

**B**ärenreiter  
**S**tudienbücher  
**M**usik

Thomas Schmidt - Beste



# Die Sonate

Geschichte – Formen – Ästhetik

Bärenreiter  
Studienbücher  
Musik

Herausgegeben von  
Silke Leopold  
und  
Jutta Schmoll-Barthel

Band 5

Thomas Schmidt-Beste

# Die Sonate

Geschichte – Formen – Ästhetik



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

eBook-Version 2019

© 2006 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Umschlaggestaltung: Jörg Richter, Bad Emstal-Sand, unter Verwendung  
des Bildes »Beethoven, die Mondscheinsonate komponierend (1801)«.

Gemälde, um 1890 (Vogel), © akg-images

Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel

Korrektur: Ingeborg Robert

Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding

Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt

ISBN 978-3-7618-7079-2

DBV 145-01

[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

# Inhalt

<b>Vorwort</b> .....	7
----------------------	---

## I. Definitionen 9

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

## II. Formen 30

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

Sonatenkomposition nach 1830	145
Motivgemeinschaft – Ableitung – Entwickelnde Variation	150
Zitate	157
Tonarten	159
Integration auf mehreren Ebenen: Schumanns Klaviersonate op. 11	160
Die Verschmelzung des Zyklus mit der Sonatensatzform: Liszts h-Moll-Sonate	162
<b>Sonaten im 20. Jahrhundert</b>	168
Die Sonate in der Tradition des 19. Jahrhunderts	169
Die neoklassizistische und historistische Sonate	175
Die Sonate als »Klangstück«	178
Die eklektische Sonate	182
<b>III. Funktion und Ästhetik</b>	<b>186</b>
Orte und Anlässe	186
Zielgruppen: Profis, Kenner und Liebhaber	190
Gelehrter Stil	193
Virtuosität	196
Der Sonatensatz als ästhetisches Paradigma	200
Absolute Musik? Zur Bedeutung und Programmatik von Sonaten	203
<b>IV. Besetzungen</b>	<b>208</b>
<b>Entwicklungen im 17. und 18. Jahrhundert</b>	209
Anzahl der Instrumente	209
Die Ensemblesonate	209
Die geringstimmige Sonate	210
Art und Spezifik der Instrumente und des Ensembles	216
Die Besetzung der Basstimme	220
Andere Instrumente	221
Der Umbruch um 1750	225
<b>Die Epoche der Klaviersonate</b>	227
Beethoven, Clementi und das 19. Jahrhundert	233
Die Klaviersonate im 20. Jahrhundert	237
<b>Klavier und andere</b>	238
Melodieinstrument mit Klavier oder Klavier mit Melodieinstrument?	238
Die Duosonate des 19. Jahrhunderts als »Anti-Virtuoson-Sonate«	245
Andere Instrumente	249
Entwicklungen im 20. Jahrhundert	250
<b>Sonderfall I: Die Sonate für unbegleitetes Soloinstrument</b>	252
<b>Sonderfall II: Die Orgelsonate</b>	254
Literatur und Editionen	257
Register	262

## Vorwort

Was ist eine Sonate? Wörtlich übersetzt bedeutet der Begriff »Klangstück« – und so ist die Sonate möglicherweise der Inbegriff von Instrumentalmusik überhaupt. Jedenfalls handelt es sich bei der Sonate um die älteste und langlebteste Form »reiner« Instrumentalmusik, von deren Anfängen kurz vor 1600 bis in die Gegenwart. Von einer Gattungsgeschichte im engeren Sinne kann daher kaum die Rede sein: Die vielstimmigen Ensemblesonaten Giovanni Gabriellis haben kompositorisch ebenso wenig mit den Klaviersonaten Beethovens gemeinsam wie die Triosonaten Corellis mit den Kompositionen von Pierre Boulez – außer eben, dass es sich eben immer um »reine« Instrumentalmusik handelt.

Das vorliegende Buch beschreibt daher vor allem Wandlungen und Entwicklungen, durchaus auch Höhepunkte und Ausnahmerecheinungen, immer in möglichst enger Einordnung in den historischen Gesamtkontext. Erwartungsgemäß steht dabei, nach den verschiedensten Definitionen, die musikalische Faktur, die »Form« im Vordergrund, nicht nur im Sinne der viel zitierten »Sonatensatzform« (obwohl die natürlich auch nicht zu kurz kommt), sondern auch derjenigen Strukturen, die dieser vorausgehen (z. B. Canzonensatz, Tanzsatz, Fuge, Basso continuo) bzw. auf sie folgen (z. B. serielle, historistische und postmoderne Techniken). Das darauffolgende Kapitel betrachtet die musikalischen Entwicklungen im Gegensatz dazu aus der Perspektive des gesellschaftlichen und ästhetischen Umfeldes: Wer komponierte Sonaten, warum und für wen wurden Sonaten geschrieben, wer spielte, kaufte, hörte Sonaten? Schließlich wird nach den Besetzungen der Sonate gefragt: Was genau ist eine »Triosonate«? Warum gibt es erst eigentlich ab der Mitte des 18. Jahrhunderts Klaviersonaten? Wodurch unterscheidet sich eine Sonate für Klavier und Violine von einer Sonate für Violine und Klavier? All dies wird nicht nur im großen Bogen beschrieben, sondern – soweit der Platz es erlaubt – auch exemplarisch im Detail.

Im Zentrum steht dabei natürlich die Musik selbst. Viele Kompositionen werden sehr ausführlich untersucht, andere werden durch Aufgaben und Fragen zum eigenen Weiterarbeiten ihrerseits Gegenstand der Analyse. Der Text des Buches kann zwar auch ohne die Aufgaben und Fragen gelesen werden und steht für sich; zur vertieften Einarbeitung und zur Überprüfung des eigenen Verständnisfortschritts dürfte ihre Bearbeitung bzw. Lösung allerdings doch von Interesse sein. Die Anzahl und der Umfang der Notenbeispiele wurde – der Übersichtlichkeit halber und um den Umfang des Bandes nicht zu sprengen – dennoch eher

gering gehalten. Dies gilt vor allem für die Werke von Komponisten, deren Sonaten in zahlreichen Ausgaben leicht erhältlich sind: Corelli, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Liszt, Brahms. Hier sind nur in Einzelfällen, um eine bestimmte Aussage zu verdeutlichen, Notenbeispiele abgedruckt; ansonsten wird empfohlen, bei der Lektüre des Buches die entsprechenden Ausgaben immer zur Hand zu haben (im Anhang findet man eine Liste der empfohlenen Editionen).

Wie bei jedem umfangreichen, über einen längeren Zeitraum hinweg entstandenen Publikationsprojekt ist dies schließlich auch der Ort, den vielen Personen zu danken, die dazu beigetragen haben, dass dieses Studienbuch nun vorliegt. An erster Stelle ist hier Silke Leopold zu nennen, die Mitherausgeberin der »Bärenreiter Studienbücher Musik«: Sie traute mir zu, den Sonaten-Band in dieser Reihe zu verfassen. Jutta Schmoll-Barthel hat die Fertigstellung in gewohnt kompetenter und ebenso gewohnt heiterer Art und Weise begleitet und betreut. Gedankt sei ferner Ingeborg Robert für das gründliche Korrekturlesen des Manuskriptes und Doro Willerding für das außerordentlich gelungene Layout. Ferner bin ich den Studierenden einer Folge von »sonatenbezogenen« Lehrveranstaltungen am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg zu Dank verpflichtet; sie haben durch ihre Fragen und Diskussionsbeiträge meinen Blick auf eine Vielzahl von Aspekten geschärft und vertieft. Das Dachgeschoss des Heidelberger Seminars war einmal mehr Ort langer Diskussionen und seine Bewohner heilsame Kontrollinstanzen, vor allem Rüdiger Thomsen-Fürst, Joachim Steinheuer und Norbert Dubowy. Meine Eltern haben mir in der heißen Phase des Schreibens im Sommer 2003 verlängertes Asyl am Bodensee gewährt, als angesichts der noch heißeren Außentemperaturen in Heidelberg an konzentriertes Arbeiten nicht mehr zu denken war; meine Frau Helga Beste hat zum wiederholten Male die Geistesabwesenheit ihres buchschreibenden Ehemanns erduldet. Zu guter Letzt aber gilt mein Dank in der Rückschau den zwei Personen, die mich vor zweieinhalb Jahrzehnten als erste mit den praktischen und theoretischen Aspekten des Sonatenwesens vertraut gemacht haben: meiner Geigenlehrerin Ursula Engeli-Voigt und meinem Musiklehrer Michael Auer.

Bangor, Wales, Juni 2006

# I. Definitionen

Jeder, der sich für klassische Musik interessiert und ein Instrument gelernt hat, hat schon Sonaten gespielt und verbindet somit auch etwas Bestimmtes mit dem Begriff »Sonate«: die Pianisten wohl am ehesten Ludwig van Beethovens Klavier-sonaten; die Organisten Johann Sebastian Bachs Orgelsonaten, vielleicht auch diejenigen Felix Mendelssohn Bartholdys oder Josef Rheinbergers; die Geiger – je nachdem, ob an älterer oder neuerer Musik interessiert – vermutlich Arcangelo Corellis und Antonio Vivaldis Werke einerseits, andererseits wiederum Beethovens Sonaten (Stichworte: »Frühlingssonate«, »Kreutzer-Sonate«) und dann wohl noch die großen romantischen Sonaten des späten 19. Jahrhunderts, also die von Johannes Brahms, César Franck und anderen. Auch Spieler und Spielerinnen anderer Instrumente sehen die Gattung aus ihrem eigenen Blickwinkel. Der Gambist mag wiederum Bach als Hauptvertreter ansehen, der Flötist Johann Joachim Quantz, der Bratschist dagegen Paul Hindemith.

Wer in der Schule beim Musikunterricht aufgepasst hat, wird sich zudem an die »Sonatensatzform« erinnern, dieses Gebilde aus Exposition, Durchführung und Reprise, das angeblich die Instrumentalmusik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts dominiert und das dennoch mehr von Ausnahmen als von Regeln zu leben scheint. Und selbst wenn dem nicht so wäre: Es gab ja auch Sonaten vor der Sonatensatzform. Schon Giovanni Gabrieli publizierte Ensemblesonaten, und Corellis Triosonaten gelten als einer der Höhepunkte der Instrumentalmusik des Barockzeitalters. Auch diese Triosonaten bestehen wie der klassisch-romantische Standardzyklus aus vier Sätzen, aber darin erschöpfen sich die Gemeinsamkeiten schon beinahe, denn die Form der einzelnen Sätze folgt den Regeln und Gebräuchen des späten 17. Jahrhunderts. Das hier zu nennende Stichwort »Suitensatz« ist dabei aber, wie wir sehen werden, ebenso vieldeutig wie das der Sonatensatzform. Die Antwort darauf, was eine Sonate nun wirklich sei, kann also auch das Formkonstrukt »Sonatensatzform« nicht geben; eine Gattung (oder vielleicht auch nur ein Sammelbegriff), die über 400 Jahre, von den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, praktiziert wurde, unterliegt fast zwangsläufig vielfältigen Wandlungen, zumal was die Form betrifft.

Es sieht demnach so aus, als ob der gemeinsame Nenner, unter dem sich alle als »Sonate« bezeichneten Stücke fassen lassen, sehr klein sei. William S. Newman, dessen über 2200 Seiten starke *History of the Sonata Idea* (3 Bände, 1959–1969)

immer noch das Standardwerk der Gattung ist, fasst diesen Nenner – so wie er sich aus seiner Sicht ergibt – wie folgt zusammen: »The sonata is a solo or chamber instrumental cycle of aesthetic or diversional purpose, consisting of several contrasting movements that are based on relatively extended designs in ›absolute music‹« (Bd. 1: *The Sonata in the Baroque Era*, S. 7). Ins Deutsche übertragen und in einzelne Aspekte aufgegliedert, müsste eine Sonate, um als solche gelten zu dürfen, demnach folgende Kriterien erfüllen:

- Reine Instrumentalmusik ohne Mitwirkung von Singstimmen.
- Die Besetzung ist solistisch (nicht wie im Orchester chorisches, d. h. mit mehreren Mitspielern pro Stimme).
- Die Zahl der Spieler bzw. Einzelstimmen ist niedrig.
- Die Komposition ist nicht an eine bestimmte Funktion gebunden; sie ist Kunst um ihrer selbst willen oder Kunst zur Unterhaltung.
- Die Komposition besteht aus mehreren kontrastierenden Sätzen (oder längeren Abschnitten).
- Die musikalischen Strukturen sind relativ ausgedehnt und komplex.
- Es handelt sich um »absolute« Musik, d. h. Musik ohne zugrunde liegendes Programm oder außermusikalischen Inhalt.

Das klingt sehr allgemein – und dennoch wird sich selbst hier noch zum einen oder anderen Punkt Widerspruch regen. Während man sich auf die solistische instrumentale Besetzung noch wird einigen können, werden wir sehen, dass sich die kleine Besetzung und die Mehrsätzigkeit erst im Laufe des 17. Jahrhunderts als Norm – oder zumindest als Regelfall – herauskristallisieren; und auch Funktion und Bedeutung der Sonate sind einem stärkeren historischen Wandel unterworfen, als die plakative Definition nahe legt. Als Ausgangspunkt dafür, warum ein Stück »Sonate« genannt und nicht mit irgendeinem anderen Begriff belegt wurde, ist Newmans Kriterienkatalog dennoch hilfreich; das wird sich im Folgenden vor allem im direkten Vergleich mit anderen Gattungen herausstellen.

Warum aber werden Musikstücke überhaupt »Sonate« genannt? Wie die meisten musikalischen Begriffe stammt auch das Wort Sonate oder »sonata«/»suonata« aus dem Italienischen. Es handelt sich um das zum Substantiv gewordene Partizip des Verbs »sonare« oder »suonare«, was so viel bedeutet wie »klingen«, »erklingen lassen« und infolgedessen auch »ein Instrument spielen«. Eine »sonata« ist also zunächst eine wie auch immer geartete Komposition, die auf einem Instrument oder auf Instrumenten gespielt wird, ein »Spielstück«; der dazugehörige Ausführende, der Spieler, ist der »sonatore«. In dieser allgemeinen Bedeutung und Verwendung ist der Begriff auch schon sehr alt, wesentlich älter als die Sonate im Sinne einer musikalischen Gattung mit halbwegs genau zu definierenden

Eigenschaften. Schon um 1370 schreibt der italienische Schriftsteller Piero da Siena in seinem Epos *La bella Camilla* über instrumentales Musizieren: »E tesi v'eran tre padiglioni / e di stormenti v'ave gran sonate« (»Und es waren drei Pavillons aufgestellt / und es erklang großes Musizieren von Instrumenten«; zitiert nach Hans-Joachim Hinrichsen, Artikel »Sonata/Sonate«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, S. 2).

Schon sehr früh wird »sonare« (das Spielen auf einem Instrument oder auf Instrumenten) naheliegenderweise Teil eines Gegensatzpaares mit »cantare« (singen), entsprechend wird der »sonatore« dem »cantatore«/»cantore« gegenübergestellt, und eben auch die »sonata« der »canzona«, dem gesungenen Lied; der Begriff »cantata« (Kantate) als linguistisch unmittelbares Gegenüber hält dagegen erst im 17. Jahrhundert in die italienische Musik Einzug, wenn auch zu diesem Zeitpunkt als ebenfalls größer angelegte, mehrsätzliche Komposition musikalisch durchaus angemessen. Der große Schriftsteller Giovanni Boccaccio ist wohl der erste, der diesen Gegensatz explizit macht: In seinem *Decamerone* (um 1350) beschreibt er den Musiker Minuccio als »finissimo cantatore e sonatore« (»hervorragenden Sänger und Spieler«) und empfiehlt, ihn beim »sonare e cantare« anzuhören (zitiert ebenfalls nach Hinrichsen, S. 2).

Demnach ist eine Sonate zunächst nichts weiter als eine – in welcher Form und Besetzung auch immer – auf Instrumenten gespielte bzw. zu spielende Komposition. Im 16. Jahrhundert bezieht sich der Begriff somit auf die noch vergleichsweise seltenen Instrumentalstücke, die sich eben nicht auf vokale Modelle berufen oder (wie die Tabulaturen überhaupt Übertragungen bzw. Bearbeitungen von Vokalstücken sind, wie Bläserfanfaren oder Cantus-firmus-freie Zwischenspiele auf der Orgel. In einer Zeit, als die autonome Instrumentalmusik etwas war, was auf relativ wenige – eben die genannten – Kontexte beschränkt war, mochte diese Globaldefinition als »Spielstück« im Gegensatz zum »Gesangsstück« hinreichen. Ab der Wende zum 17. Jahrhundert hingegen, als sich vor allem in Italien, rasch aber auch in ganz Europa, eine blühende und sehr vielfältige Praxis der freien, d. h. nicht an vokale Modelle gebundenen Instrumentalmusik herausbildete, lag es nahe, für verschiedene Ausformungen dieser Praxis auch verschiedene Bezeichnungen zu suchen. Sonate als sehr allgemeiner Begriff eignet sich für eine solche Spezifizierung natürlich schlecht; es scheint daher Erfolg versprechender, im Vergleich mit den anderen für instrumentale Gattungen verwendeten Begriffen zumindest annäherungsweise herauszukristallisieren, was eine Sonate *nicht* ist.

## Sonata und Canzona

**Aufgabe:** Im Jahr 1637 veröffentlicht der Cremoneser Komponist Tarquinio Merula einen Sammeldruck mit dem Titel *Canzoni overo sonate* (»Canzonen oder auch Sonaten«); 1649 erscheinen Marco Uccellinis *Sonate over canzoni* (»Sonaten oder auch Canzonen«). Wie ist zu erklären, dass ein Instrumentalstück gleichzeitig eine »Sonate« und eine »Canzone« sein kann?

Wie erwähnt, bezieht sich der Begriff Canzona zunächst auf ein Stück Vokalmusik, ein Lied. Schon seit dem zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts (zuerst vermutlich bei Marc'Antonio Cavazzoni, *Recerchari, motetti, canzoni ... libro primo*, Venedig 1523) hatte es sich aber eingebürgert, die instrumentalen Bearbeitungen der in Italien zu der Zeit äußerst populären französischen Chansons (»canzoni francesi«) gleichfalls mit dem Titel »canzona« oder – wenn man genau sein wollte – »canzona da / per sonar« zu betiteln. Diese Begriffskombination erscheint wohl zuerst bei Nicola Vicentino, der das Schlusstück in seinen *Madrigali a cinque voci* (Mailand 1572) als »Canzone da sonare« bezeichnet; hier werden also die beiden – an sich einander widersprechenden – Begriffe in einem vereint, es handelt sich um »Lieder, die auf Instrumenten zu spielen sind«. Mit der Zeit verselbstständigt sich die »Canzona da sonar« zunehmend von ihren vokalen Modellen; was bleibt, ist allenfalls die Übernahme eines Soggetto – d. h. eines Kopfmotivs, das die Grundlage des imitativen Kontrapunktes bildet – aus einer bekannten Chanson. Gegen Ende des Jahrhunderts erscheint die typische Form der Canzona dann aber fast immer ganz losgelöst von einer vokalen Vorlage; beibehalten und für die Gattung als typisch angesehen wird allerdings ein vokaler Gestus des Soggetto, meist in der für die französische Chanson typischen rhythmischen Form lang – kurz – kurz zu Beginn.

The image shows a musical score for a Canzona, consisting of five staves. The staves are labeled from top to bottom: Cantus, Altus, Tenor, Sextus, and B. per l'org. The music is written in a common time signature (C) and uses a G-clef for the Cantus and Altus staves, and a C-clef for the Tenor, Sextus, and B. per l'org. staves. The Cantus staff features a melodic line with a distinctive rhythmic pattern: a long note (quarter note), followed by a short note (eighth note), then a short note (eighth note) followed by a long note (quarter note). This pattern repeats throughout the piece. The other staves provide a rhythmic accompaniment, with the B. per l'org. staff showing a similar rhythmic pattern to the Cantus staff.

The image shows a musical score for Giovanni Gabrieli's 'Canzon septimi toni'. It consists of two systems of four staves each. The first system begins at measure 4, and the second system begins at measure 8. The music is written in a style characteristic of the Venetian school, featuring complex polyphony with frequent intervallic leaps and changes in meter. The notation includes various clefs (soprano, alto, tenor, bass) and a key signature of one sharp (F#).

Notenbeispiel 1: Giovanni Gabrieli, *Canzon septimi toni* zu 8 Stimmen aus den *Sacrae Symphoniae*, Venedig 1597, 1. Chor, T. 1–11

In Notenbeispiel 1 ist die Eröffnungsgeste der »canzona alla francese« klar zu erkennen, ebenso die Tatsache, dass der Satz im weiteren Verlauf rein instrumental gedacht ist. Von abgerundeten, einem Textvers entsprechenden Phrasen in den Einzelstimmen ist nichts zu spüren, im Gegenteil: Phrasenlänge und Kontrapunkt sind nach der Vorstellung des Soggetto (das bis zur 12. Note reicht) jeweils in Art und Umfang ganz frei. Auch die Intervallik – mit vielen großen Sprüngen und Dreiklangsbrechungen – scheint instrumental gedacht. In der äußeren Form noch an den Ursprung in der französischen Chanson erinnert dagegen das häufige Wechseln vom zweizeitigen ins dreizeitige Metrum und zurück; die hier vorliegende Canzone weist nicht weniger als drei solcher Tripla-Episoden auf. Damit einher geht der Wechsel vom imitativen Kontrapunkt (der die geradtaktigen Abschnitte dominiert) zur Homophonie und die Gegenüberstellung von rasch bewegten und breiteren Passagen.

**Aufgabe:** Hören Sie sich eine der – mittlerweile sehr zahlreichen – Aufnahmen mit Canzonen und Sonaten von Giovanni Gabrieli an, wenn möglich mit Noten. Achten Sie auf die genannten Kriterien; sie müssten selbst beim ersten Hören deutlich zu erkennen sein. Ist bei den als Sonaten bezeichneten Kompositionen ein Unterschied zu den Canzonen hörbar oder sichtbar?

Gabrielis Sonaten – die vermutlich ersten überhaupt so betitelten Kompositionen – stehen in direkter Nachbarschaft zu seinen Canzonen in den beiden Sammeldrucken *Sacrae Symphoniae* (1597) und *Canzoni et sonate* (postum, 1615). Auf den ersten Blick scheinen die Übereinstimmungen größer als die Unterschiede. Die massive Schreibweise für mehrere Chöre mit insgesamt bis zu 22 Stimmen erzeugt in beiden Formen ein äußerlich ähnliches Klangbild. Was jedoch den Sonaten weitgehend fehlt, sind die typischen formalen und satztechnischen Elemente der Canzone: imitatorischer Beginn, Tripla-Episoden und rasche, virtuose Tonleiterpassagen. Der Gesamtcharakter ist ernster, dichter, getragener als der der tendenziell lebhaften Canzone.

Unter explizitem Bezug auf die Kompositionen Gabrielis formuliert Michael Praetorius diesen Unterschied zwischen Canzone und Sonate wenige Jahre später folgendermaßen: »*Sonada*. Sonata à sonando, wird also genennet, daß es nicht mit Menschen Stimmen, sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen, musicirt wird; Derer Art gar schöne in Ioh. Gabrielis und andern Autoren Canzonibus und Symphoniis zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der unterscheyd; Daß die Sonaten gar gravitetisch und prächtig uff Motetten Art gesetzt seynd; Die Canzonen aber mit vielen schwartzen Notten frisch, frölich unnd geschwinde hindurch passiren« (Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, Wolfenbüttel 1619, S. 24).

Im Hinblick auf Gabrielis Werke ist die Definition von Praetorius auch durchaus zutreffend. Dessen mehrhörige Ensemblesonaten repräsentieren aber – so grandios sie auch sind – nicht die Zukunft der Gattung; im Gegenteil beginnt sich ab den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts ein Sonatentypus durchzusetzen, der mit diesen Kompositionen wenig gemein hat. Bekanntlich findet – stark vereinfachend ausgedrückt – in den Jahren um 1600 ausgehend von Italien der Übergang vom stimmigen Ensemblesatz (mit Gleichwertigkeit und gleicher thematischer Dichte in allen Stimmen) zum hierarchisch geordneten Generalbass- oder Basso-continuo-Satz statt, in dem in der Regel ein bis drei Melodiestimmen über einem Bass stehen, der primär harmonische Funktion hat und durch Bezifferung von einem linearen Verlauf zu einem akkordischen Grundgerüst erweitert werden kann.

**Aufgabe:** Werfen Sie noch einmal einen Blick auf Notenbeispiel 1, diesmal auf die tiefste Stimme, den »Basso per l'organo«. Vergleichen Sie diesen Bass mit dem des folgenden Notenbeispiels, einem Ausschnitt aus der *Sonata con tre violini*, ebenfalls von Gabrieli.

Canto Primo

Canto Secondo

Canto Terzo

B. per l'org.

6

10

Notenbeispiel 2: Giovanni Gabrieli, *Sonata XXI »con tre violini«* aus den *Canzoni et sonate*, Venedig 1615, T. 1–13

Auch die großen Ensemblecanzonen der Jahre um 1600 weisen eine Art Harmoniebass auf, in Notenbeispiel 1 als »Basso per l'organo«, als »Orgelbass« bezeichnet, offensichtlich also mit der Option einer akkordischen Ausfüllung auf einem Tasteninstrument. Bei näherem Hinsehen handelt es sich hierbei aber um einen so genannten »Basso seguente«, ein Verdoppeln der jeweils tiefsten Stimme des Tonsatzes, nicht um eine eigenständig konzipierte Stimme. Die *Sonata con tre violini* dagegen, Gabrielis einzige Komposition im *stile moderno*, verfügt über eine eigene, selbstständige Bassstimme, deren für die weitere Entwicklung wichtigste Charakteristika sich wie folgt zusammenfassen lassen:

- Der Bass ist – gegen drei Oberstimmen in hoher Lage – immer tiefste Stimme und damit harmonisches Fundament.
- Er ist bis auf ganz kurze Pausen durchlaufend, d. h. zu keinem Zeitpunkt muss eine andere Stimme Bassfunktion übernehmen.
- Dem Bass kommt eine Doppelrolle als Harmonieträger und als Teilnehmer am motivischen Geschehen zu. In der imitatorischen Eröffnungssphrase leitet er sogar den polyphonen Prozess ein, zieht sich danach auf harmonietragende Haltetöne zurück, wird aber auch im weiteren Verlauf immer wieder für kurze Zeit motivisch, so in T. 13, 16 und 24.
- Dem »Basso per l'organo« ist (in der gedruckten Quelle in einem separaten Stimmbuch) eine nahezu identische Stimme »Basso se piace« – »wenn gewünscht« – beigegeben; der Orgelbass konnte demnach optional durch ein tiefes Melodieinstrument, eine Laute oder einen Streichbass, unterstützt werden.

Der Basso continuo kann also – um einem verbreiteten Missverständnis schon hier vorzubeugen – zusätzlich zu seiner Funktion als harmonisches Fundament durchaus auch an der melodisch-motivischen Entwicklung teilhaben. Der imitative Kontrapunkt bleibt vor allem in Stücken mit melodischem Bass weit verbreitet, wird aber von einer Norm zu einer Option. Dieser *stile moderno* (im Unterschied zum *stile antico*) hat seinen Ursprung seinerseits in der Vokalmusik, wo das polyphone Madrigal bzw. die polyphone Motette von meist klein besetzten, generalbassbegleiteten Formen weitgehend abgelöst wird. Und im Bereich der Instrumentalmusik verbindet sich gerade der neue Begriff Sonate sehr eng mit der neuen Satzart – man kann sagen, dass die Sonate zum instrumentalen Medium des neuen Stils schlechthin wird. Bei der weitgehenden Neuartigkeit der Stücke im *stile moderno* lag es für Komponisten und Verleger wohl nahe, einen unverbrauchten, neutralen Begriff zu wählen, der ohne die stilistischen, formalen und satztechnischen Konnotationen der Canzone war.

Das Problem einer begrifflichen Überschneidung zwischen Canzone und Sonate löst sich somit zumindest teilweise. Einerseits heißen auch sehr viele klein besetzte Kompositionen im *stile moderno* weiterhin Canzone; die genannten »Sonate overo Canzoni« von Merula werden vermutlich vom Komponisten genau so genannt, weil sich in ihnen der *stile moderno* (Assoziation: Sonate) mit imitativem Kontrapunkt und einem Wechsel zwischen geradtaktigen und Tripla-Abschnitten (Assoziation: Canzone) verbindet – und diese Verbindung wird geradezu zum Standard der ersten Jahrhunderthälfte. Andererseits wird man kaum noch eine Sonate finden, die im »alten« Stil gehalten ist, in größerem Ensemble und Basso seguente statt Basso continuo; diese Stücke heißen weiterhin Canzone. Auch die sich ab der Mitte des Jahrhunderts vollziehende Entwicklung von freier Abschnitts-

folge zu einer bestimmten Anzahl deutlich in Tempo und Charakter voneinander abgegrenzter Einzelsätze betrifft vor allem die Sonate, während die Instrumentalcanzone in dieser Zeit überhaupt im Rückgang begriffen ist. Die Tendenz, die Canzone mit der Technik der imitativen Polyphonie zu assoziieren oder sogar gleichzusetzen, schlägt sich dabei sogar in der wachsenden Tendenz nieder, nur den schnellen, fugierten Satz einer Sonate als Canzone zu bezeichnen (so etwa bei Henry Purcell).

## Sonata und Sinfonia

Der Begriff der Canzone ist aber nicht der einzige, mit dem sich die Sonate im 17. Jahrhundert überschneidet. Neben ihr kommt in dieser Zeit vor allem die »Sinfonia« als möglicher Störfaktor ins Spiel. Das mag aus heutiger Sicht befremdlich erscheinen, aber die in der klassisch-romantischen Gattungstradition entscheidenden Merkmale einer Sinfonie – Vielstimmigkeit und chorische Besetzung der Streicher – sind in der frühen Zeit noch nicht gegeben. Der griechische Begriff »symphonia« bedeutet zunächst nichts weiter als »Zusammenklang« oder ein »Zusammenspiel«, bezeichnet also – eigentlich genau wie Sonate – das Zusammenwirken mehrerer Stimmen oder Instrumente, allenfalls unter stärkerer Hervorhebung des »zusammen Erklingens«, also der Vielstimmigkeit. Giovanni Gabrieli *Sacrae Symphoniae* (1597) sind dementsprechend die Zusammenführung einer großen Vielfalt von Ensemblekompositionen, vokal wie instrumental.

Gleichwohl wurden mit dem Begriff vor allem instrumentale Gattungen assoziiert. Lesen wir erneut, was Praetorius dazu zu sagen hat: »*Sinfonia: rectius vero Symphonia* [...] wird von den Italiänern dahin verstanden, wenn ein feiner vollständiger Concentus, in Manier einer Toccaten, Pavanen, Galliarden oder andern dergleich Harmony mit 4. 5. 6. oder mehr Stimmen, allein uff Instrumenten ohn einige Vocalstimmen zu gebrauchen, componirt wird. Dergleichen Art von ihnen bißweilen im anfang (gleich als ein Praeambulum uff der Orgel) auch offft im mittel der ConcertGesängen per Choros adhibirt und gebraucht wird« (*Syntagma musicum*, Bd. 3, S. 24).

Oder, wenn man die farbenfrohe Sprache von Praetorius etwas reduziert:

- Jedes mehrstimmige Instrumentalstück – auch Tänze und dergleichen – kann als »sinfonia« bezeichnet werden.
- Sinfonien dienen oft als Einleitungs- oder Zwischenstücke in größeren Vokalwerken.

Mit dem ersten Kriterium kommen wir offenkundig nicht weiter; das zweite wird im Verlauf des 17. Jahrhunderts dagegen entscheidend. Anders als bei der Canzone, die sich – wenn überhaupt – primär durch satztechnische und formale Kriterien von der Sonate unterscheiden lässt, wurde der Unterschied zur Sinfonia offenbar vor allem funktional verstanden: Eine Sinfonia war anders als die meist für sich stehende Sonate oft Teil eines größeren kompositorischen Zusammenhangs, in der Regel ein instrumentales Einleitungsstück oder Zwischenspiel zu einer größeren Vokalkomposition oder auch einer Tanzfolge bzw. Suite.

Auch hier gilt wie bei der Canzone: Jede Sonate des 17. Jahrhunderts könnte auch als Sinfonia durchgehen, aber nicht jede Sinfonia als Sonate. Auf der einen Seite stehen Sammlungen mit selbstständigen Instrumentalkompositionen wie Adriano Banchieris *Ecclesiastiche sinfonie dette canzoni in aria francese per sonare et cantare* (1607) – sozusagen ein Kompendium aller bisher gefallenen Begriffe – oder Salomone Rossis ebenfalls 1607 publizierter Sammeldruck von *Sinfonie et Galliarde a tre, quatro, & a cinque voci* (also drei-, vier- und fünfstimmige Sinfonien und Galliardten), deren letzte Sinfonia mit »Sonata à 4« betitelt ist. Ebenso wie in den Sonaten vermischt sich in diesen Sinfonien der imitatorische Canzonestil mit der Basso-continuo-Technik des *stile moderno*. Vor allem in Rom hält sich noch lange Zeit der Begriff Sinfonia für klein besetzte Instrumentalmusik in freier, funktional nicht gebundener Form: Die klar mehrsätzigen Kompositionen von Alessandro Stradella (1644–1682) und Lelio Colista (1629–1680), unmittelbare Vorläufer der (ebenfalls römischen) Triosonaten Corellis, sind – obgleich in Form, Satz und Umfang nicht von zeitgenössischen Sonaten zu unterscheiden – als Sinfonien deklariert.

Auf der anderen Seite stehen Kompositionen, die als Einleitungs- oder Zwischenstücke – als Entraten – überliefert sind: Es handelt sich dann um kurze, klar gegliederte und oft homophone Kompositionen; der Einleitungscharakter schlägt sich in getragener Rhythmik und prägnanter, oft fanfarenartiger Motivik nieder. Ähnlich wie die Canzone als fugierter Binnensatz findet dieser Typus später als Einleitungssatz wieder in die mehrsätzliche Sonate Eingang; als für sich stehendes Stück wäre er in dieser Form kaum mehr als Sonate erkannt worden. Eine Ausnahme bildet hier allerdings der deutschsprachige Raum, wo ein andernorts als Sinfonia bezeichneter Einleitungssatz zu einem mehrsätzigen Vokal- oder Instrumentalwerk, der musikalisch dem Entrata-Typ oder dem polyphonen Canzonentyp entsprechen kann, wiederum gerne als »Sonata« bezeichnet wird, wie auch das *Kurtzgefaßte Musicalische Lexicon* von 1737 belegt: »Andere sagen, sie [die Sonata] sey fast wie eine *Symphonia*, oder musicalisches *Praeludium* und Vorspiel, welches vor einer Sing-Stimme vorher gehet« (zitiert nach Hinrichsen, »Sonata/Sonate«, S. 6f.).

Auch wenn sich der Begriff Sinfonia ab dem Anfang des 18. Jahrhunderts zunehmend auf die funktionale Bestimmung als Einleitungsstück für größere Vokalstücke (also Opern, Kantaten und Oratorien) verengt: Ganz eindeutig wird die Unterscheidung erst in dem Moment, in dem der Begriff Sinfonie wirklich und unmissverständlich die chorische Besetzung zumindest der Streicher voraussetzt, d. h. also ab dem zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts. Ein letzter Nachzügler der begrifflichen Verwirrung ist das Opus 1 von Johann Stamitz (1717–1757): Seine *Six sonates a trois parties* (Paris 1755) sind »faites pour exécuter ou à trois, ou avec toutes l'orchestre«, also entweder mit drei Instrumenten oder aber mit dem ganzen Orchester auszuführen.

## Sonata und Concerto

Der nächste Sammelbegriff für Ensemblesmusik ist der des »Concerto«. »Concertare« bedeutet entweder »wettstreiten«, »kämpfen« oder aber (spätantik-mittelalterlich) paradoxerweise »zusammenwirken«, »aufeinander abstimmen«. Folglich steht auch dieser Begriff – auf die Musik bezogen – im 16. Jahrhundert zunächst für Zusammenstellungen und Ensembles jedweder Art, ähnlich wie »Symphonia« für das Zusammenwirken von Instrumenten und Stimmen überhaupt: Ein »concerto di voci« ist ein Vokalensemble, ein »concerto di viole« ein Violonconsort etc. Ab dem Ende des 16. Jahrhunderts wird der Begriff dann vom abstrakten Konzept des Zusammenwirkens oder dem dieses Zusammenwirken ausführenden Ensemble auf die Musik selbst übertragen, bezeichnet also mehrstimmige Musikstücke. Vor allem der neue Typus der geistlichen Komposition für eine oder mehrere Solostimmen mit obligater Instrumentalbegleitung verbindet sich mit Concerto; für das gesamte 17. Jahrhundert traditionsbildend wirken die *Cento concerti ecclesiastici* von Ludovico Viadana (Venedig 1602) für ein bis vier Solostimmen und Generalbass. Möglicherweise lag den Zeitgenossen die Wahl von Concerto für diese Kompositionsform näher als die eines anderen Begriffs, da durch die Bedeutungskomponente des Wettstreitens im Wort »Concerto« der Kontrast der Solostimmen gegen den Bass bzw. der oft dialogisierende Gestus der Solostimmen untereinander deutlich zu Geltung gebracht werden konnte. So erklärt zumindest die (vor allem deutsche) Musiktheorie der Zeit die Anwendung des Begriffs – noch Johann Mattheson schreibt 1739, dass »der Nahm [Concerto] von certare, streiten, herkömmt, und so viel sagen will, als ob in einem solchen Concert eine oder mehr auserlesene Sing-Stimmen mit der Orgel, oder unter einander, gleichsam einen Kunst-Streit darüber führten, wer es am lieblichsten machen könne« (Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 222; Studienausgabe im Neusatz, hrsg. von Friederike Ramm, Kassel 1999, S. 330).

Wie dem auch sei: Obwohl somit das Vokalkonzert zur zahlenmäßig stärksten und vorerst wohl auch terminologisch passendsten Realisierung des Concerto wird, werden weiterhin andere Ensembleformen ebenfalls so genannt. Im vokalen Bereich werden mehrhörige Kompositionen im *stile antico* ohne Generalbass bisweilen als Concerti betitelt (z. B. die *Concerti ecclesiastici* von Adriano Banchieri, Venedig 1595); hier mag die Mehrhörigkeit das Element des Wettstreitens repräsentieren. Für uns, d. h. für die Abgrenzung zur Sonate, relevant ist dagegen die Tatsache, dass ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in zunehmendem Maße auch instrumentale Ensemblekompositionen als Concerto betitelt werden, darunter solche, die satz- und besetzungstechnisch ohne weiteres auch als Sonaten durchgehen können. Beispiele hierfür sind Marco Uccellinis *Sinfonici concerti ... per chiesa, è per camera* op. 9 für 1–4 Streichinstrumente und Basso continuo (Venedig 1667; wobei die einzelnen Stücke zu allem Überfluss mit »Sinfonia« überschrieben sind), Giovanni Maria Bononcini's *Concerti da camera a trè* op. 2 (Bologna 1685) oder Giuseppe Torellis *Concerto da camera à due violini, e basso* op. 2 (Bologna 1686), allesamt wichtige Vertreter der »Sonate« in musikalischem Sinne, d. h. der Geschichte der mehrsätzigen Komposition für kleines Instrumentalensemble mit Basso continuo. Erst langsam (und auch noch im mittleren 18. Jahrhundert beileibe nicht ausschließlich) bildet sich die Assoziation des Begriffs Concerto mit der Gegenüberstellung eines Solo-Instruments oder Solo-Ensembles (des »Concertino«) und einer chorisches besetzten Tutti- oder Ripieno-Gruppe heraus. Vor allem die endgültige Differenzierung zwischen Concerto/Concert und Sinfonia/Symphonie lässt noch lange auf sich warten, da etwa auch ein Concerto grosso durchaus nicht zwingend den Einsatz von Solisten voraussetzte. Entscheidend für die Abgrenzung zur Sonate ist dagegen die bereits bei der Sinfonia festgestellte und auch für das Concerto gültige Durchsetzung der orchestralen, d. h. chorischen Behandlung des Streicherensembles, unabhängig davon, ob dem Ensemble Solisten gegenüber treten oder nicht. Die sich aus dem Dialog zwischen Solo und Tutti ergebende Ritornellform des typischen barocken Solokonzerts, die es deutlich von fast allen Formen der Sonate unterscheidet, da dieser ein solcher Kontrast fehlt, ist insofern ein zwar griffiges, historisch aber sekundäres Differenzierungskriterium.

### **Sonate und Suite bzw. Partita**

Damit es aber nicht zu einfach wird: Während sich die terminologische Überschneidung der Sonate mit den konkurrierenden Gattungen Canzone und Sinfonia aus den angeführten Gründen im Lauf des 17. Jahrhunderts erledigt, tritt durch die Entwicklung der Sonate selbst eine weitere Gattung in unseren Blick: die Suite oder Partita.

Am Anfang des 17. Jahrhunderts wird der aus Frankreich kommende Begriff »suite« oder »suytte« (»Folge«, »Abfolge«) selbst in seinem Ursprungsland nur als loser Sammelbegriff für eine wie auch immer geartete Zusammenstellung von stilisierten Tanzsätzen gebraucht. Die Sätze selbst erscheinen mit den Titeln des jeweiligen Tanztypus: »Ballo«, »Corrente«/»Courante«, »Gagliarda«/»Galliarde« etc. In der Sonata finden sich zwar »tanzartige« Passagen, d. h. durch kontrollierte Abfolge von gleich langen Phrasen und einer Tendenz zu Homophonie/Homorhythmik bzw. zu wiederkehrenden rhythmischen Bildungen im Zweier- oder Dreiermetrum geprägt, aber keine vollständigen als Tänze strukturierten Sätze. Dies ändert sich nach der Jahrhundertmitte einerseits mit der Verfestigung der Tanzsätze zu standardisierten Abfolgen (wie der französischen Standardfolge Allemande–Courante–Sarabande, später mit anschließender Gigue), denen der Begriff »Suite« nunmehr regulär zugewiesen wurde. Andererseits geht mit der Durchsetzung fester Abfolgen von klar abgegrenzten Sätzen in den 1660er- und 1670er-Jahren auch der Einzug der Tanzsätze in die Gattung Sonate einher, zunächst in Italien, später in ganz Europa. Für diese Stücke bürgert sich der Begriff »sonata da camera« ein – »Kammersonate« – im Unterschied zur »sonata da chiesa«, der »Kirchensonate« mit fugierten schnellen Sätzen. Im Einzelnen wird hiervon weiter unten die Rede sein; folgende grundsätzliche Punkte sind aber festzuhalten:

- Sonate ist auch hier zunächst Sammelbegriff für Instrumentalmusik in tendenziell klein besetztem Ensemble: Die ersten »sonata da camera«-Drucke, in denen der Begriff nicht ohnehin eine Funktions- und keine Formbezeichnung ist, reihen Tanzsätze ohne erkennbare Aufteilung in feste Suiten aneinander, z. B. Giovanni Bononcini's *Sonate da camera, e da ballo* für ein bis vier Stimmen (Venedig 1667).
- Die Verfestigung zu standardisierten Tanzfolgen vollzieht sich in der Sonate zur selben Zeit wie in der Suite, d. h. in den 1680er- und 1690er-Jahren. Am Anfang des 18. Jahrhunderts sind die musikalischen Entsprechungen der beiden Begriffe – zumal im Heimatland des Wortes »Suite« – formal nicht zu unterscheiden; Sébastien de Brossard definiert in seinem *Dictionnaire* von 1703 die »Sonates da camera« als »suites de plusieurs petites pieces propre à faire danser« (»Suiten [oder Abfolgen] mehrerer kleiner, zum Tanzen geeigneter Stücke«), und Jean-Jacques Rousseau schreibt in seinem *Dictionnaire* (Paris 1768) im Artikel »Sonate«: »Il y a plusieurs sortes de sonates. Les Italiens les reduisent à deux especes principales. L'une qu'ils appellent sonate da Camera, sonates de Chambre, lesquelles sont composées de plusieurs Airs familiers ou à danser, tels à-peu-près que ces recueils qu'on appelle en France des suites.« (»Es gibt mehrere Arten von Sonaten. Die Italiener führen sie auf zwei Haupttypen zurück. Einen davon nennen sie *sonate da camera*, oder Kammer-sonaten, die aus mehreren bekannten oder Tanzliedern zusammengesetzt sind, etwa so wie die Sammlungen, die man in Frankreich *Suiten* nennt.«)

Zwei Unterschiede lassen sich allerdings festhalten. Erstens: Während in Frankreich, Deutschland und England die Verwirrung über einige Jahrzehnte komplett ist und reihenweise Drucke mit Titeln wie *Sonaten und Suiten* (D. Becker, 1674), *Sonades et suites* (François Couperin, 1726) oder *Sonate da camera [...] consisting of several suites* (Johann Christoph Pez, 1710) erscheinen, bürgert sich der Begriff Suite in Italien kaum ein; die Formulierung Rousseaus impliziert, dass dasselbe Stück in Frankreich »suite«, in Italien aber »sonata da camera« genannt würde. Der zweite, sich in ähnlicher Weise wie bei der Canzone langsam herausbildende Unterschied ist wieder der der Besetzung: Während mehrsätzliche Kompositionen – wohl nicht zuletzt durch das Vorbild der Triosonaten Corellis – tendenziell als Sonaten deklariert werden, wenn sie in einer der typischerweise kleinen Sonaten-Besetzungen daherkommen, mochte man größer besetzte Ensemblewerke (Orchesterwerke, wenn man so will) nicht so bezeichnen. Ebenfalls keine Sonaten sind Werke für Tasteninstrument solo. Aus dem 17. Jahrhundert sind ohnehin praktisch keine Sonaten für Cembalo oder Clavichord überliefert, und es lag somit für Komponisten und Verleger auch nicht nahe, eine entsprechende Tanzfolge als Sonate zu bezeichnen. Auch für diese Besetzung bürgert sich der Begriff Suite und nicht Sonate ein – wiederum vor allem in Frankreich (z. B. bei Jean Philippe Rameau, *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, Paris 1727–1731), aber auch in Deutschland, wie Johann Sebastian Bachs Englische und Französische Suiten (BWV 806–811 bzw. 812–817) belegen.

Mit dem Problem der Differenzierung zwischen Suite und Sonate ist das der Differenzierung zwischen Partita und Sonate eng verwandt. Das italienische Wort »partita« (französisch: »partie«, daraus abgeleitet im 17. und 18. Jahrhundert auch in Deutschland »Partie« oder »Parthie«) hatte in unterschiedlichen musikhistorischen Zusammenhängen die Bedeutung von Einzelstimme eines mehrstimmigen Satzes angenommen, seit dem Ende des 16. Jahrhunderts auch die eines Variationenzyklus oder eines Satzes daraus. Und seit dem späten 17. Jahrhundert bezeichnet Partita auch einen mehrsätzigen instrumentalen Zyklus, nach wie vor als Thema mit Variationen, aber zunehmend auch als Zyklus von Tanzsätzen. Nur durch eine besetzungstechnische wie regionale Zuspitzung grenzte sich die Partita rasch von der Suite und damit auch von der Sonate ab: Erstens erlangte der Begriff nur im deutschsprachigen Raum wirklich große Verbreitung, und er verengte sich dort zwar nicht ausschließlich, aber vor allem auf Musik für Tasteninstrumente. In der Nachfolge von Johann Kuhnau *Clavier Übung* (Leipzig 1689), der die darin enthaltenen Tanzsatzzyklen in »Partien« unterteilt, nennt auch Bach seine 1727 bis 1731 publizierte Reihe von sechs Klavierzyklen Partiten (BWV 825–830). Partita wird in der Folgezeit mehr oder weniger synonym mit »Suite für Tasteninstrument« und grenzt sich auf diese Weise recht deutlich von der Sonate ab, die sich, wie erwähnt, in der Mitte des 18. Jahrhun-

derts nur zögerlich mit dem Medium Tasteninstrument assoziiert, in dieser Besetzung aber kaum mit dem Tanzsatzzyklus.

Eine bezeichnende Überschneidung von Formkriterium und Besetzungskriterium bilden hierbei die drei Sonaten und drei Partiten für Violine solo von Johann Sebastian Bach. Die drei als »Sonaten« bezeichneten Stücke sind zwar als Werke ohne Basso continuo in einer eher atypischen Solobesetzung komponiert; für den Typus der viersätzigen Kirchensonate, den diese drei Kompositionen formal erfüllen, war aber zu Bachs Zeiten der Sonatenbegriff offenbar so allgegenwärtig, dass er seine Stücke kaum anders hätte nennen können. Die drei Partiten andererseits richteten sich – als Folgen von Tanzsätzen für unbegleitetes, akkordisch behandeltes Soloinstrument – begrifflich an den Gattungen für Tasteninstrument aus.

## **Sonate und freie Instrumentalgattungen: Toccata, Ricercar, Capriccio, Fantasie**

Der Vollständigkeit halber stehen am Schluss unseres Vergleichs noch die restlichen Typen der Instrumentalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts: Toccata, Ricercar, Capriccio und Fantasie. Mit der Toccata gibt es erfreulicherweise sowohl hinsichtlich der Besetzung als auch der Form praktisch keine Überschneidungen. Das italienische Wort »toccare« (»schlagen« oder »berühren«) bezog sich naheliegenderweise zunächst auf Schlaginstrumente, im übertragenen Sinne im Kontext der Militärmusik auch auf das signalartige Spielen von Blechblasinstrumenten. Seit dem 16. Jahrhundert wird der Begriff – es ist nicht ganz klar, warum – zunehmend und in der Folge nahezu ausschließlich mit dem Spielen von Lauteninstrumenten einerseits und Tasteninstrumenten andererseits in Verbindung gebracht; daher auch der heute antiquierte, aber einst sehr gebräuchliche deutsche Ausdruck »die Laute schlagen« oder »die Orgel schlagen«. Da somit das relevante Verb für das Spielen eines Tasteninstruments »toccare« war und nicht »sonare«, lag es kaum nahe, eine entsprechend besetzte Komposition »Sonate« zu nennen.

Als musikalische Gattung beschränkt sich die Toccata somit seit dem 17. Jahrhundert ausschließlich auf die Tasteninstrumente und setzt sich schon dadurch entscheidend von Sonate und Canzone ab. Formal ähnelt sie in mancher Hinsicht noch der Canzone (und damit im übertragenen Sinne auch der Sonate), durch oftmalige Übernahme eines vokalen Soggetto als Imitationsgrundlage, durch den Wechsel von homophonen und polyphonen Abschnitten, die nicht lang genug sind, um als »Sätze« gelten zu können. Ihre Herkunft aus der virtuosen Improvisationspraxis, aus dem freien Präludium (damit auch oft synonym verwen-

det), die sie auch in der Folgezeit nie verleugnet, grenzt sie aber auch, abgesehen vom verwendeten Instrument, zunehmend deutlich von der sich in Einzelsätzen verfestigenden und schematisierten Sonate ab. Durch das Verschwinden der Toccata aus der allgemeinen Musikpraxis in der Zeit nach 1750 wird die Frage sowieso hinfällig.

Die fugierte Durchführung eines vorgegebenen Themas steht ebenfalls im Zentrum des Ricercars, und auch diese Form konzentriert sich nach 1600 vor allem auf das Medium des Tasteninstrumentes. Dadurch und durch seine Tendenz zur strengen Durchführung eines einzigen Themas im *stile antico* – die zu einer bevorzugten Verwendung vor allem in pädagogischen Kontexten führte – ergeben sich zur zeitgenössischen Sonate kaum Überschneidungspunkte.

Die satztechnische und formale Freiheit wird auch mit dem Begriff des »capriccio« betont, der sich im 16. Jahrhundert in Italien für instrumentale wie vokale Formen einbürgerte. Gemäß der Wortbedeutung »Laune«, »besonderer Einfall«, auch »Eigensinn« kann als primäres Kriterium für das Capriccio nicht eine bestimmte Form, Satzart oder Besetzung gelten, sondern die Art der Ausführung; von einem Capriccio wurde erwartet, dass es in irgendeiner Form ungewöhnlich, »irrational« wirkte. Dies konnte die extravagante Behandlung eines Soggetto in Fugen- oder Variationenform sein, was die Komposition in die Nähe der Canzone, des Ricercar oder auch – wenn für Tasteninstrument – der Toccata rückt, wie bei Gabriello Puliti (*Fantasia, scherzi, et capricci da sonarsi in forma di canzone*, Venedig 1624) oder Ottavio Bariolla (*Capricci, ovvero canzoni a quatro*, Mailand 1594). Eine andere mögliche Ausfüllung des Begriffs ist die Verwendung besonderer, überraschender Effekte: Diese können satirischer Natur sein, wie in Tarquinio Merulas *Curzio precipitato ... et altre capricci* (Venedig 1638), in dem die Sage des antiken Ritters Marcus Curtius nach allen Regeln der pseudo-rhetorischen und musikalisch-tonmalerischen Kunst durch den Kakao gezogen wird; instrumental-tonmalerisch sind die Tierlaute in Carlo Farinas *Capriccio stravagante* (Dresden 1627); das Staunen über rein instrumentaltechnische Effekte ist Biagio Marinis Ziel in seinen Doppelgriff-Capricci aus den *Sonate, symphonie, canzoni ... con altre curiose & moderne inventioni* op. 8 (Venedig 1627).

Die freie Form, die Virtuosität und der Hang zum Tonmalerischen bleibt dem Capriccio auch in der Folgezeit erhalten, vor allem im Bereich der solistischen Violin- und Klaviermusik; man denke etwa an Niccolò Paganinis 24 Capricci für Solovioline. Was die Sonate betrifft, so ergibt sich eine terminologische Überschneidung zum Capriccio vor allem in der Frühzeit, d. h. in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo der Sonatenstil selbst noch hinreichend neu, flexibel und potenziell extravagant war; die geigerischen Effekte, die Biagio Marini oder Giovanni Battista Fontana in ihren Sonaten anbringen, sind kaum weniger »kapriziös« als die in den eigentlichen Capricci. Auch hier trägt die Verfestigung der

Sonate zu einer Abfolge von klar geschiedenen und typisierten Sätzen zur Trennung bei, die um 1700 vollzogen scheint.

Vor allem ein weiterer – und in diesem Zusammenhang der letzte zu behandelnde – Begriff erscheint dabei oft synonym mit dem Capriccio: die »Fantasia« oder »Phantasia«. Wie das Capriccio liegt im Wort die Assoziation der Freiheit des Einfalls und der Bearbeitung begründet; Michael Praetorius behandelt die beiden als »Capriccio seu Phantasia« unter einer einzigen Rubrik und erklärt sie wie folgt: »Wenn einer nach seinem eignen plesier und gefallen eine Fugam zu tractiren vor sich nimpt, darinnen aber nicht lang immoriret [= verbleibt], sondern bald in eine andere fugam, wie es ihme in Sinn kömpt, einfället [...] Und kan einer in solchen Fantasien und Capriccien seine Kunst und artificium eben so wol sehen lassen« (Praetorius, *Syntagma musicum*, Bd. 3, S. 21). Außer der Tatsache, dass sich der Begriff Fantasie im 18. Jahrhundert zunehmend auf Tasteninstrumente zu beschränken beginnt, lässt sich dem über das Capriccio Gesagte wenig hinzufügen: Die einschlägigen Kriterien sind freie Form, Einfallsreichtum, hohe Virtuosität.

Während jedoch die Abgrenzung zu Toccata, Ricercar und Capriccio in dem Moment hinfällig wird, in dem diese Formen aus der regulären Kompositionspraxis verschwinden, wird die Relation der Sonate zur Fantasie im 19. Jahrhundert noch einmal äußerst fruchtbar. Das hängt weniger an der Fantasie (deren grundsätzliche Bestimmungsmerkmale, obgleich in der individuellen Ausformung sehr variabel, eigentlich immer gleich bleiben) als an der Sonate: Wir werden sehen, dass der Anspruch des 19. Jahrhunderts auf freie Individualität in der Kunstausübung auch vor den Formen der Sonate nicht Halt macht. Spätestens mit den Werken Ludwig van Beethovens entwickelt sich ein intensiver (und teils mit beträchtlicher Härte geführter) Dialog darüber, wie viel »Fantasie« in der Gattung Sonate möglich und erlaubt war (einer Gattung, der in der Zwischenzeit die Attribute »ernst« und »formstreng«, für viele Zeitgenossen auch »konservativ« zugewachsen waren), ja inwieweit sich nicht überhaupt die Sonate überholt habe und durch die freie, dem modernen Kunstanspruch viel besser entsprechende Fantasie abgelöst sei. Werktitel wie »Sonata quasi una fantasia« (für Beethovens *Mondscheinsonate* op. 27/2) belegen, dass – einmal mehr – nicht jeder Komponist entscheiden konnte oder wollte, welcher Gattung seine Komposition zugehörte.

### Zusammenfassung: Besetzung, Form, Satz oder Funktion?

Wir haben gesehen, dass der Begriff Sonate – »Spielstück« – sich primär aus der Opposition der instrumentalen gegen eine vokale Besetzung definiert, er also zunächst jede wie auch immer geartete Komposition für Soloinstrument oder

Instrumentalensemble bezeichnen kann. Die Tatsache, dass er darüber hinaus eben keine Definitionen in sich trägt, macht ihn offen für alle Formen und Typen der Instrumentalmusik, was dazu führt, dass er sich vor allem im 17. Jahrhundert, in Grenzen aber auch im 18. und 19. Jahrhundert im positiven Sinne nicht zweifelsfrei definieren lässt. Bis auf wenige Ausnahmen ließe sich eine gegebene »Sonate« – je nach Epoche und individueller Form – auch als Canzone, Sinfonia, Concerto, Suite, Partita oder Fantasie bezeichnen. Die eindeutige Abgrenzung von anderen Gattungen oder Begriffen ist somit nicht immer einfach oder überhaupt möglich, ergibt sich im Großen und Ganzen aber einerseits aus einem epochenspezifischen Usus, andererseits durch die Opposition zu anderen Instrumentalformen, die entweder begriffsimmanent oder aber durch die Tradition weit genauer definiert waren. Es gab eben auch jede Menge Instrumentalstücke, die *keine* Sonaten waren.

Diese Differenzierung kann nach verschiedenen Kriterien erfolgen, die sich – kurz gefasst – in die Kategorien Besetzung, Form, Satz und Funktion einteilen lassen. Fassen wir also noch einmal zusammen, wie sich im 17. und 18. Jahrhundert instrumentale Kompositionen, die *nicht* Sonate genannt wurden, von dieser unterschieden oder zumindest unterscheiden konnten. Die jeweils wichtigsten Definitionsmerkmale sind dabei fett gedruckt.

	Besetzung	Form	Satz	Funktion
<i>Sonate</i>	<i>kleines Ensemble, erst ab ca. 1730 auch Tasteninstrument</i>	<i>17. Jh.: freie Abschnitts- oder Satzfolge 18. Jh.: mehrsätzig, festes Schema oder Tanzfolge</i>	<i>frei, b. c., fugiert oder homophon; in bestimmten Satztypen (z. B. Tänze) durch Form determiniert</i>	<i>frei</i>
<b>Canzone</b>	variables, <b>tendenziell mittelgroßes Ensemble</b>	zwei- und dreizeitige Abschnitte abwechselnd	<b>stimmig-polyphon</b> oder b. c.; <b>fugiert</b>	frei
Sinfonia – frei	variables Ensemble, <b>erst ab ca. 1750 großes Ensemble, chorisch besetzte Streicher</b>	17. Jh.: freie Abschnitts- oder Satzfolge 18. Jh.: mehrsätzig, festes Schema	frei, b. c.; in bestimmten Satztypen durch Form determiniert	frei
Sinfonia als Einleitungs- oder Zwischenstück	variables Ensemble, <b>erst ab ca. 1750 chorisch besetzte Streicher</b>	<b>kurz, einsätzig;</b> ab ca. 1700 auch mehrsätzig	<b>blockhaft-homophon</b>	<b>Einleitungs- oder Zwischenstück eines großen Vokalwerkes oder einer Suite</b>

	Besetzung	Form	Satz	Funktion
Concerto	variables Ensemble (auch vokal); <b>ab ca. 1700 mögliche Solo-Tutti-Differenzierung</b>	17. Jh.: freie Abschnitts- oder Satzfolge 18. Jh.: mehrsätzig	frei, b. c.; <b>ab ca. 1700 Hinwendung zur Ritorneform</b>	frei; <b>im Solo-konzert Demonstration von Virtuosität</b>
Suite	variables Ensemble	<b>Tanzfolge</b>	<b>durch Form determiniert; tendenziell homophon</b>	frei
Partita	zunächst variables Ensemble, <b>später vor allem für Tasteninstrument</b>	<b>Variationen- oder Tanzfolge</b>	<b>durch Form determiniert; tendenziell homophon</b>	frei
Toccatà	<b>Tasteninstrument</b>	<b>frei, pseudo-improvisatorisch</b>	frei, oft fugiert; <b>virtuos</b>	<b>oft Einleitungsstück</b>
Ricercar	zunächst variables Ensemble, <b>später vor allem für Tasteninstrument</b>	<b>frei, pseudo-improvisatorisch</b>	fugiert, <b>strenger Stil</b>	oft Einleitungsstück; pädagogischer Zweck
Capriccio	variables Ensemble, <b>ab Mitte 17. Jh. vor allem Solovioline oder Tasteninstrument</b>	<b>frei, pseudo-improvisatorisch</b>	frei, oft fugiert; <b>virtuos</b>	<b>Demonstration von Einfallsreichtum</b>
Fantasia	variables Ensemble, <b>vor allem Lauten- und Tasteninstrumente</b>	<b>frei, pseudo-improvisatorisch</b>	frei, im 17. Jh. oft fugiert; <b>virtuos</b>	<b>oft Einleitungsstück; Demonstration von Einfallsreichtum</b>

Generell geht die historische Entwicklung von einer Zeit großer terminologischer Vielfalt in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (die parallel zu einer entsprechend großen Variabilität und Flexibilität der instrumentalen Formen zu sehen ist) zu einer formalen wie begrifflichen Verfestigung um etwa 1700 – der Zeit, in der die mehrsätzig barocke Sonate nach dem Vorbild Arcangelo Corellis voll ausgebildet erscheint. Der Sog dieses ungemein einflussreichen Formtypus war so groß, dass andere Formen kaum noch als »Sonate« bezeichnet werden konnten. Eine Überschneidung ergibt sich in dieser Zeit vor allem noch mit der Suite, die – aus einem anderen Land, nämlich Frankreich stammend – einen ähnlichen Prozess der Schematisierung mit teilweise deckungsgleichen Resultaten durchgemacht hatte.

Erst das späte 18. Jahrhundert mit seiner Tendenz zu einer möglichst genauen Terminologie der Gattungen differenziert aber noch weiter, bis zu dem Punkt, dass fast jeder Besetzungstyp innerhalb der mehrsätzigen, absoluten Instrumentalmusik einen eigenen Begriff erhält: Die große Orchesterbesetzung trägt nunmehr exklusiv den Namen »Sinfonie«/»Symphonie«; dagegen behalten (oder erhalten) nur noch die ganz kleinen Besetzungen – für Soloinstrument oder begleitetes Soloinstrument – den Namen »Sonate«. Alle dazwischen liegenden Besetzungen waren bis dahin mit einem dieser beiden Globalbegriffe für Instrumentalmusik mit abgedeckt, wenn sie nicht mit anderen, aus Form, Funktion oder Spezialbesetzung abgeleiteten Titeln wie Konzert, Suite, Partita, Fantasie, Capriccio etc. versehen waren. Und die neuen Bezeichnungen leiten sich ihrerseits sämtlich aus der Besetzung ab: Drei Instrumente werden zum Trio, vier zum Quartett, fünf zum Quintett etc.; weiter spezifiziert wird dies noch durch präzise Angaben zum Instrument oder Ensemble. Was am Anfang des 18. Jahrhunderts vermutlich als eine Art der »Sonata a tre« bezeichnet worden wäre, ist jetzt ein Klaviertrio, eine »Sonata a 4« ein Streichquartett oder (bei Hinzuzählung der Basso-continuo-Stimme) ein Klavierquintett. Erst jetzt entstehen die bis heute gängigen Bezeichnungen der Ensemble-Kammermusik; die Gattung Sonate wird auf die Besetzungen für unbegleitetes oder begleitetes Soloinstrument eingeschränkt und präzisiert.

Zu keiner Zeit aber ist der Begriff *Sonate* selbst aussagekräftig genug, um ohne eine weitere Angabe zur Besetzung auszukommen: Eine Sonate vor etwa 1750 ist zumindest eine »Sonata a 1«, »a 2«, »a 3« etc., optional mit Benennung der Instrumente, oft genug aber auch »per ogni sorte d'istromenti«, »für alle Arten Instrumente«; eine Sonate nach 1750 ist eine »Klaviersonate«, eine »Violinsonate« etc. Die Sonate unterscheidet sich hierin von den meisten anderen Gattungsbezeichnungen der Instrumentalmusik: Diese tragen entweder von vornherein ihre Besetzung in sich, sei es explizit wie im Streichquartett oder implizit durch die Begriffstradition wie in der Toccata. Anderen Begriffen wächst im Lauf der Zeit ein spezifisches Besetzungsmuster zu, wie der Symphonie/Sinfonie, die am Anfang ihrer Existenz ähnlich flexibel wie die Sonate und gleichfalls nur mit Spezifikation der Stimmenanzahl daherkommt, ab Mitte des 18. Jahrhunderts dann aber zunehmend fest mit einer mehrsätzigen Form und vor allem mit großer Orchesterbesetzung und chorischen Streichern assoziiert wird.

Nur in einer einzigen, spezifischen musikhistorischen Situation tritt zur Besetzungsangabe ein auf Funktion und Formtyp bezogenes Attribut hinzu, in der *sonata da chiesa* bzw. *sonata da camera* der Jahrzehnte um 1700 – eine Terminologie, die allerdings schon zu Zeiten ihrer größten Verbreitung weder allgemeingültig noch in ihrer Bedeutung unumstritten war und der kein langes Leben beschieden war. Im Gegenteil: Es scheint, als ob die Komponisten von Sonaten sich das Fehlen einer über die Besetzung hinausgehenden Begriffsbestimmung durchaus