS/EGGBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, Sp. 258.

¹⁹ E-moll wirkt in diesem Zusammenhang wie eine Terzverwandte der bVII, nicht wie die v von A-dur.

insofern den Eindruck einer Reprise gewinnen kann, was zusammen mit einer gewissen Motiveinheitlichkeit der Rahmenteile dem Eindruck einer Beliebigkeit der Reihung entgegenwirkt. Dabei ist die Reprise des »Waltzers« sicher auch dem Umstand geschuldet, dass Strauß die Popularität dieser »Nummer« aus der Operette vorausgesehen haben wird.

Das Vorspiel im Musikdrama

Den Aufzügen seiner Musikdramen stellt Wagner freie, fantasieartige Vorspiele voran. In ihnen werden Themen oder Leitmotive aus den Opern zitiert. Im Vorspiel zum ersten Aufzug der *Meistersinger* kann man sogar eine gewisse Nähe zur Potpourri-Ouvertüre sehen.

Die Vorspiele führen in den Inhalt des folgenden Aktes ein, diejenigen zum ersten Aufzug oft in den Inhalt des gesamten Dramas (so beispielsweise in *Tristan*, *Meistersinger* und *Parsifal*).

Das Vorspiel zum dritten Aufzug des *Tristan* (Noten siehe unten S. 361) exponiert eine Variante des Tristan-Leitmotivs und kombiniert diese exzessiv mit Vorhaltsbildungen. Dies bereitet die Atmosphäre des dritten Aufzugs vor (im Zentrum stehen der tödlich verwundete Tristan und seine Sehnsucht nach der Geliebten).

Dabei ist das Vorspiel zugleich formal streng gearbeitet. Es verwirklicht auf zwei Ebenen das Satzprinzip: Die Großform ist satzartig angelegt, die Bestandteile (zwei kontrastierende Gedanken A und B) in sich ebenfalls. Die Form lässt sich als große Liedform A–A'–Verarbeitung (Satzprinzip) auffassen, sogar als Barform (Stollen A, Stollen A', Abgesang B, vgl. Tabelle 6.2).

Satz:	Präsentationsphrase		Fortsetzungsphrase
Barform:	Stollen	Stollen	Abgesang
	A(a-a'-Fs)-B (b-b'-Fs)	A'-B'	A'' (wieder satzartig)

Tabelle 6.2: Wagner, *Tristan*, Vorspiel zum 3. Aufzug, Formübersicht

7 | Die Sonate und die Sonatenhauptsatzform

Die *Sonata da camera* ist äußerlich stärker der Suitensatzform verpflichtet als die *Sonata da chiesa*. Beide Gattungen verschwinden mit dem Ende des Generalbasszeitalters. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, im gesamten 19. Jahrhundert und bis in das 20. Jahrhundert hinein dominiert die klassische Sonatenform die Instrumentalmusik. Dies gilt hinsichtlich der Satzfolge wie auch der Form der einzelnen Sätze, die oft als *Sonatenhauptsatzform* bezeichnet wird. Die Sonatenhauptsatzform als zentrales Formmodell der klassisch-romantischen Epoche ist von Anfang an als von der Solo- oder Kammermusikbesetzung unabhängig zu betrachten. Sie prägt ebenso die Symphonik, zumal die Symphonie die Wiener Klassik ihre Wurzeln in der italienischen Opernsinfonia hat. Sie dringt auch in das Konzert der klassisch-romantischen Epoche und weitere Gattungen ein, bis in die Vokalmusik.

7.1 Die Sonate der Wiener Klassik

Die Sonate und mit ihr alle verwandten Gattungen (Kammermusik, Symphonik) der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts umfasst drei¹ bis vier Sätze:

1. Schneller Kopfsatz, streng gearbeitet in der sich entwickelnden Sonatenhauptsatzform.
2. Langsamer Satz, spezielle Form des Sonatenhauptsatzes oder Variationsatz.
3. Finalsatz, oft als schneller, weniger streng gearbeiteter »Kehraus«, als Sonatenhauptsatzform, als Rondo oder Sonatenrondo.

An dritter, später auch zweiter Position kann ein Menuett stehen.² Häufig ist dies in Symphonien und der Kammermusik (Streichquartett) der Fall, auch in Beethovens Klaviersonaten. Bereits Haydn in seinen Streichquartetten op. 1 und

¹ Die Dreisätzigkeit entsteht dadurch, dass der einleitende, langsame Satz der *Sonata da chiesa* entfällt. Er war zumeist im Satztyp *durezza e ligature* gehalten, einer nach der Barockepoche nur noch in Spezialfällen anzutreffenden, von Vorhalten und Dissonanzen durchsetzten Schreibweise. Vgl. SCHMIDT-BESTE: Die Sonate – Geschichte, Formen, Ästhetik, S. 59.

² Dies kann als Relikt aus der Anfangszeit der Sonatengattung (*Sonata da camera* mit ihrem suitenartigen Aufbau) betrachtet werden.

vor allem op. 33 ersetzt das Menuett durch ein Scherzo, das häufig an die zweite Stelle im viersätzigen Sonatenzyklus rückt.

Der langsame Satz einer Sonate (bzw. Sinfonie usw.) steht in verwandten Tonarten wie der

- Unter- oder Oberquinttonart,
- vor allem in Moll auch der Paralleltonart
- und im Falle des mittleren Beethoven und seinen Nachfolgern in Medianttonarten.

Im 19. Jahrhundert steht der letzte Satz eines Moll-Werkes gerne in Dur (selten umgekehrt, wie im Falle des Anfangs des Finales von Haydns Kaiserquartett). Außerdem wird die Tonartenfolge freier. Von jeher finden sich auch abweichende Satzfolgen:

- Manche Sonaten beginnen mit einem Variationssatz oder einem langsamen Satz.
- Der späte Beethoven gestaltet viele Sonaten auch hinsichtlich der Satzfolge individuell. Das bekannteste Beispiel bildet ist die Zweisätzigkeit seiner letzten Klaviersonate (op. 111).
- Schon Haydn experimentiert mit Fugen als Sonatensatz (Quartette op. 17); ebenso Mozart, der mittlere und späte Beethoven sowie Bruckner.
- Seit Beethovens 9. Symphonie werden bisweilen Vokalstimmen im Finale einbezogen.

Der Rückgriff auf die Fugenform und die menschliche Stimme stellen zwei Strategien zur Lösung des sog. *Finalproblems* dar: Wie kann das ursprünglich als heiterer Kehraus konzipierte Finale das Hauptgewicht im Zyklus erhalten? In der neunten Symphonie löst Beethoven dies durch den Einsatz des Gesangs. Die ersten drei Sätze erscheinen als Vorbereitung auf die Vertonung der Schillerschen *Ode an die Freude*. Im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts wird daran angeknüpft, indem der Finalsatz besonders umfangreich und komplex angelegt wird, durch den Einsatz gewichtiger kontrapunktischer Formen, z. B. der Fuge bei Bruckner (fünfte Symphonie), der Passacaglia bei Brahms (vierte Symphonie) oder indem wiederum Vokalpartien hinzutreten (Mahler).

7.2 Die Sonatenhauptsatzform

In der Mitte des 19. Jahrhunderts abstrahiert Adolph Bernhard Marx³ das bis heute tradierte Formmodell für erste Sätze von Sonaten, Symphonien und

³ MARX: Die Lehre von der musikalischen Komposition.

verwandten Gattungen aus dem einschlägigen Schaffen Beethovens. Dieses Modell heißt *Sonatenhauptsatzform*, *Sonatensatzform* oder (etwas unglücklich) *Sonatenform*. Der Begriff *Sonatenhauptsatz* passt allerdings recht gut auf den ersten, schnellen Satz einer Sonate. Er lehnt sich in der Form an den schnellen Satz der italienischen Sinfonia bzw. der frühklassischen Sinfonie in Deutschland an. Dieser war dem Umriss nach schon in der Sonatenhauptsatzform gehalten, was auf den langsamen Satz und den schnellen Schlusssatz weniger zutrifft.

Weil an die Gegebenheiten des Beethovenschen Schaffens angepasst, versagt das Modell der »Sonatenhauptsatzform« oft bei früheren Werken (Haydn, Mozart) und auch bei manchen Spielarten des Sonaten- bzw. Symphonierepertoires im 19. Jahrhundert. Im Sonatenschaffen der historisierenden Stile in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist es allenfalls rudimentär erkennbar.

Die Sonatenhauptsatzform ist ein Modell, das nicht nur den Kopfsatz einer Sonate oder Symphonie prägen kann, sondern auch alle übrigen Sätze⁴, ja sogar in scheinbar fremde Gattungen eindringen kann, denn auch der Umriss von Messsätzen, Arien oder ganzen Opernszenen kann in der Wiener Klassik der Architektur der Sonatenhauptsatzform folgen.

Der Grundriss der Sonatenhauptsatzform entspricht demjenigen der Dreiphasenform, wie Tabelle 7.1 zeigt.

Tabelle 7.1: Der Grundriss der Sonatenhauptsatzform

<i>Formabschnitt</i>	<i>Tonartenplan</i>	<i>Funktion</i>
Exposition	Bewegung von der Grundtonart zur sekundären Tonart	Aufstellung (des Materials und des Tonartkonfliktes)
Durchführung	schweifende Modulationen	Verarbeitung (motivisch-thematische Arbeit)
Reprise	Reprise des thematischen Verlaufs der Exposition, jedoch unter Verharren in der Grundtonart	Lösung des Tonartenkonflikts

Hypotaktische und parataktische Anlage der Abschnitte

Gegliederte Formen können para- oder hypotaktisch geordnet sein (mit selbstverständlich graduellen Abstufungen).

Parataxe: Gleichordnung (auch: Gleichrangigkeit) von Elementen; in der Grammatik: Reihung von Hauptsätzen.

⁴ Auch Menuett- oder Scherzosätze können Züge der Sonatenhauptsatzform annehmen.

Hypotaxe: Hierarchie von über- und untergeordneten Elementen, die dadurch auch deutlicher funktional differenziert sein können; in der Grammatik: Satzgefüge (aus Hauptsatz und Nebensätzen⁵).

In der Klassik finden wir zumeist eine hypotaktische Anlage des Sonatenhauptsatzes. Die Themen sind fest gefügt, zeigen tendenziell vollständige Syntaxmodelle (Perioden/Sätze) und sind den sekundären Abschnitten (Überleitung, Schlussgruppe) klar übergeordnet. Letztere sind locker gefügt und zeigen unvollständige Perioden.⁶

In den Sonatenhauptsätzen des 19. Jahrhundert (Schubert, Mahler, aber auch Brahms und Bruckner) findet sich zunehmend eine Tendenz zur parataktischen Anlage. Themen, Überleitung und Schlussgruppe sind mehr und mehr gleichgeordnet, die deutliche Hierarchie verschwindet, die Grenze zwischen Themenaufstellung und Themenverarbeitung wird unscharf. Die Arbeit *zwischen* den Themenabschnitten wird wichtiger.

Das Moment der Verarbeitung, also die Durchführungsarbeit, dringt mehr und mehr auch in die Exposition und die Reprise ein. Themen erscheinen bereits bei ihrer Aufstellung fragmentarisch; ihre Bestandteile werden unmittelbar Verarbeitungstechniken unterworfen.⁷

Die Hypotaxe ist – cum grano salis – in der Musik die leichter zu bewältigende Form der Gruppierung. Überleitende Teile können »gestrickt« werden, wenn die Themenerfindung hinreichend tragfähig ist. Eine Gleich- und Nebenordnung der Teile hingegen kennt kaum noch Unwesentliches, kaum Füllmaterial.⁸

Die Exposition

Die Exposition stellt das motivisch-thematische Material und den Tonartenkonflikt auf. Sie besteht aus

5 Der Begriff *Hauptsatz* ist in der Formenlehre – in zeitgenössischen Quellen wie in der aktuell verwendeten Terminologie – eingebürgert, wohingegen der Begriff *Nebensatz* so gut wie ungebräuchlich ist, und das mit Recht. Der Gegenbegriff zu *Hauptsatz* ist – *Seitensatz*!

6 Ein Beispiel für einen *Satz* als Syntaxmodell für die Überleitung findet sich im Kopfsatz von Beethovens *Sturm-Sonate* d-moll op. 31 Nr. 2.

7 Auch diesbezüglich war das Vorbild Beethoven prägend, denn die von ihm bevorzugte Syntaxform, der »Satz«, zeigt bereits ein Moment des Verarbeitens (Idee – Wiederholung – Verarbeitung) und ist, weil meist harmonisch offen, auf Dynamik, Fortsetzung, eben auf weitere Verarbeitung hin angelegt.

8 Parataktisch sind allerdings auch populäre Reihungsformen (z. B. die *Potpourri-Ouvertüre*) gegliedert, was die Analyse und Interpretation erschweren kann. Vgl. zum letztgenannten Aspekt Michael Gielens Bemerkungen zur Interpretation der Musikdramen Wagners und ihrer Leitmotivtechnik (GIELEN: *Unbedingt Musik. Erinnerungen*, S. 255).

- dem Hauptsatz oder Hauptthema (in der Haupttonart des Satzes),
- der Überleitung (welche die Modulation in die sekundäre Tonart vollzieht),
- dem Seitensatz oder Seitenthema (in der sekundären Tonart)
- und der Schlussgruppe (welche die sekundäre Tonart bekräftigt⁹).

Der Hauptsatz

Der Hauptsatz steht in der Tonika. Häufig ist er in seiner Ausdehnung identisch mit einem Thema. Der Hauptsatz kann in diesem (häufigen) Fall dann auch als »erstes Thema« bzw. »Hauptthema« bezeichnet werden. Dieses Thema kann durchaus halbschlüssig enden (beispielsweise dann, wenn ihm das Syntaxmodell *Satz* zugrunde liegt) und im folgenden Formabschnitt aufgegriffen oder fortgeführt werden. An ein erstes Thema kann sich auch ein fortspinnender oder verarbeitender Anhang anschließen, bisweilen auch ein weiteres Thema. Dann, also wenn im Hauptsatz mehrere Themen oder mehrere unterschiedliche thematische Gedanken auftreten, kann man von einer *Themengruppe* oder von einem *Themenkomplex* sprechen.

Der Hauptsatz ist durch tonale Einheitlichkeit gekennzeichnet (Tonika-Abschnitt der Exposition). Wenn die Tonart deutlich und ohne Rückkehr verlassen wurde, ist bereits der Formabschnitt *Überleitung* erreicht. Das Ende des Hauptsatzes ist daran erkennbar, dass er meistens durch eine deutliche, kadenzial kräftigte Zäsur begrenzt ist (Ganz- oder Halbschluss). Die im 19. Jahrhundert zunehmende Komplexität der Harmonik bringt es mit sich, dass auch im Hauptsatz tendenziell Ausweichungen anzutreffen sind; dann ist der Hauptsatz hinsichtlich der harmonischen Stabilität jedoch noch graduell vom folgenden, modulierenden Abschnitt abgestuft.¹⁰

Die Überleitung

Die Überleitung vollzieht die Modulation in die sekundäre Tonart. Diese ist in Dur-Sätzen die Tonart der V (Oberquinttonart), in Moll-Sätzen meist die Tonart der III, seltener die Molltonart der Oberquinte (v). Der mittlere und späte Beethoven lässt das Seitenthema nicht selten in einer Medianttonart erscheinen, eine Praxis, die sich im 19. Jahrhundert ausweitete.

⁹ In Spezialfällen (*Dreitonartenexposition*, siehe Kapitel 7.6) kann dort eine dritte Tonartebene erreicht oder/und ein neues Thema eingeführt werden. Dann steht der Seitensatz zumeist noch nicht in der eigentlichen sekundären Tonart, gleichwohl *keineswegs* mehr in der Haupttonart.

¹⁰ Dies ist ein Moment dessen, was zu einer zunehmend parataktischen Anlage der Sonatenhauptsatzform führt.

Die Überleitungen in den Sonaten der Wiener Klassiker und ihrer Nachfolger zeigen verschiedene Bauweisen:

1. **Motivischer Kontrast:** In frühklassischen Sonaten- oder Symphoniesätzen wird der modulierende Abschnitt nach dem Hauptsatz oft durch neues Material eingeleitet. Dies hat meist dekorativ-figurativen Charakter und deutet auf diese Weise an, dass eine thematisch untergeordnete Episode beginnt. Dieses Verfahren ist für Haydn und Mozart typisch. Die Musik des frühen und mittleren Mozart ist durch die Fülle seiner Einfälle gekennzeichnet.
2. **Verarbeitung von Motiven des Hauptthemas:** Beethoven greift in der Überleitung meist auf bereits bekanntes Material zurück, einmal, weil er im Gegensatz zu Mozart nicht über ein Füllhorn von Einfällen verfügte, zum anderen in kompositorischer Absicht (Herstellung von Motiveinheitlichkeit und Sparsamkeit der aufgewendeten Mittel).¹¹

Wenn man in der Überleitung bereits eine Verarbeitung des Hauptthemas erkennen kann, kann es angebracht sein, statt von *Überleitung* vom *Entwicklungsteil des Hauptsatzes* zu sprechen.¹²

3. **angegangene Wiederholung:**¹³ Häufig setzt die Überleitung mit dem Anfang des soeben erklangenen Hauptthemas ein (erzeugt also den Eindruck einer *Wiederholung* desselben), bricht jedoch dann bald den bekannten Ablauf des Hauptthemas ab, um zumindest harmonisch, oft jedoch auch thematisch einen neuen Weg einzuschlagen, sprich: die Funktion der Überleitung zu etablieren. Für dieses Verfahren hat sich der Begriff *angegangene Wiederholung* (des Themas nämlich) eingebürgert.
4. Damit eng verwandt ist der **aufgelöste Nachsatz:**¹⁴ Hier besteht das Hauptthema aus dem Vordersatz einer Periode. Deren Nachsatz wird jedoch nicht vollständig ausgeführt, sondern mehr oder weniger schnell wird

¹¹ Eine solche Motiv- oder zumindest Materialeinheitlichkeit und Ökonomie kann man auch bei Mozart entdecken; sie ist jedoch im Fall seiner Musik schwer intersubjektiv überprüf- oder beweisbar.

¹² In diesem Falle zählt die Überleitung eher zum Hauptsatz, so dass sich eine Dreiteiligkeit der Exposition ergibt: Hauptsatz mit Entwicklungsteil (modulierend) – Seitensatz – Schlussgruppe (oder Entwicklungsteil des Seitensatzes oder drittes Thema).

¹³ DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 66.

¹⁴ Ebd., S. 66.

wiederum die Modulation in die sekundäre Tonart begonnen¹⁵ und ggf. zugleich eine veränderte Motivik eingeführt.

Mozarts Klaviersonate F-dur KV 332 (Bsp. 7.1) zeigt im Hauptsatz eine Gruppe aus zwei eigenständigen Themen (das zweite ist syntaktisch einfacher gehalten als das erste). Die Überleitung setzt unmittelbar mit einem neuen Motiv und mit einer Infragestellung der Tonika durch die Ebene der Paralleltonart vi ein. Der endgültige Vollzug der Oberquintmodulation erfolgt später.

Hauptsatz: Thema I, komplex

9 Hauptsatz: Thema II, einfache Periodik

18 Überleitung, neue Motivik, Destabilisierung durch die vi

26

Bsp. 7.1: Mozart, Sonate F-dur KV 332, Anfang

Der Anfang von Beethovens erster Klaviersonate f-moll op. 2 Nr. 1 (Bsp. 7.2 scheint die Strategie des aufgelösten (quasi abgebrochenen) Nachsatzes zu verfolgen. Allerdings wird das Kopfmotiv in der vermollten Oberquinte und in einem anderen Arrangement (Unter- statt Oberstimme) aufgegriffen. Zusammen mit den folgenden Takten wirkt dies eher wie eine Motivverarbeitung, so dass

¹⁵ Häufiger als eine direkt angegangene Modulation ist der Fall, dass die Haupttonart zunächst destabilisiert wird. Dies kann eine ganze Weile andauern, bevor die eigentliche Modulation, nämlich die Etablierung der neuen Tonart, eintritt.

hier die zweite der oben erwähnten Strategien (Verarbeitung des Hauptthemas in der Überleitung) festgestellt werden kann. Dass Beethoven die Abschnitte der Sonatenhauptsatzform zumeist motiveinheitlich gestaltet, ist vermutlich u. a. darauf zurückzuführen, dass er die bei seinen Zeitgenossen beobachteten Strategien der *angegangenen Wiederholung* und des *aufgelösten Nachsatzes* zunächst adaptiert hat.

Allegro

7 Verarbeitung der Motivik des Hauptthemas

13

V der Seitensatztonart As - dur

Bsp. 7.2: Beethoven, Sonate f-moll op. 2 Nr. 1, Anfang

Ein Beispiel für die Strategie der *angegangenen Wiederholung* bildet der Anfang von Mozarts Klaviersonate B-dur KV 333 (Bsp. 7.3). Dort ist das Hauptthema satzartig angelegt (eine Kleinperiode bildet die Präsentationsphrase, in der Fortsetzungsphrase werden die Sechzehntelfiguren und der Achtelvorhalt des Anfangs verarbeitet). Der Satz endet allerdings geschlossen mit einem perfekten Ganzschluss. Die erzeugt den Eindruck, dass er anschließend wiederholt wird, allerdings nur scheinbar, weil er unmittelbar nach Erklängen des prägnanten Anfangstaktes harmonisch und motivisch umgebogen wird.

Das Verfahren des aufgelösten Nachsatzes zeigt der Anfang von Mozarts Symphonie C-dur KV 551 (Bsp. 7.4), der *Jupitersymphonie*. Auch dort wird eine Kleinperiode durch eine Fortsetzungsphrase ergänzt, so dass sich ein halbschlüssig endender Satz ergibt, der somit als Vordersatz einer großen Periode aufgefasst werden kann. Tatsächlich kehrt unmittelbar der Anfang dieses Vordersatzes wieder (in veränderter Instrumentation), so dass man den Einsatz des Nachsatzes vermuten wird. Dieser Nachsatz wird jedoch bald abgebrochen.

Allegro

5

9 *Angegangene Wiederholung*

13

Bsp. 7.3: Mozart, Sonate B-dur KV 333, Anfang

Allegro Vivace

The musical score is written for piano and consists of 32 measures. It begins with a piano introduction (Nachsatz) starting at measure 29, marked 'aufgelöster Nachsatz'. The tempo is Allegro Vivace. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (f, p), and articulation marks.

Bsp. 7.4: Mozart, Symphonie C-dur KV 551, Anfang

- in der Exposition in der Oberquinttonart weitergeführt wird (die V wird unmittelbar die neue I),
- in der Reprise jedoch im Quintfall in die I aufgelöst wird (Quintfall V – alte I), damit also in der Haupttonart verbleibt.

The image displays two musical excerpts, 'Exposition' and 'Reprise', in 3/4 time. Both excerpts feature a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked 'Allegretto'.

Exposition: The first two measures are in G major. The third measure contains a key signature change to D major, indicated by the text 'V = I' and 'D-dur' below the staff. The tempo marking 'Allegretto' is present.

Reprise: The first two measures are in G major. The third measure contains a key signature change back to G major, indicated by the text 'V → I' and 'bleibt G-dur' below the staff. The tempo marking 'Allegretto' is present.

Der Begriff *Überleitung* ist auf den Formabschnitt in der Sonatenform festgelegt. Man sollte ihn *nie* als allgemeinen, aus der Alltagssprache entlehnten Begriff im Kontext von Analysen verwenden, weil sich stets eine Formulierung finden lässt, welche den in Frage stehenden Sachverhalt präziser und damit fachsprachlich angemessener fasst.

16 DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 258.

Der Seitensatz

In der sekundären Tonart steht anschließend der Seitensatz, der wie der Hauptsatz zumeist aus nur einem Thema besteht, das dann also auch als *zweites Thema* oder auch *Seitenthema* angesprochen werden kann. Selten gibt es im Seitensatz einen Themenkomplex oder eine Themengruppe. Der Eintritt des Seitensatzes (also die Abgrenzung zur Überleitung) definiert sich durch das Erreichen der sekundären Tonart. Typischerweise ereignet sich zuvor eine deutliche Zäsur und Kadenzierung. Unabhängig von den Gegebenheiten der Motivik bzw. Thematik ist der Seitensatz also genau dann anzusetzen, wenn die sekundäre Tonart etabliert ist.

Bei Haydn und bisweilen Beethoven (z. B. im Kopfsatz seiner Sonate Es-dur op. 81a *Les Adieux*) kann der Seitensatz durchaus thematisch indifferent beginnen; im Falle der monothematischen Sonatenhauptsatzform Haydns mit der Wiederkehr des Hauptthemas. Es wäre verfehlt, eine im weiteren Verlauf der Exposition erscheinende, thematisch neue oder stärkere Gestalt als Seitenthema zu betrachten. Die Funktion »Seitensatz« ist mit dem Modulationsgang verknüpft.

Sehr häufig sind Seitenthemen lockerer gearbeitet als Hauptthemen. Namentlich im Falle Beethovens brechen sie häufig ab und gehen in eine lockere Fügung über, die virtuose Figuren oder eine breite Kadenzierung (häufig IV-vii⁰-V-I) zeigt. Das Ende des Seitensatzes und damit der Einsatz der Schlussgruppe ist gerade in solchen Fällen (aber im Grunde generell) dann anzusetzen, wenn eine deutliche Ganzschlusskadenz in der sekundären Tonart erreicht ist. Man beachte:

- Die Formgrenzen in der Sonatenhauptsatzform werden stärker durch die harmonischen Zäsuren als durch die Festigkeit der Thematik definiert.
- Wie die Bezeichnungen *Seitensatz* und *Seitenthema* suggerieren, sind Seitenthemen
 - a) meistens syntaktisch einfacher gehalten als Hauptthemen (besonders im Falle Mozarts) oder
 - b) oft lockerer gefügt als Hauptthemen (Beethoven).

In der deutschen Formenlehretradition spricht man auch vom »männlichen« ersten und vom »weiblichen« zweiten Thema, dem »Gesangsthema«, weil es kantabler gestaltet sei. Oft ist das Seitenthema periodisch, das Hauptthema satzartig oder in anderer Weise komplex angelegt (z. B. als Gefüge aus Kleinperiode, Satz und großer, einrahmender Periode, siehe unten S. 127). Die unterschiedlichen

Qualitäten von ersten und zweiten Themen offenbaren sich insbesondere dann, wenn man versucht, sie gegeneinander zu vertauschen.

Ein Beispiel für ein absichtsvoll einfach strukturiertes Seitenthema nach einem komplexem Hauptthema zeigt der Kopfsatz aus Mozarts Joseph Haydn gewidmetem Quartett G-dur KV 387. Das Hauptthema ist satzartig-asymmetrisch und damit hinsichtlich der Gliederung recht komplex gestaltet. Das Seitenthema zeigt eine zwar ausgedehnte, aber syntaktisch viel einfacher gehaltene Periode, die hinsichtlich der Taktgruppengliederung nur insofern auffällt, als sie zwölftaktig angelegt ist, mit einer zweitaktigen äußeren Erweiterung (Bsp. 7.6).

Der Seitensatz im Kopfsatz der Klaviersonate c-moll op. 10 Nr. 1 zeigt die für Sonatenhauptsätze Beethovens typische lockere Fügung: Anfangs ist eine regelmäßige, motivisch klare Gliederung in Zweitgruppen zu beobachten, die eine kleine Periode von 8 Takten Länge bilden. Diese schließt mit einem imperfekten Ganzschluss (T. 63). Die verzierte Wiederholung dieser Periode erfolgt nicht vollständig, sondern bricht phrasenverschränkt in T. 70 ab und geht dort in eine lockere Fügung über. Endgültig endet der Seitensatz mit einem perfekten Ganzschluss erst in Takt 94. Den Beginn der Schlussgruppe früher anzusetzen, wegen der für diesen Formabschnitt durchaus typischen lockeren Fügung: dagegen spricht das Ausbleiben einer gliedernden, starken Kadenz.

Die Schlussgruppe

An den Seitensatz bzw. das Seitenthema schließt sich zumeist die Schlussgruppe an, bisweilen mit einem eigenen Thema (seltener mehreren), das dann häufig syntaktisch unvollständig ist (z. B. als Teilperiode) und von daher den bis dorthin exponierten Themen untergeordnet erscheint. Typischerweise ist die Schlussgruppe locker gefügt (wie schon die Überleitung und nicht selten auch der Seitensatz). Neben periodischen Bildungen mit der Ausdehnung halber Themen enthält sie gegen Ende zumeist gehäuft Signale der Schlussbildung, also vor allem Schlusswendungen und Kadenz.

Das Vorkommen einer thematischen Episode an Ende der Schlussgruppe ist vor allem für Beethoven charakteristisch. Er stellt an das Ende seiner Expositionen oft ein weiteres Thema, bisweilen *Epilogthema* genannt, das häufig Merkmale des Haupt- und Seitenthemas kombiniert und sie damit einer ersten Synthese zuführt. Ein solches Epilog- oder – wie wir es mit einer gewissen Berechtigung auch nennen können – »Synthesethema« hat von seiner Festigkeit und Ausdehnung her allerdings meist den Charakter eines untergeordneten, vielleicht sogar »halben« Themas. Im 19. Jahrhundert (Brahms, Dvorák und andere) jedoch findet sich an dieser Stelle oft ein regelrechtes drittes Thema, oft

Allegro vivace assai Hauptthema

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-15) features the main theme (Hauptthema) in G major, 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro vivace assai'. The first system includes measures 1 through 15. The second system (measures 16-34) features the side theme (Seitenthema) in G major, 3/4 time. The second system includes measures 16 through 34. The score is written for four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo). The tempo is marked 'Allegro vivace assai'.

Seitenthema

Bsp. 7.6: Mozart, Streichquartett G-dur KV 387, Haupt- und Seitenthema des ersten Satzes

56 (Allegro molto e con brio)

62

68 Takterstickung lockere *sf* Fügung *sf*

74 *sf* tr

80 *sf* *cresc.* *ff*

86 *sf* *sf* *sf*

90 *ff* *fp*

Bsp. 7.7: Beethoven, Klaviersonate c-moll op. 10 Nr. 1, 1. Satz, Seitensatz

in einer dritten Tonart. Dann handelt es sich um eine *Dreitonartenexposition* (vgl. Kapitel 7.6, z. B. indem der Hauptsatz in der Haupttonart, der Seitensatz in einer Medianttonart und ein drittes Thema in der regelgerechten sekundären Tonart steht. Bruckner schreibt in seinen Symphonien regelmäßig drei Themenblöcke in drei Tonartschattierungen.

Ein solches Epilog- oder Synthesethema findet sich beispielsweise am Ende der Exposition des Kopfsatzes der bereits des Öfteren zitierten Klaviersonate C-dur op. 53 (*Waldstein-Sonate*) von Beethoven (Bsp. 7.8). Es handelt sich (was typisch ist) eher um ein halbes als ein vollständiges, ausgewachsenes Thema. Die beiden Grundmotive des Satzes (Dreiklang und Tonleitergang) werden hier im Sinne einer (Pseudo-?) Synthese vereinigt.

74 *fp* Tonleitermotiv aus dem Hauptthema Dreiklangsmotiv
Erinnerung an den choralartigen Satz des Seitenthemas

78 *fp* cresc.

4 Hauptthema: Tonleitermotiv 35 Seitenthema
dolce e molto legato

Bsp. 7.8: Beethoven, Klaviersonate C-dur op. 53, 1. Satz, Ende der Schlussgruppe

Zur Bezeichnung »Schlussgruppe«

Bisweilen wird die Schlussgruppe als *Coda* oder (besser) *Expositionscoda* bezeichnet. Dann heißt die einen Satz (nicht die Reprise) beschließende Coda *Satzcoda*, eine etwas umständliche Terminologie.

Von einer Schlussgruppe im besten Sinne des Wortes kann man sprechen, wenn tatsächlich Taktgruppierungen anzutreffen sind, die schließenden Charakter besitzen. Besonders typisch ist dies für Mozarts Schlussabschnitte (bzw. Schlussgruppen). Solche Taktgruppen zeigen meist anfangs längere Ausdehnung (4–8 Takte, die Länge halber Perioden), um anschließend verkürzt zu werden.

Umfasst die Schlussgruppe hingegen nur wenige zusammenfassende oder lediglich kadenzierende Takte, spricht man gerne (und angemessen) von einem *Epilog*.

Nota bene: Der Terminus *Schlussgruppe* ist für den Formteil in der Sonatenhauptsatzform reserviert. Man verwende ihn keineswegs im Sinne von »irgendetwas, das schließt«. Anders gesagt: Die Exposition in der Sonatenhauptsatzform schließt nicht mit »einer Schlussgruppe«, sondern mit *der* Schlussgruppe.

Die zeitgenössische Musiktheorie verwendete für den letzten, schließenden Abschnitt die Bezeichnung *Schlussatz*.¹⁷

Die Durchführung

In der Durchführung wird das Material, das in der Exposition aufgestellt wurde, mehr oder weniger frei verarbeitet. Vor allem (aber nicht nur) in Beethovens Sonatenhauptsatzformen gibt es dabei oft eine deutliche Dreiteiligkeit aus *Durchführungseinleitung*, *Durchführungskern* und *Rückführung*, dem abschließenden Teil, der den Übergang in die Haupttonart und damit die Reprise vorbereitet:

1. **Durchführungseinleitung.** Es gibt verschiedene Modelle, die Durchführung zu eröffnen:
 - Aufgreifen des Hauptthemas (in der sekundären Tonart oder einer anderen Nebentonart),
 - Anknüpfen an das Ende der Schlussgruppe,
 - Einführung eines neuen Themas, das oft folgenlos bleibt (für Beethoven untypisch, nicht selten jedoch bei Mozart anzutreffen¹⁸).
2. **Durchführungskern.** Motivisch-thematische Arbeit, Modulationen, Sequenzen, oft zweiteilig (Wechsel des Sequenzmodells und des verarbeiteten Motiv- bzw. Themenmaterials), im Falle Beethovens oft mit zunehmender Fragmentation und Dekonstruktion der aufgegriffenen Themen oder Passagen.

¹⁷ KAISER: Musiktheoretische Quellen 1750–1800, S. 17.

¹⁸ Ein Beispiel dafür zeigt die Klaviersonate F-dur KV 332, 1. Satz, siehe unten Kapitel 7.5

3. **Rückführung** zur Grundtonart, dabei häufig eine von zwei Hauptstrategien:
 - a) Das sog. »Stehen auf der Dominante« (V), der häufigere Fall.
 - b) Ebenfalls recht häufig anzutreffen: ein mediantischer Schluss, typischerweise auf der III, also dem Durakkord der phrygischen Stufe (in Dur).
 - c) Seltener, als Spezialeffekt, wird die Möglichkeit eines überraschenden, als irregulär empfundenen Einsetzens der Reprise genutzt.

Besonderheiten in der formalen Gestaltung von Durchführungen sind:

- **Scheinreprise:** Wiederkehr des Modells des ersten Themas in einer falschen Tonart (nicht der Tonika). Dies ist typisch für Haydn.
- Einführung eines eigenen, neuen Themas, oder sogar gänzliches Ignorieren des in der Exposition dargestellten Materials. Die Durchführung wird dann mit komplett eigener Thematik bestritten. Dies findet sich gelegentlich bei Mozart.¹⁹

Typisch für die Durchführung in einer Sonatenhauptsatzform ist, dass dort die Themen gewissen Transformationstechniken unterworfen werden. Charles Rosen nennt vier wichtige Techniken der Durchführungsarbeit:²⁰

1. *Fragmentierung*, Zerteilung (von Themen, Phrasen, sogar Motiven), im Falle Beethovens häufig bis zur regelrechten Dekonstruktion getrieben,
2. *Deformation* (von Themen, Phrasen, Motiven),
3. *Imitation* (von Themen oder Thementeilchen) und damit Erzeugen einer polyphon-kontrapunktischen Textur, oft ausgedehnt bis zu regelrechten Fugati oder Fugen,²¹
4. *Erzeugen von Modellen* (aus Themen oder Thementeilchen), welche modulierend sequenziert werden; dies ist die häufigste, in fast jeder Durchführung anzutreffende Technik. Das gängigste Sequenzmodell bildet dabei die *Quintfallsequenz*, seltener trifft man die *Quintanstiegssequenz*, selbstverständlich aber auch weitere im 18. Jahrhundert gängige Sequenzmodelle (*Monte*, *Fonte*, *Karussell*²² oder dergl.) an.

19 Ein Beispiel dafür bildet die Sinfonie B-dur KV 319. Dort wird u. a. das Fugensoggetto des Finales der »Jupitersymphonie« vorweggenommen.

20 ROSEN: Sonata Forms, S. 262.

21 Die Fugentechnik und die Durchführungsarbeit verkörpern gleichermaßen das Prinzip des »Arbeitens«.

22 MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 132.

Nicht selten werden in der Durchführung durchaus gerade *nicht* die Themen aus dem Haupt- oder Seitensatz verarbeitet, sondern anfangs eher belanglos anmutende Bestandteile der Überleitung oder der Schlussgruppe. Die Einführung neuer Themen findet sich wie bereits erwähnt oft in Mozarts Sonatensätzen.

Die Analyse von Durchführungen

Fragen und Aufgaben, die sich bei der Betrachtung und Analyse von Durchführungen stellen, sind:

- Gibt es eine Dreiteiligkeit aus Einleitung, Kern und Rückführung?
- Beschreibung der Sequenzmodelle
- und ggf. der Imitationstechniken.
- Welches Material wird verarbeitet?
 - Primäres (thematisches) oder sekundäres?
 - Werden wichtige Elemente der Exposition ignoriert? Warum? Welche Konsequenzen zeitigt dies, beispielsweise in der Reprise?
- Ggf. ist zu erörtern, warum eine Durchführung unkonventionell aufgebaut ist, z. B. teilweise oder sogar in Gänze aus neuem Material (Mozart) besteht.

Reprise und Coda

Die Reprise löst den Tonartenkonflikt, der in der Exposition aufgestellt wurde. Der Hauptsatz steht wieder in der Haupttonart²³. Die Überleitung wird dahingehend modifiziert, dass die Modulation zur sekundären Tonart ausbleibt, denn der Seitensatz steht nun ebenfalls in der Grundtonart.²⁴ Im Falle von Moll-Sätzen, in denen der Seitensatz in der Exposition in der Paralleltonart (III) stand, kann das zweite Thema auch in der Durvariante erscheinen. Die Schlussgruppe verbleibt selbstverständlich ebenfalls in der Grundtonart. Es kann sich eine Coda anschließen, die in Beethovens mittleren und späten Sonatenhauptsätzen die Funktion einer zweiten Durchführung annimmt. Dann werden dort Aspekte der Themen oder des Themenkonflikts beleuchtet, die in der Durchführung ausgespart waren. Auch tonartlich kann die Coda ein Gegengewicht zur eigentlichen

²³ In Spezialfällen ist ein Einsatz der Reprise in der Unterquinttonart möglich (*Transpositionsreprise*, siehe S. 200).

²⁴ Im späten 19. Jahrhundert können der Seitensatz oder Teile der Schlussgruppe in eigenen, von der Exposition abweichenden Tonarten stehen. Stets jedoch *schließt* die Reprise in der primären Tonart.

Durchführung bieten (beispielsweise, indem die Region der IV betont wird²⁵). Stilistisch lässt sich die Durchführungsarbeit in der Coda von derjenigen im eigentlichen Formteil durchaus unterscheiden; die Coda besitzt meistens auch den Charakter eines Epilogs.

Spätestens in Sonatenformen, welche eine gewichtige Coda enthalten, entfällt die Wiederholung von Durchführung und Reprise. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wird auch die Exposition als unwiederholbar empfunden,²⁶ insbesondere in Expositionen, die deutlich prozesshaft angelegt sind. Die Form ist komplett durchkomponiert, eine für das 19. und erst recht 20. Jahrhundert typische Tendenz.

Mozart wiederholt in der Reprise den Ablauf der Exposition gerne wörtlich (soweit der abgewandelte Tonartengang dies zulässt). Im 19. Jahrhundert hingegen verspüren die Komponisten die Notwendigkeit, die Reprise zu modifizieren und damit auf die Ereignisse zu reagieren, die sich in der Durchführung ereignet hatten. Arnold Schönberg forderte, dass die Themen in der Reprise modifiziert werden müssten, da sie in der Durchführung einige »Abenteuer« erlebt hätten:

Of course, the repetition must be recognizable as such, especially where the themes enter. But the »adventures« of the themes during the elaboration, and the functional changes due to their placement in the form, nearly always requires modifications.²⁷

In Dur-Sätzen setzt die Reprise manchmal nicht in der Tonika, sondern der Unterquinttonart (»Subdominante«) ein (*Transpositionsreprise*). Dann kann der gesamte Modulationsgang der Exposition erhalten bleiben, weil der Seitensatz von der Unterquinte ausgehend ohne weiteres Zutun in die Ebene der I gehoben wird. Bisweilen steht dabei zwar das Hauptthema noch in der I, die Überleitung jedoch beginnt von der IV aus.

Formfunktionen in der Sonatenhauptsatzform

Vereinfacht dargestellt kommt den drei Abschnitten der Sonatenhauptsatzform auch dreierlei Funktion zu:

Exposition: Aufstellung des Themenmaterials, des thematischen Gegensatzes und des Tonartengegensatzes,

²⁵ Dies steht in der Tradition des barocken Suitensatzes, wo eine Ausweitung in die Unterquinttonart gegen Ende der Form ebenfalls oft zu beobachten ist.

²⁶ Beethoven verzichtet erstmals in op. 57 auf die Wiederholung der Exposition.

²⁷ SCHÖNBERG: Fundamentals of Musical Composition, S.209f.

Durchführung: Verarbeitung des Themenmaterials,
Reprise: Lösung des Tonartenkonflikts.

Im Grunde schon bei Haydn, spätestens aber im 19. Jahrhundert dringt jedoch die Funktion der Durchführung, nämlich die des Verarbeitens, mehr und mehr in die Überleitung, die Schlussgruppe und sogar in thematische Abschnitte ein. Dann wirken die Termini *Überleitung* bzw. *Schlussgruppe* deplatziert, man spricht treffender von *Entwicklungsteil*:

- Entwicklungsteil des Hauptsatzes (in der Exposition mit modulierender Funktion),
- Entwicklungsteil des Seitensatzes (mit ggf. schließender Funktion).

Wie gesagt lässt sich die Coda seit Beethoven als zweite Durchführung auffassen, jedenfalls in Sätzen, in denen der zweite Großabschnitt²⁸ nicht mehr wiederholt wird. Dann wird in der Coda gerne Material verarbeitet, welches in der eigentlichen Durchführung ausgespart wurde.

In Sonatenrondos (vgl. Kapitel 8.4) wird in der Coda häufig das Material des zweiten (die Durchführung vertretenden) Couplets aufgegriffen. In Mendelssohns frühem Quartett Es-dur op. 12 wird im Kopfsatz die Durchführungsfunktion der Coda unterstrichen, indem sie genau wie die eigentliche Durchführung beginnt: Dort wurde ein neuer Gedanke in der Tonart der ii eingeführt. Dieser kehrt zu Beginn der Coda wieder (ebenfalls in f-moll, daher nicht mehr zur Reprise gehörig).

Langsame Einleitung

Vor allem in Symphonien, bisweilen in der Kammermusik, selten in Klaviersonaten (z. B. Beethovens op. 13) wird der Sonatenhauptsatz durch eine langsame Einleitung eröffnet, welche meist durch schweifende Modulationen, ein Umkreisen und damit indirektes Definieren der Tonika gekennzeichnet ist. Oft zeigen langsame Einleitungen in der Wiener Klassik einen dreiteiligen Aufbau:

- I. Fanfarenartiger, Aufmerksamkeit heischender Anfang, meist im *forte*.
- II. Entwickelnd-fortspinnender Teil, meist mit harmonischen Ausweichungen, das Tonartzentrum des folgenden schnellen Satzes umkreisend, ohne die I bzw. i zu etablieren.

²⁸ Die Sonatenhauptsatzform bildet eine Zwei- und Dreiteiligkeit zugleich aus: Sie ist äußerlich zweiteilig, durch die Unterteilung des zweiten Großabschnitts aber funktional dreiteilig.

III. Stehen auf der Dominante (der V) des schnellen Satzes.

Die Thematik des schnellen Satzes wird meist nicht vorweggenommen. Im Falle Beethovens lassen sich jedoch oft verborgene Motivbeziehungen aufdecken.

Haydn stellt manchen Kopfsätzen seiner Quartette ein kurzes Motto, eine Art *Devise* voran, die das motivische Grundmaterial andeutet (oft nicht mehr als ein die Thematik des Sonatenhauptsatzes prägendes Intervall umfassend).

Eine langsame Einleitung ist funktional vom folgenden Satz abgegrenzt und zeigt *immer* einen Tempowechsel. Ein gemächlicher Beginn erzeugt keineswegs einen eigenen Formteil »Langsame Einleitung«.

Beethovens letzte Klaviersonate c-moll op. 111 beginnt mit meiner derartigen, funktional klar dreiteiligen, insofern typischen langsamen Einleitung (Notenbeispiel 7.9). Die doppelten Punktierungen zitieren den Stil der französischen Ouvertüre. Häufig missverstanden wird hingegen der Anfang der zweiten Symphonie D-dur von Johannes Brahms. Der Satz beginnt unmittelbar mit dem Hauptthema, das komplex gegliedert ist und ohne Tempowechsel (lediglich mit deutlicher rhythmischer Intensivierung und freilich nach einer deutlichen Kadenzierung) in seine Verarbeitung übergeht.

7.3 Das Beethovensche Modell der Sonatenhauptsatzform

Für Beethovens Themen ist die Bauweise des *Satzes* typisch. Weil der *Satz* bereits entwickelnde Züge trägt, ist es verhältnismäßig leicht, an thematische Abschnitte organisch die sekundären Abschnitte anzuschließen. Diese (also die Überleitung und die Schlussgruppe) verarbeiten gerne die in den Themen eingeführten Motive, bringen also kaum neues Material. Oft erscheint das im Syntaxmodell des Satzes gehaltene, eröffnende Hauptthema wie ein Vordersatz einer imaginären großen Periode. Dieser Eindruck festigt sich, indem zu Beginn der Überleitung das Thema scheinbar wiederholt wird bzw. die Anmutung entsteht, der Nachsatz der imaginären Periode begänne (Strategie des *aufgelösten Nachsatzes*). Bald wird dann jedoch der Ablauf motivisch und tonartlich verändert, sodass die formale Funktion der Überleitung erkennbar wird.

Oft sind in Beethovens Kompositionen die Themen von Haupt- und Seitensatz motivisch aufeinander bezogen, d. h. sie stehen im Verhältnis der *kontrastierenden Ableitung* (vgl. Seite 30) zueinander. Dies geht Hand in Hand mit einem häufig deutlich ausgeprägten, charakterlichen (nicht motivischen) Themendualismus. Vielfach schreibt die Beethoven-Rezeption dem ersten Thema einen »männlichen«, dem zweiten einen »weiblichen« Charakter zu. Motivisch jedoch sind Beethovens Sonatenhauptsätze eher einheitlich als mannigfaltig gestaltet. Der

Maestoso

I Fanfarenartige Eröffnung

II Fortspinnung, harmonisch schweifend

III Stehen auf der V

Allegro con brio ed appassionato

The musical score is presented in a multi-measure rest format, with measures grouped by bar lines. The first section (I) is marked 'Maestoso' and 'Fanfarenartige Eröffnung'. It begins with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (ff) dynamic. The second section (II) is marked 'Fortspinnung, harmonisch schweifend' and features a piano (p) dynamic with a diminuendo (dimin.) leading to a pianissimo (pp) dynamic. The third section (III) is marked 'Stehen auf der V' and features a piano (p) dynamic with a crescendo (cresc.) leading to a fortissimo (ff) dynamic. The score includes various articulations such as trills (tr), pedaling (Ped.), and accents (*). The key signature is C minor (three flats) and the time signature is 3/4.

Bsp. 7.9: Beethoven, Sonate c-moll op. 111, 1. Satz, langsame Einleitung

Seitensatz ist auch hinsichtlich seiner Bauart gegenüber dem Hauptsatz gern abgestuft: Er ist oft locker gefügt, was bei Hauptthemen Beethovens selten gegeben ist. Oft geht die formale Funktion des Seitensatzthemas in diejenige der Schlussgruppe über, sodass eine Grenze zwischen beiden Formabschnitten kaum oder nur willkürlich zu ziehen ist.

Häufig setzt der Seitensatz auf der Dominante der sekundären Tonart ein. In der Sonate Es-dur op. 81a (*Les Adieux*) beginnt er sogar auf der prädominanten ii^o der Oberquinttonart B-dur. Manche Analytiker verleitet dies dazu, den Seitensatz fälschlicherweise in einen vergleichsweise fester gefügten und syntaktisch stärker profilierten Abschnitt innerhalb der Schlussgruppe zu verlegen. Denn am Ende der Schlussgruppe verfestigt sich oftmals das Geschehen kurzzeitig zu einer thematischen Episode, die allerdings eher die Ausdehnung und Bedeutung eines »halben« Themas umfasst. Dort werden oft die konstituierenden Motive oder Gedanken aus der Exposition einer Synthese zugeführt (»Synthesethema«, vgl. oben S. 193). Auch in op. 81a ist das der Fall.

Beethovens Durchführungen sind meist dreiteilig (siehe oben Seite 197). Die Coda besitzt oft den Charakter einer zweiten Durchführung.

Im Kopfsatz von Beethovens Klaviersonate op. 2 Nr. 1 f-moll sehen wir ein achttaktiges, als »Satz« gebautes Hauptthema (Noten siehe unten S. 368). Es zeigt zwei Motive: den Topos der »Mannheimer Rakete« (steigender Dreiklang) und ein dazu kontrastierend fallendes, kurzes Sekundschriftmotiv (mit einer charakteristischen Triolenfigur). Beides wird schon im achttaktigen Satz der Verarbeitung unterzogen.

Die Überleitung greift in für Beethoven typischer Manier das soeben exponierte Material auf. Sie ist locker gefügt (hinsichtlich der Taktgruppen und dem Modulationsgang). Das Seitenthema ist ebenfalls ein Satz. Sein Einsatz ist (wie oft in Beethovens Sonatenhauptsätzen) insofern verschleiert, als es auf der harmonischen Funktion der Dominante (nota bene der V der nun erreichten III) einsetzt. Das zweitaktige, in T. 21 vorgestellte Modell wird zweimal wiederholt und dann entwickelt. Das Seitenthema ist vergleichsweise lockerer gefügt (wiewohl fester als die Umgebung); nach dem deutlichen Einsatz fällt die Abgrenzung zum Nachfolgenden schwer. Zum Hauptthema steht es im Verhältnis der kontrastierenden Ableitung (Spiegelung des Dreiklangsmotivs, veränderte sekundäre Parameter). In Takt 33 tritt ein neuer Gedanke auf. Er vereinigt das Dreiklangsmotiv (Unterstimme) mit dem Tonleiterelement (Oberstimme). Wenn man will, kann man hierin eine Art Synthese sehen (wenn das getrennte Auftreten der beiden Motive als These und Antithese aufgefasst wird). Es stellt sich das Problem, ob diese neue Inhaltlichkeit (der neue Gedanke) den Einsatz der Schlussgruppe markiert. Dann jedenfalls gehen Seitenthema

(Seitensatz) und Schlussgruppe ohne Zäsur ineinander über. Meist jedoch ist es angemessener, einen neuen Formteil dort anzunehmen, wo eine starke Schlusswendung (zumeist in Gestalt einer harmonischen Zäsur) anzutreffen ist (ein perfekter Ganzschluss). Dies ist deutlich erst in T. 41 der Fall. Dann allerdings wäre die Schlussgruppe recht kurz (8 Takte). Diese Probleme der Formanalyse können hier nicht weiter diskutiert werden.

Der neue Gedanke in T. 33 formt einen viertaktigen Satz, der die Gestalt eines Nachsatzes einer unvollständigen, achttaktigen Periode aufweist. Er wird wiederholt. Es handelt sich also um ein Themen*fragment*, das wie gesagt die beiden prägenden Motive Dreiklang (Mannheimer Rakete) und Sekundgang (Tonleiter) vereint, eine Gepflogenheit, die sich in vielen Sonaten Beethovens findet²⁹.

Mit dem hier als Schlussgruppe bezeichneten Abschnitt (T. 41ff.) ist die Exposition beendet. Die Durchführungseinleitung beginnt in der Tradition des Suitensatzes (Dreiphrasenform) mit dem Aufgreifen des Initialmotivs (die den Satz eröffnende Gestalt) – bzw. hier des Hauptthemas, in der am Ende der Exposition etablierten Paralleltonart As-dur (auch das ist das konventionelle Verfahren). In T. 56 beginnt der Durchführungskern. Verarbeitet werden nunmehr nicht die soeben aufgegriffenen Bestandteile des Hauptthemas, sondern die des Seitensatzes. Es wird ein Modell aufgestellt, das modulierend sequenziert wird. Gegen Ende wird die Phrasen- und Motivstruktur mehr und mehr aufgelöst (*Fragmentierung*, vgl. oben S. 198). Auffallend lang ist der dritte Durchführungsabschnitt, das »Stehen auf der Dominante« als Rückführung und Vorbereitung des Repriseneinsatzes. Hier wird allmählich das bisher wenig präsente zweite Motiv aus dem Hauptthema (Triolensechzehntel) restauriert.

Die Reprise erfolgt regelgerecht in der Grundtonart f-moll (T. 102). Die Überleitung wird modifiziert, damit der Seitensatz ebenfalls in der Molltonika eintreten kann. Die Schlussgruppe erscheint mit Ausnahme der modifizierten Tonart unverändert. Den Satz beschließt eine knappe, motivisch eher unverbindlich gearbeitete, minimalistische Coda.

Hier noch einmal zusammenfassend die Merkmale, die viele Sonatenhauptsätze Beethovens auszeichnen:

- Es gibt motivische Beziehungen zwischen den Themen.
- Die Überleitung knüpft oft an den Beginn des Hauptsatzes bzw. Hauptthemas an.
- Häufig sind die Themencharaktere gegensätzlich.

²⁹ Dies geschieht zumeist zweifelsfrei *innerhalb* der Schlussgruppe, wovon hier, wie bereits diskutiert, nicht in dieser Eindeutigkeit die Rede sein kann

- Bisweilen werden der Haupt- und der Seitensatz durch *kontrastierende Ableitung* aus dem gleichen Motivsubstrat gewonnen.
- Die Überleitung und die Schlussgruppe werden aus dem Motivvorrat der Themen gebildet.
- Der Seitensatz ist häufig offen angelegt und dann gegenüber der Schlussgruppe schwer abgrenzbar.
- In der Schlussgruppe findet sich oft eine thematische Episode, welche die Hauptelemente der Exposition rekapituliert oder einer Synthese (»Synthesethema«) zuführt.
- Primäre und sekundäre Abschnitte kontrastieren durch die Bauweise, nicht durch die Motivsubstanz:
 - Themen sind fest gefügt.
 - Sekundäre Abschnitte sind locker gefügt.

7.4 Monothematischer Sonatenhauptsatz (Haydn)

Heinrich Christoph Koch schreibt in seinem »Versuch einer Anleitung zur Composition« (zweiter Teil), es sei »höchstnötig, daß, indem man auf die nöthige Mannigfaltigkeit denkt, man zugleich auf die Schicklichkeit der Nebengedanken Rücksicht nehme, welche die Haupttheile in verschiedene Wendungen bringen sollen.«³⁰ Das heißt: Die nötige Mannigfaltigkeit von Haupt- und »Nebengedanken« (Haupt- und Seitenthema) darf die Einheit einer Komposition nicht gefährden. Hier klingt noch der alte Grundsatz der Einheitlichkeit des Affekts an, dem gerade Joseph Haydn, von den drei Wiener Klassikern noch am ehesten der Ästhetik der Barockzeit verbunden, huldigte. In seinen Sonatenhauptsätzen findet sich oft eine monothematische Anlage. Dies bedeutet grundsätzlich eine Tendenz, den Satz motiveinheitlich anzulegen: Ein oder zwei, jedenfalls *wenige* Motive oder Einfälle prägen den gesamten Sonatensatz. Dies führt zu zwei verschiedenen Sonatenhauptsatzmodellen, von denen das zweite eher für Frühwerk, das erste (cum grano salis) eher für die populären späteren Werke Haydns charakteristisch ist:

Typus 1: Es gibt *ein* Thema, das sowohl den Hauptsatz wie den Seitensatz prägt. Der Themenkontrast entfällt, selbstverständlich jedoch nicht der Tonartenkontrast. Der Seitensatz rekapituliert das Hauptthema in der sekundären Tonart, und zwar entweder wörtlich oder in veränderter Anordnung der

³⁰ KOCH: Versuch einer Anleitung zur Composition, Teil 2, S. 101.

Motive bzw. Phrasen oder in einer anderen Syntaxform. So kann das Thema beispielsweise im Hauptsatz als *Periode*, im Seitensatz als *Satz* auftreten. Haupt- und Seitensatz betrachten den gleichen Gegenstand gewissermaßen aus verschiedener Perspektive. Daher speist das motivische Material des Hauptgedankens alle thematischen Gestalten des Satzes. Kontraste werden nicht zwischen den Themen, sondern eher innerhalb einzelner Formabschnitte erzeugt.

Nota bene: Wenn in der Schlussgruppe ein relativ fest-thematischer Abschnitt (in der sekundären Tonart) auftritt, kann dieser nicht als Seitenthema im Sinne des Sonatenhauptsatzmodells gelten. Er ist zwar fester als die Umgebung, jedoch meist strukturell zu simpel, um als ein dem Hauptsatz gleichwertiges »Thema« gelten zu können. Eine solche thematische Episode (bei Beethoven oft als Epilog- oder Synthesethema in Erscheinung tretend) darf daher nicht mit dem Seitensatz (der im monothematischen Sonatenhauptsatz das Hauptthema reflektiert) verwechselt werden. Entscheidend für die Verortung des Seitenthemas ist der Moment, in welchem die Etablierung der sekundären Tonart abgeschlossen ist, was meist mit einer deutlichen Zäsur verbunden ist.³¹

Typus 2: Sonatensätze besitzen zwar einen Seitensatz, dort aber keinen ausgesprochen thematischen (fest gefügten) Abschnitt.

Der Terminus *Monothematik* umfasst bei Haydn mithin mehrere Aspekte:

1. Eine generelle Tendenz zu motiveinheitlicher Anlage. Dies ist im Sinne einer damit einhergehenden *Affekteinheit* ein Erbe des Barockzeitalters.
2. Thematische Einheitlichkeit in Haupt- und Seitensatz – daran knüpft die bei Beethoven zu beobachtende Tendenz zu *kontrastierender Ableitung* an.
3. Sonatensätze mit dem Hauptsatz als einzigem thematisch festen Abschnitt (»Monothematik« im engeren Sinne).

Der Kopfsatz aus Haydns großer Klaviersonate Es-dur Hob. XVI:49 zeigt eine solche monothematische Anlage (Noten unten auf S. 373). Das Hauptthema, das melodische Motiv der Terz als Sukzessiv- und Simultanintervall exponierend, erscheint in Gestalt einer achttaktigen Periode, deren beider Teilsätze ihrerseits satzartig gebaut sind und die um einen zweiten Nachsatz (mit neuer Faktur) äußerlich auf zwölf Takte erweitert ist. Die Überleitung (T. 13) verarbeitet in der

³¹ In der amerikanischen Formenlehre wird diese Zäsur als *Mittelzäsur* bezeichnet (DIERGARTEN/NEUWIRTH: Formenlehre, S. 58f.). Allerdings kann diese in vielen Sonatenhauptsätzen anzutreffende Zäsur auch an anderer Stelle des Formablaufs der Exposition verortet sein.

Begleitschicht das Terzintervall sowie zwei weitere Elemente des Themas: das Vorhaltselement aus T. 3 und den sich dort anschließenden Tonleitergang. Der Seitensatz (T. 25) ist locker gefügt. Nach festem, periodischem Beginn schließt sich phrasenverschränkt eine Fortspinnung an. Die Elemente des Hauptsatzes (Terz, Vorhalt, Gang) werden neu angeordnet. Die Begrenzung nach hinten hinaus ist fließend (insofern lockere Fügung). In T. 42 setzt die hier dreiteilige Schlussgruppe ein. Zunächst wird ein zweitaktiges Modell aufgestellt und verarbeitet, dann (T. 53) das charakteristische Achtel-Terzmotiv und schließlich ein knapper, das Element der Chromatik hervorhebender Schlussgedanke.

Dieser eröffnet auch die Durchführung, in deren Einleitung er zunächst in ein polyphones Satzmodell übergeht (vgl. zu den Möglichkeiten der Durchführungseröffnung Kapitel 7.2). Im Durchführungskern (T. 82) wird das Thema in der im Seitensatz vorgefundenen Ausprägung verarbeitet (Erzeugung eines Sequenzmodells). In der Mitte (T. 102) gewinnt das Achtel-Dreitonmotiv der Schlussgruppe Bedeutung (Abspaltung eines Elements, Fragmentierung). In der Rückführung (T. 124) wird es in das Kopfmotiv des Themas umgewandelt (dabei Verharren auf der Dominante).

Die Reprise zeigt erwartungsgemäß eine modifizierte Überleitung ohne Modulation. Beim Eintritt des Seitensatzes werden diejenigen Elemente von Haydn als verzichtbar empfunden und damit ausgespart, welche in der Hauptsatz-Gestalt des Themas bereits auf der Tonikaebene wiedergekehrt waren. Die viertaktige Kleinperiode entfällt also, der Seitensatz beginnt direkt mit dem Fortspinnungsteil.

Diese Ökonomie ist für Haydns monothematische Sätze typisch: Elemente, die in der Reprise bereits in der Grundtonart erklingen waren, entfallen beim Eintritt des Seitensatzes in der Tonikatonart. Sie wären dort überflüssig, ja störend. Der Auflösung des Tonartenkonfliktes hinsichtlich aller motivisch-thematischen Elemente wurde bereits Genüge getan.

Die Schlussgruppe sehen wir im Wesentlichen unverändert. Die umfangreiche Coda bildet in diesem Sonatensatz tatsächlich eine zweite Durchführung. Dies wird dem Hörer schon daran deutlich, dass sie analog zum Durchführungsbeginn gestaltet ist (Aufgreifen des dritten Schlussgruppengedankens). Hier wird vor allem das sekundäre Material verarbeitet: der Hauptgedanke der Überleitung und, wie erwähnt, der die Schlussgruppe beendende Gedanke.

7.5 Die Sonatenhauptsatzform Mozarts

Die Sonatensätze Mozarts zeigen – zugespitzt dargestellt – drei verschiedene Ansätze:

1. Etliche (keineswegs alle) Sonatenhauptsätze der frühen Sinfonien, Serenaden, der Kammermusik und Sonaten (aber auch die recht späte, schon des Öfteren erwähnte Serenade *Eine kleine Nachtmusik*) zeigen kurzgliedrige, vielgestaltige Themengruppen oder Themenkomplexe.
2. Der späte Mozart nähert sich hinsichtlich der motivischen Konzentration dem Beethovenschen Sonatensatztypus an.
3. Am stärksten charakteristisch für den Personalstil Mozarts ist ein Satztyp, in welchem sich viele Themen und Einfälle finden, die allenfalls durch lockere Materialähnlichkeit, nicht aber durch offenkundige Substanzgemeinschaft verbunden sind. Motivbeziehungen sind schwer beweisbar, oft geht der Befund kaum über die lapidare Feststellung hinaus, ein Dreiklangsmotiv stehe Tonleiterelementen gegenüber – sicherlich unbefriedigend, wenn man in der Tradition der Formenlehre des 19. Jahrhunderts »motivische Arbeit« aufdecken möchte.

Die thematische Vielfalt gründet sich dabei in dem Einfallsreichtum, über den Mozart verfügte. Folglich bestehen die sekundären Abschnitte (Überleitung und Schlussgruppe) meistens nicht aus dem Material der Themen, sondern stellen neue Gedanken oder sogar neue Themen auf. Die Differenzierung der Formabschnitte geschieht weniger durch einen Unterschied zwischen lockerer oder fester Fügung, sondern eher durch die Periodenlänge:

- Themen bestehen aus vollständigen Perioden (oder Sätzen).
- Die Überleitungen zeigen oft neues Material, jedoch in unvollständigen (oft halben) Perioden.
- Mozarts Schlussgruppen sind durch Periodenfragmente (Periodennachsätze oder schließende siebte und achte Takte) gekennzeichnet.

Dieser zuletzt skizzierte Typus soll als für Mozart am eigentümlichsten hier am Beispiel des Kopfsatzes der bekannten Klaviersonate F-dur KV 332 näher untersucht werden (Noten siehe S. 381). Der Hauptsatz besteht aus zwei Themen. Das erste ist eine Kontrastperiode, die innerlich um vier Takte (in kontrastierend polyphon-imitatorischer Satztechnik) erweitert ist. Wenn man überhaupt so etwas wie eine Motiveinheitlichkeit erkennen kann, dann wird sie durch das Dreiklangsmotiv begründet, das sich zu Beginn in der Melodie wie in

der Begleitschicht findet. Es schließt sich eine einfachere Periode an, diesmal äußerlich erweitert. Auch hier mag man den Dreiklang als hintergründig wirk-same Materialgrundlage erkennen. Die Takte kontrastieren durch die Faktur der homogenen Homophonie. Die Überleitung zeigt ein neues Motiv, das dem bisher aufgestellten Material allenfalls locker verwandt ist (Dreiklangsbrechung wie im Kopfmotiv). Wir sehen einen viertaktigen Periodenvordersatz, also eine unvollständige Periode. Diese wird sequenziert und anschließend auf Zwei- und Eintaktigkeit verkürzt (Bremswirkung, Zäsur vor dem Einsatz des Seitensatzes).

Das Seitensatzthema zeigt nun wieder vollständige Periodik in Gestalt einer großen, 16 Takte umfassenden Periode, phrasenverschränkt mit der Schlussgruppe. Diese enthält einen eigenen, zweitaktigen, charakteristischen Gedanken, der sequenziert wird und dabei das gleichnamige Moll berührt. Die Phrasenlänge wird gegen Ende wieder verkürzt. Dies leitet einen neuen Gedanken ein, der sich als Nachsatz einer Periode (mit Einsatz auf der IV im Takt 5 einer hypothetischen, achttaktigen Periode) auffassen lässt. Dieses Periodenfragment wird wiederholt und äußerlich erweitert. Die Schlussgruppe endet mit kadenzierenden Eintaktern.

Bis hierher war erkennbar, dass das erste Thema des Hauptsatzes als lange, strukturierte Periode am weitaus komplexesten gebaut ist. Das zweite Hauptsatzthema erscheint schon simpler. Gegenüber den thematischen Abschnitten sind die sekundären Teile (Überleitung und Schlussgruppe) syntaktisch differenziert, da diese aus Periodenfragmenten gebaut sind, jene dagegen vollständige Perioden zeigen. Alle Formabschnitte besitzen eigenes thematisches Material. Motivische Bezüge sind (wenn überhaupt) nur schwach ausgeprägt, allenfalls in Gestalt einer gewissen Materialeinheitlichkeit, nicht als dezidierte motivische Ableitungen.

Die Durchführung beginnt mit einem eigenen, neuen Thema, einem Satz, der sich auch als Fortspinnungsperiode auffassen lässt (weil auf der I schließend). Er wird wiederholt – oder soll man den gesamten 16-Takter als Wiederholungsperiode mit zwei satzartigen Teilsätzen auffassen? Im weiteren Verlauf beschränkt sich die Durchführung auf eine Variation des in in der Exposition bereits durchführungsartig-schweifenden Schlussgruppenthemas.

Die Reprise zeigt keine nennenswerten Änderungen am Modell der Exposition – von der Auflösung des Tonartenkontrastes selbstverständlich abgesehen. Zusammenfassend lässt sich zu Mozarts Sonatenmodell in der hier untersuchten Ausprägung feststellen:

1. Stabile Themen manifestieren sich durch
 - Vollständigkeit der Perioden und

- einen relativ großen Grad an Komplexität (1. Thema) oder Einfachheit (Seitensatz).
- 2. Die sekundären Abschnitte (Überleitung, Schlussgruppe) entstehen durch
 - unvollständige Perioden (1.-4. Takt oder 5.-8. Takt) oder
 - Schlusstakte von Perioden (7.+8. Takt) und Kadenzwirkungen (vor allem in der Schlussgruppe).
- 3. Themen und Überleitungen stehen einander kontrastierend gegenüber.
- 4. Anders als im Beethovenschen Modell gibt es wenig motivisch-thematische Arbeit außerhalb der Durchführung.

Die Tendenzen in den Personalstilen der drei großen Klassiker

Tabelle 7.2 gibt einen Überblick über die Eigentümlichkeiten des Personalstils der drei großen Wiener Klassiker, soweit sie die Gestaltung von Sonatenhauptsätzen betreffen.

Tabelle 7.2: Ausprägungen der Sonatenhauptsatzform

Haydn	Mozart	Beethoven
Monothematischer Sonatensatz	Themenkomplexe/-gruppen oder mehrere Themen in Haupt- und Seitensatz.	Ausgeprägter Themendualismus: Thema 1 »männlich«, Thema 2 »weiblich«; kontrastierende Ableitung.
	Sekundäre Abschnitte verwenden neues Material; generell: <i>Themenvielfalt</i> ...	Bisweilen syntheseartige thematische Episode am Ende der Schlussgruppe (scheinbares 3. Thema).
	... daher auch oft sogar ein neues Thema zu Beginn der Durchführung	Dreiteilige Durchführung: Einleitung, Kern, Rückführung.
	Differenzierung nach Periodenlänge: Primäre Abschnitte bestehen aus vollständigen Perioden. Sekundäre Abschnitte weisen halbe Perioden auf oder nur Kadenzakte (schließende Takte einer Periode)	Coda wird zweite Durchführung.
		Sekundäre Abschnitte verwenden das Motivmaterial der Themen.
		Seitensätze sind oft lockerer gefügt als Hauptsätze, oft schwer zur Schlussgruppe abgrenzbar. Sekundäre Abschnitte sind generell locker gefügt.
Typisches Modell für (Haupt-)Themen:		
	Periode	Satz bzw. halbe Großperioden
Die Themen der Seitensätze sind oft einfacher gebaut als diejenigen der Hauptsätze.		

Es ist zu beachten, dass in den individuellen Werken aller drei Klassiker deutliche Abweichungen von der hier skizzierten Grundrichtung auftreten. Dies gilt besonders im Falle Mozarts. Und selbstverständlich hat Haydn keineswegs nur (nicht einmal überwiegend) monothematische Sonatensätze verfasst.

7.6 Erweiterungen im 19. Jahrhundert

Spätestens seit Beethovens mittleren und späten Sinfonien wird die Idee einer zyklischen Anlage der Satzfolge in Sonate, Streichquartett und Symphonien verfolgt. Deutlich wird dies auch in den späten Klaviersonaten, vor allem aber in der neunten Symphonie. Dort werden zu Beginn des Finales die Hauptthemen der ersten drei Sätze resümiert. Ähnliche Lösungen gibt es z. B. bei César Franck (Violinsonate, Klavierquintett).

Liszt (Orgelfantasie *Ad nos*, Klaviersonate h-moll) und andere schaffen den Typus der *einsätzigen Sonate*. Die Charaktere eines eröffnenden, langsamen, scherzhaften und schließenden Satzes (als Fuge verwirklicht) werden in einem einzigen Satz vereinigt; die einzelnen Teile gehen ineinander über und verarbeiten die gleichen Themen bzw. bilden Varianten eines oder mehrerer Grundgedanken.

Die Dreitonartenexposition

Zunehmend werden in Expositionen nicht mehr zwei, sondern drei Tonartebenen etabliert: in Dur neben der I und der V auch ein thematischer Abschnitt in einer der Medianttonarten. Dies führt dazu, dass sich auch ein regelrechtes »drittes Thema« etablieren kann (ein bekanntes Beispiel bildet der Kopfsatz von Antonín Dvoráks Symphonie Nr. 9 *Aus der neuen Welt*). Bruckner schreibt in seinen mittleren und späten Symphonien stets drei große Themenblöcke:

- Das komplexe Hauptthema in der I,
- ein kantables Seitenthema (typischerweise anfangs mit der Streichergruppe instrumentiert) in einer zweiten Tonart
- und ein drittes Thema, das Unisono-Charakter trägt, in der Schlussart der Exposition.

8 | Langsame Sätze und Rondo

Auf die Form des Tanzsatzes (Menuett) wurde bereits im Zusammenhang der Liedformen eingegangen. Nachfolgend sollen nun die beiden Grundtypen klassischer langsamer Sätze und das klassische Rondo betrachtet werden. Daneben können auch langsame Sätze in der vollständigen Sonatenhauptsatzform gehalten sein. Zumeist sind dann die sekundären Abschnitte (Überleitung, Schlussgruppe) eher knapp gehalten, allerdings finden sich oft regelrechte Durchführungsteile.

Erwin Ratz¹ unterscheidet zwei grundlegende Modelle für langsame Sätze. Er nennt sie *dreiteiliges Adagio* und *zweiteiliges Adagio*. Letzteres bezeichnet Charles Rosen als *Sonatenform des langsamen Satzes*. Anders, als man vermuten könnte, ist das zweiteilige Adagio meist länger als das dreiteilige. Es ist an die Sonatenhauptsatzform angelehnt, weswegen seine Binnenteile in sich differenziert und daher vergleichsweise umfangreich sind.

8.1 Zweiteilige Adagioform

Die zweiteilige Adagioform zeigt in Umrissen eine verkürzte Sonatenhauptsatzform. Es fehlt dabei die Durchführung; die sekundären Abschnitte von Exposition und Reprise sind ebenfalls stark verkürzt oder fehlen. Charles Rosen nennt dies *Sonatenform des langsamen Satzes*. Jedoch findet sich dieses Modell durchaus auch in schnellen Sätzen, beispielsweise Arien oder Szenen der klassischen Oper und in Ouvertüren. Daher ist auch der Begriff *Ouvertüren-Sonatenform* gebräuchlich. Weil die beiden großen Formteile (Exposition einerseits, Durchführung und Reprise andererseits) meist nicht wiederholt werden, deckt sich das Formschema mit dem der sogenannten *Kavatinenform* (vgl. Kapitel 5.3), namentlich wenn die Durchführung fehlt:

Exposition: Hauptsatz (primäre Tonart) – Überleitung (fehlt häufig) – Seitensatz (sekundäre Tonart) – Schlussgruppe (fehlt häufig)

Durchführung: fehlt oder ist sehr kurz (wenige Takte Rückführung zur Haupttonart)

Reprise: wie in der Exposition: Hauptsatz (primäre Tonart) – ggf. Überleitung – Seitensatz (jedoch in der primären Tonart) – ggf. Schlussgruppe, ggf. Coda

¹ RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre.

Wie bereits erwähnt werden die Teile zumindest in langsamen Sätzen meist nicht wiederholt, weil dies die zeitliche Ausdehnung sprengen würde. Häufig werden die Themen bzw. deren melodische Hauptstimme beim zweiten Auftreten – also in der Reprise – verziert oder variiert.

Ein Beispiel für eine Sonatenform des langsamen Satzes bietet der Mittelsatz von Mozarts Sonate C-dur KV 332 (Noten unten auf S. 387).

Tabelle 8.1: Sonatenform des langs. Satzes – Mozart, KV 332, 2. Satz

Exposition:	Hauptsatz: Periode (8 T., satzartige Teilsätze, modulierend)	Seitensatz: Periode (8 T., stark wiederholend, schwache Mittelzäsur), V	Schlussgruppe: locker gefügt, 4 T., halbe Periode (Nachsatz)
keine Durchführung			
Reprise:	Hauptsatz: verziert	Seitensatz (I), verziert	Schlussgruppe, verziert

8.2 Dreiteilige Adagioform

Das dreiteilige Adagio ist nichts anderes als eine große, dreiteilige Liedform ABA. Das Formschema ist:

A bzw. Hauptsatz – evtl. kurze Überleitung – **B** (Mittelteil) – evtl. kurze Rückführung – **A** bzw. Hauptsatz – meist Coda

Der Mittelteil steht dabei meist in einer kontrastierenden Tonart, oft im entgegengesetzten Tongeschlecht und erscheint in Gänze nur einmal. Die A-Abschnitte zeigen meistens Liedformen, der mittlere Abschnitt (B) häufig ebenfalls. Jedoch kann der Mittelteil auch einen formal klar erscheinenden, fest gefügten Anfang locker fortspinnen, mit schweifenden Modulationen. Die Coda kann auf den mittleren Abschnitt (B) Bezug nehmen, wodurch dann eine Annäherung an die Sonatenhauptsatzform des langsamen Satzes entsteht (Anordnung ABAB’).

Der Mittelsatz von Mozarts Klaviersonate C-dur KV 330 (Noten s.v. S. 390 zeigt ein solches dreiteiliges Adagio. Eine Formübersicht gibt Tabelle 8.2. Die einzelnen Großabschnitte sind in sich wieder als Liedformen (zweiteilig) angelegt, sodass wir insgesamt eine große, zusammengesetzte Liedform erleben:

|| : a : || : b : || : c : || : d : || Rückf. (c) a b Coda (c)

Tabelle 8.2: Dreiteiliges Adagio – Mozart, KV 330, 2. Satz

A		B		Rückführung
Zweiteiliges Lied	:a: :b: I-V V-I	Zweiteiliges Lied	:c: :d: t-tP tP-t	zur I
A (verkürzt, ohne Wiederholung		Coda		
Zweiteiliges Lied	:a: :b: I-V V-I	4 T. Coda mit Hauptmotiv von B		

8.3 Weitere Möglichkeiten für langsame Sätze

Nicht selten wird der langsame Satz als Variationenfolge gestaltet. Dabei kann er an die erste Stelle der Satzfolge rücken. Auch die Möglichkeit, vollständige Sonatenhauptsatzformen zu verwenden, gibt es bereits in der Wiener Klassik. Dann sind die sekundären Teile, insbesondere die Durchführung meist recht kurz gehalten.

Im 19. Jahrhundert werden zunehmend individuelle Lösungen für die Form langsamer Sätze gesucht. In Bruckners dritter Symphonie zeigt der langsame zweite Satz drei große Themenblöcke (A, B, C), die nach der Aufstellung (*Exposition*) krebsgängig rekapituliert werden. Dabei werden die vorgestellten Motive und Thementeile verarbeitet (»durchgeführt«), d.h. die Funktionen von Durchführung und Reprise werden im zweiten Teil der binären Form kombiniert. Dies ist ein im 19. Jahrhundert in der Sonatenhauptsatzform zunehmend anzutreffendes Moment: Aufstellung und Verarbeitung durchdringen sich. Das Formschema des in Es-dur stehenden Satzes ist: A – B – C | C' – B' – A'

8.4 Das Rondo

Kennzeichnend für alle Rondoformen ist das Vorhandensein eines wiederkehrenden *Refrains*² (A), der mit verschiedenen sog. *Couplets* (B, C, D ...) abwechselt. Die Art des Wechsels bestimmt zusammen mit der Disposition der Tonarten die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Untergattung des Rondos. Ursprünglich eine Reihungsform prägen die Wiener Klassiker auch dem Rondo Züge der Sonatenhauptsatzform und damit einer Entwicklungsform auf.

Rondeauartige Formen gibt es bereits im Mittelalter. Diese sind jedoch nicht über eine Traditionskette mit den barocken und klassischen Formen verbunden

² Der Refrain wird bisweilen auch *Ritornell* genannt, was jedoch eher ungünstig ist, weil dies an die Konzertform erinnert.

und seien daher hier außer Acht gelassen. Folgende Rondoformen sind im 18./19. Jahrhundert wichtig:

- Dem klassischen Rondo als wichtiges Formmodell für Finalsätze geht das *Rondeau* der französischen Clavecinisten voraus.
- Ebenfalls in der barocken Formenwelt ist die Reihungsform *Kettenrondo* beheimatet (ABACADA ...).
- Das *Bogenrondo* ähnelt der gleichnamigen Liedform (*Bogenform*, ABACABA oder ABACDCABA). Es entwickelt die schlichte Reihung zu einer formalen Balancierung weiter.
- Eine zentrale Gattung der Wiener Klassik stellt das aus dem Bogenrondo entstandene *Sonatenrondo* dar, das neben der Symmetrie des Bogenrondos eine dem Sonatenhauptsatz verwandte Disposition zeigt. Refrain und Couplets vertreten die Formteile der Sonatenhauptsatzform bzw. übernehmen deren Funktion.

Nicht verwechselt werden darf das Rondo mit Liedformen, die kleinräumig disponiert sind (Suitensätze) oder für Großformen zu schlicht gestaltet sind. Die Da-capo-Arie (ABA) beispielsweise ist kein Rondo, obwohl es auch dort ein Ritornell gibt, das des Öfteren wiederkehrt. Zudem ist das Rondo in der Klassik vom Charakter her Schlusssätzen des Sonatenzyklus vorbehalten. Bei in Bogenform gehaltenen langsamen Sätzen sollte man im Regelfall nicht von einer Rondoform sprechen, auch wenn der einleitende Abschnitt (A) des Öfteren wiederkehrt.

Das Rondeau der französischen Clavecinisten

Das nachfolgend zitierte Rondeau François Couperins (Bsp. 8.1) zeigt typische Gestaltungsmerkmale des französischen Rondeaux. Es handelt sich um kurze, instrumentenspezifische Charakterstücke, meist tanzartig angelegt. Einem periodisch gegliederten Refrain folgen motivisch teils abgesetzte, teils verwandte, immer dem Affekt des Satzes verhaftete Couplets in Nebentonarten. Der Refrain erscheint stets unverändert in der Haupttonart.

Das Kettenrondo am Beispiel eines barocken Konzertsatzes

Der Aufbau eines Kettenrondos ist sequenziell: ABACADA ... , ohne dass Symmetrien in der Anordnung der Couplets entstehen. Die Abwechslung zwischen dem immer wiederkehrenden, konstanten Refrain (im Falle des Konzerts meist als Ritornell angesprochen) und wechselnden Couplets ist für das barocke

This musical score is for the piece 'Rondeau Les Moissonneurs' by François Couperin. It is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is presented in a single system with eight staves, each containing a grand staff (treble and bass clef). The measures are numbered 1, 8, 16, 23, 30, 38, 45, and 52. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature remains G major throughout the shown section. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

Bsp. 8.1: Couperin, Rondeau *Les Moissonneurs*

Konzert charakteristisch, so anzutreffen beispielsweise im Schlusssatz von Bachs Violinkonzert E-dur.

Das Ritornell (Bsp. 8.2) ist dort eine sinnfällige Periode. Die Teilsätze sind satzartig gebaut. Zwei Motive (a und b) werden sequenziert und fortgesponnen. Jede Wiederkehr des Ritornells erfolgt wörtlich, ohne Veränderungen.

Vordersatz

Phrase

freie Sequenz der Phrase

Entwicklung

a b

Sequenz a (D)

Sequenzierungen b

Varianten b

Nachsatz

2 + 2 + 1 + 1 + 1 + 1

Bsp. 8.2: Bach, Violinkonzert E-dur, 3. Satz, Ritornell

Die Couplets (B-E) werden von der Solovioline bestritten. In ihnen werden Elemente des Ritornells aufgegriffen und fortgesponnen. Der Aufbau ist freier (nicht streng periodisch). Nebentonarten werden berührt (V, vi, IV und iii). Alle Couplets sind wie das Ritornell 16-taktig, nur das letzte besitzt überraschend die doppelte Ausdehnung.

Das Sonatenrondo

Der äußeren Gestalt nach ist das Sonatenrondo ein Bogenrondo: ABACABA. Hinter der Rondoform verbirgt sich die Architektur der Sonatenhauptsatzform. Die Reihung von Refrain und Couplets gewinnt dadurch ein Moment der Entwicklung.

Der Refrain (A) eines klassischen Rondos ist zumeist ein zwei- oder dreiteiliges Lied. Die Abgeschlossenheit der Liedform ermöglicht es (und lässt es zugleich plausibel erscheinen), dass er bei jeder Wiederkehr in vollem Umfang erscheint. Der Refrain übernimmt die Funktion des Hauptthemas bzw. Hauptsatzes. Das Couplet 1 (B) umfasst die Überleitung, das Seitenthema bzw. den Seitensatz und die Schlussgruppe (die freilich entfallen oder recht knapp gehalten sein kann.).³ Es vollzieht daher in der Exposition zugleich die Modulation in die

3 Zumeist wird der Seitensatz als Entsprechung für Couplet 1 (B) reklamiert (Clemens Kühn legt sich diesbezüglich nicht eindeutig fest, vgl. dazu KÜHN: Formenlehre der Musik, S. 164f.), was

sekundäre Tonart. Wenn der Refrain erstmals wiederkehrt, kann man zunächst noch vermuten, die Form eines Sonatenhauptsatzes (genauer: die Wiederholung von dessen Exposition) zu erleben. Gegen diesen Eindruck spräche allerdings die Geschlossenheit der Liedform des Ritornells, die für Sonatenhauptsätze ungewöhnlich wäre.

Nach der ersten Wiederkehr des Refrains (in der Haupttonart) schließt sich das zweite Couplet (C) an. Es steht vorzugsweise im gegensätzlichen Tongeschlecht (in Dur häufig in der Paralleltonart *vi*). Durch den Tongeschlechtskontrast vertritt es die tonartlich farbige Durchführung. Oft ist C wiederum als Liedform gestaltet. An das Couplet C kann sich eine kurze Durchführung anschließen. Oft findet sich auch eine regelrechte, längere Durchführung *anstelle* eines Couplets (also eines neuen, in eine Liedform gekleideten Gedankens).

Die Reprise wird durch die Wiederkehr des Refrains (A) und des ersten Couplets (B), nun beides in der Grundtonart des Satzes, verkörpert. Ein letztes Auftreten oder Verarbeiten des Refrains kann die Funktion der Coda übernehmen; es kann sich jedoch auch noch eine regelrechte Coda als Abschnitt mit schließender Funktion oder als zweite Durchführung (im Sonatenrondo oft die einzige eigentliche Durchführung) anschließen.

Tabelle 8.3 gibt einen Überblick über den typischen Aufbau eines Sonatenrondos und stellt die Funktionen der einzelnen Abschnitte in beiden Gattungen (Rondo und Sonatenhauptsatz) einander gegenüber.

Tabelle 8.3: Aufbau des Sonatenrondos (mit dem Tonartenplan eines Dur-Satzes)

Rondo	Funktion in der Sonatenhauptsatzform		Tonart
A (Refrain, oft dreiteiliges Lied)	Exposition	Thema I	I
B (Couplet 1)		Überleitung, Thema II, Schlussgruppe	I-V
A	keine		I
C (Couplet 2)	Durchführung(oft Liedform)		oft vi
A	Reprise	Thema I	I
B		Überleitung, Thema II, Schlussgruppe	I
A	Coda		I
Ggf. noch weitere Verarbeitung in einer Coda			

insofern nicht plausibel erscheint, als Seitensätze dergestalt locker gefügt sein können, dass die Abgrenzung zumindest zur Schlussgruppe schwer fällt. Couplets im Sinne der Rondoform müssten jedoch die Eigenschaft einer deutlichen Abgrenzbarkeit aufweisen. Daher werden hier die locker gefügten Abschnitte der Überleitung, des Seitensatzes und der Schlussgruppe insgesamt unter das »Couplet 1« bzw. »B« subsumiert, zumal sie in der Reprise als Ganzes wiederkehren.

Beim Rondo aus Beethovens früher Sonate Es-dur op. 7 handelt es sich um ein solches Sonatenrondo (Noten auf S. 392). Der Refrain ist ein dreiteiliges Lied und dessen A-Abschnitt eine Periode, deren Teilsätze satzartig gebaut sind. Der viertaktige Mittelteil B kontrastiert und bewegt sich im Umfeld der V. Der Periodennachsatz ergänzt das dreiteilige Lied zu regelmäßigen 16 Takten (AA'BA').

Im Couplet B wird in der Überleitung zur Oberquinttonart das Kopfmotiv des Refrains (ein schlichter Vorhalt) verarbeitet. In T. 27 entsteht eine Fortspinnungsperiode. Es handelt sich um das Seitenthema, das regelgerecht in der Oberquinttonart steht. Die Schlussgruppe wird in T. 36 durch ein scheinbares neues (damit drittes) Thema eröffnet. Für ein eigenständiges Thema wäre es allerdings recht locker gefügt; der Periodennachsatz ist offen.

Nun kehrt der Refrain in der Haupttonart unverändert wieder. Couplet C ist ein dreiteiliges Lied, in der Paralleltonart stehend. Es vertritt die Rolle der Durchführung und kontrastiert nicht nur hinsichtlich des Tongeschlechts, sondern auch motivisch und satztechnisch (durchgehendes Bewegungsmuster in der Begleitschicht, das später auch in der Oberstimmenschicht erscheint).

Die leicht variierte Wiederkehr des Refrains eröffnet die Reprise. Die innerhalb des Couplets B beheimatete Überleitung wird modifiziert und verbleibt in der Haupttonart. Ein letztes Auftreten des Refrains ist erneut leicht variiert, zeigt vor allem aber eine überraschende Rückung nach E-dur. Damit beginnt schon Verarbeitung im Sinne einer Coda. Die letzten Takte des Satzes rekapitulieren das Material von Couplet C unter Festhalten an der Haupttonart Es-dur.

Tabelle 8.4: Beethoven, Klaviersonate Es-dur op. 7, Rondo, Formschema

Rondo	Sonate	Bau	Tonart
A	Hauptthema	Dreiteiliges Lied a (8) b (4) a (4)	I
B	Überleitung	Überleitung, aus Mittelteil von A	I-V
	Seitenthema	4+6 Takte	V
	Schlussgruppe	Schlussgruppenthema: äußerlich erweiterte Periode	V
A	–	verkürzt auf a+b	I
C	Durchführung	Dreiteilige Liedform, Bewegungsimpuls aus A und B	vi
A	Reprise, Hauptthema	Vollständige Wiederkehr	I
B	Überleitung	analog zur Exposition	I
	Seitenthema	analog zur Exposition	I
	Schlussgruppe	analog zur Exposition	I
A		Variiert und erweitert, Rückung nach E-dur	I/≈bII
Coda	Coda/2. Durchführung	Greift Elemente von C auf	I

9 | Die Fuge zur Zeit Bachs

Heinrich Christoph Koch schreibt in seinem musikalischen Lexikon unter dem Artikel *Fuge* (Koch, 1802):

Eine Fuge »bestehet aus einem Hauptsatze, welcher durch das ganze Stück hindurch wechselweise von allen vorhandenen Stimmen ergriffen und von denselben nach gewissen Regeln vorgetragen, oder nachgeahmt wird. Jede dieser Stimmen ist dabey so hervorstechend, daß keine der anderen bloß zur Begleitung dient, sondern jede derselben behauptet den Charakter einer Hauptstimme mit gleichem Rechte. Dabey ist immer auf verschiedene Arten wiederkehrende Nachahmung des Hauptsatzes dergestalt in die Stimmen verwebt, daß das Ganze ohne merkliche Absätze und Ruhepunkte, und ohne Absonderung einer Hauptperiode vor der andern, dahin ströme, bis alle Stimmen sich zum gemeinschaftlichen Schlusse neigen.«¹

Die Fuge ist mithin eine Form, in der ein »Hauptsatz« – damit bezeichnet Koch das Fugenthema – in polyphonem Satz durchgeführt wird und welche tendenziell ungegliedert ist (jedenfalls nicht durch häufige oder gar regelmäßige Zäsuren abgeteilt). Sie verläuft kontrastarm und daher auch nicht vorwiegend zielgerichtet oder dramatisch motiviert.

Lange bevor die Fuge als eigenständige Gattung etabliert war, bezeichnete der Begriff *Fuga* eine Manier bzw. musikalisch-rhetorische Figur (lat. *fuga*, »Flucht«). Auf die Herkunft der Fuge aus der Motette verweist Mattheson:

»Fugen sind gerne zu leiden und wol zu hören; aber ein gantzes Werk von lauter Fugen hat keinen Nachdruck, sondern ist eckelhafft: und aus solchen Fugen, oder Fugenmäßigen Sätzen bestunden die ehmaligen Moteten, ohne Instrumente, ohne General Baß.«²

Der Begriff *Fuga* wird im 17. Jahrhundert für zwei Untergattungen verwendet:³

1. *Fuga legata*: die »gebundene« Fuge. Gemeint ist der *Kanon*, die strenge Imitation einer Stimme in einer oder mehreren weiteren Stimmen.
2. *Fuga sciolta*: die »freie« Fuge, die Imitation lediglich eines Soggettos bzw. Themenkopfes.

1 KOCH: Musikalisches Lexikon, Sp. 597 f.

2 MATTHESON: Der vollkommene Capellmeister, S. 75.

3 MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 220.

Aus der *Fuga sciolta* erwächst die Gattung der eigenständigen Fuge, wie sie zur Zeit Bachs verbreitet ist und die nachfolgend behandelt wird. Davon zu unterscheiden sind das *Fugato*, der fugierte Abschnitt in einem ansonsten nicht fugierten Werk und die *Versettenfuge*, bisweilen auch als *Fughette* bezeichnet: fugierte Sätze kleineren Umfangs, die beispielsweise alternatim mit Chorsätzen (Magnificat oder dergl.) verwendet wurden.

Versettenfugen finden sich im katholisch geprägten Orgelrepertoire Süddeutschlands. Die fugierten Sätze sind liturgisch gebunden und fanden ihren Platz vor allem im Vespersgottesdienst. Dort wurden die Verse des *Magnificat* abwechselnd von Chor und Orgel vorgetragen (*Alternatim-Praxis*). Die Fugenzyklen zeigen typischerweise folgenden Aufbau: tendentiell homophones Präludium bzw. Toccata – Fuge I – Fuge II ... Fuge V – Finale (wieder tendenziell homophon). Der Zyklus steht in einheitlicher Tonart (dem Ton des Psalms bzw. des Magnificats). Die Motivik ist entweder dem Psalmton entnommen oder frei. Bedeutende Beiträge haben Johann Kaspar von Kerll (1627–1693), Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656–1746) und andere geleistet.

Die Norddeutsche Orgeltradition (protestantisch geprägt) zeigt den Typus der *Variantenfuge*. Der Aufbau ist z. B. Präludium/Toccata – Fuge I – Recitativo – Fuge II (oft Variante von Fuge I) – Finaltoccata. Die Satzfolge variiert erheblich. Der Anlass ist ein weltlicher: die Organisten der Hansestädte spielten für die Kaufleute der Hanse. Wichtige Komponisten sind Franz Tunder (1614–1667), Dietrich Buxtehude (1637–1707), der junge Bach (der Buxtehude in Lübeck gehört hat) und andere. Die Präludien und Toccaten repräsentieren den entwickelnden *stylus phantasticus*.

Der erwähnte Johann Caspar Ferdinand Fischer (*Aridane Musica*, 20 Präludien und Fugen in ebensovielen Tonarten) und Bach (Wohltemperiertes Klavier I und II, 24 Präludien und Fugen in »allen« Dur- und Molltonarten) reduzierten die Satzzyklen auf das Werkpaar Präludium und Fuge.

Unmittelbar aus der Form der vokalen Motette der Vokalpolyphonie ableitbar ist das Hauptmerkmal der Fuge: der stimmenweise sukzessiv-imitatorische Einsatz des Themas (oder Soggettos oder Subjekts⁴) zu Beginn, dabei dem Quintabstand der Vokalgattungen folgend. Kanons können demgegenüber andere Einsatzintervalle zeigen; die zweistimmigen Inventionen Bachs speziell meist Imitation im Abstand der Oktave.

Abschnitte, in denen das Fugenthema präsent ist, heißen *Durchführungen*. Dies darf keinesfalls mit dem Formabschnitt »Durchführung« in der Sonate

4 Die Verwendung des Begriffs *Subjekt* (statt »Thema«) bietet sich insbesondere dann an, wenn das Fugenthema dem historisierenden Typus des *ricercar*-artig-vokalen Themas zuzuordnen ist bzw. die Fuge insgesamt ein (spätbarockes) *Ricercar* darstellt.

verwechselt werden. Die erste Durchführung, das Thema deutlich vorstellend, wird häufig als *Exposition* bezeichnet, ein ebenfalls bereits in der Sonatentheorie anderweitig besetzter Begriff. Eine Fuge hat mehrere Durchführungen (sonst handelte es sich um ein Fugato). Themenfreie Abschnitte, die keineswegs in jeder Fuge anzutreffen sind, heißen *Zwischenspiele* oder *Zwischensätze*. Insofern als Durchführungen innere Einheiten bilden, können themenfreie Takte auch innerhalb einer Durchführung auftreten, sogenannte *Binnenzwischenspiele*.

Zwischenspiele können konzertierend oder luzid gestaltet sein, insbesondere im Falle Bachscher Fugen aber schlichtweg Bestandteile des Subjekts (Themas) oder seiner Kontrapunkte bzw. *Kontrasubjekte*⁵ motivisch verarbeiten.

Eine Fugenanalyse wird zumeist auch Aspekte des Kontrapunkthandwerks beleuchten müssen. Dies umfasst einmal die Untersuchung der Kontrasubjekte: Gibt es beibehaltene (*obligate*) Kontrasubjekte? Sind Subjekt und Kontrasubjekt vertauschbar im Sinne des doppelten Kontrapunkts? Zu betrachten sind auch die sog. *kontrapunktischen Künste* (s. u. Kapitel 9.3). Insofern als Fugen ganz im Gegensatz zu Sonaten weitgehend zäsurlos und äußerlich einheitlich, ungerichtet verlaufen, müssen zur Schlussbildung gewisse Kunstmittel aufgewendet werden, welche bei der Analyse untersucht werden sollten.

Jede Fuge ist individuell. Bachs Fuge c-moll aus WK I (Noten s. u. S. 400) zeigt

- ein tonal beantwortetes Subjekt,
- zwei obligate Kontrasubjekte,
- neben Durchführungen auch Zwischen- und Binnenzwischenspiele
- und einen Orgelpunkt als Mittel zur Schlussbildung.

Nicht eingesetzt werden die üblichen kontrapunktischen Künste (Engführung, Umkehrung, Augmentation).

9.1 Das Fugenthema und seine Beantwortung

Die Form einer bestimmten Fuge wird wesentlich durch die Gestalt des Fugenthemas und der ihm innewohnenden Möglichkeiten bestimmt. Diese können in einer Fuge entweder entfaltet werden oder gerade bewusst *nicht* zur Entfaltung kommen. Auch der Affekt der Fuge wird durch das Subjekt bestimmt. Bis in die Klassik hinein und darüber hinaus wird in Fugensätzen der Grundsatz der Affekteinheit befolgt.

⁵ Der Begriff *Kontrasubjekt* wird im allgemeinen für beibehaltene Gegenthemen (*obligates Kontrasubjekt*) verwendet, wohingegen freie Gegenstimmen meist neutraler als *Kontrapunkte* bezeichnet werden.

Thementypen in der Fuge der Bach-Zeit

Die barocke Fuge hat sich aus Gattungen der polyphonen Vokalmusik entwickelt. Fugenthemen sind daher oft vokal geprägt. Dieser *vokale Typ* (oder auch *Ricercar-Typ*) erfüllt mehr oder weniger streng, mindestens aber andeutungsweise die Melodiebildungsregeln des Palestrina-Stils und wird in breiten Notenwerten notiert, die ein archaisierend wirkendes Notenbild erzeugen (siehe Bsp. 9.1).

Dass Fugenthemen in der Barockzeit keine allzu große Erfindungshöhe zugeschrieben wurde, sieht man einerseits daran, dass sie gerne und ohne Skrupel zitiert wurden und andererseits das Auftreten gewisser Stereotype in Kauf genommen wurde. Die in Bsp. 9.1 wiedergegebenen vokalen Fugenthemen zeigen allesamt den Topos der verminderten Septime zwischen der leitereigenen Stufe $\hat{6}$ in Moll und dem Leitton (Stufe $\uparrow\hat{7}$).



Bsp. 9.1: Vokal geprägte Fugenthemen

Häufig setzen solche vokal geprägten Themen (Ricercar-Typus) beim einstimmigen Fugenbeginn mit einer langen Note (z. B. einer Ganzen) volltaktig ein. Dann kann diese bei späteren Einsätzen zu einer auftaktigen Note vom halben Wert (z. B. Halbe statt Ganze) verkürzt werden. Dies ist ein Relikt aus den Konventionen der Vokalpolyphonie: Einstimmige Anfänge waren im Falle lateinischer Texte stets volltaktig.

Einen zweiten wichtigen Thementyp bilden tänzerische Themen, Subjekte also, denen ein Tanz- oder Bewegungsmodell zugrunde liegt. Manche Tanzsätze, allen voran die Gigue, wurden ohnehin gern fugiert gearbeitet.



Bsp. 9.2: Tänzerisches Fugenthema (Pachelbel, Magnificat-Fuge in F)

Instrumental-idiomatische Fugenthemen sind von der Spieltechnik des betreffenden Instruments geprägt. Das Thema der Fuge aus Bachs bekannter Orgeltoccata d-moll (Bsp. 9.3) ist vermutlich ursprünglich einem Violinwerk entnommen (alternierender Gebrauch der D- und A-Saite).



Bsp. 9.3: Bach, Orgelfuge d-moll aus BWV 565

Das Fugenthema aus Bachs BWV 532 (Bsp. 9.4) bildet die virtuose Orgelpedaltechnik ab, welche der junge Bach beim Studium der norddeutschen Orgelmusik seiner Zeit vorgefunden und adaptiert hat.



Bsp. 9.4: Bach, Orgelfuge D-dur aus BWV 532

Doppel- und Mehrfachfugen können verschiedene Themencharaktere vereinen. Die Tripelfuge aus dem III. Teil der Clavierübung (siehe Bsp. 9.5) kombiniert ein vokales, ein instrumental-virtuoses und ein tänzerisches Subjekt.



Bsp. 9.5: Bach, Tripelfuge Es-dur aus Clavierübung III

Fugensubjekte des 17. und auch noch des 18. Jahrhunderts beginnen typischerweise auf dem Grundton oder der Quinte. Beginnen sie auf anderen Stufen, so erfolgt dies meist auftaktig.⁶

6 MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 223.

Analyse von Fugenthemen

Bei der Analyse eines Fugenthemas sind folgende Grundfragen nützlich:

- Gibt es ein oder mehrere konstituierende Motive?
- Ist eine Gliederung in Phrasen⁷ möglich und sinnvoll?
- Insbesondere: Lässt sich das Thema in einen Themenkopf und seine Fortspinnung gliedern?
- Gibt es eine Beziehung zum Präludium (oder anderen Werkteilen)?

Das Subjekt von Bachs oben erwähnter Fuge c-moll WK I zeigt ein prägnantes Motiv, das in zwei Teilmotive zerlegbar ist. Es wird zweimal variiert; dabei vergrößert sich der zentrale Sprung von der Quarte zur Quinte und schließlich zur Sexte. Am Ende sehen wir die rhetorische Figur der *Regressio* aufscheinen. Die damit verbundene Synkope erzeugt den rhythmischen Impuls für die Fortspinnung des Subjekts in das Kontrasubjekt (Sechzehntelbewegung) hinein. Oft ist die Abgrenzung zwischen dem Subjekt und dem sich anschließenden Kontrasubjekt nicht eindeutig vorzunehmen. Zugespitzt heißt dies: Ein Fugenthema hat stets einen Anfang, jedoch bisweilen kein klares Ende.

Das Subjekt der Fuge c-moll entfaltet eine immanente Zweistimmigkeit. Während die latente Oberstimme den Grundton (in hoher Oktavlage) exponiert, formt die eingeschlossene Unterstimme eine stufenweise verlaufende Urlinie.



Bsp. 9.6: Bach, Fuge c-moll WK I, Thema und Beantwortung

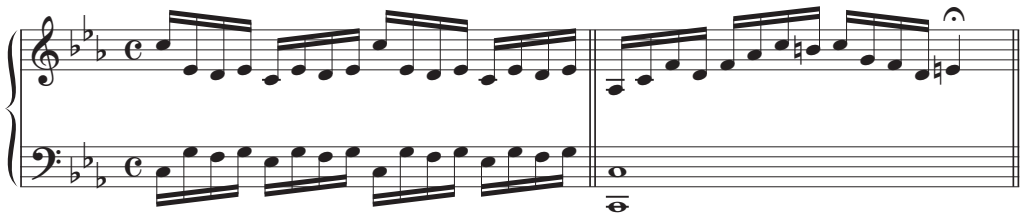
Bisweilen wird behauptet, dass die Wechselnote im Thema dieser Fuge auf das zugehörige Präludium zurückgeht (vgl. Bsp. 9.7).

Themenbeantwortung und Einsatzfolge

Die Beantwortung des barocken dur-moll-tonalen⁸ Fugenthemas erfolgt in der Oberquinte. Erscheinen alle Töne des Subjekts exakt quintransponiert, liegt reale Beantwortung vor. Die vorangehende Stimme heißt *Dux* (lat. »Führer«),

⁷ Phrasen im Sinne Schönbergs, vgl. S. 83.

⁸ Die Verhältnisse bei kirchentonalen Soggetti sind wesentlich komplizierter. Die hier dargestellten Regeln gelten nahezu uneingeschränkt für die Fugen des Spätbarock (Bach, Händel und Zeitgenossen) sowie für die Fugen der späteren Zeit (Klassik, 19. Jahrhundert).



Bsp. 9.7: Bach, Figuration und Schluss des Präludiums c-moll WK I

die nachfolgende, quintversetzte *Comes* (lat. »Gefährte«). Ein Beispiel für eine reale Oberquintbeantwortung bietet Bachs Fuge E-dur WK II. Bemerkenswert ist hier die mit dem Bass beginnende aufsteigende Einsatzfolge.⁹



Bsp. 9.8: Bach, Fuge E-dur WK II, Exposition

Im Falle realer Beantwortung lassen sich Dux und Comes nur in der Exposition unterscheiden. Diese steht in der Grundtonart, sodass anhand der Tonartebene (I oder V, also Oberquintstufe) die Benennung möglich ist. In späteren Durchführungen, innerhalb derer womöglich die Tonart wechselt, ist eine Bestimmung von Dux und Comes oft nicht möglich (und auch nicht vonnöten).

In der ersten Durchführung, der Exposition, ist die Einsatzfolge Dux-Comes-Dux-Comes (usw.) regelgerecht; jede andere Einsatzfolge ist dies nicht. In den älteren, noch stark von der Vokalmusik (Motette, Chanson) abhängigen polypho-

⁹ Der Praxis der Vokalpolyphonie der Renaissance folgend entwickeln sich die Stimmeinsätze häufiger ausgehend von einer Mittelstimme, siehe unten S. 232.

nen Gattungen kann die Einsatzfolge durch den Modus bestimmt sein: Bewegt sich eine hohe Stimme (S, T) im Ambitus eines authentischen Modus, so erhalten die tiefen (A, B) den plagalen und umgekehrt. Die gemessen am Standard der Spätbarockzeit irreguläre Einsatzfolge in Bachs Fuge C-dur WK I (reale Beantwortung in der Folge Dux-Comes-Comes-Dux) erinnert daran (Bsp. 9.9). Das Subjekt ist ein *Hexachord*-Thema. Die tiefen Stimmen (Alt und Bass) führen es im Hexachordum naturale, die hohen (Sopran und Tenor) im Hexachordum durum.

ut re mi fa sol fa mi la

ut re mi fa sol fa mi la

ut re ...

ut re ...

Bsp. 9.9: Bach, Fuge C WK I, Exposition

Tonale und irreguläre Beantwortung

Es gibt bei durmolltonalen Fugenthemen der Spätbarockzeit zwei Formen der tonalen Beantwortung (die bisweilen sogar in ein und demselben Fugenthema kombiniert werden müssen):

1. Ist im Themenkopf (und nur dort) die Oberquinte (Stufe $\hat{5}$ der Tonart) exponiert¹⁰, so wird bei der Oberquintbeantwortung die Quinte des *versetzten* Themas mit dem ursprünglichen Grundton ($\hat{1}$), der Grundton des versetzten Themas (des Comes) hingegen mit der originalen Quinte ($\hat{5}$) beantwortet. Die übrigen Töne werden real quintversetzt.
2. Moduliert das Fugenthema in die Oberquinttonart (Tonart der Dominante), so wird es mit Ausnahme des Themenkopfes in der *Unterquinte* beantwortet.

¹⁰ Exponiert ist sie vor allem dann, wenn sie im Sprung erreicht und/oder verlassen wird.

In beiden Fällen wird die Comes-Form dadurch melodisch von der Dux-Form unterscheidbar.

Die in Bsp. 9.10) gezeigte Exposition der ersten Fuge (*Contrapunctus I*) aus Bachs *Kunst der Fuge* zeigt eine penibel korrekte Einsatzfolge. Sie beginnt in einer Mittelstimme, zeigt tonale Beantwortung und ist so geartet, dass die hohen Stimmen (S und T) die Comes-Form erhalten. Die Einsatzfolge ist regelmäßig. Dux und Comes unterscheiden sich in zwei Intervallen: demjenigen, das in den zweiten Ton hineinführt und dem herausführenden.

Bsp. 9.10: Bach, *Die Kunst der Fuge*, Contrapunctus I, Exposition

In die Oberquinttonart modulierende Fugensubjekte bedürfen der zweiten Form der tonalen Beantwortung, weil eine Oberquintbeantwortung sonst die Ebene der Doppeldominanttonart erreichen würde. Das Thema der Orgelfuge C-dur BWV 547 (Bsp. 9.11) zeigt dies anschaulich.

Bsp. 9.11: Tonale bzw. reale Themenbeantwortung in BWV 547

Während die Bestimmung eines Themeneinsatzes als Dux oder Comes bei realer Beantwortung nur in der Exposition möglich ist, nämlich anhand der Tonartebene (Grundton oder Stufe $\hat{5}$), sind im Falle tonaler Beantwortung beide Formen durch ihre unterschiedliche Intervallstruktur jederzeit unterscheidbar.

Bsp. 9.12: Fuge b-moll WK I, Themenformen

Es gibt auch Themeneinsätze, welche Bestandteile von Dux und Comes vermischen. Dies ist beispielsweise dann der Fall, wenn zwei Intervalle verändert werden, das Intervall vor der tonal beantworteten Quinte und jenes danach. In der Fuge b-moll aus WK I (Bsp. 9.12) zeigt der Dux die Intervallfolge Quarte-None, die Comes-Form hingegen Quinte-Dezime, als Resultat einer regelgerechten, tonalen Beantwortung. In Takt 25 sind beide Formen miteinander verquickt. Dort (und später auch) findet sich eine Intervallfolge aus dem eröffnenden Quartintervall des Dux und der Weiterführung in der Dezime, welche aus der Comes-Form entlehnt ist (T. 25, Oberstimme). Weitere Formen irregulärer Einsätze sind:

- tonal irreguläre Einsätze (frei veränderte Intervalle, keine klar erkennbare Tonart, vgl. Bsp. 9.13, Tenor in T. 17),
- verkürzte Einsätze
 - z. B. wegen Engführungen (wie in Bsp. 9.13)
 - oder aber auch ohne äußeren Zwang.

Bsp. 9.13 zeigt dies am Beispiel der C-dur aus WK I. Intervallisch bzw. tonal irreguläre Einsätze finden wir beispielsweise in der Fuge E-dur WK II (vgl. die Originalgestalt des Themas in Bsp. 9.8). Im Basseinsatz T. 25 wird eine Durchgangsnote ergänzt, die Tonalität ist wegen der Versetzung in das melodisch steigende bzw. fallende Moll (cis-moll) modifiziert (Ais und His vs. H und A einen Takt später). Die Oberstimme zeigt einen diminuierten Einsatz mit geänderter Intervallik (Bsp. 9.14).

In der Fuge G-dur WK I erscheinen Themeneinsätze aufgrund von Engführungen verkürzt, bisweilen aber auch ohne äußeren Zwang, also möglicherweise in Gestaltungsabsicht. Dort erscheint zunächst die Umkehrung des viertaktigen Subjekts verkürzt, indem der letzte Takt fehlt (T. 28, Bass). Später (T. 51, Sopran)

14 regulär verkürzt regulär

verkürzt regulär

17 irregulär (A/a/d?) regulär (d)

Bsp. 9.13: Irreguläre Einsätze in der Fuge C-dur, WK I

regulär verkürzt

irregulär regulär

Bsp. 9.14: Bach, Fuge E-dur WK II, irreguläre Einsätze

sehen wir eine Originalgestalt mit fehlendem dritten Takt, enggeführt mit einer zweitaktigen Form in der Mittelstimme (Bsp. 9.15).

Bsp. 9.15: Bach, Fuge G WK I, *rectus, inversus*, verkürzte Formen

Daneben findet sich in Fugen vor allem des jungen Bach der Fall der *Unterquintbeantwortung*. Dies betrifft nur Fugen, in denen im Subjekt die melodische Stufe $\hat{5}$ dauerhaft eine wichtige Rolle spielt,¹¹ zumeist in der Form eine Liegetones, wie in der bereits erwähnten, recht bekannten Fuge aus BWV 565 (vermutlich ein für die Violine erfundenes Thema, Bsp. 9.16).

Einsatzfolge und Stimmlage in der Exposition

Die Folge der Stimmeneinsätze ist in der Exposition zwar prinzipiell frei (in späteren Durchführungen ohnehin). In aller Regel wird aber der zweite Einsatz (der Comes) in einer Nachbarstimme des Dux liegen. Oft wandern die Stimmeneinsätze in der Fugenexposition daher von einer Mittelstimme ausgehend zu den Nachbarstimmen (z. B. A-T-S-B oder T-A-B-S usw.). Dies ist in der Tradition der Vokalpolyphonie begründet, wo die Ausbildung einer Spaltklangwirkung (etwa durch Kombination eines Sopraneinsatzes mit einem Basseinsatz in der Zweistimmigkeit) vermieden wurde. Aber auch sukzessiv fallende (S-A-T-B) oder steigende (B-T-A-S) Einsatzfolgen kommen vor.

¹¹ GÁRDONYI: Kontrapunkt, S. 69.



Bsp. 9.16: Bach, Fuge aus BWV 565, Anfang

Fugenexpositionen sind zu ziemlich das einzige, was in den Fugen Bachs und der meisten seiner Zeitgenossen einer gewissen Norm unterliegt. Die Exposition, die erste Durchführung also, ist beendet, wenn alle Stimmen das Subjekt genau einmal geführt haben. Allerdings gibt es das Phänomen des *überzähligen Einsatzes*. Damit ist der Einsatz $n+1$ gemeint, wenn die Fuge n Stimmen besitzt. Dieses Phänomen findet sich vor allem in real dreistimmigen Fugen, um eine Vierstimmigkeit anzudeuten. Im Zweifelsfall muss diskutiert werden, ob der Einsatz $n+1$ eine neue Durchführung anzeigt, oder als überzählig der Exposition zuzurechnen ist.

Alle weiteren Durchführungen einer spätbarocken Fuge sind *nicht* genormt. Insbesondere müssen Durchführungen keineswegs vollständig sein. Keineswegs müssen Durchführungen das Subjekt in sämtlichen enthalten. Auch können Stimmen das Fugensubjekt innerhalb einer Durchführung mehrmals darstellen. Vor diesem Hintergrund ist Anwendbarkeit des Konzepts »Fugendurchführung« in vielen individuellen Fugen daher durchaus zweifelhaft. Darauf zu verzichten widerspräche allerdings den Befunden in zeitgenössischen Quellen, in denen der Begriff *Durchführung* selbstverständlich und ohne Hinterfragung verwendet wird.¹²

¹² So erscheint er bereits im dritten Absatz des Artikels *Fuge* in Kochs Lexikon, vergl. KOCH: Musikalisches Lexikon, Sp. 598.

9.2 Das Kontrasubjekt bzw. der Kontrapunkt bzw. der Gegensatz

Das Fugenthema wird von mehreren, nacheinander hinzutretenden Kontrapunkten (auch *Kontrasubjekten* oder *Gegensätzen*) begleitet. Typischerweise verhalten sich die Stimmen komplementärrhythmisch zueinander, sodass jene durchgehende Bewegung entsteht, welche für die barocke Motorik typisch ist.

Komplementärrhythmik: Zwei oder mehrere Stimmen sind rhythmisch verschieden, ergänzen sich aber zu einem einheitlichen Bewegungsmodell (z. B. durchlaufende Sechzehntel).

Homorhythmik: Zwei oder mehrere Stimmen bewegen sich im gleichen Rhythmus.

Komplementärrhythmik erzeugt zugleich

Seitenbewegung: eine Stimme liegt, die andere bewegt sich.

Seitenbewegung ist die für polyphone Sätze wichtigste Bewegungsart. Sie erzeugt eine stärkere Unabhängigkeit der Stimmen als die Gegenbewegung oder gar die Parallelbewegung.

Im folgenden Ausschnitt (Bsp. 9.17) aus Bachs Fuge G-dur WK I finden wir zu Beginn des ersten und letzten Taktes kurzzeitig Homorhythmik, danach Komplementärrhythmen zwischen zwei, später drei Stimmen.



Bsp. 9.17: Bach, Fuge G-dur WK I, T. 8 ff.

Das Verhältnis von Subjekt und Kontrasubjekten

Das Verhältnis zwischen dem oder den Kontrasubjekten bzw. Kontrapunkten und dem Subjekt bzw. Fugenthema wird durch zwei Gegenpole bestimmt: Gegensätzlichkeit und Verwandtschaft.

- Insofern als die kontrapunktierenden Stimmen dem Subjekt gegenüber meist rhythmisch abgesetzt erscheinen, wirken sie gegensätzlich. Sie heißen daher auch *Kontrasubjekt* (wenn das Thema als *Subjekt* angesprochen wird und insbesondere dann, wenn sie ihm dauerhaft an die Seite gestellt werden) oder schlicht *Gegensatz* (als Gegenbegriff zu *Hauptsatz*).
- Insofern als die Kontrapunkte den Affekt der Fuge nicht gefährden dürfen, sind sie dem Thema verwandt. Insbesondere können die Kontrapunkte oder *Kontrasubjekte* Motive des Fugenthemas aufgreifen und verarbeiten.

Regelgerecht übernimmt in der bereits zitierten Fuge G-dur die Oberstimme nach ihrem Themendurchgang die Rolle des Kontrasubjekts. Dieses greift die Figur aus T. 2, 1. Hälfte auf und zitiert sie krebsgängig (bzw. in Umkehrung, was hier auf dasselbe hinausläuft), wodurch diese Motivrang gewinnt. Im fünften Takt wird eine Variante des Themenkopfes zu einer durchgehenden Sechzehntelbewegung weiterentwickelt.



Bsp. 9.18: Fuge G-dur WK I, motivische Entwicklung des Kontrasubjekts

Beibehaltenes oder obligates Kontrasubjekt

Wenn die kontrapunktierende(n) Stimme(n) bei jedem oder jedenfalls vielen Themeneinsätzen das gleiche Gegenstimmenmodell benutzen, spricht man von einem *beibehaltenen* oder *obligaten* Kontrapunkt bzw. Kontrasubjekt. Man vergleiche dazu das Gegenstimmenmodell beim Einsatz des Comes und beim zweiten Dux-Einsatz (Bsp. 9.19). In der zitierten Fuge G-dur aus WK I ist das Kontrasubjekt zunächst frei, nach dem Septsprung im Thema jedoch obligat.

Im Falle tonaler Beantwortungen muss entweder auch ein obligates Kontrasubjekt angepasst werden, oder es kann erst im Realteil der Beantwortung (nach dem Themenkopf) einsetzen. Der verspätete Einsatz des beibehaltenen Kontrapunkts im Beispiel oben ist allerdings von Bach frei gewählt, denn die Themenbeantwortung erfolgt dort real.

Oft muss aus Gründen der Satztechnik ein obligates Kontrasubjekt bei eingeführten Themeneinsätzen (vgl. Kapitel 9.3) entfallen. Unabhängig davon sollte



Bsp. 9.19: Bach, Fuge G-dur WK I, Anfang

bei der Analyse einer Fuge untersucht werden, ob tatsächlich alle Themen-eintritte mit dem beibehaltenen Kontrasubjekt versehen werden oder dieses gelegentlich fehlt, was dann möglicherweise als Gestaltungsmittel zu betrachten ist.

Um ein konstant gekoppeltes Paar aus Subjekt und obligatem Kontrasubjekt herzustellen, muss die Technik des doppelten Kontrapunktes zur Anwendung kommen, denn beide Elemente müssen sowohl als Ober- wie auch als Unterstimme fungieren können.

Doppelter Kontrapunkt: In einem Stimmenpaar können beide Stimmen die Rolle von Ober- und Unterstimme einnehmen.

Die Satzlehre beschreibt, inwiefern Dissonanzbehandlung und Satzregeln bei Anwendung des doppelten Kontrapunktes modifiziert werden müssen. Je nach Vertauschungsverhältnis wird zwischen dem doppelten Kontrapunkt der Oktave, der Duodezime und der Dezime unterschieden.¹³ Wird ein Satz zugleich im doppelten Kontrapunkt der Oktave *und* Duodezime angelegt, so lässt er sich durch Austerzung zur Dreistimmigkeit erweitern. Eine Übersicht über die drei wichtigsten Formen des doppelten Kontrapunkts gibt Tabelle 9.1.

Die Technik des doppelten Kontrapunkts war seit jeher im Bewusstsein der Komponisten verankert. So finden sich in den Variationsreihen Samuel Scheids (enthalten in der *Tabulatura Nova*) häufig Bicinien, in denen der Stimmtausch über die Oktave oder gelegentlich auch Duodezime demonstriert wird (Bsp. 9.20). Es handelt sich dabei auch um eine durch die Spieltechnik inspirierte Manier, die Vertauschung der Hände beim Spiel auf zwei Manualen.

In Bachs Fuge d-moll aus WK I sind die Vertauschungsformen des doppelten Kontrapunkts der Oktave und Duodezime kombiniert (Bsp. 9.21).

¹³ Andere Vertauschungsintervalle kommen selten zur Anwendung. Ein Beispiel bietet Bachs Fuge As-dur aus WK II; vgl. dazu MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 160.

Tabelle 9.1: Doppelter Kontrapunkt

Doppelter Kontrapunkt der Oktave

Quinte = dissonant

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Doppelter Kontrapunkt der Dezime

Keine Parallelbewegung
möglich

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Doppelter Kontrapunkt der Duodezime

Sexte = dissonant

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Bsp. 9.20: Scheidt, *Christe qui lux es et dies* Versus 7, *Bicinium duplicis contrapuncti*

Modell im doppelten Kontrapunkt der Oktave und Duodezime

Doppelter Kontrapunkt der Duodezime
Quintversetzung

Doppelter Kontrapunkt der Oktave
Sekundversetzung

Stimmtausch: Doppelter Kontrapunkt der Oktave

Bsp. 9.21: Bach, Fuge d-moll WK I, Anfang

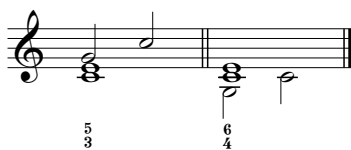
Neben einem Stimmpaar aus *Subjekt* und *Kontrasubjekt* kann auch ein Gefüge aus drei oder mehr Stimmen beibehalten werden. Dazu ist die Technik des mehrfachen (dreifachen, vierfachen usw.) Kontrapunkts vonnöten.

Drei-, vier- oder n-facher Kontrapunkt: Freie Vertauschbarkeit von drei, vier oder mehr (n) Stimmen.

Will man einen dreistimmigen Satz beliebig vertauschbar gestalten, so müssten *alle* drei Stimmen untereinander in der Technik des doppelten Kontrapunkts gehalten sein. Dies führt rasch zu Problemen, denn bereits ein einfacher Dreiklang ist nicht mehr beliebig permutierbar: Rückt der Quintton eines Dreiklangs in den Bass, so entsteht eine dissonierende Quarte (Bsp. 9.22).

Es gibt zwei Strategien, im mehrfachen (im Folgenden: dreifachen) Kontrapunkt das Quartsextakkordproblem zu lösen:

1. Quinten werden stets so gesetzt, dass sie Bestandteile von regelgerechten Dissonanzfiguren sind (Vorhalte, Durchgänge, harte Durchgänge, Wechselnoten) oder zumindest klanglich unauffällig sind (»versteckt« werden),



Bsp. 9.22: Quartsextakkordbildung durch Stimmtausch

ggf. in Septakkorden (denn die Umkehrungen des Septakkordes sind nicht weniger zulässig als seine Grundstellung).

2. Stimmen, welche Oberquinten zu einer weiteren enthalten, werden zu dieser im doppelten Kontrapunkt der Duodezime oder einer anderen geeigneten Versetzungsform gehalten. Es wird also nicht in der Oktave vertauscht, sondern in einem passenden anderen Intervall. Natürlich engt dies ebenfalls ein, denn im doppelten Kontrapunkt der Duodezime (das ist der häufigste Fall) werden Sexten zu Sekunden, was die wichtige Zusammenklangsform des Sextakkordes ausschließt.¹⁴

Die Fuge c-moll aus WK I zeigt zwei beibehaltene Kontrasubjekte, die untereinander vertauschbar sind (siehe Bsp. 9.23). Dieser Satz ist folglich im dreifachen Kontrapunkt gehalten. Das in T. 7 entwickelte Modell, es ist der dritte Themeneinsatz in der Exposition, ein Dux-Einsatz, kehrt in T. 15 wieder, dort in Comes-Gestalt (quinttransponiert). Es kommt die oben zuerst genannte Strategie zum Einsatz (Verstecken von Quartsextakkordwirkungen, Einbinden von Quinten in Dissonanzfiguren, hier Vorhaltsbildung sowie Durchgänge, harte und reguläre).

Robert Schumann greift die Technik des mehrfachen Kontrapunkts in seinem Klavierzyklus *Kreisleriana* auf (Bsp. 9.24). Auch hier die Rollen der beiden Hände auf dem Klavier vertauscht, ähnlich Bsp. 5.4.

In vierstimmigen Fugen ist auch der diffizil zu handhabende vierfache Kontrapunkt möglich. Dies erlaubt gegebenenfalls, ein vorab skizziertes Modell aus dem Subjekt und drei obligaten Kontrasubjekten beliebig zu vertauschen. Analog zu entsprechenden Verfahren in der Mathematik heißt die zyklische Vertauschung eines solchen Gefüges *Permutation*, eine darauf basierende Fuge *Permutationsfuge*.

Permutationsfuge: Thema und obligate Kontrasubjekte wandern zyklisch durch alle Stimmen.

¹⁴ Näheres dazu in MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 157ff.

Two systems of musical notation for two obligate counter-subjects in C minor, BWV 1. The first system covers measures 7 to 10, and the second system covers measures 11 to 15. Each system consists of a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with measure numbers 7, 15, and 15 clearly marked at the beginning of their respective systems.

Bsp. 9.23: Bach, Fuge c-moll WK I, zwei obligate Kontrasubjekte

Two systems of musical notation for Schumann's Kreisleriana, Nr. 2, illustrating voice exchange. The first system covers measures 10 to 14, and the second system covers measures 15 to 19. Each system consists of a treble and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with measure numbers 10, 15, and 15 clearly marked at the beginning of their respective systems. Vertical dashed lines connect corresponding notes between the two systems, highlighting the voice exchange.

Bsp. 9.24: Schumann, *Kreisleriana*, Nr. 2, Stimmtausch

Tabelle 9.2: Permutationsfuge

S				Thema	Kp1	Kp2
A		Thema	Kp1	Kp2	Kp3	Thema
T	Thema	Kp1	Kp2	Kp3	Thema	Kp1
B			Thema	Kp1	Kp2	Kp3

In dem Gefüge von Thema (bzw. Themen) und beibehaltenen Kontrapunkten müssen alle Elemente untereinander vertauschbar und daher im mehrfachen Kontrapunkt gearbeitet sein. Mit einem einzigen Modell lassen sich so sämtliche Themendurchführungen bestreiten. Dabei ist eine Unterscheidung zwischen Fugen mit obligatem Kontrasubjekt und Doppelfugen (siehe Kapitel 9.9) bzw. Permutationsfugen und Mehrfachfugen oft nicht sinnvoll möglich. In den historischen Lehrwerken wird sie auch nicht getroffen.

Permutationsfugen finden sich auffallend häufig in den Fugenstudien der Wiener Klassiker (Haydn, Mozart, Beethoven), seltener beim Vorbild Bach selbst und dort überwiegend in Vokalfugen.

Ein Beispiel für einen vierfachen Kontrapunkt außerhalb der Fugengattung bietet die Chorpartie der Arie *Ich will bei meinem Jesu wachen* aus Bachs Matthäuspassion (Bsp. 9.25).

(c-moll)

So schla - fen_ un - sre_ Sün - den So schla - fen_ un - sre_ Sün - den

So schla - fen_ un - sre_ Sün - den So schla - fen_ un - sre_ Sün - den

So schla - fen_ un - sre_ Sün - den So schla - fen_ un - sre_ Sün - den

So schla - fen_ un - sre_ Sün - den So schla - fen_ un - sre_ Sün - den

(Es-dur)

So schla - fen_ un - sre_ Sün - den So schla - fen_ un - sre_ Sün - den

So schla - fen_ un - sre_ Sün - den So schla - fen_ un - sre_ Sün - den

So schla - fen_ un - sre_ Sün - den So schla - fen_ un - sre_ Sün - den

So schla - fen_ un - sre_ Sün - den So schla - fen_ un - sre_ Sün - den

Bsp. 9.25: Bach, Matthäuspassion (Arie *Ich will bei meinem Jesu wachen*), vierfacher Kontrapunkt

9.3 Kontrapunktische Künste

Das Fugenthema als Ganzes kann einigen der Operationen unterworfen werden, die auch auf Motive angewendet werden können (vgl. Kapitel 2.2). Man bezeichnet sie als *kontrapunktische Künste*. Sie bilden typischerweise ein Mittel der Steigerung und treten daher gerne gegen Ende einer Fuge hinzu.

Engführung

Engführung, bisweilen auch *stretta* (von lat. *restrictio*, ital. und engl. *stretto*), bezeichnet die Beantwortung eines Themeneinsatzes, bevor die führende Stimme ihre Themenform vollständig durchlaufen hat. Beileibe nicht jedes Fugenthema eignet sich zur Engführung.

Zur Beschreibung einer Engführung sind dieselben Kriterien anzuwenden, die generell bei kanonisch-imitatorischen Bildungen maßgeblich sind (vgl. Kapitel 2.4): horizontaler Einsatzabstand (Taktanzahl zwischen den Einsätzen), vertikaler Abstand (Imitationsintervall) und ggf. Strenge (innerhalb von Engführungsabschnitten kann durchaus irregulär beantwortet werden). Engführungen treten gerne gegen Ende einer Fuge auf (als Mittel zur Intensivierung des Geschehens), häufiger als die anderen kontrapunktischen Künste jedoch auch schon früher; in Bachs Fuge I aus WK I beispielsweise schon in T. 7 (Bsp. 9.26).



Bsp. 9.26: Bach, Fuge C-dur WK I, Engführung in T. 7

Umkehrung

Fugenthemen werden häufig umgekehrt. Die lateinischen Bezeichnungen für die Originalgestalt und die Umkehrung eines Subjekts sind *rectus* bzw. *inversus*.

In der Fuge G-dur WK I (Bsp. 9.27) sehen wir nach der regelgerechten Exposition der *rectus*-Form eine ebenfalls fast regelgerechte Exposition der *inversus*-Form des Subjekts. Bemerkenswert ist, dass Bach auch das obligate

Kontrasubjekt umkehrt, statt, wie in solchen Fällen üblich, es wegfallen zu lassen.

Bsp. 9.27: Bach, Fuge G-dur WK I, 1. und 2. Durchführung (rectus und inversus)

Weil die Krebsform erheblich in die rhythmische Gestalt eines Fugenthemas eingreift, ist ihre Verwendung *sehr selten* und allenfalls bei rhythmisch gleichförmigen Soggetti denkbar, im Regelfall barocker oder klassischer Fugen jedoch ausgeschlossen. Beethoven führt allerdings in der Fuge der *Hammerklaviersonate* das ausgedehnte Thema krebsgängig durch (siehe Bsp. 9.28).

Augmentation und Diminution

Augmentation (rhythmische Vergrößerung) und *Diminution* (rhythmische Verkleinerung, etwas seltener) haben eine lange Tradition. Diminuiert wurden von jeher cantus firmi bei Vorimitationen. Oft erschienen cantus firmi in vergrößerten Notenwerten. In Orgelfugen findet sich eine augmentierte Form des Themas gerne in der weniger beweglichen Pedalstimme.



Bsp. 9.28: Beethoven, Sonate op. 106, krebsgängige Form des Fugenthemas

In Bachs Orgelfuge BWV 547 (Bsp. 9.29) sehen wir drei Themengestalten: *rectus*, *inversus* und augmentiertes Subjekt im Orgelpedal (es ist dies bezeichnenderweise der erste Eintritt der Pedalstimme in der Fuge überhaupt). Alle Themenformen werden enggeführt. Das augmentierte Subjekt wird später auch umgekehrt. All dies dient der Schlusssteigerung, zu der auch andere als kontrapunktische Mittel beitragen: Orgelpunkt, harmonische Intensivierung (einschließlich *passus duriusculus* - Bildungen) sowie die Generalpausen kurz vor Eintritt des Orgelpunktes.

Die Fuge E-dur aus WK II (Bsp. 9.30) zeigt diminuierte Formen des in breiten Notenwerten gehaltenen, *ricercar*artigen Subjekts.

9.4 Mittel zur Schlussbildung

Der Fuge ist eigentümlich, dass sie tendenziell eher einheitlich verläuft, zeitlich nicht oder nur schwach gerichtet erscheint, ganz im Gegensatz zu einem Formverlauf, wie er sich in der Sonatenhauptsatzform darstellt, in welcher Konflikte zwischen Themen oder Tonarten aufgestellt und gelöst werden, die daher zielgerichtet und kontrastreich verläuft. Eine Differenzierung in darstellende, verarbeitende, entwickelnde oder schließende Abschnitte ist der Fugengattung zunächst nicht wesenseigen.

Zwar hat eine Fugenexposition tatsächlich die Aufgabe, darzustellen (das Fugenthema), und ein Zwischenspiel verarbeitet oft (nämlich Motive aus Thema und Kontrapunkten) oder rekapituliert (z. B. ein früheres Auftreten desselben Spielmodells). Auch in der Abfolge weiterer Durchführungen kann sich eine Zielgerichtetheit (beispielsweise durch das planmäßige Hinzutreten kontrapunktischer Künste und Verdichtungen) entfalten. Anders als in der Sonate weiß ein Hörer, der mitten ins Geschehen einsteigt, jedoch nicht ohne weiteres, in welchem Stadium einer Fuge er sich gerade befindet. Die Abschnitte sind äußerlich, durch ihre Bauweise, kaum unterscheidbar, wohingegen die *Schlussgruppe*

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values. The piece concludes with a final cadence in the last system.

Bsp. 9.29: Bach, Orgelfuge C-dur aus BWV 547, Schluss



Bsp. 9.30: Bach, Fuge E-dur WK II, Diminution

einer Sonatenexposition tatsächlich die Aufgabe des Schließens deutlich hörbar erfüllt.

Für die Schlussbildung in der Fuge ist hingegen oft die Aufwendung spezieller Strategien, Signale oder Kunstmittel vonnöten. Dies sind

1. Orgelpunkt,
2. Vergrößerung der Stimmenzahl,
3. Wechsel der Faktur (bisweilen bis zum Stilbruch),
 - durch homophone, den Fluss unterbrechende Kadenzen
 - oder Darstellung bzw. Hervorhebung des Fugenthemas in homophoner Umgebung,
4. Verdichtung und Intensivierung von Rhythmik und/oder Harmonik, Verdichtung bzw. Steigerung der kontrapunktischen Künste, vor allem auch von Engführungen,
5. Themenfreie *Coda*.

Bachs Orgelfuge BWV 547 zeigt gegen Ende einen Orgelpunkt, vorbereitet durch eine Zäsur (Kadenz), die Intensivierung der Harmonik und die Vergrößerung der Stimmenzahl auf Fünfstimmigkeit durch das Hinzutreten des bis dorthin ausgesparten Orgelpedals (vgl. Bsp. 9.29).

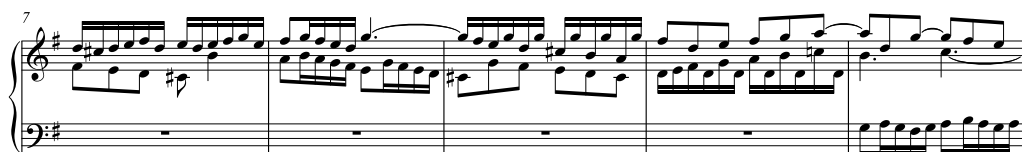
Häufig sind die Schlusstakte einer Fuge als themenfreie *Coda* gestaltet. Dies steht in der Tradition der Vorgängergattungen der Fuge (*Canzona*, *Ricercar*, vgl. Kapitel 10.2). Dort werden die fugiert-polyphonen Abschnitte häufig durch homophone, toccatenartig gearbeitete Takte, die somit themenfrei sind, beendet.

9.5 Zwischenspiele

In den Bachschen Klavierfugen verarbeiten die themenfreien Abschnitte (die Zwischenspiele bzw. Binnenzwischenspiele) meistens Partikel (Motive) des Sub-

jekts oder eines obligaten Kontrasubjekts.¹⁵ In den großen Orgelfugen Bachs wirken Zwischenspiele oft kontrastierend-konzertant oder auch luzid-spielerisch. Dies mag zur etwas unglücklichen Begriffsprägung *Zwischenspiel* beigetragen haben. Man spricht auch von *Zwischensätzen* oder in der zeitgenössischen Terminologie von *Zwischenharmonien*.¹⁶ Zwischenspiele zeigen oft eine reduzierte Stimmenzahl. Am Ende eines Zwischenspiels pausiert vorzugsweise diejenige Stimme, die den nächsten Themeneinsatz übernimmt.

In der Fuge G-dur WK I greift bereits das Binnenzwischenspiel in der Exposition (vor dem Einsatz der dritten Stimme) zwei Bestandteile des Subjekts auf: die schrittweise fallenden Achtel und den rhythmischen Impuls der Sechzehntel. Die Sechzehntelmotorik wird zu einem eigenen Modell weiterentwickelt, das auch die übrigen Zwischenspiele beherrschen wird. Die im ersten Zwischentakt (T. 9) gewonnene Anordnung wird im folgenden Takt umgekehrt. In dieser Fuge besteht anscheinend eine Gestaltungsabsicht darin, für alle Bestandteile (Subjekt, obligates Kontrasubjekt und Zwischenspielmodelle) die Möglichkeit der Umkehrung darzustellen.



Bsp. 9.31: Bach, Fuge G-dur WK I, Binnenzwischenspiel

Ludwig Czaczkes¹⁷ unterscheidet *Binnenzwischenspiele* und *Durchführungszwischenspiele* (welche also Durchführungen trennen).

9.6 Die Gliederung einer Fuge im Überblick

Wie bereits dargestellt heißen die Abschnitte, in denen das Fugenthema präsent ist, *Durchführungen*, die übrigen *Zwischenspiele* oder auch *Zwischensätze*. Die erste Durchführung einer Fuge wird oft als *Exposition* (*Fugenexposition* im Gegensatz zum gleichen Begriff in der Sonatenhauptsatzform) bezeichnet. Für die Exposition einer Fuge lassen sich verbindliche Normen formulieren:

¹⁵ Eine motivische Verbindung der Zwischenspiele mit dem Subjekt bzw. Kontrasubjekten fordert bzw. konstatiert auch Marpurg (MARPURG: Abhandlung von der Fuge, S. 96)

¹⁶ Ebd., S. 95.

¹⁷ CZACZKES: Analyse des Wohltemperierten Klaviers.

1. Alle Stimmen stellen genau einmal das Fugenthema vor. Die Exposition zeigt daher exakt so viele Themeneinsätze, wie die Fuge Stimmen hat.
2. Eine Fugenexposition kann einen *überzähligen Einsatz* enthalten.
3. Die Einsätze wechseln in der festgelegten Reihenfolge Dux-Comes-Dux-Comes (usw.) ab.
4. Themenfreie Takte vor dem Einsatz der letzten Stimme sind in der Exposition stets als Binnenzwischenspiele (s. u.) anzusehen, denn die Ausdehnung der Exposition ist durch die Vollzähligkeit der Stimmeneinsätze definiert.

Überzählige Einsätze lässt Bach gern in dreistimmigen Fugen auftreten, indem er eine bis dahin ausgesparte hohe (Sopran) oder tiefe (Bass) Lage mit einem vierten, also überzähligen Einsatz bedenkt und damit den Eindruck einer real nicht vorhandenen Vierstimmigkeit erzeugt.

Alle weiteren Durchführungen sind in keiner Hinsicht normierbar! Dies gilt weder für die Zahl der Stimmeneinsätze, die in einer n-stimmigen Fuge keineswegs n betragen muss. Ebenso ist die Reihenfolge Dux-Comes in keinesfalls verbindlich. Bei real beantworteten Subjekten lässt sich somit außerhalb der Exposition eine Unterscheidung zwischen Dux- und Comesform nicht oder nur schwer treffen.

Zwischenspiele trennen die Durchführungen. Davon zu unterscheiden sind die bereits erwähnten *Binnenzwischenspiele*. Letztere befinden sich *innerhalb* einer Durchführung und können die Rückmodulation in die Tonart eines Dux-Einsatzes herbeiführen, wenn der zwischenzeitlich eingetretene Comeseinsatz eine Modulation vollzogen hat. Binnenzwischenspiele und Zwischenspiele können auf dem gleichen Motivmaterial beruhen und sind daher inhaltlich oft nicht unterscheidbar. Es stellt sich nicht erst hier die Frage, welche Kriterien überhaupt zur Verfügung stehen, um Durchführungen von ihrer Umgebung abzugrenzen. Handelt es sich bei einem themenfreien Takt um ein Zwischenspiel innerhalb einer Durchführung (also ein Binnenzwischenspiel), oder trennt dieser Takt bereits zwei Durchführungen? Die Länge eines Zwischenspiels gibt darüber keine Auskunft. Binnenzwischenspiele können ebenso lang wie eigentliche Zwischenspiele werden.

Es bietet sich an, bei der Gliederung einer Fuge vier Kriterien zu bedenken:

1. Eine deutliche Trennung von themenhaltigen und themenfreien Takten, insbesondere bei inhaltlich klarer Differenzierung der Zwischenspiele (z. B. durch Motivverarbeitung, oder indem sie konzertierend-spielerisch ihrem Namen gerecht werden), lässt eine funktionale Differenziertheit entstehen und wirkt damit gliedernd.
2. Zäsuren (Kadenzen) können bei der Gliederung nicht übergangen werden.

3. Tonartliche Einheitlichkeit verbindet Themeneinsätze zu einer Durchführung, auch wenn kadenzielle Abgrenzungen fehlen (z. B. eine Durchführung in Moll in einer Dur-Fuge).
4. Durchführungen können nach inhaltlichen (d. h. im Falle der Fuge kompositionstechnischen) Kriterien gegliedert sein.

Beispiele dazu:

- Eine Durchführung führt das Subjekt eng,
- die nächste kehrt es um,
- eine weitere verbindet beides,
- eine andere lässt es rhythmisch und/oder tonal irregulär einsetzen,
- die letzte wendet schlussbildende Techniken auf usw.

In Bachs Fuge G-dur aus WK I (die gesamte Fuge ist ab S. 402 abgebildet) wirken mit Ausnahme von 2. (deutlich Zäsuren fehlen) zunächst alle Gliederungsmomente zusammen und erlauben daher eine klare Einteilung der Fuge in Durchführungen und Zwischenspiele. Gegen Ende der Fuge wird die Gliederung allerdings mehrdeutig.

Wie bereits erwähnt, sehen wir anfangs gewissermaßen zwei Expositionen: Die erste stellt regelgerecht das Subjekt in der originalen Form (*rectus*) vor, eine zweite in seiner Umkehrung (*inversus*). Das beibehaltene Kontrasubjekt wird ebenfalls umgekehrt. Zwischen erster und zweiter Durchführung liegt ein Zwischenspiel, das wie alle folgenden motivisch deutlich eigenständig ist (das prägende Motiv erscheint ebenfalls als *rectus* und *inversus*). Beide Durchführungen stehen in der Haupttonart G-dur. Die dritte Durchführung erscheint auf dreierlei Weise vom Vorhergehenden abgesetzt: a) durch ein deutliches Zwischenspiel, b) durch die Ausweichung zur Paralleltonart (vi), c) indem nun die *rectus* und die *inversus* - Form des Subjekts kombiniert werden. Ein Zwischenspiel und die Wendung nach h-moll grenzen die vierte Durchführung ab, die auffallend kurz ist, zumal das nunmehr erstmals enggeführte Subjekt seinerseits auch verkürzt erscheint. Die fünfte Durchführung (T. 60) ist tonal verwandt (h-moll und D-dur sind Paralleltonarten); das Thema setzt erstmals in der Taktmitte ein. Das gleiche zeigt der Einsatz in T. 69. Insofern gehört dies inhaltlich noch zur fünften Durchführung. Neu sind die klare G-dur-Tonalität und die Restauration der Thementumkehrung in voller Länge (siehe Abbildung 9.1¹⁸).

¹⁸ Die Art der grafischen Darstellung (auch in Abbildung 9.2) geht auf eine Vorlesung des Verfassers im WS 2010/11 zurück (datierbar auf spätestens den 13.01.2011, seinerzeit publiziert

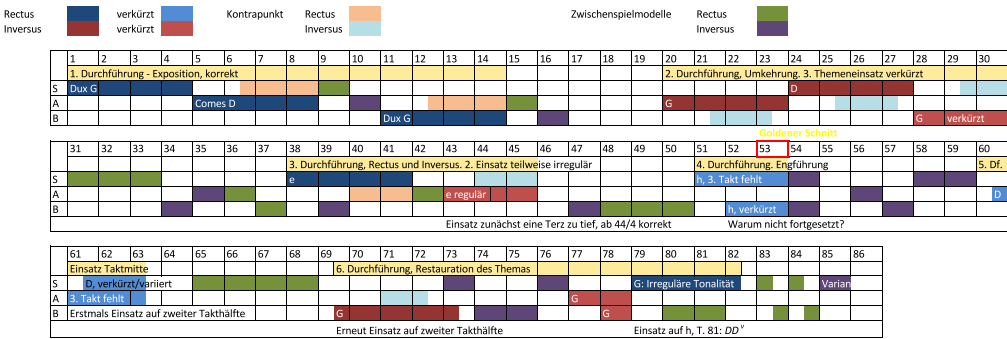


Abbildung 9.1: Bach, Fuge G-dur WK I, Gliederung

Manfred Peters gelangt vor dem Hintergrund seiner Überlegungen zur rhetorischen Anlage der Bachschen Fugen¹⁹ an dieser Stelle zu einer anderen Einteilung, die gleichwohl nicht minder schlüssig erscheint (siehe Tabelle 9.3).

Tabelle 9.3: Bach, Fuge G-dur WK I, rhetorische Disposition nach Peters

Länge (Takte)		
Exordium	19	Einleitung, Information über den Gegenstand
Narratio	18	Erzählung, Erklärung, »historische Nachricht« von der Materie
Propositio	13	»Hauptsatz«, Darlegung von Inhalt und Redeabsicht
Confirmatio	9	Ausarbeitung, Beweis, Bekräftigung des Hauptsatzes
Confutatio	17	»Verwirrung«; Darlegung und Ablehnung von Gegenargumenten
Conclusio	10	Der Schluss

9.7 Fugenanalyse – Grundfragen an eine Fuge

Die Entschlüsselung des Sinngehalts einer Fuge hat zur Voraussetzung, dass deren Struktur und Bauweise möglichst gut aufgedeckt wurden. Dazu sind bei der Analyse die nachfolgend angeführten Fragestellungen zu bearbeiten. Die Form- und Strukturanalyse kann einen immanent musikalischen Sinn aufdecken, möglicherweise aber auf Außermusikalisches verweisen.

auf der Website partiturspiel.de). Sie in ähnelt in auffallender Form einer Darstellung in AMON: Lexikon der musikalischen Form, S. 133f. erschienen Mitte 2011.
19 PETERS: Johann Sebastian Bach als Klang-Redner, S. 316.

1. Analyse des Subjekts: Themencharakteristik, Motivaufbau, Beantwortung des Subjekts (tonal/real),
2. Untersuchung der Kontrapunkte bzw. Kontrasubjekte: Gibt es ein beibehaltenes Kontrasubjekt? Sind motivische Verwandtschaften zwischen Thema und Kontrapunkten erkennbar? Wie verhalten sich Thema und Kontrapunkt(e) zueinander, rhythmisch (komplementär?) und kontrapunktisch (einfacher oder mehrfacher Kontrapunkt)?
3. Bestimmung der Themeneinsätze und der themenfreien Abschnitte (Zwischen- und Binnenzwischenspiele). Wo erscheint das Thema, in welcher Form (Dux, Comes, irregulär, rectus, inversus) und in welcher Tonart?
4. Gibt es motivische Verwandtschaften zwischen Subjekt, Kontrasubjekt(en) und der Arbeit in den Zwischenspielen?
5. Welchen »kontrapunktischen Künsten« wird das Subjekt unterworfen?
6. Endgültige Gliederung der Fuge in Durchführungen und Zwischenspiele (wenn möglich). Verändert sich das Subjekt im Laufe der Fuge? Fallen Kontrasubjekte weg, treten neue hinzu? Gibt es irreguläre Einsätze hinsichtlich der Form der Beantwortung, der Tonalität, der metrischen Position und Länge des Fugenthemas? Welche Steigerungsmittel, welche Mittel zu Schlussbildung sind erkennbar? Was bedeutet dies für die Gliederung der Fuge in Durchführungen?

Anhand dieser Kriterien soll nun die Fuge dis-moll WK I, allerdings in Mozarts Bearbeitung als Fuge d moll für Streichtrio (Noten siehe unten S. 407), in knapper Form analysiert werden.

Das Subjekt gehört dem *Ricercar*-Typus an. Es zeigt eine ähnliche Kontur wie das Hauptthema der *Kunst der Fuge*. Auch ist eine Nähe zu Bachs Orgelcanzona (Bsp. 9.32) in der selben Tonart erkennbar. Zwei Elemente prägen das Thema: der zweimalige, den Themenkopf begrenzende Quintsprung (d-a und a-d), der diesem eine gewisse (imperfekte) Symmetrie verleiht. Die zweite Phrase des Themas zeigt die schrittweise Achtelbewegung des Themenkopfes. Ein Sekundgang vom Spitzenton b abwärts zum Grundton fällt auf. Das Thema füllt einen Sextambitus aus, der an den Topos des Hexachords denken lässt (*hexachordum naturale* von c bis a mit b als *fa*-Wechselnote über *la*). Der exponierten Quinte wegen beantwortet der Comes tonal. Im weiteren Verlauf wird das Thema auch verkürzt zitiert sowie in irregulärer Beantwortung (Intervallfolge Quart und Sekunde im Themenkopf).



Bsp. 9.32: Bach, Canzona in d für Orgel, *Subjectum*

Es gibt kein obligates Kontrasubjekt. Die Gegenstimmen verhalten sich in freier Form gegensätzlich. Einzelne Partikel des Subjekts werden aufgegriffen, welche aber schon innerhalb des Themas selbst wenig charakteristisch erscheinen (Achtel-Sekundgänge, *Syncopatio*-Figur, Quartsprung der Comes-Form).

Auch die Zwischenspiele sind allenfalls frei assoziativ mit dem Thema verbunden. Eigene Zwischenspielmodelle werden nicht entwickelt. Auffällig (und damit Fragen provozierend) ist der *passus duriusculus*, der chromatische Gang also, welcher sich in T. 12 an den ersten Einsatz der Unterstimme anschließt. In steigender Form kehrt diese Figur in T. 75 f. und T. 86 wieder.

Bereits in T. 19/2 wird das Subjekt erstmals eingeführt, in T. 30 erstmals umgekehrt. Eine irreguläre Form der Augmentation tritt zweimal auf, deren Umkehrung einmal. Regelrechte Augmentationen finden wir je einmal in allen Stimmen ab T. 62. Weniger der Tonartverlauf als die Anwendung bzw. Kombination der kontrapunktischen Künste legen die in Abbildung 9.2 dargestellte Gliederung der Fuge nahe.

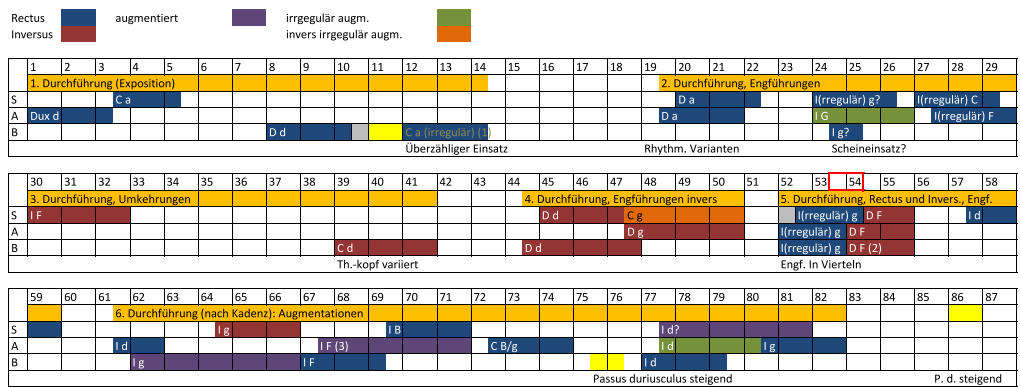


Abbildung 9.2: Bach, Gliederung der Fuge d-moll bzw. dis-moll WK I

Manfred Peters gelangt zur gleichen Einteilung (siehe Tabelle 9.4).²⁰ Die themenfreien Schlusstakte ab T. 83 (mit der auffallenden, steigenden Chromatik in T. 86) bilden eine Coda.

Tabelle 9.4: Bach, Fuge d/dis-moll WK I, rhetorische Disposition nach Peters

Länge (Takte)		
<i>Exordium</i>	19	Einleitung, Information über den Gegenstand
<i>Narratio</i>	10	Erzählung, Erklärung, »historische Nachricht« von der Materie
<i>Propositio</i>	15	»Hauptsatz«, Darlegung von Inhalt und Zweck der Rede
<i>Confirmatio</i>	7	Ausarbeitung, Beweis, Bekräftigung des Hauptsatzes
<i>Confutatio</i>	10	»Verwirrung«; Darlegung und Ablehnung von Gegenargumenten
<i>Conclusio</i>	26	Der Schluss

9.8 Das Fugato und die Fughette

Unter einem *Fugato* versteht man einen fugierten Abschnitt (mit typischerweise nur einer Durchführung) innerhalb eines größeren Werkes, das als Ganzes keine Fuge darstellt. Fugierte Abschnitte sind bisweilen in klassischen Sonaten- bzw. Quartett- oder Sinfoniesätzen anzutreffen. Im folgenden Ausschnitt (Bsp. 9.33, Anfang des *Andante cantabile con moto* aus Beethovens erster Symphonie) ist der dritte Einsatz irregulär (verkürzter Dux auf der Ebene der Dominante). Das Fugato endet mit dem vierten Einsatz, einem wieder regulären Dux auf der Tonikaebene, an den sich die weitere, sonatensatzhafte Gestaltung anschließt.

Für fugierte Abschnitte, sprich Fugati, lassen sich keine verbindlichen Normen der Formbildung angeben.²¹ Ein Beispiel für ein Fugato mit mehreren Durchführungen bildet der Schlussabschnitt aus Bachs Präludium Cis-dur WK II, dem noch eine regelrechte Fuge folgt, welche Bach in einer Frühfassung, nämlich BWV 872a/2 (dort noch C-dur), allerdings als *Fughette* titulierte.²²

Der Begriff *Fughette* stellt lediglich die Verkleinerungsform von *Fuge* dar, wird also in der Regel auf Fugen geringen Umfangs angewendet.

20 PETERS: Johann Sebastian Bach als Klang-Redner, S. 315.

21 Artikel »Form« in BLUME (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Bd. 4, Sp. 546.

22 Vgl. DÜRR: Johann Sebastian Bach – das Wohltemperierte Klavier, S. 267.

Andante cantabile con moto

pp
Vl. 2

Vla.
Vc.

Fl., Ob.,
Vl. 1

Fag.
Kb.

Bsp. 9.33: Beethoven, Symphonie Nr. 1 C-dur, 2. Satz, Anfang

9.9 Doppel- und Mehrfachfugen

Doppelfugen sind Fugen mit zwei regelrechten Themen (bzw. Subjekten). *Trippelfugen* haben drei Themen, *Quadrupelfugen* vier usw. Zu unterscheiden sind *simultane* Doppelfugen und *progressive* (was analog auch für Mehrfachfugen gilt).

Simultane Doppel- oder Mehrfachfuge

In einer *simultanen* Doppel- bzw. Mehrfachfuge werden die beiden (bzw. mehrere) Subjekte gleichzeitig eingeführt. Dies wird besonders in Vokalfugen gepflegt. Dann wird den Subjekten ein je eigener Text unterlegt bzw. sie werden verschiedenen Charakteren oder Figuren (in der Oper) zugewiesen. Die Unterscheidung zwischen einer Fuge mit zwei Subjekten oder einer Fuge mit Subjekt und obligatem Kontrasubjekt fällt nicht immer leicht und ist meist nur ein gradueller, kein prinzipieller. Man wird üblicherweise von einer Doppelfuge sprechen, wenn bereits im ersten Einsatz beide Themen simultan erscheinen, d. h. die Fuge zweistimmig (statt einstimmig) beginnt.

In Mozarts Requiem ist das *Kyrie* als Doppelfuge angelegt: »Kyrie eleison« und »Christe eleison« erhalten je ein eigenes Subjekt und werden gleichzeitig vorgestellt. Die Fugenexposition ist komplett, wenn alle Stimmen beide Themen je einmal vorgetragen haben (vgl. Bsp. 9.34).

Sopran Ky - ri - e e - lei - i -

Alt Chri - ste e - le - i - son,

Tenor Chri - ste e -

Baß Ky - ri - e e - lei - i - son, e - le - i - son, e - le - i - son,

6

S. son, e - le - i son, e - le - i - son, e - lei -

A. Ky - ri - e e - le - i - son, e -

T. lei - i - son, e - le - i - son,

B. Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i - son, Chri - ste e - le -

Bsp. 9.34: Mozart, Requiem, *Kyrie*

Progressive Doppel- oder Mehrfachfuge

In der progressiven Doppelfuge werden zunächst die beiden Subjekte einzeln durchgeführt und erst in einem dritten Abschnitt kombiniert. Der Anfang einer progressiven Doppelfuge ist zunächst nicht von dem einer Einfachfuge zu unterscheiden. Bei progressiven Tripel- und Mehrfachfugen können die neuen Subjekte auch nacheinander zu den bereits eingeführten Kombinationen hinzutreten.

In Bachs Doppelfuge aus der Orgeltoccata F-dur BWV 540 finden wir nacheinander zwei Fugen, die erste mit einem *ricercar*artig-vokalen Subjekt, die zweite mit einem tänzerischen Subjekt (siehe Bsp. 9.35). Beide Themen werden in einem dritten Abschnitt kombiniert.

9.10 Der Kanon

Der *Kanon* (griech. *Maßstab, Regel*) bildet die strengstmögliche Form der Imitation, nämlich die exakte Wiederholung einer Stimme durch eine andere in Engführung. In den historischen Quellen wird das, was wir heute *Kanon* nennen, als *fuga legata* bezeichnet.

The image displays a musical score for a double fugue, identified as Bsp. 9.35 from BWV 540. It consists of three systems of staves, each with a treble and a bass clef. The first system shows 'Thema 1' in the bass staff. The second system shows 'Thema 2' in the treble staff. The third system shows 'Kombination' in the bass staff. The score is in G major and 4/4 time.

Bsp. 9.35: Themen der Doppelfuge aus BWV 540

Wie für alle Formen der Imitation gilt auch für den Kanon, dass die Techniken der Motivverarbeitung angewendet werden können: Kanon/Imitation in Augmentation, Diminution, Krebs (sic!), Umkehrung etc. Kanons werden mit den gleichen Kriterien beschrieben und benannt wie Imitationen allgemein (siehe oben Kapitel 2.4).

Im *Rätselkanon* wird nur die Kanonstimme selbst notiert, ohne Angabe der Einsätze. Das Bildungsgesetz herauszufinden bleibt dem Leser überlassen. Man kann zwei Formen des Kanons unterscheiden:

Unendlicher Kanon: Das ist die Form des Gesellschaftskanons, oft homophon konzipiert (bei n Stimmen gibt es n gleich lange Abschnitte). Der Kanon kann nur durch künstliches Halten (Fermate) beendet werden.

Endlicher Kanon: Polyphon konzipierter Kanon mit einer vorangehenden Stimme und folgenden Imitationen sowie frei komponierten Schlussabschnitten, welche den Abstand zur Schlusskadenz der letzten einsetzenden Stimme überbrücken.

Letzterer findet seine Hauptanwendung als kanonischer Abschnitt oder kanonisch gearbeitetes Stimmenpaar in vokalpholyphonen Werken, in denen es nicht auf eine geschlossene Form ankommt, d. h. in denen die Schlussbildung separat erfolgen kann. Beispiele dafür finden sich in der klassischen Vokalpholyphonie (Motetten und Messsätze der Renaissance) zuhauf.

Wie bereits erwähnt sind die Kennzeichen eines polyphon konzipierten Kanons (also eines »endlichen Kanons«) der Einsatzabstand (Taktzahl) und das Imitationsintervall (das Intervall zwischen den Anfangstönen der Stimmen, regelmäßig Einklang, Oktave, Quinte bzw. Quarte, seltener andere Intervalle) sowie die Art der Imitation. Unter anderem durch Anwendung der bekannten Techniken der Motivverarbeitung entstehen folgende Sonderformen:

- Augmentations- bzw. Diminutionskanon,
- Spiegelkanon (Kanon in der Umkehrung) und
- Krebskanon.

Eine wichtige Untergattung bildet der *Doppelkanon*. Dabei bilden zwei Stimmen ein Paar, das kanonisch imitiert wird.²³

Oktav- oder Einklangskanons laufen Gefahr, harmonisch eintönig zu werden. Bach entgeht dem im dritten Satz seiner Sonate für Violine und Cembalo A-dur (siehe Bsp. 9.36). Der Oberstimmenkanon wird durch einen freien Generalbass ergänzt.

Einen ähnlichen Oberstimmenkanon sehen wir in der zwölften der *Goldbergvariationen* (Bsp. 9.37) Johann Sebastian Bachs. Hier trägt das Imitationsintervall (Unterquarte) dazu bei, dass keine Monotonie entsteht. Zudem handelt es sich um einen Umkehrungskanon. Da es ein »endlicher« Kanon ist, sind die Abschnittsschlüsse in der vorangehenden Stimme frei. Der Bass repräsentiert die Harmoniefolge der variierten Aria, in die sich die Kanonstimmen einfügen müssen.

In der 18. Variation (Bsp. 9.38) verhalten sich die Oberstimmen komplementärrhythmisch. Das ungewöhnliche Einsatzintervall, die Sexte, trägt dazu bei, dass auch hier keine klangliche Monotonie entstehen kann.

²³ Damit verwandt ist die rhetorische Figur der *Imitatio*. Abweichend vom heutigen Sprachgebrauch wurde dieser Begriff seinerzeit auf nicht die Nachahmung eines Soggettos angewandt, sondern bezeichnete das Aufgreifen eines zuvor etablierten Satzmusters, beispielsweise eines Stimmenpaares.

5

9

13

Bsp. 9.36: Bach, Violinsonate A-dur, 3. Satz

11

Bsp. 9.37: Bach, *Goldbergvariationen*, Variation 12

8

Bsp. 9.38: Bach, *Goldbergvariationen*, Variation 18

10 | Formen und Gattungen im Umfeld der Fuge

Die Gattungen polyphon gearbeiteter Instrumentalmusik wurzeln in der Vokalpolyphonie der Renaissance. Neben Übertragungen geistlicher Werke (Motetten) oder weltlicher (Chansons) und freien Nachkompositionen noch im Geiste der Vokalmusik, entwickeln sich Gattungen, die das Idiom vor allem der Tasteninstrumente ausprägen (Toccata, Präludium usw.). Diese verbinden die in der Fuge und ihren Nebengattungen verwirklichte kompositorische Strenge mit dem Element des Spielerisch-Virtuosen.

10.1 Die Motette der altklassischen Vokalpolyphonie

Die lateinische Motette zur Zeit der klassischen Vokalpolyphonie hat ihren Platz im katholischen Ritus. Neben polyphonen Kompositionen des Messordinariums (der feststehenden Teile der Messe) werden in Motetten die Texte des Propriums, der täglich wechselnden Messteile, vertont. Die Motette des 16. Jahrhunderts ist also eine mehrteilige, geistliche Vokalkomposition, deren musikalische Gliederung durch die Abschnitte des Textes vorgeprägt ist. Jeder Textabschnitt erhält ein eigenes Soggetto, das ihn eröffnet. Soggetti können

- imitatorisch-polyphon,
- akkordisch-homophon
- oder paarig (Soggetto mit obligatem Kontrapunkt) auftreten.

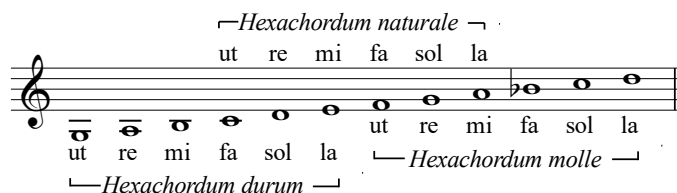
Jeder Abschnitt endet mit einer Kadenz (bzw. Klausel). Es herrscht das Varietas-Gebot, aufgeweicht allerdings durch die Praxis, die Soggetti imitatorisch durchzuführen. Die Imitationen werden durch die ungefähr im Quintabstand stehenden menschlichen Stimmgattungen geführt, was sich in der Quintimitation der späteren Fuge und verwandter Gattungen wiederfindet.

Das Tonsystem der Renaissance

Für das Verständnis und die Analyse polyphoner Vokal- und Instrumentalwerke des 16. und 17. Jahrhunderts ist die Kenntnis des Tonsystems dieser Zeit hilfreich. Es basiert auf zwei Säulen: der Solmisation und den Kirchentonarten.

Das auf Guido von Arezzo (ca. 992 – ca. 1050) zurückgehende System der Solmisation beruht auf der Unterscheidung verschiedener Tonqualitäten im sogenannten *Hexachord*. Entscheidend ist das Verhältnis der Hexachordtöne zum zentral liegenden Halbtonschritt zwischen *mi* und *fa*. Der Hexachord enthält keinen Tritonus (auch nicht sein Komplementärintervall, die verminderte Quinte). Der Tritonus kann nur auftreten, wenn man den Sechstonraum zur Siebentönigkeit der *Modi* erweitert. Dazu ist es nötig, zwischen zwei Hexachorden zu wechseln, zu *mutieren*. Es gab ursprünglich nur drei Hexachorde (siehe Abbildung 10.1):

- Das *Hexachordum naturale* C–A
- Das *Hexachordum durum* G–E, mit dem Ton H
- Das *Hexachordum molle* F–D, welches das $\flat$, den Ton B also, einführte.



Bsp. 10.1: Das System der Hexachorde und der Solmisationssilben

Zwischen *mi* in einem und *fa* in einem anderen *Hexachord* kann allerdings ein Tritonus auftreten, was in dem Lehrsatz *Mi contra fa – diabolus in musica* ausgedrückt wird.

Dieses Tonsystem (*genus naturalis*) wurde bei Bedarf um eine Quinte abwärts transponiert, wodurch die Notwendigkeit entstand, ein $\flat$ vorzuzeichnen (*genus mollis*). Weitere Transpositionen waren zunächst nicht üblich.

Quer dazu steht das System der diatonisch-heptatonischen Skalen der *Kirchen-tonarten*. Die ursprünglich vier Finalistöne D, E, F und G (die Finales von *Dorisch*, *Phrygisch*, *Lydisch* und *Mixolydisch*) wurden vom Schweizer Musiktheoretiker Glarean (eigentlich Heinrich Loriti) um die seinerzeit durchaus gebräuchlichen Finalistöne A und C (*Aeolisch* und *Ionisch*) ergänzt. Jeder *Modus* wurde – der antiken Tradition der Tetrachorde oder Quartspecies folgend – in Quint- und Quartspecies eingeteilt. Außerdem wurden authentische und plagale *Modi* unterschieden:

- Bei authentischen *Modi* liegt die Finalis am unteren Ende des Ambitus.

- Bei plagalen Modi liegt die Finalis in der Mitte des Ambitus.

Das System der 12 Modi, die Einteilung in die Quint- und Quartspecies und die zugehörigen Solmisationssilben wird in Abbildung 10.2 wiedergegeben.¹ Glarean hat allerdings den 9. und 10. Modus (Lydisch bzw. Hypolydisch) ohne die bis dahin verbindliche *b*-Vorzeichnung dargestellt.

Im vierstimmigen Vokal- oder Instrumentalsatz erhalten im Regelfall Nachbarstimmen abwechselnd authentische oder plagale Modi. Der Modus der Tenor- und Sopranstimme legt die Tonart des Satzes fest; Alt und Bass sind demgegenüber untergeordnete, »dienende« Stimmen.

Dieses angewendet auf Lassos Motette *Super flumina babylonis* (siehe Bsp. 10.3) offenbart, dass diese anscheinend im 9. Modus steht. Die Finalis ist *a*. Tenor und Sopran haben ungefähr den authentischen Tonumfang dieses Modus, die beiden tiefen Stimmen Alt und Bass ungefähr den plagalen Tonumfang. Typisch für den 9. Modus ist, dass er oft *phrygisierend*² eingesetzt wird: Die häufige Verwendung des *b* lässt an ein transponiertes Phrygisch (auf A) denken.

Die Motette zeigt drei Abschnitte, die jeweils durch Kadenzen (Klauseln) und damit Zäsuren abgeschlossen werden. Der erste Imitationszug wird besonders breit ausgeführt. Man vermag eine gewisse Tonmalerei (mäandernde Melodik) zu erkennen. Die zweite Textzeile (»sedimus«) wird statisch-homophon (*contrapunctus simplex*) ausgeführt; an der Textstelle *flevimus* kann man ebenfalls eine gewisse Tonmalerei erkennen. Der letzte Abschnitt ist wieder imitatorisch gehalten, diesmal paarig. Auch die Klauseln sind in allen Abschnitten unterschiedlich (reguläre Klausel, dann phrygische Klausel, dann *cadenza sfuggita*³). Dem Gebot der *Varietas* ist damit Rechnung getragen.

Modale Imitation

Für die Vokal- und Instrumentalpolyphonie der Renaissance und des Frühbarock gilt, dass die Gesetze der »tonalen Beantwortung«, wie sie in der barocken Fuge beobachtet wurden, noch nicht gelten. Vielmehr wird *modal* imitiert. Norm ist immer noch die Quintbeantwortung (Nachbarstimmen), allerdings keineswegs zwingend eine Oberquintbeantwortung. Es gelten folgende Faustregeln:

-
- ¹ Nach MEIER: Alte Tonarten - dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 18ff.
 - ² Vgl. ebd., S. 88.
 - ³ Geflohene Kadenz, im weitesten Sinne dem Trugschluss der modernen Harmonielehre entsprechend.

1. re mi fa sol
ut re mi fa sol

2. re mi fa sol la
re mi fa sol

3. mi fa sol la
mi fa sol la mi

4. mi fa sol la mi
mi fa sol la

5. ut re mi fa
ut re mi fa sol

6. ut re mi fa sol
ut re mi fa

7. re mi fa sol
ut re mi fa sol

8. ut re mi fa sol
re mi fa sol

9. mi fa sol la
re mi fa sol la

10. re mi fa sol la
mi fa sol la

11. ut re mi fa
ut re mi fa sol

12. ut re mi fa sol
ut re mi fa

Bsp. 10.2: Die zwölf Modi, ihre Quint- und Quartspecies und die zugehörigen Solmisationssilben

Su - per flu - mi - na Ba - by - lo fa sol la re mi fa sol la nis, su - per flu - mi - na Ba - by - lo -

la fa sol la re mi fa sol la Su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis, su - per

8 Su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis, su - per flu - mi - na Ba - by - lo -

Su - per flu - mi - na Ba

10

- nis, Ba - by - lo - - nis, Ba - by - lo - nis, su - per flu - mi - na Ba - by - lo - - nis il -

flu - mi - na Ba - by - lo - nis, su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis

- nis, su - per flu - mi - na Ba - by - lo - nis, Ba - by - lo - - nis

- by - lo - - nis, su - per flu - mi - na Ba - by - lo - - nis

18

- lic se - di - mus, il - lic se - di - mus et fle - vi - mus, il - lic

il - lic se - di - mus, il - lic se - di - mus et fle - vi - mus, il - lic se - di - mus

il - lic se - di - mus, il - lic se - di - mus et fle - vi - mus il - lic fle - vi -

il - lic se - di - mus, il - lic se - di - mus et fle - vi - mus, il - lic se - di -

27

se - di - mus, il - lic se - di - mus et fle - vi - mus, dum re - cor - da - re - mur tu -

il - lic se - di - mus et fle - vi - mus, et fle - vi - mus dum re - cor - da - re - mur dum re - cor - da -

mus, il - lic se - di - mus et fle - vi - mus, dum re - cor - da - re -

mus, il - lic se - di - mus et fle - vi - mus, dum re - cor - da - re -

36

i, Si - on, dum re - cor - da - re - mur tu - i Si - on.

re - mur tu - i, Si - on, dum re - cor - da - re - mur tu - i, Si - on.

- mur tu - i Si - on, dum re - cor - da - re - mur tu - i Si - on.

mur tu - i, Si - on, dum re - cor - da - re - mur tu - i Si - on.

Bsp. 10.3: Lasso, Motette *Super flumina babylonis*

- Töne im Quintspecium werden im Quartspecium beantwortet und umgekehrt. Der Quintton ist dabei doppeldeutig im Sinne der spätbarocken »tonalen« Beantwortung.
- Beginnt ein Soggetto in einer hohen Stimme im Quintspecium, so beantwortet eine tiefe Stimme (Alt, Bass) meist im Quartspecium und umgekehrt.
- Nach Möglichkeit soll die Lage der Halbtonschritte bei der Beantwortung beibehalten werden.
- Nach Möglichkeit sollen die Solmisationssilben im Original und der Beantwortung unverändert bleiben.

Dies führt dazu, dass bestimmte Modi statt in der Ober- in der Unterquinte beantwortet werden. Als grobe Orientierung kann man sich folgendes merken:

Phrygisch (3. und 4. Ton) und Mixolydisch (7. und 8. Ton) sowie Aeolisch (9. und 10. Ton) werden meist in der Unterquinte beantwortet.

In Lassos Motette werden die Solmisationssilben durch die Unterquintbeantwortung erhalten, damit auch die Intervallgrößen in allen Stimmen (Lage der Halbtonschritte).

10.2 Vorläufer der barocken Fuge

Die Gattungen *Canzona*, *Ricercar* und *Fantasia* prägen jeweils unterschiedliche Merkmale der barocken Fuge aus. Sie fließen in konzentrierter Form in die hochbarocke, insbesondere die Bachsche Fuge ein. Bach war mit diversen Regionalstilen seiner Zeit vertraut und führte verschiedene Einflüsse einer Synthese zu.

Zu beachten ist, dass die drei hier untersuchten Gattungen (es gibt noch weitere Vorläufer der Fugengattung) einander recht ähnlich und oft äußerlich kaum unterscheidbar sind. Die Bezeichnungen sind nicht selten austauschbar.

Die Canzona

Der Begriff verweist auf die französische Chanson bzw. die italienische Vokalgattung *Canzona*. Bei Instrumentalstücken mit der Bezeichnung *Canzona* bzw. *Canzona alla francese* handelt es sich tatsächlich ursprünglich um Intavolierungen (die Übertragung eines Werkes aus den Stimmbüchern in Lauten- oder Orgeltabulaturen) von franz. Chansons. Später werden nur noch die Soggetti zitiert, die Fortführungen sind frei. In einem letzten Entwicklungsschritt sind Canzonen dann tatsächlich Originalkompositionen. Sie sind

- wie die ursprünglichen Chansons mehrteilig
- und zeigen dabei häufig einen Wechsel zwischen gerader und ungerader Mensur,
- wobei die Abschnitte gern durch homophone Einschübe getrennt werden, beispielsweise als
 - Vorhaltketten (als *Toccata di durezza e ligature*)
 - oder in Gestalt von Spielfiguren und virtuosem Laufwerk (Toccata).

Die Chanson *Susanne un Jour* von Orlando di Lasso (Bsp. 10.4) war einer der »Schlager« des 16. Jahrhunderts. Andrea Gabrieli (1510–1586) hat sie intavoliert. Die ersten Takte seiner Übertragung zeigen reines Partiturspiel. Dann werden insbesondere lange Noten bzw. im Original der Textverteilung zuliebe repetierte Noten mit virtuosem Laufwerk und ausnotierten Verzierungen (Triller) bereichert.

Die Canzona und die Vorlage stehen in transponiertem Dorisch, auf der Finalis G basierend, mit einem $\flat$ vorgezeichnet, eine häufige Transposition des 1. und 2. Tons.

Canzona alla Francese detta
ZUSANNE UN IOUR

A cinque voci d'Orlando di Lasso
Tabulata da Andrea Gabrieli

Su - san - ne un jour. d'a - mour so - li - ci - té e Su -

san - ne un jour d'a - mour so - li - ci - té - -

Bsp. 10.4: Lasso/Gabrieli, Chanson *Susanne un Jour* und Intavolierung

Ihre typische Ausprägung erhält die Canzona bei Frescobaldi, Froberger, Kerll und Buxtehude. Dabei wird meist nur noch ein Soggetto vorgestellt, dieses

jedoch abschnittsweise in verschiedenen rhythmischen Gestalten. Typisch sind dabei

- der Wechsel zwischen Vierer- und Dreiermetrum
- sowie vor allem der Canzonen-Rhythmus »lang – kurz – kurz – lang« in den Soggetti.

Die Imitationen erfolgen zwar im Quintabstand, aber modal (also keineswegs regelmäßig in der Oberquinte).

Bei Giovanni Gabrielis *Canzon septimi toni* (aus den *Sacrae Symphoniae*, Venedig 1597, siehe Bsp. 10.5) handelt es sich um eine zunächst fünfstimmige (im weiteren Verlauf mehrchörig gearbeitete) Instrumentalkanzone. Wir finden den typischen Kanzonenrhythmus im Kopf des Soggettos vor sowie ein anfangs eher vokales Gepräge (Schritte), später jedoch eine stärker an den Möglichkeiten der Instrumente ausgerichtete Faktur (Sprünge). Charakteristisch für den 7. Ton (Mixolydisch) ist die Unterquintimitation. Sopran und Tenor (im Altschlüssel notiert) haben authentisches Mixolydisch (Tonumfang ungefähr g-g), die beiden übrigen Stimmen plagales.

The image displays a musical score for Giovanni Gabrieli's *Canzon septimi toni*. It consists of five staves, labeled from top to bottom: Cantus, Altus, Tenor, Sextus, and Basso per l'organo. The notation is in 4/4 time. The Cantus staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The Altus and Tenor staves use a C-clef (alto and tenor clefs respectively). The Sextus and Basso per l'organo staves use an F-clef (bass clef). The score shows a variety of rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests, illustrating the 'lang-kurz-kurz-lang' Canzone rhythm mentioned in the text. A measure number '6' is indicated at the start of the second system.

Bsp. 10.5: Giovanni Gabrieli, *Canzon septimi toni*

Auch das Soggetto aus Girolamo Frescobaldis *Canzona post il Communio* zeigt den charakteristischen Canzonenrhythmus lang-kurz-kurz-lang. Im ersten Abschnitt wird es von einem zweiten Soggetto gekoppelt, welchem in einer (fiktiven) vokalen Vorlage wohl ein eigener Textabschnitt unterlegt wäre. Wir sehen



Bsp. 10.6: Der Canzonnenrhythmus

einen Vorläufer der Technik einer Fuge mit beibehaltenem Kontrasubjekt. Gegenüber der spätbarocken Fuge ist sowohl die Einsatzfolge in der Exposition des Soggetto wie auch die Art der Themenbeantwortung (hier: Unterquinte) frei. Regelgerecht ist die Disposition der Stimmumfänge: Die hohen Stimmen haben authentisches, die tiefen plagales Mixolydisch. Der Abschnitt wird durch einige Takte in Toccaten-Manier beendet.

Bsp. 10.7: Frescobaldi, *Canzona post il Communio*, 1. Abschnitt

Der zweite Abschnitt transformiert das Soggetto in das Dreiermetrum. Das beibehaltene Kontrasubjekt findet sich hier nicht. Auch ihn beendet eine toccatenartige Kadenz.

Der dritte Teil zeigt nun die Verarbeitung des zweiten Soggetto und führt eine neue (dritte) Form des ersten Soggettos ein. Dieser Abschnitt kann entfallen (»*Alio modo, si placet*«). Dies entspricht einer praktischen Notwendigkeit, denn die *Canzona post il communio* war zum liturgischen Gebrauch (»Nach der Kommunion«) bestimmt und konnte gekürzt oder erweitert werden, wenn die Gegebenheiten dies forderten.



Bsp. 10.8: Frescobaldi, *Canzona post il Communio*, 3. Abschnitt

Das Ricercar

Ital. *ricercare* heißt »suchen«. Der Begriff ist mit verschiedenen Untergattungen verbunden:

1. Mit *Lauten-Ricercar* oder *Intonationsricercar* sind kurze Stücke bezeichnet, die dem Prüfen der Lautenstimmung bzw. dem Aufsuchen der Tonart⁴ durch den Spieler dienen. Sie bestehen aus Akkordgriffen und Läufen und sind toccatenartig angelegt, dabei dem Idiom des Zupfinstruments angepasst.
2. Unter *Imitationsricercar* versteht Michael Praetorius das »Suchen der Motive«⁵ in einem durchimitierten, oft mehrthematigen fugierten Satz (an der Motette orientiert), nach wie vor mit präludierender, die Tonart umschreibender Funktion.

4 DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, Sp. 45.

5 Ebd., Bd. 4, Sp. 45.

3. Beim *Fugenricercar* schließlich handelt es sich um eine monothematische Fuge mit vokal geprägtem Subjekt. Diese Gattung ist im 17. Jahrhundert und bis in die Bach-Zeit hinein lebendig. Sie hat bereits starke Ähnlichkeit mit der Fuge. Beide Begriffe können auch synonym verwendet werden.

Das *Fugenricercar* zeichnet sich aber gegenüber der Fuge im Allgemeinen durch eine gewisse Askese des Satzes und Strenge des Kontrapunkts aus; das *Fugenricercar* dient der Darstellung kompositorischer Kunstfertigkeit.⁶ Daher verzichtet es oft auf spielerische Elemente (themenfreie Zwischenspiele bzw. Zwischensätze). Vielmehr entfaltet es verschiedene kontrapunktische Künste, die das Thema neu beleuchten bzw. auch in neuer Gestalt erscheinen lassen. Letzteres ähnelt den Varianten, die auch in Canzonen dargestellt werden (rhythmisch-metrische Varianten). Typischerweise sind die Soggetti vokal geprägt und schon von daher oft in archaisierendem Notenbild (breite Notenwerte) notiert.

Johann Jacob Frobergers Ricercar in g (transponierter 1. Ton, Dorisch, siehe Bsp. 10.9) zeigt ein vokales Soggetto, geprägt durch ruhige, breite Notenwerte und den Topos der Dreiklangsbrechung (dadurch auffällig verwandt mit dem Hauptthema der Bachschen *Kunst der Fuge*). Es wird in der Oberquinte tonal beantwortet. Später erscheinen Engführungen. Themenfreie Zwischensätze gibt es nicht, ein für das Ricercar und Fugen im Ricercar-Stil typischer Zug.

Nachdem einige Takte in der Art der *Toccata di durezza e ligature* den ersten Abschnitt beendet hatten, erscheint im zweiten Teil die Diminution des Themas, im dritten eine Variante im Dreiermetrum. Der vierte Abschnitt kombiniert die diminuierte mit der augmentierten Form des Soggettos (siehe Bsp. 10.10). Auch ihn beschließt eine von Dissonanzhärten und Vorhalten geprägte freie Passage. Der letzte Abschnitt zeigt in knapper Form eine extreme Art der Engführung, bevor ein auffällig langer, freier Abschnitt das Werk beendet.

Zwei Beispiele für *Fugenricercare* Bachs finden sich in seinem *Musikalischen Opfer* BWV 1079.

Die barocke Fantasia

Während ursprünglich, im 16. Jahrhundert, *Fantasia* noch ein präludienartiges Stück bezeichnet, das durch Buntheit und Überschreiten kompositorischer Normen gekennzeichnet ist, entwickelt sich die *Fantasia* im 17. Jahrhundert zu einer

⁶ Koch hebt diesen Aspekt hervor, wenn er feststellt: »Wenn eine strenge Fuge noch mit verschiedenen ungewöhnlichen und künstlichen Nachahmungen vermischt wird, so pflegt man sie alsdann eine Ricercata oder Kunstfuge zu nennen« (KOCH: Musikalisches Lexikon, Sp. 609).

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clef). It is in G major (one sharp) and 3/4 time. The piece consists of 36 measures, divided into four systems of nine measures each. The first system begins with a treble staff on G4 and a bass staff on G3. The second system starts at measure 11. The third system starts at measure 21. The fourth system starts at measure 31. The piece concludes with a final cadence on G major.

Bsp. 10.9: Froberger, Ricercar in g, erster Abschnitt

The image displays a musical score for a Ricercar in G major by Johann Froberger. The score is written for two staves, Treble and Bass, in common time (C). It is divided into five systems, each containing two staves. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second system begins with a measure rest in the treble and a bass clef. The third system starts with a treble clef and a key signature change to two flats (B-flat and E-flat). The fourth system begins with a treble clef and a key signature change to one flat (B-flat). The fifth system starts with a treble clef and a key signature change to one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, indicating a complex piece of music.

Bsp. 10.10: Froberger, Ricercar in g, zweiter bis vierter Abschnitt

polyphonen, in Fugenmanier gehaltenen Gattung, die der Canzona und dem Ricercar stark ähnelt, die insbesondere auch monothematisch gehalten ist.

»Fantasie« bedeutet in der Barockzeit strenge, kontrapunktische Arbeit, Beschränkung des Materials bei jedoch fantasievoller, durch Vielfalt und Einfallsreichtum gekennzeichneter Art der Verarbeitung, etwa durch Kombination des Soggettos bzw. Subjekts mit neuen Gegenstimmen oder Ableitung neuer Gedanken aus dem Vorhergegangenen. Anders als im 19. Jahrhundert meint *Fantasia* nicht Überfülle an melodischen Einfällen oder einen Potpourri von schönen Melodien und schon gar nicht Zügellosigkeit in der Formgebung.

Bachs Orgelfantasia c-moll BWV 562 (Bsp. 10.11) basiert auf einem einzigen Subjekt. Aus ihm werden weitere Gestalten und Kontrapunkte abgeleitet. Die Originalgestalt und die Ableitungen beherrschen den gesamten Satz.

10.3 Die Entwicklung der Instrumentalmusik nach 1600

Die aus dem Repertoire der artifiziellen Instrumentalmusik gewonnenen Intavolierungen vokaler Werke führten zu den von der Polyphonie geprägte Gattungen *Canzona*, *Ricercar*, *Fantasia* und weiteren (z. B. dem *Capriccio*). Dies mündet in die Gattung der Fuge in der Barockzeit, die ihren Höhepunkt in den Werken Bachs und seiner Zeitgenossen fand. Diese Gattungen zeigen zumindest anfangs noch deutlich Merkmale der Schreibweise der Vokalpolyphonie.

Die allmählich entwickelten Möglichkeiten des virtuosen Spiels, vor allem auf Tasteninstrumenten, ließen daneben weitere Gattungen entstehen, die eine Schreibweise zeigen, die gegenüber der Strenge der Polyphonie freier erscheint. Es war üblich, vor komplexere Stücke *Intonationen* zu setzen, im Kern homophone Klangfolgen, die durch virtuosos Laufwerk diminuiert und verziert wurden. Daraus entwickelten sich das Präludium und die Toccata, letztere im Spätbarock oft im *stylus phantasticus* gehalten. Die homophone Schreibweise wurde allerdings bald durch Elemente des polyphonen Satzes bereichert (z. B. Imitationszüge), so dass die Grenzen zwischen freien (präludierenden, homophonen) und gebundenen (fugierten, polyphonen) Gattungen von Anfang an unscharf verlaufen.

In der späten Barockzeit, namentlich in Bachs zyklischen Werken (Wohltemperiertes Klavier I und II), werden ein freies Eingangsstück (im WK stets Präludium, sonst auch Toccata oder Fantasie) und eine Fuge (ursprünglich auch mehrere) kombiniert.

Das Soggetto beherrscht den gesamten Satz

Entwicklung eines neuen Motivs

8 ... und dessen Verkürzung

10 ... und Variantenbildung

Erneute Exposition in der Oberquintebene

16 Erneut Motivabsplattungen

23 Neues Kontrasubjekt, schöner, symmetrische Bau

30

37 Neue Figur

Bsp. 10.11: Bach, Fantasia c-moll BWV 562, Anfang

Intonation, Präludium und Toccata

Lat. *praeludere* bedeutet »vorher« bzw. »zur Probe« spielen.⁷ Damit ist eine zeitliche Folge gemeint: das Festlegen der Tonart des folgenden, zumeist polyphonen Stückes und ein »Ausprobieren der Stimmung«. Neben *Präludium* wurden diese, der eigentlichen Musik vorangestellten Sätze auch *Intonation* überschrieben. Es handelt sich dabei um homophone Stücke (meist für ein Tasteninstrument), deren akkordischer Gerüstsatz durch instrumentengerechte Läufe, Verzierungen, Figuren, Diminutionen usw. angereichert ist. Andrea Gabrieli's Intonationen für Orgel zeigen ein solches akkordisches Gepräge und die tasteninstrumententypischen Läufe (Bsp. 10.12).



Bsp. 10.12: Andrea Gabrieli, Intonazione Primo Tono

Aus dieser Gestaltungsidee entwickelt sich die Gattung der Toccata. Ital. *toccare* bedeutet »schlagen«, »berühren« oder nach Michael Praetorius »durchgriff oder

⁷ vgl. Artikel *Praeludium* in DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, Sp. 322.

begreifung des Claviers«. ⁸ Stellvertretend sei hier das der Orgel oder dem Cembalo zugewiesene Toccatenwerk des italienischen Komponisten Girolamo Frescobaldi (ca. 1583–1643) betrachtet. Seine Toccaten zeigen zwei verschiedene Typen:

1. Virtuoser Typ, oft als »Orgelpunkttoccata« (*Toccata per li pedali*).
2. Durezza e ligature – Typ (»Vorhaltstoccata«).

Frescobaldis *Toccata Nona* aus dem *Ersten Buch der Toccaten und Partiten* (Bsp. 10.13) zeigt eine Toccata virtuosen Typs (allerdings ohne Orgelpunktbildungen⁹). Ein Gerüst aus homophonen Klangfeldern wird durch instrumental-idiomatische Figuren bereichert. Zugleich fließen in die Toccatenfaktur imitatorische Abschnitte ein. Dieser Toccantyp erklang häufig zum Ein- oder Ausgang des Gottesdienstes.

Die *Toccata ottava di durezza e ligature* aus dem *Zweiten Buch der Toccaten und Partiten* Frescobaldis (Bsp. 10.14) zeigt den zweiten Typ. Er ist durch langsames Tempo, einen im Prinzip vokal-polyphonen Satz (das Notenbild offenbart eine strenge Vierstimmigkeit) im »gebundenen« Stil (Ligaturen, Vorhaltsbindungen) gekennzeichnet. Durch den Dissonanzreichtum (die Vorhalte) und die Chromatik entstehen klangliche Härten (*Durezza-Toccata*). Dieser Typ erklang typischerweise zur Wandlung (*Elevationstoccata*, *Toccata per l'elevazione*).

Das Werkpaar Präludium und Fuge

Ursprünglich sind Intonationen und Präludien als isolierte Stücke überliefert. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurden sie in Süddeutschland Bestandteile des gottesdienstlichen Orgelrepertoires.¹⁰ Ein Präludium, mehrere Versettenfugen und ggf. ein Finale wurden als Folge von *Versetten* in jeweils einer Kirchentonart zusammengefasst. Diese wurde *alternatim* (abwechselnd) mit dem Chor dargestellt, innerhalb des Vespertagesgottesdienstes (*Alternatim-Praxis*). Vorrangig sind hier die Zyklen von Magnificat-Vertonungen zu nennen. Es wurde also jeweils ein Vers des Magnificat vokaliter, der folgende instrumentaliter (Orgel) ausgeführt usw. Als wichtigste süddeutsche Komponisten sind Johann Caspar Ferdinand Fischer und Johann Kaspar Kerll zu nennen.

⁸ Zitiert nach DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, Sp. 245.

⁹ Die Orgelpunkttoccata verdankt ihre Beliebtheit dem Umstand, dass die altitalienischen Orgeln kein virtuoseres Pedalspiel zuließen, Haltetöne jedoch schon.

¹⁰ DÜRR: Johann Sebastian Bach – das Wohltemperierte Klavier, S. 28 f.

The image displays a musical score for a piece titled 'Toccata Nona' by Girolamo Frescobaldi. The score is written for a single melodic line on a five-line staff, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into five systems, with measure numbers 4, 7, 10, and 13 indicated at the beginning of their respective systems. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some complex rhythmic patterns. The overall style is characteristic of the Baroque period, with a focus on intricate melodic lines and rhythmic complexity.

Bsp. 10.13: Girolamo Frescobaldi, Toccata Nona

Bsp. 10.14: Girolamo Frescobaldi, Toccata Ottava di durezza e ligature

Im überwiegend protestantischen Norddeutschland entwickelte sich die Gattung der *Variantenfuge*. Auch hier wechseln sich zwei, selten drei Fugen mit freien Abschnitten (Präludium, Toccata, Finale, Recitativo) ab, siehe dazu unten Kapitel 10.4). Die Kompositionen tragen repräsentativen Charakter und waren *nicht* zum liturgischen Gebrauch gedacht.

Um 1700 ist die Tradition gefestigt, lediglich *einem* Fugenwerk *ein* freies Stück voranzustellen. In Bachs Wohltemperiertem Klavier und vergleichbaren Werken und Werkzyklen seiner Zeitgenossen ist das Werkpaar Präludium (oder Toccata, Fantasia) und Fuge etabliert.

Die Gattungen *Toccata* und *Praeludium* sind in der Spätbarockzeit nicht scharf voneinander abgrenzbar und wurden oft synonym verwendet.¹¹ Auch die barocke *Fantasia* (s. u. 270) kann als freies Vorspiel zu einer strengeren Fuge stehen und ist so gesehen beiden Sphären (freies Präludium, strenge Fuge) zugehörig.

Das 19. Jahrhundert kennt das Werkpaar *Präludium und Fuge* in historisierenden Stilen (z. B. Mendelssohns Orgelschaffen), das *Prélude* dann als romantisches Charakterstück.

Typen des Präludiums der Barockzeit

Um die Formenvielfalt der Präludien Bachs und seiner Zeitgenossen zu klassifizieren, lassen sich verschiedene Typologien aufstellen, welche der Mannigfaltigkeit der individuellen Werke immer nur partiell gerecht werden können. Im Folgenden sollen fünf Typen unterschieden werden:¹²

1. Style brisé – Typ (auch »Harfenpräludium« genannt). Dies bezeichnet eine von François Couperin (1668-1733) begründete Praxis, eine homophone Akkordfolge zu notieren, die dann entweder nach einem vorgegebenen, eintaktigem Modell oder ad libitum figuriert wird.
2. Toccatenhaft – virtuoser Typ.
3. Inventionstyp (imitatorisch-polyphone Sätze).
4. Suitensatz (typischerweise zweiteilig, auch tänzerisch geprägt).
5. Kombination verschiedener Typen.

¹¹ Manche Werke, z. B. im Orgelwerk Bachs sind sowohl unter dem Titel »Präludium und Fuge« wie »Toccata und Fuge« überliefert.

¹² Vgl. DOBRETSBERGER: Formenlehre, S. 142ff.

Das bekannteste Beispiel eines Präludium im *Style brisé* ist das erste Präludium (C-dur, Notenbeispiel 10.15) im ersten Band des Wohltemperierten Klaviers. Bach notiert in der Reinschrift der Endfassung das Figurationsmodell in jedem Takt aus.



Bsp. 10.15: Bach, Präludium C-dur WK I, Anfang

Der Toccatentypus ist im darauffolgenden Präludium c-moll (WK I) verwirklicht (Bsp. 10.16). Als Beispiel für einen inventionsartig angelegten Satz sei das wiederum darauf folgende Präludium Cis-dur aus WK I erwähnt (Bsp. 10.17). In diesem Präludium wechselt zudem in T. 63 die Schreibweise zum Toccatenstil und zur Akkordfiguration (im Sinne des *Style brisé*), so dass es auch als Exempel für den unter 5. genannten Typus gelten kann.

Das Präludium h-moll aus WK I (Bsp. 10.18) folgt formal der zweiteiligen Liedform (Suitensatz). Die Faktur ist an diejenige der Corellischen Triosonate angelehnt (zwei imitierend/konzertierende Stimmen über einem rhythmisch abgesetzten Generalbass).

10.4 Präludium und Fuge um 1700

Bach hat das Werkpaar aus Präludium und Fuge, das sein gesamtes Schaffen durchzieht und in den großen Werkzyklen des Wohltemperierten Klaviers den Höhepunkt der Fugengattung überhaupt erreicht, nicht erfunden. Ein Vorbild für

The image displays a musical score for the end of Johann Sebastian Bach's Prelude in C minor, BWV 99. The score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature is C minor (three flats). The tempo markings are Presto (measures 5-8), Adagio (measures 11-13), and Allegro (measures 14-15). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *sf* (sforzando). The piece concludes with a final cadence in measure 15.

Bsp. 10.16: Bach, Präludium c-moll WK I, Schluss

59

70

81

91

98

Bsp. 10.17: Bach, Präludium Cis-Dur WK I, Schluss

The image displays a musical score for a piece in C minor, BWV 99, by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano and consists of four systems of music, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system contains measures 1 through 6. The second system contains measures 7 through 12. The third system contains measures 13 through 18, with a trill (tr) marked in measure 17. The fourth system contains measures 19 through 20, which end with a double bar line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and a trill.

Bsp. 10.18: Bach, Präludium h-moll WK I

ihn waren die Fugen Johann Caspar Ferdinand Fischers (ca. 1665–1764), denen typischerweise ein Präludium vorangestellt ist, so auch in der bekanntesten seiner Fugensammlungen, der *Ariadne Musica*. Sie umfasst 20 kurze Präludien und Fugen durch die meisten Tonarten (nicht alle 24) und stellt damit einen unmittelbaren Vorläufer des Wohltemperierten Klaviers dar. Bach hat Fischers Werk gekannt; die Themen der Fugen F-dur WK I und E-dur WK II sind denjenigen Fischers in den selben Tonarten nachgebildet. Die Präludien und Fugen erscheinen wie im *Wohltemperierten Klavier* als Werkpaar.

Die *Ariadne Musica* war zum praktischen Gebrauch im Gottesdienst bestimmt. Das zeigt die Gestalt der in ihr enthaltenen Fugen, aber auch der Umstand, dass der Sammlung auch Ricercare über liturgische Stücke des Kirchenjahrs beigelegt sind.

Die Toccaten-Variantenfuge

Bevor vor allem im Werk Bachs die Konzentration auf das Werkpaar *Präludium* (*Toccata*) und *Fuge* erfolgte, prägten die norddeutschen Orgelmeister des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts die Verbindung von freiem und strengen Stil in der Gattung der *Toccaten-Variantenfuge* (Begriff von Hans Klotz¹³) aus. Die Werke dieser Gattung stellen eine mehrteilige Abfolge von Präludien bzw. Toccaten und Fugen dar. Es handelt sich um repräsentative Orgelmusik, die beispielsweise Dietrich Buxtehude zur Unterhaltung der Lübecker Kaufleute an den prächtigen, den Reichtum der Hanse repräsentierenden Instrumenten der norddeutschen Orgellandschaft darbot.

Die Toccaten der norddeutschen Orgelmeister sind im »fantastischen Stil«, dem *stylus phantasticus*¹⁴ gehalten, der nicht mit der Gattung *Fantasia* (s. o. Kapitel 10.2) verwechselt werden darf. Damit ist keine kontrapunktische Fantasie gemeint, sondern die Vielfalt der teils bizarren Einfälle hinsichtlich der Spielfiguren (Abbild der virtuellen Orgel- und Cembalo-Spieltechnik) und Ausdrucksmittel. Toccatenabschnitte eröffnen eine Toccaten-Variantenfuge und können die einzelnen (meist zwei) Fugen voneinander trennen bzw. das Werk beschließen. Buxtehude schreibt häufig sog. *Recitativo*-Abschnitte, homophone, melodisch freie, mit ausdrucksvoller Chromatik oder Dissonanzen angereicherte Passagen.

Die Fugen sind meist motivverwandt, oft als Paar mit Mensurwechsel angelegt, indem einer geradtaktigen Fuge eine im Dreiermetrum folgt.

Auch Bachs Klaviertoccaten zeigen noch solche, vielfach gegliederte Folgen von homophonen und fugierten Abschnitten. Im übrigen Klavier- und Orgel-

¹³ KLOTZ: Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock, S. 147.

¹⁴ MATTHESON: Der vollkommene Capellmeister, S. 88.

schaffen¹⁵ konzentriert Bach jedoch die ausladende Form auf das Werkpaar *Präludium und Fuge*. Dies wird vor allem wegen der monumentalen Schöpfung des *Wohltemperierten Claviers* auch in späteren Epochen zum Vorbild für Sammlungen von Präludien und/oder Fugen für Klavier oder Orgel (von Schumann bis Schostakowitsch).

Dietrich Buxtehudes bedeutendes *Präludium und Fuge fis-moll* zeigt folgende Gliederung:

1. Dreiteiliges Präludium bestehend aus
 - virtuoser Einleitung als *Toccata per li pedali*,
 - *Toccata di durezza e ligature* (mit Vertauschung der Außenstimmen im doppelten Kontrapunkt der Oktave),
 - *Recitativo*-Teil im *stylus phantasticus*,
2. Fuge I im alten, vokalen Stil (mit beibehaltenem Kontrasubjekt, im doppelten Kontrapunkt der Duodezime), den *Ricercar*-Typus verkörpernd,
3. Fuge II, spielerisch, instrumental geprägt,
4. *Recitativo*-Abschnitt,
5. Schlusstoccata (hochvirtuos).

Die Versettenfuge

Wie bereits erwähnt war es in der Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts eine verbreitete Praxis, in liturgisch gebundenen Kompositionen (z. B. dem in den Vespertagesdiensten gesungenen *Magnificat*) manche Verse vokal ausführen zu lassen, andere in Gestalt instrumentaler (Orgel-) Sätze, welche zunächst melodische Partikel des zugrundeliegenden lateinischen Chorals verarbeiteten, später nur noch tonartlich mit der Vokalvorlage verwandt waren. Solche kurze Instrumentalstücke für das Kircheninstrument Orgel heißen *Versett(en)*.¹⁶ Sie sind zumeist polyphon-fugiert ausgelegt, ihrer Kürze wegen dann auch als Fugati oder Fughetten anzusprechen. Diese Ausprägungen der Fuge sind hinsichtlich des Themenumfangs, der Beantwortung¹⁷ und der Form recht frei und individuell. Recht bekannt sind die *Magnificat*-Fugen Johann Pachelbels.

¹⁵ Eine Ausnahme bildet die dem Vorbild Buxtehude nacheifernde Orgeltoccata E-dur BWV 566.

¹⁶ DAHLHAUS/EGGBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, Sp. 297.

¹⁷ Die Beantwortung folgt in fugierten Werkteilen im 17. Jahrhundert zumeist noch nicht den Gesetzen der Dur-Moll-tonalen Fuge der späten Barockzeit, sondern hält sich an die modale Praxis, s. o. S. 262.

Eine freie, versettenartige Gestaltung zeigen auch die Fugen in Fischers *Ariadne Musica*. Das erste Präludium in C-dur geht (wie die meisten in der *Ariadne*) auf den Typus der *Toccata per li pedali* zurück.¹⁸ Dabei wird ein kurzes Motiv bzw. Soggetto auch polyphon-imitatorisch behandelt (Bsp. 10.19), ergänzt durch Figurenwerk (hier Sechzehntel-Tonleiterläufe).

Bsp. 10.19: Fischer, Präludium 1 aus *Ariadne musica*

Bei der zugehörigen Fuge (bzw. Versettenfuge bzw. Fughette, Bsp. 10.20) handelt es sich eigentlich um die Ausarbeitung eines Unterquintkanon-Modells.¹⁹ Das Soggetto wird unmittelbar eingeführt, was einige begriffliche Schwierigkeiten erzeugt, wenn man den Satz aus der Perspektive der Bachschen Fuge betrachtet. Man gewinnt den Eindruck, dass die Fughette die Übertragung eines imitatorischen Vokalsatzes (Messsatz oder dergl.) darstellt.²⁰

18 Die süddeutschen Orgeln besaßen ähnlich den italienischen kein Pedal, das für virtuosos Spiel geeignet gewesen wäre.

19 Vgl. FRÖBE: »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind.« Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700.

20 Dies ist bei der hier betrachteten Fughette sicher nicht der Fall, wohl aber wird über weite Strecken der melodische Gestus eines vokalen Satzes nachgeahmt.

The image displays a musical score for a fugue in C major, BWV 99, from the Notebook for Anna Bach. The score is written for two staves, Treble and Bass clef, in common time (C). It consists of three systems of four measures each. The first system (measures 1-4) shows the initial entry of the subject in the Treble staff, with the Bass staff providing a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 5-8) features a second entry of the subject in the Bass staff, with the Treble staff providing a simple harmonic accompaniment. The third system (measures 9-12) shows a third entry of the subject in the Treble staff, with the Bass staff providing a simple harmonic accompaniment. The score is marked with a '5' above the first measure of the second system and a '9' above the first measure of the third system. The piece concludes with a final cadence in the Treble staff.

Bsp. 10.20: Fischer, Fuga 1 aus *Ariadne musica*

10.5 Die Fuge in der Klassik

Joseph Haydn experimentiert in seinen Quartetten op. 20 mit der Fugenform als Finalsatz, um die Möglichkeiten der entwickelten Polyphonie des Spätbarock mit den Errungenschaften des klassischen Stils zu verbinden. Nachdem Mozart durch Baron Gottfried van Swieten Bachs »Wohltemperiertes Klavier« kennen- gelernt hatte, tat er es ihm gleich. Während Haydn jedoch komplette Fugen schreibt, arbeitet Mozart Fugatoabschnitte in seine Sonatenhauptsatzformen ein. Beethoven wendet sich in seinem Spätwerk ebenfalls der Fugenform zu und kombiniert dies mit den Techniken motivischer Arbeit.

Im Finalsatz seiner Sonate As-dur, einer Folge von Recitativo, Arioso und Fuge, in ihrer Buntheit an die alten Formen der Orgeltoccata erinnernd und durchaus Bezüge zu barocken Formen herstellend, finden wir eine Fuge (As-dur) mit einer fast lehrbuchhaft-regelgerechten Exposition (Bsp. 10.21). Für das Fugenthema wichtig sind die Intervalle Quarte und Terz, aus denen auch die weitere Motivik des Satzes abgeleitet wird. Der zweite Teil der Fuge (nach Unterbrechung durch

Allegro ma non troppo

36

45

p

sempre p

cresc.

tr.

dimin.

Bsp. 10.21: Beethoven, Fuge aus op. 110, Anfang

die transponierte Reprise des Arioso) zeigt kontrapunktische Künste: zum einen die Umkehrung des Themas, dann Augmentation und intervallisch freie Diminution (enggeführt). Dies wird kombiniert mit motivverarbeitenden Techniken wie Verkürzung, Abspaltung, Variantenbildung und mündet schließlich in eine doppelte Diminution des Themas. Beethovens Kompositionsweise der strengen, motivischen Arbeit trifft sich hier mit der kontrapunktisch anspruchsvollen Fugengattung (siehe Bsp. 10.22).

L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente
*Nach und nach wieder auflebend
 sempre una corda*

L'inversione della Fuga. Die Umkehrung der Fuge

146

154 *cresc.*

161 *poi a poi tutte le corde*

Meno Allegro.
Etwas langsamer

168 *p* *m. d.* *m. s.* *p* *m. d.*

Bsp. 10.22: Beethoven, Fuge aus op. 110, Umkehrung des Fugenthemas

Die Fuge im 19. und 20. Jahrhundert

Mit dem Ende der Barockzeit verbleibt der Fuge als Reservat die Kirchenmusik. Sie wird dort, etwa in Vertonungen des Messordinariums, besonders wichtigen Sätzen zugewiesen (meist abschließenden Sätzen wie dem *Dona nobis pacem*). Noch Brahms schreibt in seinem *Deutschen Requiem* eine ausgedehnte Fuge. Das zweite Reservat für die Fugenform bieten die restaurativen Stile und der Neoklassizismus im 20. Jahrhundert. Reger schreibt Orgelwerke nach dem Vorbild der norddeutschen Orgelkunst des Spätbarock. Hindemith, Schostakowitsch und andere beziehen sich auf die Fugenzyklen Bachs. Richard Strauss setzt die Fuge in seiner symphonischen Dichtung *Also sprach Zarathustra* im Abschnitt »Von den Wissenschaften« in programmatischer Absicht ein.

10.6 Die Invention

Lat. *inventio* bedeutet »Einfall«, »Erfindung«. Als Werktitel, auf eine ungewöhnliche Erfindung hinweisend, ist der Begriff recht alt. Schon Clement Janequin nennt eine 1555 erschienene Sammlung von Chansons *Inventiones musicales*.²¹ Als Gattungsbegriff ist *Invention* seit J. S. Bachs zweistimmigen Inventionen populär geworden. Diese sind primär klavierpädagogische Werke, die jedoch zugleich einen »starcken Vorgeschmack« (so Bach in der Vorrede zu den Inventionen) auf die Kompositionslehre bieten sollen. Bach zeigt in den Inventionen die Technik, einen Einfall nach den Regeln des Kontrapunkts und der Rhetorik auszuarbeiten. Die Merkmale der Bachschen Inventionen sind:

- polyphone Satztechnik (Vorstudien zur Fuge),
- Aufstellung eines Themas (Soggettos),
 - oft als Modell aus Oberstimme und Bass im doppelten Kontrapunkt,
- in den zweistimmigen Inventionen Beantwortung in der Oktave (nicht fugenmäßig),
 - in den dreistimmigen *Sinfonien* dagegen in Quintbeantwortung (ggf. zum von vorneherein erklingenden Bass),
- Führen des Themas durch verschiedene Tonarten,
- Einsatz *kontrapunktischer Künste*,
- Einsatz motivverarbeitender Techniken.

²¹ Vgl. Artikel »Invention« in DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Sp. 4950.

Bachs Invention C-dur ist dreiteilig. Der erste Teil weist Züge des *barocken Fortspinnungstypus* auf: Ein halbtaktiges, oktavimitiertes Modell wird sequenziert (in die Oberquintebene gehoben), fortgesponnen und in eine Kadenzierung in der Dominanttonart geführt. Der zweite Teil ist analog gebaut, wendet sich jedoch zur Tonikaparallele a-moll. Zuvor werden Nebentonarten berührt. In einer *binary form* nach Rosen wäre dies ein Abschnitt »nach dem Doppelstrich«. Vermutlich klavierpädagogisch motiviert ist das Vertauschen der Aufgaben, die den beiden Händen des Spielers zugewiesen sind. Der dritte Teil vollzieht die Rückmodulation, betont dabei wie in vielen Suitensätzen die Subdominantregion und kadenziert abschließend.

Die Invention C-dur (Notenbeispiel 10.23) wurde stets als Musterexemplar für eine motivisch dichte Kompositionsweise gerühmt. Und tatsächlich ist fast jede Note motivisch gebunden. Das Soggetto (Zählzeit 1 und 2, Oberstimme in T. 1) lässt sich in zwei Teilmotive gliedern. Die Tonfolge $c^2-h^1-c^2-d^2$ bildet ein zweites Motiv. Schon die Unterstimme in T. 3 ist eine Augmentation von Teilmotiv a^1 (vgl. dazu Bsp. 2.5). Wie geht die Oberstimme in T. 19-20 (1. Hälfte) aus Takt 4-5 hervor?

5

9

13

16

19

Bsp. 10.23: Bach, Invention C-dur

11 | Konzert, barocke Ritornellform und Variation

Jaques Handschin bezeichnete die Epoche von 1600 bis 1750 als *Zeitalter des konzertierenden Stils*.¹ Das Prinzip des Konzertierens ist neben dem Generalbass die entscheidende Neuerung, welche die Musik der Barockzeit prägt.

Der lateinische Begriff *concertare* bedeutet »zusammenwirken«. Das englische *consort* bezeichnet schlichtweg ein Ensemble. Die Idee des Konzertierens lässt sich aber ebenfalls vom lateinischen *concitare* ableiten und bedeutet dann »wetteifern«.² Im Hinblick darauf fasste Michael Praetorius das Concerto als »Wettstreit« verschiedener Instrumentengruppen auf. Drei Ausprägungen des Konzerts lassen sich in der Barockzeit beobachten:

1. Gegenüberstellung mehrerer Gruppen: Dies wurde durch die *venezianische Mehrchörigkeit* begründet.
2. Im *Concerto grosso* Gegenüberstellung vom *Concertino* (einer Gruppe von Solisten) und dem Tutti oder *Ripieno*.
3. Gegenüber von Soloinstrument und Tutti im *Solokonzert*.

Das *Concerto grosso* verschwindet nach 1750. Konzerte mehrerer Solisten, oft als *Sinfonia concertante* bezeichnet, nehmen nur eine untergeordnete Rolle im Konzertschaffen des späten 18. und 19. Jahrhunderts ein.

Im barocken Concerto und Concerto grosso dominiert zunächst eine der barocken Sonata ähnliche Formenwelt. Vivaldi entwickelt die Ritornellform, die sich auch in Deutschland durchsetzte. Bach studierte die Konzerte der Italiener und bearbeitete ebenso wie Johann Gottfried Walther einige Werke für Tasteninstrumente.

Im Konzert der Klassik und des 19. Jahrhunderts werden die Formprobleme in der Sonatenhauptsatzform (Tonartgegensatz, thematische Arbeit) aufgegriffen und teilweise individueller als in der Symphonik gelöst.

¹ HANDSCHIN: Musikgeschichte im Überblick, S. 286.

² KEIL: Musikgeschichte im Überblick, S. 135.

11.1 Vokale Mehrchörigkeit und geistliches Konzert

Die sog. »Erste Venezianische Schule« bildete sich um die Kapellmeister des Domes *San Marco* in Venedig. Dieser besaß mehrere Emporen, auf welche homogen oder auch heterogen besetzte Chöre verteilt werden konnten. Begründer dieses Prinzips der Mehrchörigkeit war Adrian Willaert (1480–1562).

Die Mehrchörigkeit eröffnet folgende kompositorische Möglichkeiten:

- Einbeziehung des Raumes als damals neuartige Dimension,
- Hervorbringung von Echowirkungen,
- Erzeugen von Dialogwirkungen,
- Zusammenwirken, musikalisches Interagieren von Chören,
- Wettstreiten (sich gegenseitig übertrumpfen) von Chören.

Schon hier umfasst die Idee des Konzertierens gleichermaßen Wettstreiten und Zusammenwirken. Mehrchörigkeit wurde seit der venezianischen Schule bis in die Gegenwart ein immer wieder aufgegriffenes Gestaltungsprinzip.

In Giovanni Gabrieli (1555–1612) *Plaudite* aus seinen *Symphoniae Sacrae* aus dem Jahre 1597 (Bsp. 11.1) wetteifern zunächst drei Sängersolisten: »plaudite«, applaudiert, »psallite«, spielt bzw. singt Psalmen, »jubilate«, jubiliert. »Omnes gentes« (alle Geschlechter) wird durch das Zusammenwirken aller drei Chöre versinnbildlicht. Im »Alleluja« verbinden sich die Prinzipien des Wetteifern und Zusammenwirkens. Die drei Chöre sind in charakteristischer Weise in einen Hauptchor, die *Capella*, (ATBB), einen Hochchor, den *Coro acuto* (SSAT) und einen Tiefchor, den *Coro grave* (ATBB) aufgeteilt.

Heinrich Schütz studierte von 1609 bis 1612 bei Giovanni Gabrieli in Venedig und übernahm von dort die Idee der Mehrchörigkeit und des Konzertierens. Im Deutschland des dreißigjährigen Kriegs (ab 1618) und der Pestjahre standen allerdings keine Mittel für luxuriös angelegte Kirchenmusik zur Verfügung. Schütz reduzierte die venezianische Mehrchörigkeit daher auf kammermusikalische Dimensionen und verknüpfte die Idee der Monodie über Generalbassbegleitung mit dem Prinzip des Konzertierens. Seine *Kleinen geistlichen Konzerte*, 1636 veröffentlicht, zeugen davon. Acht Jahre zuvor hatte Schütz ein weiteres Mal Italien besucht.

Im folgenden Beispiel aus dem ersten Teil der *Kleinen geistlichen Konzerte* (Bsp. 11.2) geht der Bass als *Vox Christi* in seinen Aussagen den beiden Tenorstimmen voraus. Beim ersten Mal (»Ich bin die Auferstehung«) versinnbildlicht die musikalisch-rhetorische Figur der *Anabasis*, die ansteigende Melodielinie, bestehend aus einer bemerkenswert sprunghaften Sequenz (man kann es kaum *Gradiatio* nennen), die Idee der Auferstehung. Der Ambitus ist auffallend groß

Ju-bi-la-te De-o, om-nis ter-ra: al-le-lu-ja, al-le-lu-ja
 Ju-bi-la-te De-o, om-nis ter-ra: al-le-lu-ja, al-le-lu-ja
 Ju-bi-la-te De-o, om-nis om-nis ter-ra: al-le-lu-ja, al-le-lu-ja
 Plau-di-te Ju-bi-la-te De-o, om-nis ter-ra: al-le-lu-ja, al-le-lu-ja
 om-nis ter-ra: al-le-lu-ja
 om-nis ter-ra: al-le-lu-ja
 Plau-di-te om-nis ter-ra: al-le-lu-ja
 om-nis ter-ra: al-le-lu-ja
 Psal-li-te. om-nis ter-ra: al-le-lu-ja
 om-nis ter-ra: al-le-lu-ja
 om-nis ter-ra: al-le-lu-ja
 om-nis ter-ra: al-le-lu-ja

Bsp. 11.1: Giovanni Gabrieli, *Plaudite*

Gruppe zum Gegenüber von Solo und Tutti weiterentwickelt werden. Soloinstrumente konnten alle Streicher, Bläser und die Tasteninstrumente Cembalo und Orgel (Händel) sein. Das konzertierende Prinzip übertrug Bach in seinem *Italienischen Konzert* auf das zweimanualige Cembalo.

Das Solokonzert ist meistens dreisätzig. Das gilt noch bis in das 19. Jahrhundert hinein. Die Satzfolge ist:

1. Schnell (Ritornellform)
2. Langsam (Kantilene des Soloinstruments, sparsame Begleitung, ggf. *einrahmendes* Ritornell)
3. Schnell (Ritornellform)

11.3 Die Ritornellform in der Barockzeit

Antonio Vivaldi entwickelt in seinen Konzerten die für viele Solokonzerte der Barockzeit typische Ritornellform. Ein oft im barocken Fortspinnungstypus gehaltenes Ritornell wird im Tutti vorgetragen. Es kehrt rondoartig wieder³, unterbrochen von den Soloepisoden. Diese sind einerseits motivisch selbständig, andererseits werden in ihnen Elemente des Ritornells aufgegriffen oder im Orchester zur Begleitung der Solopartie herangezogen.

Eine strenge Trennung von Ritornell und Episode gibt es indes nicht durchgehend. Immer wirkt das Soloinstrument in den Ritornellen im Tutti mit (es wird jedenfalls dort notiert). Oft auch beteiligt sich das Soloinstrument konzertierend (alternierend) in den Ritornellabschnitten.

Abbildung 11.1 stellt zwei verschiedene Ausprägungen der Ritornellform am Beispiel zweier Violinkonzerte von Vivaldi und Bach gegenüber. Der erste Satz von Antonio Vivaldis Violinkonzert G-dur op. 7 Nr. 8 RV 299 ist in einer denkbar einfachen Ritornellform gehalten. Es wird kaum moduliert, das einzige Auftreten des Ritornells in einer Nebentonart, der Tonikaparallele, ist stark verkürzt.

Bachs Violinkonzert a-moll zeigt eine vergleichbare, im Detail jedoch komplexere Ritornellform. Das Ritornell ist ein umfangreicher, modulierender Fortspinnungstypus. Es erscheint dreimal in Langform: anfangs in der Tonika, im vollkommenen Halbschluss endend, dann von C nach e modulierend, schließlich wieder in der Tonika. Abgesehen vom ersten Auftreten wirkt die Solovioline konzertierend mit. Dazwischen tritt das Ritornell in verkürzter Form auf. Die

³ Zum Rondo besteht der deutliche Unterschied, dass das Ritornell bei der Wiederkehr stärker modifiziert werden kann (tonartlich, vom Aufbau, hinsichtlich der Länge usw.) als dies beim Refrain eines Rondos üblich ist.

Soloepisoden erhalten eigenes Material, werden teilweise nur vom Continuo, meist jedoch vom Tutti frei oder mit Elementen des Ritornells begleitet.

Antonio Vivaldi, Violinkonzert G-dur op. 7 Nr. 2, 1. Satz, Formübersicht

Ritornell	Episode	Ritornell	Episode	Ritornell	Episode	Episode/Ritornell	Ritornell
Tutti	Solo	Tutti	Solo	Tutti	Accompagnato	Tutti/Solo alterierend	Tutti/Solo alternierend
Barocker Fortspinnungstypus	Eigenes Modell	nur Fortspinnung und Nachsatz	Variation von Episode 1	Stark verkürzt	Solo	Kopfmotiv des Ritornells und Solo	Variation, erweiterter Epilog
G	G	G	G, modulierend	e	e	G	G

Bach, Violinkonzert a-moll, 1. Satz, Formübersicht

Ritornell	Episode	Ritornell	Episode	Ritornell	Episode	Ritornell	Episode	Ritornell	Episode	Ritornell
Tutti	Solo	Tutti und Solo	Accompagnato	Solist wirkt mit	Accompagnato	Tutti und Solo	Solo	Tutti und Solo	Accompagnato	Solist wirkt mit
24 Takte: 8+9+7	Eigenes Modell	Anfangstakte				Anfangstakte		verkürzt		
a, Ausweichung zur V	a	a	a-C	C, moduliert nach e	e	d	Subdominantbereich	a	a	a

Abbildung 11.1: Formübersicht zu den Kopfsätzen der Violinkonzerte G-dur RV 299 von Vivaldi und a-moll von Bach

Die Da-capo-Arie Bachs als Ritornellform

Die Da-capo-Arie stellt das Standardmodell der Arie seit der Zeit der neapolitanischen Opernschule mit Alessandro Scarlatti (1660–1725) als ihrem ältesten Hauptvertreter dar. Sie ist ebenso in den geistlichen Gattungen Kantate, Oratorium und Passion beheimatet. Das Hauptgewicht liegt auf dem A-Teil. Der Mittelteil ist meist in einer kontrastierenden, verwandten Tonart (nicht selten der Paralleltonart) gehalten. Im da-capo-Teil wurde in der Oper der Barockzeit gerne Verzierungen angebracht.

Die Da-capo-Arie zeichnet ein eher statisches Bild (eine Momentaufnahme gewissermaßen) der Gefühlswelt des Protagonisten. Der Affekt ist einheitlich, im Laufe des Arienvortrags wird keine Gefühlsentwicklung erlebbar (selten eventuell ein kontrastierender Affektausbruch im Mittelteil). Die barocke Arie ist insofern ein Spiegel barocker Architektur und deren Sinn für Symmetrie. Man kann an die dreiteilig-symmetrische Anlage eines Barockschlosses denken⁴, ein Vergleich, der jedoch insofern schief ist, als im barocken Schloss der Mittelteil das Zentrum bildet. In der Arie ist der Mittelabschnitt (B innerhalb der ABA-Form) jedoch untergeordnet, manchmal stärker erzählend und oft auch kürzer gehalten als der Hauptteil. Auch die meist abweichende Tonart des Mittelteils (die zumeist modulatorisch verlassen wird) ist ein Symptom für die Unterordnung dieses Abschnittes in der Gesamtform.

4 Vorzufinden auch beim Saarbrücker Schloss.

Die Da-capo-Arie in der Ausprägung der Bach-Zeit, insbesondere Bachs selbst, zählt zu den Ritornellformen. Das instrumentale Ritornell gibt formalen Halt und stellt zugleich das motivische Material vor.

Das Standardmodell der Da-capo-Arie Bachs zeigt im A-Teil zunächst das instrumentale Ritornell, das diesen eröffnet und beschließt. Es erklingt (das Da-capo eingerechnet) daher viermal, typischerweise in identischer Gestalt. Oft ist das Ritornell ein barocker Fortspinnungstypus von 8, 12 oder 16 Takten. Bisweilen verwendet Bach auch Tanzformen (Menuett, Gavotte), erkennbar dann an einer Periodizität und Zweiteiligkeit (zweiteilige Liedformen als Ritornell). Mit dem Einsatz der Vokalpartie werden in den Instrumenten Elemente des Ritornells verarbeitet. Vor allem auch die Solostimme nimmt mehr oder weniger deutlich Bezug auf die Melodik des Ritornells, welches ja den Grundaffekt der Arie repräsentiert. Der Mittelteil kontrastiert bisweilen textlich, oder er vertieft und erweitert den Inhalt des A-Abschnitts. Zumindest in Teilen entsteht neue Thematik, häufig auch neue Begleitmodelle. Typischerweise ist die Besetzung der Orchesterstimmen reduziert (weil etwa Trompeten oder Hörner im B-Abschnitt eine unpassende Tonart vorfinden). Oft kehren Elemente des A-Teils im Verlauf des B-Teils wieder. Anders als die nachfolgende Tabelle es optisch suggeriert, ist der Mittelteil meist etwas kürzer. In der Regel ist er weniger streng gearbeitet, als der A-Abschnitt.

Tabelle 11.1: Formschema der Da-capo-Arie bei Bach

	A		
<i>Orchester</i>	Ritornell	Motivmaterial des Ritornells	Ritornell
<i>Solo</i>		Ritornell und Fortspinnung	
	B (leicht kontrastierend)		
<i>Orchester</i>	Neues Begleitmodell		tacet
<i>Solo</i>	Neuer Gedanke (oft mit Ritornell verwandt)		Passende Kadenzierung
	A		
		Solist verziert	
<i>Orchester</i>	Ritornell	Motivmaterial des Ritornells	Ritornell
<i>Solo</i>		Ritornell und Fortspinnung	

Modifikationen des Modells der Da-capo-Arie

- Bisweilen moduliert das Ritornell zur Oberquinttonart. Dann wird es beim zweiten Auftreten am Ende des A-Teils modifiziert, um einen Ganzschluss in der Haupttonart zu ermöglichen.

- Manchmal beginnt das Da-capo mit dem Einsatz des Solisten in A, d. h. das eröffnende Ritornell entfällt. Dadurch erklingt das Ritornell lediglich dreimal vollständig (statt viermal).
- Der Da-capo-Abschnitt kann auskomponiert sein. Dabei wird er in der Regel gegenüber dem ersten Auftreten verkürzt.
- Bisweilen wird die Da-capo-Form durchbrochen, z. B. zugunsten einer Reihung ABC, wie in der Arie *Ach, mein Sinn* aus Bachs *Johannespassion*, dort zur Schilderung maßloser, die Form sprengender Verzweiflung.

Beispiele sowohl für mehr oder weniger streng dem oben vorgestellten Muster folgende als auch für freier gestaltete Da-capo-Arien finden sich im gesamten Kantatenwerk Bachs und seinen Passionen.

Den instrumentalischen Abschnitten in der Da-capo-Arie kommen zwei Funktionen zu:

- Sie exponieren die Materialgrundlage (sind eine Art »Motiv-Steinbruch«).
- Sie bilden ein wiederkehrendes Element und damit ein *Ritornell*.

Man sollte das Ritornell daher stets als solches bezeichnen. Die oft verwendeten Begriffe Vor-, Zwischen- und Nachspiel verkennen die Materialidentität. Von *Vorspiel*, *Zwischenspiel* und *Nachspiel* sollte man nur sprechen, wenn die betreffenden Abschnitte

- deutlich unterschiedlich gestaltet
- und tatsächlich funktional differenziert sind.

11.4 Das Solokonzert der Klassik

Das klassische Konzert übernimmt die Formenwelt von Sonate und Symphonie (Sonatenhauptsatzform, Formen des langsamen Satzes, Rondoform). Die Hauptinstrumente sind Klavier, Violine, Violoncello. Als Nebengattung erinnert noch das Doppel- oder Tripelkonzert an die alte *Concerto grosso*-Praxis. Solist und Orchester stellen normalerweise (jedoch keineswegs ausnahmslos) das gleiche Material dar bzw. verarbeiten es.

Auch wenn die Formmodelle aus Sonate und Sinfonie übernommen werden, gibt es doch die wichtige Abweichung, dass der für eine konzertierende Darbietung ungeeignete Tanzsatz (Menuett bzw. Scherzo) entfällt: Konzerte sind

in der Klassik fast immer dreisätzig. Der Finalsatz ist oft ein Rondo oder ein Variationssatz. Im 19. Jahrhundert gibt es auch einsätzig durchkomponierte Konzerte (Liszt).

Am Ende der Sätze steht eine Solokadenz, die zunächst improvisiert, seit Beethoven jedoch ausnotiert wurde und damit Bestandteil der Erfindung des Komponisten ist.

Es gibt zwei prinzipielle Möglichkeiten, der Rolle des Soloinstruments in der Sonatenhauptsatzform Rechnung zu tragen:

1. Aufteilung der Exposition in eine Tutti- und eine Soloexposition – die häufigste Variante in der Wiener Klassik. Dabei spart die Orchesterexposition (oder Tuttiexposition) den Tonartgegensatz zwischen Haupt- und Seitensatz aus.
2. Der Solist übernimmt unmittelbar die Vorstellung des ersten Themas. Dies wird im 19. Jahrhundert die Norm. Ein frühes Beispiel gibt Mendelssohn in seinem Violinkonzert. Die Rolle des Solisten wird auf diese Weise unmittelbar hervorgehoben und damit ins Zentrum gerückt. Die Exposition wird dann nicht wiederholt.

Die erste Variante wird selten in schematischer Weise realisiert. Mozart nutzte das Klavierkonzert als Experimentierfeld und gelangt in jedem Konzert zu individuellen Lösungen. Dies bedingt im Einzelfall verschiedene Möglichkeiten der Modifikationen der Sonatenhauptsatzform:

- Bisweilen wird in der Exposition auf die Vorstellung des Seitensatzes verzichtet.
- Bestimmte Themen werden nur vom Orchester oder nur vom Solisten vorgetragen.
- Auch bei zweifacher Exposition kann der Solopart schon in der Tuttiexposition einsetzen:
 - entweder direkt in den Anfangstakten (und dann wieder schweigen),
 - oder sich in der Schlussgruppe vorzeitig beteiligen.

Im Kopfsatz von Mozarts Klavierkonzert A-dur KV 488 erscheint in der Soloexposition ein neues, drittes Thema, das in der Orchesterexposition fehlte. Es verwischt die Grenze zur Durchführung, indem unklar ist, ob es diese einleitet oder die Soloexposition beschließt. Dieses Thema kehrt in der Schlussgruppe der Reprise und – als kurze Reminiszenz – kurz vor der Solokadenz wieder. Davon abgesehen ist das A-dur-Konzert eines der wenigen, welches dem ersten

Modell (Orchestereexposition ohne, Soloexposition mit Tonartgegensatz) idealtypisch entspricht. Wir sehen also einen doppelten Verlauf der Exposition (vgl. Abbildung 11.2).

Tuttiexposition				Soloexposition				Durchführung oder Epilogthema?	Durchführung usw...
Hauptsatz	Überleitung	Seitensatz	Schlussgruppe	Hauptsatz	Überleitung	Seitensatz	Schlussgruppe		
Periode	Neues Motiv	Periode	Neues Material	wie zuvor...				Unregelm. Periode	
A	A	A	A	A	A-E	E	E	E	e-moll usw.

Abbildung 11.2: Mozart, Klavierkonzert A-dur KV 488, 1. Satz, Gestalt der Exposition

Bei der Betrachtung von Solokonzerten der klassisch-romantischen Epoche bietet es sich an, das Verhältnis von Solopart und Orchester zu untersuchen. Es lassen sich drei Arten der Hierarchie unterscheiden:

1. Gleichberechtigtes Zusammenwirken (typisch für Mozart und Beethoven). Zumeist (aber nicht notwendigerweise) ist diese mit der oben dargestellten doppelten Exposition verbunden.
2. Der Typus des *Virtuosenkonzerts*.⁵ Die Darstellung der Virtuosität des Solisten steht im Vordergrund (z. B. Chopin, Liszt, Tschaikowsky, Rachmaninow). Dabei wird meist auf die Doppelexposition verzichtet. Der Solist eröffnet das Konzert direkt oder nach wenigen Einleitungstakten des Orchesters.
3. *Sinfonisches Konzert*: Der Solopart bildet tendenziell so etwas ein obligates Instrument (Brahms und andere).⁶

⁵ DOBRETSBERGER: Formenlehre, S. 280.

⁶ LEMACHER/SCHROEDER: Formenlehre der Musik, S. 75.

11.5 Die Variation als Gattung

Variation bezeichnet gleichermaßen ein grundlegendes Gestaltungsprinzip wie auch eine Gattung. Im Folgenden soll ausschließlich letztere betrachtet werden. Es wurden verschiedene Versuche einer Typologie der Variationsform unternommen. Nachfolgend werden in erster Linie unterschieden:

1. *Ostinato-Variation*: Variationen über einem gleichbleibenden Bass (Passacaglia, Chaconne), auch als harmoniekonstante Variation über eine bekannte, feststehende Harmoniefolge.
2. *Cantus-firmus-Variation*: Kennzeichnend für die Variationsreihen der Barockzeit (Sweelinck, Scheidt), die einen geistlichen oder weltlichen *cantus firmus* zum Gegenstand haben. Darin eingewoben ist oft die Technik der *kontrapunktischen Variation*.
3. *Figuralvariation* und *Charaktervariation*: Spätbarocke Choralpartita (Böhm, Pachelbel, Bach) und die Variationsreihen seit der Wiener Klassik. Kennzeichnend ist das Ausfigurieren eines Satzes, später zunehmend Ändern des Charakters (sekundäre Parameter, Taktart, Tongeschlecht, Tempo, auch die Taktgruppierung und dergl. mehr).

Die zuletzt genannten Techniken können in einem bestimmten Variationswerk nebeneinander und in Kombination auftreten. So beginnen Variationswerke der Klassik gerne mit Figuralvariationen, dies auch, um dem Hörer den Gang des Themas einzuprägen, das in Figuralvariationen vom Ohr noch gut rekonstruiert werden kann, denn mindestens der harmonische Ablauf und die Umrisse der Melodie bleiben erhalten. Erst später schließen sich dann Charaktervariationen an. Viele Variationsreihen realisieren einen Prozess zunehmender Entfernung vom Ausgangspunkt des Themas.

Der Beweggrund für die Komposition von Variationsreihen kann vielfältig sein:

- Anlass- bzw. zweckgebunden, beispielsweise Choralvariationen für den Gebrauch im Gottesdienst,
- Darstellung von Spielfreude und Virtuosität (Choral- und Liedvariationen, Passacaglia/Chaconne als Gattung),
- »Zweitverwertung« oder Interpretation einer populären Komposition bzw. Melodie⁷,

⁷ Hierunter fällt auch die Improvisation im Jazz – eine Improvisation über die Akkordfolge eines Standards, zugleich aber auch eine Interpretation der Vorlage.

- Entzünden der Fantasie an einem beschränkten Stoff (Beethoven und Nachfolger, z. B. Beethovens c-moll-Variationen oder die *Diabelli*-Variationen),
- autonome kompositorische Gestaltung (z. B. Beethoven, op. 111, *Arietta*).

11.6 Das Variationsthema

Variiert wird in der Regel eine als »Thema« bezeichnete formale Einheit. Dies ist (von Spezialfällen abgesehen, wie es beispielsweise in Anton Weberns Variationen op. 27 gegeben ist) entweder

- eine Bassfolge oder Folge von Harmonien (bzw. ein prominentes Harmoniemodell),
- eine Liedmelodie, ein geistlicher oder weltlicher *cantus firmus* (vor allem in der Renaissance und im Barock),
- eine Liedform (in der klassisch-romantischen Epoche) oder ähnliche Einheiten in vom Umfang her kleinen Formen.⁸

Um als Grundlage für Variationen geeignet zu sein, wird ein Thema zumeist eine oder mehrere der nachfolgend genannten Eigenschaften aufweisen:⁹

- Es wird eine fassliche, einprägsame Gestalt besitzen. Dies kann in Form einer prägnanten Melodik gegeben sein, ebenso häufig und nicht minder wichtig auch in Gestalt einer charakteristischen und damit wiedererkennbaren Harmoniefolge.
- Das Thema wird gefällig oder auf andere Weise interessant erscheinen. Man möchte es gerne wiederholt erleben bzw. daran erinnert werden.
- Oft wird es eher schlicht gearbeitet sein, denn von einem vergleichsweise einfachen Ausgangspunkt her sind Ausschmückungen, Erweiterungen, Veränderungen möglich. Zumeist stellt sich die Variationsfolge als eine sukzessiv sich steigernde Überhöhung des Themas dar.

11.7 Ostinato-Variation

Damit sind Variationen über ein *ostinato* (»hartnäckig«) wiederkehrendes melodisches Modell, fast immer ein Bassmodell, bezeichnet. Dieses impliziert im

⁸ Man denke an die Variationen über das bekannte Capriccio von Paganini, an Variationen über Arien oder Kavatinen aus Opern Mozarts usw.

⁹ KÜHN: Formenlehre der Musik, S. 182.

Regelfall auch ein harmonisches Grundgerüst, weshalb die Grenze zur *harmonie-konstanten Variation* (s. u. S. 308) fließend ist.

Das konstante Bassmodell kann auch in andere Stimmen wandern, figuriert und somit selbst variiert werden. Variabel sind die Kontrapunkte, die in ihnen realisierten Figurationsmodelle und (in Grenzen) die Harmonik.

Passacaglia und Chaconne

Die wichtigsten Gattungen sind *Passacaglia* und *Chaconne*. Die Wurzel des Begriffes *Passacaglia* liegt im Italienischen. *Passacaglia* leitet sich von *pasar una calle*, »durch die Straße gehen«, ab. Ursprünglich bezeichnet dies eine aus der Gitarrenmusik kommende, spanische Tanzform im Dreiertakt, welche häufig aus einer Periode besteht, die variiert wird. Im 17. Jahrhundert diente dies als Einlagenstück in der Oper in Form von Gitarren- bzw. Lautenstücken mit gleichbleibendem Harmoniemodell, über welches bei Bedarf auch improvisiert werden konnte. Ab Mitte des 17. Jahrhunderts sind Passacaglien selbständige Instrumentalstücke in der Gestalt von Variationen über einem gleichbleibenden Bassmodell. Dieses Modell verläuft zumeist im Dreiertakt und ist nach wie vor häufig periodisch gegliedert (8 oder 4+4 Takte). Somit ist die Abstammung von einem Tanzmodell noch erkennbar.

Bisweilen kaum von der Passacaglia zu unterscheiden ist die Chaconne. Die Termini werden in barocken Werken oft synonym verwendet. Tendenziell kann man feststellen:

- Chaconnen stehen ursprünglich öfter im Durgeschlecht, im Gegensatz zur Passacaglia.
- Sie zeigen häufig einen Wechsel zwischen Dur- und Mollabschnitten (vgl. Bachs Chaconne aus der Violinpartita d-moll).
- Chaconnen haben oft ein schnelleres Tempo als Passacaglien.

Die Hauptwerke der Gattungen Passacaglia und Chaconne stammen von den Orgelmeistern des Hochbarock in Italien, Frankreich und Deutschland. Bachs bedeutendste Beiträge sind seine Passacaglia für Orgel c-moll und die bereits erwähnte Chaconne aus der Partita d-moll für Violine solo.

Im 19. und 20. Jahrhundert wurde die Passacaglia in historisierender Absicht restauriert, etwa von Brahms im letzten Satz seiner vierten Symphonie, in der Orgelmusik Regers und nicht zuletzt in Anton Weberns op. 1.

Eine genaue Unterscheidung zwischen Passacaglia und Chaconne ist wie gesagt häufig nicht möglich. Die Bassmodelle sind oft stereotyp; Originalität liegt in der Barockzeit nicht in der Themenerfindung. So entnimmt Bach das



so

Bsp. 11.7: Pachelbel, Chaconne f-moll für Orgel

Harmoniekonstante Variation

Dabei wird eine prägnante, oft auch allgemein bekannte und weitverbreitete Harmoniefolge beibehalten und darüber Melodik, Rhythmik, Stimmführung und Satz variiert. Zwar ist mit dem Harmoniemodell meist ein melodisches Modell verbunden. Dies ist aber nicht dominierend (wie im Falle eines geistlichen oder weltlichen Liedes), sondern als satztechnisch determinierte Oberstimme aufzufassen. Im 16. bis 18. Jahrhundert wurden zahlreiche Variationen über verbreitete Harmonieschemata wie *La Folia*, *Passamezzo* oder *Romanesca* geschrieben.

Auch bei der »Improvisation über Changes«¹⁰ im Jazz handelt es sich im Grunde um eine Form harmoniekonstanter Variation. Die Solisten improvisieren nicht über die Melodik des »Themas« (der Jazz-Komposition bzw. des Jazz-Standards), sondern über die Harmoniefolge, die folglich als Umriss erhalten bleiben muss und nur im Detail modifiziert (*reharmonisiert*) werden darf.

Eine Ausprägung harmoniekonstanter Variation liegt im Jazz in den sog. *Heads*: Dies sind Kompositionen über die Changes eines prominenten Standards.

¹⁰ *Changes*: Die Akkordfolge eines Jazz-Stückes (Standard oder Komposition). Bemerkenswert ist, dass der Begriff die zeitliche Komponente der Harmonik, die *Akkordwechsel*, betont.



Bsp. 11.8: La Folia

Oft sind Heads aufgezeichnete Improvisationen, die zunächst nur »im Kopf« (daher die Bezeichnung) gespeichert wurden. Ein bekanntes Beispiel ist Miles Davis' *Ornithology*, das auf den Changes des verbreiteten Standards *How High the Moon* beruht.

11.8 Cantus-firmus-Variation

Es handelt sich hierbei um Variationen über eine einstimmige Vorlage, einen *cantus firmus* (c. f.) bzw. *cantus prius factus*. Der konstante cantus firmus wird in variabler Umgebung (Kontrapunkte, Stimmlage usw.) dargestellt. Während also der c. f. (von eingeschobenen Figuralvariationen abgesehen) unangetastet bleibt, können folgende Parameter bzw. Satzeigenschaften mehr oder weniger stark variieren:

- Kontrapunkte,
- Harmonik,
- Rhythmik,
- formale Ausdehnung.

Solche Variationsreihen finden sich in der Klaviermusik der englischen Virginalisten. Im England Elisabeths der Ersten (1588–1603) blühte die *Virginalmusik*. Sie ist gekennzeichnet durch die Entwicklung des instrumententypischen Idioms der Cembalomusik (bzw. des Virginals). Ein Großteil des Repertoires der Virginalisten bilden Variationen, nämlich Variationsreihen über Lieder, Cantus-firmus-Variationen eben, oder *grounds*, Variationen über konstantem Bass (vgl. Kapitel 11.7). Sweelinck und Scheidt übernehmen diese Errungenschaften auf

dem Kontinent. So finden sich in Scheidts *Tabulatura Nova*¹¹ zahlreiche Variationsreihen über geistliche und weltliche Lieder. Scheidts Variationsreihen zeigen folgenden, typischen Aufbau:

- Vorstellung der Liedmelodie im vierstimmig-homophonen Satz; der c. f. liegt meist gut erkennbar in der Oberstimme.
- Wandern des c. f. durch verschiedene Stimmlagen, dabei Variierung der Stimmenzahl (4, 3 oder auch nur 2 Stimmen). Variation entsteht durch Veränderung der Kontrapunkte oder der Mensur des cantus firmus (vor allem durch Augmentation, selten durch Diminution).
- Oft Vorstellung des c. f. in einem Bicinium im doppelten Kontrapunkt.
- Gegen Ende oft Figurierung des c.f. (also Anwendung der Technik der Figuralvariation).

Dies sind zugleich die wichtigsten Techniken der sogenannten *kontrapunktischen Variation*, s. u. S. 312.

Die norddeutsche Orgel erlaubte es, den cantus firmus in breiten Notenwerten im Orgelpedal zu führen. Bei Wahl eines Registers in geeigneter Fußtonlage konnte er dabei in allen Stimmlagen (Oberstimme, Mittelstimmen, Bass) erklingen. Scheidt nutzt diese Möglichkeiten weidlich aus.

Joseph Haydn greift die Technik der cantus-firmus-Variation im langsamen Satz seines Kaiserquartetts (op. 76 Nr. 3) auf. Wir sehen eine planvolle, zyklische Anlage dieser Variationsreihe:

- Die Liedmelodie wandert durch alle Instrumente, von der Sopranlage in der Primgeige ausgehend, am Ende dorthin zurückkehrend.
- Die Satztechnik verfeinert sich von homophonem Satz zu immer stärker polyphoner Setzweise.
- Die Klangfülle wird von Variation zu Variation gesteigert (Var. I: Bicinium, Var. IV: Transformation des c. f. in hohe Lage, Vierstimmigkeit).

Die Liedmelodie wird in ersten Violine im Stile eines unfigurierten Choral-satzes vorgestellt. Die Melodie wird durch Homophonie und vor allem die Präsentation in der Sopranlage herausgestellt (siehe Bsp. 11.9).

Variation 1 ist ein Bicinium von Vl. 2 (c.f. in der Unterstimme) und Vl. 1 (Figurationen, heterogene Polyphonie). Die Melodie bleibt durch den Kontrast zwischen figuriertem Kontrapunkt und gleichmäßiger Bewegung in ruhigen Vierteln gut erkennbar. Haydn knüpft an die Tradition der Choralbicinien in den barocken Variationsreihen an (siehe Bsp. 11.10).

¹¹ Der Titel spielt auf eine neue Art der Notation an: Partiturnotation statt Tabulatur.

Bsp. 11.9: Haydn, *Kaiserquartett*, VariationsthemaBsp. 11.10: Haydn, *Kaiserquartett*, Variation 1

Variation 2 ist drei- bis vierstimmig. Das Variationsthema erscheint in der Tenorlage im Violoncello. Dies ist ein bewusster Instrumentationseffekt: Das Cello klingt in der Tenorlage strahlender als die Viola in gleicher Lage. Der Bass liegt folglich in der schwächeren Bratsche. Es treten polyphone Gegenstimmen in den Violinen hinzu (siehe Bsp. 11.11).



Bsp. 11.11: Haydn, *Kaiserquartett*, Variation 2

Auch Variation 3 ist drei- bis vierstimmig. Der Cantus liegt in Altlage in der Viola und ist in einen polyphonen Satz eingebettet. Die beiden Violinen tauschen die Stimmen; dies greift die Tradition des mehrfachen Kontrapunkts in den alten Variationsreihen auf. Wir sehen hier auch die in der Klassik wichtige Technik der *durchbrochenen Arbeit* (Bsp. 11.12).

Die vierte Variation (Bsp. 11.13) lässt die Liedmelodie abschließend wieder in der Oberstimme (Vl. 1) erklingen. Auch die Faktur (Choralsatz) erinnert an die Themenvorstellung, jedoch ist der Satz nun stärker mit polyphonen Elementen durchsetzt. Vor allem gibt es deutliche Veränderungen in der Harmonik. So wird der Anfang harmonisch gegen den Strich gebürstet und in e-moll aufgefasst. Der Satz ist wieder vollklingend vierstimmig. Durch die Veränderung der Oktavlage der Liedmelodie und des Satzes insgesamt wird in verhaltener Form die feste Struktur des c. f. aufgebrochen. Am Ende steht in klassischer Manier eine knappe *Codetta*.

Kontrapunktische Variation

Kontrapunktischer Variation bezeichnet eher eine Technik (weniger eine eigene Gattung), welche oft in Variationsreihen über einen *cantus firmus* anzutreffen ist. Darunter fällt zum einen die Anwendung kontrapunktischer Verfahren

7

Bsp. 11.12: Haydn, *Kaiserquartett*, Variation 3

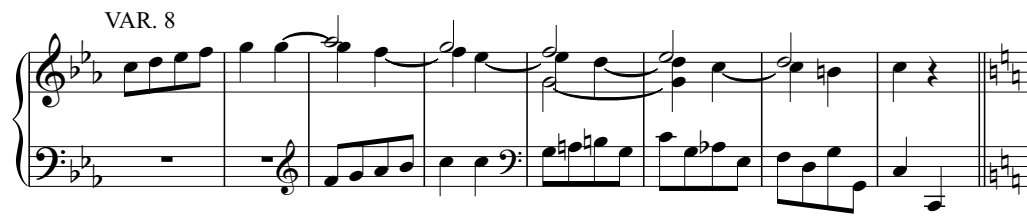
Bsp. 11.13: Haydn, *Kaiserquartett*, vierte und letzte Variation

als Variationsmittel zu verstehen, etwa, wenn ein homophoner Satz, z. B. ein Lied, in einen durchimitierten Satz übergeführt wird. Beispiele dafür sind die Variationen VIII und IX aus Mozarts Variationsreihe zu *Ah, vous dirai-je, Maman* (Bsp. 11.14). Die Liedmelodie wird zunächst homophon begleitet. Die achte Variation jedoch bringt eine augenzwinkernde Nachahmung des barocken Stils (in der hier gut passenden Mollvariante) und auch die neunte gefällt sich im Gehabe eines durchimitierten, ebenfalls pseudo-barocken Satzes.

THEMA



VAR. 8



VAR. 9



Bsp. 11.14: Mozart, Variationen *Ah, vous dirai-je, Maman*

Zum zweiten bezeichnet *kontrapunktische Variation* solche Variationsformen, die einen *cantus firmus* mit anspruchsvollen Kontrapunkttechniken umgeben:

- Zum c. f. treten Kontrapunkte, die kanonisch geführt werden.
- Der c. f. selbst wird kanonisch oder fugiert behandelt.
- Der c. f. oder andere Elemente des Satzes werden *kontrapunktischen Künsten* unterworfen. Dies sind zum Beispiel
 - mehrfacher Kontrapunkt (Stimmtausch),

– Augmentation/Diminution.

Bachs *Kanonische Veränderungen* über das Weihnachtslied *Vom Himmel hoch da komm ich her* bilden ein Musterexempel dieser Gattung. Fünf Variationen (auf die gesonderte Vorstellung des bekannten Weihnachtsliedes als »Thema« kann Bach verzichten) kleiden den c. f. mit kanonischen Gegenstimmen ein bzw. führen ihn selbst kanonisch. In den ersten vier Variationen ist der c. f. – in breiten Notenwerten – entweder in der Sopran- oder Bassstimme präsent. Die übrigen Stimmen bilden Kanons in verschiedenen Formen und ggf. noch eine freie Gegenstimme zu dem Gefüge aus c. f. und Kanonstimmen. Das Motivmaterial wird dabei zum Teil aus dem c. f. entwickelt. Variation 5 führt den c. f. selbst kanonisch; er erscheint nun in kurzen Notenwerten. Dazu tritt eine Bassstimme und teilweise eine weitere, freie Gegenstimme. Den Beschluss bildet eine Engführung aller Choralzeilen und der BACH-Signatur.

Die vierte Variation (Bsp. 11.15) zeigt einen stark kolorierten Kontrapunkt in der Oberstimme. Die Bassstimme wird als Augmentationskanon in einem Achtel Abstand in der Unteroktave geführt. Die zweite Mittelstimme führt einen freien Kontrapunkt. In Tenorlage erklingt dazu im Orgelpedal der cantus firmus.

VAR. IV a 2 Clav. e Ped.

In Canone all' Ottava per augmentationem

The musical score for Variation IV is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece in C major, 3/4 time. The right hand (treble clef) plays a complex, highly decorated melody. The left hand (bass clef) plays a bass line that is an octave lower and in augmentation (longer note values) relative to the right hand. The second system continues the piece, showing the right hand's intricate patterns and the left hand's corresponding augmented bass line. The third system shows the right hand's melody becoming more rhythmic and the left hand's bass line providing a steady accompaniment. The score is written for two keyboards and pedal.

Bsp. 11.15: Bach, *Kanonische Veränderungen*, Var. IV

11.9 Figuralvariation und Charaktervariation

Bei der Figuralvariation wird die Melodie des zugrundeliegenden Themas (des Liedes, des *cantus firmus* etc.) verziert, koloriert, eben *figuriert*. Harmonik und Kadenzverlauf des Themas bleiben zumeist erkennbar. Variabel ist die Kolorierung (Einführung kleinerer Notenwerte, Umspielungen usw.). Bisweilen gibt es auch eine Dekolorierung. Die Variation durch Figuration ist eine wichtige Technik in allen Epochen und Stilen.

Einen grundlegenden Anlass zur Hinzufügung von Figurationen zu einer Vorlage, also zum Verfertigen oder Improvisieren einer Figuralvariation, boten Intavolierungen von Vokalmusik.

Traditionell werden Variationsthemen gerne mit einem zunächst geringen, später stärkeren Figurationsgrad versehen (Steigerung der rhythmischen Intensität).

Der Begriff *Charaktervariation* ist nicht gerade glücklich gewählt, denn selbstverständlich kann jeder Eingriff den Charakter eines Themas verändern (beispielsweise auch eine Figuration). Gemeint sind Variationsformen, welche das äußere Gepräge einer Vorlage beeinflussen (z. B. den Charakter eines Tanzes in einen anderen überführen, das Tongeschlecht oder Tempo ändern usw.). Konstant sind einzelne Motive und/oder Elemente der Harmonik und/oder die Periodik des Themas. Während ansatzweise Charaktervariationen in allen Epochen erkennbar sind, werden sie im Allgemeinen als typisch für die Epoche Klassik/Romantik (Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Tschaikowsky, Reger u. v. a.) angesehen. In Variationswerken der Klassik finden sich Sätze mit Charaktervariationen häufig gegen Ende der Variationsreihe.

Bereits die Orgelpartiten der nord- und mitteldeutschen Orgelschule der Bach-Zeit (Böhm, Pachelbel, Bach) zitieren den c. f. nicht mehr durchgehend (wie dies in den Variationsreihen des Frühbarock der Fall ist), sondern lösen ihn auf und figurieren ihn. Die Variation erfolgt meist durch verschiedene Grade und Formen der Figuration im c. f. und den weiteren Stimmen. Jedoch erfolgen auch Eingriffe in den »Charakter« der Vorlage (z. B. Wechsel der Taktart oder des Modus; beliebt ist auch der Wechsel vom diatonischen in den chromatischen Stil).

Bachs frühe Partita über das protestantische Kirchenlied *O Gott, du frommer Gott* (Bsp. 11.16) stellt zunächst die Chormelodie in einem schlichten, homophonen Choralsatz (im Stile einer Gemeindebegleitung) vor. Die zweite »Partita«¹² ist im Stile einer *Continuoarie* (Ritornell im Bass, hier sehr knapp,

12 Der Begriff *Partita* bezeichnet hier sowohl die Gattung (also die Satzfolge als Ganzes) wie auch die Einzelsätze.

dazu eine kantable Oberstimme) gehalten. Der c. f. wird unterbrochen, figuriert und sogar Echoeffekten unterworfen. Die dritte Partita zeigt die Umriss der Melodie in der Oberstimme, dazu figurierte Kontrapunkte. In weiteren Sätzen werden der Grad der Figuration und die Stimmenzahl variiert. Die siebte Partita stellt eine Charaktervariation dar (Veränderung der Taktart), ebenso die achte (chromatischer Stil).

The image displays a musical score for Johann Sebastian Bach's Choralpartita 'O Gott, du frommer Gott'. The score is organized into five systems, each representing a different Partita. The first system contains Partita I and Partita II. The second system contains Partita III. The third system contains Partita VII. The fourth system contains Partita VIII. Each Partita is written for a single melodic line (treble clef) and a figured bass (bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and figured bass notation (numbers 1-7) to indicate the harmonic structure for the basso continuo.

Bsp. 11.16: Bach, Choralpartita *O Gott, du frommer Gott*

Es ist denkbar, dass Bach an den Textstrophen des Kirchenliedes von Johann Heermann (1630) entlang komponiert hat. Demnach wäre Partita VII eine Art *Totentanz* (»Laß mich an meinem End' auf Christi Tod abscheiden, die Seele nimm zu dir [...]«). Die achte Partita ist dezidiert im damals modischen chromatischen Stil verfasst. Auch dies könnte dem Text geschuldet sein (»Wenn du die Toten wirst [...]«). Die Geschäftigkeit des Continuobasses in der Partita 2 könnte dem Text »Gib, daß ich tu mit Fleiß« Rechnung tragen.

Mozarts Klaviersonate A-dur beginnt mit einem Variationssatz. Das bekannte Variationsthema (Bsp. 11.17) ist ein dreiteiliges Lied, dessen Hauptteil als Periode mit satzartigen Teilsätzen gebaut ist. Der Formverlauf ist prägnant und lässt sich gut memorieren und damit beim Hören leicht wiedererkennen.



Bsp. 11.17: Mozart, Klaviersonate A-dur, 1. Satz, Variationsthema

Die Variationsreihe beginnt mit Figuralvariationen, wobei Mozart (wie seinerzeit üblich) von Satz zu Satz eine gewisse Intensivierung komponiert. In der ersten Variation (Bsp. 11.18) wird die Hauptlinie der Melodie umspielt, indem sie erstmals und systematisch mit chromatischen Nebennoten angereichert wird (im Thema gab es eine einzige tonartfremde, chromatische Note). Zwischen dem Periodenvorder- und -nachsatz wechselt das Figurationsmodell.



Bsp. 11.18: Mozart, Klaviersonate A-dur, Variation 1

Variation 2 (Bsp. 11.19) zeigt eine neue Form der Melodieausschmückung und eine Intensivierung der Bewegungsform im Begleitmodell.

Insofern als die dritte Variation eine Minore-Variation ist, sehen wir hier eine Charaktervariation (Bsp. 11.20). Die Figuration wird noch ausschweifender als in den beiden vorangegangenen Variationen.

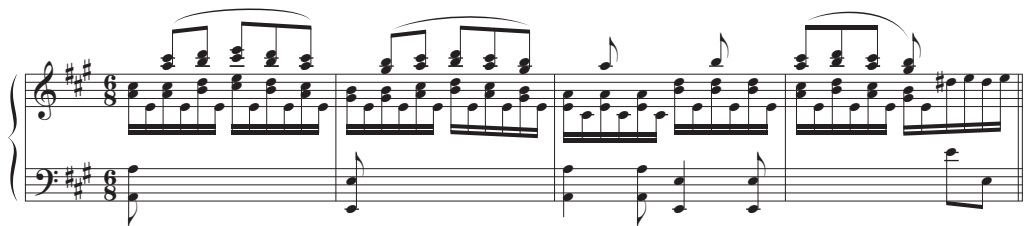


Bsp. 11.19: Mozart, Klaviersonate A-dur, Variation 2



Bsp. 11.20: Mozart, Klaviersonate A-dur, Variation 3

Variation 4 (Bsp. 11.21) steigert wiederum den Figurationsgrad, diesmal unter Ausnutzung eines pianistischen Effekts (Übergreifen der linken Hand).



Bsp. 11.21: Mozart, Klaviersonate A-dur, Variation 4

Die fünfte Variation ändert das Tempo in ein Adagio und damit den Charakter des Themas grundlegend. Die sechste und letzte Variation ist ebenfalls eine Charaktervariation; der Takt wechselt in den 4/4-Takt. Erstmals ändern sich innerhalb einer Variation der Grad der Figuration und die Variationstechnik:

- Achtel- und Sechzehntelfigurationen wechseln sich ab.

- Wir sehen verschiedene Begleitmodelle.
- Chromatische Durchgänge werden gegen diatonische Flächen gesetzt.
- Am Ende gibt es eine Coda.

Dies alles betont den Finalcharakter: Die bisher angewandten Variationstechniken werden zusammengefasst, im Sinne einer Schlusssteigerung.

Max Regers Variationen über das Variationsthema aus Mozarts Sonate A-dur sind als Charaktervariationen angelegt. Jeder Satz kann für sich genommen als romantisches Charakterstück betrachtet werden. Dazu trägt schon bei, dass die Variationen keineswegs tonal einheitlich sind (Tonartenfolge A, F, a, e, a, D, F, E). Nachdem als Verbeugung vor Mozart zu Beginn das Thema in seinem originalen Satz zitiert (instrumentiert) wurde, erklingt eine Variationsfolge, in welcher das Thema zunächst immer stärker verändert und verfremdet wird. Mit Variation 6 wird wieder eine größere Nähe zum Original erkennbar, wohingegen die letzte Variation es nur noch in Umrissen errahnen lässt.

Variation 1 knüpft zunächst an die Tradition der Figuralvariation an. Das Thema wandert durch verschiedene Instrumente. Dazu treten Kontrapunkte und Figurationen. Die Periodik des Themas bleibt erhalten.

Variation 2: Auch hier ist die Themenmelodie durchgehend vorhanden, nun allerdings in Umkehrung (das Prinzip der *kontrapunktischen Variation* einsetzend).

Die weiteren Variationen sind typische Charaktervariationen: Tempo und Charakter ändern sich, die Melodik, Harmonik und Form des Themas werden aufgelöst.

Variation 3: Taktart und Tongeschlecht werden verändert.

Variation 4: Das Tempo kontrastiert stark; erheblich verändert wird auch die Harmonik.

Variation 5 zeigt eine Auflösung der Form (Periodik). Dieser Satz ist eine in sich kontrastierende Variation – die Einheitlichkeit des Charakters, welche die bisherigen Variationen kennzeichnete, wird aufgegeben.

Variation 6: Nach den zuletzt erheblichen Veränderungen erfolgt hier nun überraschend eine Restaurierung des Variationsthemas und seiner Form, bei allerdings verändertem Metrum.

Variation 7 setzt die in der sechsten Variation beobachtete Tendenz fort. Dort wird auch das 6/8-Metrum wiederhergestellt.

Variation 8 kontrastiert maximal zu allen bisherigen Sätzen. Sie zeigt die Verwandlung der Vorlage in ein symphonisches Adagio. Die Melodik und die Taktordnung des Themas sind nur noch schattenhaft erkennbar.

Den Abschluss bildet in Regers Variationszyklen meist der Rückgriff auf barocke Techniken in Gestalt einer Fuge, hier einer Doppelfuge über den Anfang des Themas. An deren Ende erklingt eine Kombination der Fugenthemen mit dem Hauptthema.

12 | Vokalmusik

Zumindest wenn man die artifizielle Musik betrachtet, zeigt sich die Vokalmusik gegenüber der Instrumentalmusik als die ältere. Allerdings stellen sich die Möglichkeiten und Probleme der bewusster Formbildung in der Instrumentalmusik unmittelbarer dar als in Gattungen, die einen Text vertonen. Dies wurde bereits bei der Betrachtung der lateinischen Motette der klassischen Vokalpolyphonie diskutiert¹. Dort determiniert die Textvorlage die musikalische Form. Nachdem sich Formmodelle und Gattungen in der Instrumentalmusik entwickelten, wirkten diese auch wieder auf Gattungen der Vokalmusik zurück.

Man kann viele Werke der Vokalmusik seit der späten Barockzeit und danach auch ohne Betrachtung des Textes rezipieren und bis zu einem gewissen Grad analysieren und verstehen. Der Gehalt des Textes kann in durchaus unterschiedlichem Maß auf die Formbildung Einfluss nehmen. Dabei ist es eher die Ausnahme, wenn die Vertonung ein naives Abbild des Textgehalts darstellt.

Mit der Herausbildung des weltlichen Gegenstücks zur Motette, dem *Madrigal* zeigt sich in Gestalt der sog. *Madrigalisten* erstmals deutlich so etwas wie *Tonmalerei*, woraus um 1600 in Italien die Monodie der *seconda pratica* und mit ihr die Tradition der Komposition mit musikalisch-rhetorischen Figuren erwächst.

Der Anspruch einer textlich-inhaltlichen Vorlage kann sich auch unabhängig von einer direkten Textvertonung in musikalischer Formbildung niederschlagen, zum Beispiel in den Erinnerungs- und Leitmotiven in Gattungen im Umfeld oder der Nachfolge des Musikdramas. Fragen des Wort-Ton-Verhältnisses werden auch bei der Betrachtung des Kunstliedes wichtig. Bereits die Entscheidung des Komponisten für die Formgebung als Strophen- oder durchkomponiertes Lied prägt das Verhältnis von Textvorlage und Vertonung.

12.1 Das Madrigal und die *seconda pratica*

Clemens Kühn sieht im Madrigal den erstmaligen »Einbruch des Subjektiven in die Kompositionsgeschichte«.² Die Geschichte des Madrigals reicht bis in das 13. Jahrhundert zurück. Hier sei nur die Spätform des Madrigals um 1600 betrachtet. Entwickelt hat sich das Madrigal des 16. Jahrhunderts aus der homo-

¹ Vgl. Kapitel 10.1

² KÜHN: Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen, S. 78.

phonen *Frottola* (ital. *Frottola*: »Flause«³ oder auch »Schwarm«⁴). Das Madrigal reichert diese um Elemente der Polyphonie an. Dadurch ähnelt es äußerlich der durchimitierten Motette: Jede Textzeile, nicht selten sogar jedes Wort, erhält ein neues Soggetto, das durchimitiert wird. Der Ausdruck des Textes und des Affektes dominieren dabei die Musik, weitaus stärker als in der geistlichen Musik der parallel entstandenen Motetten. Satztechnische Kühnheiten wie direkte Chromatik, Querstände, harte Dissonanzen und der bewusste Einsatz eigentlich »verbotener« Melodieintervalle sind möglich. Diese Elemente, *Madrigalismi* genannt, dienen der Tonmalerei. Die Satztechnik stellt sich in den Dienst der Textausdeutung.

In Claudio Monteverdis Madrigal *Piagn' e sospira* aus dem vierten Madrigalbuch (Bsp. 12.1 gibt den Anfang wieder) wird das »Weinen« durch das chromatische Soggetto versinnbildlicht. Dieses Soggetto wird äußerst weiträumig durchgeführt, begleitet von Madrigalismi zu den übrigen Textworten. Man beachte das Melisma zu »fuggon«, den harten Einsatz des Altus (im Abstand einer verminderten Quarte), das durch eine gewisse Kurzatmigkeit versinnbildlichte Seufzen (»sospira«) und den fallenden Gestus.

Der zweite Teil des Madrigals kontrastiert durch den Wechsel in den aus der *Frottola* bekannten *contrapunctus simplex*.

Monteverdi (1567–1643) prägte im Vorwort zum 5. Madrigalbuch (1605) die beiden Begriffe *prima pratica*, den polyphonen Stil der alten Vokalpolyphonie bezeichnend, und *seconda pratica*, abzielend auf den in seinen Madrigalen angewendeten neuen Stil, welcher um der Textauslegung willen Freiheiten vom Kontrapunkt gestattet. Während in der *prima pratica* die *armonia* (die »Harmonie«, d. h. der Kontrapunkt) über die *oratione* (die Rede, der Gehalt des Textes) herrsche, sei es in der *seconda pratica* umgekehrt.⁵ Ein Zug der *seconda pratica* ist auch die Entwicklung der Monodie (in der Orientierung an der antiken Rezitation). Diese führte zu einem Satztypus, der die Entwicklung des Generalbasses und des akkordischen Denkens beförderte. Tabelle 12.1 stellt die Hauptmerkmale der beiden Stilrichtungen einander gegenüber.

Der *stylo moderno* findet seine Anwendung in der gerade entstehenden Oper und im Konzert, daneben natürlich in allen Gattungen im Umfeld des Madrigals.

Monteverdis *Lamento di Arianna* zeigt eine Fülle von textlich motivierten Verstößen gegen den tradierten Kontrapunkt. Auch die Satzstruktur – Monodie mit Generalbassbegleitung – ist zukunftsweisend.

3 Ebd., S. 82.

4 DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2, Sp. 84.

5 Vgl. MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 7.

Monteverdi, Piagn' e sospira, 4. Madrigalbuch

Canto

Quinto

Alto

Tenore

Basso

Madrigalisten

Pia - - - gn'e - - - so-spi -

Pia - - - gn'e - - - so-spi - ra so-spi -

Pia - - - gn'e - - - so-spi - ra E quan-d'i cal-di-rag-gi fug gon la greg-g'a la dol-

Piagn' - Weinen: Chromatik sospira - Seufzen: Pausen fugon - geflohen

ra E quan-d'i cal-di-rag-gi fug - - - gon la greg-g'a la dol-c'om-br'as-si - se Ne - la scor - za de Pi -

Pia - - - gn'e - - -

- ra E quan d'i rag-gi Fug - - - gon la greg-g'a la dol c'om-br'as-si - se Ne la scor - za de

c'ombr' as-si - se Ne la scor - sa de Pi - ni o pur de' fag - - - gi Se gnò__ l'a-ma-to no -

Bsp. 12.1: Monteverdi, Madrigal *Piagn'e sospira*

Tabelle 12.1: Prima und seconda pratica

Prima pratica (später: stylo antiquo)	Seconda pratica (später: stylo moderno)
Polyphonie, alle Stimmen gleichberechtigt und funktional nicht differenziert.	Monodie: (General-) Bassstimme und solistische Stimme(n), dem Sprachduktus folgend.
Strenger Satz: Dissonanzen sind reglementiert (Durchgänge, Vorhalte).	Freier Satz: Dissonanzen sind gestattet, wenn sie den Text ausdeuten.
Strenge Rhythmik (fließende Übergänge, keine Kontraste).	Freie Rhythmik (dem Sprachduktus folgend, grelle Kontraste sind möglich).

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C).

System 1:

- Annotations: *Dissonanz*, *Dissonanz*, *Ausruf (Spitzenton d)*, *Überm. Dreiklang*, *Dissonanz*
- Lyrics: La - scia - te mi mo - ri - re la - scia - te mi mo - ri - re, e chi vo -
- German translation: Laßt mich sterben, Absturz bei morire und wer, wollt
- Additional notes: *Melodiebogen (5>)*

System 2:

- Annotations: *Dissonanz*, *Erregte Achtel*, *Dissonanz*, *„groß“ Dissonanz*, *h gegen b*
- Lyrics: le - te voi che mi con - for - te in co-si du - ra sor - te, in co-si gran mar - ti - re, la -
- German translation: ihr, der mich tröstet in so hartem Schicksal, in so großem Mar-tyrium, laßt

System 3:

- Annotations: *fast wörtliche Wiederholung; das Varietas-Prinzip ist außer Kraft gesetzt.*, *Kurzer Auftakt (Sprachrhythmus)*
- Lyrics: scia - te mi mo - ri - re la - scia - te mi mo - ri - re.
- German translation: mich sterben

Bsp. 12.2: Monteverdi, *Lamento i Arianna*

12.2 Die protestantische, deutschsprachige Motette

Am 31.10.1517 schlägt Martin Luther seine 95 Thesen an die Schlosskirche zu Wittenberg. Damit beginnt die Reformation, welche auch die Kirchenmusik spaltet. Der reformierte Gottesdienst ist deutschsprachig. Die Gemeinde soll am liturgischen Geschehen teilnehmen, was in der katholischen Kirche die lateinische Sprache verhindert. Der Musik fällt nunmehr stärker als bislang die Aufgabe zu, den geistlichen Text zu illustrieren, dem Zuhörer verständlich zu machen. Dies geht Hand in Hand mit der figürlich-plastischen Tonsprache, welche die sich nunmehr entwickelnden musikalisch-rhetorischen Figuren (und die Lehre von ihrem Gebrauch) ermöglichen. Sie vermitteln die in Italien entstehenden Errungenschaften der Oper und der *seconda pratica* in die deutschsprachige Kirchenmusik. Die wichtigste Persönlichkeit bildet in diesem Zusammenhang Heinrich Schütz. Er reiste mit 24 Jahren nach Italien und studierte von 1609 bis 1613 in Venedig bei Giovanni Gabrieli.

Musikalisch-rhetorische Figuren stellen ebenso wie rhetorische Figuren in der Sprache zunächst nur Abweichungen von der üblichen Redeweise dar. In der Musik sind dies Freiheiten vom traditionellen Satz, die zu Bedeutungsträgern werden. Der Schütz-Schüler Christoph Bernhard schreibt in seinem *Tractatus compositionis augmentatus*:

Von dem Stylo Theatralli insgemein

[...]

(4) Daher soll man das freudige, freudig, das traurige, traurig, das geschwinde, geschwind, das langsame, langsam (etc.) machen.

(5) Vornehmlich soll dasjenige, was in gemeiner Rede erhoben wird, hoch, das niedrige niedrig gesetzt werden.

(6) Gleiches ist zu observieren von denen Reden, wo des Himmels, der Erden und Hölle gedacht wird.

(7) Die Fragen werden gemeinem Brauche nach am Ende eine Secunde höher als die vorhergehende Sylbe gesetzt[...].⁶

Die reformatorische deutsche Motette steht insofern in der Tradition der lateinischen Motette, als auch in ihr der Text abschnittsweise bearbeitet wird. Unterschiedliche Formen der Imitation, der Polyphonie oder auch homophoner Abschnitte prägen das individuelle Werk. Viel stärker als in den Motetten Palestrinas und selbst Lassos sind in ihnen figürliche Bildungen erkennbar, die den Text entweder abbildend oder deutend kommentieren.

⁶ Zitiert nach MÜLLER-BLATTAU: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, S. 83.

Heinrich Schützens Motette *Die Himmel rühmen die Ehre Gottes* (Noten s. u. S. 411) zeigt zunächst die traditionelle Figur der *Fuga*⁷ (dreistimmig durchimitierter Anfang). Ein *Antitheton* bildet die homophone Antwort des vollen, fünfstimmigen Chores. Dessen Oberstimme ähnelt dem alten Psalmodiemodell, vollzieht sogar dessen Gliederung in *Initium*, *Mediatio* und *Terminatio* nach.





Lobt Gott ge-trost mit Sin-gen, froh-lock, du christ-lich Schar! Ob du gleich hier mußt tra-gen viel
 Dir soll es nicht miß-lin-gen, Gott hilft dir im-mer-dar.
 Wi-der-wär-tig-keit, sollst du doch nicht ver-za-gen; er hilft aus al-lem Leid.

Bsp. 12.6: *Lobt Gott getrost mit Singen*, Kontrafaktur

Komposition. Die sog. *Parodiemesse* war in der Vokalpolyphonie der Renaissance eine verbreitete Gattung. Als Vorlagen dienten geistliche Motetten ebenso wie Chansons und Madrigale (durchaus auch erotischen Inhalts). Die Vorlage konnte unterschiedlich verwendet werden:

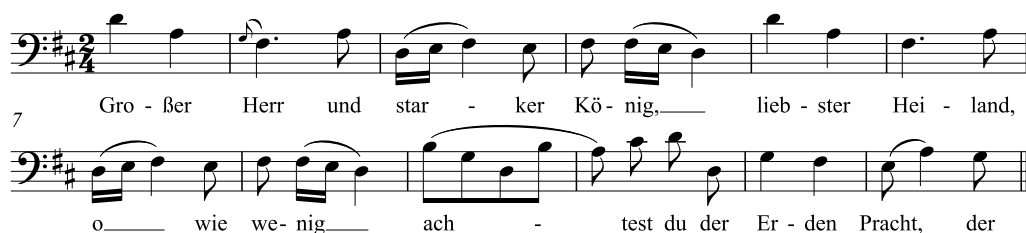
- a) oft durch Übernahme eines kompletten Satzes, mit hinzukomponierten Einschüben,
- b) durch Übernahme des Satzanfangs,
- c) indem ein Satzausschnitt (z. B. ein Stimmenpaar) zitiert wird
- d) oder durch das Zitat einzelner Stimmen (in erster Linie des *cantus firmus*).

Diese Tradition ist bis in die Bach-Zeit hinein wirksam. Bach hat etliche textgebundene Werke umgearbeitet. Das bekannteste Beispiel ist das Weihnachtssoratorium, in welchem einige Sätze parodiert sind. So findet sich die Vorlage für die Nr. 8 der ersten Kantate, die Arie *Großer Herr und starker König* in der weltlichen Arie *Kron und Preis gekrönter Damen* aus der Kantate BWV 214, *Tönet, ihr Pauken! Erschallet, Trompeten!*, einer Huldigungskantate. Der Textinhalt in beiden Werken ist in mancher Hinsicht konträr, allerdings steht die Sphäre des Königlichen (Arie mit Solotrompete als königlichem Instrument) in beiden Fällen im Zentrum der Aussage. Der neue Text im Weihnachtssoratorium lässt sich metrisch problemlos adaptieren.



7 Kron' und Preis ge-krön-ter Da-men, Kö-ni-gin! mit
 dei-nem Na-men füll' ich die-sen Kreis der Welt, die-sen

Bsp. 12.7: Bach, Kantate Nr. 214, Bassarie

Bsp. 12.8: Bach, *Weihnachtsoratorium*, Nr. 8

Das Ergebnis der Parodie im Weihnachtsoratorium ist sinnfällig, selbst wenn man das Original nicht kennt (was für die meisten Konzert- bzw. Gottesdienstbesucher zutreffen dürfte). Daran wird ein wichtiger Grundsatz bei der Analyse von textgebundenen Werken deutlich: *Das Wort-Ton-Verhältnis ist für die Beurteilung eines Vokalwerkes zweitrangig.*

Das heißt nicht, dass es außer Acht zu lassen ist. Die Stimmigkeit eines Vokalwerkes ergibt sich jedoch stärker aus den absolut-musikalischen Gegebenheiten, der Form im weitesten Sinne also, als aus einer naiven Textillustration. Mit anderen Worten: Man sollte ein Vokalwerk auch so analysieren, als existierte keine Textunterlegung.

Zugleich ist mindestens bei Vokalstücken, denen ein poetischer Text, ein Gedicht, zugrunde liegt (insbesondere also Kunstliedern) das Verhältnis von Textstruktur und musikalischer Form zu untersuchen. Man kommt dabei um eine ansatzweise Betrachtung der Textvorlage aus der Perspektive der Literaturwissenschaft nicht herum. Eine Vertonung kann der Struktur der Textvorlage folgen, kann ihr aber auch absichtsvoll entgegenwirken.

Die Chormotette

Aus der oben dargestellten Tradition des deutschen Gesanges in der evangelischen Kirche seit Martin Luther (der höchstpersönlich etliche epochale Melodien zum Repertoire beisteuerte) ergab sich zwanglos, das neue Liedrepertoire in die *Figuralmusik* einzubeziehen, die für mehr oder weniger festliche Anlässe komponierten, kunstvoll polyphonen und teils diminuierten Kompositionen im Repertoire der evangelischen Kantoreien. Dabei wurde die Liedmelodie polyphon-imitatorisch umrankt, verblieb aber oft in der Oberstimme. Kennzeichen der Gattung *Chormotette* sind:

- Eine Stimme führt den cantus firmus in breiten Notenwerten.

- Der c. f. erscheint abschnittsweise.
- Die übrigen Stimmen imitieren die Abschnittsanfänge vor oder nach oder kontrapunktieren frei.
- Die Gestaltung ist nicht schematisch, sondern variabel (das Varietas-Prinzip wirkt noch nach).

In der Chormotette *Christe, der du bist Tag und Licht* von Michael Praetorius (Bsp. 12.9) liegt der *cantus firmus* in der Diskantstimme. Zunächst imitiert der Tenor kanonisch in der Unteroktave, der Alt freier im Quartabstand. Auch die übrigen Liedzeilen werden imitatorisch behandelt, teils vorimitiert. In T. 13 endet der *cantus firmus* in einer *cadenza sfuggita* (einer »geflohenen« Kadenz), die Unterstimmen kadenzieren ihrerseits regelgerecht eine Mensur später, jedoch im falschen Ton. Ungewöhnlich ist, dass daraufhin die letzten beiden Melodieabschnitte erneut durchgeführt werden, in einer neuen Bearbeitungsform, in der in den Unterstimmen ausschließlich die *Conclusio* des Textes (»lehr uns den Weg der Wahrheit ganz«) vertont ist.

Züge der Chormotette finden sich auch in den Eingangssätzen der Choral-kantaten Bachs (s. u. S. 342), dort kombiniert mit dem damals modernen Prinzip der Ritornellform.

12.3 Das Koordinatensystem der Oper

Den Formen und (Unter-) Gattungen, die in einer Oper im 18. Jahrhundert auftreten, kommen innerhalb des dramatischen Geschehens gegensätzliche Funktionen zu. Gegenpole bilden das *Rezitativ* und die *Arie*.

Rezitativ: In Rezitativen werden diejenigen Textelemente vorgetragen, welche die Handlung darstellen und voranbringen. Es »sprechen« (rezitieren) entweder die handelnden Personen selbst oder Berichterstatter (z. B. der Evangelist in Passionsvertonungen).

Arien dienen der Reflexion der in den Rezitativen beförderten Handlung oder der Darstellung der Gefühlswelt der Akteure. Sie sind formal gebunden, im 18. Jahrhundert vor allem an die Form der Da-capo-Arie (siehe Kapitel 11.3). Sie unterbrechen die Handlung und geben den Protagonisten auch Gelegenheit zur virtuellen Entfaltung.

Ariosos: Das Ariosos ist kontemplativer als das Rezitativ, aber formal weniger ausladend als die Arie. Es kommt oftmals ohne die Textwiederholungen

c.f.

Chri - ste, der du bist Tag und Licht, für dir ist, Herr, ver -

Chri - ste, der du bist Tag und Licht, für dir ist, Herr, ver -

Chri - ste, der du bist Tag und Licht, für dir ist,

5

borg - gen nichts. Du vä - ter - li - ches

bor - gen nichts. Du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz, du vä - ter - li - ches Lich -

Herr, ver - bor - gen nichts. Du vä - ter - li - ches

9

Lich - tes Glanz, lehr uns den Weg der Wahr - heit

- tes Glanz, du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz, lehr uns, lehr uns den

Lich - tes Glanz, du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz, lehr uns den Weg der

13

ganz. Du vä - ter - li - ches Lich - tes Glanz, lehr

Weg der Wahr - heit ganz, lehr uns den Weg der Wahr - heit ganz, lehr

Wahr - heit ganz, der Wahr - heit ganz, lehr uns den Weg der Wahr - heit ganz, lehr

17

uns den Weg der Wahr - heit ganz.

uns, lehr uns den Weg der Wahr - heit ganz.

uns den Weg der Wahr - heit ganz.

Bsp. 12.9: Praetorius, Chormotette *Christe, der du bist Tag und Licht*

der Arie aus. Wie das Rezitativ ist es formal ungebunden und vom Text reguliert.

Ensembles vereinigen insofern die Funktionen von Arie und Rezitativ, als sie sowohl die Befindlichkeit mehrerer Protagonisten gleichzeitig darstellen (ggf. auch in ihrer musikalisch nachgezeichneten Gegensätzlichkeit) als auch Handlungselemente enthalten können.

Dies sind Bestandteile der sog. *Nummernoper*. Sie finden sich ebenso in den Gattungen Kantate, Oratorium oder Passion. In der *durchkomponierten Oper*, die keine abgeschlossenen »Nummern« besitzt, sind gleichwohl rezitativisch-darstellende und arios-reflektierende Elemente erkennbar und anhand ihrer musikalischen Eigenschaften unterscheidbar. Dies geschieht allerdings nicht in der Form abgrenzbarer Einzelsätze. Die unterschiedlichen Funktionen, welche die einzelnen Gattungen in der Nummernoper übernehmen, bleiben jedoch auch im Musikdrama erkennbar:

Voranbringen der Handlung: rezitativische Abschnitte.

Kontemplation und Reflexion: arios-kantable Abschnitte.

Dramatische Interaktion: Chöre und Ensembles (oft vereinigt in *Finali*, die am Ende eines Aktes die Handlung sich zuspitzen lassen).

Weil Chöre, Ensembles und durchkomponierte Finali die Funktionen von Rezitativ und Arie in sich einschließen, bildeten sie den ersten Schritt dahin, die funktionale Trennung zwischen beiden zu überwinden.

Die Nummernoper erlebte ihre Hochblüte in den frühen Entwicklungsphasen der Oper bis in das 19. Jahrhundert hinein (Barockoper, Oper und Singspiel in Klassik und Romantik, in den Nationalopern des 19. Jahrhunderts). Im 20. Jahrhundert hat Strawinsky sie in historisierender Absicht wiederbelebt (am deutlichsten in *The Rakes Progress*, ebenso in *Oedipus Rex*). Lebendig war sie stets in der Operette und später auch im Musical. Vorzüge der Nummernoper sind:

- Die Arien können den individuellen Fähigkeiten der Sänger der Uraufführung Rechnung tragen.
- Die Protagonisten erhalten Gelegenheit zur virtuosens Entfaltung (*Podiumsarie*): Die Handlung wird gewissermaßen eingefroren, der Sänger tritt an die Rampe, Szenenapplaus ist möglich.
- Der Komponist kann eingängige Piecen, »Gassenhauer« produzieren.
- Die Einzelsätze können sich verselbstständigen und außerhalb der Oper einer Zweitverwertung zugeführt werden.

Die Aufteilung einer Handlung in musikalische Einzelstücke kam der Haltung der Barockzeit entgegen, einem Satz einen einheitlichen Affekt zuzuweisen. Innerhalb einer Arie waren Affektwechsel nicht vorgesehen und damit dramatische Entwicklungen nicht möglich. Die Klassik entwickelt daher die starre Form der Da-capo-Arie weiter. Auch gibt es regelmäßig dramatische Verdichtungen in den Finali und Ensembles, welche einen Handlungsverlauf vergleichsweise kontinuierlich nachzeichnen können und damit die Funktionen von Rezitativ und Arie vereinen.

12.4 Das Rezitativ

Das Rezitativ in der Oper und der Kantate ist ein Abkömmling der *seconda pratica*. Es stellt eine Weiterentwicklung der Idee der Monodie dar. Formal sind Rezitative ungebunden und folgen den Erfordernissen des Textes. Musikalisch-rhetorische Figuren versinnbildlichen in den Rezitativen Bachs den Textgehalt. In der Oper stellen Rezitative in knapper, zeitsparender Form (gewissermaßen in Echtzeit) die Handlung dar. Schon deshalb kommen sie weitgehend ohne Textwiederholungen aus, bilden gewissermaßen den Vorgang des Sprechens ab⁸. Auch wird der Text meist syllabisch dargestellt. Allenfalls können wichtige Textelemente durch kurze Melismen hervorgehoben werden (was einem Rezitativ dann schon den Charakter eines Arioso verleihen kann).

Syllabik/syllabisch: Jede Textsilbe enthält einen Ton.

Melismatik/melismatisch: Einer Textsilbe sind mehrere Töne zugewiesen.

Melismatische Textierung kann einen Selbstzweck darstellen und damit als rein dekorativ-sängerische Manier in Erscheinung treten. Sie kann jedoch auch ein Mittel zur Hervorhebung des jeweiligen Textabschnittes bilden, insbesondere wenn sie einen deutlichen Gegensatz zu syllabischen Passagen erkennen lässt.

Rezitative sind selbstverständlich formal frei und ungebunden, folgen allein den Erfordernissen des Textes. Innerhalb von Oper und Kantate sind zwei Unterformen des Rezitativs zu unterscheiden:

⁸ In gesteigerter Weise ist dies in der Form des Sprechgesangs verwirklicht, der seit der zweiten Wiener Schule, dem Kreis der Komponisten um Arnold Schönberg, als Spielart der Stimmbehandlung genutzt wird.

Secco-Rezitativ: Begleitung der Sänger durch das Continuo (Bass sowie Cembalo, Orgel oder Laute als Akkordinstrument).

Accompagnato-Rezitativ: Begleitung durch das Ensemble der Instrumente (wozu in der Barockzeit auch das Continuo gehört; in der Oper der Klassik wird das Continuo tatsächlich nur noch im Secco-Rezitativ eingesetzt).

In Bachs *Matthäuspassion* werden die Evangelistenworte in Secco-Form vorgetragen. Zu den Jesusworten erklingt ein Accompagnato der Streicher, oft als Symbol eines Heiligenscheins gedeutet⁹. Verschiedene Figuren zeichnen die Gedanken und Bilder des Textes nach.

In der Nr. 14 der *Matthäuspassion* (Zählung nach Edition Peters, vgl. Bsp. 12.10) sehen wir im Secco-Abschnitt die Figur des *Transitus* (des Durchgangs), der den Ortswechsel symbolisiert (»gingen sie hinaus an den Ölberg«). Der Evangelist greift die Figur des Continuo aus T. 2 auf (*Mimesis*). Den Ortswechsel versinnbildlicht auch der Tonartwechsel (D-dur nach anfänglichem h-moll). Die beiden Sechzehntelgänge (im Continuo und der Fortsetzung im Tenor) umfassen zusammen elf Noten, denn elf Jünger begleiten Jesu Gang an den Ölberg; der zwölfte (Judas) fehlt. Im *Accompagnato* (zu den Jesusworten) fällt die *Exclamatio* beim Wort »schlagen« auf. Das Abbild des »Schlagens« und »Zerstreuens« in den Streichern ist offenkundig. Zum Wort »auferstehe« finden wir in der Jesus-Partie wie in den hohen Streichern die Figur der *Anabasis*.

Den meisten Arien der *Matthäuspassion* stellt Bach meditative Betrachtungen in Form von (von ihm so bezeichneten) Rezitativen vor, die allerdings vor allem Merkmale des *Arioso* zeigen. Diese sind folglich als *Accompagnato* gearbeitet, wobei typischerweise die Besetzung der folgenden Arie vorweggenommen wird.

12.5 Arie und Ensemble

Aria bezeichnet ursprünglich ein liedhaftes, oft strophisch angelegtes Gesangsstück. Oft diente eine Aria als Vorlage für einen Variationszyklus. Bach titulierte seine *Goldberg-Variationen* als »Aria mit Variationen«.

In der italienischen Oper im 17. Jahrhundert bezeichnet *Aria* oft Stücke, die über einem wiederholten, strophischen Bassmodell eine variable Oberstimme zeigen. Neben der Oberstimme wird bald auch der Bass frei durchkomponiert.

⁹ Die Idee, die Jesusworte durch das Streicherensemble accompagnieren zu lassen, war keineswegs Bachs Erfindung, sondern entsprach durchaus den damaligen Gepflogenheiten der Passionsvertonungen in Mitteldeutschland

Evangelista

Und da sie den Lob - ge - sang ge - spro - chen hat - ten, gin - gen sie hin - aus an den Öl - berg.

Jesus

Da sprach Je - sus zu ih - nen: In die - ser Nacht wer - det ihr euch al - le är - gern an mir. Den es - te - het ge - schrie - ben: Ich

Vivace **Moderato**

wer - de den Hir - ten schla - gen, und die Scha - fe der Her - de wer - den sich zer - streu - en. Wenn ich

a - ber auf - er - ste - he, will ich vor euch hin - ge - hen in Ga - li - lä - am.

Bsp. 12.10: Bach, *Matthäuspassion* Nr. 14

In der *Opera seria* seit der neapolitanischen Opernschule bis in die Bach-Zeit hinein und darüber hinaus dominiert das Modell der Da-capo-Arie (siehe dazu Kapitel 11.3, oben auf S. 11.3). Die Geschichte der Arie nach Bach und Händel lässt sich auch als Prozess der Loslösung vom Da-capo-Modell verstehen. Dabei bleibt jedoch die Idee der Dreiteiligkeit (bei kontrastierender Tonart des Mittelteils) oft im Hintergrund wirksam.

Mozart erweitert die Form seiner Arien (dies gilt insbesondere für seine Konzertarien), indem er sich der Sonatenhauptsatzform oder der Rondoform bedient. Damit dringt die Formwelt von Sonate, Sinfonie und Konzert in die Vokalmusik ein. In der Oper finden wir mehrteilige Arienformen, z. B. die *zweisätzliche Arie*, die oft einen kontemplativen Anfang mit einem virtuos-bravourösen Abschlussteil kombiniert. Dies kam den Usancen der Bühne entgegen, aber auch dem Bedürfnis, sich von der starren und affekteinheitlichen Da-capo-Arie lösend zu Formen zu gelangen, in denen dramatische Entwicklungen dargestellt werden können. Oft findet sich die Verbindung von *Szene* (Handlungsdarstellung) und *Arie* (Reflexion, Gefühlsdarstellung).

Die Funktion von Ensembles umfasst die Darstellung einer Handlung und die Entfaltung der Gefühlswelt der Handelnden, steht also in der Mitte zwischen den Funktionen des Rezitativs und der Arie. Für die Charakterisierung der dramatischen Positionen der im Ensemble beteiligten Protagonisten und ihrer Interaktion gibt es zwei Möglichkeiten:

1. Die Darbietung gegensätzlicher Themen im zeitlichen Nacheinander bzw. das Komponieren von Entwicklungsprozessen in Analogie zu dramatischen Verläufen,
2. die polyphone Überlagerung (Gleichzeitigkeit) verschiedener Themen.

Die Formgebung erfolgt entweder durch simple Reihung oder durch die Adaption von Formen wie dem Rondo oder der Sonatenhauptsatzform.

Die Arie in der italienischen Gesangsoper

Die italienische Gesangsoper des 19. Jahrhunderts (und im Falle Puccinis darüber hinaus) betont das Element des Gesanglichen, des Kantablen (lat. *cantare*, »singen«). Dabei bleiben Elemente des Sprechend-Erzählenden (Rezitativ) und Arisoen erhalten; es gibt nach wie vor echte Arien, in denen sogar Relikte des alten Da-capo-Musters erkennbar sind. Ein Beispiel dafür ist die Arie des Rinuccio aus Puccinis *Gianni Schicchi*. Sie zeigt zugleich eine einfache, populäre Periodik, die zum Modell für viele Stile der Popularmusik (Schlager) wurde (Bsp. 12.11).

Fi - renze è co-me un al-be-ro flo - ri - to, che in piaz-za dei Si-gno-ri ha tronco e fron-de,
ma le ra-di-ci for-ze nuove ap - por-ta-no dal-le con-val - li lim - pid - e e fe - con-de!

Bsp. 12.11: Puccini, *Gianni Schicchi*, Arie des Rinuccio, erster Abschnitt

Die Phraseneinteilung ist regelmäßig, beinahe simpel. Nach jeder Phrase hat der Sänger Gelegenheit zu atmen, das Orchester begleitet in einem heterogenhomophonen Satz, d. h. es stützt den Sänger und ordnet sich ihm unter, ohne wesentlich in das Geschehen einzugreifen. Die Darstellung der Aussage der Arie wird der Partie des Solisten überlassen, die Entfaltung der Gesangsstimme steht im Vordergrund. Puccinis Oper ist dennoch durchkomponiert, keine bloße Ansammlung von Nummern (wie etwa im Musical oder in der Operette). Die gesamte Arie ist mit ihrer Umgebung zäsurlos verwoben, gleichwohl aber formal abgerundet, da es sich um eine Dreiteiligkeit handelt, die hinsichtlich der Tonalität sogar als ABA und damit als Da-capo-Form zu betrachten ist. Insofern ist ein Denken in isolierten, formal abgeschlossenen Nummern hier (und in *Gianni Schicchi* ganz ausnahmsweise) noch wirksam. Dass Puccinis Opern durchkomponiert sind, lässt sich selbst bei isolierter Betrachtung dieser Arie noch daran erkennen, dass ein Erinnerungsmotiv (vgl. Kapitel 12.7) an textlich passender, jedoch musikalisch nicht motivierter Stelle ungeniert und durchaus als Fremdkörper in die dreiteilige Form einbrechen kann. Die anschließende (rezitativische, nicht kantable) Szene ist wie schon erwähnt zäsurlos mit dem Solo des Tenors Rinuccio verbunden.

Tabelle 12.2: Puccini, *Arie des Rinuccio*, Formübersicht

A	Erinnerungsmotiv	B	C	Szene
B-dur	B-dur	F-dur	B-dur	Modulationen
Eingängige Periodik	Fremd in dieser Umgebung	Kontrastierend	Wiederkehr der Tonika	stärker rezitativisch

Zweisätzliche Arie

Ein Beispiel für die erweiterte Gestalt der Arie seit der Zeit Mozarts bilden Rezitativ und zweiteilige Arie der Gräfin aus dem 3. Akt der Oper *Die Hochzeit des Figaro*. Das Accompagnatorezitativ stellt einen inneren Monolog der Gräfin dar. Die Melodik ist gestisch, wir sehen die Figuren der *Interrogatio* (Frage, Hebung der Stimme) und *Exclamatio* (Ausruf). Die Instrumente unterstreichen die Figuren durch (meist vorausgehende) Kommentare. Harmonik und Tonartenverlauf unterstreichen den Textgehalt (beispielsweise durch den verminderten Septakkord bei »Nacht«). Die phrygische Klausel mit übermäßigem Quintsextakkord am Ende des Rezitativs dient als dramatische Schlusswendung und bildet die Interpunktion eines Doppelpunktes, der den Eintritt des folgenden ersten Teils der zweisätzigen Arie vorbereitet.

Dieser stellt die Trauer über das entschwundene eheliche Glück dar. Wir sehen eine angedeutete Da-capo Form:

- Der A-Teil ist als liedhafte Periode in der Tonika angelegt.
- Der B-Teil stellt sich als Seitensatz auf der Dominante dar.
- Schließlich gibt es die Reprise des A-Teils mit einem Halbschluss als Vorbereitung des zweiten Teils.

Dieser zweite Teil ist ein Allegro und gibt musikalisch und textlich einen Stimmungswechsel (Hoffnung auf Wiederherstellung des Eheglücks). Er wird durch vier rezitativische Takte eingeleitet (Rudiment eines zweiten Rezitativs vor der zweiten Arie). Diese zweite Arie selbst beginnt mit einem knappen, viertaktigen Gedanken (kaum mehr als eine Kadenz). Dieser fungiert bereits als Hauptthema. Dazu werden fantasieartig Seitengedanken eingeschoben. Die Aufgabe des zweiten Arienteils ist auch, der Darstellerin der Gräfin einen bravourösen Abgang zu ermöglichen.

Die Sonatenform in der Oper der Wiener Klassik

Der zuletzt genannte Aspekt (Aufgreifen der Formwelt der Sonatenhauptsatzform in der Oper) sei am Beispiel des Terzetts Nr. 7 aus Mozarts *Le Nozze di Figaro* dargestellt.

In diesem Terzett überformt Mozart die Handlung, indem er eine modifizierte Sonatenhauptsatzform einsetzt, modifiziert auch insofern, als er an passender Stelle ein Accompagnato-Rezitativ einschiebt (Erzählung des Grafen). Die Proportionen der Abschnitte der Sonatenhauptsatzform sind dabei an die dramatischen Erfordernisse angepasst (lange Überleitung, keine Schlussgruppe). Die verschiedenen Themen der Sonatenhauptsatzform charakterisieren die Handlungsmotive der drei beteiligten Personen (Graf, Basilio, Susanna). Sie stehen in

Exposition, Durchführung und Reprise für leicht modifizierte Inhalte, denn im Laufe der »Nummer« entwickelt sich die Handlung weiter.

Den Hauptsatz bildet eine sinnfällige Darstellung des Zorns des Grafen (man wird an die Figur der *Climax* erinnert, siehe Bsp. 12.12).

Allegro Assai Graf (zu Basilio)

Wie, was hör ich? Un-ver-züg-lich geh und
ja-ge den Bö-se-wicht, geh und ja-ge den Bö-se-wicht gleich fort!

Bsp. 12.12: Mozart, *Le nozze di Figaro*, Nr. 7, Hauptsatz

Die Modulationen zu Beginn der Überleitung (im Sinne der Sonatenhauptsatzform) destabilisieren nicht nur früh die Tonart, sondern charakterisieren auch die timide Unterwürfigkeit des Basilio (Bsp. 12.13). Das *Stehen auf der Dominante* kurz vor Ende der Überleitung lässt das Tongeschlecht des Seitensatzes, selbstverständlich (F-) Dur, zunächst noch vermissen. Dies passt zum Text Susannas.

Im Seitensatz steht ein aus chromatisch eingeführten Zwischendominanten (Dominantkette) geformter Gedanke in der Exposition für die Angst Susannas (Bsp. 12.14), in der Reprise hingegen für Zweifel und Sorge. Die Unmittelbarkeit des menschlichen Gefühls wird artifiziell überhöht, indem verwandten, jedoch nicht deckungsgleichen Seelenzuständen identische Darstellungsmittel zugewiesen werden. Eine naive Vorstellung vom Wort-Ton-Verhältnis würde hier entweder den Einsatz anderer musikalischer Mittel oder mindestens eine stärkere Modifikation erwarten lassen, als es die bloße Versetzung in die Tonikaebene, wie in der Reprise üblich, bedeutet. Die Form der Exposition ist:

- Hauptsatz (Graf) in der Tonika
- Überleitung (Basilio — Susanna — Ensemble — Susanna), dabei Betonung der Mollvariante (nach dramatischen Erfordernissen)
- Seitensatz (Graf und Basilio), Dominanttonart

16 Basilio Susanna

Dies - mal kam ich un - ge - le - gen, Sie ver - zei - hen, mein gnäd' - ger Herr. Welchein

24 Graf

Zu - fall, o ich Ar - me, ich ver - ge - he - fast vor Angst, Un-ver - züg - lich geh,

p *f* Tutti

Hm.

Bsp. 12.13: Mozart, *Le nozze di Figaro*, Nr. 7, Beginn der Überleitung

43

Ach, das ar Graf - me Mäd - chen zit - tert, wie das Herz - chen im Bu - sen pocht,

Angst. Ach, das ar - me Mäd - chen zit - tert, wie das Herz - chen im Bu - sen pocht,

51

wie das Herz - chen im Bu - sen pocht, wie das Herz - chen im Bu - sen pocht.

wie das Herz - chen im Bu - sen pocht, wie das Herz - chen im Bu - sen pocht.

p *sf* *p*

Bsp. 12.14: Mozart, *Le nozze di Figaro*, Nr. 7, Seitensatz

12.6 Die Kantate Johann Sebastian Bachs

Bach komponierte keine Opern. Allerdings tragen seine Kantaten und Passionen durchaus opernhafte Züge. Den Kern einer Bachschen Kantate bilden Abfolgen von Rezitativen und Arien. Dazu treten Choralbearbeitungen in dreifacher Gestalt:

1. Fast immer bildet ein tendenziell homophoner Choralatz den Schluss einer Kantate. Choralätze können allerdings auch zwischen den Rezitativen und Arien eingeschoben werden.
2. Einen eigenen Kantatenjahrgang bilden die Choralkantaten Bachs. Dort steht jeweils ein Kirchenlied im Zentrum, in wörtlicher Übernahme oder Paraphrasierung. In diesen Choralkantaten findet sich als Eingangssatz eine Choralbearbeitung (zumeist als Figuralmusik polyphon gesetzt).
3. In den Choralkantaten gibt es auch solistisch besetzte Choralbearbeitungen (c. f. in einer Solostimme, dazu eine konzertierende Partie und der Basso continuo).

Typischerweise ist eine Bachsche Kantate wie folgt aufgebaut:

1. Figurierter Eingangsschor, ggf. als Choralbearbeitung,
2. freie Folge von Rezitativen und Arien,
3. schlichter, tendenziell homophoner Schlusschoral.

Manche Kantaten sind zweiteilig, dann wurde der erste Teil vor, der zweite nach der Predigt zu Gehör gebracht.

Die Eingangschöre der Choralkantaten verbinden das motettische Prinzip (abschnittsweise Verarbeitung eines Textes, in der Chormotette (s. o. Kapitel 12.2 auf S. 330) durch die Abschnitte des *cantus firmus* bestimmt, was sich auch in der Form instrumentaler Choralbearbeitungen – vgl. Bsp. 2.23 – findet) mit der Ritornellform des Konzerts bzw. der Da-capo-Arie. Ein Beispiel dafür ist der Eingangsschoral der Kantate zum ersten Adventssonntag *Nun komm, der Heiden Heiland* (Noten s. u. S. 416). Hier liegt die Ritornellform vor, die auch in der Da-capo-Arie gebräuchlich ist. Das 16 Takte umfassende Ritornell, als barocker Fortspinnungstypus angelegt, zitiert die prägnante Kopfzeile des *cantus firmus* beim ersten Basseinsatz und im Epilog in den Oboen. Diese stellen zu Beginn das den Satz prägende Motiv vor, welches im Mittelteil fortgesponnen und umgeformt wird.

5 Nun komm der Hei - den Hei - land, der Jung - frau - en Kind er -
kannt, des sich wun - der al - le Welt: Gott solch Ge - burt ihm be - stellt.

Bsp. 12.15: Choral *Nun komm, der Heiden Heiland*

Die erste Liedzeile wird von den Unterstimmen des Chores ausführlich vorimittiert und in den Instrumenten mit den Motiven kontrapunktiert, die im Ritornell eingeführt wurden. Typisch für den Satztyp der Choralmotette ist der Eintritt des cantus firmus, hier in der Oberstimme, in augmentierten Notenwerten (hier im selben Maß der punktierten Halben, wie es im Ritornell zu sehen war). Der zweite Abschnitt zeigt Imitation in angedeuteter Umkehrung. Hier geht die c.f.-Stimme vorweg. Im dritten Abschnitt schließlich wird die Nachahmung des cantus firmus aufgegeben. Die Unterstimmen führen ein freies Gegenmotiv durch. Der vierte Abschnitt des cantus firmus wiederholt den ersten. Das Imitationsverfahren ist daher (bei veränderter Einsatzfolge) das gleiche wie im ersten Abschnitt. Das vollständig zitierte Ritornell beschließt den Satz, wohingegen Fragmente des Ritornells zwischen den Choralabschnitten wiederkehren.

Der Satz bildet ein Paradebeispiel für die Praxis Bachs, in den Eingangschören vieler seiner Choralkantaten die überkommene Form der Choralmotette mit den Merkmalen der Instrumentalmusik seiner Zeit (konzertierendes Prinzip, Ritornellprinzip) zu kombinieren.

12.7 Die durchkomponierte Oper und das Musikdrama Wagners

In der durchkomponierten Oper werden Arie und Rezitativ in eine sinfonische Form aufgelöst. Die wichtigste Ausprägung erfährt die durchkomponierte Oper in Wagners Musikdramen. Doch auch die italienische Oper (Verdi, Puccini) löst die Bindung an Nummern mehr und mehr auf.

Ein Moment der Fasslichkeit, welches der Nummernoper als Ganzes ebenso wie ihren Einzelsätzen, bestehend aus wohlbekannten Formen wie z. B. der Da-capo-Arie, gegeben ist, erzeugt Wagner durch seine Technik der Leitmotivik. Seine Leitmotive werden sinfonisch behandelt, indem sie den Techniken der Variation und Entwicklung, also motivisch-thematischer Arbeit, unterworfen

werden und in neue Gestalten transformiert werden können – dies alles in Nachzeichnung dessen, was die Leitmotive innerhalb der Handlung versinnbildlichen sollen. Durch die musikalisch autonome Arbeit mit Motiven bzw. Themen entgeht Wagner dem Vorwurf, durch die Aufgabe der strengen Form der Nummernoper entstehe Zügellosigkeit.

Ein Nachteil der durchkomponierten Oper besteht natürlich darin, dass sich einzelne, zündende »Nummern« nicht mehr isoliert verwenden lassen. Als Vorzüge der durchkomponierten Oper lassen sich nennen:

Unmittelbare Interaktion zwischen Musik und Handlung.

Keine Bindung an Theaterkonventionen – der Zwang, effektvolle »Nummern« zu erfinden, entfällt.

Tatsächlich hat Wagner weitaus weniger »Schlager« in die Welt gesetzt als sein tatsächlicher – oder vermeintlicher – Antipode Verdi.¹⁰

Dem stehen folgende Nachteile gegenüber:

Nicht immer bühnengerecht: Die Sänger kommen weniger gut zur Geltung, Szenenapplaus ist kaum möglich, einzelne »Schlager« lassen sich nicht herauslösen.

Vorwurf Hanslicks Wagner gegenüber: Durch die Auflösung der strengen Formen entstehe zügellose Freiheit; das Drama beherrsche die Musik (statt umgekehrt).

Auch in der durchkomponierten Oper bleiben arios-kontemplative Abschnitte erkennbar und unterscheiden sich in der Bauform deutlich von rezitativischen Teilen. Allerdings sind die Grenzen zur Umgebung fließend, sodass sich eingängige Nummern nicht isoliert darbieten lassen.

Im dritten Aufzug der *Meistersinger von Nürnberg* entwickelt Walther von Stolzing unter der Anleitung von Hans Sachs sein Preislied. Es ist, wie überhaupt die gesamte Szene, in gewissermaßen pädagogischer Absicht in eben derjenigen Barform gehalten, die Sachs erläutert. Das Preislied Stolzings entsteht strophweise und ist liedhaft gestaltet. Ihm kommt teilweise die Funktion einer Arie zu. Hans Sachsens Erläuterungen sind rezitativartig gestaltet (Sprechgesang mit Orchester-Accompagnato).

Wenn also auch im durchkomponierten Musikdrama die gegensätzlichen Funktionen und Gestaltungsweisen von Rezitativ und Arie oft noch erkennbar bleiben, unterscheidet es sich jedoch von der zeitgleich blühenden italienischen

¹⁰ Die Gegensätzlichkeit der Musikauffassungen in italienischer Oper und Musikdrama, personalisiert durch Verdi und Wagner, hat Franz Werfel in einem lesenswerten Künstlerroman (WERFEL: Verdi. Roman der Oper) thematisiert.

Gesangsoper vor allem dadurch, dass hier das Orchester die Gesangssolisten stützt und dabei eine eher dienende Funktion ausübt. Im Musikdrama Richard Wagners agieren Orchester und Solisten hingegen häufig unabhängig voneinander, bisweilen auch gegeneinander. Das Orchester entfaltet eine eigene Bedeutungsebene, welche über diejenige, die die Solisten darbieten, hinausgeht, diese vielleicht kommentiert und bekräftigt, möglicherweise aber auch kontrariert. Die Sänger werden durch das Orchester keinesfalls gestützt, sondern müssen sich nicht selten regelrecht gegen das Orchester durchsetzen.

Der Orchestersatz gewinnt Selbstständigkeit: musikalisch in Gestalt motivisch-thematischer Arbeit im Sinne der sinfonischen Tradition des 19. Jahrhunderts, auf der Ebene der Semantik durch den Einsatz der Leitmotivtechnik.

Erinnerungs- und Leitmotiv

Erinnerungsmotive sind musikalische Gestalten, die mit einer Person, Sache, Idee oder einem Handlungsmoment verbunden sind. Es handelt sich keineswegs immer um Motive, sondern ebenso oft um regelrechte Themen.

Puccinis Oper *Tosca* beginnt mit einem aus drei markanten Akkorden bestehenden, von der Wirkung der Harmonik geprägten Motiv. Wir erleben es zunächst als Eröffnungsgeste, die erst in Ziffer 45 des ersten Aktes wiederkehrt, wenn der Name »Scarpia«, einem der Protagonisten, erklingt. Es bleibt nun einen ganzen Abschnitt lang präsent, prägt sich damit als bedeutungsvoll ein und wird beim Auftritt Scarpias (Ziffer 57) für den Hörer mit dieser Hauptperson assoziiert. Zugleich charakterisiert es durch seinen lapidaren Bau (drei Akkorde, die Tritonusdistanz überbrückend) die Person des Despoten.



Bsp. 12.16: Scarpia-Motiv aus Puccinis *Tosca*

Am Phänomen der Erinnerungsmotive wird die Zirkelhaftigkeit des hörenden Erlebens und Verstehens von Musik als gegenüber anderen Künsten in besonderem Maße zeitgebundener Erscheinungsform deutlich. Der semantische Gehalt

des Scarpia-Motivs teilt sich erst allmählich, im Prozess des Kennenlernens mit. Beim zweiten Hören der Oper trägt der Überblick über das Gesamtwerk zum Verständnis der Anfangsgeste bei. Aus dem Ganzen erschließt sich das Detail, aus dem Detail das Ganze. Erkenntnis ist zirkelhaft; man spricht vom *hermeneutischen Zirkel*.

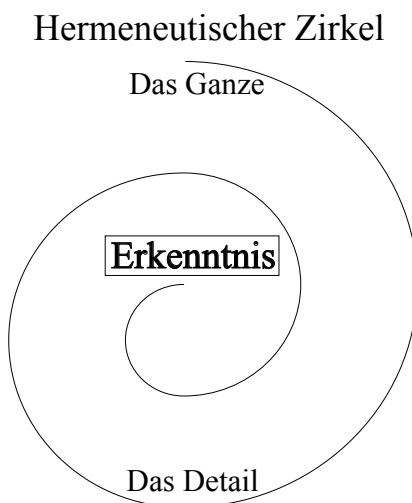


Abbildung 12.1: Der Zirkel der Erkenntnis

Die *Hermeneutik* bildet seit dem 16. Jahrhundert eine Richtung der Philosophie, deren ursprüngliche Intention es war, ein Regelwerk zum Auslegen der Bibel zu finden. Im 20. Jahrhundert war Hans-Georg Gadamer (1900–2002) der Hauptvertreter der Hermeneutik. Ihr Ziel ist es, eine Lehre vom Verstehen und Auslegen¹¹ geisteswissenschaftlicher Texte zu entwickeln. Die Begründer einer an der Hermeneutik orientierten Musikpädagogik waren Karl-Heinrich Ehrenforth und Christoph Richter.

Richard Wagner bedient sich in seinen Musikdramen der Technik der Erinnerungsmotive, welche sich lange zuvor bereits in Ansätzen in der Oper und sogar der Symphonik entwickelt hatte (Hector Berlioz arbeitet in seiner *Symphonie fantastique* mit einer auch so genannten »idée fixe«). Erinnerungsmotive finden später Eingang in die Filmmusik.

Wagner nutzt die Erinnerungsmotive nicht nur zum Knüpfen eines Netzes von in der Musik codierten Bedeutungen, sondern arbeitet symphonisch mit

¹¹ EHRENFORTH: Verstehen und Auslegen - die hermeneutischen Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation der Musik.

ihnen, d. h. unterwirft sie den Techniken motivisch-thematischer Arbeit. In diesem Zusammenhang spricht man seither von *Leitmotiven*, einem Begriff, den Heinrich von Wolzogen in seinen Analysen der Wagnerschen Musikdramen populär gemacht hat.¹² Die Leitmotivtechnik hat also zwei Aspekte: die semantische Besetzung einer musikalischen Geste und ihre formbildende Kraft als musikalisches Motiv, das den seit der Klassik entwickelten Verarbeitungstechniken unterworfen werden kann. Wagner verknüpft beides, indem Leitmotive, die auf inhaltlich Verwandtes verweisen, auch musikalisch verwandt, oft regelrecht als auseinander abgeleitet erscheinen.

So verwandelt sich im Übergang von der ersten zur zweiten Szene des *Rheingold* das »Ringmotiv« in das »Walhalla«-Motiv: Das Rheingold, dessen Bestandteil der Ring bildet, wird zur Bezahlung der Riesen eingesetzt, die Walhall erbaut hatten (Bsp. 12.17).

Im Übergang von der ersten zur zweiten Szene des *Siegfried* (Bsp. 12.18) werden zahlreiche Motive verwendet, die untereinander dann musikalisch verwandt sind, wenn sie auf miteinander verwobene Handlungsstränge, Sachen oder Personen verweisen. Siegfrieds Wanderlied verwendet die Umkehrung des Freiheitsmotivs. Auch das Vertrags- und Entsagungsmotiv sind locker verwandt, ebenso die Terzen des Ringmotivs und des Grübelmotivs.



Bsp. 12.17: Wagner, *Ring*, Ringmotiv, Walhallmotiv

12.8 Strophenlied und durchkomponiertes Lied als Gegenpole

Populäre Formen des Liedes, auch das Volkslied, sind im Allgemeinen strophisch gebaut. Kunstlieder können diese Gestaltungsweise übernehmen oder den Text (das vertonte Gedicht) auskomponieren. Die spezifische Gestaltung

¹² Vgl. Artikel »Leitmotiv« in DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Sp. 5948.

Freiheitsmotiv



Lockerer Bezug zum Vertragsmotiv



Durch Umkehrung abgeleitet aus Siegfrieds Wanderlied



Urform

Variation

Ringmotiv



Grübelmotiv



Nibelungenmotiv



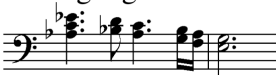
Wurm(Drachen-)-Motiv



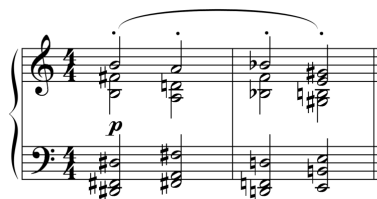
Wehemotiv



Entsagungsmotiv



Wanderermotiv



Bsp. 12.18: Leitmotive in Wagners *Siegfried*, 1./2. Szene des ersten Aufzugs

eines Kunstliedes wird häufig zwischen diesen Gegenpolen (Wiederholung, Variantenbildung oder Schaffung von Gegensätzen) verortet sein; die Bezeichnung *variiertes Strophenlied* hat sich dafür eingebürgert.

Das Strophenlied

Ein Strophenlied zeigt *eine* identische Vertonungsform für alle Gedichtstrophen. Veränderungen von Strophe zu Strophe können allenfalls marginal sein. Man ist geneigt, dies als primitive Form einer Vertonung anzusehen. Dies ist aus zwei Gründen nicht notwendigerweise der Fall:

1. Wenn dieselbe Vertonung mit allen Textstrophen, womöglich sogar inhaltlich konträren, verträglich ist, bildet dies eine besondere Form der Kunstfertigkeit.

2. Im Strophenlied beleuchtet und kommentiert ein und dieselbe musikalische Formulierung verschiedene Inhalte. Eine strophische Vertonung kann damit inhaltlich Gegensätzliches in Beziehung setzen, verborgene Bedeutungsschichten der Gedichtvorlage hervorheben oder in diese hineinragen.

Generalbasslieder der Barockzeit sind Strophenlieder, schon um der Idee der Affekteinheit zu genügen. Dies bleibt bis in die Liedervertonungen der Wiener Klassiker, insbesondere Mozarts, gängige Praxis. Im 19. Jahrhundert gewinnt das Bedürfnis nach Differenzierung des Ausdrucksgehalts der Gedichtstrophen in der Vertonung eine größere Bedeutung und reine Strophenlieder werden weniger gern komponiert – es sei denn, der Gehalt mehrerer Strophen lässt eine identische Vertonung zu. So besteht das erste Lied aus Robert Schumanns Liederzyklus *Dichterliebe* (Notenbeispiel 12.19) aus zwei identischen Strophen, darin dem Heineschen Gedicht folgend, dessen zwei Strophen sogar ein identisches Versschema aufweisen. Die Tonalität schwankt zwischen Dur und parallelem Moll. Am Schluss erzeugt eine phrygische Kadenz (bzw. ein Halbschluss in der Molltonart) eine Offenheit der Form, die dem Fragmentarischen der Gedichtausage Rechnung trägt.

Variiertes Strophenlied

Dies ist der Sammelbegriff für Vertonungsformen, in denen Bezüge zwischen den Strophen erkennbar sind, Veränderungen aber nicht mehr nur marginal erscheinen. Der Übergang zwischen dem strengem Strophenlied einerseits und dem durchkomponierten Lied andererseits ist fließend. Insbesondere die Affekteinheit eines strengen Strophenliedes kann im variierten Strophenlied aufgegeben werden. Daher ist diese Gestaltungsweise für das Liedschaffen im 19. Jahrhundert charakteristisch.

Franz Schuberts *Lindenbaum* aus der *Winterreise* (Noten s. u. S. 427) zeigt nach einem artifiziellen Klaviervorspiel (ein achttaktiger »Satz«), dem partiell die Funktion eines Ritornells zukommt, die bekannte, im Volkston gehaltene homophone Vertonung der ersten Strophe in E-dur, eine zweiteilige Liedform. Die zweite Strophe steht anfangs in der Mollvariante und zeigt ein neues Begleitmodell im nunmehr von der Singstimme separierten Klaviersatz, dessen Bewegung sicherlich das »Wandern« versinnbildlichen soll. Die dritte Strophe ist in der Melodik und im Charakter völlig verändert, damit den kontrastierenden Bildern der Gedichtstrophe Rechnung tragend. Nur der Rhythmus der Singstimme erinnert an die ursprüngliche Vertonung. Die vierte Strophe, wieder im Durgeschlecht, greift das Begleitmodell der zweiten nochmals auf. Die anfänglichen

acht Vorspieltakte des Klaviers kehren verkürzt wieder und stellen in der Art eines Ritornells die formale (auch inhaltliche?) Klammer zum Anfang her.

Durchkomponiertes Lied

Hier enthält jede Gedichtstrophe eine eigene Vertonung. Die Strophengliederung kann in den Hintergrund treten und sogar durchbrochen werden. Motivisch-thematische Verwandtschaften sind nach wie vor möglich, dann aber eher autonom-musikalisch motiviert. Dies ist die Domäne des Liedschaffens Schuberts und seiner Nachfolger im 19. Jahrhundert.

Robert Schumanns *Im Walde* (aus dem Eichendorff-Zyklus, Notenbeispiel 12.20) bildet ein Beispiel für ein durchkomponiertes Lied. Die musikalischen Abschnitte decken sich nicht mit den textlichen (jedenfalls nicht mit den Strophen des Textes). Die Kompositionsweise ist fast prosaisch zu nennen. Die Phrasengliederung in der Singstimme ist unregelmäßig. Die freie musikalische Form kommentiert die im Text entfaltete Metaphorik.

Schuberts Vertonung von Goethes Ballade *Der Erlkönig* (Noten siehe unten S: 431) zeigt, wie opernhafte Elemente in das Kunstlied eindringen können. In Schuberts Vertonung werden die handelnden Personen musikalisch differenziert:

- a) Durch die Stimmlage: Der Knabe »singt« in höherer Lage als der Vater, der Erzähler verhält sich neutral.
- b) Durch die musikalische Faktur: Dem Erlkönig werden ariose Abschnitte zugewiesen; das Ende ist als Rezitativ gehalten, ein deutliches Stilzitat.

Langsam, zart $\text{♩} = 40$

p

Im wun - der-schö-nen Mo - nat Mai, als al - le Knos - pen

p

Ped.

8 spran-gen. da ist in mei - nem Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen. Im

ritard.

15 wun - der-schö-nen Mo-nat Mai, als al - le Vö - gel san - gen, da hab ich ihr ge - stan - den mein

21 Seh - nen und Ver - lan - gen.

ritard.

Ped. *

Bsp. 12.19: Schumann, *Dichterliebe* Nr. 1

Ziemlich lebendig *mf* *ritard.* *ritard.*

Es zog ei-ne Hoch-zeit den Berg ent-lang, ich hör-te die Vö-gel schla-gen,

Ziemlich lebendig *ritard.* *Im Tempo* *ritard.* *Im Tempo*

p *sf*

da blitz-ten viel Rei-ter, das Wald-horn klang, das war ein lu-sti-ges Ja-gen!

f *f* *sf* *sf* *f* *sf*

20 *p* *ritard.* *Im Tempo*

Und eh' ich's ge-dacht, war al-les ver-hallt,

pp *ritard.* *p*

28 *p* *ritard.* *p* *ritard.* *Im Tempo*

die Nacht be-dek-ket die Run-de, nur von den Ber-gen noch rau-schet der Wald, und mich

pp *p*

38 *p* *pp* *pp*

schau-ert's im Her-zens-grun-de, und mich schau-ert's im Her-zens-grun-de.

Bsp. 12.20: Schumann, *Im Walde*

13 | Notenanhang

13.1 Schumann, *Kreisleriana* op. 16, Nr. 5

Sehr lebhaft **A**

pp

7

13 1. 2. **B**

pp

19

26 p

34 *A*

35 36 37 38 39

40

41 42 43 44 45

46 *ritard.* *C*

47 48 49 50 51

52

53 54 55 56 57 58 59 60

61 *1.* *ritard.*

62 63 64 65 66 67 68 69 70

70 *Im Tempo* *2.*

71 72 73 74 75 76 77 78 79

79 **D**

ff

86

93

100 *Im Tempo* **C** krebsgängig zurück: C-B-A

pp

108 **B**

mf

117

125

p

132

A

139

145

148

13.2 Schumann, *Carnaval* op. 9, *Valse Allemande* und *Paganini*

A *Molto vivace* *Valse Allemande*

semplce
pp

B *f* *p* *ritard.*

A' *pp* *ff*

Presto Intermezzo *Paganini*

C *molto staccato* *ff*

D *p*

D'

43 **C**

49 **C'** **Codetta**

55 *sempre ff* **A** *Tempo I ma più*

63 **B**

71 **A'** *ritard.*

78

13.3 Haydn, Sinfonie Nr. 28 A-dur, Menuett

A: Menuett

Menuett Allegro molto

A: Satz, 2+2+1+1+2 (Gedanke, Sequenz, Fortspinnung)

Oboe

Horn in A

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

4 0 (Bariolage-Effekt)

B: Verarbeitung motivischen Material von A

(lockerer gefügt)

Ob.

Hn. (A)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

4 1

p

f

p

p

Reprise A:
fest gefügter Satz

Ob.

Hn. (A)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

4 0

f

p

Rückmodulation

26

Ob.

Hn. (A)

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

B: Trio

A: Wiederholungsperiode (2x4)

B: (inhaltlich eher a': Verarbeitung (Tonart der III), 2x4.

33 Trio Corni e oboi tacciano

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

p

...? A !...Erstickung von 2 Takten

44

VI. I

VI. II

Vla.

Vc.

p

13.4 Wagner, *Tristan und Isolde*, Vorspiel zum 3. Aufzug

Mässig langsam.

Violine I Variante des Tristan-Motivs *f* *dim.* *p* *più p* *gedehnt*

Violine II *f* *dim.* *p* *più p* *gedehnt*

Viola *f* *dim.* *p* *più p*

Viola *f* *dim.* *p* *più p*

Violoncello *f* *dim.* *p* *più p*

Violoncello *f* *dim.* *p* *più p*

Kontrabass *f* *dim.* *p* *più p* *pp*

Englischhorn a. d. Theater

9

The musical score is for 13 instruments, numbered 9. It is written in 3/4 time and features various dynamics and articulations. The instruments are arranged in a grand staff with multiple systems. The score includes a variety of notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *dim.*, *cresc.*, and *gedehnt*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves. The overall structure is complex, with many staves and a variety of musical notation.

1. (sehr lang)
f dim. > più p

gedehnt
p sehr weich *p* *poco cresc.* *f dim. > più p*

pp *poco cresc.* *f dim. > più p*

p sehr weich *f dim. > più p*

pp *f dim. > più p*

pp *f dim. > più p*

f *f dim. > più p*

p ausdrucksvoll *poco cresc.* *f >*

p weich *poco cresc.* *f*

16

The musical score is written for a piano introduction. It consists of two systems of staves. The first system has five staves, and the second system has six staves. The key signature is E-flat major (three flats). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), *pp* (pianissimo), and *più p* (more piano). There are also articulations like *gedehnt* (stretched) and *più gedehnt* (more stretched). The score is marked with a rehearsal number 16 at the beginning of the first system.

p *cresc.* *f* *dim.* *gedehnt* *più p* *gedehnt* *più p*

p *cresc.* *f* *dim.* *p*

p *cresc.* *f* *dim.* *p*

p *cresc.* *f* *dim.* *p* *pp*

25

ausdrucksvoll

pp *weich*

pp *dim.* *pp*

pp *dim.* *pp* 2., 3.

zart

dim. *pp*

Hörner 1. 2. in F

p

pp

pp 1. (allein)

ausdrucksvoll

p *dim.* *pp*

die übrigen (geth.)

p *dim.* *pp*

p *weich* *dim.* *pp*

alle

p

pp

[illegible]

40

p *p* *p* *più p*

più p

p *più p* *più p* *più p*

p *più p* *p* *più p*

p *più p*

(Hier wird der Vorhang aufgezogen)

47

gedehnt

pp *gedehnt* *pi p* *morendo*

pp *pi p* *morendo*

pp

Englisch Horn (a. d. Theater)

p *cresc.* *f* *dim.* >

13.5 Beethoven, Klaviersonate f-moll op. 2 Nr. 1, erster Satz

Allegro

p *sf* *ff* *p* *f* *p* *sf*

6 11 17 23

28

sf *p*

33

f *p* *sf* *sf* *sf*

38

p *sf* *sf* *con espressione*

43

sf *sf* *ff* *p*

50

3

55

p *sf* *fp*

60

Measures 60-64 of a musical score in B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *sf* at measure 60 and *fp* at measure 64.

65

Measures 65-69 of the musical score. The right hand continues the melodic development with slurs, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *sf* marking is present at measure 66.

70

Measures 70-74 of the musical score. The right hand has a more active role with sixteenth-note patterns, while the left hand continues the eighth-note accompaniment. *sf* markings are placed at measures 70, 72, and 74.

75

Measures 75-79 of the musical score. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, with *sf* markings at measures 75, 77, and 79. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

80

Measures 80-84 of the musical score. The right hand includes a triplet of eighth notes at measure 80 and rests at measures 82 and 84. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A *sf* marking is at measure 80.

85

Measures 85-89 of the musical score. The right hand features trills (tr) at measures 86, 87, and 88. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

90

decresc.

pp

95

pp 3

cresc. 3

100

3

f *sf* *sf*

106

sf *sf* *ff*

p

111

3

p

116

p

122

sf

127

sf

132

ff *sf* *sf* *sf* *pp*

137

ff *sf* *sf* *sf* *pp* *con espressione*

142

sf *ff*

148

ff *sf* *sf* *sf* *ff*

13.6 Haydn Klaviersonate Es-dur Hob. XVI:49, erster Satz

Allegro

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The piece begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bass line provides a simple accompaniment with chords and single notes. The piece ends with a final chord in the bass line.

[illegible]

11

cresc.

17

f *fz* *p* *fz* *p* *fz*

23

p *mf* *mf*

28

f

31

34

tr.

tr.

38

p

f

43

46

49

p

55

p

62

f *p*

69

75

81

mf *f*

86

Measures 86-89. Treble clef: 86 (quarter, eighth, quarter, eighth), 87 (quarter, eighth, quarter, eighth), 88 (quarter, eighth, quarter, eighth), 89 (quarter, eighth, quarter, eighth). Bass clef: 86 (eighth, eighth, eighth, eighth), 87 (eighth, eighth, eighth, eighth), 88 (eighth, eighth, eighth, eighth), 89 (eighth, eighth, eighth, eighth).

90

Measures 90-93. Treble clef: 90 (quarter, eighth, quarter, eighth), 91 (quarter, eighth, quarter, eighth), 92 (quarter, eighth, quarter, eighth), 93 (quarter, eighth, quarter, eighth). Bass clef: 90 (eighth, eighth, eighth, eighth), 91 (eighth, eighth, eighth, eighth), 92 (eighth, eighth, eighth, eighth), 93 (eighth, eighth, eighth, eighth).

94

Measures 94-97. Treble clef: 94 (quarter, eighth, quarter, eighth), 95 (quarter, eighth, quarter, eighth), 96 (quarter, eighth, quarter, eighth), 97 (quarter, eighth, quarter, eighth). Bass clef: 94 (eighth, eighth, eighth, eighth), 95 (eighth, eighth, eighth, eighth), 96 (eighth, eighth, eighth, eighth), 97 (eighth, eighth, eighth, eighth).

98

Measures 98-101. Treble clef: 98 (quarter, eighth, quarter, eighth), 99 (quarter, eighth, quarter, eighth), 100 (quarter, eighth, quarter, eighth), 101 (quarter, eighth, quarter, eighth). Bass clef: 98 (eighth, eighth, eighth, eighth), 99 (eighth, eighth, eighth, eighth), 100 (eighth, eighth, eighth, eighth), 101 (eighth, eighth, eighth, eighth).

102

Measures 102-105. Treble clef: 102 (quarter, eighth, quarter, eighth), 103 (quarter, eighth, quarter, eighth), 104 (quarter, eighth, quarter, eighth), 105 (quarter, eighth, quarter, eighth). Bass clef: 102 (eighth, eighth, eighth, eighth), 103 (eighth, eighth, eighth, eighth), 104 (eighth, eighth, eighth, eighth), 105 (eighth, eighth, eighth, eighth).

106

Measures 106-109. Treble clef: 106 (quarter, eighth, quarter, eighth), 107 (quarter, eighth, quarter, eighth), 108 (quarter, eighth, quarter, eighth), 109 (quarter, eighth, quarter, eighth). Bass clef: 106 (eighth, eighth, eighth, eighth), 107 (eighth, eighth, eighth, eighth), 108 (eighth, eighth, eighth, eighth), 109 (eighth, eighth, eighth, eighth).

111

116

123

129

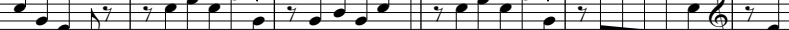
132

133

139

Measures 139-142 of the musical score. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked 'Allegretto'. The score is for piano. Measure 139: Treble clef, B-flat 4, A 4, G 4, F 4, E 4, D 4, C 4. Bass clef, B-flat 3, A 3, G 3, F 3, E 3, D 3, C 3. Measure 140: Treble clef, B-flat 4, A 4, G 4, F 4, E 4, D 4, C 4. Bass clef, B-flat 3, A 3, G 3, F 3, E 3, D 3, C 3. Measure 141: Treble clef, B-flat 4, A 4, G 4, F 4, E 4, D 4, C 4. Bass clef, B-flat 3, A 3, G 3, F 3, E 3, D 3, C 3. Measure 142: Treble clef, B-flat 4, A 4, G 4, F 4, E 4, D 4, C 4. Bass clef, B-flat 3, A 3, G 3, F 3, E 3, D 3, C 3.

144



145



150

Musical score for 'The Rose Tree' (continued). The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The melody is primarily in the treble staff, with some notes in the bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegretto'.

169

p *f*

174

dim. *p*

179

p *f*

186

p *f*

192

p

198

cresc. *f* *p*

204

210

215

This musical score consists of three systems of piano music. The first system, starting at measure 204, features a treble and bass staff in a key with three flats. It includes various chordal textures and melodic lines, with a dynamic marking of *f* (forte) at the beginning. The second system, starting at measure 210, continues the piece with a mix of *f* and *p* (piano) dynamics, showing more complex rhythmic patterns. The third system, starting at measure 215, concludes the section with a final *f* dynamic marking and a double bar line at the end.

13.7 Mozart, Klaviersonate F-dur KV 332, erster Satz

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of six measures: a half note G4, a half note A4, a half note Bb4, a quarter note G4 followed by a quarter rest, a quarter note F4 followed by a quarter note E4, and a half note D4. The bass staff has a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The accompaniment consists of six measures: a half note G3 followed by a half note A3, a half note Bb3, a quarter note G3 followed by a quarter note F3, a quarter note E3 followed by a quarter note D3, a quarter note C3 followed by a quarter note Bb2, and a half note A2. The melody and accompaniment are written in a simple, folk-like style.

[illegible]

30

Example 10 (continued)

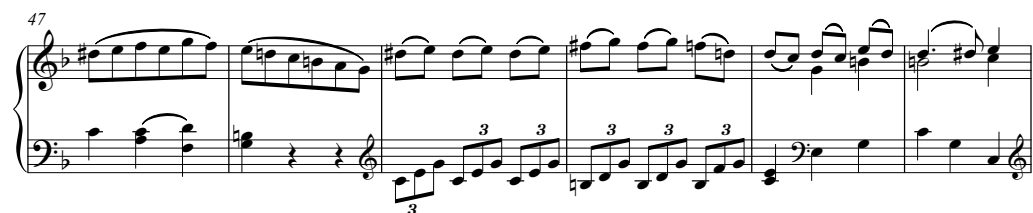
35



40



47



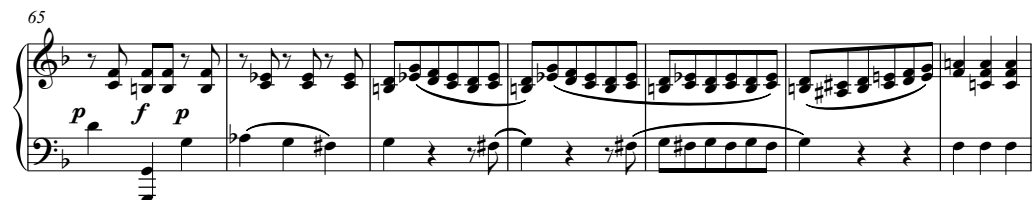
53

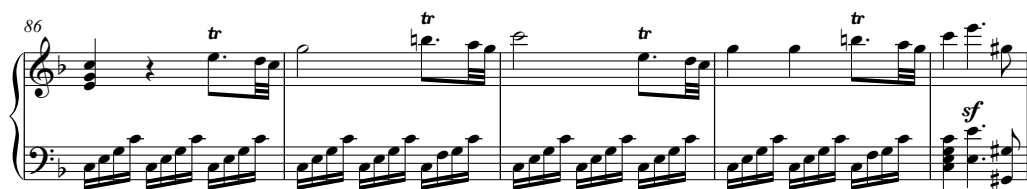


59



65





115

f p f p f p f p f p f p

121

f p f p p p

128

p p p

135

tr cresc.

143

p p p p

151

f



194

f p f p f p f p f

201

p f p

208

f p

217

f p f

222

tr

225

tr

13.8 Mozart, Klaviersonate F-dur KV 332, zweiter Satz

Adagio

3

5

7

9

12

sf *sf* *sf* *sf* *p* *tr* *p* *sf*

15 *sfp* *sfp* *p* *tr* 3 3 *tr* *tr*

17 *tr* 3

19 *tr* *tr*

21

23 *sfp* *sfp* 3

25 (Lesart des Autographs)

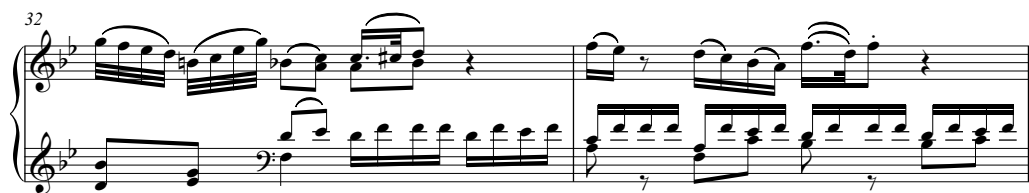
27



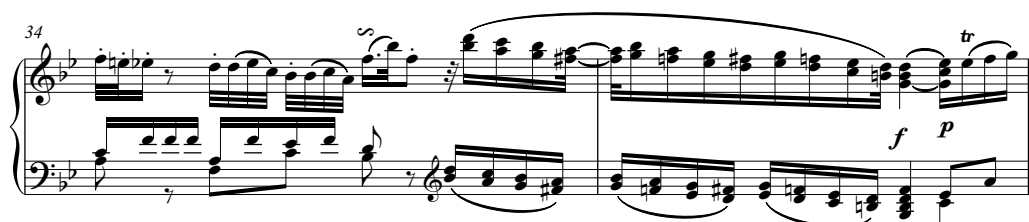
29



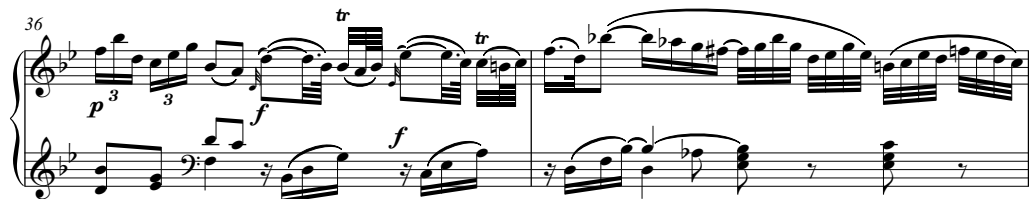
32



34



36



38



13.9 Mozart, Klaviersonate C-dur KV 330, zweiter Satz

Andante cantabile

The musical score is written for piano and consists of seven systems of grand staves (treble and bass clef). The tempo is marked *Andante cantabile*. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score includes various dynamics and articulations:

- System 1: *dolce*, *f*, *p*, *f*
- System 2: *p*, *cresc.*
- System 3: *p*, *f*, *dolce*, *p*, *tr.*
- System 4: *cresc.*, *f*, *p*
- System 5: *pp*
- System 6: *crescendo*, *p*
- System 7: *f*, *p*, *cres - cen - do*, *f*

pp

f *p* *f*

p

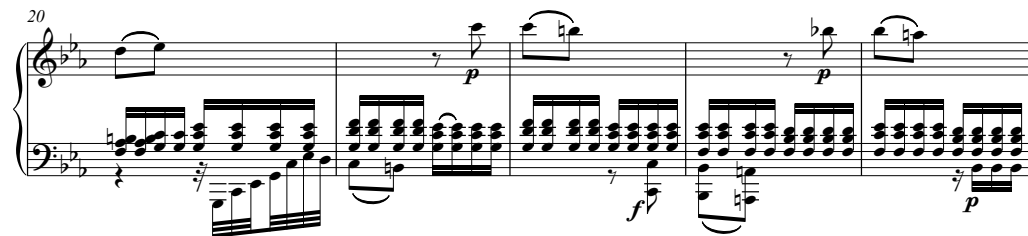
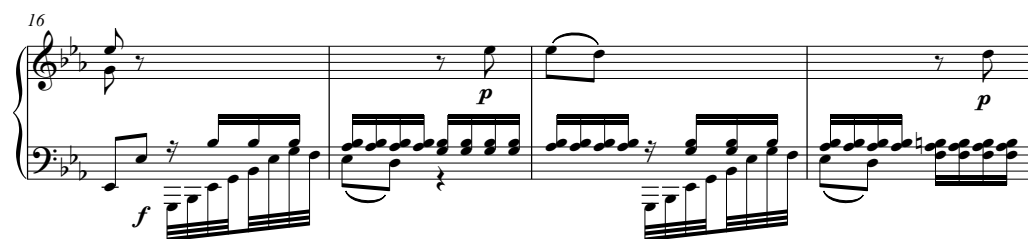
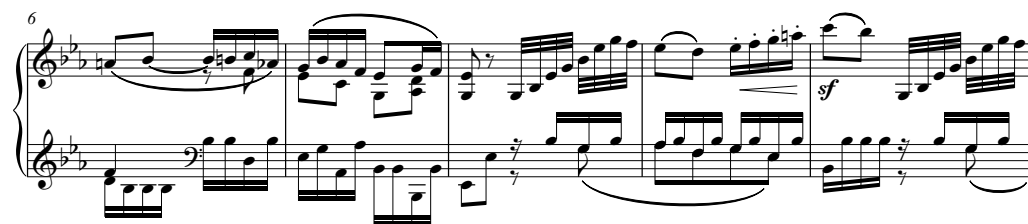
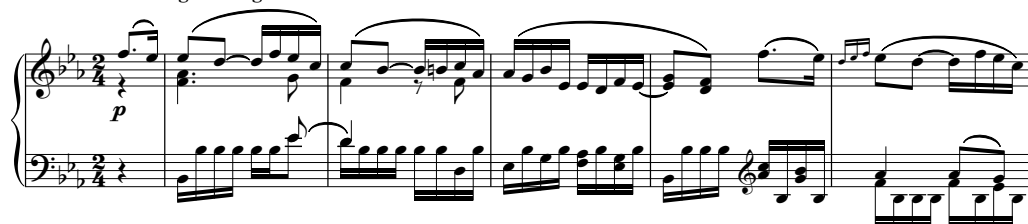
cresc. *p* *f*

dolce *tr.* *p* *cresc.*

f *p* *pp*

13.10 Beethoven, Klaviersonate Es-dur op. 7, Rondo

Poco Allegretto e grazioso



25 *rinf.* *f*

30 *f* *fp* *pp*

35 *rinf.* *tr*

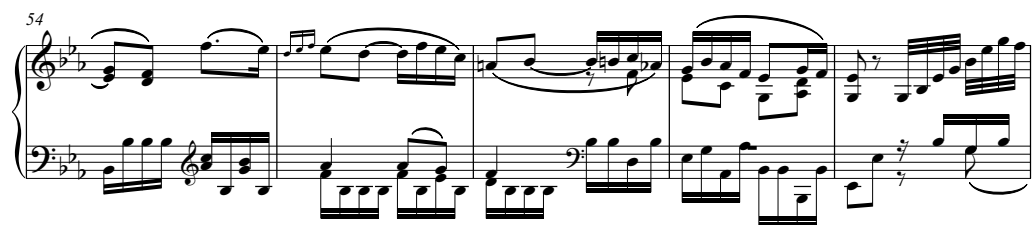
41 *tr* *f* *p*

45 *p* *ff*

48 *p* *3* *3* *decresc.* *cresc.* *6* *sf* *sf*

This musical score is for the Rondo section of Beethoven's Piano Sonata in E-flat major, Op. 7. It covers measures 25 through 48. The key signature is E-flat major (three flats). The score is written for piano and features a variety of dynamic markings and articulations. Measures 25-30 show a transition from a piano introduction to a forte section. Measures 31-36 are marked piano piano. Measures 37-40 return to a piano introduction. Measures 41-44 are marked forte. Measures 45-48 are marked piano and feature a triplet of eighth notes, a decrescendo, a crescendo, and a sextuplet of eighth notes, all leading to a fortissimo section.

54



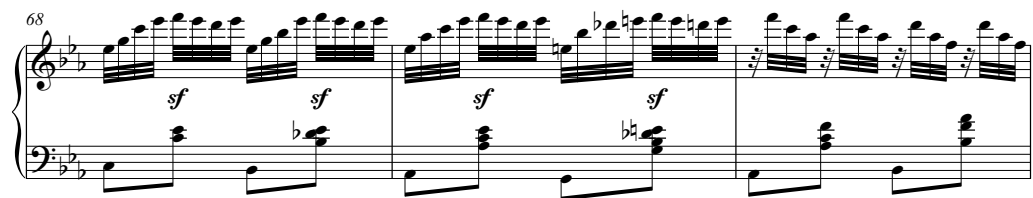
59



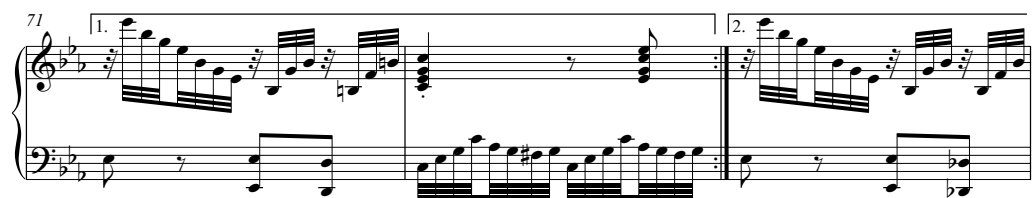
65



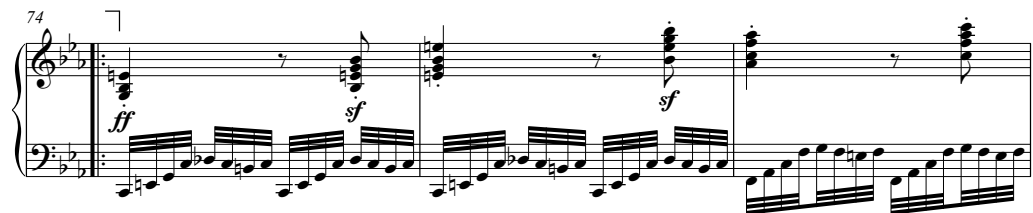
68



71



74



77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

sf

sf

ff

sf

ff

fp

decresc.

1.

2.

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Piano Sonata in E major, Op. 7, Rondo, measures 77 through 92. The score is written for piano and features a variety of musical notations including treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into measures, with measure numbers 77, 80, 83, 86, 89, and 92 clearly marked. Dynamic markings such as *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *fp* (fortissimo piano) are used to indicate changes in volume. A crescendo marking *decresc.* is also present. The score includes first and second endings at measure 89. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

95 *ri - tar - dan - do pp*

100

105 *f* *tr* *f* *p*

110 *rinf.* *f* *p*

115 *p* *f* *p*

119 *rinf.* *f* *p* *f*

Detailed description: This musical score is for a piano piece, measures 95 through 119. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). Measures 95-104: Measure 95 has a vocal line with the lyrics 'ri - tar - dan - do' and a piano (*pp*) dynamic. The piano accompaniment features a complex, fast-moving melody in the right hand and a more rhythmic bass line. Measures 100-104 show various musical techniques including triplets, slurs, and a trill in measure 103. Measures 105-114: Measure 105 starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand is more active, while the bass line provides a steady accompaniment. Measure 108 includes a trill. Measure 110 has a *rinf.* (rinfacciato) marking. Measures 115-118: Measure 115 has a piano (*p*) dynamic. The right hand has a more melodic line, while the bass line continues with a rhythmic pattern. Measures 119-119: Measure 119 has a *rinf.* marking. The right hand has a melodic line, and the bass line has a more active, rhythmic pattern. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

123

127

f *fp* *pp* *p* *tr*

133

f *tr*

139

p *f* *p* *f*

143

p *pp*

147

151

fp sf sf sf sf

156

f pp pp pp

162

pp ff ff

167

p cresc.

171

rinf. p sf sf

175

sf sf sf ff sf p

179

sf sf sf

182

de - cresc -

184

cen - do pp

13.11 Bach, Fuge C-moll WK I

The image displays the first system of the C minor Fugue by J.S. Bach, WK I. The score is written for two staves, Treble and Bass, in C minor (three flats) and common time (C). The system consists of five measures. The first measure shows the right hand starting with a half note C4, followed by eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, and C5. The left hand is silent. The second measure continues the right hand's melody with eighth notes G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, and G3. The left hand remains silent. The third measure features a complex texture with the right hand playing sixteenth notes (G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4) and the left hand playing eighth notes (F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2). The fourth measure shows the right hand with sixteenth notes (F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3) and the left hand with eighth notes (E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2). The fifth measure concludes the system with the right hand playing sixteenth notes (E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2) and the left hand with eighth notes (D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2).

17

Measures 17-19 of the first system. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including grace notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

20

Measures 20-22 of the second system. The treble staff continues the intricate melodic pattern. The bass staff has a more active role with frequent sixteenth-note runs.

23

Measures 23-25 of the third system. A long, flowing melodic line in the treble staff is tied across measures 24 and 25. The bass staff continues with rhythmic accompaniment.

26

Measures 26-28 of the fourth system. The treble staff shows a continuation of the melodic development. The bass staff features a consistent eighth-note accompaniment.

29

Measures 29-31 of the fifth system. The treble staff concludes with a melodic phrase. The bass staff features a long, sustained chordal structure with a slur spanning across measures 30 and 31, ending with a double bar line.

13.12 Bach, Fuge G-dur WK I

BWV 860

First system of musical notation (measures 1-5). The treble clef staff contains a series of eighth-note patterns, while the bass clef staff is mostly empty, indicating rests.

Second system of musical notation (measures 6-9). The treble clef staff continues with eighth-note patterns, and the bass clef staff begins to show some activity with eighth notes.

Third system of musical notation (measures 10-13). The treble clef staff features more complex rhythmic patterns, including some sixteenth notes, while the bass clef staff continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation (measures 14-17). The treble clef staff shows a continuation of the melodic lines with various note values, and the bass clef staff provides a steady eighth-note accompaniment.

18

First system of the musical score, measures 18-21. The treble clef staff features a melodic line with eighth-note runs and a trill in measure 21. The bass clef staff provides a steady eighth-note accompaniment.

22

Second system of the musical score, measures 22-25. Measure 22 begins with a trill in the treble staff. Measures 23-24 show complex rhythmic patterns in both staves, including sixteenth-note runs. Measure 25 features a trill in the treble staff.

26

Third system of the musical score, measures 26-29. Measure 26 starts with a trill in the treble staff. Measures 27-28 continue with intricate sixteenth-note passages in both staves. Measure 29 shows a trill in the treble staff.

30

Fourth system of the musical score, measures 30-33. Measures 30-31 feature rapid sixteenth-note runs in the treble staff. Measures 32-33 continue with complex rhythmic patterns and trills in both staves.

34

Fifth system of the musical score, measures 34-37. Measures 34-35 show continuous sixteenth-note passages in the treble staff. Measures 36-37 feature trills and complex rhythmic patterns in both staves.

37

37

40

40

44

44

47

47

50

50

54

57

60

64

67

71

Measures 71-73 of a piano piece. The key signature has one sharp (F#). Measure 71 features a treble staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 72 continues the melodic development in the treble. Measure 73 shows a more active bass line with sixteenth-note patterns.

74

Measures 74-76. Measure 74 has a treble staff with a descending eighth-note scale and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 75 continues the descending scale in the treble. Measure 76 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

77

Measures 77-80. Measure 77 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 78 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 79 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 80 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

81

Measures 81-83. Measure 81 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 82 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 83 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

84

Measures 84-86. Measure 84 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 85 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. Measure 86 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment.

13.13 Mozart, Fuge d-moll KV404a nach Bach, Fuge dis-moll WK I

Allegro moderato

tr

Measures 1-5 of the fugue. The score is in D minor (three flats) and common time (C). The first staff (treble clef) has a whole rest in measures 1-3, followed by a half note D4 in measure 4 and a quarter note E4 in measure 5. The second staff (alto clef) starts with a half note F3 in measure 1, followed by a series of eighth and sixteenth notes. It includes a forte (f) dynamic in measure 1, a trill (tr) in measure 3, and another forte (f) in measure 4. The third staff (bass clef) has whole rests throughout measures 1-5.

Measures 6-10 of the fugue. The first staff (treble clef) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (alto clef) has a half note F3 in measure 6, followed by a series of eighth and sixteenth notes. It includes a forte (f) dynamic in measure 7 and a trill (tr) in measure 10. The third staff (bass clef) has whole rests in measures 6-7, followed by a half note D4 in measure 8 and a series of eighth and sixteenth notes in measures 9-10.

Measures 11-14 of the fugue. The first staff (treble clef) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (alto clef) has a half note F3 in measure 11, followed by a series of eighth and sixteenth notes. It includes a trill (tr) in measure 11 and another trill (tr) in measure 12. The third staff (bass clef) has a half note D4 in measure 11, followed by a series of eighth and sixteenth notes in measures 12-14.

Measures 15-18 of the fugue. The first staff (treble clef) continues the melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (alto clef) has a half note F3 in measure 15, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The third staff (bass clef) has a half note D4 in measure 15, followed by a series of eighth and sixteenth notes in measures 16-18.

20

tr tr

25

tr

30

35

39

43

47

52

57

62

66

Measures 66-69 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 66 features a half note G4 in the Treble, a half note F4 in the Alto, and a half note E4 in the Bass. Measure 67 has a half note A4 in the Treble, a half note G4 in the Alto, and a half note F4 in the Bass. Measure 68 has a half note B4 in the Treble, a half note A4 in the Alto, and a half note G4 in the Bass. Measure 69 has a half note C5 in the Treble, a half note B4 in the Alto, and a half note A4 in the Bass.

70

Measures 70-73 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 70 features a half note D5 in the Treble, a half note C5 in the Alto, and a half note B4 in the Bass. Measure 71 has a half note E5 in the Treble, a half note D5 in the Alto, and a half note C5 in the Bass. Measure 72 has a half note F5 in the Treble, a half note E5 in the Alto, and a half note D5 in the Bass. Measure 73 has a half note G5 in the Treble, a half note F5 in the Alto, and a half note E5 in the Bass.

74

Measures 74-78 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 74 features a half note A5 in the Treble, a half note G5 in the Alto, and a half note F5 in the Bass. Measure 75 has a half note B5 in the Treble, a half note A5 in the Alto, and a half note G5 in the Bass. Measure 76 has a half note C6 in the Treble, a half note B5 in the Alto, and a half note A5 in the Bass. Measure 77 has a half note D6 in the Treble, a half note C6 in the Alto, and a half note B5 in the Bass. Measure 78 has a half note E6 in the Treble, a half note D6 in the Alto, and a half note C6 in the Bass.

79

Measures 79-82 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 79 features a half note F6 in the Treble, a half note E6 in the Alto, and a half note D6 in the Bass. Measure 80 has a half note G6 in the Treble, a half note F6 in the Alto, and a half note E6 in the Bass. Measure 81 has a half note A6 in the Treble, a half note G6 in the Alto, and a half note F6 in the Bass. Measure 82 has a half note B6 in the Treble, a half note A6 in the Alto, and a half note G6 in the Bass.

83

Measures 83-86 of a musical score. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). Measure 83 features a half note C7 in the Treble, a half note B6 in the Alto, and a half note A6 in the Bass. Measure 84 has a half note D7 in the Treble, a half note C7 in the Alto, and a half note B6 in the Bass. Measure 85 has a half note E7 in the Treble, a half note D7 in the Alto, and a half note C7 in the Bass. Measure 86 has a half note F7 in the Treble, a half note E7 in the Alto, and a half note D7 in the Bass.

13.14 Schütz, *Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*

Sopran 1 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner

Sopran 2 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes, er - zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hän

Alt Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re, die Eh - re Got - tes und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner

Tenor 1

Tenor 2

Bass

11

S. 1 Hän - de Werk, die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner Hän

S. 2 - de Werk, die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner

A. Hän - de Werk, die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner

T. 1 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei -

T. 2 Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner

B. Die Him - mel er - zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver - kün - di - get sei - ner

21

S. 1 - de Werk. und ei - ne Nacht tuts kund der an - dern.

S. 2 Hän - de Werk. und ei - ne Nacht tuts kund der an - dern.

A. Hän - de Werk. und ei - ne Nacht tuts kund der an - dern. Es

T. 1 - ner Hän - de Werk. Ein Tag sagt's dem an - dern, und ei - ne Nacht tuts kund der an - dern.

T. 2 Hän - de Werk. Ein Tag sagt's dem an - dern, Es ist kei - ne

B. Hän - de Werk. Ein Tag sagt's dem an - dern, Es ist kei - ne

30

S. 1

S. 2

A.

T. 1

T. 2

B.

ist kei - ne Spra-che noch Re - de, da man nicht ih - re Stim-me hö - - re. Ih - re Schnur ge-het aus in al - le

da man nicht ih - re Stim-me hö - - re. Ih - re Schnur ge-het aus in al - le

Spra-che noch Re - de da man nicht ih - re Stim-me hö - re. Ih - re Schnur ge-het

Spra-che noch Re - de da man nicht ih - re Stim - me hö - re. Ih - re Schnur ge-het

37

S. 1

S. 2

A.

T. 1

T. 2

B.

Ih - re Schnur ge-het aus in al - le Lan - de, ih - re Schnur ge-het aus in al - le Lan - de, in al - le

ih - re Schnur ge-het aus in al - le Lan - de in al - le Lan - de, in al - le Lan -

Lan - de, in al - le Lan - de al -

Lan - de, ih - re Schnur ge-het aus in al - le Lan - de, in al - le Lan - de in al - le Lan - de, in al - le

aus in al - le Lan - de, ih - re Schnur ge-het aus in al - le Lan - de, in al - le Lan - de,

aus, ih - re Schnur ge-het aus ih - re Schnur ge-het aus in al - le

43

S. 1

S. 2

A.

T. 1

T. 2

B.

Lan - - de und ih - re Re - de an der Welt En - de. an der Welt En - de. Er hat der Son - nen ei -

- - de und ih - re Re - de an der Welt En - de. Er hat der Son -

- le Lan - de und ih - re Re - de an der Welt En - de. Er hat der Son -

Lan - - de un ih - re Re - de an der Welt En - de, der Welt En - de.

in al - le Lan - de und ih - re Re - - de an der Welt En - de.

Lan - - de und ih - re Re - de an der Welt En - de.

52

S. 1 - ne Hüt - ten in der sel - ben ge - macht,

S. 2 nen ei - ne Hüt - ten in der sel - ben ge - macht,

A. nen ei - ne Hüt - ten in der sel - ben ge - macht,

T. 1 un die sel - bi - ge ge - het her - aus wie ein Bräu - ti -

T. 2 und die - sel - bi - ge ge - het her - aus wie ein Bräu - ti -

B. und die - sel - bi - ge ge - het her - aus wie ein Bräu - ti - gam aus

61

S. 1 und freu - et sich wie ein Held zu lau - fen

S. 2 und freu - et sich wie ein Held zu

A. zu lau -

T. 1 gam aus sei - ner Kam - mer, aus sei - ner Kam - mer und freu - et sich wie ein Held zu

T. 2 gam aus sei - ner Kam - mer und freu - et sich wie ein Held und freu - et sich wie ein Held,

B. sei - ner, aus sei - ner Kam - mer und freu - et sich wie ein Held

69

S. 1 zu lau - fen, zu lau - fen, zu lau - fen zu lau -

S. 2 lau - fen, zu lau - fen, zu lau - fen, zu lau - fen, zu lau -

A. fen, zu lau - fen den Weg, zu lau - fen,

T. 1 lau - fen, zu lau - fen den Weg, zu lau - fen,

T. 2 zu lau - fen, zu lau - fen, zu lau - fen, zu lau -

B. zu lau - fen, zu lau - fen den Weg, zu lau - fen

76

S. 1 - fen den Weg, zu lau - fen. Sie ge-het auf an ei-nem En - de des Him - mels

S. 2 - fen den Weg, zu lau-fen Sie ge-het auf an ei-nem En-de des Him - mels und läuft

A. zu lau - fen den Weg, Sie ge-het auf an ei-nem En-de des Him - mels und läuft um

T. 1 zu lau-fen, zu lau - - - fen den Weg.

T. 2 - fen den Weg, zu lau - fen.

B. zu lau - - - fen den Weg.

85

S. 1 und läuft um bis wie-der an das - sel - bi - ge En - de und bleibt nichts für ih-rer Hitz ver bor - gen. Die Him -

S. 2 um, und läuft um bis wie-der an das - sel - bi - ge En - de, und bleibt nichts für ih-rer Hitz ver bor - - - gen. Die Him -

A. bis wie - der an das - sel - bi - ge En - de, und bleibt nicht für ih-rer Hitz ver - bor - gen. Die Him -

T. 1 Die Him -

T. 2 Die Him -

B. Die Him -

94

S. 1 mel er-zäh-len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei-ner Hän - de Werk.

S. 2 mel er-zäh-len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.

A. mel er-zäh-len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.

T. 1 mel er-zäh-len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän-de Werk. Eh - re sei dem

T. 2 mel er-zäh - len die Eh - re Got - tes, und die Fe - - - di-get sei-ner Hän - de Werk. Eh - re

B. mel er-zäh-len die Eh - re Got - tes, und die Fe - ste ver-kün - di - get sei - ner Hän - de Werk.

104

S. 1 Eh - re sei dem Va - - - ter, und auch dem

S. 2 Eh - re sei dem Va - - - ter, und

A. Eh - re sei dem Va - ter,

T. 1 Va - - - ter, Eh - re sei dem Va - ter und dem Sohn und

T. 2 sei dem Va - ter, Eh - re sei dem Va - - - ter und dem Sohn

B. Eh - re sei dem Va - ter, Eh - re sei dem Va - - - ter und dem Sohn

112

S. 1 Heil-gen, und auch dem Heil - gen Gei - - ste, wie es war im An - fang, jetzt und im - mer

S. 2 auch dem Heil - gen Gei - ste, wie es war im An - fang, jetzt und im - mer

A. und auch dem Heil-gen Gei - ste, dem Heil - gen Gei - ste, wie es war im An - fang, jetzt und im - mer

T. 1 auch dem Heil-gen, und auch dem Heil - gen Gei - ste, wie es war im An - fang, jetzt und im - mer

T. 2 und auch dem Heil-gen dem Heil - gen Gei - ste, wie es war im An - fang, jetzt und im - mer

B. und auch dem Heil-gen Gei - ste, wie es war im An - fang, jetzt und im - mer

121

S. 1 dar und von E - wig - keit zu E - wig - keit, E - wig - keit, A - - - men, A - - - men.

S. 2 dar und von E - wig - keit zu E - wig - keit, zu E - wig - keit, A - - - mein, A - - - men.

A. dar und von E - wig - keit zu E - wig - keit, zu E - wi - keit, A - - - men, A - - - men.

T. 1 dar und von E - wig - keit zu E - wig - keit, zu E - wig - keit, A - - - men, A - - - men.

T. 2 dar und von E - wig - keit zu E - wig - keit, zu E - wig - keit, A - - - men, A - - - men.

B. dar und von E - wig - keit zu E - wig - keit, zu E - wig - keit, A - - - men, A - - - men.

13.15 Bach, Kantate Nr. 62 *Nun komm der Heiden Heiland*,
Nr. 1, Chor

Oboe

Oboe I, II

Violine 1

Violine 2

Viola

Sopran

Altus

Tenor

Bass

Continuo

Violone

3 6

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

5 6 7 6 6 5

13.15 Bach, Kantate Nr. 62 *Nun komm der Heiden Heiland*, Nr. 1, Chor 417

7

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

4 3 6 4 3 6 6 7

10

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

6 7 7 7 7 6 5 7 4 4 3

13

Ob. 

Ob. 

VI. 1 

VI. 2 

Vla. 

S. 

A. 

T. 

B. 

Vc. 

5 6 4 6 4 6 5 6 7



16

Ob. 

Ob. 

VI. 1 

VI. 2 

Vla. 

S. 

A. 

T. 

B. 

Vc. 

7 6 6 5 4 (Fine) 6 5 6 7

Nun komm, der Hei - den_ Hei - - land, der Hei - den
Nun komm, der Hei - den. Hei - -

13.15 Bach, Kantate Nr. 62 *Nun komm der Heiden Heiland*, Nr. 1, Chor 419

19

Ob.

Ob.

Vi. 1

Vi. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

22

Ob.

Ob.

Vi. 1

Vi. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

25

Ob. 

Ob. 

VI. 1 

VI. 2 

Vla. 

S. 

A. 

T. 

B. 

Vc. 

6 5

28

Ob. 

Ob. 

VI. 1 

VI. 2 

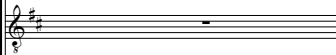
Vla. 

S. 

A. 

T. 

B. 

Vc. 

5 6 6 2 6

13.15 Bach, Kantate Nr. 62 *Nun komm der Heiden Heiland*, Nr. 1, Chor 421

31

Ob.

Ob.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

4/2 6 4/2 6 7/5 7/5 6/5 6/5 # 6/4 2

34

Ob.

Ob.

Vl. 1

Vl. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

6/5 6/4 2 6 6/4 2 6 6/4 6/4 6/4 7/5 6/4

37

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

6
5 4

71

6
5 4

6
5 4

7
6 5

6
5 4

7

13.15 Bach, Kantate Nr. 62 *Nun komm der Heiden Heiland*, Nr. 1, Chor 423

43

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.
dess sich wun - der al - le

A.
dess sich wun - der al - le Welt, al - le Welt, dess sich wun - der al - le Welt, al - le

T.
dess sich wun - der al - le Welt, al - le Welt, dess sich wun - der al - le

B.
dess sich wun - der al - le Welt, al - le

Vc.

6 6 $\frac{5}{4}$ 3 $\frac{9}{8}$ #

46

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

Violone

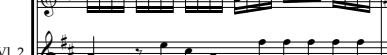
4 $\frac{3}{8}$

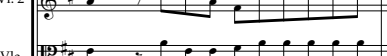
49

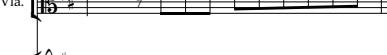
Ob. 

Ob. 

VI. 1 

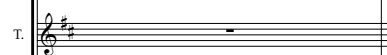
VI. 2 

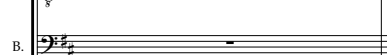
Vla. 

S. 

A. 

T. 

B. 

Vc. 

5 6 7 6 6 5 6 5

52

Ob. 

Ob. 

VI. 1 

VI. 2 

Vla. 

S. 

A. 

T. 

B. 

Vc. 

5 6 6 5 6 6 6 6 7 5

13.15 Bach, Kantate Nr. 62 *Nun komm der Heiden Heiland*, Nr. 1, Chor 425

55

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

Gott sollt Ge-burt ihm be - stellt, ihm be - stellt, Gott sollt Ge -

Gott sollt Ge - burt ihm be - stellt, sollt Ge -

2 6 5 6 3 6 5 6 6 6 5

59

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

be - stellt, solch Ge - burt ihm be - stellt, solch Ge - burt ihm be - stellt,

burt ihm be - stellt, solch Ge - burt ihm be - stellt,

burt ihm be - stellt, Gott solch Ge - burt ihm be - -

6 7 5 4 3 6 7 5 6 6 6 6

62

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

Gott solch Ge - burt ihm be - stellt, Gott solch Ge - burt ihm be -

stellt, solch Ge - burt ihm be - stellt, Gott solch Ge - burt

7 2 6 6 2 6 7 6

64

Ob.

Ob.

VI. 1

VI. 2

Vla.

S.

A.

T.

B.

Vc.

Ge - - burt ihm be - - - stellt.

stellt, Gott solch Ge - burt ihm be - stellt.

stellt, Gott solch Ge - burt, solch Ge - burt ihm be - stellt.

ihm be - stellt, Gott solch. Ge - burt ihm be - stellt.

6 2 6 7 6 6 5 #

Dal Segno

13.16 Schubert, *Der Lindenbaum* aus *Die Winterreise*

Mäßig

pp

5

Am Brun-nen vor dem To-re da

cresc. *fp* *ppp* *p*

11

steht ein Lin-den baum; ich träumt' in sei-nem Schat-ten so man-chen sü-ßen Traum. Ich schnitt in sei-ne Rin-de so

19

man-ches lie-be Wort; es zog in Freud und Lei-de zu ihm_mich im-mer-fort.

fp *pp* *pp*

25

Ich muß auch heu-te

30

wan - dern vor - bei in tie - fer Nacht, da hab ich noch im Dun - kel die Au - gen zu - ge-

36

macht. Und sei - ne Zwei - ge rausch ten, als rie - fen sie mir zu: komm her zu mir, Ge-

42

sel - le, hier findst du dei - ne Ruh! Die

pp

fz

46

kal - - ten Win - de blie - sen mir grad ins An - ge -

49

sicht, der Hut flog mir vom Kop - fe, ich

52

wen - - de - te mich nicht.

55

Nun bin ich man - che

p *fz* *p* *cresc.* *f* *decresc.* *p* *decresc.* *fp* *ppp* *pp*

60

Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und im - mer hör ich's rau - schen: du fän - dest Ruh - he

66

dort! Nun bin ich man - che Stun - de ent - fernt von je - nem Ort, und im - mer hör ich's

72

rau - schen: du fän - dest Ru - he dort, du fän - dest Ru - he dort,

77

80

decresc.

dim.

13.17 Schubert, *Der Erlkönig*

Schnell ♩ = 152

The musical score is for Schubert's 'Der Erlkönig', Op. 1, No. 1. It is in E-flat major, 3/4 time, and marked 'Schnell' (Allegretto) with a tempo of 152 beats per minute. The score is written for voice and piano. The piano part features a driving, rhythmic accompaniment with many triplets. The vocal line follows the narrative of the poem. The score is divided into four systems, with measures 1, 6, 13, and 20 marked at the beginning of each system. The first system (measures 1-5) shows the piano introduction with triplets in both hands. The second system (measures 6-12) continues the piano accompaniment. The third system (measures 13-19) introduces the vocal line with the lyrics 'Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind?'. The fourth system (measures 20-25) continues the vocal line with the lyrics 'Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er hat den Kna - ben'. The piano accompaniment remains consistent throughout, providing a sense of urgency and movement.

f **f**

6

13

Wer rei - tet so spät durch Nacht und Wind?

pp

20

Es ist der Va - ter mit sei - nem Kind; er hat den Kna - ben

27

wohl in dem Arm, er faßt ihn si-cher, er hält ihn warm.

34

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Ge sicht?

41

Siehst, Va - ter, du den Erl - kö-nig nicht? den

47

Er - len - kö - nig mit Kron undSchweif? Mein Sohn, es ist ein

54

Ne - bel - streif. "Du lie - bes Kind, komm,

decresc. *pp*

60

geh mit mir! gar schö - - ne Spie - le

64

spiel_ ich mit dir; manch bun - - te Blu - men sind.

68

an dem Strand, mei-ne Mut - ter hat_ manch gül - - den Ge -

72

wand." Mein Va - ter, mein Va - ter, und hö - rest du nicht, was Er-len-kö-nig mir lei - se verspricht?

p

80

Sei ru-hig, blei-be ru-hig, mein Kind: in dür-ren Blät-tern säu-selt der Wind. "Willst,

ppp

87

fei - ner__ Kna - be, du mit mir gehn? mei-ne Töch - ter sol - len dich war - ten schön; mei-ne

91

Töch - ter__ füh - ren den nächt - li-chen Reihn und wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein, sie

95

wie - gen und tan - zen und sin - gen dich ein." Mein Va - ter, mein Va - ter, und siehst du nicht dort Erl-

102

kö-nigs Töch-ter am dü - stern Ort? Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es ge-

109

nau, es schei-nendie al-ten Wei - den so grau.

116

"Ich lie - be dich, mich reizt dei-ne schö-ne Ge - stalt, und bist du nicht wil - lig, so brauch ich Ge-

123

walt." "Mein Va - ter, mein Va - ter, jetzt faßt er mich an! Erl - kön - nig hat mir ein

fff *sf* *f*

130

Leids ge - tan!" Dem Va - ter grau - set's, er rei - tet ge-

sf *f* *cresc.* *accelerando*

136

schwind, er hält in Ar - men das äch - zen - de Kind, er-

ff

143

reicht den Hof, mit Mühe und Not; in sei-nen Ar-men das Kind war tot.

sf *fp* *pp* *f* *Andante*

Glossar

AGENS

Im kontrapunktischen Satz diejenige Stimme (meist die Tenorklauselstimme), durch deren Eintritt in ein dissonantes Intervall die Patiensstimme zur dissonierenden Vorhaltsstimme wird.

AKKORD

Gestalt aus drei konsonierenden, üblicherweise zusammen erklingenden Tönen (Dreiklang, Sextakkord) oder aus mehr als drei, dann einen dissonanten Klang bildenden Tönen. Die Harmonielehre kategorisiert drei- und mehrstimmige Akkorde nach bestimmten Kriterien (Intervallaufbau, Dissonanzgrad).

ANGEANGEGENE WIEDERHOLUNG

In der Sonatenhauptsatzform gängige Technik der Eröffnung der Überleitung, indem das soeben erklungene Hauptthema scheinbar wiederholt wird, jedoch bald abbricht oder harmonisch verändert wird, um den Wechsel in die sekundäre Tonart einzuleiten.

AUFGELOSTER NACHSATZ

In der Sonatenhauptsatzform gängige Technik der Eröffnung der Überleitung, indem das soeben erklungene Hauptthema sich im Prinzip als große Periode darstellt, deren Vordersatz bis zur Binnenzäsur erscheint, deren Nachsatz jedoch nur unvollständig ausgeführt wird, zugunsten des Übergangs in die sekundäre Tonart, was sich meist auch in einer dann sich ändernden Motivik/Thematik widerspiegelt.

AUSWEICHUNG

Kurzfristiger, eher koloristisch als formal-architektonisch wirksamer Wechsel der Tonart (der herrschenden Tonleiter, eines vorübergehend etablierten Kadenzraums), meist mit unmittelbarer Rückkehr zum ursprünglichen Tonartkontext.

BALLADE

Im Jazz und in der Popmusik Stücke in getragenem, langsamen Tempo. Im klassischen Liedschaffen eine Vertonung der gleichnamigen lyrischen

Gattung. Im 19. Jahrhundert eine Gattung der (Klavier-) Instrumentalmusik.

BAROCKE ERÖFFNUNGSKADENZ

Eine den Satz eröffnende diskantierende Kadenz, in Dur I-ii²-V⁶-I, anzutreffen z. B. in Bachs Präludium C-dur WK I.

BRIDGE

Formteil in Kompositionen der Unterhaltungsmusik. Im Jazz speziell der Mittelteil (B) einer AABA-Form oder davon abgeleiteter Formen.

DISKANTIERENDE KADENZ

(auch *cadenza cantizans*), Kadenz mit synkopierter Diskantklausel im Bass.

DISKANTKLAUSEL

In der vierstimmigen Normkadenz im Diskant liegende Bewegung vom *subsemitonium modi* in den Finalis- bzw. Grundton des Modus bzw. der Tonart ($\hat{7}$ - $\hat{8}$), im Falle einer synkopierten Klausel die Patiensstimme.

DOMINANTE

Akkord, der sich im Quintfall und nach moderner Auffassung unter Beteiligung einer leittönig wirksamen Durterz in die zugehörige Tonika auflöst. Im Sinne Rameaus verhält sich ein jeder Akkord, der sich im Quintfall auflöst und eine Septime besitzt, wie eine *dominante*.

DREIKLANG

Akkord aus drei verschiedenen, meist konsonierenden Tönen, terzgeschichtet bzw. Umkehrung (Permutation) eines terzgeschichteten Klangs.

DURCHFÜHRUNG

In der Sonatenhauptsatzform und ihren verschiedenen Spielarten der zweite, im Regelfall aus der Exposition bekanntes Material verarbeitende Großabschnitt. In der Fuge hingegen die gebräuchliche Bezeichnung für Abschnitte, welche das Subjekt (Fugenthema) führen.

DURCHGANG

Figurationsform, bei der ein dissonierender Ton auf im Regelfall unbetonter Taktposition stehend zwei konsonierende Töne stufenweise in gleicher Richtung (Tonleiterausschnitt) verbindet.

EXPOSITION

In der Sonatenhauptsatzform der erste Großabschnitt, der das thematische Material präsentiert und vor allem auch den Tonartenkonflikt aufstellt. In der Fuge hingegen wird damit gelegentlich die erste Durchführung bezeichnet.

FINALIS

Der Schlusston einer Melodie in einem bestimmten Modus, auch der Schlusston eines Abschnitts, erreicht durch eine dem gerade herrschenden Modus angemessene Kadenz.

FONTE

Quintfallsequenz mit zwei (zwischen-) dominantischen Quintfällen: V/ii-ii-V-I, üblich nur in Dur.

GANZSCHLUSS

Schlusswendung, die mit der I abschließt. Erscheint die I in Oktavlage, so spricht man vom vollkommenen oder *perfekten* Ganzschluss, sonst vom unvollkommenen bzw. *imperfekten* Ganzschluss. Endgültig schlussfähig ist ein Ganzschluss in dur-moll-tonalen Stilen auch nur dann, wenn die Bassklausel ⑤-① vorhanden ist.

GENERALBASS

Seit dem Aufkommen des Akkordsatzes um 1600 bis weit in das 18. Jahrhundert übliche Kurzschrift, welche die Akkorde chiffriert, die zu einer gegebenen Basslinie, dem *Basso continuo*, gegriffen werden. Trotz des zunehmenden Verzichts auf die Mitwirkung eines Akkordinstruments im Sinne der *Basso continuo*-Tradition nach 1750 blieb der Generalbass gleichwohl als Lehrsystem bis zum Aufkommen der modernen *Harmonielehre* Mitte des 19. Jahrhunderts konkurrenzlos.

HALBSCHLUSS

Schlusswendung, die auf der V bzw. Dominante innehält. Wird die V durch ihre Zwischendominante befestigt (die V/V), so spricht man von einem *tonikalisierenden* oder *perfekten* Halbschluss.

HARMONIELEHRE

In der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommende Handwerkslehre, welche die Zusammenklänge (Akkorde) und ihre Verbindung in vorwiegend homophonen Sätzen untersucht und normiert. Akkorde werden gegebenenfalls als Umkehrungen von terzgeschichteten Klängen aufgefasst. Neben dem real erklingenden Bass (ehedem die Vorläuferdisziplin des Generalbasses) wird ein gedachter Fundamentbass aus den Grundtönen oder Terzschichtungs-Fundamenttönen der Akkorde angenommen. Die Harmonielehresysteme stellen zugleich ein Chiffriersystem für die Analyse von Klangverbindungen bereit.

HEXACHORD

Sechstönige Skala aus Ganztönen und einem Halbton in der Mitte (mi-fa), Grundlage der mittelalterlichen Solmisation (*ut re mi fa sol la*).

KADENZ

Zwei- oder dreigliedrige Schlusswendung, entweder die Summe mehrerer Klauseln im polyphonen Satz oder eine Akkordfolge aus schlusskräftigen Wendungen, die gegebenenfalls geeignet sind, die momentan herrschende Tonart zu konstituieren oder zu bekräftigen.

KIRCHENTONARTEN

Modi, heptatonische (siebentönige-diatonische) Skalen, die vor der Etablierung des Dur-/Moll-Systems gebräuchlich waren. Die Dur- und Mollskala erweitern die vier Finalistöne der Kirchentonarten (vorzeichenlos d, e, f, g mit den Modi Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch) um die Finalistöne c und a (C-dur und a-moll). Die Skala über (vorzeichenlos) h (Lokrisch) spielt heute in der Harmonik des Jazz eine wichtige Rolle.

KLAUSEL

Eine melodische Schlusswendung, welche eine Zäsur (Abschnittsende, Interpunktion) in einer Stimme, meist aber als Kombination mehrerer Klauseln in mehreren Stimmen markiert.

KREBS

Spiegelung einer Tonfolge an der vertikalen Achse, kann mit der Technik der Umkehrung kombiniert werden (Umkehrung des Krebses bzw. Krebs der Umkehrung).

LAGE

In der Harmonielehre erstens die Angabe des Oberstimmtons eines Klanges (im Gegensatz zur Stellung), zweitens die Unterscheidung einer engen oder weiten Anordnung der Oberstimmen in einem (typischerweise vierstimmigen) Satz.

LEITTON

Innerhalb einer Tonleiter oder bereits eines Tetrachords wirksamer Halbtonschritt (kleine Sekunde), der dann, wenn er als Terz eines Durakkords eingebettet ist, aufwärts in den Grundton des Folgeklanges führt. Abwärts führende Halbtöne (bisweilen *Gleittöne* genannt) sind weniger zwingend. Sie treten als Terz eines Mollakkords oder Septime eines (hauptsächlich Dur-) Septakkords auf oder im fallenden phrygischen Tetrachord.

LIQUIDATION

Auflösung einer festen Gestalt in kleinere, weniger prägnante Einheiten, bis zur Unkenntlichkeit oder Dekonstruktion des ursprünglichen Gedankens. Oft als Verarbeitungstechnik im Syntaxmodell *Satz*.

MI-KLAUSEL

Zwei- bis vier- oder mehrstimmige Anordnung der Klauseln zur phrygischen Stufe bzw. der Stufe mi (Ton *e* im *Hexachordum naturale*). Dabei kann die Mi-Stufe als Fundamentton (vorzeichenlos z. B. d-E oder d⁶-E), Terzton (h⁰⁶-C) oder Quintton (d-a, plagale Kadenz) eines abschließenden Klangs erscheinen.

MODULATION

Längerfristiger, formal-architektonischer wirksamer Wechsel der Tonart (der herrschenden Tonleiter).

MODUS

Tonart (definiert durch eine Skala) im Sinne der alten Kirchentonarten, im Gegensatz zur modernen Dur-/Moll-Tonalität.

MONTE

Sequenz aus zwei dominantischen Quintfällen im Abstand einer steigenden Sekunde: V/IV - IV - V/V - V.

PAENULTIMA

Vorletzter Ton einer Klausel bzw. innerhalb einer akkordischen Kadenz der Akkord an der Position an vorletzter Stelle, also vor dem Schlussklang, dem Klang an der Ultima-Position.

PATIENS

Im kontrapunktischen Satz diejenige Stimme (meist die Diskantklauselstimme), welche durch die Agensstimme zur Vorhaltsdissonanz wird.

PERIODE

Gängiges Syntaxmodell der Wiener Klassik und früher, zeigt eine symmetrische Anlage (Vorder-/Nachsatz), mit deutlicher Mittelzäsur (meist Halbschluss). Etliche Varianten und Spielarten des Grundmodells lassen sich beschreiben, auch Kombinationen mit dem gegensätzlichen Formmodell *Satz*.

PHRYGISCHE KADENZ

auch phrygischer Halbschluss: spezielle Form einer Mi-Klausel in der harmonischen Mehrstimmigkeit: Harmoniefolge aus einem Molldreiklang (oft in Sextakkordstellung) und dem Durakkord einen Ganzton über dem Fundamentton des ersten, z. B. d⁶-E, als Kadenz zur Finalis des Phrygischen oder als Halbschluss in Moll (im Beispiel oben in a-moll), in textassoziierte Musik als *Interrogatio*, Topos des Fragens aufgefasst.

PLAGAL

Modi (Kirchentonarten) mit der Finalis in der Mitte des Tonumfangs. Zudem Bezeichnung für Quintanstiegskadenzen (IV-I), verallgemeinert auch Bezeichnung für alle »schwach« wirkenden Akkordverkettungen (Quintanstieg, Terzanstieg, Sekundfall).

SATZ

In der Formenkunde ein Syntaxmodell, das im Gegensatz zur Periode ein auf Offenheit, Entwicklung und Dynamik ausgerichtetes Formprinzip (»Satzprinzip« im Ggs. zum »Periodenprinzip«) zeigt. Ein Satz besteht typischerweise aus einer Präsentationsphrase, die einen Gedanken vorstellt und variiert (oft sequenziert), und der Fortsetzungsphrase, welche meist das präsentierte Material verarbeitet, jedenfalls nicht symmetrisch, sondern entwickelnd oder kontrastierend angelegt ist, oft als Liquidationsprozess gestaltet.

SEKUNDÄRE TONART

Die Tonart, in welche in vielen Formen und Gattungen als erstes ausgewichen bzw. moduliert wird (Oberquinttonart in Dur-Sätzen, seltener in Moll, Paralleltonart in Moll-Sätzen.)

SEQUENZ

Wiederholung einer Ton- oder Akkordfolge von einer anderen Stufe aus, im Falle einer *realen* Sequenz unter exakter Beibehaltung der Intervallgrößen (dabei oft Wechsel der Tonart), bei der *tonalen* Sequenz Anpassung der Intervalle an die herrschende Tonart bzw. Tonleiter.

SEXTAKKORD

Dreitöniger, imperfekter Klang mit dem Aufbau 1-3-6 statt des perfekten 1-3-5-Dreiklangs. Die Harmonielehre betrachtet den Sextakkord als Umkehrung der terzgeschichteten Grundstellung.

SONATENHAUPTSATZFORM

Auch Sonatenform oder Sonatensatzform: zentrale Gattung der Wiener Klassik und des 19. Jahrhunderts. Der Begriff *Sonatenhauptsatzform* hebt auf die Formgebung schneller, meist erster Sätze im Sonatenzyklus ab. Langsame Sätze, Rondos, Ouvertüren usw. sind oft in modifizierten (verkürzten) Ausprägungen der Sonatenhauptsatzform gehalten.

SONATENRONDO

Verknüpfung des Gestaltungsprinzips des Rondos mit dem der Sonatenhauptsatzform.

STELLUNG

In der Funktionstheorie bezeichnet die Stellung eines Akkordes den Bass-ton, z. B. »Dominante mit Terz im Bass« (D_3).

SUBSEMITONIUM MODI

Der (untere) Leitton zur Finalis eines Modus bzw. der Leitton zum Tonartgrundton.

SYNCOPATIO

Meist bezeichnet der Begriff eine Vorhalts- bzw. Synkopendissonanz, ursprünglich auch die Bezeichnung für die Synkope selbst.

SYNKOPE

Verschiebung eines Notenwerts (meist um die Hälfte seines Werts) dergestalt, dass er über eine Haupt- oder Nebenbetonung weiter klingt, wodurch eine Betonungsverschiebung entsteht, beispielsweise als Viertel-Halbe-Viertel in einem 4/4-Takt. Synkopen werden in der modernen Notation der Deutlichkeit halber oft auch dann mit Haltebögen notiert, wenn dies nicht zwingend notwendig wäre.

TENORKLAUSEL

In der vierstimmigen Normkadenz im Tenor liegende Bewegung von oben in die Finalis ($\hat{2}-\hat{1}$), im Falle einer synkopierten Klausel die Agensstimme.

TETRACHORD

Viertöniger Skalenausschnitt, Grundlage des griechischen Tonsystems. Heptatonische Skalen lassen sich als aus zwei Tetrachorden zusammengesetzt denken. Für die Charakteristik eines Tetrachords ist die Position des leittonig wirksamen Halbtonschritts entscheidend. Die wichtigsten Tetrachorde sind der Dur-, Moll- und phrygische Tetrachord.

TONART

In der dur-moll-tonalen Musik definiert durch eine heptatonische Dur- bzw. Mollskala, benannt nach deren Finaliston, hinsichtlich des Tongeschlechts durch die über der Finalis befindliche große/kleine Terz.

TONGESCHLECHT

Die Qualifizierung einer Tonart oder eines Akkords nach der Größe der Terz über der Finalis bzw. dem Fundamentton als Dur oder Moll.

TONIKA

In der Terminologie der Funktionstheorie der die Tonart definierende Dur- oder Molldreiklang auf der ersten Stufe der zugehörigen Tonleiter.

TRUGSCHLUSS

In der modernen Harmonielehre das überraschende Erscheinen eines anderen Akkords als der Tonika nach der Dominante bzw. der Paenultima. Geht auf das in der polyphonen Musik der Renaissance als *Kadenzflucht* bzw. *cadenza sfuggita* bekannte Phänomen des Ausfliehens einer Kadenz zurück. Im engeren Sinne bezeichnet *Trugschluss* in der Harmonielehre die

Verbindung der V mit dem Akkord über der $\textcircled{6}$ oder $\textcircled{6\flat}$ (Moll). Letzteres erzeugt in Dur den sog. *Varianttrugschluss*.

ÜBERLEITUNG

Der Formteil, welche den Haupt- und Seitensatz in der Sonatenhauptsatzform verbindet. In der Exposition wird dort in die sekundäre Tonart moduliert.

ULTIMA

Letzter Ton einer Klausel bzw. Position des abschließenden Akkords in einer Kadenz.

UMKEHRUNG

Spiegelung einer Tonfolge an der horizontalen Achse, in der Harmonielehre Umschichtung eines Akkords, so dass ein anderer als der Fundamentton im Bass liegt.

VORHALT

Dissonierender Ton auf schwerer Taktposition, der meist als Synkopensonanz (*Syncopatio*) im Sinne des Renaissance-Kontrapunkts auf leichter Zeit vorbereitet wird, dann auf schwerer Zeit dissoniert und sich auf der folgenden leichten Zählzeit stufenweise abwärts in eine imperfekte Konsonanz auflöst.

WECHSELNOTE

Figuration, bei der ein dissonierender Ton auf unbetonter Taktposition zwei konsonierende Töne stufenweise unter Umkehrung der Bewegungsrichtung verbindet.

WEIBLICHE ENDUNG

Endung einer Phrase auf leichter Zählzeit, daher etwas herabgestuft hinsichtlich der Zäsurwirkung.

WORT-TON-VERHÄLTNIS

Dies beschreibt in textgebundener Musik, inwieweit die Musik den Textgehalt unterstützt, auf Illustration verzichtet, sich also neutral verhält, oder sich sogar gegenläufig kommentierend zum Inhalt der Worte gibt.

Literatur

- ALTMANN, GÜNTER: Musikalische Formenlehre: Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. Darmstadt 2001.
- AMON, REINHARD: Lexikon der musikalischen Form. Wien 2011.
- BARTEL, DIETRICH: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. 6. Auflage. Laaber 2019.
- BLUME, FRIEDRICH (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Kassel 1949.
- CAPLIN, WILLIAM E.: Classical Form – A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York 1998.
- CZACZKES, LUDWIG: Analyse des Wohltemperierten Klaviers. Hrsg. v. KALT-SCHMID. Bd. 1 und 2. Wien 1956.
- DAHLHAUS, CARL: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil. Hrsg. v. MÜLLER, RUTH E./ZAMINER, FRIEDER. 1. Aufl. (Geschichte der Musiktheorie Bd. 11). Wien 1989.
- DERS.: Ludwig van Beethoven und seine Zeit. Regensburg 1987.
- DERS.: Satz und Periode: Zur Theorie der musikalischen Syntax. In: Die Musiktheorie 2 (1978), S. 16–28.
- DAHLHAUS, CARL/EGGEBRECHT, HANS HEINRICH/OEHL, KURT (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon. 1995.
- DE LA MOTTE, DIETHER: Musik Formen. Augsburg 1999.
- Der Brockhaus Multimedial. Mannheim 2005.
- DIBELIUS, ULRICH: Moderne Musik I. 1945–1965. München 1966.
- DIERGARTEN, FELIX: Zur Taktgruppenanalyse. In: Musiktheorie 4 (2005), S. 317–332.
- DIERGARTEN, FELIX/NEUWIRTH, MARKUS: Formenlehre. Laaber 2018.
- DOBRETSBERGER, BARBARA: Formenlehre. Salzburg 2014.
- DERS.: Formenlehre. Formen der Vokalmusik. 1. Aufl. Wien 2019.
- DÜRR, ALFRED: Johann Sebastian Bach – das Wohltemperierte Klavier. 4. Aufl. 2012. Kassel u.a. 1998.
- EGGEBRECHT, HANS HEINRICH: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Wiesbaden 2005.
- DERS.: Terminologie der musikalischen Komposition – HmT Sonderband II. 1. Aufl. Stuttgart 1996.

- EHRENFORTH, KARL HEINRICH: Verstehen und Auslegen - die hermeneutischen Grundlagen einer Lehre von der didaktischen Interpretation der Musik. Frankfurt am Main 1971.
- ERPF, HERMANN: Form und Struktur in der Musik. 1967.
- FLADT, HARTMUT: Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. In: Die Musiktheorie Heft 4 (2005), S. 343–369.
- FRÖBE, VOLKER: »Ein einfacher und geordneter Fortgang der Töne, dem verschiedene Fugen, Themen und Passagen zu entlocken sind.« Der Begriff der ›phantasia simplex‹ bei Mauritius Vogt und seine Bedeutung für die Fugentechnik um 1700. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 5/2-3 (2008). URL: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/301.aspx>.
- GÁRDONYI, ZSOLT: Kontrapunkt. Wolfenbüttel 1980.
- GIELEN, MICHAEL: Unbedingt Musik. Erinnerungen. Frankfurt am Main und Leipzig 2005.
- Gotteslob - katholisches Gebet- und Gesangbuch. Stuttgart 1975.
- HANDSCHICK, MATTHIAS: Musik als „Medium der sich selbst erfahrenden Wahrnehmung“ - Möglichkeiten der Vermittlung Neuer Musik unter dem Aspekt der Auflösung und Reflexion von Gestalthaftigkeit. Hildesheim, Zürich, 2015.
- HANDSCHIN, JACQUES: Musikgeschichte im Überblick. Wilhelmshaven 1982.
- KAISER, ULRICH: Formfunktionen der Sonatenform. Ein Beitrag zur Sonatentheorie auf der Grundlage einer Kritik an William E. Caplins Verständnis von Formfunktionen. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 15.1 (2018), S. 29–79.
- DERS.: Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Berlin 2007.
- KEIL, WERNER: Musikgeschichte im Überblick. Paderborn 2014.
- KEYM, STEFAN: Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? – Zur Geschichte und Problematik eines »deutschen« Musikdiskurses. Hildesheim, Zürich 2015.
- KLOTZ, HANS: Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock. Kassel 1934.
- KOCH, CHRISTOPH HEINRICH: Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main 1802.
- DERS.: Versuch einer Anleitung zur Komposition. Rudolstadt 1782.
- KRÄMER, THOMAS/DINGS, MANFRED: Lexikon Musiktheorie. Wiesbaden 2010.
- KÜHN, CLEMENS: Artikel »Form, Begriff, Form als Gegenstand«. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): MGG Online. Kassel 2016.
- DERS.: Form. In: FINSCHER, LUDWIG (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Bd. 3 (Sachteil). Kassel 1994, Sp. 607–643.

- DERS.: Form. Theorie, Analyse, Lehre. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 2-3/2 (2005). URL: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/528.aspx>.
- DERS.: Formenlehre der Musik. Kassel 1987.
- DERS.: Kompositionsgeschichte in kommentierten Beispielen. Kassel u.a. 1998.
- LEMACHER, HEINRICH/SCHROEDER, HERMANN: Formenlehre der Musik. K 1979.
- MARPURG, FRIEDRICH WILHELM: Abhandlung von der Fuge. Neue Ausgabe. Leipzig 1806.
- MARX, ADOLF BERNHARD: Die Lehre von der musikalischen Komposition. Leipzig 1837.
- MATTHESON, JOHANN: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739.
- MEIER, BERNHARD: Alte Tonarten - dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Kassel u.a. 1992.
- MENKE, JOHANNES: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock. Laaber 2017.
- MIELKE-GERDES, DOROTHEA: Artikel »Sonate, Barock, Instrumente und Besetzungen«. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): MGG Online. Kassel 2016.
- MÖLLERS, CHRISTIAN: Polyphone und homophone Satzstrukturen. In: DAHLHAUS, CARL (Hrsg.): Funkkolleg Musik. Bd. 2. Frankfurt am Main 1981.
- MÜLLER-BLATTAU, JOSEPH: Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Kassel 1999.
- PETERS, MANFRED: Johann Sebastian Bach als Klang-Redner. Saarbrücken 2005.
- RAMPE, SIEGBERT: Generalbasspraxis 1600-1800. Laaber 2014.
- RATZ, ERWIN: Einführung in die musikalische Formenlehre. Wien 1951.
- RIEMANN, HUGO: System der musikalischen Rhythmik und Metrik. Leipzig 1903.
- RIEPEL, JOSEPH: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. In: KAISER, ULRICH (Hrsg.): Musiktheoretische Quellen 1750-1800. Bd. 2007. Berlin 1757.
- ROSEN, CHARLES: Der klassische Stil. Kassel 1983.
- DERS.: Sonata Forms. New York 1980.
- SCHICK, HARTMUT: »Soggetto«. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): MGG Online. Kassel.
- SCHMIDT, CHRISTIAN MARTIN: »Schönberg, Arnold – Würdigung, Variation – entwickelnde Variation«. In: LÜTTEKEN, LAURENZ (Hrsg.): MGG Online. Kassel 2018.
- SCHMIDT-BESTE, THOMAS: Die Sonate – Geschichte, Formen, Ästhetik. Kassel u.a. 2006.
- SCHÖNBERG, ARNOLD: Fundamentals of Musical Composition. London 1967.
- DERS.: Symphonien aus Volksliedern. In: Stil und Gedanke. Frankfurt am Main 1976.

- SCHÖNBERG, ARNOLD/STEPHAN, RUDOLF/KOLISCH, RUDOLF: Die Grundlagen der musikalischen Komposition - Textband. Wien 1979.
- WEHNERT, MARTIN: Thema und Motiv. In: BLUME, FRIEDRICH (Hrsg.). Bd. 13. Kassel 1949, S. 282–311.
- WEIDNER, VERENA: „Interpretation“ - VII. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie und 6th European Music Analysis Conference, Freiburg 11. bis 14. Oktober 2007. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie ZGMTH 4/3 (2007) (2009), S. 333–343.
- WERFEL, FRANZ: Verdi. Roman der Oper. Erstausgabe 1924. Frankfurt am Main 1992.

Personen- und Werkregister

B

Bach, Carl Philipp Emanuel

Orgelsonate F-dur WQ 70/3 94

Sinfonie D-dur Wq 183 178

Bach, Johann Sebastian 38, 62, 73,

102, 120, 160, 168, 176, 222,

223, 225, 226, 232, 233, 235,

241, 242, 246–248, 250, 265,

270, 273, 279, 280, 284, 286,

288, 290, 293, 297, 298, 300,

301, 304, 306, 315–317, 329,

331, 334, 335, 337, 342, 343

Brandenburgisches Konzert Nr.

1 157

Brandenburgisches Konzert Nr.

3 38, 59

Canzona d-moll für Orgel 251

Das Wohltemperierte Klavier

222, 279, 280, 284

Die Kunst der Fuge 251, 270

Contrapunctus 1 229

Fantasia c-moll BWV 562 für Or-

gel 273

Französische Suite E-dur

Allemande 162

Gigue 166

Menuett 150

Französische Suite Es-dur

Menuett 136

Französische Suite h-moll

Trio 137

Fuge As-dur WK II 236

Fuge b-moll WK I 230

Fuge C-dur WK I 88, 228, 230,

242

Fuge c-moll WK I 223, 226, 239,
400

Fuge d-moll WK I 236

Fuge E-dur WK II 227, 230, 244

Fuge fis-moll WK I 64

Fuge G-dur WK I 230, 234, 235,
242, 247, 249, 402

Fuge g-moll WK II 89

Goldberg-Variationen 335

Variation 12 257

Variation 18 257

Invention B-dur 66

Invention C-dur 62, 65, 290–291

Invention d-moll 66

Invention E-dur 150

Italienisches Konzert 298

Johannespassion

Arie Ach, mein Sinn 301

Kanonische Veränderungen 315

Kantate BWV 10 Meine Seel er-
hebt den Herren 103

Kantate BWV 137 Lobet den
Herren

Schlusschoral 144

Kantate BWV 62 Nun komm,
der Heiden Heiland 342,
343, 416

Kantate BWV 6 Ach bleib bei
uns, Herr Jesu Christ

Choral 48

Kantate Tönet ihr Pauken BWV
214

Arie Kron und Preis gekrönter

Damen 73, 329

Matthäusp passion 335

- Arie Buß und Reu 103
 Arie Ich will bei meinem Jesu
 wachen 241
 Rezitativ Nr. 14 335
 Messe h-moll
 Crucifixus 307
 Musikalisches Opfer BWV 1079
 270
 O Gott, du frommer Gott, Cho-
 ralpartita 316
 Ouvertüre Nr. 3 D-dur
 Ouvertüre 176
 Partita d-moll für Violine solo
 Chaconne 306
 Passacaglia c-moll für Orgel 306,
 307
 Präludium h-moll WK I 169
 Präludium und Fuge C-dur,
 WK I 280
 Präludium und Fuge C-dur
 BWV 547
 Fuge 229, 244, 246
 Präludium und Fuge c-moll,
 WK I 280
 Präludium und Fuge Cis-dur,
 WK I 280
 Präludium und Fuge D-dur für
 Orgel 225
 Präludium und Fuge Es-dur
 BWV 552
 Fuge 225
 Präludium und Fuge h-moll,
 WK I 280
 Sonate für Violine und Cembalo
 A-dur 257
 Suite für Violoncello solo Es-dur
 Sarabande 148
 Suite für Violoncello solo G-dur
 Courante 162

 Menuett I und II 164
 Präludium 160
 Sarabande 164
 Toccata E-dur BWV 566 285
 Toccata und Fuge d-moll BWV
 565 225, 232
 Toccata und Fuge F-dur für Or-
 gel BWV 540 145
 Fuge 255
 Violinkonzert a-moll 298
 Violinkonzert E-dur
 3. Satz 218
 Vor Deinen Thron tret ich 80
 Weihnachtsoratorium 330
 Arie Bereite dich, Zion 103
 Arie Großer Herr und starker
 König 73, 329
 Zweistimmige Inventionen 222
 Bartók, Béla 75
 Streichquartett Nr. 6 70
 Beethoven, Ludwig van 30, 32, 39,
 40, 59, 61, 62, 75, 92, 98, 99,
 109, 111, 119–121, 124, 125,
 137, 139, 181–186, 188, 192,
 193, 197–199, 201, 202, 206,
 207, 209, 211, 212, 241, 288,
 302, 303, 316
 Bagatelle a-moll op. 119 Nr. 9
 116, 141
 Bagatelle op. 33 Nr. 2 120
 Egmont-Ouvertüre 164
 Klaviersonate As-dur op. 110
 Finale 288
 Klaviersonate B-dur op. 106 243
 1. Satz 124
 4. Satz 243
 Klaviersonate C-dur op. 2 Nr. 3
 121

Klaviersonate C-dur op. 53 32,
71, 89
1. Satz 196
Klaviersonate c-moll op. 10 Nr.
1
1. Satz 193
3. Satz 29, 64
Klaviersonate c-moll op. 111 182
1. Satz 202
Klaviersonate c-moll op. 13 51,
201
Klaviersonate D-dur op. 28 120
Klaviersonate d-moll op. 31 Nr.
2 98, 184
Klaviersonate Es-dur op. 7
2. Satz 140
3. Satz 220
Rondo 115
Klaviersonate Es-dur op. 81a
192, 204
1. Satz 99
Klaviersonate f-moll op. 2 Nr. 1
30, 71, 99, 109, 112, 120, 204,
205
1. Satz 187, 368, 392
2. Satz 119, 140
Klaviersonate f-moll op. 57 138,
200
Klaviersonate Fis-dur op. 78 29
Klaviersonate g-moll op. 49 Nr.
1 123
Symphonie Nr. 1 C-dur
2. Satz 253
Symphonie Nr. 3 Es-dur 58
Symphonie Nr. 5 c-moll 27, 63,
68, 91
Symphonie Nr. 9 d-moll 139, 157,
182, 212
Finale 65

Violinkonzert D-dur 60
Berlioz, Hector
Symphonie fantastique 9, 346
Bernhard, Christoph 326
Brahms, Johannes 40, 61, 62, 184, 193,
303, 316
Ein deutsches Requiem 290
6. Satz 145
Sextett op. 18 64
Symphonie Nr. 2 D-dur 40, 202
Symphonie Nr. 4 e-moll 41, 182
4. Satz 306
Bruckner, Anton 62, 182, 184, 196
Symphonie Nr. 3 d-moll
2. Satz 215
Symphonie Nr. 5 182
Symphonie Nr. 7 E-dur 55
Te Deum 14
Buxtehude, Dietrich 222, 266, 284,
285
Präludium und Fuge fis-moll
285
Böhm, Georg 304, 316
C
Chopin, Frédéric 303
Corelli, Arcangelo 168, 280, 296
Sonata da camera op. 4 Nr. 9 169,
170
Sonata da chiesa op. 3 Nr. 5 173,
175
Couperin, François 279
Les Moissonneurs 216
Czaczkes, Ludwig 247
D
Dahlhaus, Carl 102
Davis, Miles
Ornithology 309
Desprez, Josquin

Missa Hercules Dux Ferrariae 87
 Diergarten, Felix 94, 111, 154
 Dvorák, Antonín 193
 Symphonie Nr. 9 116, 212

E

Ehrenforth, Karl-Heinrich 346
 Erpf, Hermann 11

F

Fischer, Johann Caspar Ferdinand
 176, 222, 276, 284
 Ariadne Musica 222, 284, 286
 Fischer, Wilhelm 38, 102, 106, 109,
 112
 Franck, César
 Klavierquintett f-moll 212
 Violinsonate A-dur 212
 Frescobaldi, Girolamo 266, 276
 Canzona post il Communio 267
 Erstes Buch der Toccaten und
 Partiten
 Toccata Nona 276
 Zweites Buch der Toccaten und
 Partiten
 Toccata ottava di durezze e li-
 gature 276
 Froberger, Johann Jacob 266
 Ricercar in g 270

G

Gabrieli, Andrea 266
 Intonazione Primo Tono 275
 Gabrieli, Giovanni 176, 294, 326
 Canzoni et Sonate 166
 Canzon septimi toni 267
 Sacrae Symphoniae 178
 Symphoniae Sacrae
 Plaudite 294
 Gadamer, Hans-Georg 346

Gershwin, George
 I Got Rhythm 68
 Gielen, Michael 184
 Glarean 84, 261, 262
 Goethe, Johann Wolfgang von 39,
 350
 Guido von Arezzo 261

H

Händel, Georg Friedrich 226, 296,
 298, 337
 Handschin, Jaques 293
 Hanslick, Eduard 344
 Haydn, Joseph 19, 32, 39, 62, 68, 75,
 91, 94, 96, 98, 182, 183, 186,
 192, 193, 198, 201, 202, 206,
 208, 211, 212, 241, 288, 310
 Klaviersonate -moll Hob. XVI:47
 92
 Klaviersonate Es-dur Hob.
 XVI:49 207, 208
 Erster Satz 373
 Quartett d-moll op. 76 Nr. 2
 1. Satz 65
 Quartette op. 17 182
 Quartette op. 20 288
 Quartett op. 54 Nr. 1
 Menuett 125
 Quartett op. 54 Nr. 2
 Menuett 118
 Quartett op. 64 Nr. 4
 Menuett 117
 Quartett op. 64 Nr. 5
 Menuett 120
 Quartett op. 76 Nr. 3
 2. Satz 310, 312
 Finale 182
 Sinfonie Nr. 104 D-dur 82, 96
 Sinfonie Nr. 28 A-dur

Menuett 157, 359
 Sinfonie Nr. 42
 Andante 129
 Streichquartette op. 1 181
 Streichquartette op. 33 157, 182
 Violinsonate A-dur
 Menuetto al rovescio 68

Heermann, Johann 317
 Heine, Heinrich 349
 Hindemith, Paul 290
 Howard, Bart
 Fly me to the Moon 64

J
 Janequin, Clement
 Inventiones musicales 290
 Jobim, Carlos Antonio
 The Girl From Ipanema 145
 Josquin
 Missa *Pange Lingua*
 Kyrie 48

K
 Kant, Immanuel 39
 Kerll, Johann Kaspar von 222, 266,
 276
 Klotz, Hans 284
 Koch, Heinrich Christoph 19, 74, 82,
 91, 92, 94, 98, 129, 206, 221,
 233, 270
 Krieger, Johann 142
 Kühn, Clemens 9, 10, 322
 Kuhn, Paul
 Something to Start With 76

L
 Lasso, Orlando di 265, 326
 Beatus vir 32
 Motette Super flumina babylo-
 nis 262

Susanne un Jour 266
 Liszt, Franz 179, 302, 303
 Fantasie *Ad nos* 212
 Klaviersonate h-moll 212
 Loriti, Heinrich 261
 Lully, Jean-Baptiste 175, 176
 Luther, Martin 326, 330

M
 Mahler, Gustav 40, 182, 184
 Marpurg, Friedrich Wilhelm 247
 Marx, Adolph Bernhard 59, 60, 62,
 106, 109, 133, 182
 Mattheson, Johann 19, 159, 160, 162,
 165, 169, 176, 178, 221, 284
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 279,
 316
 Quartett Es-dur op. 12 201
 Violinkonzert e-moll 302
 Merula, Tarquinio
 Canzoni overo sonate concertate
 per chiesa e camera 168
 Monteverdi, Claudio 323
 Lamento di Arianna 323
 Piagn'e sospira, Madrigal 323
 Mozart, Wolfgang Amadeus 15, 16,
 24, 32, 39, 44, 62, 75, 98, 99,
 107, 109, 111, 115, 131, 178,
 179, 182, 183, 186, 191, 192,
 197–200, 209–212, 241, 251,
 288, 302, 303, 305, 318, 320,
 337, 339, 349
 Ave verum 51, 53
 Die Hochzeit des Figaro
 Arie der Gräfin 339
 Die Zauberflöte 179
 Fuge d-moll KV404a nach Bach,
 Fuge dis-moll WK I 251–253,
 407

Hornduos KV 487
 Nr. 1 48, 51
 Klarinettenkonzert A-dur KV
 622 106
 3. Satz 21
 Klavierkonzert A-dur KV 488
 302, 303
 Klaviersonate A-dur KV 331 21,
 70, 116, 127
 1. Satz 317–320
 Klaviersonate B-dur KV 281
 2. Satz 131
 Klaviersonate B-dur KV 333 188
 Klaviersonate C-dur KV 330
 2. Satz 214, 390
 Klaviersonate c-moll KV 457
 1. Satz 108
 Klaviersonate D-dur KV 476 112
 Klaviersonate F-dur KV 332
 1. Satz 187, 197, 209, 211, 381
 2. Satz 214, 387
 Klaviersonate G-dur KV 282 191
 Le Nozze di Figaro
 Nr. 7 Terzett 339
 Sinfonia 179
 Menuett F-dur KV 4 45
 Menuett G-dur KV 1e 44
 Quartett Es-dur KV 428 68
 Quartett G-dur KV 387 193
 Requiem
 Kyrie 254
 Serenade Eine kleine Nachtmu-
 sik 22, 41, 100, 209
 Sinfonie B-dur KV 319 198
 Sinfonie C-dur KV 551 188, 198
 4. Satz 29, 73
 Sinfonie g-moll KV 550 112
 1. Satz 24

Streichquartett C-dur KV 465
 109, 127
 Streichquartett G-dur KV 387 75
 4. Satz 55
 Variationen über *Ah, vous dirai-
 je, Maman* 314
 Zwölf Duos für Hörner KV 487
 Nr. 4, Polonaise 36
 Möllers, Christian 48

N

Neuwirth, Markus 94, 111, 154

O

Orff, Carl 27

P

Pachelbel, Johann 304, 316
 Chiaconna f-moll für Orgel 307
 Magnificat-Fugen 285
 Paganini, Niccolò 305
 Palestrina, Giovanni Perluigi da 326
 Motette Exultate Deo 88
 Peters, Manfred 249, 252
 Platen, Emil 144
 Porter, Cole
 Night and Day 146
 Praetorius, Michael 269, 275, 293
 Christe, der du bist Tag und
 Licht 331
 Puccini, Giacomo 337, 338, 343
 Gianni Schicchi
 Arie des Rinuccio 337, 338
 Tosca 345

Q

Queen Elisabeth I. 309

R

Rachmaninow, Sergej 303
 Raison, André 307

Ratz, Erwin 10, 61, 82, 86, 94, 96, 97,
101, 109, 114, 139, 140, 154,
156, 213
Reger, Max 19, 290, 306, 316, 321
 Variationen über ein Thema von
 Mozart op. 132 15, 320, 321
Richter, Christoph 346
Riemann, Hugo 138, 139
Riepel, Joseph 19, 43
Rosen, Charles 147, 148, 150, 152,
154, 156, 159, 165, 198, 213,
291

S

Scarlatti, Alessandro 176, 178, 299
Scheidt, Samuel 304, 309, 310
 Psalmus Da Jesus an dem Creut-
 ze stund 78
 Tabulatura Nova 310
 Tabulatura Nova Bd. 2
 Christe, qui lux es et dies 236
Schiller, Friedrich 182
Schmitz, Arnold 30, 32
Schönberg, Arnold 27, 36, 40, 58, 60,
66, 82–84, 86, 94, 100, 109,
112, 133, 200, 226, 334
Schostakowitsch, Dimitri 285, 290
Schubert, Franz 155, 184, 350
 Der Erlkönig 350, 431
 Die Winterreise
 Der Lindenbaum 349, 427
 Symphonie h-moll 26
Schütz, Heinrich 73, 294, 326
 Die Himmel erzählen die Ehre
 Gottes 326, 328, 411
 Kleine geistliche Konzerte 294
 Ich bin die Auferstehung SWV
 324 294
Schumann, Robert 9, 38, 155, 285,
316
 Carnaval op. 9
 Paganini 155
 Valse allemande 155
 Valse Allemande, Paganini
 357
 Dichterliebe op. 48
 Ich grolle nicht 17
 Im wunderschönen Monat
 Mai 349
 Im Walde 350
 Kreisleriana
 Nr. 5 38, 156
 Kreisleriana op. 16
 Nr. 2 239
 Nr. 5 353
Stein, Erwin 112
Stolzer, Thomas
 Entlaubet ist der Walde 328
Strauss, Richard 63
 Also sprach Zarathustra 290
 Don Juan op. 20 100
Strauß, Johann 180
 Die Fledermaus 179
Strawinsky, Igor 27
 Le Sacre du Printemps 26
 Oedipus Rex 333
 The Rakes Progress 333
Sweelinck, Jan Pieterszoon 304, 309
Swieten, Gottfried van 288

T

Tinctoris, Johannes 32
Tschaikowsky, Peter 303, 316
Tunder, Franz 222

V

Verdi, Giuseppe 343, 344
Vivaldi, Antonio 293, 298

Violinkonzert G-dur op. 7 Nr. 8
RV 299 298

W

Wagner, Richard 145, 176, 180, 184,
343–347
Das Rheingold 347
Die Meistersinger von Nürnberg
180, 344
Parsifal 180
Siegfried 347
Tristan und Isolde 180
Vorspiel zum dritten Aufzug
180, 361
Vorspiel zum ersten Aufzug
27, 39, 145
Walker, T-Bone
Stormy Monday Blues 146
Walther, Johann Gottfried 293, 297
Webern, Anton
Passacaglia op. 1 306
Variationen op. 27 305
Wehnert, Martin 85
Werfel, Franz 344
Willaert, Adrian 294
Wolzogen, Heinrich von 347

Z

Zarlino, Gioseffo
Le institutioni harmoniche 87
Zelter, Carl Friedrich 39

Sachregister

A

Abgesang 143, 180
absolute Musik 88
Abspaltung 70, 129, 288
Accompagnato 335
Accompagnato-Rezitativ 335
Adagioform
 dreiteilig 213–214
 zweiteilig 213–214
Änderungsabsatz 19
Affekteinheit 59, 61, 108, 223, 349
Agens 437, 442, 444
Agogik 13
Air 165
Akkord 9, 19, 437, 438, 440, 442, 445
Akkordsatz 48, 108, 439
Allemande 158–160, 162, 169
Alternatim-Praxis 222, 276
Anabasis 294, 327, 335
angegangene Wiederholung 186, 188,
 437
Antitheton 327
Apocope 327
Aposiopesis 327
Arbeit 59, 61, 81, 112, 114, 148, 183,
 184, 197, 211, 251
Aria 335
Arie 73, 102, 183, 213, 299–301, 331,
 333–339, 342–344
 zweisätzliche 337, 339
Arioso 288, 331, 334, 335
Artikulation 13, 30
aufgelöster Nachsatz 123–124, 186,
 188, 202, 437

Augmentation 65, 78, 123, 223, 243,
 244, 252, 256, 270, 288, 291,
 310, 315, 343
Augmentationskanon 257, 315
Ausweichung 200, 249, 437

B

BACH (Tonfolge) 315
Ballade 350, 437
Ballett 175
Barform 26, 142–146, 180, 344
 Reprisenbar 26
Barock 84, 108
barocke Eröffnungskadenz 160, 438
Barocker Fortspinnungstypus 38, 86,
 102–105, 111, 112, 134, 147,
 148, 150, 162, 291, 298, 300,
 342
 dreiteiliger Fortspinnungstypus
 102, 103
 vierteiliger Fortspinnungstypus
 103
Basso continuo *siehe* Generalbass,
 439
beibehaltener Kontrapunkt 235–241,
 251, 252, 254, 285
Bewegungsart 234
Beziehungslosigkeit 22
Bicinium 310
bifocal close 191
binary form 133, 135, 147, 291
binary forms *siehe* Binäre Formen
Binnenzwischenpiel 223, 246–248,
 251
Binäre Formen 146–154
Blues 146

Blues-Schema 146
 Bogenform 134, 155, 156, 216
 Bogenrondo 216, 218
 Bourrée 165
 Bridge 142, 438

C
 cadenza sfuggita 262, 331
 Cantus-firmus-Variation 304, 309–312
 cantus firmus 47, 77, 78, 158, 243, 305, 309, 310, 312, 314–316, 329–331, 342, 343
 cantus prius factus 78, 309
 Canzona 87, 166, 168, 246, 252, 265–270, 273
 alla francese 265
 Canzonen-Rhythmus 267
 Capriccio 273, 305
 Cassation 157
 celeritas 327
 Chaconne 304, 306–307
 Changes 86, 308
 Chanson 87, 227, 260, 265, 290, 329
 Charakterstück 38, 112, 134, 155, 216, 320
 Charaktervariation 304, 316, 318–321
 Chiastisches Eröffnungsmodell 108, 121
 chiastisches Modell 44
 Choralbearbeitung 80, 342
 Choralkantate 331, 342, 343
 Choralmotette 330–332, 342, 343
 Choralatz 342
 Choralvorspiel 47
 Climax 340
 Coda 75, 97, 155, 178, 179, 196, 199–201, 204, 205, 208, 211, 213, 214, 219, 220, 246, 253, 320

Expositions coda 196
 in der Fuge 246
 Satzcoda 196
 Codetta 155, 156, 312
 Comes 227–230, 232, 235, 239, 248, 251
 concertare 170, 293
 Concertino 293, 296, 297
 Concerto 293
 Concerto grosso 173, 293, 296, 297, 301
 Conclusio 146, 253, 331
 Confirmatio 253
 Confutatio 253
 Consort 293
 Continuoarie 316
 contrapunctus simplex 87, 323, 328
 Corrente 162, 169
 Couplet 201, 215, 216, 218–220
 Courante 159, 160, 162, 169

D

Da-capo-Arie 147, 216, 299–301, 331, 334, 337, 342, 343
 Formschema bei Bach 300
 Modifikationen 300
 Deformation 198
 Dekolorierung 316
 Devise 91, 202
 Diastematik 13–15, 22, 61, 78, 118
 Diktion 82
 Diminution 65, 66, 78, 243, 256, 270, 275, 288, 310, 315
 Diminutionskanon 257
 diskantierende Kadenz 438
 Diskantklausel 438, 442
 Divertimento 157
 Dominante 107, 140, 141, 202, 204, 208, 228, 253, 339, 438

Doppelfuge 56, 225, 241, 253–256,
 321
 progressiv 254–255
 simultan 254
 Doppelkanon 257
 Doppelkonzert 301
 doppelter Kontrapunkt 223, 236–241,
 251, 285, 290, 310
 Doxologie 327
 dreifacher Kontrapunkt 239
 Dreiklang 58, 204, 205, 209, 210, 238,
 437, 438
 Dreiphrasenform 45, 135, 148–154,
 159, 176, 178, 183, 205
 Dreischritt 144, 145
 dreiteilige Liedform 36, 155, 156
 dreiteiliges Adagio 213, 214
 dreiteiliges Lied 127
 Dreitonartenexposition 185, 196
 Durchbrochene Arbeit 312
 Durchführung 17, 66, 75, 82, 85, 97,
 98, 120, 150, 152, 154, 178,
 179, 183, 197–201, 204, 208,
 210, 211, 213–215, 219, 220,
 222, 223, 227, 233, 243, 247–
 249, 251, 253, 302, 340, 438,
 439
 Durchführungsarbeit 184, 198–200
 Durchführungseinleitung 197, 205
 Durchführungskern 197, 205, 208
 Durchgang 68, 124, 438
 durchkomponiertes Lied 350
 Dux 227, 229, 230, 232, 235, 239, 248,
 253
 Dynamik 11, 13, 24, 133, 134, 184

E
 Einheit des Affekts 29, 334, 337, 349
 Einleitung

 langsame 201
 Endung
 männlich 19, 138
 weiblich 19, 138
 Engführung 88, 223, 230, 235, 242,
 244, 246, 252, 255, 270, 288
 Ensemble 293, 333–337, 340
 Entwickelnde Variation 40
 Entwicklung 34, 39–41, 62, 109–111,
 117, 120, 123, 124, 127, 128,
 133, 134, 141, 145, 218, 235,
 323, 343
 Entwicklungsmotiv 38, 71
 Entwicklungsteil 186, 201
 Epilog 102, 103, 134, 147, 197, 200,
 342
 Epilogthema 193
 Episode 94, 186, 207, 298, 299
 Erfindungskern 148
 Erinnerungsmotiv 322, 338, 345–347
 Erweiterung 141, 146, 193
 Exclamatio 73, 335, 339
 Exordium 253
 Exposition 44, 91, 92, 98, 150, 152,
 154, 178, 179, 183–202, 204–
 206, 210, 212, 213, 215, 219,
 220, 223, 227, 229, 230, 232,
 233, 239, 242, 246–249, 268,
 288, 302, 303, 340, 438, 439
 Expositionscoda 196

F

Fantasia 265, 270–273, 279, 284
 Fantasie 339
 fest gefügt 17, 58, 85, 86, 94–99, 110,
 184, 204, 206, 207, 209
 Figur 26, 59, 71, 73, 97, 226, 235, 252,
 275, 307, 326, 327

musikalisch-rhetorische 66, 73,
 221, 294, 296, 322, 326–328,
 334, 335, 339, 340
 Figuralmusik 330
 Figuralvariation 304, 309, 310, 316–
 320
 Figuration 227, 306, 310, 316–320
 Filmmusik 346
 Finale 181, 182, 216, 276, 279, 288,
 333, 334
 Finalis 439, 444
 Finalproblem 182
 Fonte 44, 198, 439
 Form 9–11, 24, 30, 36, 38, 39, 58, 61,
 64, 77, 88, 92, 102, 110, 114,
 129, 134, 135, 139, 141, 142,
 144, 150, 155, 156, 158, 159,
 162, 164, 166, 169, 176, 179,
 180, 200, 219, 232, 243, 244,
 249, 251, 252, 255, 256, 298,
 301, 322, 327, 330, 331, 333–
 335, 337–340, 342, 343, 348–
 350
 Forma bipartita 154
 Fortsetzungssphrase 111, 113, 116,
 180, 188
 Fortspinnung 29, 34, 38–40, 59, 62,
 102, 103, 110, 118, 134, 148,
 150, 162, 208, 226, 300
 Fortspinnungsmotiv 38
 Fortspinnungsperiode 117, 120, 122,
 210, 220
 Fortspinnungsteil 103, 170, 208
 Fortspinnungstypus 38, 102, 103, 109,
 111, 112, 298
 Fragmentierung 198
 französische Ouvertüre 160, 175–176,
 202
 Frottola 323

Fuga 221, 327
 Fuga legata 221, 255
 Fuga sciolta 221
 Fugato 174, 175, 222, 223, 253, 285,
 288
 Fuge 47, 59, 62, 64, 77, 84–88, 97, 98,
 145, 160, 173, 176, 182, 198,
 212, 221–255, 260, 262, 265,
 268, 270, 273, 279, 284–290,
 314, 321
 Doppelfuge 253
 im 19. Jhdt. und später 288–290
 in der Klassik 288
 Mehrfachfuge 253
 Permutationsfuge 239, 241
 Schlussbildung 244–246
 Fugenricercar 87, 270
 Fugenthema 84, 88–89, 221–226, 228,
 242, 244, 288
 Beantwortung 226, 232
 Einsatzfolge 227, 228, 232
 Ricercar-Typus 285
 Fughette 222, 253, 285, 286

G

Galliarde 159
 Gang 71, 97, 147, 152, 208, 252, 335
 Ganzschluss 19–21, 83, 92, 98, 99, 106,
 115, 118, 119, 122, 138, 185,
 188, 193, 205, 300, 439
 unvollkommen 20
 vollkommen 20, 106
 Gattung 11, 38, 158, 166, 169, 179,
 221, 296, 304, 322, 327, 329–
 331
 Gavotte 165, 169, 170, 300
 Gegenbewegung 234
 Gegenexposition 152, 178
 Gegensatz 234, 348

Generalbass 47, 169, 173, 257, 280,
293, 323, 324, 439, 440
Generalbasszeitalter 51, 106, 181
genus mollis 261
genus naturalis 261
Gestalt 9, 11, 15, 24, 26, 35, 40, 59, 61,
76, 78, 84, 85, 87, 114, 123,
129, 142, 146, 179, 191, 192,
205, 207, 210, 243, 300, 303,
322, 342
Gestalttheorie 9, 14
Gesätz 143
Giga 169
Gigue 159, 160, 165–166, 170, 174,
178, 224
Gradiatio 103, 294
Ground 309
Grundabsatz 19
Gruppierung 21, 34, 36, 38, 108, 133,
155, 156
Guide Line 41

H

Halbschluss 19–21, 83, 92, 99, 103,
106, 110, 111, 115, 118, 119,
123, 152, 185, 191, 298, 339,
349, 439
tonikalisierend/perfekt 439
Harfenpräludium 160
harmoniekonstante Variation 304,
306, 308–309
Harmonielehre 262, 437, 439–441,
443–445
Harmonik 10, 13, 16, 17, 108, 121,
124, 185, 246, 306, 308, 309,
316, 320, 339, 345
Hauptgedanke 84, 133, 147, 162, 208
Hauptsatz 21, 41, 84, 85, 102, 109,
131, 178, 179, 184–187, 192,

196, 199, 201, 204, 206–209,
211, 213, 214, 218, 221, 302,
340
Entwicklungsteil 186
Hauptthema 26, 58, 64, 89, 96, 98,
109, 112, 124, 185, 186, 188,
192, 193, 197, 200, 202, 204–
207, 212, 218, 251, 339
Head 308
Hermeneutik 346
Hermeneutischer Zirkel 346
heterogene Homophonie 338
heterogene Polyphonie 310
Heterophonie 51–55
Hexachord 228, 251, 261, 440
Homophonie 47–51, 55, 125, 246, 256,
260, 307, 310, 314, 326, 327,
349
heterogen 24
homogen 24, 210
Homorhythmik 50, 234
hypotaktische Anlage 101, 183–184

I

idée fixe 346
Imitation 32, 33, 63, 77–81, 125, 198,
221, 222, 255–257, 260, 262,
267, 314, 326, 330, 331, 343
Beschreibungskriterien 78
streng v.s. frei 77
versus Entwicklung 80, 81
Vorimitation 77, 78
Imitationsintervall 242, 257
Imitationsricercar 269
Impromptu 38, 134, 155
Initialmotiv 205
Initium 327
Instrumentation 13, 81, 188
Intavolierung 87, 265, 266, 273, 316

Interrogatio 339
 Intervallspreizung 138
 Intonation 273, 275, 276
 Invention 65, 67, 150, 153, 222, 290–
 291
 inversus 242–244, 249, 251
 irregulärer Einsatz 230, 232, 251

J

Jazz 86, 142, 308

K

Kadenz 17, 19, 92, 94, 103, 193, 260,
 262, 302, 331, 339, 439, 440,
 442, 445
 Kadenzflucht 19, 21
 Kammermusik 181, 201, 209
 Kammersonate *siehe* Sonata da came-
 ra
 Kanon 32, 78, 221, 222, 255–257, 314,
 315, 331
 endlicher 256
 unendlicher 256
 Kantate 74, 103, 105, 299, 329, 331,
 333, 334, 340–343
 Karussell 198
 Katabasis 103, 296, 327
 Kavatinenform 154, 179, 213
 Kettenrondo 216–218
 Kirchenmusik 294, 326
 Kirchensonate *siehe* Sonata da chiesa
 Kirchentonart 260, 261
 Kirchentonarten 440, 441
 Kitsch 27
 Klangfarbe 10, 13, 15, 81
 Klangflächenpräludium 169
 Klausel 260, 339, 440–442, 445
 Kleinperiode 121, 127, 131, 148, 188,
 192, 208
 Klimax 119, 121, 127

Kolorierung 316
 Komplementärrhythmus 48, 50, 169,
 170, 234, 296
 Kontrafaktur 328
 Kontrapunkt 150, 223, 234–241, 244,
 251, 273, 290, 306, 309, 310,
 312, 314, 315, 320, 323
 kontrapunktische Künste 62, 223,
 242–244, 246, 251, 252, 288,
 290, 314
 kontrapunktische Variation 304, 310,
 312–315, 320
 Kontrasperiode 45
 Kontrast 11, 12, 22, 24, 26, 29, 33, 34,
 59, 108, 116, 155, 186
 kontrastierende Ableitung 30, 202,
 204, 206
 Kontrastperiode 116, 209
 Kontrasubjekt 88, 223, 226, 234–241,
 243, 247, 249, 251, 252, 254
 beibehalten 223
 obligat 223
 Konzert 39, 102, 181, 218, 293, 296,
 302, 303, 323, 337, 342
 sinfonisches Konzert 303
 Virtuoskonzert 303
 Konzertarie 337
 konzertierender Stil 293
 konzertierendes Prinzip 343
 Kopfmotiv 63, 64, 103, 110, 123, 147,
 187, 208, 210, 220
 Kopfsatz 30, 83, 96, 183, 184, 191–193,
 201, 207
 Krebs 63, 66, 68, 78, 156, 235, 243,
 256, 440
 Krebs der Umkehrung 66
 Krebskanon 257
 Kunstlied 322, 330, 347–350

durchkomponiertes Lied 322,
350
Strophenlied 322, 348–349
variiertes Strophenlied 349–350

L

La Folia 308
Lage 248, 350, 441
langsame Einleitung 43, 201–202
Leitmotiv 180, 184, 322, 343–347
Leitton 224, 441
Lied 133, 140, 142, 145, 215, 219, 220,
316, 330, 347, 349, 350
Liedform 36, 38, 85, 86, 119, 133–139,
145, 150, 152, 155, 156, 158,
180, 181, 213, 214, 216, 218–
220, 280
dreiteilig 36, 86, 115, 127, 139,
142, 145, 214, 218, 220, 317
bei Beethoven 139, 142
symmetrisch 142
zusammengesetzt 154, 156, 214
zweiteilig 35, 86, 135, 136, 139,
147, 158, 164, 214, 218, 349
symmetrisch/asymmetrisch
135
Liedtypus 102, 111, 112
Ligaturen 276
Liquidation 70, 71, 91, 107, 109, 110,
113, 115, 121, 123, 124, 441,
442
lockere Fügung 50, 192
locker gefügt 19, 85, 86, 94–99, 184,
193, 204, 206, 208, 209, 211,
214, 219
Logik 11, 38, 62
Ländler 155

M

Madrigal 322–324, 329

Madrigalisten 322, 323
Magnificat 222, 276, 285
Manier 221, 236, 327, 334
Mannheimer Rakete 204, 205
Mannheimer Schule 91
Mediatio 327
Mehrchörigkeit 293, 294
mehrfacher Kontrapunkt 238–241,
251, 312, 314
Mehrfachfuge 225, 241, 253–255
Melismatik 334
Melodie 9, 14, 15, 162, 209, 328
Melodik 10, 16, 24, 107, 125, 138, 139,
300, 308, 320, 339, 349
melodische Verengung und Erweite-
rung 64–65, 123
Menuett 43, 68, 117, 118, 120, 126,
134, 136, 142, 150, 155–157,
159, 164–166, 178, 181, 183,
213, 301
Messe 260
Mi-Klausel 441, 442
Mimesis 335
Minore 164, 318
Mittelzäsur 207
Modell 84, 91, 106, 109, 111, 113, 117,
120, 121, 123, 124, 127, 136,
144, 148, 157, 174, 183, 198,
204, 205, 208, 210, 211, 213,
239, 241, 291, 303, 337
Modulation 120, 147, 185, 187, 199,
204, 208, 218, 248, 441
Modulationsperiode 119, 164
Modus 63, 228, 439, 441
Moment Musical 134
Monodie 294, 322–324, 334
Monothematische Sonatenhauptsatz-
form 96, 206
Monte 44, 45, 198, 441

Motette 32, 47, 59, 84, 85, 87, 88, 221,
222, 227, 256, 260–265, 269,
322, 323, 326, 329

Choralmotette 330–331

protestantische 326–328

Motiv 9, 11, 13, 21, 22, 29, 38, 44, 58–
64, 70, 71, 73, 77, 78, 82, 84,
86, 91, 97, 103, 107, 111, 120,
145, 170, 174, 187, 202, 204–
207, 209, 218, 226, 235, 242,
244, 246, 248, 249, 251, 286,
297, 301, 315, 342–345, 347

Entwicklungsmotiv 38, 62

Fortspinnungsmotiv 38, 62

motivverarbeitende Techniken
62–74, 78, 290

Motivauflösung 71

motivisch-thematische Arbeit 75

motivische Arbeit 62, 63, 66, 74, 183,
209, 343, 347

Motivteilung 70

Motivverarbeitung 62–74, 187, 248,
256

Musical 179, 333, 338

musikalische Prosa 112

Musikdrama 176, 180, 322, 333, 343–
345

männliche Endung 19, 20, 138

N

Nachsatz 19, 106, 107, 111, 113, 114,
116–119, 122, 124, 127, 128,
140, 202, 207, 210

aufgelöster 123–124

Nachspiel 301

Narratio 253

neapolitanische Opernschule 337

Nebensatz 184

Nebentonarten 149, 152, 162, 216,
218

Neoklassizismus 290

Noema 51, 327

Nummernoper 343

O

obligates Kontrasubjekt 235–241, 247,
268

Oper 35, 154, 158, 175, 176, 178, 179,
183, 213, 254, 299, 306, 323,
326, 331–335, 337–339, 342–
345

durchkomponiert 333, 338, 343–
345

italienische Gesangsoper 337

Nummernoper 333–334, 344

Opera seria 337

Operette 35, 179, 180, 333, 338

Opernsinfonia 176, 178, 179, 181

Oratorium 299, 333

Orchestrerexposition 302, 303

Orchestersuite 158, 159, 175, 176

Ordinarium 260, 290

Ordre 158

Organismusmodell 39, 58

Orgelpunkt 99, 103, 160, 223, 244, 246

Orgelpunkttoccata 276

Originalgestalt 61, 65, 66, 230, 232

Ostinato 26

Ostinato-Variation 304–307

Ouvertüre 154, 158–160, 174–180,
202, 213

französische 175, 176

Ouvertüren-Sonatenform 154, 179,
213

P

Paenultima 442, 444

Palestrina-Stil 224

- Paragoge 328
 Parallelbewegung 234, 237
 Parameter 10–16, 21, 22, 24, 30, 34, 74, 77, 81, 204, 309
 parataktische Anlage 183–185
 Parodie 328, 330
 Parodiemesse 329
 Parodieverfahren 328
 Partita 78, 158, 316, 317
 Partiturspiel 266
 Passacaglia 182, 304, 306–307
 Passamezzo 308
 Passion 299, 333, 342
 passus duriusculus 78, 252, 307
 Patiens 437, 438, 442
 Pavane 159
 Periode 19, 21, 36, 58, 86, 96, 99, 102, 106–109, 111, 112, 114–117, 119, 120, 122–125, 127, 129–131, 138–140, 165, 184, 186, 188, 192, 193, 197, 202, 205, 207, 209–211, 214, 218, 220, 306, 317, 339, 437, 442, 470
 äußere Erweiterung 125, 127, 210
 asymmetrische 125–127
 Ausdehnung 108
 Fortspinnungsperiode 117
 innere Erweiterung 125, 127, 209
 Kleinperiode 121, 127
 Kombination mit Satz *siehe* Syntaxmodell
 Kontrastperiode 116
 modulierend 119
 Steigerungsperiode 119
 unvollständige 129, 131, 210, 211
 vollständige 129, 131, 210, 211
 Wiederholungsperiode 116
 Permutationsfuge 56, 239, 241
 Phrase 26, 38, 44, 58–61, 70, 76, 77, 82–84, 86, 107, 110–112, 117, 121, 145, 148, 152, 207, 226, 251, 297, 338
 Phrasenverschränkung 41, 83, 122, 127, 208
 phrygische Kadenz 152, 349, 442
 plagal 441, 442
 Podiumsarie 333
 Polyphonie 24, 47–51, 55, 125, 169, 221, 256, 260, 273, 288, 307, 310, 312, 323, 324, 326, 327, 330
 Ponte 44
 Potpourri 35, 273
 Potpourri-Ouvertüre 35, 176, 179, 180, 184
 prima pratica 323
 Propositio 253
 Proprium 260
 Prosa
 musikalische 112
 Präludium 136, 158–160, 169, 222, 226, 260, 273, 275–280, 284–286
 Präludium und Fuge 275–279, 284–286
 Präsentationsphrase 111, 116, 180, 188
 Prélude 279
 Psalmodie 327

Q
 Quadrupelfuge 254
 Quartspecies 261
 Quintabsatz 19, 44, 92, 111
 Quintanstiegssequenz 198
 Quintfallsequenz 64, 103
 Quintspecies 261

R

reale Beantwortung 226, 227
 Recitativo 279, 284, 285, 288
 rectus 242–244, 249, 251
 Refrain 86, 106, 115, 215, 216, 218–220, 298
 Regressio 66, 226
 Reihung 11, 34, 35, 134, 158, 179, 180, 183, 215, 216, 218, 337
 Renaissance 66, 84, 108, 256, 329
 Repetitio 26
 Reprise 25, 44, 85, 98, 139, 147–150, 152, 154, 156, 157, 159, 176, 178–180, 183, 184, 191, 196–201, 205, 208, 210, 213–215, 219, 220, 288, 302, 340
 Scheinreprise 198
 Reprisenbar 26, 145, 146
 Rezitativ 331, 333–335, 337, 339, 342–344, 350
 accompagnato 335, 339, 344
 secco 335
 Rhetorik 290
 Rhythmik 14
 Rhythmus 13, 14, 22, 24, 61, 77, 78, 118, 164, 234, 308, 309, 349
 Ricercar 77, 222, 246, 251, 265, 269–270, 273, 284
 Intonationsricercar 269
 Lauten-Ricercar 269
 Ricercar-Typ 224
 Ripieno 293, 296, 297
 Ritornell 103, 215, 216, 218, 298, 300, 301, 316, 342, 343, 349, 350
 Ritornellform 33, 293, 298–300, 331, 342
 Ritornellprinzip 343
 Romanesca 308
 Rondeau 216–217

Rondo 86, 106, 115, 134, 135, 181, 213, 215–216, 220, 298, 301, 302, 337
 Bogenrondo 216, 218
 Kettenrondo 35, 216–218
 Sonatenrondo 181, 201, 216, 218–220
 Rätselkanon 256
 Rückführung 152, 205, 208, 211, 213, 214

S

Saltus duriusculus 73
 Sarabande 148, 159, 160, 164, 169
 Satz 24–26, 29, 36, 39, 40, 44, 58, 61, 68, 71, 77, 81, 84, 86, 88, 89, 91, 98, 99, 102, 108–115, 117, 120, 121, 123–128, 132, 136–139, 141, 143–145, 158, 164, 169, 170, 173–176, 178, 179, 181, 182, 184, 185, 188, 192, 195–197, 202, 204–207, 209–212, 215, 218, 221, 236, 239, 254, 257, 298, 324, 327, 338, 342, 343, 349, 441, 442
 bei Beethoven 120, 125
 Kombination mit Periode *siehe* Syntaxmodell
 Satzcoda 196
 Satzmodell 11, 14
 Satzprinzip 116, 121, 124–127, 144, 145, 180
 Satzstruktur 47–56
 Scarlatti-Sonatenform 148
 Scheinreprise 198
 Scherzo 135, 155, 156, 182, 183, 212, 301
 Schlussarten 19, 116

- Schlussbildung 121, 150, 193, 223,
 244–246, 251, 256
 Schlussgruppe 75, 82, 85, 91, 97–100,
 131, 178, 179, 184–186, 192–
 197, 199, 201, 202, 204–211,
 213, 214, 218–220, 244, 302,
 339
 Schlussgruppen-Thema 97
 Schreittanz 159
 Secco-Rezitativ 335
 seconda pratica 322, 323, 326, 334
 Seitenbewegung 234
 Seitensatz 21, 85, 97, 99, 102, 131, 178,
 179, 184–186, 192–193, 196,
 199–202, 204–208, 210, 211,
 213, 214, 218, 302, 340
 Seitenthema 30, 60, 96, 97, 101, 164,
 185, 192–194, 204, 206, 207,
 212, 218, 220
 sekundäre Tonart 92, 147, 183, 185,
 192, 199, 206, 213, 437, 443,
 445
 Sequenz 29, 63–64, 77, 78, 80, 91, 103,
 109–111, 113, 116, 117, 121,
 127, 128, 294, 443
 Serenade 24, 157, 209
 Sextakkord 437, 443
 Siciliano 178
 Sinfonia 175, 176, 178, 179, 183
 Sinfonia concertante 293
 Sinfonie 26, 73, 83, 96, 130, 134, 135,
 156, 157, 176, 178, 181–183,
 201, 209, 212, 253, 293, 301,
 337
 Sinfonische Dichtung 179
 Sinfonisches Konzert 303
 Soggetto 32
 Soggetto 32, 58, 59, 63, 66, 67, 77, 84–
 88, 150, 165, 166, 170, 175,
 221, 222, 260, 265–270, 273,
 286, 290, 291, 323
 soggetto cavato 87
 Solmisation 260–262, 265
 Solo 296, 298, 338
 Soloepisode 298
 Soloexposition 302, 303
 Solokadenz 302
 Solokonzert 293, 297, 298, 301
 Solosonate 168
 Sonata 166–175, 293, 296
 Sonata da camera 134, 147, 158, 168–
 172, 181
 Satzfolge 169
 Sonata da chiesa 134, 147, 168, 173–
 175, 181, 297
 Satzfolge 173
 Sonate 18, 21, 31, 32, 71, 72, 84, 85,
 89, 91, 102, 108, 110, 113, 114,
 121, 122, 124, 134, 135, 138,
 140, 141, 156, 166–175, 181–
 183, 187–189, 192, 201, 209,
 212, 214, 220, 222, 223, 244,
 253, 301, 337
 einsätzig 212
 Finalproblem 182
 Satzfolge 181
 Sonatenform 59, 86, 97, 133, 134, 146,
 148, 150, 181, 191
 Sonatenhauptsatz 183, 201, 202, 207,
 216, 219
 Sonatenhauptsatzform 17, 22, 26, 43,
 58, 75, 86, 94, 97, 98, 101, 102,
 115, 120, 124, 131, 134, 135,
 147–150, 152, 154, 155, 178,
 179, 181–202, 212, 213, 215,
 216, 218, 219, 244, 247, 288,
 293, 301, 302, 337, 339, 340,
 437, 443

bei Beethoven 202, 206
 bei Haydn 206, 208
 bei Mozart 209, 211
 des langsamen Satzes 131, 213, 214
 hypotaktisch 183
 monothematisch 206, 208, 212
 parataktisch 183
 Scarlatti-Sonatenform 148
 zyklische Anlage 212
 Sonatenrondo 181, 201, 216, 218–220, 443
 Sonatensatzform *siehe* Sonatenhauptsatzform
 Spiegelkanon 257
 Sprechgesang 334
 Springtanz 159
 Standards 86
 Stehen auf der Dominante 205
 Steigerungsperiode 119, 140
 Stellung 441, 443
 Stimmtausch 129
 Stollen 143, 180
 Streichquartett 212
 Strophenglied 347–349
 Struktur 9–11, 61, 71, 89, 94, 99, 110, 117, 118, 146, 250, 330
 Style brisé 279, 280
 stylo moderno 323, 324
 stylus phantasticus 273, 284, 285
 Subjekt 59, 63, 64, 87–89, 98, 222–226, 228, 232–235, 238, 239, 242, 244, 247–249, 251, 254, 255, 270, 273
 subsemitonium modi 438, 443
 Substanz
 thematische 61
 Substanzgemeinschaft 24, 30, 209

Suite 102, 136, 149, 151, 156, 158–169, 173
 Satzfolge 159
 Variationssuite 158
 Suitensatz 120, 136, 137, 148, 152, 169, 216, 280, 291
 Suitensatzform 181
 Syllabik 334
 Symmetrie 34–38, 111, 134, 216, 251
 Symphonie 40, 42, 63, 64, 66, 68, 117, *siehe* Sinfonie, 139, 140, 181–183, 188, 190, 212, 254
 Syncopatio 73, 252, 443
 Synkope 139, 226, 443, 444
 Syntaxmodell 26, 58, 61, 82, 86, 89, 96, 98, 102, 111, 114, 131, 145, 150, 184, 185, 202
 Kombination von Periode und Satz 127
 Synthesethema 193, 196, 204, 206, 207

T

Takterstickung 41, 83, 127
 Taktgruppen 36, 41, 71, 82, 97, 110, 304
 Taktgruppengliederung 41, 45
 Tempo 13, 172, 173
 Tenorklausel 437, 444
 Terminatio 327
 ternary form 135, 147
 Ternäre Formen 147, 156–157
 Tetrachord 78, 441, 444
 Thema 11, 58–61, 66, 74, 82, 84–91, 94, 96, 100, 102, 109, 113, 115, 120, 122, 123, 127, 131, 138, 179, 184–186, 193, 196, 198, 199, 202, 207, 208, 210, 211, 219, 221–223, 225, 226, 232,

234, 235, 239–244, 249, 251,
 252, 270, 302, 312, 315, 316,
 320, 339, 344, 345
 Hauptthema 185
 Seitenthema 185
 Thementypen 224, 225
 Ricercar-Typ 224
 thematische Arbeit 74–76, 183, 293,
 343, 347
 Themendualismus 154, 202, 211
 Themengruppe 100, 185, 192, 209
 Themenkomplex 100, 185, 192, 209
 Themenkontrast 133, 206
 Themenkopf 226, 228, 235, 251
 three phrase binary form 135, 148,
 150, 159
 Tin-Pan-Alley-Songform 142
 Toccata 222, 246, 260, 266, 268, 273,
 275–279, 284–286
 di durezze e ligature 266, 270,
 276, 285
 per l'elevazione 276
 per li pedali 276, 286
 Toccaten-Variantenfuge 284
 tonale Beantwortung 228–230, 235,
 251
 Tonart 63, 92, 94, 96, 97, 99, 119, 120,
 147–149, 157, 160, 162, 165,
 169, 173, 178, 179, 185, 187,
 192, 196–198, 201, 205, 207,
 213, 219, 227, 228, 230, 248,
 251, 299, 300, 337, 340, 438,
 440, 444
 Tonartenkonflikt 183, 184, 199, 208
 Tonartenkontrast 206
 Tonartgegensatz 152, 302, 303
 Tongeschlecht 214, 219, 340, 444
 Tonika 99, 102, 106, 107, 125, 127, 141,
 147–150, 154, 159, 162, 185,

187, 198, 200, 201, 298, 338,
 339, 444
 Tonmalerei 322
 Totes Intervall 138
 Transitus 327, 335
 Transpositionsreprise 199, 200
 Trio 134, 137, 155–157, 165
 Triosonate 168, 170, 173, 174, 280, 297
 Tripelfuge 225, 254
 Tripelkonzert 301
 Trugschluss 19–21, 262, 444
 Tutti 178, 293, 296, 298, 299
 Tuttiexposition 302
 two phrase binary form 135, 148, 159

U

Überleitung 43, 75, 82, 85, 91, 97, 98,
 100, 124, 178, 179, 184–188,
 191–193, 199–202, 204–211,
 213, 214, 218–220, 339–341,
 445
 überzähliger Einsatz 233, 248
 Ultima 442, 445
 Umkehrung 15, 22, 30, 66, 68, 78, 82,
 123, 137, 165, 223, 230, 235,
 242, 247, 249, 252, 256, 257,
 288, 320, 343, 347, 438, 440,
 443, 445
 Umkehrungskanon 257
 unendliche Melodie 39, 145
 Unisono 51
 Unterquintbeantwortung 232
 Urlinie 226

V

Variante 22, 25, 34, 62, 64, 74, 94, 145,
 180, 235, 302, 348
 Variantenbildung 11, 12, 22, 24, 26,
 174
 Variantenfuge 222, 284

Variation 15, 41, 78, 135, 137–138, 181,
182, 210, 215, 259, 302, 304–
321, 343
Variationsreihen 304, 309, 310, 312
Variationssuite 158
Variationsthema 317
Varietas 32, 33, 260, 262, 327, 331
variiertes Strophenlied 348–350
Venezianische Schule 294
Verschiedenheit 11, 12, 22, 24, 32
Versett 276, 285
Versettenfuge 222, 285, 286
vierfacher Kontrapunkt 239, 241
Virginalmusik 309
Virtuosenkonzert 303
Vokalphonpolyphonie 33, 62, 65, 77, 232,
256, 260, 273, 322, 323, 329
Volkslied 117
Vordersatz 19, 102, 103, 106, 107, 111,
113, 114, 116–120, 122, 124,
127, 128, 134, 147, 148, 186,
188, 202
Vorhalt 208, 220, 445
Vorhaltstoccata 276
Vorimitation 243, 331, 343
Vorspiel 301
 im Musikdrama 176, 180
Vortragszeichen 13

W

Walzer 155
Wechselnote 226, 251, 445
weibliche Endung 19, 20, 138, 445
Wiederholung 11, 22, 24, 26, 33, 34,
41, 63, 64, 80, 92, 109, 115,
122, 125, 129, 145, 146, 162,
184, 193, 200, 219, 255, 348
Wiederholungsperiode 116, 165, 210,
307

Wiederkehr 22, 24, 25, 35, 36, 81, 82,
94, 134, 136, 146, 152, 157,
192, 198, 218–220, 298, 327
Wort-Ton-Verhältnis 322, 330, 340,
445

Z

Zeit 36
Zeitalter des konzertierenden Stils
293
Zweiphrasenform 135, 136, 147–149,
152, 159, 162, 164, 166, 169,
178
zweiteilige Liedform 159, 300
zweiteiliges Adagio 213
zweite Wiener Schule 27, 334
Zwischenharmonie 247
Zwischensatz 98, 223, 247
Zwischenspiel 86, 98, 174, 223, 244,
246–249, 251, 252, 270, 301
Zwölftonreihe 60