

Sonatentheorien des Ostens

Zum Transfer einer westeuropäischen Formidee nach Russland und in die Sowjetunion bis 1945¹

Wendelin Bitzan

Der Aufsatz untersucht, inwieweit im musiktheoretischen Schrifttum russischer und sowjetischer Autor*innen des 19. und 20. Jahrhunderts eine Orientierung am westeuropäischen Kanon musikalischer Formen stattfindet und in welchem Umfang dieser durch russische Übersetzungen von Lehrbüchern aus dem Westen reflektiert wird – insbesondere bezogen auf das akademische Paradigma der Sonatenform. Durch eine Gegenüberstellung des in den diskutierten Schriften gebrauchten Vokabulars werden außerdem Rückschlüsse auf den Transfer analytischer und satztechnischer Terminologie im Lichte verschiedener ästhetischer Ideen der Sonatenform ermöglicht. Die Studie konzentriert sich auf den Zeitraum ab der Gründung der beiden Konservatorien in Sankt Petersburg und Moskau bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs.

This article examines the extent to which the orientation toward Western European theories of musical form – in particular, the academic paradigm of sonata form – is reflected in the writings of Russian and Soviet scholars of the nineteenth and twentieth centuries as well as in Russian translations of German and English treatises. By comparing how sonata terminology is used in the discussed writings, conclusions are developed concerning the transfer of analytical and compositional vocabulary from Western to Eastern Europe in the light of aesthetic theories associated with sonata form. The study covers a period from the foundation of the Saint Petersburg and Moscow Conservatories to the end of World War II.

Schlagworte/Keywords: Eastern Europe; Formenlehre; musical form; Osteuropa; Russian music; Russian music theory; russische Musik; russische Musiktheorie; Sonata theory; Sonatentheorie

I. EINLEITUNG

Das russische Musikleben wurde bis ins frühe 19. Jahrhundert einerseits durch dilettierende Aristokrat*innen und andererseits durch den Import mitteleuropäischer Musiker*innen und Repertoires geprägt. In den 1860er Jahren wurde die Musikausbildung in Russland durch die Gründung von Konservatorien nach französischem und deutschem Vorbild institutionalisiert und damit die Basis für eine professionelle Beschäftigung mit Komposition und Musiktheorie gelegt. Als erste Direktoren der Häuser in Sankt Petersburg (gegründet 1862) und Moskau (1866) wirkten Anton Rubinštejn (1829–1894) und sein jüngerer Bruder Nikolaj (1835–1881). Das Lehrpersonal der Konservatorien rekrutierte sich zunächst zu einem erheblichen Teil aus deutsch-, französisch- und böhmischstämmigen Musiker*innen, bis die erste Schülergeneration selbst die Lehrtätigkeit aufnahm – darunter Pëtr Čajkovskij, einer der ersten Sankt Petersburger Absolventen und schon seit 1866 Dozent am Moskauer Konservatorium, das seit 1940 nach ihm benannt

1 Dieser Artikel verdankt Christoph Flamm, dem ich sehr herzlich für seine Unterstützung danke, entscheidende Anregungen und Impulse. Ebenso danke ich Elena Chernova für ihre maßgebliche Hilfe bei der Recherche sowie für ihr Gegenlesen und die Unterstützung bei der Übersetzung fachsprachlicher russischer Termini.

ist, sowie Nikolaj Rimskij-Korsakov, Namenspatron der Sankt Petersburger Institution seit 1944, der ab 1871 in Sankt Petersburg lehrte. Während der Frühzeit der russischen Konservatoriumsausbildung bestand in der Person von Nikolaj Zarembo (1821–1879), dem zweiten Sankt Petersburger Direktor (Amtsperiode: 1867–1872), eine enge Bindung an die deutschsprachige Musiktheorie dieser Zeit: Zarembo hatte bei Adolf Bernhard Marx in Berlin studiert und orientierte sich in seiner Lehrtätigkeit eng an den theoretischen Schriften Marx' und Heinrich Bellermanns.² Auch für das Curriculum des Moskauer Konservatoriums bildeten westliche Autoren und Lehrpersönlichkeiten einen wichtigen Bezugspunkt; die dortige Lehrtätigkeit von Nikolaj Rubinstejn, Anton Arenskij (1861–1906) und Sergej Taneev (1856–1915) kann in ihren Grundzügen als Weitervermittlung traditioneller Formen der mitteleuropäischen Kunstmusik innerhalb Russlands betrachtet werden.

Die Gattungsgeschichte der Sonate in Russland ist die eines Importprodukts und seiner schrittweisen Aneignung und Individualisierung. Erste kammermusikalische Werke in Sonatenform stammten von Michail Glinka, etwa das *Trio pathétique* (ca. 1827) und das Fragment einer Bratschensonate (ca. 1825); Nikolaj Afanas'ev (1820–1898) schrieb ein zu seiner Entstehungszeit viel rezipiertes Streichquartett mit dem Titel *Die Wolga* (*Volga*, um 1860). Auf dem Gebiet der Klaviersonate kann, wenn man die im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert entstandenen Beiträge von Dmitrij Bortnjanskij, Lev Gurilëv, Aleksandr Aljab'ev und Iosif Geništa außer Acht lässt, Anton Rubinstejn, der einen großen Teil seiner Ausbildung in Deutschland erhalten hatte, als der erste wesentliche Exponent der Gattung in Russland angesehen werden;³ seine vier großformatigen Klaviersonaten (1848–1877) sind durch eine verhältnismäßig konventionelle Harmonik und Formensprache geprägt. Mit den in der Folge entstandenen Klaviersonaten, etwa denjenigen von Milij Balakirev (Entwurf von 1856, ausgearbeitet 1900 als op. 5), Čajkovskij (op. 37, 1878) und Aleksandr Glazunov (op. 74 und 75, 1901) blieb die ›importierte‹ Gattung Sonate an mitteleuropäischen Modellen orientiert, ohne eine tragende Position in den Œuvres der genannten Komponisten einzunehmen.⁴ Die Sankt Petersburger Gruppierung des ›Mächtigen Häufleins‹ (*mogučaja kučka*) befasste sich, bedingt durch eine oppositionelle Haltung zur akademischen Musikausbildung und den Wunsch nach nationaler Verankerung, schwerpunktmäßig mit Vokalmusik und Opern; eine Auseinandersetzung mit der Sonatenform fand im späten 19. Jahrhundert – stimuliert eher durch das Studium von Partituren als durch Lehrbücher – am ehesten im Bereich der Sinfonik statt (so bei Balaki-

- 2 Zarembo's Verdienst scheint es gewesen zu sein, als erster russischsprachiger Lehrer einen systematischen Musiktheorieunterricht erteilt zu haben. Laut dem Musikkritiker German Laroš [Hermann Laroché] war Zarembo »ein überzeugter Schüler von Marx« (zit. nach Kjuregjan 2013, 187; vgl. auch Carpenter 1988, 183 und 194f.). Weitere Äußerungen Laroš' über Zarembo finden sich bei Lomtev: »die gesamte Anlage seines Denkens und Fühlens [war] von deutschen Zügen durchdrungen« (2002, 107).
- 3 Näheres zu den Einflüssen Rubinstejns, insbesondere durch den Musiktheorieunterricht bei Siegfried Wilhelm Dehn in Berlin, bei Kämper (1987, 193f.) und Mauser (2004, 79f.). Merkwürdigerweise fehlt Rubinstejn in der recht ausführlichen Darstellung russischer Sonatenkompositionen bei Protopopov (2010, 7–92).
- 4 Einige russische Komponisten haben sich zumindest zu Beginn ihrer Laufbahn, förmlich als »Gesellenstück« (Kämper 1987, 208), mit dem traditionellen viersätzigen Sonatenzyklus auseinandergesetzt – so etwa Čajkovskij mit der cis-Moll-Klaviersonate op. post. 80 (1865), einer Arbeit aus seiner Konservatoriumszeit, aber auch noch Nikolaj Metner (f-Moll-Sonate op. 5, vollendet 1903) und Igor' Stravinskij mit einem im Rahmen seiner Privatausbildung bei Rimskij-Korsakov entstandenen Gattungserstling (fis-Moll-Sonate, 1904).

rev, Aleksandr Borodin und Rimskij-Korsakov), weniger in der Kammermusik (Borodins Streichquartette) und kaum in Gestalt von Klaviersonaten.

Dies änderte sich kurz vor der Jahrhundertwende mit den ersten Sonaten Aleksandr Skrjabin, die das traditionelle mehrsätziges Formschema durch individuelle Lösungen erweiterten (Nr. 1 op. 6 [1893]: Trauermarsch-Finale; Nr. 2 op. 19 [1897]: atonikales Endigen des ersten von zwei Sätzen), bevor sich ab der fünften Sonate op. 53 (1907) einsätziges Strukturen durchsetzten. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts schienen weitere originelle Konzepte auf, speziell bei einer Gruppe von Moskauer Komponisten, die neue Aspekte und Dimensionen der Gattung zu erproben suchten. Innovative Formideen zeigten sich exemplarisch in zwei Tendenzen: in der Einbeziehung von Fugen als einleitendem Satz (Balakirev, Nikolaj Mjaskovskij, Aleksej Stančinskij) sowie in bemerkenswerten, zum Teil pionierhaften Entwicklungen auf dem Gebiet der einsätziges Klaviersonate, die im literarisch-philosophischen Umfeld des Symbolismus bzw. des russischen ›Silbernen Zeitalters‹ zu betrachten sind. Die Einsätzigkeit war insbesondere charakteristisch für Nikolaj Metner (op. 11, op. 22, op. 25/2, op. 30, op. 53/2), Mjaskovskij (op. 13, op. 19), Anatolij Aleksandrov (op. 4, op. 12, op. 18) und zum Teil auch für Sergej Prokof'ev (op. 1, op. 28), deren Sonatenschaffen eine zentrale Stellung innerhalb ihrer jeweiligen Œuvres einnimmt. Auch Nachwirkungen der Liszt'schen ›two-dimensional sonata form‹ sind zu beobachten, etwa in Sergej Ljapunovs op. 27 (1908). Dennoch blieb die drei- oder viersätziges Anlage für Komponisten wie Sergej Rachmaninov, Feliks Blumenfeld und Aleksandr Grečaninov stets verbindlich, und auch Prokof'ev, Mjaskovskij und Aleksandrov kehrten mit ihren Klaviersonaten der 1930er und 40er Jahre zur Mehrsätzigkeit zurück, die als etabliertes Paradigma der Instrumentalmusik eher mit der Linie der stalinistischen Kulturpolitik kompatibel war.

II. FORMENLEHRE ALS UNTERRICHTSFACH UND GEGENSTAND VON LEHRBÜCHERN

Nachdem ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mehrsätziges Sonatenwerke in der russischen Klavier- und Kammermusik Einzug gehalten hatten, reagierte die Theoriebildung im Bereich der Formenlehre erst deutlich später auf die bereits etablierte Gattung. Ein Bedarf nach Lehrbüchern existierte überhaupt erst seit der Gründung der beiden Konservatorien, wobei sich die Schriften russischer Theoretiker im 19. Jahrhundert vorrangig auf Harmonielehre und Instrumentationslehre konzentrierten. Die ersten selbstständigen in Russland entstandenen Lehrbücher waren Čajkovskijs *Rukovodstvo k praktičeskomy izučeniju garmonii* (Anleitung zum praktischen Studium der Harmonielehre, 1872) und Rimskij-Korsakovs *Praktičeskij učebnik garmonii* (Praktisches Lehrbuch der Harmonielehre, 1886). Demgegenüber kamen explizite Lehrbücher zur musikalischen Form erst kurz vor der Jahrhundertwende auf – dies korrespondierte mit einer allgemeinen Tendenz in der Theoriegeschichte, die Unterweisung in der musikalischen Form nicht in selbstständigen Traktaten, sondern als Bestandteil von Kompositionslehren abzuhandeln. Formenlehre wurde also zunächst mit einem handwerklichen Schwerpunkt vermittelt; mit anderen Worten: Die theoretische Auseinandersetzung mit traditionellen Gattungen entsprang stets dem Ansinnen, selbst in diesen zu komponieren. Erste deutschsprachige Schriften, die bereits in ihrem Titel die ›Form‹ thematisierten, waren die *Grundzüge der musikalischen Formen*

(1852) von Ernst Friedrich Richter⁵ sowie die (auch ins Russische übersetzte) *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben* (1878) des Berliner Musiktheoretikers Ludwig Bussler (1838–1900).⁶ Nach diesen pragmatisch angelegten Lehrbüchern beanspruchte erst Hugo Leichtentritt *Musikalische Formenlehre* (1. Auflage 1911) eine stärker historisch-analytische Ausrichtung.⁷

Die Geschichte der Formenlehre als Gegenstand der akademischen Lehre in Moskau verdient eine kurze Überblicksdarstellung.⁸ Der deutschstämmige Nikolaj Gubert [Hubert] (1840–1888), der in Sankt Petersburg bei Zaremba und Anton Rubinštejn studiert hatte, leitete am Moskauer Konservatorium die Klasse ›Form und Fuge‹ und wurde 1881 als Nachfolger Nikolaj Rubinštejns zum Direktor gewählt. Nach Guberts Tod blieb dieses Fach für mehrere Jahre vakant. Sergej Taneev, der Guberts Klasse von 1872 bis 1874 besucht hatte, übernahm das Fach von 1897 bis zu seinem Rückzug vom Konservatorium 1905 und bezog, nachdem er Marx' Formtheorien über Zaremba und Gubert quasi aus dritter Hand empfangen hatte, in seine Lehre auch Ansätze Hugo Riemanns und Busslers ein. Gemeinsam mit Nikolaj Kaškin übersetzte Taneev 1884 die Formenlehre Busslers, nachdem bereits ein Jahr zuvor eine Übersetzung von Ju. A. Puchal'skaja erschienen war;⁹ bis dahin war als einziges Lehrwerk, in dem musikalische Formen erörtert wurden, die auf Russisch verfasste Kompositionslehre des am Kaiserlichen Theater Sankt Petersburg beschäftigten Böhmen Josef Hunke [Gunke] (1802–1883), *Polnoe rukovodstvo k sočineniju muzyki* (Vollständige Anleitung zum Komponieren von Musik, 1863) verfügbar gewesen.¹⁰ Taneev selbst verfasste keine Schrift zur Formenlehre, obwohl er dies beabsichtigt hatte;¹¹ die Unterrichtsmaterialien aus seinen Formenlehre-Kursen sind allerdings von Fëdor Arzamanov gesammelt und 1963 publiziert worden.

Zeitgleich wurden in Russland weitere westeuropäische Theoretiker rezipiert, die den russischen Formenlehre-Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts maßgeblich beeinflussten – neben Bussler war dies vor allem Hugo Riemann, von dessen ›Katechismen‹ und Traktaten etliche ins Russische übertragen wurden,¹² nicht aber diejenigen Werke, die sich mit

5 Richter 1852.

6 Bussler 1878.

7 Leichtentritt 1911. Leichtentritt wurde durch seine Lehrtätigkeit am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium zur Abfassung seiner *Formenlehre* veranlasst und stützte sich dabei auf die Erkenntnisse Busslers, seines älteren Kollegen am Stern'schen Konservatorium, dessen Schriften er intensiv rezipierte und zum Teil revidierte – darunter auch Busslers *Musikalische Formenlehre*, deren erweiterte Neuauflage Leichtentritt 1909, also unmittelbar vor seinem eigenen Lehrbuch, herausgab.

8 Die Wiedergabe der Traditionslinien und Lehrer-Schüler-Verhältnisse im Lehrkörper des Moskauer Konservatoriums folgt im Wesentlichen der Darstellung von Kjuregjan (2013, 187f.).

9 Carpenter (1983a, 68) bezeichnet Kaškins und Taneevs Übersetzung, die einige Musikbeispiele russischer Komponisten einfügt, als die bessere.

10 Ebd., 12. Eine umfassende Kompositionslehre wie diejenige Hunkes scheint in Russland für mehr als 20 Jahre ohne ernstzunehmende Konkurrenz gewesen zu sein, was ihr Nachdruck von 1887 suggeriert.

11 »Had Taneev written his proposed book on form, he might be known today not only as a master of polyphony but also as a master of form. [...] Taneev emphasized particularly the sonata form, which, in his view, embodied all the elements contributing to the artistic unity of a successful musical composition – thematic transformation and development, a reliance on tonality and a tonal scheme, and a logical structure. The sonata form provided an important compositional model, Taneev felt, primarily because of the delicate interrelation between thematic content and tonality inherent to the form.« (Carpenter 1983b, 265)

12 Vgl. Borjarkina 2017, 46f.

musikalischer Form beschäftigen: *Katechismus der Kompositionslehre* (1889; ab zweiter Auflage von 1897: *Grundriss*) und *Große Kompositionslehre* (1902). Einflussreich waren außerdem die Veröffentlichungen des Engländers Ebenezer Prout (1835–1909): *Musical Forms* (1893; russ. Übersetzung 1896) bzw. *Applied Forms* (1895; russ. Übersetzung wahrscheinlich 1910).¹³ Etwa zeitgleich, aber noch ohne von Prout beeinflusst worden sein zu können, erschien die erste selbstständige russischsprachige Veröffentlichung auf dem Gebiet der Formenlehre: die kompakte Darstellung *Rukovodstvo k izučeniju form instrumental'noj i vokal'noj muzyki* (Anleitung zum Studium der Formen der Instrumental- und Vokalmusik, 1894) des Komponisten Anton Arenskij, der zwei Jahre zuvor auch eine Harmonielehre veröffentlicht hatte. Ein ähnlich überblicksartiges Buch *Kratkoe izloženie učenija o kontrapunkte i učenija o muzykal'nych formach* (Kurze Darlegung der Kontrapunktlehre und der Lehre von den musikalischen Formen, 1915) publizierte später der Musikwissenschaftler Viktor Beljaev (1888–1968).

Nach der russischen Revolution umfasste das Unterrichtsangebot des Moskauer Konservatoriums in den 1920er Jahren sowohl traditionelle Formenlehre-Kurse, erteilt von Georgij Katuar [Catoire] (1861–1926) und Leonid Polovinkin, als auch metrotektionische Analyse bei Georgij Konjus [Conus] (1862–1933) und Valentin Ferman sowie *lad*-Rhythmik bei Nadežda Brjusova, einer Schülerin Boleslav Javorskijs.¹⁴ Vor allem Katuar, der in den 1880er Jahren bei Otto Tiersch und Karl Klindworth in Berlin studiert hatte, kam eine zentrale Position in der Musiktheorie der frühen Sowjetunion zu.¹⁵ Nach der Veröffentlichung seiner einflussreichen Harmonielehre *Teoretičeskij kurs garmonii* (Theoretischer Lehrgang der Harmonielehre, 1924), der die Etablierung der Riemann'schen Funktionstheorie in Russland zugeschrieben wird, konnte er sein geplantes Form-Lehrbuch nicht mehr vollenden. Es wurde nach seinem Tod als zweibändiges Werk *Muzykal'naja forma* (Musikalische Form) von seinen Schülern Dmitrij Kabalevskij, Lev Mazel' und Polovinkin herausgegeben (1936/37) und kann als erste umfassende Darstellung musikalischer Formen und Gattungen des 18. und 19. Jahrhunderts durch einen russischen Autor gelten, nachdem die vorangegangenen Lehrwerke sich zumeist auf die exemplarische Behandlung der wichtigsten Formen und kontrapunktischen Satztechniken beschränkt hatten.

Im Jahr 1947 erschien Igor' Sposobins (1900–1954) gleichnamiges Lehrbuch *Muzykal'naja forma*, das weite Verbreitung fand und die nachfolgenden Generationen von Theoretiker*innen prägte; es wurde auch in die kommunistischen Nachbarländer exportiert, erlebte zahlreiche Neuauflagen und wird bis heute verwendet. Ebenfalls in den 1940er Jahren etablierte sich ein ›ganzheitliches‹ Analysekonzept, geprägt durch die am Moskauer Konservatorium wirkenden Theoretiker Mazel' und Viktor Cukkerman;¹⁶ man

13 Prout 1893; Prout 1895.

14 Angaben nach Kjuregjan (2013, 189). Die monistische *lad*-Theorie Javorskijs (*lad* entspricht im Wesentlichen dem Terminus ›Modus‹) stellt einen Versuch dar, »sämtliche musikalischen Gesetzmäßigkeiten aus nur einem einzigen Prinzip abzuleiten, dem [tritonusbasierten] ›symmetrischen System‹« (Wehrmeyer 1991, 97).

15 »Catoire made such fundamental contributions to Soviet music theory that a student of his [Sergej Evseev] later commented, ›Practically no new book on questions of music theory manages without mention of and reference to works of Catoire‹« (Carpenter 1983b, 274).

16 Beide sind auch mit eigenen Publikationen zur musikalischen Form hervorgetreten: Mazel' ist Verfasser des Buches *Stroenie muzykal'nych proizvedenij* (Der Aufbau musikalischer Werke, 1960), Cukkerman ist Autor von *Muzykal'nye žanry i osnovy muzykal'nych form* (Musikalische Gattungen und Grundlagen der musikalischen Formen, 1964) sowie *Analiz muzykal'nych proizvedenij* (Werkanalyse, 1983).

verabschiedete sich zunehmend von dem Terminus ›Formenlehre‹ (*muzykal'naja forma*) und verstand diese künftig als Teildisziplin des Fachs ›Werkanalyse‹ (*analiz muzykal'nych proizvedenij*). In den 1970er Jahren wurde auf dem Gebiet der Formenlehre eine Zusammenführung der Ansätze der Moskauer Professoren vollzogen; insbesondere blieben Cukkermans und Viktor Bobrovskijs Perspektiven einflussreich. Der Unterricht am Moskauer Konservatorium wurde vor allem geprägt durch Vladimir Protopopov (1908–2004), der vermehrt auch die Musik sowjetischer Komponist*innen in die Lehre einbezog. In jüngerer Zeit hat eine Historisierung der Formenlehre stattgefunden, verbunden mit einem stärkeren Fokus auf die praktische Anwendbarkeit und einer Öffnung gegenüber westlicher Theoriebildung, und insbesondere motiviert durch die Schriften und die Lehrtätigkeit Jurij Cholopovs (1932–2003). Auf Betreiben Cholopovs wurde auch die ursprüngliche Bezeichnung der wissenschaftlich-pädagogischen Disziplin Formenlehre, *muzykal'naja forma*, wieder eingeführt.

III. DIE GATTUNG SONATE IM RUSSISCHEN THEORETISCHEN DISKURS BIS 1945

Allgemeines zur Terminologie

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde die Sonatensatzform bzw. Sonatenhauptsatzform im deutschsprachigen Schrifttum als ›Sonatenform‹ (Adolf Bernhard Marx) oder ›erstes Allegro‹ (Johann Christian Lobe) bezeichnet.¹⁷ Seit Heinrich Birnbach 1827 wurde sie meist als dreiteilig aufgefasst, wobei die Unterteilungen im 19. Jahrhundert meist noch keine spezifischen Namen aufwiesen, sondern als ›erster Theil‹, ›zweiter Theil‹ und ›dritter Theil‹ bezeichnet wurden. Während der Begriff ›Exposition‹ bereits 1814 bei Anton Reicha Verwendung fand¹⁸ und auch ›Durchführung‹ und ›Reprise‹ eine eigene terminologische Geschichte besitzen,¹⁹ erschien die Trias der Begriffe ›Exposition‹, ›Durchführung‹ und ›Reprise‹ in Kombination erst in Alfred Richters *Die Lehre von der Form in der Musik* (1904) und war in Leichtentritts *Musikalischer Formenlehre* (1911) voll etabliert.²⁰ Etwas eher, nämlich in Prouts *Applied Forms* (1895), wurden die englischsprachigen, nicht ganz sinngleichen Entsprechungen ›exposition‹, ›development‹ (als aus der französischen Musiktheorie entlehnter Begriff) und ›recapitulation‹ in fester Verbindung gebraucht.²¹ Die Themengruppen innerhalb des ersten und dritten ›Theils‹ wurden in deutschen Traktaten des mittleren und späten 19. Jahrhunderts sehr unterschiedlich benannt. Die folgende Auswahl gibt die Terminologie der bereits genannten Theoretiker wieder: Bei Carl Czerny stehen »Grundidee« (angelehnt an Reichas ›idée mère‹), »Mittelsatz« bzw. »Mittelgesang« sowie »Schluß des ersten Theils«;²² bei Marx: »Hauptsatz« bzw.

17 Hugo Riemann bezeichnet sie noch in seinem *Katechismus der Kompositionslehre* (1889, Bd. 2, 128) als ›die vierte Form‹, ohne einen spezifischen Terminus zu verwenden.

18 In Reichas *Traité de la mélodie* (1814); vgl. Schmalzriedt 1979a, 1.

19 Vgl. Schmalzriedt 1979b, 1–3 und Schmalzriedt 1981, 1. Einzelne Schriften verwenden leicht abweichende Begriffe, so etwa ›Repetition‹ (Lobe 1850, 351) oder ›Durchführungsperioden‹ (Richter 1852, 32).

20 Richter 1904; Leichtentritt 1911.

21 Prout selbst bekennt im Vorwort der *Applied Forms* (1895, iv), die Sonatensatzform erst vor kurzer Zeit als tripartites Formkonzept akzeptiert zu haben, nachdem er sie lange Zeit als zweiteilig aufgefasst und gelehrt habe.

22 Czerny 1832, 317–318; Reicha 1824, 1159–1161.

»Hauptpartie«, »Seitensatz« bzw. »Seitenpartie« und »Schlußsatz«;²³ bei Lobe: »Thema-gruppe«, »Gesanggruppe« und »Schlußgruppe«;²⁴ und bei Ernst Friedrich Richter: »erster Hauptgedanke«, »zweiter Hauptgedanke« und »Schlußsatz«.²⁵

Im russischen Sprachgebrauch heißen die Formteile des Sonatensatzes *ekspozicija*, *razrabotka* (wörtl. ›Ausarbeitung‹, ›Verarbeitung‹) und *repriza*; in dieser Konstellation erschienen sie erstmals 1894 bei Arenskij, der den Begriff ›Exposition‹ möglicherweise aus Riemanns Schriften entlehnt hatte.²⁶ Damit waren die im 20. Jahrhundert allgemein üblichen Termini der Sonatenanalyse in Russland bereits verhältnismäßig früh, nämlich zehn Jahre vor der deutschen Begriffs-Trias, etabliert. Die Teile der Exposition bzw. Reprise heißen einheitlich (und bereits in den Übersetzungen von Busslers Formenlehre 1883/84) *glavnaja partija* (Hauptsatz), *pobočnaja partija* (Seitensatz, wörtl. ›Nebensatz‹) und *zaključitel'naja partija* (Schlussgruppe); der Terminus *partija* wurde vermutlich von Marx' ›Hauptpartie‹ und ›Seitenpartie‹ übernommen.

Russische Lehrwerke zur Sonatentheorie: Ein Überblick

Der chronologisch erste Traktat zur musikalischen Form in russischer Sprache, Josef Hunkes *Polnoe rukovodstvo k sočineniju muzyki* (Vollständige Anleitung zum Komponieren von Musik, 1863), liegt als dreiteiliges Lehrbuch vor, das in eine Melodielehre, eine Kontrapunktlehre und eine nach Gattungen angeordnete knappe Formenlehre untergliedert ist; Letztere versteht sich als Kompositionslehre mit einem kompendienhaft-analytischen Anspruch. Kurz vor Schluss des dritten Buchs findet sich das Kapitel »Genauere Erklärung der Sonatenformen« (*Podrobnoe ob'jasnenie form sonaty*):²⁷ Hier wird eine Untergliederung des ersten Teils des Sonatensatzes (*pervaja čast' sonaty* bzw. *pervoe koleno*, wörtl. ›erstes Glied‹ bzw. ›erster Bogen‹) in ein *glavnyj motiv ili tema* (erstes Motiv oder Thema) oder ›Thesis‹, auch als *načal'naja* bzw. *tematičeskaja grupa* (Anfangsgruppe, Themengruppe) bezeichnet, und eine *protivupoložnaja* bzw. *melodičeskaja grupa* (entgegengesetzte bzw. melodische Gruppe) oder ›Antithesis‹ vorgenommen – gefolgt von einer *okončatel'naja grupa* (schließende Gruppe). Anschließend folgt das *vtoroe koleno* (wörtl. ›zweites Glied‹ bzw. ›zweiter Bogen‹), das den als *srednjaja grupa* (Mittelgruppe) oder ›Synthesis‹ bezeichneten zweiten Teil sowie das *povtorenie* (Reprise) der beiden Gruppen einschließt. Hunke folgt also noch einer zweiteiligen Auffassung des Sonatensatzes, übernimmt aber eine (vermutlich an Marx geschulte) dualistische Auffassung von Haupt- und Seitenthema, die sich in der Verwendung der dialektischen Formeln These, Antithese und Synthese spiegelt. Es folgen etliche Notenbeispiele aus Klavier- und Violinsonaten von Mozart sowie aus kammermusikalischen Werken von Beethoven und Felix Mendelssohn Bartholdy.

Bei Ludwig Busslers *Musikalischer Formenlehre in dreiunddreißig Aufgaben* (1878; russ. 1883/84 unter dem Titel *Učebnik muzykal'nych form v tridcati zadačach*, also ›Lehrbuch der musikalischen Formen‹) handelt es sich, anders als der Titel suggeriert, durchaus noch um eine Kompositionslehre in der Nachfolge von Marx und Lobe. Es werden Sonatenformen unterschiedlicher Dimensionen in hierarchisierter Anordnung erörtert: Nach der Sona-

23 Marx 1845, 201–208.

24 Lobe 1850, 314.

25 Richter 1852, 27.

26 Vgl. Schmalzriedt 1979a, 6f.

27 Gunke 1863, 131–132.

tine folgen die Sonate und die ›große Sonate‹.²⁸ Bussler erläutert die Sonatinenform an einem Beispiel von Friedrich Kuhlau und lässt anschließend eine ausführliche Behandlung der Sonatenform folgen,²⁹ die als Ableitung bzw. Erweiterung der Teile der Sonatinenform dargestellt wird – eine Vorgehensweise, die bereits in der Methodik von Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition* angelegt ist.³⁰ Der Sonatensatz zerfällt bei Bussler in drei ›Theile‹; deren erster (in der Übersetzung von Puchal'skaja: *pervaja čast' sonatnoj formy*) besteht aus einem ›Hauptsatz‹ (*glavnaja partija*), einem modulierenden ›Vermittlungssatz‹ (*svjazujuščaja partija*), einem ›zweiten Thema‹ (*vtoraja tema*) oder ›Seitensatz‹ (*pobočnaja partija*) sowie einem ›Schlusssatz‹ (*zaključitel'naja partija*), der ggf. um einen ›Anhang‹ (*pribavlenie*) und eine ›Überleitung‹ (*perechod*) erweitert werden kann. Nachdem der Bau jeder Themengruppe an Beispielen aus Klaviersonaten, Violinsonaten oder Sinfonien von Mozart und Beethoven erläutert worden ist, formuliert der Autor knappe Aufgabenstellungen zur Komposition bzw. Weiterentwicklung der jeweiligen Partien. Dieser didaktische Akzent prägt den Lehrbuchcharakter von Busslers *Formenlehre* und weist methodisch über die Anlage von Marx' Kompositionslehre hinaus. Im Anschluss an den ›ersten Theil‹ des Sonatensatzes wird zunächst der ›dritte Theil‹ mit den entsprechenden Modifikationen behandelt. Schließlich folgt der ›Durchführungssatz‹ (*provedenie*, wörtl. ›Durchführung‹) – gefolgt von einigen Anmerkungen zu individuellen Freiheiten im ›Ganzen der Sonatenform‹ (*sonatnaja forma v celom*), wie sie in manchen Modellkompositionen erkannt werden. Hierzu zählen etwa ein veränderter Modulationsweg in manchen ersten Sätzen Beethovens, die veränderte Reihenfolge der Formteile innerhalb der Reprise sowie das Vorstellen einer langsamen Einleitung (*vstuplenie*) oder das Anfügen eines ›Schlussanhangs‹ (*zaključitel'noe pribavlenie*), den Bussler noch nicht als ›Coda‹ bezeichnet. In einigen weiterführenden Bemerkungen zur ›thematischen Arbeit‹ (*tematičeskaja razrabotka*) erscheint auch ein Beispiel aus Liszts h-Moll-Sonate.

Die erste selbstständige russischsprachige Publikation zur musikalischen Form³¹ ist der zweite Band (*Gomofoničeskie formy* [Homophone Formen], 1894) von Anton Arenskijs *Rukovodstvo k izučeniju form instrumental'noj i vokal'noj muzyki* (Anleitung zum Studium der Formen der Instrumental- und Vokalmusik, 1893/94), ein kompaktes Lehrbuch, das nicht mehr den Anspruch vertritt, eine umfassende Kompositionslehre zu sein. Dies schlägt sich einerseits in der Bezeichnung der Textgattung als *rukovodstvo* (wörtl. ›Anleitung‹, ›Handreichung‹) nieder, die mit dem geringen Umfang des Textteils von insgesamt 70 Seiten korrespondiert – andererseits liegt der Schwerpunkt nun auf dem *izučenie*, dem analytischen Studium (wörtl. ›Untersuchung‹, ›Erforschung‹), statt auf dem schöpferischen *sočinenie* (wörtl. ›Verfassen‹, ›Komponieren‹). Der separat erschienene erste Band (*Polifoničeskie sočinenija*, wörtl. ›polyphone Kompositionen‹, 1893) ist eine knappe, an Heinrich Beller-

28 »Durch Ausdehnung der Theile, und in Folge dessen des Ganzen, entsteht aus der Sonatine die Sonate. Das gegenseitige Verhältniss der Theile bleibt dasselbe, sowohl hinsichtlich der Modulation, als auch der Ausdehnung und metrischen Gestaltung im Allgemeinen. Auch die grosse Sonate ist nichts weiter, als eine Sonate von ungewöhnlicher Größe der Dimensionen« (Bussler 1878, 134).

29 Ebd., 134–188.

30 Marx 1845, 202–219 und 220–251.

31 Vgl. Carpenter 1983a, 27f. Die Aussage, dass Arenskijs *Rukovodstvo* bis in die 1930er Jahre das einzige russische Lehrbuch dieser Art gewesen sei (ebd., 28), übergeht das 1915 erschienene Buch *Kratkoe izloženie učenija o kontrapunkte i učenija o muzykal'nych formach* (Kurze Darlegung der Lehre vom Kontrapunkt und der Lehre von den musikalischen Formen) von Viktor Beljaev.

manns *Der Contrapunkt* (1862) angelehnte Kontrapunktlehre;³² die Musikbeispiele stammen vorrangig von Johann Sebastian Bach, einige auch von Friedrich Wilhelm Marpurg und Johann Philipp Kirnberger. Der ein Jahr später veröffentlichte zweite Band ist der Formenlehre in nicht-kontrapunktischen Gattungen gewidmet und bezieht sich ausschließlich auf Beispiele von Beethoven. Die Sonatensatzform (hier, wie auch künftig, meist als *forma sonatnogo allegro* [Sonaten-Allegro-Form] bezeichnet) wird dabei auf zwei Seiten abgehandelt,³³ ohne auf Spezialfälle einzugehen; immerhin wird die Möglichkeit einer Coda (*dopolnenie*) erwähnt. Die drei Teile der Sonatensatzform werden von Arenskij erstmals benannt als *ékspozicija* bzw. *izloženie* (Darlegung), *razrabotka* (Ausarbeitung) sowie *repriza* bzw. *povtorenje* (Wiederholung) – die jeweils erstgenannten Termini werden auch in allen folgenden russischen Lehrwerken verwendet, ebenso wie die Untergliederungen der Exposition und Reprise in *glavnaja*, *pobočnaja* und eventuell *zaključitel'naja partija*.

Während in Ebenezer Prouts *Musical Form* (1893) grundsätzliche Gegebenheiten der Rhythmik, Phrasierung und Themenbildung entwickelt sowie zwei- und dreiteilige Liedformen erörtert werden, befasst sich der Nachfolgeband *Applied Forms* (1895) mit einer Detaildarstellung der größeren Formen. Prout diskutiert zunächst die einsätzig barocke Sonate (›large binary‹) als ›older sonata form‹ (in der Übersetzung von Ju. M. Slavinskij: *starinnaja sonatnaja forma*) an einem Beispiel von Domenico Scarlatti, bevor dieser die ›modern sonata‹ (*novejšaja sonata*) als ›modified ternary‹ gegenübergestellt wird. Die Formteile der Letzteren werden bezeichnet als »(I.) the exposition, or the announcing of the first and second subjects; (II.) the development of these subjects [...]; (III.) the recapitulation of the first and second subjects«. ³⁴ Auffällig ist im Russischen hier unter (II.) die Vermeidung des Begriffs *razrabotka* zu Gunsten von *razvitie* (Entwicklung), was sinngemäß dem Bedeutungsunterschied etwa zwischen der deutschen ›Durchführung‹ und dem englischen ›development‹ bzw. dem französischen ›developpement‹ entspricht. Prout nimmt innerhalb der Exposition noch eine überleitende ›bridge-passage‹ (*svjazujuščaja čast'*) zwischen Hauptsatz (*glavnaja partija* bzw. *pervaja tema*) und Seitensatz (*pobočnaja partija* bzw. *vtoraja tema*) an; innerhalb der ausführlichen Erörterung des Formteils³⁵ werden auch die Möglichkeit einer langsamen Einleitung diskutiert sowie alternative Modulationswege für den Seitensatz aufgezeigt. Das Repertoire an Musikbeispielen ist erstaunlich vielfältig: Neben Klaviersonaten von Beethoven und Quartettsätzen von Haydn findet sich auch Sinfonisches von Mozart, Beethoven und Schumann. Die anschließenden Kapitel zur Durchführung und Reprise³⁶ enthalten vorrangig Beispiele von Haydn und Beethoven, aber auch solche von Muzio Clementi, Jan Ladislav Dussek und Mendelssohn; die anschließenden »modified sonata forms«³⁷ (*vidoizmenenija sonatnye formy*) nehmen Bezug auf verkürzte Sonatensätze ohne Durchführung bzw. Ouvertüren, auf die Konzertsatzform sowie die Sonatinenform, die nicht wie bei Bussler als Ausgangspunkt für die Erörterung der Sonate verwendet, son-

32 Bellermann 1862. Bellermanns *Der Contrapunkt* wurde bereits von Zarembo (neben den Theorien von Marx) adaptiert und in Russland etabliert, bildet also den Ausgangspunkt für die weiteren Schriften russischer Autoren zur Kontrapunktlehre.

33 Arenskij 1894, 74f.

34 Prout 1895, 132. Diese Passage lautet in der Übersetzung (Prout ca. 1910, 126): »I) ékspozicija ili izloženie pervoj i vtoroj temy; II) razvitie étich tem [...]; III) repriza v kotoroj pojavljajut'sja pervaja i vtoraja temy.«

35 Prout 1895, 132–157.

36 Ebd., 158–194.

37 Ebd., 195–211.

dem als Variantenbildung angesehen wird. In Prouts Tonfall und der durchgängigen Verwendung der ersten Person Plural (*we*) ist der unterweisende Anspruch einer Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts kaum noch spürbar; die Formtypen werden weniger als Paradigmen der eigenen kreativen Tätigkeit, sondern als analytische Objekte begriffen.

Die Publikation *Kratkoe izloženie učeniya o kontrapunkte i učeniya o muzykal'nych formach* (Kurze Darlegung der Lehre vom Kontrapunkt und der Lehre von den musikalischen Formen, 1915) von Viktor Beljaev hat viele Gemeinsamkeiten mit dem diskutierten Buch von Arenskij, ist aber mit *izloženie* (Darlegung) betitelt, was weniger den Anspruch eines Lehrbuchs als den Charakter einer kompandienhaften Zusammenfassung suggeriert. Eine Quellentabelle (*istočniki*) direkt nach der Titelseite gibt Aufschluss über Beljaevs Anknüpfungspunkte – hier werden unter den russischsprachigen Titeln Arenskijs *Rukovodstvo* ebenso genannt wie Prouts *Muzykal'naja forma* bzw. *Prikladnye formy* (1893; 1895) sowie Taneevs Kontrapunktlehre (1909), unter den fremdsprachigen u. a. Riemanns *Grundriss der Kompositionslehre* (1896, zuerst erschienen 1889 als *Katechismus der Kompositionslehre*) und Stephan Krehls *Musikalische Formenlehre* (1902). Die Struktur des Buchs ähnelt der desjenigen von Arenskij – es ist unterteilt in eine Kontrapunktlehre (*Učenie o kontrapunkte*) mit Beispielen von Fux, Bellermann, Bussler und Taneev sowie eine Formenlehre (*Učenie o muzykal'nych formach*), die fast ohne Notenbeispiele auskommt. Wenn Verweise auf Musik einbezogen werden, dann auf Werke Beethovens. Innerhalb eines nur fünfseitigen Sonaten-Kapitels³⁸ wird auch die ›alte‹, also barocke Sonatenform (*staro-sonatnaja forma*) gegenüber der ›zeitgenössischen‹ dreiteiligen Form (*sovremennaja sonatnaja forma*) behandelt. In einem Formdiagramm zur Sonatensatzform (*Schema sonatnoj formy*, Abb. 1) trifft Beljaev eine Unterscheidung zwischen Formteilen und thematischen Strukturen (*temy glavnoj bzw. pobočnoj partii*) und benennt die Möglichkeit einer Rückleitung (*vozvraščenie*) in der Durchführung. Variantenbildungen, die darüber hinaus erwähnt werden, sind die monothematische Form und Sonatensätze ohne Durchführung.

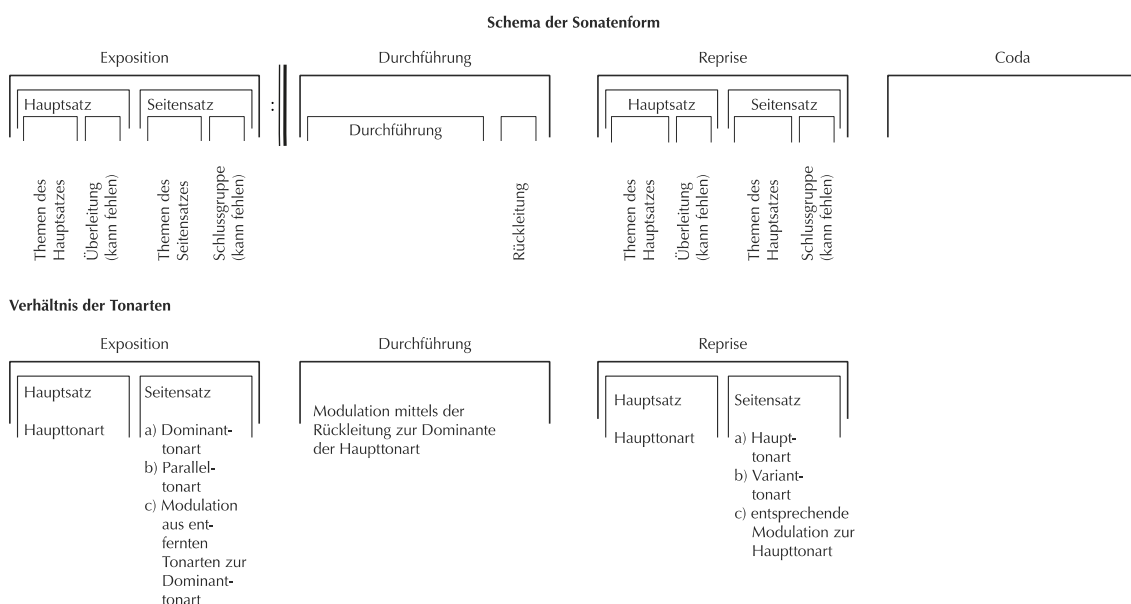


Abbildung 1: Themenstruktur und Modulationsplan des Sonatensatzes bei Beljaev (1915, 46)

38 Beljaev 1915, 43–47.

Die handschriftlichen Notizen Sergej Taneevs, welche die Grundlage seiner Formenlehre und seiner diesbezüglichen Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium in den Jahren 1897–1905 bildeten, sind von Fëdor Arzamanov zusammengestellt, erläutert und in der Publikation *S. I. Taneev – prepodavatel' kursa muzykal'nych form* (S. I. Taneev. Lehrer eines Formenlehre-Kurses, 1963, zweite Auflage 1984) herausgegeben worden. Als Lehrer hat Taneev eine ganze Generation jüngerer Komponist*innen und Theoretiker*innen geprägt. Dabei ist sein Einfluss offenbar nicht auf sein wohl prominentestes Lehr- und Publikationsgebiet beschränkt, die Unterweisung im Kontrapunkt – die die Lehrwerke *Podvižnoj kontrapunkt strogogo pis'ma* (Der bewegbare Kontrapunkt im strengen Stil, 1909) und *Učenie o kanone* (Die Lehre vom Kanon, posthum 1929) einschließt –, sondern umfasst darüber hinaus auch eine dezidiert ausgearbeitete Formtheorie. Taneevs einjähriger Formenlehre-Kurs geht in der Darstellung Arzamanovs vom Kleinen zum Großen vor und befasst sich mit dem Motiv, der Periode und den Liedformen, bevor er in die Auseinandersetzung mit der Sonate mündet.³⁹ Die Beispiele und referenzierten Werke stammen fast ausnahmslos aus Klaviersonaten und Streichquartetten Beethovens. Das Kapitel zur Sonatenform, welches etwa die Hälfte der Publikation einnimmt,⁴⁰ enthält ausführliche Überlegungen zur formbildenden Harmonik des Sonatensatzes (*Teorija moduljacionnogo plana*, Theorie des Modulationsplans) samt graphischen Visualisierungen von Modulationsplänen Beethovens. Taneevs Unterricht hat sich offenbar ausführlich den Durchführungstechniken gewidmet; ein Diagramm stellt Dramaturgie und Modulationswege dieses Formteils dar (*Chodoobraznye predloženiya*, sinngemäß etwa ›gangartige Abschnitte‹; Abb. 2).⁴¹

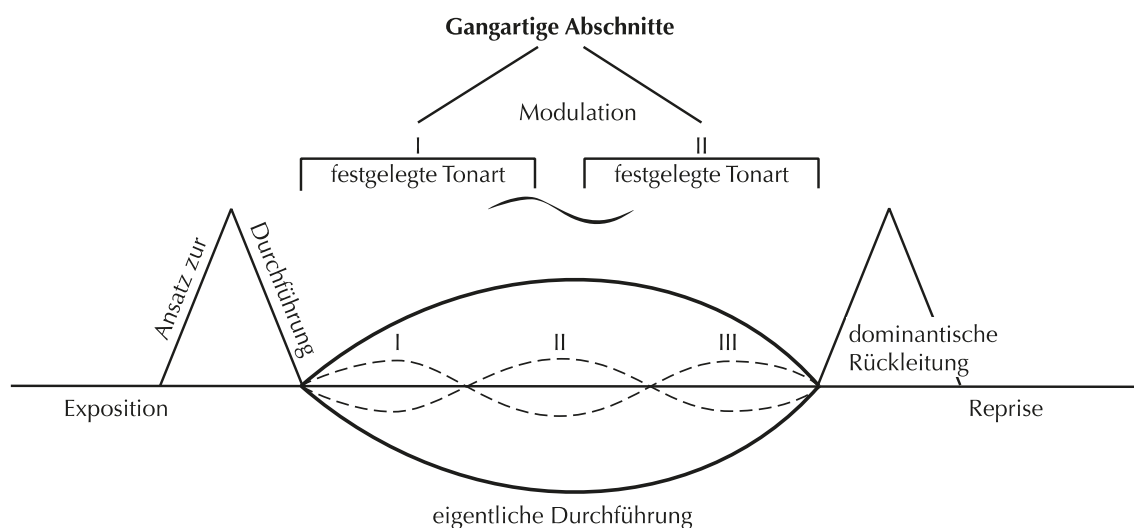


Abbildung 2: Taneevs Durchführungs-Diagramm bei Arzamanov (1984, 49)

39 Die Sonate spielte für den Theoretiker Taneev eine ähnlich entscheidende Rolle wie für den Komponisten Taneev: »Sonatnaja forma dlja Sergeja Ivanoviča Taneeva [...] byla osnovnoj v muzykal'nom tvorčestve« (»Die Sonatenform war elementar für Taneevs musikalisches Schaffen«, Protopopov 2010, 184).

40 Arzamanov 1984, 51–113.

41 Der Begriff *chod* (Gang, Ablauf) wird offenbar in Analogie zum Marx'schen Terminus *Gang* gebraucht. *Predikt* bezeichnet hier die dominantische Rückleitung zur Reprise. Vgl. auch Carpenter (1988, 441–443) für weitere Anmerkungen zu Taneevs Modulationsgraphen. Beljaev 1927, ein kurzer Beitrag zum einhundertsten Todesjahr Beethovens, widmet sich den analytischen Gedanken Taneevs zu Modulationsverläufen in einigen Sätzen aus Beethovens Klaviersonaten, wobei dort keine Sonatensätze, sondern vorrangig langsame Sätze und Rondos zur Sprache kommen.

In den Abschnitt ›Fragen der durchgängigen Entwicklung‹ (*Voprosy skvoznogo razvitija*) integriert Taneev auch Gedanken zur Monothematik (*metod monotematizma*) bzw. zur Substanzgemeinschaft innerhalb eines Satzes, welche als kompositorisches Mittel zur Erlangung einer ›großen Geschlossenheit‹ (*bol'saja svjazannost'*) eingesetzt werden kann.⁴² Mit diesen Ausführungen bringt Taneev erstmals im russischen Form-Diskurs eigenständige analytische Elemente in die Sonatentheorie ein.

Georgij Katuars zweibändiger Traktat *Muzykal'naja forma* (Musikalische Form, 1936/37) ist erst posthum erschienen; er entstand in den frühen 1920er Jahren und vertritt einen historisierenden Zugriff in Anknüpfung an Arenskij und Taneev. Als erster russischer Autor, der traditionelle musikalische Formen einer erschöpfenden und detaillierten Darstellung unterzieht, ist die Relevanz Katuars für die analytische Methodik, insbesondere für die Lehre am Moskauer Konservatorium während der folgenden Jahrzehnte, unumstritten.

Ähnlich wie Taneev und Prout, aber deutlich weniger detailreich als der Letztere, entwickelt Katuar seine Formenlehre progressiv von kleinen Elementen zu immer größeren Formzusammenhängen, entfaltet also im ersten Band *Metrika* (1937) zunächst eine Theorie der Metrik und Phrasierung, des Periodenbaus und der Formfunktionen verschiedener Einheiten, bevor im zweiten Band, der eigentlichen *Muzykal'naja forma* (1936), die Sonate und das Rondo auf die Erörterung der einfachen und komplexeren Liedformen folgen,⁴³ aus denen sie nach Katuars Auffassung generiert sind.

Auf etwa 20 Seiten diskutiert der Autor den Sonatensatz sowie dessen drei Formteile anhand von Beispielen aus Mozarts und Beethovens Klaviersonaten, wobei er als Analogon für die Oberquintmodulation vor dem Seitensatz auch ein Mendelssohn'sches *Lied ohne Worte* heranzieht;⁴⁴ Verarbeitungstechniken werden mittels einer Wiedergabe der vollständigen Durchführung des ersten Satzes aus Beethovens D-Dur-Sonate op. 28 illustriert. Die Terminologie entspricht weitgehend derjenigen von Arenskij; die modulierende Überleitung wird als *svjazujuščaja čast'* bezeichnet, steht also als ›Teil‹ hierarchisch unterhalb der ›Partien‹ (*glavnaja, pobočnaja* und *zaključitel'naja partija*). Im Abschnitt über die Reprise beschäftigt sich Katuar auch mit einer gespiegelten Abfolge der Themen (*zerkal'naja repriza*) sowie in einer Fußnote mit der nicht-tonikalen Wiederkehr von Seitenthemen.⁴⁵

Angesichts der großen Zahl der während der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts entstandenen russischen Sonatenkompositionen könnte man erwarten, dass sich die Prominenz dieser Gattung einige Zeit später auch im theoretischen Schrifttum wiederfindet. Sonaten und andere traditionelle Formtypen blieben in der frühen Sowjetunion,

42 Arzamanov 1984, 111. Erster Theoretiker der zyklisch-mehrsätzigen Form war Vincent d'Indy (Kapitel »La sonate cyclique« im *Cours de composition musicale*, Bd. 2, 1909). Taneev und d'Indy vertraten ähnliche ästhetische Positionen und standen 1876-1877 persönlich in Kontakt; ob Taneev aber mit den späteren Schriften des Franzosen vertraut war, ist ungewiss.

43 Diese Kapitel sind von Katuar vor seinem Tod lediglich skizziert und von Mazel', Kabalevskij und Polovinkin ausgearbeitet worden, wobei gemäß Carpenter (1983b, 285 und 366) Lev Mazel' die Vervollständigung des Kapitels zur Sonatenform zugekommen ist. Vgl. ebd., 293, zum Stellenwert der Ideen Katuars in den 1930er Jahren, einer Zeit, in der verlässliche Unterrichtsmaterialien zur Formenlehre offenbar so dringend benötigt wurden, dass die Herausgeber sich auf Katuars Entwürfe stützten, anstatt selbst ein neues Lehrbuch zu verfassen.

44 Katuar 1936/37, Bd. 2, 26–49.

45 Ebd., 48f. Mehr Details zu Katuars Perspektive auf den Zusammenhang zwischen komplexen dreiteiligen Liedformen und der Sonatenform bzw. dem Sonatenrondo finden sich bei Carpenter (1983b, 292).

anders als in Mittel- und Westeuropa, auch im Rahmen der akademischen Lehre weiterhin ein Paradigma des Komponierens – ein Phänomen, das in Klaviersonaten der 1920er Jahre durchaus innovative und experimentelle Konzeptionen zeitigte, ehe im Zusammenhang mit der Doktrin des Sozialistischen Realismus ab 1932 die meisten sowjetischen Komponist*innen zu Rückgriffen auf traditionellere Ausdrucksformen veranlasst wurden. Gegenüber einer signifikanten Bevorzugung der einsätzigen Sonatenform in der Nachfolge Skrjabin, Metners und Prokof'evs (etwa bei Aleksandr Gol'denveizer, Nikolaj Roslavec, Konstantin und Oleg Ejges, Samuil Fejnberg, Boris Ljatošinskij und Aleksandr Mosolov) wurde diese Konzeption jedoch im Schrifttum, abgesehen von der Diskussion der Barocksonate ›alten Stils‹, kaum erörtert; die Theorie der Sonatenform richtete sich in erster Linie auf den zyklischen Zusammenhang und die Funktion des Sonatensatzes im mehrsätzigen Gefüge, während die mögliche Deckungsgleichheit der beiden formalen Ebenen in der hier betrachteten Zeitspanne so gut wie gar nicht zur Sprache kam – und genauso wenig wurden die ›two-dimensional sonata form‹ und mehrsätzig-zyklische Sonatenformen bei César Franck und Vincent d'Indy musiktheoretisch reflektiert, obwohl deren Nachwirkungen und Weiterentwicklungen in der russischen Klaviermusik, Kammermusik und Sinfonik ebenfalls präsent waren. Gleichwohl spiegelte sich in den Publikationen der 1930er Jahre eine Abkehr von der Behandlung konventioneller Formmodelle als Idealtypen, an denen sich die musiktheoretische Lehre abarbeiten müsse.

Der erste Band von Boris Asaf'evs *Muzykal'naja forma kak process* (Musikalische Form als Prozeß, Bd. 1, 1930) ergründet die Entstehung und die Merkmale verschiedener Formtypen aus einer philosophisch-dialektischen Perspektive;⁴⁶ es handelt sich weniger um eine musiktheoretische als eine musikästhetische Publikation, die keine Lehrbuchfunktion erfüllen kann, da sie den Abstraktionscharakter formaler Modelle verneint.⁴⁷ Obwohl die für das Musikdenken der Sowjetunion außerordentlich einflussreiche Intonationstheorie Asaf'evs erst im zweiten Band dieses Werkes (1947) voll entfaltet wird, sind bereits seine Überlegungen zu den Idealtypen der traditionellen Formenlehre vom dialektischen Prinzip der ›Intonation‹, verstanden als »Sinnggebung von Tonbeziehungen im Klanggeschehen«⁴⁸, durchdrungen. Asaf'ev unterscheidet grundsätzlich zwischen »auf dem Prinzip der Identität und Abwandlung basierende[n] Formen«⁴⁹ (*Formy, bazirujuščiesja na principe toždestva*⁵⁰) wie Variation, Rondo oder Fuge sowie »auf dem Kontrastprinzip basierende[n] Formen«⁵¹ (*Formy, bazirujuščiesja na principe kontrasta*⁵²), als deren höchster Ausdruck dem Autor die Sonatensatzform gilt. Den Formteilen Exposition, Durchführung und Reprise entspricht laut Asaf'ev ein dramaturgischer Prozess, bestehend aus »Impuls – Störung des Gleichgewichts – Wiederherstellung des Gleichgewichts«.⁵³ Asaf'evs musikalischer Horizont reicht vom Virelai und Rondeau der Ars nova bis zu Richard Strauss,

46 Asaf'ev 1930/71.

47 »Es wurde eben gesagt, dass der Prozeß der musikalischen Formbildung ein dialektischer Prozeß ist. Er kann auch nichts anderes sein, denn die Form ist keine Abstraktion.« (Assafjew 1976, 24)

48 Ebd., 219.

49 Ebd., 110–126.

50 Ebd., 104.

51 Ebd., 127–132.

52 Ebd., 119.

53 Ebd., 127. Diese Terminologie zeigt den Einfluss der energetischen Musikauffassung Ernst Kurths, den Asaf'ev intensiv rezipierte; er gab auch die russische Übersetzung von Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Moskau: Muzgiz 1931) heraus.

wobei die der Sonatenform gewidmeten Beispiele fast sämtlich dem Kanon der Wiener Klassik entstammen.

Das Büchlein *Kritika tradicionnoj teorij v oblasti muzykal'noj formy* (Kritik der traditionellen Theorie auf dem Gebiet der Formenlehre, 1932) von Georgij Konjus setzt dem traditionellen Verständnis von musikalischer Form und Syntax Konjus' eigene idiosynkratische Theorie der Metrotektonik entgegen, die der Autor im Anschluss an sein Studium bei Arenskij und Taneev schon seit etwa der Jahrhundertwende entwickelt und seit etwa 1919 unterrichtet hatte.⁵⁴ Ein vollständig der metrotektonischen Theorie gewidmetes Lehrbuch hat Konjus nicht verfasst, genauso wenig wie sonstige Verlautbarungen zur Formenlehre; seine Auffassung von musikalischer Form basiert auf einer »objektivierten Messung der musikalisch-formalen Konstruktion als Zeitausdehnung«⁵⁵ – mit anderen Worten: auf einer Zählung und Proportionierung von Taktgruppen. Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Herausarbeitung von Symmetrien zwischen Taktgruppen gleicher Länge; hierbei kehrt Konjus sich von Riemanns Auffassung ab, dass jegliche Formbildung auf einer auftaktigen Gruppierung von leichten und schweren Zählzeiten beruhe.⁵⁶ Eine Auseinandersetzung mit traditionellen Formtypen findet in der *Kritika* nur insofern statt, als Konjus die verwendeten Beispiele aus Sonaten und Sinfonien Beethovens als Bestätigung seiner eigenen Theorie deutet. In späteren Publikationen hat Konjus einzelne Sonatensätze Beethovens detaillierteren metrotektonischen Analysen unterzogen, etwa die ersten Sätze der cis-Moll-Sonate op. 27/2 und der e-Moll-Sonate op. 90; hier werden zu Gunsten der zu findenden Symmetrien die Taktzählung und damit die Proportionen der Formteile manipuliert.⁵⁷

Keine nach Gattungen geordnete Formenlehre im eigentlichen Sinne, aber doch eine implizite Hierarchie verschiedener Formtypen, wird vermittelt in Michail Gnesins Kompositionslehre *Načal'nyj kurs praktičeskoj kompozicii* (Elementarlehrgang der praktischen Komposition, 1941). Das Lehrbuch setzt bei einer Melodiebildungslehre und der Harmonisierung kurzer melodischer Verläufe an und unterscheidet in der Folge zwischen »instabilen« bzw. »offenen«⁵⁸ (*neustojčivye* bzw. *razomknutnye postroenija*) und »stabilen« bzw. »geschlossenen« Formtypen⁵⁹ (*ustojčivye* bzw. *somknutnye postroenija*) – eine Differenzierung ähnlich derjenigen, wie sie Erwin Ratz ein Jahrzehnt später mit der Typologie einer »locker gefügten« oder »fester gefügten« Syntax getroffen hat.⁶⁰ Vermehrt werden Musikbeispiele russischer Komponisten (Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Čajkovskij, Glazunov, Skrjabin) einbezogen, was mit der in der Stalin-Ära vollzogenen nationalistischen Kanonbildung, bezogen auf russische Musik des 19. Jahrhunderts, in Verbindung stehen dürfte. Die Sonatensatzform wird als solche nicht behandelt, wenn auch einige Satzanfänge aus Klaviersonaten Mozarts und Beethovens als Beispiele zitiert werden; diese die-

54 Vgl. Carpenter 1983b, 293f.

55 Wehrmeyer 1991, 46. Zur Kritik der metrotektonischen Theorie als Analysemethode vgl. ebd., 58f.

56 Konjus 1932, 10. Konjus zitiert aus Busslers *Formenlehre* einen Passus, in dem die Dreitaktgruppen des Menuetts aus Mozarts g-Moll-Sinfonie KV 550 zu Zweitakt- oder Viertaktgruppen begründet werden; vgl. Konjus 1932, 9, sowie Bussler 1878, 52f.

57 Konjus 1935. Vgl. hierzu die ausführlichere Diskussion von Konjus' Analyse von Beethovens op. 90 bei Carpenter (1983b, 304–307) sowie die Reproduktion des entsprechenden metrotektonischen Graphen ebd., 305.

58 Gnesin 1941, 67–112.

59 Ebd., 113–143.

60 Ratz 1973, 21.

nen aber eher der Exemplifizierung von Themenbildungsprozessen als einer kompositionstechnischen oder analytischen Bewältigung der Architektur eines Satzes.

Als vorläufiges Ziel der Entwicklung der Formenlehre hin zu einer dezidierten analytischen Unterweisung kann Igor' Sposobins *Muzykal'naja forma. Učebnik obščego kursa analiza* (Musikalische Form. Lehrbuch für einen grundlegenden Analysekurs, 1947) angesehen werden. Nach Sposobins Mitwirkung an der zweibändigen Harmonielehre *Učebnik garmonii* (Lehrbuch der Harmonielehre, 1937/38), die als ›Brigadelehrbuch‹ weit über die Sowjetunion hinaus Verbreitung fand und vielfach übersetzt wurde,⁶¹ ist *Muzykal'naja forma* die zweite einflussreiche Publikation des Autors. Sposobin liefert eine ausführliche Darstellung der Sonatensatzform und ihrer Formteile in einem Kapitel von mehr als dreißig Seiten,⁶² das von einem Strukturdiagramm zur Untergliederung der ›typischen Sonatenform‹ ausgeht (*Obščij plan tipičnoj sonatnoj formy*, Abb. 3).

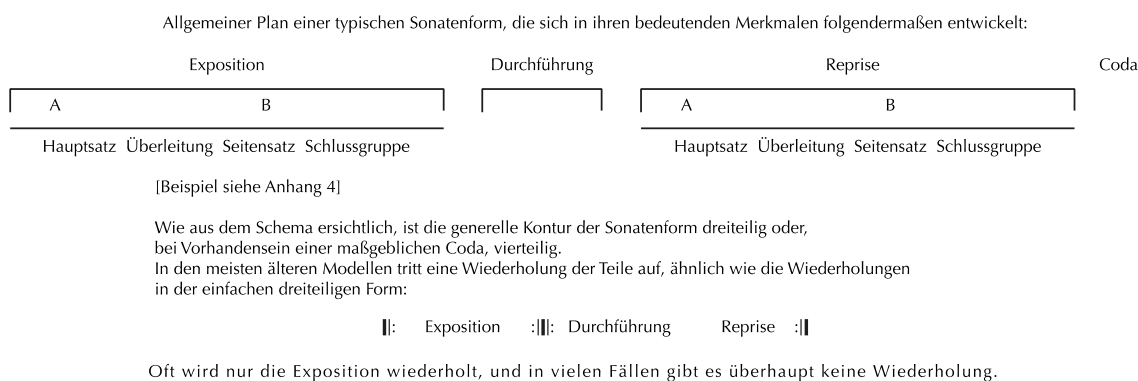


Abbildung 3: Strukturdiagramm des ›typischen‹ Sonatensatzes bei Sposobin (1984, 189)

Terminologisch ergeben sich kaum noch Abweichungen zu den vorangegangenen Lehrbüchern; die Durchführung wird als ›thematischer Gehalt‹ (*tematičeskoe soderžanie*) charakterisiert.⁶³ Langsame Einleitungen (*vstuplenie k sonatnoj forme*) sowie Abweichungen vom Idealtypus (*vidoizmenenija*) wie die Sonatensatzform ohne Durchführung und die Konzertsatzform werden gesondert diskutiert; in einem späteren Kapitel zur zyklischen Form⁶⁴ (*Cikličiskie formy*) wird außerdem auf Sonatensatzformen mit ›Spiegelreprise‹ Bezug genommen (*Simmetričnye mnogočastnye formy*).⁶⁵ Besondere Beachtung verdient der Umstand, dass nun auch etliche Notenbeispiele aus Klaviersonaten russischer Komponisten einbezogen werden, nachdem russische Form-Lehrbücher sich zuvor fast durchgängig an den Wiener Klassikern orientiert hatten – der charakterliche Kontrast zwischen Haupt- und Seitenthema wird etwa anhand von ersten Sätzen aus Klaviersonaten Beethovens, Skrjabins und Prokof'evs illustriert (*Charakter osnovnogo kontrasta tem*).⁶⁶ Weitere

61 Die Ko-Autoren des Bandes waren Iosif Dubovskij, Sergej Evseev und Vladimir Sokolov. Vgl. den Beitrag von Wai Ling Cheong und Ding Hong in dieser Ausgabe (<https://doi.org/10.31751/974>).

62 Sposobin 1984, 189–222.

63 Ebd., 204.

64 Ebd., 241–252.

65 Ebd., 256f.

66 Ebd., 190f. Demgegenüber haben russische Harmonielehren bereits deutlich früher auch Beispiele einheimischer Komponisten einbezogen, was ein Indiz für den Stellenwert der beiden Disziplinen ist: Gegenüber dem traditionsverhafteten akademischen Fach Formenlehre wird die Harmonik russischer Musik offenbar als das fortschrittlichere Phänomen betrachtet und eignet sich daher eher für eine ›patri-

Beispiele stammen aus Sinfonien Borodins und Mjaskovskijs sowie aus einem Streichquartett Čajkovskijs. Das Kapitel endet mit einer Liste empfohlener Analysebeispiele, die von den Wiener Klassikern über Schumann, Chopin und Grieg bis zu Klaviersonaten von Skrjabin, Metner und Prokof'ev reichen; in späteren Auflagen wird auch auf Šostakovičs frühe Sinfonien Bezug genommen.

IV. REZEPTIONSHISTORISCHES FAZIT

Der Übergang von Kompositionslehre zu akademischer Formenlehre im russischsprachigen Schrifttum korrespondierte mit einem Wandel in der Betitelung und Anlage der Textgattungen. Ausgangspunkt waren die am Schöpfungsprozess orientierten Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts (als *učebnik* bzw. *učenija*, also ›Lehrbuch‹ oder ›Lehre‹, bezeichnet), die auf das zu erstellende Werk (*sočinenie*) bezogen waren. Ab der Jahrhundertwende entstanden vermehrt Publikationen mit dem Charakter einer analytisch-praktischen Handreichung (*rukovodstvo*) bzw. eines die Kompositionsgeschichte in exemplarischen Ausschnitten darstellenden Leitfadens, die im Umfang typischerweise geringer ausfielen und sich nicht explizit an Komponist*innen richteten. Schließlich kam noch ein dritter Typ auf: die aus der Lehre abgeleiteten oder den didaktischen Charakter betonenden Publikationen (*kurs*), bei denen das abgeschlossene Werk als idealtypische Gestalt (*proizvedenie*) im Mittelpunkt stand und dessen Struktur (*stroenie*) zum Gegenstand der Analyse wurde.

Im Zuge dieser Schwerpunktverschiebung ist auch ein pragmatischerer Umgang mit der Sonatenform zu beobachten: Hatte diese Arenskij und Taneev als »höchste« bzw. »bedeutendste der Formen der Instrumentalmusik« gegolten,⁶⁷ so besaß sie bei Sposobin einen weniger emphatischen als idealtypischen Stellenwert im Ensemble der Gattungen und wurde nüchtern als eine »durch die Antithese zweier Themen fundierte Form« charakterisiert.⁶⁸ Seit Taneev und Katuar wurde der Sonatensatz verstärkt als teleologische Konstruktion sowie als dialektischer Austragungsort eines motivisch-thematischen Konflikts erörtert. Mit der Etablierung der metrotektionischen Theorie fand die gezielte Visualisierung von Symmetriebildungen Eingang in die Formenlehre und damit in Erörterungen der Dramaturgie von Sonaten; die Tendenz zur graphischen Darstellung von Formarchitekturen kann in diesem Zusammenhang als ein allgemeines Charakteristikum russischer Musiktheorie der 1920er und 1930er Jahre angesehen werden.

Die Rezeption von Lehrbüchern aus dem Westen erfolgte in Russland zunächst wörtlich, indem in Übersetzungen Begriffe und Musikbeispiele ohne Abwandlungen übernommen wurden, und glich den bis in die 1890er Jahre herrschenden Mangel im russischen Schrifttum zur Formenlehre aus. Insgesamt zeigte sich der russischsprachige Form-Diskurs auch noch in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verhältnismäßig konservativ bzw. der mittel- und westeuropäischen Theoriegeschichte des 19. Jahrhunderts verpflichtet. Die jeweils gegenwärtigen Entwicklungen der Kompositionsgeschichte flossen kaum

otische« Exemplifizierung. Dass bei Sposobin der ›klassische‹ Gegensatz zwischen energischen Hauptthemen und lyrisch-kantablen Seitenthemen nun bevorzugt an Sonatensätzen russischer Komponisten dargestellt wird, entbehrt einer konkreten inhaltlichen Notwendigkeit und kann als ideologisch motiviert aufgefasst werden.

67 »vysšaja iz instrumental'nych form« (Arenskij 1894, 67); »samaja važnaja iz vsech form instrumental'noj muzyki« (Arzamanov 1984, 41).

68 »Sonatnoj nazывaetsja forma, osnovannaja na protivopostavlennii dvuch tem« (Sposobin 1984, 189).

in die Publikationen ein, und erst in sowjetischer Zeit wurde der Beispielkanon um die nun als ›Klassiker‹ verstandenen Komponisten des 20. Jahrhunderts (Stravinskij, Mjaskovskij, Prokof'ev, Šostakovič; auch Bartók) erweitert. Das Nebeneinander von Musikbeispielen einheimischer und ausländischer Komponist*innen in jüngeren russischen Formenlehren besitzt eine Entsprechung in dem Umstand, dass Musikgeschichte an den Sankt Petersburger und Moskauer Konservatorien bis heute separiert in russische und westeuropäische Musik gelehrt wird.

Auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts blieb die Theorie der Sonatenform in Russland ein Feld, das an etablierte Kompendien und Lehrwerke (Katur, Sposobin) anknüpfte und durch idiosynkratische Konzepte oder Theorien (Javorskij, Konjus) lediglich ergänzt, nicht aber grundlegend erneuert wurde. Der Musikästhetik Asaf'evs ist zwar ein origineller Zugang zu eigen, der die musikalischen Gattungen als prozesshafte Ausdrucksformen von Impuls und Bewegung interpretiert; für die Analyse kann seine Theorie jedoch nicht unmittelbar nutzbar gemacht werden. Nach den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, als die Musiktheorie auf die innovativen Entwicklungen bei der Komposition von Sonaten im vorstalinistischen Russland (die Evolution der Klaviersonate bei Skrjabin, Metners hybride Gattungen, komplexere Spezialfälle der Einsätzigkeit) hätte reagieren können, setzte im Zuge der Durchsetzung des Sozialistischen Realismus eine erneute ästhetische Verfestigung der Disziplin Formenlehre ein, sodass eine theoretische Reflexion der experimentellen russischen Sonatenkonzepte der 1910er und 1920er Jahre weder möglich noch erwünscht war.

Eine analytische Auseinandersetzung mit Neuerungen auf dem Gebiet der musikalischen Form sowie die Diskussion und Kontextualisierung neuerer westlicher Ideen und Konzepte zur Formenlehre wurde erst in postsowjetischer Zeit, vor allem im Umfeld der Cholopov-Schule, geleistet. Die verbreitetsten jüngeren Lehrbücher sind Valentina Cholopovas *Formy muzykal'nych proizvedenij* (Formen der musikalischen Werke, 1999) und Jurij Cholopovs *Vvedenie v muzykal'nuju formu* (Einführung in die musikalische Formenlehre, 2006 posthum erschienen). Derzeit existieren zwei verschiedene Richtungen des Formenlehre-Unterrichts am Moskauer Konservatorium:⁶⁹ Die Cholopov-Schülerin Tat'jana Kjuregjan, Autorin des Bandes *Forma v muzyke XVII–XX vekov* (Form in der Musik des 17. bis 20. Jahrhunderts, 2003), und Aleksandr Sokolov, der aktuelle Direktor der Institution, erteilen historisch orientierte Formenlehre-Seminare (ebenfalls unter dem Titel *Muzykal'naja forma*) an der Historisch-Theoretischen Fakultät, die sich an die Studiengänge Musikwissenschaft und Musiktheorie richten; außerdem lehrt Vsevolod Vsevolodovič Zaderackij, Autor eines weiteren Werkes namens *Muzykal'naja forma* (zwei Bände, 1995 und 2008), Formenlehre im Studiengang Komposition. Demgegenüber findet der obligatorische Nebenfachunterricht für Instrumentalist*innen und Sänger*innen in gesonderten Werkanalyse-Kursen (*Analiz muzykal'nych proizvedenij*) statt, die, bedingt durch die Entwicklungen in der musiktheoretischen Lehre zu Sowjetzeiten, für eine eher pragmatische Ausrichtung der Formenlehre stehen – so etwa bei Galina Grigor'eva, der Autorin des Lehrbuchs *Muzykal'nye formy XX veka* (Musikalische Formen des 20. Jahrhunderts, 2004).

69 Vgl. Kjuregjan 2013, 193. Die Autorin gibt den Unterrichtsumfang des aktuellen Kurses *Muzykal'naja forma* (Formenlehre) mit vier Semestern an, wobei wöchentlich zwei Vorlesungsstunden und eine Stunde Einzelunterricht stattfinden; im letzten Semester wird eine Abschlussarbeit geschrieben. Die Formenlehre-Vorlesung wird im Anschluss an einen Harmonielehre-Kurs im 4.–7. Studiensemester belegt, parallel zum Unterricht in Kontrapunkt und Polyphonie.

Ebenso zeigt das Sankt Petersburger Konservatorium in den letzten Jahren eine stärker historische Ausrichtung der musiktheoretischen Fächer, wenn auch die Schwerpunkte im Formenlehre-Lehrangebot weniger deutlich differenziert werden als in Moskau. In der Nachfolge des von dem langjährigen Professor des Konservatoriums Jurij Tjulín (1893–1978) herausgegebenen Sammelbandes *Muzykal'naja forma. Učebnik dlja muzykal'nych učilišč* (Musikalische Form. Lehrbuch für musikalische Ausbildungsstätten, 1965), einer Zusammenstellung mit Beiträgen von Tat'jana Beršadskaja, Al'fred Šnitke und anderen Autor*innen, wird noch heute nach der Veröffentlichung *Klassičeskaja muzykal'naja forma* (Klassische musikalische Form, 1998, 2. Auflage 2004) von Ekaterina Ruč'evskaja unterrichtet. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass an der Erscheinungsfrequenz jüngerer russischer Lehrbücher ein grundsätzlich hohes Engagement in Fragen der Formenlehre ablesbar ist, wie auch allgemeine fachspezifische Entwicklungen – etwa die Gründung der *Obščestvo teorii muzyki* (Russische Gesellschaft für Musiktheorie) in Moskau im Jahr 2011, die musiktheoretische Kongresse veranstaltet und die Herausgabe einer Fachzeitschrift verantwortet – ein gesteigertes Interesse am internationalen fachlichen Austausch dokumentieren.

Literatur

- Arenskij, Anton Stepanovič (1894), *Rukovodstvo k izučeniju form instrumental'noj i vokal'noj muzyki* [Anleitung zum Studium der Formen der Instrumental- und Vokalmusik], Bd. 2, Moskau: Jurgenson.
- Arzamanov, Fëdor Georgievič (Hg.) (1984), *S. I. Taneev – prepodavatel' kursa muzykal'nych form* [S. I. Taneev: Lehrer eines Formenlehre-Kurses, 1963], überarbeitete Ausgabe, Moskau: Muzyka.
- Asaf'ev, Boris Vladimirovič [= Igor' Glebov] (1971), *Muzykal'naja forma kak process*, Bd. 1 [1930], Neuausgabe hg. von Elena Orlova, Leningrad: Muzyka.
- Assafjew, Boris (1976), *Die musikalische Form als Prozeß* [1930], hg. von Dieter Lehmann und Eberhard Lippold, übers. von Ernst Kuhn, Berlin: Verlag Neue Musik.
- Beljaev, Viktor Michajlovič (1915), *Kratkoe izloženie učenija o kontrapunkte i učenija o muzykal'nych formach* [Kurze Darlegung der Lehre vom Kontrapunkt und der Lehre von den musikalischen Formen], Moskau: Eigenverlag des Autors.
- Beljaev, Viktor Michajlovič (1927), »Analiz modjulatsii v sonatach Betčovenova S. I. Taneeva« [Taneevs Analyse von Modulationen in Beethovens Sonaten], in: *Russkaja kniga o Betčovene. K stoletiju so dnja smerti kompozitora* [Ein russisches Buch über Beethoven. Zum 100. Todestag des Komponisten], hg. von Konstantin Aleksejevič Kuznecov, Moskau: Gosizdat Muzsektor, 191–204.
- Bellermann, Heinrich (1862), *Der Contrapunkt oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin: Springer.
- Bojarkina, Al'bina Vital'evna (2017), »Perevody trudov Gugo Rimana na russkij jazyk« [Russische Übersetzungen der Schriften Hugo Riemanns], *Žurnal Obščestva teorii muzyki* [Zeitschrift der Russischen Gesellschaft für Musiktheorie] 11/2, 41–48.

- Bussler, Ludwig (1878), *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben*, Berlin: Habel; erste russ. Übers. von Ju. A. Puchal'skaja als: *Učebnik muzykal'nych form v tridcati zadačach*, hg. von A. I. Juskevič-Kraskovkij, Sankt Petersburg: Bessel 1883; zweite russ. Übers. von Nikolaj Dmitrijevič Kaškin und Sergej Ivanovič Taneev als: *Učebnik form instrumental'noj muzyki*, Moskau: Jurgenson 1884.
- Carpenter, Ellon DeGrief (1983a), »Russian Music Theory: A Conspectus«, in: *Russian Theoretical Thought in Music*, hg. von Gordon McQuere, Rochester (NY): University of Rochester Press, Nachdruck 2009, 1–81.
- Carpenter, Ellon DeGrief (1983b), »The Contributions of Taneev, Catoire, Conus, Garbuzov, Mazel, and Tiulin«, in: *Russian Theoretical Thought in Music*, hg. von Gordon McQuere, Rochester (NY): University of Rochester Press, Nachdruck 2009, 253–378.
- Carpenter, Ellon DeGrief (1988), *The Theory of Music in Russia and the Soviet Union, ca. 1650–1950*, Ph.D., University of Pennsylvania.
- Czerny, Carl (1832), »Über die Formen und den Bau jedes Tonstücks«, in: Anton Reicha, *Cours de composition musicale ou traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, Paris: Gambaro 1818; dt. Übers. von Carl Czerny als: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 1, Wien: Diabelli 1832, 316–339; Nachdruck in: *Musiktheorie 1* (1986), 261–276.
- Gnesin, Michail Fabianovič (1941), *Načal'nyj kurs praktičeskoj kompozicii* [Elementarlehrgang der praktischen Komposition], Moskau: Muzgiz.
- Gunke, Iosif Karlovič [Hunke, Josef František] (1863), *Polnoe rukovodstvo k sočineniju muzyki* [Vollständige Anleitung zum Komponieren von Musik], Bd. 3, Sankt Petersburg: Bernard.
- Kämper, Dietrich (1987), *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Katuar, Georgij L'vovič (1936/37), *Muzykal'naja forma* [Musikalische Form] (2 Bde.), hg. von Dmitrij Borisovič Kabalevskij, Lev Abramovič Mazel' und Leonid Aleksejevič Polovinkin, Moskau: Muzgiz.
- Kjuregjan, Tat'jana Surenovna (2013), »«Muzykal'naja forma» v Moskovskij konservatorii« [»Formenlehre« am Moskauer Konservatorium], *Žurnal Obščestva teorii muzyki* [Zeitschrift der Russischen Gesellschaft für Musiktheorie] 7/2, 187–193.
- Konjus, Georgij Ėduardovič (1932), *Kritika tradicionnoj teorii v oblasti muzykal'noj formy* [Kritik der traditionellen Theorie auf dem Gebiet der musikalischen Form], Moskau: Muzgiz.
- Konjus, Georgij Ėduardovič (1935), *Naučnoe obosnovanie muzykal'nogo sintaksisa: k izučeniju voprosa* [Wissenschaftliche Begründung der musikalischen Syntax: Zur Untersuchung dieser Frage], Moskau: Muzgiz.
- Leichtentritt, Hugo (1911), *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lobe, Johann Christian (1850), *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lomtev, Denis (2002), *Deutsche Musiker in Rußland: Zur Entstehungsgeschichte der russischen Konservatorien*, übers. von Gisela Schewe, Sinzig: Studio.

- Marx, Adolf Bernhard (1845), *Lehre von der musikalischen Komposition praktisch-theoretisch*, Bd. 3, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Mauser, Siegfried (2004), »Expansion versus Reduktion«, in: *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7, Tl. 3), hg. von Arnfried Edler, Laaber: Laaber, 81–116.
- Prout, Ebenezer (1893), *Musical Form*, London: Augener; russ. von Sergej L'vovič Tolstoj als: *Muzykal'naja forma*, Moskau: Jurgenson 1896.
- Prout, Ebenezer (1895), *Applied Forms. A Sequel to »Musical Form«*, London: Augener; russ. von Ju. M. Slavinskij als: *Prikladnye formy*, Moskau: Jurgenson [undatiert, laut Katalog der Russischen Staatsbibliothek 1910].
- Protopopov, Vladimir Vasil'evič (2010), *Istorija sonatnoj formy. Sonatnaja forma v ruskoj muzyke* [Geschichte der Sonatenform. Die Sonatenform in der russischen Musik], hg. von Tat'jana Naumova Dubravskaja, Moskau: Muzyka.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, 3. Auflage, Wien: Universal Edition.
- Reicha, Anton (1824), *Traité de haute composition musicale*, Bd. 2, Paris: Costallat; dt. Übers. von Carl Czerny als: *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 4 (Teile 8–10), Wien: Diabelli 1832.
- Richter, Alfred (1904), *Die Lehre von der Form in der Musik*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1852), *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, Leipzig: Wigand.
- Riemann, Hugo (1889), *Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)* (2 Bde.), Leipzig: Hesse.
- Schmalzriedt, Siegfried (1979a), »Exposition«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Wiesbaden: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070510f507t516/ft/bsb00070510f507t516?page=507&c=solrSearchHmT> (17.9.2018)
- Schmalzriedt, Siegfried (1979b), »Durchführen, Durchführung«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Wiesbaden: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070510f403t418/ft/bsb00070510f403t418?page=403&c=solrSearchHmT> (17.9.2018)
- Schmalzriedt, Siegfried (1981), »Reprise / ripresa (nach 1600)«, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hg. von Hans Heinrich Eggebrecht und Albrecht Riethmüller, Wiesbaden: Steiner. <http://vifamusik.de/id/hmt/hmt2bsb00070513f293t308/ft/bsb00070513f293t308?page=293&c=solrSearchHmT> (17.9.2018)
- Sposobin, Igor' Vladimirovič (1984), *Muzykal'naja forma. Učebnik obščego kursa analiza* [Musikalische Form. Lehrbuch für einen grundlegenden Analysekurs, 1947], 7. Auflage, Moskau: Muzyka.
- Wehrmeyer, Andreas (1991), *Studien zum russischen Musikdenken um 1920*, Frankfurt a. M.: Lang.

Bitzan, Wendelin (2018): Sonatentheorien des Ostens. Zum Transfer einer westeuropäischen Formidee nach Russland und in die Sowjetunion bis 1945. ZGMTH 15/2, 23–43.
<https://doi.org/10.31751/980>

© 2018 Wendelin Bitzan (info@wendelinbitzan.de)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 03/05/2018

angenommen / accepted: 11/08/2018

veröffentlicht / first published: 18/12/2018

zuletzt geändert / last updated: 18/12/2018