

FORMENLEHRE - GRUNDKURS

FORM

Form in der Musik bedeutet akustische Gestaltung des Zeitablaufs. "Zeit" ist dabei als Erlebniszeit zu verstehen, die sich mit der messbaren Zeit nur selten deckt. Wir beschäftigen uns in der Formenlehre fast ausschliesslich mit geschlossenen, auskomponierten Formen, die für die abendländische Musik zwischen 1000 und 1950 charakteristisch sind. In der Neuen Musik und in aussereuropäischen Musikkulturen finden sich aber auch andere Gestaltungsprinzipien.

Während Rhythmik, Melodik, Harmonik und Klanglichkeit primäre Stilfaktoren sind, ist die Form nicht spontan stilwirksam. Primäre Stilfaktoren sind bereits in Bruchstücken erkennbar. Form dagegen wird erst in grösseren Zusammenhängen deutlich.

Wie sich in einem lebendigen Organismus das Leben in verschiedenen Ebenen abspielt (einzelne Zelle, Zellgruppen, Organe, Organismus), so lässt sich auch das formale Geschehen auf verschiedenen Ebenen untersuchen:

- Motivische Analyse
- Analyse der Kleinform (Elementarformen)
- Analyse der übergeordneten Form (komplexe, grosse Formen)

GUNDBEGRIFFE UND ELEMENTARFORMEN

Rhythmus	Bewegung in der Zeit
Rhythmik	Lehre von den musikalischen Dauer-Verhältnissen
Metrum	gegliederter Puls in der Musik
Metrik	Lehre von den musikalischen Schwere-Verhältnissen

Motiv: kleinste, in sich verständliche musikalische Gestalt. Die Verständlichkeit bezieht sich vor allem auf den Rhythmus, dann auch auf die Intervallik, in der dur-moll-tonalen Musik auch weitgehend auf die Harmonik. In der älteren und in der neuen Musik können Intervallstrukturen die Funktion des Motivs übernehmen. Ein Motiv hat eine gewisse Prägnanz und kann häufig in Teilmotive unterteilt werden.

Thema: umreisst keine feste musikalische Grösse. Man versteht darunter eine prägnante musikalische Formulierung, vergleichbar mit dem Satz in der Sprache. Ein Thema kann einen einzigen oder mehrere Gedanken enthalten, es kann in sich kompakt oder gegliedert sein (Analogie in der Grammatik: Nebensätze), es kann abschliessen oder offen bleiben (Fragensatz in der Sprache). Deshalb kann mit dem Begriff "Thema" auch keine bestimmte Form gemeint sein.

Phrase: ist ebenfalls formal keine feste Grösse. Dieser Begriff bezieht sich vorwiegend auf melodische Gestalten (Bögen). Ein Thema kann sich aus verschiedenen Phrasen zusammensetzen.

Periode: besteht aus zwei gleich langen Teilen, nämlich einem Vorder- und einem Nachsatz, die sich motivisch weitgehend entsprechen, wobei aber der Nachsatz einen stärkeren Schluss als der Vordersatz besitzen muss. Vorder- und Nachsatz können aus einer oder mehreren Phrasen bestehen.

Die Periode ist nicht nur eine sogenannte Elementarform, sondern auch ein Bauprinzip. Sie kommt in verschiedensten Grössenordnungen vor, und kann selber Bestandteil einer grösseren Form sein.

Satz (nach Erwin Ratz): besteht aus einem Modell (Motiv), das wiederholt oder sequenziert wird und einem längeren Entwicklungs- oder Fortspinnungsteil. Im Entwicklungsteil werden Elemente aus dem Modell verwendet, wobei eine harmonische Verdichtung häufig ist. Ein Fortspinnungsteil ist freier gestaltet und kann neue Motive bringen. Oft bleibt der Satz harmonisch offen (z.B. Halbschluss).

Auch beim Satz handelt es sich um ein Bauprinzip, das in verschiedenen Größenordnungen vorkommt. Dieses Prinzip spielt in der komponierten Musik eine wichtige Rolle, während es in der Volksmusik kaum vorkommt.

Bar: Von der Gruppierung her hat die Barform (oder der Bar) die gleiche Struktur wie der Satz. Indessen handelt es sich beim Bar um eine dichterische Form aus dem Mittelalter, bestehend aus "Stollen - Stollen - Abgesang", die von gewissen Komponisten auch musikalisch verwertet wurde. Typisch für den Abgesang ist eine ausklingende, abrundende, deutlich schliessende Phrase.

Antithetische Phrase oder antithetisches Thema: Wenn sich zwei Teilphrasen gegensätzlich wie These und Antithese zueinander verhalten, spricht man von einem antithetischen Verhältnis.

Fällt der Schlussston einer Phrase mit dem Anfangston der nächsten Phrase zusammen, wird dies als **Verschränkung** oder **Elision** bezeichnet.

Ist die zeitliche Symmetrie in der Periode oder im Satz durch eine Einschubung oder Verlängerung gestört, spricht man von einer **inneren** oder **äusseren Erweiterung**.

LIEDFORMEN

Eine oder mehrere aneinandergereihte Phrasen, die zusammen ein einheitliches Ganzes ergeben, können eine Liedform bilden.

Einteilige Liedform

Das einteilige Lied ist selten und spielt in der komponierten Musik keine grosse Rolle. Es kann aus zwei oder drei kürzeren Phrasen bestehen, wobei eine Abgrenzung zwischen einem mehrphrasigen einteiligen Lied und einem entsprechenden mehrteiligen Lied nicht immer eindeutig gezogen werden kann.

- als Periode: Kommt ein Vogel geflogen A
a1 a2
- als Satz: Thema zu den c-moll Klavier-Variationen von Beethoven (2 + 2 + 4)
- dreigliederig: Kaiserhymne von Haydn (a b c)
Alle Vögel sind schon da (a b a)
- mit Erweiterung: Alle meine Entchen..., Fuchs, du hast die Gans gestohlen...

Zweiteilige Liedform

- Periodische Form: Der Mond ist aufgegangen A A'
- Kontrastform: Hört ihr Leut und lasst euch sagen A B
a1 a2 b1 b2

Einer oder beide Teile können wiederholt werden.

A kann in die Dominante modulieren, B kehrt in diesem Fall zur Tonika zurück.

Dreiteilige Liedform

- Bogenform: die meisten Tanzsätze; z.B. Menuett A B A
- Reihungsform: Auf du junger Wandersmann A B C
- Barform: Schumann op. 68/23 A A' B
- Das folgende Schema stellt einen Spezialfall dar: A B
a1 a2 b a3

Diese Form ist zwar inhaltlich dreiteilig (Bogenform), zeitlich (ausdehnungsmässig) aber zweiteilig. Sie wird als **klassische dreiteilige Liedform** bezeichnet. (Alles neu macht der Mai)

Mehrteilige Liedformen:

- Schumann op. 68/6 A B A B A
(inhaltlich 2-teilig, bogenförmig)
- Schumann op. 68/23 A B A B C
(inhaltlich dreiteilig)

Zusammengesetzte Liedformen:

Durch Zusammensetzen von liedförmigen Teilen entstehen höhere Formen, wie z.B. das Menuett.

- Menuett mit Trio (potenzierte Dreiteiligkeit) A B A
A B A C D C A B A

Auch die sogenannte **Phrasenkette** ist gelegentlich zu den festgefügtten Formen zu rechnen. Sie besteht aus mehreren aneinandergereihten Phrasen, die jedoch insgesamt ein geschlossenes Ganzes ergeben (Mozart C-Dur Sonate KV 309, 1. Satz, Takte 1-21).

In der komponierten Musik gibt es neben festgefügtten Formteilen auch locker gefügte Abschnitte. In diesen locker gefügten Teilen spielen Sequenzen, Abspaltungen, kontrapunktische Techniken (z.B. Imitation), aber auch figurative Fortspinnungen und modulatorische Vorgänge eine wichtige Rolle. Locker gefügte Teile können kompositorisch besonders dicht sein; z.B. Durchführung in der Sonate, Ueberleitung, Evolution oder Entwicklungsteil, kontrapunktische Abschnitte.

Kriterien für die formale Gliederung eines grösseren Stückes

- Thematische und motivische Bezüge (Wiederholung, Variation, Reprise) oder Einführung neuer Gestalten
- Harmonik: Kadenz, tonartliche Ebenen, modulatorische Vorgänge
- Bewegungsdichte und Bewegungscharakter; Komplementäre (ergänzende) Rhythmik, Kontrastrythmik
- Tempo
- Satzdicke: Stimmenzahl, Bedeutung und Funktion der einzelnen Stimmen
- Bauweise: locker - festgefügt
- Dynamik: laut - leise
- Register: Klangfarbe, Instrumentation und Spielweise, Tonhöhenlage

HOMOPHONIE UND POLYPHONIE

Homophonie bedeutet (melodische) Einstimmigkeit. Sie kann, wie im gregorianischen Choral unbegleitet, oder wie in vielen instrumentalen und vokalen Formen auch begleitet auftreten (Monodie). Im letzteren Fall herrscht auch bei Mitwirkung mehrerer Stimmen eine Melodiestimme vor.

Polyphonie bedeutet Vielstimmigkeit, bei der die beteiligten Stimmen - seien sie instrumental oder vokal - selbständigen Charakter besitzen. Polyphone Stimmführung finden wir vor allem in den kontrapunktischen Formen. Zwei Möglichkeiten der Polyphonie:

a) Basierend auf der **lineare Erfindung**: Mehrere selbständige Linien werden miteinander kombiniert unter Berücksichtigung bestimmter Kriterien des Zusammenklangs und der Stimmführung. Der harmonische Ablauf ist bei dieser linearen Polyphonie nur "Resultat" (spätes Mittelalter, Renaissance, 20.Jh.).

b) Basierend auf einer **harmonischen Konzeption**: Im Rahmen harmonisch bestimmter Abläufe werden die Stimmen so selbständig und linear wie möglich geführt (Bach, Brahms, Reger, Strauss).

KONTRAPUNKTISCHE BEGRIFFE

Unter **Kontrapunkt** versteht man die gleichzeitige Führung zweier oder mehrerer rhythmisch- melodisch selbständiger Stimmen (punctus contra punctum).

Einfacher Kontrapunkt: Deckt sich mit der vorstehenden Definition.

Doppelter Kontrapunkt: Wenn sich zwei selbständige Stimmen derart austauschen lassen, dass die ursprünglich untere Stimme in einem andern Oktavregister über die ursprünglich obere Stimme zu liegen kommt, spricht man von doppeltem Kontrapunkt (Inventionen von Bach). Ausser der Versetzung über eine oder mehrere Oktaven besteht in einem speziell gearbeiteten doppelten Kontrapunkt auch die Versetzungsmöglichkeit in die Dezime, Undezime oder Duodezime (z.B. Kunst der Fuge von J.S.B.).

Schematische Darstellung:

A B
B A

Dreifacher Kontrapunkt ermöglicht das gegenseitige Vertauschen von drei selbständigen Stimmen, doch beschränkt sich das Austauschintervall auf die Oktave (dreistimmige Inventionen von Bach).

Stimmenverlauf (6 Möglichkeiten)

A B C A B C
B A B C C A
C C A B A B

Vierfacher Kontrapunkt verlangt die Austauschmöglichkeit von vier selbständigen Stimmen. Hier gibt es $4! = 24$ verschiedene Kombinationsmöglichkeiten, die in einer Komposition jedoch kaum je voll ausgeschöpft werden (Bach: WC I, Fuge in f-moll).

Ein Hauptgestaltungsmittel sowohl im kontrapunktischen als auch im homophonen Satz ist die Imitation.

Freie Imitation ahmt ein Motiv oder Thema nicht notengetreu, sondern variiert nach.

Strenge (reale) Imitation ahmt ein Motiv oder Thema rhythmisch streng und intervallgetreu nach. (Kanon, Fuge)

Tonale Imitation: Das zu imitierende Modell wird tonartlich angepasst. So kann aus einem grossen ein kleines Intervall werden; das Intervall selbst kann auch verändert werden.

Die **Umkehrung** einer Melodie entsteht, indem man die Melodieintervalle umkehrt (auch **Spiegel** genannt; Symmetrie mit Horizontalachse).

Gegenbewegung ist eine freie Art der Umkehrung.

Unter **Krebs** versteht man die rückläufige Folge einer musikalischen Gestalt (Symmetrie mit Vertikalachse).

Vergrößerung bzw. **Verkleinerung** (per augmentationem, per diminutionem): Beides entsteht durch Imitationen eines Motivs oder Themas unter gleichmässiger Veränderung der rhythmischen Werte (meistens Verdoppelung oder Halbierung).

Engführung = Einsatz eines Themas bzw. eines Motivs in einer zweiten Stimme, bevor das Modell in der ersten Stimme abgeschlossen ist.

INVENTION (Inventio (lat.) = Erfindung)

Vom Gestaltungsprinzip her (nicht von der Form) können wir drei Typen von Bachschen **zweistimmigen** Inventionen unterscheiden:

1. Die motivisch imitierende Invention: Die Basis bildet ein kurzes Motiv.
2. Die Simultan-Invention: Die Basis bildet ein längeres Thema mit seinem Kontrapunkt, die im doppelten Kontrapunkt zueinander stehen.
3. Die kanonische Invention: Die beiden Stimmen bilden über längere Abschnitte einen Kanon.

Bei den **dreistimmigen** Inventionen übernimmt Bach die Gestaltungsprinzipien 1 und 2. Das Verhältnis der sich folgenden Themen- oder Motiveinsätze entspricht den Beantwortungsregeln, wie sie im Ricercare und in der Fuge praktiziert worden sind.

DIE FUGE

Der Name Fuge kommt vom italienischen fuga (Flucht) und ergibt sich aus der fortführenden Imitation (eine Stimme flieht vor der andern). Die Fuge gehört zu den höchstentwickelten kontrapunktischen Formen. Die wichtigsten Vorformen sind: Canzona und Ricercare (Recercar).

Zur "Bach-Fuge":

Thema: Das Fugenthema ist in der Regel charakteristisch und markant, asymmetrisch und häufig durch Zäsur in "Kopf" und "Rumpf" gegliedert. Es ist etwa anderthalb bis fünf Takte lang. Im Verlauf der Fuge kann es auch in der Umkehrung erscheinen. Ferner kann es in der Vergrößerung oder seltener auch in der Verkleinerung auftreten.

Beantwortung: Der erste Einsatz heisst **Dux** und steht auf der Tonika; er wird beantwortet durch den zweiten Einsatz = **Comes** (Gefährte, Führer), der auf der Dominante steht. Die Beantwortung kann sowohl mit dem letzten Ton des Dux einsetzen, als auch etwas vorher (überlappend) oder etwas nachher (verzögert).

Der Abstand von Dux und Comes beträgt im Hochbarock eine Quinte, während im Frühbarock die Beantwortung in der Quarte häufig war. Wie beim Kanon unterscheidet man in der Fuge reale und tonale Beantwortung, doch hat hier die tonale Beantwortung einen andern Sinn. Ein zu Beginn des Themas als wesentliche, melodische Hauptnote vorkommender Dominantton wird mit dem Tonikaton beantwortet; alle übrigen Töne werden im Quintabstand abgebildet (= tonale Beantwortung). Erscheint jedoch der Dominantton nicht als wesentliche Hauptnote am Anfang des Themas, sondern erst in dessen Verlauf oder gar nicht, so erscheinen alle Thematöne genau im Quintabstand (reale Beantwortung).

Die tonale Beantwortung dient dazu, der Haupttonart ein Uebergewicht zu sichern. Beim seltenen Fall eines **modulierenden** Themas (in die Dominanttonart) führt der Comes in die Haupttonart zurück. Dies bedingt den Wechsel vom Quint- in den Quartabstand.

Die erste Note der **Vox riposta** (Comes) kann gegenüber derjenigen der **Vox proposta** (Dux) verkürzt werden. Der Comes kann auf einen andern Taktteil als der Dux eintreten, was auf die häufig asymmetrischen Schwerpunkte der Fugenthemen zurückzuführen ist. Folgen sich die Themaesätze unmittelbar, spricht man von **Engführungen**.

Erscheint zum Thema häufig der gleiche Kontrapunkt, so bezeichnet man diesen als **Kontrasubjekt**. Dieses ist im doppelten Kontrapunkt zum Thema komponiert und hat zwei Funktionen: Gegenstimme zum Thema und lineare Fortsetzung des Themas. Es kann aus Motivik des Themas oder aus neuem Material komponiert sein.

Formaler Verlauf: Das Thema und ein eventuelles Kontrasubjekt werden in verschiedenen Abschnitten durchgeführt. Alle **Durchführungen** sind dadurch gekennzeichnet, dass sie vollständige Fugenthemen enthalten. Nach der Exposition können kontrapunktische Komplikationen auftreten (Engführung, Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung des Themas).

Die Durchführungen können durch **Zwischenspiele** voneinander getrennt sein. Diese sind in der Regel entweder aus Teilen des Themas oder des Kontrasubjektes gestaltet, weisen Sequenzen auf und haben häufig modulatorische Funktion.

Entspricht in einer Durchführung die Anzahl der Themensätze nicht der Stimmenzahl, so handelt es sich um eine "unvollständige" oder "überevullständige" Durchführung.

Die **Exposition** (= 1. Durchführung) muss immer mindestens vollständig sein. Verzögert sich ein Thema einsetz, so spricht man von einer **Verzögerung** oder von Zwischentakten.

Die Fuge kann mittels einer **Coda** abschliessen (Merkmale: akkordischer Satz, Aufhebung der Stimmigkeit, Hinwendung zur Subdominante, Orgelpunkt, thematische Verdichtung).

Die Fuge ist keine Form, sondern ein Kompositionsprinzip. Die **Form** wird bestimmt durch die Kriterien: Harmonik (Kadenz, tonartliche Ebenen, Modulationen), Bewegungsdichte, Satzdicke, thematisch-motivische Zusammenhänge und Tonhöhenregister.

Hier ein abstraktes Fugenmodell, welches immer wieder variiert wird:

- Exposition = 1. Durchführung Tonika- und Dominant-Ebene
- Zwischenspiel modulatorisch
- 2. Durchführung evt. kontrapunktische Verdichtung, benachbarte Tonart
- Zwischenspiel
- 3. Durchführung Steigerung oder Abbau der kontrapunktischen Dichte
- evt. Coda.

Dieses Schema kann z.B. als Bogenform (mit Höhepunkt 2. Df), als Steigerungsform (Höhepunkt 3. Df/Coda) oder als Strophenform (Exp.- Zw./2.Df - Zw./ 3. Df - Coda) gestaltet werden.

Doppelfuge: Darunter versteht man eine Fuge mit zwei selbständigen Themen. Man kann zwei Hauptarten feststellen:

a) Auf eine Fuge mit dem ersten Thema folgt eine weitere Fuge mit dem zweiten Thema. Der Schluss wird mit einer Engführung der beiden Themen gekrönt (Reger).

b) Beide Fugenthemen sind von Anfang an im Spiel (Mozart-Requiem: Kyrie). Dieser Typ ist seltener.

Bei einer modifizierten Form der ersten Art tritt das zweite Thema bereits nach der ersten oder zweiten Durchführung auf (häufig bei Bach).

Die **Tripelfuge** verwendet drei Themen; die **Quadrupelfuge** besitzt vier Themen.

Die PRÄLUDIEN im "Wohltemperierten Clavier"

"Präludium" ist eine Funktionsbezeichnung. Vom Aufbau her können wir drei Typen unterscheiden:

- Folge von gebrochenen (figurierten) Akkorden (**Toccata** (zur Barockzeit: virtuosos, fantasieähnliches Stück mit viel Laufwerk, häufig von akkordischen Partien unterbrochen)
- **Inventionsartig** (kontrapunktisch)
- **Suitensatzartig**

Die SUITE der Barockzeit

Die Suite ist die älteste instrumentale zyklische Kompositionsform. Sie besteht aus einer Folge von Tänzen, deren Tonart innerhalb einer Suite beibehalten wird, ein Wechsel erfolgt höchstens zwischen Dur- und Mollvariante. Im Verlauf der Entwicklung wurden die einzelnen Sätze immer mehr stilisiert. In der Spätzeit erscheinen auch häufig Nichttänze in der Suite.

Zwei Wurzeln der Suite lassen sich verfolgen:

1.) Englische Virginalmusik des 16. Jhs.: in mehreren Sätzen wird das gleiche Thema variiert (z.B. durch Veränderung der Taktart) = **Variationensuite**

2.) Schule der Lautenisten (um 1540): Gesungene Volkstänze werden in Form von **Tanz und Nachtanz** auf die Laute übertragen. Unter "Tanz" versteht man hier ein Schreiten in breiten Vierteln - in Deutschland auch Reihen oder Reigen genannt, in Italien Pavane -, dem ein lebhafter Nachtanz im 3/4 Takt folgt mit dem Namen Hupfauf, Proportz, Tripla, Gagliarde, Saltarello oder Romanesco.

In **Deutschland** sind die folgenden Komponisten für die Ausbildung der Suite von Bedeutung: Hans Leo Hassler, J.Ch.Demantius, J.H.Schein, S.Scheidt. In der ersten Hälfte des 17. Jhs. erlebte die Suite in der Form der Variationensuite ihre erste Blütezeit. Eine der frühesten regelmässigen Reihungen entsteht in der Satzfolge: langsam - schnell - langsam - schnell,

mit den Sätzen: Pavane - Gaillarde - Allemande - Courante

Als erster überträgt in Deutschland J.J.Frohberger (1616 - 1667) um 1640 die Suite in ihrer klassischen Grundform aufs Cembalo: Allemande - Courante - Sarabande - Gigue (Stammsätze)

In der Weiterentwicklung werden zwischen Sarabande und Gigue häufig weitere Suitensätze eingefügt. Bei Bach erreicht die Suitenform künstlerisch ihren Höhepunkt, sei es in Form der Cembalosuiten (Französische Suiten, Englische Suiten und Partiten) oder der Orchestersuiten, für die J.Rosenmüller bahnbrechend gewirkt hatte. Auch Händel hat viele Suiten geschaffen, in die häufig tanzfremde Stücke eingefügt wurden (Fuge, Adagio, Air, Variationenfolge etc.).

In **Frankreich** überträgt Ch.de Chambonnières als erster die Suite aufs Cembalo. Er gilt als der eigentliche Schöpfer der Claviersuite. Von hier führt der Weg bis zu den "Ordres" von François Couperin, und den Balladen von J.Ph.Rameau, welche die einzelnen Suitensätze bereits in verschiedenen Tonarten bringen und die Suite programmatisch erweitern.

In der **Klassik** treten an die Stelle der Suiten Kassationen, Divertimenti, Notturmi, Serenaden. Im 19. Jh. wird vor allem die Ballettsuite wieder aktuell. Auch im 20. Jh. ist die Ballettsuite lebendig, z.T. durch Stilisierung barocker Vorbilder.

Formal handelt es sich bei den Suitensätzen meistens um zweiteilige, manchmal auch dreiteilige Liedformen.

Charakterisierung einiger wichtiger Suitensätze:

1. Gegangene Tänze

Intrada: 4/4 Takt. Um 1680 Einleitungssatz der Suite, festlicher Einzugsmarsch.

Pavane: 4/4 Takt. Ihr Name wird von Pava (ital.) = Pfau wegen ihres gespreizten Wesens oder von der ital. Stadt Padua abgeleitet. Sie war ursprünglich ein Hofanz.

Polonaise: 3/4 Takt. Aus Polen stammend, mit weiblichem Schluss. Sie wird später zum selbständigen Charaktersatz (Chopin).

2. Langsame Tänze

Allemande: 4/4 Takt, mässiges Tempo, ursprünglich deutscher Volkstanz, gelangte nach Frankreich und dann von da wieder zurück nach Deutschland. Ihres Tanzcharakters beraubt wurde sie an Stelle der Pavane erster Stammsatz der Suite. Sie ist immer zweiteilig, wobei der erste Teil entweder in die Dominante oder in die Durparallele moduliert. Sie besitzt sehr oft nur einen Achtel- oder Sechzehntelauftakt und schliesst auf unbetontem Taktteil (weiblicher Schluss).

Sarabande: 3/4 Takt, ohne Auftakt, zwei- jedoch bei Bach auch häufig dreiteilig. Akzent auf dem häufig punktierten zweiten Viertel, weiblicher Schluss. Sie war ursprünglich ein spanischer Solotanz (auch rasch), der an den französischen Hof gelangte.

Chaconne, Passacaglia: Ein Unterschied der beiden 3/4 taktigen Tänze ist nicht erwiesen. Meistens achttaktiger Basso ostinato mit darüber liegender Variationenkette. Die Bassmelodie erscheint nur selten in der Oberstimme.

3. Schnelle Tänze

Gaillarde (Cagliarde): 3/4 Takt, Nachtanz der Pavane, zwei- oder dreiteilig.

Courante: 3/4 Takt, ersetzt als Nachtanz die frühere Gaillarde, zweiteilig. Der Name rührt von der durchgehenden Bewegung her. Meistens ist ein kurzer Auftakt vorhanden. Man unterscheidet einen ruhigeren französischen und einen rascheren italienischen Typus (Corrente).

Gigue: 6/8, 12/8, 3/8 Takt, englischer Herkunft (Jig), letzter Stammsatz, zweiteilig, verwendet gerne im zweiten Teil das Anfangsmotiv in der Umkehrung

Menuett: 3/4 Takt. In der Suite normalerweise zweiteilig, kann auch in ruhigem Tempo auftreten

Gavotte: 4/4 Takt (alla breve), mit 2/4 als Auftakt. Häufig Zäsur in der Mitte des Taktes, so dass ein Motiv mit weiblicher Endung entsteht; aus dem Branle entstanden (wie auch das Menuett); von Lully in die Suite eingeführt; häufig gefolgt von einer Gavotte II evt. mit Musette-Charakter (liegenbleibendem Bordun)

Bourree: 4/4 Takt, Einviertel Auftakt, einfache pulsierende Rhythmik; aus der Auvergne stammend, seit Lully in der Suite anzutreffen

Double: Ein Doppel in der Art einer Variation langsamer Suitensätze, meistens Sarabanden mit freier, auflockernder Umspielung des Themas (Ornamentik). Es finden sich allerdings auch Doubles von bewegteren Sätzen in der Art harmoniekonstanter Variationen.

DIE SONATE

Geschichtliches: Der Name "Sonate" lässt sich auf "sonare" (= ital. klingen, tönen) zurückführen. Als Gegensatz zum gesungenen Lied, der "Canzon cantata", finden sich schon im 16. Jh. Kompositionen für Instrumente mit der Bezeichnung "Canzon da sonar", das erste Mal bei Orgelstücken des Willaert-Schülers Giovanni Cavazoni (geb. um 1500) im Jahre 1542. Einer der ersten, der den Titel "Sonata" verwendete, war Andrea Gabrieli (1510-1586). Berühmt wurden aber besonders die Sonaten "Pian e Forte" seines Neffen Giovanni Gabrieli (1557-1612), bei denen es sich um verschiedenartig zu besetzende Instrumentalstücke handelt.

Die ersten **Triosonaten** stammen von S.Rossi (1613) und T.Merula (1615). Sie bestanden aus zwei konzertierenden Oberstimmen und einem Generalbass.

Die erste **Solosonate** mit dem Namen "Sinfonia" komponierte B.Marini (1617).

In Italien entwickelte sich die **Orchestersonate** weiter bis zu einem ersten Gipfelpunkt mit den Werken von Arcangelo Corelli (1653-1713), während sie in Deutschland um 1650 durch J.Rosenmüller (1620-1684) und J. G. Ahle (1655-1706) übernommen wurde. Um 1680 haben sich deutlich zwei Formen herauskristallisiert:

- **Sonata da chiesa** (Kirchensonate) mit den Sätzen: langsam-schnell - langsam-schnell. Der zweite Satz (schnell) ist meistens fugiert, der dritte (langsam) erscheint häufig im Tripeltakt und der letzte (schnell) weist wieder häufig Fugeneinflüsse auf.

Modulationsablauf für alle Sätze: T - D - T oder t - tP - t; die Tonart ist bei allen Sätzen gleich.

- **Sonata da camera** (Kammersonate) mit den Sätzen: schnell-langsam-schnell. Die Kammersonate wurde von der Suite beeinflusst und nahm auch Tanzsatzformen auf.

Später beeinflusste sie ihrerseits die Suite. Es entstanden so mit der Kammersonate auch viele Mischformen. Bei Tartini (1692-1770) und bei Quantz (1697-1773) lässt sich z.B. um 1720 noch ein Sonatentyp: "langsam - etwas schneller - sehr schnell" nachweisen.

In Italien wurde die Orchestersonate von Bernardo Pasquini (1637-1710), in Deutschland von Johann Kuhnau (1660-1722) auf das Cembalo übertragen.

Von der Sonata zur Sonate: Während die barocke Sonatenform in ihrem Kopfsatz nur ein einziges Thema aufwies, das im ersten Teil von der T zur D modulierte (bzw. von der t in die tP) und im zweiten Teil den umgekehrten Weg durchlief, führten u.a. C.Ph.E. Bach (1740-1788) und die "Mannheimer" J. Stamitz und F.X. Richter ein zweites, deutlich gegensätzlich werdendes Thema ein. Sie bereicherten den Kopfsatz ferner durch einen neuen Einschub zwischen seinem ersten und zweiten Teil, der den Namen Durchführung erhielt. Diese Entwicklung lässt sich besonders gut auch bei Josef Haydn (1732-1809) verfolgen, der übrigens auch immer wieder den monothematischen Sonatenhauptsatz pflegte.

DIE KLASSISCHE SONATE

Die wichtigste zyklische Form der Klassik ist die Sonate. Die sogenannte "Sonatenform" (besser: "Sonatenhauptsatzform") bezieht sich nicht auf die zyklische Anlage, sondern auf den ersten Satz. Normalerweise weist dieser in Sonate, Sinfonie, Konzert, oder in einem Kammermusikwerk diese "Sonatenhauptsatzform" auf. Dieser in Klassik und Romantik verbreitetste Formtyp findet sich jedoch auch in Finalsätzen und gelegentlich in langsamen Sätzen.

Die **SONATENHAUPTSATZFORM** gliedert sich in drei Hauptteile:

- **Exposition** (Präsentation der Themen und Gedanken)
- **Durchführung** (Modulatorik und Verarbeitung einzelner Themen oder Motive aus der Exposition, evt. auch neue)
- **Reprise** (Wiederholung der Exposition mit bestimmten Veränderungen)

In der späten Klassik und in der Romantik kann eine Coda so gewichtig werden, dass die ursprünglich bogenförmige, dreiteilige Shs-form zur Vierteiligkeit (strophisch 2-teilig) erweitert wird (Exposition-Durchführung / Reprise-Coda).

Für die klassische Shs-form ist nicht so sehr die Dreiteiligkeit typisch - Ansätze dazu finden sich bereits im Barock -, sondern der Bau der Exposition:

Hauptsatz (HS)	1.Thema = Hauptthema + "Evolution" und/oder "Fortspinnung"
Ueberleitung (Uel)	aus HS herauswachsend, evt. auch neues Material; modulierend
Seitensatz (SS)	2.Thema = Seitensatzthema + "Evolution" und/oder "Fortspinnung"
Schlussgruppe (SG)	

Die von der T / t in die D / tP modulierende **Ueberleitung** zwischen Haupt- und Seitensatz kann

- selbständiges Material bringen,
- Material des HS verwenden und dabei derart aus dem HS herauswachsen, dass sie ihre formale Selbständigkeit verliert,
- Material oder auch nur "Klima" des SS vorwegnehmen.

Die **Schlussgruppe** gliedert sich meistens in mehrere kleine, häufig sich wiederholende Schluss-Sätzchen, in denen figurative und kadenzierende Formeln vorherrschen. In der frühen Klassik kann diese SG noch fehlen, bzw. nur in Ansätzen vorhanden sein. In der Romantik kann sie durch eigene Thematik dem HS und SS gleichwertig werden. Die Schlussgruppe (SG) wird dann zu einem Schlusssatz (SchS).

Der formale Aufbau der **Reprise** ist gleich wie derjenige der Exposition, jedoch unter veränderten tonartlichen Verhältnissen: auch SS und SG stehen jetzt in der Haupttonart. Dadurch verliert die Uel ihre ursprüngliche Funktion: Die Modulation wird überflüssig. Als Konsequenz daraus kann die Uel in der Reprise stark verkürzt auftreten oder gar wegfallen. Ueberleitungen mit selbständigem Material werden in der Regel in der Reprise übernommen und harmonisch bzw. in der Modulatorik modifiziert.

Die **Durchführung** (Df) verarbeitet in der Regel Material aus der Exposition. Gelegentlich kann eine Durchführung auch ganz neue Gestalten bringen. Grundsätzlich dominiert die homophone Verarbeitung: Aufstellen eines Modells (aus HS, SS, Uel oder SG) und Sequenzierung, Abspaltung eines kleineren Modells, Sequenzierung, Auflösung. Das "Führen durch die Tonarten" ist charakteristisch für die Df. Polyphone Techniken können in der Df eine Rolle spielen (Spätwerke Mozarts und Beethovens, z.T. auch Haydns), von der motivischen Imitation bis zum Fugato. Die Df ist im allgemeinen locker gebaut. Insbesondere bei Beethoven kann oft eine Dreiteiligkeit festgestellt werden:

- Eröffnung: oft Zitat oder neues Thema
- Kern: Modell, Verarbeitung und Abspaltung
- Rückführung: Vorbereitung der Reprise (häufig Orgelpunkt auf der Dominante)

ZYKLISCHE SONATE UND SINFONIE

Die Sonate war ursprünglich dreisätzig. In der Frühklassik folgte nach dem Shs und dem langsamen Satz ein Menuett oder ein rascher Finalsatz.

In der **Hochklassik** finden wir meistens folgende Satzfolge:

1. Satz	2. Satz -	3. Satz -	4. Satz (Finale)
Sonatenhauptsatz	Adagioform	Menuett od. Scherzo	Rondo oder Shs
schnell	langsam	bewegt	schnell

Es gibt aber viele Varianten, z.B.:

- Beethoven: op. 26, No. 1
1. Satz Variationenform, 2. Satz Scherzoform, 3. Satz Adagioform, 4. Satz Rondoform.
- Mozart: KV 283 G-Dur
alle drei Sätze Sonatenhauptsatzform.
- Schon Haydn vertauscht ab und zu den 2. und 3. Satz (auch Beethoven in seiner 9. Sinfonie)
- 5-sätzigkeit z.B. bei Beethoven: Pastoral-Sinfonie

Als **Sonatine** bezeichnet man eine Sonate von kleinerem Umfang und meistens auch von geringerer technischer Schwierigkeit (entsprechend der Begriff "**Sinfonietta**").

Beethovens Fantasiesonaten sind der Ursprung für die Formgebung der Spätromantik. Das improvisatorische Element, die Phantastik und das Dahinträumen der Romantik stehen im Gegensatz zur Idee der festgefügt Form. Dadurch entstehen Spannungen zwischen Form und Inhalt - ein Charakteristikum der Romantik.

Frühklassische Formen werden später im Neoklassizismus wieder aufgenommen. Als Reaktion auf die ausgedehnten weitgespannten formalen Abläufe der Romantik, treten wieder Kleinformen wie Sonatinen in den Vordergrund (Reger, Busoni, Ravel, Strawinsky, Hindemith).

MENUETT und SCHERZO

Die Spuren des Menuetts führen zurück auf einen alten französischen Volkstanz aus Poitu, Branle genannt, einen ruhigen, gerad- oder ungeradtaktigen Rundtanz. Lully (1632-1687), dem wir das Menuett verdanken (1663), gestaltete den Branle zum Paar- und damit zum Gesellschafts- und Hof-, und schliesslich in der Oper zum Bühnenschautanz. So wird das Menuett zum Figurentanz in mässigem Tempo. Die Bezeichnung "Tempo die Minuetto" bedeutet graziöses Zeitmass. Der Name (menu = klein) weist auf kleine Schritte hin. Die Urform des Tanzes ist zweiteilig (AB), volltaktig am Anfang und hat Tripeltakt.

Vom französischen Hof aus verbreitete sich das Menuett über ganz Europa. Georg Muffat (1645-1704) und Johann Pachelbel (1653-1706) nahmen es in die Suite auf, ersterer zusammen mit Corelli (1653-1713) auch in die Kammersonate. Bei Bach (1685-1750) und Händel (1685-1759) erscheint das Menuett sowohl zwei- als auch dreiteilig (AB oder ABA). Die Wiener Vorklassiker Wagenseil (1715-1777) und Monn (1717-1750) und die Komponisten der Mannheimer Schule verpflanzten es - vorerst noch als Schluss-, später als Mittelsatz - in die Sinfonie. Ab Haydn (1732-1809) ist dann das Menuett durchwegs dreiteilig und besitzt meistens einen Auftakt. In seinen Sinfonien erscheint häufig der Allegro-Typus.

Bei **Mozart** (1756-1792) ist das Menuett, mit oder ohne Auftakt, dreiteilig: A - B A'

A moduliert gewöhnlich in die Dominante. B bringt freie Motivverarbeitung oder neue Nebengedanken und moduliert zur Tonika zurück. Der letzte Teil (A') stimmt meistens weitgehend mit dem ersten Teil überein, moduliert aber selbst verständlich nicht mehr.

Bei **Beethoven** (1770-1827) kommt A mit oder ohne Modulation nach der Dominante oder Tonikaparallele vor. A' bringt häufig Veränderungen. Hier und bei den Romantikern besitzt B manchmal auch Durchführungscharakter, so dass ein gewisser Einfluss der Shs-form deutlich wird (A = Expos. B = Df. A' = Repr.; typisch für sog. Scherziform). Bei Beethoven erlebt das Menuett die Entwicklung zum lebhaften, stürmischen Scherzo (in Streichquartetten von Haydn schon viel früher).

Trio: Lully bringt als Gegensatz zum damals fünfstimmigen, für Streicher gesetzten Menuett einen weiteren Teil, ursprünglich von 3 Bläsern (zwei Oboen und Fagott) besetzt und daher Trio genannt. Das Trio kann auch in der Art einer Musette auftreten. Bach und frühere Komponisten kennen auch die Reihenfolge Menuett I und II, darauf Menuett I da capo. So entsteht eine zusammengesetzte Liedform:

A - B A' / C - D C' / A B A' (potenzierte Dreiteiligkeit)

In der Suite steht das Trio gewöhnlich in der gleichen Tonart wie das Menuett (evt. Dur- oder Mollvariante), während in der Sonate, Sinfonie etc. häufig die Subdominanttonart bevorzugt wird. Meistens ist das Trio kürzer, im Charakter ruhiger als das Menuett. Beethoven bringt das Trio gerne zweiteilig.

Ab Romantik erscheint das Scherzo auch geradtaktig (Mendelssohn, Brahms u.a.)

DIE ADAGIOFORM

Wir unterscheiden zwei Haupttypen:

1. **Die zweiteilige Adagioform** (= Shs-form ohne Df., also strophische Formanlage)

HS (Uel) **SS** (SG) (RF) **HS** (Uel) **SS** (SG)
 T / t modul. D / tP rückmodul. T / t

Durch eine längere Coda kann eine fünfteilige Form entstehen (fünfteilige Bogenform):

HS (Uel) **SS** (SG) (Rf) **HS** (Uel) **SS** (SG) **Coda** (= HS)

2. **Die dreiteilige Adagioform** (Bogenform)

HS (Uel) **SS** (RF) **HS** (Coda)
 T / t modul. Kontrasttonart rückmod.

Hier ist die Tonart des SS nicht festgelegt. Sie weicht aber in jedem Fall von der Haupttonart ab. Gelegentlich ist der SS auch modulatorisch angelegt.

Erreicht die Coda ein gewisses inhaltliches und dimensionales Gewicht, dann wird aus der Bogenform eine strophische Form, insbesondere wenn die Coda Material des SS aufgreift (Annäherung an die zweiteilige Adagioform).

DAS RONDO

Als verbindliches Kriterium für die Satzbezeichnung "Rondo" (Rondeau) kann einzig die mehrmalige Wiederkehr eines mehr oder weniger einprägsamen Themas (oder nur dessen Anfangsteil) bezeichnet werden. Ursprünglich sang oder tanzte ein Vorsänger bzw. Vortänzer eine Strophe mit wechselndem Text (Couplet) und wurde darauf mit stets gleichbleibendem Refrain (Kehrr reim, auch Ritournell) von der Tafelrunde oder Tanzgesellschaft abgelöst. Häufig wurde mit dem Refrain begonnen, (z.B. "Freut euch des Lebens").

Schematisch lässt sich diese erste, einfache Rondoform folgendermassen darstellen:

A B A C A D A E A

Die Couplets können

- figurativ, ohne eigene Thematik sein,
- in lockerer Bauweise Motive aus dem Refrain verarbeiten, oder
- eigene, mehr oder weniger festgefügte Gedanken enthalten.

Dieser primitive Rondotyp wird gewöhnlich als **Kettenrondo** oder italienisches Rondo bezeichnet. Der Refrain steht dabei immer in der Haupttonart. Das Kettenrondo wird (mit Varianten) gerne im barocken Concerto als Finalsatz verwendet.

In der Barockzeit entsteht folgender geschlossener Rondeautyp: (etwa "L'hirondelle" von Daquin):

A - B - A - C - A - B - A

(Im Stück von Daquin sind alle Couplets aus motivischem Material des Refrains gearbeitet). Diese höherentwickelte Rondoform weist bereits auf den Bau des klassischen Rondos hin.

Das **klassische Rondo**: fröhlicher, beschwingter Finalsatz; fast immer in Dur

HS	(Uel)	1. SS	(Rf)	HS	(Uel)	2. SS	(Rf)	HS	(Uel)	1. SS	(HS)	(Coda)
(A		B		A		C		A		B	A)	
T / t	mod.	D / tP	mod.	T / t	mod.	Kontrast		T / t	mod.	T / t	T / t	

Der zweite SS ist oft durchführungsartig (auch modulatorisch) gestaltet, womit sich diese Form noch mehr der Shs-form angleicht. Das Hauptatzthema (Refrain) ist meistens festgefügt und in sich geschlossen (z.B. Periode).

DAS CONCERTO

conserere (lat.): zusammenreihen, verbinden

Ursprünglich bedeutete "Concerto": Musik für ein Ensemble

und Auftritt eines Instrumentalensembles,

wobei bald auch der Aspekt der Könnerschaft und der Virtuosität (Maestro die Concerto) wichtig wurde.

Erst Ende des 17. Jhs. wurde der Begriff spezialisierter. Das "Concerto a quattro" oder "a cinque", welches Ende des 16. Jhs., ähnlich wie die "Sonata" oder die "Sinfonia", ein Instrumentalstück ankündigte, wird im 17. Jh. zum "Ripienkonzert" (mit gelegentlichen Soli), "Concerto grosso" und Solokonzert weiterentwickelt, wobei sich Alessandro Stradella (1642 - 1682) und Giuseppe Torelli () besondere Verdienste erwarben. Die Venezianer Tommaso Albinoni (1671 - 1750) und Antonio Vivaldi (1675 - 1741) für das Solokonzert sowie Arcangelo Corelli (1653 - 1713) und Georg Muffat (1645 - 1704) für das Concerto grosso waren weitere Protagonisten, welche die Gattungen zu einem Höhepunkt führten.

Concerto grosso

Die Teilung des Klangkörpers, zuerst - im frühen 16. Jh. - als Mehrchörigkeit in der Vokalmusik, wurde im letzten Drittel des Jahrhunderts auch in der Instrumentalmusik praktiziert (z.B. Venedig, Giovanni Gabrieli: Sonata Pian e Forte). Der kleineren Gruppe, meistens Einzelspieler, wurden die bewegteren, virtuoserer Teile zugewiesen. Aber erst Ende des 17. Jhs. erscheint die Bezeichnung "Concerto grosso". Damit wurden Instrumentalstücke überschrieben, in denen sich

zwei Gruppen von Spielern gegenüberstanden: das "Ripieno" und das "Concertino". In Form der "Sonata da chiesa", "Sonata da camera" oder der "Suite", aber auch in Mischformen wurden Concerti komponiert, in denen ein bis vier Solisten, eben das "Concertino" (Streicher und/oder Bläser) teilweise schon recht virtuose Partien zu spielen hatten, während dem "Ripieno" (meistens das auf einem Generalbass basierende vierstimmige Streichorchester) die einfacheren, häufig ritornellartigen Teile zugewiesen waren.

Das Concerto grosso wurde zur bevorzugten Orchestergattung im Spätbarock. Fast alle Instrumentalkomponisten schrieben im frühen 17. Jh. für diese Gattung.
(J.S. Bach: Sechs Brandenburgische Konzerte)

In der Klassik wurde das Concerto grosso durch die Sinfonia concertante abgelöst.

Solokonzert

Antonio Vivaldi ist der erste wichtige Komponist von Concerti für einzelne Soloinstrumente und das generalbassgestützte Streichorchester (vor allem Violin- und Flötenkonzerte). J.S. Bach transkribierte solche Violinkonzerte aufs Cembalo und schrieb als erster auch eigentliche Clavier-(=Cembalo)-konzerte.

Die dreisätzig Form der "Sinfonia" resp. der "Sonata da camera" wurde übernommen, und das Schema "schnell - langsam - schnell" prägte auch später diese Gattung.

Natürlich beeinflussten in der Klassik und Romantik die Formen der zyklischen Sonate und der Sinfonie auch das Solokonzert. So kann im ersten Satz in der Regel eine modifizierte Sonatenhauptsatzform nachgewiesen werden:

- Orchesterexposition: meistens verkürzt, evt. ohne Seitenatz, häufig noch ohne Modulatorik
- Solistenexposition: ausführlicher, häufig neue, eigene Thematik
- Durchführung: meistens relativ kurz
- Reprise: mit eingefügter Solistenkadenz, vor oder in der Schlussgruppe

Diese "Kadenz" wurde bis in die Spätklassik hinein häufig improvisiert. Ab fünftem Klavierkonzert von Beethoven wurde sie in der Regel verbindlich auskomponiert. Von Mozart sind Originalkadenzen für die meisten Klavierkonzerte erhalten. Das zeigt, dass er diese für seine eigenen Konzertauftritte bereits aufschrieb.

Der zweite Satz entspricht meistens einer Adagioform; und für das Finale bedienten sich die Komponisten gerne der klassischen Rondoform. Aber auch Variationensätze und Sonatenhauptsatzformen sind im dritten Satz anzutreffen.

Das Solokonzert hat - anders als das Concerto grosso - bis heute überlebt. Natürlich ist es formal weiterentwickelt worden. Z.B. erweiterte Brahms sein zweites Klavierkonzert dimensional und veränderte das Verhältnis Solist-Orchester so, dass eigentlich eine Sinfonie mit obligatem Klavierpart entstanden ist.

DIE OUVERTÜRE

Bis zur Mitte des 17. Jhs. waren für Opern- oder Oratorieneinleitungen folgende Namen üblich: Toccata, Sinfonia, Intrada. Dann kam der Titel "Ouvèrtüre" - von Balletteinleitungen übernommen - auf. Gleichzeitig wurde Ouvèrtüre auch die Bezeichnung für Orchestersuiten (Bach), da die Ouvèrtüre der gewichtigste Satz dieser Werke war.

Französische Ouvèrtüre: langsam - schnell - langsam.

Wenn auch diese Form ihren Vorläufer in der venezianischen Ouvèrtüre Cavallis besass, so gilt doch Lully (1632 - 1687) als ihr Schöpfer. Die langsame, rhythmisch scharf punktierte Einleitung wurde später von der Sinfonie bzw. der Sonate häufig übernommen. Der schnelle Hauptteil ist meistens fugiert. Reprisenhaft erscheint der Einleitungsteil am Schluss wieder. Fehlt die Reprise, so entsteht die zweiteilige Form: langsam - schnell (etwa bei Händel im "Messias").

Italienische Ouvèrtüre (= Sinfonia): schnell - langsam - schnell.

Nach römischen Vorläufern schuf Alessandro Scarlatti (1659-1725) diesen Typus, der eine weitgehende Homophonisierung erlebte und ebenfalls Einfluss auf die klassische Sinfonie ausübte.

Die **klassische Ouvertüre**, an deren Entwicklung Gluck wesentlich beteiligt war, basiert auf der Sths-form. Häufig wird auch die langsame Einleitung der französischen Ouvertüre übernommen. Nach der Exposition fehlt das Wiederholungszeichen. Am Schluss kann als Coda eine Stretta mit selbständigen Motiven auftreten.

Motivisches Vorspiel: Ist eine Schöpfung R. Wagners (1813-1883). Sie verarbeitet Leit motive und Leitthemen der folgenden Oper auf freie Art und Weise (Beziehungen zur sinfonischen Dichtung).

Potpourri-Ouvertüre: Diese vereinigt die zügigsten Nummern einer Oper oder Operette. (Johann Strauss 1825-1899)

Es gibt auch Opern ohne Ouverturen (z.B. Salome von Strauss), oder die Ouvertüre wird als Vorspiel auf alle Akte verteilt (z.B. Pfitzners Palestrina).

Nach Funktion kann man unterscheiden: Opern-, Operetten-, Ballett-, Oratorien-, Schauspiel- und Konzertouverturen.

DIE VARIATION

Der Begriff "Variation" hat primär einen musikhandwerklichen Sinn, nämlich denjenigen von Veränderung. Erst später versteht man unter Variation auch eine musikalische Form. Grundsätzlich bestehen zwei Möglichkeiten des Variierens:

- Variation durch Verändern des Gegebenen selbst,
- Variation durch Zusätze zum ursprünglich Gegebenen.

Damit in einer Variationsreihe ein Formteil als Variation des andern wirkt, müssen stets gewisse Elemente konstant bleiben. Nach diesem konstanten Element wird die Gruppierung der verschiedenen Variationstypen, die sich in der Praxis natürlich oft gegenseitig durchdringen, vorgenommen.

1. Cantus-firmus-Variation

Konstant: Cantus firmus (Choral, Lied), der an keine bestimmte Stimme gebunden sein muss und selbst leicht variiert werden kann.

Variabel: alle andern Elemente wie Kontrapunkt oder begleitende Stimmen, Harmonik, Rhythmik, formale Ausdehnung

Beispiel: Choralvorspiele von Bach

2. Ostinato Variation

Konstant: Gerüsttöne (Tanztenores oder Tanzbässe des 16./17. Jhs) oder Basso ostinato (Passacaglia, Chaconne), meistens auch Form, oft Harmonik

Variabel: bzw. neu: alle übrigen Stimmen, wobei die Oberstimmenmelodie von Variation zu Variation neu sein oder auch ihrerseits in variiert Beziehung zur Themenmelodie stehen kann. Die Gerüsttöne und Ostinati können mehr oder weniger ausgeprägten Figurationen unterworfen sein

Beispiel: Bach "Chaconne" aus der Sonate f. Violine solo in d-moll

3. Harmoniekonstante Variation

Konstant: Harmonie, meistens auch Form

Variabel bzw. neu: Melodik, Stimmführung, Rhythmik, Tempo, Dynamik. Im Gegensatz zu 2. Art liegt hier keine melodische Basis oder ein Tenorgerüst vor, doch erscheint der Bass oft im Sinne eines die Harmonie repräsentierenden Generalbasses als konstantes Element. Für das 17. und 18. Jh. kann man also auch den Begriff **Generalbassvariation** gebrauchen.

Beispiel: Händel Grobschmied-Variationen

4. **Melodievariation**

Konstant: Melodische Haupttöne, Zäsurenharmonik, meistens auch Form (Proportionen)

Variabel: Melodische Umspielung (Kolorierung, Dekolorierung, Rhythmus, Tempo, Dynamik, Instrumentation)

Beispiel: Variationen aus Mozarts A-Dur Sonate

5. **Phantasievariation**

Konstant: Einzelne Teile des Themas (Motive, Melodiefragmente, die zuweilen auch leitmotivartig verwendet werden)

Variabel: Alle Elemente des Themas, insbesondere auch die Form (Uebergang von der Variationenreihe zur Fantasie)

Beispiel: Brahms Haydn-Variationen, Reger: Orchestervariationen

6. **Serielle Variation**

Konstant: einzig der Bezug auf eine oder mehrere Grundstrukturen (Tonreihe, rhythmische, dynamische und andere Reihen).

Variieren ist ein Grundprinzip der seriellen Technik. Der variative Vorgang spielt sich hier in der strukturellen Ebene ab und kann gehörmässig kaum nachvollzogen werden. Diese Art von Variation wird deshalb häufig als "**Metamorphose**" bezeichnet.

Beispiel: Schönberg Variationen für Orchester op. 31

Der **Abschluss** eines Variationszyklus kann auf folgende Art erfolgen:

- Themenwiederholung
(Bach: Goldbergvariationen; Schubert: Streichquartett "Der Tod und das Mädchen")
- Ausbau der letzten Variation; sie erweitert sich in freier Art zu einer Coda.
(Mendelssohn: Variations serieuses)
- Schlussfuge: Die Krönung der Variationsreihe erfolgt durch eine Schlussfuge; vor allem bei Orchesterwerken beliebt (Reger: Variationen über ein Thema von Mozart)