

etwastaucht später in der Coda noch einmal auf. Harmonisch bestehen gewisse Ähnlichkeiten mit der Introduction. Der dritte kurze Abschnitt der Durchführung enthält die Harmoniefolge des zweiten Themas in der Satzart des ersten. Die Rückleitung erfolgt mit der Sequenzierung des Wechselnotenmotivs des ersten Themas.

In der Reprise läuft zunächst alles nach Plan: abgesehen von ein paar unwesentlichen Änderungen sind die ersten 32 Takte eine Wiederholung der Exposition. Der abschließende A-Dur-Akkord wird erwartungsgemäß nicht wie zu Beginn, umgedeutet und als neue Tonika weiterbehandelt, sondern er behält seine dominantische Funktion, und das folgende Thema steht, wie es die Reprise verlangt, in der Tonika-Tonart. Nur folgt nicht der erwartete Mittelgesang in transponierter Fassung – der tonale Ausgleich wird mit dem 3. Thema hergestellt; und davon ertönen nur die ersten 8 Takte, die weiterführenden Sechzehntelfiguren sind hier durch Arpeggien ersetzt, zu denen sich die Terzentreppe aus dem ersten Thema gesellt. Die Schlußgruppe bleibt ebenfalls nahezu unverändert, und es tritt eine Coda hinzu, die zunächst, wie schon angedeutet, eine Satzart aus der Durchführung aufgreift und die Melodie in den Baß verlagert. Sor streift hier die parallelen bzw. Gegenklang-Tonarten von Dur- und moll-Tonika (h-moll und B-Dur), holt also das nach, was er in der Durchführung versäumt hat; das hat hier freilich eher zusammenfassenden Charakter. Nach einer Generalpause beendet Sor das Stück mit einer weiteren Variante der Kadenzfi-

gur, nachdem er unmittelbar vor der Coda mit den gleichen Mitteln den Schluß bereits angekündigt hatte.

## Sonate op. 22

Die "Grande Sonate pour Guitare seule" op. 22 ist Sors erstes zyklisch angelegtes Werk dieser Gattung. Es besteht aus den damals üblichen vier Sätzen Allegro (Sonatensatz), Adagio, Menuett und Rondo. Zunächst auch hier wieder die formale Übersicht:

### ALLEGRO

#### Exposition

1-20	1. Thema	C-Dur
21-30	1. Überleitungsthema, Modulation zur D	G-Dur
31-36	Virtuose Spielfigur, Ausweichung zum dG	Es-Dur
37-41	Beruhigung, Orgelpunkt d, GP.	D-Dur
42-43	Vorbereitung	
44-61	2. Thema	G-Dur
62-77	2. Überleitungsthema, Übergang zur Schlußgruppe	
78-90	Schlußgruppe, virtuose Spielfigur mit Melodie im Baß	

#### Durchführung

91-93	Modulation zur tP	Es-Dur
94-101	Kadenz ("Alberti-Begleitung")	
102-109	Spielfigur aus Schlußgruppe (Es-Dur) im Wechsel mit synkopierten Akkorden (B <sup>7</sup> )	
110-126	Orgelpunkt G, Modulation zur t	c-moll
127-131	Rückmodulation	

#### Reprise

132-151	1. Thema	C-Dur
152-155	Beginn des 1. Überleitungsthemas (ohne Modulation)	
156-163	Triolische Spielfigur	
163-182	2. Überleitungsthema, Schlußgruppe	
183-200	Coda	

## Notenbeispiel 6



Auf verschiedenen Ebenen erreicht Sor im Eröffnungsthema seiner Sonate op. 22 eine Beschleunigung der Aufeinanderfolge von musikalischen Ereignissen, was den Eindruck von besonderer Virtuosität unterstützt. Die ersten vier Takte lassen sich zu einer Phrase zusammenfassen, die unmittelbar darauf in sequenzierter Form wiederholt wird. Das Anfangsmotiv der drei markanten Schläge in Form von "dicken", arpeggierten Akkorden im Abstand von zwei Vierteln wird in Takt 4 in der Akkordrepetition auf ein Viertel Abstand verkürzt. (Notenbeispiel 6)

In Takt 8, wo die drei Schläge als Viertelnoten auf der Tonika erwartet werden, setzt die für Sor schon fast obligatorische orgelpunktartige Repetition des Grundtones in Achteln ein; es folgt ein Thema von der Satzart, wie wir es bereits in op. 14 und op. 15 kennengelernt haben. Später, im Überleitungsthema tauchen Achtelsextolen auf, die in der folgenden Spielfigur zu Sechzehntelnoten verdoppelt werden. Diese erste Ebene der Beschleunigung wird unterstützt durch die Verkürzung der Phrasenlängen, die, da sie alle unmittelbar wiederholt werden, problemlos voneinander abzugrenzen sind. Die erste beträgt zweimal 4, die zweite zweimal 2, und die dritte zweimal einen Takt. Die zwei Abschlußtakte, die zum Halbschluß führen, bilden mit den zwei vorausgegangenen eine neue Einheit und werden ebenfalls wiederholt, daher eine Themenlänge von 20 Takten.

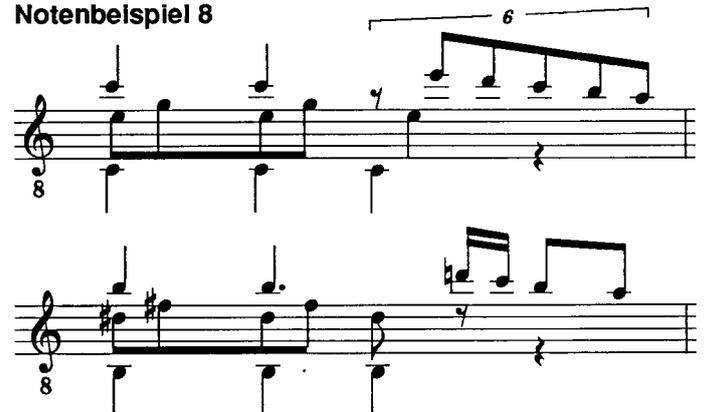
Formal gesehen ist das Thema ein etwas verschachtelter 16-taktiger Satz. Die 4-taktige Einleitungsphrase wird wiederholt, und es folgt eine Fortspinnung, die ihrerseits aus einer, diesmal zweitaktigen, Phrasenwiederholung

besteht. Wiederum folgt eine Fortspinnung, und auch diese besteht aus der Wiederholung einer jetzt eintaktigen Phase, deren Fortspinnung dem Spiel erst nach der Wiederholung mit Halbschluß und Ganzschluß ein Ende bereitet.

Die motivische Verknüpfung der Themen wird durch das fast allgegenwärtige "drei-Schläge"-Motiv vom Anfang erreicht: im Überleitungsthema liegt es im Baß, zu Beginn des Seitensatzes ist es sowohl im Baß als auch im Sopran zu erkennen. (Notenbeispiel 7)

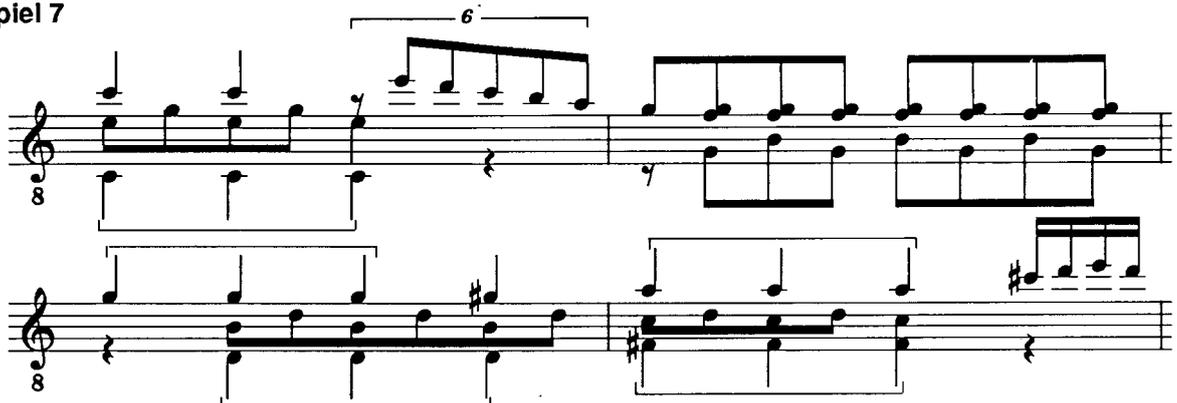
Weitere motivische Querverbindungen sind zwischen dem ersten Überleitungsthema und dem Seitensatz zu erkennen (Notenbeispiel 8)

## Notenbeispiel 8



Die rhythmische Kontur des 9. Taktes (Thema 1) ist im ersten Takt des zweiten Überleitungsthemas (Takt 62) enthalten, zieht man die Zweiunddreißigstel-Figur, die

## Notenbeispiel 7



## Notenbeispiel 9

The image displays three musical staves, each representing a different measure from a piece. The first staff is labeled 'Takt 9' and shows a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The second staff is labeled 'Takt 62' and shows a simpler pattern with quarter notes. The third staff is labeled 'Takt 49' and shows a pattern with quarter notes and a final half note. Each staff has a treble clef and a bass clef, and a common time signature of 8.

eine Verzierung darstellt, zu einem Achtel zusammen. Das gleiche rhythmische Modell ist, mit anderer Tonfolge, auch im 6. Takt des Seitensatzes zu finden. (Notenbeispiel 9)

Der "Mittelgesang" ist also, ähnlich wie schon in der Sonate op. 15 aus Vorausgegangenem, wie aus einem Ersatzteillager zusammengesetzt. Das mag auch der Grund sein, warum Sor dieses Thema in der Reprise ausspart.

Die Durchführung ist von "Mozart'scher" Kürze, die Modulationen sind eher wieder sparsam. Nach kurzer Überleitung geht es in die Paralleltonart der moll-Tonika (Es-Dur), darauf in die moll-Tonika selbst. Von dort ist der Weg nicht weit zur Reprise, die, auf 42 Takte verkürzt (die Exposition hatte 90), wie schon erwähnt das Seitensatzthema ausspart und auch auf die Figuration verzichtet, die am Ende der Exposition auf die Schlußgruppe folgte. Auch im "Grand Solo" tauchte der eigentliche Mittelgesang in der Reprise nicht mehr auf, statt dessen sorgte das dritte Thema für tonalen Ausgleich. Es herrschte also ein Überangebot an Themen, das in dieser Sonate ebenfalls festzustellen ist. Vor Überleitung bzw. Schlußgruppe stehen melodisch verhältnismäßig ausgeprägte Passagen, die ich als Überleitungsthemen 1. und 2. bezeichnet habe. Wenn man so will, besitzt diese Sonate sogar vier Themen. Auf die Schlußgruppe folgt statt der virtuosierten Triolenfigur eine knappe Coda, die ohne Umschweife den Satz zu Ende führt.

Das Adagio besteht aus drei Teilen: zwei achttaktigen, die jeweils wiederholt werden und in c-moll stehen, und einem großen Teil, der eine auskomponierte Wiederholung beinhaltet. Es steht im 6/8-Takt und weist Züge

eines Siciliano auf. Das Einleitungsthema beginnt mit einer melancholischen Phrase, die jedoch nach vier Takten scheinbar nicht recht fortgesetzt wird, sondern in einem relativ beliebigen Akkorddurchgang mündet. Die nächsten vier Takte haben gar kein thematisches Eigenleben, sie bestehen nur aus einer Akkordsequenz. Erst mit dem großen dritten Teil kommt das Stück in Bewegung; gleich in der tP (Es-Dur) wird ein kurzes Baßmotiv sequenziert, worauf nach chromatischem Auftakt endlich ein Thema einsetzt. Es nimmt zweimal Anlauf über einen chromatischen Vorhalt, um dann schließlich über die Subdominante zum Halbschluß zu gelangen. Der Überleitungscharakter des Anfangs mutet etwas sinnlos an, denn er hat ja keine vermittelnde Stellung zwischen zwei Formteilen. Die folgende Passage scheint aus anderen Gründen überflüssig: sie trennt den Nachsatz von seinem Vordersatz ab, denn das folgende ist kein neues Thema, sondern eine variierte Fassung des vergangenen mit entsprechendem Ganzschluß.

Einer erneuten Überleitung folgt eine Akkordsequenz, die der von Takt 9 sehr ähnlich ist, und die verknüpft wird mit der Passage die zwischen den beiden Varianten des Es-Dur-Themas vermittelte. Es schließt sich nun eine dritte Variante des Themas an, die in c-moll steht und den Satz so beendet, wie er begann.

"3ter Satz, bestehend aus einem 'Menuetto et Trio', oder 'Scherzo', in mehr oder minder schnellem Zeitmaße, welches sich bis zum Capriccio steigern, und jeder musikalischen Laune freien Lauf läßt. Auch Tanzmelodien sind hier, so wie es der Charakter des Ganzen erlaubt, anwendbar." Soweit noch einmal Czerny, dessen "Anforderungen" die vorliegende Sonate auch in diesem Punkt gerecht wird. Sors Minuetto ist ein schlichtes Tänzchen, in dem der "Trick" mit dem Trio zum Tragen kommt: nach einem eingeschobenen Mittelteil kann das ganze Anfangsthema noch einmal gespielt werden (aber bitte jetzt ohne Binnenwiederholungen).

Das abschließende Rondo kann mit etwas gutem Willen als Sonatenrondo gesehen werden, wie es bei Mozart oder Beethoven üblich war. Der Seitensatz ist zwar in der Reprise nur andeutungsweise enthalten, derart verkürzte Reprisen sind wir von Sor jedoch schon gewohnt. (Notenbeispiel 10)

Außerdem kann im Sonatenrondo der Schlußteil entweder der Sonate folgen – dann wird der Seitensatz wieder aufgenommen – oder der Rondoform – dann folgt auf den letzten Refrain eben nur noch eine Coda. Letzteres ist hier der Fall.

Untenstehend nun der ganze Satz im schematischen Überblick, links als Sonate, rechts als Rondo aufgefaßt.

## Notenbeispiel 10

Takt 33 – 34

Takt 141

Sonate	Takt	Rondo	Tonart
<b>Exposition</b>			
Hauptsatz in Liedform	Vordersatz, Nachsatz kontrast. Mittelteil letzter a-Teil	1-8 9-12 13-16	1. Refrain C-Dur
Überleitung	Oktavgänge, Modulation	17-32	
Seitensatz	8-taktige Periode	33-40	1. Couplet G-Dur
Form a,a,b	12 Takte Fortspinnung	41-52	
Schlußgruppe	Rückleitung mit Motiven aus dem Minuetto	53-63	C-Dur
Teilweise Wdhlg. der Exposition	1. Thema	64-79	2. Refrain
<b>Durchführung</b>			
	Auftaktmotiv, einfache Kadenz in Tp	80-87	statt eines 2. Couplets
	Fortsetzung, Erweiterung der Kadenz	88-95	
	Rückleitung	96-116	a-moll
<b>Reprise</b>			
	1. Thema	117-132	3. Refrain C-Dur
	Überleitung (Oktaven)	133-140	Coda
	Andeutung des Seitensatzes	141-160	
	Schlußgruppe	161-185	
	Motive aus Minuetto und Durchführung		

## Sonate op. 25

In Beethovens Todesjahr fällt das Erscheinen von Sors letzter Sonate op. 25, einem Werk, das im Vergleich zu seinen Vorgängern, aber auch zu dem, was damals üblich war, einige Besonderheiten aufweist. Da wäre zunächst die höchst ungewöhnliche Anordnung der Sätze Andante Largo – Allegro non troppo – Thema mit Variationen – Minuetto. Scheinbar fehlt nur ein finales Rondo, man könnte op. 25 daher als Sors "Unvollendete" bezeichnen. Dann würde auf die langsame Introduction das Sonatenallegro folgen, sodann Thema mit Variationen – nach Czerny an zweiter Stelle gestattet –, und mit Minuetto und Rondo wäre das "Soll" erfüllt. Dagegen sprechen jedoch vor allem Form und Ausmaß des Andante Largo, bei dem es sich keineswegs um eine Introduction handelt, wie sie, außer vor dem "Grand Solo" noch vor verschiedenen Sor'schen Fantasien steht, sondern um einen ausgewachsenen Sonatensatz.

Durch die Einleitungskadenz, die die Tonart c-moll manifestiert, die drei Generalpausen und die folgende Sequenz wird zwar der Eindruck einer Introduction erweckt, die Baßmelodie hat jedoch durchaus thematische Züge, und die sich anschließende Überleitung mit ihrer Modulation in die tP Es-Dur kündigen den Seitensatz an. War bisher der Baß Herrscher des Geschehens, so meldet sich mit dem punktierten Auftaktmotiv zu Takt 25 im Sopran eine weitere Stimme zu Worte. In Takt 28 erwächst aus diesem Motiv der "Mittelgesang", der ein Wechselgesang zwischen Baß und Sopran ist. Bereits seit Mitte des 18. Jahrhunderts wird die Instrumentalmusik als Gespräch in Tönen aufgefaßt, in erster Linie in der Kammermusik für beispielsweise Streichquartett, über das Goethe sich im Jahre 1829 wie folgt äußerte: "...man hört vier vernünftige Leute sich untereinander unterhalten, glaubt ihren Diskursen etwas abzugewinnen und die Eigentümlichkeiten der Instrumente kennenzulernen" (Goethe an Zelter 9.11.1829 in: Zelter/Goethe, Briefwechsel, Leipzig 1987). Das im Seitensatz begonnene Zwiegespräch wird in der folgenden Schlußgruppe fortgesetzt, bis die Exposition im ruhigen Wechsel der Motive zu Ende geht.

Die Durchführung ist wieder sehr knapp gehalten, sie moduliert kurz zur Subdominant-Tonart f-moll und benutzt dafür vorwiegend das punktierte Motiv der Einleitung. Es folgt bereits die Rückmodulation über dem Orgelpunkt G, bis in Takt 78 die Reprise einsetzt. Es war zu Sors Zeit durchaus üblich, die Reprise nicht in der Form zu bringen, wie die Exposition es erwarten ließ; eine Möglichkeit der Veränderung konnte in den anderen Sor-Sonaten festgestellt werden, nämlich, daß der

Seitensatz oder eines der vorgestellten Themen ausgespart blieb. Hier nun scheint das erste Thema zu fehlen, denn Sor beginnt die Reprise gleich mit dem Zwiegespräch des Mittelgesangs, natürlich auf die Tonika c-moll übertragen, also mit einer "Geschlechtsumwandlung". Nach vier Takten Überleitung schließt sich hier jedoch das erste Thema an, das insofern verändert ist, als der Sopran den Baß nicht ganz alleine reden läßt. Der erste Satz dieser Sonate ist also in einer symmetrischen Bogenform konzipiert (A B C B A) und damit in sich ganz geschlossen.

Alles das – Ausdehnung, Sonatenform, Bogenform – spricht gegen Introduction. Und doch beendet Sor diesen Satz nicht, sondern schreibt in den letzten Takt einen Dominantseptakkord, und nimmt dem Satz somit nachträglich die Bedeutung, das Gewicht. War es also doch Introduction? Wie auch immer, es folgt ein beschwingtes 6/8-Stück, das erstaunlicherweise nicht mit Hornintervallen gespickt und nur deshalb nicht "La chasse" betitelt ist. Das erste Thema ist eine 20-taktige Periode, bei der am meisten auffällt, daß aus der diatonisch fallenden Linie im Vordersatz dann im Nachsatz eine chromatische gemacht wird. Die führende Stimme liegt hier im Sopran, was sich nach kurzer modulierender Überleitung im Seitensatz ändern soll. Hier wird nämlich das Zwiegespräch des ersten Satzes fortgesetzt. Die Schlußgruppe enthält zunächst Motive aus dem ersten Thema, im zweiten Teil Terzen im Wechsel von D und DD. Dem folgt noch ein dritter, kadenzierender Teil mit einigen Flageolett-Effekten.

Die Durchführung ist erstaunlich reichhaltig, sowohl an motivischen Querverbindungen, die nahezu alle gewesenen Teile umfassen, als auch in harmonischer Hinsicht. Auf der moll-Tonika begonnen, moduliert Sor zunächst zum tG, von da zur moll-Subdominante, um über den übermäßigen Quintsextakkord der doppelten Dominante zurückzukehren.

Die Reprise, die nach einer Generalpause und einigen rückleitenden Takten beginnt, bringt eine neue Variante der Verkürzung, sie beginnt nämlich mit dem Seitensatz und läßt diesmal das erste Thema aus. Wiederum geht natürlich nichts verloren, denn der Hauptsatz ist ja im ersten Teil der Überleitung weitgehend enthalten.

Das Thema, das variiert wird, ist, wie so häufig, in Liedform komponiert (A A' B A). Ungewöhnlicherweise ist die erste Zählzeit des 3/8-Taktes nur einstimmig besetzt, während auf der zweiten und dritten Akkorde stehen. Das kann leicht zu einer metrischen Verwirrung führen, die 2 könnte für die 1 gehalten werden. Nur im dritten, siebten und achten Takt ist das anders, und diese Besonderheit der Satztechnik wird in den Variationen zumeist beibehalten. Auch die polyphonen Imitatio-

nen im Mittelteil und im letzten A-Teil sind in den Variationen zumeist berücksichtigt.

Das Minuetto ist ähnlich wie das im op. 22 mit Trio da capo zu spielen. Auffällig ist die chromatische Tonleiter in der Verlängerung des letzten A-Teiles. Im zweiten Teil des Trios gibt es eine umgekehrte chromatische Bewegung.

\* \* \*

Zum Schluß noch ein Wort zur Wahl der Tonarten. C-Dur ist bekanntlich eine bequeme Gitarrentonart. Wenn man bedenkt, daß die Modulation im Seitensatz in den Bereich der Kreuze geht, und die natürlich besser liegen als die b-Tonarten, liegt es nahe, etwa in der Mitte zu beginnen. Der Seitensatz einer A-Dur-Sonate steht ja schon in E-Dur, und da fängt es auch auf der Gitarre an, ungemütlich zu werden, Tonarten mit fünf oder mehr Kreuzen sind äußerst selten. Die "b" lassen Gitarristen jedoch fast noch mehr erzittern, und gerade die hat Sor

scheinbar besonders bevorzugt behandelt. In allen seinen Durchführungen moduliert er, meist über die moll-Variante der Tonika, rechts herum im Quintenzirkel in die "b"-Richtung. Dann sind da die beiden Sätze in c-moll: das Adagio aus op. 22, das vom Formalen oder vom Thematischen her etwas unentschlossen wirkte, jedoch den Gitarristen bereits vor erhebliche technische Probleme stellt, die Sor jedoch sicher zu unorthodoxen Lösungen der Gitarre-Komposition brachte. Noch weit höhere Schwierigkeiten bietet das Andante Largo der letzten Sonate, aber nicht zuletzt deshalb ist Sor dieses Stück zu einer der interessantesten Gitarre-Kompositionen des beginnenden 19. Jahrhunderts geraten.

## Literatur

Czerny, Carl, Über die Formen und den Bau eines jeden Tonstückes, in: Musiktheorie 1986 Heft 3  
de la Motte, Diether, Harmonielehre, Kassel 1976