

# **MUSIKALISCHE FORM**

von

**Alan Belkin**

Übersetzung von  
Paul Wendlandt

# Darstellung

Das Ziel dieses Buches ist es, die grundlegenden Prinzipien der musikalischen Komposition so präzise und praktisch wie möglich zu erläutern, sowie als Orientierung für junge Komponisten zu dienen. Oft werden die praktischen Probleme des komponieren, wie die der Form, vernachlässigt, oder nur so behandelt, dass es dem angehenden Komponisten von geringem Nutzen ist. Demzufolge ist dieses Buch kein „theoretischer“ Text und auch kein Leitfaden der Analyse, vielmehr soll es dem Schüler die notwendigen Mittel des Handwerks vermitteln, basierend auf meine eigenen Erfahrungen als Komponist und Lehrer.

Dieses Buch ist das erste einer Reihe. Die anderen sind: *Kontrapunkt*, *Orchestrierung* und *Harmonielehre*.

Weitere künstlerische Angelegenheiten bezüglich der Komposition, können in meinem Aufsatz über die „Musikalischen Ideen“, herangezogen werden.

Eine pdf. Version des Buches in Englisch findet sich [hier](#), in Französisch [hier](#). Außerdem gibt es pdf. Versionen in [Spanisch](#) und [Italienisch](#). Diese sind allerdings nicht mehr auf dem neusten Stand und beinhalten zum Beispiel keine Audio Beispiele. Überarbeitungen dieser Übersetzungen sind allerdings in Arbeit.

Diese Reihe von Büchern ist im Andenken meinem Freund und Lehrer [Marvin Duchow](#) gewidmet, einen der seltenen wahren Gelehrten, ein Musiker von ausgesprochener Tiefe und Sensitivität, ein Mensch unübertroffener Freundlichkeit und Großzügigkeit.

*Anmerkung zu den Beispielen: Sofern nicht anderweitig angegeben, handelt es sich bei den musikalischen Beispielen um meine eigenen und sind demzufolge auch rechtlich kopiergeschützt. Um die Audio Beispiele hören zu können, wird die online Version dieses Buches benötigt. Um weitere Beispiele meiner Musik zu hören, besuchen sie bitte die Spalte „Arbeitsliste“ auf meiner Internetseite.*

*Aus platzsparenden Gründen wurde der Notenauszug einiger Beispiele reduziert und Vortragsangaben weggelassen. Ich habe außerdem einige Beispiele aus dem klassischen Repertoire ausgewählt, welche als (Beispiel) im Buch zu erkennen sind. Leider machen Kopierschutzrechte es unmöglich, Audio sowie Notenauszüge dieser Beispiele zur Verfügung zu stellen. Es wäre mir andersweitig unmöglich diese Bücher kostenfrei zu vertreiben.*

© 1995, Alan Belkin

# Abschnitte

## Einleitung

- Warum dieses Buch?
- Stilistische Annahmen
- Formen und Form
- Verwendung als Lehrbuch
- Quellen
- Eine Schlussbemerkung

## Grundlagen

- Vordergrund vs. Hintergrund
- Fluss vs. Bruch; Kontinuität vs. Überraschung
- Interpunktion und Stufen der Abgrenzung
- Rate der Präsentation von Informationen
- Stabilität vs. Instabilität
- Progression
- Momentum

## Anfang

- Psychologische Funktionen der strukturellen Elemente
- Strukturelle Bedingungen für den Anfang eines musikalischen Stückes
- Häufig auftretende Anfangsarten
- Der Anfang als gesonderter Abschnitt

## Ausschmückung/Weiterführung, Teil 1

- Die Anordnung des Kapitels
- Grundvoraussetzungen einer erfolgreichen Fortführung
- 1) Überleitung: die Grundlage für einen fließenden Verlauf der Musik
- 2) Kontrast
- 3) Spannung
- 4) Bezugspunkte
- 5) Höhepunkt

## Ausschmückung/Weiterführung, Teil 2

- Musikalischer Verlauf
- Starke Kontraste
- Erzeugen von Spannungen über längeren Zeitraum
- Bezugspunkte über längere Strecken
- Abstufungen des Höhepunktes

## Ende

- Wie kann der Komponist das Stück bedeutungsvoll beenden?
- Auflösung: das Hauptproblem
- Abrunden
- Das Ende zum Ausdruck bringen
- Das Ende als gesonderter Abschnitt: die Coda

## Formen: ein Glossar

- Einleitung
- Spezielle Formen

Abschlussbemerkung, Danksagungen, Bibliografie

# EINLEITUNG

## Warum dieses Buch?

Dieses Buch entsprang aus einer speziellen, persönlichen Notwendigkeit heraus. Nach vielen Jahren als Lehrer der musikalischen Komposition, wurde ich immer wieder darauf aufmerksam, wie wenig praktische Information, über den Aufbau von Musik tatsächlich vorhanden ist. Es gibt viele gute Bücher der Harmonielehre, des Kontrapunkts und der Orchestration, allerdings werden die Prinzipien der musikalischen Form, aus Sicht des Komponisten, seltsamerweise kaum beachtet. Mit „Ein Leitfaden der musikalischen Form“, möchte ich nicht auf das Benennen und Kategorisieren struktureller Bestandteile hinweisen (obwohl auch durchaus nützlich), sondern vielmehr darauf eingehen, wie musikalische Gedanken zeitlich organisiert und verbunden werden, um eine überzeugende und zielorientierte Entwicklung der Musik zu gewährleisten. Selbst Schüler, die Erfahrung im Analysieren von Werken haben, fällt es oft schwer einen Übergang, Höhepunkt oder ein zufriedenstellendes Ende zu gestalten. Immer wieder fällt es auf, dass Einleitungen keine Spannung erzeugen, dass Übergänge schwerfällig von einer Idee zur nächsten stolpern, dass Abschnitte unausgeglichen wirken und dass Schlüsse einfach willkürlich aufhören. Der Schüler benötigt demzufolge einen praktischen Leitfaden, der ihm diese grundlegenden, formellen Notwendigkeiten nahelegt; die Analyse ist dazu nur selten in der Lage.

Das ist darauf zurückzuführen, dass sich die Notwendigkeiten des Komponisten, von den Zielen des Analytikers unterscheiden. Die Resultate einer Analyse hängen von der gestellten Frage ab. Stellt der Analytiker die Frage, wo befindet sich die Unterteilung der zwei Abschnitte, so bekommt er als Antwort normalerweise die Möglichkeit, aus einer oder mehreren Stellen auszuwählen. Das Problem eines Komponisten könnte es hingegen sein, einen zu abrupten Bruch der Form zu vermeiden. Das Ziel ist es demzufolge vielleicht, die Verbindungsstelle zu vertuschen, um dann einer neuen Idee Aufschwung zu geben.

Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen der Ansichtweise des Komponisten gegenüber der des Analytikers besteht darin, dass der Komponist von der Unvollendung zur Vollendung arbeitet, der Analytiker jedoch mit dem bereits fertigen Werk beginnt. Die Aufgabe des Analytikers ist es dann, einer komplexen Struktur eine bedeutungsvolle Aussage abzugewinnen. Der Komponist hingegen, muss in der Lage sein, ein leeres Blatt füllen zu können. Man könnte behaupten, dass der Komponist addiert während der Analytiker aufteilt.

Es ist durchaus verständlich zu hinterfragen, ob eine Vereinheitlichung dieser Probleme überhaupt möglich ist. Das Repertoire an Musik ist, unter genauere Betrachtung, sehr abwechslungsreich (selbst unter stilistischen Einschränkungen): ein Kunstwerk ist eben von Natur aus individuell und einzigartig.

Dennoch erscheint es unrealistisch, dass es Komponisten gelingt mit jedem neuen Stück das Rad

noch einmal neu zu erfinden. Löst jedes neue Werk diese weitverbreiteten Probleme wirklich auf eine komplett neue Art und Weise?

Ein wichtiger Bestandteil dieses Buches liegt darin, dass einige allgemeingültigen Grundsätze jener Probleme existieren und diese auch verständlich umgewandelt werden können. Auch wenn diese Grundsätze nicht als vollständig universell erscheinen, haben sie sich doch immer wieder in der Praxis bewährt, besonders für Anfänger, um ein Gefühl für die musikalische Form zu erlangen.

Dieses Buch hat es sich zur Aufgabe gemacht, einige dieser Grundsätze so verständlich wie möglich zu vermitteln.

Es sollte mittlerweile auch klar sein, dass dieses Werk **nicht** vordergründig als Theorie- oder Analysetext zu verstehen ist, sondern eher als Leitfaden des wesentlichen Handwerkszeugs.

## Stilistische Annahmen

Es ist schwierig, musikalische Komposition zu unterrichten, ohne einige formelle Notwendigkeiten zu vermuten. Ansonsten könnte man ja hinterfragen, was es sonst zu lehren gäbe? Der Kern meiner Aussage bezieht sich darauf, dass die hier beschriebenen Grundsätze sich größtenteils auf das „Hören der Musik“ beziehen. Im Folgenden wird nun erläutert, welche Vermutungen genau sich hinter der Aussage „das Hören der Musik“ verbergen.

Als Erstes muss davon ausgegangen werden, dass der Komponist die Musik schreibt, damit sie als eigenständiges Werk gehört wird und nicht als Begleitung für irgendetwas anderes. Dies fordert, dass das Interesse des Hörers geweckt und im weiteren musikalischen Verlauf aufrechterhalten wird. Außerdem ist es dann notwendig, das Hörerlebnis zu einem zufriedenstellenden Abschluss zu bringen. Es wird davon ausgegangen, dass es sich hierbei um einen gewillten und aufmerksamen Hörer handelt, um die psychologischen Prozesse während des Hörens zusammenfassen zu können.

Die Diskussion wird sich außerdem auf die westliche Tradition der Konzertmusik beschränken. Demzufolge werden alle anderen Arten der Musik, welche oft ganz verschiedene kulturelle Aufgaben erfüllen, nicht berücksichtigt. (Es wäre durchaus interessant, herauszufinden in wie weit es doch Übereinstimmungen gibt, allerdings würde dies den Rahmen des Buches sprengen und läge außerdem außerhalb meiner eigenen Kompetenz.)

Auch, wenn viele der hier aufgeführten Ansichten auch auf Musik mit einem funktionalen Hintergrund zutreffen (z.B. religiöse Musik, Musik für Festlichkeiten, Hintergrundmusik), so ergeben sich gerade dabei oft **äußere** Einschränkungen bezüglich der Form. Gezielter ausgedrückt, entstehen die formellen Entscheidungen des Komponisten nicht in erster Linie aus dem musikalischen Material heraus. In der Konzertmusik hingegen, erkundet und verfeinert der Komponist das verwendete Material, um den aufmerksamen Zuhörer zufriedenzustellen. Gibt es

außermusikalische Einschränkungen, wie zum Beispiel den Höhepunkt 20 Sekunden nach Beginn des Werbespots zu erreichen, oder die Musik abzustoppen, wenn der Priester einen bestimmten Punkt der Messe erreicht hat, so kann der Komponist die Ideen oft nicht vollständig ausarbeiten.

Es sollte an dieser Stelle auch erwähnt werden, dass Musik mit Textvorgaben (Lieder, Opern, usw.) nur teilweise berücksichtigt wird, denn der Aufbau des Textes (oder Drama in der Oper) diktiert viele musikalische und formelle Entscheidungen. Nichtsdestotrotz gibt es auch viele Gemeinsamkeiten in den instrumentalen Stücken, sodass die formellen Notwendigkeiten dadurch dann dem Werk entsprechen.

Abschließend soll darauf hingewiesen werden, dass sich die Diskussion nicht nur auf tonale Musik beschränkt. Ich habe den größtmöglichen Aufwand betrieben um sicherzustellen, dass die vorgeschlagenen Ideen nicht nur auf die Harmonik der tonalen Musik anwendbar sind. Manche Konzepte werden sogar noch verständlicher, sobald die formelle Orientierung einer gewohnten Harmonik entweicht.

## Formen und Form

Eine Warnung: dies ist kein Buch über Formen, vielmehr ein Buch über Form. Ich bin der Meinung, dass alle erfolgreichen Stücke eine bestimmte Ausführung formeller Grundlagen aufweisen. Im Glossar werde ich einige „Standardformen“ beschreiben, um diese Grundlagen zu verdeutlichen.

## Verwendung als Lehrbuch

Die meisten Ideen dieses Buches entwickelten sich aus meiner eigenen Erfahrung als Komponist und Kompositionslehrer heraus. Ein Teil der dargebotenen Informationen, wurde außerdem für einen Anfängerkurs der tonalen Komposition an der Universität von Montreal verwendet. Da es sich um einen Kurs in Komposition handelt, stellt dieses Buch bestimmte Grundvoraussetzungen an den Leser:

- Ein Grundverständnis der tonalen Harmonik.
- Ein Verständnis über Motive.
- Genügend Instrumentalwissen um idiomatisch für Keyboard und eventuell ein bis zwei Solo Instrumente zu schreiben. Dies setzt ein Verständnis über das Erschaffen und Unterteilen verschiedener Tongebilde voraus.

## Quellen

Meine Überlegungen wurden in erster Linie durch meine eigenen Lehrer David Diamond und Elliott Carter hervorgerufen, aber auch durch Literatur einiger Autoren, die meisten davon selber Komponisten: Roger Sessions, Donald Francis Tovey und besonders Arnold Schönberg, dessen

Buch „Grundlagen der musikalischen Komposition“ beispielhaft für eine Auseinandersetzung der musikalischen Form ist. Schönbergs lebenslange Hingabe dieser Untersuchungen (auch wenn man mit seinen Schlussfolgerungen nicht immer übereinstimmt) dient als Modell, denn seine Ideen sind immer mit den praxisnahen Gegebenheiten der Komposition verbunden. Eine komplette Quellenangabe befindet sich in der Bibliografie.

Abschließend möchte ich noch betonen, dass das Arbeiten mit Schülern (wie so oft der Fall) die beste Methode des eigenen Lernens ist, denn es zwingt einen dazu, seine Ideen noch präziser und verständlicher auszudrücken.

## **Eine Schlussbemerkung**

Das Hauptaugenmerk des Buches beschäftigt sich nicht damit, die Ausdruckstärke zu verbessern, es sei denn es handelt sich um eine Erweiterung des professionellen Grundwissens. Anders ausgedrückt heißt dies, dass die hier vorgetragenen Erkenntnisse, nur das absolute Minimum des Komponierens darstellen und nicht die hohe Kunstschule selbst.

# GRUNDLAGEN

Die folgende Auseinandersetzung, über den Aufbau einer musikalischen Komposition, ist chronologisch angeordnet, da Musik selbst immer in einem bestimmten Zeitraum wahrgenommen wird. Das Kapitel wird den gleichen Weg zurücklegen, den der Zuhörer normalerweise zurücklegt, angefangen bei den strukturellen Bedingungen für den Anfang, über das Weiter- und Durchführen der Ideen, bis hin zum Erschaffen eines zufriedenstellenden Abschlusses.

Diese Art und Weise der Gliederung bezieht sich absichtlich nicht auf herkömmliche "Formen", da sie einen so fundamentalen Bestandteil einer gelungenen Komposition (zumindest in Bezug auf die, in der Einführung aufgelisteten, Einschränkungen) darstellt. (Das genaue Zusammenspiel zwischen den Standardformen und den hier aufgelisteten Prinzipien wird in einem späteren Kapitel erklärt, zusammen mit einem Glossar, in dem die wichtigsten Standardformen beschrieben werden.)

Vorweg noch einige Definitionen wichtiger Grundlagen.

## Vordergrund vs. Hintergrund

Die menschliche Wahrnehmung arbeitet gleichzeitig auf mehreren Ebenen: das Bewusstsein kann zugleich durch mehrere Eindrücke beeinflusst werden. In so einem Falle wird die Wahrnehmung priorisiert, denn es ist unmöglich mehr als einem Element gleichzeitig Beachtung zu schenken. Dieser Prozess ist fortlaufend und Veränderungen in der Reihenfolge der Bevorzugung können zufällig geschehen (das Telefon klingelt, während man ein Buch liest). Allerdings ist es auch möglich, dass solche Veränderungen durch künstlerische Maßnahmen verursacht werden (ein fast nicht zu hörendes Detail kann mehr und mehr Aufmerksamkeit erregen, bis es zu dem wichtigsten Bestandteil des jeweiligen Augenblicks heranwächst).

Musikalisch ausgedrückt, kann man die herausstechenden Elemente einer mehrschichtigen Struktur als „Vordergrund“, beziehungsweise als „Hintergrund“ (zweitrangigen Elemente), bezeichnen. (Diese Bezeichnung hat nichts mit Schenker's Reduktionsanalyse gemein.)

Auch wenn es manchmal schwer fällt festzulegen, was genau als Vordergrund oder Hintergrund wahrgenommen wird, lässt es sich doch im Allgemeinen recht einfach bestimmen. (Ein Orchester ins Gleichgewicht zu bringen, ist im Grunde nichts Anderes als vorauszuahnen, welche Elemente die Struktur als nächstes dominieren werden.)

Unter gleichen Voraussetzungen, nimmt das Ohr folgendes als Vordergrund wahr:

- hohe Lagen: Dem Ohr fällt es einfacher, extreme Lagen eher wahrzunehmen als Mittellagen. Es gibt ausreichend Beispiele im klassischen Repertoire, in denen die Melodie über der Begleitung verläuft.
- Betrieb: Oft erlangt das Element mit der stärksten Betriebsamkeit die Aufmerksamkeit, zum Beispiel in einer Struktur, bestehend aus gehaltenen Noten und einer fortlaufenden Melodie, erlangt die Melodie den Vorrang.

*(Beispiel) Beethoven, 6. Sinfonie, 1. Satz, Takt 115 und weitere: Hier tritt die Melodie der Violine, gegenüber den gehaltenen Pedaltönen der anderen Instrumente, aufgrund ihrer größeren Komplexität von Tonhöhe, Rhythmus und Betonung hervor.*

- Neuartigkeit: Wird neues, sowie bekanntes Material gleichzeitig dargeboten, dann erfordert das neue Material mehr Aufmerksamkeit.

*(Beispiel) Ravel, Rhapsodie Espagnole, „Prélude à la nuit“, Takt 28: Sobald die Melodie bei Takt 28 ankommt, sticht sie aufgrund ihrer Neuartigkeit hervor, verglichen mit dem vier Noten umfassenden Ostinato, das seit Beginn des Stückes gespielt wurde.*

- Lautstärke oder Betonung: Werden Melodien gleicher Komplexität in der gleichen Tonlage gespielt, dann erfordert, zum Beispiel, eine Trompete mehr Aufmerksamkeit als eine Flöte.

*(Beispiel) Bartok, Orchesterkonzert, 2. Satz, Takt 90: Trotz einer sehr lebhaften Begleitung der Streicher im selben Register, hat die, von 2 Trompeten gespielte, Hauptstimme keine Probleme sich deutlich hervorzuheben.*

Eventuell spielt auch einfache Neugier eine Rolle. Das würde zumindest Biologisch gesehen Sinn ergeben: ein Organismus muss lernen, seine Umgebung zu verstehen. Demzufolge wird sich auf das konzentriert, was die meisten Informationen zur Entschlüsselung darbietet. (Anmerkung: Es gibt einen großen Unterschied zwischen den visuellen und akustischen Informationen der Musik. Wenn, zum Beispiel, eine Solo Violine eine gewisse Note über eine bewegende Begleitung lange hält, so scheint sie zwar auf dem Notenblatt zu verkümmern, allerdings zieht sie dennoch, durch das unvorhersehbare Vibrato, alle Aufmerksamkeit auf sich. (Ein übertrieben reguliertes Vibrato würde das nicht schaffen!))

## **Fluss vs. Bruch; Kontinuität vs. Überraschung**

*“[...] überzeugende Kontinuität: man sollte sie über allen anderen Dinge besitzen.” Elliott Carter*

Die Unterteilung zwischen Vordergrund und Hintergrund bezieht sich direkt auf den musikalischen Fluss. Um genau zu verstehen wieso, muss die musikalische Gleichmäßig- und Vielfältigkeit untersucht werden.

Es ist gebräuchlich, die Gleichmäßig- und Vielfältigkeit als Grundsteine der künstlerischen Struktur zu betrachten. Allerdings können diese Konzepte dem Komponisten auch verständlicher beigebracht werden. Gleichmäßigkeit in der Musik ist schwer zu definieren, denn es ist auf das Erinnerungsvermögen des Zuhörers angewiesen. Anders als in der Raumkunst, existiert Musik in einem bestimmten Zeitraum. Genauer betrachtet drückt dies aus, dass die zeitliche Natur der Musik es nicht zulässt, das Gesamte auf einmal wahrzunehmen, außer im Zurückblicken oder, besser ausgedrückt, als ein zeitlich ausgedehntes Miterleben. Musik ist von einem Netz aus Erinnerungen und Assoziationen, welche an Bedeutung gewinnen je weiter das Stück voranschreitet, abhängig. Zusammenhalt ist demzufolge auf mindestens zwei Ebenen erforderlich: lokaler Fluss (die überzeugende Verbindung von einer Idee zur Nächsten) und weitreichende Assoziationen.

Aneinanderreihungen musikalischer Ideen können am besten als Kontinuum verschiedenster Abstufungen der Kontinuität betrachtet werden, vom sanftesten Verlauf bis zur plötzlichen Veränderung. Zusammenhalt und Veränderung entstehen demzufolge nicht als zwei unterschiedliche Erscheinungen, sondern als unterschiedliche Abstufungen der gleichen Sache. Bietet der Verlauf des Stückes keine Neuartigkeit, ist die Musik langweilig; sind zu viele Abbrüche und Neuanfänge vorhanden, wird der Zusammenhalt des Werkes zerstört.

Demzufolge ist das erste und grundlegendste Problem des Komponisten, den musikalischen Verlauf vom Anfang bis zum Ende des Stückes zu gewährleisten. Jedoch sollte der **Umfang** der Neuartigkeit an verschiedenen Stellen variiert werden.

Die Kunst diese Balance (zwischen dem Betonen der bekannten Elemente und dem Einführen von Neuartigkeit) zu kontrollieren, liegt in dem Zusammenspiel der genannten Ebenen der Wahrnehmung. Sticht die Neuartigkeit besonders hervor, wird ein starker Kontrast erschaffen. Sind die, sich verändernde, Elemente eher dezent, wird der Hörer ein Gefühl von allmählicher Entwicklung oder relativer Stabilität verspüren. Eine überzeugende musikalische Form ist ohne Abstufungen von Stabilität und Neuartigkeit nicht möglich.

*(Beispiel) Beethoven, 3. Sinfonie, 1. Satz, Takt 65 und weitere: Hier steht der Wechsel zu einem neuen Motiv (mit 16tel Noten) im Vordergrund, jedoch vermitteln die, von den hohen Streichern und Holzbläsern (auch schon in der vorherigen Passage) gemeinsam wiederholten Noten, eine hörbare Verbindung zum Hintergrund.*

Jedes eindeutig hörbare musikalische Element ist in der Lage, Zusammenhang oder Neuartigkeit zu erzeugen. Die am weit verbreitetsten und demzufolge auch nützlichsten Dimensionen für den Hörer sind:

- Register.

*(Beispiel) Ravel, Pavane für eine tote Prinzessin, Takt 13: Das zweite Thema ist dem Ersten sehr ähnlich, aber die Tatsache, dass die Oboe ein neues Register eröffnet (auch wenn jene*

Veränderung recht mild ist), bringt frischen Wind in das Werk.

- Geschwindigkeit (Notenlängen und harmonischer Rhythmus).

(Beispiel) Beethoven, Sonate, Op. 2 Nr. 1, 2. Thema, Takt 20 und weitere: Die meiste Neuartigkeit wird von der Begleitung erschaffen, welche zum ersten Mal in gleichmäßigen Achtelnoten vorkommt.

- Motive.

(Beispiel) Brahms, 3. Sinfonie, 1. Satz, Takt 3 und weitere: Das Eintreten des neuen Themas, durch die 1. Violinen, erschafft vordergründig Neuartigkeit, während im Hintergrund die Nachahmung des melodischen Gedankens der Anfangsakkorde (nun im Bass), ein Element der Beständigkeit hinzufügt.

- Klangfarbe.

(Beispiel) Ravel, Bolero: Neuartigkeit ergibt sich bei dieser, sich extrem wiederholenden, Struktur hauptsächlich durch Veränderungen der Klangfarbe, bei jeder neuen Präsentation des Themas.

Mehrere Elemente werden auch oft miteinander verbunden.

Musical score for measures 130-135. The score is for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 130 starts with a tempo marking of *rit.* and a metronome marking of  $\text{♩} = 40$ . The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The Vln. 1 part has a melodic line with a slur. The Vln. 2 part has a pizzicato (*pizz.*) chord in measure 134. The Vla. part has a pizzicato (*pizz.*) chord in measure 134. The Vc. part has a bass line with triplets in measures 134 and 135, marked *p* and *pp*.

Musical score for measures 136-141. The score is for Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). Measure 136 starts with a tempo marking of *rit.* and a dynamic marking of *pp*. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 2/4 to 3/4. The Vln. 1 part has a melodic line with a slur and a *senza vibrato* marking. The Vln. 2 part has a melodic line with a slur. The Vla. part has a melodic line with a slur. The Vc. part has a bass line with triplets in measures 136-141, marked *pp*.

*3. Streichquartett: Takt 135 wird überwiegend durch Originalität geprägt, Hauptgrund hierfür ist das Auftreten eines neuen Abschnittes. Die Hauptstimme wandert von der 1. Violine zu dem Cello, was das hohe Register leer klingen lässt. Die langsame Cellostimme wird pizzicato und als Triolen gespielt. Die beiden Abschnitte sind durch pizzicato Akkorde (welche als Begleitung in Takt 131 anfangen) und Noten des D-Dur Akkordes (zu hören in der 2. Violine im Takt 134) miteinander verbunden.*

## **Interpunktion und Stufen der Abgrenzung**

Interpunktion ist notwendig, denn Schönberg zufolge, kann der Zuhörer nicht das begreifen und behalten, was keine Begrenzungen aufweist.

Der Komponist benötigt mehrere Abgrenzungsstufen der Interpunktion: Die gewählten Stufen der Abgrenzung ermöglichen es sich im Werk zurechtzufinden. Interpunktion wird noch ausführlicher diskutiert; im Moment geht es nur um die Rolle der Interpunktion als fundamentalen Prozess des Zuhörens.

## **Rate der Präsentation von Informationen**

Eng verbunden mit den Auswirkungen der Interpunktion, ist die Geschwindigkeit mit der neue Elemente eingeführt werden und das damit verbundene Hervorstechen der Veränderungen: Ist die Interpunktion schroff, so wird die Veränderung stärker hervorragen.

Die psychologischen Auswirkungen der Präsentationsrate von neuen Informationen, ermöglichen ein Kontinuum an Charaktereigenschaften, von sehr unruhig bis sehr still. Je schneller die Rate der Präsentation, desto anstrengender wird das Verfolgen der Musik, was aber die Spannung erhöht.

**Poco Più Mosso** ♩ = 70

51

*p*

*arco*

*p*

55

**accel. poco a poco**

*cresc.*

*cresc.*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

60

**Tempo 1**

*ff*

*ff*

*ff*

*ff*

2. Streichquartett, 1. Satz: Zwischen den Takten 51 und 64 findet ein ständiges Ansteigen des Informationsflusses statt. Am eindeutigsten in dem schneller werdenden harmonischen Rhythmus. Aber auch die immer genauer werdenden Imitationen (2. Violine Takt 51, 1. Violine Takt 56 und Viola dann im Takt 58), sowie das erhöhte Auftreten von 16tel Notenlinien in allen Stimmen, erhöhen die Intensität. Die letzte große Veränderung ist die Ankunft einer einfacheren, durch Oktaven gedoppelten, Textur im Takt 63. Der allgemeine Effekt ist ein „erhöhen der Temperatur“.

(Beispiel) Tschaikowsky, 6. Sinfonie, 2. Satz. Neue Elemente werden nach und nach eingeführt, im Gleichklang mit dem ruhigen und anmutigen Charakter des Satzes: Takt 1, das Thema wird erstmals in leichter Vertonung vorgetragen; Takt 8, die Cellos steuern, durch die Tonleiter in Achtelnoten, Momentum herbei. Diese Achtelnoten werden in den Takten 10, 12, 14 und 16 (a und b) wiederholt. Takt 17: Holzbläser und Hörner lassen die Achtelnoten fortlaufen; im Takt 25 werden die durchgängigen Achtelnoten dann immer markanter, nun auch in den Streichern.

(Beispiel) Schubert, 9. Streichquartett, 1. Satz: Die unruhige Art resultiert aus der durchgängigen

Neuartigkeit, die durch plötzliche, dynamische Kontraste noch verstärkt wird. Die erste Phrase (Takt 1-4) beinhaltet schon einen starken Kontrast, gegenüber den monophonen halben Noten des ersten Taktes und den kurzen Akkorden von Takt 3-4. Nach einer Antwort in den Takten 5-8, leitet eine neue, nervöse Figur in Achteln ein weiteres neues Motiv ein (1. Violinen, Takte 9-10). Ein Höhepunkt wird in Takt 13 erreicht, welches ein weiteres Element herbeiführt: Synkopierung.

## Stabilität vs. Instabilität

Beginnend mit den Extremen der Präsentationsrate, von sehr langsam bis sehr schnell, ist es möglich eine wichtige Polarität zu erfassen: Stabilität vs. Instabilität der Struktur.

Die folgende Passage veranschaulicht dies:

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 7, No. 1, specifically measures 136 through 165. The score is written for piano and consists of five systems of music. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 8/8. The score begins at measure 136 with a forte (ff) dynamic. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, quarter notes, and half notes, often grouped with slurs. There are several dynamic markings throughout, including forte piano (fp), sforzando piano (sfp), and piano (p). The music shows a clear progression from a strong, rhythmic opening to a more complex and dynamic passage, culminating in a piano (p) dynamic at the end of the excerpt.

(Beispiel) Beethoven, Klaviersonate, Op. 7, 1. Satz, Takte 136-165 (das Ende der Exposition und Anfang der Durchführung).

Könnte diese Passage als Anfang des Stückes dienen? Auch wenn sie sicherlich provokativ und

„unvollständig“ wirkt, würde sie dennoch als Anfang zu abrupt und schwer aufzunehmen sein. Warum? Es gibt mehrere Aspekte für die Ursache:

- Die Tonalität schweift umher, ist instabil und legt keine klare Tonika fest.
- Viele Ideen werden in kurzer Zeit präsentiert; die Struktur ist auch sehr abwechslungsreich.
- Diese Ideen werden außerdem recht schlagartig aneinandergereiht, mit wenig Überleitungen.

Kurz ausgedrückt bedeutet dies, dass die Passage sich instabil anhört. Wie oben angedeutet, ist eine solche Instabilität anstrengender für den Hörer, als abgeschlossene, sorgfältig abgrenzende Strukturen mit glatten Übergängen. Die Verbindungen zwischen Ideen (manchmal auch Unvollständige) sind nicht immer offensichtlich und der Hörer hat dann nur wenig Zeit, um die neuen Elemente aufzunehmen bevor sie wieder ersetzt werden.

Vergleicht man die Passage mit der tatsächlichen Exposition des Satzes fällt auf, dass das Material hauptsächlich gleich ist, allerdings deutlich anders organisiert:

The image shows a musical score for the first movement of Beethoven's Piano Sonata Op. 7, No. 1, measures 1-24. The tempo is marked "Allegro molto e con brio". The score is in 8/8 time and E-flat major. It features a piano introduction with a strong bass line and a melodic line in the right hand. The score is divided into four systems, with measures 7, 13, and 19 marked at the beginning of their respective systems. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano).

(Beispiel) Beethoven, Klaviersonate, Op. 7, 1. Satz, Takt 1-24.

Der gesamte Paragraph ist in einer Tonart (Es-Dur), die Ausrichtung der Harmonik ist eindeutig und der Achtelnotenrhythmus ist durchgängig. Es herrscht vielmehr Vorhersehbarkeit.

Diese beiden Beispiele sollen dazu dienen, die Gegensätzlichkeit zwischen Stabilität und Instabilität zu verdeutlichen: Es handelt sich hauptsächlich um Vorhersehbarkeit.

Relativ stabile Strukturen eignen sich dazu, Material zum ersten Mal vorzustellen, oder um den Hörer das Gefühl der Auflösung (wie in der Reprise) zu geben. Ihre Aufgabe ist es, das Material leicht erkennbar und einprägsam zu gestalten.

Instabile Strukturen hingegen "erhöhen die Temperatur" und liefern demzufolge ein größeres Maß an Intensität. Die Verständlichkeit von plötzlich auftretenden, abrupten Aneinanderreihungen von Ideen hängt davon ab, wie vertraut der Hörer mit dem Material bereits ist.

Das folgende Beispiel könnte man als atypisch für eine Exposition bezeichnen, mit der schnellen Präsentation von zwei unterschiedlichen, aufeinanderfolgenden Motiven.

*(Beispiel) Mozart, Jupiter Sinfonie, 1. Satz, Takte 1-4.*

Ein genaueres Betrachten ergibt, dass die nachfolgende Phrase diesen Gegensatz wiederholt; die Harmonik und der Rhythmus der beiden Phrasen ist recht symmetrisch (nicht zu sagen vorhersehbar) und die folgende Passage (Takte 9-23) eindeutig kadenzierend, Tonika bestimmend.

Während der anfängliche Gegensatz der Ideen Anstrengungen für den Hörer und einen Satz von bestimmter Länge vermuten lässt, ist die gesamte Struktur der Passage doch recht stabil.

## Progression

Damit die Musik eine bestimmte Richtung einschlägt, nimmt ihre Evolution oft die Form einer Progression an. Progressionen sind wichtige Mittel, um Erwartungen und damit verbundene Spannungen zu erzeugen.

Mit "Progression" handelt es sich hier nicht zwangsläufig um die harmonische Abfolge von Akkorden, vielmehr wird eine Erhöhung der Ereignisse des gleichen Typs über einen begrenzten Zeitraum gemeint, welche durch schrittweise Abstufungen einfach aufzufassen ist. Zum Beispiel eine ansteigende Serie hoher Noten einer Melodie, gleichmäßiges Abschwächen der Tonlagenausdehnung oder dissonanter oder konsonanter werdende Harmonik.

*(Beispiel) Haydn, Streichquartett Op. 76 Nr. 2, 3. Satz: In den Takten 1-3 steigt die Melodie erst zum F, dann G und letztendlich A an. Diese Progression vermittelt eine eindeutige Ausrichtung der Phrase. Sobald die Melodie, in den Takten 3-4, sprunghaft höher steigt (D und dann E), dramatisiert sich der Effekt, durch die vorangegangene Verbundenheit der Noten zueinander.*

Durch das Gestalten solcher Progressionen, bietet der Komponist dem Hörer Anhaltspunkte und fördert die Auslegung der noch zu verbleibenden Musik. Kurz gefasst werden Erwartungen erzeugt. Dadurch wird der eigentliche Verlauf der Musik dann mit den aufgestellten Erwartungen

verglichen. Werden sie erfüllt, so verringert sich die psychologische Anspannung, werden sie nicht erfüllt, steigt sie an.

Progression wirkt am besten, wenn großflächige Vorhersehbarkeit, mit kleinen, ungeordneten Einzelheiten, erschaffen wird. In einer komplexen Melodie könnten, zum Beispiel, aufeinanderfolgende Höhepunkte stetig ansteigen. Das Verhältnis der Höhepunkte untereinander würde eine klare Ausrichtung und Zusammenhalt erzeugen, während die Einzelheiten die Passage durch Neuartigkeit beleben.

4. Streichquartett, 3. Satz: Dieser melodische Paragraph wird durch zwei Progressionen zusammengehalten: melodisch und strukturell. Angefangen mit der 1. Violine und dem Cello, verdichtet sich die Struktur langsam, durch Einbeziehen der Viola (Takt 5) und 2. Violine (Takt 14). Die Melodie erreicht mehrere, sich aneinanderreihende, Höhepunkte, angefangen mit dem Mittel C in Takt 5, über C eine Oktave höher (Takt 7), Gis (Takt 8), Ais (Takt 10, Viola) und schließlich C (Takt 11). Nach dem Herabfallen auf D (Takte 13-15), beginnt die Melodie erneut anzusteigen über E

(Takt 16, 2. Violine), Gis (Takt 18) und schließlich (dabei den vorherigen Höhepunkt übertreffend) Cis (Takt 19, 2. Violine) und D (Takt 20). Wenn auch nicht unbedingt immer linear, ist das Ansteigen der Melodie doch deutlich spürbar, welches der gesamten Passage eine klare Richtung vorgibt.

(Beispiel) Chopin, Nocturne Op. 32 Nr. 2, 1. Abschnitt (Takte 1-26): Während die Phrasengestaltung relativ geradlinig verläuft, bietet Chopin doch sukzessive, ornamentierte Figuren, die, ansteigend, von G (Takt 5), über As (Takt 9), B (Takt 12) und schließlich C (Takt 22) verlaufen. Dass die Ornamente bei jeder weiteren Darbietung immer ausgefallener werden, trägt auch zur Weiterentwicklung bei.

## Momentum

Eine Möglichkeit den Effekt der Progression zu verstehen, ist durch das Erschaffen von Momentum – die Tendenz der Musik sich in eine bestimmte Richtung zu begeben. Dies ist ein weiterer wichtiger Aspekt der musikalischen Ausrichtung.

Momentum wirkt auch auf einer rhythmischen Ebene, sogar ohne Progression: sobald ein bestimmtes Maß an rhythmischer Aktivität erreicht ist, wird es schwierig dieses ohne besondere Hervorhebung abrupt zu ändern. (Schönberg bezeichnet dies als „das Gesetz der kleinen Noten“.) Eine einfache aber effektive Gegebenheit vieler Bach Fugen, ist die durchgängige Weiterbenutzung der kleinsten Notenlängen.

235 Tempo 1 ♩=160

The image shows a musical score for measures 235 to 240. It features four staves: two for the violin and two for the piano. The tempo is marked as 'Tempo 1' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The music consists of a steady eighth-note accompaniment in the piano part and a more complex melodic line in the violin part. Dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The word 'arco' is written above the violin staff in measure 238. The piece ends with a double bar line in measure 240.

241

The image shows a musical score for measures 241 to 246. It features four staves: two for the violin and two for the piano. The key signature has one flat (B-flat). The music continues with the eighth-note accompaniment and the melodic line. Dynamics include 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The word 'arco' is written above the violin staff in measure 243. The piece ends with a double bar line in measure 246.

*4. Streichquartett, Finale: Das schwungvolle Ende resultiert hauptsächlich durch die durchgehenden Triolen (hervorgehoben durch ein Crescendo), sowie das Verdichten der Struktur.*

*(Beispiel) Strawinsky, Petruschka (Originalversion), ein Takt vor Nr. 100 („Ein Bauer kommt mit Bär herein. Alle fliehen.“): An dieser Stelle hat die Musik, durch durchgehende Achtel- und rasende Sechzehntelnoten, ein großes rhythmisches Momentum aufgebaut. Um die Unterbrechung durch den Bauer und Bär zu symbolisieren, bricht das plötzliche Auftreten des tiefen Registers und die Quintolen der hohen Lagen, das aufgebaute Momentum. All diese Begebenheiten bereiten den Hörer auf den darauffolgenden Barentanz vor.*

# ANFANG

## Psychologische Funktionen der strukturellen Elemente

Die folgende Diskussion bezieht sich auf eine simple, aber oft übersehene Eigenschaft der musikalischen Form: Abschnitte, auch wenn sie dieselben Bestandteile aufweisen, können nicht ohne weiteres ausgetauscht werden. (Dies hat wichtige Auswirkungen auf die Untersuchung: Es ist nicht ausreichend, nur Verbindungen oder Ableitungen zwischen Ideen zu ermitteln; der Analytiker sollte auch versuchen, herauszufinden warum eine Idee an **bestimmter Stelle** platziert wurde. Eine musikalische Analyse, die sich nicht wenigstens mit dieser Frage auseinandersetzt, wird der Musik als temporaler Kunst nicht gerecht.)

Jeder Abschnitt in einem gut ausgearbeiteten Stück, beinhaltet organische und psychologische Funktionen, welche im zeitlichen Voranschreiten des Stückes ihre Ursprünge haben. Wir werden nun diese Funktionen an Hand von Beispielen in der Reihenfolge ihres Auftretens verdeutlichen.

## Strukturelle Bedingungen für den Anfang eines musikalischen Stückes

Ist es möglich, zu verallgemeinern, wie ein musikalisches Werk anzufangen hat? (Hiermit ist nicht der Anfang des Komponierens gemeint, sondern die tatsächliche Musik, die der Hörer als Erstes zu hören bekommt.) Während flüchtiges Betrachten der musikalischen Literatur eine gewaltige Vielfalt verschiedenster Anfänge aufweist, kann ein einfaches Experiment dazu dienen, mögliche gemeinsame Anfangsmerkmale zu bestimmen und andere auszuschließen.

Dieses Experiment ergibt sich aus, und bestätigt die grundlegende Überzeugung, dass das Platzieren jeder Passage im musikalischen Zeitspann entscheidend für die Bedeutung des Stückes ist: probieren Sie nur einmal ein Werk mit dessen Ende anzufangen. Selbst als Anfang einer abschließenden Phrase wird das Ende grundsätzlich nicht überzeugen können.

Man braucht sich nur einmal vorzustellen, das Ende von Beethoven's 5. Sinfonie an den Anfang des ersten Satzes zu setzen. Der Effekt ist im besten Fall komisch, im schlimmsten absurd. Warum? Weil die einfache Bestätigung der Tonart und rhythmische Wiederholung der Tonika, in unverzierter Form und über längeren Zeitraum hinweg, ein Gefühl von Ende und nicht Anfang vermittelt. Ein Gefühl von **Ankunft**, nicht von **Abreise** wird ausgelöst.

Innerhalb der ersten Sekunden eines Werkes versucht der Komponist, den Hörer anzusprechen, so dass dieser gewillt ist weiter zu hören. Metaphorisch ausgedrückt, muss der Anfang eine 'Frage stellen', um Interesse zu wecken.

## Häufig auftretende Anfangsarten

Bestimmte Anfangsarten eignen sich besser als andere. Es ist durchaus möglich, diese zu verallgemeinern und zu kategorisieren. Sie haben die Gemeinsamkeit, immer provokativ zu wirken und eine Weiterführung und Ausschmückung zu erfordern. Dadurch sind sie in der Lage, den Hörer, mit der im vorherigen Abschnitt genannten 'Frage', zu konfrontieren.

Es folgen nun einige Beispiele dieser Arten; natürlich ist die Auswahl dieser Beispiele begrenzt und schöpft längst nicht alle vorhandenen Möglichkeiten aus.

- Crescendi und/oder wesentliches Erweitern des Registers während der ersten Phrase: Ein Crescendo erzeugt Spannung und Kraft, und deutet auf ein Ziel hin. Die Erweiterung des Registers eröffnet neue Möglichkeiten.

*(Beispiel) Beethoven, Klaviersonate, Op. 10 Nr. 3, 1. Satz.*

- ansteigende Notenlinien: Vermutlich wegen Assoziation mit der menschlichen Stimme, werden ansteigende Notenlinien mit erhöhter Betonung in Verbindung gebracht. (Es ist daher nicht verwunderlich, dass der musikalische Begriff für Ende – die Kadenz – dem lateinischen Wort 'cadere' (zu fallen) entnommen ist.)

*(Beispiel) Beethoven, Klaviersonate, Op. 2 Nr. 1, 1. Satz.*

- Unaufgelöste Harmonien und andere unvollständige Phrasen: Ein vorzeitiger Abschluss wird verhindert, sobald die durch die Harmonik erzeugten Erwartungen nicht direkt erfüllt werden. Unvollständige musikalische Gesten erzeugen Spannung.

*(Beispiel) Beethoven, Klaviersonate, Op. 31, Nr. 3, 1. Satz*

- Rhythmische Vielfalt, sich gegensätzliche Notenwerte, sowie plötzlicher Kontrast von Motiven: Das Nebeneinanderstellen unterschiedlicher rhythmischer Elemente, erzeugt oft Unterbrechungen im Verlauf der Musik. Die Musik wird daraufhin schwieriger zu erraten und wirkt weniger abschließend, was zur Folge hat, dass sie an Reiz gewinnt.

*(Beispiel) Beethoven, Klaviersonate, Op. 31, Nr. 2, 1. Satz*

- Unterbrechungen des Registers und orchestrale Unterbrechungen: Das Register und die Klangfarbe werden von Hörern in der Regel am häufigsten wahrgenommen. Plötzliche Veränderungen in einer der beiden Dimensionen, deuten häufig auf eine spätere Wiederaufnahme hin.

*(Beispiel) Mozart, Jupiter Sinfonie, 1. Satz: Tutti gefolgt von Streicher ohne Begleitung*

Es folgt nun ein Beispiel, welches einige der eben genannten Methoden beinhaltet:

The image displays two systems of musical notation. The first system is for strings, marked 'Allegro' with a tempo of 110. It begins with a forte sfz dynamic, followed by a crescendo (cresc.) and a forte (f) section. The second system is for timpani, starting with a piano (pp) dynamic, followed by a crescendo (cresc.) and a forte (f) section with timpani (timp.) markings.

3. Sinfonie, 1. Satz: Die schnell, ansteigende Notenlinie, mit ihrer etwas unvorhersehbaren Artikulation erzeugt Momentum, welches das Stück vorantreibt. Beim Abfallen der Linie wird ein Crescendo erzeugt und die untere Oktave hinzugefügt, um dann durch die Pauken unterbrochen zu werden. Die anschließende Phrase beginnt mit **sfz**. All diese Elemente erzeugen Spannung und Kraft; keines deutet auf einen Abschluss hin.

Eine Bemerkung: diese Arten der musikalischen Gesten sind nicht nur an Anfänge gebunden (sie werden zum Beispiel auch oft in Überleitungen aufgefunden). Es geht eher darum, dass eine Geste, welche nicht in irgendeiner Form den Hörer wissen lässt, dass 'noch etwas passieren wird', eher nicht in der Lage sein wird, das Interesse des Hörers zu wecken. Wird eine typische Anfangsgeste an einer anderen Stelle benutzt, so ist die Wirkung oft durch andere Elemente gemildert oder modifiziert.

## Der Anfang als gesonderter Abschnitt

Während nicht alle Werke ihre Anfänge als gesonderte Abschnitte definieren, gibt es dennoch viele größere traditionelle Formen, die davon Gebrauch machen. Demzufolge lohnt es sich, die Merkmale dieser Abschnitte genauer zu betrachten.

### Die Einleitung

Die Aufgabe einer jeden Einleitung ist es, das Interesse zu wecken. Dies wird besonders eindrucksvoll durchgeführt, wenn die Einleitung als separater Abschnitt dargestellt wird. Die Einleitung eines schnellen Satzes folgt oft in einem langsameren Tempo. Es wäre anzunehmen, dass die Einleitung bevorstehendes Material andeutet, allerdings ist es in den Werken der Meister oft so, dass sich der Anfang thematisch nicht unbedingt auf die folgenden Abschnitte bezieht.

(Beispiel) Beethoven, 9. Sinfonie, 1. Satz: Auch, wenn keine eindeutige thematische Verbindung mit

dem Allegro vorhanden ist, so definiert die Reichweite der Modulation (besonders in den Regionen bIII und bVI) dennoch genau die tonalen Regionen, welche später im Satz am auffälligsten erscheinen werden.

Ungeachtet ihrer inneren Struktur, eine Einleitung wird immer mit irgendeiner Art des 'Aufschlags' enden: rhythmisch, harmonisch, (z.B. eine eindeutig instabile Harmonik), dynamisch (ein Crescendo), usw.

The image shows a musical score for the first movement of Bartok's String Quartet No. 1. It is divided into two sections: 'Andante' (measures 1-8) and 'Allegro' (measures 9-14). The Andante section is in 8/8 time, marked 'pp' (pianissimo), and features a pizzicato cello line. The Allegro section is in 4/4 time, marked 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte), and features an arco cello line. The score is for a string quartet, with staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello.

4. Streichquartett, 1.Satz: Die Einleitung und das darauffolgende Allegro sind sehr unterschiedlich. Die Gemeinsamkeit, der Sprung der kleinen None von D-Es, ist sehr dezent. Die Aufgabe dieser Einleitung ist es, den Satz nicht zu abrupt zu beginnen (würde der Satz mit dem 11. Takt beginnen, wäre die Wirkung eine völlig andere) und für eine emotionale Fülle zu sorgen. (Die langsame Musik wird im Verlauf des Werkes noch einmal wiederkehren.) Die ansteigende Tonleiter des Cellos im 10. Takt, sowie das Es der 1. Violine werden beide durch das D des nächsten Taktes vereint. Die Cello Linie wirkt spürbar unvollständig.

(Beispiel) Bartok, Orchesterkonzert: Die Einleitung endet mit einem Accelerando als Übergang in den eigentlichen Satz.

## Die Exposition

In Werken, in denen eine separate Exposition vorhanden ist, wird das musikalische Material des Satzes oft so dargeboten, dass es für den Hörer leicht einprägsam ist. Eine beständige Struktur ist die häufigste Art und Weise dieses zu erreichen. Durch hervorgehobene Wiederholung, das Vermeiden von starken Gegensätzen und eindeutiger Zeichensetzung innerhalb ausgeglichener und symmetrischer Strukturen, werden die Anforderungen an die Auffassungsgabe des Hörers gering gehalten. Wenn Symmetrie vorhanden ist, leitet sie die Aufmerksamkeit auf Wiederholungen, welche die Einprägung erleichtern.

The image displays a page of musical notation for the first movement of Beethoven's 4th Symphony, specifically the exposition. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The score is arranged in five systems, each with multiple staves for different instruments. The first system shows the Violin (vln.) and Timpani (timp.) parts. The second system includes the Horn (Hrn.) part. The third system features the Trumpet (Tpts.), Clarinet solo (Clar. solo), and Timpani (timp.) parts. The fourth system shows the Violin (vln.) and Bass (b.) parts. The fifth system includes the Horn (Hrn.) and Violoncello, Double Bass, and Stripes (Vcl., Db., Str.) parts. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *rit.*, as well as tempo changes to 'a tempo'. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

4. Sinfonie, 1. Satz: Dieser Anfang ist eine weitläufige Doppel-Periode. Sie besteht aus vier Phrasen, welche jeweils in den Takten 1, 14, 22 und 35 beginnen. Die erste und dritte, sowie die zweite und vierte Phrase sind sich ähnlich. Erst am Ende (nach dem Auszug) beginnt die Struktur

*unregelmäßiger zu werden, woraufhin der Hörer die Möglichkeit bekommt, mehrere der Hauptthemen zu 'lernen'.*

# AUSSCHMÜCKUNG/WEITERFÜHRUNG, Teil 1

Nachdem der Komponist das Grundmaterial vorgetragen und die Aufmerksamkeit des Hörers gewonnen hat, stellt sich die Frage: wie weiter?

Dieses Kapitel wird sich mit dem 'Mittelteil', welches zwischen Anfang und Ende eines musikalischen Werkes sitzt, auseinandersetzen. Der Komponist nutzt diesen Teil, um den Hörer auf eine Reise zu schicken, wobei das vorhergegangene Material ausgeschmückt und intensiviert aber auch neu erkundet wird.

## Die Anordnung des Kapitels

Dieses Kapitel wird auf Grund der enormen Unterschiede der Länge und Komplexität musikalischer Konstruktionen in zwei Teile geteilt. Der erste Teil wird sich mit den allgemeinen Problemen beschäftigen, welche unabhängig von bestimmten Formen auftreten. Probleme, die speziell in umfangreicheren Formen auftreten, werden im zweiten Teil behandelt. Dies stellt jedoch keine strikte Unterteilung zwischen kurzen und langen Formen da, vielmehr bezieht es sich auf die Tatsache, dass mit zunehmender Länge eines Stückes die Anforderungen an den Hörer ebenso steigen. Demzufolge muss der Komponist sein Material genauer durchdenken und organisieren. Viele der Grundsätze werden sich wiederholen, aber die Umsetzung wird aufwändiger und komplizierter.

## Grundvoraussetzungen einer erfolgreichen Fortführung

Um den Anfang erfolgreich fortzusetzen, benötigt es einiger Voraussetzungen:

1. fließender Verlauf der Musik.
2. Erneuern des Interesses durch Kontrast.
3. Spannung.
4. Bezugspunkte.
5. Höhepunkt.

### 1) Überleitung: die Grundlage für einen fließenden Verlauf der Musik

Die richtige Überleitung zu finden stellt ein grundlegendes Problem einer jeden Komposition dar, welches nach Elliot Carter als 'überzeugender Zusammenhang' betitelt werden könnte. Während sich das zweite Kapitel speziell mit den Überleitungen beschäftigt, ist es wichtig, etwas zu dem allgemeinen Problem des musikalischen Verlaufes beizusteuern.

Es ist überliefert, dass Nadia Boulanger und Alban Berg ihren Schülern oft über die Notwendigkeit

einer 'Hauptlinie' sowie des 'Durchhörens des Werkes' hingewiesen haben.

Was diese beiden Auffassungen verbindet, ist die Betonung auf den erzählerischen Zusammenhang des Werkes: jedes neue Vorkommnis muss sich überzeugend aus dem vorherigen ergeben können. Um Zusammenhanglosigkeit zu vermeiden, sollten selbst Überraschungen einen nicht allzu starken Kontrast darstellen. Die Musik sollte immer so verlaufen, dass der Hörfluss nicht beeinträchtigt wird. Wenn Kontrast jedoch vorkommt, sollte die Musik durch ein gemeinsames Element miteinander verbunden werden, um Zusammenhang zu schaffen.

Während neue Ideen durchaus nach dem Anfang auftreten können, sollte sich der Komponist bewusst sein, dass er durch das frühe Einschränken seines Materials, später im Verlauf des Werkes, jenes verstärkter und intensiver wiedergeben kann.

Die Frage, ob es überhaupt möglich ist, ein Stück mit stetig neuem Material zu komponieren, ist berechtigt. Es wäre durchaus möglich, immer wieder neue Ideen einzubringen, allerdings setzt dies gründliches Planen der Überleitungen und ein vollständiges Verständnis des Handwerks voraus. Es ist jedoch schwer, sich vorzustellen, wie eine solch formelle Herangehensweise ein überzeugendes Gesamtwerk erschaffen kann – zumindest mit den am Anfang des Kapitels genannten Einschränkungen. Nur durch gründliches Ausarbeiten und Erneuern vorhandener Ideen, wird es dem Komponisten gelingen können, den Hörer miteinzubeziehen und die langwierigen Assoziationen zu schaffen, welche großen Werken die Bedeutung und Tiefe verleiht.

Das Konzept des Vordergrunds und Hintergrunds, welches bereits im Verlaufe des Buches behandelt worden ist, ist von besonderer Wichtigkeit, um den musikalischen Fluss zu kontrollieren. Kommt Gleichheit im Vordergrund vor, so wird der Hörer die Musik als stetig fortlaufend wahrnehmen; wenn jedoch Änderungen hervorstechen, wird der erste Eindruck hauptsächlich von Originalität geprägt.

The image shows a musical score for measures 116 to 119. It consists of two staves: a cello staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 116 starts with a tempo marking '(non rit.)'. The piano part features a prominent sixteenth-note pattern in the right hand and a more active bass line. Measure 117 continues this pattern. Measure 118 has a dynamic marking 'p' (piano) and a tempo marking '(non rit.)'. Measure 119 concludes the passage with a final chord in the piano part.

*Sonate für Cello und Klavier: Der Übergang zu Takt 119 wirkt fließend, da die vorhergehende Musik eine ähnliche Struktur und Tempoaufweist. Dass, das tiefe Cis sowie die Sechzehntel Noten der Klavierstimme schon vorher eingeleitet wurden, trägt ebenfalls zum schrittweisen Ankommen in Takt 119 bei.*

*(Beispiel) Strawinsky, Sinfonie in C-Dur, 1. Satz, 2 Takte vor Nummer 15: Die Holzbläser sind in einem Dialog vertieft, während einem Crescendo bis 3 Takte vor Nummer 18. Die Klangfarben der Holzbläser werden ständig variiert. Die Begleitung in den Streichern, eine Art Ostinato, sowie das punktierte Noten Motiv verleihen der Passage ihren Zusammenhang.*

*(Beispiel) Strawinsky, Sinfonie in C-Dur, 4. Satz, vor und nach Nummer 164: Die Hauptstimme ist eine umherspringende Notenfolge, zuerst in der 1. Klarinette, danach in den Violinen. Die dramatische Änderung der Orchestration hat zur Folge, dass die Unterbrechung, bei Nummer 164, stärker herausragt.*

## 2) Kontrast

Wenn Kontrast in den Vordergrund rückt, dient es Monotonie zu vermeiden und das Hörerlebnis zu vertiefen. Kontrast verkörpert emotionale Breite, den Startpunkt neuer Ideen, sowie hervorgehobene Entlastung und Definition von Persönlichkeit.

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is in bass clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The music is in 4/4 time. At measure 70, there is a 'poco rit.' marking. At measure 72, there is a 'Vivo' marking with a tempo of 110. The score shows a clear contrast in tempo and articulation between measures 70-71 and 72.

*Sonate für Cello und Klavier: Trotz der Vorbereitung des neuen Motivs der linken Hand des Klaviers im Takt 72, wird dennoch ein starker Kontrast erzeugt. Das veränderte Tempo, sowie die Unterscheidung zwischen legato (Takt 70-1, Cello) und staccato (Takt 72), sind stärkere Unterschiede als die motivischen Verbindungen.*

*(Beispiel) Sibelius, 4. Sinfonie, 2. Satz, K, Doppio piu lento: Das plötzliche Auftreten der Holzbläser (vier Takte nach K) und Violinen/Viola (sieben Takte nach K) steigern die emotionale Breite der Passage des Trios.*

Ein Vergleich mit einem Roman kann an dieser Stelle herangezogen werden: je nachdem, wie sich ein Protagonist in verschiedensten Situationen verhält, erfährt der Leser mehr über dessen Charaktereigenschaften. Musikalisch gesehen, wird die Aussagekraft des Materials bereichert, wenn es in verschiedenen Situationen und Kontexten wiedergegeben wird.

Die erforderliche Intensität und Häufigkeit des Kontrastes wird proportional zu der Länge des Stückes bestimmt: eine Symphonie benötigt stärker ausgeprägten Kontrast als ein Menuett.

### 3) Spannung

Um das Interesse des Hörers nicht zu verlieren, sollte der Komponist versuchen die Spannung bis zum Ende aufrechtzuerhalten und verhindern, dass ein zu frühes End-Gefühl entsteht.

Man könnte Spannung als eine Art verstärkter Erwartungshaltung definieren. Wird diese Erwartungshaltung nicht erfüllt, bleibt das Interesse an dem Stück bestehen. Um auf den Vergleich mit den Roman zurückzukommen; kann der Komponist eine musikalische Version der Frage 'Wer hat den Mord begangen?' formulieren, so ist er in der Lage, die Aufmerksamkeit des Hörers beizubehalten. Der Grundgedanke dieser Methode, wie in einem Roman, ist, die Antwort nicht zu früh preiszugeben.

Spannung beinhaltet Vorhersehbarkeit und Weiterentwicklung. Ohne Vorhersehbarkeit, kann sich keine Erwartungshaltung aufbauen; ohne eindeutig wahrzunehmende Weiterentwicklungen, kann sich keine Vorhersehbarkeit entwickeln.

Um musikalische Spannung zu kreieren, hat der Komponist die Möglichkeit, betonte Stellen unvollständig wirken zu lassen, zum Beispiel durch:

- Anhalten an rhythmischen Schwachpunkten

The image shows a musical score for 'I - Recitative'. It starts with the tempo marking 'Adagio' and a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It features several measures with dynamic markings like *f* and *p*. The tempo changes to 'accel.' (accelerando), then 'a tempo', and finally 'molto rit.' (molto ritardando). The score ends with a double bar line.

2. Streichquartett, Einleitung: Das Anhalten im 11. Takt, gebildet durch ein crescendo auf dem Aufschlag, hat zur Folge, dass der Hörer sich hinterfragt, wie es weitergeht. Es handelt sich um die Einleitung in den 1. Satz.

(Beispiel) Bartok, 2. Klavierkonzert, 1. Satz, Takt 222: Gleich nach dem Beginn der Klaviercadenza, kommt es zu einem abrupten Anhalten in Takt 223 und wird danach in einem schnelleren Tempo fortgesetzt. Dieses Anhalten und Fortsetzen baut Spannung auf.

- Anhalten auf instabilen Akkorden

2. Streichquartett, Allegro: Der letzte Akkord vor der neuen Passage (Takt 32) bildet einen Polyakkord, indem die tiefen Noten der höheren Dominant Klangfülle Stabilität verleihen.

(Beispiel) Strawinsky, Orpheus: Pas de deux, 2 Takte vor Nr. 121: Das Anhalten, auf der instabilen und dissonanten Harmonie, erzeugt den dramatischen Höhepunkt vor der finalen 'Auflösungs-Phrase' des Abschnitts. Dieses Beispiel, genau wie das vorherige, stoppt auf einem Aufschlag.

- Einleiten eines neuen Elements (Motiv, Klangfarbe, Register, usw.) durch Kontrapunkt, während ein älteres den Abschluss findet.

2. Streichquartett, Elegie: Während die Harmonie der Kadenz im 43. Takt weiterläuft (Viola und Cello), starten die 2 Violinen die neue Phrase.

(Beispiel) Mozart, 40. Sinfonie, 1. Satz, Unmittelbar nach der Rekapitulation: Die Rekapitulation des

*1. Themas, gespielt von den Violinen, beginnt während die Holzbläser noch am beenden ihrer Kadenz sind.*

Der Komponist kann demzufolge also Instabilität – viele schlagartige Veränderungen – benutzen, um die 'Temperatur' zu erhöhen und dem Hörer mehr abzuverlangen. Natürlich ist es nicht ausreichend, ein paar Ideen in schneller Reihenfolge zu präsentieren. Um also Zusammenhanglosigkeit zu vermeiden, sollte die Ideen folgendermaßen vorgebracht werden:

- Sie sollten sich auf vorhergegangenes Material beziehen, um ein Netz voller Verbindungen für den Hörer zu errichten.

*(Beispiel) Mozart, 41. Sinfonie ('Jupiter'), 4. Satz, Takt 74: Die 1. Violinen spielen das neue Thema, während die Holzbläser, mit Hilfe von Fragmenten aus vorhergegangenen Material, darauf reagieren.*

- Sie sollten ausreichend miteinander verbunden sein, um gegenseitigen Zusammenhang sicher zu stellen. (Es wird später mehr zu diesen Verbindungen geben. Für den Moment wird es ausreichend sein, darauf aufmerksam zu machen, dass der größte Fehler der oft begangen wird, ein Aneinanderreihen von nicht verbundenen Ideen (Katalog Effekt) ist, was vermieden werden sollte.

Abschließend sei gesagt, dass ein wichtiges Hilfsmittel, um Spannung zu erzielen in der Art und Weise liegt, wie einzelne Abschnitte (jeglicher Gliederung: Phrasen, Paragraphen, usw.) voneinander artikuliert sind: Eine Kadenz übermittelt Informationen an den Hörer über den Verlauf des Stückes und was noch zu erwarten ist. (Natürlich erfüllt die Weiterentwicklung nicht immer die vorangegangenen Erwartungen.) Während noch ausführlich auf die formellen Auswirkungen verschiedenster Arten der Interpunktion im 2. Teil dieses Kapitels eingegangen wird, ist es erst einmal ausreichend zu erwähnen, dass offene Kadenzen einen großen Anteil an der Spannungserzeugung haben, weil sie eindeutige Erwartungen hervorbringen und, durch Definition, hervortretend platziert sind.

#### **4) Bezugspunkte**

Um es dem Hörer zu erleichtern, die Musik vollständig zu verstehen, ist es wichtig, das Werk mit erkennbaren Bezugspunkten zu versehen, welche außerdem helfen alles miteinander zu verbinden. Es kann passieren, dass der Hörer den Faden verliert, wenn die Musik zu lange voranschreitet, ohne sich dabei auf vorhergegangenes, bereits vertrautes Material zu beziehen. Motive und Themen kommen oft dieser Aufgabe nach. Diese Bezugspunkte sollten deutlich und einfach zu verstehen sein; aufwändige motivische und harmonische Beziehungen in einer weniger wichtigen Stimme sind nicht effektiv.

Mittel um solche Bezugspunkte zu verdeutlichen, beinhalten:

- Vor einem Bezugspunkt anzuhalten.

4. Streichquartett, 2. Satz: Das Wiederkehren zur originalen Idee in Takt 113, wirkt durch die vorhergehende Pause deutlich ausdrucksstärker.

(Beispiel) Chopin, Etüde Op. 25, Nr. 2: Das Hauptthema wird am Anfang vorgestellt. Jeder Wiederholung (Takt 20, Takte 50-51), geht eine Art Zögern voraus, wobei die linke Hand pausiert und die rechte Hand sich um die ersten zwei bis drei Noten des Hauptthemas bewegt. Diese Vorbereitung macht auf die Wiederholung aufmerksam.

- Eine Steigerung in den Bezugspunkt.

4. Streichquartett, 1. Satz: Das Erreichen des Themas in den Takten 35-6 wird stark verdeutlicht, durch die vorhergehende, ansteigende Sequenz.

(Beispiel) Bartok, Orchesterkonzert, 1.Satz, Nr. 76: Das Erreichen des Themas wird durch ein langes crescendo, welches den ersten Teil des Motivs über ein Leitton Orgelpunkt vorbereitet und sich mit Hilfe des Orchesters steigert, vorbereitet.

- Eine ungeahnte Überraschung oder einen Akzent am Bezugspunkt.



*Fantasie und Fuge für Orgel: Das plötzliche Erreichen des Orgelpunkts, forte, nach der vorhergegangenen leisen Musik, erzeugt eine ungeahnte Überraschung, welche die Rückkehr zum Hauptthema signalisiert.*

*(Beispiel) Mahler, 9. Sinfonie, 4. Satz, Takt 49: Die Rückkehr der Hauptidee wird durch eine überraschende Veränderung der Dynamik und Textur, sowie dem Einstieg des lauten Horns, in Kraft gesetzt.*

## 5) Höhepunkt

Es ist nicht ausreichend, die Weiterleitung des vorangegangenen Materials nur in einem zusammenhängenden Fluss wiederzugeben, sondern diesen darüber hinaus zu intensivieren. Dieser Prozess der Intensivierung verleiht Dynamik und Ausrichtung. Der Höhepunkt ist stellvertretend für die dynamische Erfüllung.

Der Höhepunkt ist der Punkt, an dem die maximale Intensität einer Phrase, eines Abschnittes oder eines gesamten Satzes, erreicht wird. Die Musik erlangt den emotionalen/dramatischen Höhepunkt.

Die Intensität des Höhepunktes ist proportional zu der Länge des vorhergegangenen Anstiegs und der Dauer des Höchststandes, sowie die Stärke des Akzents (relativ), im Vergleich zur musikalischen Umgebung.

Höhepunkte durchlaufen drei Phasen: eine Vorbereitung, einen abschließenden Akzent und eine Auflösung.

### Vorbereiten von Höhepunkten

Eine der wichtigsten Faktoren zur Bestimmung der Intensität eines Höhepunktes, ist die Vorbereitung. Je länger und spannungserzeugender die Vorbereitung ist, desto aufregender wird der Höhepunkt.

Mittel um zum Höhepunkt aufzubauen, beinhalten:

- Crescendos (so gebräuchlich, dass ein Beispiel nicht notwendig ist)
- Schneller werden (oben)
- Ansteigende Stimmen

(Beispiel) Dukas, *Der Zauberlehrling*: zwei Takte vor Nr. 2: Flöten, Streicher und Harfe bereiten den Höhepunkt, eine Wiederkehr zum Hauptthema, mit einer ansteigenden Sechzehntel Notenfolge vor.

- Erweitern des Registers

(Beispiel) Bartok, *Orchesterkonzert*, 1. Satz, vor Nr. 76: Dieses Beispiel, was schon einmal erwähnt wurde, erreicht den Höhepunkt wobei ein immer größer werdendes Register beansprucht wird.

- Ansteigende harmonische Spannung.

(Beispiel) Bruckner, *9. Sinfonie*, 3. Satz, Takt 173 und weitere: In diesem enormen Spannungsaufbau werden chromatische Sequenzen und immer reichhaltigere Harmonien eingesetzt, um zum Dissonanten Höhepunkt (Takt 199 und weitere) zu gelangen.

- Ansteigende Verdichtung der Textur.

(Beispiel) Dukas, *Der Zauberlehrling*: Das Orchester verdichtet sich in Etappen. Im dritten Takt nach Nr. 17 ist die Textur dünn, mit vielen Pausen, staccato Artikulation und pizzicato Streichern; Um Nr. 19 herum sorgen die Harfe und ansteigende Notenfolgen für Bewegung; ab Nr. 20 treten die Tonleitern immer häufiger auf und die Textur wird undurchschaubarer; von 4 bis 7 Takte nach Nr. 20 wird der Rhythmus aufwändiger und Sechzehntel Notengruppen kommen hinzu. Trompeten und Kornetts werden aktiver und die Textur ist generell dichter. Die Sechzehntel Noten verstärken sich bei Nr. 21 und bereiten den Höhepunkt (Nr. 22) vor, der noch durch das Glockenspiel besonders hervorgehoben wird.

Diese Mittel können auch zusammen und in verschiedenen Kombinationen angewandt werden.

The image displays two systems of musical notation for Dukas's 'The Sorcerer's Apprentice'. The first system, starting at measure 56, features a sparse texture with staccato articulation and pizzicato strings. The second system, starting at measure 62, shows a dense texture with chromatic sequences and a crescendo leading to a climax. The notation includes various dynamics such as *mf*, *ff*, *pp*, and *dim.*, as well as articulation marks like *stacc.* and *pizz.*

2. Streichquartett, *Elegie*: Der Höhepunkt in Takt 66 wird durch das Erweitern des Registers, Verdopplungen (Oktaven in Violinen) und ein Crescendo, vorbereitet.

Für besonders wichtige Höhepunkte kann es effektiv sein, den Aufbau in aneinander folgenden Phasen zu gestalten.

4. String Quartett, 1. Satz: Der Aufbau des Höhepunktes des gesamten Stückes geschieht in aneinander folgenden Phasen. Die erste Phase erreicht ihren Höhepunkt in Takt 135, die zweite in

Takt 137, zwei kleinere in den Takten 138 und 139 und die letzte, zum Höhepunkt führende, in Takt 142.

### **Der abschließende Akzent**

Ein Höhepunkt erreicht seine Vollständigkeit, in dem er mit einer besonderen Betonung gipfelt. Diese Betonung repräsentiert oft ein Extrem, in einem oder mehreren Aspekten der Musik: Rhythmus, Lautstärke, usw. Die Bedeutung und Intensität des Höhepunktes wird durch die Anzahl der musikalischen Elemente, welche gleichzeitig ihr Extrem erreichen, bestimmt.

*In einem vorherigen Beispiel (2. Streichquartett), wird der Höhepunkt durch ein neues Motiv (in zweiunddreißigstel Noten), welches zum ersten Mal in dem Satz auftritt, gekennzeichnet.*

*(Beispiel) Bruckner, 9. Sinfonie, 3. Satz, Takt 206: Der Höhepunkt dieser Passage – der Höhepunkt des gesamten Satzes -, wird durch eine Kombination aus dissonanter Harmonik, komplizierten Rhythmus und Orchestration (Vier Stufen: Sextolen - Achtelnoten in den Hörnern und höheren Windbläsern; zweiunddreißigstel Notenfolgen in den Violinen; lange gehaltene Noten in den Tuben; und die punktierte Notenfolge in den Bass Instrumenten), Lautstärke (fff) und einen sehr langen Aufbau erzielt.*

### **Die Auflösung**

Wenn sich das Abfallen ungefähr in gleicher Länge und Gewicht zum Aufbau bezieht, so wird ein Gefühl von Entspannung ausgelöst.

*(Beispiel) Brahms, 1. Streichquartett, 1. Satz, Takt 236 bis zum Schluss. Der Höhepunkt der Coda (Takt 236) schwächt sich langsam, bis zur endgültigen Kadenz im Takt 260, ab. Dieses Abschwächen, welches sogar länger als der Aufbau (Takte 224-235) ist, trägt zu der friedlichen Stimmung am Ende des Satzes bei.*

Ist das Abschwächen deutlich schneller, entsteht ein Gefühl von Unvollständigkeit, welches wiederum benutzt werden kann, um weitere Spannung zu erzeugen.

93

99 *allarg.* *a tempo* *ff*

*allarg.* *a tempo* *ff*

103 *rit.* *Poco Meno Mosso* *dim.* *p* *pp*

Sonate für Cello und Klavier: Das Abfallen nach dem langen Aufbau (ungefähr 28 Takte lang; beginnt deutlich eher als das Beispiel) und Höhepunkt (Takte 102-6), beinhaltet keine vollständige Auflösung; was zur Folge hat, dass die Musik scheinbar weitergehen muss.

(Beispiel) Bruckner, 9. Sinfonie, 3. Satz, Takte 206-7: Im Anschluss an den enormen Höhepunkt, wird die Musik durch ein Pausieren und plötzliches **pp** weitergeführt, was den abschließenden Abschnitt des Satzes in einer spannenden Art und Weise einleitet.

# AUSSCHMÜCKUNG/WEITERFÜHRUNG, Teil 2

Wie kann es der Komponist schaffen, dass trotz ansteigender Länge des Werkes, die Struktur verständlich bleibt?

## Rangfolge

Größere musikalische Form ist hierarchisch: eine zufriedenstellende größere Form kann nicht durch eine Aneinanderreihung kleinerer Formen erschaffen werden. Das Einteilen in Abschnitte, sowie das Auftreten markanter Bezugspunkte, erleichtert die Interpretation und das Auffassen größerer Mengen an musikalischer Information. Einige Unterteilungen, Bezugspunkte und Höhepunkte wirken oft bedeutsamer als andere, wodurch eine natürliche Rangfolge erschaffen wird.

Die Verbindung von Abschnitten und Teilabschnitten setzt die Anwendung verschiedener Methoden der Überleitung voraus, um, in einem längeren Werk, die Funktion und relative Bedeutung der einzelnen Abschnitte zu verdeutlichen. Um das gesamte Werk, durch ein Zusammenfassen bedeutsamer Bezugspunkte, zu vereinen (was sich durchaus über mehrere Abschnitte hinweg ausdehnen kann), müssen diese Bezugspunkte ausreichend verdeutlicht werden.

Im weiteren Verlauf werden nun diese Belange ausführlicher erläutert, wobei von der Gliederung des vorangegangenen Kapitels Gebrauch gemacht wird.

## 1) Musikalischer Verlauf

### a) Gliederung in Abschnitte, zur Verständlichkeit größerer Formen.

Die Notwendigkeit des zusammenhängenden musikalischen Verlaufes wurde bereits erläutert. Vielmehr geht es nun um die Anwendung von Gliederung und Überleitung in größeren Werken.

Eine Gliederung in Abschnitte dient hauptsächlich der einfacheren Verständlichkeit des gesamten Werkes.

In einer hierarchischen musikalischen Struktur, werden die Ideen besonders durch die jeweils ausgewählte Kadenz der einzelnen Abschnitte, vermittelt. Die Kadenz ist von besonderer Wichtigkeit, da die, von ihr ausgehenden, Anhaltspunkte dem Hörer helfen, das Gesamtwerk verständlicher zu machen.

Kadenzen sind ihre Abschlusskraft entsprechend eingeteilt. Während die Einzelheiten der

Interpunktion, wie sie in der tonalen Harmonik vorkommen, nicht getreu in atonale Kontexte übermittelt werden können, ist es durchaus möglich, die verschiedenen Arten der Interpunktion zu verallgemeinern. Es folgen nun die üblichen, bekannten Kadenz mit Vorschlägen um ähnliche Effekte in atonalen Kontexten zu erzielen.

- Schlusskadenz: Ende. Alle musikalischen Elemente verbinden sich, um auf Abschluss zu verweisen. Beispiele gibt es reichlich, besonders am Ende eines Satzes.

*(Beispiel) Elliot Carter, Symphony of Three Orchestras: Der finale Höhepunkt des Werkes (Takt 383) wird von einer Reihe, bis in das tiefste Register abfallender, Phrasen gefolgt. Die Phrasen werden nach und nach lückenhafter, das Orchester wird schwächer und die Resonanz des letzten Klavierakkordes (Takt 388) klingt langsam aus.*

- Offene Kadenz: Eindeutige rhythmische und harmonische Interpunktion („Atmen“), kombiniert mit mindestens einem musikalischen Element (Melodie, Rhythmus, Klangfarbe, usw.), das als nicht aufgelöst verweilt. Ein Beispiel im atonalen Kontext wäre, wenn ein Instrument des Orchesters gegen Ende eines Diminuendo, ein Crescendo starten würde.

*Sonate für Viola und Klavier: Die Kadenz im Takt 17 (gefolgt von einer Pause), wird durch eine halbtonartig-abfallende Notenlinie der Viola und einem ‚Leitton‘ Effekt des Klaviers, hervorgerufen. Nichtsdestotrotz endet die Kadenz auf einem Auftakt und ist demzufolge eindeutig harmonisch unvollständig.*

*(Beispiel) Debussy, Pelléas et Mélisande, 1. Akt, Takte 6-7: Die Melodie der Holzbläser endet, allerdings signalisiert der fortlaufende, leise Paukenwirbel, dass die Musik noch nicht vollständig zum Abschluss gekommen ist.*

- Falsche Kadenz: In tonaler Harmonik auch ‚Trugschluss‘ genannt, beruht auf dem Grundsatz, wonach eindeutige Bestimmtheit durch eine überraschende Weiterentwicklung vermieden wird. Zuerst wird eine Erwartung erschaffen, dann aber **nicht** wie erwartet

aufgelöst. In einem atonalen Kontext könnte zum Beispiel eine lange abfallende Notenlinie in einem plötzlichen Richtungswechsel münden.

Sonate für Cello und Klavier: Der Orgelpunkt im Bass (D), sowie die steigenden Notenlinien im Cello (Takt 130-4) und Klavier (Takt 103-3), weisen auf einen Höhepunkt/eine Auflösung hin. Das Beharren auf Fis (Takt 134) im Cello, lässt ein hohes G im darauffolgenden Takt vermuten. Auch wenn das G erreicht wurde, so taucht es doch im falschen Register auf. Auch die fortlaufende Klavierspür vermindert die Abschlusskraft der Kadenz.

(Beispiel) Strawinsky, *The Rake's Progress*, 3. Akt, 1. Szene, ab Nr.9: Ein humorvoller Effekt wurde erschaffen, indem die Figur (Baba the Turk) ihre Cadenza, aus der vorangegangenen Szene, fortführt. Entgegen der Erwartung, die leise, abfallende Spur zu beenden, wird sie plötzlich in einem lauten und verärgerten Aufschrei katapultiert.

- Ruhepunkt: Hört mitten in der Phrase auf, ähnlich einer Unterbrechung im Gespräch.

Sonate für Cello und Klavier: Das Abstoppen im Takt 143 ist abrupt und eindeutig kein Abschluss.

*Hingegen führt es zu einer neuen Idee im Cello (pizzicato) ab Takt 144.*

*(Beispiel) Strawinsky, The Rake's Progress, 2. Akt, 1. Szene, Vier Takte nach Nr.9: Die abfallende legato Sequenz kommt, mit einem staccato Akkord, zu einem abrupten Anhalten, ohne harmonischen Ausgleich geschaffen zu haben. Dadurch wird ein Effekt der Unterbrechung erzielt.*

## **b) Überleitung**

Das Problem

Wie bereits beschrieben, ist es ein fundamentales Problem aller Kompositionen, eine natürliche Überleitung zu erschaffen. Wir werden uns demzufolge nun der Gestaltung reichhaltiger Überleitungen, als eigenständige Abschnitte, widmen. Solche Abschnitte sind naturgemäß instabil und treten als, sich entwickelnde, Passagen auf, um andere, stabilere, Ideen zu verbinden.

Die Schwierigkeit, überzeugende Überleitungen zu erschaffen, liegt darin, einen Ausgleich zu finden, zwischen denen, sich verändernden Dingen und der Zeit die dafür zur Verfügung steht. Je nachdem wo sich die Überleitung in der Gesamtform befindet, muss sie entweder schnell ausgeführt werden oder kann langsam Voranschreiten. In beiden Fällen ist es das Ziel, die neue Idee überzeugend vorzubereiten und die Verbindungstelle zu überdecken. (Dieser wichtige Prozess des Überdeckens wird in musikalischen Analysen oft verkannt.)

In der Regel sollten sich mehrere Überleitungen innerhalb eines Satzes in Ausführung und Proportion nicht zu sehr ähneln (zu berechenbar erscheinen). Es wäre besser, wenn sie in unterschiedlicher Gestaltung vorkommen. Überleitungen haben einen wesentlichen Anteil an der spürbaren Entwicklung der Musik, demzufolge tragen Vielfalt und Feingefühl bei deren Konstruktion eine wichtige Rolle für die Bedeutung und den Fluss der Komposition.

Bestimmte Ausführungen der Überleitung:

Die Überleitung ist wie ein Brücke: sie ist auf der einen Seite mit der alten Idee verbunden und auf der anderen Seite mit der Neuen. Die Brücke führt gezielt und sukzessive von einer Idee zur anderen. Durch das Vergleichen verschiedenster Eigenschaften, wie zum Beispiel Melodik, Struktur, Harmonik, Register, Klangfarbe, Rhythmus, usw., ist es möglich, die Entfernung zweier musikalischer Ideen zu bestimmen. Je mehr Bestandteile sich unterscheiden, desto gegensätzlicher werden die Ideen klingen und umso mehr Phasen werden benötigt, um eine sukzessive Überleitung zu erschaffen. Da es relativ einfach ist, den Hörer unbeabsichtigt zu überraschen (der häufigste Fehler unter Anfängern!), wird nun besonders auf die verschiedensten Methoden einer langsam-fortschreitenden Überleitung eingegangen.

- Allmähliche Entwicklung: Die Überleitung wirkt wie eine Brücke, als mehr oder weniger eigenständige, komplett ausgearbeitete Passage. Nachdem der Komponist die Hauptunterschiede der beiden, zu verbindenden, Ideen ermittelt hat (wie oben beschrieben),

muss als nächstes ein stufenweises Fortschreiten erarbeitet werden. Sobald besondere Unterschiede in mehr als nur einem musikalischen Element auftreten, ist es am besten, eines nach dem anderen zu verändern. Zum Beispiel empfiehlt es sich, Rhythmus und Register nicht zugleich zu verändern. Auch wenn die Regel nicht unumschränkt ist, ist sie doch prinzipiell hilfreich, indem sie dem Komponisten dabei unterstützt richtig einzuschätzen, an welchen Stellen eine Überleitung verkürzt oder verlängert werden sollte, um einen glatteren Effekt zu erzielen. Das Resultat ist vergleichbar mit einer Runde Stille Post: Veränderungen sind an den Zwischenstationen einfach zu verfolgen, aber das Endresultat kann sich sehr weit von der Grundidee entfernt haben.

3. Streichquartett: Ab der elidierenden Kadenz im Takt 115, schreitet die Musik in schrittweisen Abschnitten einer kulminierenden Darbietung des Hauptthemas, im Takt 123, entgegen. Die Violinen (Takt 116), stoßen mit einem, sich wiederholenden Halbtonmotiv in Achtelnoten, dazu, welches den Anfang der Viola Figur (einen Takt vorher) imitiert. Danach leitet das pizzicato Cello einen schnelleren, Triolen-Rhythmus ein (Takt 118). Die Triolen entwickeln sich zu gebrochenen Akkorden im Takt 119 und weiten sich danach zu Sechzehntelnoten, im Takt 120, aus. Diese Sechzehntelnoten beginnen anzusteigen, melodischer zu werden (Takt 122) und die Kontur aus dem Takt 123 zu antizipieren. Abschließend überlappen sie (Viola) mit der Ankunft des Themas, auf dem melodischen Höhepunkt, im Takt 123. Es muss sich nur vorgestellt werden, Takt 123 direkt nach Takt 115 zu platzieren, um festzustellen, wieviel Material tatsächlich durchquert wurde.

(Beispiel) Beethoven Quartett, Op. 131, 4. Satz, ab dem zweiten Allegretto (eine Vorbereitung der 8. Variation, welche sich durch Triller der 1. Violine und dem Hauptthema in Oktaven, durch die 2. Violine und Viola, charakterisiert.): Die Triller entwickeln sich allmählich aus dem vorangegangenen Motiv der 1. Violine. Zu Anfang beruht sich das Motiv auf eine Note: E. Danach glättet sich der Rhythmus durch den Wegfall der Viertelnoten und die kleine Sekunde entwickelt sich zu einer

großen Sekunde (E-F#). Abschließend gleicht sich der Rhythmus an und die, sich wiederholenden, Noten fallen weg; der Triller findet sich als Beschleunigung ein. Weitere Triller verfallen dann in den Hauptteil der Variation.

- Wiederholung mit neuer Richtung: Dieser Ableger der Periodenstruktur (Frage/Antwort), besteht aus einer, sich wiederholenden Phrase, welche sich aber bei der zweiten Aufführung in eine andere Richtung bewegt. Die Wiederholung, welche die neue Phrase einleitet, verschafft Zusammenhalt. Diese Methode ist in klassischen Sonatensätzen weit verbreitet, besonders nach Verlassen des ersten Themas.

109 Ancora Meno Mosso ♩ = 60

Ancora Meno Mosso ♩ = 60

Sonate für Cello und Klavier: Takt 111 imitiert Takt 109, orientiert sich dann aber in eine neue Richtung, was zu einer viel längeren Phrase führt.

(Beispiel) Beethoven, Quartett Op. 18, Nr.1, 2. Satz, Takt 14: Die Überleitung beginnt mit einer Reprise der Anfangsphase, welche dann schnell anfängt zu modulieren, anstatt harmonisch stabil zu bleiben.

- Antizipation: Um die Ankunft einer neuen Idee aussagekräftiger zu gestalten, antizipiert der Komponist, kurz vor dem tatsächlichen Beginn, einen Teil der Idee, wie zum Beispiel melodische Führung, rhythmisches Motiv, usw.

13 rit. ♩ = 90

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

18

3. Streichquartett: Kurz vor den Unterbrechungen der einzelnen Phrasen (Takt 16), antizipiert das Cello (pizzicato) die Begleitung des nächsten Abschnittes.

(Beispiel) Beethoven, Quartett Op. 132, Überleitung in den letzten Satz: Die Begleitung der 2. Violine (am Anfang des Letzen Satzes), wird durch die 1. Violine vorbereitet. Zunächst als Appoggiatura (10 Takte vor dem Allegro) und danach durch das Vortragen der gleichen Noten der 2. Violine (einen Takt vor dem Allegro).

- Elision: Die letzte Note der ersten Idee dient gleichzeitig dem Beginn der zweiten Idee. Demzufolge gibt es kein ‚Satzende‘ und der Hörer versteht erst im Nachhinein, dass das Ende des einen Abschnittes in Wirklichkeit auch der Anfang des Neuen war. Dies dient der Abschwächung des normalen ‚Atmung‘ Effekts einer Kadenz.

73 Adagio ♩ = 55

79 *con molto vibrato*

Sonate für Viola und Klavier: Das Gis auf dem Höhepunkt der ersten Phrase (Takt 79), ist auch gleichzeitig die erste Note der darauffolgenden, neuen Idee. Die Begleitung kündigt außerdem den neuen Abschnitt an.

(Beispiel) Berg, Lulu-Suite, Takt 244: Die letzte Note der Kadenz (das G am Ende des absteigen von Cello, Klavier und Harfe) wird durch die Bässe aufgenommen und wirkt als erste (Bass)Note der neuen Phrase.

- Überschneiden: Überschneiden unterscheidet sich von Elision durch den Einsatz des Kontrapunkts. Während Elision eine Verbindung durch gemeinsame Noten voraussetzt, macht das Überschneiden von Kontrapunkt Gebrauch, indem es eine neue Idee präsentiert, während die Vorherige beendet wird.

157 ♩ = 70

160

3. Streichquartett: Das Ende der Phrase, durch die 1. Violine (Takt 160), überschneidet sich mit dem

Anfang der Begleitung der nächsten Phrase in der Viola.

(Beispiel) Elliot Carter, *Symphony of Three Orchestras*, Takt 9: Während die schimmernde Textur des Anfangs langsam ausklingt, erklingen die Trompeten mit einer leisen Solopassage, ähnlich eines Liedes, welches sich in mysteriöser Art und Weise aus dem vorherrschenden Tumult heraus entwickelt.

- Wechsel: Anstatt einfach die erste Idee zu beenden und zur Zweiten überzugehen, ist es möglich, zwischen Teilen von beiden Ideen, sich mehrmals hin und her zu bewegen. Oft ist es auch hilfreich, allmählich die Länge der ersten Idee zu reduzieren und die der Zweiten zu verlängern.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 118, features a treble clef staff with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *pp subito*, *p*, and *pp*, along with a *rit.* (ritardando) marking. The piano accompaniment is shown in grand staff notation. The second system, starting at measure 123, includes tempo markings: *Piu mosso* (♩ = 60), *Allegro* (♩ = 115), and *rit.* It also features dynamic markings like *f* and *p*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Sonate für Viola und Klavier: Das Ende der lyrischen Phrase wird durch einen plötzlichen Übergang zur staccato Artikulation (Takt 121) markiert. Dies wird teilweise im Takt 122 wiederholt. Ein entgegengesetztes Thema wird im Takt 123 durch die Viola eingesetzt, gefolgt (Takt 125) von einer Imitation des Materials aus Takt 121. Abschließend übernimmt das neue Thema komplett. Der Wechsel vertuscht die Verbindungsstelle und verschafft Kontinuität.

(Beispiel) Schostakowitsch, 15. Sinfonie, 4. Satz, Takte 1-17. Die Einleitung des Satzes führt zu einem wichtigen Thema (Takt 14) in den Violinen. Die Kontur der ersten drei Töne des Themas werden durch pizzicato Bässe (zuerst in den Takten 5-6 und dann wieder in den Takten 11-12) vorbereitet. Beachten sollte man auch die Elision, zwischen der letzten Aussage der Einleitungsidee (eine Anlehnung an Wagner) und der Violinphrase.

- Höhepunkt als Auslöser zur Veränderung: Zum Beispiel kann ein Crescendo (oft als steigende Sequenz ausgeführt) überleitend in eine neue Idee kulminieren. Dieser Höhepunkt dient als **Wendepunkt**: die Neuartigkeit liefert einen psychologischen Aufschwung und dient als Akzent um den vorangegangenen Aufbau zu verwirklichen.

The image displays two staves of a piano score. The top staff begins at measure 78 with a series of triplets in the right hand and a single note in the left hand. A crescendo hairpin spans across measures 78, 79, and 80. At measure 81, the music changes significantly: the right hand features a complex, multi-measure rest followed by a new melodic line, and the left hand has a different rhythmic pattern. Above measure 81, the tempo marking 'poco allarg.' is present. Above measure 82, the tempo marking 'Poco Meno Mosso' with a quarter note equal to 62 is shown. The dynamic marking 'pp' (pianissimo) is placed below measure 82. The bottom staff continues the accompaniment with similar changes at measure 81.

*Klaversonate: Nach einem Sequenzartigen Ansteigen, pausiert die Musik auf dem Höhepunkt des Anstiegs (Takt 81). Die kulminierende Note des Höhepunktes entwickelt sich zur ersten Note des entgegengesetzten Themas. Die ansteigende Notenlinie und das Crescendo bauen Spannungen auf, welche im neuen Abschnitt aufgelöst werden, allerdings auf überraschende Art und Weise.*

*(Beispiel) Beethoven, 5. Sinfonie, Übergang zwischen dem 3. Und 4. Satz: Der Aufbau in das Finale, durch eine lang aufsteigende Sequenz und dem Orgelpunkt der Dominante, erzeugt große Spannungen, welche durch das Eintreten des finalen Hauptthemas aufgelöst werden. Beachtenswert ist, dass Beethoven eindeutig vermeidet, das Crescendo schon vor dem allerletzten melodischen Anstieg hinzuzufügen. Dadurch gelingt es ihm ein größeres Maß an Spannungen zu erzeugen.*

- Unterbrechung: Eine interessante Methode der Überleitung besteht darin, die erste Idee unvollständig zu lassen. Anstatt die Musik zu vervollständigen, wird sie abrupt, meist durch einen perkussiven Anschlag, unterbrochen. Durch die Unterbrechungen werden Spannungen erzeugt. Diese Methode der Unterbrechung hat auch zur Folge, dass die unterbrochene Idee wahrscheinlich später im Werk wiederkehren wird, was sich besonders in größeren Formen als nützlich erweisen kann.

42 poco a poco con vibrato

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

44 ♩ = 70

*p* *f* *f* *f*

*sfpp* *pizz.* *p* *arco* *f* *p*

3. Streichquartett: Die energische Passage kommt im Takt 45 zu einer unerwarteten Unterbrechung durch das **sfpp** in der Viola. Die Unterbrechung ist gleichzeitig der Beginn des neuen, entgegengesetzten Themas.

(Beispiel) Strawinsky: Orpheus, letzter Satz: Das abrupte Abstoppen der Harfeneinlagen schließt jegliche Empfindung nach Abschluss aus.

- Komplettes Abstoppen und Neuanfang: Genau genommen handelt es sich hierbei, durch das plötzliche Auftreten, gar nicht um einen Übergang. Es ist eher wie ein Kapitel aus einem Roman zu betrachten, welches mit den Worten: „und dann ist etwas Unerklärliches passiert“, anfängt. Diese Methode ist nur als Spezialeffekt wirkungsvoll und selbst dann sparsam anzuwenden. Wird es öfter als ein- oder zweimal in einem Satz angewandt, hat es ein Abschwächen der Kontinuität zur Folge.

(Beispiel) Beethoven, Sonate Op. 10, 1. Satz, Ende des 1. Themas.

## 2) Starke Kontraste

in seinem Buch "Die Grundlagen der musikalischen Komposition", spricht Arnold Schönberg von dem "Antrieb durch Kontrast".

Es besteht ein Zusammenhang zwischen der Stärke des benötigten Kontrasts (zum

Spannungserhalt) und der Länge des Stückes. Normalerweise gilt: größere Kontraste erzeugen längere Weiterführungen. Oder anders ausgedrückt, nach einer längeren Passage in einer bestimmten Ausführung wird ein deutlicher Kontrast benötigt, um eine spätere Wiederaufnahme zu ermöglichen. Während es in einem Abschnitt eines kleineren Stückes ausreicht, in eine benachbarte Tonart zu modulieren, benötigt ein größeres Werk einen stärkeren Kontrast, einschließlich Orchestration, Textur, Register, Tempo, usw.

Durch die folgenden Methoden, sowie Kombinationen aus ihnen, kann Kontrast zwischen einzelnen Abschnitten erzeugt werden:

- Ändern der Ausführung durch:
  - Thematisch/Motivisches Material.
  - Harmonischen Rhythmus.
  - Orchestration, Textur.
  - Register.
- Wesentliches Verändern der Dauer der Abschnitte.
- Veränderung der internen (Phrasen) Gestaltung.

*(Beispiel) Brahms, Klarinettenquintett, Takt 25: Der neue Abschnitt beginnt abrupt mit einem stark betonten Akkord und der Einführung eines, vorher nicht gehörten, punktierten Rhythmus. Der harmonische Rhythmus ist nun deutlich schneller und beinhaltet Synkopierungen. Ein weiteres Motiv, bestehend aus 16tel Triolen, wird auch noch hinzugefügt (Takt 28).*

### **3) Erzeugen von Spannungen über einen längeren Zeitraum**

Wie bereits erwähnt, sind Spannungen in allerlei Formen nützlich. Der Hauptunterschied ihrer Anwendung bei größeren Formen, beruht auf die jeweilige Bedeutung der unvollständigen musikalischen Gesten.

Wie bereits oben beschrieben, erzeugt das schlagartige Unterbrechen und späteres Weiterführen einer Idee starke Spannungen.

Es ist durchaus möglich, eine musikalische Idee mehrfach, in einer größeren Form, zu unterbrechen und dann wieder neu zu starten. In diesen Fällen wirkt die Unterbrechung zunächst oft merkwürdig, wird aber mit Verlauf des Satzes immer ausdrücklicher.

*(Beispiel) Beethoven, 8. Sinfonie, Finale: Das Hauptthema, in F-Dur, gerät durch das überraschende Des leicht ins Holpern. Dies wiederholt sich mehrmals im Verlauf des Satzes. Allerdings wird das Des, bei dem letzten Auftreten, enharmonisch in das Cis verwandelt und leitet dadurch einen dramatischen Exkurs in die entfernte Tonart Fis-Dur ein.*

### **4) Bezugspunkte über längere Strecken**

Abrunden: in größeren Formen gewinnt das Prinzip der Bezugspunkte an Bedeutung, da es sich buchstäblich um Wiederholungen ganzer Abschnitte handelt.

Die Vertrautheit mit der Reprise kann noch verstärkt werden, indem sie identisch zur originalen Passage anfängt und Variationen erst später eintreffen. Je buchstäblicher die Wiederholung, desto einfacher hat es der Hörer den Zusammenhang festzustellen.

Eine solche Reprise könnte:

- sich in eine neue Richtung bewegen, oder
- eine Wiederkehr zur Beständigkeit erzeugen. (Diese Aufgabe wird ausführlicher in dem Kapitel „Ende“ erläutert.)

*(Beispiel) Tschaikowsky: Serenade in C-Dur, Op. 48, 1. Satz: Die Einleitung kehrt zum Ende des Satzes zurück (Takt 275). Allerdings wird sie im Takt 289 unterbrochen und ändert die Richtung, was ein Verstärken der finalen Kadenz zur Folge hat.*

## 5) Abstufungen des Höhepunktes

Auf das Prinzip der Höhepunktgestaltung wurde bereits eingegangen. Nun ist es an der Reihe sich damit zu befassen, wie sich mehrere Höhepunkte (in größeren Formen) zueinander verhalten.

Normalerweise kommen mehrere Höhepunkte, unterschiedlicher Intensität, innerhalb eines Satzes vor. Der kraftvollste dieser Höhepunkte erklingt oft gegen Ende des Satzes, dies hat folgende Ursachen:

- Die Intensität des Höhepunktes verhält sich proportional zu der Länge des Aufbaus und der eigentlichen Dauer; der kraftvollste Höhepunkt benötigt die längste Vorbereitung.
- Der Hörer benötigt, unterbewusst, vergleichbare Bezugspunkte, um bestimmen zu können, wann es sich um den stärksten Akzent handelt. Dadurch ergibt sich die Notwendigkeit von mehreren vorangegangenen Höhepunkten.
- Sobald der intensivste Punkt erreicht ist, wird es schwierig das Werk längerfristig interessant zu gestalten.
- Es ist hilfreich mehrere Höhepunkte so zu gestalten, dass sie nach und nach an Intensität gewinnen. Dadurch wird der Hörer bewusst auf die Zusammenhänge der Form aufmerksam gemacht und nimmt diese dann, sozusagen, aus der Vogelperspektive wahr. Außerdem unterstützt dies die allgemeine Aufnahmefähigkeit und das Verständnis des Hörers, im Hinblick auf das gesamte Werk.

*(Beispiel) Beethoven, 7. Sinfonie, 1. Satz: Beachtenswert ist, wie der Aufbau des finalen Höhepunktes (beginnend ab Takt 401) der längste des gesamten Satzes ist und auch, wie, nach Abschluss des Crescendos (Takt 423), die Intensität der Musik bis zum Schluss aufrechterhalten*

wird.

*(Anmerkung: Die letzten vier Aspekte der größeren Form – Erzeugen von stark unterschiedlichen Abschnitten, Spannungsaufbau über längeren Zeitraum, Bezugspunkte über längere Strecken und Abstufungen des Höhepunktes – sind allesamt, dadurch, dass sie sehr lange und detaillierte Auszüge bräuchten, unmöglich hier bildlich zu veranschaulichen.)*

# ENDE

## Wie kann der Komponist es schaffen, das Stück bedeutungsvoll zu beenden?

Ein zufriedenstellendes Ende zu erzeugen ist eine der schwierigsten Notwendigkeiten der musikalischen Form. Da das Ende als Teil des gesamten Satzes zur Geltung kommt, sind die Gegebenheiten die es beeinflussen sehr komplex, denn: das Ende muss den Hörer auf mehreren strukturellen Ebenen gleichzeitig zufriedenstellen. Es muss außerdem alle, noch ausstehende, rhythmische, motivische, dynamische und melodische Impulse auflösen und abschließen können.

Als erstes wird in diesem Kapitel die Frage der Auflösung untersucht. Danach wird noch etwas zur Coda, als eigenständiger Abschnitt, erörtert. Abschließend wird sich mit einigen typischen Methoden, den Abschluss zum Ausdruck zu bringen, auseinandergesetzt.

Das Ende ist in der musikalischen Form deshalb besonders wichtig, da es dazu neigt, beim Hörer einen bleibenden Eindruck zu hinterlassen.

In diesem Kapitel werden weniger Beispiele zur Veranschaulichung beigelegt, da die wenigen, beschriebenen Methoden sehr weit verbreitet vorkommen.

## Auflösung: das Hauptproblem

Die Schlusskadenz muss vollständig ausgeführt werden. Sie muss den Eindruck vermitteln, dass alle musikalischen Elemente, auf lokaler Ebene und auch auf das gesamte Werk bezogen, abgeschlossen sind.

Genauer betrachtet, muss die Kadenz folgende Elemente zum Abschluss bringen:

- die Harmonik.
- die Melodieführung.
- den Rhythmus.
- die Dynamik.

Die Auflösung dieser Elemente muss eindeutig sein, denn ein Weiterführen durch Neuartigkeit würde vermuten lassen, dass die gesamte Form noch nicht beendet ist.

*(Beispiel) Prokofjew, 9. Klaviersonate: Am Ende der ersten drei Sätze stimmt eine finale Phrase das Thema des nächsten Satzes an. Der letzte Satz wiederholt danach das Hauptthema des ersten Satzes. Der dadurch entstandene Effekt erzielt ein Zusammenfügen aller Sätze zu einem großen*

*Ganzen.*

## **Abrunden**

Im Hinblick auf die gesamte Form können sich Bezugspunkte zu, mehr oder weniger genauen Wiederholungen ganzer Abschnitte, ausweiten. Eine derartig hervorstechende Reprise unterstützt nicht nur den Hörer sich im Werk zu orientieren, sondern trägt auch wesentlich, durch ein Abrunden der Form, zum Abschluss und einer damit verbundenen Stabilität bei. Da das Material schon bekannt ist, entsteht eine gewisse Entspannung im Werk: das Zuhören wird erleichtert.

## **Das Ende zum Ausdruck bringen**

Da manche musikalischen Gesten sich eher als Anfang eignen, gibt es wiederum auch Andere, die eher zum Abschluss hindeuten. Normalerweise repräsentiert das Ende ein Extrem im Werk, entweder mit maximaler oder minimaler Intensität. Diese Extreme vermitteln das Gefühl, dass es nicht mehr weitergehen kann; sie tragen zur Vollendung des Werkes bei.

Die zwei meistverbreitenden Arten, das Ende zum Ausdruck zu bringen, sind: der Höhepunkt und das Ausblenden.

### **Höhepunkt**

Hier markiert das Ende den größten und imposantesten Höhepunkt des gesamten Stückes, indem es mehrere musikalische Elemente – Rhythmus, Dynamik, Register, Orchestration, usw. – gleichzeitig ins Extreme treibt.

Zu beachten ist der Unterschied zwischen einem Höhepunkt als Abschluss und einem internen Höhepunkt: ein interner Höhepunkt darf nicht abschließend wirken, denn der Satz soll ja nicht beendet werden. Demzufolge sollte der interne Höhepunkt signalisieren, dass noch mehr geschehen wird. Zum Beispiel: eines oder mehrere Elemente behalten ihren Impuls, nach dem stärksten Akzent, bei; Auflösung ist unvollständig (relativ zum vorangegangenen Spannungsaufbau); das Ziel fällt im Vergleich zur Vorbereitung zu kurz aus; der Höhepunkt wird durch Neuartigkeit gefolgt.

Ein abschließender Höhepunkt hingegen signalisiert, mit dem Abrunden aller musikalischen Elemente, ein eindeutiges Ende.

219

229

6. Sinfonie, Finale: Bis zum Schluss beinhaltet jegliches Abstoppen der Musik mindestens ein Element, welches nicht aufgelöst wird, z.B. ein akzentuierter Aufschlag, ein nicht zufriedenstellendes Crescendo, eine dissonante Harmonie. Nur in dem allerletzten Takt des Stückes werden **alle** Aspekte der Musik aufgelöst. Die abgebildete tutti Passage ist laut und langwierig; es gibt in der gesamten Sinfonie keinen vergleichbaren Höhepunkt.

## Ausblenden

Ausblenden bedeutet, die Musik ausklingen zu lassen: rhythmische Aktivitäten lassen nach; die Textur wird zunehmend dünner; oft schreitet die Musik dabei in das höchste oder tiefste Register.

202

rall.

205

*Klaversonate: Nach dem Höhepunkt (Takt 202) lösen sich die Harmonien in langsame, statische Tremolos, an beiden Extremen des Klaviers, auf. Nachdem das tiefe Register entweicht, kommt der gesamte Rhythmus endlich zum Stillstand. Auch wenn es sich nicht um ein tonales Stück im klassischen Sinne handelt, bewegt sich der Bass doch entsprechend einer üblichen, tonalen Kadenz (E-A-D).*

## Einige besondere Fälle

Manchmal fällt es schwer, Abschlüsse in eine, der oben genannten Kategorien, zuzuordnen. Jenseits der Grundvoraussetzungen für einen Abschluss, enden manche Werke in spektakulärster Art und Weise.

The image displays a musical score for orchestra, spanning measures 470 to 476. The score is organized into two systems. The first system (measures 470-475) includes staves for upper strings, upper woodwinds, upper brass, lower woodwinds, lower strings, and percussion. It features tempo markings 'allarg.' and 'a tempo', and dynamic markings such as 'pp' and 'tutti'. The second system (measures 476) shows a harp part ('vib. (with hp.)') and a piano part ('hp.') with a 'tutti' marking and a final 'ff' dynamic.

*8. Sinfonie: Nach dem Höhepunkt des Werkes (Takte 472-5) fängt die Musik an langsam auszuklingen, bis die Harfe das Ausblenden leise unterbricht. Danach endet, völlig überraschend, ein plötzlicher, lauter Schlussakkord die Sinfonie. Diese Art des Abschlusses (inspiriert durch das Ende des 2. Akts von Wagner's Meistersänger) kann nur funktionieren, wenn dem leiser werden, eine laute Passage voranging.*

*(Beispiel) Mahler, 6. Sinfonie, 4. Satz: Der Hörer wird den Eindruck bekommen, dass das Ende als lauter Höhepunkt dargestellt wird. Es folgt aber eine, langsam fortschreitende, Diminuendo Passage, welche fast komplett zum Stillstand kommt. Schließlich gibt es nochmal einen kurzen, starken Akzent, bevor das Werk endgültig ausklingt. Es ist nicht schwierig, sich das Ende des Werkes an einen der genannten Stellen vorzustellen. Mahler geht aber einen Schritt weiter und unterstützt dadurch das Gefühl des finalen Abschlusses: es ist ihm gelungen, die Dramatik und Emotionalität der Musik noch einmal zu steigern.*

*(Beispiel) Berg, Wozzeck: Die Musik scheint hier einfach mittendrin aufzuhören. Es handelt sich aber um eine Oper, mit einer Geschichte, die Abschließung kommuniziert. Musikalisch gesehen gibt es aber trotzdem ein Verlangsamen des harmonischen Rhythmus' und ein Erreichen einer recht konsonanten Harmonie. Außerdem gibt es Gründe, in dem Plot der Oper, welche auf das offene Ende der Musik Einfluss haben: das Kind ist noch nicht in der Lage komplett zu verstehen, was genau passiert ist.*

## **Das Ende als gesonderter Abschnitt: die Coda**

Genau wie sich ein Anfang in einen eigenständigen Abschnitt ausweiten kann, ist es möglich, in einem Werk von gewissem Ausmaße, das Ende in eine Coda auszudehnen.

Die Aufgabe der Coda ist es, die Abschlusskadenz zu stärken und hervorzuheben. Die Coda festigt und bündelt den Eindruck des Abschlusses, oft durch folgende Mittel:

- einen verlängerten Aufbau (lauter und schneller werdend) zum Höhepunkt.

191

Presto ♩ = 130

Musical score for measures 191-196. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of 2+3 eighth notes. The instruments include strings (str.), woodwinds (ww.), brass (br.), and percussion (perc.). Dynamics include *f* and *ff*. A note is marked *br.* in the second system.

197

Musical score for measures 197-202. The score is in 2+3/8 time and continues the complex rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *ff*. A note is marked *str.* in the second system.

203

Musical score for measures 203-207. The score is in 2+3/8 time. Dynamics include *f* and *ff*. A note is marked *str. + ww.* in the second system.

208

Musical score for measures 208-212. The score is in 2+3/8 time. Dynamics include *f* and *ff*. Notes are marked *str.* and *br.* in the second and third systems.

3. Sinfonie, 1. Satz: Ab Takt 194 ist die Coda in einem schnelleren Tempo und durch kurze, unruhige Phrasen sowie einigen Crescendi zusammengesetzt, welche hohe Spannungen aufbauen, die dann wiederum erst durch das Tutti (Takte 223-7) aufgelöst werden.

- wiederholtes Kadenzieren.

(Beispiel) Beethoven, 5. Sinfonie, 1. Satz, Takte 491 bis zum Schluss.

- Kurze, durchführungsartige Exkurse die, schneller und vorhersehbarer als in einer echten Durchführung, zu ihren Ausgangspunkten zurückkehren. Diese Exkurse erhöhen vorübergehend die Spannungen und den damit verbundenen Drang nach Auflösung. Wenn die Auflösung dann vollzogen wird, ist der erzielte Effekt deutlich verstärkt.

(Beispiel) Beethoven, 7. Sinfonie, 1. Satz, ab Takt 391: Die Coda beginnt mit einer Modulation, ähnlich einer Durchführung, kehrt dann aber schnell wieder zur Anfangstonart zurück, wo die Musik verweilt, während sie Momentum für den finalen Höhepunkt sammelt.

# FORMEN: EIN GLOSSAR

## Einleitung

### Spezielle Formen

- **Phrase**
- **Periode**
- **Gleichmäßig- und Ungleichmäßigkeit**
- **Doppelperiode**
- **Phrasengruppe**
- **Phrasenkette**
- **Variationen (der klassische Typus)**
- **Dreiteilige Liedform**
- **Rondo**
- **Zweiteilige Liedform**
- **Erweiterte Liedform**
- **Beethoven Scherzo**
- **Sonatensatz**
- **Rondo im Sonatensatz**

*Anmerkung: spezielle Formen des Kontrapunkts werden in meinem Buch über Kontrapunkt vorgestellt.*

## Einleitung

Im Verlaufe dieses Buches, wurde die musikalische Form mit psychologischen Grundsätzen verglichen und demzufolge auch, die Aufgaben des Komponisten, anhand dieser Prinzipien, beschrieben.

Die sogenannten "Standardformen" sind nichts weiter als wiederkehrende Gebilde, die, auf Grund ihres häufigen Vorkommens, entsprechend bezeichnet wurden. Nichtsdestotrotz, können zwei Sätze einer Sonate unterschiedlichen Aufbau und Eigenschaften aufweisen, was dazu führt, die Standardformen bedeutsam zu kategorisieren. Diese Kategorisierung ist sinnvoll, da dieselben Probleme der musikalischen Form angesprochen werden, welche im Verlaufe des Buches beschrieben wurden. Viele andere Formen, die ähnliche psychologische Bedürfnisse ansprechen,

sind auch möglich; einige sind in dem klassischen Repertoire bereits als „besondere“ Formen erschienen, andere müssen noch erfunden werden.

Dieses Kapitel befasst sich damit, wie einige dieser Standardformen den gestellten Grundsätzen gerecht werden. Ein gewisses Grundwissen über den Aufbau dieser Formen wird vorausgesetzt. Die Aufgabe dieses Kapitels ist es, herauszufinden wie diese Grundsätze der musikalischen Form, durch die Standardformen ausgedrückt werden.

Zuerst wird sich mit den kleineren Formen befasst, danach mit den größeren.

## Spezielle Formen

### Phrase

Die Phrase, als kleinstes musikalisches Element, beinhaltet alle grundlegenden Bestandteile einer gelungenen, musikalischen Ausführung.

Eine Phrase muss einen Anfang haben, der das Interesse weckt; der sich entsprechend entwickelt, den Hörer immer mehr mit einbezieht und sich am Ende entsprechend Spannungsfrei auflöst. Der Grad dieser Auflösung hängt dabei von der Position der Phrase, relativ zum Gesamtwerk, ab.

### Periode

Die Periode beinhaltet zwei Phrasen, die sich als Frage und Antwort gegenüberstehen. Dieses Zusammenspiel ergibt sich hauptsächlich aus den Kadenz: die Erste ist offen, die Zweite geschlossen. Der Hörer nimmt die zweite Kadenz in Bezug auf die Erste wahr, woraus sich das Vordersatz-Nachsatz Zusammenspiel ergibt, welches spätestens ab dem Beginn der zweiten Phrase eindeutig wird. Wie auch bei der einfachen Phrase, sollte auch hier der Hörer schnell mit einbegriffen werden und eine Intensivierung, mit abgeschlossenem Ende, spüren.

### Gleichmäßig- und Ungleichmäßigkeit

Sobald Strukturen auftauchen, die über die Länge einer Phrase hinausgehen, wird der Hörer automatisch einen **Vergleich** der individuellen Phrasen anstellen. Dieser Vergleich gewinnt an Bedeutung, sobald sich die Phrasen ähneln und einen Einfluss auf den emotionalen Verlauf der Musik haben. Gleichmäßige Phrasen vermitteln oft Entspannung. Ungleichmäßige dagegen, verkürzen oder verlängern die vorangegangene Idee, sofern sie nicht beliebig auftauchen. Das Verkürzen macht die Musik oft „hitziger“, das Verlängern entspannt die Musik dagegen eher.

### Doppelperiode

Die Doppelperiode ist eine sehr gleichmäßige und demzufolge beständige und vorhersehbare Struktur, welche im Verlauf an Intensität gewinnt. Der Spannungsaufbau wird bei der Doppelperiode über vier Phrasen vollzogen. Die drei internen Kadenz sind der finalen Kadenz untergeordnet, da diese eine, proportional gesehen, deutlichere Abschlusskraft besitzt.

Da die Struktur so beständig ist, eignet sich die Doppelperiode besonders um neues Material vorzustellen. Sie taucht demzufolge auch öfter in der Exposition als in der Durchführung auf.

## **Phrasengruppe**

Eine Phrasengruppe ist eine Aneinanderreihung bestimmter Phrasen, ohne die Gleichmäßigkeit einer Periode oder Doppelperiode. Die Schlusskadenz ist aber auch hier eindeutig die stärkster aller Kadenz. Die Phrasengruppe ist also unvorhersehbarer als eine Periode oder Doppelperiode und beinhaltet außerdem eine eindeutige hierarchische (Kadenz) Struktur. Die Anwendung der Phrasengruppe ist oft sinnvoll, um einer Gleichheit mehrerer, regulärer Strukturen, vorzubeugen.

## **Phrasenkette**

Eine Phrasenkette vermeidet die hierarchische Anordnung der Kadenz; oftmals basieren die nachfolgenden Phrasen sogar auf unterschiedlichem Material. Oft werden Phrasenkett in überleitenden oder durchführenden Abschnitten angewandt, da sie sich häufig rasch und unvorhersehbar entwickeln. Außerdem bieten sie eine kontrastreiche Alternative zu Perioden oder Doppelperioden.

An dieser Stelle sollte auch die Sequenz nicht unerwähnt bleiben, da sie, wenn sich die Wiederholungen zu kompletten Phrasen entwickeln, eine bestimmte Art der gleichmäßigen Phrasenkette bildet. Weil eine Sequenz vorhersehbar ist, entwickelt sich ein bestimmtes Momentum, welches dann irgendwann, durch Ungleichmäßigkeit, wieder aufgehoben werden muss.

## **Variationen (der klassische Typus)**

Variationen im klassischen Sinne basieren auf einem skelettartigen Grundaufbau und einer, dazu im Gegensatz stehenden, Oberflächenverzierung. Beim Komponieren wird die grundlegende, harmonische Ausrichtung, sowie die Phrasenstruktur des Hauptthemas beibehalten. Die Veränderungen werden dann durch neue Motive und Begleitfiguren hervorgerufen. Die Originalmelodie kann als melodisches Skelett aller Variationen dienen, ist aber nicht zwangsläufig erforderlich.

Das Thema für Variationen hat einige besondere, strukturelle Aufgaben:

- Die Harmonik sollte unkompliziert sein. Ungewöhnliche oder komplizierte Abfolgen werden auf Dauer langweilig und schwieriger zu verzieren, da sie oft eine spezielle Stimmführung zur Grundlage haben.
- Der Aufbau der Phrasen sollte eindeutig sein. Der Effekt von Variationen ist aufbauend, demzufolge nimmt der Hörer nach und nach die, sich aufbauende, Periodizität wahr (verursacht durch das Wiederholen des Themas). Wäre die Struktur nicht eindeutig, so würde die Relation zu dem Thema verloren gehen.
- ABA Formen sind nicht sehr geeignet, denn der wiederholte Abschnitt A würde, mit zunehmender Anzahl an Variationen, schnell ermüdend wirken. Die Themen kommen daher eher in der zweiteiligen Liedform, mit eventuellem Abrunden, vor.

Da sich Variationen periodisch wiederholen, kann es passieren, dass die gesamte Form zu vorhersehbar wird. Eine Möglichkeit dies zu verhindern besteht darin, einige der Variationen zu Gruppen zusammenzufassen. Zum Beispiel könnten mehrere Variationen gleichzeitig schneller werden oder ihre Struktur intensivieren. Wird dies mit gelegentlichen Kontrasten aufgearbeitet, kann eine deutlich interessantere, gesamtheitliche Struktur erschaffen werden.

Durch die periodische Konstruktion ist eine gewisse Aufmerksamkeit erforderlich, um ein zufriedenstellendes Ende zu erzielen. Die letzte Variation ist gewöhnlich ein bisschen anders gestaltet, hinsichtlich des Aufbaus des Themas. Die Veränderung könnte sehr einfach ausfallen, zum Beispiel durch ein Hinzufügen einer Kadenz, oder auch sehr ausführlich, indem die Variation eine neue Form annimmt, wie zum Beispiel die der Fuge oder Sonate. In letzterem Falle würde das Thema der neuen Form normalerweise mit dem originalen Thema der Variationen verbunden sein.

## **Dreiteilige Liedform**

Die dreiteilige Liedform (ABA) basiert auf dem grundlegendsten, aller strukturellen Prinzipien: Variation gefolgt durch Wiederholung. In der einfachsten Variante ist die Wiederholung komplett originalgetreu. Die dadurch entstehende Vorhersehbarkeit eignet sich am besten für kleinere Sätze, die recht einfach gehalten sind, wie zum Beispiel das Menuett einer klassischen Sinfonie. (Weiter ausgearbeitete Ideen benötigen aufwändigere Formen um die, dadurch erforderlichen, strukturellen Spannungen zu ermöglichen.)

In der dreiteiligen Liedform bilden die mittleren Abschnitte eigenständig abgeschlossene Formen: die Abschnitte beinhalten eine Abschlusskadenz und können sogar unabhängig vom Gesamtwerk bestehen. Der mittlere Abschnitt hat ein eigenes Motiv und ist, sofern die Harmonik tonal ist, in einer verwandten Tonart angesiedelt. Es sollte darauf geachtet werden, dass der Kontrast zwischen den Abschnitten nicht zu stark ausfällt, da sonst die Gefahr besteht, dass beide Abschnitte als komplett eigenständige Stücke betrachtet werden.

Aufwändigere Varianten der dreiteiligen Liedform verhindern die Vorhersehbarkeit, durch das Hinzufügen von Übergangsabschnitten und manchmal sogar Verzierungen der Reprise.

## **Rondo**

Das Rondo stellt, mehr oder weniger, nur eine Erweiterung der Liedform da: Ausgangsidee, Kontrast, Reprise. Es gibt mehrere kontrastierende Abschnitte, die aber immer wieder zum Ausgangspunkt zurückkehren.

Die Form ist recht einfältig, kann aber durch folgende Methoden verfeinert werden:

- Veränderung der Reprisen (auch Verkürzung).
- Veränderung der Übergänge zum und aus dem Hauptthema.
- Veränderung der Ausmaße einzelner Abschnitte.
- Hinzufügen einer Coda, um ein stärkeres Ende zu erzielen.

## **Zweiteilige Liedform**

Die zweiteilige Liedform kommt in vielen Variationen vor: Die beiden Teile können gleichmäßig oder ungleichmäßig sein; der erste Teil hat eventuell eine Schlusskadenz (abschnittsweise Liedform) oder offene Kadenz (weiterführende Liedform) oder der zweite Teil könnte Elemente des ersten Teils verwenden, um ein Abrunden der Form zu erzielen. Es ist allerdings üblich, dass beide Abschnitte das gleiche Material weiterentwickeln. Oft sind die Abschnitte auch mit einem Wiederholungszeichen versehen.

Der erste Teil kommt normalerweise als geschlossenes Gebilde vor, wie zum Beispiel die Periode oder Doppelperiode.

In den einfach gehaltenen Varianten (gleichmäßig, abschnittsweise), kommt der Kontrast im zweiten Teil hauptsächlich durch Einzelheiten der Harmonik zum Ausdruck.

In komplizierteren Varianten übernimmt der Anfang des zweiten Abschnittes eine Art Mini-Durchführung: die Struktur ist hier weniger stabil und vorhersehbar. Oft wird dazu eine Sequenz benutzt. (Zu beachten ist, dass eine Sequenz das Prinzip des Fortschreitens zu Gebrauch macht und demzufolge vorhersehbar wird. Im Gegensatz zur Periode zum Beispiel, kann der Hörer allerdings nicht vorausahnen, wann die Wiederholungen aufhören werden.) Das Abrunden der Form, durch verwenden des Materials aus dem ersten Teil, wirkt dann wieder stabilisierend und lässt einen ausdrucksstarken Abschluss zu.

## **Erweiterte Liedform**

Die erweiterte Liedform bringt ausdrücklich einen hierarchischen Aspekt zum Vorschein: Jeder einzelne Abschnitt ist selbst eine zweiteilige Liedform (normalerweise weiterführend, oft abgerundet). Dies erzielt den Effekt, dass die gesamte Form an Substanz gewinnt und sich weiter ausweiten kann.

Die erweiterte Liedform könnte, durch folgende Methoden, auch noch weiter verfeinert werden:

- Hinzufügen von Verbindungen zwischen einigen oder allen Abschnitten.
- Abschwächen des Schlusses im mittleren Abschnitt, sodass eine Überleitung zurück zur Reprise erschaffen wird.
- Abwandeln der Reprise.

## **Beethoven Scherzo**

Das Beethoven Scherzo erweitert die erweiterte Liedform, durch das Hinzufügen einer Reprise des mittleren Abschnittes, sowie einer finalen Reprise des Hauptthemas.

Das Gefühl des „sich im Kreise herumdrehen“, wird durch das Hinzufügen von überraschenden Wendungen oder Verkürzungen, oft bei der letzten Wiederholung des Hauptthemas, ausgenutzt. (Zum Beispiel, wenn ein drittes Wiederkehren des mittleren Themas erwartet wird, dann allerdings nur in verkürzter Form auftritt.)

Das Hauptaugenmerk dieser Form besteht darin, mit den Erwartungen des Hörers zu spielen; Übergänge könnten dadurch auch ausgearbeiteter vorkommen.

## **Sonatensatz**

Der Sonatensatz ist im Grunde eine Erweiterung der abgerundeten, zweiteiligen Liedform.

Die typische Dramatik und Tiefe der Form, resultiert aus:

- Ausbreitung: reichhaltige Länge und das Einbinden von starken Kontrasten.
- Gefestigte Ausgangspunkte des Materials, verbunden durch Übergangsabschnitte.
- Spannungsaufbau über längeren Zeitraum, hervorgerufen durch eine offene Kadenz am Ende der zweiten Gruppe.
- Vermeiden der Tonika am Anfang der Durchführung, Erzeugen einer formellen Unterbrechung, um Spannungen aufrecht zu erhalten.
- Veränderte Struktur der Durchführung: stärkere Instabilität, Überraschungsmomente.
- Erwartungshaltung aufbauen, zur Vorbereitung für die Rückkehr der Tonika.
- Umfangreiche Reprise zum Abrunden der Form, mit der zweiten Gruppe in der Tonika, um Stabilität zu erhöhen.

Die Sonatensatzform ist demzufolge eine ausführliche, spannungsgeladene Erzählstruktur, mit vielen Möglichkeiten zur Abweichung und Ausarbeitung, sowie komplexeren, emotionalen Gleichgewichten. Es bietet sich außerdem die Möglichkeit, Material aus anderen formalen Kontexten heranzuziehen.

Der Sonatensatz eignet sich, durch die damit verbundenen Spannungen, hervorragend für längere Stücke. Die Form kann sich mehreren harmonischen Grundlagen anpassen, denn die Grundprinzipien – Ausgleich durch verändern der Reprise; Kontrast und Spannungsaufbau in Themen und Motiven; umfangreiche Aufarbeitung von bestehendem Material; Verbinden von kontrastierenden Abschnitten durch ausführlich, ausgearbeitete Übergänge – erfüllen die psychologischen Aufgaben, um die Intensität und das Interesse des Hörers, über längeren Zeitraum, aufrecht zu erhalten.

Die Sonatensatzform ist normalerweise in die Abschnitte Exposition, Durchführung und Reprise unterteilt, kann aber auch eine Einleitung und/oder Coda aufweisen.

### **Rondo im Sonatensatz**

Das Rondo im Sonatensatz verhält sich ähnlich wie die Sonatensatzform, mit dem Unterschied, dass der Durchführung eine Rondo-artige Reprise des Hauptthemas vorrangig geht. Die Durchführung übernimmt dann die Aufgabe der zweiten Episode eines gewöhnlichen Rondos.

Die Reprise des Hauptthemas (nach dem kontrastierenden Material) verringert die aufgebauten Spannungen deutlich und macht die Form daher nützlicher für weniger intensives Drama.

# ABSCHLUSSBEMERKUNG, DANKSAGUNGEN, BIBLIOGRAFIE

## Abschlussbemerkung

Dieses Buch hat versucht, einige grundlegende Prinzipien der musikalischen Form darzulegen. Die angewandte Methodik war hauptsächlich psychologischer Natur: es wurde versucht zu verdeutlichen, welchen Einfluss die Gestaltung der formellen Prozesse, in Bezug auf das Klangerlebnis, haben.

Ähnlich der Erzählweise eines Romans, wurde auf das Verhalten des Hörers, in Bezug auf die verschiedenen Abschnitte eines Werkes (Anfang, Durchführung/Ausschmückung, Ende), eingegangen. Die Diskussion hat sich stark an grundlegende, psychologische Prinzipien orientiert, um klarzumachen wie es dem Komponisten gelingen kann, Aufmerksamkeit zu erregen, das Klangerlebnis intensiver zu gestalten und einen zufriedenstellenden Abschluss zu finden.

Es ergeben sich viele Vorteile, die musikalische Form aus dieser Sichtweise zu betrachten. Als erstes erleichtert der Vergleich zur Psychologie die Einteilung des Werkes. Außerdem lernt der Schüler, dabei sich Gedanken um die Verbindungen seiner musikalischen Entscheidungen untereinander und den daraus resultierenden Auswirkungen auf den Hörer zu machen. Abschließend hat diese Methodik den Vorteil, stilistisch unabhängig zu sein und kann deshalb für mehrere verschiedene Arten der Form angewandt werden.

Hat der Schüler die grundlegenden Bestandteile des Komponierens verinnerlicht, die vorgestellte Methodik verstanden und ist fähig sie anzuwenden, dann hat er ein professionelles Level an Kontrolle über die musikalische Form erreicht. Natürlich muss dabei verstanden werden (wie bereits in der Einleitung erklärt), dass die vorgestellten Methoden keine große Kunst garantieren können; es handelt sich vielmehr um eine Grundvoraussetzung, um irgendwann Größeres zu erschaffen (zumindest im Rahmen der westlichen Kunsttradition, mit der sich das Buch ausschließlich befasst).

Es gibt ein wichtiges Merkmal, das den Künstler oder Künstlerin vom Kunsthandwerker unterscheidet. Der Kunsthandwerker strebt ein konstant hohes Niveau seines Handwerks an. Der Künstler geht einen Schritt weiter und hinterfragt die ihm vorgegeben Grenzen und sucht manchmal Mittel und Wege diese zu durchbrechen, im Streben nach der größtmöglichen Ausdruckskraft. Bricht er diese, durch Tradition vorgegebenen Regeln und Grenzen, so sollte er sich dennoch deren Ursprungsgedanken bewusst werden. Neue und erfinderische Lösungen, zu tiefliegenden Problemen der musikalischen Form, sind weiterhin möglich. Es wird gehofft, dass dieses Buch nicht als eine Zusammenstellung einzelner Rezepte angesehen wird, sondern vielmehr als ein Ausgangspunkt der künstlerischen Weiterentwicklung dient.

## Danksagungen

Als erstes möchte ich meinen Dank der Universität von Montreal aussprechen, denn nur durch das Gewähren eines Sabbaticals war es mir möglich, dieses Buch zu vervollständigen.

Neben den, in der Bibliografie aufgelisteten Quellen, haben auch Diskussionen mit Freunden und Kollegen dabei geholfen, meine Ideen zu verfeinern: Cindy Grande's Hinweise bezüglich einer Verbesserung des Schreibstils, Sylvain Caron's takt- und verständnisvollen Kommentare beim Lesen der Abschrift, Massimo Rossi und Marcelle Guertin's kostbares Feedback, Julien Valiquette's Hilfe beim Finden und Analysieren geeigneter Musikbeispiele und Guillaume Jodoin's Test der Onlineversion.

## Bibliografie

Es gibt wenige Bücher der musikalischen Komposition, die inhaltlich niveauvoll und gleichzeitig leicht anwendbar sind. Die meisten Bücher betrachten die musikalische Form von einem analytischen Standpunkt aus. Wie jedoch bereits beschrieben, neigen die Analytiker eher zum Unterteilen, wohingegen Komponisten etwas hinzuzufügen. Die Vorgehensweise ist daher unterschiedlich. Es handelt sich auch nicht um einen Zufall, dass die meisten der aufgelisteten Bücher direkt von Komponisten verfasst wurden. Ich habe dennoch darauf verzichtet, Biografien mit aufzunehmen, auch wenn einige gute doch viel Wissenswertes über die Methodik der jeweiligen Komponisten preisgeben. Es hätte allerdings den Rahmen gesprengt, diese mit aufzuzählen, zumal sich die nützliche Information oft zwischen irgendwelchen Zeilen des Buches verbirgt.

- Carter, Elliott. *Flawed Words and Stubborn Sounds*. New York: W. W. Norton, 1971.
- Monsaingeon, Bruno. *Mademoiselle*. Paris: Editions van de Velde, 1980. (?)
- Rosen, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton, 1980.
- Schoenberg, Arnold. *Grundlagen der musikalischen Komposition*. Wien: Universal Edition, 1979.
- Schoenberg, Arnold. *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht*. Wien: Universal Edition, 1972.
- Schoenberg, Arnold. *Der musikalische Gedanke und die Logik, Technik und Kunst seiner Darstellung*. New York: Columbia University Press, 1995.
- Olmstead, Andrea. *Conversations with Roger Sessions*. Boston: Northeastern University Press, 1987.
- Sessions, Roger. *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener*. New York: Atheneum, 1968.
- Sessions, Roger. *Questions About Music*. New York: W. W. Norton, 1971.
- Smith Brindle, Reginald. *Musical Composition*. London: Oxford University Press, 1986.