

## Sonatenform, Sonatenhauptsatzform

dtsh. (seit 1824 bzw. 1924); engl. sonata form, sonata-allegro form, franz. forme sonate, ital. forma sonata.

I. Als Terminus für den im 18. Jh. herangebildeten MEHRSÄTZIGEN INSTRUMENTALMUSIK-ZYKLUS bezeichnet der Begriff Sonatenform seit den 1820er Jahren im deutschsprachigen Musikschritftum den in der Abfolge seiner Sätze typisierten Werkzusammenhang im Unterschied zur älteren bloß suitenartigen und sowohl hinsichtlich der Folge wie der Anzahl der Einzelsätze wenig festgelegten Reihungsform.

(1) In diesem Sinne wird der Ausdruck, unter ausdrücklicher HERVORHEBUNG SEINER GATTUNGSÜBERGREIFENDEN GELTUNG, wohl erstmals 1824 von A. B. Marx (in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung) verwendet.

(2) Durch die gleichzeitig aufgekommene Verwendung der Prägung Sonatenform zur Bezeichnung der Einzelsatzform ergibt sich eine KONKURRENZ ZWEIER WORTBEDEUTUNGEN, aufgrund deren Marx 1838 eine „Zweideutigkeit der Benennung“ konstatiert und auf eine Entscheidung zugunsten der Einzelsatz-Bezeichnung drängt.

(3) Auch danach jedoch kommt es häufig sogar zu einem ZUSAMMENTREFFEN BEIDER VERWENDUNGSARTEN in einem und demselben Text. (a) In der Regel wird die EINDEUTIGKEIT DURCH DEN VERWENDUNGSKONTEXT GESICHERT. (b) In der mus. Ästhetik der sogenannten Neudeutschen Schule läßt sich eine Begriffsverwendung beobachten, für die die MEHRDEUTIGKEIT des Ausdrucks Sonatenform KEINE PROBLEMATISIERUNG zu erfordern scheint; vielmehr dient hier der bewußt nicht eindeutig fixierte Begriff – den Zyklus oder die Satzform meinend – zur meist kritischen Bezeichnung eines als historisch überholt empfundenen Phänomens.

(4) Zumeist wird jedoch bei der Verwendung des Begriffs Sonatenform für den mehrsätzigen Zyklus einer BEDEUTUNGSVERWECHSLUNG DURCH EINE BESCHRÄNKUNG AUF DEN ZYKLISCHEN WORTSINN VORGEBEUGT. In der Regel werden dann für die Form des Einzelsatzes Umschreibungen oder Alternativtermini verwendet.

(5) In neuerer Zeit wird angesichts der Tatsache, daß der Terminus Sonatenform sich zunehmend zur Bezeichnung der Einzelsatzform durchgesetzt hat, der Begriff Sonatenform, wenn er sich auf den Zyklus beziehen soll, mit PRÄZISIERENDEN ZUSÄTZEN versehen (beispielsweise als „zyklische Sonatenform“).

II. Als Bezeichnung für eine SPEZIFISCHE EINZELSATZFORM tritt der Begriff Sonatenform ebenfalls im ersten Jahrgang der Berliner Allgemeinen Mus. Zeitung (1824) auf. Er setzt sich im Lauf des 19. Jh. gegen Alternativtermini und nichtterminologische Umschreibungen weitgehend, jedoch nicht vollständig durch.

(1) Nach einer frühen und nur indirekten Verbindung des Begriffs mit einer systematischen Formbeschreibung in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1828 wird der Terminus Sonatenform erstmals 1838 und 1845 von A. B. Marx AUSDRÜCK-

LICH MIT DER DETAILLIERTEN BESCHREIBUNG DER MIT IHM ERFASSTEN FORMMERKMALE ZUSAMMENGESCHLOSSEN.

(2) Im Anschluß an die Marxsche Kompositionslehre, deren Aufbau und Terminologie viele für den Konservatoriumsunterricht konzipierte Lehrbücher beeinflußt, von diesen aber auch einer didaktischen Reduktion unterworfen wird, gewinnt der Begriff Sonatenform im Sinne der Einzelsatzform allmählich an Verbreitung. Gegen Ende des 19. Jh. wird generell der BEZUG AUF DIE EINZELSATZFORM ALS HAUPTBEDEUTUNG DES BEGRIFFS empfunden. Für die vorsichtige und häufig zunächst noch distanzierte Übernahme des Begriffs ist seine Relativierung als „sogenannte Sonatenform“ (so etwa bei H. Riemann) ein wichtiges Indiz.

(3) Wenn auch seit den späteren Schriften Riemanns der Begriff Sonatenform in dem von Marx vorgeschlagenen Sinne als allgemein verbreitet gelten kann, ist er dennoch ZU KEINER ZEIT ZUM KONKURRENZLOS GÜLTIGEN TERMINUS FÜR DIE VON IHM BEZEICHNETEN FORMPRINZIPIEN GEWORDEN. (a) Einerseits muß sich der Begriff im 19. Jh. gegen die NICHT SPEZIFISCH TERMINOLOGISCHEN UMSCHREIBUNGEN ODER ALTERNATIVTERMINI durchsetzen, von denen allerdings keiner solche Verbreitung findet wie der Begriff Sonatenform; (b) andererseits werden ihm vor allem im 20. Jh. Versuche einer begrifflichen PRÄZISIERUNG zuteil (etwa der 1924 von H. Grabner eingeführte Terminus Sonatenhauptsatzform).

(4) Gelegentlich werden grammatische Ableitungsformen des Terminus Sonatenform eingesetzt. Von nur untergeordneter Bedeutung ist die adjektivische Verwendung. Häufiger begegnet die im 20. Jh. aufgekommene PLURALBILDUNG des Begriffs, die entweder den personalstilistisch differenzierten Umgang mit der Sonatenform oder die Ausprägungen dieses Formprinzips in verschiedenen Gattungen bzw. in den Einzelsätzen des Zyklus bezeichnet.

III. Hinter dem auf den Einzelsatz bezogenen Terminus Sonatenform steht vom Beginn seiner Verwendung an eine FÜLLE VON MITEINANDER VERBUNDENEN TECHNISCH-FORMALEN BESCHREIBUNGSMERKMALEN UND INHALTLICH-ÄSTHETISCHEN BEGLEITVORSTELLUNGEN, durch die der Begriff ins Zentrum geschichtsphilosophisch-ästhetischer wie auch analytisch-methodologischer Diskussionen gerät.

(1) Seit den 1820er Jahren werden mehrere teils aufeinander aufbauende, teils kritisch aufeinander reagierende, teils auch voneinander unabhängige FORMTHEORETISCHE KONZEPTIONEN entwickelt, denen beim Einsatz des Begriffs Sonatenform oft wenig mehr als die Vorstellung eines standardisierten Formgerüsts gemeinsam ist. Im einzelnen unterscheiden sich diese Konzeptionen (a) hinsichtlich EINER ZWEITEILIGEN UND EINER DREITEILIGEN FORMAUFFASSUNG, (b) hinsichtlich der ROLLE DER HARMONIK UND THEMATIK sowie (c) der BEWERTUNG UND LOKALISIERUNG DES FORMBILDENDEN PRINZIPS DES KONTRASTS. (d) In unterschiedlichem Grade münden METAPHORISCH GEFASSTE BEGLEITVORSTELLUNGEN IN EHER PROZESSUAL-DYNAMISCHE ODER EHER STATISCH-ARCHITEKTONISCHE FORMKONZEPTIONEN ein.

- (2) Die Geschichte der Begriffsverwendung ist geprägt von dem grundsätzlichen Problem, einen AUSGLEICH ZWISCHEN DEN PRINZIPIEN EINER SCHEMATISCH-TYPISIERENDEN UND EINER HISTORISCH-INDIVIDUALISIERENDEN SICHTWEISE herzustellen.
- (3) Einigkeit herrscht generell über den SINGULÄREN ÄSTHETISCHEN UND HISTORISCHEN RANG der mit dem Terminus Sonatenform bezeichneten Einzelsatzform.
- (4) In neuerer Zeit hat sich im angelsächsischen Sprachbereich die Erweiterung des als zu schematisch empfundenen Terminus Sonatenform durch die Postulierung eines „SONATA PRINCIPLE“ angebahnt.

I. Als Terminus für den im 18. Jh. herangebildeten MEHRSÄTZIGEN INSTRUMENTALMUSIK-ZYKLUS bezeichnet der Begriff Sonatenform seit den 1820er Jahren im deutschsprachigen Musikschrifttum den in der Abfolge seiner Sätze typisierten Werkzusammenhang im Unterschied zur älteren bloß suitenartigen und sowohl hinsichtlich der Folge wie der Anzahl der Einzelsätze wenig festgelegten Reihungsform.

(1) In diesem Sinne wird der Begriff, unter ausdrücklicher HERVORHEBUNG SEINER GATTUNGSÜBERGREIFENDEN GELTUNG, wohl erstmals im Mitarbeiterkreis der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung verwendet. So beschreibt A. B. Marx 1824 die Vorgeschichte der Beethovenschen Symphonie als eine Übertragung der Dreisätzigkeit der Sonate in die Orchestermusik und setzt dafür den Begriff Sonatenform ein:

*Etwas über die Symphonie und Beethovens Leistungen in diesem Fach* (Berliner Allgemeine Mus. Zeitung I, 1824): Man erkannte bald die Sonate als das dienlichste Mittel, seine Gedanken reich, mannigfaltig und doch einheitsvoll zusammenzustellen und so ward sie die Form, welche die Tonsetzer zuerst auch am häufigsten wählten, wenn sie ihre Ideen in das Leben führen wollten... Der Wunsch, in der herrschenden, als befriedigend empfundenen Sonatenform die Macht des ganzen Orchesters und zwar reiner Instrumentalmusik zu erproben, lag nahe und so entstand die Symphonie in drei Hauptsätzen, zwischen deren zweitem und drittem noch ein Satz leichtern Charakters, die nach dem Tanzstück konstruirte und benannte Menuett, eingeschoben wurde... Die Symphonie war auf dieser Stufe eine Sonate für das Orchester (167 a f.).

Im Zusammenhang mit Hinweisen auf die reichere Modulationsgestaltung und auf das zunehmende Gewicht der Coda des Kopfsatzes sowie auf die Transformation des Menuetts in das Scherzo, also unmißverständlich im Kontext einer Erörterung des Zyklus, heißt es über Beethoven weiter:

Seine höhere Entfaltung führte zu einer höhern Ausbildung der Sonatenform (173 a).

Bei Marx bezeichnet der Begriff Sonatenform, indem er sich auf einen mehrere Satzcharaktere umfassenden Zyklus bezieht, ein Höchstmaß an musikalischer Reichhaltigkeit, aber auch an formaler Strenge; die kleineren Formen der Instrumentalmusik bedürfen dieser Qualität gegenüber einer eigenen Rechtfertigung. Etwa gleichzeitig mit den oben zitierten Passagen leitet Marx eine Rezension folgendermaßen ein:

*Nouvelles Bagatelles, ou collection de morceaux faciles et agréables pour le Pianoforte par L. van Beethoven. Oeuvre 112 (Caecilia I, 1824):* So günstig die Sonatenform ist, eine Idee musikalisch vollkommen zu entwickeln, so sehr es sich hieraus rechtfertigt, dass der größte Theil unserer Instrumentalkompositionen – Sonaten, Konzerte, Symphonien – in dieser Form hervorgehen: so wenig eignet sie sich doch für freiere Ergüsse, oder für die Aussprache von Anregungen, welche schon als solche der Aufbewahrung in einer künstlerischen Gestaltung werth erscheinen. Je befriedigender und reicher dagegen die Sonatenform, besonders in der letzten Periode der Instrumentalmusik, ausgebildet wurde, desto zahlreicher wurden doch zugleich die Versuche in andern Formen, die man mit den Namen Fantasie, Caprice, Ekloge, u. dgl. als bestimmte Gattung von Musikstücken festzustellen versuchte (140).

Ausschließlich im zyklischen Sinne wird der Begriff Sonatenform auch von H. Birnbach verwendet, der sich zwar im wesentlichen mit den Formen der Einzelsätze befaßt, abschließend jedoch die Frage der Zusammenstellung der Sätze zum viersätzigen Zyklus streift, den er mit dem Ausdruck Sonatenform belegt (*Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung*, Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung V, 1828, 426 b). Das GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835) übernimmt den Begriff Sonatenform, der sich im Darstellungskontext als eine Zusammenziehung der zunächst verwendeten umschreibenden Formulierung „Form der Sonate“ erweist:

Art. *Form der Musikstücke*: Die bei weitem am meisten vorherrschende ist in beiden Gattungen [sc. Vokal- und Instrumentalmusik] die Form der Sonate, eines aus mehreren einzelnen ganz getrennten, aber doch durch geheimere Verwandtschaft zusammenhängenden Stücken bestehenden Ganzen. Es sind dieser Sätze gewöhnlich vier (133 b);

Der gewöhnliche Gang nun beim ersten Allegro der Sonatenform ist folgender (134 a);

Der Charakter des zweiten Satzes in der Sonatenform ist der Hauptsache nach ruhig, tief ernst, weich (135 b).

Auf diesen Sonatenform-Begriff nimmt G. W. Fink kritisch in seiner Kompositionslehre Bezug:

*Musikalische Kompositionslehre* (Lpz. 1847): Im Ausdruck Sonate (Klingstück) liegt wie in den allermeisten Benennungen der Kompositionsarten nichts Bestimmtes, was den Character oder die Form anzeigte: Beides ist in das Wort im Laufe der Zeit erst hineingetragen worden... Sie hat also durchaus keine besondere, nur ihr allein angehörende Form. Es haben sich Einige nur lächerlich gemacht, von einer besonderen Sonatenform zu sprechen, wo sie eben nur die allgemein giltige ist, so weit sie zur Vollendung eines abgeschlossenen Gefühlsbildes gehört (94 f.).

(2) Aus der gleichzeitig aufgekommenen Verwendung des Begriffs Sonatenform zur Bezeichnung der Einzelsatzform (vgl. unten, II.) ergibt sich eine KONKURRENZ ZWEIER WORTBEDEUTUNGEN, aufgrund deren A. B. Marx eine „Zweideutigkeit der

Benennung“ konstatiert und – entgegen seinem eigenen früheren und im letzten Abschnitt zitierten Sprachgebrauch – auf eine Entscheidung zugunsten der Einzelsatzbezeichnung drängt:

*Die Lehre von der musikalischen Komposition II* (Lpz. 1838): Ehe wir auf die Betrachtung dieser Form selbst eingehen, müssen wir erst eine Zweideutigkeit der Benennung beseitigen. Sonate heisst bekanntlich ein aus zwei, drei oder mehr Sätzen bestehendes Tonstück für ein oder einige Instrumente. Der Ausdruck Sonatenform würde also die Form eines solchen Tonstückes aus mehreren Sätzen bezeichnen. Nicht aber in diesem Sinne gebrauchen wir ihn hier. Uns soll er die besondere Form eines einzigen Satzes bezeichnen, der in Sonaten, Quatuors, Symphonien u.s.w. gewöhnlich zum ersten, bisweilen auch zum letzten Satze, mitunter auch zum langsamen Mittelsatze (Adagio) ausserdem zu der Mehrzahl der Ouvertüren u.s.w. angewendet wird. Insofern wäre allerdings ein besonderer Name für die spezielle Satzform wünschenswerth; er fehlt uns aber. Nur bei einigen ältern, aus einem einzigen Satze bestehenden Sonaten würde die Benennung unzweideutige Anwendung finden (497).

Diese nur in der ersten Auflage des zweiten Bandes enthaltenen Ausführungen greift Marx in einer im Abschnitt II. (2) zitierten Fußnote des 1845 erschienenen dritten Bandes wieder auf; zur Bezeichnung des Zyklus dagegen spricht er dort generell von „Sonate“ (*Die Lehre...* III, Lpz. 1845, 195) oder von „Grundform der Sonate“ (ibid., 327).

(3) Auch danach jedoch bleibt der Terminus Sonatenform nicht nur in der von A. B. Marx verworfenen Wortbedeutung in Gebrauch, sondern es kommt im Sinne der von ihm gerügten „Zweideutigkeit“ häufig sogar zu einem ZUSAMMEN-TREFFEN BEIDER VERWENDUNGSARTEN in einem und demselben Text.

(a) In der Regel wird die EINDEUTIGKEIT DURCH DEN VERWENDUNGSKONTEXT GESICHERT. Die deutlich Marx verpflichtete Untersuchung I. Faissts (*Beiträge zur Geschichte der Claviersonate*, Caecilia XXV, 1846 u. XXVI, 1847), in der der Begriff Sonatenform stets die Satzform meint, setzt einmal, im Zusammenhang freilich unmißverständlich, auch die zyklische Wortbedeutung ein, um die „eigentliche Sonatenform“ J. Kuhnaus und J. S. Bachs von der „reinen Suitenform“ Padre G. Martinis zu unterscheiden (Caecilia XXV, 1846, 227). Ein Dokument noch schwankender Begriffsverwendung ist die Besprechung der ersten drei Bände der Marxschen Kompositionslehre durch E. Krüger, der Marx' Vorschlag zur Terminologie – bezeichnenderweise unter Vorbehalten – folgt (die Formulierung zeigt, daß die zyklische Wortbedeutung nicht nur als die breitere, sondern auch als die ursprüngliche empfunden wird):

*Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst* (Lpz. 1847): Der Name „Sonate“ selbst hat in der Marxschen Lehre eine bestimmte Abgränzung erhalten, die zwar an sich zu billigen, dagegen im Ausdrucke unsicher ist, da jeder zunächst an die dreisätzig beethovensche Sonate denken wird, während hier nur der erste oder Hauptsatz derselben gemeint ist... Hier [sc. am Ende des Durchgangs durch die Rondoformen] gelangt die Form an ihre Gränze, sie wird sich selbst zu enge, und so tritt die Sonatenform hervor, die festeste und größte der Instrumentalformen (328).

Gleichzeitig gebraucht Krüger den Begriff Sonatenform aber auch in dem von Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* II (Lpz. 1838), verworfenen Sinne:

Bald zeigt sich auch, daß die ausgeführten Formen... nicht dem Clavier allein angehören, denn alle Rondoformen finden sich in Beethovens Symphonien, die Symphonien selbst sind in Sonatenform (323);

Einmal hat jedoch Sebastian [Bach] schon die spätere Sonatenform, nämlich in den 6 Son. p. Clav. et Violon: von diesen sind einige dreitheilig mit verschiedenen Tonarten [im Unterschied zur Tonartengleichheit der Suitensätze]: in dieser Form hat sich seit Em. Bach und Mozart die heutige Sonate fixiert (326).

Im Art. *Sonate* des BernsdorffL III (Offenbach 1861) begegnet der Begriff Sonatenform in beiden Wortbedeutungen; allerdings wird eine Bedeutungsverwechslung durch die auf die Einzelsatzform bezogene Formulierung „Sonatenform im engeren Sinne“ ausgeschlossen:

Die drei Sätze der Sonate haben erst allmählig ihre jetzt bestimmte Form erhalten, als deren charakteristischer Theil der erste Satz erscheint, dessen eigenthümliche Struktur deshalb auch als die Sonatenform im engeren Sinne bezeichnet wird... (592);

Bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts war... die Sonate noch immer nicht ganz von der Suite emanzipirt...; erst von dem angegebenen Zeitpunkte an schälte sich von Tag zu Tag entschiedener die Sonate, wie wir sie jetzt verstehen, heraus, bis sie durch Phil. Emanuel und Johann Christian Bach, und nach diesen durch Haydn ihre endliche, dem Wesentlichen nach, feste Formbestimmung erhielt. An die Genannten schließen sich, jeder in seiner Weise weiterbildend, Mozart und Clementi an, und der Titan Beethoven endlich hat die Sonatenform in einer Mächtigkeit, Fülle und Tiefe behandelt, die vorläufig wenigstens als krönender Abschluß zu betrachten ist (593 f.).

Ein regelrechter Wandel der Begriffsverwendung ist im Mendel/ReißmannL (Bln 1870-83) nach dem Herausgeberwechsel zu beobachten. In dem von H. Mendel 1873 herausgegebenen Bd. III wird mit dem Begriff Sonatenform im Anschluß an Marx und unter ausdrücklichem Bezug auf diesen die Form des Einzelsatzes belegt:

Art. *Form*: So spricht man in der Musik im Allgemeinen von Grundformen, contrapunktischen Formen, Instrumentalformen, Vocalformen u.s.w., sowie im Besonderen von Liedform, Rondoform, Sonatenform u.s.w. (595).

Folgerichtig wird auch 1877 in dem ebenfalls im wesentlichen noch von Mendel betreuten Bd. VII die Einzelsatzform, hier die der Overtüre, mit dem Begriff Sonatenform bezeichnet:

Art. *Ouvertüre*: Für das *Allegro* hat der Meister [sc. Mozart in der Overtüre zur *Zauberflöte*] dann die Form gewählt, welche diesem leichten und doch so tiefensten Spiel der Dichtung am besten entspricht, die *Fugenform*, bei der aber die einzelnen Durchführungen als Theile der *Ouvertüren*-, der *Sonatenform* speciell behandelt sind (450);

Schumann und Mendelssohn haben die überlieferte Sonatenform für ihre Overtüren adoptirt... (454).

Dagegen bezeichnet der 1878 von A. Reißmann herausgegebene Bd. IX im Sinne der anderen Wortbedeutung im Art. *Sonate* die vier Sätze des instrumentalen Zyklus als „die Hauptsätze der neuen S o n a t e n f o r m“ (303) und stellt für J. Haydn fest: „Als ersten Satz für seine Sonatenform adoptirt er gar bald jenes A l l e g r o, das seit G a b r i e l i von den nachfolgenden Claviermeistern ausgebildet wurde“ (303). Für die Satzform wird demgegenüber kein eigener Terminus benutzt. Im Art. *Sonate* des RiemannL (Lpz. 1882, 862 a) tritt die zyklische Wortbedeutung – bei H. Riemann ohnehin bereits sekundär – seit der vierten Auflage (Lpz. 1894) nicht mehr auf. Eine Formulierung W. Fischers zeigt, daß allerdings auch Jahrzehnte später mit dem Begriff Sonatenform beide Wortbedeutungen unmittelbar nebeneinander erfaßbar sind, wobei diese aber durch einen präzisierenden Zusatz sogleich voneinander geschieden werden:

*Handbuch der Musikgeschichte*, hg. von G. Adler (Bln 21930): Die Sonatenform, die zyklische sowie die des Einzelsatzes, ist also das Ziel der kompositionstechnischen Entwicklung... Das erste Allegro ist stets nach der S o n a t e n f o r m im engeren Sinne gebaut (796).

(b) In der musikalischen Ästhetik der Neudeutschen Schule läßt sich eine Begriffsverwendung beobachten, für die die MEHRDEUTIGKEIT des Ausdrucks Sonatenform offenbar deshalb KEINE PROBLEMATISIERUNG erfordert, weil sein Einsatz erstens im Rahmen einer Musikanschauung erfolgt, die die Konzentration auf technisch-formale Fragen ohnehin als eine Reduktion betrachtet, und zweitens – unabhängig davon, ob der Begriff den Zyklus oder die Satzform meint – einem als historisch bereits überholt empfundenen Phänomen gilt. Fr. Brendel verwendet 1852 den Begriff Sonatenform ohne erläuternde Zusätze, aber doch vorrangig den Zyklus bedeutend, wenn er im Anschluß an die Darstellung der barocken Suite „die Sonatenform eine deutsche Erfindung“ nennt oder Kuhnau als den „Erfinder der Sonatenform“ bezeichnet (*Geschichte der Musik*, Lpz. 1852, 205 u. 501). Dagegen steht in einer Rezension H. von Bülow's über J. Chr. Keßlers Klaviersonate op. 47 die Bedeutung, wohl absichtlich, nicht eindeutig fest, wenn der Autor die Klaviersonaten J. N. Hummels (op. 81), Fr. Chopins und R. Schumanns als Werke bezeichnet, „in welchen der so reiche und glänzende Gedankeninhalt verbunden mit einer interessanten Benutzung der neuen technischen Errungenschaften die für Clavierstücke im Ableben begriffene Sonatenform, trotz ihrer selbst, neu zu beleben und zu erhellen gewußt hat“ (*Kammer- und Hausmusik*, NZfM, Bd. 36, 1852, 234 b). Eine gewisse Ambivalenz des Wortsinnes trotz Vorwiegens der zyklischen Bedeutung wird in L. Köhlers Rezension der Klaviersonate in h-moll von Fr. Liszt durch die Vielschichtigkeit des Darstellungsobjekts begünstigt:

*Fr. Liszt, An Robert Schumann. Sonate für das Pianoforte* (NZfM, Bd. 41, 1854): Was die Form betrifft, so weicht sie stark von der historisch-überlieferten ab; sie bietet sich in einem Stücke (oder Satze) dar, hat aber nichtsdestoweniger einen so großen Reichthum an verschiedenen Stimmungen zu verarbeiten gehabt, daß ein öfterer Wechsel der Tempi psychologisch nothwendig war, wornach also eine etwa befürchtete Monotonie hier nicht vorhanden sein kann. Trotz der

Abweichung von der bekannten Sonatenform (die übrigens auch von Beethoven oft völlig frei behandelt wurde) hat Liszt's Werk einen derartig geordneten Bau, daß ihr unterster Grundriß in den Hauptlinien doch Parallelen mit denen einer „Sonate“ zeigt... Der Titel *Sonate* möge hier also Niemandem gewisse aschgraue Gespenster drei- und viersätzigen Angedenkens vorspuken, vielmehr möge er Bürgschaft leisten, daß hier kein formloses Musikstück gegeben ist (72 a).

In seiner Festschrift *Beethoven* wendet R. Wagner 1870 den Begriff Sonatenform zunächst auf den instrumentalen Zyklus an, läßt jedoch sodann durch das vergleichende Heranziehen der Fuge die Bedeutungsebene der Satzform mit anklingen:

*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. IX (Lpz. 1888): In dieser [sc. der Periode Beethovens] hatte sich die „Sonate“ als Musterform herausgebildet. Man kann sagen, Beethoven war und blieb Sonatenkomponist, denn für seine allermeisten und vorzüglichsten Instrumentalkompositionen war die Grundform der Sonate das Schleiergewebe, durch welches er in das Reich der Töne blickte... Die Gesetzmäßigkeit der Sonatenform hatte sich durch Emanuel Bach, Haydn und Mozart für alle Zeiten gültig ausgebildet. Sie war der Gewinn eines Kompromisses, welchen der deutsche mit dem italienischen Musikgeiste eingegangen war... Dieß war nun nicht mehr Sebastian Bach, der seine Gemeinde in der Kirche vor der Orgel versammelte, oder den Kenner und Genossen zum Wettkampfe dahin berief; eine weite Kluft trennte den wunderbaren Meister der Fuge von den Pflegern der Sonate. Die Kunst der Fuge ward von diesen als ein Mittel der Befestigung des Studiums der Musik erlernt, für die Sonate aber nur als Künstlichkeit verwendet: die rauhen Konsequenzen der reinen Kontrapunktik wichen dem Behagen an einer stabilen Eurhythmie, deren fertiges Schema im Sinne italienischer Euphonie auszufüllen einzig den Forderungen an die Musik zu entsprechen schien (81 f.).

(4) Meistens wird allerdings, wenn der Begriff Sonatenform den mehrsätzigen Zyklus meint, einer BEDEUTUNGSVERWECHSLUNG DURCH EINE BESCHRÄNKUNG AUF DEN ZYKLISCHEN WORTSINN VORGEBEUGT. Dies ist am einfachsten, wenn die Form des Einzelsatzes gar nicht zum Gegenstand der Darstellung wird. Der Art. *Sonate* des *MusioIL* (Stuttgart 1888) geht nur auf die historische Entwicklung des Zyklus, nicht jedoch auf die Form der Einzelsätze ein:

Die Sonatenform wurde allmählich auch auf Ensemblestücke... übertragen. Bei Beethoven findet sich ausser der gewöhnlichen 4sätzigen Sonate häufig die dreisätzige und einmal (op. 111) die zweisätzige Form (234 a).

Sonst werden, wenn der Sinn des Begriffs Sonatenform für die Bezeichnung des Zyklus festgelegt ist, für die Form des Einzelsatzes entweder Umschreibungen oder Alternativtermini verwendet. So führt H. Kretzschmar in seine Neuausg. von J. Chr. Lobes *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (Bd. I, Lpz. 1884) den von Lobe selbst nie verwendeten Terminus Sonatenform im Zusammenhang einer Darstellung der Viersätzigkeit ein (während er für die im übrigen ausführlich dargestellte Kopfsatzform die ebenfalls nicht von Lobe stammende Umschreibungsformel von „der ganzen, grossen Form des ersten Allegrosatzes“ [280] benutzt):

Unter den Formen des Quartetts verstehen wir die grossen, selbständig abgeschlossenen Abtheilungen aus denen ein Quartett besteht. In der Sonatenform, welche dem Quartett, wie der

Sinfonie und der Klaviersonate in der neueren Zeit zu Grunde zu liegen pflegt, haben wir gewöhnlich vier solche Abtheilungen oder Formen (267).

Im Art. *Sonate* des Mendel/ReißmannL IX (Bln 1878) begegnen für die Form des Kopfsatzes Formulierungen wie „die Form des Sonatensatzes“ oder „der eigentliche Sonaten(Allegro)satz“ (304), die also sichtlich nach begrifflicher Distinktion streben, sie wegen uneinheitlicher Verwendung freilich nicht erreichen. Der seit Bd. IX veränderten Wortbedeutung wird im selben Artikel des Mendel/ReißmannL durch den – allerdings nicht zutreffend zitierten – Titel von J. Kuhnaus *Biblischen Historien* (Lpz. 1700) gleichsam eine historische Priorität zugesprochen: „Biblische Historien nebst Auslegung in Sonatenform für das Clavier“ (302). Offenbar in direkter Abhängigkeit – das falsche Titelzitat wird wörtlich übernommen – verwendet auch der Art. *Sonate* des ViottaL (Amsterdam, 1885, III, 396) den Begriff ausschließlich im zyklischen Sinne („Men vindt bij hem [sc. Kuhnau] den driedeeligen sonatenvorm“), während ein Terminus für die Einzelsatzform nicht existiert. Die Quelle für dieses falsche, aber für die Begriffsverwendung einflußreiche Titelzitat ist C. F. Beckers Monographie *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jh.* (Lpz. 1840, 46), aus der es auch in Fr. Liszts Berlioz-Aufsatz (1855) übernommen worden ist (*Gesammelte Schriften*, Bd. IV, Lpz. 1882, 22). Bei S. Jadassohn (*Die Formen in den Werken der Tonkunst*, Lpz. 1885) wird der Begriff Sonatenform ebenfalls mehrfach im Sinne der zyklischen Wortbedeutung verwendet („viersätzig Sonatenform“, 91; „die Finalsätze mancher grosser Musikstücke in Sonatenform“, 93), während die Satzform nur mit diversen Umschreibungen erfaßt wird („Sätze in erster Sonatensatzform“, 95; „Form des ersten Satzes“, 154; „Form des Sonatensatzes“, 155). Zwanzig Jahre später – zu einem Zeitpunkt, da sich der andere, auf die Einzelsatzform bezogene Wortsinn des Begriffs Sonatenform fast allgemein durchgesetzt hat – bezeichnet M. Loewengards *Lehrbuch der musikalischen Formen* (Bln 1904) bereits eine Außenseiterposition der Begriffsverwendung, wenn er die Satzform als „Form des ersten Sonatensatzes“ (68 u. 79) umschreibt und nur für den Zyklus die terminologische Prägung in Anspruch nimmt (etwa in der Bemerkung, das Menuett bilde „keinen nothwendigen, sondern nur einen erweiternden Bestandteil der Sonatenform“, 90).

(5) In neuerer Zeit wird angesichts der Tatsache, daß der Terminus Sonatenform sich zunehmend zur Bezeichnung der Einzelsatzform durchgesetzt hat, der Begriff Sonatenform, wenn er sich auf den Zyklus beziehen soll, mit PRÄZISIERENDEN ZUSÄTZEN versehen. Zumeist begegnet der Begriff Sonatenform in diesem Sinne seit den 1920er Jahren nur noch in der Prägung „zyklische Sonatenform“, so etwa bei W. Fischer, der jedoch sonst den Ausdruck stets nur auf die Satzform bezieht (*Handbuch der Musikgeschichte*, hg. von G. Adler, Bln 21930, 796). Auch E. Nobbe verwendet diese Formulierung, um freilich zugleich das mit ihr bezeichnete Phänomen ästhetisch abzuwerten. Für ihn ist – „im Gegensatz zu jenem äußerlichen Vereinheitlichen und Verstehen der zyklischen Sonatenform

durch gedankliches Ausdeuten des aus den musikalischen Themen etwa zu entnehmenden Ausdrucks“ – eine auf „thematische, motivische, spezifisch-musikalische Einheit“ ausgerichtete Analyse nur an der Sonatenform im Sinne der Einzelsatzform sinnvoll durchzuführen (*Die thematische Entwicklung der Sonatenform im Sinne der Hegel'schen Philosophie betrachtet*, Würzburg 1941, 41 f.). G. von Noé rechnet weiterhin mit der Doppeldeutigkeit des Begriffs Sonatenform und hebt die beiden Bedeutungen als „Sonatenform im engeren Sinne“ und als „zyklische Sonatenform“ voneinander ab, wobei er die letztere – anders als die in Abschnitt I. zitierten Belege aus der Frühzeit der Begriffsgeschichte, die gerade die Differenz betonen – als ursprünglich „nicht wesentlich verschieden von der Suite“ bezeichnet:

*Der Strukturwandel der zyklischen Sonatenform* (NZfM CXXV, 1964): Während die Vorgeschichte der Sonatenform schon mehrfach beleuchtet worden ist, ist ihre Entwicklung bis zur Gegenwart noch nicht zusammenfassend dargestellt worden. Bevor dies im folgenden von einem bestimmten Gesichtspunkt aus versucht wird, muß vorausgeschickt werden, daß hier nicht von den Veränderungen der Sonatenform im engeren Sinne, also der Disposition eines Satzes die Rede sein wird, obwohl dies auch ein lohnendes Thema abgäbe. Es wird hier ausschließlich die zyklische Form der Sonate als Ganzes Stoff für unsere Betrachtungen bieten... Die zyklische Sonatenform ist ursprünglich eine Reihungsform, nicht wesentlich verschieden von der Suite (55 a).

Von dieser Begriffsverwendung zu unterscheiden ist die Bedeutung, die der Begriff einer „forme cyclique“ in der Kompositionslehre V. d'Indys annimmt; hier meint er speziell die bei C. Franck ausgeprägte enge Zusammenschließung des Zyklus durch motivisch-thematische Wiederkehr (*Cours de Composition Musicale*, Bd. I/2, Paris [1909], 11; vgl. 375 ff.).

II. Als Bezeichnung für eine SPEZIFISCHE EINZELSATZFORM tritt der Begriff Sonatenform nicht nur gleichzeitig mit der oben, in Abschnitt I., beschriebenen Verwendungsart an die Öffentlichkeit, sondern auch am gleichen Ort: im ersten Jahrgang der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1824). Als bereits wie selbstverständlich gehandhabtes Begriffswort, aber ohne definierende Zusätze und in der Schreibweise noch nicht vereinheitlicht – als „Sonaten-Form“ oder als „Sonatenform“ –, begegnet der Terminus in bezug auf die Form des Einzelsatzes erstmals in einer nicht namentlich gezeichneten Besprechung von Beethovens Klaviersonate op. 109; so heißt es über den zweiten Satz:

*Sonate für das Pianoforte componirt etc. von L. v. Beethoven. Op 109* (Berliner Allgemeine Mus. Zeitung I, 1824): *Jetzt* aber stürzt die eigentliche Empfindung hervor. Ein Prestissimo in E moll strömt klar und deutlich eine höchst aufgeregte Leidenschaft aus. Es bildet mit dem letzten Satze die eigentliche Sonate und ist auch in der Sonaten-Form hingeworfen (37 b).

C. Loewe bringt im selben Jahrgang mit dem Terminus Sonatenform die Form des Kopfsatzes von Beethovens Cellosonate op. 102, Nr. 1, auf den Begriff:

*Deux Sonates pour le Piano-Forte et Violoncelle ou Violon par Louis van Beethoven. Oeuvre 102* (ibid.): Hart und rauh, im männlichen Zorne, beginnt [nach der C-Dur-Einleitung] ein kurzes Allegro (A-moll) in der Sonatenform, wahr und glücklich erfunden, in großer Einheit bis zum Schlusse durchgetobt (410 b).

(1) Der Begriff Sonatenform geht 1828 eine vorläufig nur indirekte Verbindung mit einer systematischen Formbeschreibung ein: H. Birnbach verwendet den Ausdruck in seinem formtheoretischen Aufsatz *Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung* nicht zur Bezeichnung des Einzelsatzes, sondern nur einmal zur Erfassung des Zyklus. In dem von der Redaktion verantworteten Inhaltsverzeichnis des 5. Jahrgangs jedoch wird nachträglich der Abschnitt des Aufsatzes, der sich mit den beim Tongeschlechtswechsel üblichen Modifikationen der bereits ausführlich besprochenen Kopfsatzform befaßt, unter dem Titel „Sonatenform in moll“ angeführt (Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung V, 1828, Jahresinhaltsverzeichnis).

In den 1838 und 1845 erscheinenden Bänden II und III der Kompositionslehre von A. B. Marx wird dann erstmals der Terminus Sonatenform AUSDRÜCKLICH MIT DER DETAILLIERTEN BESCHREIBUNG DER MIT IHM ERFASSTEN FORMMERKMALE ZUSAMMENGESCHLOSSEN (→ *Thema III. (2)*). So heißt es 1838 in einem Vorausblick auf die dem Bd. III vorbehaltene Formenlehre (die dann freilich sieben Jahre später in ihrer Systematik eingreifend verändert erscheint und dementsprechend zu einer Entfernung dieser Passagen aus den folgenden Neuauflagen von Bd. II geführt hat):

*Die Lehre von der musikalischen Komposition II* (Lpz. 1838): Eben so können wir dem Doppelliede (Lied mit Trio) 4. eine Form abgewinnen, in der zwei Hauptsätze neben einander auftreten, abwechselnd mit Nebensätzen und verbindenden Gängen. Diese Form wollen wir Sonatenform nennen (482);

In der Sonatenform ist [im Unterschied zum Rondo] die Verbindung der Sätze eine innigere und die Modulation eine wirksamere geworden. Zwei Hauptsätze, von denen jedoch der erstere den Vorrang behauptet, wechseln auf mannigfache Weise mit einander, und die Modulation geht nicht hin und her zwischen Haupt- und Nebenton, sondern nimmt einen entschiednen Gang zum Ziele (497).

In diesem Zusammenhang erfolgt auch die Ausgrenzung der auf den Zyklus bezogenen Wortbedeutung aus dem Begriff Sonatenform. Diese Erörterung nimmt Marx in Bd. III wieder auf und fügt der Ausschließung der zyklischen Wortbedeutung noch die Verwerfung anderer Bezeichnungen für die Einzelsatzform hinzu:

*Die Lehre... III* (Lpz. 1845): Mit dem Namen Sonatenform aber bezeichnen wir – in Ermangelung eines andern bereits geläufig worden Namens – die ganz bestimmte Form eines einzigen Tonstücks. Der hin und wieder gebrauchte Name „Allegro“ oder „Allegroform“ ist schon deswegen unangemessen, weil die Sonatenform auch häufig für langsame Sätze angewendet wird (195, Anm.).

In einer im Erscheinungsjahr von Bd. III der Marxschen Kompositionslehre entstandenen Untersuchung von I. Faisst, der als Kompositionsschüler S. Dehns

um 1845 auch in persönlichem Kontakt mit Marx stand, wird der Begriff zwar bereits wie selbstverständlich als feststehender Terminus behandelt: so finde man etwa bei D. Scarlatti „eine noch nicht völlig entwickelte Sonatenform“ (*Beiträge zur Geschichte der Claviersonate*, Caecilia XXV, 1846, 203); die Kriterien der entwickelten Satzform (XXVI, 1847, 26 f.) gehen erkennbar auf Marx zurück. Eine solche sichere und gezielte Begriffsverwendung in diesem Sinne ist jedoch für diese Zeit nicht typisch.

(2) Im Anschluß an A. B. Marx' Kompositionslehre, deren Aufbau und Terminologie viele für den Konservatoriumsunterricht konzipierte Lehrbücher beeinflußt, von diesen aber auch einer didaktischen Reduktion unterworfen wird, gewinnt der Begriff Sonatenform im Sinne der Einzelsatzform allmählich an Verbreitung. Gegen Ende des 19. Jh. wird generell der BEZUG AUF DIE EINZELSATZFORM ALS HAUPTBEDEUTUNG DES BEGRIFFS aufgefaßt. 1863 heißt es bei C. F. Weitzmann über D. Scarlatti, bei ihm sei „der erste Satz unserer Sonate, also die eigentliche *Sonatenform*, ihren Grundzügen nach bereits festgestellt“ (*Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur*, Stuttgart 1863). Häufig erfolgt die Übernahme des Begriffs in dem von Marx inaugurierten neuen Sinn noch zögernd. So verwendet A. von Dommer zwar 1862 den Begriff Sonatenform in deutlicher Absetzung von der zyklischen Wortbedeutung durch die präzisierende Zusatzformel „im engeren Sinne“ (so wie schon 1861 das oben, I. (3)(a), zitierte Bernsdorfl), aber dieser gewinnt in der Darstellung keine terminologische Festigkeit, da ihm andere Formulierungen – „Sonatensatzform“, „Form des Ersten Satzes“, „der sogenannte Sonatensatz“ – gleichberechtigt zur Seite stehen:

*Elemente der Musik* (Lpz. 1862): Erster Satz. Im engeren Sinne auch die Sonatenform oder schlechthin das Allegro genannt; jederzeit von kräftig lebhafter oder schneller Bewegung: Allegro, Allegro maestoso, con brio, assai, con spirito etc. (284);

Die Form des Ersten Satzes [kann auch dem zweiten oder dem vierten Satz zugrundeliegen] (292);

Zwar besteht sie [sc. die Konzertouvertüre] nur aus einem Satze, schliesst in Betreff dessen innerer Bildung jedoch den cyclischen Formen sich an: sie ist der Form nach nichts Anderes wie der sogenannte Sonatensatz (308);

Die Concertouvertüre befolgt als freies Tonwerk jederzeit jene bestimmte Sonatensatzform, eine Erweiterung des Formbegriffs gewährt sie also nicht (309).

In seine Neuausgabe des KochL nimmt Dommer 1865 den Begriff Sonatenform auf (wieder in der Formulierung „Sonatenform im engeren Sinne“), stellt aber klar, daß dieser nur eine von mehreren begrifflichen Möglichkeiten bildet:

Art. *Sonate*, DommerL (Heidelberg 1865): Indem die schnelle Bewegung also die beiweitem vorherrschende ist, nennt man diesen Ersten Satz auch schlechthin das Allegro der Sonate; ausserdem auch Sonate oder Sonatenform im engeren Sinne, der ihm speciell eignenden Form wegen, welche so überwiegend häufig (in der Symphonie jederzeit) auftritt, dass man andere zuweilen vorkommende Formen (z. B. Thema mit Variationen) als Ausnahmen ansehen kann (783).

E. Naumann setzt vier Jahre später die Kenntnis des Begriffs voraus, wenn er von den Teilen „eines in der Sonatenform geschriebenen Satzes“ spricht (*Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwicklungsgesetzen alles Geisteslebens*, Bd. I, Bln 1869, 135) und erst anschließend die Kriterien der mit diesem Begriff erfaßten Satzform ausführlicher darlegt (beispielsweise 145, 163, 168 f. u. 288 f.). Seit den späten 1870er Jahren schließlich findet sich der Begriff Sonatenform – meistens in deutlicher Anlehnung an Formulierungen von Marx – als selbstverständlicher terminologischer Bestandteil des im Kompositionsunterricht Lehrbaren im Zusammenhang von Unterrichtswerken:

L. Bußler, *Musikalische Formenlehre* (Bln 1878): Unter Sonate versteht man ein Musikstück, welches aus mehreren selbständigen Sätzen besteht... Unter Sonatenform versteht man dagegen diejenige Form eines Satzes, mit der wir uns jetzt hier zu beschäftigen haben... Die Sonatenform ist die gemeinschaftliche Form der ersten (Allegro-) Sätze der Sonaten, Quartette, Sinfonien und der diesen verwandten Gattungen der Instrumentalmusik, – ferner der meisten Finales (letzten Sätze) dieser Gattungen, sowie der Ouvertüren (Mozart, Beethoven, Weber u. A.), endlich zahlreicher Sätze in langsamem Tempo (114 f.).

Auch die Einführung des Begriffs Sonatenform in der Formenlehre Fr. Zd. Skuherskys ist deutlich der Darstellung bei Marx verpflichtet, wenn auch dessen philosophisch-systematisch begründete Ableitung der Sonatenform aus den Rondoformen bei Skuhersky einer rigorosen didaktischen Reduktion unterworfen wird:

*Die musikalischen Formen* (Prag 1879): [Aus dem Rondo-Schema] entsteht die Sonatenform, wenn statt des die Mitte der Composition einnehmenden, selbständig auftretenden zweiten Seitensatzes ein Durchführungssatz substituiert wird, der aus Motiven des Haupt- oder Seitensatzes oder aus Motiven beider gebildet ist (211).

Der größte Anteil an der Verbreitung des Begriffs Sonatenform im Sinne der Satzform läßt sich wohl – nach der 1885 besorgten Neuedition der Marxschen Kompositionslehre – den Schriften H. Riemanns zusprechen. Bezeichnenderweise führt Riemann das Begriffswort häufig mit der Zusatzformel „sogenannt“ ein, um damit die Übernahme des Ausdrucks mit der inzwischen allgemein gewordenen Gebräuchlichkeit zu rechtfertigen und zugleich die Skepsis gegen seine mangelnde Präzision anklingen zu lassen:

*Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)* (Lpz. 1889): ...sämtliche mit besonderen Namen belegten Typen der großen Formen erscheinen aus demselben Prinzip erwachsen, denn I. ist die sogenannte zweiteilige, II. die dreiteilige Liedform oder auch (wenn die drei Teile zusammenhängen) eine kleine Rondoform, III. sind größere Rondoformen, IV. ist die sogenannte Sonatenform (I, 97); vgl. H. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre* (Lpz. 1911), 126 sowie H. Lemacher u. H. Schroeder, *Formenlehre der Musik* (Köln 1962), 66.

Weiterhin wird gelegentlich die Notwendigkeit empfunden, die aus der Geschichte des Begriffs herrührende Doppeldeutigkeit ausdrücklich auszuschließen:

O. Klauwell, *Die Formen der Instrumentalmusik* (Lpz. u. New York 1894): Der erste Sonatensatz (das Allegro). Seine Form im Besonderen ist es – darauf sei hier nochmals hingewiesen – die man unter der Bezeichnung ‚Sonatenform‘ versteht (42 f.);

R. Stöhr, *Musikalische Formenlehre* (Lpz. 1910): Unter dem Begriff ‚Sonatenform‘ wird im folgenden immer nur die Form des ersten Satzes der Sonate verstanden (340).

(3) Wenn auch seit den späten Schriften H. Riemanns der Begriff Sonatenform in dem von A. B. Marx vorgeschlagenen Sinne als allgemein verbreitet gelten kann, ist er dennoch ZU KEINER ZEIT ZUM KONKURRENZLOS GÜLTIGEN TERMINUS FÜR DIE VON IHM BEZEICHNETEN FORMPRINZIPIEN GEWORDEN. Erinnert sei an die Fälle, in denen die Festlegung des Begriffs Sonatenform im Sinne der zyklischen Wortbedeutung ein begriffliches Surrogat zur Bezeichnung der Einzelsatzform erforderlich macht. Andere Schriften kommen gar ganz ohne einen Terminus für die Satzform aus. Dies gilt auch, trotz ausführlicher „Darlegung der Grundzüge eines ersten Sonatensatzes“, für die Formenlehre E. Fr. Richters (*Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, Lpz. 1852, 37; vgl. 26 ff.). Die *Harmonie- und Compositionslehre* M. J. Winklers (Nördlingen 1857) verfügt über eine teils von Marx, teils von J. Chr. Lobe übernommene differenzierte Terminologie für die Binnenstruktur des Sonatensatzes (beispielsweise „Hauptsatz“, „Uebergangsgruppe“, „Gesangsgruppe“, „Schlussgruppe“ für die Beschreibung der Exposition), benutzt aber keinen auf die Gesamtform des Satzes zielenden Begriff (vgl. 333 u. 346 f.).

(a) Unter den NICHT SPEZIFISCH TERMINOLOGISCHEN UMSCHREIBUNGEN ODER ALTERNATIVTERMINI, die neben dem Ausdruck Sonatenform in Gebrauch sind (von denen allerdings keiner ein vergleichbares Ausmaß der Verbreitung erreicht), ist der Begriff Hauptform der älteste. Seine Verwendung in diesem Sinne bereitet sich in H. Birnbachs Aufsatz *Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung* in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung (IV, 1827 u. V, 1828) vor. Birnbach beabsichtigt zwar, „die Hauptform einer jeden Tonart und eines jeden Tonstückes“ darzustellen (loc. cit. IV, 1827, 270 a), meint also durchaus auch die Formen der übrigen Sätze des Zyklus; bei deren Darstellung (ibid. V, 1828) kommt jedoch der Terminus nicht mehr vor. So bleibt er dem Sinn nach auf die Form des in Rede stehenden Kopfsatzes bezogen. Bei C. Czerny begegnet der Begriff Hauptform noch eher beiläufig und wahrscheinlich ohne ausdrücklich terminologischen Anspruch; außerdem ist durch die Formulierung im wesentlichen die auf den Zyklus bezogene Wortbedeutung angesprochen:

*Die Schule der praktischen Tonsetzkunst oder vollständiges Lehrbuch der Composition, op. 600, Bd. II, (Bonn [1844]):* Die Sinfonie besteht, wie die Sonate, aus 4 Sätzen... Die Form, der Bau, der Ideengang, die Hauptmodulationen und die Durchführung, – Alles dieses ist der Sonate so ähnlich, dass wir nur auf diese verweisen können, und dass daher die Sinfonie eigentlich nur eine, für das ganze Orchester komponierte Sonate genannt werden kann. Ein neuer Beweis, wie wichtig das Studium und die Übung dieser Hauptform ist (23 a).

Als auf den Einzelsatz gerichteter Begriff von ausdrücklicher terminologischer Distinktion ist der Begriff Hauptform erstmals bei B. Widmann anzutreffen; er

gibt ihn zugleich als eine Begriffsprägung aus mündlicher Überlieferung – dem Unterricht X. Schnyders von Wartensee – aus:

*Formenlehre der Instrumental-Musik* (Lpz. [1862] <sup>2</sup>1879): Deshalb nennt sie [sc. die Form des ersten Satzes] Schnyder von Wartensee ganz mit Recht die Hauptform. Andere Theoretiker heissen sie Allegroform, welche Bezeichnung aber schon deshalb ungeeignet ist, weil diese Form durchaus nicht an irgend ein Tempo gebunden ist. Wir finden die Hauptform ebensowohl in Adagio- und Andante-, wie in Allegrosätzen (59); vgl. J. Helm, *Die Formen der musikalischen Komposition in ihren Grundzügen* (Erlangen [1862] <sup>2</sup>1882), 77.

A. Halm benutzt den Begriff Hauptform gelegentlich, um die Bedeutung der Satzform hervorzuheben; der Kontext stellt klar, daß es sich stets um einen der Emphase der Darstellung geschuldeten Ersatzterminus für den sonst auch von Halm bevorzugten Begriff Sonatenform handelt:

*Von zwei Kulturen der Musik* (München 1913): Wir sprechen von der Sonate, wenn wir von ihrer mit allem Recht so genannten „Hauptform“ sprechen. Wollen wir uns an einzelne Sätze halten, so haben wir es wohl nicht erst zu rechtfertigen, dass wir typische Exemplare dieser Hauptform oder Teile solcher Exemplare auswählen (36 f.; vgl. 32 f.).

Andere Ersatzformulierungen wie „sogenannter ‚erster Sonatensatz‘“ (H. Erpf, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz 1967, 59 u. 73) haben sich sowenig wie der Begriff Hauptform allgemein durchgesetzt und sind offenbar eher als Vermeidung des immer geläufiger gewordenen Begriffs Sonatenform denn als wirkliches begriffliches Surrogat gemeint.

(b) Die wichtigste terminologische Alternative zu dem Begriff Sonatenform ergibt sich aus dem Bemühen um seine PRÄZISIERUNG. H. Grabner führt 1924 den heute weithin gebräuchlichen Terminus Sonatenhauptsatzform ein (*Allgemeine Musiklehre*, Stuttgart 1924, 209) und begründet von der dritten Auflage an diese terminologische Neuerung:

*Allgemeine Musiklehre* (Stuttgart <sup>3</sup>1942): Die Bezeichnung „Sonatenhauptsatzform“ soll den Unterschied zwischen dem Formtyp des dualistischen Sonatensatzes und der Form der ganzen Sonate... zum Ausdruck bringen. Sie wurde gewählt im Hinblick darauf, daß doch die meisten Hauptsätze der Sonaten diese Form aufweisen, so daß füglich solche Fälle, in denen der Schwerpunkt des Werkes nicht auf einem in solcher Form geschriebenen ersten Satze ruht (Beethoven, op. 26 und 27 u. a.) zu den Ausnahmen gezählt werden können (200, Anm.).

Aus ähnlichen Gründen wird der Begriff Sonatensatzform gebraucht. Obwohl schon im 19. Jh. nachweisbar, begegnet er häufiger erst seit den 1920er Jahren, also etwa gleichzeitig mit dem von Grabner vorgeschlagenen Begriff. G. Adler benutzt die Begriffe Sonatenform und Sonatensatzform gleichberechtigt nebeneinander:

*Handbuch der Musikgeschichte* (Bln <sup>2</sup>1930): Die Großformen konzentrieren sich um den Sonatensatz, der wie ein Transparent überall durchleuchtet, alles durchdringt, im Zyklus den 1. Satz ganz beherrscht (erste Sätze ohne Sonatenform sind als atypische zu bezeichnen)... Die

Grundzüge der Sonatensatzform findet man auch dort, wo man sie nicht vermuten würde, wie im Adagio (1.) Satze der Mondscheinsonate (783).

Im gegenwärtigen Musikschrifttum werden alle drei Begriffe zumeist unterschiedslos verwendet (vgl. P. Andraschke, Art. *Sonatensatzform*, in: RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl., hg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967, 884 b).

(4) Gelegentlich werden grammatische Ableitungsformen des Terminus Sonatenform (in der Wortbedeutung der Einzelsatzform) eingesetzt. Im Unterschied zu einer nicht gebräuchlich gewordenen adjektivischen Verwendung des Begriffs (vgl. A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition* III, Lpz. 1845, 327) findet sich seit dem Beginn des 20. Jh. häufiger die PLURALBILDUNG, die entweder den jeweiligen historischen Entwicklungsstand der Satzform vor ihrer Hochblüte in der Wiener Klassik oder den personalstilistisch differenzierten Umgang mit der Sonatenform oder die Ausprägungen dieses Formprinzips in verschiedenen Gattungen bzw. in den Einzelsätzen des Zyklus bezeichnet. So versucht M. Falck, sieben verschiedene „Sonatenformen“ – von der „zweiteiligen Liedform mit Wiederholung“ bis zur „dreiteiligen Form mit wirklicher Durchführung im zweiten Teil“ – in den Kompositionen W. Fr. Bachs nachzuweisen (*Wilhelm Friedemann Bach*, Lpz. 1913, 61 f.). W. Fischer erkennt verschiedene „mehr oder minder primitive Sonatenformen“ im 2. Teil von J. S. Bachs *Wohltemperirtem Clavier* (*Handbuch der Musikgeschichte*, hg. von G. Adler, Bln 2<sup>1930</sup>, 562). H. Mersmann unterscheidet drei Typen von „Sonatenformen“ der Komponistengenerationen zwischen Fr. Schubert und J. Brahms (*Sonatenformen in der romantischen Kammermusik*, in: Fs. J. Wolf, Bln 1929, 113 ff.). Schon 1911 ist durch D. Fr. Tovey der Plural des Begriffs in einer verallgemeinerten Bedeutung eingeführt worden:

Art. *Sonata Forms*, in: ders., *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica* (London 1944): Sonata forms cover the whole ground of instrumental music from C. P. E. Bach to the advent of Schumann's pianoforte lyrics and Liszt's symphonic poems, and are still living forms. Their rise made Gluck's reform of the opera possible; for they represent a general change in the language of music which made it a truly dramatic medium (208).

Dieser Verwendung des Plurals in einem entwicklungsgeschichtlichen, personalstilistischen und gattungs- bzw. satzübergreifenden Sinn bedient sich auch Ch. Rosen:

*Sonata Forms* (New York u. London [1980] 2<sup>1988</sup>): In my judgement, it is a mistake to view the history of sonata forms as the development of a single form from a single binary pattern... It must be seen in the context of other forms like overture, aria, concerto, rondo, and minuet. „Sonata“ is a technique of creating a new texture and a new articulation for all these forms (unpaginiertes Vorwort zur 2. Auflage).

III. Hinter dem auf den Einzelsatz bezogenen Terminus Sonatenform steht vom Beginn seiner Verwendung an eine FÜLLE VON MITEINANDER VERBUNDENEN TECHNISCH-FORMALEN BESCHREIBUNGSMERKMALEN UND INHALTLICH-ÄSTHETISCHEN

BEGLEITVORSTELLUNGEN, durch die der Begriff ins Zentrum geschichtsphilosophisch-ästhetischer wie auch analytisch-methodologischer Diskussionen gerät.

\*

*Exkurs:* Dabei kommt einigen bereits vor der Wende zum 19. Jh. entstandenen formtheoretischen Überlegungen für den späteren Einsatz des Begriffs Sonatenform als eines distinkten und zugleich einen komplexen Vorstellungsbereich abdeckenden Terminus eine entscheidende Vorläuferrolle zu. So wird erstmals in dieser Ausführlichkeit bei H. Chr. Koch die Struktur eines ersten Symphoniesatzes als aus zwei Teilen gebildet beschrieben (wobei der zweite Teil seinerseits als zweiteilig gedacht wird). Koch betont, daß die drei von ihm identifizierten „Hauptperioden“, die erst im späteren 19. Jh. mit den Begriffen Exposition, Durchführung und Reprise belegt worden sind (→ *Exposition* III. (1), → *Durchführen* III., → *Reprise* [nach 1600] VII.), sich vor allem durch den Gang ihrer Modulationen voneinander abheben und gerade dadurch zu einem Ganzen fügen:

*Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. III (Lpz. 1793): Das erste Allegro der Sinfonie... hat zwey Theile, die der Tonsetzer bald mit, bald aber auch ohne Wiederholung vortragen läßt. Der erste derselben, in welchem die Anlage der Sinfonie, das ist, die melodischen Hauptsätze in ihrer ursprünglichen Folge vorgetragen, und hernach einige derselben zergliedert werden, bestehet nur aus einem einzigen Hauptperioden... (304 f.);

[In diesem] wendet sich gemeiniglich schon mit dem dritten melodischen Theile die Modulation nach der Quinte (in der weichen Tonart auch nach der Terz) hin, in welcher die übrigen vorgetragen werden, weil die zweyte und größere Hälfte dieses ersten Perioden besonders dieser Tonart gewidmet ist... (305);

Der zweyte Theil des ersten Allegro bestehet aus zwey Hauptperioden, von denen der erste sehr mannigfaltige Bauarten zu haben pflegt... (307);

Der letzte Periode unsers ersten Allegro, der vorzüglich der Modulation in der Haupttonart gewidmet ist, fängt am gewöhnlichsten wieder mit dem Thema, zuweilen aber auch mit einem andern melodischen Haupttheile in dieser Tonart an; die vorzüglichsten Sätze werden nun gleichsam zusammen gedrängt, wobey sich die Modulation gemeiniglich in die Tonart der Quarte hinwendet, aber, ohne darinne eine Cadenz zu machen, bald wieder in den Hauptton zurücke kehrt. Endlich wird die zweyte Hälfte des ersten Perioden, oder diejenigen melodischen Theile des ersten Perioden, die dem Quintabsatz in der Quinte folgten, in dieser Haupttonart wiederholt, und damit das Allegro geschlossen (311).

Stärker als Koch hebt kurz darauf Fr. Galeazzi die Bedeutung der Thematik hervor. Auf sie bezogen stellt er die Struktur des (wieder zweiteilig aufgefaßten) Sonatensatzes einer ausführlichen Darstellung schematisch voran; die als eine Selbstverständlichkeit behandelte Modulationsordnung wird hiernach ausdrücklich mit der Forderung nach ausgewogener Proportionierung ihrer Abschnitte verbunden:

*Elementi teorico-pratici di musica*, Bd. II (Rom 1796): La prima parte è per lo più composta de' seguenti membri: 1. Preludio, 2. Motivo principale, 3. Secondo motivo, 4. Uscita a' Toni più analoghi, 5. Passo Caratteristico, o Passo di mezzo, 6. Periodo di Cadenza, e 7. Coda. La seconda parte poi è composta di questi membri: 1. Motivo. 2. Modulazione. 3. Ripresa, 4. Replica del Passo caratteristico. 5. Replica del Periodo di Cadenza. e 6. Replica della Coda (253 f.);

Deesi quì sapere, che in tutti i pezzi di Musica, di qualunque genere o stile siano essi, divisi in mezzo da un ritornello ovvero tutti seguiti, si chiude sempre la prima Parte alla Quinta del Tono principale, raramente alla Quarta, e spesso alla terza minore ne' Toni di terza minore (257);

Si deve evitare ne' pezzi alquanto lunghi l'uscir troppo presto di Tono nelle prime parti, come ancora di terminar troppo presto la seconda parte dopo che, finita la modulazione, si è rientrato in Tono... Le seconde parti devono sempre esser di maggiore, o di equal durata delle prime, e non mai più corte (263).

C. Gervasoni behandelt 1800 ausdrücklich die „forma“ des Sonatensatzes als ein balanciertes Gefüge von melodischen „frasi“ und zielgerichteter – am Beginn des zweiten Teils, der später so genannten Durchführung, jedoch vollkommen freier – Modulation:

*La Scuola della Musica*, Bd. I (Piacenza 1800): Si compongono ancora Sonate d'un sol pezzo il quale per lo più è un Allegro. Della forma di queste si è appunto che ora tratterò... (464);

Nella tessitura della prima parte, oltre alla distribuzione delle frasi con una buona e conveniente proporzione, si richiede necessariamente la prima modulazione ordinaria; di modo che, se il tono scelto è maggiore, deve questa prima parte terminare nel tono della quinta; e se il tono principale è minore, in quello della terza. Non havvi poi alcuna legge determinata pel giro della modulazione nella seconda parte d'un pezzo; ed in questa infatti non solo si praticano le diverse modulazioni ordinarie e straordinarie delle quali il tono principale è suscettibile, ma ancora secondo il capriccio de' Compositori s'impiegano le modulazioni le più ricercate (466).

Zwei Jahrzehnte später ist, noch vor der Zusammenfügung des Begriffs Sonatenform mit der Erörterung und Darlegung ihrer Struktur in der Kompositionslehre von A. B. Marx, der Grundbestand formaler Beschreibungskriterien versammelt: in der großen Kompositionslehre A. Reichas (1826) und – allerdings weniger systematisiert – in dem formtheoretischen Artikel H. Birnbachs für die Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung (IV, 1827 u. V, 1828). Zugleich sind jedoch, mit ihnen beginnend, schon divergierende und mit dem Einsatz des Begriffs Sonatenform verbundene Konzeptionen angelegt.

\*

(1) Seit den 1820er Jahren werden mehrere teils aufeinander aufbauende, teils kritisch aufeinander reagierende, teils auch voneinander unabhängige FORMTHEORETISCHE KONZEPTIONEN entwickelt, denen beim Einsatz des Begriffs Sonatenform oft wenig mehr als die Vorstellung eines standardisierten Formgerüsts gemeinsam ist. Dieses von philosophischen und ästhetischen Begleitvorstellungen in der Folgezeit häufig isoliert rezipierte und einer didaktischen Reduktion sich anbietende Formgerüst hat sich, als größter gemeinsamer Nenner aller Verwendungen des Begriffs Sonatenform, häufig in den Vordergrund ästhetischer und methodologischer Diskussionen gedrängt und den Begriff selbst immer wieder, Kritik herausfordernd, in Verruf gebracht. Im einzelnen unterscheiden sich die nur knapp zu charakterisierenden Konzeptionen hinsichtlich der folgenden inhaltlichen Bereiche.

(a) Es bestehen Differenzen zwischen EINER ZWEITEILIGEN UND EINER DREITEILIGEN FORMAUFFASSUNG. Noch vor der Verwendung des Begriffs Sonatenform für das bei H. Chr. Koch, Fr. Galeazzi oder C. Gervasoni (vgl. oben, III., Exkurs) teils sehr ausführlich dargestellte Formkonzept ist die zweiteilige Auffassung des Satzes selbstverständlich, jedoch in der Regel so, daß durch Untergliederung des zweiten Teils eine Dreiteiligkeit nicht ausgeschlossen wird. Diese Dreiteiligkeit innerhalb einer übergeordnet gedachten Zweiteiligkeit – durch „subdivision“ der beiden großen „parties principales“ in drei „sections“ – wird 1826 deutlich bei A. Reicha dargelegt, dessen Kompositionslehre der Sonatenform breiten Raum unter dem Titel „De la grande coupe binaire“ widmet (*Traité de haute*

*composition musicale*, Bd. II, Paris 1826, 296). Etwa gleichzeitig macht H. Birnbach dagegen erstmals den theoretischen Anspruch auf eine dreiteilige Sichtweise der Form geltend. Er setzt sich dabei ausdrücklich über den scheinbaren Widerspruch zur Praxis der Kompositionen hinweg, die in der Niederschrift, und zwar durch Setzung der Wiederholungsvorschrift hinter die Exposition, das „Tonstück in zwei Theile zerlegen“ (*Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung*, Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung IV, 1827, 293 a). Noch deutlicher findet sich die ausdrückliche Forderung nach einer dreiteiligen Auffassung bei A. B. Marx; er sieht in der Dreiteiligkeit der Sonatenform – die das strukturelle Gewicht der bei Marx nicht so genannten Durchführung betont – geradezu „ihren wesentlichen Charakterzug“, der sie etwa von der durchführungslosen Sonatinenform unterscheidet, während sie sich durch ihre auf das Themenmaterial der Exposition bezogene Anlage aber auch von der Rondoform abhebt:

*Die Lehre von der musikalischen Komposition* III (Lpz. 1845): Die Sonatenform kann einen mittlern Theil (zwischen dem ersten und letzten der Sonatine) nicht entbehren, sie muss dreitheilig werden. Aber dieser mittlere oder zweite Theil darf nicht wie in den Rondoformen Fremdes, – einen zweiten Seitensatz, – bringen und damit die Einheit stören, deren vollkommener Erreichung eben die Aufgabe der Sonate ist (213);

Allein die Scheidung des zweiten und dritten Theils ist... so wesentlich, dass wir sie nicht übergehen können, ohne die Anschauung der Form zu stören und ihren Vernunftgrund aus den Augen zu verlieren (213, Anmerkung).

Die zweiteilige Formauffassung bleibt allerdings im 19. Jh. noch für lange Zeit die vorherrschende, so etwa in der verbreiteten Kompositionslehre J. Chr. Lobes (*Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Bd. I, Lpz. 1850, 314). In gewisser Weise als repräsentativ für den um die Jahrhundertwende allmählich sich vollziehenden allgemeinen Auffassungswandel kann H. Riemanns *Große Kompositionslehre* gelten, die in ihrem ersten Band *Der homophone Satz* (Bln u. Stuttgart 1902, 437 ff.) der Sonatenform noch ein dezidiert zweiteiliges Schema unterlegt, um dann 10 Jahre später im dritten und letzten Band *Der Orchestersatz und der dramatische Gesangstil* (ibid. 1913) wie selbstverständlich „die Dreiteiligkeit der Form des ersten Satzes“ (169) vorauszusetzen. Inzwischen haben die Formenlehren von St. Krehl (*Musikalische Formenlehre*, Bd. I, Lpz. 1902, 88 f.) und H. Leichtentritt (*Musikalische Formenlehre*, Lpz. 1911, 128 ff.) die Dreiteiligkeit gewissermaßen kodifiziert. Im 20. Jh. ist das Postulat einer Zweiteiligkeit der Sonatenform nur noch vereinzelt anzutreffen. So legt H. Erpf, weil er die Expositionswiederholung als konstitutiven Formteil erachtet, Wert auf die Feststellung, „daß der sogenannte ‚erste Sonatensatz‘ keineswegs, wie so oft gesagt wird, dreigliedrig ist (Exposition – Durchführung – Reprise). Er ist vielmehr zweigliedrig mit Unterteilung in beiden Hälften, wenn man will also viergliedrig“ (*Form und Struktur in der Musik*, Mainz 1967, 73). Mit einer anderen Begründung plädiert E. Ratz für die Annahme einer „übergeordneten Zweiteiligkeit“ der Sonatenform seit Beethovens mittlerer Schaffensperiode. Hier

wird die Dreiteiligkeit, die als Kern der Form unangetastet bleibt, durch eine nach Gewicht und Umfang der Durchführung ebenbürtige Coda erweitert:

*Einführung in die musikalische Formenlehre* (Wien [1951] <sup>3</sup>1973): Die Anordnung Exposition – Durchführung – Reprise stellt ein dreiteiliges Prinzip dar, dem die Coda als das Ganze abschließend gegenübergestellt ist. Das Bestreben, die Dreiteiligkeit der Sonatenform gleichsam in einer übergeordneten Zweiteiligkeit aufzuheben, macht sich bei Beethoven in dieser Schaffensperiode stark geltend. Immer wieder können wir die Tendenz beobachten, in der Coda ein Gegengewicht zur Durchführung zu schaffen und so das Prinzip der Dreiteiligkeit einem dem lyrischen Charakter mehr entsprechenden strophischen Aufbau unterzuordnen (195).

Von dieser Differenz zwischen Zwei- und Dreiteiligkeit ist die Ambivalenz zu unterscheiden, die seit W. H. Hadow (*Sonata Form*, London u. New York 1896) im angelsächsischen Sprachbereich die Diskussion um „binary“ und „ternary forms“ bestimmt, und zwar im Zusammenhang mit Überlegungen zur historischen Genese der Sonatenform. Hier kann mit „binary“ und „ternary“ das bedeutungsmäßige Äquivalent zu den deutschen Begriffen „zweiteilig“ und „dreiteilig“ angesprochen sein; häufiger jedoch meint das Prinzip des Ternären in einem spezielleren Sinne das etwa im Menuett mit Trio zu findende Schema A-B-A, während unter dem Aspekt des Binären die modulierende Zweiteiligkeit des barocken Suitensatzes erfaßt wird, dessen erster Teil in der Dominante schließt. In diesem Sinne müsse die Sonatenform – obwohl der Struktur nach unmißverständlich dreiteilig – aus harmonisch-modulatorischen Gründen grundsätzlich als Realisation des binären Formprinzips gesehen werden:

Ch. Rosen, *Sonata Forms* (New York u. London [1980] <sup>2</sup>1988): Any sonata form differs fundamentally from ternary form in two ways: 1) even when a sonata form has three clear sections, and the third is thematically a complete recapitulation of the first, these two sections are harmonically absolutely different: the first moves from harmonic stability to tension and never ends on the tonic, while the third is a resolution of the harmonic tensions of the first and, except for subsidiary modulations, remains essentially in the tonic throughout; 2) the middle section of a sonata is not simply a contrast to the outer ones, but a prolongation and a heightening of the tension of the opening section as well as a preparation for the resolution of the third. The essentially static design, spatially conceived, of ternary form is replaced by a more dramatic structure (17 f.).

J. Webster, der die Diskussion um die zwei- oder dreiteilige Formauffassung „nutzlos und oberflächlich“ nennt, schlägt 1980 eine Lösung vor, die beide Bedeutungen von „binary“ bzw. „ternary“ zu einem Ausgleich bringt:

Art. *Sonata form*, *New GroveD* (London 1980): The old dispute, whether sonata form is binary or ternary, is idle and superficial. Sonata form is a synthesis of binary and ternary principles: it integrates three sections into a two-part structure (XVII, 497 b);

The sophistication of sonata form lies in this synthesis of a three-part design and a two-part tonal structure (498 a).

(b) Der ROLLE DER HARMONIK UND THEMATIK kommen unterschiedliche Gewichtungen zu. Dabei bildet im gesamten 19. Jh. die harmonische Grundlegung der Form auch die selbstverständliche, freilich darum häufig nur knapp erörterte Basis für die theoretische Beschreibung.

\*

*Exkurs:* Seit Fr. Ritzels Untersuchung *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden 1968) gilt unwidersprochen die These, die Entwicklung dieser Theorie habe sich schon im frühen 19. Jh. vor allem „durch das Verlagern der formbildenden Funktion [von] der Harmonik auf den Bereich der thematischen Entwicklung“ ausgezeichnet (271). So sei die für die Sonatenform der Wiener Klassik konstitutive harmonische Spannung (Tonika – Dominante) in der Theorie durch den Gegensatz der Themen, bzw. der Abschnitte Haupt- und Seitensatz, verdrängt worden. Demgegenüber muß aber betont werden, daß zwar noch bei Koch fast ausschließlich der „Gang der Modulation“ (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. III, Lpz. 1793, 319) das wichtigste Formbeschreibungskriterium bildet und dagegen schon bei Galeazzi (*Elementi teorico-pratici di musica*, Rom 1796) und viel deutlicher dann bei Reicha (*Traité de haute composition musicale* II, Paris 1826) und erst recht bei Marx (*Die Lehre...* II, Lpz. 1838, u. III, Lpz. 1845) die Bestimmung des thematischen Materials in den Vordergrund tritt, daß jedoch durchaus von einer, wie von Ritzel behauptet, „einseitigen Bevorzugung des thematischen Parameters“ (267) selbst bis zum Ende des 19. Jh. nicht pauschal die Rede sein kann. Bestenfalls wird man sagen können, daß die Prioritäten je nach Darstellungsaspekt schwanken und erst in der Rückschau der Rezeption zu falscher Einseitigkeit geklärt worden sind. In dem Aufsatz Birnbachs ist die Harmonik geradezu die Grundlage für eine vom Stofflich-Inhaltlichen abhebbare Dimension, die als „Form“ erfaßbar wird: „Denn durch die im Verlauf eines Tonstücks vorhandenen Modulationen wird die Form desselben festgesetzt, und durch die Bearbeitung der dabei zum Grunde gelegten Themata wird der Werth eines Stückes nach gewissen Graden bestimmt“ (*Über die verschiedene Form...*, Berliner Allgemeine Mus. Zeitung IV, 1827, 269 b). Für die Sonatenformauffassung von Marx beispielsweise ist das Zusammenwirken von harmonischer und thematischer Gegensätzlichkeit das ausschlaggebende formbildende Moment: „In unserer Sonatenform weisen sich im ersten Theile zwei scharf von einander geschiedne Partien, die des Haupt- und Seitensatzes. Wie mannigfaltig auch jede derselben komponirt sein mag, so trennen sie sich doch mit Hülfe der Modulation und des Inhalts ganz unzweideutig“ (*Die Lehre...* III, 564). Die für die Sonatenform im Unterschied zum Rondo notwendige ausführlichere Modulation „vom Hauptsatz und Hauptton aus in die Dominante der Dominante und von da zurück in die letztere“ (ibid., 216) ist gerade ihr Auszeichnendes.

\*

M. Hauptmann erfüllt ein Hauptinteresse der Theoriebildung seiner Zeit, wenn er die Notwendigkeit der Modulation zur Dominante ausführlich zu begründen sucht und gerade die Sonatenform als das Paradigma einer mus. Struktur heranzieht, die sich vornehmlich diesem zentralen Modulationsvorgang verdankt:

*Die Natur der Harmonik und der Metrik* (Lpz. [1853] 21873): Wiewohl das Gesetzliche in der Modulationsordnung ein ganz allgemeines ist und auf jede musikalische Form anzuwenden sein wird, so ist hier, wo von einer Folge von Haupt- und Nebensatz, von ihrer Quint-Trennung im ersten und ihrer tonischen Vereinigung im zweiten Theile die Rede ist, doch hauptsächlich diejenige Fassung eines Musikstückes in Betracht gezogen, wie sie als die Sonatenform uns bekannt ist (195).

Noch um 1900 ist das Empfinden für das enge Ineinander von harmonischem und thematischem Kontrast das Fundament der theoretischen Formerfassung. Laut Riemann sind zwar grundsätzlich „größere Formen... nach der Gruppierung des thematischen Inhalts zu betrachten“ (Art. *Metrik*, RiemannL, Lpz. 41894, 684 b); im besonderen Falle jedoch sieht er im Tonartengegensatz der Themen und

seinem Ausgleich in der Reprise sogar „eine der Hauptwirkungen“ der Sonatenform:

*Die Elemente der musikalischen Ästhetik* (Bln u. Stuttgart [1900]): Ein Kontrastthema, das bestimmt ist, für die Konstruktion im großen als Hauptgegensatz des beginnenden Hauptthemas verwertet zu werden, wird stets zuerst in einer anderen als der Haupttonart auftreten; auf der späteren Beseitigung oder doch Milderung dieses Tonartkontrastes durch Versetzung des Gegenthemas in die Haupttonart oder doch eine der Haupttonart möglichst nahe stehende Tonart gegen Ende des Satzes beruht bekanntlich eine der Hauptwirkungen der sogenannten Sonatenform (193).

Die angebliche oder wirkliche Fixierung der theoretischen Formbetrachtung auf den Aspekt des Thematischen ist erstmals vehement durch H. Schenker kritisiert worden:

*Vom Organischen der Sonatenform*, in: ders., *Das Meisterwerk in der Musik*, Bd. II (München 1926): Dem Begriff der Sonatenform, wie ihn bis heute die Theorie lehrt, fehlt gerade das wesentlichste Merkmal, das des Organischen, wie es allein durch die Erfindung der Teile aus der Einheit des Hauptklangs bedingt ist, d. h. durch die Auskomponierungen der Urlinie und der Baßbrechung... Es genügt eben nicht, vom Vordergrund den Tonartenwechsel abzulesen, wie die Theorie es tut, es ist durchaus nötig, auch noch zu wissen, welche Kraft den Tonartenwechsel hervortreibt und für die Einheit des Ganzen sorgt. Haydn kannte ja noch keine Formenlehren, wie wir sie kennen; das neue Leben, das er zeugte, schöpfte er aus dem Leben seines Geistes. Ihn beherrschte die Urlinie und die Baßbrechung mit der Macht eines Naturtriebes... (45 f.);

Die sogenannten Melodien, Themen und Motive der bisherigen Theorie führen zur Sonatenform nicht (54).

Der Eindruck einer einseitigen Konzentration der Formenlehre auf die motivisch-thematische Ebene der Sonatenform wird freilich dadurch unterstützt, daß, je mehr der harmonische Kontrast als fundamentale Selbstverständlichkeit erachtet wird, desto stärker die Auseinandersetzung mit dem thematischen Verlauf in den Vordergrund tritt. In der Sonatenform-Konzeption von Marx ist das Moment der konzentrierten und ökonomischen thematischen Arbeit – ihr „höheres Interesse“ am Thematischen – der neben dem Modulationsverlauf wichtigste Aspekt, durch den sich die Sonatenform von allen anderen Formen, namentlich vom Rondo, unterscheidet:

*Die Lehre...* III (Lpz. 1845): Ein höheres Interesse findet sich in der Sonatenform. Es findet nicht mehr darin Befriedigung, den festzuhaltenden Satz [sc. das Thema] gleich einem toten Besitzstück wiederzubringen, sondern belebt ihn, lässt ihn sich verändern, in andern Weisen, nach andern Zielpunkten hin sich wiederholen, – es macht aus dem Satz *e i n A n d e r e s*, das gleichwohl als Ausgeburt des erstern erkannt wird und statt seiner gilt...

[Es ist daher] möglich, einen an sich weniger bedeutenden Satz zum würdigen und befriedigenden Gegenstand der grössern Form zu erheben; ja es zeigt sich nicht selten eben an solchen auf den ersten Anblick unwichtigern Anlässen die Kraft der Form und des Komponisten in vorzüglicherer Weise... (214).

Durch das im 19. Jh. zunehmende Interesse der Theorie am thematischen Aspekt der Sonatenform (die eben mit einer einseitigen Bevorzugung des Thematischen erst in der späteren Rezeption dieser Theorie verwechselt werden konnte) rückt jener Formteil ins Zentrum der Betrachtung, der sich dann folgerichtig zum

primären Unterscheidungsmerkmal der Sonatenform von anderen verwandten Formen entwickelt: die Durchführung (→ *Durchführen* III. (1) u. (2)). Als wichtigste Festlegung gilt für sie das Verbot der Aufnahme neuen motivischen Materials (vgl. Marx, *Die Lehre...* III, 217, u. Riemann, *Große Kompositionslehre*, Bd. I, Bln u. Stuttgart 1902, 437), weswegen etwa Marx so weit geht, das Auftreten des neuen Themas in der Durchführung des Kopfsatzes von Beethovens dritter Symphonie als Abgehen von der Sonatenform zu deuten:

*Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Bd. I (Bln [1859] <sup>2</sup>1863): Bis hierher [T. 284] ist das Tongedicht streng in den Linien der Sonatenform geblieben, nur in Dimensionen, die alles vor ihm Gegebene ohne Vergleich hinter sich lassen... Nun aber geht er von ihr ab, – oder wenigstens weit über alles Bisherige hinaus. Er muss es, denn ein ganz neuer Gedanke fodert Gehör (244 f.).

Bestimmend für den Eindruck, die Formtheorie sei einseitig auf das Thematische fixiert, sind die für die eigentliche Breitenwirkung maßgeblichen Formenlehren und Handbücher des späten 19. und frühen 20. Jh., die komplizierte ästhetische Grundüberlegungen aussparen und die Sonatenform einer didaktischen Reduktion unterwerfen, für die das Entlanggehen an der motivisch-thematischen Struktur der Form ein rein praktisches Erfordernis ist. Von einer wirklich ausführlich begründeten Fixierung auf den thematischen Aspekt der Formbetrachtung kann jedoch erst nach dem Ersten Weltkrieg die Rede sein. Auf der Grundlage seiner 1922/23 vorgestellten gestaltpsychologisch orientierten *Phänomenologie der Musik* (ZfMw V, 1922/23) erklärt H. Mersmann die Sonatenform als ausschließlich aus den im Thema gebundenen Kräften erzeugtes Gebilde:

*Musikhören* ([Potsdam u. Bln 1938] erweitert Ffm. 1952): Thema... ist Gestalt, ein Gewordenes (Beethovens Skizzen lassen uns bisweilen das Werden: den Weg vom ersten Einfall zum Thema erkennen). Daraus ergibt sich für das Hören die Forderung, in der Gestalt des Themas alle Wurzeln der Entwicklung zu erkennen... Daraus ergibt sich schon die Perspektive der Sonatenform: ein Thema entfaltet die in ihm gesammelten Kräfte in einer Evolution (die meist durch eine kleinere Koda abgeriegelt wird), spannt sich dann zur Antithese: zum Gegenthema. Dieses macht eine ähnliche eigene Entfaltung durch und mündet in eine größere Koda, welche den Aufbau des thematischen Gegensatzes beschließt. Thema, Gegenthema und Koda sind also die drei gestaltmäßig gebundenen festen Teile des Formverlaufs (147 f.).

Die dezidiert prozessuale Auffassung der Sonatenform, bei B. Assafjew 1930 programmatisch bereits im Titel ausgesprochen, ist nun so themenzentriert, wie es für die Theoretiker des früheren und mittleren 19. Jh. behauptet worden ist, etwa wenn Assafjew die „dialektisch-kontrastierende Gestaltung“ der Sonatenform nicht aus der Harmonik, sondern aus ihrer motivisch-thematischen Struktur – „im Gegensatz zur monothematischen Anlage der Variationen, des Kanons und der Fuge“ – begründet (dtsh. als: *Die musikalische Form als Prozeß*, Bln 1976, 143.). So ist – ob als Reflex der Gewichtsverlagerung in der Theoriebildung, sei dahingestellt – in der kompositorischen Praxis des 20. Jh. möglich geworden, was C. Dahlhaus als, gemessen an der Formtheorie des 19. Jh., „paradox“ bezeichnet hat:

C. Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit* (Laaber 1987): ...im 20. Jahrhundert, bei Arnold Schönberg, wurde als extreme Konsequenz des Vorrangs der Thematik das Paradox einer Sonatenform unter den Bedingungen der Atonalität möglich (133 f.).

(c) Die Sonatenform-Konzeptionen unterscheiden sich in der BEWERTUNG UND LOKALISIERUNG DES FORMBILDENDEN PRINZIPIES DES KONTRASTS. Unabhängig von der Diskussion um den – durchgängig unbestrittenen – formbildenden Rang der Harmonik wird im 19. Jh. das für die Sonatenform stets als konstitutiv empfundene Kontrastprinzip zunächst auf der Ebene der Thematik erörtert. Erstmals bei Birnbach tritt im Zusammenhang mit dem Nebentonartbereich der Exposition der Terminus „der zweite Gedanke oder das zweite Thema“ auf (*Über die verschiedene Form...*, Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung IV, 277). Weitere Verbreitung findet freilich die Darstellungsweise der thematischen Struktur der Sonatenform aus der Kompositionslehre von Marx: Hier wird der Kontrast der Abschnitte Haupt- und Seitensatz (→ *Thema III. (2)*) zu einem Charaktergegensatz verallgemeinert, für den Marx die Metapher vom Gegensatz des Männlichen und des Weiblichen einführt. Gerade aber in dieser Metapher wird deutlich, was für Marx den eigentlichen Sinn dieses von ihm postulierten Gegensatzes bildet: Es geht um eine Komplementarität, eine Ergänzung der Widersprüche zu einer „höhern Einheit“, durch die erst die Sonatenform ihren singulären geschichtlichen Rang erreicht, der sie über bloße Reihungsformen wie etwa das Rondo hinaushebt:

*Die Lehre...* III (Lpz. 1845): Haupt- und Seitensatz sind zwei Gegensätze zu einander, die in einem umfassenden Ganzen zu einer höhern Einheit sich innig vereinen.

In diesem Paar von Sätzen ist... der Hauptsatz das zuerst, also in erster Frische und Energie Bestimmte, mithin das energischer, markiger, absoluter Gebildete..., das Herrschende und Bestimmende. Der Seitensatz dagegen ist das nach der ersten energischen Feststellung Nachgeschaffne, zum Gegensatz dienende, von jenem Vorangehenden Bedingte und Bestimmte, mithin seinem Wesen nach nothwendig das Mildere, mehr schmiegsam als markig Gebildete, das Weibliche gleichsam zu jenem vorangehenden Männlichen. Eben in einem solchen Sinn ist jeder der beiden Sätze ein Andres und erst beide miteinander ein Höheres, Vollkommneres (273).

Entsprechend ist für Marx auch auf der höheren Ebene der Gesamtform die aus Gegensätzen erzeugte Einheit das grundlegende Prinzip, und er sieht die „ursprünglichen Gegensätze, das Grundgesetz aller musikalischen Bildung: Ruhe – Bewegung – Ruhe in den drei Theilen der Sonatenform“ verwirklicht (ibid., 218). Durch das mit der Durchführung in die Form eingeführte Gegensatzprinzip erhalte letztlich die formale Einheit eine ganz neue Qualität: In der Durchführung trete „die ebensowohl energischere als einheitsvollere Entwicklung der Sonatenform“ deutlich hervor; „damit war das Prinzip der Bewegung, des Fortschritts zur Herrschaft erhoben gegen das untergeordnete Prinzip der Stabilität in den Rondoformen“ (ibid., 220). Die von Marx popularisierte Metapher des Kontrasts von Männlichem und Weiblichem wird von Riemann übernommen. Er betont zusätzlich die historische Bedeutung der Existenz eines zweiten Themas,

durch dessen Auftreten überhaupt erst die Genese der „voll entwickelten Sonatenform“ vollendet erscheint:

*Große Kompositionslehre...* I, loc. cit.: Die voll entwickelte Sonatenform endlich ergibt sich, sobald nach der Modulation im ersten Teil ein gegen das Anfangsthema deutlich kontrastierendes zweites Thema in der neuen Tonart aufgestellt wird, welches im Schlußteil (nach der Durchführung) in der Haupttonart transponiert wiederkehrt (437 f.).

Für die allgemeine Verbreitung dieser Auffassung des Themengegensatzes im späten 19. Jh. bieten vor allem die Fachlexika reiche Belege; in ihrem Zusammenhang begegnet häufig auch schon die Reduktion der Anzahl der thematischen Gestalten infolge einer eingeeengten Auffassung des formbildenden Kontrasts:

Art. *Sonata*, Stainer/BarrettD (London u. New York <sup>2</sup>1898): The first movement should have two themes, unlike each other in character; for example, one vigorous and spirited, the other tender and expressive; and each should be capable of varied treatment (413 b).

Über die Zahl der für die Exposition konstitutiven Themen existieren im Detail unterschiedliche Vorstellungen; wichtig erscheint dabei, wie weit der die Dimension der Einzelthemen übergreifende Kontrast dieses Formteils als grundlegendes Formprinzip erachtet wird. Marx kann (in einer allerdings nur in der ersten Auflage enthaltenen Bemerkung) eine Festlegung der Form auf nur zwei Hauptthemen dadurch vermeiden, daß er „die Konstruktion des Ganzen“ ohnehin in der Harmonik fundiert sieht: „Auch statt des zweiten Themas (auf der Dominante) können ihrer zwei sich finden. Man sieht aber, dass die Häufung der Themate keinen wesentlichen Einfluss auf die Konstruktion des Ganzen hat“ (*Die Lehre...* II, loc. cit., 500). Riemann baut diesen Gedanken aus und ordnet dem von ihm so genannten „Dualismus“, der für ihn zugleich die „Dialektik der Sonatenform“ verbürgt, auch eine eventuelle Themen- und Motivvielfalt unter:

*Große Kompositionslehre...* I, loc. cit.: Nicht selten erscheint die Zahl der Themen, welche der erste Teil aufstellt und die Durchführung und der Schlußteil weiter verwerten, größer als zwei... Auch gegenüber solchen besonders reich entwickelten Typen der Sonatenform ist aber durchaus an dem Dualismus der Thematik festzuhalten; man kann wohl einen ersten und zweiten Teil des ersten und auch des zweiten Themas annehmen, nicht aber drei oder gar vier Themen: andernfalls würde die Form durchaus ihre Uebersichtlichkeit und logische Motiviertheit einbüßen. Man wird sich auch durch die kompliziertesten Fälle hindurchfinden, wenn man festhält, daß das Bereich des ersten Themas bis zur Erreichung der neuen Tonart geht, alles aber, was in dieser sich vorstellt, dem zweiten Thema zuzurechnen ist (438);

ibid. III, loc. cit.: ...er [sc. Beethoven] hat auch bereits gezeigt, daß die Zahl der scharfgeschnittenen, mit eigenartiger Physiognomie heraustretenden Gebilde weit über zwei hinaus wachsen kann, ohne daß darum die überzeugende Dialektik der Sonatenform aufgegeben wird, wenn nämlich nur die Modulationsordnung ihre strenge Logik behält, die den mancherlei thematischen Einzelbildungen ihren Rang zuweist (171).

Nach der Jahrhundertwende wird dagegen der durch die Modulationsordnung verbürgte Dualismus als grundlegendes Prinzip der Sonatenform zunehmend zu einem Kontrast auf der Ebene der Thematik verengt, so daß sogar die reale Themenvielfalt der kompositorischen Praxis auf kritische Vorbehalte stoßen kann:

E. Schmitz, *Musikästhetik* (Lpz. 1915): Allen diesen Momenten zufolge läßt sich... nicht leicht eine Form denken, die den Gesetzen komplexer Apperzeption durch größte Einheitlichkeit bei größter Mannigfaltigkeit so vollkommen entspricht, wie die Sonatenform. Jeder Versuch einer Bereicherung dieser Sonatenform ergibt streng genommen eine Einbuße an ihrer einzigartigen Übersichtlichkeit. Die von neueren Komponisten (Brahms!) vorgenommene Einführung eines dritten Themas im ersten Teil z. B. zerstört das so vorteilhafte „Prinzip der Zweizahl“ sowie den Charakter des Teils als zweiteilige Liedform und bringt somit eine Komplizierung herein, die sich ja vielleicht als sehr bedeutende Inhaltsbereicherung darstellt, aber die formale Abklärung entschieden trübt (50 f.).

In den 1920er Jahren verbreitet sich eine Sichtweise, die den Dualismus der Thematik als formerzeugendes Prinzip der Sonatenform herunterspielt zugunsten der Annahme eines durchgehend einheitlichen Energiepotentials, das sich aus der ersten thematischen Setzung heraus wie aus einer die Einheit des Satzes verbürgenden Kraftquelle ergießt. Diese in seinem Versuch einer *Phänomenologie der Musik* entwickelte Perspektive entfaltet Mersmann später ausdrücklich am Beispiel der Sonatenform:

*Musikhören*, loc. cit.: Eine der häufigsten Kräfteverschiebungen wird hier als zentrale Sonatenform bezeichnet: sie gewinnt Maß und Gesetz ihrer Entwicklung allein aus dem Kraftzentrum des Themas. Das ist ein mehr innerlich wirksames als äußerlich erkennbares Entwicklungsgesetz... Ihre innere Begründung liegt oft darin, daß die im Thema gestauten Kräfte zu stark sind, um selbständige Gegenkräfte überhaupt zu dulden. Das aber ist erst aus dem Lauf der Entwicklung zu erkennen, nicht dem Auge, sondern allein dem Ohr zugänglich. Denn das auf zwei Themen beruhende Formgerüst des Sonatensatzes bleibt oft äußerlich bestehen. Das heißt: ein Gegen Thema ist vorhanden; es ist nur entweder eine Verwandlung des Themas, ohne die Spannung der Antithese zu ihm, oder es erscheint als Episode, ohne Wirksamkeit für die Entwicklung des Satzes. So ist es meist bei Beethoven, während Haydn auch noch in den Meisterwerken seiner Spätzeit immer wieder einthematische Entwicklungen kennt (173).

Fr. Blume stellt 1929 auf gleicher Grundlage die Prinzipien der „Fortspinnung“ und der „Entwicklung“ gegeneinander, von denen das letztere das musikgeschichtlich spätere und künstlerisch höherstehende sei und entsprechend seit Beethoven auch die Sonatenform präge – mit der Konsequenz, daß die einheitliche Dynamik des Entwicklungsprinzips für deren Deutung wichtiger sei als die Formerzeugung aus einem Kontrast heraus:

*Fortspinnung und Entwicklung* (JbP XXXVI, 1929): Ferner muß ausgesprochen werden, daß die Bedeutung, die dieser Spezialfall der Kontrastwirkung, der Themendualismus, für die Sonatenform besitzt, von der älteren musikalischen Formenlehre ungeheuer überschätzt worden ist... Der Kontrast ist seinem Wesen nach unauflöslich mit der Denk- und Gestaltungsweise der Fortspinnung verknüpft. Ein entwickelndes Prinzip, das in konsequentem Fortschreiten... Glied um Glied durch Umbildung aus dem vorausgegangenen ableitet, bietet naturgemäß keinen Raum für konstitutive Kontraste (64 f.).

Mit erheblichem begrifflichen Aufwand versucht E. Nobbe, vor dem Hintergrund des Herabsinkens des Themendualismus zur Zweitrangigkeit dennoch den Begriff der Dialektik für die Deutung der Sonatenform zu retten. Dies geschieht, indem der formbildende Kontrast aus der Exposition herausgenommen und dafür, in die

größere Dimension des gesamtformalen Ablaufs projiziert, als ein Moment des in der Hegelschen Logik entfalteten dialektischen Dreischritts gedeutet wird:

*Die thematische Entwicklung der Sonatenform im Sinne der Hegel'schen Philosophie betrachtet* (Würzburg 1941): Zerstörte der Geist seine erste Form, die Form seines An-sich-seins, die Exposition, als eine Form, die „solches“ in sich vereinigen wollte, das „sich entgegengesetzt“ war, so zerstört er jetzt auch die zweite Form, in die er umschlug, in der er nunmehr in die Erscheinung trat und feste selbständige Gestalt annahm, die Form seines Für-sich-seins, die Durchführung, weil auch sie wiederum denselben Widerspruch in sich trägt, solches in sich zu vereinigen, das sich entgegengesetzt ist, insofern sie einmal selbst eine selbständige ihm fremde Gestalt, ein ihm Anderes, sein will, sich jedoch andererseits in ihrem Anderssein ihm gegenüber nicht halten kann, sondern als ein von ihm selbst gesetztes Anderes von ihm erkannt und damit aufgehoben und negiert wird, sodaß der Geist mit ihr als sich selbst wieder zusammengeschlossen und vereinigt wird zur Form seines An-und-für-sich-seins, zur Form der Repetition des Expositionsteils (74 f.); Gar zu oft ist in musikästhetischen Darstellungen das Augenmerk auf die Tatsache gerichtet, daß in der Sonatenform zwei Themen eingeschlossen sind, die meist ihrem Charakter nach entgegengesetzt sind. Hier wollen viele Darsteller den Schlüssel zu tieferem Eindringen finden... Sie verfallen dabei in den Fehler, ganz die historischen Tatsachen zu übersehen, ganz zu vergessen, daß ein zweites Thema, ein Thema von anderem Charakter, sich erst allmählich entwickelt hat, daß ursprünglich – und so noch bis zu der späten Haydn'schen Symphonie – nur ein Thema vorhanden war (81).

Eine Wiederbelebung der Diskussion um die formbildende Bedeutung des Dualismus und die durch ihn geprägte Dialektik ist das Ziel der von Dahlhaus erhobenen Warnung vor einer gedankenlosen Identifizierung der Prinzipien von Dualismus und Dialektik:

*Zur Theorie der Sonatenexposition* (Musica XXXIX, 1986): Die Vorstellung eines grundlegenden Dualismus ist natürlich insofern berechtigt, als der Tonartengegensatz, der auch in monothematischen Konzeptionen erhalten bleibt, die Sonatenform fundiert... Vor allem aber steckt, wie es scheint, in der dualistischen Konzeption ein philosophisches Vorurteil, das musikästhetischen Schaden anrichtet: der Irrtum, daß Dialektik prinzipiell dualistisch sei. Zweifellos ist die Sonatenform, als Neben- und Gegeneinander divergierender und kontrastierender Momente, eine Struktur, die man dialektisch nennen kann. Daß aber Dialektik zweigliedrig sei – und nicht drei- oder viergliedrig sein könne –, ist eine Meinung, die... nichts weniger als zwingend erscheint... Nicht selten ist ein Sonatensatz eine Form, in der eine Dialektik, die drei oder mehr Momente umfaßt, ausgetragen wird (512 f.).

In der neuerdings im angelsächsischen Sprachraum sich verbreitenden Erweiterung der Sonatenform-Konzeption durch die Annahme eines „sonata principle“ wird die ältere Dualismusvorstellung als sowohl die thematische wie die harmonische Detailstruktur übergreifende „Polarität“ aufgefaßt (vgl. Rosen, *The Classical Style*, New York 1971, 269). Neben dem Polaritätsbegriff findet auch die Vorstellung einer – im Lauf des Satzes zu verarbeitenden und wieder aufzulösenden – „Opposition“ Verwendung; ausdrücklich betont Rosen die Vielfalt der formalen Realisierungsmöglichkeiten dieses Prinzips:

*Sonata Forms*, loc. cit.: The exposition of a Sonata form presents the thematic material and articulates the movement from tonic to dominant in various ways so that it takes on the character of a polarization or opposition. The essential character of this opposition may be defined as a large-scale dissonance: the material played outside the tonic (i. e., the second group) is dissonant

with respect to the center of stability, or tonic. Sonata style did not invent this concept of dissonant section, but it was the first style to make it the generating force of an entire movement. This opposition may be achieved by a variety of procedures (229).

(d) In unterschiedlichem Grade münden METAPHORISCH GEFASSTE ÄSTHETISCHE BEGLEITVORSTELLUNGEN IN EHER PROZESSUAL-DYNAMISCHE ODER EHER STATISCH-ARCHITEKTONISCHE FORMKONZEPTIONEN ein. Die verbreitetste dieser Vorstellungen, die sich mit der Ästhetik der Sonatenform verbinden, dürfte die des Dramatischen sein. 1826 stellt Reicha durch den Einsatz dramentheoretischer Termini – „exposition“, „intrigue“, „noeud“, „dénoûment“ (→ *Exposition* III. (1)) – eine ausdrückliche Analogie zwischen dem Gang des Dramas und dem Ablauf der Sonatenform, der „grande coupe binaire“, her (*Traité...* II, 299). Auf einer anderen Ebene – nicht durch Analogien des formalen Baus, sondern der Kern der musikalischen Vorgänge selbst betreffend und insofern als „Drama des Ursatzes“ – sieht Schenker den dramatischen Zug der Sonatenform (*Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Bd. III: *Der freie Satz*, hg. von O. Jonas, Wien 1956, 210, Anmerkung). In welchem Maße freilich solche Zuordnungen literarischer Gattungsbegriffe bloße Metaphern und vor allem letztlich beliebig bleiben, zeigt die Tatsache, daß Riemann den für die Sonatenform konstitutiven durchgehenden Entwicklungszug, der bei vielen Autoren die Begleitvorstellung des Dramatischen aufruft, als episch bezeichnen kann:

*Große Kompositionslehre* I, loc. cit.: Die großen Formen, besonders gerade die Allegrosätze in Sonatenform, repräsentieren auf musikalischem Gebiete etwas dem ähnliches, was auf dem der Poesie das Epische ist; gerade diesem Vergleiche entspringt der übliche Ausdruck „lyrische Cäsur“ für etwas, was wohl in lyrischen Gedichten und der einfachen Liedform, aber nicht im Epos und der Sonatenform am Platze ist (466).

Gemeinhin gilt jedoch – wie unterschiedlich auch immer begründet – die Verwandtschaft zum Drama als der wesentliche Zug der Sonatenform, so daß andere ihrer Erscheinungsformen ausdrücklich als Sonderphänomene registriert werden, so etwa „Schuberts lyrisch-epische Sonatenform“ (Dahlhaus, *Die Sonatenform bei Schubert*, *Musica* XXXII, 1978, 125). Von diesen Begleitvorstellungen, die auf die Klärung einer Gattungseigenschaft der Sonatenform zielen, sind direkt formbezogene metaphorische Versuche zur näheren Bestimmung der Sonatenform zu unterscheiden. Sie tendieren entweder zu einer eher architektonischen, auf die Proportioniertheit und Symmetrie der Formanlage abzielenden oder zu einer eher prozessualen, auf die in der musikalischen Zeit sich erstreckenden dynamischen Auffassung der Form. Die architektonisch-symmetrische Vorstellung der dreiteiligen Sonatenform ist bis in die Wahl der Begrifflichkeit hinein wohl am dezidiertesten in der Kompositionslehre V. d'Indys (gemeinsam mit A. Sérigny) formuliert worden:

*Cours de Composition Musicale*, Bd. II/1 (Paris [1909]): ...l'exposition initiale constitue, dans la forme Sonate, la première partie de cette trilogie, ou, pour reprendre notre comparaison accoutumée, le premier pilier qui soutient l'arc symphonique du développement: celui-ci est

appuyé par son autre extrémité sur le second pilier, la réexposition symétrique, mais différente (263).

Auf der Basis einer gänzlich anderen Interpretation des formalen Grundrisses – nämlich einer Zweiteiligkeit aus Exposition und ihrer Wiederholung einerseits, Durchführung und Reprise andererseits – deutet Erpf die Sonatenform ebenfalls als Realisation eines Symmetrieprinzips: als entwickeltste Vertreterin der „Gleichgewichtsformen“ (*Form und Struktur*, loc. cit. 73). Den dynamisch-prozessualen Formauffassungen dagegen, wie sie in den (im Detail sehr unterschiedlichen) Konzeptionen Blumes, E. Kurths oder Mersmanns vorliegen, ist die Betonung der zeitlichen Entfaltung der Form gemeinsam. So heißt es bei A. Halm über die Reprise:

*Die Symphonie Anton Bruckners* (München 1923): Die Wiederkehr ist eine der Sonatenform im Unterschied zur Fugenform wesentliche Eigenschaft; sie ist ein Grund ihrer Ueberlegenheit über jene; eine feierliche Zeit, die in der Fuge wohl statthaben kann, soweit diese eben von der Sonatenform Gewinn zu ziehen vermag, die aber notwendig in die Struktur der Sonate gehört; eines der Feste, welches die Musik der Sonate verdankt (28 f.).

(2) Die Geschichte des Begriffs Sonatenform ist geprägt von dem grundsätzlichen Problem, einen AUSGLEICH ZWISCHEN DEN PRINZIPIEN EINER SCHEMATISCH-TYPISIERENDEN MIT DENEN EINER HISTORISCH-INDIVIDUALISIERENDEN SICHTWEISE herzustellen. Die Formenlehre gerät in der zweiten Hälfte des 19. Jh. in den Ruf, differenzierte ästhetische Gedankengänge einem didaktisch motivierten Pragmatismus zu opfern und sich damit zugleich in den Dienst konservativer Interessen zu stellen. So werden zunächst im Umkreis der Neudeutschen Schule die „Stallmeister der musikalischen Formen-Reitschule“ ironisiert (H. von Bülow, *Ueber Richard Wagner's Faust-Ouvertüre* [1856], in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Lpz. 1896, 145 f.). Im frühen 20. Jh. ist es zunächst nicht der Begriff Sonatenform selbst, der der Kritik verfällt, sondern sein abstraktes Lehrbuchschemata: „Von der Hauptform der Sonate erhält man für gewöhnlich ein Bild, dessen äußerliche Langweiligkeit das flauere Interesse an Analysen leider vollauf zu rechtfertigen scheint“ (A. Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1923, 21). „Statt des in einem Meisterwerk waltenden Organischen einer Sonatenform stellen die Lehrbücher Rubriken auf, eine Art Steinbaukasten zu kindischem Spiel“ (H. Schenker, *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Bd. III: *Der freie Satz*, hg. von O. Jonas, Wien 1956, 211). Während aber Halm oder Schenker dem von ihnen kritisierten Wortgebrauch ihre eigene Konzeption der Sonatenform entgegenstellen und diese jeweils in ausführlichen Einzelanalysen erläutern, verfällt andernorts der Begriff selbst ausdrücklicher oder stillschweigender Kritik. E. Kurth schiebt den Begriff Sonatenform als lediglich auf den äußeren „Umriß“ eines Satzes zielendes analytisches Instrument beiseite; für die „sogenannte Sonatenform der ersten Symphoniesätze“ (*Bruckner*, Bd. I, Bln 1925, 242, Anmerkung) interessiert sich Kurth, der die musikalische Form als „ausgewählte Gestaltungsbewegung“ faßt (ibid., 238), nur am Rande. R. von Tobel erachtet das

Begriffskompositum Sonatenform überhaupt als eine Irreführung, weil in diesem der Terminus „Form“ zu Unrecht erscheine. Da er unter dem Einfluß Kurths als „Form“ die jeweils individuelle und konkrete Erscheinung eines Werkes auffaßt und im Unterschied dazu das Abstrakte und Verallgemeinerbare im „Typus“ repräsentiert sieht, ist ihm der in der Formenlehre übliche Begriffsgebrauch eine *contradictio in adiecto*; er verwendet in dem Zusammenhang, in dem sonst von Sonatenform gesprochen wird, stets den Terminus „Sonatensatztypus“ (*Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung VI, Bern u. Lpz. 1935, 19 ff.). In einer grundlegenden Reflexion auf die Grenzen und Möglichkeiten des Begriffsgebrauchs plädiert J. P. Larsen 1963 am Beispiel Haydnscher Symphonien für eine individuell nach Gattungen und Komponisten differenzierende analytische Betrachtungsweise, der „der traditionelle Sonatenformbegriff kaum wirklich gerecht werden kann“ (*Sonatenform-Probleme*, in: Fs. Fr. Blume, Kassel 1963, 230). Eine sinnvolle Verwendung des Begriffs Sonatenform ist schließlich gemäß C. Dahlhaus nicht mehr im Kontext einer Formenlehre, sondern nur noch im Rahmen konkreter auf den Einzelfall bezogener Analyse denkbar:

*Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform* (AfMw XXXV, 1978): Die Konsequenz einer Theorie, die musikalische Form als Individualität und musikalische Individualität als Form auffaßt, ist allerdings eine Auflösung der Formenlehre in Analyse. Und wenn es überhaupt noch einen Rest an Lehrbarem gibt, der es rechtfertigt, von einer Formenlehre zu sprechen, so besteht er nicht in einer Doktrin, die festsetzt, was die Sonatenform schlechthin sei, sondern lediglich in einer Methode, die dazu anleitet, Sonatensätze formal zu analysieren (177).

(3) Einigkeit herrscht generell über den SINGULÄREN ÄSTHETISCHEN UND HISTORISCHEN RANG der mit dem Terminus Sonatenform bezeichneten Einzelsatzform. Als „die beweglichste und mannigfachste aller Formen“ ist bei A. B. Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition* III, Lpz. 1845, 563) die Sonatenform dasjenige Phänomen, in dem die Prinzipien musikalischen Formbildung – das Ineinander von Einheit und Mannigfaltigkeit, die Ausgewogenheit von „Ruhe“ und „Bewegung“ – am reinsten zur Ausbildung gelangen. Diese ästhetische Begründung, die vor allem die Aspekte des Ausgleichs und der idealen Proportioniertheit betont, verbindet E. Schmitz ausdrücklich mit der Behauptung einer auch für die nähere Zukunft nicht in Frage stehenden Vorrangstellung:

*Musikästhetik* (Lpz. 1915): Aus jener außergewöhnlichen Eingänglichkeit und Übersichtlichkeit, welche die Sonatenform auszeichnet, erklärt sich auch deren historische Herrscherstellung. Kommt doch solche formale Klarheit in der Musik als einer in das Gebiet der Zeit fallenden Kunst ganz besondere Bedeutung zu (51).

Während Schmitz, der auch die ausschließliche Eignung der Sonatenform für den Bereich der reinen Instrumentalmusik betont (*ibid.*, 70), eine Entscheidung in der musikästhetischen Streitfrage bewußt vermeidet, versucht H. Riemann die Auffassung von der ästhetischen Superiorität der Sonatenform – sie ist für ihn die

„entwickeltste aller musikalischen Formen“ (*Große Kompositionslehre*, Bd. I, Bln u. Stuttgart 1902, 443) – zu einem Argument in eben dieser Debatte umzumünzen:

*Große Kompositionslehre*, Bd. III (Bln u. Stuttgart 1913): Schwer vorzustellen ist, wie über die vollentwickelte Sonatenform des Einzelsatzes hinaus ein Fortschritt möglich werden könnte; daß die von Enthusiasten für die Ideale der Programmmusik vorgeschlagene Ersetzung der „architektonischen“ Form durch die „psychologische“, d. h. eine freie Umbildung von Themen ohne Zwang einer Rückkehr zu der Ausgangsgestalt zugleich mit Aufgeben der tonartlichen Einheit usw., nicht viel Anklang gefunden hat, ist nicht verwunderlich. Für ein rein musikalisches Gestalten (ohne eine dichterische Vorlage, die als Programm dient) ist eben doch die Einhaltung einer erkennbaren Rundläufigkeit, eines A-B-A, eine Forderung der Logik, der man sich nicht gern entschlügt. Unter Voraussetzung eines solchen Bedürfnisses des Zurückkommens des Endes auf den Anfang ist aber die Sonatenform doch wirklich ein so imponierender Kunstbau, daß man noch nicht daran zu verzweifeln braucht, daß er sich noch lange mit immer neuem Inhalt füllbar erweise (170 f.).

Neben dem ästhetischen Argument für die Überlegenheit der Sonatenform ist es eine geschichtsphilosophische Begründung, mit der affirmativ oder kritisch die historische Vorrangstellung der Sonatenform behauptet wird. E. Naumann wendet sich gegen die von der Neudeutschen Schule ausgehende Polemik, „die die Kunstformen der Musik, so z. B. die Sonatenform, und zwar sowohl in der Gestalt der Sonate, wie der Symphonie, für poesielose Producte der Theorie, oder für veraltete und von der Gegenwart überwundene Stylweisen der Tonkunst erklären“ (*Die Tonkunst in ihren Beziehungen zu den Formen und Entwicklungsgesetzen alles Geisteslebens*, Bd. I, Bln 1869, 288). Er sieht im Gegenteil die Sonatenform „am meisten dem Geiste der Gegenwart“ entsprechen, indem er dem bekannten ästhetischen Argument vom idealen Ausgleich der Gegensätze dessen gedankliche Verlängerung ins Geschichtsphilosophische anfügt (wobei er auf dieser letzteren Ebene den bei ihm ebenfalls mitgedachten Aspekt, die Möglichkeit einer Unversöhnlichkeit der Gegensätze, unerörtert läßt):

ibid.: Es ist bekannt, daß der durch die Sonatenform, der auch die Sinfonie angehört, gegebene Haupt-Absatz eines Tonstückes durch dessen ersten und zweiten Theil markirt wird. Der erste Theil entwickelt die beiden Themata der Sonate in ihrem Nebeneinander oder Gegenüber; der zweite Theil steigert den hierdurch gegebenen Gegensatz, in der sogenannten Durchführung, bis zum Conflict und Kampf..., um sie endlich, in der Reprise... entweder zu versöhnen und zu verschmelzen, oder die zwischen ihnen gähnende Kluft, nach vergeblich versuchter Annäherung, als eine, in poetischem Sinne, unausfüllbare erscheinen zu lassen (163);

Es fragt sich jedoch, ob nicht, z. B. in der Instrumentalmusik, die uns schon bekannte Sonatenform gerade diejenige ist, die am meisten dem Geiste der Gegenwart entspricht. Will doch auch der Geist unserer Zeit eine Versöhnung der Gegensätze, wie sie die Tonkunst in der Sonate versinnbildlicht, in Staat und Leben bewirken... So werden wir also immer wieder auf die Sonate, als die jüngstentwickelte unter den musikalischen Kunstformen, zurückgewiesen. Um so mehr, da sie sich die höchst ideale Aufgabe aller Kunst überhaupt gestellt hat: die Verschmelzung nämlich verschiedener oder entgegengesetzter Principe und Motive in eine höhere Einheit. Darum dürfte sie auch nicht nur noch lange, sondern vielleicht für alle Zeiten die genialste und verklärteste Manifestation aller musikalischen Kunstentwicklung bleiben (289).

Eine geschichtsphilosophische Grundlegung des ästhetischen Ranges der Sonatenform, bei der ebenfalls der Begriff der „Versöhnung“ – hier noch deutlicher als Terminus im Sinne von G. W. Fr. Hegels *Phänomenologie des Geistes* – eine entscheidende Rolle spielt, unternimmt E. Nobbe, der die Geschlossenheit der Sonatenform durch die in der Reprise erfolgende „Wiederversöhnung des Themas mit seinen sich ebenfalls negierenden Realisierungen“ gewährleistet sieht (*Die thematische Entwicklung der Sonatenform im Sinne der Hegel'schen Philosophie betrachtet*, Würzburg 1941, 86). In der von Naumann bereits 1869 hervorgehobenen Eigenschaft, die in der Realität verweigerte Versöhnung der Gegensätze ästhetisch zu gestalten, sieht Th. W. Adorno hundert Jahre später den Grund für das widersprüchliche Verhältnis der Sonatenform (die er meist unter dem begrifflichen Kürzel „Sonate“ behandelt) zu Statik und Dynamik:

[*Über Form in der Neuen Musik*], in: *Form in der neuen Musik*, hg. von E. Thomas (Mainz 1966): Das trotz allem statisch-symmetrische Schema der Sonate weigerte sich deren Wesen, der Dynamik. Diese war, einmal von der Sonate entbunden, nicht durch die Sonate aufzuhalten. Wollte man geschichtsphilosophisch deuten, was im Verhältnis zu den Formen sich zutrug, so wäre wohl daran zu erinnern, daß in der realen Gesellschaft die vom Liberalismus gelehrte Harmonie von Einzelinteresse und Gesamtinteresse mißlang (11).

(4) In neuerer Zeit hat sich im angelsächsischen Sprachbereich die Erweiterung des als zu schematisch empfundenen Terminus Sonatenform durch die Postulierung eines „SONATA PRINCIPLE“ angebahnt. In diesem theoretischen Konzept werden verschiedene kritische Vorbehalte, die im ersten Drittel des 20. Jh. gegen die Formenlehre formuliert worden sind, zusammengeführt und für eine Weiterverwendung der Termini Sonatenform und sonata form fruchtbar gemacht. Die beiden wichtigsten Traditionen, in denen dieses Konzept steht, sind D. Fr. Toveys Auflösung des schematischen Sonatenform-Konzepts in einen umfassend gedachten zugrundeliegenden „sonata style“, der diverse formale Realisierungsmöglichkeiten kennt („Sonatenformen“; vgl. das Zitat. oben, II. (4)), und H. Schenkers durch seine emigrierten Schüler seit den 1930er Jahren in den Vereinigten Staaten heimisch gemachtes, an der Auskomponierung der Tonalität orientiertes, gleichsam organisches Sonatenform-Konzept. Die Betonung des harmonischen Aspekts der Sonatenform, der in der Musiktheorie um 1950 der Rang einer Wiederentdeckung zukommt (vgl. L. Ratner, *Harmonic Aspects of Classic Form*, JAMS II, 1949), bildet dafür eine wichtige Grundlage. Die in der Kompositionslehre und Musikästhetik des 19. Jh. durchgängig vertretene Auffassung vom singulären historischen und ästhetischen Rang der Sonatenform wird in das Konzept übernommen und eigens begründet. Erstmals findet sich der Terminus sonata principle, in dem diese Überlegungen zusammenlaufen, 1952 bei Ph. Barford; das „Sonatenprinzip“ wird im Unterschied zu dem auf ein Formschema bezogenen Begriff Sonatenform zu einer „Weise musikalischen Denkens“ erweitert und verallgemeinert:

*The Sonata-Principle* (MR XIII, 1952): To a considerable extent, the history of music in the eighteenth century is correlative with the development of the sonata-principle – an inclusive and synthetic mode of musical thought not sufficiently explained by the traditional account of sonata-form or of the conventional structure of the sonata as a whole (255);

The sonata-principle... is neither the abstract principle of sonata-form, nor the concrete principle of unity in variety animating any individual sonata or sonata movement. It is the higher synthesis comprehending both, a principle of musical thought observing an objective formal ideal but deriving its wealth of content from the universe of human experience (260).

Das „sonata principle“ erscheint demnach als ein um den Vorgang von Spannung und Lösung organisiertes Kompositionsprinzip, das in dieser Weise eine musikalische Epochenwende indiziert. Diesem Gedanken widmet W. Mellers eine umfangreiche monographische Darstellung:

*The Sonata Principle (from c. 1750)* (London 1957): The second half of the eighteenth century is a crucial turning-point in the history of European music. During this period a revolutionary principle of composition was created. We call it Sonata Form, though the term is misleading because it suggests that „form“ can exist independent of the musical „content“. Sonata, like fugue, is not so much a form as a principle, an approach to composition... One might even say that there is no such thing as sonata form; there are only sonatas (3).

Seitdem ist das im Bild von Vordergrund und Hintergrund gedachte Verhältnis von (scheinbar schematischer) Sonatenform und (dahinter lebendig wirkendem) Sonatenprinzip für die historischen, analytischen und ästhetischen Überlegungen im Zusammenhang mit dem Begriff Sonatenform bestimmend geworden. Daß bis in die 1960er Jahre hinein der Modulationsgang des Formprinzips in der Darstellung das Übergewicht hat, ist ein Reflex der Wiederentdeckung dieses Aspekts in der jüngeren Musikwissenschaft. Dem „Prinzip“ gegenüber erscheint der Begriff der „Form“ als eine – in der jeweiligen Konkretion des Prinzips freilich notwendige – Verengung:

E. T. Cone, *Musical Form and Musical Performance* (New York 1968): But more important than the form as a pattern is the unifying principle behind it, which, I believe, is not to be found in its bithematicism, or its developmental aspect, or its binary or ternary (take your choice!) structure. Let us recall for a moment that the principle underlying both the fugue and the concerto was the recurrence of the theme at every important point of harmonic arrival. The corresponding principle for the Classical style – let us call it the sonata principle for want of a better term – is somewhat more complex. It requires that important statements made in a key other than the tonic must either be re-stated in the tonic, or brought into a closer relation with the tonic, before the movement ends. Expressed thus, the principle covers many aspects of formal treatments (76 f.).

Die bisher umfassendste Darstellung der Sonatenform als Realisierung des mit dem Begriff „sonata principle“ benannten Kompositionsstils findet sich in Ch. Rosens Monographie, die bezeichnenderweise den Begriff Sonatenform bereits im Titel pluralisiert. Gegenüber älteren Erörterungen wird die Frage nach der thematischen und der harmonischen Bestimmtheit des Prinzips wieder zu einem Ausgleich gebracht:

*Sonata Forms* (New York u. London [1980] 21988): The structure is elucidated thematically: it is not, in the end, helpful to claim that sonata form is basically harmonic rather than melodic... Sonata style is essentially a coherent set of methods (162);

The principle of recapitulation as resolution may be considered the most fundamental and radical innovation of sonata style (284).

In diesem Sinne werden in J. Websters Art. *Sonata form* des New GroveD (London 1980) die Begriffe „sonata form“ und „sonata principle“ in einer lapidaren Definition zusammengebracht:

Sonata form. The most important principle of musical design, from the Classical period to the 20th Century (XVII, 497 a).

Lit.: VL. HELFERT, Zur Entwicklungsgesch. d. Sonatenform, AfMw VII, 1925; V. URBANTSCHITSCH, Die Entwicklung d. Sonatenform bei Brahms, StMw XIV, 1927; F. SALZER, Die Sonatenform bei Franz Schubert, ibid. XV, 1928; K. WESTPHAL, Die romantische Sonate als Formproblem, SMZ LXXIV, 1934; W. ST. NEWMAN, Art. Sonate, MGG XII, 1965; KL. SCHWEIZER, Die Sonatensatzform im Schaffen Alban Bergs, Freiburger Schriften zur Musikwiss. I, Stuttgart 1970; H. FLADT, Zur Problematik traditioneller Formtypen in d. Musik d. 20. Jh., Berliner musikwiss. Arbeiten VI, München 1974; C. DAHLHAUS, Formenlehre u. Gattungstheorie bei Adolf Bernhard Marx, in: Fs. H. Sievers, Tutzing 1978; DERS., Ästhetische Prämissen d. „Sonatenform“ bei Adolf Bernhard Marx, AfMw XLI, 1984; J. WEBSTER, Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity, 19th Cent. Music II, 1978/79 u. III, 1979/80; DERS., The general and the particular in Brahms's later sonata forms, in: Brahms studies: Analytical and historical perspectives, Oxford 1990; B. SHAMGAR, On locating the retransition in classic sonata form, MR XLII, 1981; J. FORNER, Zum Sonatenform-Problem bei Béla Bartók, JbP IV, 1981/82; V. PALMER, The application of the sonata principle to structure in „La Clemenza di Scipione“ by Johann Christian Bach, Indiana Theory Review VI, 1982/83; SH. DAVIS, Heinrich Christoph Koch, the classic concerto, and the sonata-form retransition, The Journal of Musicology II, 1983; F. GHERSKOVIC, Su un' invenzione di Johann Sebastian Bach. Intorno all' origine della forma sonata classica, Nuova RMI XVII, 1983; J. R. STEVENS, Georg Joseph Vogler and the „second theme“ in sonata form: some 18th-cent. perceptions of mus. contrast, The Journal of Musicology II, 1983; R. GWILT, Sonata-allegro revisited, Theory Only VII, 1984; U. HÖLL, Studien zum Sonatensatz in d. Klaviersonaten Joseph Haydns, Frankfurter Beitr. zur Musikwiss. XVII, Tutzing 1984; S. SCHMALZRIEDT, Charakter u. Drama. Zur historischen Analyse von Haydnschen u. Beethovenschen Sonatensätzen, AfMw XLII, 1985; H.-J. HINRICHSSEN, Die Sonatenform im Spätwerk Franz Schuberts, AfMw XLV, 1988; DERS., „Romantische Harmonik“ u. „klassisches Sonatenprinzip“. Zum harmonischen Funktionswandel d. Sonatenexposition im 19. Jh., AfMw L, 1993; SC. B. BURNHAM, The role of sonata form in Adolf Bernhard Marx's theory of form, Journal of music theory XXXIII, 1989; R. GRAYBILL, Sonata form and Reicha's *Grande Coupe binaire* of 1814, Theoria IV, 1989; J. S. ADRIAN, The ternary-sonata form, Journal of music theory XXXIV, 1990; D. BEVERIDGE, Non-traditional functions of the development section in sonata forms by Brahms, MR LI, 1990; J. M. HARUTUNIAN, Haydn and Mozart: Tonic-dominant polarity in mature sonata-style works, Journal of musicological research IX, 1990; ST. HINTON, „Natürliche Übergänge“: Heinrich Schenkers Begriff von d. Sonatenform, Musiktheorie V, 1990; M. WALDURA, Monomotivik, Sequenz u. Sonatenform im Werk Robert Schumanns, Saarbrücker Studien zur Musikwiss., N. F. IV, Saarbrücken 1990.