

EEN PAAR OPMERKINGEN OVER SONATEVORM
(of: HOOFDVORM)

met een overzicht over de vorm van het eerste deel van de
Eerste Symfonie van Beethoven



Voor het geval je een partituur hebt zonder maatnummers, of er eentje downloadt:
hier is een tabel die waarschijnlijk klopt:

<i>pag.</i>	<i>maat</i>	<i>pag.</i>	<i>maat</i>	<i>pag.</i>	<i>maat</i>	<i>pag.</i>	<i>maat</i>
2	7 15	6	82 91	10	157 166	14	236 245
3	26 36	7	100 108	11	178 189	15	256 265
4	44 53	8	119 130	12	198 206	16	275 285
5	63 74	9	140 148	13	217 227		

In deze tekst heb ik het uitsluitend over de **klassieke** sonatevorm: in de loop van de 19e eeuw, en eigenlijk al vanaf Beethoven, veranderen tal van karakteristieken van dit vormtype – zo ontstaan bijvoorbeeld andere mogelijkheden voor het *toonsoortenplan*, en wordt vaak veel sterker *doorgecomponeerd*. Ook nemen de *harmonische mogelijkheden* sterk toe (met name vanaf Schubert), en ontstaan bijvoorbeeld *modulerende thema's*, en kunnen de grenzen tussen thematische gebieden en overgangen, doorwerking e.d. sterk vervagen. In sommige 19e-eeuwse sonatevormen verschijnen bovendien meer dan twee thema's (meestal dan drie). Ik heb het ook niet over pre-klassieke sonates zoals die van Scarlatti, laat staan over Baroksonates (want die zitten deels echt anders in elkaar).

Ook voor wat de late achttiende, en vroege negentiende eeuw betreft moet je schema's zoals hieronder¹ met een korrel zout nemen: in vrijwel ieder stuk is wel *iets* te vinden dat niet of niet helemaal in zo'n schema past. Aan de andere kant: er zijn wel degelijk gemeenschappelijke kenmerken, en op basis daarvan is het zeer wel mogelijk te 'schematiseren'.

Een schema als dat hieronder heeft als het ware zijn eigen geschiedenis. Dit sonatevorm-schema is (min of meer) in deze vorm ontstaan in de 19e eeuw (dus *na* het muzikaal Classicisme!), en is grotendeels geënt op het werk van alleen *Beethoven* (wiens werk rond het midden van de 19e eeuw als grote voorbeeld diende voor wat dit vormtype betreft), waarbij bovendien vooral naar de pianosonates uit diens vroege en middenperiode, en naar de symfonieën werd gekeken. Vandaar dat in mijn schema allerlei opmerkingen staan die als doel hebben het beeld enigszins te nuanceren: een vroege Mozart-sonate is niet zonder meer 'hetzelfde' als bijvoorbeeld een late(re) Beethoven-sonate..

Ik begin met een paar algemene opmerkingen:

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. Aan de andere kant: in de meeste symfonieën, en in veel kamermuziek-werken vinden we wel een Menuet of Scherzo.

¹ Zie vanaf pagina 4.

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 majeur* de toonsoorten van de beide thema's in kwintafstand staan: in een Klassieke sonate in majeur 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-tonsoorten, en kleine letters voor mineur-tonsoorten.

<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>
(LANGZAME INLEIDING) 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). 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.	C	c	c
EXPOSITIE eerste thema (of: eerste themagroep) 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).	C	c	c

overgang (of: overgangszin, overgangsgroep) 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. 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). tweede thema (of: tweede themagroep) 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 themagroep te spreken. Eventueel kan een onderverdeling gemaakt worden in bijvoorbeeld thema 2a en thema 2b. Een tweede themagroep eindigt vrijwel altijd met een heel slot in de dominanttoonsoort (in majeure), 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) slotgroep (of: slotzin, ook wel: codetta) Een (meestal) korte afsluiting van de gehele expositie. Vaak in de vorm van een aantal kleine 'zinnnetjes' die voornamelijk cadenzerende functie hebben.	<i>modu- lerend gedeelte (vanaf ca. 1780)</i> G G	<i>modu- lerend gedeelte</i> Es Es	<i>modu- lerend gedeelte</i> g g
DOORWERKING 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 : - 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 recombinate van motivisch/thematisch materiaal	<i>modu- lerend</i>	<i>modu- lerend</i>	<i>modu- lerend</i>

Soms is aan het begin van een doorwerking sprake van een nog niet modulerend gedeelte: een 'inleiding'. Er wordt wel gesproken van 'doorwerkingskern' vanaf het moment dat daadwerkelijk wordt gemoduleerd en/of materiaal uit de expositie wordt verwerkt (en veranderd). 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 'rechtgebreid'²	C (Ve trap)	c (Ve trap)	c (Ve trap)
REPRISE eerste thema (of: eerste themagroep) 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.. Soms begint de reprise in een <i>andere toonsoort</i>;³ 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. verbinding (of: verbindingszin, verbindingsgroep) 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. Zie verder de opmerkingen over de overgangszin in de expositie. 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 hoofdtoonsoort (dus: op een G-akkoord dat	C	c	c
	meestal modulerend gedeelte (vanaf ca. 1780) - hoewel begin- en eind- toonsoort nu hetzelfde zijn	meestal modulerend gedeelte (vanaf ca. 1780) - hoewel begin- en eind- toonsoort nu hetzelfde zijn	meestal modulerend gedeelte (vanaf ca. 1780) - hoewel begin- en eind- toonsoort nu hetzelfde zijn

- 2 Geliefd is met name de dominant van de parallelle mineur-tonsoort als het stuk in majeur staat. Zie bijvoorbeeld hieronder de bespreking van: 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-klein. 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.)
- 3 Zie voetnoot 1 hierboven (Beethoven sonate in F)

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!⁴ tweede thema (of: tweede themagroep) 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 hoofdtoonsoort). Zie verder de opmerkingen over het tweede thema in de expositie. 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> majeure-tonsoort (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 (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 majeure-tonsoort tot het eind van het deel. 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. slotgroep (of: slotzin, ook wel: codetta) 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.	C	c / C	c
(CODA) Lang niet alle sonatevormen hebben een coda: met name in het Classicisme wordt vaak afgesloten met de (eventueel uitgebreide) slotgroep in de reprise. 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. 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'.	C	c / C	c / C

⁴ 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.

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.⁵ 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'.

Alvorens de concrete vorm van het eerste deel van de **Eerste Symfonie van Beethoven** te bespreken wil ik een algemene opmerking maken over Beethoven's manier van componeren, en vooral over zijn manier om samenhang te scheppen in een compositie. In veel stukken van Beethoven valt op dat gebruik wordt gemaakt van een paar heel eenvoudige gegevens (motieven, of zelfs van een soort 'voorstadia' daarvan: intervalgroepen, bewegingsrichtingen en dergelijke). Deze worden dan vaak in *verschillende vormdelen* gebruikt, en daardoor ontstaan verbanden *tussen* deze vormdelen. Zulke elementen zijn vaak op het primitieve af, bijvoorbeeld: een cirkelbeweging rond één toon, excessief gebruik van bepaalde akkoordliggingen, een bepaalde toonladderfiguur.⁶

In de Eerste Symfonie vinden we een aantal van zulke elementen. We kunnen ze als volgt beschrijven:

- de beweging van leidtoon naar grondtoon, een stijgende halve toon dus ($7 \rightarrow 1$); deze wordt bovendien nogal eens ontwikkeld tot een stijgende chromatische toonladder:

maat 1:

chromatische lijn met leidtonen (E-F / Fis-G / Gis-A)



- vaak wordt deze beweging gecombineerd met een kwint- of kwartsprong in de bas, van kwint naar grondtoon; de harmonische beweging *onder* $7 \rightarrow 1$ is dan dus: V $\rightarrow$ I :

maat 1:



⁵ Erwin Ratz spreekt in zijn *Formenlehre* in dit verband van “fest gefügte” ('vast gevoegde') en “locker gefügte” ('los gevoegde') passages.

⁶ Een goed voorbeeld is bijvoorbeeld het eerste deel van de Sonate in d kl.t. Op. 31.1 “Der Strum”: in dit deel wordt bij voortdurend gebruik gemaakt van *sextakkoorden*, en van draaibewegingen rond een toon.

- de (melodische, motivische) beweging $5 \rightarrow 7 \rightarrow 1$ (uiteraard is dit verwant met de beweging $7 \rightarrow 1$) ; deze vinden we niet alleen in eerste en tweede thema in het eerste deel, maar ook bijvoorbeeld in het tweede deel:

maat 13:

begin van het tweede deel:

De combinatie terts+secunde is ook vaak te zien als we horizontaal met verticaal combineren, bijvoorbeeld aan het begin van de langzame inleiding (maat 1): de noten in bas en bovenstem zijn C, E en F; of in maat 3: D, Fis en G.

- een gebroken (tonica-)drieklank in combinatie met een halvetoons-beweging, veelal in kwartnoten:

maat 16:

en bijvoorbeeld in de begeleiding van het tweede thema (maat 53):

- het dominant septimeakkoord, veelal in grondligging, en vaak als gebroken akkoord, dalend:

Hieronder een korte bespreking van de vorm.

maat 1-12: langzame inleiding

In Beethoven's tijd moet het begin van het stuk tamelijk revolutionair hebben geklonken: het eerste akkoord is niet de tonica, maar een dominant septimeakkoord *op* C, dus V7 voor/in F. Het stuk staat natuurlijk in C groot, maar we zouden in eerste instantie kunnen denken dat het in F groot staat! Pas in maat 2 realiseren wij ons dat het stuk in C groot staat, en vatten we de harmonie in de maten 1-4 op als: (V7) → IV | V7 VI | (V7) → | V

Opvallend is natuurlijk hier de terts/secunde-combinatie⁷ (die aan het begin van het eerste thema, vanaf maat 13, horizontaal, motivisch terugkeert).

Na deze eerste 4 maten wordt toegewerkt naar de dominant van de hoofdtoonsoort – een gebruikelijke gang van zaken in een langzame inleiding van een sonatevorm. Ook in dit vervolg spelen de 'basiselementen' een grote rol, zij het soms wat meer verborgen. Zie bijvoorbeeld de beweging van B naar C in de bovenstem (eerste viool) in maat 5/6, gevolgd door de chromatiek C-Cis-D; de beweging 7 → 5 → 1 in de bas in de maten 7 en 8; het chromatische lijntje G – Gis – A in de bas in maat 9/10, en de beweging van (E →) F → B (→ C) in de bovenstem in maat 12 (= een deel van een gebroken dominant septimeakkoord).

Maat 13-106: Expositie

Maat 13-33: eerste thema

Dit thema lijkt aanvankelijk op een Satz. We zien namelijk:

- een sequensmodel van 4 maten (met de figuur 5 → 7 → 1 gevolgd door een drieklanksbreking) met daarna een soort chromatische 'verbinding' van 2 maten (maat 17/18)⁸: I (V7) → II
- een sequens, een toon hoger, dus op de IIe trap, ook weer gevolgd door een soort chromatische 'verbinding': II II2md V6/5
- een verkortingsproces vanaf maat 26, waardoor een groep van (2 + 2) + 4 maten ontstaat (let op het gebroken dominant septimeakkoord!).

Aan de andere kant: het thema eindigt in maat 33 overduidelijk met een volkomen heel slot (vanaf 30: V7 | I IV | I6/4 V7 | I), en als het een Satz is, dan is de presentatie wel erg lang in vergelijking met de voortzetting (12 maten presentatie, tegen 8 maten voortzetting). Dus misschien is het zoiets als: een Satz die als periode eindigt?

Maat 33-52: overgang

Het begin van de overgang *overlapt* met het eind van het eerste thema: maat 33 is eind- *en* beginmaat. De overgang begint met 8 maten orgelpunt op I (waarboven de trappen I en V7 elkaar afwisselen). De tweede maatgroep is gevarieerde herhaling van de eerste. Opvallend is dat de bovenstem geheel gebaseerd is op een gebroken tonica-drieklank (vgl. in het eerste thema!), en een (groot gedeelte van) een gebroken V7:



⁷ Zie het tweede voorbeeld op pag. 8

⁸ Zie ook het voorbeeld bovenaan de vorige pagina: duidelijk is de chromatiek C-Cis-D te zien, waarbij ook de terts-secunde-combinatie weer een rol speelt (A/Cis/D)

Vanaf maat 42 (met aanloop in 41) speelt 5 → 7 → 1 (ofwel: het begin van het eerste thema) weer een belangrijke rol, in samenhang met een chromatische stijging. We zien bovendien een versnelling van de beweging:

maat 41:

De resterende maten van de overgang bevestigen de dominant van C groot, doordat steeds op de zware maatdelen V staat (Afgewisseld met I op de lichte maatdelen). Een conclusie is dan ook dat we hier te maken hebben met een *niet modulerende overgang*: in maat 52 staat een half slot op de Ve trap in de *hoofdtoonsoort*!⁹

maat 53-88: tweede themagroep

De tweede themagroep bestaat uit een aantal elementen:

een thema 2A, met een periodische structuur, in de maten 53-69. De structuur is:

	8		+		8				
(	4	+	4	)	(	4	+	4	)
	<i>motief a</i>			<i>motief b</i>		<i>motief a'</i>		<i>motief b'</i>	
				<i>half slot</i>				<i>heel slot</i>	
----- voorzin -----					----- nazin -----				

De toonsoort is duidelijk G groot, en dat weten we zeker zodra de Fis verschenen is (en blijft..). Opvallend: het lijkt alsof de eerste drie noten van dit thema een variant zijn van de eerste noten van het eerste thema:

Let ook in dit verband ook op de bas in de maten 57/58!

In de nazin wordt in motief a' licht gevarieerd (het *overtreft* de eerste keer, vanaf maat 64). En b' is sowieso een variant (want de nazin werkt naar een heel slot toe). Maar met dat heel slot is iets aan de hand: het 'mislukt' namelijk enigszins. In plaats van de beweging B-A in maat 68 af te ronden met een G in 69 springt de bovenstem naar D (de kwint van de toonsoort). En de onderstem heeft niet D-D-G (wat bij een volkomen heel slot te verwachten zou zijn), maar D – C – B. Om *beide* redenen hebben we hier te maken met een *onvolkomen heel slot*: bovenstem en bas eindigen *beide* niet op de grondtoon; harmonisch staat er: I6/4 V2 | I6 (in plaats van I6/4 V | I).

⁹ Zie de opmerking over niet modulerende overgangen op pag. 5.

De volgende maten (69-77) zijn dan ook te beschouwen als uitbreiding van thema 2A: een groep van negen maten, waarvan de eerste maat overlapt met de laatste maat van thema 2A, met als structuur: (2 + 2) + 5
herhaling ontwikkeling en slot

Pas aan het eind van deze uitbreiding wordt thema 2A werkelijk afgesloten, met een volkomen heel slot.

Na deze eerste afsluiting in de tweede themagroep volgt thema 2B. Het begin daarvan is weer overlappend. Opvallend is hier allereerst dat tijdelijk wordt doorgegaan in de toonsoort g klein, de gelijknamige toonsoort van G dus. Het materiaal is duidelijk afkomstig van het begin van thema 2A, wat vooral zichtbaar wordt als we de hobo- en fluitpartijen van de maten 53 en 54 in hetzelfde octaaf plaatsen:



Duidelijk te zien is dan ook dat in beide gevallen (ook) sprake is van *dalende kwinten*; alleen worden die in thema 2B verder doorgezet: G → C → F → Bes → Es.¹⁰ Omdat deze tonen de grondtonen van de akkoorden zijn staat hier een *diatonische kwintvalsequens*: I IV VII III VI in g klein. (Als Beethoven het verder door zou trekken zou II V I volgen, maar dat gebeurt hier niet).

Hierna wordt toegewerkt naar de dominant (via een deels chromatisch stijgende lijn in de bas!) in maat 85. En dan wordt 'via de achterdeur' weer G groot bereikt: in maat 86 wordt een e klein-akkoord bereikt, en dat is: VI in G *groot* (overigens via een (VII7) – en het klinkt als een bedrieglijk slot). In deze laatste maatgroep van thema 2B wordt een volkomen heel slot in G groot bereikt. Harmonisch gebeurt er dit, vanaf maat 85:

g klein: V7 *G groot*: (VII7) | VI | II6/5 (V6/5) V7 | I

maat 89-106: slotgroep

Deze refereert overduidelijk aan het eerste thema, zowel door het 5 → 7 → 1 -gegeven als door de chromatiek (zie de bovenstem vanaf maat 92). Hij bestaat uit

- een eerste maatgroep tot maat 100
- een tweede maatgroep (met voornamelijk slotwendingen) in de maten 101-106; let hier op de figuur 7 → 1 → 5 in de bovenstem!

Hiermee is de expositie afgerond. Met andere woorden: deze eindigt *eerder* dan bij de herhalingsstreep:

maat 106-109: 'las' of 'verbinding'

In deze maten wordt, middels een gebroken dominant septimeakkoord, teruggemoduleerd naar de hoofdtoonsoort C groot.¹¹ Ze horen niet bij de expositie!

¹⁰ Vergelijk dit met wat in de doorwerking gebeurt!

¹¹ Vergelijk deze maten met de laatste maten van de doorwerking, en de beginmaten van de coda. En met de laatste

Maat 110-177 (of 173?): doorwerking

De doorwerking is in te delen in een paar 'blokken':

- maat 110-144
- maat 144-160
- maat 161-173 (of 177)

Meteen vanaf het begin van de doorwerking is duidelijk dat motivisch materiaal van de eerste themagroep wordt verwerkt: we herkennen het $5 \rightarrow 7 \rightarrow 1$ – motiefje. En misschien is de bovenstem vanaf de derde maat ook in verband te brengen met het (ritme van het) tweede thema?¹²

In het **eerste gedeelte** (110-144) worden we allereerst aan het schrikken gebracht: we worden geconfronteerd met een onverwacht, forte gespeeld sextakkord A-groot. Natuurlijk zou dit akkoord op zich tonica kunnen blijken, maar waarschijnlijker is dat we het meteen opvatten als de dominant van d klein of D groot (door de Cis, die in C groot een *verhoging* is). De maten 110-113 bevestigen ons vermoeden: we zitten hier in d klein.

Maar precies als in maat 114 de dominant van d klein – hier: V2 – had kunnen oplossen naar I6, verschijnt niet een d-klein-, maar een D groot-sextakkoord. Ook dit sextakkoord vatten we al gauw op als V6, in g klein, ook omdat 114-117 een sequens zijn van 110-113. Deze 'truc' wordt nog een keer herhaald, zodat we in de maten 118-122 in c klein belanden. De oplossing van de dominant is in maat 121/122 een beetje anders: niet V2 $\rightarrow$ I6, maar V7 $\rightarrow$ I, in c klein. Doordat nu afgerond is met een mineur-akkoord, en doordat dit akkoord in grondligging is, kunnen we maat 122 als een relatief rustpunt zien, en als de eindmaat van een proces dat startte in maat 110.

In maat 122 start een volgende maatgroep in dit eerste gedeelte van de doorwerking (met overlapping). Deze keer wordt voornamelijk gewerkt met de drieklanksbreking met-een-extra-noot¹³ uit het eerste thema (hier: C Es G B C, eerst in de bas, daarna in de blazers). De zo omspeelde (tonica-)drieklank van c klein verandert in maat 125 in een dominant septimeakkoord; dit wordt V4/3 in f klein (oplossing naar f klein in 126). Ook nu worden sequenzen gemaakt: in 126 begint een sequens in f klein, die aan het eind moduleert naar Bes groot. Maar de tweede sequens, vanaf maat 130, is niet letterlijk, en het Bes-akkoord wordt al snel dominant van Es groot (door toevoeging van de As, in maat 131). Vanaf hier is sprake van een *dominant orgelpunt* in de toonsoort Es groot. Dit duurt tot maat 144 (wanneer V7 oplost naar I in Es groot).

Achteraf gezien is het geheel van maat 110 tot 144 een grote kwintvalsequens, waarin iedere (soms niet echt bereikte) tonica wordt veranderd in een dominant voor de volgende toonsoort:

(A) $\rightarrow d / D \rightarrow g / G \rightarrow c / C \rightarrow f / F \rightarrow \text{Bes} \rightarrow \text{Es}$

Hiermee is precies een halve kwintencircel doorlopen, want de afstand tussen A en Es is een tritonus. En natuurlijk zijn er ook hier zo de nodige verbanden met de expositie: denk bijvoorbeeld aan de kwintvalsequens in thema 2B, maar ook aan alle kwintsprongen, en aan de figuren $5 \rightarrow 7 \rightarrow 1$ en dergelijke..

In het **tweede gedeelte** van de doorwerking (144-160) aanvaarden we de terugweg, waarbij weer het kopmotief van het eerste thema een hoofdrol speelt. Dit keer wordt het verdeeld over verschillende instrumenten (zdat wordt genoemd: *durchbrochener Satz*). Ook hier weer sequenzen:

maat van de langzame inleiding. Ook in bijvoorbeeld het eerste thema speelt een gebroken dominant septimeakkoord een belangrijke rol (vanaf maat 26).

¹² Zie vanaf maat 57.

¹³ Zie het tweede voorbeeld op pag. 9.

We zouden kunne zeggen dat in dit tweede gedeelte de kwintvalsequens van het eerste gedeelte wordt *omgekeerd* tot een reeks *stijgende* kwinten (of we noemen het: kwartvalsequens, maar dat is hetzelfde). Wel worden dan twee stappen 'overgeslagen' (die staan hieronder tussen haakjes):

En in zekere zin zijn we dan weer terug bij af: de doorwerking startte op een A-akkoord, en we zijn nu aangekomen op de dominant van a klein...

Maat 178-259: reprise

Maat 178-205: eerste thema en verbinding

The musical score for 'The Rose Tree' in C major is presented in a 12-measure sequence. The treble clef staff contains the melody, and the bass clef staff contains the bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Chord symbols are written below the bass staff.

Measure 1: Treble: C4 (fing. 7), E4 (fing. 1). Bass: C3 (fing. 5), G2 (fing. 1). Chord: (V7).

Measure 2: Treble: E4 (fing. 1), G4 (fing. 7). Bass: E3 (fing. 1), C3 (fing. 5). Chord: IV.

Measure 3: Treble: G4 (fing. 7), B4 (fing. 1). Bass: G3 (fing. 5), E3 (fing. 1). Chord: (V7).

Measure 4: Treble: B4 (fing. 1), A4 (fing. 7). Bass: B3 (fing. 1), G3 (fing. 5). Chord: V.

Measure 5: Treble: A4 (fing. 7), G4 (fing. 1). Bass: A3 (fing. 1), F3 (fing. 5). Chord: (V7).

Measure 6: Treble: G4 (fing. 1), F4 (fing. 7). Bass: G3 (fing. 1), E3 (fing. 5). Chord: VI.

Measure 7: Treble: F4 (fing. 7), E4 (fing. 1). Bass: F3 (fing. 1), D3 (fing. 5). Chord: (V7).

Measure 8: Treble: E4 (fing. 1), D4 (fing. 7). Bass: E3 (fing. 1), C3 (fing. 5). Chord: bVII V7.

Measure 9: Treble: D4 (fing. 7), C4 (fing. 1). Bass: D3 (fing. 1), B2 (fing. 5). Chord: I.

Measure 10: Treble: C4 (fing. 7), B4 (fing. 1). Bass: C3 (fing. 1), A2 (fing. 5). Chord: (V7).

Measure 11: Treble: B4 (fing. 1), A4 (fing. 7). Bass: B3 (fing. 1), G3 (fing. 5). Chord: II.

Measure 12: Treble: A4 (fing. 7), G4 (fing. 1). Bass: A3 (fing. 1), F3 (fing. 5). Chord: (V7).

Measure 13: Treble: G4 (fing. 1), F4 (fing. 7). Bass: G3 (fing. 1), E3 (fing. 5). Chord: IV.

Measure 14: Treble: F4 (fing. 7), E4 (fing. 1). Bass: F3 (fing. 1), D3 (fing. 5). Chord: (V7).

Measure 15: Treble: E4 (fing. 1), D4 (fing. 7). Bass: E3 (fing. 1), C3 (fing. 5). Chord: V.

14

Op deze manier wordt dus in maat 198 een *half slot* bereikt. En vervolgens wordt de gehele overgangszin uit de expositie weggelaten, en vervangen door de maten 199-205. In deze maten komt de harmonie eigenlijk niet van zijn plaats: we blijven 'hangen' op V in C groot. We zouden dit stukje natuurlijk kunnen opvatten als verbinding, maar we kunnen ook zeggen: het is eigenlijk een soort 'uitloopje' van het eerste thema – en dan ontbreekt de verbinding dus.

Maat 206-241: tweede themagroep

Behalve dat de toonsoort nu C groot is, is de tweede themagroep t.o.v. de expositie onveranderd. Ik noem hier alleen de onderverdeling:

- maat 206-222: thema 2A
- maat 222-230: uitbreiding van thema 2A
- maat 230- 241: thema 2B

Maat 242-259: slotgroep

Ook deze is onveranderd t.o.v. de expositie. De reprise wordt niet herhaald, we gaan meteen naar:

Maat 260-298: Coda

In het eerste gedeelte van de coda (maat 260-271) wordt een nieuwe combinatie gemaakt: het dalende gebroken dominant septimeakkoord wordt *gecombineerd* met het begin van het eerste thema. Nota bene:

- het eerste dominant septimeakkoord is hetzelfde akkoord (F7) als aan het begin van de langzame inleiding
- het tweede dominant septimeakkoord (A7) is hetzelfde akkoord als in de eerste 'las' in het eerste thema¹⁵
- het derde dominant septimeakkoord (G7) is hetzelfde akkoord als waarom de nazin van het eerste thema draait¹⁶

¹⁵ Zie maat 17/18

¹⁶ Zie maat 26-30

Het tweede gedeelte van de coda (maat 272-298) bestaat voornamelijk uit slotcadenzen. Ook hier zijn relaties met het eerste thema: zo lijkt het begin van dit gedeelte op de slotcadens van het eerste thema in de expositie¹⁷, al wordt het hier 'uitgerekt' (doordat eerst twee keer naar VI wordt gegaan, via een chromatische lijn in de bas). In maat 276/277 herkennen we in de bovenstem $5 \rightarrow 7 \rightarrow 1$. Na maat 177 is sprake van een *tonica-orgelpunt*. Op dit orgelpunt horen we zowel het $5 \rightarrow 7 \rightarrow 1$ – motief als de gebroken drieklank uit het eerste thema (hier: C – E – G – C).

Ik heb in het bovenstaande o.a. geprobeerd wat verbanden te laten zien tussen de verschillende onderdelen van de vorm van dit Symfonie-deel. Het is bepaald niet ongebruikelijk dat componisten verbanden aanbrengen tussen de verschillende onderdelen van een vorm; hiermee wordt uiteindelijk de samenhang van een stuk vergroot. In dat opzicht is het niet zo verbazingwekkend dat een aspect van het eerste thema terugkeert in de tweede themagroep. Een aardig, ander, voorbeeld van een dergelijk verband is te vinden in het eerste deel van de pianosonate op. 2.1 van Beethoven. Waar het begin van het eerste thema vooral wordt gekenmerkt door stijgende akkoordbreking, valt aan het begin van het tweede thema juist de dalende akkoordbreking op:¹⁸

begin van het eerste thema:

Allegro

begin van het tweede thema:

Op de volgende pagina's zie je tenslotte nog een sonate-expositie van Haydn. Net als in de Eerste Symfonie van Beethoven wordt in de overgang in deze expositie *niet* gemoduleerd. In deze Haydn-sonate 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 hoofdtoonsoort D groot). Pas na het begin van het tweede thema verandert de toonsoort in A groot.

Alle vormdelen zijn hier 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 $2 \rightarrow 1$ in de bovenstem, en $V \rightarrow I$ als harmonische progressie signaleren samen overduidelijk een 'definitief slot'.¹⁹ De overige maten van deze expositie (vanaf maat 36) zijn te beschouwen als slotgroep:

¹⁷ Vergelijk 271-277 met de maten 31-33.

¹⁸ Eenzelfde relatie tussen eerste en tweede thema is ook te vinden in het eerste deel van Beethoven's sonate in f klein Op. 57 ("Appassionata").

¹⁹ 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



21

System 21: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

24

System 24: Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

27

System 27: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

29

System 29: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

31

System 31: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

34

System 34: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. A trill (tr) is marked above the first measure of the treble staff.

38

System 38: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat dots.