

Inhalt

Einführung	7
Formgebung und Zusammenhang	13
Wiederholung	14
Variante	18
Verschiedenheit	20
Kontrast	21
Beziehungslosigkeit	23
Bewegung	26
Gregorianik	26
Ockeghem – Josquin: Varietas und Soggetto	31
Monteverdi: Madrigal und Stile recitativo	38
Vivaldi – Bach: Fortspinnung	41
Gleichgewicht	46
Organum	46
Musik zum Tanz	51
Periode und Satz	55
Liedform	65
Gruppierung	70
Logik	75
Haydn – Beethoven: Motivisch-thematische Arbeit	75
Brahms – Mahler – Schönberg: Entwickelnde Variation	81
Lutosławski – Boulez – Ligeti: Konstruktion und Expressivität	91
Im Gefolge des Vokalen	98
Sinfonia	99
Solosonate und Triosonate	102
Concerto	105
Ricercar, Canzone, Toccata	109

Affekt und Drama	114
Fuge	116
Sonate	124
Modell und Idee	125
Harmonik und Form	134
 Das Ereignis der Reprise	 145
Suitensatzform	145
Da capo-Arie	149
Konzertsatzform	157
Rondo	159
 Die Idee des Zyklischen	 166
Lied und Liederkreis	166
Messe	170
Symphonie und Sonate	177
Variation	182
Suite	190
 Bindung und Freiheit	 195
Spiel mit Erwartungen	195
Komponierte Form	196
Zwischen den Welten	198
Individualisierung	203
 Verzeichnis aller im Text erwähnten Werke	 209
Sachregister	216
Literaturhinweise	219

ihrem *Besonderen* überhaupt erfahrbar zu sein. Das Gleichgewicht des einleitenden Achttakters macht erst im Bach-Menuett den sich steigernden linearen Zug des Folgenden, sein »weg von«, deutlich. Und Haydns kompositorischer Witz – das augenzwinkernde Spiel mit der Metrik, das er in unzähligen Menuetten treibt² – setzt die metrische Normalität der Klassik voraus.

Periode und Satz

Wie der *Fortspinnungstypus* (S. 42ff.) für Musik des Barock, so ist die *Periode* für Musik der Klassik ein syntaktisches Grundmuster – »Grundmuster«, nicht Dogma: Mozarts Klaviersonate C-dur KV 309 beginnt mit 2 + 6 (= 1 + 1 + 1 + 3) Takten, wobei der achte Takt zugleich der erste Takt des folgenden ist. Vor der klassischen Norm periodischen Gleichgewichts gewinnt solche Asymmetrie ihren besonderen Reiz.

Periode

Eine Periode umfaßt modellhaft acht Takte. (Erweiterung zu 16 Takten ist häufig.) Sie vereint zwei viertaktige *Halbsätze*: einen *Vordersatz* und einen *Nachsatz*. Die Halbsätze wiederum bestehen aus 2+2 Takten, so daß sich ein weiterwirkendes Bezugssystem ergibt: 2 → 2+2 = 4 → 4+4 = 8. Diese Idee der *Ergänzung* und *Entsprechung* – die Korrespondenz von 2+2, 4+4 Takten – bestimmt auch die *motivischen* und die *harmonischen* Beziehungen. Der Vordersatz exponiert zwei, oft gegensätzliche Motive (a, b); sie kehren im Nachsatz wieder. Harmonisch führt der Vordersatz von der Tonika (T) zum öffnenden Halbschluß auf der Dominante (D); der Nachsatz führt schließend, mit entsprechend abgewandeltem Motiv b (=b'), zur Tonika zurück. Nicht selten erscheint dabei im Nachsatz die harmonische Umkehrung (D→T) des Vordersatzes (T→D); in schöner Balance greifen dann motivische Entsprechung (a b | a b') und harmonischer Gegensatz (T D | D T) ineinander.

Metrik, Motivik und Harmonik wirken also in der Periode auf besondere Weise zusammen: als *metrische Korrespondenz* der Taktgruppen, *motivische Entsprechung* von Vorder- und Nachsatz, *harmonische Ergänzung* von Halb- und Ganzschluß. Dies sorgt für die *in sich ruhende Geschlossenheit* der klassischen Periode:

² Vgl. auch das Haydn-Beispiel (2), S. 195f.

Allegro vivace

1 *f* 2 *p* 3 4

Vordersatz — 2 T. — 4 T. — 2 T. — 8 T.

Metrik

Motivik a b

Harmonik T D

5 *f* 6 *p* 7 8

Nachsatz — 2 T. — 4 T. — 2 T. — 8 T.

(8 T.) a b'

D T

Man studiere zum Vergleich noch einmal die beiden Mozart-Beispiele S. 21f., die diesem Modell entsprechen. – Schon die auf S. 52 zitierte Pavane von 1530 ist einer Periode ähnlich gebaut.

Solches Aussehen und Zusammenwirken von Metrik, Motivik und Harmonik ist das sinnfälligste Modell einer klassischen Periode, nicht aber ihre ausschließliche Möglichkeit. Denn grundlegend und wesentlich für die Periode ist das Verhältnis von *Öffnen* (Vordersatz) und *Schließen* (Nachsatz). Dies Öffnen-Schließen kann aber auch anders geschehen als hier. Drei Beispiele:

1. In dieser Periode Haydns (Klaviersonate G-dur, Hob. XVI/11, 1. Satz)

Presto 1 2 3 4

T T

5 6 7 8

T T

endet der Vordersatz auf der *Tonika*, und der Nachsatz wiederholt harmonisch den Vordersatz (T → T). Gegenüber der »schließenden« Tonika des achten Taktes aber ist die Tonika des vierten Taktes zweifach »offen« gehalten: *rhythmisch* (Oberstimme: ♩ statt ♪) und *melodisch* (Terz statt leittönig bestärktem Grundton).

Metrische Korrespondenz und motivische Entsprechung der Halbsätze begründen hier die Periode, nicht harmonische Ergänzung: Für sie treten melodisch-rhythmische Momente ein.

Man studiere entsprechend: Beethoven, Klaviersonate e-moll op. 90, 2. Satz, T. 1-8.

2. Beim Menuett aus Haydns Streichquartett C-dur op. 1,6 ist es genau umgekehrt. Die harmonische Ergänzung von Halbschluß (T. 4) und Ganzschluß (T. 9) als »Öffnen«-»Schließen« begründet hier die Periode, nicht metrische Korrespondenz und motivisch genaue Entsprechung:

Der Nachsatz beginnt diesmal trugschlüssig, mit der Tonikaparallele (Tp) *a*-moll. Motivisch bringt er Neues, wobei man im Quintraumen c^2 - g^2 und der Chromatik (.....) eine sehr vage Erinnerung sehen könnte; nur die letzte (allerdings Menuett-typische) Baßformel bringt eine greifbare Parallele zum Vordersatz (vgl. T. 9 mit T. 4).

Identische Länge der Halbsätze ist die Norm. Um so wirkungsvoller sind Störungen dieses metrischen Gleichgewichts. Hier ist es durch den gleichsam gedehnten siebten Takt, genauer: durch die gedehnte Subdominante (S), außer Kraft gesetzt; normhaft hätte der Nachsatz etwa so



verlaufen können.

Dehnungen oder Einschübe oder Wiederholung von Takten führen zu solch metrisch reizvoller *inneren Erweiterung*. Entsprechend – jedoch seltener – kennt die Periode auch fortziehende *äußere Erweiterungen*, angehängte Takte, die den Schluß erneut umschreiben oder bekräftigen (so im 4+4+2 des Volksliedes »Es waren zwei Königskinder«).

3. Das entscheidende Ereignis des Nachsatzes ist, bezogen auf das Öffnende des Vordersatzes, der Vorgang des Schließens. Er muß deshalb nicht unbedingt zur *Tonika* zurückkehren. Ein Beispiel, stichwortartig vorgestellt: Beginn des 2. Satzes von Beethovens Klaviersonate *D*-dur op. 28. Achttaktige Periode. Anfang in *d*-moll. Takt 4 Halbschluß in *A*-dur (*Terzlage*). Überraschend und (nach *A*-dur) harmonisch leuchtend beginnt der Nachsatz in *F*-dur, motivisch gleich dem Vordersatz. Takt 8 aber kehrt nicht zur *Tonika d*-moll zurück, sondern endet in *a*-moll – mit merklichem Schließen (*Oktavlage*; vollständige Kadenz): Die acht Takte bilden eine *modulierende Periode*.

Man studiere zum Vergleich: Beethoven, Klaviersonate *A*-dur op. 2, 2, Schlußsatz, T. 1-8.

»Geschlossener als« (der Vordersatz) heißt also, je nach Zusammenhang und Fortführung, die Formel für den Nachsatz. Die eben skizzierte modulierende Periode Beethovens ist am Ende gegenüber dem Vordersatz »geschlossen«; aber sie bleibt durch die *V.* Stufe (statt der *I.*) dem Folgenden »offen«. Die Periode Mozarts S. 56 ist mit der *Tonika* am Ende gegenüber dem Vordersatz »geschlossen«; aber sie bleibt durch die *Tonika-Quintlage* dem Folgenden »offen«. Denn auch von der *Lage* wie von der *Stellung* eines Akkordes hängt seine Schlußkraft ab.

Die Lage ist den gliedernden Satzzeichen der Sprache vergleichbar. *Oktavlage* ist gleichsam ein musikalischer Punkt; *Quintlage* und *Terzlage* können für ein Semikolon oder Komma stehen, je nach Harmonik (*Tonika*, *Dominante*) und formaler Placierung (Mitte, Ende). Und ein *Sextakkord* ist weniger schlußkräftig als ein Akkord in Grundstellung. Man studiere noch einmal die beiden Mozart-Beispiele S. 21f. Das erste endet mit der *Tonika* in *Terzlage*: Verweis darauf, daß diese Periode Glied eines größeren Formteils wird. Die zweite Periode endet mit einem *Sextakkord* statt in Grundstellung: Sie bleibt der folgenden Entwicklung geöffnet.

Satz

Zum Wesen der Periode gehört es, daß die Takte 3 und 4 nicht einfach wiederholen, was in den Takten 1/2 bereits gesagt war. Sie befriedigen sofort das Bedürfnis nach Abwechslung, in unterschiedlichem Ausmaß ihrer Andersartigkeit oder Gegensätzlichkeit. Eine Wiederholung oder Entsprechung schon im *Vordersatz* provoziert einen anderen Verlauf. Neues wird damit zunächst verweigert. Um so mehr richtet sich, wie schon an dem Beispiel Schumanns S. 14 erörtert, die Erwartung auf das Folgende: Der *Nachsatz*, der die Erwartung einlöst, hat einen *fortführenden, sich öffnenden* Zug. Der klassische *Satz* verkörpert diese Formidee; historisch kann man ihn als Nachfolger des barocken Fortspinnungstypus (S. 42ff.) verstehen.

Modellhaft achttaktig, ist der Satz aus 2+2+4 Takten gefügt:

L. van Beethoven, Klaviersonate g-moll op. 49, 1, 1. Satz.

Andante

	Vordersatz		
Metrik	2 T.		2 T.
Motivik	a	a'	8 T.

Nachsatz		
1 T.	1 T.	2 T.
(8 T.)	4 T.	

Die Takte 3/4 sind motivisch (T. 3: ohne Auftakt, T. 4: melodischer Sext- statt Quartsprung) und harmonisch (T. 4: Subdominante statt Dominante) eine Variante der ersten beiden Takte. Der Nachsatz führt weiter: Die $\downarrow$ entfallen, das chromatische Seufzermotiv aber (Oberstimme T. 5/6) knüpft an T. 1-3 (*fis-g*) an; die Unterstimmen sind rhythmisch