

## Martijn Hooning

### Een paar opmerkingen over: Mozart, sonate in C groot KV 545, eerste deel

#### Vormoverzicht

Hieronder eerst een beknopt vormoverzicht. Uit dit vormoverzicht blijkt direct al dat dit stuk niet bepaald te beschouwen als het meest archetypische voorbeeld voor een klassieke sonatevorm:

- het is vrijwel onmogelijk een scheidslijn te trekken tussen *eerste thema* en *overgang*<sup>1</sup>
- de reprise begint in een 'verkeerde toonsoort'<sup>2</sup>

maat            toonsoort    vormdeel / beschrijving

38379		EXPOSITIE
1-12	C	<b><u>eerste thema / overgang</u></b>
1-4		dit gedeelte bestaat uit twee elementen: een eerste groep van 4 maten (2+2) , die op zich te kort is om als een zelfstandig eerste thema te kunnen worden beschouwd. Het geheel van deze eerste 4 maten klinkt eerder als een voorzin (van een periode of Satz (?)) – maar de maten erna klinken niet echt als nazin...
5-12		dit gedeelte bestaat uit een keten van toonladder-figures, die samen een sequens vormen (maat 5-8), en een tweede groep maten (9-12) waarin toegewerkt wordt naar een half slot op V in de hoofdtoonsoort. <sup>3</sup> Weliswaar wordt in maat 10 de fis ingevoerd, maar er is geen sprake van modulatie: de fis benadrukt slechts de dominant. (Dat niet wordt gemoduleerd blijkt vooral uit de harmonie in maat 11/12: hier kunnen we bezwaarlijk iets anders horen dan dominant-harmonie, in de vorm van de afwisseling van I6/4 en V .)
13-28	G	<b><u>tweede thema / slotgroep</u></b>
13-26		Na een inleidende maat <sup>4</sup> waarin de toon d wordt omspeeld (=dominant in de nieuwe toonsoort) volgt het <u>tweede thema</u> De structuur van ht <i>begin</i> van dit thema is satz-achtig: een groepje van 2 maten wordt herhaald (2+2, tot maat 17). Harmonisch gebeurt hier nog vrijwel niets. Ook in dit tweede thema lijkt het vervolg niet direct te reageren op de eerste 4 maten: de maten 18-21 vormen weer een sequens (een <i>kwintvalsequens</i> dit keer, zie de partituur). De laatste 4 maten (22-26) vormen een afsluitende cadens: vanuit de subdominant - II6 in maat 18 - wordt toegewerkt naar een heel slot in maat 26 <sup>5</sup> .
27-28		De maten 27 en 28 (feitelijk vanaf tweede tel 26) zijn te beschouwen als <u>slotzin</u> : hier wordt voornamelijk de nieuwe toonsoort bevestigd (door herhaling van V en I ), en daarmee de expositie afgerond.

<b>29-41</b>		<b>DOORWERKING</b>
29-33	<b>g</b>	De doorwerking begint met een herhaling - in mineur - van de slotzin, gevolgd door een sequensfiguur (in maat 32/33, feitelijk vanaf de tweede tel van 31) waarin diatonisch gemoduleerd wordt: I in g wordt
33-37	<b>d</b>	IV in d klein. Vervolgens wordt dit geheel in de maten 33-37 gesequenzeerd (met verwisselde stemmen vanaf maat 35). Gevolg is dat we nu belanden in de toonsoort a klein: I in d wordt IV in a (zie maat 35).
37-41 (42)	<b>a</b>	Vanaf dit punt wordt opnieuw gebruik gemaakt van een <i>kwintvalsequens</i> : te beginnen op de I6 in maat 37 wordt alle diatonische trappen van a-klein doorlopen I IV VIIeol III VI II V I, met per halve maat een harmonie; na de Ie trap in maat 40 volgt niet nogmaals IV maar het napels <i>sextakkoord</i> ; dit akkoord (het Bes-akkoord in maat 41) wordt gebruikt om naar F-groot te moduleren
	<b>F</b>	(door het op te vatten als IV6 in F) <sup>6</sup>
<b>42-73</b>		<b>REPRISE</b>
<b>42-57</b>	<b>F</b>	<b><u>eerste thema / verbinding</u></b>
42-45		Er is een aantal duidelijke verschillen en overeenkomsten met de expositie: - de eerste vier maten komen overeen met de expositie (behalve de toonsoort uiteraard)
46-57	<b>C</b>	- de eerste vier maten van de ‘toonladder-figuren’ komen eveneens overeen met de expositie, evenals de maten 54-57 (alleen: de maten 46-49 staan in F, en de maten 54-57 in C, net als in de expositie) - de maten 50-53 zijn ten opzichte van de expositie <i>toegevoeg</i> ; deze toevoeging lijkt vooral te maken te hebben met het feit dat nog moet worden teruggemoduleerd naar C-groot. Ze vormen in beginsel een sequens van de vier voorafgaande maten (melodie een terts hoger, met verwisselde stemmen - maar de harmonie staat een kwart lager! In maat 57 staat evenals in maat 12 een half slot op V <sup>7</sup> .
<b>58-73</b>		<b><u>tweede thema /slotgroep</u></b> vrijwel ongewijzigd ten opzichte van de expositie (behalve de toonsoort):
58-71		<u>tweede thema</u> de enige echte wijziging (behalve dat voor een <i>lager register</i> wordt gekozen) is de ‘afloop’ van het thema vanaf maat 67: het geheel is wat ‘spannender’ dan in de expositie, door de toonscherhalingen in de bovenstem, maar vooral door de (VII7) → V in maat 68.
72/73		<u>slotzin</u> geheel ongewijzigd t.o.v. expositie <sup>8</sup> .

**Opmerkingen over maat 1-12:**

De eerste vier maten van het stuk geven nog in feite nog niet veel harmonisch beweging te zien: de harmonie circelt rond de tonica, met V4/3 als wisselakkkoord, en IV6/4 als vertraging voor I:

**voorbeeld 1**

I                      V4/3                      I                      IV6/4                      I                      V6                      I

De bovenstem lijkt in deze eerste maten vooral de g2 als ‘doel’ te hebben:

**voorbeeld 2**

In de maten 5-8 valt op dat de bovenstem en de bas feitelijk parallel aan elkaar bewegen (in decimen, zgn. decimen-koppeling). De hoofdtonen in de bovenstem bewegen hierbij stapsgewijs naar beneden: *Sekundgang*; opvallend aan deze Sekundgang is dat deze aansluit aan de g2 van de vorige vier maten. In de laatste vier maten van dit vormdeel (maat 9-12) wordt de decimenkoppeling losgelaten en (deels) vervangen door *tegenbeweging* tussen de buitenstemmen.<sup>9</sup>

**voorbeeld 3**

IV                      I                      II6                      IV                      ( )                      V

*decimenkoppeling tussen bas en bovenstem*                      *tegenbeweging tussen bas en bovenstem*

### **Opmerkingen over maat 13-28:**

De eerste maten van het tweede thema brengen - net als het begin van het eerste thema - weinig harmonische beweging. Ook melodisch gebeurt nog weinig, doordat de maten 16/17 een herhaling vormen van 14/15. De melodie lijkt in deze vier maten 'vastgeplakt' aan de d3. We zouden kunnen zeggen dat deze d3 aansluit bij de d2 in de bovenstem in maat 11/12. Maar hij is natuurlijk wel een oktaaf hoger...

Het lijkt alsof de sequens-figuren vanaf maat 18 de taak hebben een dalende beweging in de bovenstem te bewerkstelligen, zodat aan het eind van de sequens-figuren (in maat 21) - en trouwens ook aan het eind van het tweede thema - de toon g2 bereikt wordt. Ook is weer sprake van decimenkoppeling. In tegenstelling tot de maten 5-8 is hier niet alleen sprake van daling - hoewel de stijgende beweging enigszins wordt verhuld doordat de stijgende secundes in de bovenstem worden 'omgeklapt' tot dalende septimen (zie de eerste en derde tellen van de maten 18-21):

#### **voorbeeld 4**

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various intervals and a long slur over measures 18-21. The bass staff contains a harmonic accompaniment with notes and slurs. Fingering numbers are written below the notes: 10, 4, 10, 10, 10, 10, 10, 10, 6, 6, 5, 8.

Het eind van het tweede thema wordt - behalve dat het duidelijk hoorbaar is door het heel slot in maat 26 - gemarkeerd door de triller in maat 25.<sup>10</sup>

### **Opmerkingen over maat 29-41:**

De toonsoort aan het begin van de doorwerking wordt onmiddellijk (zonder modulatie) veranderd in g klein. Dit wordt wel het 'majeur/mineur-effect' genoemd: een plotselinge verandering van het toongeslacht, direct aan het begin van een nieuw vormdeel (met name aan het begin van de doorwerking gebeurt dit vaak).

Opvallend is verder dat Mozart de hele doorwerking bouwt met het waarschijnlijk minst betekenisvolle element van de expositie: de slotzin. Van groots 'verwerken van thema's' is dan ook in deze doorwerking geen sprake.<sup>11</sup>

Aan het begin van de doorwerking 'draait alles om de g; in de sequens vanaf maat 33 wordt d de belangrijkste toon. In de kwintvalsequens vanaf maat 37 kunnen we de Sekundgang f - e -d -c vinden (bovenstem; steeds op de derde tel van de maat). Aan het eind van de doorwerking wordt deze Sekundgang min of meer onderbroken: de f2 aan het begin van de reprise (maat42) wordt bereikt vanuit de e (in maat 41); of is de c in maat 40 verbonden met de c in 42?:

voorbeeld 5

g klein → d klein → a klein

a klein F groot

**Opmerking over maat 42-57:**

Als we op dezelfde manier analyseren als aan het begin van de expositie, dan staat aan het begin van de reprise (in maat 42-45) de toon c3 centraal. En door de toegevoegde maten (i.v.m. de modulatie van F-groot naar C-groot, zie het vormschema hierboven) wordt de Sekundgang in de reprise van eerste thema/overgang in lengte verdubbeld t.o.t.v. de expositie, en loopt van c via d (maat 46) terug naar c (47), en vervolgens via bes, a, g, f, en e naar d (in maat 54, en weer in maat 57).

**Opmerking over maat 57-73:**

Het tweede thema ‘hangt’ nu aan de toon g2 (vergelijk expositie); dit betekent dat de Sekundgang zoals we die in de expositie in de tweede themagroep zagen wordt verplaatst: d → g (zie voorbeeld 4) wordt nu g → c - waarmee de bovenstem keurig uitkomt op de grondtoon van de toonsoort (in maat 71).

Zie de laatste pagina's van deze tekst voor de partituur met harmonische analyse.

1.

In dit opzicht is dit stuk te beschouwen als exemplarisch voor *vroegere* sonate-vormen: in veel vroeg-klassieke sonates is er geen scheidslijn tussen eerste thema en overgang. In dat opzicht doen deze vroege sonates nog denken aan de barok: barokke suitedelen bijvoorbeeld moduleren weliswaar ook (in majeur) naar de dominanttoonsoort, maar van zelfstandige thema's – die zich dus door karakter en structuur duidelijk onderscheiden van hun omgeving (overgang / slotgroep e.d.) – is in barokmuziek meestal nog geen sprake.

2.

In een klassieke sonatevorm is de verwachting dat de reprise in de hoofdtoonsoort begint. Het komt wel regelmatig voor dat de reprise van het eerste thema sterk afwijkt van het eerste thema in de expositie – maar tenminste het *begin* is in de regel een letterlijk of min of meer letterlijk citaat, en dit begin staat in de regel in de hoofdtoonsoort. Er zijn overigens wel meer voorbeelden te vinden voor de toonsoort-constructie die Mozart hier kiest (met name bij Haydn).

3.

Dit is een voor (vroeg-)klassieke sonates kenmerkende situatie: in de overgangszin wordt veelal niet gemoduleerd, tenminste als het stuk in majeur staat. De dominant aan het eind van de overgang wordt vervolgens aan het begin van de tweede themagroep de nieuwe tonica. 'Voordeel' voor de componist is dat in de reprise – waar het tweede thema in de hoofdtoonsoort staat – de overgangszin niet hoeft te worden veranderd: daar *blijft* de dominant aan het eind van de verbinding (die in principe precies gelijk kan zijn aan de overgang in de expositie) een dominant: expositie) een dominant:

#### EXPOSITIE

eerste thema    overgang                    tweede thema  
T                    T → D = T                    T

#### REPRISE

eerste thema    verbinding                    tweede thema  
T                    T → D                    T

4.

Naar de muziektheoreticus Riemann kunnen we een dergelijke inleidende maat *Vorhang* noemen (Vorhang=gordijn, maar hier gebruikt in de betekenis van het doek in een theater: *Vorhang geht auf* - en dan komt het thema binnen)

5.

Dit heel slot is het *eerste* heel slot tot nog toe: de tonica-drieklanken in de maten 4 en 8 zijn te 'zwak' om als afsluitend te kunnen gelden (maat 4: terts bovenin, en op licht maatdeel; maat 8: terts bovenin, en niet duidelijk hoorbaar als eind van een structuur). Dit is niet ongebruikelijk: vaak wordt op zo'n manier in een sonatevorm alles 'open gehouden' tot aan het eind van het tweede thema, misschien omdat daarbij des te meer duidelijk wordt dat de expositie op zijn eind loopt. Vergelijk bijvoorbeeld: Beethoven, pianosonate nr. 1 in f klein, opus 2 nr.1..

6.

In deze doorwerking ‘ontbreekt’ een *orgelpunt op de dominant, of omspeling van de dominant*: in veel sonates wordt de terugkeer van het eerste thema na de doorwerking (oftewel: het begin van de reprise) voorbereid door min of meer uitgebreid op de dominant van de hoofdtoonsoort te blijven staan, of deze te omspelen, vaak bovendien nadat deze dominant met enig aplomb is bereikt, bijvoorbeeld via #IVov6/5 . Het kan natuurlijk zijn dat het ontbreken van een dominant-orgelpunt te maken heeft met het afwijkende toonsoortenplan in dit stuk.

7.

Maar in de reprise *blijft* het G-akkoord een Ve trap, vergelijk voetnoot 3.

8.

Dit stuk heeft geen coda. Vaak volgt na de reprise nog een coda als nieuw vormdeel. Soms staat een coda min of meer op zichzelf, soms vormt hij min of mer een *uitbreiding* van de slotzin of slotgroep.

9.

Dit is een niet ongebruikelijk verschijnsel: parallelle beweging leent zich bij uitstek voor ‘onderweg zijn’, en tegenbeweging bij uitstek voor cadensmomenten. Dit is - in zekere zin in het klein - al te zien aan een cadens als IV - V - I : tussen IV en V wordt tegenbeweging gemaakt.

10.

Een dergelijke ‘eindriller’ komt met name bij Mozart op deze plaats in de vorm erg vaak voor.

11.

Ook dit is bepaald niet uitzonderlijk: er zijn veel klassieke doorwerkingen, waarin niet beide thema’s uit de expositie voorkomen, maar slechts een van beide, of zelfs geen van beide. Soms wordt in een doorwerking een nieuw thema geïntroduceerd.

8  
**SONATE**  
Komponiert in Wien 1788

W.A. Mozart  
K.V. 545

**Allegro**

Musical notation for measures 1-4. The right hand features a melodic line with a trill in measure 4. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Chord symbols are provided below the staff.

C groot I V4/3 I IV6/4 I V6 I

Musical notation for measures 5-7. The right hand has a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The left hand continues with a steady accompaniment. Chord symbols are provided below the staff.

IV I6 II7 VII6

Musical notation for measures 8-10. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a steady accompaniment. Chord symbols are provided below the staff.

I II6 IV (dg) IV6 (V6)

Musical notation for measures 11-13. The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a steady accompaniment. Chord symbols are provided below the staff.

V I6/4 V I6/4 V G groot V V2

Musical notation for measures 14-16. The right hand has a melodic line with a trill in measure 15. The left hand has a steady accompaniment. Chord symbols are provided below the staff.

I6 V2 / V4/3 V2 / V4/3 I6

Musical notation for measures 17-20. The right hand has a melodic line with a trill in measure 17. The left hand has a steady accompaniment. Chord symbols are provided below the staff.

V2 / V4/3 V2 / V4/3 I6 II6 VII6 III



20

VI6 II V6 I II6

23

II6 I6/4 V7

26

I V7 I V7 I

29

g klein I V7 I V7 I d klein IV

32

V V7 I V7 I V7

35

I I a klein IV V6 V2 I6 [ C groot II II2 IV IV2 ]

38

C groot V6 I IV6 VII  
 a klein VII6eol III VI6 II V6 I

41

bII6 IV6 V7 I V4/3 I IV6/4 I

45

V6 I IV 16

48

II7 VII6 I I

51

C groot V6 16 II7 V7 I

54

II7 IV (dg) IV6 (V6) V 16/4 V 16/4

57

C **groot** V V V2 I6

60

V2 / V4/3 V2 / V4/3 I6

62

V2 / V4/3 V2 / V4/3 I6 IV VII6 III

65

VI6 II V6 I II6

68

(VII7)-----I6/4----->V7

71

I V7 I V7 I