

Inhalt

Vorwort	7
----------------------	---

I. Definitionen 9

Sonata und Canzona	12
Sonata und Sinfonia	17
Sonata und Concerto	19
Sonate und Suite bzw. Partita	20
Sonate und freie Instrumentalgattungen: Toccata, Ricercar, Capriccio, Fantasie	23
Zusammenfassung: Besetzung, Form, Satz oder Funktion?	25

II. Formen 30

Freie Formen im 17. Jahrhundert	30
Corelli und die Folgen	44
Die »sonata da chiesa« (»Kirchensonate«)	46
Die »sonata da camera« (»Kammersonate«)	50
Die »corellisierende« Sonate im 18. Jahrhundert	55
Regionale Besonderheiten	60
Sonatenzyklus und Sonatensatzform nach 1750	61
Schnelle Sätze: Die Sonatensatzform und verwandte Formen	62
Vom Suitensatz zum Sonatensatz 63 . Begriffsbestimmung 70 . Die Exposition: Vorrang der Thematik oder Primat der Harmonik? 73 . Die Durchführung 83 . Die Reprise 89 . Zusatzoptionen: Langsame Einleitung und Coda 96 . Die Sonatensatz- form: zweiteilig oder dreiteilig? 98	
Langsame Sätze	100
Menuett und Scherzo	104
Finalsätze	106
Die Sonaten Ludwig van Beethovens: Vollendung oder Überwindung der Form?	109
Themenbildung und motivisch-thematische Arbeit 112 . Langsame Einleitung und Coda 116 . Manipulationen des harmonischen Verlaufs 117 . Neue Typen des lang- samen Satzes 120 . Die Aufwertung des Tanzsatzes 122 . Finalformen 123 . Ver- schleierung und Klärung des formalen Verlaufs 124	
Der Zyklus	126
Satzfolgen 126 . Tonarten 128 . Übergänge 130 . Motivgemeinschaft und Zitat 131	
Die Sonate nach Beethoven	135
Franz Schubert	137

Sonatenkomposition nach 1830	145
Motivgemeinschaft – Ableitung – Entwickelnde Variation 150 . Zitate 157 . Ton-	
arten 159 . Integration auf mehreren Ebenen: Schumanns Klaviersonate op. 11 160 .	
Die Verschmelzung des Zyklus mit der Sonatensatzform: Liszts h-Moll-Sonate 162	
Sonaten im 20. Jahrhundert	168
Die Sonate in der Tradition des 19. Jahrhunderts	169
Die neoklassizistische und historistische Sonate	175
Die Sonate als »Klangstück«	178
Die eklektische Sonate	182

III. Funktion und Ästhetik 186

Orte und Anlässe	186
Zielgruppen: Profis, Kenner und Liebhaber	190
Gelehrter Stil	193
Virtuosität	196
Der Sonatensatz als ästhetisches Paradigma	200
Absolute Musik? Zur Bedeutung und Programmatik von Sonaten	203

IV. Besetzungen 208

Entwicklungen im 17. und 18. Jahrhundert	209
Anzahl der Instrumente	209
Die Ensemblesonate 209 . Die geringstimmige Sonate 210	
Art und Spezifik der Instrumente und des Ensembles	216
Die Besetzung der Bassstimme 220 . Andere Instrumente 221 . Der Umbruch	
um 1750 225	
Die Epoche der Klaviersonate	227
Beethoven, Clementi und das 19. Jahrhundert	233
Die Klaviersonate im 20. Jahrhundert	237
Klavier und andere	238
Melodieinstrument mit Klavier oder Klavier mit Melodieinstrument?	238
Die Duosonate des 19. Jahrhunderts als »Anti-Virtuosen-Sonate«	245
Andere Instrumente	249
Entwicklungen im 20. Jahrhundert	250
Sonderfall I: Die Sonate für unbegleitetes Soloinstrument	252
Sonderfall II: Die Orgelsonate	254
Literatur und Editionen	257
Register	262

in England vor allem Muzio Clementi (1752–1832) mit ca. 110; in Wien zunächst Georg Christoph Wagenseil (1715–1777) mit um die 70, dann natürlich Haydn mit über 50 (wenn man die fast ausnahmslos als »Sonaten« bezeichneten Klaviertrios hinzuzählt, noch einmal 25 mehr) und Mozart mit knapp 80; in Mannheim Anton Fils (1733–1760) mit über 30; in Italien zunächst Giuseppe Sammartini (1695–1750) und Giovanni Battista Sammartini (ca. 1700–1775) mit ca. 50 bzw. 70–80 Ensemble-sonaten, die aber teilweise schon den neuen Stil verkörpern, sowie eine Generation später Giovanni Marco Rutini (1723–1797) mit 86 Sonaten (nunmehr vorwiegend für Tasteninstrument); schließlich in Spanien Domenico Scarlatti (1685 bis 1757) mit etwa 550!

Die Sonate der Jahre nach 1750 ist wie erwähnt eine Gattung im Umbruch, im Sinne des neuen, oberstimmenorientierten Satzes, der Zurückdrängung des Generalbasses und der bewusst einfachen, im weitesten Sinne als liedhaft zu bezeichnenden Melodik. Noch mehr als bisher ist dabei hervorzuheben, dass die *Sonate* dieses Zeitraumes eine *Besetzung* meint und nicht einen *Formtyp*. Satzfolge und Satztypen der mehrsätzigen Instrumentalmusik werden in ihren wesentlichen Grundzügen generell standardisiert: Alles, was sich über Satzfolge und Satzform der Sonate sagen lässt, trifft prinzipiell auch für größer besetzte Kammermusik (Trios, Quartette, Quintette etc.) und sogar für Symphonien zu. Selbst die so genannte Sonatensatzform erstreckt sich bekanntlich nicht nur auf die Sonate an sich, sondern auf alle entsprechenden Sätze auch in den anderen Gattungen. Zunächst sind somit die historischen Grundlagen und die Ausformung der gängigen Satztypen zu erarbeiten, wie sie für die Gattungen der Sonate spezifisch sind; in einem zweiten Schritt wird zu zeigen sein, wie sich diese Sätze zu Zyklen zusammenfügen und gegebenenfalls innerhalb eines Zyklus miteinander verknüpft sind.

Schnelle Sätze: Die Sonatensatzform und verwandte Formen

Die etwa seit den 1760er-Jahren verbreitetste Art und Weise, einen raschen Satz – vor allem einen Einleitungssatz – zu strukturieren, wird im Allgemeinen mit dem viel strapazierten Begriff Sonatensatzform belegt.

Aufgabe: Der Begriff Sonatenform (Sonatensatzform/Sonatenhauptsatzform) dürfte Ihnen bekannt sein: Notieren Sie dessen Grundelemente (Abschnittsfolge, Thematik und Harmonik).

Diese Sonatensatzform ist ein in allen Lehrbüchern beschriebenes und im Bewusstsein fest verankertes Schema; so wie wir es gelernt haben, stammt es allerdings aus einer Kompositionslehre des mittleren 19. Jahrhunderts. Im dritten

Band seiner *Lehre von der musikalischen Komposition*, der 1845 erschien, stellte der Berliner Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx (1795–1866) die Form detailliert, vor allem aber unter bestimmten ästhetischen Voraussetzungen dar. Marx beschreibt sie nicht historisch, sondern absolut, d. h. nicht als Entwicklung, sondern als Idealmodell eines Instrumentalsatzes mit den Klaviersonaten Ludwig van Beethovens als Höhepunkt und Vorbild. Gewiss geht auch das Lehrbuchschema Sonatensatzform nicht vollkommen an der Realität vorbei; viele Aspekte der instrumentalischen Form auch des späten 18. Jahrhunderts lassen sich damit befriedigend erklären. Gleichwohl scheint es kaum viel versprechend, die dominante Satzform der Zeit mit Kategorien zu bestimmen, die ein halbes Jahrhundert jünger sind und die Schwerpunkte setzen, die den Zeitgenossen offenbar fremd waren – was in der Regel bei der Analyse dazu führt, dass ständig Ausnahmen von einer fiktiven Regel festgestellt werden, die in dieser Form gar nicht existierte. Überhaupt scheint es zweckmäßiger, die Form nicht anhand der späteren Lehrbücher zu erarbeiten – die sich in der Zeit zwischen 1750 und 1820 ohnehin nur in erstaunlich geringem Detail zu dem äußern, was wir Sonatensatz nennen –, sondern zunächst die Musik an sich zu betrachten und erst hinterher zu sehen, was die Theorie damit anzufangen wusste.

Vom Suitensatz zum Sonatensatz

Der Ausgangspunkt der modernen Satzformen im 18. Jahrhundert ist nicht die Kirchensonate, sondern die Kammersonate bzw. noch allgemeiner formuliert: der stilisierte Tanzsatz bzw. Suitensatz. Fassen wir die Grundcharakteristika dieses Typus, wie wir ihn bei Corelli beobachtet hatten, noch einmal zusammen:

- Zweiteilige Form mit Doppelstrich und Wiederholungszeichen in der Mitte und annähernd gleich langen Teilen.
- Der erste Teil beginnt auf der Tonika, verbleibt dort relativ lange und moduliert gegen Ende zur Dominante; der zweite beginnt auf der Dominante, berührt unter Umständen noch eine weitere, verwandte Tonart (oft die Tonikaparallele) und endet wieder auf der Tonika.
- Der Satz beruht zunächst auf einem einzigen Thema bzw. einem einzigen motivischen Gestus oder auch nur einer bestimmten Bewegungsart; gegebenenfalls können sich Varianten oder Ableitungen entwickeln.

In seinem Buch *Sonata Forms* bezeichnet Charles Rosen diese Form als »two-phrase binary form«, d. h. als zweiteilige Form, in der jeder Teil einen einzigen Abschnitt (»phrase«) umfasst. Nur: Corelli und seine Zeitgenossen bestritten mit dieser Form Sätze, die allenfalls 30–40 Takte umfassen. Schon in den 1720er- und

1730er-Jahren wuchsen die Satzdimensionen oft auf das Doppelte und Dreifache des Corellischen Vorbildes an; hinzu kam noch, dass mit der Kontrapunktik das neben Motivik und Harmonik interessanteste Element wegfiel. Die Auswirkungen, die diese Entwicklung auf die Zweiphrasenform hatte, können am Beispiel einer Komposition von Georg Friedrich Händel gezeigt werden: dem Finale aus der Violinsonate in A-Dur HWV 361 (op. 1/3), publiziert um 1730 (Ausgabe: *Sechs Sonaten für Violine und Basso continuo*, hrsg. von Johann Philipp Hinnenthal und Terence Best, Kassel 2001 [=Hallische Händel-Ausgabe IV/4], S. 8f.). Es handelt sich bei dieser Komposition zwar formal um eine »sonata da chiesa«; der letzte Satz – Allegro – ist aber ein zweiteiliger Suitensatz mit Wiederholungszeichen.

Der Satz ist etwas länger als vergleichbare aus dem Œuvre Corellis: Der erste Teil umfasst 16 lange $\frac{1}{2}$ -Takte, der zweite 20. Der Beginn ist gattungstypisch unauffällig, mit einheitlichem Triolengestus und einer deutlichen Befestigung der Tonart durch eine Kadenz in der Tonika in T. 6. Bereits in T. 8 kündigt sich aber die Modulation zur Dominante an: In der Taktmitte mündet eine auf die Subdominante D-Dur gerichtete Kadenz (mit Dominantseptakkord über A-Dur auf der zweiten Zählzeit) trugschlüssig in die Doppeldominante H-Dur. Durch den sich anschließenden permanenten Wechsel zwischen diesem H-Dur und E-Dur (in T. 9 und 10) verfestigt sich der Eindruck, dass E-Dur nunmehr zur zentralen Tonart geworden ist und A-Dur (das in T. 11 zwischenzeitlich nochmals erscheint) zu deren Subdominante. Dasselbe gilt im zweiten Teil für die Rückleitung von E-Dur nach A-Dur. In Form einer Sequenz (Takte 17–18 und 19–20) wird die Tonikaparallele fis-Moll erreicht. Eine regelrechte Rückmodulation vollzieht sich auch im Folgenden nicht; stattdessen erscheint in T. 27 über eine erneute Sequenzierung (fis-Moll in T. 25, E-Dur in T. 26) D-Dur, das sich als Subdominante der Haupttonart entpuppt; die Passage, die im ersten Teil im Wechsel H-Dur/E-Dur erklungen war, erscheint folgerichtig in E-Dur/A-Dur (T. 29). Der tonale Verlauf ist somit nach wie vor ein dynamischer, ohne demonstratives Kadenzieren oder längeres Verweilen auf einer Tonart – »der Weg ist das Ziel«. Gleichwohl ist der Unterschied zum schlichten Tanzsatz Corellischer Prägung bedeutsam: Händel verwendet statt einem Motiv mehrere, und diese Motive sind auch nicht einfach wahllos über den Satz verteilt, sondern sie markieren bestimmte Punkte im Satzverlauf: Das erste Motiv steht natürlich am Satzanfang, das zweite Motiv (ab T. 9) vertritt den Punkt, an dem E-Dur zum ersten Mal als »neue« Tonart in Erscheinung tritt, und bildet durch die Einführung von Sechzehntelnoten auch einen deutlichen rhythmischen Kontrast. Das dritte Motiv in T. 13 schließlich (gleichfalls neu und prägnant) festigt durch die Tonrepetitionen auf *e* bzw. im zweiten Teil auf *a* jeweils die neu erreichte Tonart.

Was den tonalen Verlauf betrifft, ist das Prinzip somit immer noch das gleiche wie bei Corelli, mit Modulation im ersten und Rückmodulation im zweiten Teil. Es gibt auch nach wie vor kein festlegbares Ereignis, das das Erreichen der neuen Tonart in einer besonderen Form kennzeichnen würde – bei so nahe verwandten Tonarten wie Tonika und Dominante liegt letztlich auch kein Grund vor, den Übergang von der einen zur anderen mit großem Aufwand zu betreiben.

Dem bogenförmigen Tonartenverlauf steht allerdings ein zweifach linearer thematischer Verlauf entgegen: Das erste Motiv, das im ersten Teil in der Tonika erklingt, leitet den zweiten in der Dominante ein; das Motiv oder die Motive, die im ersten Teil das Erreichen der neuen Tonart markieren, erfolgen im zweiten in der Tonika. Übrigens: Wie schon bei Corelli ist die standardisierte Tonartenfolge in Moll-Sätzen meist nicht Tonika–Dominante, sondern Tonika–Tonikaparallele, ein Vorgang, der spätestens ab der Jahrhundertmitte zum Standard wird.

Wenn man also die »two-phrase binary form« oder »Zweiphrasenform« in einem Schema zusammenfassen will, ergibt sich Folgendes:

Harmonik	: T → D	::: D → T	:::
oder:	: t → tP/D	::: tP/D → t	:::
	: A	::: A	::: Corellischer Typus
oder:	: A → B	::: A → B	::: nach-Corellischer Typus

Andererseits aber gibt es auch Tanzformen wie das Menuett, die zwar auch grundsätzlich zweiteilig sind, deren zweiter Teil aber wiederum aus zwei Abschnitten besteht – Rosen nennt diese Formen »three-phrase binary forms« – »Dreiphrasenformen«. Ihre Struktur lässt sich folgendermaßen darstellen:

Harmonik	: T → D	::: D → T	:::
oder:	: t → tP/D	::: tP/D → t	:::
Motivik	: A	::: B A	:::
oder:	: A	::: A' A	:::
oder:	: A → B	::: A/B A → B	:::

In dem Maße, in dem diese Dreiphrasenform in die freie Sonate Einzug hält, vollziehen sich in ihr dieselben Entwicklungen wie in der Zweiphrasenform des neueren Typus. Der erste Abschnitt umfasst meist mehr als ein motivisches Element, und das Erscheinen eines zweiten Motivs fällt mit dem Abschluss der Modulation zur Dominante zusammen. Der erste Abschnitt des zweiten Teils spinnt das Material des ersten Teils fort und moduliert zurück zur Ausgangstonart, die in der Regel mit einem Wiedereintritt des ersten Motivs in der Tonika einhergeht.

Der dritte Satz (Aria, e-Moll) aus der Sonate E-Dur für 2 Querflöten von Telemann (Georg Philipp Telemann, *Musikalische Werke*, Bd. 7, hrsg. von Günter Hausswald, Kassel 1955, S. 36f.) ist beispielsweise zweiteilig mit Wiederholungszeichen, allerdings mit im Vergleich zu den bisher gesehenen Stücken deutlich unterschiedlich langen Teilen (20 gegen 28 Takte). Auch hier wird zeitgleich mit dem Erreichen der Tonikaparallele G-Dur ein

neues Motiv (T. 10) eingeführt, in T. 14 erscheint nochmals eine Variante des ersten Motivs, nunmehr ebenfalls in der Paralleltonart. Der zweite Teil beginnt – wie auch in der Zweiphrasenform Standard – mit dem ersten Motiv in der Paralleltonart, darauf folgen sequenzierende Varianten des zweiten Motivs (T. 26–30), die von E-Dur nach a-Moll und von Fis-Dur nach h-Moll kadenzieren; über erneut Fis-Dur/h-Moll und E-Dur/a-Moll wird in T. 34 wieder G-Dur erreicht, bevor am Ende des Taktes unvermittelt wieder das erste Motiv in der Grundtonart einsetzt. Der folgende Abschnitt ist im Vergleich zum ersten um die Fortspinnungstakte 3–6 sowie 12–13 verkürzt (daher nur 14 statt 20 Takte lang), aber es handelt sich um eine echte Reprise mit der kompletten Präsentation des Materials aus dem ersten Abschnitt, nur ohne die Modulation.

Die Dreiphrasenform ist in den 1730er-Jahren (d. h. der Zeit, in der die Telemann-Sonate wahrscheinlich entstand) immer noch die Ausnahme, erscheint aber mit gewisser Regelmäßigkeit sowohl in Sonaten als auch in Suiten/Partiten (dort etwa bei Johann Sebastian Bach, der in seinen Sonaten dagegen den strengen »sonata da chiesa«-Typus beibehält). Erst etwa ab den 1740er- oder 1750er-Jahren tritt die Dreiphrasenform zunehmend in den Vordergrund. Am Übergang stehen hier Komponisten wie Scarlatti und Sammartini. Von den Sonaten Scarlattis – bis auf wenige Ausnahmen einsätzig und zweiteilig – weisen erst relativ wenige einen in zwei Phrasen untergliederten zweiten Teil auf; in ihnen macht sich aber eine neue Tendenz bemerkbar:

The image shows a musical score for a three-phrase form in 8/8 time, marked "Allegro". The score is divided into three systems. The first system (measures 1-5) is marked "A" and "Allegro". The second system (measures 6-11) is marked "6". The third system (measures 12-16) is marked "12" and "B". The score consists of a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The first system shows a melodic line in the upper treble and a bass line in the lower bass. The second system continues the melodic line with trills and grace notes, and the bass line. The third system shows a change in the bass line and the melodic line, with a key signature change to one sharp (F#) in the second measure of the system.

The image displays a musical score for Domenico Scarlatti's Sonata in C major, measures 17 through 44. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 17-22) features a melody in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with quarter notes. The second system (measures 23-28) includes a trill (tr) in the treble clef and a repeat sign. The third system (measures 29-33) shows a more complex melody with sixteenth notes and a bass line with chords. The fourth system (measures 34-38) continues the melody with trills and a bass line with chords. The fifth system (measures 39-44) features a trill (tr) in the treble clef, a repeat sign, and a section marked 'A' in the treble clef.

Notenbeispiel 7: Domenico Scarlatti, Sonate C-Dur (K. 159), T. 1-44

Der erste Teil der Sonate entspricht strukturell weitgehend der untersuchten Händel-Sonate. Die Dominante wird etwa in der Mitte der Phrase erreicht: Ab T. 9 wird durch die Einführung der Doppeldominante D-Dur der Übergang zur neuen Tonart eingeleitet, die in T. 12-13 über eine klare Septakkord-Kadenz von D-Dur nach G-Dur abgeschlossen wird. Das Erreichen der Dominanttonart geht einher mit einer neuen Spiel-

figur; die Kontrastwirkung wird hier zunächst durch die Erweiterung in der rechten Hand von der Einstimmigkeit zur Zweistimmigkeit erreicht, dann auch durch die Kombination von großen Intervallen und Synkopen. Ein Überraschungseffekt ist der Beginn des zweiten Teiles in c-Moll, wie überhaupt der ganze Mittelabschnitt im Bereich von c-Moll, f-Moll und sogar b-Moll (T. 31 und 33) verbleibt. Ebenso auf Effekt aus ist der Übergang zur Schlussphrase: Eine dramatische Geste in Zweiunddreißigstelnoten mündet in ein Unisono-g – erst nach einer Pause setzt die Musik des Anfangs wieder ein. Die Schlussphrase ist erneut leicht verkürzt, präsentiert das Material aber erwartungsgemäß in der Reihenfolge des Anfangs und durchgehend in der Tonika C-Dur.

Was nun unterscheidet diese Scarlatti-Sonate von den Kompositionen Händels und Telemanns? Modulationsgang, Anzahl und Kontrastgrad der Motive sowie Abschnittsproportionen sind in etwa gleich. Der entscheidende Unterschied liegt in der Art, wie das Material dem Hörer präsentiert wird. Während Händel und Telemann den Formverlauf in einen im Grunde immer homogenen musikalischen Satz einbetten, sich der Übergang von einem Abschnitt zum nächsten also eher beiläufig bzw. im Fall der Modulation nur allmählich vollzieht, tut Scarlatti das genaue Gegenteil: Die formalen Schnittstellen werden satztechnisch und klanglich gezielt hervorgehoben. Das Erreichen der Dominante ist durch die Erweiterung zur Dreistimmigkeit markiert, der Beginn des zweiten Teils durch die überraschende Moll-Wendung; und die Rückkehr zur Grundtonart wird geradezu zelebriert. Der Grund dafür liegt wohl mehr in Scarlattis Hang zum Extrovertiert-Virtuosen und zur effektvollen Kontrastierung und weniger in einem genuinen Interesse an musikalischer Form; die Art und Weise, wie er diese hörbar macht, ist gleichwohl zukunftsweisend.

Aufgabe: Die zwei folgenden Sätze sind ebenfalls in der »three-phrase binary form« abgefasst:

Johann Sebastian Bach, *Französische Suite Nr. 4* (BWV 815), fünfter Satz: *Air* (Johann Sebastian Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke V/8, hrsg. von Alfred Dürr, Kassel 1980, S. 36f.).

Giovanni Battista Pergolesi [=Domenico Gallo], Triosonate G-Dur, erster Satz (Giovanni Battista Pergolesi, *Sonate a tre*, hrsg. von F. Caffarelli, Rom 1940 [=Opera Omnia 5], S. 1–4). Wie gestalten diese beiden Komponisten das Schema aus? Was unterscheidet ihre Lösungen von denen Telemanns bzw. Scarlattis?

Die meisten Elemente, die als konstitutiv für die spätere Sonatensatzform gelten, sind also in Ansätzen schon in bestimmten Ausprägungen der spätbarocken Sonate angelegt. Die kurzen und formal schlichten Kompositionen Telemanns, Scarlattis, Sammartinis, Gallos und anderer, die kurz vor oder um die Jahrhundertmitte entstanden, weisen die folgenden Charakteristika auf:

- Der erste Teil zerfällt in klar getrennte Tonika- und Dominantbereiche; dem Erscheinen der Dominante geht eine Modulation und eine Kadenz zur neuen Tonart voraus.
- Der Dominantbereich ist meistens in irgendeiner Form vom Tonikabereich abgesetzt; das kann durch ein neues Motiv, eine neue Satzart, einen neuen Rhythmus oder eine neue Bewegungsart geschehen, auch durch eine Kombination einiger oder aller dieser Elemente.
- Der zweite Teil beginnt in der Dominanttonart, seltener in einer anderen verwandten Tonart.
- Der erste Abschnitt des zweiten Teils beruht motivisch auf dem Material des ersten Teils und ist harmonisch weitgehend frei, berührt zum Zweck der harmonischen Kontrastbildung oft parallele oder verwandte Moll-Tonarten (in Dur-Sätzen) bzw. Dur-Tonarten (in Moll-Sätzen).
- Der erste Abschnitt des zweiten Teils schließt mit einer Rückleitung zur Tonika; diese Rückleitung bzw. ihr Ende kann durch Phrasierung (z. B. Generalpause), Satztechnik (z. B. Unisono), Harmonik (z. B. mehrfaches Abkadenzieren) hervorgehoben werden.
- Der Schlussabschnitt verläuft in der Regel motivisch und strukturell parallel zum ersten Abschnitt; er beginnt mit einer mehr oder weniger notengetreuen Wiederholung des Anfangs und ist annähernd gleich lang wie der erste Abschnitt.
- Die im ersten Abschnitt vollzogene Modulation zur Dominante fällt weg; der Abschnitt, in der sich diese Modulation vollzieht, ist logischerweise der, in dem der Tonsatz des Schlussabschnittes am stärksten von dem des Anfangsabschnittes abweicht, da der Komponist hier einen Weg finden muss, in der Tonika zu verbleiben. Der Rest des Satzes stimmt dagegen oftmals exakt quintversetzt mit der entsprechenden Passage des Anfangsabschnittes überein.

Die entscheidende Entwicklung, die sich um die Jahrhundertmitte vollzieht, ist somit die Zuspitzung eines längst bekannten Typs: Was vorher eine gelegentlich wahrgenommene Option war, wird nunmehr zur vorherrschenden Form. Die Zweiphrasenform, in der nur die zweite Hälfte des Anfangsabschnittes in der Tonika wiederkehrt, geht ihrerseits zurück, verschwindet aber nie vollständig, auch wenn sie zunehmend archaisch wirkt.

Die Erweiterung der Form von zwei auf drei Abschnitte mit einem kontrastierenden Mittelteil und einer Reprise des Anfangsmaterials in der Tonika entspricht zudem nicht nur der Tanzform Menuett, sondern auch einer Reihe anderer verbreiteter musikalischer Formen der Zeit, vor allem der Da-capo-Arie und der (mit der Arie eng verwandten) Ritornellform des Instrumentalkonzertes. Die strukturellen Parallelen sind nicht von der Hand zu weisen, aber ob die Sonatensatzform, wie gelegentlich behauptet wird, wirklich aus diesen Formen hervorgegangen ist, bleibt offen.

Die Attraktivität der neuen Form liegt wohl gerade darin begründet, dass sie sich nicht auf ein bestimmtes Vorbild reduzieren lässt, sondern Elemente aus vielen zeitgenössischen Formen aufnimmt und nur ganz wenige Konstanten wirklich festlegt. Diese Flexibilität macht zwar jede Definition der Form des Sonatensatzes schwer; aber das Wesen dieser Form ist offenbar gerade, dass die wenigen verbindlichen Elemente so klar wahrnehmbar sind, dass Erweiterungen und extreme Dehnungen des Schemas möglich sind. Vor allem das oft auftretende Spiel mit der Form – das bekannteste Beispiel dafür ist die Scheinreprise – ist nur auf der Basis einer solchen Bekanntheit möglich. Andererseits sind dem Ausdruckswillen des einzelnen Komponisten so gut wie keine Grenzen gesetzt. Nicht zuletzt handelt es sich bei der Sonatensatzform wohl um das langlebteste Kompositionsprinzip der neueren Musikgeschichte.

Begriffsbestimmung

Die heute gängigen Bezeichnungen für die einzelnen Segmente der Sonatensatzform haben sich erst im frühen 20. Jahrhundert etabliert; jede für sich genommen ist zwar älter, stammt aber jeweils aus einem anderen Kontext. So fest wie sie sich in der Musikkultur eingebürgert haben, wäre es dennoch weder erfolgversprechend noch sinnvoll, sie durch ein neues Begriffssystem zu ersetzen, das doch nur wieder eine bestimmte Sichtweise auf das vielschichtige Phänomen projizieren würde. Vielleicht garantiert gerade die Tatsache, dass die gängigen Begriffe so abgenutzt sind, eine gewisse Neutralität – solange klar bleibt, dass es sich um reine Verständigungshilfen handelt.

Der Begriff »Sonatenform« oder »Sonatensatzform« ist in der Terminologie dabei der jüngste. Da das zur Debatte stehende Satzprinzip nahezu alle mehrsätzigen instrumentalen Gattungen in der ein oder anderen Weise betraf, wurde es mal anhand der einen, mal anhand einer anderen Gattung thematisiert. Der Theoretiker Johann Adolph Scheibe etwa, der Ende der 1730er-Jahre als einer der ersten die moderne, erweiterte Zweiphrasenform beschreibt, tut dies anhand des »geschwinden Satzes in einer Synphonie [sic]« (*Critischer Musikus*, Leipzig 1745, S. 623f.); Johann Joachim Quantz nimmt in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752) das »Solo« zum Ausgangspunkt und darin für die zweiteilige Form spezifisch das »erste Allegro« (S. 304); Joseph Riepel wiederum (*Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*, Regensburg/Frankfurt/Augsburg 1752–1768) und auch Heinrich Christoph Koch beschreiben die Form anhand des Sinfoniesatzes. Der Begriff »Sonatenform« erscheint zuerst in den 1820er-Jahren: Der bereits erwähnte Adolf Bernhard Marx nennt – unter explizitem Bezug auf die Werke Beethovens – in einem Aufsatz von 1824 die Sonate als »das dienlichste Mittel, seine Gedanken reich, mannigfaltig und doch einheits-