

## Periode und Satz

Ein grundlegendes Gestaltungsmittel klassisch-romantischer Musik ist das Zusammenfassen von Motiven und Phrasen in mehrtaktige, symmetrisch aufgebaute Gebilde, sogenannte Sätze und Perioden. Sätze und Perioden sind die kleinsten formalen Sinneinheiten der Musik. Die kleineren Einheiten „Motiv“ oder „Phrase“ (kleinster musikalischer Bogen, nicht zwingend motivisch) ergeben für sich noch keine geschlossene musikalische Einheit.

Leider existieren zu den Begriffen „Periode“ und „Satz“ sehr widersprüchliche Definitionen. Man schaue nur einmal in verschiedene allgemeine Musiklehren oder Formenlehren, für welche unterschiedlichen Dinge immer wieder gleiche Beispiele erhalten müssen. So definiert der dtv-Atlas zur Musik (München, 1978) die Periode als allgemeineren Überbegriff zu Satz (!) und gibt als Notenbeispiel den Anfang der ersten Klaviersonate von Beethoven op.2/1. Erwin Ratz dagegen bezeichnet Periode und Satz als „eindeutig bestimmbar Grenzfälle entgegengesetzten Charakters“. Die Periode zeichne sich durch die namensgebende periodische Wiederkehr der Motive des Vordersatzes im Nachsatz aus, der Satz sei entwickelnden Charakters (meist  $<2+2> + 4$ ). Folgerichtig führt Ratz als typisches Beispiel eines Satzes den Beginn von op.2/1 an. Eine Ansicht, der sicherlich die meisten Theoretiker folgen würden. Andere beliebte Beispiele, die mal für das eine, mal für das andere erhalten müssen, sind die Satzanfänge der beiden kleinen Sonaten op.49 von Beethoven.

Begonnen hat die Diskussion und die Begriffsverwirrung bei dem Musiktheoretiker und –wissenschaftler Hugo Riemann (1849-1919), als Person, Autor, Wissenschaftler und Pädagoge die bedeutendste Erscheinung des akademischen Musiklebens vor rund 100 Jahren. Seine Definition der Periode aus dem „Grundriß der Kompositionslehre: Musikalische Formenlehre“ (Leipzig, 1889) ist sehr eingeschränkt, aber wunderbar klar und praktisch gut anwendbar – wenn die Musik passt... Der Normalfall einer Periode umfasst 8 Takte, gegliedert in 4 Takte Vordersatz, die auf der Dominante mit Halbschluss und 4 Takte Nachsatz, die auf der Tonika mit Ganzschluss enden. Dabei beginnt der Vordersatz mit einem 2taktigen Motiv (laut Riemann immer auftaktig), das in den Takten 3+4 wiederholt, fortgesponnen oder kontrastiert wird, der Nachsatz beginnt mit einem Neuanfang des Motives. Das für die Analyse so verführerisch Praktische: Man zählt die 8 Takte des Normalfalls einfach durch, in jeder Abweichung vom Normalfall kann man durch entsprechende Nummerierung die Stellung des betreffenden Taktes im Zusammenhang bezeichnen. Beispiel: werden die Takte 7+8 mit der Kadenz wiederholt, spricht man von äußerer Erweiterung und zählt diese als 7a+8a.

Problematisch wird seine Definition überall dort, wo sich die Gebilde partout nicht auf 8 Takte zurückführen lassen und die Schlüsse der Halbsätze andere Stufen erreichen – in der Frühklassik (also auch beim frühen Haydn und Mozart) eher die Regel als die Riemannsche Normalperiode!

Umseitig ist auch noch ein Beispiel einer Phrasierungsausgabe von Riemann wiedergegeben, in der seine starre Definition (die auch die dynamische Gestaltung betrifft) ihn dazu bringt, Schubert zu „verbessern“: Da eine Periode ja auftaktig sein „muss“, setzt er die Taktstriche um und kommt so zu einer extrem banalen dynamischen Gestaltung. Den ersten Phrasen-Höhepunkt auf das erste a' zu setzen, ist wirklich schöner und korrespondiert mit Schuberts (natürlich richtigen) Taktstrichen.

Für unsere Arbeit ist eine allgemein gehaltene Definition ratsam, die klar gliedert, aber die Musik nicht im Schema erstickt. Wir wollen uns der Meinung anschließen, wie sie z.B. in der Formenlehre Günter Altmanns geäußert wird, dass „Periode“ ein speziellerer Fall des Gebildes „Satz“ darstellt. Wir gliedern in Halbsätze, die offen und geschlossen enden (etwa „Frage und Antwort“), wobei harmonisch am Ende des Vordersatzes Tonika (gerne „unvollkommen“ mit melodisch offenem Schluss, z.B. auf der Terz) oder Dominante erreicht wird, am Ende des Nachsatzes die Tonika oder nach Modulation die Oberquinte als neue Tonika. Auch melodisch-rhythmisch wird im Allgemeinen ein nachdrücklicherer Schluss als im Vordersatz erreicht.

Eine Periode (bezeichnet im Griechischen „Umlauf“, der Begriff wurde Ende des 18.Jhds. vom Tanz auf die

Kompositionslehre übertragen) zeichnet sich aus durch die Wiederkehr des motivischen Materials und das typische Öffnen und Schließen (durch Kadenz). Ein typischer Satz hingegen kann auch zweimal offen enden (siehe Beethoven op.2/1).

Es gilt nun nicht, zwingend jede Erscheinung eindeutig dem einen oder anderen zuzuordnen. Die Grenzen zwischen Satz und Periode sind durchaus fließend: es verläuft keine eindeutige Grenze zwischen „periodischer Wiederkehr“ und „Weiterentwicklung“ und „Kontrastierung“. Alles, was über das Schema hinaus bemerkenswert erscheint, sollten wir einzeln würdigen. Schöne Beispiele gibt die Formenlehre von Clemens Kühn im Kapitel „Periode und Satz“.

Manchmal ist es sinnvoll, bestimmte Gebilde unter mehreren Gesichtspunkten zu sehen, z.B. Beethoven op.27/1. Hugo Leichtentritt (übrigens ein Riemann-Schüler, der die starren Definitionen seines Lehrers erweitert hat) gibt dies als Beispiel für eine 8taktige Periode, die ausnahmsweise zweimal auf der Tonika endet (dabei ist diese harmonische Disposition in der Frühklassik sehr häufig). Aber haben wir es wirklich mit einem 8-Takter zu tun? Die Wiederholungszeichen deuten eher auf eine zweiteilige liedhafte Form hin. Wir können auch die ersten vier Takte als Periode sehen. Dafür sprechen das eher langsame Tempo (also müssten wir einen Takt als zwei Einheiten auffassen), der motivische Aufbau und die harmonische Disposition (**T-D/T-T**). Dagegen sprechen das Allabreve-Zeichen, das uns auffordert in größeren Einheiten zu empfinden, und der typisch nachsatz-artige Aufbau der Takte 5-8 (melodischer und dynamischer Bogen über 4 Takte).

Beide Deutungen können nebeneinander stehen bleiben, da der gesamte Satz dieser Sonate („quasi una fantasia“) eine für Beethoven recht seltene Reihung von ausschließlich 4- bzw. durch Wiederholung 8-Taktern bringt. Seine Grundidee ist es also, über weite Strecken lyrisch und spannungsarm zu bleiben, die 4-Takter erweitern sich durch Wiederholung zu 8-Taktern, diese werden um 2x4 Takte zu Perioden geweitet, diese werden wiederum durch weitere 2x4 + 2x4 Takte und variierte Wiederholung der ersten 2x8 Takte zu einer größeren Dreiteiligkeit geweitet, dann folgt ein schnellerer Mittelteil (der erstmals Spannung entlädt) und nach einer spannenden Rückführung eine Reprise des Anfangs mit 8taktiger Coda. Insofern entzieht sich dieser Satz trotz der vielen Symmetrien einer eindeutigen Klassifizierung der Form im Kleinen wie im Großen, Elemente der 3teiligen Liedform, der langsamen Einleitung und der klassischen Variationstechnik durchdringen einander – eben „quasi eine Fantasie“!

Dieser Ausflug in die detailliertere musikalische Formanalyse soll aufzeigen, dass die Analyse der kleinen Sinneinheiten abhängig ist von der Großform und umgekehrt. Aussagen wie: „Der Satz beginnt mit einer 8taktigen Normalperiode, wird fortgesetzt von einem 8taktigen modulierenden Satz, dann folgt eine modulierende Periode...etc.“ sind genauso sinnlos wie „Das Stück ist dreiteilig und beginnt mit einer Periode.“ Erst im Zusammenhang wird eine Analyse daraus, alles andere bleibt Beschreibung. Doch auch diese muss gelernt werden, und diese üben wir anhand einiger Beispiele aus dem ersten Band der Klaviersonaten Mozarts.

RONDEAU  
Allegro

KV 281 (189f), 3.Satz „Rondeau“: eine echte Riemann'sche „Normalperiode“ (eine der ganz wenigen beim frühen Mozart!). Wir haben ein auftaktiges Motiv, das sofort sequenziert wird, dann wird der Auftakt geweitet, zu einem vorläufigen Höhepunkt geführt, in Takt 3 wird das Vorschlagselement fortgesponnen und in Takt 4 zu einem Halbschluss mit Vorhalt geführt. Der Nachsatz hebt mit einer melodischen Variante der Takte 1+2 an (dazu dynamischer Kontrast und akzentuierter Bass), der Höhepunkt wird durch Betonung des 1. Viertels in Takt 7 überboten, am Ende Ganzschluss ohne Vorhalt mit nachdrücklichem Schlusstriller.

TEMA  
(Andante)

KV 284 (205b), 3.Satz Andante mit Variationen: modulierende Periode. Insgesamt ist der Aufbau dem vorherigen Beispiel sehr ähnlich: Wiederum 2 Viertel Auftakt, der Vordersatz schließt wieder mit Halbschluss mit Vorhalt. Der Nachsatz kehrt Teile des Motivs (Aufgang und Terzfälle) um und moduliert über die  $\text{D}^{\flat}$  in T.6 zur Oberquinte. Der melodische Höhepunkt im Nachsatz fällt diesmal eher geringer als im Vordersatz aus, dafür bringt die Modulation und die Ausweitung des Umfangs im Bass eine gewisse Intensivierung. Betrachten wir das gesamte Thema, sehen wir, dass der Vordersatz am Ende wiederholt wird und dann zu einem deutlichen Höhepunkt geführt wird. Auch der zweite Teil des Themas ist ein Satz, die Erweiterung auf 9 Takte kommt ganz klar durch die ausgeschriebene „Fermate“ T.12/13 zustande. Insgesamt haben wir es mit einer zweiteiligen liedhaften Form zu tun, die durch den kontrastierenden Mittelteil T.9-13 und die Reprise des Vordersatzes Elemente der Dreiteiligkeit aufweist.

MENUETTO I

KV 282 (189g), 2.Satz „Menuetto 1“. Es beginnt wiederum mit einer modulierenden Periode, die diesmal charakteristische Erweiterungen aufweist. Der Vordersatz sequenziert das 2taktige Motiv über **T-D-D-T**, d.h. er schließt mit Ganzschluss! Der Nachsatz spinnt aus dem Auftakt frei weiter und führt in T.9/10 in die Oberquinte mit Ganzschluss. T. 11/12 wiederholen die Kadenz nach F-Dur und sind wie ein Anhang an die Periode – ein Fall von „äußerer Erweiterung“. Man kann die Periode auch auf Achttaktigkeit zurückführen, indem man die T. 7+8 als „innere Erweiterung“ betrachtet. Dass sie aber für die Form der Periode wesentlich sind, sieht man an dem dort stattfindenden melodischen Höhepunkt und die Einführung des e“ als Vertreter der **D**.

Der zweite Teil beginnt mit einem kontrastierenden Mittelteil in 6 Takten (2+2+2), danach folgt die Reprise des Anfangs (Stimmentausch im Vordersatz). Diesmal bleibt der Nachsatz in der **T**, der melodische Höhepunkt wird gesteigert und die äußere Erweiterung umfasst 4 Takte. Auch hier beobachten wir eine Dreiteiligkeit in einer übergeordneten Zweiteiligkeit – typisch vor allem für Tanzsätze, aber auch Variations-themen (wie oben).

**Allegro**

KV 283 (189h), 1.Satz Allegro. Eine 16taktige Periode mit der ungewöhnlichen Aufteilung 4 Takte Vordersatz, 12 Takte Nachsatz (davon 6 Takte quasi wörtliche Wiederholung als äußere Erweiterung). Der Vordersatz schließt zwar auf der T, ist aber durch die melodische Terz nicht so schlusskräftig. Ähnlich wie zuvor kann man T.7/8 als innere Erweiterung betrachten, in denen aber wiederum der melodische Höhepunkt stattfindet. Auch rhythmisch bringen die T.8/9 (und 14/15) eine interessante Steigerung: neben den schnellen Notenwerten ergibt sich durch die linke Hand eine Unterteilung in 2+2+2 Viertel, die sogenannte „Hemiole“ (d.h. die Ersetzung von 2 Dreivierteltakten durch 3 Zweivierteltakte, eine seit dem Mittelalter verwendete Methode, den vorkadenzialen Bereich zu intensivieren).

**Adagio**

KV 280 (189e), 2.Satz Adagio. In diesen 8 Takten ist kein Einschnitt auszumachen, obwohl sie deutlich in 2taktigen Gruppierungen aufgebaut sind, auch motivisch fehlt das typische Frage-Antwort-Spiel. Deutlich haben wir es nicht mit einer Periode zu tun. Dieses Gebilde sollten wir demnach „Satz“ nennen; hier fehlt sogar die Unterteilung in Vordersatz und Nachsatz.

KV 309 (284b), 1.Satz Allegro con spirito. Ein recht komplexes Beispiel für mehrfache Verschränkungen satzartiger Gebilde. Wir können bis T.32 (Halbschluss auf der **D**) keinen einzigen echten Einschnitt feststellen, alle Taktgruppierungen sind asymmetrisch zusammengestellt. Mozart beginnt mit einem 2taktigen Motiv (nennen wir es mal Motto), das vordersatzartig vorangestellt wird. Die folgenden 6 Takte könnten es zu einem Satz ergänzen, aber T.8 ist gleichzeitig der Beginn eines neuen Gebildes in ähnlicher Abfolge, das in

T.14 mit einer durch Zwischen-D ausgebauten S endet. Es geht wieder asymmetrisch weiter: 3+3 Takte (wider mit Verschränkung in T.18, der Abschluss T.21 ist wiederum mit einem Neuanfang verschränkt. Auch der Seitensatz (2.Thema im Sonatenhauptsatz), der T.33 beginnt, ist ähnlich unregelmäßig gebaut – der Wahnsinn hat Methode, also ist das sicher kein Zufall oder Unvermögen!

Diese Bauweise verweist eher auf die Stilistik des „Empfindsamen Stils“ (vor allem Norddeutschland, Hauptvertreter Carl Philipp Emanuel Bach), denn auf den liedhaften Stil, den die österreichischen Komponisten gepflegt haben. Dieser Umstand verdeutlicht wohl auch die Bedeutung der jeweiligen Volksmusiken, die in der Klassik Eingang in den Stil fanden: Das alpenländische Volkslied ist viel symmetrischer und dreiklangsmelodischer als andere volksmusikalische Stile.

*Allegro con spirito.*

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass staff. Measure numbers 8, 15, 21, 27, and 32 are marked at the beginning of their respective systems. The piece is marked *Allegro con spirito.* and includes various dynamic markings such as *f*, *p*, *sf*, *fp*, *cresc.*, *decresc.*, and *legato*. Trills are indicated with *tr.* above notes in measures 15 and 16. The score shows a complex rhythmic and melodic structure, consistent with the text's description of asymmetry and irregular phrasing.