

Alexander Stankovski
»Classical Form. Workshop mit William E. Caplin
an der Hochschule für Musik Freiburg, 1.–2. Juli 2005«
ZGMTH 2/2–3 (2005)
Hildesheim u. a.: Olms
S. 273–278

<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/202.aspx>

Classical Form

Workshop mit William E. Caplin an der Hochschule für Musik Freiburg, 1.–2. Juli 2005

»Bei allen Betrachtungen müssen wir versuchen, sie in lebendigem Fluß zu halten und alle Starrheit eines rein schematischen Denkens zu vermeiden. Es ist so wichtig, sich immer bewußt zu sein, wie gefährlich es ist, ein Geschehen mit einem bestimmten Begriff zu verbinden. Wesentlich ist das Erleben des Vorganges; der Begriff, den wir damit verbinden, soll nur eine Abkürzung darstellen zur rascheren Verständigung. Wichtig ist nicht, wie ich eine Sache benenne, sondern ob ich ihr Wesen mit meinem Gefühl und in meiner Vorstellung richtig erfasse.«¹

Erwin Ratz' *Einführung in die musikalische Formenlehre* ist bis heute ein maßgeblicher Beitrag zur Analyse vor allem der Werke Beethovens. Formstrukturen werden klar dargestellt, die – von Arnold Schönberg übernommenen – Begriffe sind eindeutig definiert. Erklärtes Ziel seiner ›funktionellen Formenlehre‹ ist die »Beschreibung der Mittel, die bewirken, daß die einzelnen Teile einer Komposition die ihnen zukommende Funktion [...] im formalen Aufbau zu erfüllen vermögen, ähnlich wie die verschiedenen Organe im lebenden Organismus«.² Allerdings spricht Ratz primär über großformale Funktionen wie Hauptthema, Überleitung, Seitenthema oder Durchführung; Analysen der Binnenteile eines Haupt- oder Seitenthemas beschränken sich in der Regel auf das Zusammenspiel von Harmonik und Taktgruppenstruktur. Kritisch bemerkt wurde im Zuge der Ratz-Rezeption überdies, das Inventar syntaktischer Typen, das Ratz seinen Analysen zugrunde legt, vermöge eine bedeutende Anzahl klassischer Themen nicht oder nicht ausreichend genau zu fassen.

Hier hakt der amerikanische Musiktheoretiker William E. Caplin ein. Caplin, Dahlhaus-Schüler, Professor an der kanadischen McGill University und 2005–07 Präsident der amerikanischen Gesellschaft für Musiktheorie SMT, ist der zur Zeit wohl wichtigste Vertreter einer auf Schönberg und Ratz gegründeten Formtheorie im angelsächsischen Sprachraum. Der Workshop, den Caplin am 1.–2. Juli 2005 auf Einladung der Fachgruppe Musiktheorie in der Freiburger Musikhochschule abhielt, interessierte denn auch nicht zuletzt als Exempel eines Verständnisses von Musiktheorie, das bei der Anwendung oder Erforschung bestehender Ansätze nicht stehenbleibt, sondern auf Theoriebildung im eigentlichen Sinne abzielt: auf die Arbeit am Begriff.

Caplins Ansatz einer ›comprehensive theory of formal functions‹ verfeinert die Ratz'sche Terminologie durch die Bestimmung innerthematischer Funktionen (›intrathematic functions‹) eines Satzes oder einer Periode. Entscheidend hierbei ist eine

1 Ratz 1973, 57.

2 Ratz 1973, 9.

genaue Betrachtung der lokalen Harmonik. Drei Arten der harmonischen Fortschreitung werden unterschieden: die ›prolongierende Fortschreitung‹, bei der eine harmonische Funktion »über die Interpolation untergeordneter Nebenharmonien hinweg aufrechterhalten bleibt«, die ›kadenzielle Fortschreitung‹ aus Anfangstonika, Prädominante (›predominant‹, entweder ein Akkord der IV., II. oder VI. Stufe), Dominante und Schlußtonika als »Bestätigung einer Tonalität« und die ›sequenzielle Fortschreitung‹, bei der die »Harmonien nach einem regelmäßigen Schema von Grundton-Bewegung und kontrapunktischer Stimmführung organisiert« sind.³ Die Übernahme des von Heinrich Schenker geprägten Begriffes der ›Prolongation‹ in einen Schönbergschen Kontext mag überraschen, trägt aber zu einer klaren Eingrenzung des Begriffs der kadenziellen Fortschreitung bei: für Caplin ist eine Dominante in Grundstellung für eine kadenzielle Fortschreitung unerlässlich, eine Umkehrung stuft die Dominante zu einer Prolongation der Tonika herunter. Auch die bloße Folge: Tonika – Dominante (in Grundstellung) – Tonika ist bei Caplin eine mögliche Form der Tonikaprolongation, kann aber auch eine ›unvollständige Kadenz‹ bilden. Hier entscheidet der Zusammenhang.

Die Bestimmung innerthematischer Funktionen hängt nun wesentlich von diesen Differenzierungen ab. Den ersten, aus einer zweitaktigen ›Grundidee‹ und ihrer Wiederholung bestehenden Viertakter eines achttaktigen Satzes nennt Caplin ›Präsentationsphrase‹ (›presentation phrase‹). Die Wiederholung der Grundidee kann entweder harmonisch unverändert sein (›exact repetition‹), auf der Dominante stehen (›statement-response repetition‹) oder als Sequenz angelegt sein (›sequential repetition‹). Der zweite Viertakter vereinigt in sich fortsetzende und abschließende Elemente: die ›Fortsetzungs-‹ und die ›Kadenzfunktion‹. Je nachdem, welche davon überwiegt, wird er als ›Fortsetzungsphrase‹ (bestehend aus einer Fortsetzung und einer Kadenz mit fortsetzenden Merkmalen) oder ›Kadenzphrase‹ (ausschließliche Kadenzfunktion) bezeichnet.

Die Präsentationsphrase prolongiert die Tonika. Die Fortsetzung destabilisiert den eben präsentierten motivisch-harmonischen Kontext durch Verkürzung der Einheiten (›fragmentation‹), oft verbunden mit schnellerem Wechsel der Harmonien (z. B. durch sequenzielle Fortschreitungen) und gesteigerter rhythmischer Aktivität. Die auf die Fortsetzung folgende kadenzielle Fortschreitung stabilisiert die Harmonik aufs neue und schließt das Thema ab, indem die charakteristischen Eigenheiten der Grundidee auf konventionelle melodische Floskeln reduziert werden.⁴

Auch die traditionelle Gliederung einer achttaktigen Periode in einen Vorder- und einen Nachsatz zu je vier Takten wird bei Caplin weiter unterteilt. Am Beginn des Vordersatzes steht, ebenso wie beim achttaktigen Satz, eine zweitaktige Grundidee, es folgt eine zweitaktige ›Kontrastidee‹ mit einer schwachen Kadenz. Der Nachsatz wiederholt die Grundidee und formt die Kontrastidee zu einer starken Kadenz um. Die Kontrastidee kann neues motivisches Material bringen, muß sich aber von der Grundidee zumindest so stark unterscheiden, daß deren Wiederaufnahme im Nachsatz nicht redundant wirkt. Die als partieller Abschluß wirkende schwache Kadenz in der Periodenmitte – entweder Halbschluß auf der Dominante oder imperfekter Ganzschluß – ist für Caplin essentiell

3 Caplin 2004, 248.

4 Caplin 1986, 241–243.

für die Vordersatzfunktion. Fehlt sie, werden Grund- und Kontrastidee als ›zusammengesetzte Grundidee‹ bezeichnet.

Die Differenzierung innerthematischer Funktionen erlaubt die Definition von Zwitterthemen (›hybrid themes‹), in denen Funktionen von Satz und Periode kombiniert werden. Vier Hybridbildungen zwischen Satz und Periode sind möglich:

- Zusammengesetzte Grundidee plus Fortsetzungssphrase (entspricht einem Satz ohne Wiederholung der Grundidee),
- Vordersatz plus Fortsetzungssphrase,
- Vordersatz plus Kadenzphrase,
- Zusammengesetzte Grundidee plus Nachsatz (entspricht einer Periode ohne schwache Kadenz).

Am ersten Tag des Workshops wurden Ausschnitte aus Beethovenschen Klaviersonaten unter den drei Gesichtspunkten ›Kadenz‹, ›Funktion‹ und ›Hybridbildung‹ besprochen. Die Resultate seien im folgenden zusammengefaßt.

Die Rolle der Kadenzen

Op. 49/2, 2. Satz, T. 1–8: Aufgrund der Unterscheidung zwischen prolongierender und kadenzieller Fortschreitung definiert Caplin diese acht Takte nicht als Periode, sondern als eine Kombination von zusammengesetzter Grundidee (keine Kadenz in T. 4) und Nachsatz. Die kadenzielle Fortschreitung in T. 7/8 ist unvollständig, da sowohl die Anfangstonika als auch die ›Prädominante‹ ausgelassen werden. Immerhin unterbricht die Viertelpause in T. 7 die bis dahin prolongierte Tonika und schafft Raum für die neue Rolle des *d* als Kadenzbaß. Eine denkbar schwache kadenzielle Fortschreitung hat so dennoch abschließende Wirkung.

Op. 2/1, 2. Satz, T. 1–8: Eine reguläre achttaktige Periode, der Vordersatz endet mit einem Halbschluß auf der Dominante, der Nachsatz mit einem Ganzschluß. Allerdings scheint bereits die Grundidee in T. 2 mit einem Halbschluß auf der Dominante zu enden. Anders aber als in T. 4 hat die halbschlüssige Wendung hier nicht die Funktion eines formalen Abschlusses: Ihr geht kein einleitender Abschnitt voraus, der abgeschlossen werden könnte. Am Beginn des Nachsatzes wird die Grundidee auf einen Takt verkürzt und ihr zweiter Takt samt der Kontrastidee zugunsten einer ›erweiterten kadenziellen Fortschreitung‹ (T. 6–8) fallengelassen. Die Takte 6 und 7 haben durch die Zunahme der harmonischen Bewegung, die vermehrte rhythmische Aktivität und den melodischen Höhepunkt auch fortsetzende Funktion.

Zur Periode gehört per definitionem nicht nur das Vorhandensein einer schwachen Kadenz am Ende des Vordersatzes, sondern auch, daß der Vordersatz nicht moduliert, um am Anfang des Themas tonale Stabilität zu gewährleisten. Dennoch auftretende Modulationen zur Dominante am Ende des Vordersatzes werden durch die sofortige Rückkehr zur Tonika im Nachhinein als Halbkadenz aufgefaßt (›reinterpreted half cadence‹), so im 4. Satz aus op. 22, T. 1–18, wo außerdem die starke Kadenz auf der Dominante (T. 8)

durch die bis in die Fortsetzungsphrase hinein prolongierte und im Nachsatz durch zwei Kadenzten bestätigte Tonika ausgeglichen wird.

Anders in op. 27/2, 2. Satz, T. 1–8: Hier erscheint nicht nur die starke Kadenz in T. 4 im Nachhinein als schwach, sondern es ändert sich auch der tonale Bezugsrahmen. As-Dur ist bis T. 4 durchaus als Tonika anzunehmen (eine in Es-Dur schließende Fortsetzung wäre zu erwarten), erst im Nachsatz wird Des-Dur als Tonika etabliert. Die tonale Ambiguität des Anfangs macht die nachträgliche Bestätigung der Tonika in T. 31–36 notwendig (außergewöhnlicherweise stabilisiert auch das Trio die Tonika).

Ein Beispiel für die systematische Schwächung kadenzieller Fortschreitungen in Beethovens Spätwerk bietet op. 111, 2. Satz, T. 1–8: Die ersten vier Takte bilden einen satzförmigen Vordersatz mit Halbschluß, gefolgt von einer Kadenzphrase, deren Abschluß auf zweifache Weise ›sabotiert‹ wird: der Baß schreitet von der grundständigen Dominante in einen Sext- bzw. Terzquartakkord fort (Caplin spricht von einer ›aufgegebenen Kadenz‹), und der Eintritt der Tonika wird bis zum letzten Moment hinausgezögert. Daß man überhaupt von einer Kadenz sprechen kann, ist nur dem in T. 8 noch nachwirkenden *G1* zuzuschreiben, das sich mit dem Auftakt der Wiederholung ins C auflöst. Bei der *secunda volta* fehlt dieser Baß, die metrische Position der Tonika ist noch schwächer. Die Kadenz verläuft im Sand.

Abgrenzung und Überlagerung von Funktionen

Op. 49/2, 1. Satz, T. 21–36: Der Seitengedanke ist eine 16taktige Periode, deren Vorder- und Nachsatz aus einem Satz besteht. Auf den ersten Blick sind die Funktionen klar voneinander abgrenzbar: T. 21–24/29–32 Präsentationsfunktion, T. 25–26/33–34 Fortsetzungsfunktion (einziges Merkmal ist die Abspaltung, der harmonische Rhythmus verlangsamt sich sogar), T. 27–28/35–36 Kadenzfunktion. Doch zugleich weist der Baß in T. 25–28/33–36 auf eine erweiterte kadenzielle Fortschreitung mit prolongierter Anfangstonika hin. Fortsetzungs- und Kadenzfunktion können unter der Bezeichnung ›Fortsetzung – Kadenz‹ zusammengefaßt werden.

Op. 2/2, 2. Satz, T. 1–8: Ratz' Modellfall einer Periode weist auch satzartige Züge auf. Der Nachsatz bringt nur den ersten Takt der Grundidee (vgl. op. 2/1) und fungiert ab T. 6 als Fortsetzungsphrase. Der minimale Unterschied von Grund- und Kontrastidee (T. 1–4) macht diese Änderung notwendig. Bei der Rekapitulation dieses Abschnittes (T. 13–19) wird dieselbe Grundidee durch Sequenzierung ihres zweiten Taktes (der in T. 5 weggelassen wurde) zu einem 7taktigen Satz ausgebaut.

Op. 10/3, 2. Satz, T. 1–8: Rein harmonisch gesehen handelt es sich hier um einen satzförmigen Vordersatz (eine eintaktige (!) Grundidee, ihre Wiederholung und zwei Takte Fortsetzung enden mit einem ›nicht-kadenziellen Abschluß‹ auf der Subdominante (!) in T. 5), gefolgt von einer Kadenzphrase (ebendiese Subdominante ist auch der Beginn der abschließenden kadenziellen Fortschreitung). Doch die Wiederaufnahme der Grundidee in T. 6 erweckt gleichzeitig den Eindruck einer Periode, obwohl das Material des ersten Taktes nur mehr – frei nach Ratz – ›zu Kadenzzwecken umgeformt‹ wird. Motivik und Harmonik liefern unterschiedliche Signale für die Interpretation der Form.

Op. 31/3, 2. Satz, T. 9: Die an das achttaktige Thema angehängte kadenzuelle Progression hat im Gegensatz zum unmittelbar vorausgehenden Ganzschluß keine kadenzuelle Funktion mehr, sondern fungiert als eine die Tonika prolongierende ›Codetta‹. Gleichzeitig jedoch bereitet sie durch den Registerwechsel und die rhythmische Beruhigung den B-Teil vor: das Paradox eines überleitenden Schlusses.

Hybridbildung

Ein mit den Ratz'schen Begriffen nicht adäquat zu beschreibendes Thema ist das des dritten Satzes der Sonate op. 27/1: In T. 1–4 erscheint eine zusammengesetzte Grundidee. Die Tonika wird durch einen Orgelpunkt prolongiert, daher kann in T. 4 nicht von einem kadenzuellen Abschluß gesprochen werden. Es folgt eine Fortsetzungssphrase mit Halbschluß. Bemerkenswert an dieser Art der Hybridbildung: die Grundidee erscheint nur ein einziges Mal (T. 1–2). Der erste Achttakter kann großformal als Vordersatz einer Periode interpretiert werden, dem nach einem kontrastierenden Mittelteil (T. 9–16) der entsprechende Nachsatz mit Ganzschluß folgt.

Seitensätze

Für Schönberg und Ratz ist das primäre Unterscheidungskriterium von Haupt- und Seitensatz der Gegensatz zwischen ›fester‹ und ›lockerer‹ Konstruktion. Caplin präzisiert mehrere typische ›loosening techniques‹: funktionale Uneffizienz (Funktionen werden ausführlicher dargestellt als notwendig), harmonische Instabilität, unsymmetrische Taktgruppen und melodisch-motivische Uneinheitlichkeit. Am zweiten Tag des Workshops wurden einige Seitensätze unter diesen Gesichtspunkten analysiert.

Op. 14/1, 1. Satz, T. 23–57: Der Seitensatz beginnt mit einer zusammengesetzten Grundidee und ihrer Wiederholung (T. 23–30), die beide wiederholt werden (T. 31–38): Die Präsentation nimmt also doppelt so viel Zeit in Anspruch wie notwendig – Caplin spricht von einem verstärkten Beginn (›enhanced beginning‹). In T. 38 steht ein unvollständiger Ganzschluß ohne abschließende Wirkung, gefolgt von vier Takten ›Fortsetzung – Kadenz‹ (Abspaltung in T. 39/40, gleichzeitig kadenzuelle Fortschreitung in T. 39–42), die zunächst mit einem unvollständigen Ganzschluß, erst nach ihrer Wiederholung mit einem vollständigen Ganzschluß (T. 39–46) enden. Ab T. 46 bringt Beethoven anstelle eines zu erwartenden Schlußsatzes ein neues Thema mit einer zwischen Dur und Moll schwankenden Grundidee, dessen Kadenz zweimal (T. 52, 54) kurz vor der Schlußtonika abgebrochen und neu gestartet wird (›evaded cadence‹). Erst ab T. 57 folgt ein Schlußsatz (›codetta‹) mit gleichzeitig rückführender Funktion.

Op. 14/2, 1. Satz, T. 26–58: Nach Präsentation (T. 26–32) und Fortsetzung (T. 33–35) erfolgt ein Ganzschluß auf der Dominante (T. 35/36), anschließend eine erweiterte Wiederholung der Fortsetzung (T. 37–40) mit einer erweiterten kadenzuellen Fortschreitung auf der Tonika, die auf zweifache Weise interpretierbar ist: entweder als Kadenz (T. 44–45) mit zweitaktiger postkadenzueller Bestätigung (T. 46–47) oder als ›evaded cadence‹

(T. 44) mit neu ansetzender, den ersten Seitengedanken abschließender Kadenz (T. 45–47). Die Dynamikangabe in T. 45 spricht für die zweite Möglichkeit. Im zweiten Seitengedanken (T. 47–58) wird die Schlußkadenz durch zwei weitere ›evaded cadences‹ (T. 54, 56) hinausgezögert.

Op. 110, 1. Satz, T. 20–38: Schon die Überleitung endet ohne Schlußkadenz und geht bruchlos in den Seitengedanken über. Im Seitengedanken wird eine durch den Tonika-sextakkord implizierte kadenzielle Fortschreitung zweimal aufgegeben (T. 25–27, 32), bevor sie in T. 33–34 endlich realisiert wird. So werden Überleitung und Seitengedanke während ihrer gesamten Dauer ohne kadenzielle Bestätigung in der Schwebelage gehalten. Der in T. 28 zum ersten Mal erreichte grundständige Es-Dur-Akkord ist zwar keine Schluß-tonika, bekommt aber als Ziel einer bis in die extremen Register weitergeführten stufenweisen Gegenbewegung besonderes Gewicht. Die stufenweise Bewegung ist schon in der Grundidee (T. 20–21) angelegt, verwandelt sich in der Fortsetzungsphase (T. 24–27) zum Triller und beherrscht in ihrer gegenläufigen Variante auch den zweiten Teil des Seitengedankens (T. 28–34). Die Verhinderung einer starken Kadenz ist eine direkte Konsequenz aus der Grundidee. Statt aus mehreren motivisch uneinheitlichen Themen wie in op. 14/2 besteht der Seitensatz hier aus einer ununterbrochenen Folge von Metamorphosen.

In den USA hat sich die von William Caplin vertretene Strömung der ›Formenlehre-Tradition‹ mittlerweile neben der lange Zeit dominierenden Schichtenlehre Heinrich Schenkers behauptet. Deutschsprachige Leser werden feststellen, daß Caplins Ansatz an vertraute Denkweisen ebenso anknüpft wie er zugleich über sie hinausführt. Für mich persönlich waren die fruchtbarsten Momente des Workshops jene, in denen es gelang, die spezifische musikalische Wirkung einer Stelle mit Hilfe allgemeiner analytischer Begriffe zu umschreiben, etwa die ›Schlichtheit‹ des Beginns des zweiten Satzes von op. 49/2 oder das ›Schwebende‹ des Seitengedankens aus op. 110 durch die genaue Betrachtung der lokalen Harmonik. Das von Schönberg und Ratz übernommene Begriffsnetz ist durch William E. Caplin um einiges engmaschiger geworden. Auch präzise Begriffe freilich bleiben nur Mittel zum Zweck: dem des ›Erlebens des Vorganges‹.

Alexander Stankovski

Literatur

- Caplin, William E. (1986), »Funktionale Komponenten im achttaktigen Satz«, *Musiktheorie* 1/3, 239–60.
- (1998), *Classical Form*, New York: Oxford University Press.
- (2004), »Zur Klassifizierung harmonischer Fortschreitungen«, in: *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, hg. von Ludwig Holtmeier, Michael Polth und Felix Diergarten, Augsburg: Wißner 2004, 245–53.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold: *Grundlagen der musikalischen Komposition* (2 Bde.), Wien 1979.