

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Übersichtsblatt 1 – Grundbegriffe der musikalischen Form und Syntax, elementare Terminologie

»Form, die äußere und innere Gestalt eines Werkes im Zusammenwirken aller seiner Momente, setzt *Formgebung* voraus: Aus dem Akt des Formens entsteht eine fertige Form. [...] Form ist nicht etwas Statisches, sondern ein Vorgang, und formale Schemata sind nicht schon die eigentliche Form. Musik verläuft in der Zeit, ihre Form entfaltet sich im zeitlichen Verlauf.«

(CLEMENS KÜHN, *Lexikon Musiklehre*, Kassel 2016, S. 82)

Musik im Zeitverlauf

Phasen der Form und Syntax

Beginn | Eröffnung
Entwicklung | Verbindung | Überleitung
Schluss | Ruhepunkt

Musikalische Sinneinheiten

Motiv – Phrase – Thema
Variante – Fortspinnung – Sequenz
Kadenz

Form = Gestalt von ganzen Sätzen oder mehrsätzigen Werken
Syntax = Gestalt des Themenbaus und des direkt Aufeinanderfolgenden

Elemente der Formgebung

Musikalische Formungsweisen

- (1) Beginnen | Einleiten
- (2) Sich entwickeln | Überleiten
- (3) Sich entsprechen | Sich ändern
- (4) Endigen

(nach FLADT in KAISER 2000, *Gehörbildung*, S. 411)

»Jeder Beginn ist sowohl ein ›Schon‹ als auch ein ›Noch nicht‹«
kontinuierlich, stetig (fest gefügt) oder reihend, sprunghaft (locker gefügt)
etwa: Identität, Symmetrie, Ähnlichkeit – Variante, Kontrast, Andauern
vorläufig (Zäsur, Binnenschluss) oder endgültig schließend (Kadenz, Abbruch)

Grundlegende Prinzipien

- (I) fest gefügt | in sich abgeschlossen
- (II) locker gefügt | offen gehalten

(nach RATZ 1951, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 21ff.)

etwa: Hauptthemen, Liedformen, Repräsententeile, Arien
etwa: Seitensätze, Überleitungen, Durchführungen, Rezitative

Verhältnis des Aufeinanderfolgenden

- (a) Wiederholung | Identität
- (b) Variantenbildung | Ähnlichkeit
- (c) Verschiedenheit | Kontrast

(nach KÜHN⁸2007, *Formenlehre der Musik*, S. 13)

Gedanken und Teile werden unverändert aufgegriffen; sie sind einander gleich
Gedanken und Teile werden abgewandelt; sie sind einander ähnlich
Gedanken und Teile setzen sich voneinander ab; sie sind gegensätzlich

Weitere (internationale) Konzepte

Bewegungsstadien: *initium, motus, terminus*
Beginning – Middle – End Paradigm
Theory of Formal Functions

(nach BORIS ASAFIEW, *Musikalische Form als Prozess*, Moskau 1930, S. 88f.)

(nach KOFI AGAWU, *Playing with Signs*, Princeton 1991, S. 131f.)

(nach WILLIAM CAPLIN, *Classical Form*, New York 1998, S. 9ff.)

Musikalische Logik

Übergeordneter Zusammenhang

Variatives Denken
Zyklizität | Wiederkehr
Symmetrie | Spiegelbildlichkeit

(Typen nach DINGS: Reihung, Gruppierung, Fortspinnung, Entwicklung)
Motivisch-thematische Arbeit, entwickelnde Variation, Substanzgemeinschaft
Einheit in der Mehrsätzigkeit, Thementransformation, finale Synthese
Entsprechungen im Zeitverlauf (vertikale Achse) oder im Tonraum (horizontal)

Gesetze der Gestaltpsychologie

Gesetz der Nähe
Gesetz der Ähnlichkeit
Gesetz der Kontinuität
Gesetz der Prägnanz

(nach MAX WERTHEIMER, *Lehre von der Gestalt*, Berlin 1923)

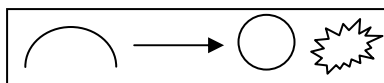
Elemente mit geringen Abständen werden als zusammengehörig identifiziert
Einander ähnliche Elemente werden als zusammengehörig wahrgenommen
Elemente, die Vorheriges fortsetzen, werden als zusammengehörig erkannt
Elemente, die sich von der Umgebung abheben, werden bevorzugt

Graphische Analogien

Bogen: Hauptteil – Binnenteil – Reprise
Pfeil: Vermeidung einer Rückkehr
Kreis: Fortwährende Wiederholung
Kaleidoskop: Stetige Neukombination

(nach DITTRICH 2001, *Musikalische Formen*, S. 8f.)

Einfache Reprisenformen, Arien, Sonatensätze, Rondos, Konzertsätze
Einleitungen, Expositionen, Barformen, dramatische Eskalation
Ostinati, Klangflächen, Minimal Music, aufgehobene Zeit
Isorhythmie, Reihentechniken, Aleatorik, Polystilistik



Literatur – WILLIAM CAPLIN, *Classical Form*, New York 1998; HARTMUT FLADT, *Formbildung*, in: ULRICH KAISER, *Gehörbildung*, Bd. II, Kassel²2000; MARIE-AGNES DITTRICH, *Musikalische Formen*, Kassel 2011; CLEMENS KÜHN, *Formenlehre der Musik*, Kassel⁸2007

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 2 – Renaissance: Tanzgattungen, Melodietypen, Liedformen; Gliederung durch Kadenz

Gliederung durch Kadenz

Maßgebliches formbildendes Mittel zur Gliederung musikalischer Zeitverläufe
Kadenz (von lat. *cadere* = fallen): Einschnitt, Zäsur, Schluss
Definition als »Ruhepunkt des Geistes« (HEINRICH CHRISTOPH KOCH)
Interpunktische Form: Analogiebildung zwischen Kadenz und Satzzeichen
Typologie: Ganzschluss (zur I), Halbschluss (zur V), Trugschluss (zur VI)

Gliederungsebenen	
großformal – global	kleinformal – lokal
musikalische Form	musikalische Syntax
Großbuchstaben	Kleinbuchstaben
formbildende Harmonik	Fortschreitungen
Stufen	Funktionen

Tanzgattungen

Bewegung ist Urimpuls der musikalischen Formgebung: sowohl die spezifische Rhythmik von Tänzen als auch deren Periodizität (Regelmäßigkeit der Syntax, Wiederkehr von Formteilen) sind durch choreographische Gegebenheiten bedingt
Musikalische Ausgestaltung von Renaissancetänzen: basierend auf einem *cantus firmus* oder auf ostinaten Bassmodellen
Form von Tanzsätzen: in der Regel zwei verwandte (A – A') oder kontrastierende Teile (A – B), jeweils mit Wiederholung

Frühe Form der **Suite**: Paarbildung eines langsamen Tanzes mit einem schnellen Nachtanz in gleicher Tonart, ab 16. Jh.

- (a) Pavane (auch: Pavana, Paduana, Pavan, Dantz) – gemessener Schreittanz im Zweier- oder Vierertakt
- (b) Gaillarde (auch: Gagliarda, Galliard, Hupfauff) – lebhafter Springtanz im Dreiertakt

Weitere Renaissancetänze

Basse dance – frz. höfischer Schreittanz in langsamem Tempo, etabliert bis zum frühen 16. Jh.
Tourdion bzw. Haute danse – schnellere Variante der Gaillarde als Nachtanz zur Basse danse, oft im ternären Zweiertakt
Bransle bzw. Branle – frz. Reigentanz in gemessenem Tempo, meist im Zweiertakt, häufig in Suiten zusammengefasst
Bransle gay – schnellere Variante der Bransle, im Dreiertakt; auch: Bransle de Bourgogne (PHALÈSE, ATTAINGNANT, SUSATO)
Saltarello – ital. Springtanz im lebhaften ternären Zweiertakt, kann in der Suite die Gagliarda ersetzen; auch: Piva
Volta – frz. oder ital. Tanz im temperamentvollen Dreiertakt, steht ebenfalls am Schluss einer Suite
Allemande – deutscher Tanz in gemessenem Vierertakt, löst ab dem späten 16. Jh. die Pavane ab

Melodietypen und Liedformen

Subgattungen

Hymnus – einstimmiges, mehrstrophiges geistliches Lied, seit dem 3. Jh. (zB *Veni creator, Stabat mater, Ave maris stella*)
Choral – einstimmiger Gesang für den lat. Gottesdienst, seit der Liturgiereform des 6. Jh.: gregorianischer Choral
Choralbücher: *Graduale Romanum* (Messgesänge), *Antiphonale Romanum* (Offizium / Stundengebet)
Vortragsweisen: responsorisch (Wechsel von Solo bzw. Vorsänger und Chor), antiphonal (zwei Chöre)
Protestantisches Kirchenlied – Neukomposition oder Adaption von lat. Hymnen und Chorälen, seit dem 16. Jh. (zB LUTHER)
Minnesang und Troubadourlied – weltliche Liebeslieder oder Marienlieder seit dem 11. Jh., meist mündlich überliefert
Weltliches Lied – auf einen landessprachlichen Text komponierte Melodie, oft mehrstimmig gesetzt (Chanson, Tenorlied)
Volkslied – überlieferte Melodie unbekannter Autorschaft; Varianten: Ballade, Ode, Air, Frottola, Villanelle

Typische Formen

Zweiteilige Form	A – A' oder A – B	erster Teil endet offen (Halbschluss), zweiter Teil führt zurück (Ganzschluss)
Barform	A – A – B	Stollen – Stollen – Abgesang (auch: Gegenbarform A – B – B)
Reprisesbarform	A – A – B – A	Stollen – Stollen – Abgesang – Reprise
Freie Reihungsform	A – B – C – D ...	Jeder Textabschnitt mit neuer Melodie, Kadenz bei Zäsuren / Reimwörtern

Satzweisen

Fauxbourdon	Melodie in der Oberstimme, dazu zwei homophone Unterstimmen: Unterquarte (Alt), Untersexta (Tenor)
Diskantlied	Melodie in der Oberstimme, dazu zwei oder drei homophon oder polyphon gesetzte Unterstimmen
Tenorlied	Melodie in der Tenorstimme, dazu in der Regel drei weitere Stimmen (Sopran, Alt, Bass), auch imitatorisch
Bicinium	Zweistimmiger Imitationssatz (lateinisch) oder <i>cantus-firmus</i> -Satz (deutsches Lied- oder Choralbicinium)

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 3 – Renaissance: Messe, Motette, Madrigal, Chanson; Imitationssatz, *cantus-firmus*-Satz

Gattungen der Vorrenaissance

Notre-Dame-Schule (ca. 1180–1250) Organum, Conductus, Discantus, Klausel; Tropus / Sequenz (frühe Mehrstimmigkeit)
Ars antiqua (ca. 1250–1330) Motette: häufig mehrtextig (verschiedene Sprachen in *tenor*, *motetus* und *tripulum*)
Ars nova (ca. 1330–1380) Burgundische Chanson: 3stimmiger Kantilenensatz – Ballade, Rondeau, Virelai
Isorhythmische Motette: Periodenbildung in Melodie (*color*) und Rhythmus (*talea*)

Hauptgattungen der Vokalmusik der Renaissance

Dominierender Stil in der Kunstmusik: Vokalpolyphonie (Eigenständigkeit der Stimmen)
Grundsatz: *varietas* (JOHANNES TINCTORIS), melodische und rhythmische Vielfalt, ständiger Fluss

Messe – zyklische Vertonung der fünf Teile des *Ordinarum missae*

Requiem – Totenmesse, enthält zusätzlich zum *Proprium missae* die Sequenz *Dies irae*

Melodische Quellen für Messkompositionen (als *cantus firmi* oder Kanonmelodien)

- (1) über einen Hymnus oder gregorianischen Choral zB JOSQUIN: Missa *Pange lingua*
- (2) über Solmisationssilben oder Mottos zB JOSQUIN: Missa *La sol fa re mi*
- (3) über einen weltlichen Lied-Tenor zB JOSQUIN: Missa *L'homme armé*
- (4) über eine Motette oder Chanson (Parodiemesse) zB JOSQUIN: Missa *Fortuna desperata*

Ordinarium missae	Proprium
	Introitus
1 – Kyrie	
2 – Gloria	
	Graduale
	Alleluia / Tractus
3 – Credo	
4 – Sanctus & Benedictus	Offertorium
5 – Agnus Dei	Communio

Motette – Vertonung anderer geistlicher bzw. liturgischer Texte: Bibelpassagen, Psalmen, Gebete (*Pater noster*, *Ave Maria*)

- (a) Tenormotette: durchgängig gleichbleibendes Motto im Tenor, evtl. transponiert, augmentiert oder im Kanon gesetzt
- (b) Durchimitierte Motette: zeilenweise Anwendung des *soggetto*-Prinzips (siehe unten)

Stilistiken und Satztechniken von Messsätzen und Motetten sind zu ähnlichen Entstehungszeiten stark verwandt

Chanson – Mehrstimmiger polyphoner Satz eines Volkslieds oder eines volkstümlichen Texts

- (a) Französische Chanson (15. Jh.): Liebeslieder oder Klagelieder, gelegentlich burlesk-derbe Texte, auch Lautmalereien
- (b) Tenorlied und Diskantlied (15. und 16. Jh.): deutsche Gegenstücke zur Chanson, *cantus firmus* im Tenor oder Sopran

Madrigal – weltliche Schwestergattung der Motette, hoher künstlerischer Anspruch, Vertonung eines literarischen Texts
Komponisten: LASSO, MARENZIO, GESUALDO, MONTEVERDI, SCHÜTZ; bevorzugte italienische Textdichter: DANTE, PETRARCA, TASSO
Imitatorische Polyphonie im Wechsel mit homophonen Passagen (zu Gunsten der Textverständlichkeit)

Madrigalisten: affektgebundene tonmalerische Wendungen, häufig mit kühner Harmonik und Dissonanzen

Kontrapunktische Satztechniken: (1) Imitationssatz

Kanon (lat. *fuga*): ein Thema begleitet sich selbst (Engführung), wird also von einer anderen Stimme imitiert

Parameter der Imitation: (a) Einsatzabstand: Angabe in Notenwerten oder Takten, (b) Einsatzintervall: häufig 4♯♯, 5♯♯, 8♯♯
Proportionskanon / Mensurkanon: Verschiebung durch unterschiedliche Dauer der Notenwerte in verschiedenen Taktarten

Reihungsform der Renaissance

Bevorzugte Formanlage für Messsätze und Motetten; auch weite Teile von Chansons und Madrigalen sind so gestaltet
Durchimitation bzw. motettischer Satz: jeder Textzeile entspricht ein *soggetto*, das abschnittsweise durch die Stimmen läuft
soggetto = vokaler Thementyp der Renaissance, wortgezeugte Deklamation prägt den linearen Strom der Melodiekontur

Kontrapunktische Satztechniken: (2) *cantus-firmus*-Satz

Spezies-Kontrapunkt (nach JOHANN JOSEPH FUX)

Zum *cantus firmus* der Hauptstimme (*vox principalis*: meist Tenor oder Diskant) treten Gegenstimmen hinzu (*voces alterae*)

Klassifikation des rhythmischen Verhältnisses zwischen den Stimmen: (1) *contrapunctus simplex* = Note gegen Note, (2) Ganze gegen Halbe, (3) Ganze gegen Viertel, (4) gegeneinander verschobene Ganze, (5) *contrapunctus floridus*

Bewegungsarten

(a) Parallelbewegung: Abstand zwischen den Stimmen bleibt gleich; (b) Gegenbewegung: Abstand zwischen den Stimmen verkleinert oder vergrößert sich; (c) Seitenbewegung: eine Stimme bewegt sich auf- oder abwärts, die übrigen nicht

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 4 – Barock: Ostinati, Bassmodelle, Satzmodelle; Musikästhetik: Klangrede, rhetorische Form

Ostinato-Formen

Chaconne (auch: Ciaccona, Chacona)

Wahrscheinlich lateinamerikanischen Ursprungs
Variationen über ein 4- oder 8taktiges Bassmodell
Meist Dreiertakt, Dur oder Moll, bewegteres Tempo

Passacaglia (auch: Passacaille, Pasacalle)

Ursprung: spanischer Volkstanz (*pasar la calle*)
8taktiges Thema, meist im Bass, evtl. auch in Oberstimmen
Dreier- oder Vierertakt, häufig in Moll, langsames Tempo

Bassmodelle

La Folia (portugiesischen Ursprungs)

zB: i – V – i – VII – III – VII – i – V

Romanesca (ital. oder span.)

zB: I – V – vi – III / iii

Passamezzo antico (ital.)

zB: i – VII – i – V

Passamezzo moderno (ital.)

zB: I – IV – I – V

Ruggiero (ital.) und Varianten

zB: I – V⁶ – #IV⁶ – V – I⁶ – IV – V – I

Mehrstimmige Satzmodelle

Skalenmodelle

Oktavregel (*Regola dell'ottava*) zB: I – V⁶ – (#)IV⁶ – V – V² – I⁶ – vii^{o6} – I

Linearer Parallelismus zB: I – V⁶ – vi – iii⁶ – IV – I⁶

Diatonischer Lamentobass zB: i – v⁶ – iv⁶ – V

Chromatischer Lamentobass zB: i – V⁶ – v⁶ – IV⁶ – iv⁶ – V

Harmonisierung einer diatonischen Skala (↓↑)

Grundstellungen und Sextakkorde im Wechsel (↓↑)

Harmonisierung eines phrygischen Tetrachords (↓)

Harmonisierung eines *passus duriusculus* (↓)

Fundamentschrittmodelle

Parallelismus (nach DAHLHAUS) zB: I – V | vi – iii | IV – I

Quintfallsequenz (*Fonte*) zB: I – IV | vii^o – iii | vi – ii | V – I

Quintanstiegssequenz zB: I – V | ii – vi | iii

Monte-Sequenz (nach RIEPEL) zB: V – I | vi – ii | vii^o – iii | I – IV

Fallende Quintanstiege zB: i – v | VII – iv | VI – III

Quintanstieg, terzweise sequenziert (↓↑)

Quintfall, sekundweise abwärts sequenziert

Quintanstieg, sekundweise aufwärts sequenziert

Quintfall, sekundweise aufwärts sequenziert

Quintanstieg, sekundweise abwärts sequenziert

Musikästhetik des Barock

Neue Entwicklungen im frühen 17. Jahrhundert

Verhältnis der Stimmen: nicht mehr nur polyphone Gleichberechtigung, neu entstehendes Prinzip: Solostimme + Begleitung
Variationsdenken: Erklungenes kann stetig weiterentwickelt und variiert werden, Abkehr vom *varietas*-Gebot der Renaissance
Generalbass: Harmonisches Denken vom Bass her, Akkordsatz als Grundlage der Komposition und Aufführungspraxis
Themenbau: melodisch-rhythmische Konturiertheit statt *soggetto*-Prinzip, Entwicklung aus einem motorischen Impuls
Akzentstufentakt: Taktstriche implizieren nun eine metrische Hierarchie bzw. ein Betonungsgefüge (Eins ist schwerste Zeit)

Musik als Klangrede

Verzierungslehre: Variantenbildung durch Diminution und Ornamentierung (in der Regel rein performativ, nicht notiert)
Affektenlehre: Gestaltung der Musik analog zu Emotionen und Gemütsbewegungen (zB: Tonartensemantik, Tonmalerei)
Figurenlehre: Bezeichnung von expressiven Wendungen analog zu Figuren der Redekunst (BURMEISTER, KIRCHER, BERNHARD etc.)
– Beispiele: *anabasis, katabasis, circulatio, exclamatio, interrogatio, heterolepsis, noema, suspiratio, abruptio, aposiopesis*

Rhetorische Disposition der Form (nach MATTHESON)

- (1) *exordium* Einleitung, Zweck und Absicht der Rede
- (2) *narratio* Erzählung oder Bericht
- (3) *propositio* Eigentlicher Vortrag, Kern des Anliegens
- (4) *confirmatio* Bekräftigung der Aussage
- (5) *confutatio* Auflösung oder Widerlegung
- (6) *peroratio* Schlussteil (auch: *conclusio*)

Musikalische Entsprechung

- Vorstellung des Thema bzw. Hauptgedankens
Fortführung und Ausarbeitung des Themas
Zuspitzung, Spannungsaufbau, Steigerung
Vorläufige Kadenzierung, Spannungsabfall
Verzögerung des Schlusses (Trugschluss, *motivo di cadenza*)
Auflösung, Epilog, Schlusskadenz

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 5 – Barock: Sonate und Suite, Concerto; Suitensatzform; Themenbau, Fortspinnungstypus

Sonate und Suite

Ursprung der Gattungsbezeichnungen: Sonate ab Ende des 16. Jh. (einsätzig Instrumentalwerke), Suite ab dem 17. Jh. Sonaten, Suiten und Partiten sind in der Barockzeit kaum voneinander abzugrenzen; häufig synonyme Gebrauch
Zusammenhang: Reihung mehrerer Tanzcharaktere oder neutraler Satztypen; oft zyklische Anlage durch gleiche Grundtöne
Ab dem Hochbarock: Suitensätze erscheinen meist stark stilisiert und verlieren zunehmend ihren Tanzcharakter

Solo-Sonate bzw. Suite (auch: Partita, Ordre)

- (a) Ein Melodieinstrument mit Generalbass
- (b) Ein Melodieinstrument ohne Generalbass
- (c) Ein Melodieinstrument mit obligatem Tasteninstrument
- (d) Ein Tasteninstrument

Triosonate

Zwei Melodieinstrumente mit Generalbass

Orchestersuite (auch: Overtüre)

Französische Overtüre mit weiteren Sätzen

Subgattungen nach Aufführungskontext:

Sonata da chiesa – Kirchensonate (Folge neutraler Satztypen, schnelle Sätze oft fugiert)

Sonata da camera – Kammersonate (suitenartige Folge von Tanzsätzen)

Sonate: Neutrale Satztypen

- | | |
|-------------|--------------------|
| 1 – langsam | zB: <i>Grave</i> |
| 2 – schnell | zB: <i>Allegro</i> |
| 3 – langsam | zB: <i>Adagio</i> |
| 4 – schnell | zB: <i>Presto</i> |

Concerto

Solokonzert

- (a) Ein Melodieinstrument konzertiert
 - (b) Zwei Melodieinstrumente konzertieren (Doppelkonzert)
- jeweils mit obligaten Streicherstimmen und Generalbass

Concerto grosso

Mehrere (verschiedenartige) Instrumente konzertieren
Satzprinzip: Besetzungskontrast *concertino* – *ripieno* – *tutti*

Subgattungen nach Aufführungskontext:

Concerto da chiesa bzw. *Concerto ecclesiastico* – Geistliches Konzert (auch mit Singstimmen)

Concerto da camera – Kammerkonzert (auch mit Singstimmen)

Suite: Folge von Tanzsätzen

- | |
|---------------|
| 1 – Allemande |
| 2 – Courante |
| 3 – Sarabande |
| 4 – Gigue |

Suitensatzform (*forma bipartita*)

Zweiteiligkeit ||: A :||: B :|| Typische Tonartenfolge in Dur: ||: I – V :||: V – vi – I :||
(B oft länger als A) Typische Tonartenfolge in Moll: ||: i – v :||: v – iv – I :|| ||: i – III :||: III – iv – I :||

Einleitender Satz (kann auch wegfallen)

Praeludium, Prélude, Preludio (auch: Praeambulum) – motorisch bewegter Eröffnungssatz, gelegentlich fugiert
Overtüre, Ouverture, Overtura – oft nach frz. Art: langsame Außenteile in punktiertem Rhythmus, schneller fugierter Hauptteil
Sinfonia / Fantasia / Toccata etc. – andere Typen motorischer, bisweilen virtuoser Eröffnungssätze

Kernsatzfolge (gängige Tanztypen in barocken Suiten)

- | | | |
|----------------------------------|-----------------------------|--|
| (1) Allemande, Allemanda (dt.) | 4/4, kurzer Auftakt | mäßig langsam, ernster Charakter, Sechzehntelbewegung |
| (2) Courante, Corrente (ital.) | 3/2 oder 3/4, oft auftaktig | fließendes Tempo, schnelle Achtelbewegung, oft Hemiolen |
| (3) Sarabande, Sarabanda (span.) | 3/4, volltaktig | langsam, ruhig und verhalten, typischer Rhythmus: ♩ |
| (4) Gigue, Giga, Jig (engl.) | 6/8 oder 3/8, oft auftaktig | lebhaft, meist punktierter Rhythmus, häufig fugierter Beginn |

Optionale Sätze (meist zwischen Sarabande und Gigue positioniert)

- | | | |
|-------------------------|---------------------------|---|
| Menuet, Minuetto (frz.) | 3/4, voll- oder auftaktig | mäßig schnelles Tempo, eleganter höfischer Stil |
| Gavotte, Gavotta (frz.) | 2/2 oder 4/4, Auftakt ♩ | mäßig schnelles Tempo, elegant, oft humorvoller Tonfall |
| Bourrée, Borea (frz.) | 4/4, Auftakt ♩ | schnelles Tempo, schwungvoll, oft synkopische Rhythmen |

Weitere Tanztypen: Polonaise, Forlane, Loure, Passepied, Anglaise; bei frz. Komponisten auch programmatische Miniaturen
Sätze können einen reduzierteren, ebenfalls zweiteiligen Mittelteil (*Trio*) oder einen verzierten zweiten Teil (*Double*) besitzen

Barocker Themenbau (Terminologie nach WILHELM FISCHER)

Liedtypus – Themenbildung mit kontrastierenden Elementen bzw. Phrasen; Vorläufer der klassischen Periode

Fortspinnungstypus – gängigstes Modell des Themenbaus, häufig in Suiten- und Konzertsätzen; Vorläufer des klass. Satzes
Syntax: Vordersatz (Kopfmotiv, evtl. mit Wiederholung) – Fortspinnung (Sequenzierung) – evtl. Epilog (Kadenz)

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 6 – Barock: Oper, Oratorium, Kantate, Rezitativ und Arie, Reihungsformen; vierstimmiger Satz

Vokalgattungen des Barock

Monodie (neuartiges satztechnisches Konzept ab etwa 1600)

Vokales Konzertieren: solistische Singstimme(n) mit Generalbass-Begleitung
Stile recitativo: vom Text geprägte Gesangslinie, deklamierend oder arienhaft

prima prattica vs. seconda prattica

strenger motettischer Satzstil (16. Jh.)
freier konzertierender Satzstil (17. Jh.)

Oper

Als szenische Ausdrucksform der Monodie begründet durch die Florentiner Camerata: VINCENZO GALILEI, CACCINI, PERI etc.
Libretti: Stoffe der griechischen Antike sind vorherrschend (Orpheus-Mythos, Odyssee); Librettisten: RINUCCINI, STRIGGIO
Italienischer (Venedig ab Anfang 17. Jh., Neapel ab Mitte 17. Jh.) und französischer Stil (Paris ab Mitte 17. Jh.) prägen sich aus
Subgattungen: *opera seria* / *dramma per musica* bzw. *tragédie lyrique*; *opera buffa* bzw. *opéra comique*; *semi-opera*
Wendepunkt (18. Jh.): GLUCKS Reformoper; weiter (ab 19. Jh.): romantische Oper, *grand opéra*, Musikdrama, Operette; Musical

Oratorium

Geistlich-konzertantes Gegenstück zur Oper
Text: poetische Neudichtung religiöser Sujets
Besetzung: Chor, Solisten, Instrumente

Oratorische Passion

Gegenstand: die Leiden Christi
Vertonung eines Evangelientexts
(evtl. durch Neudichtungen ergänzt)

Kantate bzw. Vokalconcerto

Mehrsätzig, geistlich oder weltlich
Besetzung: Solisten, (Chor,) Instr
Subtypen: Choral- / Psalmkantate

Satztypen bzw. Nummern in Opern und Oratorien

- | | |
|--------------------------|---|
| (1) Rezitativ | Ausführung als <i>secco</i> (nur mit Generalbass) oder <i>accompagnato</i> (mit obligaten Instrumenten)
Rhythmik: metrisch gebunden notiert, aber frei ausgeführt; Harmonik: bewegt, modulationsreich
Viel Text, in Oratorien häufig aus dem Evangelium oder nach anderen Bibelpassagen |
| (2) Arie, Duett, Terzett | Ritornellform oder Liedform, klare Struktur, wenig Text mit meist vielen Wiederholungen
Typisch: <i>Da-capo</i> -Arie mit Reprise; Text: meist Neudichtungen zeitgenössischer Librettisten
Minimalbesetzung: solistische Singstimme(n) mit Generalbass, oft auch obligate Instrumente |
| (3) Arioso | Liedhaftes Vokalsolo, stilistisch und formal zwischen Rezitativ und Arie angesiedelt |
| (4) Choral | In Oratorien und Kantaten: vierstimmiger Satz eines Kirchenliedes (im Sopran) mit Generalbass
Grundlage: meist frühbarocke Melodien und Texte, seltener Neudichtungen
Auch hybride Satztypen: zB in Arien / Chöre eingeflochten, Choralvariationen mit <i>cantus firmus</i> |
| (5) Chor | Freier mehrstimmiger Chorsatz, unabhängig vom Choral; <i>turba</i> -Chor (BACH): auf Evangelientext |
| (6) Instrumentalstücke | Einleitende Sätze oder Orchesterzischenspiele: zB Sinfonia, Intrada, Pastorale, Overture etc. |

Vierstimmiger Satz

Kantionalsatz – ab Ende des 16. / Beginn des 17. Jh.

Schlichter homophoner Akkordsatz zu einem protestantischen Kirchenlied, Melodie in der Oberstimme
Harmonik: modal, Akkordrepertoire: Grundstellungen und Sextakkorde, gelegentlich Quintsextakkorde; Quartvorhalte
Form: zeilenweise durch Grund- oder Tenorkadenz strukturiert, Metrik: frei deklamiert (wie Liedsätze der Renaissance)

Choralsatz – ab Beginn des 18. Jh., prominent im BACH-Stil

Homophoner, aber figurierter und mit polyphonen Elementen versehener Satz eines Kirchenliedes, Melodie: Oberstimme
Harmonik: dur-moll-tonal, Akkordrepertoire: Dreiklänge (Grundstellungen, Sextakkorde), Septakkorde (seltener Terzquart)
Form: zeilenweise durch Ganz-, Halb- und Trugschlüsse strukturiert, Metrik: Akzentstufentakt, meist 4/4-Takt

Barocke Reihungsformen

Da-capo-Arie und **Ritornellform**

Typisches Formprinzip für schnelle Concerto-Sätze, Arien (aus Opern, Oratorien oder Kantaten) oder Rondeaux in Suiten
Dreiteilige Großform mit Reprise (*da capo*): A – B – A, Mittelteil meist in der vi / III; Repräsenteil kann frei verziert werden
A-Teil: häufig in Ritornellform; unterschiedliche Längen: a – b – a | a – b – a – c – a | a – b – a – c – a – d – a (etc.)
Wechsel zwischen Ritornellen (a) in *tutti*-Besetzung und Episoden (b, c, d) mit *solo*-Passagen in benachbarten Tonarten
Binnen-Ritornelle müssen nicht in der Grundtonart stehen und können gegenüber dem Anfangsritornell verkürzt sein

Strophische Anlage

Häufige Gestaltung von Kirchenliedern (Choralen) und weltlichen Generalbassliedern (Lautenlieder, Oden, Arien)
Zeilenweise Vertonung: jedes Reimwort fällt auf eine Kadenz; oft viele Strophen zu identischer Musik

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 7 – Barock: Ricercar, Fuge, Invention; Imitation, Gestalten, Beantwortung, mehrfacher Kp

Polyphone Instrumentalgattungen

Kontrapunkt = Lehre von der Satztechnik zweier oder mehrerer gleichzeitig erklingender Stimmen (*punctus contra punctum*)
 Polyphonie = Hierarchiefreie Eigenständigkeit gleichzeitig erklingender Stimmen, oft imitatorisch, rhythmische Vielfalt

Ricercar bzw. **Canzone**, auch: **Fantasia**
 Frühbarocke Vorgängergattungen der Fuge: Übertragung der imitatorischen Renaissance-Motette auf Instrumente

Fuge (bzw. **Fughette**)
 Maßgebliche Gattung, Form und Satztechnik des Barock, alle Arten imitatorischer Instrumental- oder Vokalsätze

Invention (bei J. S. BACH auch: **Sinfonia**)
 Zwei- oder dreistimmiger imitatorischer Tastensatz mit Kanontechniken und mehrfachem Kontrapunkt

Choralvorspiel und **Choralvariation**
 Kontrapunktischer, oft improvisatorischer Orgelsatz über eine Chormelodie mit figurierten Nebenstimmen

Präludium und Fuge für Tasteninstrumente

Bipolarer Zyklus (ARNFRIED EDLER): Einleitender Satz (Präludium, Praeambulum, Toccata) – evtl. Mittelsatz (Phantasie) – Fuge
 Präludien und Fugen als ›omnitionales‹ Durchlaufen der Tonarten: kompendienhafte Tendenz seit Beginn des 18. Jh.

Kontrapunktische Satztechniken

Kanon	Fuge
Th ————— Th —————	Th ——— Kp ——— Th ———

Imitation (lat. *fuga*)

Oberbegriff für zwei oder mehr Stimmen, die zeitversetzt mit dem gleichen Thema oder *sogetto* einsetzen
 Parameter der Imitation: (1) Einsatzabstand: Angabe in Notenwerten oder Takten, (2) Einsatzintervall: häufig 4♯♭, 5♯♭, 8♯♭
 (a) Kanon = Thema begleitet sich selbst, oft in engem zeitlichen Abstand (Engführung); alle Einsatzintervalle sind möglich
 (b) Doppelkanon = zwei Themen werden paarweise imitiert (bzw. es zwei zweistimmige Kanons laufen gleichzeitig ab)
 (c) Fugendurchführung = Thema erklingt vollständig, bevor es imitiert wird (5♯♭), dann von einem Kontrapunkt begleitet
 (d) Fugato = fugenartig gestaltete Passage eines längeren Satzes oder Werkes, häufig in einem Mittelteil oder Schlussteil
 (e) Engführung bzw. *stretto* = Passage mit verdichteter Einsatzfolge, etwa als Steigerung im Schlussteil einer Fuge

Satztechnik in Fugen

Zwei Themengestalten im Quintabstand treten in einen Dialog: *Dux* (in der Grundtonart), *Comes* (in der Oberquinttonart)
 Reale Beantwortung = *Comes* entspricht exakter Transposition des *Dux*; nach dem *Comes* ist Rückmodulation notwendig
 Tonale Beantwortung = Anpassung / modale Einrichtung des *Comes* gegenüber dem *Dux*: ›Themenkopfregele‹ (MARPURG)
 Kontrapunkt = Gegenthema zum Fugenthema, das als Fortsetzung des *Dux* in Kombination mit dem *Comes* erscheint
 Kontrasubjekt bzw. beibehaltener Kontrapunkt = Gegenthema, das stets in Kombination mit dem Fugenthema auftritt
 Durchführung = tonal stabile Passage, während derer ein Fugenthema durch die Stimmen läuft (erste Df = Exposition)
 Zwischenspiel = themenfreie Passage zwischen zwei Durchführungen, häufig von Abspaltung und Sequenzierung bestimmt
 Binnenzwischenspiel = kurze rückmodulierende Passage zwischen *Comes* und drittem Themeneinsatz einer Durchführung
 Doppelfuge, Tripelfuge etc. = Fuge mit mehreren Themen, die zunächst separat durchgeführt und dann kombiniert werden

Idealtypischer Bauplan einer spätbarocken Fuge (Fugenform)						
Exposition I / i	Zwischenspiel I (modulierend)	Durchführung II V / III	Zwischenspiel II (modulierend)	Durchführung III vi / iv	Zwischenspiel III (modulierend)	Durchführung IV I / i (evtl. Engführung)

Themengestalten und Ableitungen

In der Barockzeit nur gelegentlich; verstärkter Einsatz als Reihentechniken in dodekaphonen Werken des 20. Jahrhunderts
 Augmentation = Vergrößerung (Verdopplung) der Notenwerte
 Diminution = Verkleinerung (Halbierung) der Notenwerte
 Umkehrung = vertikale Inversion (Fortschreitungsintervalle werden gespiegelt)
 Krebs = horizontale Inversion (Reihenfolge der Töne wird umgekehrt)

Mehrfacher Kontrapunkt

Doppelter Kontrapunkt = Ein Stimmpaar (Oberstimme und Unterstimme) kann ohne Satzfehler vertauscht werden
 Dreifacher Kontrapunkt = Ober-, Mittel- und Unterstimme können in allen sechs möglichen Kombinationen erscheinen

Intervalltabelle für den doppelten Kontrapunkt der Oktave

1	2	3	4	5	6	7	8
8	7	6	5	4	3	2	1

Intervalltabelle für den doppelten Kontrapunkt der Duodezime

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 8 – Wiener Klassik: Liedformen, Menuett und Scherzo; Themenbau, Periode und Satz

Instrumentale Liedformen

Wesentliche Formtypen der Vokalmusik werden seit ADOLF BERNHARD MARX auf Instrumentalmusik des 18. / 19. Jh. übertragen
Gängige Gestaltung für Volkslieder, Kirchenlieder, Charakterstücke, Mittelsätze, Tanzsätze oder Formteile längerer Sätze
Relevante Konzepte bzw. Formfunktionen: Kontrast, Wiederholung (direkte Entsprechung), Wiederkehr (Reprise)

Zweiteilige Liedform ||: A :|| B :||

Parataktische Kopplung zweier Formteile
zB in volkstümlichen Tänzen (Ländler, Deutscher, Walzer)
Syntax: häufig Verkettung von zwei Perioden oder Sätzen

Dreiteilige Liedform ||: A :|| B | A' :||

Hypotaktische Kopplung mit Reprise des ersten Formteils
zB in Rondo- oder Variationsthemen und langsamen Sätzen
– Proportionsmodell 1: A entspricht der Länge von B + A'
– Proportionsmodell 2: A, B und A' sind jeweils gleich lang

Menuettform bzw. Scherzoform

Verschachtelung bzw. Zusammensetzung zweier dreiteiliger Liedformen:

A Hauptteil: Menuett oder Scherzo ||: a₁ :|| b₁ | a'₁ :||
B Trio: zurückhaltender gesetzt, kleinere Besetzung ||: a₂ :|| b₂ | a'₂ :||
A' Menuett bzw. Scherzo *da capo*, ohne Wiederholungen || a₁ || b₁ | a'₁ ||

Menuett – höfischer Tanz als Relikt aus der Suite findet Eingang in Sonaten und Symphonien
Scherzo – beschleunigtes Tempo, Tanzcharakter verliert sich

Idealtypen des Themenbaus (Periode: lyrisches Prinzip, Satz: prosaisches Prinzip)

Motiv (*motive*) = kleinste musikalische Sinneinheit in einheitlichem Gestus / Affekt, gebaut aus zwei oder mehr Tönen
Phrase (*phrase*) = auf einen Atem singbare bzw. ohne Bogenwechsel spielbare Sinneinheit, kann mehrere Motive enthalten
Thema (*theme* bzw. *subject*) = abgegrenzte musikalische Gestalt mit kontrastierenden Phrasen und innerer Dramaturgie
Gang = figurative, athematische, locker gefügte Passage; Bindeglied zwischen klarer konturierten Abschnitten (nach MARX)

Periode nach RATZ (bei CAPLIN: *period*) – 2+2+2+2 Takte
Vordersatz (*antecedent*): endet typischerweise mit HS
– Phrase und Gegenphrase (kontrastierende Elemente)
Nachsatz (*consequent*): endet typischerweise mit GS
– Phrase und Gegenphrase bzw. Schlussphrase
– Analogie zum Vordersatz: Statik, Geschlossenheit

Satz nach RATZ (bei CAPLIN: *sentence*) – 2+2+4 Takte
Vordersatz (*presentation*): HS oder keine Schlusswendung
– Phrase und Phrasenvariante / Sequenz (korrespondierend)
Nachsatz (*continuation*): entspricht einem Entwicklungsteil
– Fortspinnung, Segmentierung, Abspaltung, Liquidation
– Kontrast zum Vordersatz: Dynamik, Vorwärtsgerichtetheit

Vordersatz _____ Phr _____ GPhr _____	Nachsatz _____ Phr _____ GPhr / SchIPhr _____	Vordersatz _____ Phr _____ Phr / PhrVar _____	Nachsatz _____ Entwicklung _____
--	--	--	-------------------------------------

Mischformen (a) *compound theme*: Periode mit satzartigen Halbsätzen oder Satz mit periodisch gebautem Vordersatz nach CAPLIN (b) *hybrid theme*: Periode mit Entwicklungsteil oder satzartiger Vordersatz mit periodenartigem Nachsatz

Sonderformen

(1) Modulierendes Thema: Nachsatz einer Periode oder eines Satzes verlässt die Tonart (in der Regel I → V oder i → v / III)
(2) Asymmetrisches Thema: Nachsatz einer Periode oder eines Satzes wird verlängert (gedehnt) oder verkürzt (gestaucht)
– innere Erweiterung: Verlängerung durch Einschub eines oder mehrerer Takte innerhalb der Syntax, also vor der Kadenz
– äußere Erweiterung: Verlängerung durch Anhang nach einem Einschnitt (oder Trugschluss), anschließend stabile Kadenz
– Phrasenverschränkung (bei KOCH: *Tactersticking*): ein Takt gehört zugleich zu zwei aufeinanderfolgenden Teilen

Motivisch-thematische Arbeit

Prinzip: Ableitung des Folgenden aus dem Vorhergehenden; Späteres knüpft an Früheres an und entwickelt es weiter
Einheitsstiftende Parameter: Diastematik (Tonhöhenverlauf) und Rhythmik, evtl. auch Dynamik, Artikulation, Tempo
Schlagwörter / Terminologie, um zeitlich auseinanderliegende Zusammenhänge zu beschreiben (im Einzelsatz oder Zyklus):

- | | |
|---|--|
| (1) Motivisch-thematische Einheit | (4) Kontrastierende Ableitung (ARNOLD SCHMITZ) |
| (2) Motivischer Kern / Keimzelle (Motto, <i>idée fixe</i>) | (5) Entwickelnde Variation (ARNOLD SCHÖNBERG) |
| (3) Zitat und Thementransformation | (6) <i>thematicism</i> (RUDOLF RÉTI) |

Weblinks – WILLIAM CAPLIN, *Analyzing Classical Form*: www.music.mcgill.ca/acf (Beispiele zur *theory of formal functions*)
ULRICH KAISER und ANDREAS HELMBERGER, Materialien auf: www.musikanalyse.net/tutorials (zB: Periode und Satz, Kadenz etc.)

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 9 – Wiener Klassik: Rondo, Variationenform, Adagio-Form; interpunktisches Formkonzept

Rondoform

Entwicklung aus der Ritornellform bzw. aus dem Rondeau (Rundtanz, häufiger Suitensatz bei französischen Komponisten)
– Barocke Ritornellform: Thema meist Fortspinnungstypus, tritt auch in anderen Tonarten auf; Episoden im ähnlichen Gestus
– Klassische Rondoform: Thema meist periodenförmig, erscheint in der Regel in der Grundtonart; Binnenteile kontrastierend

›Gerundetheit‹ des musikalischen Zeitverlaufs: stetige Wiederkehr des Themas, leichte Abwandlung der Reprisen möglich
Reihungsform: Wechsel zwischen Refrains (A-Teile) und Couplets (B, C, D); ggf. verknüpft durch modulierende Überleitungen
Typischerweise als heiterer Schlusssatz in Sonaten (Solo- und Kammermusik) und Solokonzerten; seltener in Symphonien

Erscheinungsformen des Rondos

- (a) Kettenrondo A – B – A – C – [A – D –] A alle Couplets verschieden; fünf- oder siebensteilig
- (b) Bogenrondo A – B – A – C – A – B – A ein Couplet kehrt wieder, quasi Spiegelform; C: stärkerer Kontrast
- (c) Sonatenrondo A – B – A – C – A – B' – A tonale Einrichtung von B: bei Wiederkehr Anpassung an Grundtonart
Couplet C: vertritt die Durchführung einer Sonatensatzform

Idealtypischer Bauplan eines Sonatenrondos (HEPOKOSKI / DARCY: Type 4 Sonata)						
A – Refrain I / i	B – erstes Couplet V / III	A – Refrain I / i	C – zweites Couplet vi / VI oder I	A: Refrain I / i	B' – erstes Couplet I / i oder I	A – Refrain (evtl. mit Coda) I / i

Thema und Variationen

Form eines Satzes ist gegliedert in ein in sich abgeschlossenes Thema (A) und dessen Varianten: A' – A'' – A''' etc.
Als Einzelwerk oder als Teil eines Zyklus (langsamer Mittelsatz, ggf. auch erster Satz oder Finalsatz in Sonatenwerken)
Thema meist als zwei- oder dreiteilige Liedform gestaltet, basierend auf Periode und Satz bzw. deren Kombinationen
Häufig als Thema für Variationenfolgen verwendet: Volkslieder, bekannte Melodien anderer Komponisten, eigene Themen

Variative Prinzipien

- (a) Figuralvariation nur die musikalische Oberfläche wird verändert, Ornamentierungen und Varianten treten hinzu, oft stetige Diminution / rhythmische Beschleunigung im Satzverlauf; Harmonik bleibt gleich
- (b) Charaktervariation größere Eingriffe: Änderung von Taktart, Dynamik, Tempo, Harmonik, Tongeschlecht etc.
- (c) *cantus-firmus*-Variation kontrapunktische Techniken und Imitationsstrukturen auf Grundlage des Themas (in Nachfolge von Chaconne / Choralvariationen), ggf. erweitert zum Fugato oder zur Schlussfuge (REGGER)

Adagio-Form (typischerweise als langsamer Satz einer Sonate oder Symphonie)

- Zweiteilige Adagio-Form entspricht einer Sonatensatzform ohne Durchführung (HEPOKOSKI / DARCY: Type 1 Sonata)
(auch: Kavatinenform) A (Hauptsatz) – modulierende Überleitung zu einer Nachbarart – B (Seitensatz) –
A – B – A – B' [– A'] Reprise von A (weitgehend unverändert) – Überleitung – Reprise von B (in der Grundtonart)
evtl. A' (coda-artige Wiederaufnahme von A am Schluss des Satzes)
- Dreiteilige Adagio-Form erweiterte dreiteilige Liedform mit verselbständigtem Mittelteil, in Nachfolge der *Da-capo*-Arie
A – B – A A (Hauptsatz) – B (Seitensatz bzw. Mittelteil) – Reprise von A (weitgehend unverändert);
A und B bilden in sich zweiteilige (a – b) oder dreiteilige Liedformen (a – b – a)

Interpunktische Form nach HEINRICH CHRISTOPH KOCH

Unterteilung von größeren, in sich abgeschlossenen Formteilen (›Hauptperioden‹) analog zur sprachlichen Interpunktion
Musikalische Sinneinheiten sind durch öffnende oder schließende Kadenz (›Endigungsformeln‹) voneinander getrennt:
Grundabsatz = Kadenz zur Tonika (a) vollkommener GS [Punkt] (b) unvollkommener GS [Kolon]
Quintabsatz = Kadenz zur Dominante (c) plagaler HS [Semikolon] (d) tenorisierender HS [Komma]

Typische Dramaturgie eines ersten Formteils mit Modulation zur Oberquint- oder Paralleltart Grundabsatz (I/i) – Quintabsatz (I/i) – Quintabsatz (V/III) – Schlusssatz (V/III)
[:] [:] oder [.] [:] oder [.] [.]

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 10 – Wiener Klassik: Sonate als Zyklus, Sonatensatzform und deren Dramaturgie, Konzertsatz

Sonate als mehrsätziger Zyklus

Kerngattung der Instrumentalmusik des 18. und 19. Jh.

Sätze und Formtypen

- I Kopfsatz: Sonatensatzform
- II Langsamer Satz: Adagio-Form, Variationen
- III Tanzsatz: Menuett oder Scherzo (mit Trio)
- IV Finale: Sonatensatzform, Rondo

Tempobezeichnungen

- Allegro (moderato, vivace, con brio ...)*
- Largo, Adagio, Lento, Andante*
- Allegretto, Moderato, Allegro (vivace)*
- Allegro, Vivace, Presto*

Besetzungen

Besetzungen	SATZZAHL
Klaviersonate	3–4, evtl. 2
Klaviertrio, Streichquartett	4
Symphonie	4
Solokonzert	3

Abweichende Satzfolgen

- (a) Der erste Satz kann ein langsamer Variationensatz sein (MOZART); (b) zweiter und dritter Satz können vertauscht werden
- (c) Der langsame Satz kann entfallen oder durch einen weiteren tänzerischen Satz ersetzt werden (BEETHOVEN)
- (d) Zweisätzigkeit als Alternative bei Klaviersonaten: Sonatensatzform + Variationen oder langsamer Satz + Rondo

Sonatine = Diminutiv der Sonate: geringerer kompositorischer und spieltechnischer Anspruch, zwei- bis dreisätzig

Sonatensatzform (nach GRABNER auch: Sonatenhauptsatzform)

Beherrschender Formtyp der Wiener Klassik: großformales A – B – A' bzw. erweiterte dreiteilige Liedform
 Entwicklung einerseits aus der (2teiligen) barocken Suitensatzform, andererseits aus der (3teiligen) italienischen Ouvertüre

Formfunktionen der drei Hauptteile

Exposition und Reprise: fest gefügt, Orte der Setzung und Stabilität (Konturiertheit der Themen, verbindlicher Tonartenplan)
 Durchführung: locker gefügt, Ort der Entwicklung (motivisch-thematische Arbeit: Abspaltung, Zergliederung, Sequenzierung der Themen und Motive der Exposition; Modulation evtl. in entfernte Tonarten, Rückleitung oft durch Dominant-Orgelpunkt)
 Wiederholung als formbildendes Element: in der frühklassischen *forma bipartita* beide Teile (auch Durchführung + Reprise); in der *forma tripartita* wird nur die Exposition wiederholt, später auch diese nicht mehr regelmäßig

Maßgebliches Prinzip der Exposition: **Themendualismus** (charakterlicher und tonaler Kontrast der Themen)
 Abwandlung der Reprise gegenüber der Exposition: Beibehaltung der Themen, aber Verzicht auf den tonalen Kontrast
 Alternative, vor allem im 18. Jh.: Monothematik (ein Hauptthema fungiert in einer Kontrasttonart auch als Seitenthema)
 Binnenstruktur: Formteile (Hauptsatz, Seitensatz) untergliedert in Themengestalten (Hauptthema, Seitenthema; evtl. ST₁, ST₂)
 Verbindung zwischen HT und ST: modulierende Überleitung oder *bifocal close*; nach dem ST: evtl. Episode, Schlussgruppe

Optionale Erweiterungsteile

- (a) Langsame Einleitung: beliebt in ersten Sätzen von Symphonien, ggf. mit Wechsel des Tongeschlechts (Dur ↔ Moll)
- (b) Coda: häufig mit Bezugnahme auf die Durchführung, erweitert die Dreiteiligkeit zur Vierteiligkeit (A – B – A' – B')

Idealtypischer Bauplan einer Sonatensatzform (HEPOKOSKI / DARCY: Type 3 Sonata)									
[Einleitung]	A – Exposition				B – Durchführung	A' – Reprise			[B' – Coda]
	Hauptsatz		Seitensatz			Hauptsatz		Seitensatz	
	HT	Überleitung	ST ₁ [ST ₂] evtl. Episode	Schlussgruppe	Beginn – Kern – Rückl. motiv.-themat. Arbeit	HT evtl. mit Überl.	ST ₁ [ST ₂] [Episode]	Schlussgr.	Bezug zur Durchf.
evtl. i / I	I / i	modulierend	V / III oder v	V / III oder v	modulierend	I / i	I / I oder i	I / i	I / i

Historische und moderne Sonatentheorien

Ende 18. Jh.: Interpunktisches Formmodell nach HEINRICH CHRISTOPH KOCH (*forma bipartita*: tonale Stationen, Kadenzordnung)
 Mitte 19. Jh.: Themendualismus nach ADOLF BERNHARD MARX (*forma tripartita*: Hauptsatz und Seitensatz, motivische Arbeit)
 Mitte 20. Jh.: Vereinheitlichung der Terminologie bei SCHÖNBERG und RATZ; spätes 20. Jh.: WILLIAM CAPLIN (Formfunktionen)
 Beginn des 21. Jh.: Sonata Theory nach JAMES HEPOKOSKI und WARREN DARCY (thematische Zonen, *trajectories*, *rotations*)

Konzertsatzform (HEPOKOSKI / DARCY: Type 5 Sonata)

Beliebtestes Formmodell für erste Sätze klassischer Solokonzerte: Struktur mit verdoppelter Exposition
 – Tutti-Exposition: Ritornell (HT) und nur rudimentär ausgeführter Seitensatz, noch ohne tonalen Kontrast zum Hauptsatz
 – Solo-Exposition: ausgearbeiteter Seitensatz + Modulation; endet mit Wiederkehr des Tutti-Ritornells in der Kontrasttonart
 – Durchführung, anschließend Reprise incl. Solokadenz (meist durch Quartsextakkord + Fermate eingeleitet) und Ritornell

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 11 – Romantik: Klavierminiaturen, stilisierte Tänze, poetische Charakterstücke, Klavierzyklen

Klavierminiaturen

Ausgangspunkte: programmatische Suitensätze der frz. Clavecinisten; klavierpädagogisches Handstück der Wiener Klassik
Im frühen 19. Jh. entstehen erstmals Miniaturen als autonome Opera (BEETHOVEN: Bagatellen; WEBER und SCHUBERT: Tänze)
Tendenz zur Verselbständigung der Klavierminiatur ab den 1830er Jahren, stehen gleichberechtigt neben Sonatenwerken
Liedformen dominieren (zweiteilig: A – B, dreiteilig: A – B – A'); gelegentlich rondoähnliche Formen oder Variationsfolgen
Möglich auch: Erweiterung zu zusammengesetzten Liedformen (etwa A – B – A – C – A: wie ein Menuett mit zwei Trios)

Typen von Klavierminiaturen

Prélude, Präludium	löst sich von der Fuge, flexibler (geradezu anonymisierter) Charakter, oft aphoristische Kürze
Etude, Étude	Übungsstück bzw. Studie (auch öffentlich vorzutragen), behandelt oft ein technisches Problem
Caprice, Capriccio	bewegtes, technisch anspruchsvolles Stück mit spielerischem oder scherzhaftem Charakter
Nocturne, Nachtstück	meist lyrisches oder gesangliches Charakterstück; als Klavierminiatur begründet von JOHN FIELD
Ballade	narrativ-erzählendes, oft mehrteiliges Charakterstück, evtl. von einer literarischen Vorlage inspiriert
Lied ohne Worte	gesangliches Klavierstück, angelehnt an vokale Melodik; angeregt durch FANNY MENDELSSOHN
Intermezzo	verselbständigtes ›Zwischenspiel‹ mit flexiblem Charakter und Tempo, auch als Sonatensatz
Impromptu	im Charakter einer ausnotierten Improvisation, miniaturartig oder auch größer dimensioniert
Rhapsodie	improvisatorischer Gestus, freie Form, häufig nationales Kolorit (ungarisch, russisch, spanisch etc.)
weitere neutrale Typen:	Bagatelle, Albumblatt, Moment musical, Elegie, Märchen, Poème, Skizze etc.

Verselbständigung zu größeren, separat veröffentlichten Einzelsätzen möglich: Ballade, Scherzo, Barcarolle, Humoreske etc.
Im frühen 20. Jh. neigen Miniaturen noch stärker zum Aphorismus, häufig neutral betitelt als ›Klavierstück‹ (SCHÖNBERG)

Stilisierte Tanzgattungen (häufig nicht mehr tanzbar; können auch Eingang in Sonaten oder Symphonien finden)

Walzer, Valse	3/4	deutscher oder alpenländischer Ursprung, flexibles Tempo; Gegenpol zum höfischen Menuett
Mazurka	3/4	polnischer Ursprung (volkstümlich), mäßiges oder schnelles Tempo; typischer Rhythmus: ♩ ♩ ♩
Polonaise	3/4	polnischer Ursprung (vom frz. Hof adaptiert), mäßiges Tempo; typischer Rhythmus: ♩ ♩ ♩
Polka	2/4	böhmischer Ursprung, schnelles Tempo, ausgelassener Charakter; typischer Rhythmus: ♩ ♩ ♩
Marsch, Marcia	4/4	militärischer Hintergrund, typisch: punktierte Rhythmen, stark betonte gerade Zählzeiten
Trauermarsch	4/4	marschartiger Rhythmus in langsamem Tempo und düsterem Charakter, stets in Moll
volkstümliche Tänze:		in Suiten oder losen Sammlungen von Tänzen (ungarisch, rumänisch, slawisch, spanisch etc.)

Poetisierung als Charakterstück

- Deskriptive / assoziative Untertitel (MENDELSSOHN: Lieder ohne Worte, SCHUMANN: Phantasiestücke, GRIEG: Lyrische Stücke)
- Literarischer Hintergrund (SCHUMANN: *Papillons*, *Kreisleriana*; LISZT: *Liebesträume*; RAVEL: *Gaspard de la nuit*)
- Hybride Erscheinungsformen zwischen absoluter Musik und Programmmusik (SCHUMANN: *Kinderszenen*, DEBUSSY: *Préludes*)

Phantasie und Sonate

Die Phantasie als Einzelsatz bei C. PH. E. BACH, MOZART und BEETHOVEN nähert sich zusehends der Sonate an (bei BEETHOVEN: *Sonata quasi una fantasia*) und wird zum Teil abgelöst durch die mehrsätzig Phantasie bzw. *Sonate-Fantaisie* (SCHUBERT, MENDELSSOHN, SCHUMANN). Scheinbar gegensätzliche Konzepte (freie Improvisation vs. formale Normierung) vermischen sich.

Klavierzyklen

Tendenz, gleichartige Miniaturen (Präludien, Etüden, Capricen) in Heften oder Sammlungen zusammenzufassen
Zyklisches Prinzip: geht über die bloße Reihung hinaus; Herstellung eines Zusammenhangs über Gattungstyp, Charakter, Satzweise, Tonart, Diastematik etc. sowie einer konkreten Dramaturgie, die Änderungen der Reihenfolge ausschließt

Omnitonalität

Kompdenhaftes Durchlaufen aller 24 Dur- und Moll-Tonarten in der Nachfolge von BACHS *Wohltemperiertem Clavier*: meistens Präludien (HUMMEL, CHOPIN, ALKAN, BUSONI, SKRJABIN, RACHMANINOV etc.), aber auch Etüden oder andere Miniaturen

Programmatische Zyklen

Kopplung von Miniaturen in einem narrativen Zusammenhang, der einen zyklischen Rahmen sowie Satzüberschriften liefert:
Beispiele – SCHUMANN: *Carnaval*, *Kinderszenen*, *Waldszenen*; LISZT: *Années de pèlerinage*; MUSSORGSKI: *Bilder einer Ausstellung*

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Übersichtsblatt 12 – Romantik: Klavierlied, Liederzyklus, Chorlied, Orchesterlied; Umgang mit Texten

Klavierlied

Musikhistorische Ursprünge: Lautenlieder der Renaissance, Monodien, Generalbasslieder und Oden, einzelne Arien
Satzprinzip: Stimme und Begleitung; Gattungsbezeichnungen Arie (*air*) und Lied zunächst synonym, erst im 18. Jh. abgrenzbar
Hauptmerkmal: solistische, eher schlicht ausgestaltete Singstimme; Grundlage: Vertonung eines Gedichts oder Volkstexts
Wegfall des Generalbasses ab etwa 1750 führt zur Verselbständigung des nun im Detail ausnotierten Klavierparts

(1) Gattungstyp Volkslied

Subgattungen: Lied, *air*, *canzone*, *song*; schlichter Tonfall
Volkstüml. Quellen / Überlieferungen, Dichter oft unbekannt
– auch möglich: kunstliedartige Sätze von Volksmelodien
– gedichteter Text kann einen ›Volkston‹ evozieren

(2) Gattungstyp Kunstlied

Subgattungen: Gesang, Romanze, Ballade, *mélodie*
Artificialer Anspruch, geschrieben für die Aufführung
Sonderformen: Vokalise; Lied mit obligaten Instrumenten
Besetzungsvarianten: Duett mit Klavier, Terzett mit Klavier

Formtypen und dramaturgische Konzepte

- (a) Strophenlied Jede Textstrophe wird identisch vertont, evtl. kleine Abweichungen; nur eine Strophe notiert
Vers- und Reimstruktur des lyrischen Texts bleibt erhalten, wird von der Musik verdeutlicht
Volklieder und barocke Generalbasslieder sind stets strophisch, ebenso viele klass. Lieder
Strophenformen: häufig zwei- oder dreiteilig (periodische Syntax), gelegentlich Barform
- (b) Variiertes Strophenlied Textstrophen können musikalisch abweichen, strophische Anlage wird aber nicht verlassen
Ähnliche Eingriffe wie in Charaktervariationen möglich (Tempo, Dynamik, Dur-Moll-Kontrast)
- (c) Durchkomponiertes Lied Keine (oder nur beschließende) Wiederkehr musikalischer Teile; Lied als musikalische Prosa
Ungebundene Gedichte werden durchkomponiert vertont; Option auch für Strophenlyrik
In Balladen: narrativ-dramatisches Element, evtl. Annäherung an Rezitative oder Opernszenen
Pionierhaft: BEETHOVEN, *Adelaide*; maßgebliche Wirkung im 19. Jh: SCHUBERT / LOEWE, Balladen

Liederkreis und Liederzyklus

Lieder werden zu Sammlungen oder Zyklen zusammengefasst; Gattungstitel: Liederkreis, Liederbuch (evtl. in Hefte unterteilt)
Häufig Gedichte nur eines Autors, die bereits als Texte einen Zyklus bilden; erstmals bei BEETHOVEN, *An die ferne Geliebte*
Innermusikalischer Zusammenhang durch motivische Verbindungen bzw. Zitate (evtl. kehren ganze Liedteile wieder),
Tonartenfolge, Anknüpfen an offen gehaltene Liedschlüsse; separate Aufführung einzelner Lieder erscheint kaum möglich
Beispiele – SCHUBERT: *Winterreise*; SCHUMANN: Eichendorff-Liederkreis, *Dichterliebe*; BRAHMS: *Magelone*; WOLF: *Ital. Liederbuch*

Chorlied

Im 19. Jh. gelangt *a-cappella*-Chormusik zu neuer Geltung, wird durch Musikvereine und Amateur-Liedertafeln gepflegt
Meist volkstümliche Melodien in schlichten Sätzen für gleiche oder gemischte Stimmen, auch mit Klavierbegleitung
Satztechnisch eher übersichtlich: oft homophone, choralartige Anlage; lose Gruppierungen, selten Zyklusbildungen
Beispiele – MENDELSSOHN: *Lieder im Freien zu singen*; SCHUMANN: *Romanzen und Balladen*; BRAHMS: *Lieder und Gesänge*

Orchesterlied

Solistimme mit Orchesterbegleitung; Ursprung: Instrumentierungen von Klavierliedern, oft koexistieren zwei Fassungen
Meist kein volkstümlicher, sondern artifizieller Charakter; erstmals bei BERLIOZ: *Les nuits d'été*; häufig Zyklusbildungen
Abgrenzung zur virtuoson Konzertarie (einzeln publiziert, evtl. mit Rezitativ), die im 19. Jh. vom Orchesterlied abgelöst wird
Beispiele – MUSSORGSKIJ: *Lieder und Tänze des Todes*; MAHLER: *Kindertotenlieder*, BERG: *Altenberg-Lieder*; STRAUSS: *Letzte Lieder*
Sonderfall: Liedsymphonien – MAHLER: *Lied von der Erde*; ZEMLINSKY: *Lyrische Symphonie*, SCHÖNBERG: *Gurre-Lieder*

Kategorien der Ästhetik von Musik und Text

- Musikalische Poesie Kompositorische Realisierung eines Versprinzips, Segmentierung in Zeilen und Strophen sichtbar,
auch wenn kein Text zu Grunde liegt; lyrische Syntax, Verwendung der Idealtypen Periode und Satz
- Musikalische Prosa Ungebundenheit der Klangrede, Abkehr von direkten Korrespondenzen, eines ergibt sich aus dem
Anderen (›entwickelnde Variation‹); Erscheinungsformen: Gregorianik, Vokalpolyphonie, Musikdrama

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 13 – Romantik: Programmmusik, symphonische Dichtung, Oper, Musikdrama; zyklische Form

Form- und Inhaltsästhetik und deren hermeneutische Ebenen

Absolute Musik

Musik steht als autonome Kunstform für sich selbst, bedarf keines Hintergrunds bzw. keiner übergeordneten Bedeutung
– Traditionelle Gattungsbezeichnungen
– Formästhetik (Leitfigur: HANSLICK)

Narrative Musik

Musik ist deskriptiv, steht für Ideen oder Assoziationen, weist aber keine Inhalte oder konkrete Bedeutungen auf
– Untertitel oder poetische Zusätze
– Form- oder Inhaltsästhetik

Programmmusik

Symbolisierung oder Illustration außermusikalischer Sujets, Musik hat expressive Funktion
– Titel weist über Musik hinaus
– Inhaltsästhetik (*Neudt. Schule*)

Symphonisches Komponieren im 19. Jh. knüpft bei BEETHOVEN an oder findet (zumeist inhaltsästhetische) Gegenentwürfe Final-Dramaturgie: Steigerung und Apotheose (*per aspera ad astra*), ggf. mit Soli und Chor, oder deren Verweigerung

Programmsymphonie

Narrative Anlage oder konkretes, evtl. verbalisiertes Programm
Traditionelle Mehrsätzigkeit, ggf. um fünften / sechsten Satz erweitert
Beispiele – BEETHOVEN: *Pastorale*; BERLIOZ: *Symphonie fantastique*;
RIMSKIJ-KORSAKOW: *Scheherazade*; TSCHAIKOWSKIJ: *Manfred-Symphonie*

Symphonische Dichtung

Stets programmatisch, suggestive Titel
Einsätzigkeit oder mehrteilige Einsätzigkeit
Beispiele – Werke von LISZT, SMETANA, MUSSORGSKIJ, RIMSKIJ-KORSAKOW, FRANCK, DVOŘÁK, SIBELIUS, STRAUSS

Programme: verweisen auf Außermusikalisches wie Literatur (Dramen, Sagenstoffe), Malerei, Naturbilder, Personenportraits
Tonmalerei: Abbildung von Geschehnissen oder Gefühlen in der Musik (Textausdeutung, suggestive Instrumentation)

Gattungen der Bühnenmusik

Romantische Oper

Weiterentwicklung der klassischen Nummernoper
Frankreich: *grand opéra*; Italien: *dramma lirico*, *dramma giocoso*
Einzelstücke weiterhin klar abgegrenzt, Tendenz zur Dramatisierung:
– Rezitativ und Arie wird zu Szene und Arie bzw. *scena ed aria*
– Schlichter lyrischer Arientyp ohne Rezitativ: Kavatine bzw. *cavatina*
– Mehrteiliger Arientyp: mit Episode und Stretto bzw. *cabaletta*
Beispiele – WEBER: *Der Freischütz*; WAGNER: *Tannhäuser*, *Lohengrin*;
VERDI: *Rigoletto*, *La traviata*; MEYERBEER: *Le prophète*; BIZET: *Carmen*

Musikdrama

Neuartiges Konzept, Text und Musik eng verwoben
Durchkomponierte Akte ohne Pausen,
Overtüren / Vorspiele / *entr'actes* können fehlen
– Syntax: musikalische Prosa, Stabreim statt Reim
– Rezitativ und Arie verschmelzen miteinander
– Leitmotivtechnik: Motiv steht für Figur / Affekt
Beispiele – WAGNER: *Der Ring des Nibelungen*;
STRAUSS: *Salome*; Tendenzen auch bei PUCCINI

Ballett

Musik zu choreographiertem Tanz, obligatorisch in frz. Opern, ab spätem 19. Jh. selbständige Gattung

Schauspielmusik

Ergänzende Musiknummern oder Zwischenaktmusik zur Bühnenhandlung von Theaterstücken

Orchestersuite

Auskopplung musikalisch signifikanter Stücke aus Opern / Balletten für die konzertante Aufführung

Zyklische Anlage

Kategorien zyklischer Formbildung und variative Techniken: Substanzgemeinschaft (MERSMANN) bzw. *thematicism* (RÉTI)

- in mehrsätzigen Werken: Zitate von Motiven oder Themen aus vorangegangenen Sätzen; Querverweise und satz-übergreifende Reprise, etwa nach Art einer *idée fixe* (BERLIOZ); Gewinnung von Hauptthemen aus einer motivischen Keimzelle (D'INDY: *cellule*), die mit Hilfe von entwickelnder Variation (SCHÖNBERG) bzw. Techniken der kontrastierenden Ableitung (SCHMITZ) umgestaltet wird und in jedem Satz erscheinen kann
Beispiele – SCHUBERT: *Wanderer-Phantasie*; BERLIOZ: *Symphonie fantastique*; DVOŘÁK: *Neunte Symphonie*
- in mehrsätzigen Werken: Zusammenhang zwischen aufeinanderfolgenden Sätzen oder Ecksätzen, hergestellt durch Variantenbildung, Leitmotivtechnik, Transformationen auf motivischer Ebene; Abwandlung möglich durch Figuration, Permutation, Stauchung, Spreizung; ggf. abschließende Rekapitulation oder Kombination von Themen im Finale
Beispiele – SCHUMANN: *Vierte Symphonie*; LISZT: *Faust-Symphonie*; FRANCK: *Violinsonate*; SAINT-SAËNS: *Dritte Symphonie*
- in einsätzigen oder mehrsätzigen Werken: Transformationen bzw. Metamorphosen auf thematischer Ebene, damit einhergehend: Charaktervariation einer längeren Themengestalt (>zyklisches Thema<), deren Parameter variabel sind
Beispiele – LISZT: *Klavierkonzerte*; *Tschaikowskij*: *Fünfte Symphonie*; STRAUSS: *Till Eulenspiegel*; SCHÖNBERG: *Verklärte Nacht*

Zweidimensionale Sonatenform (nach VANDE MOORTELE; auch: *double-function form*)

Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit: ein Werk ist zugleich als Sonatenhauptsatz (gegliedert in Exposition, Durchführung und Reprise) und als mehrteiliger Zyklus (unterteilbar in Kopfsatz, einen oder mehrere Binnensätze und Finale) angelegt
Beispiele – LISZT, *Sonate h-Moll*; STRAUSS: *Don Juan*; SCHÖNBERG: *Erste Kammer-symphonie*; BARTÓK: *Streichquartett Nr. 3*

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 14 – 20. Jh.: Tonalität und Modalität, Dodekaphonie, Serialismus; Symmetrie und Brückenform

Tonalität um die Wende zum 20. Jahrhundert (Exkurs)

Impressionistische Harmonik bei DEBUSSY und RAVEL: Akkorde als eigenständige Farbwerte jenseits funktionaler Logik
 Erweiterte Dur-Moll-Tonalität: etwa beim späten LISZT, bei REGER, SCHREKER, STRAUSS, später MAHLER, früher SCHÖNBERG

Möglichkeiten im Expressionismus

- (1) Zentraltönigkeit: Klangzentrum und ›Prometheus-Akkord‹ bei SKRJABIN; chromatische Orientalismen bei SZYMANOWSKI
- (2) Quartenharmoneik: kann die Akkordschichtung in Terzen ersetzen (etwa bei SCHÖNBERG, bei HINDEMITH sowie im Jazz)
- (3) Freie Atonalität (Zweite Wiener Schule, ca. 1909–1923): Preisgabe von Grundtönen und Emanzipation der Dissonanz als Parallele zur abstrakten Malerei; ggf. Aufgabe formaler Logik, Verweigerung thematischer Arbeit; oft extreme Kürze

Konzepte von Modalität

- (a) Diatonische Neomodalität: in Osteuropa häufig inspiriert durch Volkslieder, so in Teilen des Schaffens von BARTÓK, STRAWINSKI, PROKOFJEV; oft verbunden mit prägnanter bzw. repetitiver Rhythmik oder klassizistischer Formensprache
- (b) Polymodalität (verschiedene Skalen) und Polytonalität (verschiedene Grundtöne): etwa bei BARTÓK, SCHOSTAKOWITSCH
- (c) Modi bei MESSIAEN: symmetrische (auf äquidistanter Oktavteilung basierende), nur begrenzt transponierbare Skalen

Dodekaphonie und Serialismus

Zwölftontechnik

Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen:
 entwickelt von SCHÖNBERG (um 1920), übernommen von WEBERN und BERG
 Tonhöhen werden in Reihen organisiert; Enharmonik ist irrelevant (*cis = des*)
 Töne dürfen erst wiederkehren, nachdem alle übrigen Reihentöne erklingen sind
 Allintervallreihe: enthält alle 12 Töne und alle 11 Intervalle innerhalb der Oktave
 Tropenlehre von HAUER: Konstellationen in Sechstongruppen (bereits 1919)

Reihengestalten (außerdem möglich: Transposition und ggf. Permutationen)

G	Grundgestalt (enthält alle Töne jeweils einmal)	R E I H E
U	Umkehrung (vertikale Spiegelung: Intervallumkehrung)	Ɔ Ǝ I H Ǝ
K	Krebs (horizontale Spiegelung: Rückwärtigkeit)	E H I E R
KU = UK	Krebsumkehrung bzw. Krebs der Umkehrung	Ǝ H I Ǝ Ɔ

	Grundgestalt →												
Umkehrung →	b	a	c	h	es	e	des	d	ges	f	as	g	
	h	b	des	c	e	f	d	es	g	ges	a	as	
	as	g	b	a	des	d	h	c	e	es	ges	f	
	a	as	h	b	d	es	c	des	f	e	g	ges	
	f	e	g	ges	b	h	as	a	des	c	es	d	
	e	es	ges	f	a	b	g	as	c	h	d	des	
	g	ges	a	as	c	des	b	h	es	d	f	e	
	ges	f	as	g	h	c	a	b	d	des	e	es	
	d	des	e	es	g	as	f	ges	b	a	c	h	Krebsumkehrung →
	es	d	f	e	as	a	ges	g	h	b	des	c	
	c	h	d	des	f	ges	es	e	as	g	b	a	
	des	c	es	d	ges	g	e	f	a	as	h	b	
→ Krebs													

WEBERN: Streichquartett op. 28, Reihenquadrat

Durch Reihentechniken wird die Tonhöhenordnung zusehends komplex; andere Parameter der Musik können allerdings weiterhin traditionell organisiert sein (Rhythmik, Form, Syntax), häufige Rückgriffe auf barocke und klassische Formtypen

Serielles Komponieren

Übertragung von Reihentechniken auf andere musikalische Parameter (Tondauern, Dynamik, Artikulation); Protagonisten ab 1945: BOULEZ, NONO, STOCKHAUSEN; strenge Determinierung aller Details des Tonsatzes in radikaler Abkehr von allen früheren ästhetischen Grundsätzen, weitgehende Ausblendung von Expressivität, Subjektivität und persönlichem Geschmack

Symmetrie als Formprinzip

Brückenform

Spiegelsymmetrische Anlage eines mehrsätzigen Werks bzw. einzelner Sätze: in der Mitte liegt eine Symmetrieachse, ab der die Formteile in umgekehrter Reihenfolge wiederkehren oder variiert werden: A – B – C – [D – C –] B – A
 Beispiele vor allem bei BARTÓK: viertes und fünftes Streichquartett, zweites Klavierkonzert, Konzert für Orchester
 Andere palindromartig angelegte Werke – BERG: Kammerkonzert, II. Satz; WEBERN: Symphonie op. 21; sowie alle Krebskanons

Goldener Schnitt [Verhältnis 1 : 1,618...]

Seit der Antike: Symbol von Vollkommenheit und Ausgewogenheit (*proportio divina*), verwendet in Architektur und Malerei
 In der Musik als Formmodell (Proportionen von Teilen) oder zur rhythmischen Gestaltung (Folgen von Notenwerten) nutzbar
 Ableitung aus FIBONACCI-Folge [1 1 2 3 5 8 13 21 33 55 ...]: Goldener Schnitt = Grenzwert der Quotienten von Nachbarzahlen
 Beispiele – BARTÓK: *Musik für Saiteninstrumente*, Einfluss spürbar bei LUTOSŁAWSKI und LIGETI; auch bei STOCKHAUSEN, GRISEY

Basisseminar Formenlehre

Musikwissenschaft · Robert Schumann Hochschule Düsseldorf · Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf
Übersichtsblatt 15 – Musik seit 1945: Unbestimmtheit, Aleatorik, Elektronik, Minimal Music, Postmoderne

Kompositorische Unbestimmtheit

Zufall und *indeterminacy*

Prägung durch die New York School: interdisziplinäre Künstlergruppe, darunter die Komponisten CAGE, FELDMAN, BROWN
– Unbestimmtheit hinsichtlich der kompositorischen Aktion, etwa durch Auswahl aus einer Menge feststehender Elemente: *chance* / Zufallsoperationen wie Würfeln, Münzwurf, Zahlenreihen etc. (CAGE: *Music of Changes*; FELDMAN: *Intermissions*)
– Unbestimmtheit hinsichtlich der Ausführung, die nicht-intentionale Aspekte und Improvisation einschließen kann: *indeterminacy*, definiert als »the ability of a piece to be performed in substantially different ways« (CAGE: 4'33'')

Aleatorik und offene Form

Bestimmte Aspekte oder Parameter (Form, Dauer, Tempo) werden nicht festgelegt, sondern den Interpreten überlassen; diese gestalten das Werk durch Improvisation oder eigene Entscheidungen mit; Aufführungen können jedes Mal anders sein
Theoretische Fundierung durch Schriften von CAGE sowie UMBERTO ECO: *Das offene Kunstwerk*
– Einbeziehung von frei auszuführenden Passagen oder Improvisationsanleitungen (KAGEL: *Metapiece*)
– Elemente werden vorgegeben, nicht aber deren Reihenfolge (STOCKHAUSEN: Klavierstück XI; LUTOSŁAWSKI: Streichquartett)
– Momentform: Kurze Segmente werden in offener Folge aneinandergereiht (STOCKHAUSEN: *Kontakte*, *Momente*)
– Offene Form: Mehrdeutigkeit, Mobilität, Negation des abgeschlossenen Werkes (BOULEZ: Dritte Klaviersonate)

Klang, Geräusch, Elektronik

Futurismus

Als anarchistische Bewegung in der Literatur und bildenden Kunst bereits zu Beginn des 20. Jh. in Italien begründet
Bruitismus = musikalische Stilistik des Futurismus; RUSSOLO und PRATELLA experimentieren mit Geräusch- und Lärmquellen
Bevorzugung von Schlagwerk und perkussiven Spielweisen (VARÈSE, ANTHEIL, XENAKIS); Imitation von Maschinenklängen durch Instrumente (HONEGGER: *Pacific 231*; MOSOLOV: *Die Eisengießerei*); Alltagsmaterialien im Orchester (PENDERECKI: *Fluorescences*)

Musique concrète

Verwendung und Verfremdung von Tonaufnahmen musikalischer und nicht-musikalischer Klänge (Alltagsgeräusche, Lärm)
Abkehr vom tatsächlichen Musizieren (SCHAEFFER: *Étude aux chemins du fer*) oder Zuspielaufnahmen (VARÈSE: *Déserts*)

Elektroakustische Musik

Werke existieren nur als Tonaufnahme, nicht als Partitur (STOCKHAUSEN: *Gesang der Jünglinge*; XENAKIS: *Poème électronique*)
Einbezug von Geräten (Sinusgeneratoren, Tonbandgeräte, Sampler) und neu entwickelten elektronischen Instrumenten (Theremin, Ondes Martenot, Trautonium, Synthesizer); Zentren in Köln (Studio für elektronische Musik) und Paris (IRCAM)

Minimalismus

Abkehr sowohl vom traditionellen Komponieren als auch vom Serialismus, definiert von MICHAEL NYMAN als *minimal music*
Tonale Harmonik, stabile Strukturen; Formbildung durch Repetition, rhythmische Patterns, spannungsarme Klangflächen
Hauptsächlich ausgeprägt in Nordamerika (REICH, RILEY, YOUNG, GLASS, ADAMS); auch ARVO PÄRT

Weitere Strömungen der Postmoderne

- (1) Klangflächenkomposition und Mikropolyphonie (LIGETI): Erzeugung von sich langsam wandelnden Flächen oder Atmosphären durch vielfältige, stark verschmelzende, nicht im Detail wahrnehmbare Stimmeneinsätze
- (2) Experimentelles Musiktheater (CAGE), *Fluxus*-Bewegung; instrumentales Theater mit schauspielernden Musikern (KAGEL)
- (3) Polystilistik bzw. pluralistische Ästhetik: Zitate, Collagen, Verbindung von scheinbar gegensätzlichen Einflüssen (zunächst in manchen Werken von BERIO und ZIMMERMANN, später hauptsächlich bei SCHNITTKE)
- (4) Mikrotonalität: theoretisch begründet bereits im frühen 20. Jh. (BUSONI), Pionierwerke bei IVES, HÁBA, WYSCHNEGRADSKIJ
Spätere Ausprägung: Spektralmusik, basierend auf Partialtonreihen (Ansätze bei SCELISI, Protagonisten: GRISEY, MURAIL)
- (5) *Musique concrète instrumentale* (LACHENMANN): erweiterte geräuschhafte Spieltechniken auf traditionellen Instrumenten
- (6) Komplexismus / *New Complexity* (FERNEYHOUGH): sprunghafte Texturen, Mikrotonalität, komplexe rhythmische Teilungen

Literatur – CLEMENS KÜHN, *Formenlehre der Musik*, Kassel ⁸2007, »Konstruktion und Expressivität« (S. 91ff.);
CHRISTOPH WÜNSCH, *Satztechniken im 20. Jahrhundert*, Kassel 2009