

Ulrich Kaiser

Von der Sequenz zur Kadenz

Zur Entstehungsgeschichte der Interpunktion von Sonatenmusik

Ausgangspunkt der Überlegungen ist die Beobachtung, dass sich in den ersten Formteilen von Suitensätzen (bis zum Doppelstrich) beispielsweise von Georg Friedrich Händel oder Johann Sebastian Bach zahlreiche aufwärtsführende melodisch-harmonische Sequenzen nachweisen lassen, während diese in nur wenig später entstandenen Sonatenexpositionen eine Seltenheit darstellen. Natürlich ließe sich gattungs- oder stilgeschichtlich argumentieren, dass ein Suitensatz aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwas anderes sei als eine in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts komponierte Sonate und dass die stilistische Differenz strukturelle Unterschiede rechtfertigen würde. Dem widerspricht jedoch, dass Joseph Riepel in kompositionstechnischer Hinsicht keinen Unterschied zwischen einem Menuett, einem Konzert, einer Arie oder einer Sinfonie (bzw. Sonate) sah.¹ Auf der Grundlage einer Nähe von Suitensatz- und Sonatensatzform² fokussiert der folgende Beitrag strukturelle Gemeinsamkeiten zwischen barocken Tanz- und klassischen Sonatensätzen in den jeweils ersten größeren Formteilen (A-Teilen bzw. Expositionen).

Voraussetzungen

1. Es wird davon ausgegangen, dass in vielen Fällen Kadenzen eine gute Orientierungshilfe sind, um in Suiten- oder Sonatensätzen eine spezifische Formfunktion beobachten zu können. Eine Kadenz in der Ausgangstonart begrenzt

1 »Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Simphonie; welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz klein und verächtlich damit anfangen, um nur bloß was grösseres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.« (Riepel 1752, S. 1.)

2 Kühn 1987, S. 148; Bandur 1998, Sp. 1612 u. a.

beispielsweise häufig die Formfunktion ›Anfang‹, die in Sonatenmusik in Suitensatzkompositionen keinen speziellen Namen hat und als Hauptsatz oder Thema bezeichnet wird. Kadenzen in der Nebentonart wiederum beenden den ersten größeren Formteil (A-Teil bzw. Exposition). Zwischen diesen Kadenzen sind in Suitensätzen gelegentlich, in Sonatensätzen häufig Halbschlüsse der Ausgangs- oder Nebentonart anzutreffen, so dass hier weitere Formfunktionen bestimmt werden können (die Formfunktionen ›nach einem Ganzschluss der Ausgangstonart und vor einem Halbschluss‹ bzw. ›nach einem Halbschluss und vor einem Ganzschluss der Nebentonart‹). Die Kennzeichnung solcher Kadenzen orientiert sich im Folgenden an der bei Heinrich Christoph Koch dargelegten Ordnung: Ganzschluss der Haupttonart (K1), Halbschluss der Haupttonart (K2), Halbschluss der Nebentonart (K3)³ und Ganzschluss der Nebentonart (K4)⁴. In der hier verwendeten Chiffrierung werden Wiederholungen und variierte Wiederholungen von Kadenzen gleichen Typs nicht berücksichtigt, das heißt, die Expositionen der Kopfsätze der Sonaten KV 309 (284b) und KV 332 (300k) sind Ausprägungen des gleichen Expositionstyps K1-K3-K4, die Exposition des Kopfsatzes der Sonate Hob. XVI:2 hingegen zeigt eine Ausprägung des Expositionstyps K1-K2-K3-K4. Die Begriffe Ganz- und Halbschluss werden zudem in einem heutigen Verständnis gebraucht, Kochs Differenzierung zwischen ›Absatz‹, ›Schlusssatz‹ und ›Cadenz‹ ist historisch relevant,⁵ für die vorliegende Untersuchung jedoch nicht von Bedeutung.

2. Zur Vermessung der Harmonik vor einem Halbschluss wird die Struktur einer Tonleiter⁶ als Idealtypus (im Sinne von Max Weber⁷) für funktionale Analysen⁸ verwendet. Die folgende Abbildung veranschaulicht diesen Sachverhalt unter Verwendung einer ›Regola dell'ottava‹ von Johann Adolf Scheibe.⁹

3 In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist die Nebentonart üblicherweise in Dur-Kompositionen die V. Stufe, in Moll-Kompositionen die III. Stufe.

4 Koch 1993 (III), S. 341–346, vgl. hierzu Kaiser 2007, S. 100.

5 Vgl. hierzu Steiner 2016, S. 280ff.

6 Vgl. hierzu Kaiser 2009.

7 Weber 1922, S. 191.

8 Luhmann 1962.

9 Scheibe 1773, S. 161.

KV 545, 1. Satz C G C F

KV 309 (284b), 1. Satz C G D G

Hob. XVI:12, 1. Satz C G a/D G

KV 454, 2. Satz C E a/D G

Hob. XVI:45, 1. Satz a E a/D G

Abbildung 1: Charakteristische Harmonieverbindungen vor einem Halbschluss

Die Harmonik F-C-G-C vor dem Halbschluss der Ausgangstonart in der *Sonate Facile*, KV 545 von Wolfgang Amadeus Mozart (Takte 5–8) lässt sich beispielsweise durch das Tetrachord *f-e-d-c* (4–1 Modell ›fa–ut‹)¹⁰ bzw. durch die Töne 4–1 der Regola dell’ottava in C-Dur beschreiben. Im Kopfsatz der Sonate C-Dur, KV 309 (284b), kann hingegen die Harmoniefolge C-G-D-G über die Töne *c-h-a-g* bzw. durch die Töne 8–5 der Regola dell’ottava in C-Dur (oder durch die Töne 4–1 der Regola in G-Dur) referenziert werden. Die Standardbezeichnung der Regola zeigt jedoch nur eine Harmonisierungsmöglichkeit, häufig wird die Nebentonart auch über eine ii-V-I-Harmonik erreicht wie im Kopfsatz des Divertimentos A-Dur, Hob. XVI:12 von Joseph Haydn (Takte 7–10). Dieser ii-V-I-Wendung kann ein dominantischer Akkord vorangehen, so dass eine Fonte-Harmonik VI-ii-V-I (im Sinne Riepels)¹¹ in der Nebentonart erklingt. Die Vorbereitung des Halbschlusses (Takt 29) in dem Andante der Sonate für Klavier und Violine B-Dur, KV 454, ist durch eine solche Harmonik (Takte 22–25) charakterisiert. Einleitend kann dem Fonte-Modell ein unscheinbarer Moll-Sextakkord vorangehen wie beispielsweise im Kopfsatz von Haydns Sonate Es-Dur, Hob. XVI:45 (Takte 14–17), aber auch ein gewichtiger, grundstelliger Mollakkord wie in der Violinsonate Es-Dur, KV 481 (Takte 25–30). Dass eine Beschreibung der Harmonik zur Vorbereitung eines Halbschlusses sowohl in der Ausgangs- als auch in der Nebentonart sehr häufig über das 4–1 Modell *fa–ut* gelingt, dürfte an der Prominenz der Regola dell’ottava in der Musikerziehung des 18. Jahrhunderts liegen.

10 Zum Modell und zur Terminologie vgl. Kaiser 2017.

11 Riepel 1755, S. 44.

Analysen zum Typ K1-K3-K4

Zur Veranschaulichung von Gemeinsamkeiten werden in einem ersten Schritt Kompositionen verglichen, die im ersten größeren Formabschnitt einen Ganzschluss der Ausgangstonart sowie einen Halbschluss und einen Ganzschluss der Nebentonart aufweisen (K1-K3-K4). Das folgende Notenbeispiel (Abbildung 2) zeigt die Takte 9–12 aus der Courante der *Französischen Suite* G-Dur, BWV 816, von Johann Sebastian Bach:¹²

The image shows a musical score for the Courante from the French Suite in G major, BWV 816, measures 9-12. The score is in 3/4 time and G major. It features a treble and bass clef. The melody in the treble clef starts with a half note G, followed by a quarter note A, and then a series of eighth notes. The bass line starts with a half note G, followed by a quarter note A, and then a series of eighth notes. The score is annotated with Roman numerals and chord symbols: GS I (K1) in D-Dur: ii VI ii V I + Halbschluss (K3).

Abbildung 2: J.S. Bach, *Französische Suite* G-Dur, BWV 816, Courante, Takte 9–12

Die abgebildete Taktgruppe beginnt mit dem Ganzschluss in der Haupttonart G-Dur (K1) und endet mit dem Halbschluss der Nebentonart D-Dur (K3). Die Vorbereitung des Halbschlusses erfolgt durch die Fonte-Harmonik, der ein einleitender e-Moll-Klang vorangestellt ist. Diese Harmoniefolge wurde bereits im Zusammenhang mit Haydns Sonate Es-Dur, Hob. XVI:45 (Takte 14–17) erwähnt (siehe Abbildung 1).

Das folgende Diagramm (Abbildung 3) veranschaulicht, dass sich eine Taktgruppe in vergleichbarer Formfunktion – also zwischen einem Ganzschluss in der Ausgangstonart und einem Halbschluss in der Nebentonart – auch in der Exposition des Kopfsatzes der Sonate F-Dur, KV 332 (300k), findet.

Aus diesem Grunde bietet sich eine Gegenüberstellung dieser beiden Passagen an. Abbildung 4 zeigt die beiden in der Abbildung 3 gekennzeichneten Taktgruppen in einer synoptischen Notendarstellung: Im oberen Klaviersystem befindet sich der nach F-Dur transponierte Notentext der Courante aus BWV 816, im unteren Klaviersystem die entsprechende Passage aus Mozarts F-Dur-Sonate. Der Übersichtlichkeit halber werden die Töne des Tonleiter-Idealtypus (4–1 Modell >fa–ut<) durch Buchstaben zwischen den Systemen angezeigt:

¹² Aus pragmatischen Gründen beginnen alle folgenden Notenbeispiele mit dem Ganzschluss der Ausgangstonart (K1) und enden mit dem Halbschluss der Nebentonart (K3). Dadurch ist die Typenbildung K1-K3-K4 ersichtlich, weil der Ganzschluss der Nebentonart (K4) als Standard am Wiederholungszeichen bzw. am Ende des ersten größeren Formteils gelten darf.

W. A. Mozart, KV 332 (300k), 1. Satz, Exposition

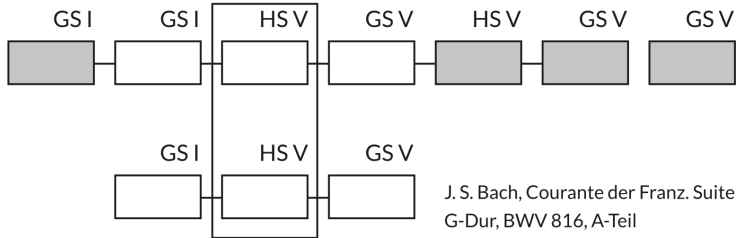


Abbildung 3: Gegenüberstellung von Taktgruppen bei Mozart und Bach

Abbildung 4: Synoptische Notendarstellung von Abschnitten aus der Sonate F-Dur, KV 332 (300k), von W.A. Mozart und der Courante aus der *Französischen Suite* G-Dur, BWV 816, von J.S. Bach

Gemeinsamkeiten liegen im dominantischen Auftakt und im Beginn in Moll. Eine weitere Übereinstimmung zeigen die Glieder der Fonte-Harmonik (A-Dur/d-Moll und G-Dur/C-Dur bzw. c-Moll), wobei die Nebentonart bei Bach ohne, bei Mozart mit Molleintrübung erscheint. Eine weitere Kongruenz besteht im Übergang zur prolongierten Dominante der Nebentonart (K3), jedoch das vielleicht wichtigste gemeinsame Merkmal beider Taktgruppen ist die identische Formfunktion. Beide Taktgruppen folgen einer kadenzell abgeschlossenen Gestaltung der I. Stufe, der sich wiederum eine weitere (in der Abbildung 6 nicht gezeigte) Taktgruppe anschließt, die mit einem Ganzschluss in der Nebentonart endet. Der Blick auf die Gemeinsamkeiten schärft gleichzeitig das Bewusstsein für die Individualität der Ausarbeitungen. Auf der einen Seite steht die schlichte Gestaltung Bachs, die mit der gleichmäßigen Rhythmik an die zweite Kontrapunktgattung nach Johann Joseph Fux erinnert, auf der anderen die manieristische und Theaterdonner assoziierende Inszenierung Mozarts, deren Charakter und rhythmisch-metrische Feinheiten schon ausgiebig in der Forschung thematisiert worden sind.

In der gleichen Formfunktion wie bei Mozart – das heißt: zwischen einem Ganzschluss der Ausgangstonart (K1) und einem Halbschluss der Nebentonart (K3) – erklingt auch im Kopfsatz von Haydns Klaviersonate Es-Dur, Hob. XVI:28, eine Fonte-Harmonik:

Abbildung 5: Ganzschluss der Ausgangstonart, Fonte-Sequenz und Halbschluss der Nebentonart im Kopfsatz der Klaviersonate Es-Dur, Hob. XVI:28, Takte 16–24

Eine Ausprägung des Modells K1-K3-K4 findet sich auch in der Courante aus der Suite A-Dur, HWV 426, von G.F. Händel:

GS I (K1) in E-Dur: IV I V I + HSV (K3)

Abbildung 6: G.F. Händel, Courante aus der Suite A-Dur, HWV 426, Takte 10–15

Nach dem Ganzschluss der Ausgangstonart (K1) erklingt hier eine Gestaltung, die häufig Anfänge von Taktgruppen kennzeichnet¹³ und die eine Festigung der Haupttonart bewirkt. Ihr schließt sich eine über das >4–1 Modell (fa–ut)< beschreibbare IV-I-V-I-Harmonik in der Nebentonart an (Regola-Standardharmonik). Die IV-I-V-I-Harmoniefolge sowie die Fonte-Harmonik bilden funktional äquivalente Gestaltungsmöglichkeiten im Sinne Niklas Luhmanns im Hinblick auf die Vorbereitung eines Halbschlusses in der Nebentonart. Dass der Halbschluss in Händels Courante in A-Dur aufgrund des Quartvorhalts im Alt, der Fortsetzung in höherer Lage sowie der Imitation des Basses schwächer wirkt als die bisher erörterten Halbschlüsse, ist unbestritten. Deutlicher hingegen ist die Schlusswirkung wieder im Schlusssatz der Violinsonate A-Dur, HWV 361, aus Händels Op. 1:¹⁴

GS I (K1) in E-Dur: IV I V I + Halbschluss (K3)

Abbildung 7: G.F. Händel, 4. Satz (Gigue) der Violinsonate A-Dur, HWV 361, Takte 6–8

In einem Werk des jungen Mozart, der Sonate für Klavier, Violine (oder Flöte) und Violoncello C-Dur, KV 14, geht die Kadenzausarbeitung mit einer noch größeren Zäsur einher. Jenseits der Unterschiede ist jedoch die satztechnische Nähe dieser Gestaltung zu der von Händel offensichtlich:

¹³ Im deutschsprachigen musiktheoretischen Diskurs wird diese kadenzuelle Gestaltung auch als »Initialmodell« (Kaiser 1998/2, S. 384) oder »exordiale ›Minimalkadenz«« (Fladt 2005, S. 365) bezeichnet, Robert O. Gjerdingen subsumiert sie unter die Bezeichnung »opening gambit« (Gjerdingen 2007, S. 45 ff.).

¹⁴ Der Satz wird zwar von Händel nicht explizit als Tanz gekennzeichnet, ein Vergleich mit der Gigue A-Dur weist ihn jedoch eindeutig als Suitensatzkomposition bzw. Gigue aus.

GS I (K1) in G-Dur: IV I

V I + Halbschluss (K3)

Abbildung 8: W.A. Mozart, Sonate für Klavier, Violine (Flöte) und Violoncello C-Dur, KV 14, (Klavierpart), Takte 11–13

In den nach 1770 entstandenen Klaviersonaten von Haydn und Mozart lassen sich zahlreiche Expositionen durch das Modell K1-K3-K4 angemessen beschreiben,¹⁵ zum Beispiel der dritte Satz der Klaviersonate C-Dur, KV 279 (189d):

GS I (K1) in G-Dur: IV I V

V [I] vi + Halbschluss (K3)

Abbildung 9: W.A. Mozart, dritter Satz der Klaviersonate C-Dur, KV 189d (279), Takte 10–18

¹⁵ Zum Beispiel die Kopfsätze der Klaviersonaten Haydns Hob. XVI:51, 23, 46, 35, 45, 52, 49, 25 sowie die jeweils dritten Sätze der Sonaten Hob. XVI: 45, 52 und 46. In den Klaviersonaten Mozarts die Kopfsätze der Sonaten KV 310 (300d), 457, 533 sowie die jeweils dritten Sätze der Sonaten KV 457, 311 (284c), 333 (315c), 330 (300h), 280 (189e), 281 (189f) und 310 (300d).

Analysen zum Typ K1-K4

Mozarts Ausarbeitungen, die auf Verständlichkeit und ein Liebhaberpublikum zielen, lassen sich solche Bachs gegenüberstellen, in denen sich mit dem Erreichen der Dominante der Nebentonart keine Zäsur bzw. halbschlüssige Wirkung mehr verbindet. Expositionen dieses Typs, der im Folgenden als K1-K4 gekennzeichnet wird, finden sich in Werken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig. Die Exposition der Gigue aus der *Französischen Suite* E-Dur, BWV 817, lässt sich beispielsweise durch das Modell K1-K4 verstehen. Bach vermeidet hier mit einer durchgehenden Rhythmik sowie einer Sequenz ab dem Erreichen der Dominanthermonie der Nebentonart (Fis-Dur) eine Halbschlusswirkung.

The image shows two systems of musical notation for J.S. Bach's Gigue from the French Suite in E major, BWV 817, measures 7-14. The first system shows measures 7-10 with chords labeled GS I (K1), in H-Dur: VI, ii, and V. The second system shows measures 11-14 with chords labeled I, IV, ii, V, and Weiterführung als Sequenz. The notation includes treble and bass staves with a grand staff format.

Abbildung 10: J.S. Bach, Gigue der *Französischen Suite* E-Dur, BWV 817, Takte 7–14

Am Anfang des Beispiels ist der Ganzschluss der Ausgangstonart zu sehen. Die harmonische Bewegung lässt sich über das 4–1 Modell >fa-ut< ($e-h$) beschreiben, wobei die an dieser formalen Position bereits mehrfach beobachtete Fonte-Harmonik um ein vorangestelltes fis-Moll und ein nachgestelltes cis-Moll erweitert ist. Von H aus beginnt eine Monte-Harmonik (im Sinne Riepels: I-IV-ii-V),¹⁶ mit der die Dominante der Nebentonart herbeigeführt wird. Jedoch verbindet sich mit dieser Dominante keine Halbschlusswirkung, was einerseits daran liegt, dass sie über eine melodisch-harmonische Sequenz erreicht wird und andererseits daran, dass hier ohne jegliche Unterbrechung des rhythmischen Verlaufs eine neue Sequenz beginnt.

16 Riepel 1752, S. 19.

Durch das Modell K1-K4 lassen sich auch einige Expositionen im Klavierwerk Haydns sowie Mozarts angemessen verstehen, z. B. in den Kopfsätzen von Haydns Divertimenti Hob. XVI:3, 4, 7 sowie der Sonate XVI:18 und Mozarts Klavier-Violinsonaten KV 9, KV 13 sowie KV 27.

Auch in anderen Suitensätzen, in denen im ersten größeren Formteil zwischen der K1 und K4 kein Halbschluss erklingt, lassen sich in der Formfunktion des Halbschlusses Monte-Gestaltungen beobachten.

Abbildung 11: J.S. Bach, *Englische Suite* A-Dur, BWV 806, Courante II, Takte 8–13

Von Bedeutung ist, dass die Harmonik einer Monte-Sequenz wie in BWV 806 und die eines idealtypischen Halbschlusses identisch sind oder anders ausgedrückt: Ob eine Monte-Sequenz oder ein Halbschluss erklingt, ist aus heutiger Sicht keine Frage der harmonischen, sondern der rhythmisch-melodischen Inszenierung.

Abbildung 12: Monte als Sequenz in der Courante II aus BWV 806 von J.S. Bach (transponiert nach C-Dur) und als Halbschluss im Kopfsatz der begleiteten Klaviersonate C-Dur, KV 28 (Klavierpart, Takte 10–11)

Diese Beobachtung ermöglicht eine Erweiterung der theoretischen Überlegungen: Es besteht ein Zusammenhang zwischen dem sekundweise aufwärts sequenzierten Quintfall (Monte) und den im Gliederungsmodell nach Koch vorkommenden Halbschlüssen. Kompositionsgeschichtliches Indiz hierfür wäre die Häufigkeit dieser Sequenz in Expositionen von Werken aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie deren Seltenheit in Sonatenexpositionen aus der zwei-

ten.¹⁷ Als theoriegeschichtliches Indiz könnten die Schriften Riepels angeführt werden. Hier erläutert der Praeceptor seinem Discantisten, dass die Sequenz I-IV-II-V – also das, was heute und von Riepel drei Jahre später als Monte-Sequenz bezeichnet wird – »nur etwan einem Anfänger, welcher sonst keinen Gesang zu formen weiß«¹⁸ etwas taue. Interessant ist dabei, dass sich der Praeceptor nicht etwa gegen Sequenzen allgemein ausspricht – die Bedeutung der Fonte-Sequenz (VI-ii-V-I) für Mittelteile wird ausgiebig und lobend hervorgehoben –, sondern explizit gegen die aufsteigende Monte-Sequenz:

oder.
Der Quarsprung bleibt dennoch, wenn der Bass schon so anfängt:

hauptton. Absaq. hauptton. Absaq.
I 2 3 4 I 2 3 4 4 4

Diese zwei so gestalte Absätze kommen auch just auf den Schlag heraus, als wie das alte bekannte Lieblein im wrosten Theile lautet, i. E.

Daher werden sie von vielen (mit aller Hochachtung gesprochen) ein Schusterfleck genennet; weil sie nur etwan einem Anfänger dienen, welcher sonst keinen Gesang zu formiren weiß.

&c.

Abbildung 13: Die Monte als Sequenz nach J. Riepel (Schusterfleck)

Zur Verbesserung empfiehlt der Praeceptor das Aufbrechen der Parallelität von Harmonik und Gerüstsatz, wobei die Asymmetrie von sequenzieller Harmonik und Oberstimmengestaltung in vielen Beispielen zu typischen Halbschlusswirkungen führt. Das folgende Beispiel zeigt zwei seiner melodischen Umgestaltungen:¹⁹

Prac. Sonst nichts, als daß man zur Noth den andern Zweyer ein wenig verändert, i. E.
oder.
(Wie auch bey den vorigen Brüdern; nebst O.)

Abbildung 14: Riepels Umgestaltung der Monte-Sequenz

17 Wie z. B. im Kopfsatz der Sonate F-Dur, KV 280 (189e) von Mozart (Takte 35–40). Hier erklingt die Monte-Sequenz jedoch in erweiterter Form (I-IV-II-V-III-vi) und in einer anderen Formfunktion (Vorbereitung des Ganzschlusses in der Nebentonart).

18 Riepel 1752, S. 19.

19 Ebd.

In Verbindung mit einer charakteristischen Bassstimme entstehen aus den Monte-Gestaltungen mustergültige Halbschlusswendungen, wie sie für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch sind:

Abbildung 15: Hypothetische Bassstimmen zu Riepels Halbschlüssen mit Monte-Harmonik

Aus diesem Grunde lässt sich die Monte-Sequenz im Hinblick auf die ersten großen Formabschnitte (A-Teil bzw. Exposition) als ein ›struktureller Link‹ zwischen spezifischen Suitensatzkompositionen aus der ersten und Sonatensatzkompositionen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verstehen.

Händel und Kadenz der vi. Stufe in ersten größeren Formteilen

Während Ganz- und Halbschlüsse der Haupt- und Nebentonart (K1, K2, K3 und K4) für die ersten größeren Formteile bzw. Expositionen von Kompositionen des 18. Jahrhunderts charakteristisch sind, dürfen kadenzielle Festigungen der vi. Stufe in Sonaten als typisch für die Formfunktion Durchführung gelten. Aus diesem Grund erfordern die fis-Moll-Kadenz im ersten Hauptabschnitt von Händels Suitensätzen in A-Dur eine gesonderte Betrachtung:²⁰

Abbildung 16: G.F. Händel, Suite A-Dur, HWV 426, Allemande, Takte 3–6, Kadenz in die vi. Stufe der Ausgangstonart im Rahmen einer Monte-Harmonik in der Nebentonart

²⁰ Den freundlichen Hinweis auf diese Besonderheit der Suitensätze Händels verdanke ich meinem Münchener Kollegen Claus Bockmaier.

In der Allemande der Suite A-Dur, HWV 426, findet sich nach einem ›geflohenen‹ Ganzschluss in der Ausgangstonart (K1) und vor dem Halbschluss in der Nebentonart (K3) ein unvollkommener Ganzschluss in fis-Moll, das heißt, in der vi. Stufe der Ausgangstonart A-Dur. Diese Kadenz kann als Festigung der ii. Stufe im Rahmen einer VI-ii-V-I-Forme-Harmonik in der Nebentonart interpretiert werden, die – wie in den bisherigen Beispielen – in der Formfunktion zwischen einem Ganzschluss der Ausgangstonart und einem Halbschluss der Nebentonart auftritt. Während die Harmonik für diese formale Position also nicht ungewöhnlich ist, darf die kadenzielle Teilung der viergliedrigen Harmoniefolge (VI-ii || V-I) als eine Besonderheit Händels gelten, die sich bei Bach und Mozart nur selten findet.²¹

Zusammenfassung

In diesem Beitrag wurden erste Formteile von Suitensätzen Händels und Bachs mit Expositionen von J. Haydn und W.A. Mozart verglichen. Konstanter Vergleichsgesichtspunkt²² war die Formfunktion ›nach einem Ganzschluss der Ausgangstonart und vor einem Halbschluss der Nebentonart‹.²³ Akzeptiert man darüber hinaus die These, dass die Monte-Harmonik struktureller Vorläufer jener Halbschlüsse in der Haupt- und Nebentonart ist, die für Sonatenexpositionen als ausgesprochen charakteristisch gelten dürfen (H.Chr. Koch), lassen sich einige Suitensatzexpositionen benennen, deren formaler Verlauf Sonatenexpositionen strukturell sehr ähnlich ist. Die strukturellen Gemeinsamkeiten wiederum bilden eine tragfähige Grundlage, um die individuellen Gestaltungen bzw. den speziellen Ausdruck der jeweiligen Werke besser verstehen zu können.

21 Bei Bach beispielsweise in der Courante der Partita D-Dur, BWV 828, Takte 5–8, aus *Clavierübung I*, bei Mozart im dritten Satz der Violinsonate F-Dur, KV 376 (374d), Takte 36–44. Vgl. hierzu Kaiser 2009, S. 359.

22 Luhmann 1992, S. 403–404.

23 Diese Formfunktion wird in Sonatenmusik als ›Überleitung‹ bezeichnet und hat in Suitensätzen keinen entsprechenden Namen, vgl. hierzu Kaiser 2009.

Literatur

- Bandur, Markus, Art. »Sonatenform«, in: *MGG 2*, Sachteil, Bd. 8, Kassel u. a. 1998, Sp. 1607–1615.
- Caplin, William E., *Classical Form*, New York 1997.
- Christensen, Thomas, »The ›Regle de l'Octave‹ in Thorough-Bass Theory and Practice«, in: *Acta Musicologica* 64 (1992), S. 91–117.
- Diergarten, Felix, ›Jedem Ohre klingend‹. *Formprinzipien in Haydns Sinfonieexpositionen*, Laaber 2012.
- Fladt, Hartmut, »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. Systematiken/Anregungen«, in: *Musiktheorie* 20 (2005), S. 343–369.
- Gjerdingen, Robert O., *Music in the Galant Style*, New York 2007.
- Hepokoski, James/Warren, Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford u. New York 2006.
- Hepokoski, James, »The Medial Caesura and Its Role in the Eighteenth-Century Sonata Exposition«, in: *Music Theory Spectrum* 19 (1997), S. 115–154.
- Kaiser, Ulrich, *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse*, 2 Bde. (Bärenreiter Studienbücher Musik 10/11), Kassel 1998.
- Kaiser, Ulrich, *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel 2007.
- Kaiser, Ulrich, »Der Begriff der ›Überleitung‹ und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 6 (2009), S. 341–383.
- Kaiser, Ulrich, »The ›Prinner‹ and the 4–1 (fa–ut) Model«, in: *Musical Form, Forms and Formenlehre*, i. V.
- Kühn, Clemens, *Formenlehre der Musik*, Kassel 1987.
- Polth, Michael, *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts. Formbildung und Ästhetik* (Bärenreiter-Hochschulschriften 1), Kassel 2000.
- Riepel, Joseph, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt=mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel=Harmonisten / Sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. Erstes Capitel De rhythmopoeia*, Regensburg u. Wien 1752. Digitale Ausgabe: Ulrich Kaiser, *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 u. Ulrich Kaiser, Berlin 2007.
- Luhmann, Niklas, »Funktion und Kausalität« in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 14 (1962), S. 617–644.
- Luhmann, Niklas, *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a. M. 1992.
- Riepel, Joseph, *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs=Art der Zirkel=Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. Erstes Capitel De rhythmopoeia*, Regensburg und Wien 1752, Faks.-Nachdr. in: *Joseph Riepel. Sämtliche Schriften zur Musiktheorie* (= Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge 20), hg. von Thomas Emmerig, Wien, Köln u. Weimar

1996. Digitale Ausgabe: Ulrich Kaiser, *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 u. Ulrich Kaiser, Berlin 2007.

Scheibe, Johann Adolph, *Ueber die Musikalische Composition, Erster Theil, Die Theorie der Melodie und Harmonie*, Leipzig 1773. Digitale Ausgabe: Ulrich Kaiser, *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 u. Ulrich Kaiser, Berlin 2007.

Steiner, Felix Gabriel, *Heinrich Christoph Kochs Versuch einer Anleitung zur Composition im Spiegel der zeitgenössischen Kompositionslehren*, Mainz 2016.

Weber, Max, »Die ›Objektivität‹ sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis« [1904], in: ders.: *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen 1922, S. 146–214.