

WAAR BEGINT HET TWEEDE THEMA?
oftewel: hoe zit dat nu eigenlijk met de sonatevorm?

- deze tekst is geschreven naar aanleiding van het eerste tentamen analyse-college (december 2008), en dan vooral omdat het begin van het tweede thema kennelijk moeilijk te vinden is -



Om maar meteen met de deur in huis te vallen: het begin van het tweede thema in het eerste deel van Mozart's kwartet in D groot KV 499 is in maat 49 (met opmaat, bij de inzet van de eerste viool). En niet in maat 24, maat 28, maat 32, maat 41, maat 45, maat 58 of op de tweede tel van maat 73...

Natuurlijk neemt niemand dit voetstoots van mij aan: er moeten argumenten aan te pas komen. Maar voordat ik mijn argumenten op tafel leg lijkt het mij zinvol in het kort in te gaan op een paar algemene kenmerken van de sonatevorm. Ik zal daarbij uiteraard moeten generaliseren - er zijn in de muziekliteratuur op vrijwel alle opmerkingen hieronder uitzonderingen te vinden.

1.

De term **sonatevorm** wordt gebruikt voor (meestal) **eerste delen** van (solo-)sonates, symfonieën, en kamermuziekwerken (trio's, kwartetten, kwintetten enz.) vanaf het Classicisme tot tenminste het begin van de twintigste eeuw. Omdat het meestal om eerste delen gaat wordt ook wel van **hoofdvorm** gesproken ('hoofd'= aan het begin; in het Duits: **Sonatenhauptsatzform**). Overigens is zo'n eerste deel meestal (relatief) snel, vaak een Allegro. Misschien is het daarom lange tijd gebruikelijk geweest van 'het Allegro' in een sonate te spreken.

2.

Met de term sonatevorm wordt dus *niet* de hele sonate bedoeld, maar alleen de vorm van één deel.

De meeste sonates (en symfonieën, kwartetten etc.) hebben, na een eerste deel in sonatevorm:

- een **langzaam tweede deel** - vaak, maar lang niet altijd een grote A-B-A-vorm; het was vroeger gebruikelijk van 'het Adagio' in een sonate te spreken.
- een **Menuet** of, vanaf Beethoven: **Scherzo** als derde deel, met als vorm: Menuet-Trio-Menuet, dan wel Scherzo-Trio-Scherzo
- een **snel of zeer snel laatste deel** - soms met als titel: Finale; vaak is dit laatste deel een **Weens Rondo** - ook wel 'sonate-rondo' genoemd, met als basisvorm: A-B-A-C-A-B-A-[Coda]

Soms zijn het langzame deel en het Menuet/Scherzo van plaats verwisseld.

Een Menuet of Scherzo is lang niet altijd aanwezig: met name veel solosonates hebben slechts drie delen. In symfonieën is er wel bijna altijd een Menuet of Scherzo.

3.

Hieronder een **schema van een sonatevorm**. In dit schema wordt uitgegaan van een (fictieve) sonate in C groot en een (even fictieve) sonate in c klein. En in beide gevallen moet er van worden uitgegaan dat de sonates globaal tussen 1780 en 1820 zijn gecomponeerd: in de vroeg-Klassieke tijd zijn de *scheidslijnen tussen vormdelen* vaak nog niet zo duidelijk (met name tussen eerste thema en overgang); en vanaf de latere Beethoven en zeker vanaf de vroeg-Romantiek (Schubert bijvoorbeeld) zijn de *toonsoort-verhoudingen* vaak anders.

Aan de toonsoorten valt vooral op

- dat *in majeure* de toonsoorten van de beide thema's in kwintafstand staan: in een Klassieke sonate in majeure vinden we in de expositie behalve de hoofdtoonsoort ook de *dominanttoonsoort*.
 - dat *in mineur* de toonsoorten van de beide thema's *meestal* in kleine tertsafstand staan: in een Klassieke sonate in mineur vinden we in de expositie behalve de hoofdtoonsoort dan de *paralleltoonsoort*; de dominanttoonsoort komt in mineur slechts bij uitzondering in plaats van de paralleltoonsoort. Het gaat dan overigens wel om de *mineur-dominanttoonsoort*!
- Dergelijke toonsoortverhoudingen zijn niet specifiek voor de sonatevorm; de relatie hoofdtoonsoort/dominanttoonsoort resp. hoofdtoonsoort/paralleltoonsoort komt bijvoorbeeld ook voor in andere delen van sonates - en in bijvoorbeeld de dansvormen in een Suite.

Ik gebruik in onderstaand schema hoofdletters voor majeur-toonsoorten, en kleine letters voor mineur-toonsoorten.

<i>vormdeel</i>	<i>toon- soorten in sonate in C groot</i>	<i>toon- soorten in sonate in c klein (meestal)</i>	<i>toon- soorten in sonate in c klein (soms)</i>
<p>(LANGZAME INLEIDING)</p> <p>Een langzame inleiding komt vaker niet dan wel voor. In een langzame inleiding is het tempo bijvoorbeeld: largo, adagio o.i.d. Er vindt een tempowisseling plaats bij het begin van de expositie (naar bijvoorbeeld Allegro).</p> <p>Vaak wordt in een langzame inleiding toegewerkt naar de dominant, meestal de Ve trap, van de hoofdtoonsoort (dus in dit voorbeeld naar een G- of G7-akkoord); de oplossing van deze dominant vindt dan plaats aan het begin van de expositie: die begint dan op de tonicadrieklank.</p>	C	c	c
<p>EXPOSITIE</p> <p>eerste thema (of: eerste themagroep)</p> <p>Soms bestaat dit gedeelte uit meer dan één muzikale zin. In dat geval is het beter om van een eerste themagroep te spreken. Een eerste thema kan eindigen met een heel slot in de hoofdtoonsoort (en vormt dan een 'gesloten geheel'), of - en dit gebeurt ook vaak - met een half slot in de hoofdtoonsoort (en vormt dan een 'open geheel'; soms klinkt het begin van de overgang dan min of meer als een nazin).</p> <p>overgang (of: overgangszin, overgangsgroep)</p> <p>In dit gedeelte wordt gemoduleerd naar de toonsoort van het tweede thema. Vaak wordt gebruik gemaakt van materiaal van het eerste thema (maar dat hoeft niet..). Vaak wordt in een overgang toegewerkt naar de Ve trap van de toonsoort van het tweede thema, en wordt deze Ve trap aan het eind van de overgang meer of minder uitgebreid omspeeld, dan wel als orgelpunt gebracht.</p> <p>In vroeg-Klassieke sonates wordt in <i>majeur</i> vaak <i>niet</i> gemoduleerd: de overgang eindigt dan op een <i>half slot</i> in de hoofdtoonsoort (dus: op een G-akkoord dat nog klinkt als V in C; de toonsoortwisseling vindt plaats bij het intreden van het tweede thema in de toonsoort G).</p> <p>tweede thema (of: tweede themagroep)</p>	C	c	c
	<i>modu- lerend gedeelte (vanaf ca. 1780)</i>	<i>modu- lerend gedeelte</i>	<i>modu- lerend gedeelte</i>

<p>Vaak bestaat dit gedeelte uit meer dan één muzikale zin (vaker dan het eerste thema!) In dat geval is het beter om van een tweede <i>themagroep</i> te spreken. Eventueel kan een onderverdeling gemaakt worden in bijvoorbeeld thema 2a en thema 2b.</p> <p>Een tweede themagroep eindigt vrijwel altijd met een heel slot in de dominanttoonsoort (in majeur), resp. in de paralleltoonsoort (in mineur). Heel vaak is dit het eerste heel slot sinds het eind van het eerste thema (of zelfs: voor het eerst in het stuk, als het eerste thema met een half slot eindigt)</p> <p>slotgroep (of: slotzin, ook wel: codetta)</p> <p>Een (meestal) korte afsluiting van de gehele expositie. Vaak in de vorm van een aantal kleine 'zinnetsjes' die voornamelijk cadenzerende functie hebben.</p>	G	Es	g
<p>DOORWERKING</p> <p>De doorwerking is het vormdeel dat het lastigst in algemene termen te beschrijven valt. We kunnen er in ieder geval van uitgaan dat het volgende gebeurt :</p> <ul style="list-style-type: none"> - verwerking van materiaal uit de expositie: vaak materiaal uit de thema's of uit een van de thema's (maar niet altijd, soms wordt juist gekozen voor materiaal uit slotgroep of overgang) - modulaties, sequenzen - afsplitsing, verkorting of recombinitie van motivisch/thematisch materiaal <p>Soms is aan het begin van een doorwerking sprake van een nog niet modulerend gedeelte: een 'inleiding'.</p> <p>Er wordt wel gesproken van 'doorwerkingskern' vanaf het moment dat daadwerkelijk wordt gemoduleerd en/of materiaal uit de expositie wordt verwerkt (en veranderd).</p> <p>Aan het eind van de doorwerking staat meestal een dominant-orgelpunt: een Ve trap in de hoofdtoonsoort die in de bas blijft liggen, terwijl boven die bas (ook) andere harmonieën kunnen staan. Soms gaat het niet om een letterlijk orgelpunt, maar eerder om een <i>omspeling</i> van de Ve trap. En soms staat het orgelpunt op een 'verkeerde dominant' - en komt de doorwerking dus uit in de 'verkeerde toonsoort', en moet de zaak nog op het laatste moment, vlak voor het begin van de reprise, worden 'rechtgebred'¹</p>	<p><i>modu- lerend</i></p> <p>C (Ve trap)</p>	<p><i>modu- lerend</i></p> <p>c (Ve trap)</p>	<p><i>modu- lerend</i></p> <p>c (Ve trap)</p>

1 Geliefd is met name de dominant van de parallelle mineur-toonsoort als het stuk in majeur staat. Zie bijvoorbeeld: Beethoven: Eerste Symfonie, eerste deel; het stuk staat in C groot, het orgelpunt aan het eind van de doorwerking staat op E, de Ve trap van de paralleltoonsoort a-klen. In de sonate in F groot op. 10.2 gaat Beethoven nog een stap verder: de doorwerking eindigt op de dominant van d klein (de paralleltoonsoort); en vervolgens begint de reprise in de 'verkeerde toonsoort' D groot! (Pas in verloop van de reprise van het eerste thema verandert de toonsoort in F groot.)

<p>REPRISE</p> <p>eerste thema (of: eerste themagroep)</p> <p>Herhaling van het eerste thema uit de expositie. Soms wordt wel een en ander veranderd (bijvoorbeeld: uitbreiding, gebruik van een andere toonsoort, verandering van motivisch materiaal etc.). Maar onherkenbaar wordt het eigenlijk nooit..</p> <p>Soms begint de reprise in een <i>andere toonsoort</i>;² in zekere zin is dan sprake van een 'verkeerde toonsoort'; vaak wordt dan in de loop van het eerste thema gemoduleerd naar de 'goede' toonsoort.</p> <p>verbinding (of: verbindingszin, verbindingsgroep)</p> <p>Omdat eerste en tweede thema in de reprise in <i>dezelfde</i> toonsoort staan spreekt men in de reprise van verbinding, en niet van overgang, zoals in de expositie ('overgang' betekent dus: 'overgaan' naar een andere toonsoort, en 'verbinding' betekent: verbinden van eerste en tweede thema). Want in principe is in de verbinding geen modulatie nodig; toch wordt vaak <i>wel</i> gemoduleerd (of: een modulatie gesuggereerd). Maar nu staat aan het begin van de modulatie(s) dezelfde toonsoort als aan het eind.</p> <p>Zie verder de opmerkingen over de overgangszin in de expositie.</p> <p>In vroeg-Klassieke sonates zonder modulatie in de overgang blijkt dit in de reprise een handige 'truc' te zijn: als de overgang eindigt op een <i>half slot</i> in de hoofdtonsoort (dus: op een G-akkoord dat klinkt als V in C) dan kan het tweede thema aansluiten in de toonsoort G (in de expositie), maar ook in de toonsoort C (in de reprise); in principe kan in dit geval de overgang precies gelijk zijn aan de verbinding!³</p> <p>tweede thema (of: tweede themagroep)</p> <p>Herhaling van het tweede thema uit de expositie (getransponeerd, en in mineur: met <i>veranderd toongeslacht</i>). Eindigt vrijwel altijd met een heel slot (in de hoofdtonsoort). Zie verder de opmerkingen over het tweede thema in de expositie.</p> <p>Soms kiest een componist in een sonate in mineur voor een majeur-tonsoort bij de reprise van het tweede thema, namelijk de <i>gelijknamige</i> majeurtonsoort (misschien omdat het tweede thema in de expositie, in majeur, wél goed klinkt, maar in de reprise in mineur niet?) In dit geval <i>kan</i> naar mineur worden teruggekeerd</p>	<p>C</p> <p><i>meestal modulerend gedeelte (vanaf ca. 1780) - hoewel begin- en eind-tonsoort nu hetzelfde zijn</i></p> <p>C</p>	<p>c</p> <p><i>meestal modulerend gedeelte (vanaf ca. 1780) - hoewel begin- en eind-tonsoort nu hetzelfde zijn</i></p> <p>c / C</p>	<p>c</p> <p><i>meestal modulerend gedeelte (vanaf ca. 1780) - hoewel begin- en eind-tonsoort nu hetzelfde zijn</i></p> <p>c</p>
--	---	---	---

² Zie voetnoot 1 hierboven (Beethoven sonate in F)

³ Zie bijvoorbeeld: Mozart: pianosonate in G groot, eerste deel. De overgang is hetzelfde als de verbinding; wel is het eerste thema in de reprise veranderd.

<p>(later in de tweede themagroep, bijvoorbeeld in thema 2b, of in de slotgroep, of zelfs pas in de coda) - maar dat hoeft niet: soms blijft de gelijknamige majeuretoonsoort tot het eind van het deel.</p> <p>Verandering van een tweede thema in de reprise (verdergaande verandering dan: transpositie, en verandering van toongeslacht in mineur) komt veel minder voor dan verandering van een eerste thema.</p> <p>slotgroep (of: slotzin, ook wel: codetta)</p> <p>Zie expositie. Soms wordt een slotgroep in de reprise enigszins uitgebreid (ten opzichte van de expositie). Soms wordt daarbij bijna onmerkbaar overgegaan naar de coda.</p>	C	c / C	c
<p>(CODA)</p> <p>Lang niet alle sonatevormen hebben een coda: met name in het Classicisme wordt vaak afgesloten met de (eventueel uitgebreide) slotgroep in de reprise.</p> <p>Soms komt een coda bijna ongemerkt voort uit de slotgroep; soms is het een echt zelfstandig vormdeel, waarin vaak teruggegrepen wordt op het eerste thema, of, minder vaak, op het tweede thema, of op beide thema's.</p> <p>Soms wordt aan het begin van een coda de suggestie gewekt dat er (weer) wordt gemoduleerd als in de doorwerking; de luisteraar wordt dan a.h.w. op het verkeerde been gezet, en zou kunnen denken dat sprake is van een 'tweede doorwerking'.</p>	C	c / C	c / C

Het is gebruikelijk dat

- de expositie wordt **herhaald**; we zien dan een herhalingsteken aan het eind van de expositie (en, als er een langzame inleiding is: aan het begin van de expositie)

- de doorwerking en reprise **samen worden herhaald**; we zien dan een herhalingsteken aan het begin van de doorwerking en aan het eind van de reprise.

Vanaf Beethoven wordt de herhaling van doorwerking+reprise vaak weggelaten, soms wordt ook de expositie niet herhaald (vanaf het late werk van Beethoven).

In een Klassieke sonatevorm zijn de **thema's** min of meer te beschouwen als de *personages* in een toneelstuk: de thematische gedeeltes zijn het meest herkenbaar, worden als eerste onthouden, en onderscheiden zich vaak van de niet-thematische gedeeltes omdat ze een duidelijkere, 'vastere' structuur hebben - bijvoorbeeld een duidelijke maatgroepering 4 + 4 o.i.d. De niet-thematische gedeeltes (overgang/verbinding, slotgroep) zijn daarentegen vaak wat 'losser' van opbouw.⁴ Als een tweede thema uit meer dan een element bestaat (dus: als sprake is van een tweede *themagroep*) is bovendien het eerste gedeelte meestal 'karakteristieker' of 'belangrijker' dan het tweede (en evt. derde) element. Vaak fungeert het eerste element als het 'eigenlijke tweede thema'.

Om terug te komen op de aanvankelijke vraag: waarom begint in **Mozart's kwartet in D groot** het

⁴ Erwin Ratz spreekt in zijn *Formenlehre* in dit verband van "fest gefügte" ('vast gevoegde') en "locker gefügte" ('los gevoegde') passages.

tweede thema in maat 49, en niet eerder of later? Daar zijn verschillende argumenten voor te bedenken.⁵

1.

Als we kijken naar de maten 41 (met opmaat) tot en met 48 valt op dat het *melodisch materiaal* gebaseerd is op het eerste thema. Daarmee is niet meteen uitgesloten dat het gaat om een tweede thema⁶, maar het is toch niet zo erg waarschijnlijk.

2.

Harmonisch gebeurt er in maat 41-48 bijna niets: alles is gebaseerd op een E-groot akkoord (eerst als drieklank, en vanaf de vierde tel van maat 44 als dominant septimeakkoord (zie de d in de eerste viool). Dat maakt het waarschijnlijk dat we te maken hebben met een 'muzikale dubbele punt' aan het eind van de overgang - op de Ve trap van A groot, de toonsoort van het tweede thema.

3.

De *melodie* in de eerste viool vanaf maat 49 is duidelijk geheel *nieuw* (overigens zit dezelfde melodie even later ook in de cello: een kleine canon met de eerst viool..) Een nieuw personage dus, zogezegd. Dit maakt het waarschijnlijk dat we hier te maken hebben met het begin van de tweede themagroep.

4.

Soms is het verhelderend om ook een blik te werpen op de reprise; het is immers logisch te veronderstellen dat de *overgang* en de *verbinding* van elkaar verschillen - alleen al vanwege de in de reprise veranderde toonsoorten.⁷ Maar bij dit Mozart-kwartet hebben we niet veel aan deze vergelijking: de verbinding in de reprise (maat 167-191) is een vrijwel letterlijke transpositie van de overgang (maat 24-48).

Om de maten 24, 28, en 32 te kunnen uitsluiten als mogelijke beginpunten van het tweede thema is het zinvol om te kijken naar wat er melodisch en harmonisch gebeurt vanaf maat 23:

- maat 23 (eerste tel) is te beschouwen als het *eind van het eerste thema*; de toonsoort is nog steeds D groot
- in maat 24 begint een *modulatie*; dit is kenmerkend voor een overgangsgroep, en veel minder waarschijnlijk in een (klassieke) tweede themagroep - modulatie heeft instabiliteit tot gevolg, en gaat vaak gepaard met een 'lossere' structuur dan wat bij een thema verwacht mag worden. Bovendien is het onwaarschijnlijk dat eerste en tweede thema direct (zonder overgang) op elkaar volgen.

De modulatie lijkt eerst aan te sturen op de toonsoort b klein (maat 24-27), maar heeft vervolgens A groot als doel (maat 28-31). Omdat we al weten dat A groot de belangrijkste toonsoort zal worden (want: toonsoort van het tweede thema!) kunnen we de modulatie in deze maten ook vanuit de hoofdtoonsoort D groot en vanuit A groot beschrijven:

<i>maat:</i>	22/23	24 - 27	28 - 31
in D groot	V - I6	omspeling van VI	
in A groot		omspeling van II	V7 - I

Het b-klein-akkoord in de maten 24-27 kan dus op twee manieren worden gezien: als VIe trap (vanuit D groot), en als IIe trap (vanuit A groot). En vormt op die manier de 'harmonische schakel' tussen beide toonsoorten, en is daarmee het **spilakkoord** in de modulatie.

- Vanuit de toonsoort A groot gedacht vormen de maten 24-31 'in het groot' een **volledige cadens**⁸. Een 'perfecte afsluiting' wordt echter vermeden omdat in maat 31 een **onvolkomen**

⁵ De partituur van het kwartet vind je aan het eind van deze tekst. Helaas ontbreken in deze - door mij gedownload - partituur de maatsijfers. Die zou ik er zelf even inzetten..

⁶ Theoretisch zou het stuk een *monothematische sonatevorm* kunnen zijn: de thema's zijn daarbij identiek, of bijna identiek. Het verschil tussen eerste en tweede thema is dan uitsluitend de toonsoort.

⁷ Zie het schema op pag. 4-7.

⁸ Volledige cadens: afsluiting met achtereenvolgens een subdominant, een dominant en de tonica. N.B.: de IIe trap

heel slot staat.⁹ Dit is een belangrijke reden dat in maat 28 niet het tweede thema kan beginnen: we zitten middenin een harmonische progressie. En bovendien vormen de maten 28-31 een *antwoord* op de maten 24-27 (een soort nazin eigenlijk).

- De toonsoort A groot is in maat 31 nog te beschouwen als een tamelijk wankele aangelegenheid, want slechts bevestigd door een onvolkomen heel slot. De volgende sectie (maat 32-40) verstevigd als het ware de 'A-basis': in maat 32/33 wordt een tweematig motiefje boven een orgelpunt op A gebracht; dit wordt vervolgens herhaald. Vanaf maat 36 (met opmaat) wordt een eenmatig motiefje gebruikt (2x, harmonisch: I -> V2), dat uiteindelijk wordt uitgebreid tot 3 maten (38-40). Via chromatiek (zie de cello) wordt aangestuurd op de dominant van A in maat 40.

Interessant is dat aan het eind van maat 37 plotseling de toon c (in plaats van cis) ten tonele verschijnt. Daardoor verandert de toonsoort in *a klein* (of lijkt dat maar zo?). Dit is een veel voorkomend verschijnsel in een overgang: de toonsoort van het tweede thema verschijnt aan het eind van de overgang eerst als (gelijknamige) *mineur-tonsoort*. Soms wordt nog in de overgang teruggekeerd naar majeur (hier: in maat 48, zie de cis in de eerste viool). Soms staat pas het tweede thema weer in majeur.¹⁰ Men spreekt bij een dergelijk verschijnsel (dat het intreden van het tweede thema des te 'brillanter' maakt..) wel van een **mineur-majeur-effect**.¹¹

Maat 32 kan (dus) niet het begin zijn van het tweede thema: de toonsoort A groot vraagt nog om duidelijkere bevestiging; bovendien zijn de maten 32-40 te 'los' van opzet, door het slot op de Ve trap, en door de wisseling van A groot naar a klein. En ze vormen in feite een *voortzetting* van de maten 23-31 - met name door het onvolkomen heel slot in maat 31.

Het is overigens lastig in maat 49 het intreden van het tweede thema te horen, omdat hier het eind van de overgang en het begin van het tweede thema zijn **doorgecomponeerd**: er is geen sprake van een cesuur, de vormdelen gaan naadloos in elkaar over. In de meeste vroeg-Klassieke sonates staat voor het begin van het tweede thema *wel* een duidelijke cesuur (soms een rust; soms een rust in alle stemmen behalve de bovenstem).

Vergelijk de sonate-expositie van Haydn op de volgende pagina's met het kwartet van Mozart: bij Haydn is maat 16 de laatste maat van de overgang; hier staat een duidelijke rust, na een A-akkoord (Ve trap, dus half slot, in de hoofdtonsoort D groot; de overgang moduleert in dit stuk dus *niet* - pas na het intreden van het tweede thema verandert de toonsoort in A groot).

Ook de andere vormdelen zijn duidelijk afgebakend. Het eerste thema loopt van maat 1-8 (en vormt een **periode**). De overgang (dus) van maat 9 t/m maat 16 heeft een 'lossere' structuur dan het eerste thema. Het tweede thema eindigt op de eerste tel van maat 35. Aan het eind van dit tweede thema staat een *triller op de tweede toon* van de toonsoort (A groot); deze triller mondt uit in een volkomen heel slot in maat 35. Dit is een vaak gebruikte 'formule' aan het eind van een tweede thema: de triller, de gang 2 --> 1 in de bovenstem, en V --> I als harmonische progressie signaleren samen overduidelijk een 'definitief slot'.¹² De overige maten van deze expositie (vanaf maat 36) zijn te beschouwen als slotgroep:

heeft subdominant-functie!

9 Onvolkomen heel slot: afsluiting op de Ie trap waarbij niet de grondtoon, maar de terts of de kwint in de bovenstem ligt (hier dus: de cis in de eerste viool). Bij een **volkomen heel slot** ligt de grondtoon van de Ie trap zowel in de bas als in de bovenstem.

10 Vergelijk bijvoorbeeld: pianosonate in a klein van Mozart, eerste deel. De overgang eindigt in c klein; de toonsoort C groot verschijnt pas als het tweede thema begint.

11 Een vergelijkbaar verschijnsel doet zich vaak voor aan het *begin van een doorwerking*: plotseling verandert de toonsoort (de toonsoort van het tweede thema) in de gelijknamige mineurtonsoort. Zie het begin van de doorwerking in dit kwartet! Of het begin van het eerste thema wordt plotseling in de hoofdtonsoort gepresenteerd - maar wel in mineur i.p.v. majeur, of andersom (zie voor dat laatste: Mozart: pianosonate in c klein, eerste deel).

12 Een vergelijkbaar gebruik van een triller vinden we vaak aan het eind van de solocadens in een solo-concert: de solist speelt de hele 'formule'; het orkest zet in op de Ie trap aan het eind.

SONATE in D

Allegro con brio

Hoboken XVI:37

Musical notation for measures 1-4. The score is in D major and common time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues with the eighth-note pattern, and the left hand maintains the accompaniment. A fermata is placed over the final note of measure 6 in the right hand.

Musical notation for measures 9-11. The right hand introduces a sixteenth-note pattern, and the left hand continues with the eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 12-14. The right hand continues with the sixteenth-note pattern, and the left hand maintains the accompaniment.

Musical notation for measures 15-17. The right hand features a more complex sixteenth-note pattern, and the left hand continues with the accompaniment.

Musical notation for measures 18-21. The right hand continues with the sixteenth-note pattern, and the left hand maintains the accompaniment.

21

Measures 21-23 of a piano piece. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 21 features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Measure 22 continues the melodic development. Measure 23 shows a change in the left hand accompaniment.

24

Measures 24-26. Measure 24 has a more active right hand with sixteenth-note patterns. Measure 25 features a melodic phrase in the right hand and a simpler accompaniment in the left. Measure 26 continues the melodic line in the right hand.

27

Measures 27-28. Measure 27 consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand. Measure 28 has a melodic line in the right hand and a simple accompaniment in the left.

29

Measures 29-30. Measure 29 features a melodic line in the right hand with some chromaticism. Measure 30 has a melodic phrase in the right hand and a simple accompaniment in the left.

31

Measures 31-33. Measure 31 has a melodic line in the right hand with many accidentals. Measure 32 features a melodic phrase in the right hand and a simple accompaniment in the left. Measure 33 continues the melodic line in the right hand.

34

Measures 34-37. Measure 34 has a melodic phrase in the right hand with a trill (tr) and accents (acc). Measure 35 features a melodic phrase in the right hand and a simple accompaniment in the left. Measure 36 has a melodic phrase in the right hand and a simple accompaniment in the left. Measure 37 continues the melodic line in the right hand.

38

Measures 38-40. Measure 38 has a melodic phrase in the right hand and a simple accompaniment in the left. Measure 39 features a melodic phrase in the right hand and a simple accompaniment in the left. Measure 40 concludes the piece with a final melodic phrase in the right hand and a simple accompaniment in the left.

Ik wil tenslotte nog een paar opmerkingen kwijt over de tweede themagroep van het Mozart-kwartet. Hopelijk wordt dan tevens duidelijk waarom het tweede thema niet in maat 58 of op de tweede tel van maat 73 kan beginnen.

Ik zou de tweede themagroep als volgt onderverdelen:

<i>maat</i>	<i>gedeelte</i>		<i>toonsoort</i>
49 - 57	<u>eerste gedeelte</u> : een voorzin (maat 49-52) die eindigt met een bedrieglijk slot (op VI in A groot: de fis-klein drieklank op de tweede tel van maat 52), gevolgd door een nazin die eveneens eindigt met een bedrieglijk slot. Eigenlijk 'mislukt' de nazin dus. ¹³] deze gedeeltes vormen samen het eerste deel van de tweede themagroep. We kunnen dit noemen: thema 2a	A groot
58 - 65	<u>tweede gedeelte</u> : de fis-klein drieklank verzelfstandigt zich, en lijkt de tonica van de <i>toonsoort</i> fis klein te worden. Aan het eind van de tweede groep van 4 maten (62-65) blijkt dat de toonsoort toch A blijft. Dit gedeelte eindigt alweer met een (ander) bedrieglijk slot: in maat 65 staat een F-akkoord, de <i>verlaagd</i> VIe trap in A groot!		<i>wordt schijnbaar</i> fis klein (maar eigenlijk nog steeds A groot)
66 - 73	<u>derde gedeelte</u> : de F-groot drieklank verzelfstandigt zich tot wat de <i>toonsoort</i> F groot lijkt te worden. Aan het eind van de tweede groep van 4 maten (70-73) blijkt dat de toonsoort toch A blijft. Dit gedeelte eindigt met een volkomen heel slot in A.		<i>wordt schijnbaar</i> F groot (maar eigenlijk nog steeds A groot)
74 - 83	<u>vierde gedeelte</u> : bestaat uit twee kortere frases (beginnend op de tweede tel van maat 73) van elk vier maten; de tweede frase (vanaf de tweede tel van maat 78) is een gevarieerde herhaling van de eerste. Omdat het gaat om korte zinnestjes, die bovendien beide eindigen met een (volkomen) heel slot ¹⁴ , zou men in maat 74 ook het begin kunnen zien van de <i>slotgroep</i> . Dan zou het tweede thema dus eindigen in maat 73 (en vervalt de benaming 'thema 2a').] we zouden dit kunnen noemen: thema 2b	A groot

Opvallend is dat het tweede en derde gedeelte van de tweede themagroep gebruik maken van het hoofdmotief van het *eerste thema*. De eerste viool begint in maat 58 met een **vergroting**¹⁵ van het begin van het eerste thema; het vervolg van de melodie vanaf maat 62 citeert het begin van het eerste thema. In het derde gedeelte - een gevarieerde herhaling van het tweede gedeelte - komt de

13 Bedrieglijk slot (of: **Trugschluß**): een afsluiting waarbij na de dominant (meestal: V7) een andere trap dan I volgt, vaak VI. Feitelijk is een bedrieglijk slot geen afsluiting; het afsluiten is immers 'mislukt', dus de cadens moet worden 'overgedaan'.

14 Vergelijk voetnoot 9.

15 Vergroting (**Latijn: augmentatio**): alle notenwaardes worden verlengd vergeleken met de oorspronkelijke vorm; vaak met een factor 2. De vergroting is hier veel vrijer. Bij *verkorting* van de notenwaardes spreekt men van **verkleining (diminutio)**.

