

Matthias Hermann (Hg.)

SONATENSATZFORM – Heft 1

Inhaltsverzeichnis der gedruckten Ausgabe:

Matthias Hermann
Vorwort

Siegfried Eipper, Johannes Walter
Einleitung

Reinald Ziegler
Terminologisches in Kurzform

Siegfried Eipper
J.Haydn: Klaviersonate cis-moll Hob.16.36 / 1.Satz

Reinald Ziegler
W.A.Mozart: Klaviersonate G-Dur KV 283 / 2.Satz

Matthias Hermann
W.A.Mozart: Streichquartett d-moll KV 421 / 1.Satz

Johannes Walter
L.v.Beethoven: Klaviersonate D-Dur op.10 Nr.3 / 1.Satz

Matthias Hermann
F.Schubert: Sonate für Violine und Klavier a-moll D.385 / 1.Satz

Thomas Walz
L.v.Beethoven: Klaviersonate E-Dur op.109 / 1.Satz

Vorwort

Der vorliegende Band **SONATENSATZFORM 1** der Reihe **“Analyse in Beispielen”** umfasst eine Sammlung von Analysen, die von Dozenten der Fachgruppe Komposition/Musiktheorie an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart verfasst wurden. Ziel dieses Bandes (und der folgenden) ist es, ein gemeinsam definiertes Thema analytisch aufzuarbeiten.

Die Einleitung dieses Bandes stellt Grundsätzliches zur Terminologie sowie zu Voraussetzungen satztechnischen und formalen Denkens kurz vor.

Die Analysen behalten (bei allen getroffenen Übereinkünften) ihre individuelle Handschrift. So soll einerseits der Facettenreichtum musikalischer Analyse offengelegt, andererseits aber auch im Spektrum spezifischer Sichtweisen der Konsens in der Begründung formaler Analyse deutlich werden. Die vorgestellten Analysen sind als Werkstattberichte gedacht – sie wollen dazu anregen, Methoden, Zielsetzungen und Gewichtungen der Analyse zu reflektieren.

Sie bilden eine Sammlung von Beispielen, die sich an Studierende und Lehrer der Sekundarstufe II richten. Die hier dargestellten Analysenansätze beziehen sich auf die Musiktheorie zur Zeit der Wiener Klassik und lassen sich auf vergleichbare Sätze übertragen.

Für Kolleginnen und Kollegen an anderen Hochschulen wollen wir einen Beitrag zur Diskussion liefern.

In Vorbereitung sind ein zweiter Band zur Sonatensatzform sowie ein weiterer Band zur klassischen Konzertform.

Stuttgart, 20.11.98

Matthias Hermann

Siegfried Eipper, Johannes Walter

Einleitung

Zur Entwicklung der Sonatensatzform

Im Jahre 1721 gab Johann Mattheson den zweiten Teil der Musicalischen Handleitung von F.E. Niedt in einer zweiten Auflage neu heraus (Erstausgabe 1706) und versah diese Ausgabe mit Kommentaren.

Einer dieser Kommentare bezieht sich auf die formale Gestaltung von Allemanden und Couranten, die nach Mattheson aus zwei jeweils wiederholten Teilen bestehen, deren erster in der Tonart der V. Stufe schließt (moll: III. Stufe). Über den zweiten Teil sagt Mattheson nichts, aber das Notenbeispiel Niedts (eine Allemande in C-Dur), auf das sich Matthesons Kommentar bezieht, führt im zweiten Teil von der Tonart der V. Stufe über eine kurze Ausweitung nach I zur Tonart der VI. Stufe, die mit starker Kadenz befestigt wird, bevor der Schluss sich in die I. Stufe zurückbegibt um dort - wiederum stark - zu schließen (Niedt II, S. 131).

Dass diese formale Gestaltung nicht auf Allemanden und Couranten beschränkt blieb, sondern sich allmählich zur Hauptform der Instrumentalmusik entwickelte, zeigt die Beschreibung der Sinfonie durch J.A. Scheibe in seinem Hauptwerk "Critischer Musikus".

Im Jahre 1739 beschreibt Scheibe dort die Form der Sinfonie im Kammerstil, die als rein instrumentale Gattung selbständig ist, also nicht als Einleitung zu Opern oder "Kirchensachen" gebraucht wird.

Hiernach fängt man mit der "Haupterfindung" an, lässt Nebensätze folgen bis man zur Tonart der V. Stufe (moll: III, auch V) gelangt, in welcher man einen Schluss machen kann. Der zweite Teil fängt wieder mit der Haupterfindung an. Im weiteren Verlauf richtet man sich genau nach der Beschaffenheit des ersten Teils, oder man nimmt sich die Freiheit, "die Tonart in diesem Theile mehr als einmal zu verändern, und also in der Mitten desselben auch in andere Tonarten zu gehen, oder zu schließen". Man muss aber letztlich wieder in die Haupttonart zurückkehren, um den zweiten Teil darin zu beenden.

"Lebhaft und angenehm" wird eine Symphonie, wenn die Zuhörer durch unerwartete Einfälle, die aber mit der Haupterfindung "vereinbart und verknüpft" sind, überrascht werden.

Die theoretischen Hauptwerke zum Verständnis kompositorischen Denkens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sind die Veröffentlichungen von Joseph Riepel (Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst... I-V, 1752-1765) und Heinrich Christoph Koch (Versuch einer Anleitung zur Composition I-III, 1782-1793).

Danach ist die Absicht der Tonkunst, Empfindungen zu erwecken. Hierzu legt der Hauptsatz die Grundempfindung des Tonstücks fest, die für den weiteren Verlauf der Komposition verbindlich bleibt.

Die auf den Hauptsatz folgenden Nebensätze sind erklärende, die Empfindung genauer bestimmende Zusätze, indem sie zum Beispiel Teilaspekte dieser Grundempfindung beleuchten. Somit sorgen die Nebensätze für Abwechslung und Mannigfaltigkeit ohne die Einheit der Empfindung zu gefährden.

Unter Hauptsatz oder Thema ist eine mehrtaktige Sinneinheit zu verstehen, die mit einer Kadenz (Endigungsformel) beschlossen wird. Dasselbe gilt für die Nebensätze.

Die genannten Theoretiker behandeln ausführlich den Bau dieser Sinneinheiten, die innere Einrichtung von Sätzen sowie die Beschreibung ihrer Endigungsformeln und deren Abfolge.

Die Hauptform der Instrumentalmusik dieser Zeit ist jene, die wir heute Sonatensatzform nennen. Sie liegt - neben Rondo und Variationensatz - den Sinfonien, den Konzerten und den Sonaten - seien es Solos, Duette, Trios, Quartette usw. - zugrunde.

Diese Hauptform besitzt zwei Teile, die jeweils wiederholt werden.

Die formale Idee dieser Anlage besteht darin, dass in Dursonaten im ersten Teil ein Übergang von der Tonart der I. Stufe in die Tonart der V. Stufe (moll: III. Stufe) stattfindet, so dass hier zwei unterschiedliche Tonartbereiche ausgeprägt werden. Im zweiten Teil wird dann - nach durchgehenden Ausweichungen in andere Tonarten - die Tonart der VI. Stufe (moll: V. Stufe) erreicht. Von dort aus findet ein Übergang zurück zur Tonart der I. Stufe statt.

Der erste Teil enthält den ersten Hauptperioden, in späterer Terminologie: die Exposition.

Hier stehen die Sätze zunächst in der Grundtonart, dann in der Tonart der V. Stufe (moll: III), wobei der Abschnitt in der neuen Tonart meist größeren Umfang besitzt. Der erste Satz, der vollständig in der neuen Tonart steht - dies bestimmt seine Qualität -, ist der Seitensatz. Zwar bemerkt Koch, dass dieser häufig kantabel angelegt ist, doch ist dies keine Bedingung (Der Begriff Seitensatz entsteht erst im 19. Jahrhundert).

Ob der zweite Teil dieser Hauptform nur aus einem oder etwa zwei Hauptperioden - in späterer Terminologie: Durchführung und Reprise - besteht, hängt davon ab, ob die Durchführung mit einer Kadenz beschlossen wird oder nicht (dann nur ein Hauptperiode).

Für den Verlauf der Durchführung benennt Koch - ohne Anspruch auf Vollständigkeit - vier unterschiedliche Verlaufsformen, die aber übereinstimmend besagen, dass trotz Ausweichungen in verschiedene Tonarten die Tonart der VI. Stufe (moll: V) die wichtigste Tonart der Durchführung ist, mit der sie auch beschlossen wird.

Thematisch kann sich die Durchführung auf unterschiedliche Sätze oder Satzteile der Exposition beziehen und/oder kleinere Satzglieder sequenzieren - dies ist das modernere Verfahren.

An die Durchführung angehängt - und formal zu dieser gehörend - wird die Rückleitung zur Reprise, die fast immer die Dominante zur Grundtonart entfaltet.

Die Reprise beginnt mit der Tonart der I. Stufe; "gemeiniglich", also fast immer - aber nicht zwingend - mit dem Hauptsatz. Die Sätze, die in der Exposition vor dem Seitensatz standen, erscheinen häufig verkürzt, die Sätze, die in der Tonart der V. Stufe (moll: III) standen, sollen in der I. Stufe wiederholt werden.

Ein ausdrücklicher Hinweis darauf, dass speziell der Seitensatz - der ja nichts anderes ist als der erste Nebensatz in der neuen Tonart - jetzt in der Grundtonart zu erklingen habe, fehlt, da die Theorie der Zeit bezüglich der Formartikulation von tonartlichen und nicht thematischen Kontrasten ausgeht.

Der tonartliche Rahmen der Sonatenform wurde gelegentlich durch das Einbeziehen von Varianttonarten auf der I. und V. Stufe bereichert.

Nach Koch (1787) geschieht dies nicht nur um des Ausdrucks willen, sondern auch wegen der Mannigfaltigkeit der Teile, also aus formalen Gründen. Man verwendet die Varianttonarten, "als ob sie in einem der nächsten Grade der Verwandtschaft stünden", vor allem in der harten Tonart (Dur) sind sie "nicht nur erlaubt, sondern auch sehr gewöhnlich".

Nach Riepel (1755) kann auch die Durtonart der IV. Stufe kurzzeitig in moll erscheinen.

In den Werken der Wiener Klassik finden jedoch nicht nur Varianttonarten Verwendung, sondern auch Tonarten, die mit der Variante der Grundtonart verwandt sind.

Erweiterte tonartliche Möglichkeiten finden sich vor allem in den Werken Beethovens: So beginnt zum Beispiel der Seitensatz der Sonate in A-Dur op. 2,2 von 1796 in e-moll und endet in E-Dur. Dazwischen erklingen die Tonarten G-, B- und D-Dur, wobei B-Dur weder mit der Grundtonart noch ihrer Variante verwandt ist, also als fremde Tonart gelten muss.

Die Aufnahme fremder Tonarten in die Durchführung dieser und anderer Sonaten ist für Beethoven keine Besonderheit mehr. Auch die Tonart des Seitensatzes kann auf einer anderen Stufe als erwartet stehen, zum Beispiel anstelle von V in VI (op. 29) oder III (op. 31,1).

Was jedoch bei alledem erhalten bleibt, ist der tonartliche Kontrast, der für die Form - nach wie vor - konstitutiv ist.

Sehr häufig ist der Fall anzutreffen, dass zwischen Hauptsatz und Seitensatz zum tonartlichen Kontrast ein Wechsel in Ausdruck und Charakter hinzukommt. Allerdings muss hierbei Beachtung finden, dass dieser Wechsel nicht zwingend ist und dort, wo er steht, die Einheit der Empfindung erhalten bleiben muss. Das heißt, ein kontrastierend gesetzter Seitensatz muss in erkennbarer Beziehung - dies geschieht meist über Bezüge im musikalischen Material - zum Hauptsatz stehen.

So empfiehlt sich, auch bei Analysen von Sonatensätzen, die am Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden sind, von der Theorie des 18. Jahrhunderts auszugehen, auf deren Folie die individuelle Ausprägung des Werks, seine charakteristische Abweichung vom allgemeinen Erwartungshorizont um so deutlicher in Erscheinung tritt.

Reinald Ziegler

Terminologisches in Kurzform

Absatz

- Grundabsatz,
- Quintabsatz

Absätze und Kadenzen in anderen Tonarten als der Grundtonart

Absätze und Kadenzen stehen im Rahmen des Sonatensatzes in verschiedenen Tonarten. Der jeweilige Bezug zur Grundtonart wird wie folgt angegeben: Grundabsatz in der Quinttonart: GA V, Grundkadenz in der Quinttonart QK etc. (→ Grundabsatz, → Quintabsatz, → Kadenz)

Auftakte

Unter der Bezeichnung Auftakt werden sowohl kurze, als auch längere Bildungen zusammengefasst. Die maximale Länge eines Auftaktes kann fast Taktlänge erreichen.

Cadenza sfuggita

= Ausfliehen der Kadenz. Eine → Kadenz kann in ihrem Ablauf "gestört" werden: entweder tritt die erwartete Zielharmonie nicht mehr ein, sondern wird z.B. durch eine andere, meist als Dominante oder Doppeldominante im Hinblick auf den folgenden Kontext gerichtete Harmonie ersetzt oder die Terz der Dominante (Leitton) wird erniedrigt. Hierher gehören auch die als trugschlüssig zu bezeichnenden Formen (→ Kadenz).

Fonte, Monte, Ponte

Die drei italienischen Bezeichnungen beziehen sich auf die von J. Riepel mitgeteilten Satzmodelle. Diese Satzmodelle werden von ihm am Beispiel des Menuetts vorgestellt, wo sie zu Beginn des zweiten Teiles (nach dem Doppelstrich) stehen. Es handelt sich in den beiden ersten Fällen um die Abfolge zweier Kadenzen, die im Abstand einer Sekunde versetzt sind. Das erste Modell, Fonte (= Quelle) ist abwärtsgerichtet und bezeichnet einen Quintfall; in C-Dur A^7-d , G^7-C .

Das zweite Modell, Monte (= Berg) ist steigend ; in C-Dur C^7-F , D^7-G . Mit beiden Modellen können - der Einfachheit halber - die melodischen Vorgänge der ersten beiden Takte transponiert reproduziert werden. Dennoch gilt dies, besonders beim Monte-Modell, nicht als besonders kunstfertig (= „Schusterfleck“ oder „Vetter Micheln“) und sollte nach Meinung J. Riepels eher vermieden werden.

Das dritte Modell, Ponte (= Brücke) bedeutet einen in der Haupttonart stehenden Satz, der keine feste melodische Einteilung hat. Allen drei Satzmodellen ist gemeinsam, dass sie mit einem → Absatz enden müssen.

Grundabsatz

Ein Grundabsatz (abgekürzt: GA) genannter Vorgang entspricht der Harmoniewendung einer weniger gewichtigen, nicht schlussfähigen Kadenz. Er kann auf verschiedene Weise erreicht werden: zum einen kommen alle minder schlussfähigen → Kadenzen in Betracht (Vorhaltsbildungen sind möglich), auch melodische Verlängerungen (in späterer Zeit als "weibliche Endungen" benannt) können den Eindruck eines Ruhepunktes verhindern.

Zum andern existiert eine zweite Form von Grundabsätzen, bei denen die Dominanthyarmonie betont, die tonikale Harmonie dagegen unbetont steht.

Die Wendung 7-8 (Leitton - Grundton) in der Bassstimme bei gleichzeitigem melodischen Ende in der Terz der Grundharmonie führt dann zu einer harmonischen Bereicherung, wenn dieser Vorgang um eine Note nach vorne auf 6-7-8 erweitert wird, womit sich eine auf betonter Zeit beginnende Achtelbewegung erzielen lässt.

Hauptsatz

Als Hauptsatz wird das Thema des Sonatensatzes bezeichnet. Der Hauptsatz ist das Reservoir für die Ableitung verschiedener musikalischer Gedanken und gewährleistet in dieser Funktion die von der Theorie geforderte „Einheit in der Mannigfaltigkeit“. Auch der Seitensatz bezieht sich auf den Hauptsatz.

Kadenz

Ein Kadenzvorgang umfasst alle denkbaren Schlussbildungen. Im engeren Sinne lassen sich die Begriffe Kadenz (als vollkommener Ganzschluss) und Absatz (vollkommener Ganzschluss, der nicht mit dem Quintabsatz zu verwechseln ist) unterscheiden. Die Kadenzen werden nach ihrer Stufe bezeichnet:

- Grundkadenz (GK = Kad. I)
- Quintkadenz (QK = Kad. V)
- Kad. III usw.
-

Eine Kadenz besteht aus wenigstens zwei Haupthyarmonien, der Dominante und der Zielharmonie. Die tonartliche Ebene ist durch die jeweilige Zielharmonie bestimmt. Umfangreichere Kadenzen beginnen mit einer der Dominante vorangestellten Harmonie, die, sofern es sich nicht um die Doppeldominante handelt (→ Tonart), zumeist der IV. Stufe (Subdominante, Subdominante mit Sexte oder Subdominantquintsextakkord = Sixte ajoutée,

gelegentlich auch der neapolitanische Sextakkord) oder, zahlenmäßig zurücktretend, der II. Stufe zuzurechnen ist.

Die Art der Stimmführung und die Dauer der Kadenzharmonien entscheidet über das Gewicht der jeweiligen Kadenz: die deutlichste Zäsur stellt sich durch die Tonfolge 2-1 (bezogen auf die Tonleitertöne) bei gleichzeitigem Quintfall im Bass ein. Auch die Tonfolge 7-8 (= Leitton - Grundton) in der Oberstimme wirkt bei gleichem Bassgang ähnlich substantiell. Nicht schlussfähig ist die Terz oder die nur selten anzutreffende Quinte der jeweiligen Zielharmonie in der Oberstimme (→ Absatz). Finden sich die bereits für die Oberstimme beschriebenen Stimmführungsfortgänge in der Bassstimme, so ist die Kadenz weitaus weniger aussagekräftig: sie kann einen Satz daher nicht beschließen. In der Oberstimme können Vorhaltsbildungen die Kadenz verstärken, wohingegen Pausen anstelle des Zieltones die Kadenz schwächen.

Modulation

Tonartenwechsel können von unterschiedlicher Dauer und formaler Wirkung sein (→ Tonart). Eine tonartliche Änderung ist dann anzunehmen, wenn die Töne einer anderen Tonleiter den Satz prägen. Tonartenbereiche sind nahezu immer durch → Kadenzen oder → Absätze oder andere harmonische Bildungen wie die → Cadenza sfuggita (= ausgeflohene Kadenz) oder den Trugschluss befestigt.

Quintabsatz

Der Quintabsatz (abgekürzt: QA) entspricht der Harmoniewendung des Halbschlusses. Daraus geht hervor, dass jeder der drei Dreiklangstöne melodischer Zielpunkt sein kann. Vorhaltsbildungen (z.B. Quartsextvorhalt) und melodische Verlängerungen (in späterer Zeit als "weibliche Endungen" benannt) sind möglich. Quintabsätze können, wie dies des öfteren vor dem Eintritt des Seitensatzes geschieht, mit einem Orgelpunkt verlängert werden.

Reihung von Satzgliedern

Satzglieder können versetzt, oder, z.B. im Rahmen einer Sequenz, transponiert erscheinen. 2V2 bedeutet die Versetzung der vorangegangenen beiden Takte, 2T2 deren Transposition unter Einschluss einer tonartlichen Änderung. 4+4 bezeichnet zwei Viertakter, die verschiedenen Sätzen angehören, 2-2 gibt an, dass zwei melodisch verschiedene Zweitakter Teil eines Satzes sind, 2/2 bedeutet die Wiederholung der vorangegangenen Takte (auch oktavversetzt und variiert). Diese Bezeichnungsweisen gehen auf W. Budday zurück.

Satz

Als Satz wird ein selbständiger, durch eine → Kadenz oder einen → Absatz beschlossener Teil bezeichnet. Es gibt tonartlich geschlossene Sätze, wie den

→ Hauptsatz oder den → Seitensatz und Sätze, deren Tonart uneinheitlich ist, z.B. in der Durchführung oder - zum Zweck der Überleitung in die Tonart der V. Stufe - in der Exposition. Längere Sätze bestehen aus einzelnen Satzgliedern.

Seitensatz

Seitensatz wird heute allgemein der Teil der Exposition eines Sonatensatzes benannt, der sich bei einer Dur-Grundtonart als erster durchgehend in der Tonart der V. Stufe befindet (durchgehende Ausweichungen sind möglich). Bei einer Moll-Grundtonart steht der Seitensatz üblicherweise in der Tonart der III. Stufe.

Der Seitensatz bezieht sich inhaltlich auf den Hauptsatz. Im allgemeinen nimmt er auf das Material, die Bewegungsart oder die Struktur des Hauptsatzes Bezug, doch genügen auch bereits kleinteiligere Ähnlichkeiten. Bei unterschiedlicher Gewichtung der ästhetischen Grundforderung, der „*Einheit in der Mannigfaltigkeit*“, zeigt sich die ganze Bandbreite dieser Auffassung: legt man die Betonung auf "Einheit", so kann im Extremfall der Hauptsatz in variiert Form als Seitensatz fungieren. Bevorzugt der Komponist dagegen die "Mannigfaltigkeit", so deckt diese Auffassung im anderen Extrem sogar kontrastierende Satzbildungen mit ab, weil sie im Hinblick auf das Verhältnis zum Hauptsatz entwickelt worden sind.

Takterstickung

Fällt ein Satzende zeitlich mit dem Beginn eines neuen Satzes zusammen, so wird ein Takt "eingespart". Takterstickung (abgekürzt: TE) ist ein Mittel, Sätze enger zu verknüpfen.

Taktordnung

Die Taktordnung in der Beschreibung J. Riepels bezeichnet die Anlage von Sätzen oder Satzgliedern. Diese sind über ihre melodische Anlage in ihrer Länge bestimmt. Vollständige Sätze bestehen aus mindestens vier Takten und sind mit einer → Kadenz oder einem → Absatz (Grundabsatz, Quintabsatz) beschlossen. Längere Sätze lassen sich in einzelne Satzglieder unterteilen. → Auftakte zählen zum jeweils folgenden Takt.

Tonart

Eine Tonart ist durch die Töne ihrer Leiter bestimmt.

- Erweiterungen des Tonvorrats sind durch melodische Verzierungen (z.B. Vorhaltsbildungen, Vorschlagsnoten, Wechselnoten oder Acciaccaturen) und durch vorübergehende, sogenannte "durchgehende" Ausweichungen (mit Hilfe von Zwischendominanten) möglich.
- Bereits im Spätbarock gehört der erhöhte 4.Ton (heute als Ausdruck der Terz der Doppeldominante verstanden) mit zur Tonart.

Tonartliche Erweiterung

Erweiterungen des tonartlichen Denkens erfolgen zumeist über Variantenbildung (Wechsel des Tongeschlechtes): so kann z.B. eine Durtonart in eine gleichnamige Molltonart verändert, ein Durakkord "vermollt" werden. Auch der umgekehrte Fall, Moll ohne Zwischenharmonien in Dur zu überführen, ist denkbar. Ein Sonderfall ist der neapolitanische Sextakkord (Mollsubdominante mit kleiner Sext statt der Quinte), der ursprünglich nur in Moll gebräuchlich ist.

Wiederholen von Satzteilen

Um einen letztlich mit Kadenz beschließenden Satz zu verlängern, können nach einem Trugschluss, einer trugschlussartig zu verstehenden Harmonie (z.B. Subdominante mit Terzbass oder Akkord der Doppeldominante als Septnonakkord ohne Grundton) oder auch einer schwachen, nicht schlussfähigen Kadenz, in der die erwartete Zielharmonie nur als Sextakkord erscheint, einzelne Abschnitte des Satzes wiederaufgenommen oder neue Gedanken angeschlossen werden, bis sich der Schluss erneut mit einer Kadenz anbahnt. Bei Sätzen, die mit Kadenz und Absätzen beschlossen sind, können die letzten Satzglieder mit ihrer Schlussformel als Anhang wiederholt werden.

Zählung von Takten

Bei der Bestimmung des Satzumfangs oder der Länge von Satzgliedern werden Auftakte dem nächsten Volltakt zugerechnet.

Die betonte Zielnote jedes Kadenzvorgangs wird als ein Takt gerechnet. Diese Zählweise gilt selbstverständlich auch dann, wenn damit gleichzeitig eine auf den folgenden Zusammenhang gerichtete Bewegungsänderung verbunden ist.

Zusammengesetzte Taktart

Eine zusammengesetzte Taktart ist nach der historischen Theorie zweifelsfrei immer dann anzunehmen, wenn die Zielharmonie einer Kadenz auf den zweiten Taktteil fällt (im 4/4-Takt auf die dritte Zählzeit, im 6/8-Takt auf die vierte Zählzeit). In aller Regel durchzieht diese metrische Anlage ein ganzes Stück, zumindest jedoch einen Satz in einem Stück.