

# ***Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblemusik***

(Handbuch der musikalischen Gattungen 5)

Laaber 2005

## **Einführung**

*Von Claus Bockmaier und Siegfried Mauser*

Wenn man die ›Sonate‹ primär als formtypisch geprägtes Gattungspänomen versteht, läßt sich die Geschichte der Instrumentalkomposition des 19. Jahrhunderts in wesentlichen Teilen unter dem Aspekt eines »Großprojekts Sonate« beschreiben. Mit der Symphonik, mit der Klavier- und mit der Kammermusik partizipieren daran alle entscheidenden »Besetzungsdomänen«. Nur wenige der bereits etablierten zyklischen Gattungen können aufgrund ihrer spezifischen Herkunft sich gegenüber dieser Grundtendenz eine jeweilige Eigenständigkeit bewahren: so erstens das ›Konzert‹, dessen »Individualität« vor allem durch die Nachwirkung seines originären Ritornellprinzips im Gegenüber von Orchester und Solist gefestigt bleibt, wengleich auch hier Annäherungen an die »Sonatenform« zu verzeichnen sind; so zweitens das ›Charakterstück‹, das aber erst nach geraumer Zeit eine »neue«, von der älteren ›Suite‹ unabhängige zyklische Bindung erfährt; so drittens der reine ›Variationszyklus‹, der freilich seinerseits bestimmte Berührungspunkte mit der ›Sonate‹ zeigt. Deren Formtypus generiert ansonsten in der Instrumentalmusik ein Gattungskontinuum, das der inneren, der geistigen Kluft zwischen den Wiener Klassikern und der Romantik in der Beethoven-Zeit zuwiderläuft und sie in gewissem Sinn überbrückt. Erst der nächste Jahrhundertanfang, mit den aufkommenden In-Frage-Stellungen eines überlebten Kultur- und Musik-Verständnisses, führt schließlich auch das Phänomen ›Sonate‹ in die Krise und setzt vor seine weitere Existenz je einschränkende Vorzeichen, sei es sub specie eines Traditionalismus, eines (Neo-)Klassizismus oder unterschiedlicher Neubestimmungen.

Historisch verläuft die Entwicklung der Sonate als musikalische Gattung hauptsächlich in zwei Zügen, die sich zeitlich in gewisser Hinsicht sogar überschneiden. Der erste Zug betrifft die Ausreifung der instrumentalen Generalbaßmusik, die im Sonaten-Werk Arcangelo Corellis ihren Zentralpunkt erreicht. Dieses Œuvre bewirkt eine Fundamentierung, eine Determination der Sonate als zyklische Ensembleform, die sich dann über ein halbes Jahrhundert hinweg als tragfähig erweist. Dabei wird die Gattung trotz ihrer möglichen kirchlichen Funktion als ›Sonata da chiesa‹ in den maßgebenden Konsequenzen eindeutig dem Feld der Kammermusik zugewiesen. In der Rezeption des Corelli-Modells, im Spektrum von epigonaler Nachahmung, übersteigter Normierung, integ-

rativ-innovativer Umgestaltung sowie klassizistischer Rückbesinnung, oder auch in bewußten Distanzierungen zugunsten eines neuen, modischen Zuschnitts entfaltet sich so die ›Sonate‹ während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf breiter Front weiter. An ihr Ende gelangt sie in dieser gesamten Ausprägung zwangsläufig mit dem Absterben des Generalbaßprinzips – das auch eine Relativierung und Umdeutung des vormals für die Gattung höchst bedeutsamen Trio-Satzes als kompositorischer Primärstruktur impliziert. Der Initialimpuls für den zweiten Entwicklungszug kommt ebenfalls von Italien her, und zwar durch die Klaviermusik, auf die sich die Sonate ab etwa 1720 unter neuen Bedingungen, d.h. ganz unabhängig vom Corellischen Ensemble-Vorbild, überträgt. Zum einen ist dies also der Beginn ihres Werdegangs als zyklische Form rein für das Tasteninstrument, zum andern aber steckt hier auch der Keim für die spätere Klavier-Kammermusik: Indem französische Komponisten Cembalosonaten »avec accompagnement d'un violon« (oder weiterer Instrumente) verfassen und damit eine bald in ganz Europa beliebte Praktik auf der Werkebene installieren, bereiten sie noch während der Generalbaßzeit bereits den Boden für die entscheidende Reorganisation des instrumentalen Ensembles mit beteiligtem Tasteninstrument. Bei den Wiener Klassikern dann wird diese »Gattungsreform« vornehmlich in Gestalt der »modernen« ›Klavier-Violine-Sonate‹ sowie des ›Klaviertrios‹ manifest. Ähnlich wie früher bei Corelli liegen damit wieder gültige Modelle der Ensemblesonate vor, die in einer langwährenden Folgezeit, bei allen vielschichtigen »stilistischen« Wandlungen, grundsätzlich kompositorisch rezipiert werden können. Auf eigentümliche Weise bildet sich so eine geschichtliche Analogie der jüngeren zur älteren Gattungsentwicklung heraus.

Daß die Anlage der Sonate parallel zum Duo und Trio mit Klavier ebenso in anderen, überwiegend größeren kammermusikalischen Besetzungen für Streicher und Bläser zur Entfaltung kommt, hängt unterdessen auch mit unabhängig vom Tasteninstrument auftretenden Wirkungen zusammen, wie sie besonders von der aus der ›Opernsinfonia‹ herauswachsenden ›Orchestersinfonie‹ und von dem durch Haydn profilierten ›Streichquartett‹, also von besonderen Spielarten des in der Hauptsache gleichen Formtyps, ausgehen. Die ab dem Trio schließlich primär pragmatisch – aus verkaufstechnischen Gründen des Musikalienmarkts – durch die Zahl der Instrumente bestimmten Benennungen hindern zwar daran, im historischen Rückblick sozusagen eine »Mega-Gattung Sonate« zu postulieren, können aber die übergreifende Bedeutung des »Sonatenprinzips« selbst nicht in Zweifel ziehen. Und dessen Hauptfeld bleibt, neben dem Bereich des Klaviers und dem des Orchesters, gerade die Kammermusik. Nur solche neu hervortretenden Formen wie eben das zunächst seinerseits vom Soloklavier her bestimmte ›Charakterstück‹ oder auch die wiederum dem großen Orchester zugewiesene ›Symphonische Dichtung‹ sind es, die sich, abgesehen von der angesprochenen Eigenwertigkeit des ›Konzerts‹, zur »Sonatenart« eher distanziert verhalten.

Dieser Band des »Handbuchs der musikalischen Gattungen« ist nun der *Sonate* in den *Formen instrumentaler Ensemblemusik* gewidmet, d.h. er kann unter den dargestellten Bedingungen auch als Historiographie der Kammermusik gelesen werden (unter Ausklammerung freilich des von Friedhelm Krummacher in einem eigenen Doppelband behandelten »Streichquartetts«<sup>1</sup>). Dabei sind bewußt Schwerpunkte gesetzt – zumal die Instrumentalkomposition der Generalbaßepoche (die schon von Arnfried Edler untersuchte solistische Tastenmusik wiederum ausgenommen<sup>2</sup>) bisher nur in dem Band über das »Konzert« eine nennenswerte Rolle gespielt hat<sup>3</sup>, während z.B. diejenige des 19. Jahrhunderts innerhalb der Handbuchreihe zentral auch in den Darstellungen zum »Streichquartett« und zur »Symphonie« vertreten ist.<sup>4</sup> So nimmt hier einesteils die »Ensemblesonate nach Corelli bis zur Generation der Bach-Söhne« (Claus Bockmaier) einen entsprechend breiten Raum ein. Dieses Großkapitel schließt sich an die eröffnende Betrachtung der früheren Generalbaßzeit (Lorenz Welker) an. Den zweiten Schwerpunkt bilden die Wiener Klassiker (Wolfgang Osthoff), die erwähnenswerten das »neue Gattungskontinuum der Kammermusik« begründen und mit der Summe ihrer entsprechenden Werke also auch die vordergründige Bezugsbasis für das Folgende liefern. In größeren Zügen wird die im Horizont der Romantik fortschreitende Entwicklung in Deutschland und in den anderen Ländern Europas während des 19. Jahrhunderts beschrieben (Klaus Aringer), wobei Franz Schubert und Johannes Brahms allerdings in eigenen Kapiteln thematisiert sind (Michael Raab, Thomas Hauschka). Eine Zusammenfassung der Tendenzen ab der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, einschließlich ausgewählter Beispiele, bietet der kurze dritte Teil dieses Bands (Siegfried Mauser).

Wie jede historiographische Darstellung muß sich auch dieses Buch dazu bekennen, nicht die faktische Totalität seines thematischen Gegenstands abbilden zu können. Diese Einschränkung resultiert schon zwangsläufig aus der äußeren Ursache des begrenzten Umfangs, zudem jedoch aus inneren Gründen der beabsichtigten Vertiefung an bestimmten Stellen. (Wenn der Leser also – um zwei Beispiele zu nennen – etwa die spanische Generalbaßmusik oder das mehrschichtige Umfeld der Wiener Klassik hier gar nicht oder nur am Rand berücksichtigt findet, möge er den Herausgebern die Profilierung bzw. Detaillierung der übrigen, im gattungsgeschichtlichen Kontext für wichtiger erachteten Stationen und Entwicklungen zugute halten.) Gleichwohl wird die vorliegende Darstellung für sich beanspruchen dürfen, eine bisher nicht in dieser Weise entfaltete Gesamtsicht der

---

<sup>1</sup> Laaber 2001/2003 (Handbuch der musikalischen Gattungen 6,1–2).

<sup>2</sup> *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Tl. 1, Laaber 1997 (Handbuch der musikalischen Gattungen 7,1).

<sup>3</sup> Th. M. Roeder, *Das Konzert*, Laaber 2000 (Handbuch der musikalischen Gattungen 4), Kapitel 1.

<sup>4</sup> Fr. Krummacher, *Das Streichquartett*, Tl. 3–5; W. Steinbeck und Chr. von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Tl. 1 (W. Steinbeck): *Romantische und nationale Symphonik*, Laaber 2002 (Handbuch der musikalischen Gattungen 3,1).

›Sonate‹ in der Ensemblesmusik zu vermitteln. Daß gerade das etablierte Standardwerk, die zum Teil noch auf die 1950er Jahre zurückgehende, primär positivistisch angelegte »Trilogie« von William S. Newman<sup>5</sup>, einer Ergänzung unter Einschluß anderer Betrachtungsperspektiven bedurfte, liegt auf der Hand. Mithin hat das Interesse dabei gar nicht in erster Linie allfälligen Präzisierungen des Datenmaterials zu gelten, sondern vielmehr der zusammenhängenden Herausarbeitung des Gattungsapekts selbst, der Darlegung entwicklungsgeschichtlicher Verbindungen, Verrückungen und Verwerfungen und vor allem dem tieferen Blick auf die gegebene Musik, auf einzelne musikalische Werke als solche.

Der letztgenannte Gesichtspunkt im Rahmen der methodischen Grundausrichtung sei noch kurz näher erläutert: Jener zusammenfassenden Beschreibung allgemeiner Entwicklungstendenzen eines kompositorischen Genres im Blick etwa auf »Gebrauchszusammenhang«, »ästhetischer Rahmen«, »Besetzung und Form«, die man von einer musikalischen Gattungsgeschichte in der Tat erwarten kann, tritt unweigerlich der Anspruch je einzelner Werke gegenüber, durch deren besondere Impulse sich das Phänomen ›Gattung‹ letztlich erst konkretisiert und sich seinen je spezifischen historischen Weg bahnt. Dieser von den Werken selbst gestellten, stets auch individuellen Herausforderung ist indes schwerer gerecht zu werden als den Erfordernissen der Überblicksvermittlung: Über die Grenze des »Wissens« hinaus bedarf es hier des Eindringens in handwerkliche Grundlagen bis hin zur Bemühung um das angemessene »Verstehen«, d.h. bis zum Eintritt in den hermeneutischen Zirkel. An den entsprechenden Punkten will diese Darstellung der ›Sonate‹ daher die Spannung zwischen »Gattungstendenz« und »Werkanspruch« – die sich im Extremfall als Diskrepanz erweisen kann – nicht einseitig auflösen, sondern beide Perspektiven nebeneinander bestehen und sich möglichst wechselseitig durchdringen lassen. Dazu muß der sogenannten »musikalischen Analyse«<sup>6</sup> des öfteren breiterer Raum gewährt werden, als man es von derartigen Abhandlungen gewohnt sein mag. (Um den Argumentationsgang im ganzen überschaubar zu halten, sind die detaillierteren Werkbeschreibungen in der Regel durch Petitschrift abgesetzt, wiewohl sie für das sachliche Verständnis unentbehrlich bleiben.) Dem Band ist deswegen auch eine vergleichsweise hohe Zahl von Notenbeispielen eingefügt, die wenigstens punktuell die Verbindung zwischen kompositorisch gegebenem und musikwissenschaftlich erklärendem Text transparent machen sollen. (Angesichts der

---

<sup>5</sup> *The Sonata in the Baroque Era*, Chapel Hill 1959; *The Sonata in the Classic Era*, ebenda 1963; *The Sonata since Beethoven*, ebenda 1969 – die drei Bände auch unter dem Gesamttitel *A History of the Sonata Idea* in teils verbesserten Nachauflagen (New York <sup>4/3</sup>1983).

<sup>6</sup> Ein trotz seiner Üblichkeit letztlich unschöner Begriff: Unser »Gegenstand« soll ja nicht dadurch erklärt werden, daß er »auseinandergenommen« wird; vielmehr geht es darum, ihn gerade im Zusammenspiel seiner einzelnen Komponenten zu erfassen.

dennoch unvermeidlichen Limitierung dieser Auszüge ist freilich darauf zu hoffen, daß der Leser des öfteren die betreffenden Notenausgaben bei der Lektüre mit heranzieht.<sup>7)</sup>

Bestehen bleibt das immerwährende Problem der bei schriftlichen Darlegungen nicht vermittelbaren Qualität des »erklingenden« Werks. Selbst in dem Bewußtsein, daß eine musikalische Gattungshistoriographie in der Luft hänge, wenn die Musik nicht in der Mitte stünde, kann die wissenschaftliche Reflexion erst in Wechselwirkung mit der »Aufführungswirklichkeit« ihren Sinn ganz erfüllen. Das »Musik-Machen« ist es, das über die Vorstellungskraft hinaus aus Notenzeichen – gegebenenfalls samt klug erläuternden Worten – Leben schafft. Wenn dieses Handbuch zur ›Sonate‹ somit auch ausübenden Musikern Impulse etwa zur Erweiterung ihres Repertoires, zu neuen Gegenüberstellungen bestimmter Werke im Konzert und bestenfalls sogar zur Vertiefung von Interpretationskonzepten geben könnte, wäre viel gewonnen.

---

<sup>7</sup> Ein weiterer Hinweis für den Leser sei noch zum bibliographischen Apparat gegeben: Zumal die Erstbelege auch von zeitgenössischen Schriften wie gegebenenfalls von musikalischen Editionen (in der Anmerkungsspalte) immer vollständig ausformuliert sind, wird auf zusätzliche Nachweise der Quellentexte sowie der mitunter zitierten Herausgeber-Vorworte vorliegender Gesamt- oder Denkmälerausgaben in den Literaturlisten verzichtet. Ansonsten führen diese wie gewohnt die bibliographischen Titel insgesamt nochmals auf (im Anschluß jeweils an die Hauptteile des Bands, alphabetisch geordnet nach Autoren).