

Reihungsformen: Variation, Chaconne, Passacaglia, Rondo

In der Renaissance werden den Vokalkompositionen *cantūs firmi* (d.h. aus den Gregorianischen Gesängen oder anderen Quellen übernommene Melodielinien, die meist in einer Mittelstimme erscheinen) zu Grunde gelegt und unterschiedlich kontrapunktiert. Das ist eigentlich schon eine Variationstechnik. Variation ist somit ein kompositorisches Prinzip.

Zur eigenen Form wird die Variation bei Übertragung auf die Instrumentalmusik. Englische Virginalisten um 1600 schreiben Variationsketten über bestimmte *cantūs firmi* (Abk.: c.f.) – das beliebteste Melodiefragment beginnt mit den Worten „In Nomine“. Es werden aber auch sogenannte Mess- oder Magnificattöne (Gregorianische Gesänge) verwendet.

Im Barock wandert das „Thema“ in den Bass - **Bassvariation**. Variiert wird nun in wechselnden Figuren über ein Bassmodell. „Bassmodell“ ist aber im barocken Sinne zu verstehen, d.h. als Generalbass-Folge. Die Harmoniefolge kann also auch mit varianten Bezifferungen verändert werden, sogar die Abfolge der Harmonien kann erweitert werden: Die Taktanzahl bleibt gleich, es werden jedoch zusätzliche Schritte eingefügt. Diese Linienornamentierung heißt „Diminution“ – Vorsicht, Doppelbedeutung, auch die Verkleinerung des metrischen Grundwertes wird so genannt (z.B. im Verhältnis 1:2 Viertel zu Achteln).

Es gibt Variationsketten über sogenannte „Grounds“ (Basslinien) oder die Form heißt „Passacaglia“ (immer ein langsamer Dreiertakt mit Auftakt) oder „Chaconne/Ciacona“ (dasselbe ohne vorgegebene metrische Form, also auch im 4/4-Takt). Es gibt keine festgelegte Variationsform, aber bestimmte Beobachtungen: meist nimmt die Figurierung zu, oft wird eine Figurierung über mehrere Variationen beibehalten und wandert dabei durch verschiedene Stimmen („Händetausch“). Oft gibt es Variationen im anderen Tongeschlecht: Bei Durthemen meist im letzten Drittel, bei Mollthemen eben dort oder zum Abschluss. Auch der größte Variationszyklus der Barock-Zeit, Bachs Goldberg-Variationen, ist letztendlich eine Kette von Veränderungen über ein Bassmodell, wenngleich mit sehr komplexen zusätzlichen Formprinzipien: so ist z.B. jede dritte Variation ein Kanon in unterschiedlichen, sich vergrößernden Tonhöhenabständen.

Ein einfacheres Beispiel ist die „Chaconne“ (englische Schreibweise) mit 21 Variationen G-Dur von Georg Friedrich Händel aus seiner zweiten Sammlung von Klavierstücken aus dem Jahre 1733. Hier offenbart sich die einfachste, ursprüngliche Bassfolge nicht im Thema, sondern erst ab der 5.-7. Variation: Die ersten vier Takte bilden einen Quartzug (absteigende Linie) vom Grundton *g-fis-e-d*, die zweite Gruppe umschreibt im Prinzip eine Hauptstufenkadenz I-IV-V-I (*Cadenza lunga*). Im Verlaufe der Variationen wird häufig in den Quartzug ein Quintfall interpoliert (z.B. *g-c-fis-h-e-a-d*), die Kadenz wird diminuiert (z.B. *g-h-c-a-h-c-d-g*).

Auch in Suiten ist das Variationsprinzip häufig anzutreffen, wenn ein Tanzsatz ein oder mehrere „Doubles“ besitzt. Die **Cantus-firmus-Variation** wird in sogenannten Choral-Variationen angewendet oder auch in der Partita (Vorsicht: Doppelbedeutung! Partita wird auch als Synonym für Suite verwendet).

In der Klassik kommt die melodisch orientierte Variation in Mode, meist in der Technik der **Figuralvariation**: das Thema wird umspielt, ornamentiert, diminuiert und in Maßen reharmonisiert. Zu den oben erwähnten Techniken kommt jetzt noch die Vorliebe für eine Adagio-Variation als vorletzte und eine erweiterte Variation mit Coda (oft menuett-artig) als letzte hinzu.

Ab Beethoven gibt es auch Variationsketten, die stärker in die Substanz des Themas eingreifen, die auch einen abwechslungsreicheren Tonartenplan aufweisen können und auch einmal die Proportionen der Teile verändern. Dann spricht man von **Charaktervariationen**. Diese Kompositionsweise versucht, den bloßen Reihungs-Charakter der Form zu überwinden und mehr Entwicklung ins Spiel zu bringen: manche Variationen beziehen sich nicht mehr auf das Thema sondern ihrerseits bereits auf eine Variation.

Die großen Variationszyklen seit Beethoven (Schlussätze der Klaviersonaten op.109 und 111, Diabelli-Variationen) greifen auf unterschiedliche Techniken zurück. Während Schumann in den ABEGG-Variationen op.1 fast ganz auf Figural-Variation verzichtet, greift Brahms in seinen Stücken wieder mehr auf barocke Techniken zurück (Schumann-Variationen op.9+23, Haydn-Variationen op.56, Händel-Variationen op.24), das Finale der 4. Symphonie ist dann sogar eine Passacaglia.

Rondo

Eine Reihungsform, die die Tendenz zur Entwicklungsform in sich trägt, ist das seit der Barockzeit beliebte Rondo. Eigentlich eine Abfolge von beibehaltenen Refrains (oder eben „Rondoteilen“) und wechselnden Couplets (die Strophen), nähert sich die Form in der Klassik der Sonatenform, noch später zur freien, durchkomponierten Form. In der Barockzeit (hauptsächlich beliebt bei französischen Clavecinisten) sind die Couplets häufig eine Fortspinnung des Refrains, in der Klassik kontrastieren die Couplets eher zum Rondothema und auch gerne untereinander. Eine Übergangsform ist zumeist dann anzutreffen, wenn Klassiker französisch „Rondeau“ statt „Rondo“ schreiben; dann ist bisweilen das Thema nicht genau abzugrenzen (vor allem der Übergang vom Refrain ins Couplet), es taucht in unterschiedlicher Länge auf und die Couplets leiten gerne elegant zum Refrain über.

Beispiele aus der klassischen Epoche:

JOSEF HAYDN – Finale: Presto ma non troppo aus der Sonate D-Dur Hob.XVI:37 (erschienen 1780)

Formübersicht: **A – B – A** (als wörtliches da capo) – **C – A'** (ein sogenanntes **Rondino**: kürzestmögliche Rondoform mit zwei Couplets)

Hier sind die Formteile sehr klar voneinander getrennt, beide Couplets haben jeweils eine neue Tonart (d-Moll und G-Dur), die ohne Modulation erreicht werden.

T.1-20 Der Refrain stellt sich als zweiteilige Liedform dar (mit innerer Dreiteiligkeit). Der erste Teil ist ein modulierender 8taktiger Satz im *p* (unvollkommener Ganzschluss nach vier Takten, die Bewegung überspielt jedoch diesen Einschnitt, so dass man nicht von Periode sprechen sollte), der zweite Teil beginnt mit vier Takten Mittelteil mit Halbschluss in der Dominante von D-Dur, es folgt die Wiederaufnahme des Anfangssatzes, diesmal jedoch eingerichtet (d.h. verändert ohne Modulation) und im *f*.

T.21-40 Das erste Couplet **B** hat exakt dieselbe Proportion, nur dass Mittelteil und (varierte) Wiederaufnahme des Beginns nun in 6+6 Takten aufgeteilt sind.

T.61-93 Das zweite Couplet **C** orientiert sich wieder genau am Rondothema: 8taktige Periode **T**→**T**, 4 T. Mittelteil →**D**, wörtliche Wiederholung der Periode. Nur diesmal baut Haydn eine 13taktige Rückführung zum Thema, die sich verspielt auf dem Ton a einpendelt, woraus wieder der Auftakt zum Rondothema hervorgeht.

T.94-121 Der letzte Refrain ist leicht variiert, indem die zuvor durch Wiederholungszeichen vorgeschriebenen Wiederholungen ausgeschrieben sind. Dabei wird die Begleitung durch schnelle Alberti-Bässe intensiviert. Des Weiteren ist im Sinne einer Schlussteigerung nun durchgehend *f* vorgeschrieben.

WOLFGANG A. MOZART – III. Rondeau: Allegro aus der Sonate B-Dur KV 281 (wahrsch. 1774)

Formübersicht: Beispiel für ein freies Sonatenrondo **A – B1-B2 – A' – C – A – D – A'' – B2' – A**.

Die Formteile sind oft miteinander verbunden, dabei ist der Beginn des Refrains immer deutlicher gestaltet als die Anfänge der Couplets. Die Kombination mit der Sonatenhauptsatzform wird geschaffen durch einen Überleitungsteil zwischen erstem Refrain und Couplet, durch ein sequenzierendes (durchführungsartiges) Couplet und die Reprise des Couplets **B2** in der **T**.

T.1-8 Das eigentliche Rondothema ist eine achttaktige Wiederholungsperiode mit entwickelnden Elementen im Nachsatz (siehe frühere Analyse).

T. 8-17 Der Refrain wird zur zweiteiligen Liedform erweitert mit 4/ 2+4 Takten.

T.18-27 Überleitungsteil **B1**: verschiedene Elemente des Refrains werden aufgegriffen. Anfangs die Abschlussfigur, ab T.22 die nachschlagenden Triolenachtel. Modulation in die Oberquinte.

T.28-43 Couplet **B2** (= Seitensatz in F-Dur) beginnt als achttaktiger Satz, dessen Nachsatz verschränkt ab T.35 wiederholt wird. In T.39 beginnt eine Rückführung, die in T.43 sogar in einen quasi improvisierenden Kadenztakt mündet.

T.44-51 Statt eines vollständigen Refrains erklingt nur das achttaktige Rondothema als Schlussgruppe.

T.52-70 Couplet **C** in g-Moll. Zwei achttaktige Sätze in Wiederholungszeichen 1. **t**→**D**, 2. **D**→**t**. Drei Takte Rückführung.

T.71-89 Vollständiger Refrain, zwei unisono Töne als „Modulation“ nach Es-Dur angehängt.

T.90-113 Durchführungsartiges Couplet **D** in Es-Dur. Satz in 2+2/4+4 Takten. Ab 101 Sequenzen.

T.114-123 Variierte Fassung des achttaktigen Rondothemas mit durchgehendem Triller.

T.124-142 Couplet **B2** als Seitensatz-Reprise in B-Dur. Die letzten vier Takte der Rückführung sind durch eine neue Überleitung ersetzt.

T.143-162 Vollständiger Refrain.