Musik an der Alten Kantonsschule Aarau
ABC der Musik

FORMVERLÄUFE und FORMMODELLE

Michael Schraner | 2017

WAS: Das vorliegende Dokument beschreibt gängige formale Aspekte von durmolltonaler Musik, die uns zum grossen Teil täglich als Hörerinnen und Hörern wie auch als Ausübenden begegnen. Bei aller Vielfältigkeit und angestrebten Breite bleibt es inhaltlich bei einer auf dem aktuellen Lehrplan basierenden, für den Musikunterricht auf der Sekundarstufe II getroffenen Auswahl.

WIE: Im ganzen Dokument sind Schlüsselworte sowie relevante (also nach und nach auch aktiv zu beherrschende) Fachbegriffe blau hervorgehoben, Textmarken mit ► und externe Links mit ► gekennzeichnet resp. in der Randspalte farbig hinterlegt. Das Zeichen ► verweist auf Ausführungen in den Randspalten.

WANN: Die beschriebenen Inhalte werden im Grundlagenfach Musik in meinem Unterricht ab der 1. Klasse aufgebaut und erfahren grösstenteils in der 2. und 3. Klasse sowie in weiterführenden Kursen wie Schwerpunkt- oder Ergänzungsfach Musik i.d.R. mehrere Vertiefungsrunden. Ziel ist es, allen Inhalten bis zum Abschluss des Grundlagenfachs mindestens hörend begegnet zu sein und sich durch anschliessende Reflexion in mündlicher oder schriftlicher Form, mit oder ohne Notentext, auseinandergesetzt zu haben.

Michael Schraner | Version 1b (Dezember 2017)

INHALT

Kapitel 1 — 3

Einführung: Klangeigenschaften | Formverläufe und Formmodelle 1

Hören – verstehen – einordnen – geniessen

Einführung 3

Schallereignisse: Begriffsgrundlagen 4

Elementare Formprinzipien 4

Kapitel 2 — 6

Formverläufe und Formmodelle 2

Motiv – Satzarten – Verarbeitungsprinzipien

1. Motiv, Thema, Phrase und Melodie 6
2. Der musikalische Satz 7
3. Polyphoner Satz 7
4. Homophoner Satz 8
5. Elementare Verarbeitungsprinzipien 8

Imitation | Sequenz | Variation | Abspaltung | Fortspinnung | Augmentation und Diminution | Umkehrung und Krebs

Kapitel 3 — 14

Formverläufe und Formmodelle 3

Liedformen

1. Liedformen 13

Zweiteilige und dreiteilige Liedform | Barform und Reprisenbarform | Bezeichnung von formalen Abschnitten

2. Periodischer Satzbau und (achttaktige) Periode 15
3. Refrainformen 16
4. Formstrukturen in der Popularmusik und im Jazz 16

Die Chorus-Form | Das (12-tatkige) Bluesform

Fehler und nicht mehr funktionierende Links bitte bei michael.schraner@altekanti.ch melden.

Hören – verstehen – einordnen – geniessen

Was wir hören, hängt davon ab, wie wir zuhören: Ausschliesslich oder als Hintergrund, nebenher oder aktiv mitverfolgend. Musik hat viele Seiten. Wir erfassen sie sinnlich und können sie rational erklären. Bestimmte Musik bedeutet uns individuell etwas, weil wir Erlebnisse mit ihr verbinden, weil sie in uns Vorstellungen, Erwartungen und Erinnerungen zum Schwingen bringt. Jede Musik beinhaltet aber auch eine ► werkimmanente Struktur. Das bedeutet, sie ist aus sich selbst heraus erklärbar – ohne persönliche Deutungen, ohne Erklärungsversuche aufgrund des Zeitgeistes oder der Epoche, in der sie entstanden ist, ohne biographische Bezüge zu ihren Verfassern. Gleichzeitig kann aber gerade der Bezug zu Zeitgeist und Epoche der Entstehung mit allfälligen ► biographischen, sozialen und geschichtlichen Bezügen hilfreich oder gar unabdingbar sein, um Musik nicht nur zu hören, sondern zu verstehen und einzuordnen.

Am Anfang jeder Analyse (griech. *Auflösung in Bestandteile*) steht unsere persönliche Wahrnehmung. Diese können wir mit objektiven Fakten und Sichtweisen verknüpfen, dadurch Bekanntes neu verstehen, einordnen oder gar begründet bewerten und uns neue musikalische Welten eröffnen und erarbeiten. Somit dürfte die analytische Auseinandersetzung mit Musik einerseits unseren Hörgenuss steigern, uns andererseits als ausübenden Musikerinnen und Musikern eine sinnvolle Interpretation eines ► Werkes ermöglichen.

Musik kann mit Alltagssprache beschrieben werden. Um musikalische Phänomene exakt zu bezeichnen, hilft eine musikalische Fachsprache. Egal auf welche Weise, auf jeden Fall erfordert es von uns Genauigkeit.

Musikalische Wahrnehmung (Rezeption, lat. *Aufnahme*) – also das Musikhören – ist ein hochkomplexer Vorgang, der durch unser Gehörorgan sowie die Reizverarbeitung im Gehirn geleistet wird (► «Klangwelten im Kopf»). Spezialisierte Zellverbände dienen der Erfassung und Interpretation von Reizeigenschaften und musikalischer Gestalten (► Exkurs: «Gestalt» im Sinne der Wahrnehmungspsychologie). Das «Jetzt» ist in der biologischen resp. musikalischen Zeit nicht nur ein einzelner Punkt, sondern beschreibt die Spanne mit einer Ausdehnung von bis zu vier Sekunden und wird für uns durch unser Kurzzeitgedächtnis als Präsenzzeit, also als unmittelbare «Gegenwart» erlebbar.

Musik ist als Kunstform – etwa im Gegensatz zu den bildenden Künsten – immer an ihren zeitlichen Ablauf gebunden. Die physikalischen Parameter Tonhöhe, Tondauer, Intensität und Farbe bestimmen ► Geräusche, Töne und Klänge. Zu einem Musikstück mit hörbaren Sinneinheiten werden diese Klangeigenschaften aber erst durch Gruppierung in einer zeitlichen Abfolge. Viele Formverläufe haben sich in bestimmten Epochen zu standardisierten Formmodellen und Gattungen entwickelt, welche Gegenstand der Kapitel 2 und 3 sind.

Alle musikalischen Erscheinungen benötigen die unvoreingenommene Neugierde von uns Hörerinnen und Hörern. Um Formverläufe und Formmodelle einzuordnen, braucht es ein angemessenes Umfeldwissen bezüglich Stilen und Epochen. Ob ein Werk eine musikalische Tradition weiterführt, weiterentwickelt oder gar bewusst mit ihr bricht, lässt sich nur im historischen Zusammenhang beurteilen.

► **Musikimmanente Analyse** stellt die klingende Musik in den Mittelpunkt. Gestalt und Aufbau sollen angemessen und nachvollziehbar beschrieben und erklärt werden. Dabei kommen Aspekte wie Rhythmik, Melodik, Harmonik, Form und Klangfarbe, Wort-Ton-Verhältnis etc. zur Sprache. Durch die Beschreibung von Details kann sich das Werkganze erschliessen und umgekehrt.

Kontextorientierte Analyse zielt darauf ab, Musik in weitere Zusammenhänge zu stellen: Biographie des Komponisten / der Komponistin, (musik)geschichtliches Umfeld (z.B. durch Vergleiche mit anderen Werken aus derselben Zeitspanne) oder Sozial- und Ideengeschichte. Bei dieser Form der Analyse lohnt sich oft der Blick über den Tellerrand hinaus in andere Disziplinen wie bildende Künste, Literatur etc.

► Das musikalische «Werk»:
Die Interpretation eines Jazzstandards oder einer barocken Flötensonate lebt von Improvisation bzw. Verzierungspraxis. Das Musikstück wird quasi erst bei der Ausführung «fertig».
Im Gegensatz dazu steht die Vorstellung von «Werktreue» z.B. bei einer Sinfonie von Gustav Mahler (1860 – 1911) oder in einer Klangflächenkomposition wie *Atmosphères* von György Ligeti (1923 – 2006): Die Komponisten notieren in der Partitur akribisch genau ihre Vorstellungen. Die Partitur wird somit zur absolut verbindlichen Vorgabe für alle Interpretinnen und Interpreten, unabhängig vom Ort oder dem Zeitpunkt einer Aufführung.

► **Klangwelten im Kopf**
SPIEGEL-SPECIAL 4/2003, Artikel «Das Tor zur Emotion» und Grafik.

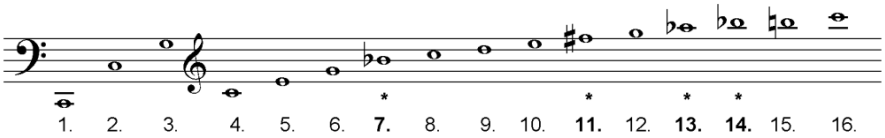
► **Gestalt** im Sinne der Wahrnehmungspsychologie wurde 1890 vom österreichischen Philosophen Christian von Ehrenfels beschrieben und zeichnet sich durch die folgenden Kriterien aus:

Die Elemente der Gestalt werden als zusammengehörig empfunden | eine Gestalt hebt sich von ihrem Hintergrund ab | die Gestalt ist in einen anderen Zusammenhang transponierbar | die Gestalt ist mehr als die Summe ihrer Teile.

Das sog. Kanizsa-Dreieck veranschaulicht als optische «Täuschung» gestaltpsychologische Effekte:

Schallereignisse: Grundlagen und Begriffsklärungen

Physikalisch betrachtet unterscheiden sich Schallereignisse folgendermassen: Töne (Sinustöne) schwingen periodisch (d.h. regelmässig) ohne weitere Obertöne. Sie kommen natürlich nicht vor und müssen künstlich erzeugt werden. Ihre Einheit wird in Hertz (Hz; Schwingung pro Sekunde) gemessen. Klänge setzen sich aus einem als Tonhöhe identifizierbaren Grundton (Sinuston) und leiser mitschwingenden Obertönen zusammen (also mehrere Sinustöne = Teiltöne). Obertöne treten bezogen auf ihren Grundton in immer denselben Intervallabständen (▶ Naturtonreihe) auf und bestimmen durch ihre jeweilige Ausprägung die Klangfarbe. Untenstehend sind die ersten 15 Obertöne über C abgebildet. Die mit * markierten Töne weichen vom ▶ gleichstufig temperierten Stimmungssystem leicht ab:



Alle akustischen Instrumente mit klar definierbaren Tonhöhen wie auch die menschliche Stimme erzeugen physikalisch gesehen Klänge – auch wenn umgangssprachlich ein einzelner «Ton» erklingt. Geräusche sind aus aperiodischen (d.h. unregelmässigen) Schwingungen zusammengesetzt und haben keine absoluten Tonhöhen.

▶ Die **Naturtonreihe** (auch Oberton- oder Teiltonreihe bzw. Harmonische) ist ein physikalisches Phänomen, das entsteht, wenn Körper in Schwingung versetzt werden. Jeder durch Stimme resp. Stimmbänder oder Instrument (Luftsäule, Saite) erzeugte Ton besteht aus einem Grundton und einer grösseren Anzahl von verschieden ausgeprägten Obertönen, deren Frequenzen (Tonhöhen) ganzzahligen Vielfachen des Grundtons entsprechen (physikalisch: Klang). Je weiter ein Intervall in der Obertonreihe vom Grundton (1. Teilton) entfernt ist, desto spannungsreicher, also dissonanter wird es. Umgekehrt weisen jene Intervalle, die dem Grundton am nächsten liegen einen höheren Verschmelzungsgrad auf – sie sind also konsonanter. Die Obertonreihe hier anhören.

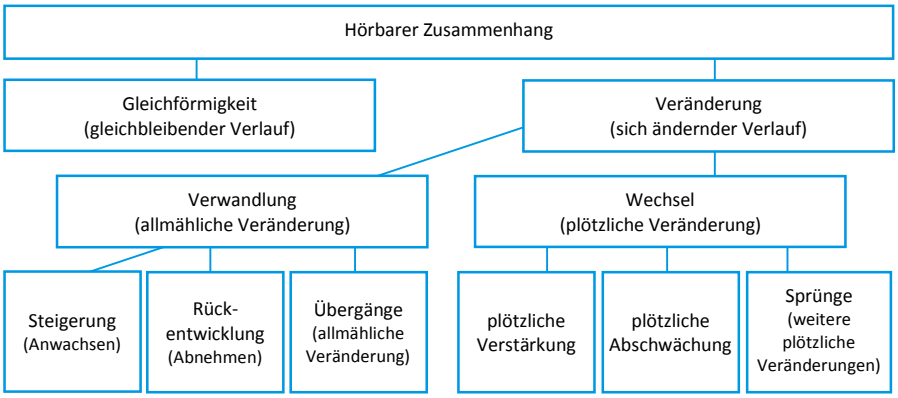
▶ Die **gleichstufig temperierte Stimmung** unterteilt die Oktave in zwölf (physikalisch) exakt gleich grosse Halbtonschritte. Dieser Kompromiss ermöglicht es, z.B. auf Bund- und Tasteninstrumenten (wie Gitarre oder Klavier) in allen Tonarten ohne zu grosse Intonationseinbussen spielen zu können. Dafür sind (bezogen auf die physikalisch reinen Intervalle, also diejenigen aus der Naturtonreihe) alle Intervalle ausser der Oktave mehr oder weniger «unrein». Anhand diverser Stimmungen sind die Unterschiede zwischen der gleichstufig temperierten und historischen Stimmungen hier zu hören.

Elementare Formprinzipien

Alle uns bekannten mehr oder weniger schematischen Formtypen (z.B. Songs, Rezitativ und Arie, Sonatenhauptsatzform, Rondo, Menuett etc.), die auch als Bestandteile von grösseren Gattungen auftreten (z.B. Oper, Musical, Klaviersonate, Sinfonie etc.), lassen sich in elementare Formprinzipien aufschlüsseln.

Wichtigstes formbildendes Prinzip ist die Wiederholung eines musikalischen Elements, welches in Details auch verändert werden kann. Verwandtschaft mehrerer Elemente wird durch Veränderung, also durch Varianten resp. Variation erreicht. Folgt auf ein Element ein gänzlich anderes, wird Kontrast geschaffen. Elemente können (mit oder ohne Bezug zueinander) als Reihung nacheinander auftreten. Die mehrfache Wiederholung verschiedener Elemente bildet eine Kette. Treten Elemente in zeitlicher Überlagerung auf, spricht man von einer Schichtung.

Das folgende Schema kann nebst dem Erkennen bekannter Formtypen auch helfen, freiere musikalische Verläufe zu erfassen (wie z.B. Werke der musikalischen Avantgarde des 20. und 21. Jahrhunderts):



Nach: *Sequenzen* (Stuttgart 1972)

▶ Eine Systematik mit vier grundlegenden formalen Gestaltungstypen, die sich durchaus auch überschneiden können, bietet das Bändchen *Musikalische Formen* (Kassel, 2011) aus der Reihe *Bärenreiter Basiswissen*:

Bogen
Präsentation einer Idee mit deren Wiederholung nach Zwischen- und Kontrastteilen

Pfeil
Vermeidung einer Rückkehr zum Anfang, Weiterdrängen in ständiger Entwicklung

Kreis
Ständige Wiederholungen bestimmter Elemente, scheinbare Verlangsamung des Zeitgefühls; kreisende Klangflächen

Kaleidoskop
Ständige Neukombination von Versatzstücken

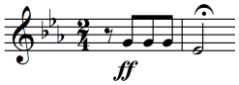
NOTIZEN

Motiv, Satzarten und Verarbeitungsprinzipien

1. Der kleinste musikalische Baustein: Das Motiv

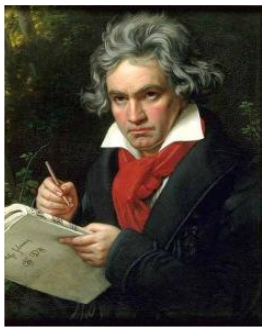
Im Schülerduden Musik (Mannheim 2006) ist ein Motiv (zu lat. movere, *bewegen*) definiert als *das kleinste selbständige Glied, das als kompositorische Sinneinheit eine gestaltende, den Formablauf «motivierende» Bedeutung hat. Merkmale eines Motivs können seine melodische Gestalt, sein Rhythmus, seine harmonische Struktur bzw. die Verbindung aller dieser Elemente sein. Das Motiv kann Bestandteil eines Themas, einer Melodie oder einer Phrase sein, wobei die Abgrenzung der auftretenden Motive nicht immer eindeutig ist […].*

► Ein prägnantes Motiv im kollektiven Bewusstsein: Der Beginn von Ludwig van Beethovens (1770 – 1827) *Sinfonie Nr. 5* in c-Moll op. 67:



Charakteristisch an dieser ► Unisono-Eröffnung des 1. Satzes sind die vorwärtstreibenden Achtel als Auftakt auf die halbe Note, der abwärtsführende Terzsprung, dessen Tonmaterial dem Quint- und Terzton des Tonikadreiklangs c-Moll entspricht und die dynamische Vehemenz.

Beethovens Fünfte wird auch «Schicksalssinfonie» genannt. Diese Bezeichnung stammt nicht vom Komponisten. Die dramatisch klingende Bezeichnung ist Ausdruck der romantisierten Vorstellung von Beethoven als wildes, ungebändigtes Künstlergenie. Dieses bis heute nachwirkende Beethovenbild wurde mitgeprägt durch das Portrait von J. K. Stieler aus dem Jahr 1820: Es zeigt uns einen idealisierten Beethoven unmittelbar beim Akt des Komponierens inmitten einer wilden Naturlandschaft.



Thema, Phrase und Melodie

Ein Thema umreisst keine feste musikalische Grösse. Man versteht darunter eine prägnante musikalische Formulierung, vergleichbar mit dem Satz in der Sprache. Ein Thema kann einen einzigen oder mehrere Gedanken enthalten, es kann in sich kompakt oder gegliedert sein (Analogie in der Grammatik: Nebensätze), es kann abschliessen oder offen bleiben (Fragesatz in der Sprache). Deshalb beschreibt der Begriff Thema auch keine klar bestimmte Form.

Die Phrase ist ebenfalls keine feste formale Grösse. Dieser Begriff bezieht sich vorwiegend auf melodisches Gestalten. Ein Thema kann sich aus verschiedenen Phrasen zusammensetzen. So beginnt die *Morgenstimmung* aus Edvard Griegs ► *Peer Gynt-Suite Nr. 1* (1888) mit einem prägnanten Anfangsthema der Flöte aus mehreren Phrasen:

Das griechische Wort *Melos* bedeutet Lied oder Gesang. Melodisches Gestalten setzt Tonhöhen in einen zeitlich linearen Bezug. Die konkrete Ausprägung einer Melodie kann sehr unterschiedlich ausfallen. So ist Vokalmelodik durch die Nähe zum Gesang geprägt von Tonschritten und vielen Wiederholungen, Instrumentalmelodik hingegen orientiert sich an den spieltechnischen Möglichkeiten eines Instruments und kann damit alle Arten von Sprüngen innerhalb eines grossen Ambitus (Tonumfang) nutzen.

Viele Melodietypen lassen sich zu einem oder mehreren der folgenden drei Kriterien zuordnen:

(1) Skalenmelodik orientiert sich an Tonleitern resp. Tonleiterausschnitten (z.B. *Alli mini Äntli*). Folgen viele Sekundschritte aufeinander, spricht man von einem Lauf. Eine Kantilene ist eine melodische Phrase mit gesanglichem Charakter.

(2) Dreiklangsmelodik beruht ausschliesslich oder überwiegend auf Dreiklangstönen (z.B. der Beginn von *O du guldigs Sünneli*).

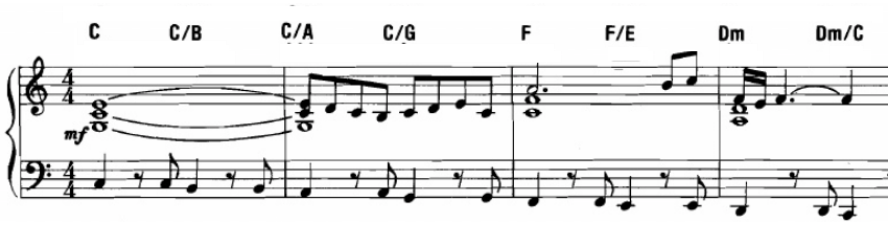
(3) Sprungmelodik beruht auf Tonsprüngen. Allerdings lassen sich viele «Sprünge» in durmolltonaler Musik in Dreiklänge einordnen, so z.B. Quarten insb. bei Auftakten (wie bei *Auld Lang Syne*) oder Sexten (wie bei *Det äne am Bärgli*).

► Aus der Oper des 19. Jahrhunderts entlehnt ist die sog. **Leitmotivtechnik** der Filmmusik: Personen, wichtigen Gegenständen, aussermusikalischen Ideen oder Situationen werden spezifische musikalische Motive oder Themen zugeordnet. Mit Leitmotiven können (mittels Kombination und Variation) auch Veränderungen von Situationen, von Seelenzuständen der Protagonisten etc. mit rein musikalischen Mitteln «erzählt» werden. Nebst dem das Bild (oder in der Oper die Szene auf der Bühne) verstärkenden Effekt verschafft raffiniert eingesetzte Leitmotivtechnik den Betrachtenden und Zuhörenden auch Wissensvorsprünge gegenüber den Protagonisten im Film (resp. auf der Bühne) oder kündigt «Szenenwechsel» an, bevor sie effektiv stattfinden. Als bis heute beispielloses monumentales Kunstwerk, das formal mittels Leitmotivtechnik zusammengehalten wird, sei ► Richard Wagners Operntetralogie *Der Ring des Nibelungen* mit rund 16 Stunden Musik erwähnt.

John Williams (*1932) ist einer der erfolgreichsten Filmmusikkomponisten. Er verwendet die Leitmotivtechnik (vorwiegend in der Klangsprache des späten 19. Jahrhunderts) und schuf für zahlreiche erfolgreiche Filme und Filmreihen einen Soundtrack, der massgeblich zum Erfolg der Filme beitrug, z.B. *Star Wars*.

2. Der musikalische Satz

Das Zusammenwirken von Melodiestimmen («horizontaler Verlauf») und Akkordstrukturen – also der Harmonie («vertikaler Verlauf») – machen den ▶ Satz, die Faktur («Machart») eines Musikstücks aus. Die Stimmen eines mehrstimmigen Satzes werden oft durch unterschiedliche Funktionen wahrgenommen: Auf Hauptstimmen liegt gehörsmässig der grössere Fokus, Nebenstimmen wirken eher ergänzend. Entsprechend ihrer Tonhöhenlage können Ober-, Mittel-, und Unterstimmen unterschieden werden. Die tiefste Stimme heisst Bass und trägt oft den harmonischen Verlauf sowie den Grundrhythmus der Musik massgeblich mit. Nebst der obersten Stimme (Sopran oder Cantus) wird die tiefste Stimme am bewusstesten wahrgenommen (sog. Randstimmensatz). Deshalb erfährt die Bassstimme oft eine besondere ▶ Stimmführung, wie z.B. in den Anfangstakten von ▶ *A Whiter Shade Of Pale* (1967) von Procol Harum:

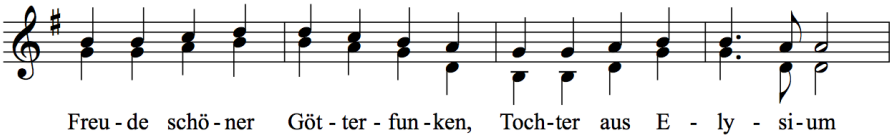


▶ Procol Harums *A Whiter Shade Of Pale* gehört zu den grössten Hits der Rockgeschichte. Die skalenmelodische Basslinie beruht auf Johann Sebastian Bachs *Air* aus der *Suite in D-Dur* (BWV 1068).

▶ Der Terminus **Satz** beinhaltet bezogen auf Musik mehrere Bedeutungsebenen:

1. Komponiertes Gefüge von Tönen und Rhythmen (z.B. Vokal- oder Instrumentalsatz), ▶ Anordnung und Zusammenwirken von Melodie- und Harmoniestimmen, wie in vorliegendem Kapitel.
2. musikalischer ▶ Formteil im kleinformalen Sinne. Inhaltlich quasi Synonym für ▶ Phrase.
3. In sich abgeschlossener (grossformaler) Teil eines mehrsätzigen Werks (z.B. Sinfonie).

Ein einfaches und sehr ▶ ursprüngliches Prinzip von Mehrstimmigkeit ist die Parallelbewegung von Stimmen wie in folgender zweistimmigen Bearbeitung der berühmten Melodie aus dem ▶ Finale des ▶ Schlusssatzes von Beethovens *9. Sinfonie* op. 125 als ▶ Hornsatz:



▶ Der sog. **Hornsatz** (auch: Hornquinten) ist eine Setzweise mit dem Tonvorrat von (ventillosen) Naturhörnern, also dem Material der ▶ Naturtonreihe. Besonders charakteristisch ist die Abfolge von Sexte, Quinte und Terz, welche sich durch die Verwendung des 5. und 6. sowie des Ausschnitts vom 8. bis zum 10. Naturton ergibt (im nebenstehenden Notenbeispiel quasi rückwärts bei der Stelle «-funken, Tochter»).

▶ Die Melodie von *Freude schöner Götterfunken* ist als «Ohrwurm» angelegt: Einfache Skalenmelodik sowie formale Konzeption als ▶ achttaktige **Periode** (der abgedruckte Ausschnitt entspricht dem sog. Vordersatz) tragen massgeblich zur Memorierbarkeit bei.

Unisono erklingen alle Stimmen im Einklang resp. in Oktavabständen, wie z.B. zu Beginn von Richard Wagners ▶ *Parsifal*-Vorspiel. Bei der ▶ Seitenbewegung steht eine Stimme still, während eine andere die Richtung verändert, bei Gegenbewegung verlaufen Stimmen in gegensätzlicher Richtung. Gelangt eine Stimme über oder unter eine andere, spricht man von Stimmkreuzung.

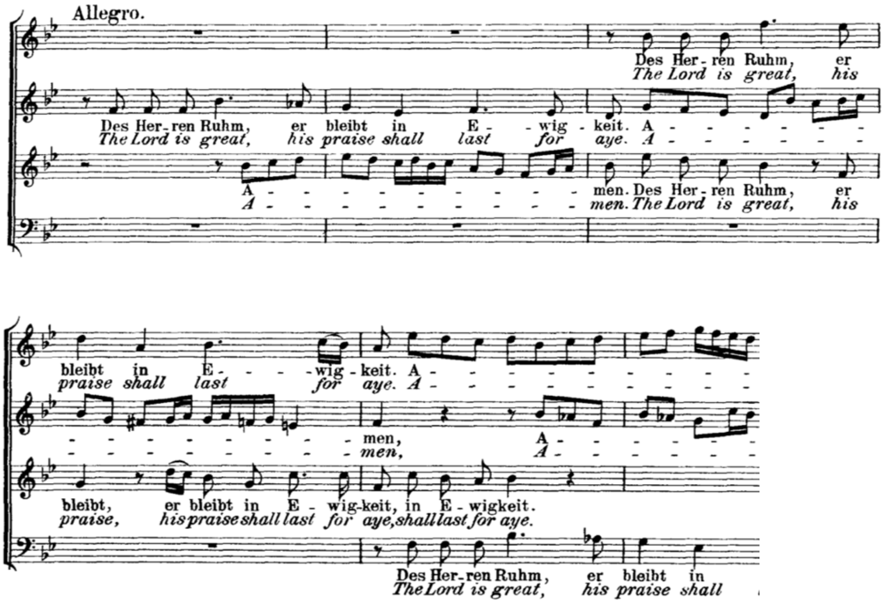
Das prägnante Anfangsmotiv aus Beethovens *Sinfonie Nr. 5* bleibt für den ganzen Satz als motivischer Kern präsent. Nach der zweiten Fermate konzipiert Beethoven aus diesem Motiv eine Themengruppe, verteilt deren melodischen Verlauf jedoch in unmittelbarer Abfolge auf verschiedene Instrumente. Dieses Verfahren heisst ▶ durchbrochener Satz.

Bevor verschiedene grundlegende Verarbeitungsprinzipien eines Motivs näher vorgestellt werden können, seien zwei grundlegende Satztypen erläutert:

a) Polyphoner Satz

Polyphonie (griech. *Vielstimmigkeit*) beschreibt eine mehrstimmige Kompositionsweise, die durch weitgehende Selbständigkeit und den linearen, sog. kontrapunktischen Verlauf der Stimmen gekennzeichnet ist. Der melodische Eigenwert einer Stimme hat Vorrang vor einer harmonischen Bindung, welche aber durch den Zusammenklang der einzelnen Stimmen in tonaler Musik durchgängig vorhanden ist.

► Joseph Haydn beschliesst sein abendfüllendes Oratorium *Die Schöpfung* (1798) mit einer ► Fuge. Im Chor beginnt der Alt mit dem ersten Themeneinsatz, wobei der Tenor mit seinem Kontrapunkt unmittelbar überlappend startet. Der nächste Themeneinsatz ist im Sopran, gefolgt vom Bass:

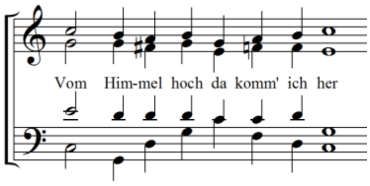


Die strengste Form der Polyphonie ist der Kanon.

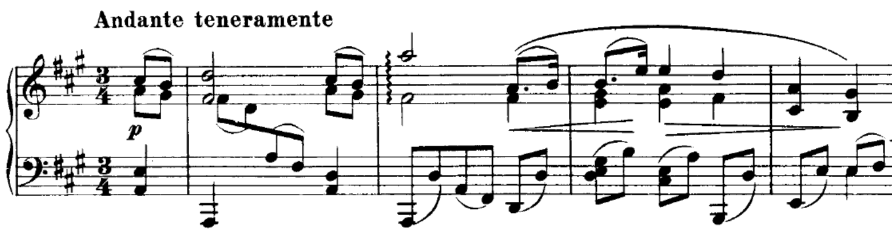
b) Homophoner Satz

Als homophon (Homophonie, griech. *Gleichklang*) bezeichnet man einen Akkordsatz, bei dem alle Stimmen gleich oder fast gleich geführt werden, sowie den Melodiesatz, bei welchem eine melodische Hauptstimme von den übrigen Stimmen akkordisch, also homophon, begleitet wird:

Der Beginn eines homophon geführten sog. Kantionalsatzes über das Weihnachtslied *Vom Himmel hoch* von Martin Luther, vierstimmig gesetzt von Michael Praetorius (1571 – 1621):



In Klaviermusik – insb. seit der sog. Romantik (z.B. Chopin, Brahms und Schumann) – wird der Akkordsatz häufig auch mit figurativer Auflösung der Harmonie angewandt, wie im ► *Intermezzo* op. 118/2 von ► Johannes Brahms:

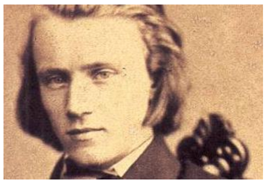


► Joseph Haydn (1732 – 1809) schuf bahnbrechende Kompositionen und etablierte wichtige Gattungen (insb. durch seine Streichquartette und die über 100 Sinfonien) für viele nachfolgende Komponistengenerationen. Mit dem deutlich jüngeren Mozart war er freundschaftlich verbunden, Beethoven wurde sein Schüler.

Haydn stand über 40 Jahre im Dienst der Fürstenfamilie Esterházy und schuf für deren Hausgebrauch Kammermusik, Sinfonien, Opern und Kirchenmusik. Als alter Mann feierte er seinen internationalen Durchbruch (Londonreisen). *Die Schöpfung* gehört zu Haydns Spätwerk und setzte in vielerlei Hinsicht Massstäbe (Inhalt des Librettos, Auslotung von tonalen und formalen Konventionen, Tonmalerei und Volkstümlichkeit sowie satztechnische Meisterschaft). Das Werk war bereits bei der Uraufführung ein grosser Erfolg, seine Aufführungstradition ist bis heute ungebrochen.

Den ganzen Schlusschor mit ► homophoner Einleitung resp. die Schlussfuge direkt hören.

► Eine **Fuge** ist mehr ein (anspruchsvolles und «gelehrtes») polyphones Kompositionsverfahren als ein fixer Formtyp: Ein Thema wird zunächst in allen Stimmen in der sog. Exposition nach relativ standardisierten Regeln vorgestellt und anschliessend in verschiedenen sog. Durchführungen kunstvoll verarbeitet. Wie bei allen grossformalen Verläufen sind auch bei Fugen gängige tonartliche Stationen (Dominant-, Paralleltonart etc.) ein wichtiges formales Gliederungskriterium. Eine Fuge kann auch mehrere Themen haben. Johann Sebastian Bachs letztes Werk heisst ► *Kunst der Fuge.*



Johannes Brahms um 1853

► Sein op. 118 aus dem Jahr 1893 widmete Johannes Brahms (1833 – 1897) Clara Schumann, der Witwe seines Freundes und Mentors Robert Schumann. Clara Schumann durfte diese Werke als eine der ersten kennenlernen und attestierte den Stücken *in kleinstem Rahmen eine Fülle von Empfindung*.

Mit Clara Schumann pflegte Brahms in den Jahren 1854 bis 1858 einen intensiven Briefwechsel. Ihre bis zu Claras Tod im Jahr 1896 andauernde Freundschaft gibt auch heute noch Anlass zu Spekulationen.

3. Elementare Verarbeitungsprinzipien

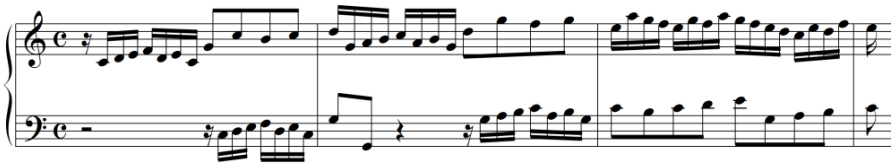
Die Entwicklung und Abwandlung musikalischer Motive kann mittels verschiedener Verfahren ausgestaltet sein. Häufig treten diese motivisch-thematischen Verarbeitungsprinzipien auch in Kombination auf.

a) Imitation

Ein Motiv oder Thema einer Stimme wird nacheinander von anderen Stimmen übernommen und so imitiert. Dies kann auch in Gegenbewegung, in ▶ variierter Form, ▶ Umkehrung und Krebsgang oder mit ▶ Veränderung der rhythmischen Werte geschehen.

▶ Im *Clavier-Büchlein vor* [für] *Willhelm Friedemann Bach* stellt Johann Sebastian Bach (1685 – 1750) für seinen ältesten Sohn sowohl als Übung im Spiel von Tasteninstrumenten wie auch als modellhafte Kompositionsanleitung eine Vielzahl von Stücken zusammen. Im *Büchlein* enthalten sind bereits Urfassungen der je 15 zweistimmigen *Inventionen* und dreistimmigen *Sinfonien.*

Johann Sebastian Bach stellt in seinen ▶ *Inventionen,* einem Lehrbuch für die «Liebhabern des Claviers», konsequent einen musikalischen Einfall (lat. Inventio, *Erfindung*) in der rechten Hand vor und imitiert diesen jeweils in der Linken, so auch in der zweistimmigen *Inventio 1* BWV 772:

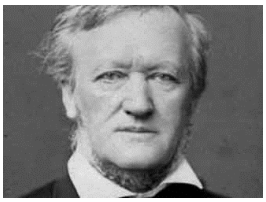


*Inventio 1*mit Cembalo hören.

In Takt 2 ist das Motiv in der rechten Hand um eine Quinte nach oben transponiert und wird wiederum in der linken Hand imitiert.

b) Sequenz

Unter Sequenz (lat. sequi, *folgen*) versteht man im Zusammenhang mit motivischer Verarbeitung eine auf- oder absteigende Wiederholung einer Ton- oder Harmoniefolge auf verschiedenen (oft benachbarten) Tonstufen. Anzutreffen ist sie in fast allen Musikepochen, in verschiedensten Musikkulturen und v.a. auch in der Unterhaltungsmusik als allgemein angewandtes melodie- und satzbildendes Element.

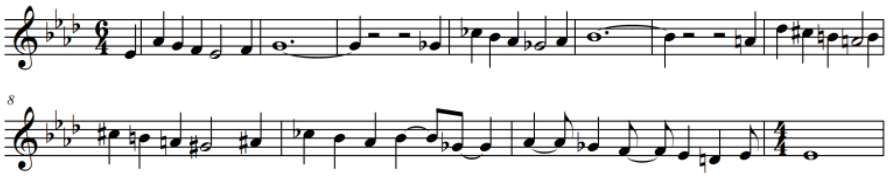


▶ Kaum ein Komponist polarisiert auch heute noch dermassen wie der vor etwas mehr als 200 Jahren geborene Richard Wagner (1813 – 1883): So faszinierend und visionär seine *Musikdramen* (Wagners Terminus für Opern) mit wegweisenden formalen (z.B. ▶ Leitmotivtechnik) und harmonischen Entwicklungen sind, so zwiespältig präsentiert sich seine Persönlichkeit, seine Weltanschauung sowie die Rezeptionsgeschichte seines Werks.

In der *Inventio 1* aus a) finden sich Sequenzen ab Takt 3: Die 16tel-Figur wird mehrfach abwärts sequenziert, daran gekoppelt ebenfalls der Skalenausschnitt in der Bassstimme. Diese 16tel-Figur aus Takt 3 gewinnt Bach übrigens aus der ▶ Umkehrung der ersten 16tel-Gruppe in Takt 1.

Das sog. «Glaubensmotiv» sequenziert ▶ Richard Wagner in seinem Vorspiel zu *Parsifal* (1882) gleich mehrfach. Der Komponist bleibt allerdings nicht in der Ausgangstonart, sondern ▶ moduliert mit diesem Verfahren. In den abgedruckten Takten 1 bis 8 sequenziert er folglich nicht tonal (unter Anpassung einzelner Intervalle, um in der Tonart zu bleiben), sondern real (unter strikter Beibehaltung der Intervallstruktur):

Ganzes Vorspiel zu *Parsifal* oder direkt die abgedruckte Passage anhören. In den Takten 8 und 9 läuft eine zweite Stimme in ▶ Seitenbewegung zur Hauptstimme.

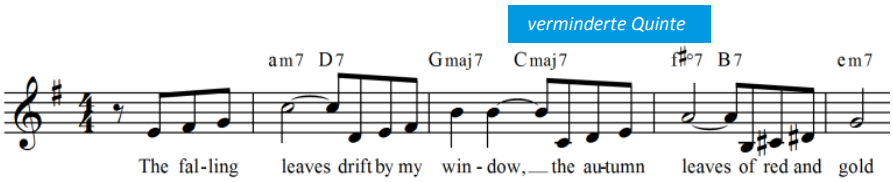


▶ **Modulation**: Tonartwechsel innerhalb eines Musikstücks.

Eine Sequenz mit spezifischer harmonischer Ausprägung ist die sog. Quintfallsequenz. Hierbei «fallen» die Akkorde im Quintabstand abwärts (vgl. Quintenzirkel: Bewegung im Gegenuhrzeigersinn), wobei an einer Stelle eine verminderte Quinte das «Herausfallen» aus der Tonart verhindert und die Rückkehr zur Tonika über die Dominante gewährleistet.

▶ *Les feuilles mortes* heisst das Chanson von Joseph Kosma über ein bestehendes Gedicht von Jaques Prévert und wurde im Film *Les portes de la nuit* im Jahr 1946 von Yves Montand gesungen; mit Einleitung oder direkt das Chansons hören.

Ein prominentes Beispiel dieses Prinzips – sowohl als harmonische wie auch melodische Sequenz – ist der Jazzstandard ▶ *Autumn Leaves* (M: J. Kosma / Text: J. Mercer):



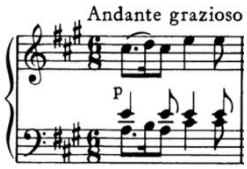
Die erste englische Version *Autumn Leaves*, ein millionenfacher Verkaufsschlager, sang Jo Stafford.

c) Variation

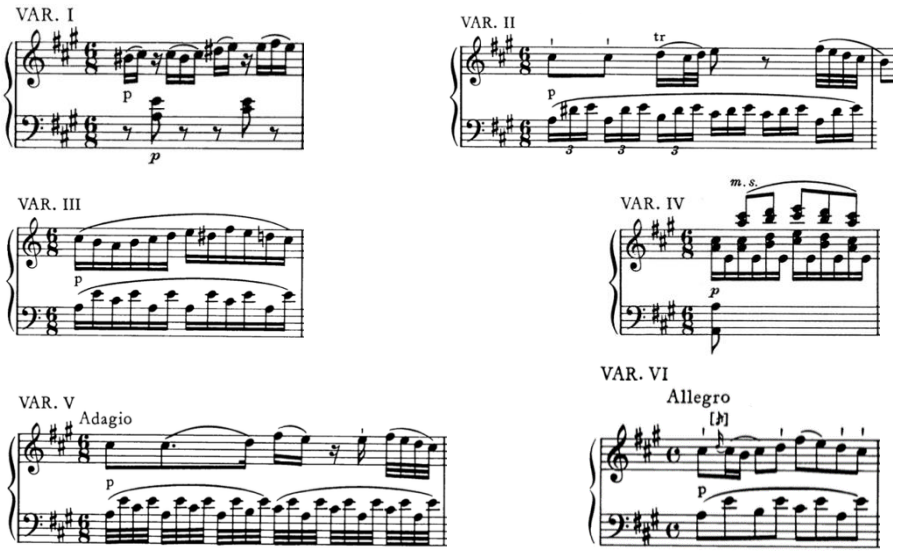
Der Begriff Variation hat primär einen musikhandwerklichen Sinn, nämlich denjenigen von Veränderung musikalischer Gestalten. Unter Variation kann aber auch eine musikalische (Gross-) Form z.B. als ▶ Variationszyklus verstanden werden (z.B. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Reger).

▶ Stellvertretend für die Vielzahl von Variationszyklen seien die *Goldberg-Variationen* BWV 988 von Johann Sebastian Bach und die *Diabelli-Variationen* op. 120 von Ludwig van Beethoven genannt.

Wolfgang Amadé Mozart konzipierte den ▶ 1. Satz aus seiner *Klaviersonate A-Dur* KV 331 (▶ ganzes Notat) als Variationssatz. Das ▶ Variationsthema ist, wie häufig in Variationssätzen, schlicht gehalten und entspricht formal einer ▶ dreiteiligen Liedform. Dieses Thema variiert Mozart in der Folge sechsmal. Bereits das Notenbild des



jeweils ersten Takts jeder Variation gibt einen Hinweis auf den Ausdrucksgehalt resp. den neuen Charakter, der mittels Variation von Tempo, Taktart, Rhythmus, Dynamik, Tongeschlecht (Dur und Moll), Satzdichte und ▶ Textur der Haupt- und Begleitstimmen, Stimmenverteilung sowohl bezogen auf die beiden Hände des Spielers wie auch bezogen auf die räumliche Anordnung (hoch – mittel – tief resp. den Ambitus), Artikulation und Phrasierung etc. geschaffen werden:

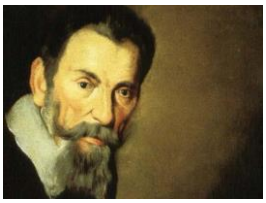


▶ Wolfgang Amadé Mozart (1756 – 1791) schuf mit seiner *Sonate Nr. 11 in A-Dur* KV 311 gleich zwei «Evergreens» der Klavierliteratur: Die Sonate beginnt mit einem Variationssatz (anstelle einer ▶ Sonatenhauptsatzform), mit dem schlichten Thema als grosse ▶ **dreiteilige Liedform**. Den Schlusssatz der Sonate bildet das bekannte **Rondo** mit der Zusatzbezeichnung *alla turca*. Mozart setzte dort – wie auch z.B. in der Ouverture zum Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* – eine Mode seiner Zeit akustisch um: Angelehnt an sog. Janitscharen-Musik, der Militärmusik, welche die gleichnamigen türkischen Elitetruppen für den Kampf aufputschen soll, ist die Motivik in diesem Satz kurz, prägnant und vorwärtstreibend. Staccato-Motive mit Vorschlagnoten stehen stellvertretend für den Sound von grosser Trommel und Schellenbäumen, dem perkussiven Rückgrat der Janitscharenmusik.

▶ Die sechs Variationen aus KV 331: Variation 1 | Variation 2 | Variation 3 Variation 4 | Variation 5 | Variation 6

Innerhalb jeder Variation schafft Mozart zusätzliche Varianten der jeweiligen Grundgestalten.

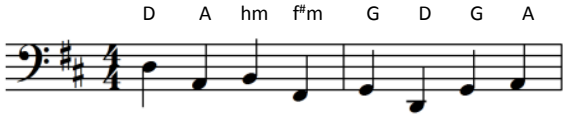
Variationen über ostinaten Bassmodellen – oft mit harmonisch gleichbleibendem Gerüst – tauchen ab dem späten 16. Jahrhundert in Tanzsätzen als Improvisationsgrundlagen auf (sog. Ground). Unter ▶ Ostinato versteht man ein gleichbleibendes und mehrfach wiederholtes melodisches, rhythmisches oder harmonisches Modell. Im Jazz werden Ostinati auch als Vamp, im Rock als Riff und in elektronischer Musik als Loop bezeichnet.



▶ Formen mit ostinatem Bassmodell heissen auch *Passacaglia* oder *Chaconne*. In seinem Spätwerk verwendete Claudio Monteverde (1567 – 1643) dieses Prinzip häufig. In seiner letzten Oper *L'incoronazione di Poppea* bildet ein ostinates Modell das strukturelle Rückgrat für das berührende Schlussduett *Pur ti miro* des Liebespaares Poppea und Nero.

▶ Der Hit *Smells Like Teen Spirit* der US-Grunge-Band Nirvana aus dem Jahr 1991 basiert auf einer Folge von vier sog. **Powerchords**: Terzlose Dreiklänge (also lediglich Quinte, als Variante plus Oktave), auf der (E-) Gitarre leicht zu greifen und zu verschieben, erzeugen einen archaischen Effekt. Sie sind in verschiedenen (Hard-) Rock-Genres anzutreffen. *Smells Like Teen Spirit* lebt nebst der ständigen Repetition dieser vier Akkorde resp. deren Grundtöne von einem starken Kontrast zwischen unverzerrter (*clean*) und verzerrter

Johann Pachelbels (1653 – 1706) ▶ *Kanon [und Gigue] in D-Dur* ist über ein ostinates Bassmodell komponiert. Das schlichte Kanon-Thema, ein Skalenausschnitt abwärts, wird im Verlauf des Stückes insgesamt 28 Mal variiert (z.B. in ▶ diminuierter Form). Ergänzt man die Basstöne mit den dazugehörigen Dreiklängen, ergibt sich die folgende Akkord- bzw. Stufenfolge, welche auch zahlreichen Songs (z.B. ▶ *Go West*) zugrunde liegt:

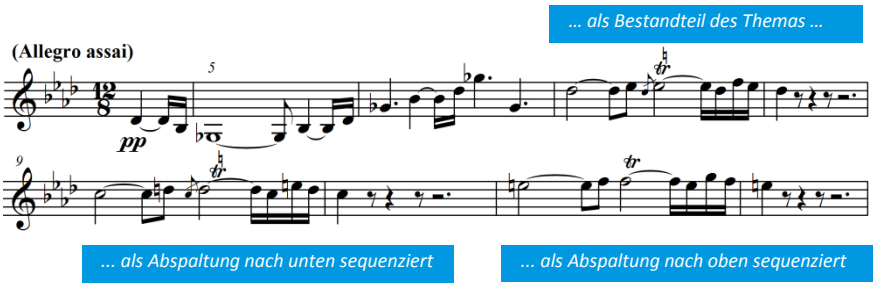


Stufen: I V vi iii IV I IV V

d) Abspaltung

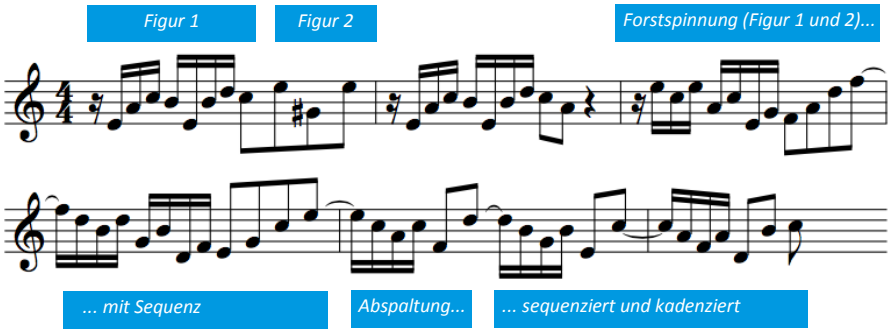
Wird ein Teilmotiv eines grösseren motivisch-thematischen Gebildes aus seinem Kontext gelöst und weiterverarbeitet, spricht man von Abspaltung.

In seiner ▶ *Sonate Nr. 23 in f-moll* op. 57 mit dem Beinamen *«Appassionata»* wiederholt Beethoven die ersten vier Takte überraschenderweise um einen Halbton erhöht (Takte 5 bis 8), spaltet anschliessend das Motiv aus Takt 3 ab und sequenziert es zweifach in den Takten 9 und 10 bzw. 11 und 12. Das Notenbeispiel beginnt bei Takt 5 mit Auftakt:



e) Fortspinnung

Wird ein motivisch-thematisches Gebilde unter Beibehaltung des Bewegungsimpulses (häufig mittels ▶ Sequenzen) weitergeführt, spricht man von einer Fortspinnung. Diese Art der motivischen Verarbeitung ist besonders in der Musik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts (sog. Barock) anzutreffen. Erneut sei auf Bachs ▶ *Inventio 1* hingewiesen. In der ▶ *Inventio 13* BWV 784 in a-Moll werden die beiden Figuren aus Takt 1 fortgespinnt und sequenziert:



(*Distortion*) Gitarre, der den Sound von ▶ Verse resp. Chorus prägt. Kurt Cobains (1967 – 1994) Stimmgebung verstärkt diesen Effekt.

▶ Pachelbels Kanon ist eigentlich nur die Hälfte des Werks: Anschliessend folgt eine *Gigue*, ein schneller stilisierter Tanz. Den Kanon mit hinterlegtem Notenbild hier hören, um die Variationen visuell mitzuverfolgen.

▶ *Go West* wurde in der Dance-Version der *Pet Shop Boys* ein Nummer-eins-Hit. Im Original von *Village People* (1979) nimmt der Titel Bezug auf den Slogan *«Go West, Young Man»* aus dem *Manifest Destiny,* worin im 19. Jahrhundert die göttliche Bestimmung für die Expansion der USA auf dem eigenen Kontinent formuliert wurde. Der Song stand aber in den frühen 1980er-Jahren für die *Gay-Liberation*-Bewegung in San Francisco. Dieser Aspekt sowie die musikalische Anlehnung an die sowjetische Nationalhymne ist Teil der Bildsprache im Musikvideo der *Pet Shop Boys* aus dem Jahr 1993.

▶ Seine *Sonate Nr. 23* für Klavier veröffentlichte Beethoven 1807. Sie gehört zu den bekanntesten seiner insgesamt 32 Sonaten und gilt als Inbegriff solistischer Virtuosität. Den Beinamen *Appassionata* verpasste ihr der Hamburger Verleger Cranz bei einer Ausgabe zu vier Händen im Jahr 1838.

Beethovens Weiterführung der im Pianissimo gehaltenen Einleitung sowie die geniale Weiterverarbeitung des motivischen Materials hören.

▶ In der *Morgenstimmung* verdichtet und intensiviert Grieg die Musik mittels Abspaltung von Teilen des ▶ Flötenthemas vor dem Streichereinsatz.

▶ Der Begriff **Soggetto** und sein Bedeutungswandel: In der Vokalmusik der Renaissance- und (Früh-) Barockzeit streben Komponisten eine den Sprachfluss nachzeichnende Wort und Ton-Vereinigung an. In **Motetten** und **Madrigalen**, zwei wichtigen Vokalgattungen dieser Zeit, erhält somit jede Textstelle einen eigenen **Soggetto** (ital. *Subjekt*). Claudio Monteverdi komponiert im Übergang zwischen Renaissance und Barock viele Madrigale, z.B. *Non sono in queste rive* aus seinem zweiten Madrigalbuch auf einen Text von Torquato Tasso (1544 – 1595): Schlüsselworte wie *rive* (Ufer), *come le labra de la Donna mia* (wie die Lippen meiner Geliebten), *l'aure estive* (sommerlicher Hauch), *dolce armonia* (süsse Harmonie), *canto che m'ardi e piaci* (Gesang, der mich entflammt und entzückt) und *nostri baci* (unsere Küsse) erhalten eigene klangmalerische Soggetti.

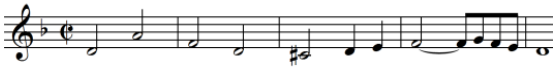
Ab 1700 wandelt sich der Begriff und mit Soggetto wird ein «fester Entwurf» (also quasi ein Thema) für polyphone Werke wie z.B. eine ▶ Fuge bezeichnet, wobei dessen «prägende Gestalt» nach dem barocken **Fortspinnung**stypus meist kein genau festzumachendes Ende aufweist. Ein illustratives Beispiel hierfür ist der Beginn des 1. Satzes aus Bachs *Brandenburgischem Konzert Nr. 3* (BWV 1048), wo das rhythmisch-melodisch prägnante Anfangsmotiv nahtlos fortgespinnt wird.

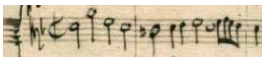
f) Augmentation und Diminution

Bei der Augmentation (Vergrösserung) werden in einem motivisch-thematischen Gebilde Notenwerte proportional verdoppelt, bei der Diminution (Verkleinerung) halbiert.

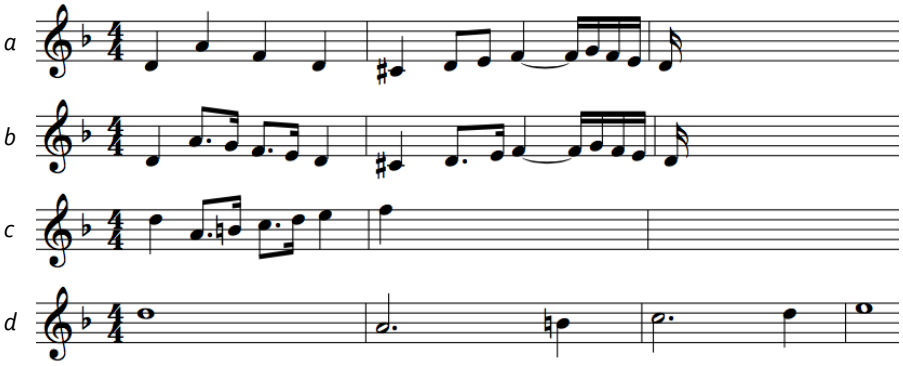
▶ Wagner augmentiert das ▶ «Glaubensmotiv» aus seinem *Parsifal*-Vorspiel.

Bachs Sammlung ▶ *Kunst der Fuge* basiert auf einem einzigen Thema (Notenbeispiel). Im Satz Nr. 7 ▶ *In Stylo Francese* zaubert Bach mit dem Prinzip der Vergrösserung und Verkleinerung ein kontrapunktisches Meisterstück, indem er von der diminuierten Form des Themas (a) ausgeht, diese variiert (b) und zusammen mit der ▶ Umkehrung desselben (c) und einer Augmentation der variierten Umkehrung (d) verarbeitet:





▶ Bach machte keinerlei Angaben, an welche Besetzung er in seinem letzten Werk *Kunst der Fuge* BWV 1028 gedacht hat. Die Durchhörbarkeit des kontrapunktischen musikalischen Satzes ist bei einer Besetzung mit unterschiedlichen Instrumenten grösser als bei einer Ausführung auf einem Tasteninstrument wie z.B. Cembalo.



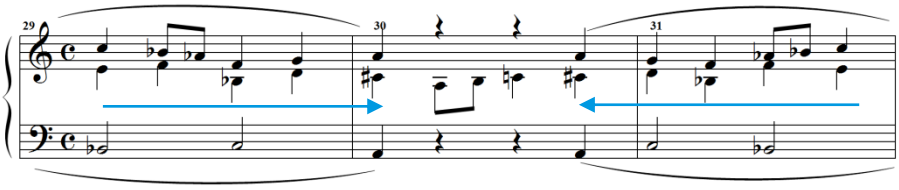
▶ *In Stylo Francese* bezieht sich auf den in französischen Ouvertüren gängigen (doppelt) punktierten Rhythmus.

g) Umkehrung und Krebs

Eine v.a. in polyphonen Stücken auftretende (komplexe) Verarbeitungstechnik ist die Umkehrung (auch Spiegelung oder Inversion) mit der Horizontalen als Spiegelachse der Intervalle. Im obenstehenden Notenbeispiel zum ▶ 7. Satz aus Bachs *Kunst der Fuge* finden sich Spiegelungen bei *c* und *d.*

Als Krebs wird ein Motiv oder Thema bezeichnet, wenn es in rückläufiger Form auftritt. Die Töne werden also in umgekehrter Folge gespielt bzw. an der Vertikalen gespiegelt.

In der dritten Fuge aus dem *Ludus tonalis* schreibt ▶ Hindemith eine Krebsfuge, d.h. ab Takt 30 kehren die Takte 1 bis 29 als ganzer Satz rückwärts gelesen wieder:



▶ Hindemith (1885 – 1963) schreibt für seinen Klavierzyklus *Ludus tonalis* («tonales Spiel») im Jahr 1942 ein *Praeludium* und *Postludium,* dazwischen 12 Fugen und 11 Interludien. Mit dieser Konzeption entwirft er ein modernes Gegenstück zu Bachs *wohltemperiertem Clavier.*

Die Fuge Nr. 3 ganz hören oder direkt beim abgedruckten Abschnitt einsteigen.

gehört – gesungen – gespielt
– entdeckt – weiterverfolgt

NOTIZEN

Liedformen

Melodien von (Volks-) Liedern sind in ihrer Form oft einfach gebaut, in sich geschlossen (z.B. auf einen Grundton bezogen), geprägt von schlichten, gut singbaren Melodien (bezogen auf Umfang und Melodietypen), mit leicht erfassbaren Motiven, Harmonien und Rhythmen.

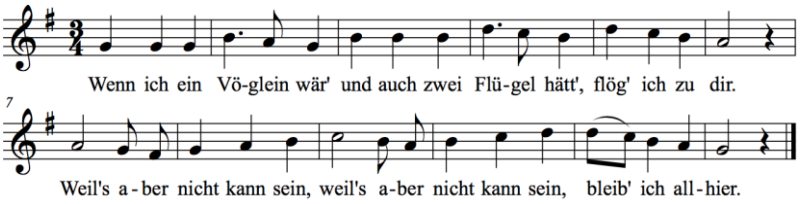
▶ **Volkslied und Kunstlied:**
Das Lied, die gesungene Darstellung eines kurzen, oft lyrischen Textes, findet sich in allen Zeiten und Kulturen. Im späten 18. und im 19. Jahrhundert erfährt das Lied als **Volkslied** *und als* **Kunstlied** *zum ersten Mal eine systematische Beachtung und Gestaltung. Dem schlichten, oft anonymen Volkslied und den auch bewusst in dieser Zeit geschaffenen Liedern «im Volkston» tritt das bewusst gestaltete Kunstlied gegenüber.*
Spielpläne Oberstufe (Stuttgart 2011)

1. Liedformen

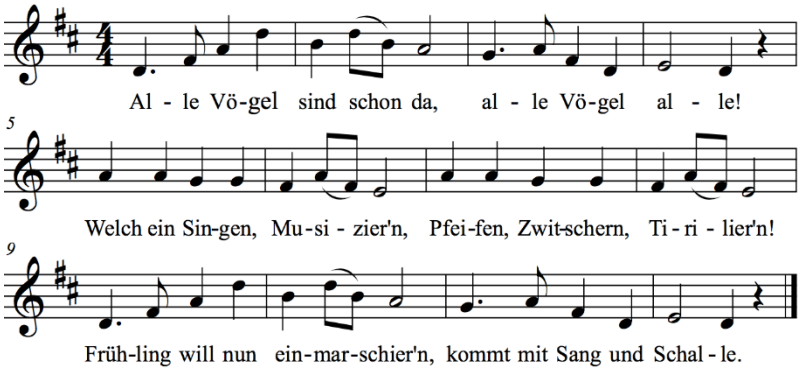
Seit mehreren Jahrhunderten prägen Liedformen sowohl Vokal- wie auch Instrumentalmusik. Dabei lassen sich vier Grundtypen beschreiben, welche in unzähligen Abwandlungen wie z.B. durch Verkürzungen, Erweiterungen oder Einschübe vorkommen:

(1) Die zweiteilige Liedform ist oft in zwei gleich lange Teile ▶ AB gegliedert, wie z.B. im Volkslied *Wenn ich ein Vöglein wär* (M: J. F. Reichardt / T: J. G. Herder, Ende 18. Jh.):

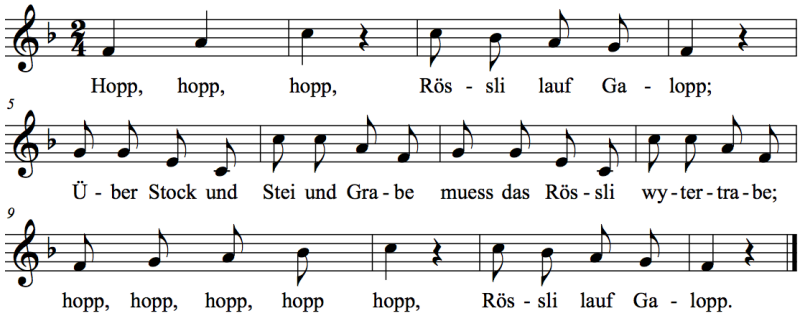
▶ **Volks-, Wiegen-, Kinder-, Weihnachts- und Liebeslieder**
Aus einer Zusammenarbeit von Rundfunk sowie mehreren wichtigen (Musik-) Verlagen entstand das Lieder-Projekt mit frei zugänglichen Notenbeispielen und Aufnahmen.



(2) Die dreiteilige Liedform tritt oft in der Gliederung ABA auf, wie z.B. im Volkslied *Alle Vögel sind schon da* (M: Ende 17. Jahrhundert / T: H. H. von Fallersleben):



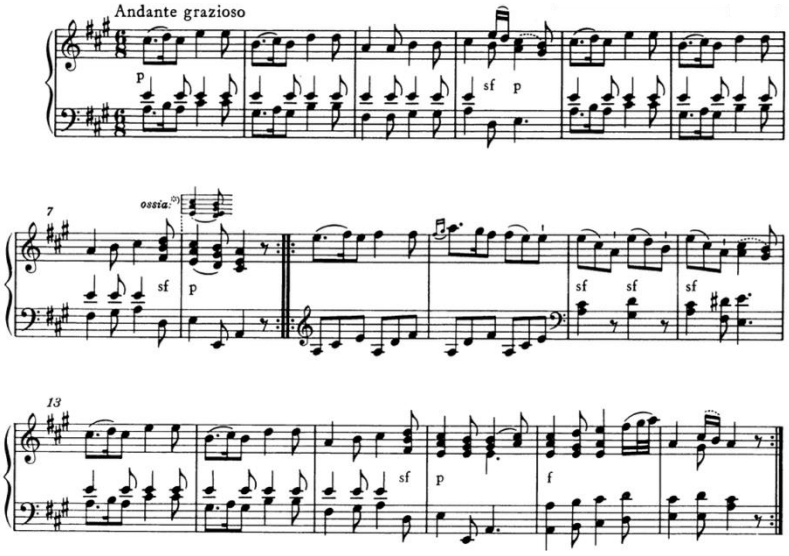
Eine weitere häufige Variante der dreiteiligen Liedform ist die Abfolge ABA(ᵛ), wie z.B. im Kinderlied *Hopp, hopp, hopp, Rössli lauf Galopp*:



Aus dieser Variante der dreiteiligen Liedform hat sich eine der wichtigsten ▶ Instrumentalmusikformen entwickelt. Hierbei kann die Vergrösserung der Proportionen quantitativ unterschiedlich ausfallen:

▶ **Der «langsame Satz» als Liedform:**
Der Mittelsatz zyklischer Formen (wie z.B. der zweite Satz in einer Sonate, einem Streichquartett oder einer Sinfonie) steht i.d.R. in einem langsamen Tempo und unterscheidet sich so grundsätzlich von den schnelle(re)n Ecksätzen. Oft weisen diese Mittelsätze Liedformen auf. Hierbei können die einzelnen Formabschnitte viel grössere Taktgruppen umfassen als z.B. in einem kurzen Volkslied.

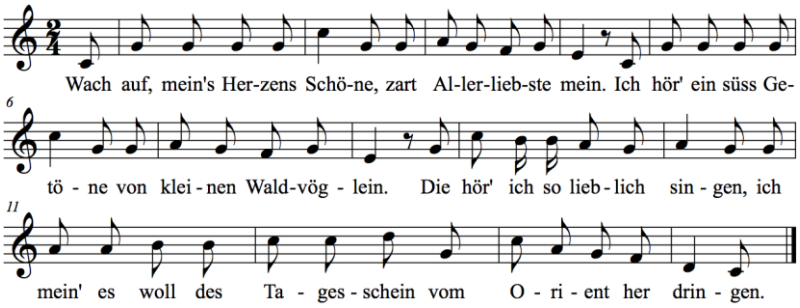
- Acht- oder 16-taktige Teilabschnitte, oft mit Wiederholungen ||: A :|| ||: B A(′) :||. Hierbei ist der erste Teil A häufig als ► Periode gestaltet, wie z.B. das ► Variationsthema aus dem 1. Satz der ► *Klaviersonate A-Dur* KV 331 von Wolfgang Amadé Mozart:



Erwähnenswert in obigem Beispiel ist die ► kontrastierende Begleittextur im B-Teil (gebrochene Dreiklänge in den Takten 9 und 10) sowie die äussere Erweiterung durch eine (Mini-) ► Coda in den letzten beiden Takten.

- Grossformale Teile wie Menuett – Trio – Menuett (sog. Menuett, ursprünglich ein Tanz der Renaissancezeit im Dreiertakt mit fröhlichem Charakter, Bestandteil einer Suite – einer standardisierten Abfolge von Tänzen) resp. Scherzo – Trio – Scherzo (sog. ► Scherzo, nur noch stilisierter Tanz, im Tempo beschleunigt, i.d.R. als 3. Satz einer Sinfonie), die ► Da-Capo-Arie oder das ► Rondo. Im Rondo wechselt sich ein am Anfang stehender, mehrfach wiederholter ► Refrain (oder Ritornell) mit verschiedenen sog. Episoden oder Couplets ab.

(3) Aus dem späten Mittelalter stammt die Barform AAB mit zwei gleichen Melodieteilen (den sog. «Stollen») und einem i.d.R. längeren Schlussteil (dem sog. «Abgesang»), wie z.B. im ► Tagelied *Wach auf, mein's Herzens Schöne* aus dem 16. Jahrhundert:



(4) Eine gängige Variante der Barform ist die sog. Reprisenbarform (AABA) mit einer Reprise (allg. für Wiederaufnahme des ersten Formteils) des ersten Stollens, wie z.B im Volkslied *Der Winter ist vergangen* (M: frühes 17. Jahrhundert / T: Weimarer Handschrift von 1537):

► In seiner Sinfonie Nr. 7 op. 92 entfesselt Beethoven im 3. Satz, dem Scherzo, die tänzerischen Kräfte förmlich. Im Trio hingegen scheint die Zeit stillzustehen.

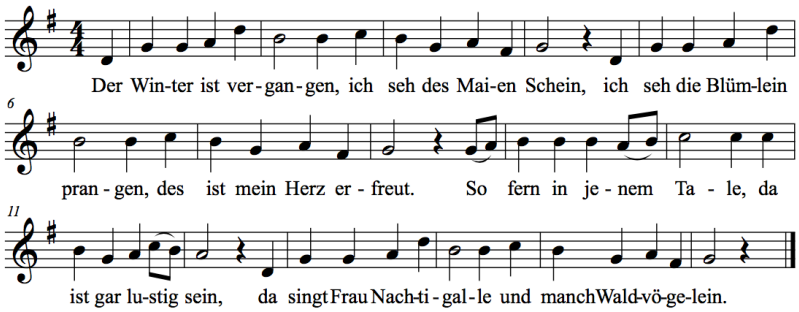
► Die Da-Capo-Arie wird als dreiteiliger Formtyp ABA′ zum Standard in der Barockoper. Nach einem kontrastierenden B-Teil (i.d.R. mit einem anderen Text und dadurch auch einem anderen musikalischen Affekt) wird der erste Teil wiederholt (► *da capo*, von vorne). Diese Wiederholung gibt den InterpretInnen die Gelegenheit, ihre Virtuosität mit (i.d.R. nicht ausnotierten) Verzierungen unter Beweis zu stellen.

Georg Friedrich Händel (1685 – 1756) komponierte über 40 Opern. Für die Sängerin Francesca Cuzzoni (1696 – 1778) entstanden hochvirtuose Stücke wie die Arie der Berenice *Scoglio d'immota fronte* aus *Scipione* (1726) oder lyrische Stücke wie die Arie der Kleopatra *Piangerò* in *Giulio Cesare* (1724).

► Die «Minimalform» eines Rondos umfasst einen A B A C A-Aufbau. Dieser kann jedoch durch weitere Episoden verlängert sein (Kettenrondo). Eine ebenfalls häufige Ausprägung ist das sog. Bogenrondo mit dem formalen Aufbau A B A C A B A, wie z.B der 3. Satz aus Johann Sebastian Bachs *Violinkonzert in E-Dur* (BWV 1042). Davon ausgehend existiert der Mischtyp des sog. Sonatenrondos aus der Entwicklungsform des ► Sonaten(haupt)satzes und der ► Reihungsform des Rondos, wie z.B.im Schlusssatz von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 3* op. 37.

► *Das **Tagelied**, in den romanischen Sprachen nach der «Weisse» des Morgengrauens benannt (okzitanisch* Alba, *altfranzösisch* Aube*), ist eine höfische Liedgattung der mittelalterlichen Lyrik, die primär inhaltlich definiert ist und die Situation des geheimen Beisammenseins und des Abschieds zweier Liebender beim Tagesanbruch nach einer gemeinsam verbrachten Liebesnacht thematisiert.* Wikipedia

► **Die Meistersinger und Wagners Oper**
Bar- und Reprisenbarform sind wichtige Formtypen im sog. Meistersang: Im 15. und 16. Jahrhundert nannten sich Dichter und Sänger aus dem bürgerlichen Stand (oft waren sie Handwerker) «Meistersinger» und betrieben in den Zentren Süd- und Südwestdeutschlands ihre Liedkunst zunftmässig. Sie schufen nach festgelegten Regeln kunstvolle Lieder und traten in Wettkämpfen gegeneinander an – beim sog. «Hauptsingen» in der Kirche, beim sog. «Zechsingen» im Wirtshaus. Der



Einteilige Liedformen sind eher selten (z.B. Signal, Pfadipfiff o.ä.) und kommen in der komponierten Musik kaum vor. Bei den zwei- und dreiteiligen Liedformen sowie in zusammengesetzten Liedformen treten häufig Wiederholungen einzelner Formteile auf.

Liedformen *bestehen aus* ► Satz*bildungen, meist vom Typus der* ► *Periode – und zwar aus einer Periode allein oder aus einer Aneinanderreihung mehrerer musikalischer Sätze (*► Reihungsform*). [...] Die Analyse der musikalischen Form muss auch bei den verschiedenen Liedformtypen sowohl deren äussere Beschaffenheit (Taktzahlen, Proportionalität) als auch deren innere Struktur oder Substanz bzw. Inhalt (Motivik, Metrik, Harmonik,* ► *Schlussbildungen, Dynamik,* ► *Textur) berücksichtigen.*

Amon, Reinhard: *Lexikon der musikalischen Form* (Wien, 2011)

Bezeichnung von formalen Abschnitten

Selbständige und abgeschlossene Formteile bezeichnet man mit Grossbuchstaben. Feinere Unterteilungen für kürzere und unselbständigere Formteile wie musikalische Phrasen werden mit Kleinbuchstaben unterschieden. Für verwandte Abschnitte verwendet man Apostrophe oder nummeriert die Buchstaben durch, z.B. AA', $b^1b^2b^3$ etc.

2. Periodischer Satzbau und Periode

Als grundlegender kleinformaler Baustein ist der periodische Satzbau (griech. periodikós, *regelmässig* resp. *in gleichen Abständen*) quer durch alle Epochen, Stile und musikalischen Genres von Volks, Kunst-, Popular- und Jazzmusik zu hören. Musikalisch lässt sich dieses formale Prinzip am ehesten auf die Kurzformel «2^n-Taktgruppen» mit Wiederholungen (und allfälligen Varianten) bringen (siehe ► Satzbildung).

Eine spezifische Ausprägung ist die (oft achttaktige) Periode als in sich geschlossener (oft achttaktiger) Abschnitt mit symmetrisch zweiteiligem Aufbau:

Vordersatz		Nachsatz	
A resp. *a*	Halbschluss	*A'* resp. *a'*	Ganzschluss
4 Takte	*(oft) Dominante*	4 Takte	*Tonika*
	[, oder ?]		[. oder !]

Der Vordersatz (A resp. a) weist einen (eher) eröffnenden Charakter auf und endet mit einem ► Halbschluss (oft auf der Dominante). Der Nachsatz (A' resp. a') wiederholt zunächst Teile des Vordersatzes, endet aber mit einem ► Ganzschluss (auf der Tonika). Bei diesem Prinzip der Spannung und Entspannung entspricht der Halbschluss einem «Komma» oder «Fragezeichen» und der Ganzschluss einem «Punkt» oder «Ausrufezeichen», wie z.B. im Traditional *My Bonnie* (T / M: aus Schottland, vermutlich 18. Jahrhundert):

Meistersang der Dichter-Handwerker knüpfte an den mittelalterlichen Minnesang an.

Der bedeutendste Poet seiner Zeit war Hans Sachs (1494 – 1576). Richard Wagner verewigte Sachs als Hauptfigur in seiner Oper *Die Meistersinger zu Nürnberg* (1868). Eine gelungene Neuinszenierung in Bayreuth zeigt Wagner und Sachs auf der Bühne.

► Der Terminus ► **Satz** hat in der Musik mit mehreren Bedeutungen belegt. Im vorliegenden Zusammenhang ist ein kleinformaler, in sich geschlossener musikalische Abschnitt gemeint und nicht z.B. ein grossformaler Teil von mehrsätzigen Formtypen (wie z.B. ein Satz einer Sonate oder einer Sinfonie).

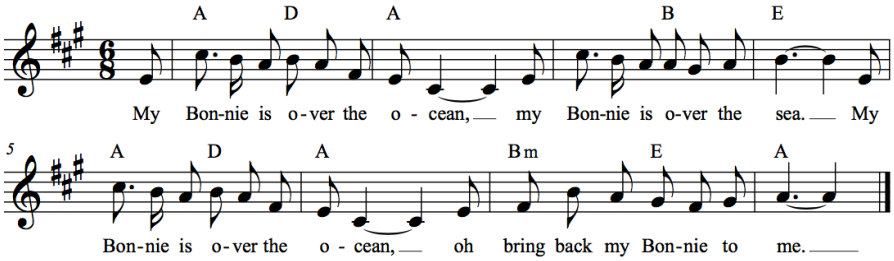
► **Reihungsform**, auch: Reihenform; Aneinanderreihung von meist gleich langen Elementen mit gleicher, ähnlicher oder verschiedener musikalischer Anlage z.B. hinsichtlich Rhythmik, Melodik, Harmonik, Textur, Instrumentation etc.

► **Textur**, auch Faktur: musikalische Struktur, Klangverteilung.

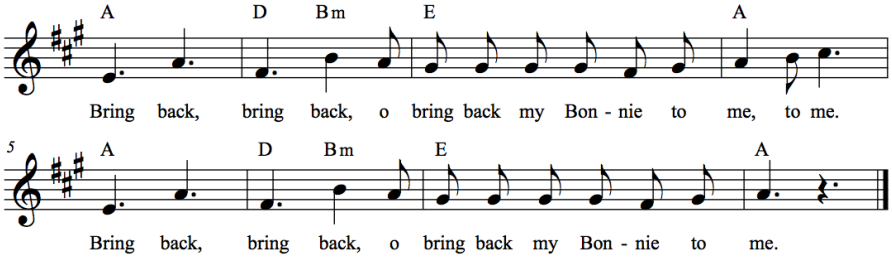
► Die Harmonik ist oft massgeblich für das Empfinden von formalen Einschnitten mitverantwortlich, v.a. Schlussbildungen wie **Halb- und Ganzschluss** oder auch Trugschluss (vi. Stufe anstelle der I. in Dur resp. VI statt i in Moll). Siehe ► Kadenz.

► Perioden sind in komponierter Musik häufig (eher) kleinformale Bausteine in grösseren formalen Verläufen wie z.B. der **Sonaten(haupt)satzform**. Diese tritt ab dem 18. Jahrhundert praktisch in allen mehrsätzigen Instrumentalgattungen wie Sonate (z.B. Klaviermusik, Kammermusik wie Streichquartett etc.) und Sinfonie auf, i.d.R. jeweils in den **Ecksätzen** (praktisch immer im Kopfsatz und oft im Schlusssatz). Schematisch lässt sie sich in drei grossformale Abschnitte aufteilen – in der Folge konkret mit Mozarts (letzter) *Sinfonie Nr. 41* KV 551, der sog. *Jupitersinfonie* verlinkt : Die **Exposition** stellt (zwei) Themen(gruppen) vor (auch: Hauptsatz und Seitensatz), welche in der **Durchführung** verarbeitet werden. Die **Reprise** (also Wiederaufnahme der Exposition) beschliesst die Grossform.

Die Sonaten(haupt)satzform ist eine der bedeutendsten und komplextesten Formanlagen, *in der sich alle Prinzipien des Formens (Wiederholung, Wiederkehr, Variation, Kontrast, Symmetrie, Entwicklung und dialektischer Dreischritt) treffen und teilweise überlagern. Ihr energetischtes Moment wird in erster Linie aus der Verschiedenheit (Ableitung, Entsprechung, Kontrast) und dem Konfliktpotential der Themen und / oder den entsprechenden Funktionen der Tonart(en) gespeist. [...]*



Der Vordersatz endet auf der Dominante (*E*), der Nachsatz auf der Tonika (*A*).
In diesem Traditional ist auch der Refrain eine achttaktige Periode:



Die halbschlussartige Wirkung dieses Vordersatzes entsteht durch die Melodieführung auf den Terzton der Tonika.

3. Refrainformen

In Refrainformen (auch: Kehrreimformen) wechseln sich ein Refrain und mehrere Strophen ab. Ein Refrain (auch: Kehrreim / ► Ritornell / ► Chorus) zeichnet sich durch die Beibehaltung der musikalischen Mittel auf allen Ebenen aus (also bezogen auf Rhythmik, Melodik, Harmonik, Text etc.). In Vokalmusik unterscheiden sich Strophen primär durch unterschiedliche Texte.

4. Formstrukturen in der Popularmusik und im Jazz

In vielen Zweigen der Popularmusik und im Jazz basieren die formbildenden Strukturen ebenfalls auf den bereits vorgestellten Liedformen. Bei Songs mit Text bestimmt dieser die Melodiebildung massgeblich mit (z.B. nebst der ► Kadenz-Harmonik) und prägt somit auch den formalen Verlauf (analog zum Volks- und Kunstlied). Die daraus entstehenden unterschiedlichen Abschnitte von Lied- oder ► Reihungsformen beruhen ausserdem oft auf kontrastierender Melodik, Harmonik und Instrumentation resp. Sound.

(1) Die Chorusform

Grundsätzlich sind Jazzstandards und Songs der Popularmusik symmetrische Satzbildungen [vgl. ► Zitat Amon] aus Abfolgen von vier-, acht- oder 16-taktigen Phrasen. Daraus entsteht oft ein 32-taktiger Ablauf, der mehrere Male wiederholt wird. In der Literatur wird dieser Formtyp u.a. Standard American Popular Song Form oder ► 32-taktige Chorusform genannt. Der Ablauf AA$^{(1)}$BA erinnert äusserlich zwar stark an die ► Reprisenbarform, ist aber von der inneren Struktur viel näher bei der (zweiteiligen Liedform, weil AA^{1} häufig eine Periode ist und man die Proportion mitberücksichtigt – oder bei der) ► dreiteiligen Liedform (mit einem im Vergleich zu B und der Reprise doppelt so langen ersten Teil AA$^{(1)}$). Der B-Teil wird auch als ► Bridge bezeichnet. Grundlegender Unterschied zwischen Popmusik und Jazz ist u.a. der prinzipielle Improvisationsanteil beim Jazz, der sich häufig formal durch mehrere Improvisationsdurchgänge auswirkt.

Als Konstruktion wurde die Sonaten-(haupt)satzform auch von philosophischen und gesellschaftspolitischen Ansätzen und Aspekten berührt (Dialektik) und hat wie kaum ein anderes Phänomen die Auseinandersetzung und Wertediskussion besonders im 19. Jahrhundert mitbestimmt. Die Musik will gegen Ende des 18. Jahrhunderts wie alle anderen Ausdrucksformen auch, die neuen Ideale der Emanzipation und Freiheit und der Individualität realisieren. [...]
Amon, Reinhard: Lexikon der musikalischen Form (Wien 2011)

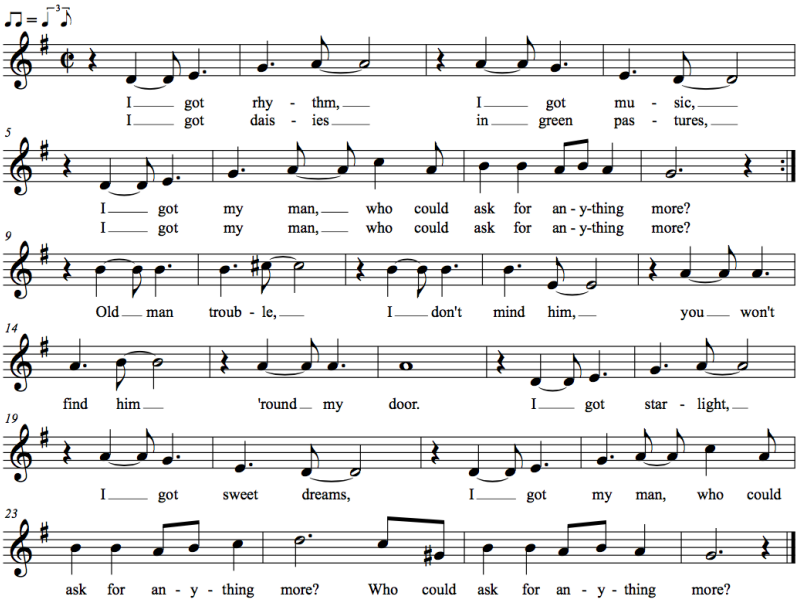
► **Ritornell**: In Claudio Monteverdis Oper *Orfeo*, der ersten vollständig überlieferten Oper der Musikgeschichte aus dem Jahr 1607, tritt nach der eröffnenden *Toccata* vor dem eigentlichen Beginn der Handlung «La Musica» als Allegorie auf und singt den Prolog. Zwischen ihren Strophen ist stets dasselbe Instrumental-Ritornell zu hören, gemäss damals üblicher Spielpraxis vielfältig verziert und variiert.

► Weit mehr als lediglich das englische Synonym für Refrain: **Chorus** *[englisch: «Chor», «Chorgesang», «Refrain»]: Im Jazz die Grundmelodie (samt ihrem Harmonieschema), über der improvisiert wird, im übertragenen Sinne auch die Improvisation über den Refrain selbst. Die einfachste Form des Chorus ist die ► 12-taktige Bluesformel; im Swing wurde besonders ein aus 32 Takten bestehendes Schema verwendet. Als Grundmelodie diente ursprünglich ein bekannter Blues oder Schlager, später wurden eigens neue Chorusse (auch mit differenzierterer Harmonik) geschaffen. Im Freejazz der 1960er-Jahre wurde die Chorus-Form durch taktschematisch nicht gegliederte «offene Form» abgelöst.*
Schülerduden Musik (Mannheim 2006)

► **Kadenz** (lat. cadere, *fallen*) beschreibt ursprünglich Schlussformeln in mehrstimmiger Musik, welche das Ende eines musikalischen Abschnitts oder eines ganzen Stücks artikulieren. Ab dem 18. Jahrhundert sind mit dem Begriff auch Akkordfolgen mit Schlusswirkungen gemeint, heute werden damit auch klischeehafte Akkordfolgen (ohne zwingende Schlusswirkung) bezeichnet (siehe auch ► Ground resp. Ostinato).

► Die 32-taktige Chorusform hören:
I'm in the mood for love
(Frances Langford, 1935)
I Saw Her Standing There
(The Beatles, 1963).

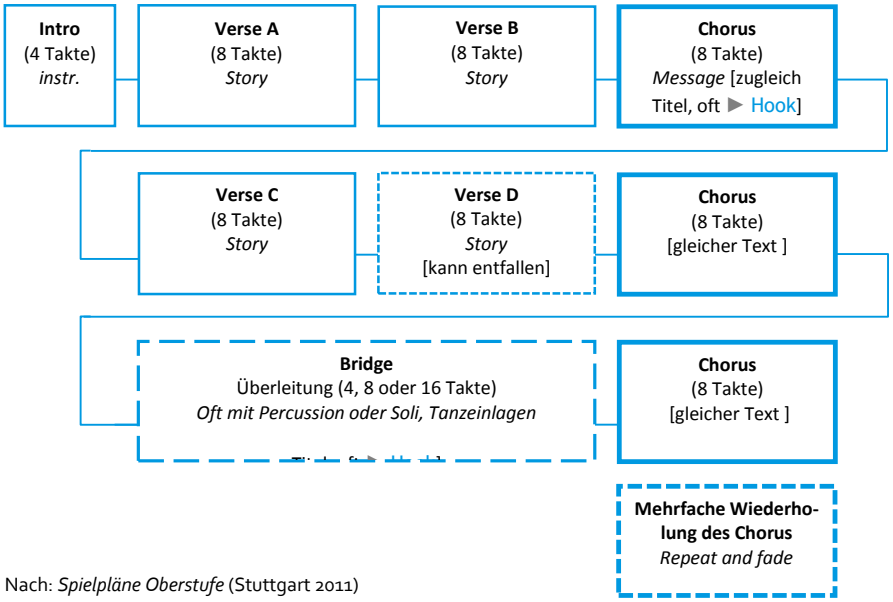
Im Beispiel *I Got Rhythm* (T: Ira Gershwin / M: George Gershwin) wird der ► Schluss der 32-taktigen Chorusform durch eine Wiederholung der zweitaktigen Textzeile «Who could ask for anything more» intensiviert:



► **Anfang** und **Schluss**: Zwei Fachbegriffe nebenbei – **Da Capo** und **Coda**: Bei Wiederholungen vom Beginn eines Musikstücks ist häufig der Hinweis «Da Capo» (abgekürzt: *D.C.*) im Notat zu finden. Schlussteile können in allen Stilen und Epochen als Coda (ital. *Schwanz*) bezeichnet werden.

► *I got Rhythm* als Klavierversion mit George Gershwin am Klavier.

Aus dem oben ausgeführten Formprinzip (resp. aus der ► Refrainform) lässt sich als Standard-Form der Rock und Popmusik die sog. Verse-Chorus-Form ableiten, welche sich schematisch folgendermassen präsentiert:



Nach: *Spielpläne Oberstufe* (Stuttgart 2011)

► Spezifische Bezeichnungen, die in Pop- und Rockmusik sowie im Jazz üblich sind:

Intro: Einleitender Teil

Verse ► Strophe

Chorus ► Refrain

Interlude: lat. *Zwischenspiel*, Zwischenteil

Prechorus: Wiederkehrender Teil, der zum Chorus führt, wie z.B. in *Smells Like Teen Spirit*

Bridge: eigenständiger Teil zwischen zwei anderen Teilen eines Songs, oft instrumental und / oder als Überleitung

► **Riff**: sich ständig wiederholendes, einprägsames Motiv

► **Hookline**: charakteristische und eingängige melodische / harmonische Phrase oder Textzeile mit hohem Wiedererkennungseffekt, die «hängenbleibt» (Ohrwurm-Effekt). Im Rap wird Hook als Synonym für Refrain verwendet.

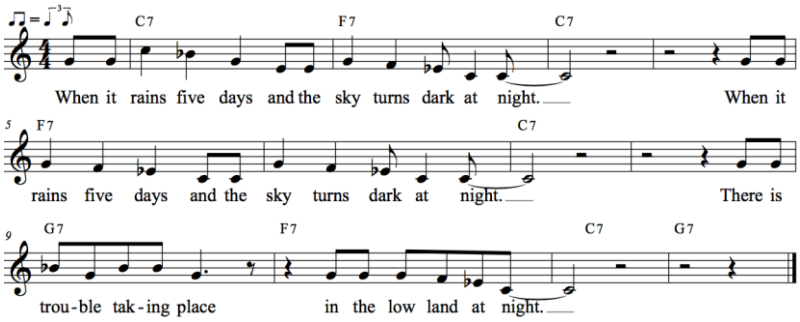
(2) Die 12-taktige Bluesform

Eine weitere wichtige formale Grundlage für viele Stile der Popularmusik sowie im Jazz ist das sog. Bluesschema. Beim Standard-Blues-Schema handelt es sich um ein (meist) 12-taktiges Modell mit drei gleich langen Abschnitten. Als charakteristisch erweist sich dabei der spezifische Wechsel der drei Hauptstufen Tonika, Subdominante und Dominante (wobei i.d.R. alle Akkorde mit einer kleinen Septime angereichert sind):

► **Rock'n'Roll** ist vom formalen (und somit auch harmonischen) Prinzip im Tempo beschleunigter Blues, wie z.B. Little Richards (*1932) *Tutti Frutti*.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Stufen:											
I				**IV**		**I**		**V**		**I**	
Häufige Varianten:											
I	IV	I		IV		I		V	IV	I	V
Inhaltlich korrespondiert der Text meist mit dem Takt- und Harmonieschema:											
Statement				**Statement**				**Response**			

Dieses Schema wird seit Ende des 19. Jahrhunderts immer wieder modifiziert. Im klassischen Bluesschema ist oft ein zweitaktiger sog. Turnaround (siehe Tabelle: Variante in den Takten 11 und 12) eingefügt, um bei mehrfacher Wiederholung des Schemas das Gefühl von harmonischer Stagnation zu verringern. Der ▶ *Backwater Blues* (T / M: Huddie Ledbetter, 1885 – 1949) entspricht dieser Variante des Bluesschemas:



▶ *Backwater Blues* mit Bessie Smith (1894 – 1973).

▶ Für das «Blues-Feeling» sorgt oft eine melancholisch anmutende, dennoch häufig von Optimismus belebte Stimmungsqualität. Spezifisch neben der Harmonik (siehe Bluesschema Tabelle) ist die Tonalität mit ihren charakteristischen Intonationstrübungen, insbesondere die «neutral» intonierten Töne der 3. (zwischen grosser und kleiner Terz) und 7. Stufe, die sog. «Blue Notes». Im nebenstehenden Notat des *Backwater Blues* entspricht das den zu Es und Be tiefalterierten Tönen.

▶ Wechselgesang existiert als uraltes Prinzip in vielen Kulturen. So existiert die **Antiphon** (griech. antiphonos, *entgegentönend, antwortend*) seit etwa dem 4. Jahrhundert als *refrainartiges, auf den Vortrag einer Vorsängergruppe antwortendes Gesangstück, mit dem sich in frühchristlicher Zeit das Volk am Gesang der Psalmen beteiligte.*

Eine vom Prinzip ähnliche Ruf-Antwort-Form ist **Call and Response**: *formbildendes Element der afroamerikanisch geprägten Musik, der Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor, das Wechselspiel zwischen Vokalist und Instrumenten oder z.B. bei der Kollektiv-improvisation von Instrumenten untereinander. Call and Response entstammt der afrikanischen Musik, war Grundlage der Worksongs der afroamerikanischen Sklaven und wichtiges gestalterisches Moment ihrer Gottesdienste (Spiritual, Gospel), wo i.d.R. der Predigtvortrag des Geistlichen von chorischen Antwortrufen der Gemeinde begleitet wird. Als zentrales, musikalische Spannung erzeugendes Element wurde Call and Response von Blues, Jazz, Soul, z.T. auch von der Rockmusik übernommen.* Schülerduden Musik (Mannheim 2006)

Dieses Prinzip ist auch in der Szene mit James Brown (1933 – 2006), dem «Godfather of Soul» als Priester, im Kultfilm *Blues Brothers* (1980) zu sehen.