

Ulrich Kaiser

Spezifische Formfunktionen mediantischer Harmonik in Sonatenkompositionen W. A. Mozarts¹

Der folgende Beitrag thematisiert mediantische Harmonik² an zwei formal wichtigen Gelenkstellen der Sonatenhauptsatzform: zum einen an der Mittelzäsur von Expositionen, zum anderen zwischen Durchführung und Reprise.

Mediantische Harmonik an der Mittelzäsur von Expositionen

Eine mediantische Verbindung zwischen Überleitung und Seitensatz findet sich im Kopfsatz der Violinsonate in F-Dur KV547:

The image displays three systems of musical notation for the first movement of Mozart's Violin Sonata in F major, KV 547. Each system consists of a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand).
 - The first system (measures 16-20) begins with a forte (*f*) dynamic marking. Measure 16 features a trill (*tr*) in the right hand. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.
 - The second system (measures 21-24) continues the accompaniment. Measure 21 has a trill (*tr*) in the right hand. The right hand melody is characterized by slurs and grace notes.
 - The third system (measures 25-28) shows further melodic development in the right hand with trills (*tr*) in both hands. The bass line continues with its rhythmic pattern.

¹ Die Erstveröffentlichung dieses Beitrages erfolgte online unter www.mozartforschung.de, Karlsfeld 2013.

² Unter ‚mediantischer Harmonik‘ werden im Folgenden Dreiklänge im Terzabstand – unabhängig von ihrer Funktion – bezeichnet, die weniger als zwei gemeinsame Töne haben.

Abbildung 1: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate für Violine und Klavier in F-Dur KV547, Allegro (o. VI.), T. 16–39.

Die chromatische Kleinterzbeziehung C-Dur / A-Dur entsteht hier zwischen dem Quintabsatz der Haupttonart F-Dur (C-Dur in T. 31) und einer VI#-II-V-I-Fonte-Sequenz in der Nebentonart (T. 34–39). Charakteristisch an diesem Beispiel ist, dass der chromatische Einstieg in die Fonte-Sequenz an der Seitensatzposition nicht in Verbindung mit dem Quintabsatz der Nebentonart, sondern mit dem der Haupttonart auftritt.³ Für eine Erklärung dieser Beobachtung ist es notwendig, die strukturelle Beschaffenheit von Expositionen genauer zu untersuchen. Bestimmte Expositionen lassen sich idealtypisch als Ausformulierung einer aus zwei Tonleiterausschnitten zusammengesetzten Tonleiter beschreiben:

Abbildung 2: Die Tonleiter als Idealtypus für die Struktur einer Exposition

³ Wie zum Beispiel auch im Kopfsatz der Klaviersonate in C-Dur KV279 (189d) oder im ersten Satz der Violinsonate in B-Dur KV378 (317d).

Über die Töne der Tonleiter können die harmonischen Gestaltungen von Überleitung und Schlussgruppe in Beziehung gesetzt werden, Haupt- bzw. Seitensatz⁴ gehen diesen Abschnitten voran. Der Quintfall G-C am Anfang des Analysediagramms (Abb. 2) symbolisiert das Ende des Hauptsatzes (hier also den Grundabsatz der Haupttonart im Sinne Heinrich Christoph Kochs). Es sei aber angemerkt, dass an der Stelle der Kadenz auch nur eine Pause, eine Änderung des Satzbildes oder ein Einschnitt bzw. eine melodische Zäsur stattfinden kann. Dem Ende des Hauptsatzes schließt sich eine Überleitung an, die aus zwei bis drei Phasen besteht und mit einem Halbschluss der Ausgangstonart endet (2. Absatz nach Koch). Der Seitensatz wird im Diagramm durch den Ton *d* symbolisiert, wobei es unerheblich ist, ob an dieser formalen Position eine Pendelharmonik, die in der Graphik gezeigte VI#-II-V-I-Fonte-Sequenz oder sogar eine periodische Gestaltung erklingt. Die Schlussgruppe lässt sich in vielen Fällen analog der Überleitung beschreiben, nur dass sie mit einem Ganzschluss der Nebentonart beschlossen wird (Arientrillerkadenz), dem sich ein mehr oder weniger ausführlicher Epilog anschließen kann.

Der in der Abb. 2 gezeigte Idealtyp⁵ ist stark generalisierend. Sein Wert zeigt sich dann, wenn es gelingt, über ihn den harmonischen Verlauf einer Exposition zu erklären, z. B. den der Exposition des Kopfsatzes der Klaviersonate in B-Dur KV281 (189f).

4 Zu den Begriffen ›Seitensatz‹ und ›Schlussgruppe‹, die hier nicht im Sinne der Formenlehre (vgl. hierzu Ratz 1951, z. B. S. 30f.) verwendet werden, s. Kaiser 2007, S. 62 und S. 200 ff.

5 Idealtypen im Sinne Max Webers sind gedankliche Konstruktionen zur Messung von Wirklichkeit, denen entgegen der Auffassung von Carl Dahlhaus keine »geschichtliche Substanz« zukommt, vgl. hierzu: Dahlhaus 1979, S. 55 und die Kritik von Gosset 1989, S. 49–56.

11

f *p*

14

f *p*

18

p *f*

23

tr

26

p

Abbildung 3: Exposition der Klaviersonate in B-Dur KV281 und Idealtyp (kleines System oben)

Der Quintfall F-B, der das Ende des Hauptsatzes symbolisiert (T. 7–8), begrenzt in dieser Sonatenexposition eine achttaktige periodische Gestaltung (Thema), die Mozart mit der nachfolgenden Überleitung durch eine vorgezogen Sechzehntelrepetition der linken Hand verschränkt. Die ersten vier Töne der strukturellen Tonleiter (*es-d-c-b*) erklären den harmonischen Verlauf der Überleitung (T. 9–10 sowie T. 13–14), wobei die Wiederholung einer motivisch-thematischen Ausarbeitung (T. 11–12) mit einer Wiederholung der strukturellen Töne einhergeht (im Diagramm nicht abgebildet). Dem ersten Tonleiterauschnitt schließt sich der Halbschluss der Nebentonart an (2. Absatz nach Koch) sowie der Seitensatz in Bassetto-Lage (T. 18–21). Er wird durch den Strukturton *c* symbolisiert, an dem – wie am *d* an entsprechender Stelle in der Sonate *facile* KV545 – die Pendelharmonik des Seitensatzes gleichsam »aufgehängt« erscheint. Die nächsten Töne der strukturellen Tonleiter (*b-a-g-f*) skizzieren den harmonischen Verlauf der Schlussgruppe (T. 22–28), die mit einem Ganzschluss der Nebentonart schließt (T. 28–30). Eine partielle Wiederholung der Schlussgruppe und ein sich anschließender Epilog (T. 34–40) beenden die Exposition. Das folgende Diagramm zeigt den zur Beschreibung des Expositionsverlauf verwendeten Idealtyp transponiert nach C-Dur:



Abbildung 4: Beschreibung des harmonischen Verlaufs der Exposition des ersten Satzes der Sonate in B-Dur KV281 (189f) mit Hilfe eines Tonleiter-Idealtyps

Ein Vergleich der Idealtypen (Abb. 2 und 4) verdeutlicht die strukturelle Identität (weiße Noten bzw. Tonleiter) wie auch die harmonische Variation (schwarze Noten). Der einfacheren Lesbarkeit halber werden im Folgenden alle Analysediagramme in C wiedergegeben.

Während ich meine Erkenntnisse zur Schlussgruppenharmonik bisher nur auf Einzelbeobachtungen stützen kann, liegen mir zur Überleitung bei Mozart umfassendere Analyseergebnisse vor:⁶ Die Harmonik (IV–I–V–I) der Überleitung in der Exposition des Kopfsatzes der Sonate in B-Dur KV281 (189f) kann als Standardharmonik bezeichnet werden. Sie findet sich in nicht-modulierenden Überleitungen sowohl in sehr frühen Kompositionen wie zum Beispiel dem 1765 entstandenen Allegrosatz KV9a (5a)⁷ als auch in Werken aus späterer Zeit wie beispielsweise im dritten Satz der Violinsonate in D-Dur KV306 (300I)⁸ sowie der Sonate *facile* KV545^{9,10}

In anderen Expositionstypen ergänzen sich die Tetrachordstrukturen von Überleitung und Schlussgruppe nicht zu einer durchgehenden Tonleiterbewegung. Diese Expositionen sind durch modulierende Wirkung und strukturelle Redundanz charakterisiert (gleicher Tonleiterrausschnitt in Überleitung und Schlussgruppe). Modulierende Überleitungen enden mit einem Halbschluss der Nebentonart (3. Absatz nach Koch) und lassen sich in vielen Fällen mit Hilfe einer Unterquarttransposition des Tetrachords mit Standardharmonik beschreiben. Das nächste Diagramm skizziert den Verlauf der Exposition der Klaviersonate KV309 (284b):

6 Vgl. hierzu Kaiser 2009 und das zum Beitrag gehörige Datenbankprojekt: <http://www.mozartforschung.de/Transition>

7 T. 3–8: F-Dur, C-Dur, G-Dur, C-Dur + Halbschluss (diskantierend).

8 T. 42–49: Schema nach Gjerdingen 1988 (D-Dur, A-Dur, A-Dur, D-Dur) + G-Dur, D-Dur, A-Dur, D-Dur + Halbschluss (diskantierend).

9 T. 5–12: F-Dur, C-Dur, G-Dur, C-Dur + Halbschluss (diskantierend).

10 Die Standardharmonik in nicht-modulierenden Überleitungen findet sich darüber hinaus noch in: KV158, 1. Satz, T. 12–31; KV169, 1. Satz, T. 12–19; KV189f (281), 1. Satz, T. 9–17; KV211, 1. Satz, T. 25–29.

Hauptsatz Überleitung Seitensatz Schlussgruppe

Abbildung 5: Beschreibung des harmonischen Verlaufs der Exposition des ersten Satzes der Klaviersonate KV309 (284b) mit Hilfe von Tonleiter-Idealtypen

Nach meiner bisherigen Forschung sind Überleitungen mit Standardharmonisierung bei Mozart häufiger modulierend als nicht-modulierende anzutreffen.¹¹ Die strukturelle Redundanz im Falle modulierender Überleitungen gibt uns heute einen Hinweis darauf, dass Überleitungen und Schlussgruppen prinzipiell harmonisch gleich gestaltet werden konnten. Auf diese Weise ließe sich erklären, warum Mozart harmonisch aufwendigere Ausarbeitungen wie beispielsweise die Überleitung des Kopfsatzes der Klaviersonate in F-Dur KV332 (300k) nur in Verbindung mit modulierenden Überleitungen komponiert hat:¹²

Hauptsatz Überleitung Seitensatz Schlussgruppe

Abbildung 6: Beschreibung des harmonischen Verlaufs der Überleitungen des Kopfsatzes der Sonate in F-Dur KV332

In der Überleitung des Kopfsatzes der Sonate in F-Dur KV332 erklingt die Harmoniefolge einer Fonte-Sequenz (im Diagramm oben E-Dur / a-Moll / D-Dur / g-Moll bzw. im Original A-Dur / d-Moll / G-Dur / c-Moll). Untersuchungen zeigen, dass diese Sequenzharmonik in Mozarts Expositionen in mindestens drei verschiedenen Formfunktionen auftreten

11 Die Taktangaben beziehen sich auf die Überleitung als Ganzes (das heißt ggf. auch auf der Standardharmonik vorangehende Taktgruppen sowie nachfolgende Halbschlusswendungen): KV3, 1. Satz, Takt 7–8; KV10, 1. Satz, Takt 9–14; KV14, 1. Satz, Takt 11–14; KV16, 3. Satz, Takt, 17–28; KV26, 3. Satz, Takt, 17–22; KV31, 1. Satz, Takt 15–21; KV45b (Anh. 214), 1. Satz, Takt 17–24; KV73n (95), 1. Satz, Takt 17–26; KV74, 1. Satz, Takt 9–26; KV114, 2. Satz, Takt 17–24; KV134a (155), 3. Satz, Takt 17–20; KV159, 1. Satz, Takt 9–16; KV186a (201), 5. Satz, Takt 22–33; KV186b (202), 1. Satz, Takt 12–26; KV189e (280), 3. Satz, Takt 25–37; KV189f (281), 3. Satz, Takt 18–27; KV189h (283), 2. Satz, Takt 5–8; KV189k (200), 2. Satz, Takt 11–21; KV284b (309), 1. Satz, Takt 21–32; KV293a (301), 2. Satz, Takt 17–24; KV296, 1. Satz, Takt 22–42; KV296, 3. Satz, Takt 17–24; KV300a (297), 2. Satz, Takt 17–22; KV315c (333), 3. Satz, Takt 17–24; KV374f (380), 3. Satz, Takt 48–53; KV526, 3. Satz, Takt 8–12; KV545, 3. Satz, Takt 9–12.

12 Solche Ausarbeitungen finden sich zum Beispiel im fünften Satz der Sinfonie KV112, T. 17–24 sowie in den Kopfsätzen der Violinsonaten KV302 (293b), T. 33–40 und KV481, T. 24–36.

kann: 1.) Als Bestandteil der Überleitung, 2.) an der Seitensatzposition und 3.) im Rahmen der Schlussbildung wie zum Beispiel im Kopfsatz der Sonate in B-Dur KV333 (315c).¹³ Das folgende Diagramm veranschaulicht die genannten Möglichkeiten:

Abbildung 7: Formfunktionen der Fonte-Sequenz und mögliche mediantische Einstiege in diese Sequenz

Ein Grund dafür, warum die Fonte-Harmonik an der Position des Seitensatzes vornehmlich mit einem Halbschluss der Grundtonart auftritt (und nicht wie in der Abb. 7 nach einem Halbschluss der Nebentonart), könnte darin liegen, dass sich diese Harmonik bereits als potentiell Charakteristikum modulierender Überleitungen etabliert hatte und deswegen an der Position des Seitensatzes gemieden worden ist. Ein anderer Grund wäre, dass der Einstieg in die Fonte-Sequenz an der Position des Seitensatzes nach einer modulierenden Überleitung nur über einen Sekundschritt aufwärts erfolgen kann (s. Abb. 7), der anscheinend auf Komponisten der damaligen Zeit einen geringeren Reiz ausgeübt hat als die chromatische Kleinterzbeziehung abwärts.¹⁴ Um den chromatischen Terzschritt nach dem Halbschluss der Nebentonart zu erhalten, wäre hypothetisch zwar auch eine Unterquarttransposition der Fonte-Sequenz denkbar, jedoch scheint diese Möglichkeit außerhalb gatungsspezifischer Normen bzw. jener Einfälle gelegen zu haben, die Mozart als stimmig empfunden hat:

Abbildung 8: Theoretisch möglicher mediantischer Einstieg in die Fonte-Sequenz an der Seitensatzposition nach einem Halbschluss der Nebentonart (3. Absatz nach Koch)

¹³ Eventuell könnte die Aufzählung um eine vierte formale Position erweitert werden: Im Kopfsatz der Sonate in C-Dur KV309 lassen sich die Takte 3–5 des Themas als Fonte-Sequenz mit mediantischem Einstieg interpretieren. Ein weiteres Beispiel wäre die erste Gesangsphrase des Duetto aus der Grabmusik KV42 (35a), T. 17–24.

¹⁴ Eine Ausnahme in dieser Hinsicht bildet die harmonische Disposition der Exposition des Kopfsatz der Violinsonate in C-Dur KV303 (293c), die allerdings auch im Hinblick auf die formale Gestaltung als außergewöhnlich zu bezeichnen ist. Vgl. hierzu: Kaiser 2009, S. 360f.

strukturelle Redundanz durch harmonische Variation¹⁵ auszugleichen, so dass die Fonte-Sequenzharmonik an der Seitensatzposition nicht vorkommt, wenn sie bereits als Bestandteil von Überleitungen mit modulierender Wirkung erklungen ist.¹⁶ Das gleiche Redundanzproblem ergibt sich bei Überleitungen mit nicht-modulierender Wirkung, die durch längere Tonleiterauschnitte als Tetrachorde charakterisiert sind, wobei Mozart in diesen Fällen harmonische Variation mit Hilfe der Parallelismusharmonik erzeugt.

Mediantische Harmonik zwischen Durchführung und Reprise

Die Art mediantischer Repriseninszenierung, um die es im zweiten Teil dieses Beitrags geht, findet sich zum Beispiel im ersten Satz der Klaviersonate in F-Dur KV280 (189e), wo die Tonarten A-Dur und F-Dur durch ein paar standardisierte Zwischenakkorde vermittelt aufeinandertreffen:

The image shows three systems of musical notation for the first movement of Mozart's Sonata in F major, KV 280. The first system (measures 72-76) shows a treble clef with a melody starting with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section. The bass clef has a simple accompaniment. The second system (measures 77-82) continues the melody with triplets and a trill (tr) in measure 82. The third system (measures 83-86) shows the final part of the first ending, with a forte (f) dynamic and a trill (tr) in measure 83. The key signature changes from one flat to two flats.

Abbildung 10: Übergang zwischen Durchführung und Reprise im Kopfsatz der Sonate in F-Dur KV280 (189e), T. 72–86.

¹⁵ Portmann 1789, S. 38.

¹⁶ Zum Beispiel in: KV13, 1. Satz, Takt 13–33; KV38, 4. Satz, Takt 43–48; KV112, Schlussatz, Takt 17–24; KV124, Schlussatz, Takt 21–26; KV207, 1. Satz, Takt 37–40; KV216, 2. Satz, Takt 11–12; KV302 (293b), 1. Satz, Takt 33–37; KV332 (300k), 1. Satz, Takt 22–31; KV319, 2. Satz, Takt 19–23; KV319, Schlussatz, Takt 44–57; KV376 (374d), Schlussatz, Takt 36–41; KV380 (374f), 1. Satz, Takt 13–19; KV454, 2. Satz, Takt 21–25; KV481, 1. Satz, Takt 25–31; KV502, 1. Satz, Takt 13–21; KV533, 1. Satz, Takt 32–36; KV550, 2. Satz, Takt 24–25 (die Taktangaben beziehen sich auf das Vorkommen der Fonte-Sequenzharmonik im Rahmen des Formteils Überleitung).

Ob diese oder eine vergleichbare Vermittlung zwischen den mediantischen Akkorden stattfindet, ob sie nur durch eine Pause getrennt werden oder direkt aufeinander folgen, soll für die nachfolgenden Überlegungen nicht von Bedeutung sein. Markus Neuwirth, der einen sehr informativen Beitrag zum »mediantischen Repräsentübergang bei Joseph Haydn« in der ZGMTH veröffentlicht hat,¹⁷ weist darauf hin, dass in der Forschung weitgehende Übereinstimmung darin herrscht, mediantische Übergänge zwischen Durchführung und Reprise als Relikte einer barocken Kompositionspraxis zu interpretieren. Sowohl in deutschen als auch in neueren amerikanischen Beiträgen zur Sonate wird auf die satzübergreifende Formfunktion dieser Klangtechnik und im Anschluss daran beinahe standardmäßig auf das Brandenburgische Konzert Nr. 3 (Übergang Adagio – Allegro) sowie einige ausgewählte Werke von Arcangelo Corelli verwiesen.



Abbildung 11: Arcangelo Corelli, Triosonate in B-Dur Op. 1, Nr. 5, Satzübergang Grave – Allegro

Mit der Behauptung, dass diese Wendung in die Mitte des Satzes verlagert worden sei, werden weitere Bemühungen um historische Differenzierung suspendiert. Was an dieser Argumentation unbefriedigend bleibt, ist die Vernachlässigung der Formfunktion als Eigenschaft eines musikalischen Modells. Warum z. B. wird nur auf die satzübergreifende Funktion und nicht z. B. auf das mediantische Verhältnis zwischen erster und zweiter Phrase verwiesen? Es findet sich ebenfalls bei Corelli, aber auch in Instrumentalwerken aus älterer Zeit.



¹⁷ Neuwirth 2009 berücksichtigt nur mediantische Übergänge, bei denen keine Zwischenakkorde stattfinden.

Abbildung 12: Thomas Morley, Pavana (Anfang) aus dem Fitzwilliam Virginal Book (oben) und Arcangelo Corelli, Adagio (Anfang) aus der Triosonate in B-Dur Op. 1, Nr. 3 (unten)

Im dritten Takt der Pavana von Morley erklingt am Ende der ersten Taktgruppe (a-Moll) ein halbschlüssiges E-Dur, das über den Bassgang *e-d-c* mit der zweiten Taktgruppe in der Nebentonart C-Dur verbunden ist. Das vermittelte Aufeinandertreffen von E-Dur und C-Dur, darüber hinaus aber auch der Bassgang und seine harmonische Gestaltung, bilden eine satztechnische Entsprechung zu mediantischen Reprisesübergängen. Auch in dem Adagio von Corelli endet die erste Taktgruppe (fis-Moll) halbschlüssig, worauf nach einer Pause die zweite Taktgruppe unvermittelt in der Nebentonart (A-Dur) einsetzt. Beide Formen der Verbindung von Taktgruppen in mediantischer Großterzbeziehung abwärts erinnern an Sonatenformen in Moll, zum Beispiel an die Arie der Pamina »Ach, ich fühl's« aus der Zauberflöte KV 620 (T. 7–8 mit akkordischer Vermittlung) oder an den Kopfsatz der g-Moll-Sinfonie KV 183 von Mozart (T. 28–29 ohne akkordische Vermittlung). Mediantische Reprisesübergänge könnten also ebenso gut ihren Ursprung in dem Verhältnis zwischen erster und zweiter Taktgruppe gehabt haben.

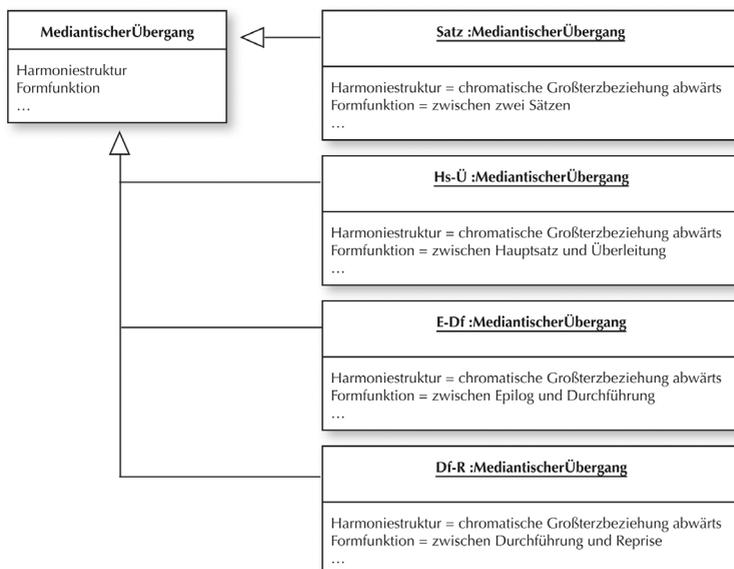


Abbildung 13: Modelldiagramm für die chromatische Großterzbeziehung abwärts

Eine Differenzierung der Formfunktion chromatischer Großterzbeziehungen abwärts müsste im Hinblick auf die Kompositionen Mozarts wenigstens vier Fälle berücksichtigen:

Neben der bereits erwähnten Pamina-Arie findet sich eine satzübergreifende mediantische Großterzbeziehung beispielsweise in der *Missa brevis* KV49 beim Übergang des »Et incarnatus« (H-Dur) zum »Et resurrexit« (G-Dur). Zwischen Hauptsatz und Überleitung ist diese Harmonieverbindung zudem in der Arie »Betracht dies Herz« der Grabmusik KV42 (35a) anzutreffen. Zwischen Exposition und Durchführung erklingt das Modell im Kopfsatz der Klaviersonate KV570, und als Verbindung von Durchführung und Reprise lässt es sich – vom Kopfsatz der Sinfonie KV132 bis zu dem des Streichquartetts KV590 – in vielen weiteren Werken nachweisen.¹⁸

Der erste Akkord des mediantischen Reprisenübergangs wird in konventioneller Deutung als Dominante der Paralleltonart interpretiert, der tonikale Eintritt der Reprise folgerichtig als elliptische Auflösung. Diese Auffassung zieht es nach sich, dass Reprisenübergänge wie in Mozarts F-Dur-Sonaten KV280 (189e) und KV332 (300k) systematisch ganz anders verortet werden müssen als der Reprisenübergang in »Veni creator spiritus« aus KV47, wo ein C-Dur nach einer e-Moll-Kadenz erklingt:

Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja. Al - le - lu - ja

The image shows a musical score for a vocal part with piano accompaniment. The lyrics are 'Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja. Al - le - lu - ja'. The score is in 2/4 time. The key signature changes from one sharp (F#) to no sharps or flats (C major) at measure 166. The piano accompaniment consists of chords and single notes in the right and left hands.

Abbildung 14: W. A. Mozart, Reprisenübergang in »Veni creator spiritus« aus KV47, T. 163–168, Chorpantur (ohne Instrumente)

Auch in theoretischen Lehrwerken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen sich Ausführungen zur Kadenz auf den III. Ton für mittlere Abschnitte nachweisen. Zum Beispiel erläutert der Praeceptor in Joseph Riepels Grundregeln zur Tonordnung insgesamt die Kadenzordnung ganzer Sätze anhand sogenannter Miniaturen. Als Standard für Mittelteile sieht Joseph Riepel hier zwar Kadenzen auf dem VI. Ton an, jedoch erwähnt er – bezeichnender Weise für Fugen¹⁹ – auch noch eine Ganzschlusskadenz für den III. Ton.

18 Zum Beispiel auch in: Sinfonie in G-Dur KV199 (161b), 3. Satz; Sonate in F-Dur KV280 (189e), 1. u. 3. Satz; Sonate in B-Dur KV281 (189f), 3. Satz; Sonate in Es-Dur KV282 (189g), 3. Satz; Sonate in G-Dur KV283 (189h), 2. Satz; Sonate in F-Dur KV332 (300k), 1. Satz; Sonate in F-Dur KV333 (315c), 1. Satz; Klaviertrio in C-Dur KV548, 2. Satz.

19 Vgl. hierzu auch Daube 1773, S. 332: »Die Fuge und der feste Gesang (Cantus firmus) war das Hauptgeschäft der alten Komponisten. Wir haben dagegen die freye Nachahmung und Transposition der Haupt- und Nebenglieder einer Melodie. Ihre Fuge bestunde aus lauter Kunst, sowohl in Ansehung ihrer gesätzmäßigen Eintritte, als in der Veränderung der Hauptmelodie selbst. Die unsrige leidet keinen Zwang; sie liebet Natur und Kunst.«

Dieser Gedanke müßte manchmal in einem Concert ebenfalls Platz finden, wenn man 1. Er. das Tutti mit dem Absatz aufhören, und das Solo in dem Hauptton hierauf anfangen liesse; oder vielleicht auch umgekehrt, 2c. Ich wundere mich aber nicht minder über das vorübergehende Exempel der **sechsten** Sumpfone; weil der Verfasser in der Terz E gar eine Cadenz geschlossen, und die Sept A nur zu einem Uebergang dahin gebraucht hat. Folglich muß man ja eine solche Tonordnung mit Dimatur entwerffen, als:

C — G — E — C.

Præc. Ganz natürlich. Allein unter 100 Sumpfonen wirst du kaum eine so mit der Terz sehen. Auch wirst du eher 40 Concerten und Violin-Solo mit der Sept als eines mit der Terz hören. Denn die Concertmäßige Ordnung ist sonst diese, 1. Er.

C — G — A — C.

Disc. Das weiß ich; denn sie ist die natürlichste.

Præc. Die Zugenmäßige Ordnung ist aber juist wie (bey der **sechsten** Sumpfone) vorher, nämlich so

C — G — E — C.

Disc. Hat denn Fur diese Ordnung zu Zugen auch in seiner Manuductio?

Præc. Freylich. Er scheinet sie beynabe gar zur Regel vorzuschreiben. Schlage nur nach, Seite 126, erste Zeile; im Latein aber pag. 146. lin. 22. Ich will beyde nacheinander mit Dimatur vorstellen, 1. Er.

Zugenmäßige.



Concertmäßige.



Abbildung 15: »Miniaturen« für den harmonischen Verlauf größerer Tonwerke im Lehrdialog aus Riepels ‚Tonordnung.‘²⁰

Riepels Verweis auf die aus seiner Sicht veralteten Ganzschlusskadenzen des III. Tons erinnern an die Kadenzorte der Moduslehren und legen eine alternative Erklärung der mediantischen Reprisenübergänge nahe: In Musik des 16. Jahrhunderts lassen sich aufgrund der Doppelstufe *b/b* auf *a* sowohl mi- als auch re-Klauseln nachweisen. In Bezug auf Werke mit Finalis *f* besagt diese Tatsache, dass Klauselbildungen auf *a* aus moderner Sicht sowohl als Ganzschlusskadenz in *a* als auch als Halbschlusskadenz in *d* vorkommen können. Unterstellt man für Werke in *f* die akademische Klauseldisposition I-V-III, sind also in *fa*-fundierten Werken Kadenzen der III. Stufe – wiederum modern gesprochen – sowohl als Ganzschluss in der Dominantparallele als auch als Halbschluss in der Tonikaparallele möglich:

²⁰ Riepel 1755, digitale Ausg. Kaiser 2007.

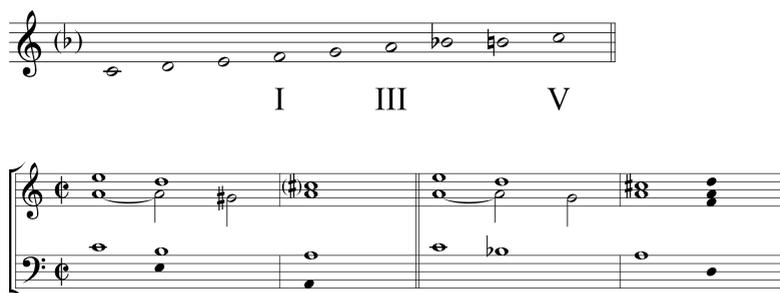


Abbildung 16: Mögliche Kadenz (re- und mi-Klauseln) auf dem dritten Ton in fa-fundierten Werken

Bereits vor ein paar Jahren habe ich die These geäußert, dass zwischen dem Bedeutungsverlust der dritten Stufe als ›clausula essentialis‹ bzw. ›cadenze principe‹ in der Mitte von Kompositionen auf der einen Seite sowie dem Einfluss der sechsten Stufe bzw. der Paralleltonart auf der anderen ein direkter Zusammenhang besteht, zumal sich die allgemein zitierten mediantischen Repriseübergänge vornehmlich in Werken in f finden (bzw. in b oder c, d. h. in Quinttranspositionen des f-Modus).²¹

Für eine weitergehende Forschung hielt ich es deshalb für aussichtsreich, Instrumentalkompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts aus dem süddeutschen Raum, Salzburg und Italien mit Finalis *f* in Bezug auf das Vorkommen und die Erscheinung von Kadenz auf *a* zu untersuchen und zu überprüfen, ob ein Changieren zwischen re- und mi-Klauseln stattfindet und ob der Einsatz des Kadenztyps vielleicht sogar durch formale Aspekte reguliert wird. Die funktionstheoretische Interpretation (elliptische Auflösung) der mediantischen Repriseübergänge bei Mozart jedenfalls ist vor diesem Hintergrund äußerst fragwürdig.

Ausblick: L. v. Beethoven und F. Schubert

Obleich die historische Dimension meiner Überlegungen vorerst ungeklärt bleiben muss, ermöglichen sie interessante Perspektiven auf Kompositionen von Ludwig v. Beethoven und Franz Schubert:



²¹ Kaiser 2007, S. 273f. (Fn. 257).

Abbildung 17: Ludwig van Beethoven, Sonate in F-Dur Op. 10, Nr. 2, 1. Satz, T. 109–125

Es ist an dieser Stelle leider nicht möglich, auf alle strukturellen Details einzugehen, welche die Durchführungen von Beethovens Sonate in F-Dur Op. 10, Nr. 2 und Mozarts F-Dur-Sonate KV280 (189e) verbindet. Der Plot dieser Komposition kann jedoch darin gesehen werden, dass Beethoven die III. Stufe als Ziel der Durchführung nicht mehr als eigenständige Kadenzstufe behandelt, sondern als Halbschluss interpretiert. Geht man davon aus, dass Kadenzen der III. Stufe aus älterer Sicht eine relative Eigenständigkeit besaßen, wirkt aus neuerer Perspektive der mediantische Repriseübergang wie eine ›falsche‹ Auflösung einer Dominante in eine ›richtige‹ Reprise (Ellipse). Beethoven zieht nun aus genau dieser neueren Anschauung die Konsequenzen und führt durch eine ›richtige‹ Auflösung der Dominante eine falsche Reprise (in D-Dur) herbei.

Der Kopfsatz des Trio in B-Dur D898 von Franz Schubert ist durch eine formale Besonderheit charakterisiert, denn in ihm werden zwei mediantische Übergänge mit verschiedener Formfunktion exponiert. Der erste mediantische Übergang findet sich zwischen dem Hauptsatz, dessen zweiter Teil mit einem halbschlüssigen D-Dur (III. Stufe) endet und der wieder in der Ausgangstonart B-Dur einsetzenden Überleitung:

Abbildung 18: Franz Schubert, Klaviertrio in B-Dur, 1. Satz, T. 22–27

Der zweite mediantische Übergang charakterisiert die Verbindung Überleitung und Seitensatz, ein Verfahren, dass Schubert auch in späteren Kompositionen wie zum Beispiel seinem G-Dur Streichquartett D 887 angewendet hat. Bestandteil beider Überleitungen ist eine Quintanstiegssequenz (I–V–II–VI–III–VII) mit Dur-Moll-Kontrasten und dominantischem Abschluss:

Abbildung 19: Franz Schubert, Klaviertrio in B-Dur, 1. Satz, T. 55–59

Sowohl für die Verbindung von Hauptsatz und Überleitung als auch für die von Überleitung und Seitensatz wählt Schubert als Motiv die chromatische Triolentonleiter aufwärts (T. 22–23 und T. 55–56), die es ermöglicht, in der Reprise ein Verwirrspiel zu treiben und den Seitensatz direkt an den Hauptsatz anzuschließen:

Abbildung 20: Franz Schubert, Klaviertrio in B-Dur, 1. Satz, T. 238–242

Einerseits greift Schubert in dem B-Dur Trio das für Mollkompositionen etablierte Verfahren des mediantischen Übergangs von erster und zweiter Taktgruppe für die Verbindung von Hauptsatz und Überleitung einer Durkomposition auf. Andererseits komponiert er einen mediantischen Übergang zwischen Überleitung und Seitensatz, der ihm das reizvolle Spiel mit dem Vertauschen der Formfunktionen ›Anschluss zur Überleitung‹ und ›Anschluss zum Seitensatz‹ in der Reprise ermöglicht.

Literatur

- Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil (= Musikpädagogische Forschung 8)*, Mainz 1979.
- Johann Friedrich Daube, *Der Musikalische Dilettant: eine Abhandlung der Komposition [...]*, Wien und Augsburg 1773.
- Robert O. Gjerdingen, *A Classic Turn of Phrase. Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia 1988.
- Philip Gosset, »Carl Dahlhaus and the ›Ideal Type‹«, *19th-Century Music* 13 (1989), S. 49–56.
- Ulrich Kaiser, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel 2007.
- ders. (Hg): *Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Gedruckte Schriften von J. Riepel, H. Chr. Koch, J. F. Daube und J. A. Scheibe, mit einem Vorwort und einer Bibliographie von Stefan Eckert und Ulrich Kaiser*, Berlin 2007.
- ders.: »Der Begriff der ›Überleitung‹ und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform«, in: *ZGMTH* (2009) 6/2–3 – ISSN 1862–6742.
- Markus Neuwirth, »Der mediantische Reprisesübergang bei Joseph Haydn und einigen seiner Zeitgenossen zwischen Konvention und Normverstoß. Satztechnische Inszenierung, formale Implikationen und Erklärungsmodelle«, in: *ZGMTH*, 6/2–3 (2009) – ISSN 1862–6742.
- Johann Gottfried Portmann, *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses, zum Gebrauche für Liebhaber der Musik, angehende und fortschreitende Musici und Componisten*, Darmstadt 1789.
- Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien 1951.
- Joseph Riepel. *Grundregeln zur Tonordnung insgesamt. Abermal Durchgehends mit musikalischen Exempeln abgefaßt und Gespräch-weise vorgetragen von Joseph Riepel, S[einer] Durch[[laucht] des Fürsten von Thurn und Taxis Kammermusicus, Frankfurt, Leipzig etc. 1755.*