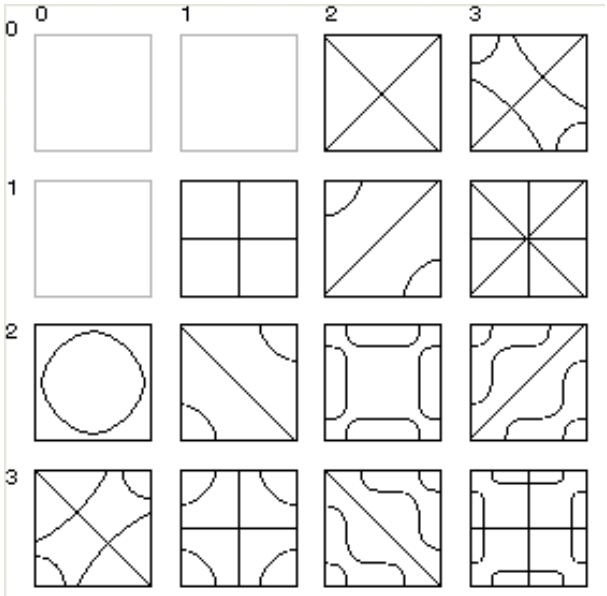
# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

?

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

rumms:
_systeme










Chladni, Klangfiguren (1787)
Friedrich, Des Musikers Traum (1830)
Cage, Variations III (1962)


Universität Würzburg – Institut für Musikforschung
Repertorium Musikgeschichte
Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_kanon

## = KANON* der Musikgeschichte

Die wichtigste Frage: wozu?

Dann fragen: Wann entstanden? Und wozu? Bzw. aus welchen Gründen?

* Konzepte (historisch, vgl. Helmut Zedelmaier):
  (a) Bibliotheca universalis
  (b) Bibliotheca selecta

# KANON der Musikgeschichte

Faktoren:
<> ideologische (z.B. Nationalismus)
<> gesellschaftspolitische
<> gesellschaftsstratifikatorische
<> Zensur
<> wirtschaftliche (Verlage, Absatz, Ort)
<> kontingente (Überlieferungsdichte/bzw. -verlust)
<> ästhetische (Kritik/Kunsturteil)
<> sub-ästhetische (Mode)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_kanon

Ziel

Nicht nur Orientierung,
sondern Meta-Orientierung

Nicht nur Lernen,
sondern Aufbrechen-Lernen*

* Sie können nicht
früh genug damit
anfangen

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_kanon

## Was lernen, was aufbrechen?

(1) Zeitraum (versus Epoche)

(2) Konzepte und Methoden (mögliche Art des Ansatzes)

(3) Was ist ein Beispiel und wie weit reicht es (epistemologisch)?

(4) Inwieweit sind die Methoden selbst historisch?

(5) Stränge und Erzählungen (Narrativität)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_epoche

## (1) Zeitraum (versus Epoche)

Epochenbezeichnungen

| | |
|---|---|
| Vorteile | kommunikative Verflüssigung,<br>Rubrizierung geistesgeschichtlicher Strömungen;<br>Überblick |
| Nachteile | Simplifikation (Höhenkämme; über den Kamm scheren)<br>Konstruktion von Höhen und Tälern (Klassik/Vorklassik)<br>Interdisziplinäre Verständigung schwach (Romantik)<br>Wertende Überzeichnung (Barock)<br>Unklare Zeitansetzungen (Neuzeit/Moderne)<br>Begrenzung künstlich oder unscharf (Kritik H.U. Gumbrecht)<br>Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen vernachlässigt |

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_metho

## (2) Konzepte und Methoden

1) Epochengeschichtsschreibung
2) Gattungsgeschichtsschreibung
3) Biographischer Ansatz
4) Sozialgeschichte
5) Rezeptionsorientiertes Konzept
6) Innovationsgeschichtliches Konzept
7) Technikgeschichtliches Konzept
8) Analysehistorisches Konzept
9) „Archeologie“ nach Foucault
10) Dekonstruktives Konzept (Dezentrierung)
11) Postmodernes Konzept (große Narrationen subvertieren)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_metho

## (2) Konzepte und Methoden

1) Epochengeschichtsschreibung: (siehe oben)
2) Gattungsgeschichtsschreibung: z.B. Oper, Lied, Messe

Vorteil: Entwicklungslinien epochenübergreifend
Nachteil: Gattungsgrenzen oft unklar (gerade spannend)
bzw. Gattungen sind ggf. nicht existent o. instabil

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_metho

## (2) Konzepte und Methoden

1) Epochengeschichtsschreibung
2) Gattungsgeschichtsschreibung
3) Biographischer Ansatz
4) Sozialgeschichte

Erkennen des Individuums: Orientierung oder Identifikationsangebot (unterschiedl. diffus)

Erkennen der gesellschaftl. Umstände (z.B. „Verbürgerlichung“)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_metho

## (2) Konzepte und Methoden

1) Epochengeschichtsschreibung
2) Gattungsgeschichtsschreibung
3) Biographischer Ansatz
4) Sozialgeschichte
5) Ideengeschichte — Idee in ihrem Wandel
6) Terminologischer Ansatz

Wortgeschichte: Verfestigung und Verflüssigung von Begriffsinhalten (Bsp. HmT)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_metho

## (2) Konzepte und Methoden

1) Epochengeschichtsschreibung
2) Gattungsgeschichtsschreibung
3) Biographischer Ansatz
4) Sozialgeschichte
5) Ideengeschichte
6) Terminologischer Ansatz
7) Rezeptionsorientiertes Konzept

Erkennen einer Sache aus der Sicht einer späteren Aufnahme

(z.B. Operngeschichte und Formen in Alban Bergs Oper „Wozzeck“)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_metho

## (2) Konzepte und Methoden

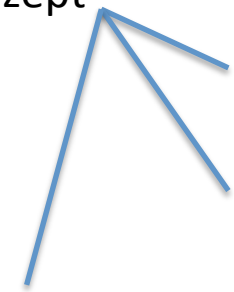
1) Epochengeschichtsschreibung
2) Gattungsgeschichtsschreibung
3) Biographischer Ansatz
4) Sozialgeschichte
5) Ideengeschichte
6) Terminologischer Ansatz
7) Rezeptionsorientiertes Konzept
8) Innovationsgeschichtliches Konzept — z.B. Formengeschichte, Organologie, Gattungs-geschichte, Tonsysteme, Notation
9) Technikgeschichtliches Konzept — z.B. Organologie, Geschichte des Orchesters, Musik und Architektur, Virtuosität

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_metho

## (2) Konzepte und Methoden

1) Epochengeschichtsschreibung
2) Gattungsgeschichtsschreibung
3) Biographischer Ansatz
4) Sozialgeschichte
5) Ideengeschichte
6) Terminologischer Ansatz
7) Rezeptionsorientiertes Konzept
8) Innovationsgeschichtliches Konzept
9) Technikgeschichtliches Konzept
10) Analysehistorisches Konzept



a) Geschichtsmodell durch Analyse untermauern
b) Analyse historisieren (sog. cognate theories)

Sonderfall: Stilgeschichte (z.B. Adler)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_metho

## (2) Konzepte und Methoden

1) Epochengeschichtsschreibung
2) Gattungsgeschichtsschreibung
3) Biographischer Ansatz
4) Sozialgeschichte
5) Ideengeschichte
6) Terminologischer Ansatz
7) Rezeptionsorientiertes Konzept
8) Innovationsgeschichtliches Konzept
9) Technikgeschichtliches Konzept
10) Analysehistorisches Konzept
11) „Archeologie“ nach Foucault
12) Dekonstruktives Konzept (Dezentrierung)
13) Postmodernes Konzept (große Narrationen subvertieren)

Brüche im Diskurs
Umstrukturierungen von Macht

Von der Peripherie aus
Denken, Dehierarchisieren,
Metapher zulassen

Keine westlichen
Legenden mehr;
gegen Entwicklungs-
geschichte

# (2) Konzepte und Methoden

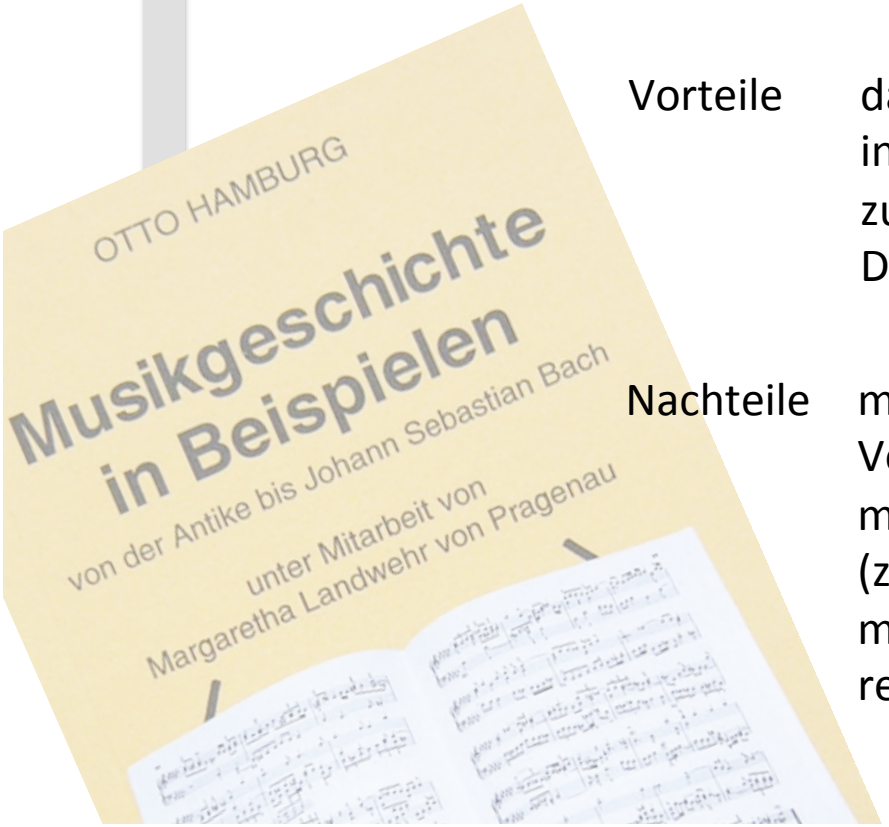
| | |
|---|---|
| Konsequenzen | Es ist heute so gut wie **unmöglich**, bei einem Überblick **strikt eine Methode** einzeln zu bedienen, ohne sich der Pedanterie verdächtig zu machen. Jede Methode hat Vor- und Nachteile. Adäquat sind oft Mischformen, je nach dem speziellen Erkenntnisinteresse. |
| Was nun? | Probieren: welche Methode liegt mir? Habe ich eine methodische Veranlagung? Welche? Welche behagt mir nicht und weshalb? Wie und an welchem Punkt kann die Abarbeitung von Lücken mir helfen? |

_exempl

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

## (3) Was ist ein Beispiel?

Konzept der „Musikgeschichte in Beispielen“




Vorteile — das Beispiel (hist. das anbei Erzählte) ist in hohem Maße **kommunikativ** und regt zu unterschiedl. **Interpretationen** an. Das Beispiel entwirft eigene Ordnungen.

Nachteile — mediale **Einebnung**: für den exemplarischen Vergleich müssen die Dinge auf die gleiche mediale Konfiguration gebracht werden (z.B. Notation wird Transkription; Tondokumente werden notationslos; sollen die Bsp. reproduzierbar sein und wie und durch wen?)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_exempl

## (4) Sind Methoden selbst historisch?

Wahrscheinlich. Carl Dahlhaus' Kritik an Metahistorie

> Wer meint, dass er sich aus der Historie herausnehmen kann, wird bald von dieser eingeholt werden.

Vielleicht nicht. Annahmen.

> Mit dem Anspruch auf Wahrheit kann ich einen solchen Relativismus nicht akzeptieren.
> Mit dem Anspruch auf Wahrscheinlichkeit kann ich das problemlos. Musikgeschichte ist dann eine Sache, die ausgehandelt werden muss. Geschichte hat wie Geschichten divergente Seiten.*

*Schauen Sie sich bitte den Film *Rushamon* (1950) von Akira Kurosawa an.

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_exempl

## (5) Stränge und Erzählungen

Geschichte ist erzählt,

> in welcher Form auch immer. Es ist herauszufinden, warum Geschichte in welcher Form erzählt wird.

mit Anspruch auf Wahrheit:

> (nach Hans Michael Baumgartner) Geschichte ist nicht fiktional, sondern rekonstruktiv.

Problem der Legendenbildung

> Verlassen kann man sich nur auf eine philologisch gesicherte und transparent dargelegte Information. Wahrscheinlichkeit gehört aber ebenso zum Geschäft, denn nicht jede Information ist sicherstellbar.

_exempl

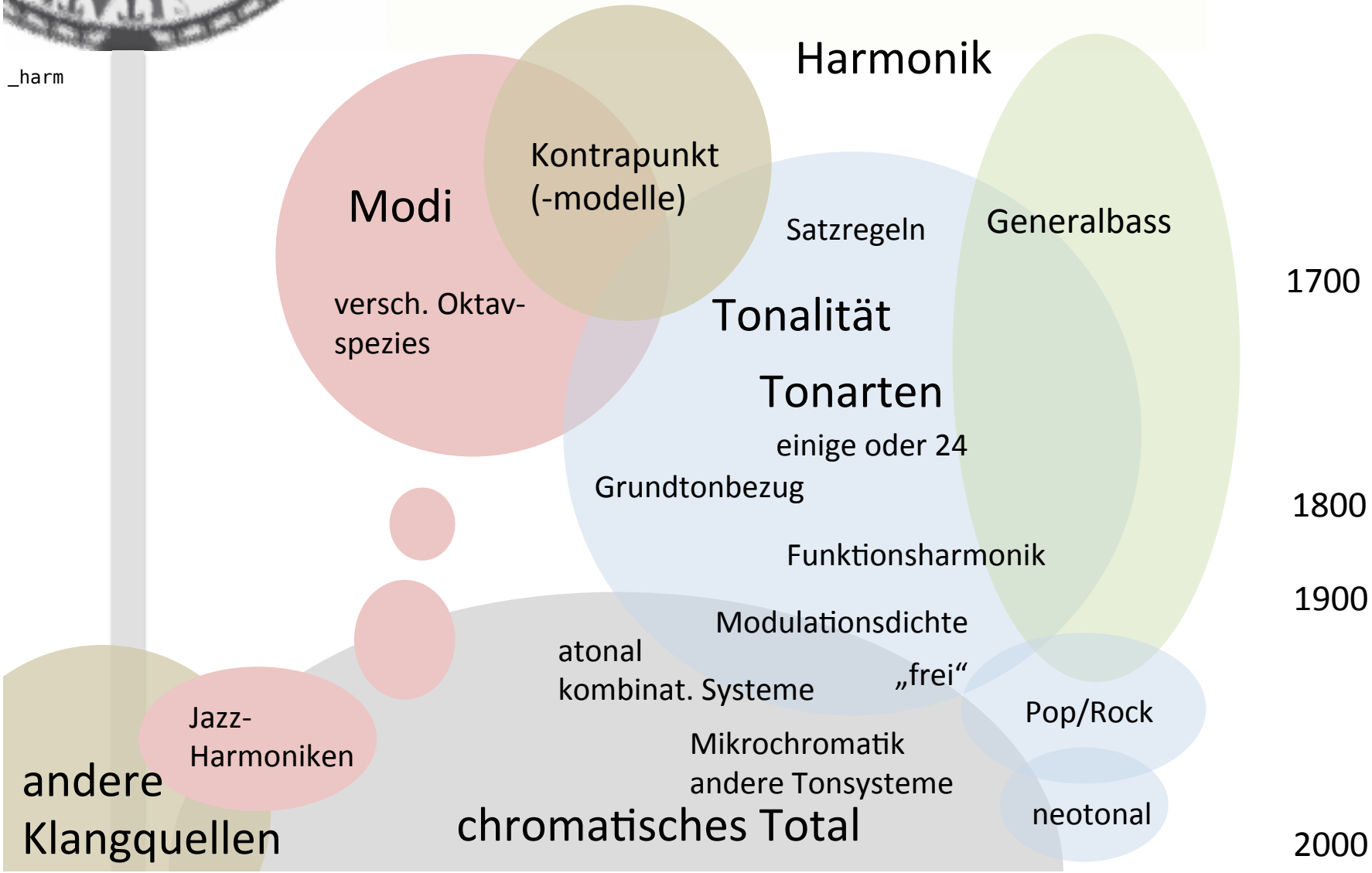
# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

## Linien oder Schlagwörter (von 1700 bis heute)

- Bürgerlichkeit und Öffentlichkeit
- Verstädterung (z.B. der Oper)
- Geschichte als Identifikationsangebot
  - geschichtliche Tiefenperspektive wandelt sich
- Fortschrittsbegriff
- Musik als Sprache
  - der Empfindungen
  - „die man durch die ganze Welt verstehet“
  - mit formalen Bedingungen (Strukturalismus)
- Musik als Architektur (Hegel)
- Werkästhetik und ihre Negation
- Musiktheoretisch beschreibbarer Wandel:
  - Systemwechsel Harmonik
  - Paradigmen der Form
  - (A-)Periodizität (Rhythmus, Phrase, Gestalt)
  - Satz

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

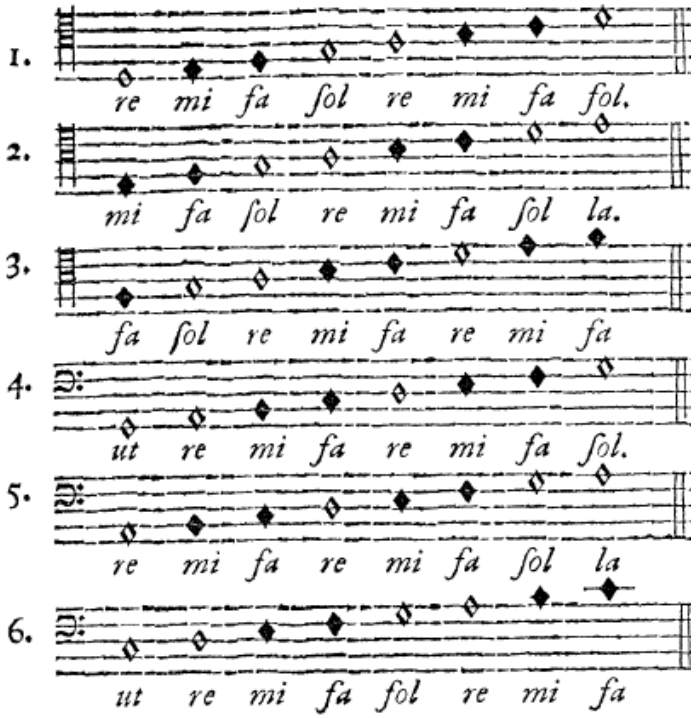


# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

Diskursanalyse

## Modi

versch. Oktav-spezies




sog. **Kirchentonarten** und dazu gehörige Solmisation.
Nach 1700 noch vertreten in Kompositionstraktaten mit alten Konzepten, z.B.
F.X. Murschhauser, Academia (1721)
J.J. Fux, Gradus ad Parnassum (1725)

Modale Theorie geht nach 1740 verloren (nicht mehr diskursfähig), tritt aber ab 1770 als historisches Erbe wieder ins Bewußtsein, wird zur stilistischen Option (z.B. beim späten Beethoven)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

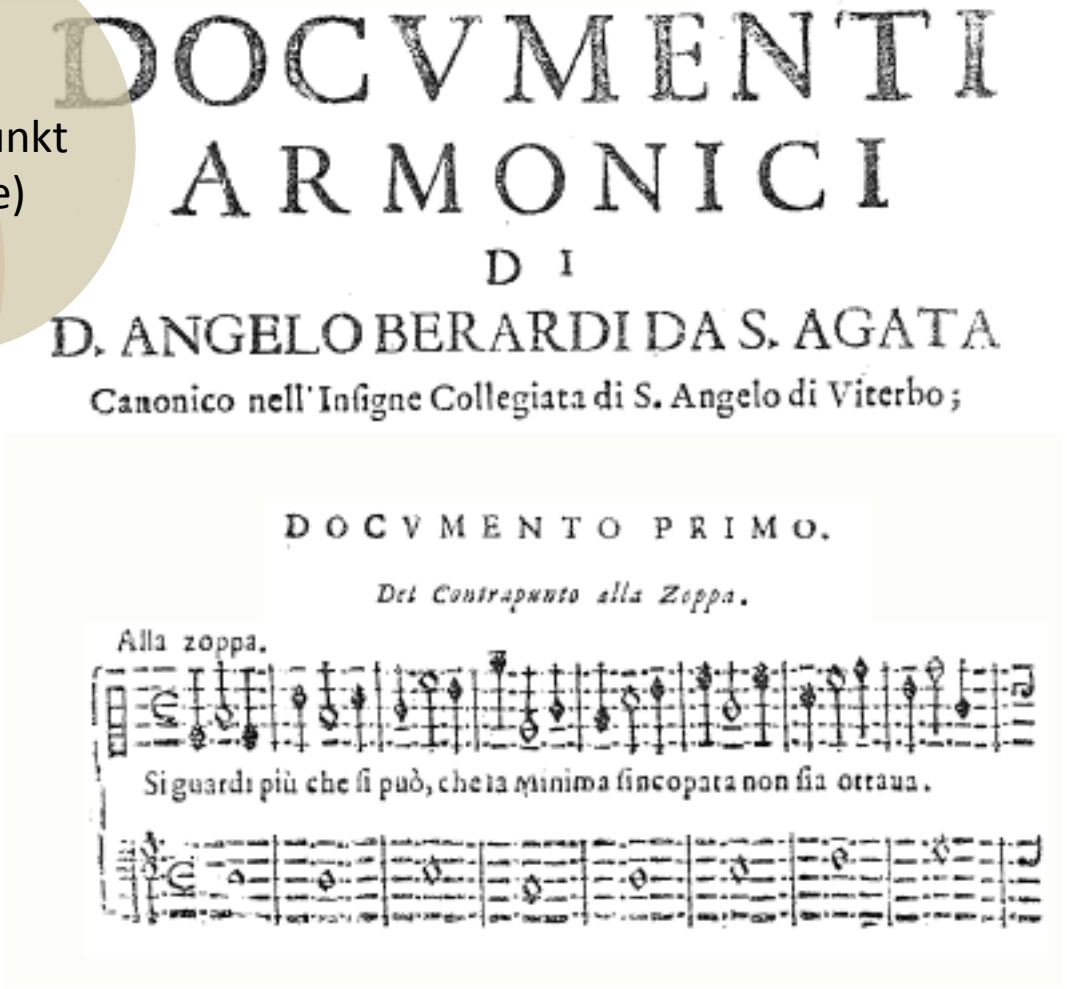
Exemplarik

Modi

Kontrapunkt (-modelle)

versch. Oktav-spezies

Exemplarische Methode (1):
z.B. Angelo Berardi, *Documenti armonici* (1687)



DOCVMENTI ARMONICI

DI

D. ANGELO BERARDI DA S. AGATA

Canonico nell' Insigne Collegiata di S. Angelo di Viterbo;

DOCVMENTO PRIMO.

*Del Contrapunto alla Zoppa.*

Alla zoppa.

Si guardi più che si può, che la Minima sincopata non sia ottaua.

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

Modi

Kontrapunkt (-modelle)

versch. Oktav-spezies

Systematische Methode (= Regelwerke):
z.B. Giovanni Maria Bononcini, *Musico prattico* (1673);
Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (1725; Bild)

*Regula prima.*

De Conſonantia perfecta ad perfectam proceditur per motum contrarium, vel obliquum.

*Regula ſecunda.*

De Conſonantia perfecta ad imperfectam per omnes tres motus.

*Regula tertia.*

De imperfecta ad perfectam per motum contrarium, vel obliquum.

*Regula quarta.*

De imperfecta, ad imperfectam per omnes tres motus.
Ubi animadvertes, motum obliquum in omnibus quatuor progreſſionibus eſſe licitum.
Ab hac triplicis motûs cognitione, uſuque recto pendet, (ùt dicere ſolemus) Lex, & Propheta.

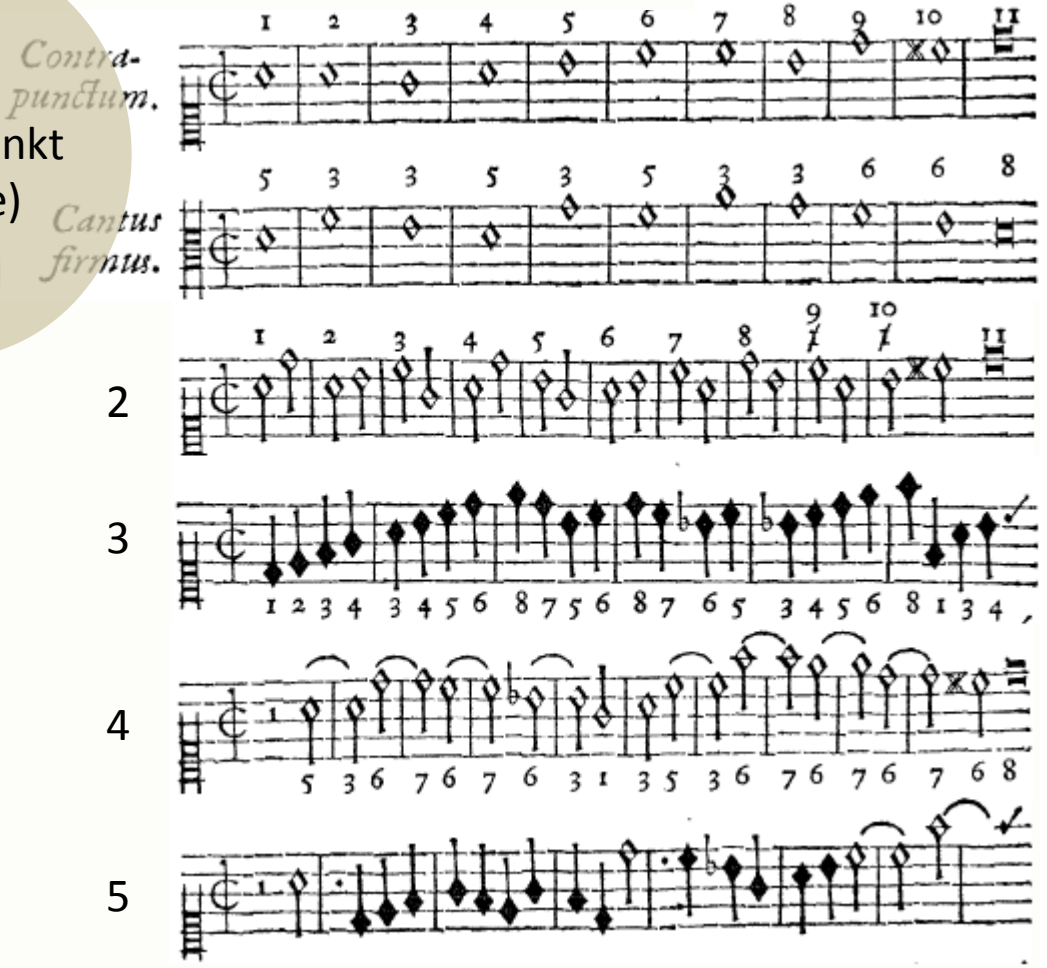
# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

Modi

Kontrapunkt (-modelle)

versch. Oktav-spezies

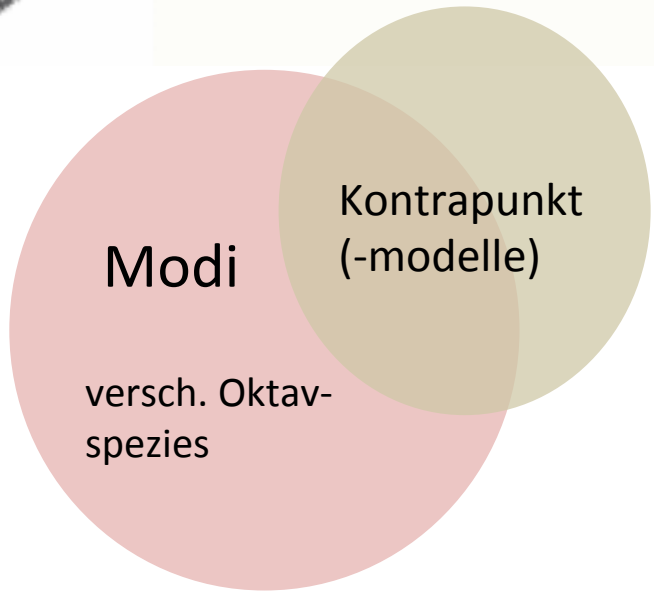



Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (1725)

Fünf „Spezies“
1:1, 1:2, 1:4, synkopisch, frei
(Bewegung in Konsonanz allg., Durchgänge, Vorhalte, jeweiliges Dissonanzverhalten)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm




Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (1725)

Ordnungskriterium
steigende Stimmenzahl

Imitation
Fuge (à 2, à 3, à 4)
Doppelter Kontrapunkt
- in der Oktave
- in der Dezime
- in der Duodezime

Rectum, contrarium, reversum
Augmentation, Diminution
Chromatisch
Beantwortungsarten
Variatio
De Gustu

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

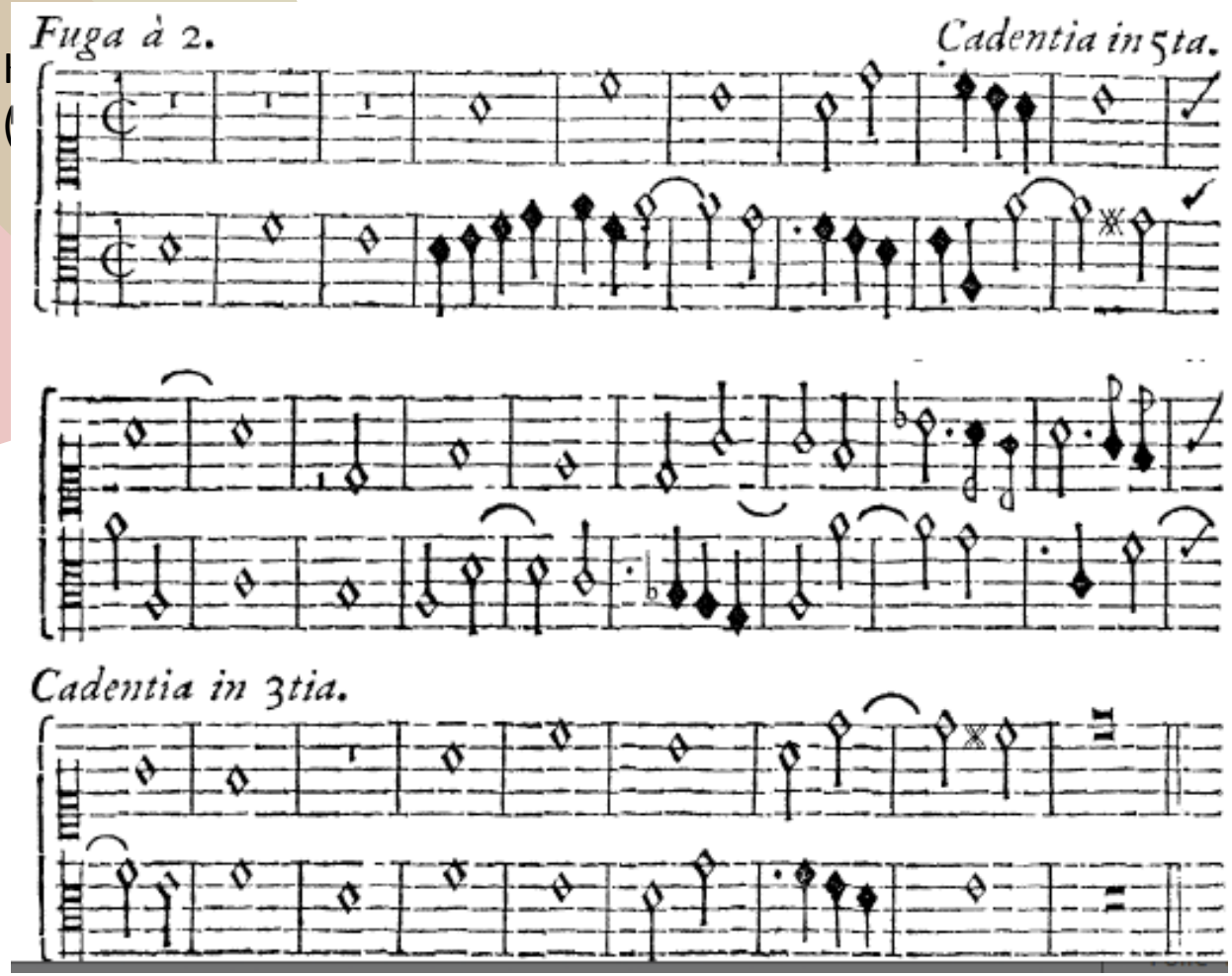
_harm

## Modi

versch. Oktav-spezies

Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (1725)

Fugen oft dreiteilig



# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

Modi

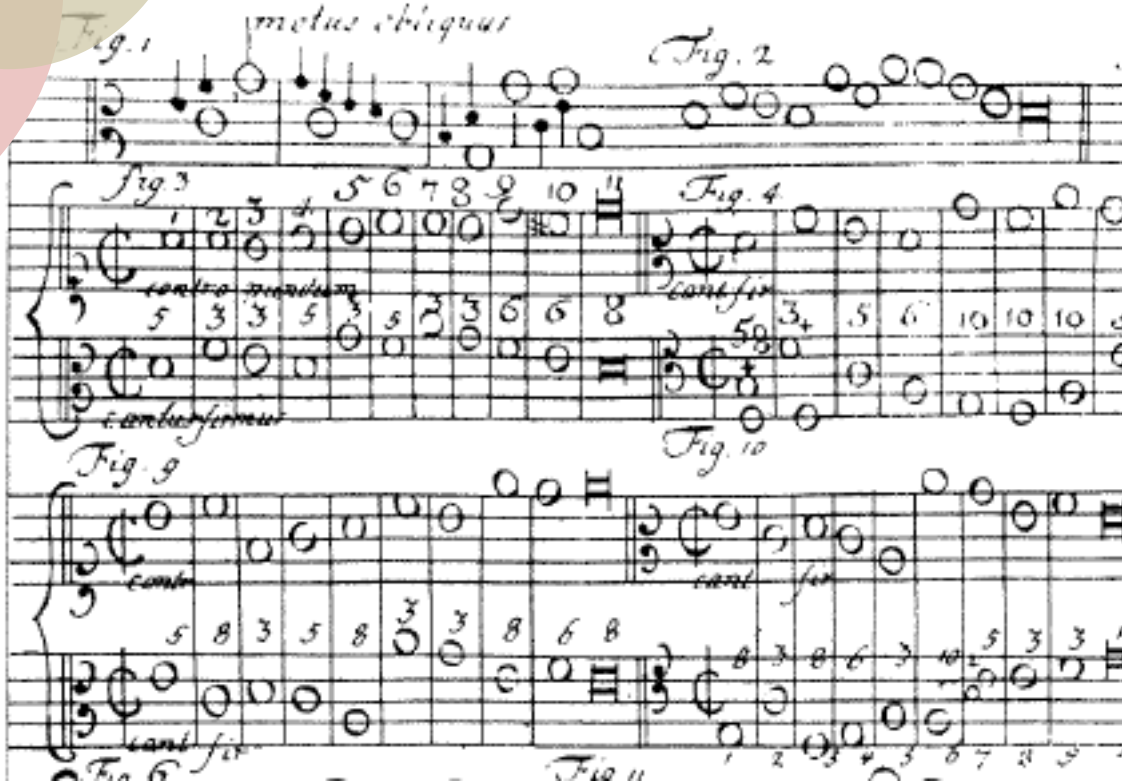
Kontrapunkt
(-modelle)

versch. Oktav-
spezies

Rezeptionsgeschichte

Johann Joseph Fux, *Gradus ad Parnassum* (1725)

Starke Rezeption
via Übersetzungen
z.B. Mizler (1742)



# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

## Harmonik

Modi

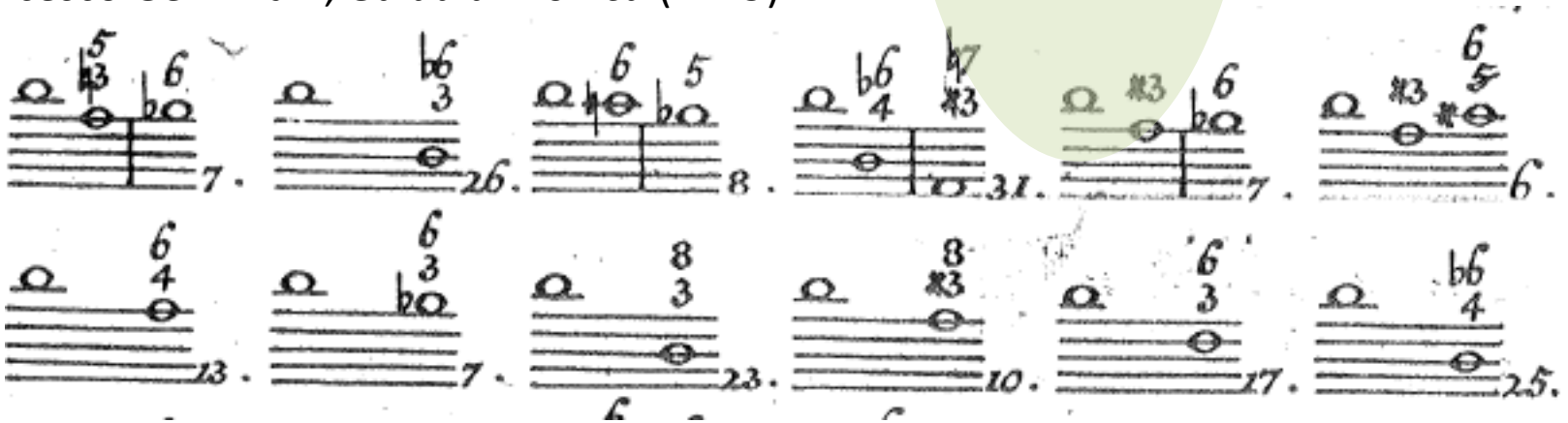
Kontrapunkt (-modelle)

Generalbass

versch. Oktav-spezies

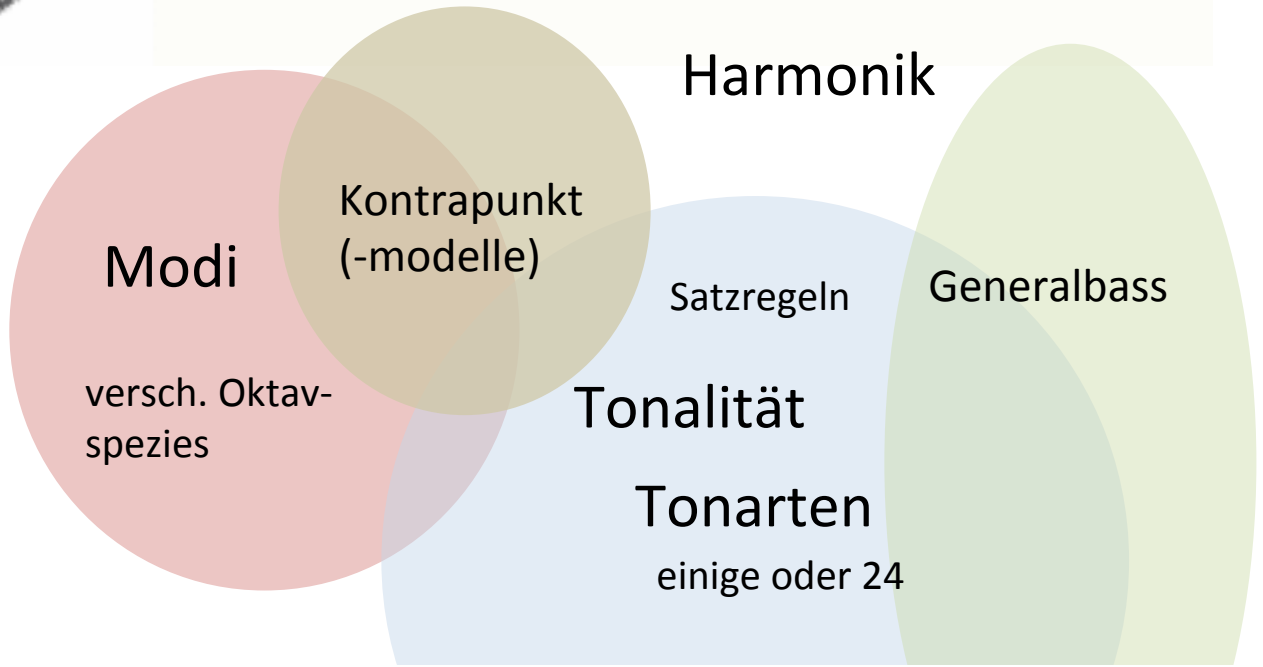
Bassorientierung
partiell vertikales Satzkonzept
Kombinatorik (verlaufsorientiert)
performativ und nachhaltig

Francesco Geminiani, *Guida armonica* (1749)



# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

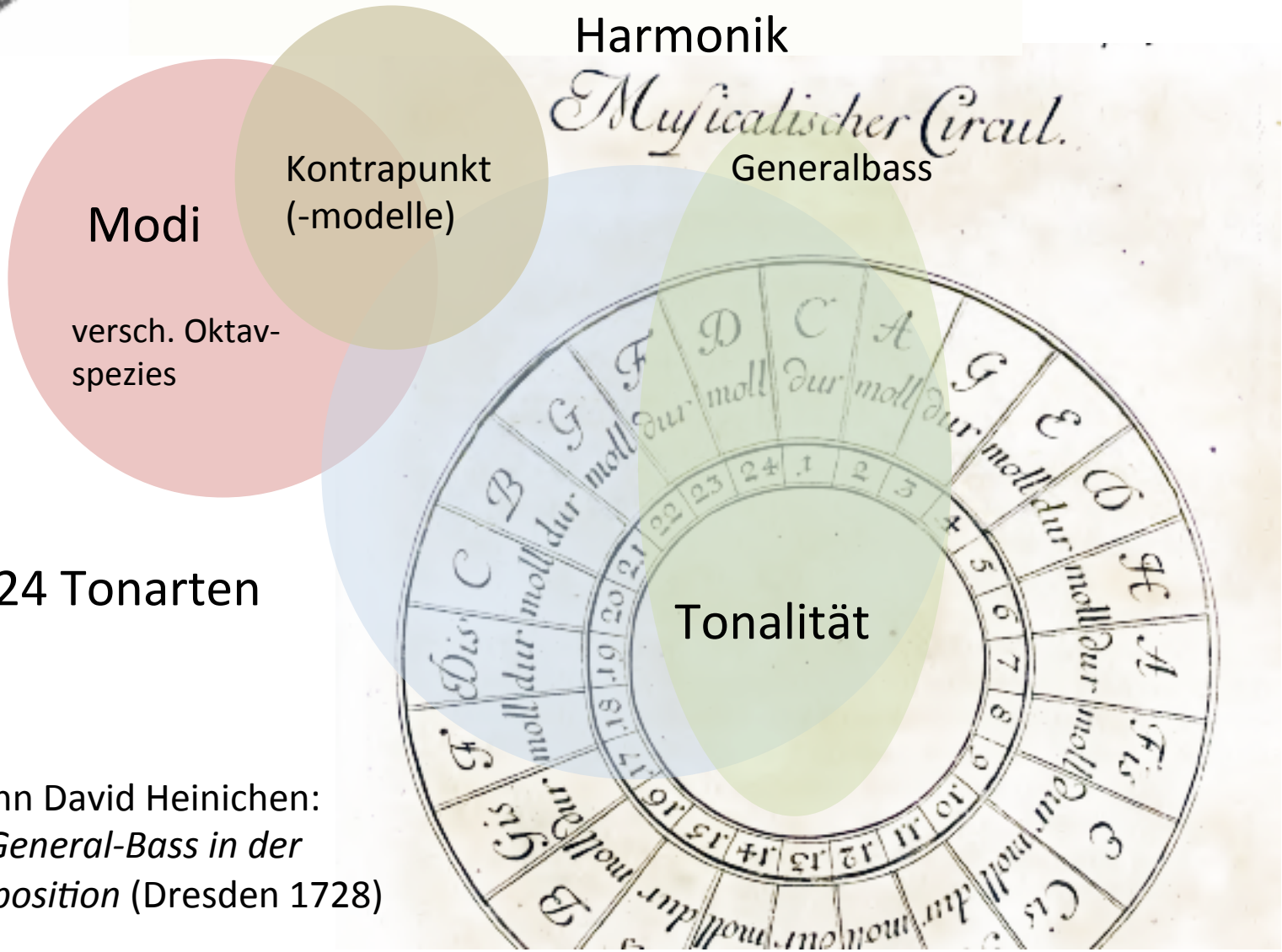



**Polemik**
Solmisationsstreit und Kanonstreit:
Buttstett vs. Mattheson / Bokemeier vs. Mattheson
Mattheson, *Orchestre*-Schriften, Tonarten statt Modi; ist Kanon die Spitze der kontrapunktischen Künste?

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

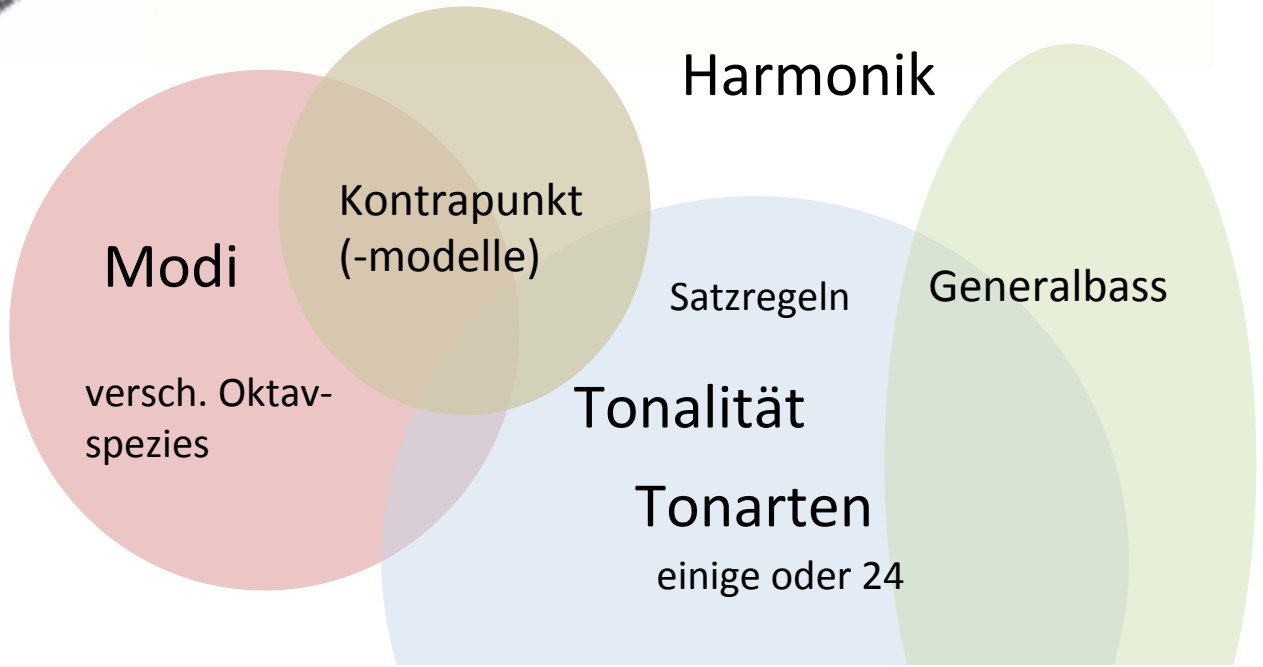
## Harmonik




Johann David Heinichen:
*Der General-Bass in der Composition* (Dresden 1728)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm



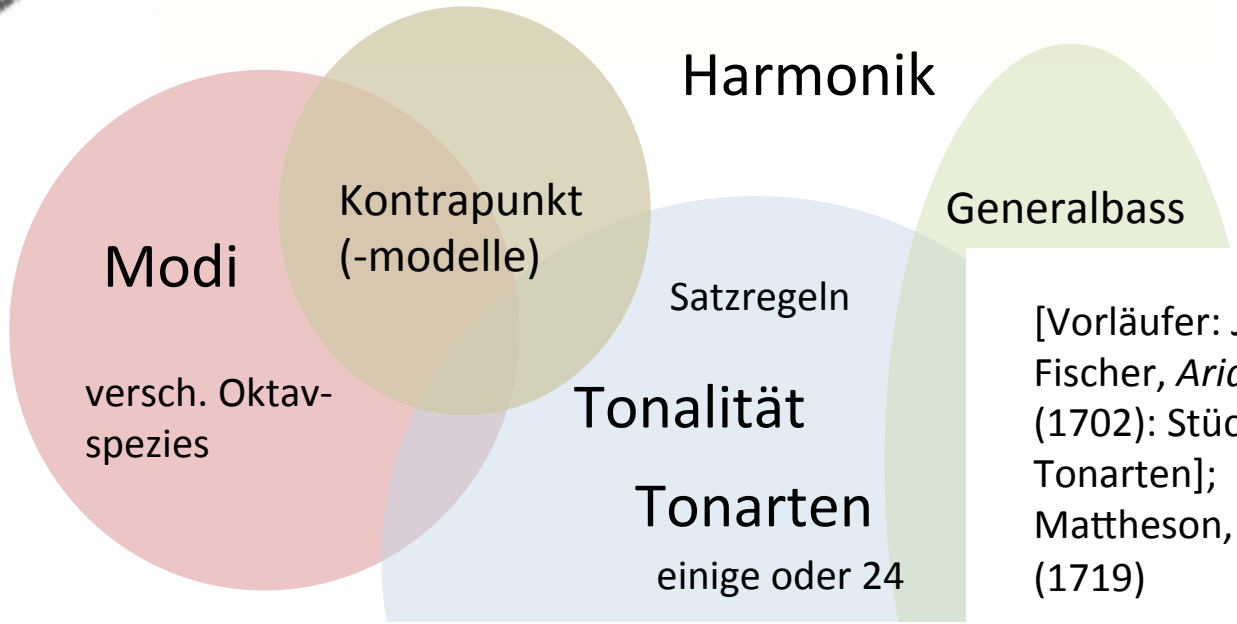

**Zur Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen:**

| | |
|---|---|
| Rameau 1722 | Bassquinten/basse fondamentale |
| Fux 1725 | Rahmensatz |
| Heinichen 1728 | Quintenzirkel |

Infragestellung der cognate theories: Jeweilige Überprüfung nötig

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm




[Vorläufer: Joh. Caspar Ferd. Fischer, *Ariadne Musica* (1702): Stücke in 20 Tonarten];
Mattheson, Organistenprobe (1719)

J. S. Bach: ***Das wohltemperierte Clavier*** I & II (1722; 1742)
Preludien und Fugen: chromatische Zirkel durch alle Tonarten

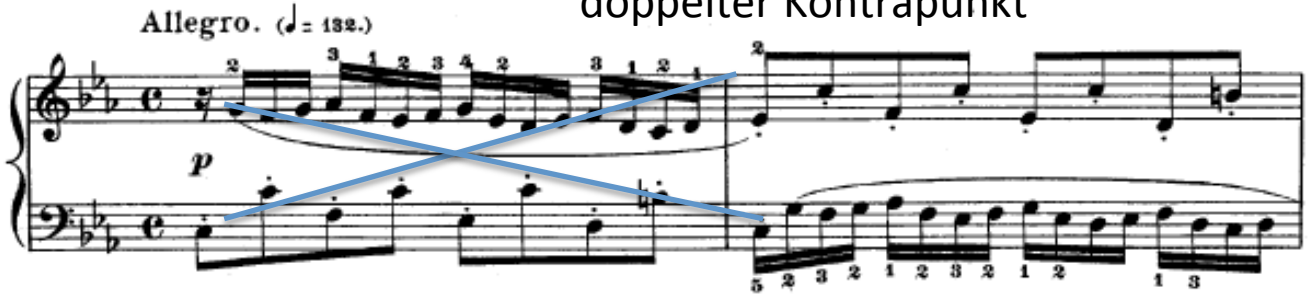
[**Rezeptionsgeschichte** im 20. Jh.: Paul Hindemith, *Ludus tonalis* (1942, freitonal, Reihenfolge der Grundtöne C G F A E Es As D B Des H Fis(=Ges));
Dimitri Schostakowitsch, *24 Präludien und Fugen* op. 87 (1950/51);
Rodion Schtschedrin, *24 Präludien und Fugen* (1964–1970)]

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

J. S. Bach
*WTC* II, Präludium und Fuge c-moll
BWV 871

_harm

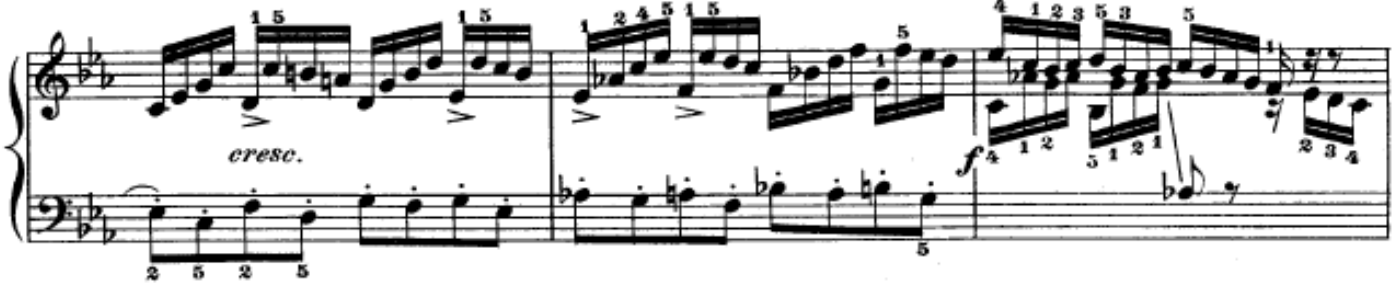
doppelter Kontrapunkt



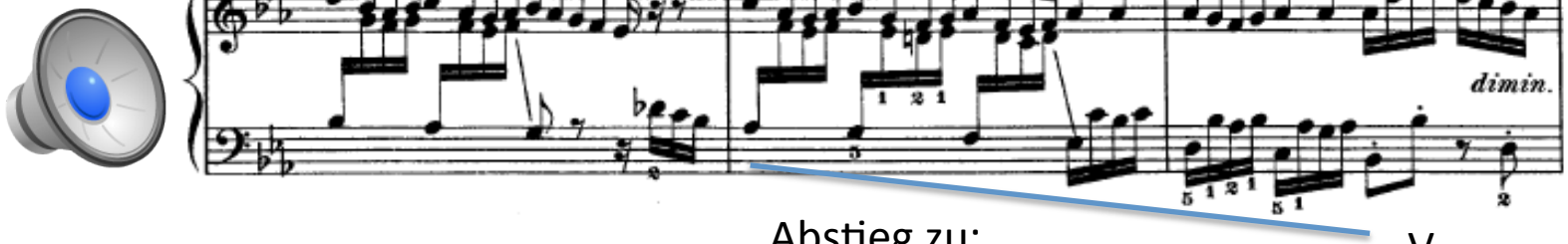

Sequenz

Bauteile:

Linie
Sequenz
Prologation
Kadenz




Vorbereitung der Kadenz

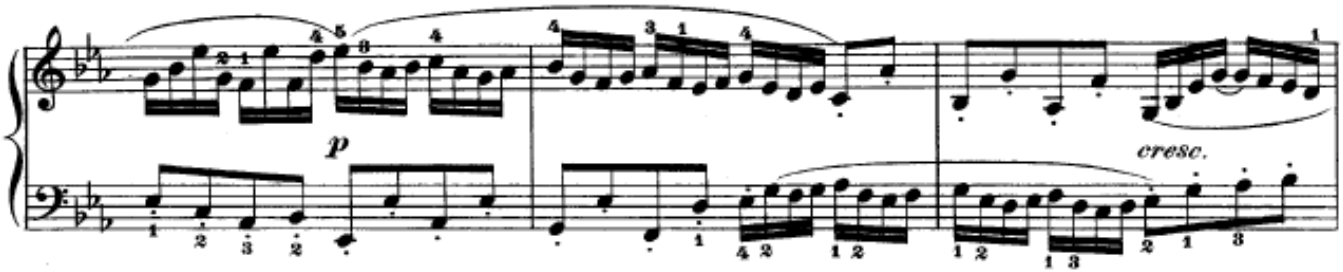



Abstieg zu: V

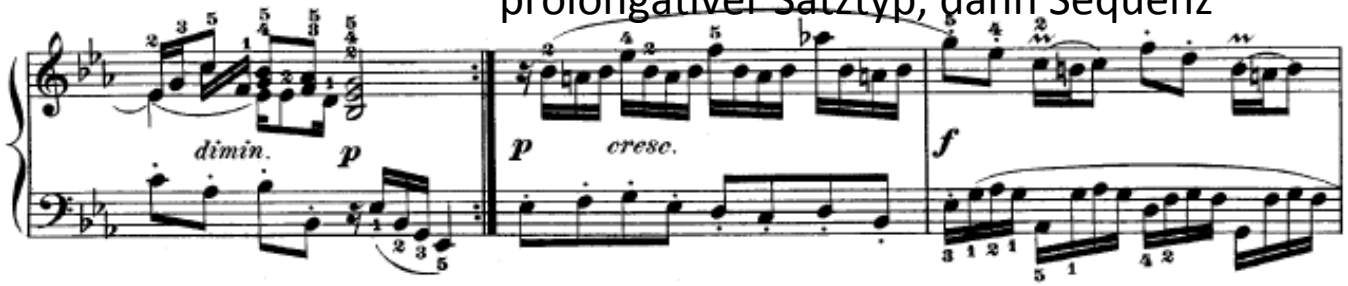
# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

doppelter Kontrapunkt Kadenz




prolongativer Satztyp, dann Sequenz




Zweitakteinheiten, sequenziert

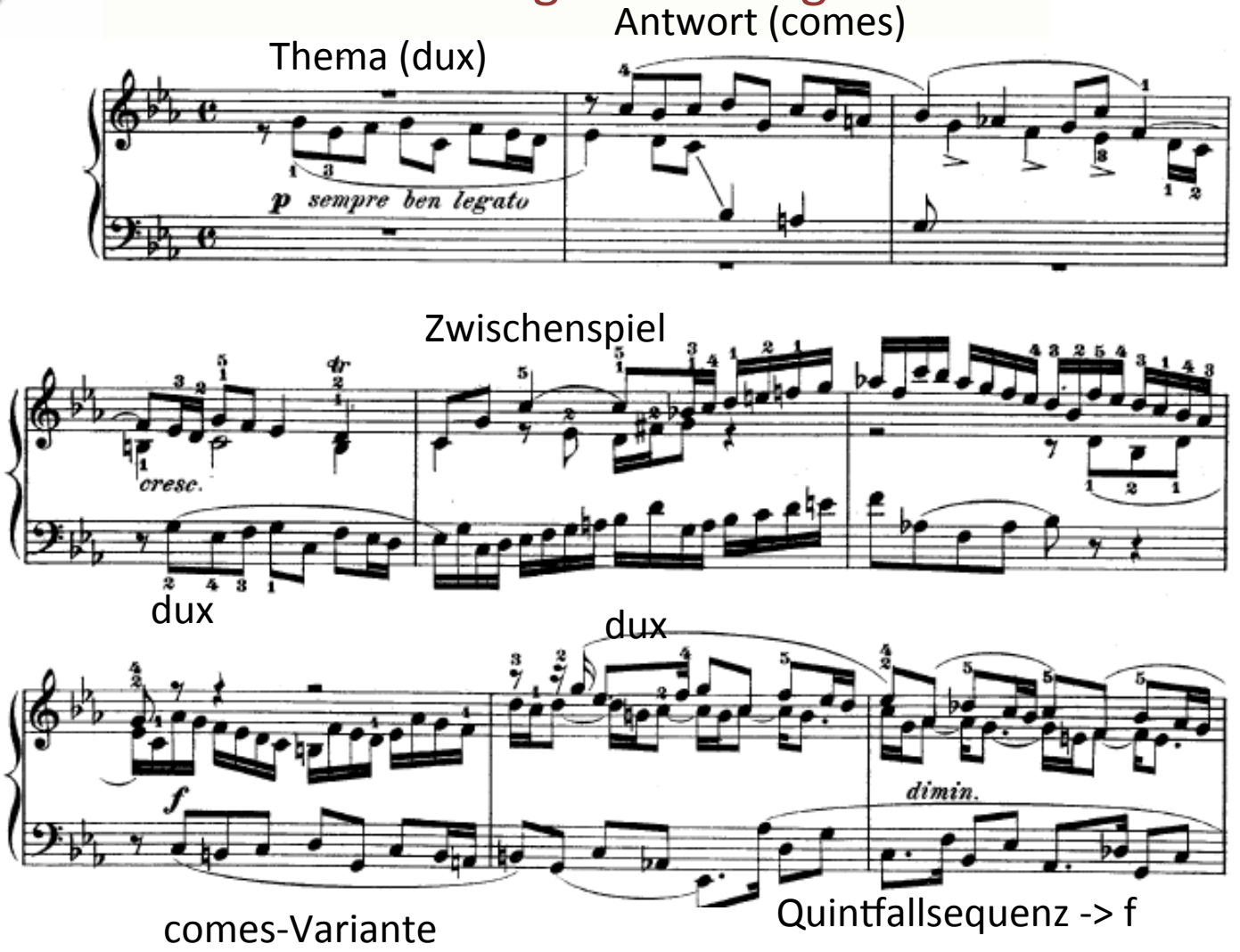
# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

I
(26 Halbtakte)
i -> v
3-stimmig

II
(19 Ht.)
i -> i
3-, dann 4-st.
Engf. + Aug

III
(11 Ht.)
4-st.
Engf.

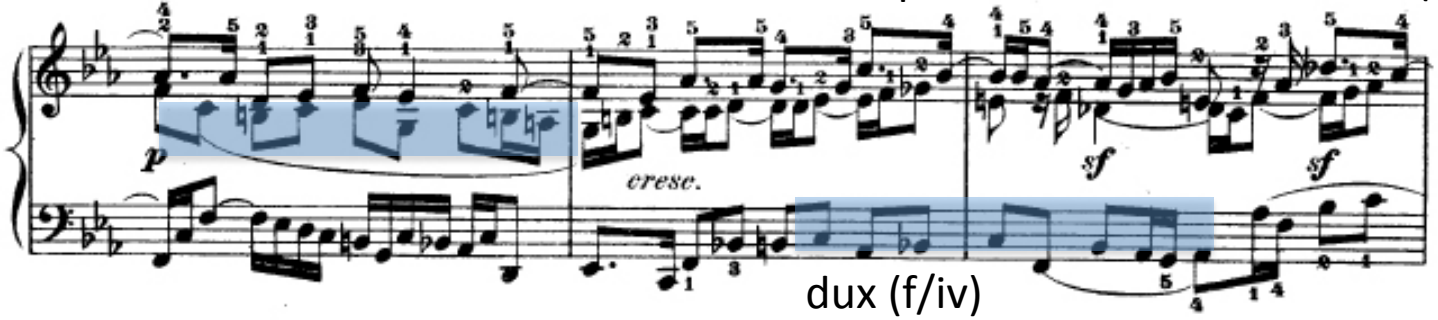


# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

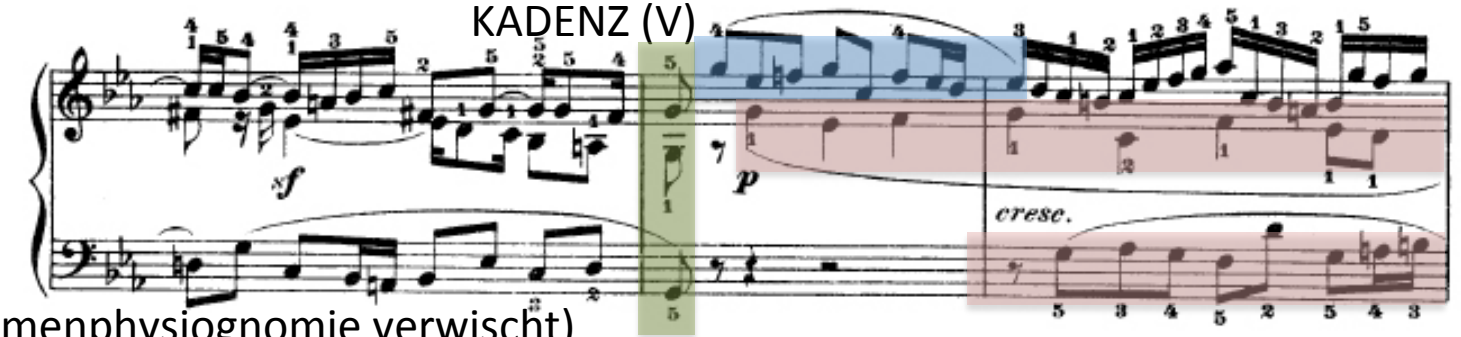
comes-Variante

Sequenz für Modulat. nach G (V)




dux (f/iv)

KADENZ (V)




(Themenphysiognomie verwischt)

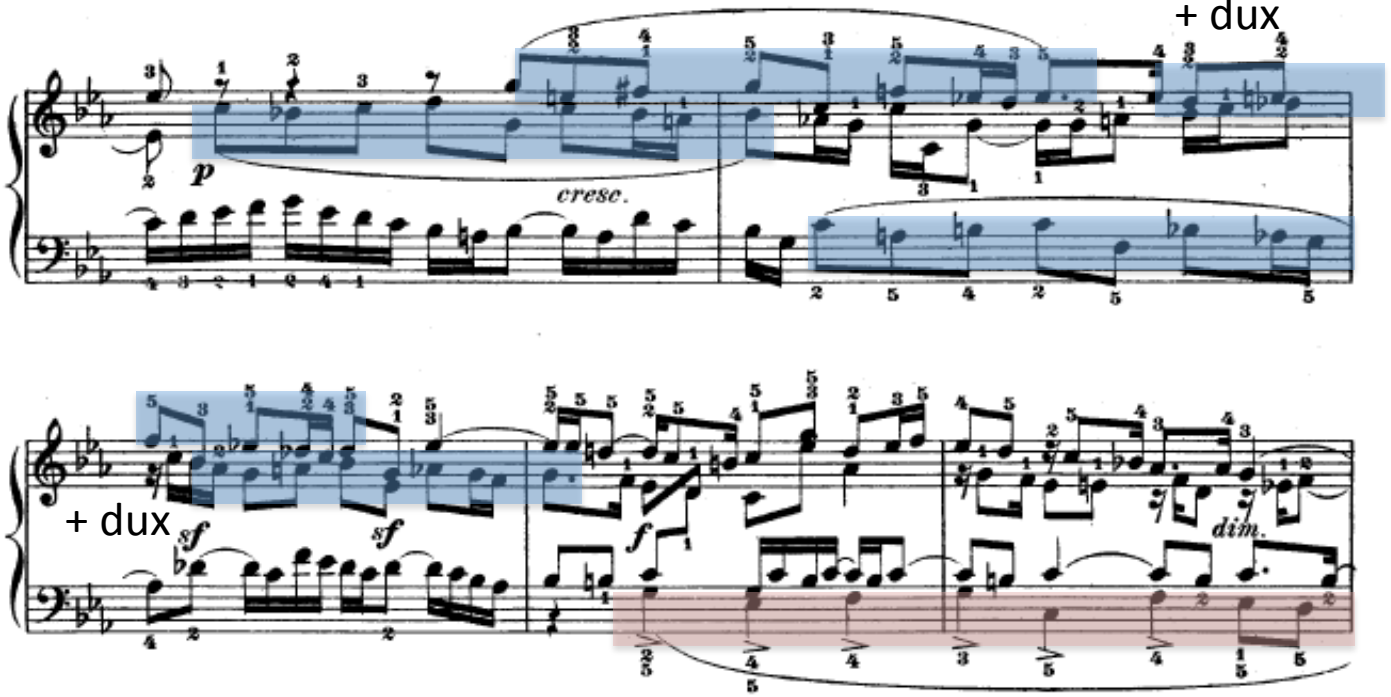
Rückmodulation -> g/v

Engführung dux + dux-Augmentation
+ Umkehrung

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

Engführung (Typ 1) comes + mehrere dux-Varianten

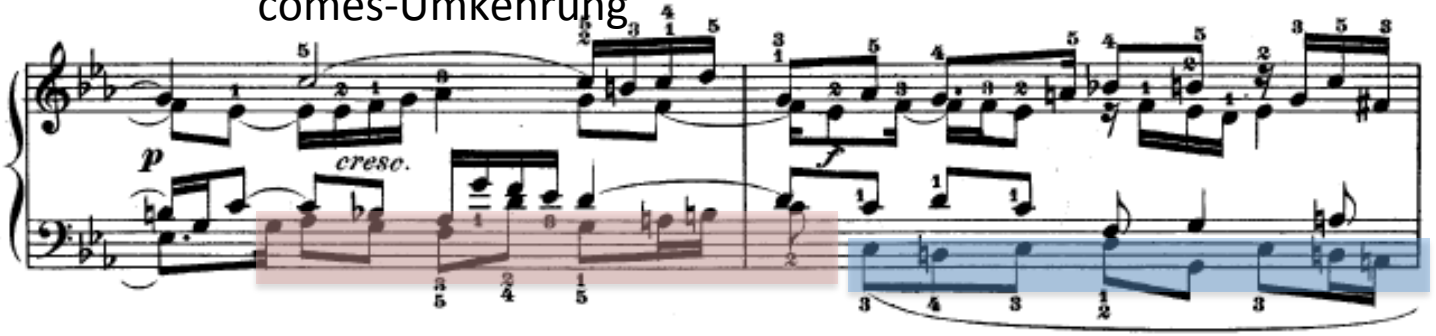



dux-Augmentation

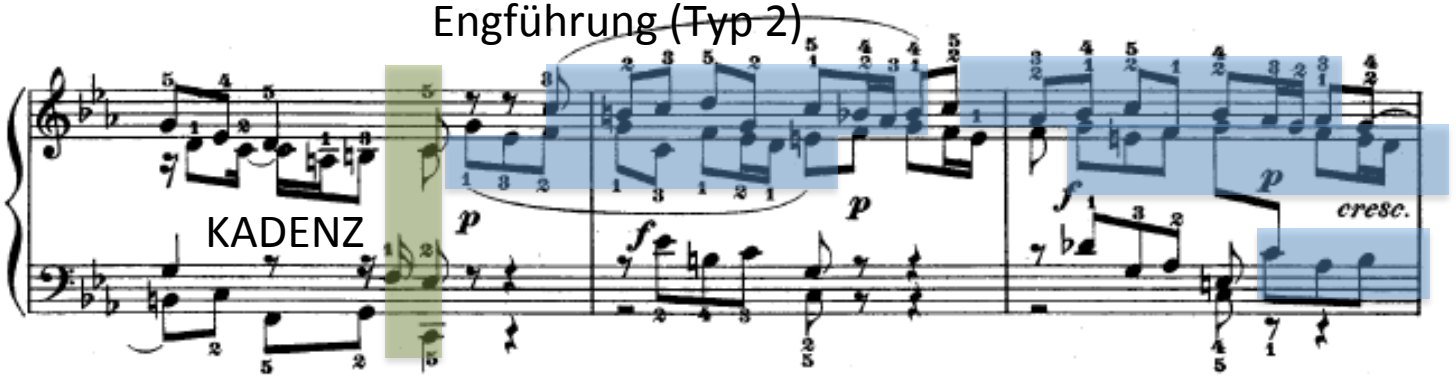
# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

comes-Umkehrung

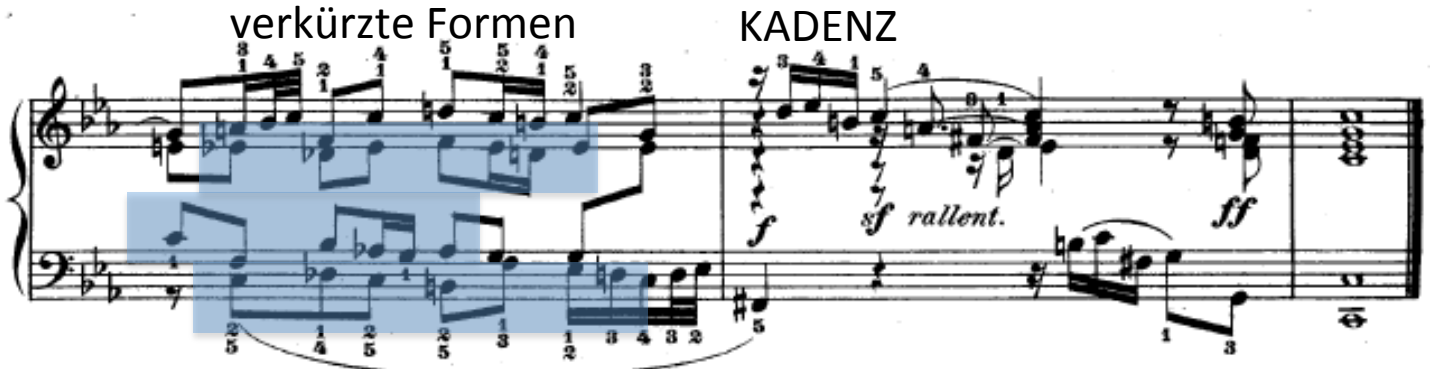



Engführung (Typ 2)




verkürzte Formen

KADENZ

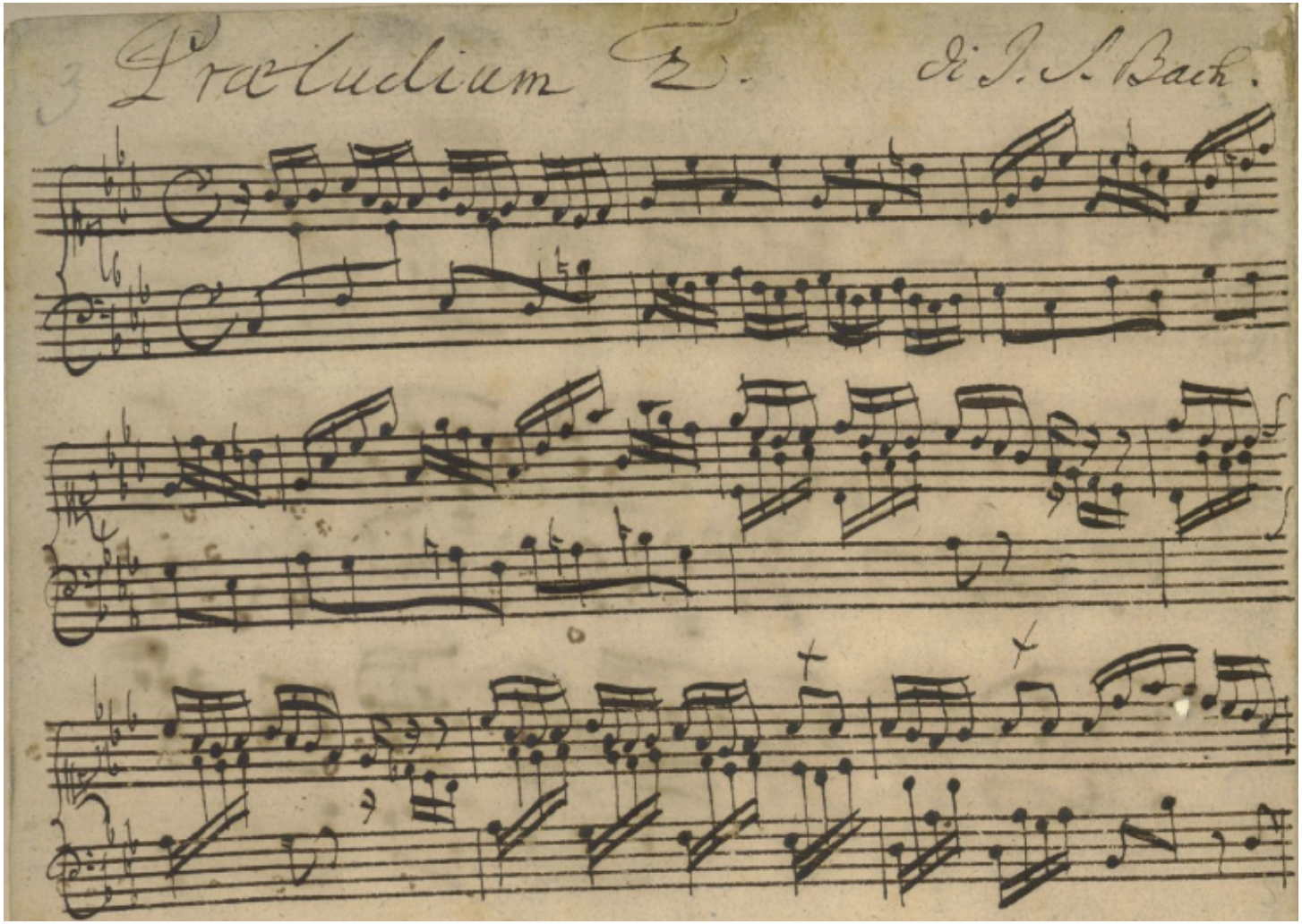


# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

Vergleichen Sie die benutzte (romantische) Ausgabe mit dem Manuskript!

_harm

British Library,
Add. 35021.
Digitalisat online




http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=add_ms_35021

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

_harm

## Interpretationsvergleich: Bach WTC II, Präludium und Fuge c BWV 871

[Robert Levin]

| | Präludium | Fuge |
|---|---|---|
| Daniel Barenboim |  |  |
| Glenn Gould |  |  |

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

## Stil-Umbruch 1740–1760

Konzertsatz und Da-Capo-Arie (im Vergleich)
Scheibes Kritik an Bach
Kenner und Liebhaber
Galanter Stil und Empfindsamkeit
National-Stile (Gusto)
Natürlichkeit und Sanglichkeit
Nachahmung (äußerer oder innerer Natur)
Wirkungsästhetik
Mannheimer Orchester
Rührung überlagert Affekt
„Rhetorik“ und musikalische Syntax
Genieästhetik (Selbst-Ausdruck)

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

## Da-Capo-Arie und Konzertsatz (im Vergleich)

**Antonio Vivaldi** (1678–1741)
*La Griselda. Dramma per musica.*
RV 718 (Dichtung: Apostolo Zeno, bearb. von Carlo Goldoni), Venedig 1735, Teatro Grimani di San Samuele

Atto secondo
Scena 7: Ottone (Arie)
Affekt: Zorn/(Trauer)
Allegro molto

Fagottkonzert C-Dur, RV 471
(Malipiero, F. VIII, No. 34)

I. Allegro molto
II. Larghetto
III. Allegro

Dreisätziges Konzert (S-L-S)
Ecksätze in Ritornellform

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

## Da-Capo-Arie und Konzertsatz (im Vergleich)

**Antonio Vivaldi**


GRISELDA
DRAMA PER MUSICA
DA RAPPRESENTARSI
NEL TEATRO
GRIMANI
DI S. SAMUEL
Nella Fiera dell' Aſcenſione
l' Anno 1735.
DEDICATO
A SUA ECCELLENZA
IL SIG. D. FEDERIGO
VALIGNANJ
Marcheſe di Cepagatti.
IN VENEZIA MDCCXXXV.
Appreſſo Marino Roſſetti.
CON LICENZA DE' SUPERIORI.

Griselda, *Gattin des Gualtiero* – Contralto
Gualtiero, *König von Thessalien* – Tenor
Costanza, *Griseldas und Gualtieros Tochter* –Sopran
Roberto, *Corrados Bruder* – Soprano castrato
Corrado, *Prince of Puglia* – Contralto (en travesti)
Ottone, *a Sicilian nobleman* – Soprano castrato

standardisierte Personenkonstellation für Opera seria (6):

| | | |
|---|---|---|
| Primadonna | Seconda Donna | Zwei weitere Darsteller |
| Primo Uomo | Secondo Uomo | |

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

## Da-Capo-Arie und Konzertsatz (im Vergleich)

**La Griselda**
Nach einer Novelle aus Giovanni Boccaccios *Decamerone* (X/10: Die duldsame Griselda)

König Gualtiero heiratet ein armes Fischermädchen, wodurch er sich den Unmut seiner Hofleute zuzieht. Um ihren besonderen Wert und ihre moralische Superiorität herauszustellen, stellt er ihre Treue auf die Probe und setzt sie verschiedenen grausamen Prüfungen aus.

Im zweiten Akt wird Griselda von Ottone, einem sizilianischen Adligen bedrängt, den sie zurückweist. In der zu besprechenden Arie wird seine Reaktion musikalisch umgesetzt.

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

## Da-Capo-Arie und Konzertsatz (im Vergleich)

Als Abschluss oder Einschub einer Szene (Rezitativ) folgt eine **Da-capo-Arie**: die Handlung steht still, um einer handelnden Person Raum zu geben, den jeweiligen Stand des Dramas zu kommentieren und die situativ ausgelösten Affekte darzustellen.

Solche Arien bestehen aus bis zu zehn Versen, deren Teile wiederholt werden, und hat die Form A-B-A. Der A-Teil stellt den **Hauptaffekt** vor. Der B-Teil beleuchtet meist einen anderen Aspekt des angesprochenen Themas oder richtet sich an eine andere Person. Er kann sich demzufolge in Ausdruck und Zeitmaß grundsätzlich vom A-Teil unterscheiden (**Nebenaffekt**). Die Wiederholung des A-Teils muss den Hauptaffekt bekräftigen.

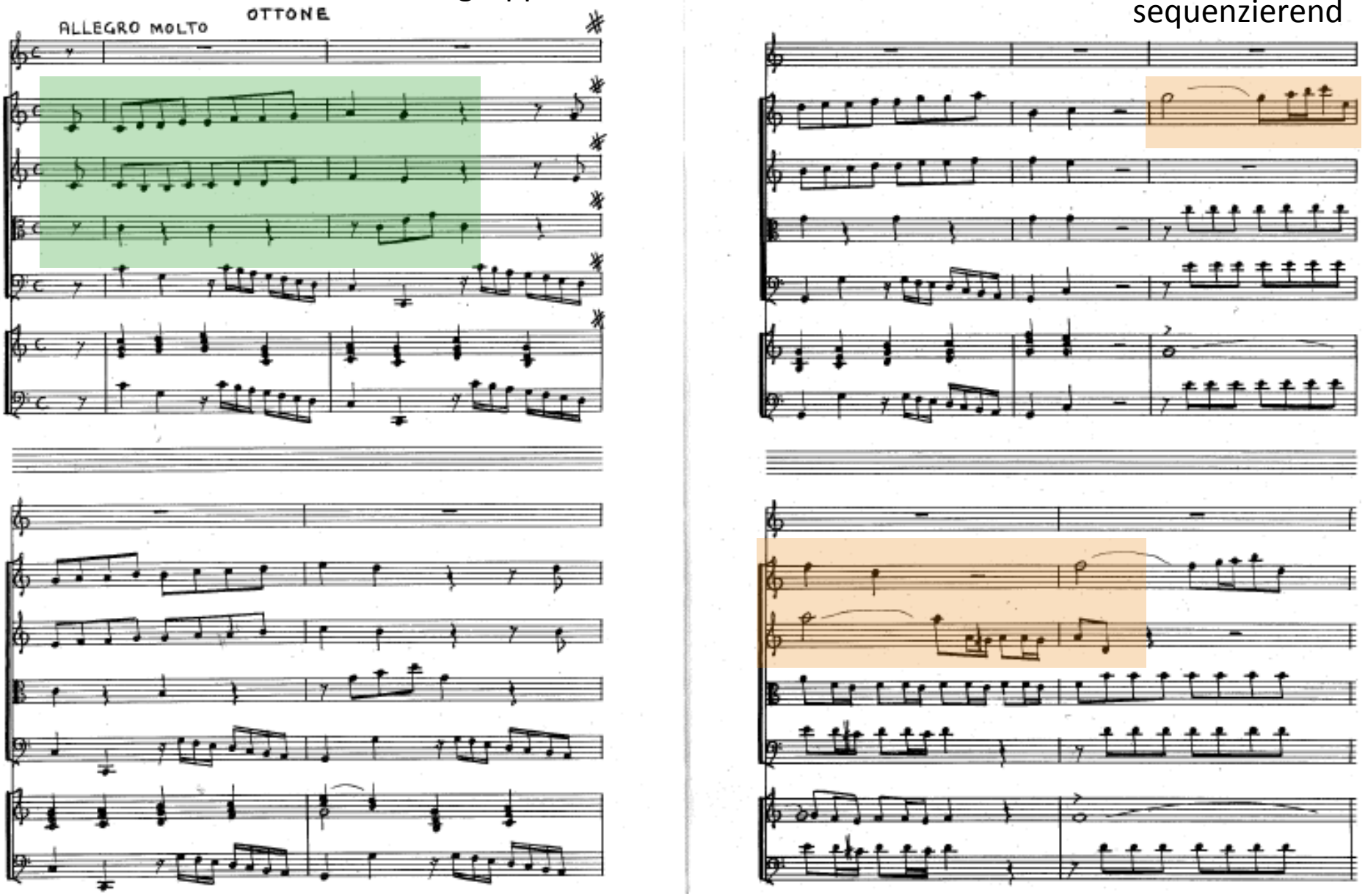
Eine Opera seria enthält gewöhnlich etwa 30 solcher Nummern.

# Instrumentale Einleitung: Material nach syntaktischen Funktionen

La Griselda, II/7

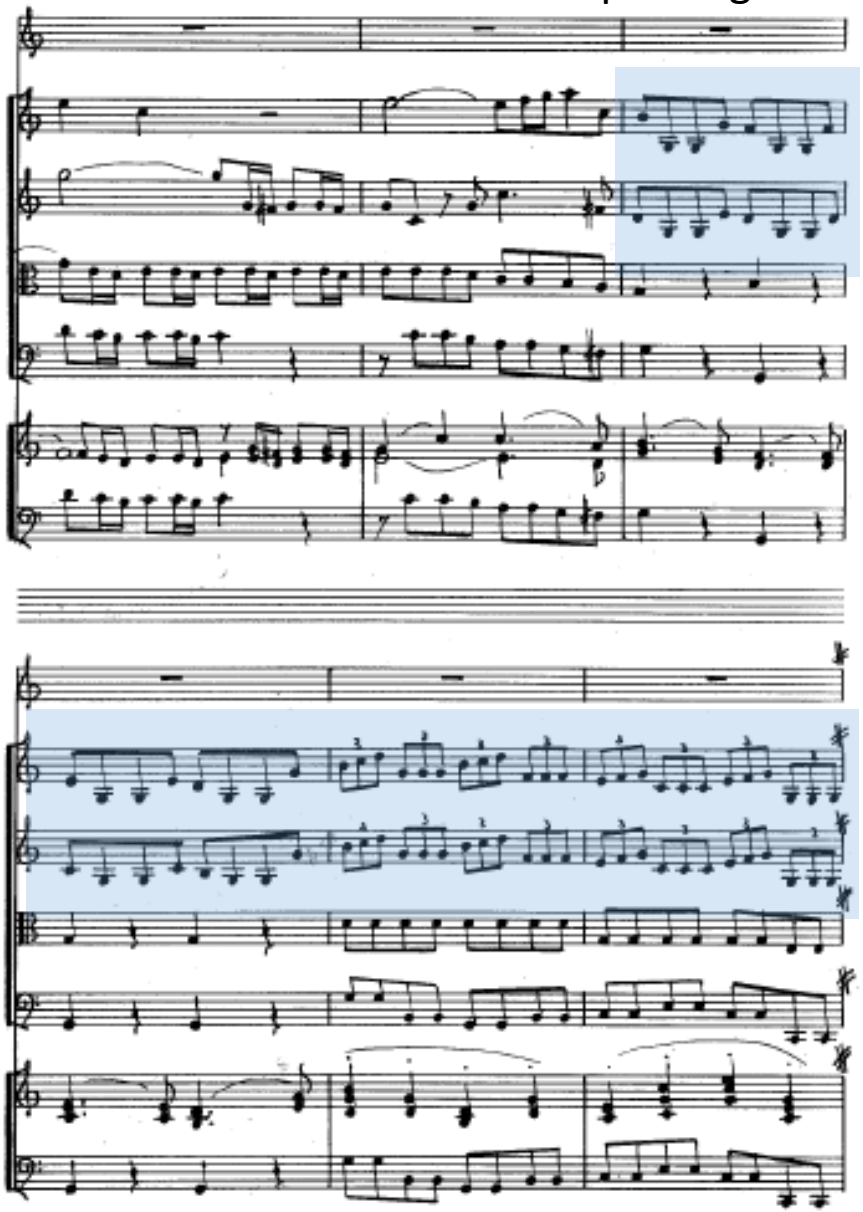
Motivgruppe 1; I–V–KAD

Motivgruppe 2
sequenzierend

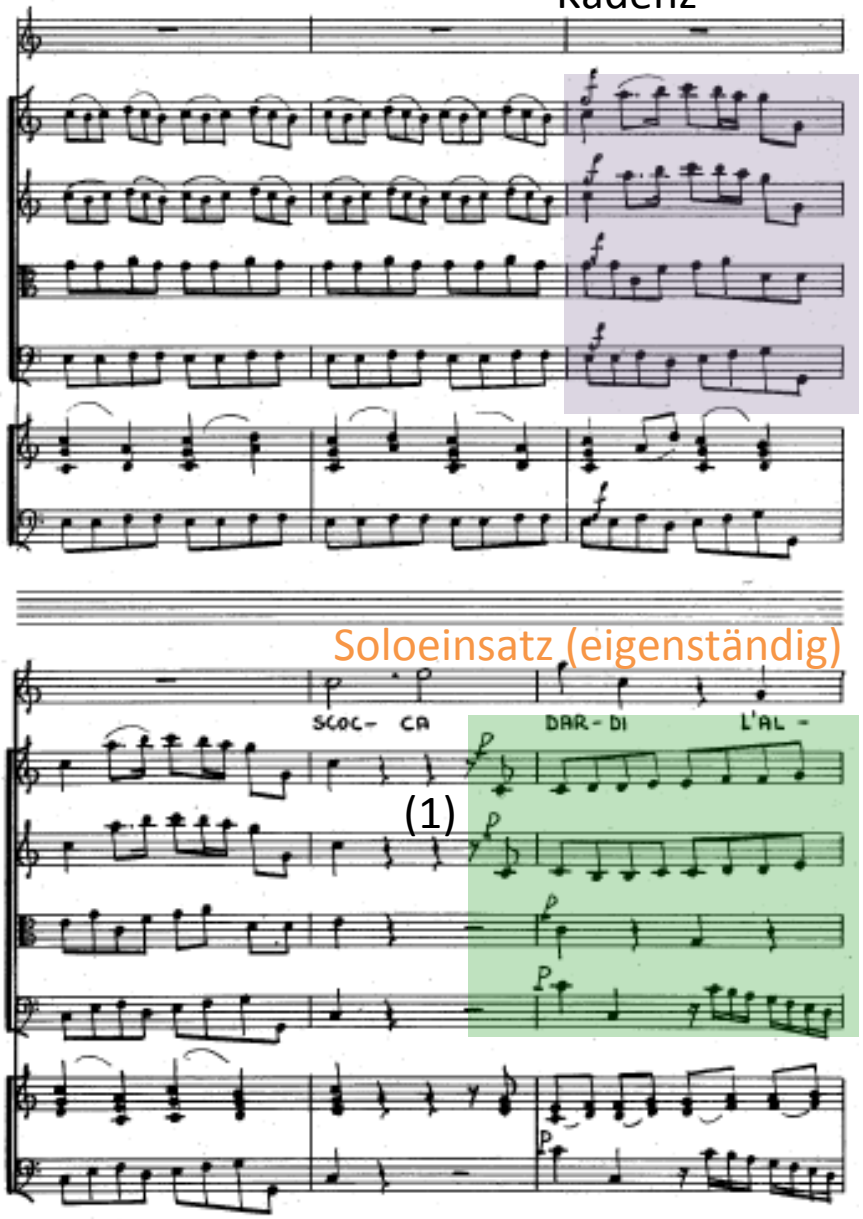


La Griselda, II/7

Motivgruppe 3 a/b
prolongierend



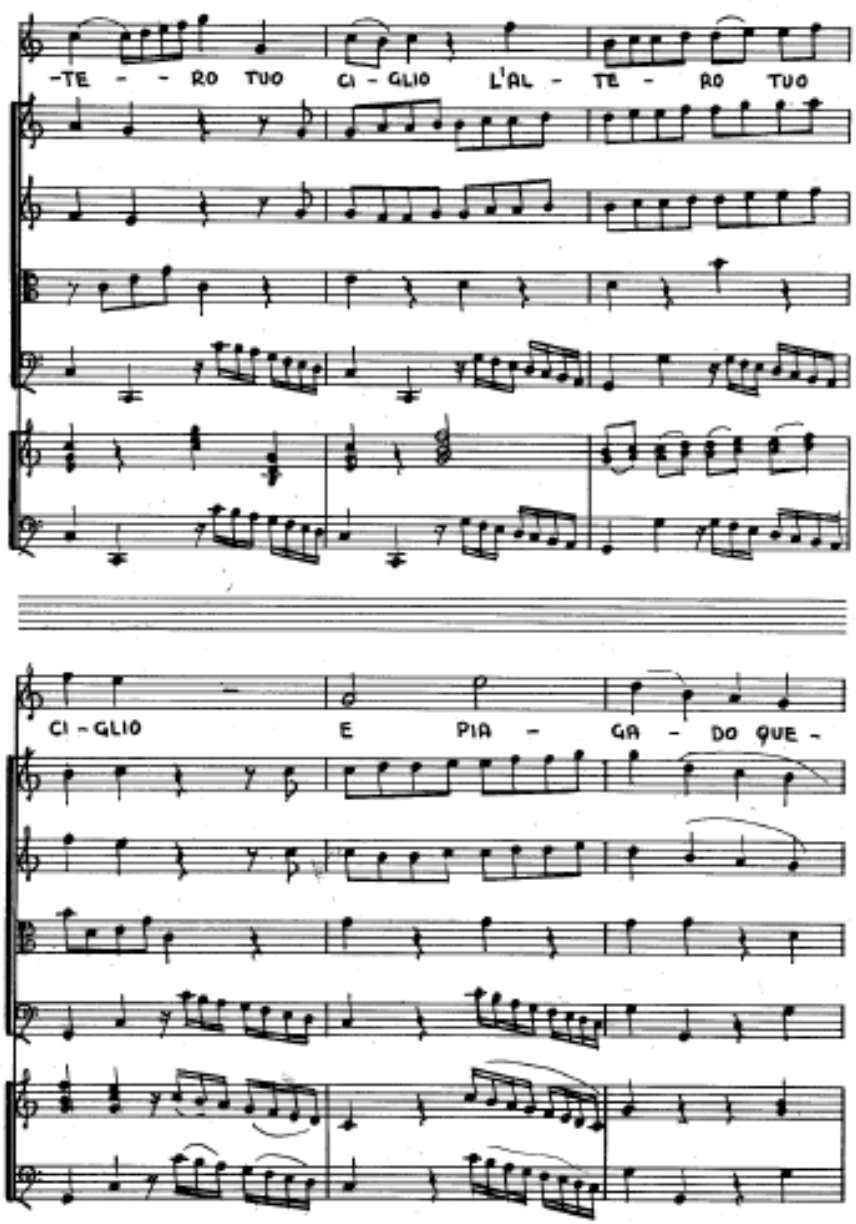
Motivgruppe 4
Kadenz



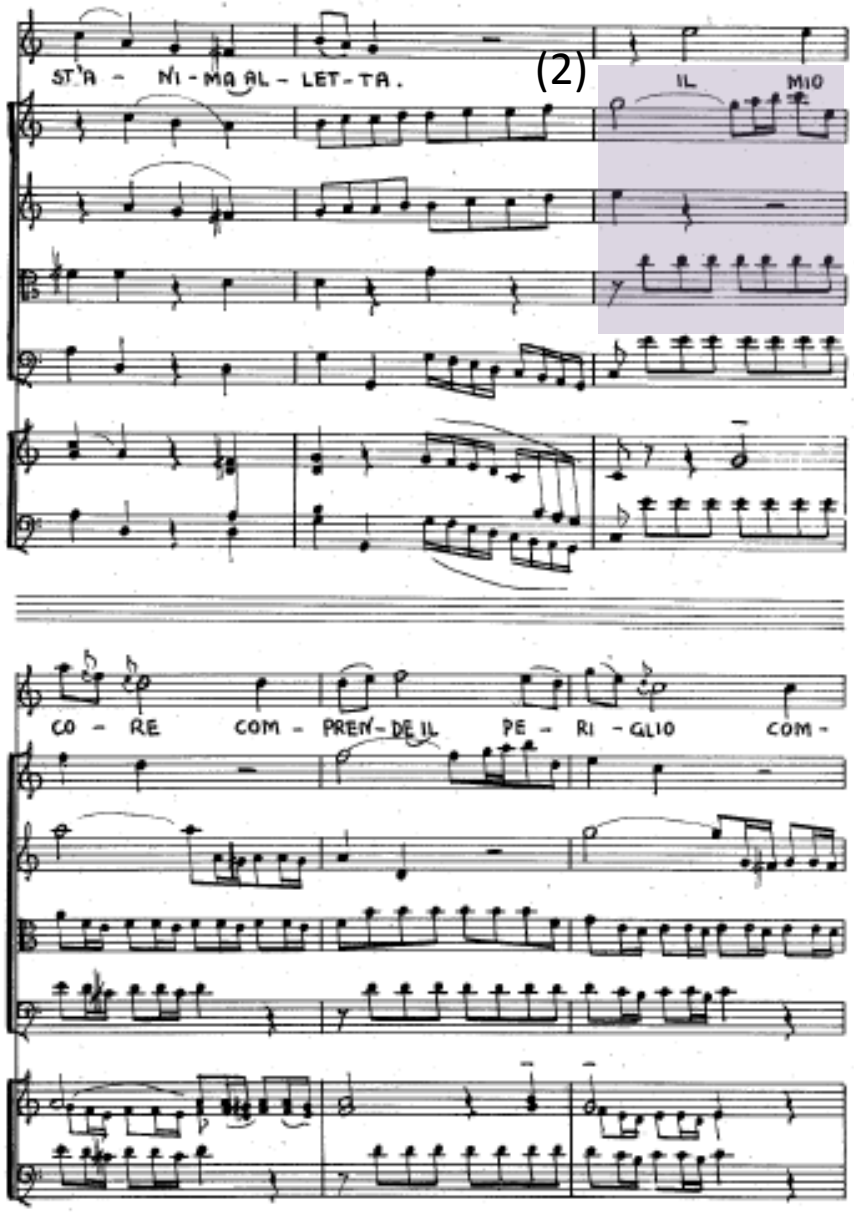

[1] Scocca dardi l'altero tuo ciglio

La Griselda, II/7

(G-Dur)

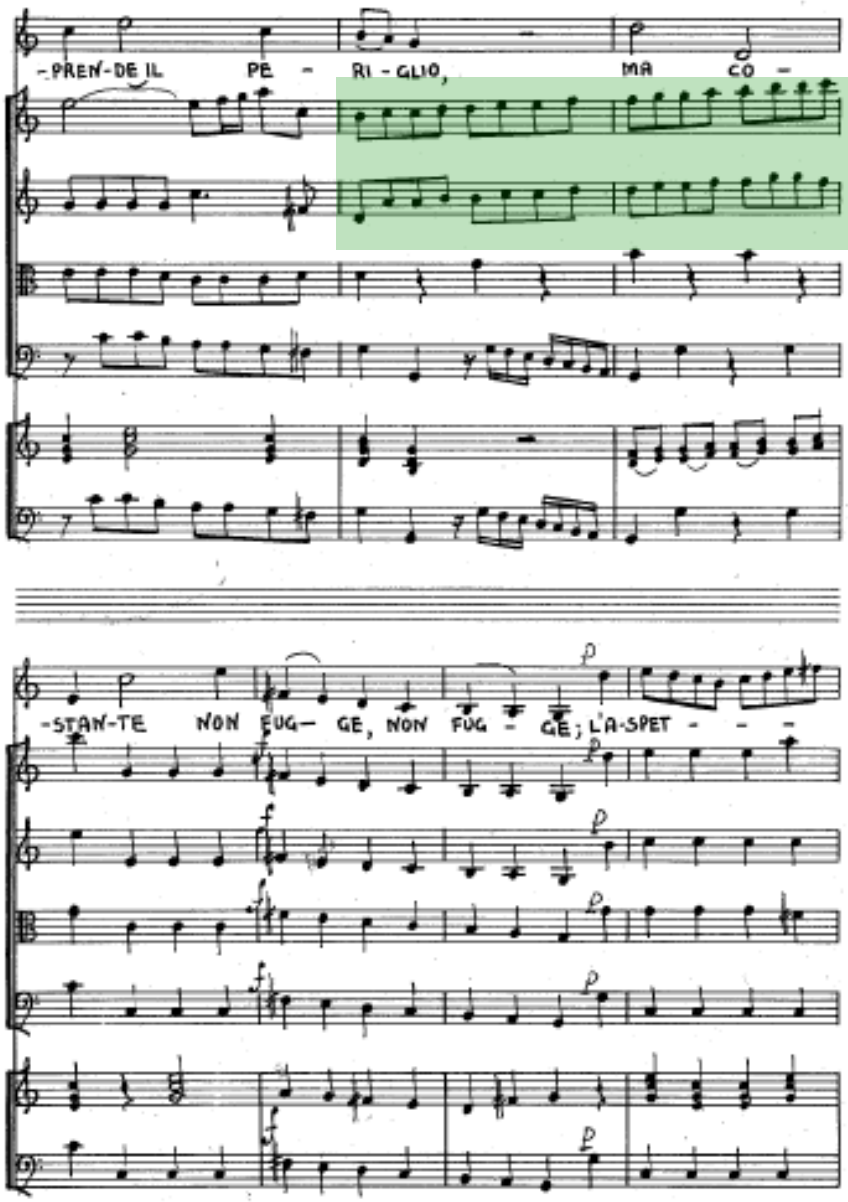



[2] E piagado quest’ anima alletta.

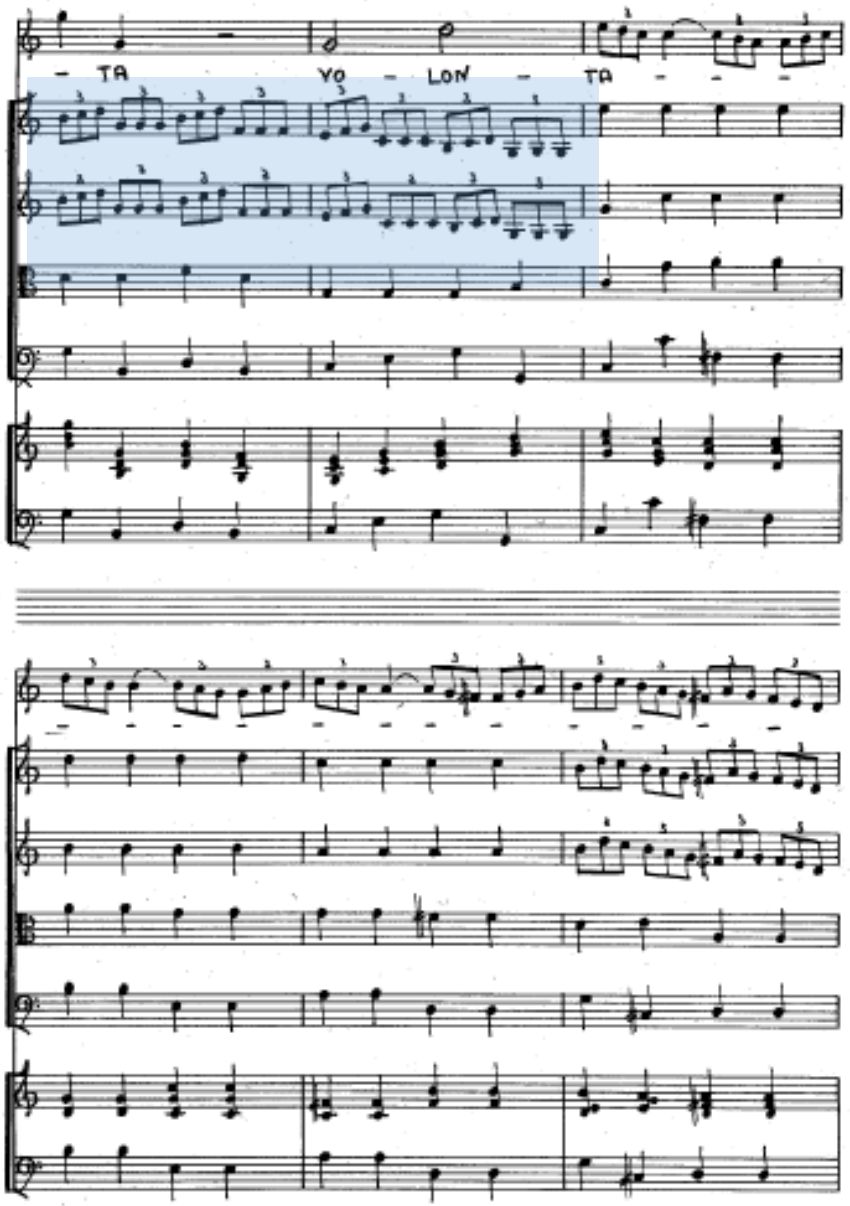



[3] Il mio core comprende il periglio,

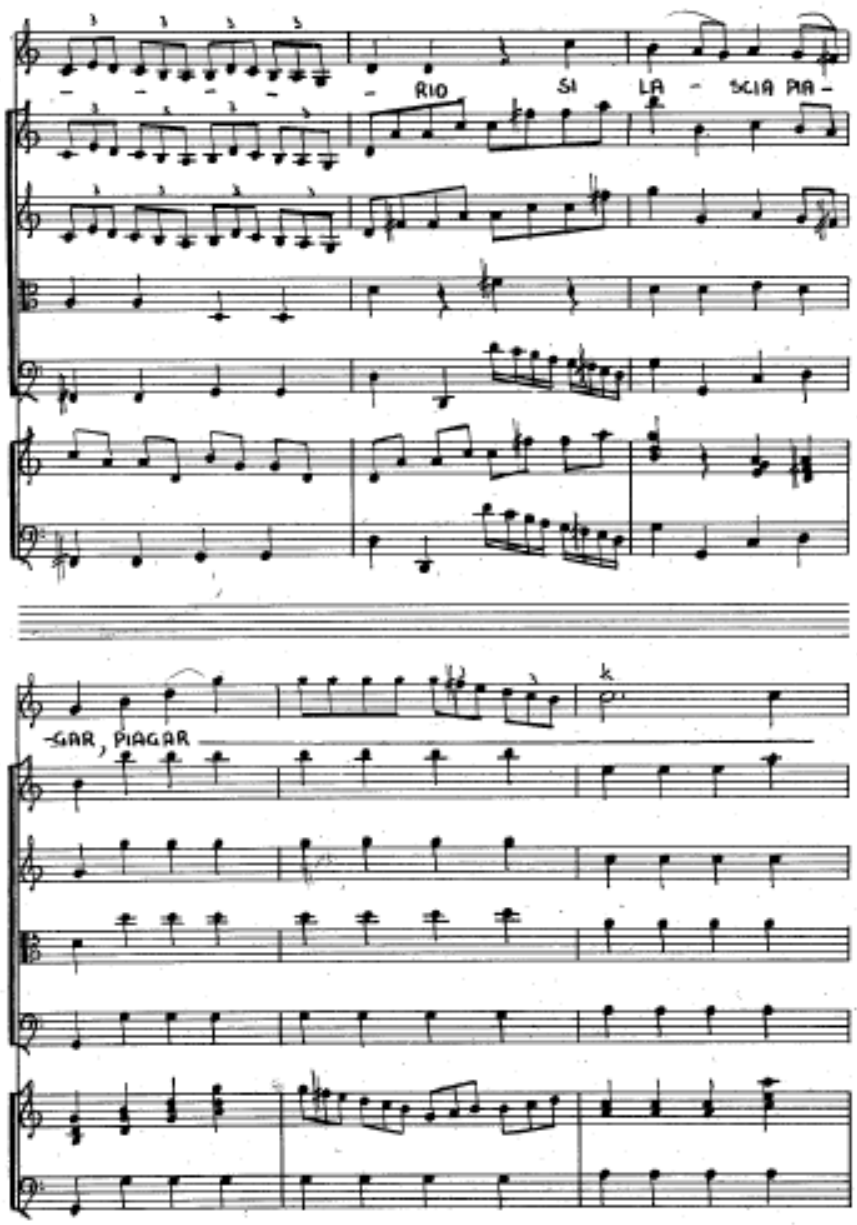
La Griselda, II/7

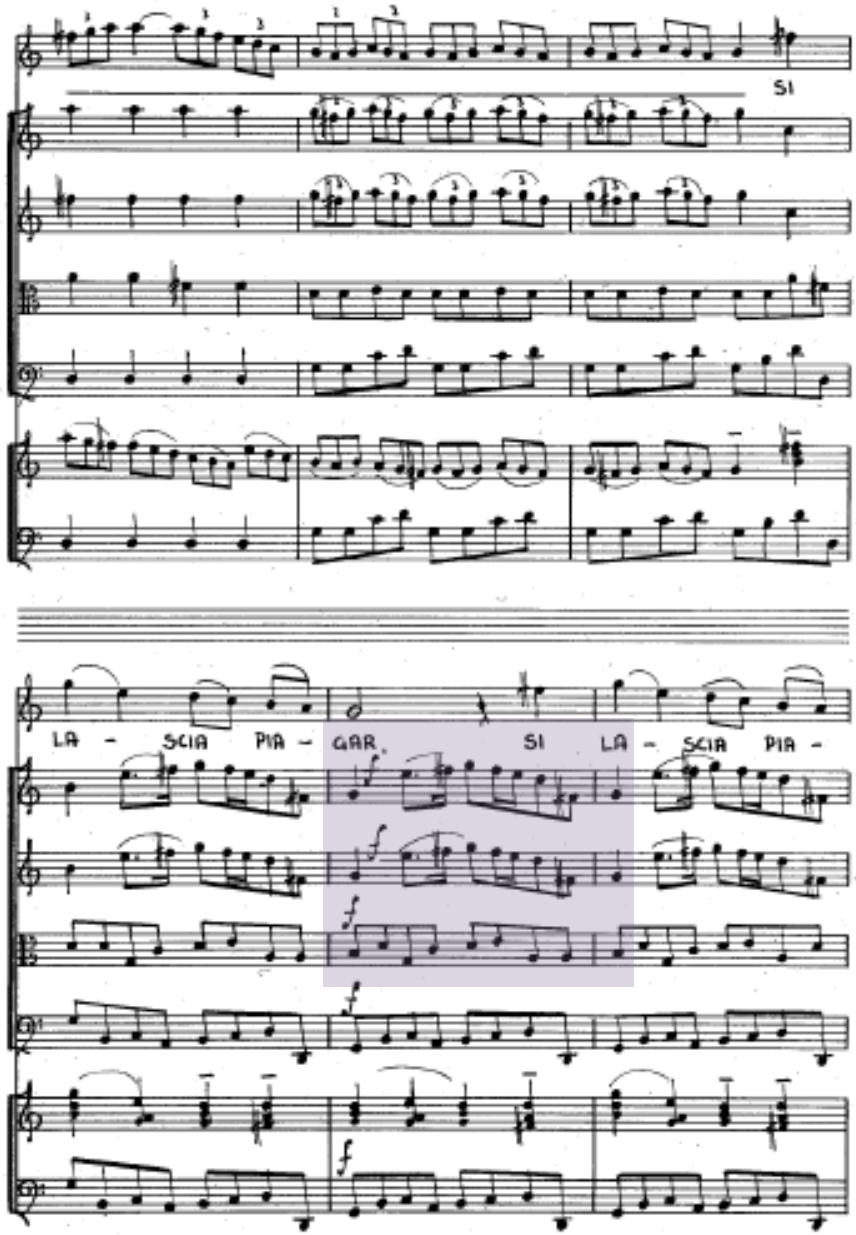



[4] Mà costante non fugge; l'asp**e**tta



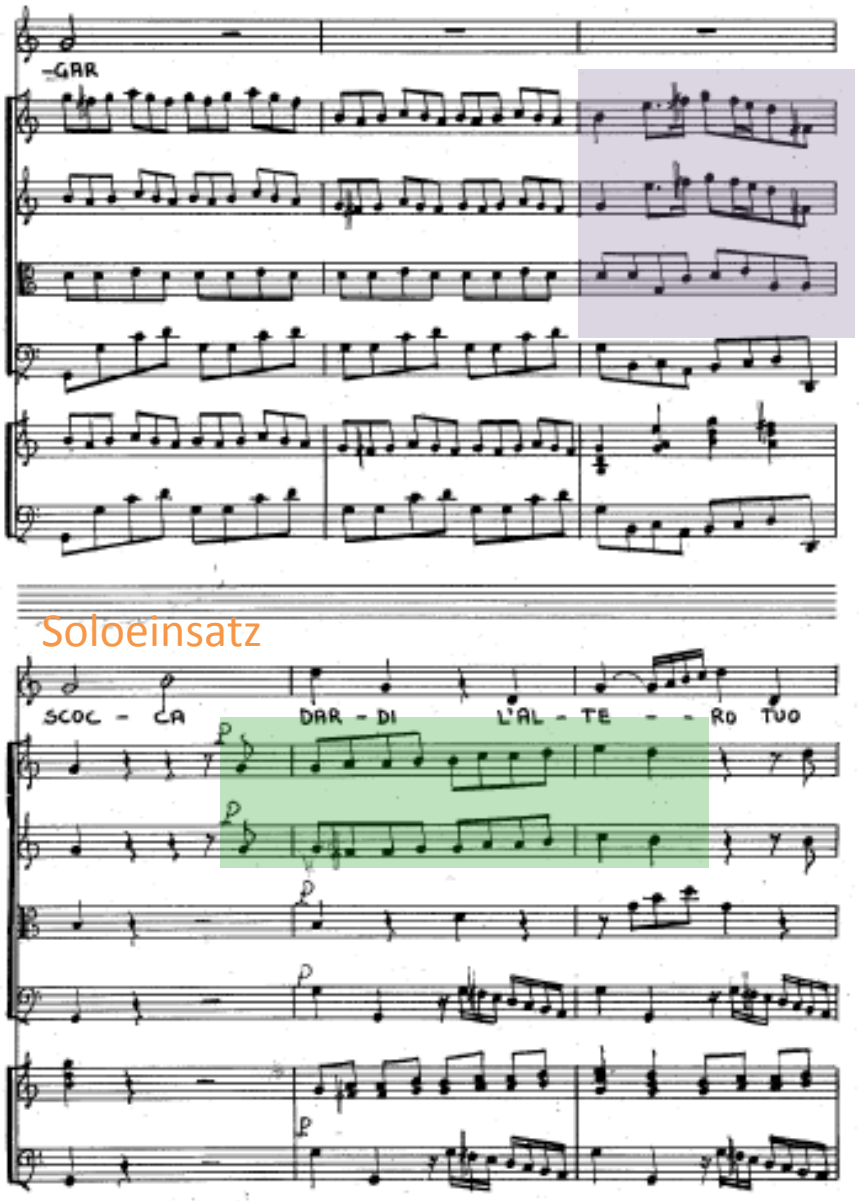

[5] Volont**a**rio si lascia piagar.

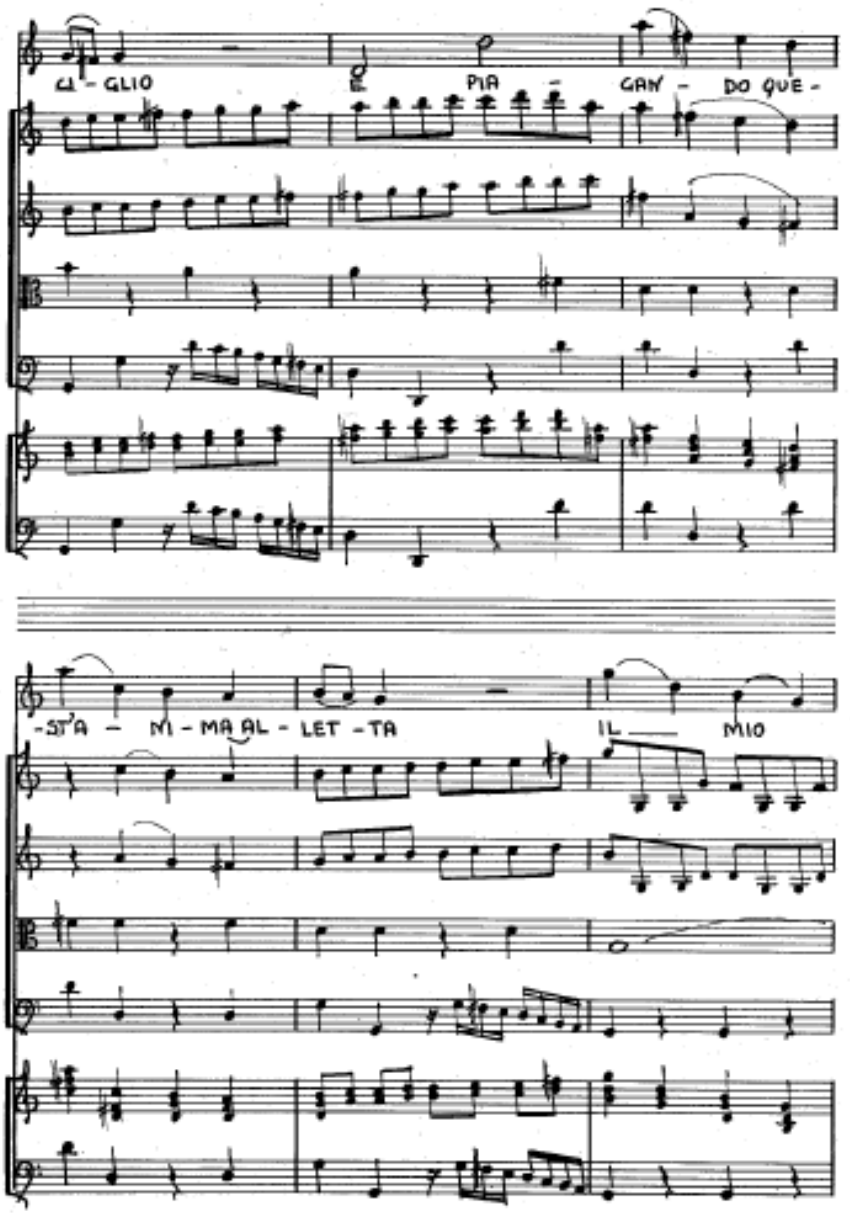

RIO SI LA - SCIA PIA -
GAR, PIAGAR


SI
LA - SCIA PIA - GAR, SI LA - SCIA PIA -

La Griselda, II/7

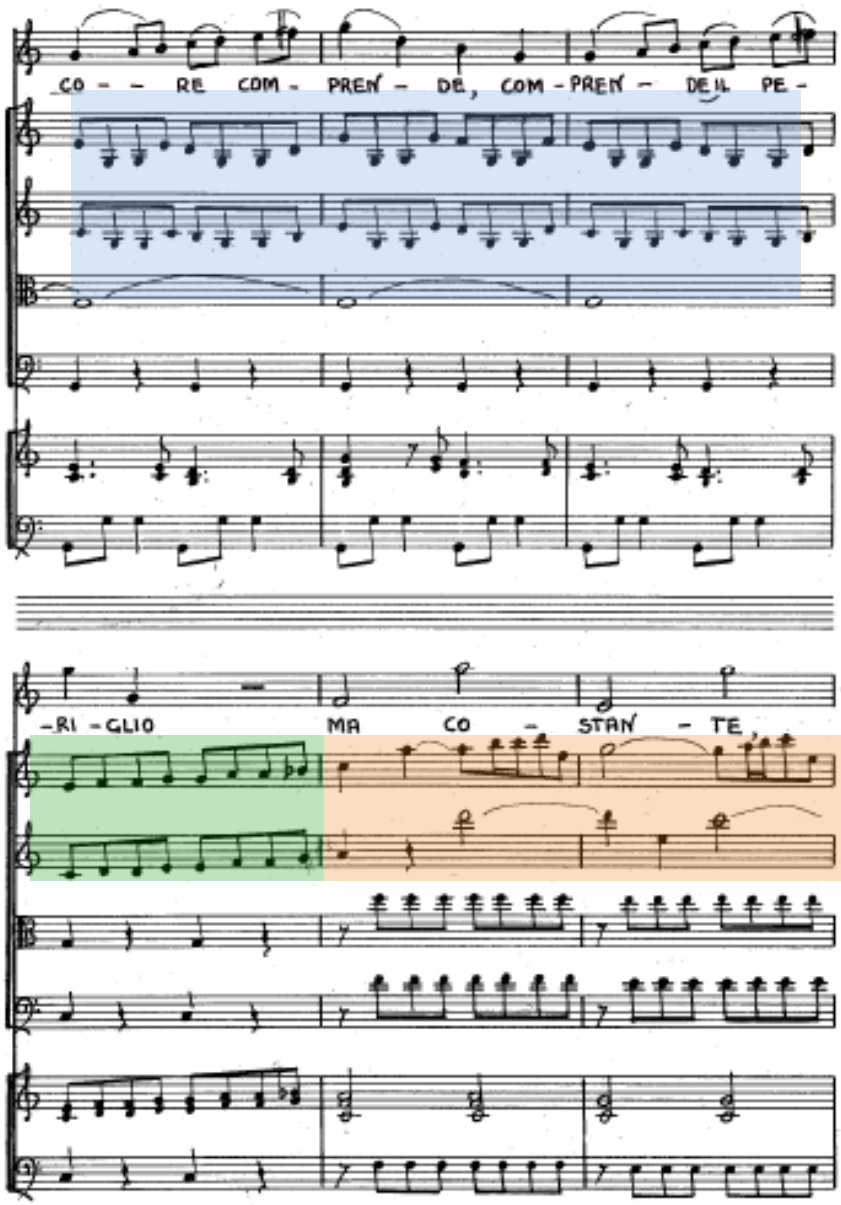
–> G-Dur

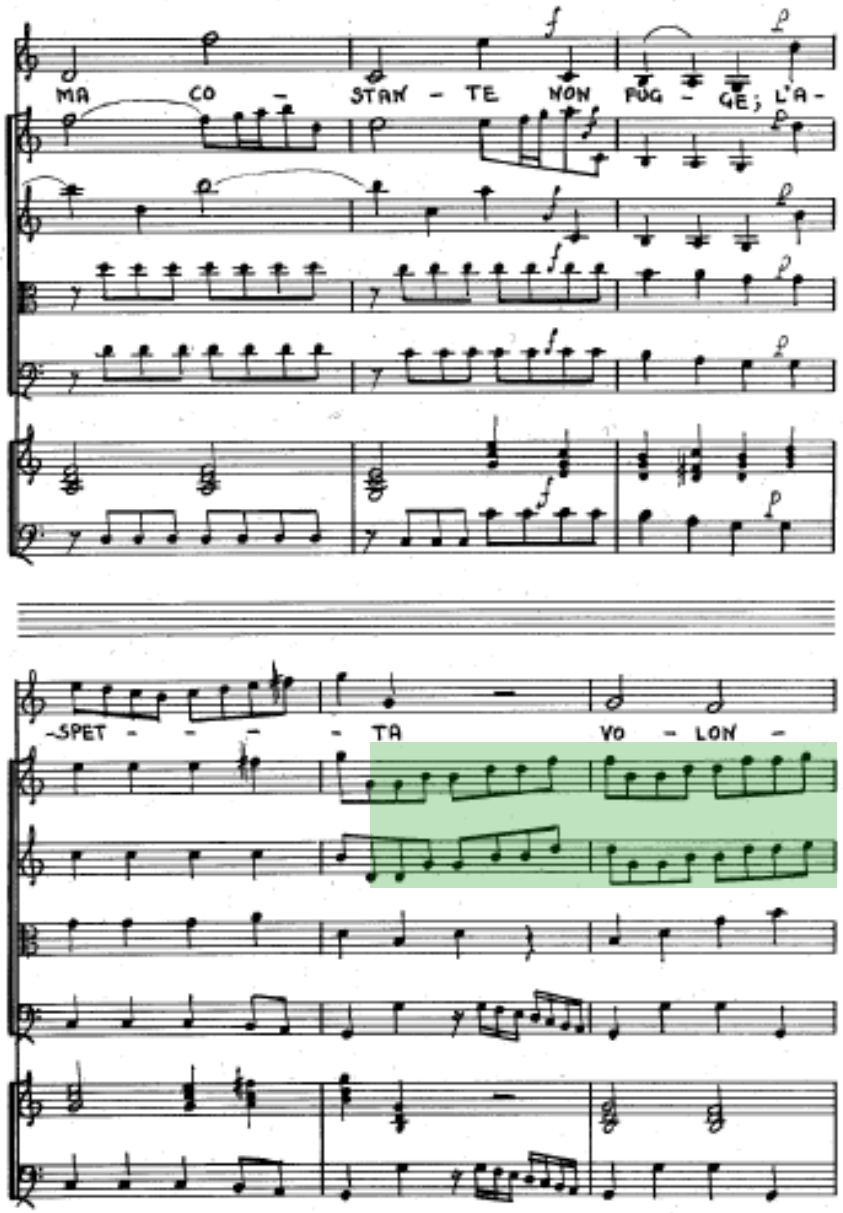



Strophe wird wiederholt

La Griselda, II/7

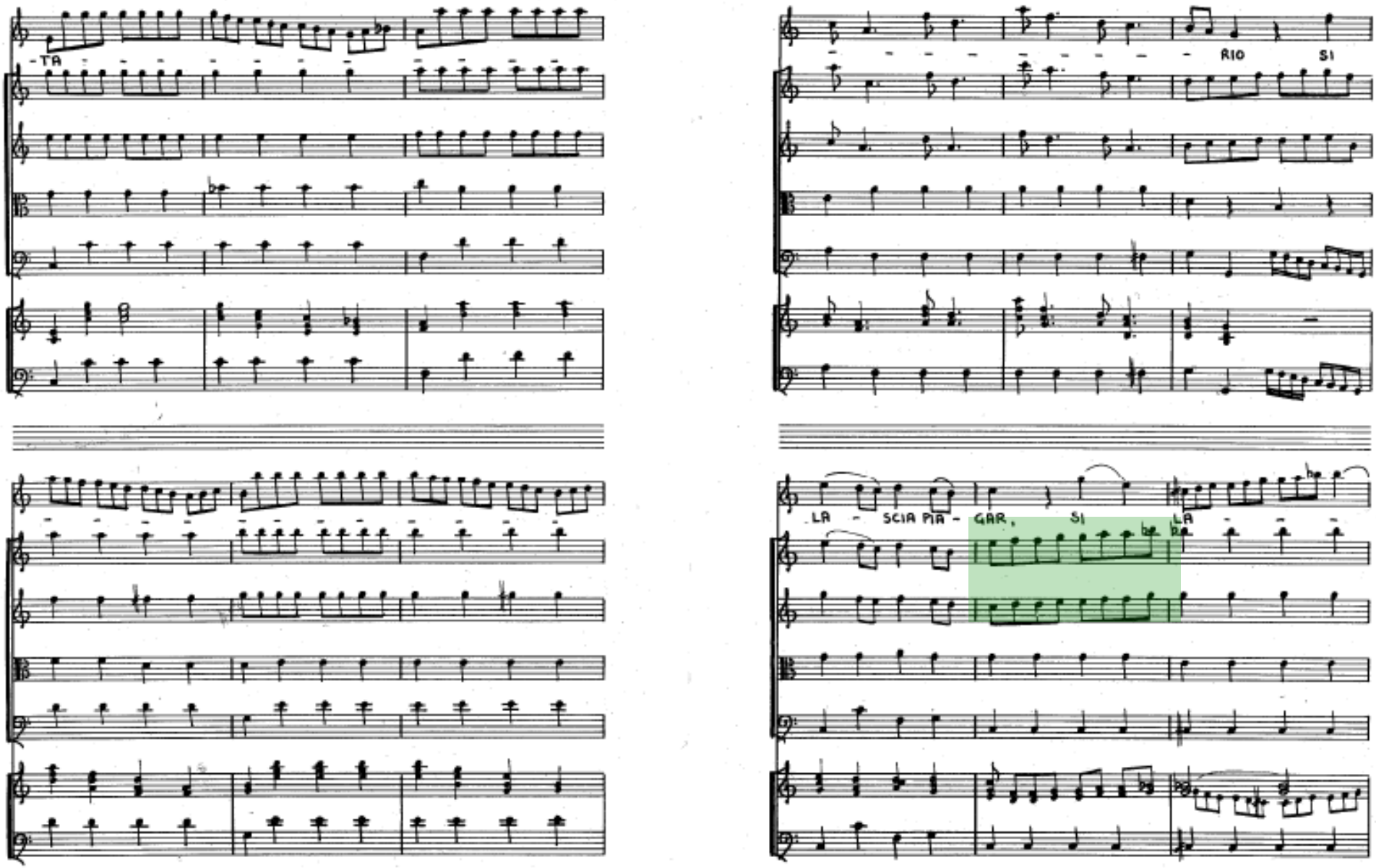


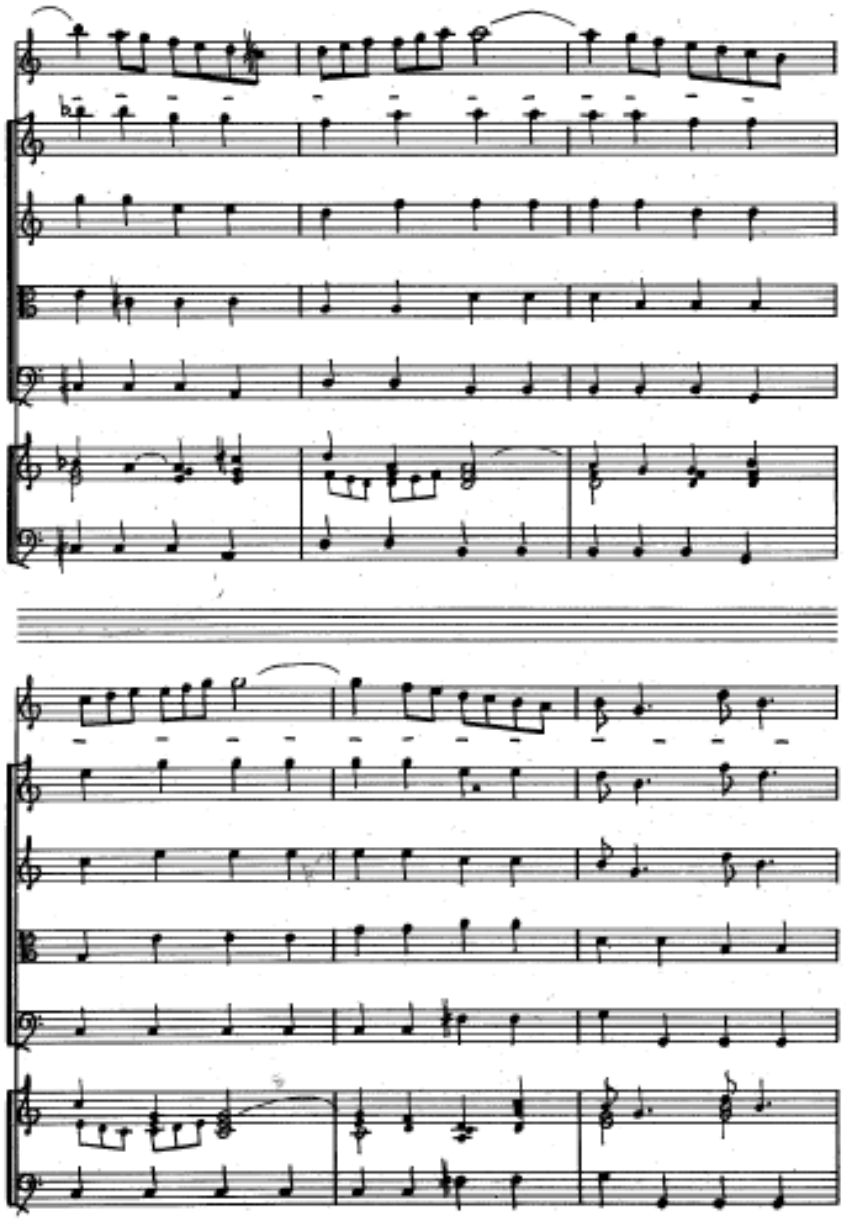




F-Dur

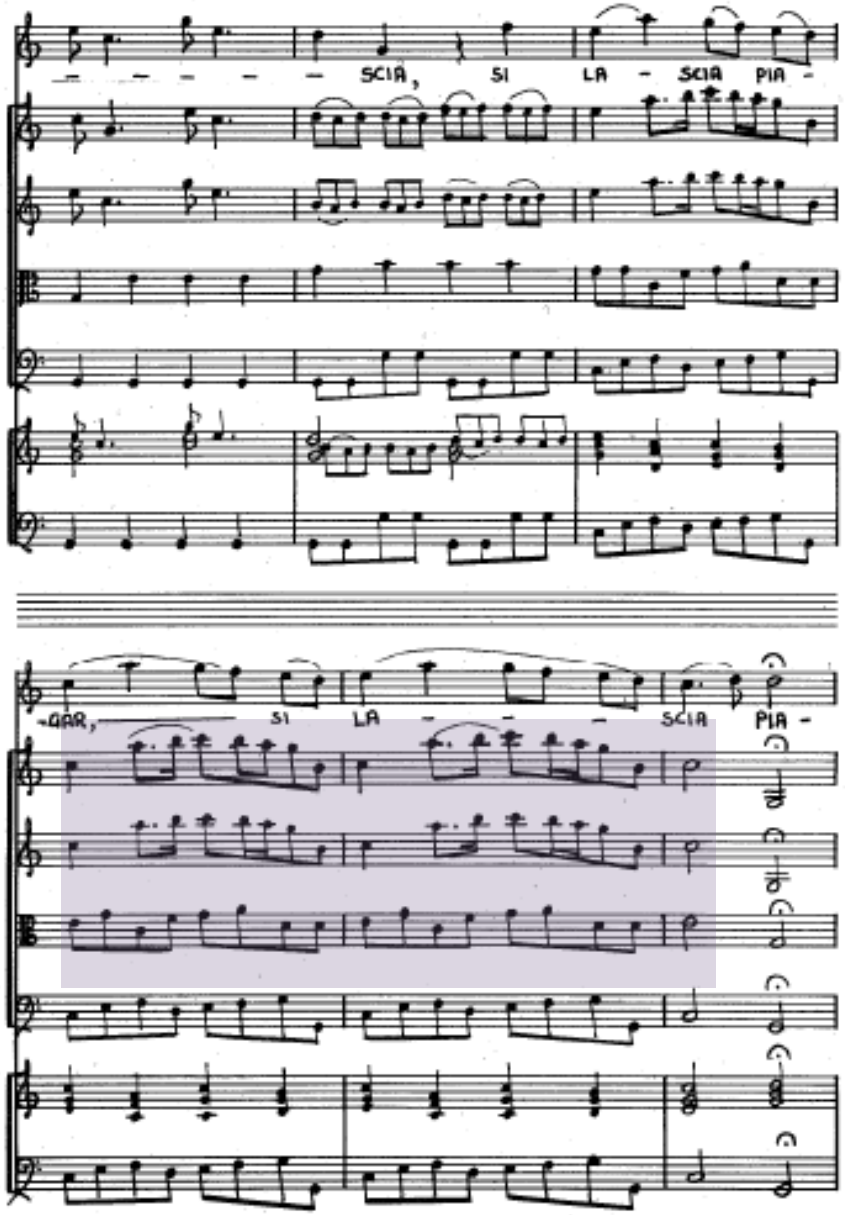
La Griselda, II/7

# Volont_a_rio

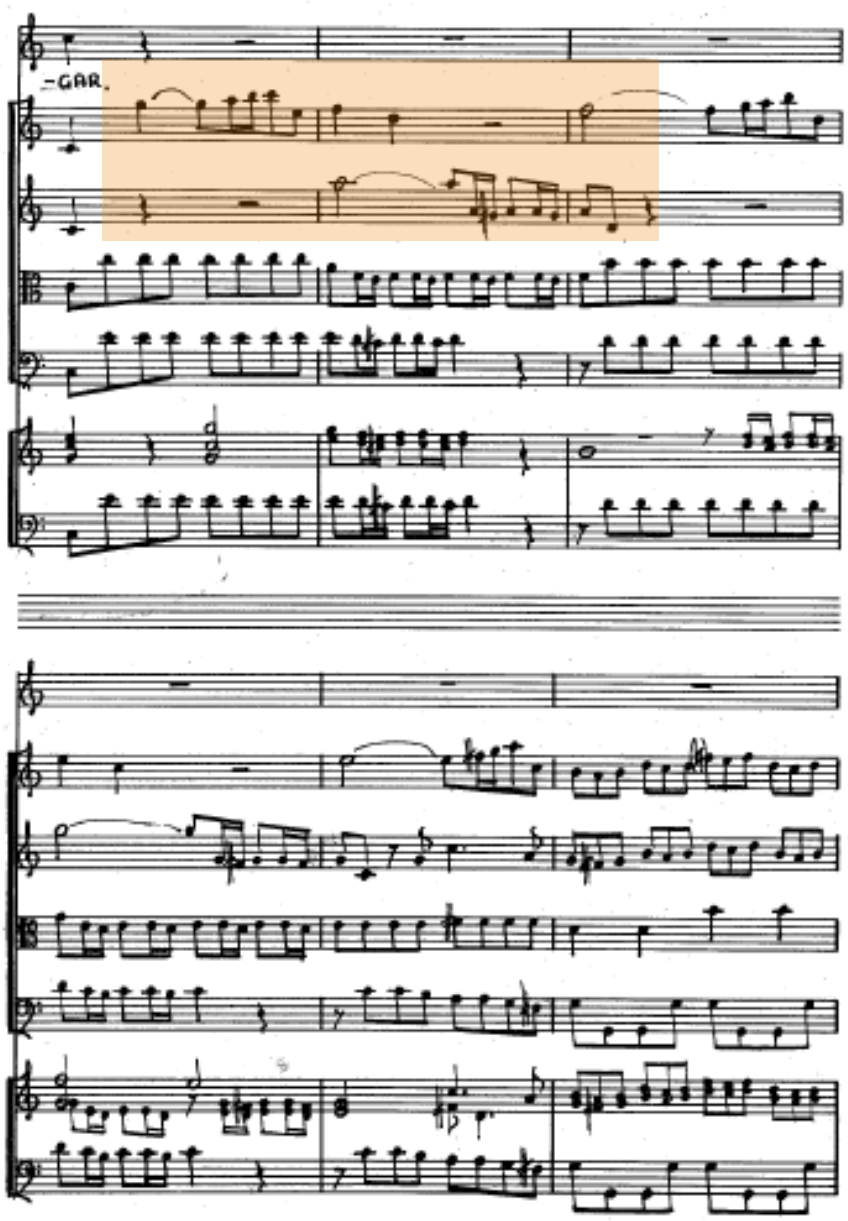




KAD
–> (C)

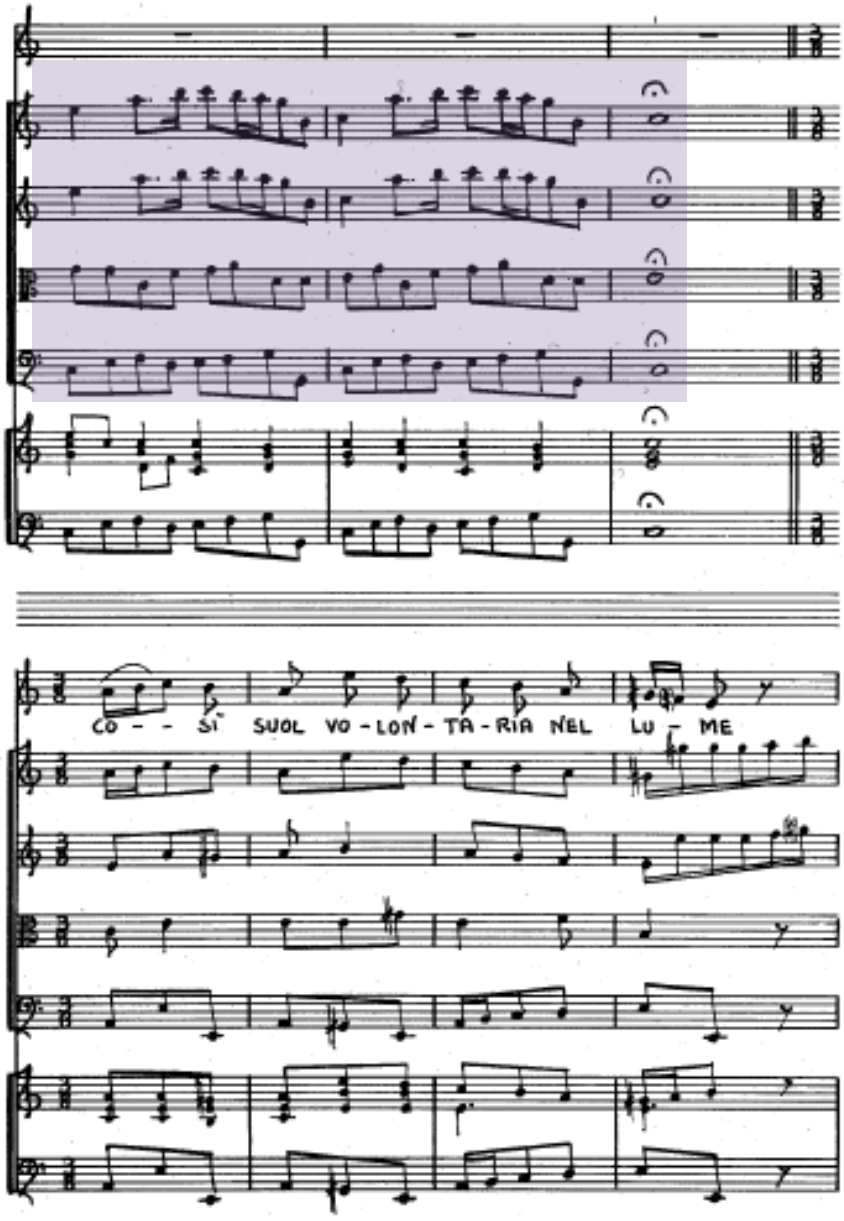


La Griselda, II/7



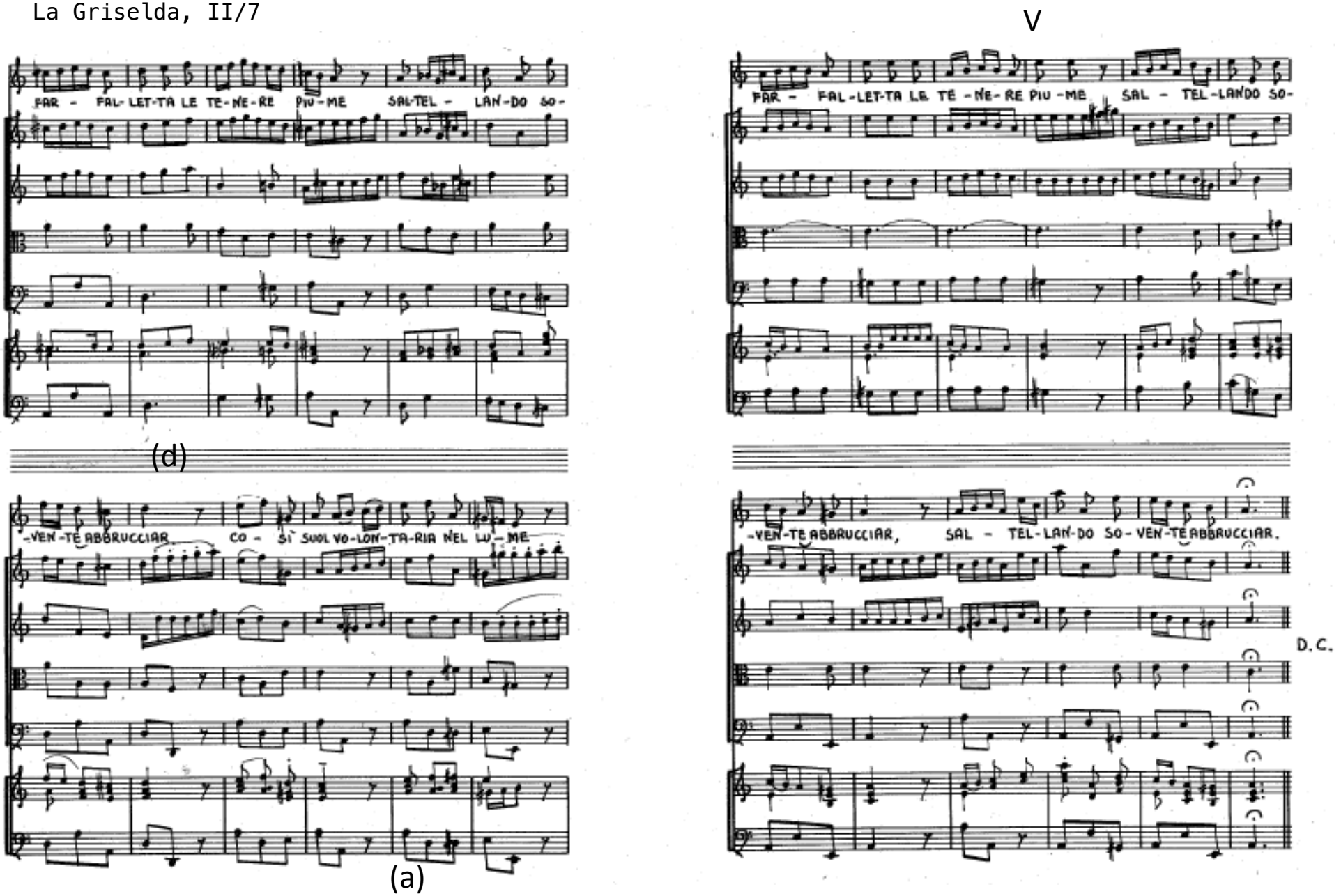

B-Teil

a-Moll




Cosi suol volontaria nel lume

La Griselda, II/7



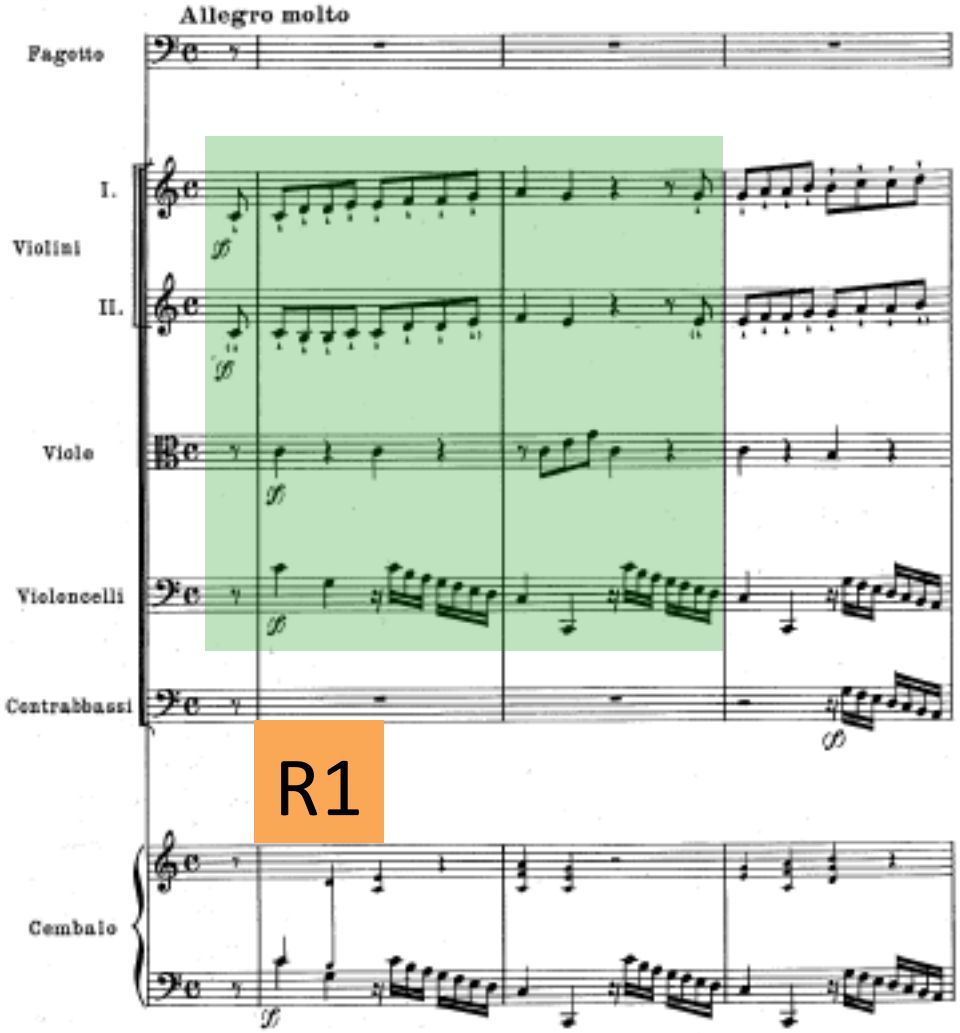

Farfalletta le tenere piume Saltellando sovente abbrucciar.

Fagottkonzert C–Dur

**Konzertsatz**
Ritornellform

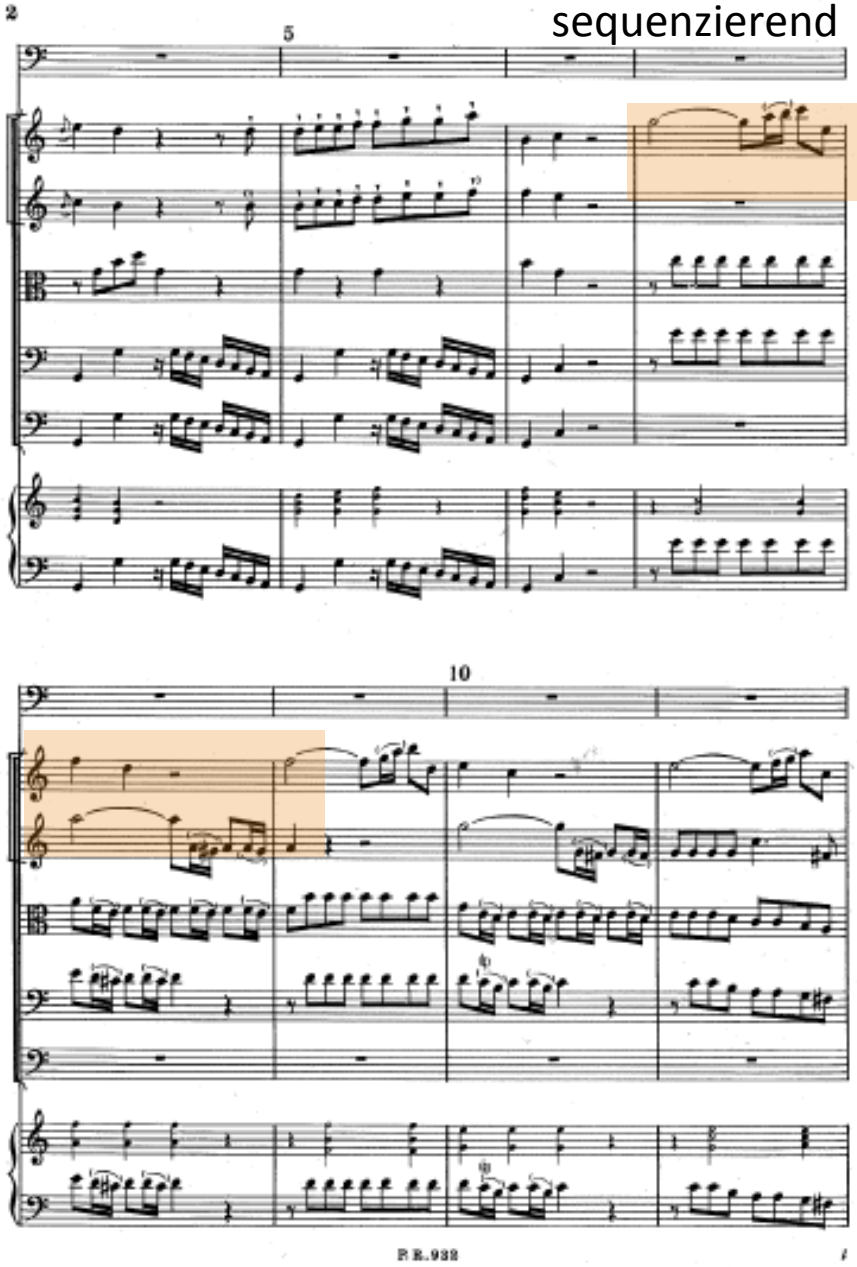
Vorstellung der Materialgruppen
(Ripieno)
nach syntaktischen Funktionen

Motivgruppe 1; I–V–KAD

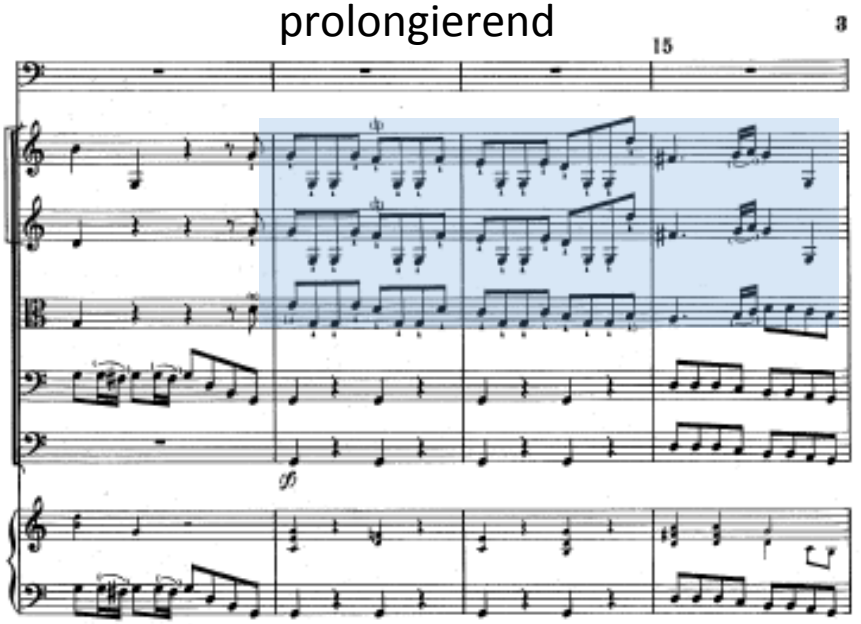


Fagottkonzert C-Dur

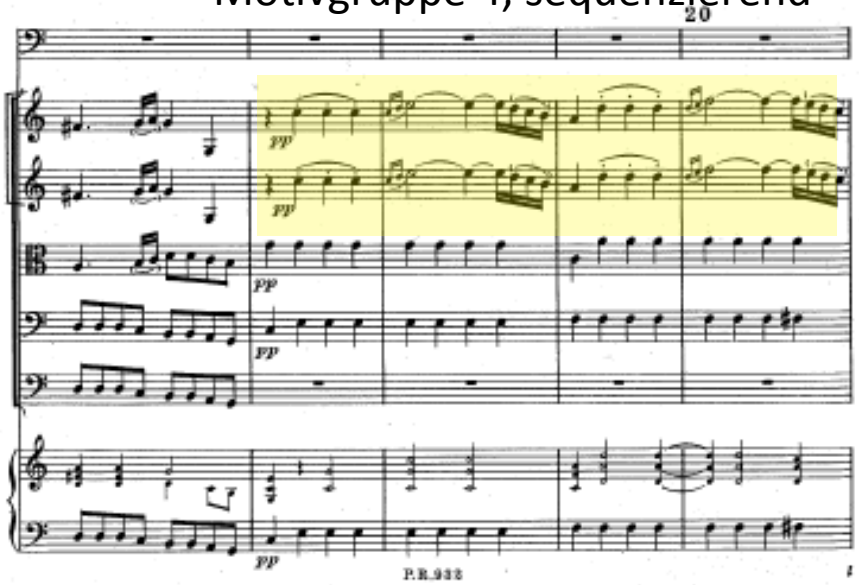
Motivgruppe 2
sequenzierend




Motivgruppe 3 a/b
prolongierend

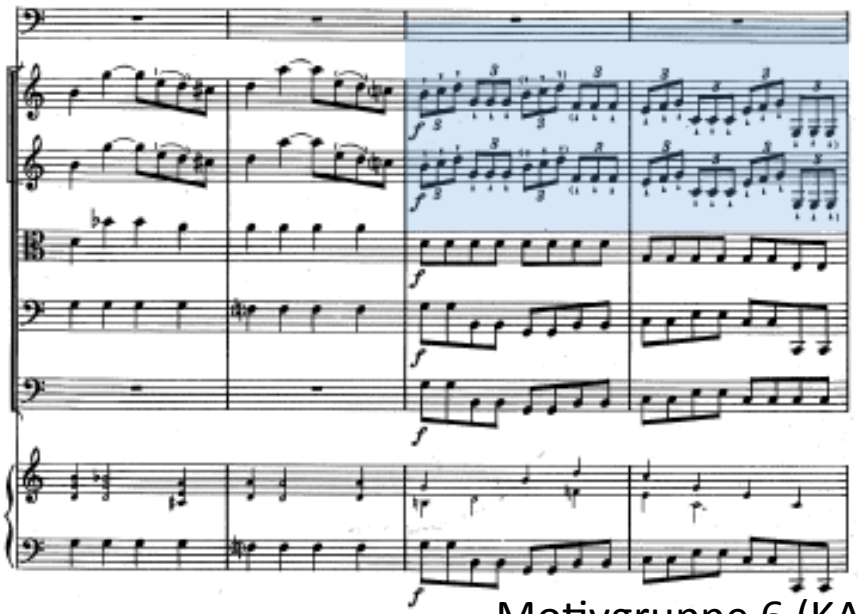



Motivgruppe 4, sequenzierend

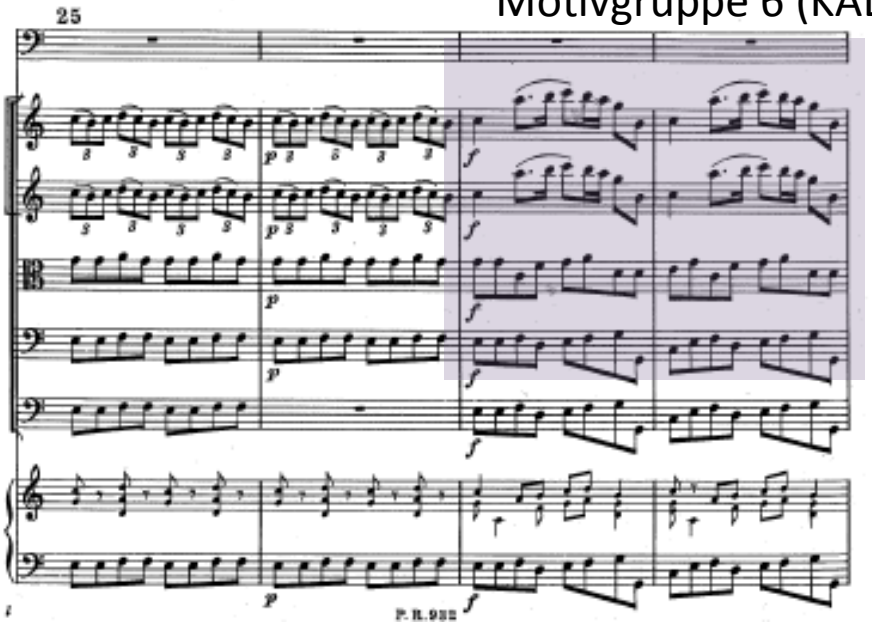


Fagottkonzert C-Dur

Motivgruppe 5

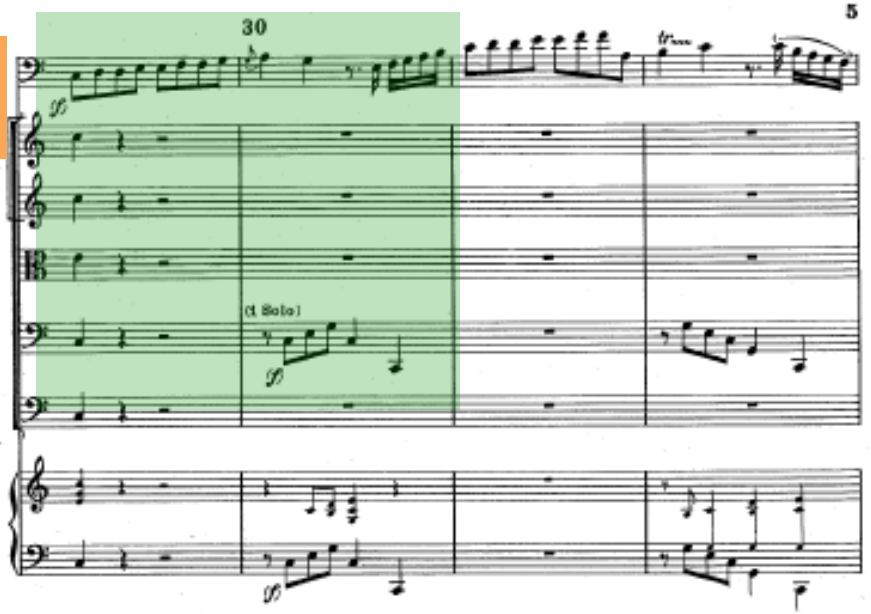


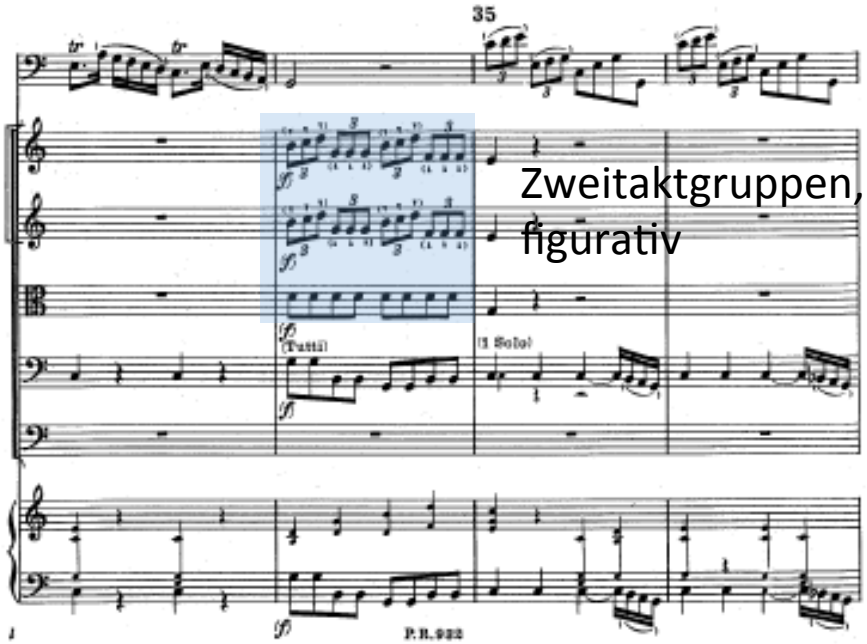
Motivgruppe 6 (KAD -> C)



Soloeinsatz mit Motivgruppe 1 <-> Arie

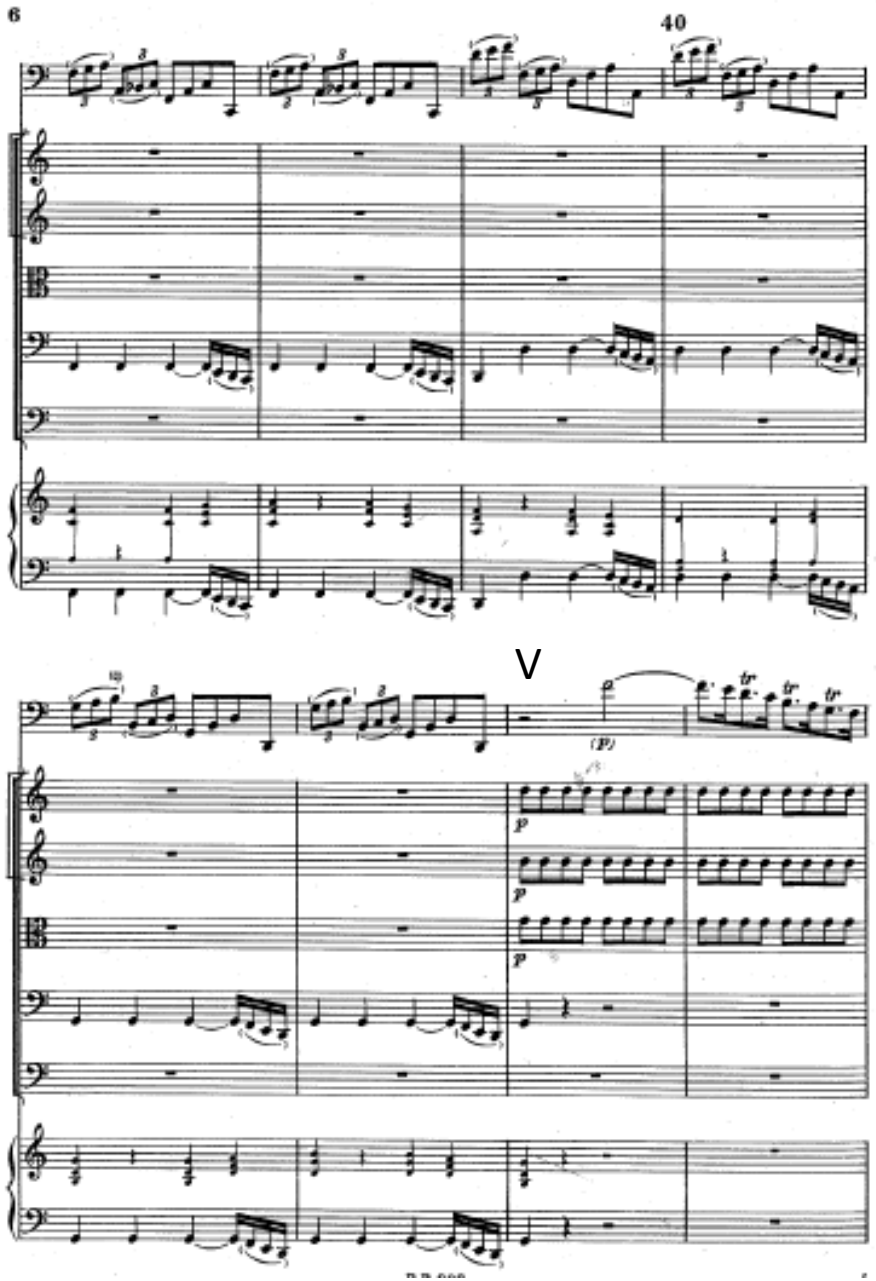
S1



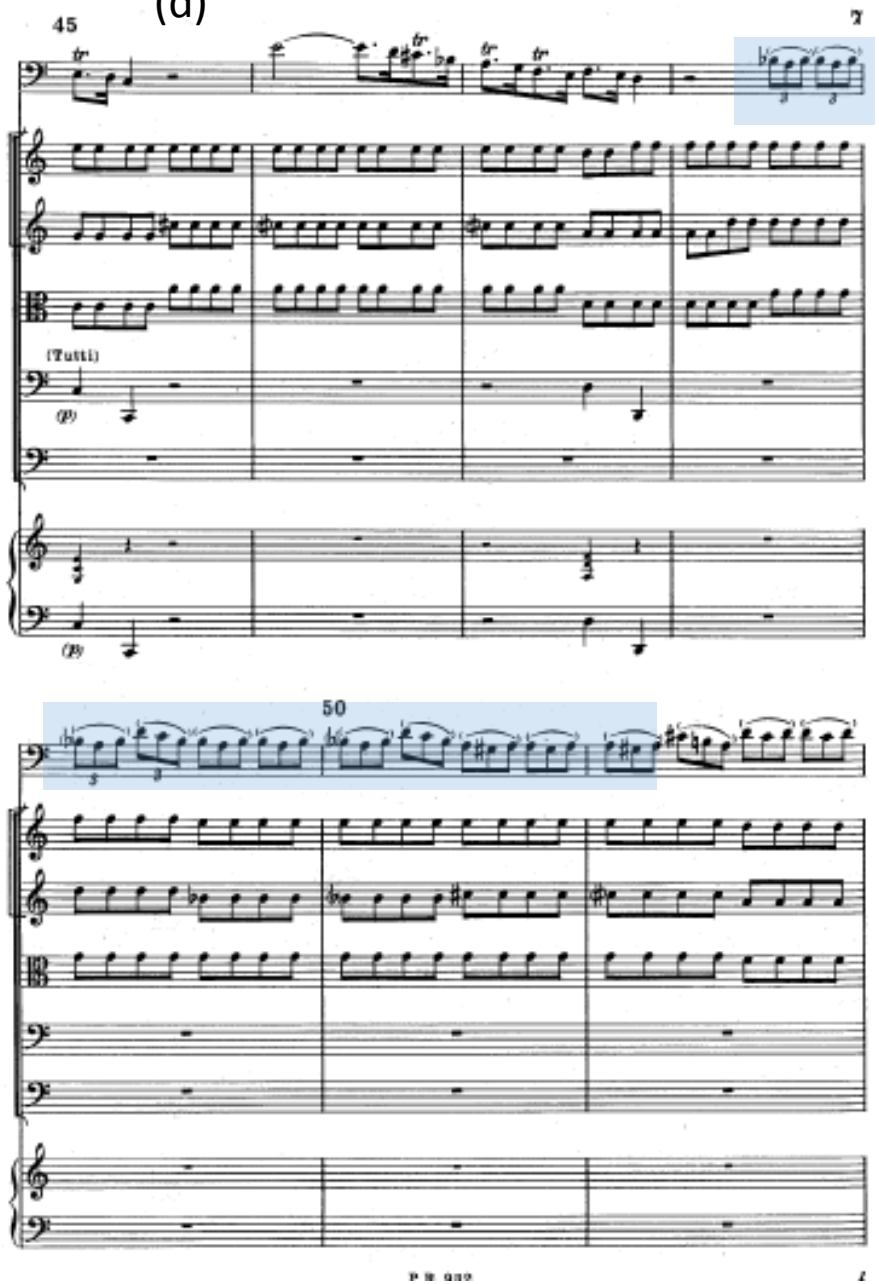


Zweitaktgruppen, figurativ

Fagottkonzert C-Dur



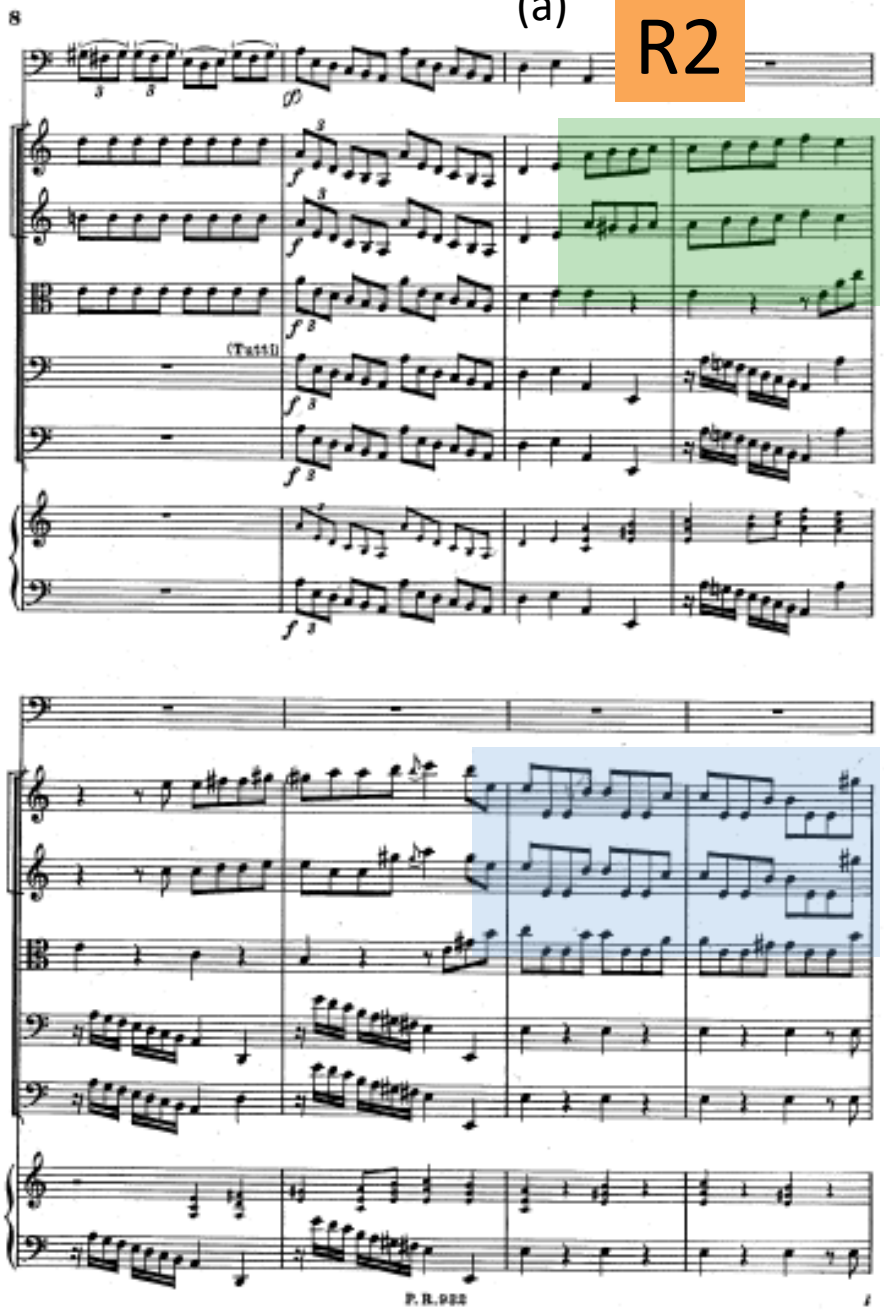

(d)



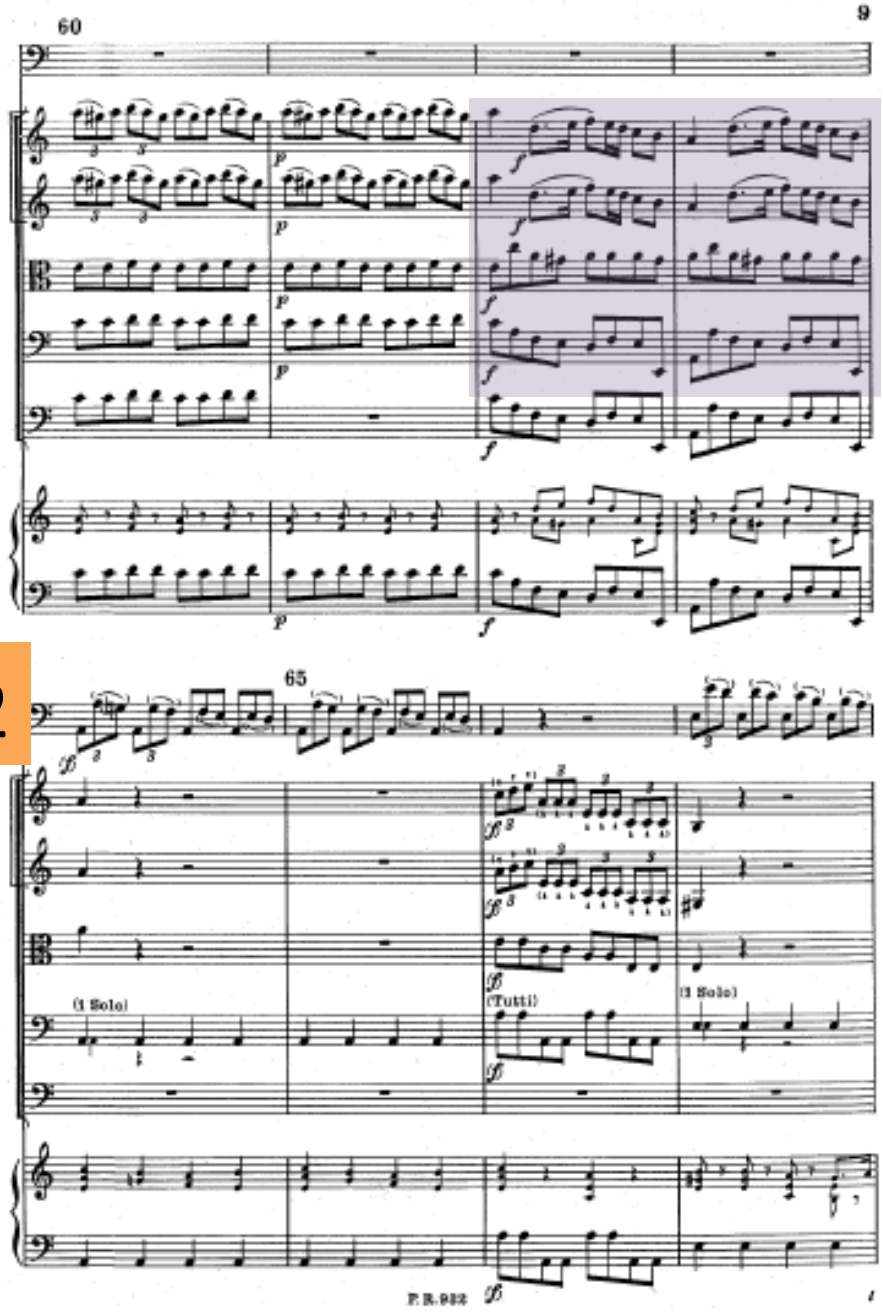
Fagottkonzert C-Dur

(a)

R2

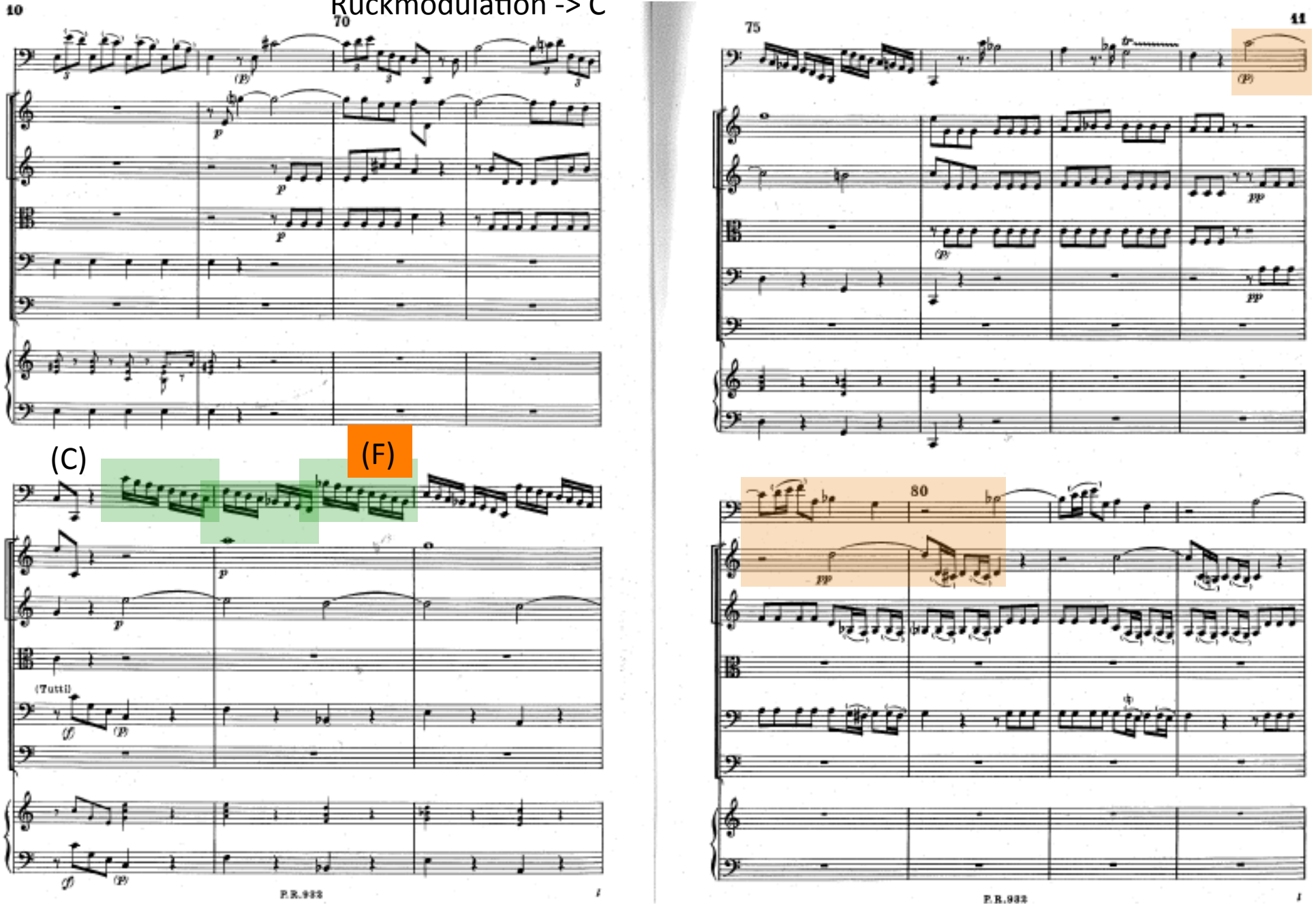



S2



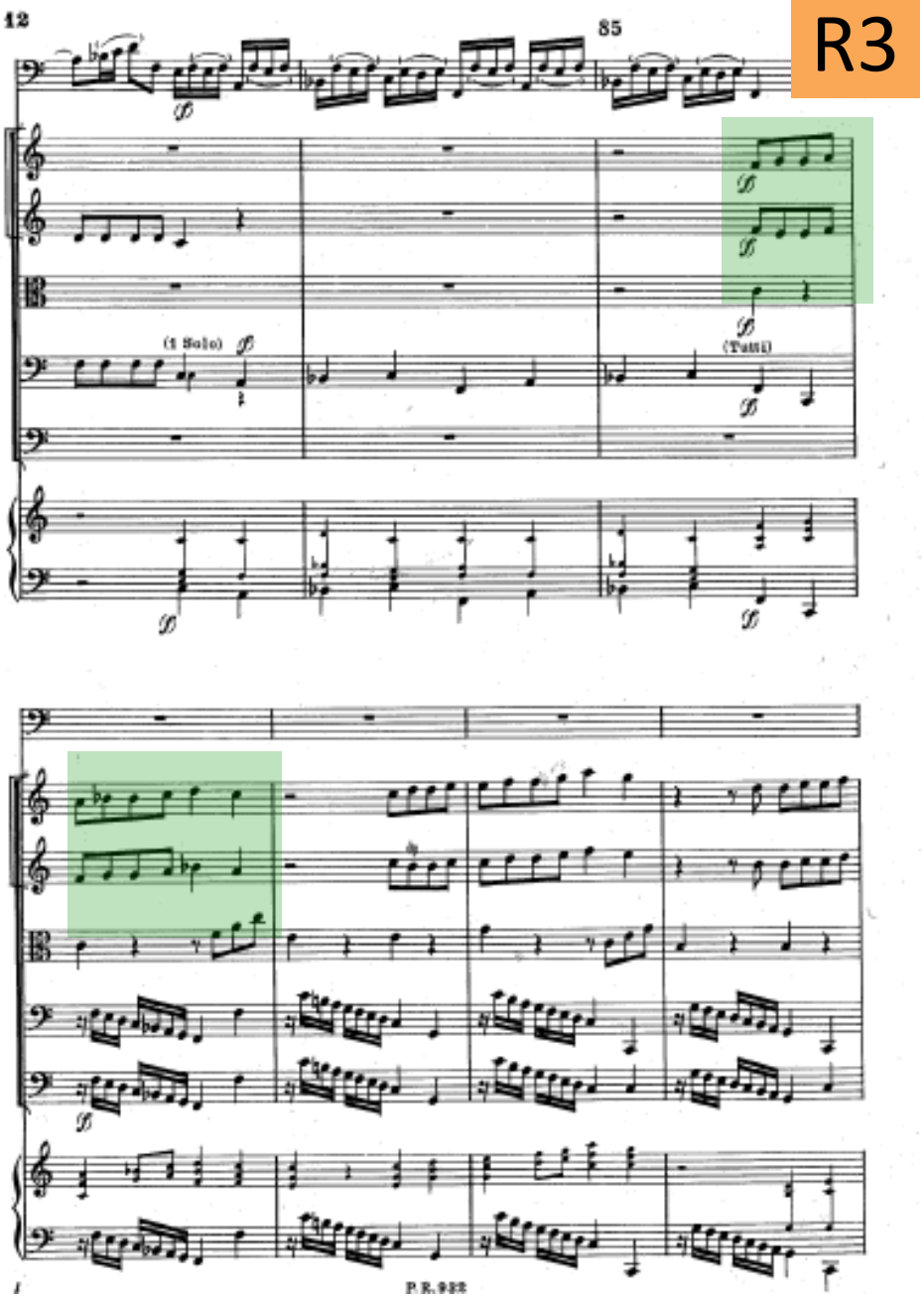
Fagottkonzert C-Dur

Rückmodulation -> C

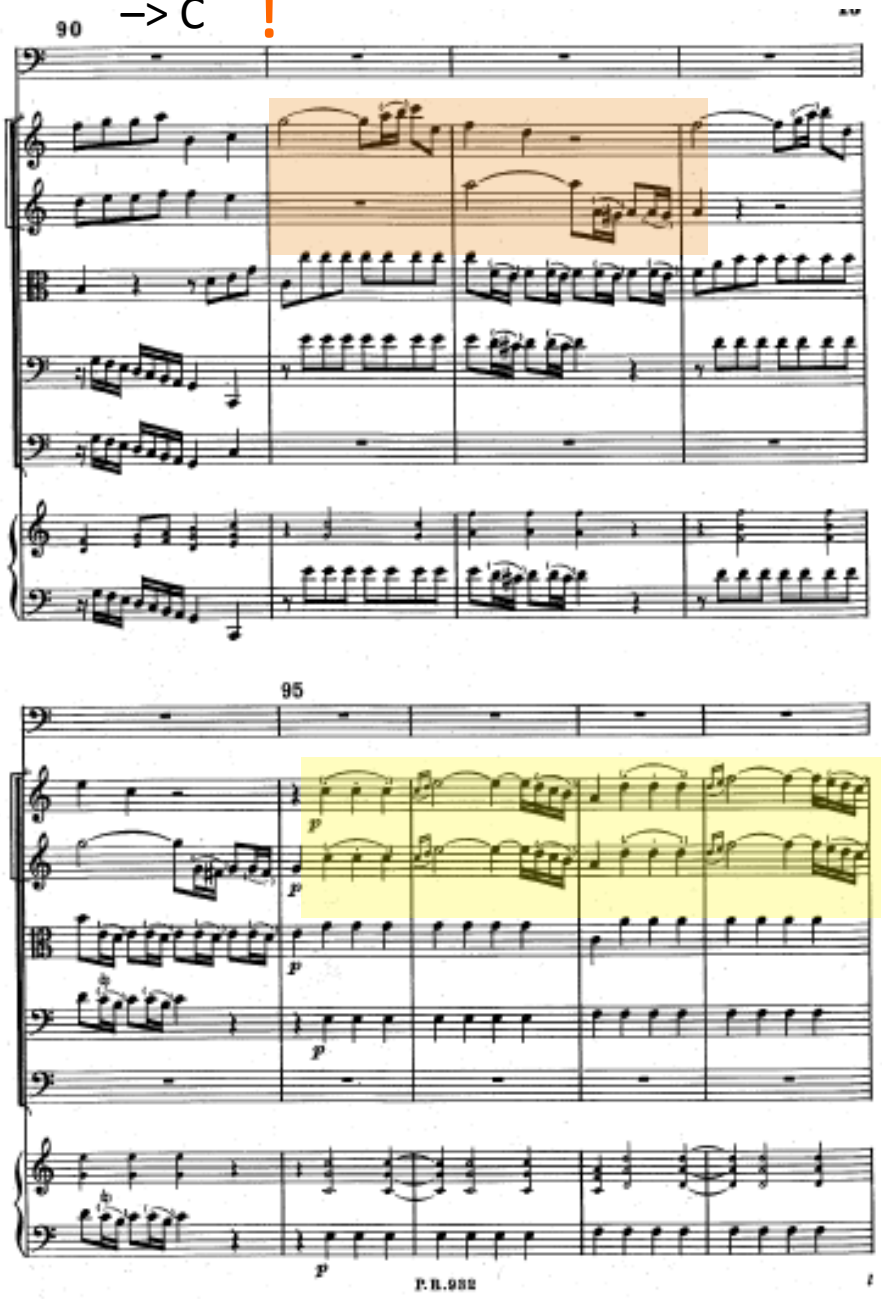


Fagottkonzert C-Dur

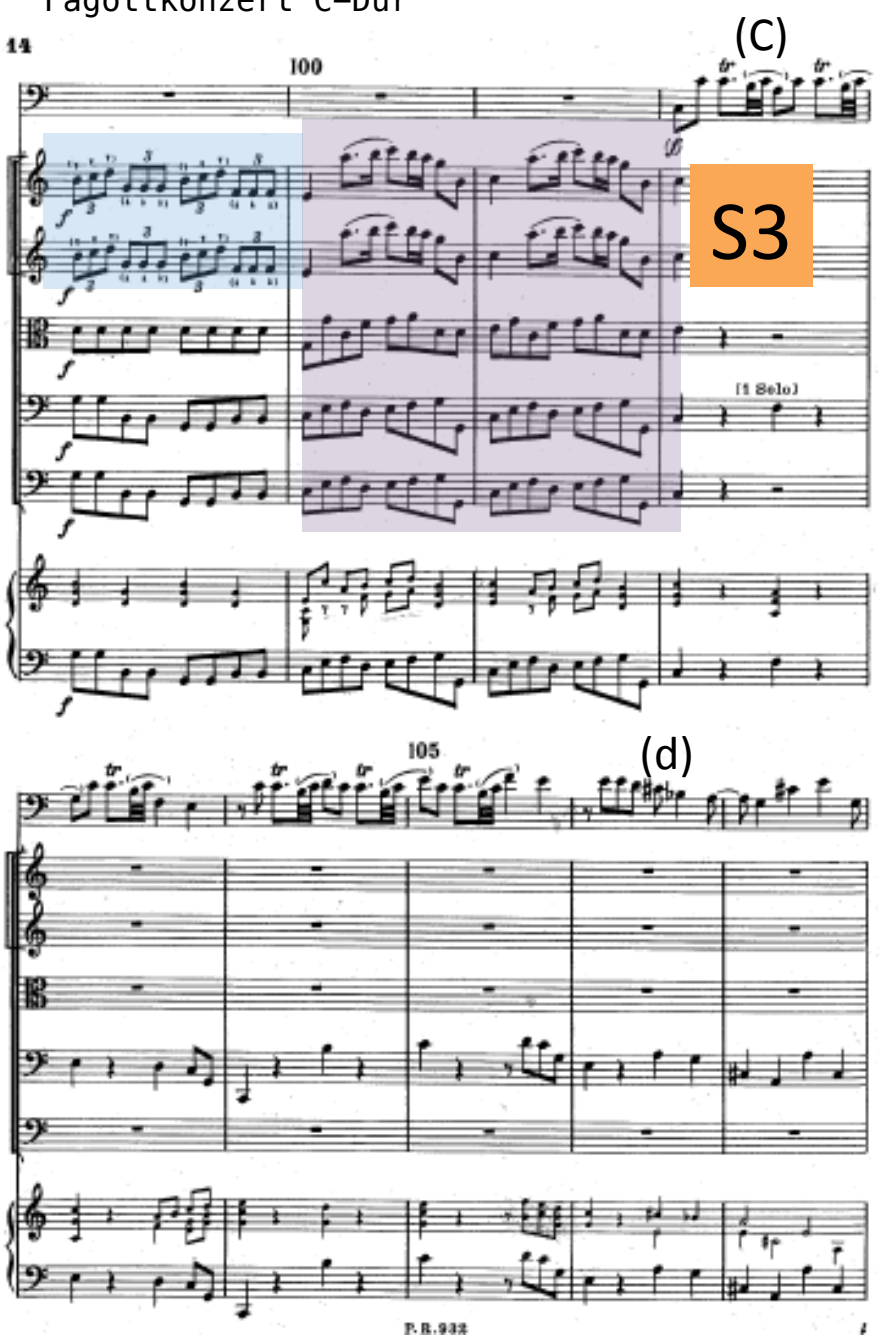
R3

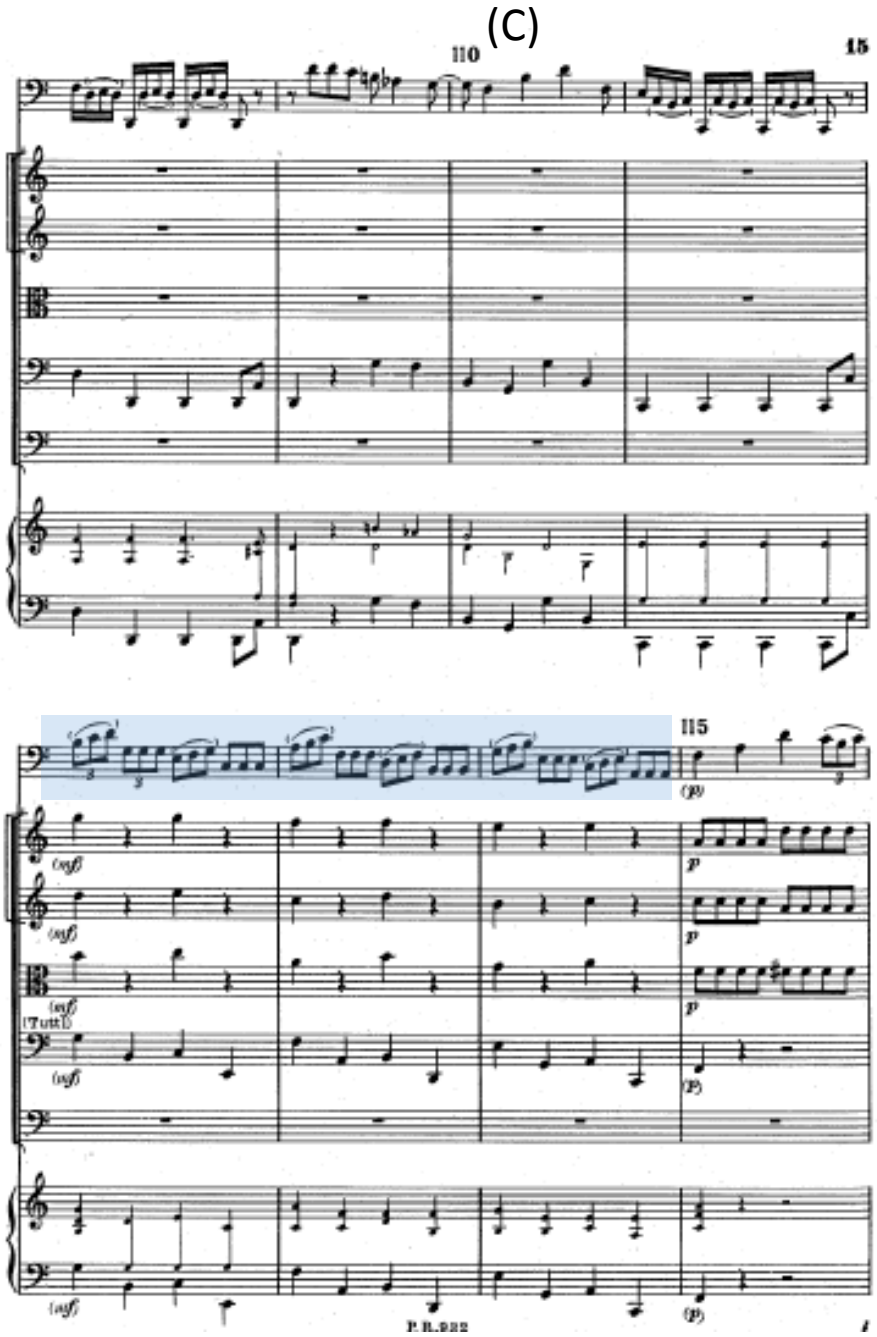



-> C !

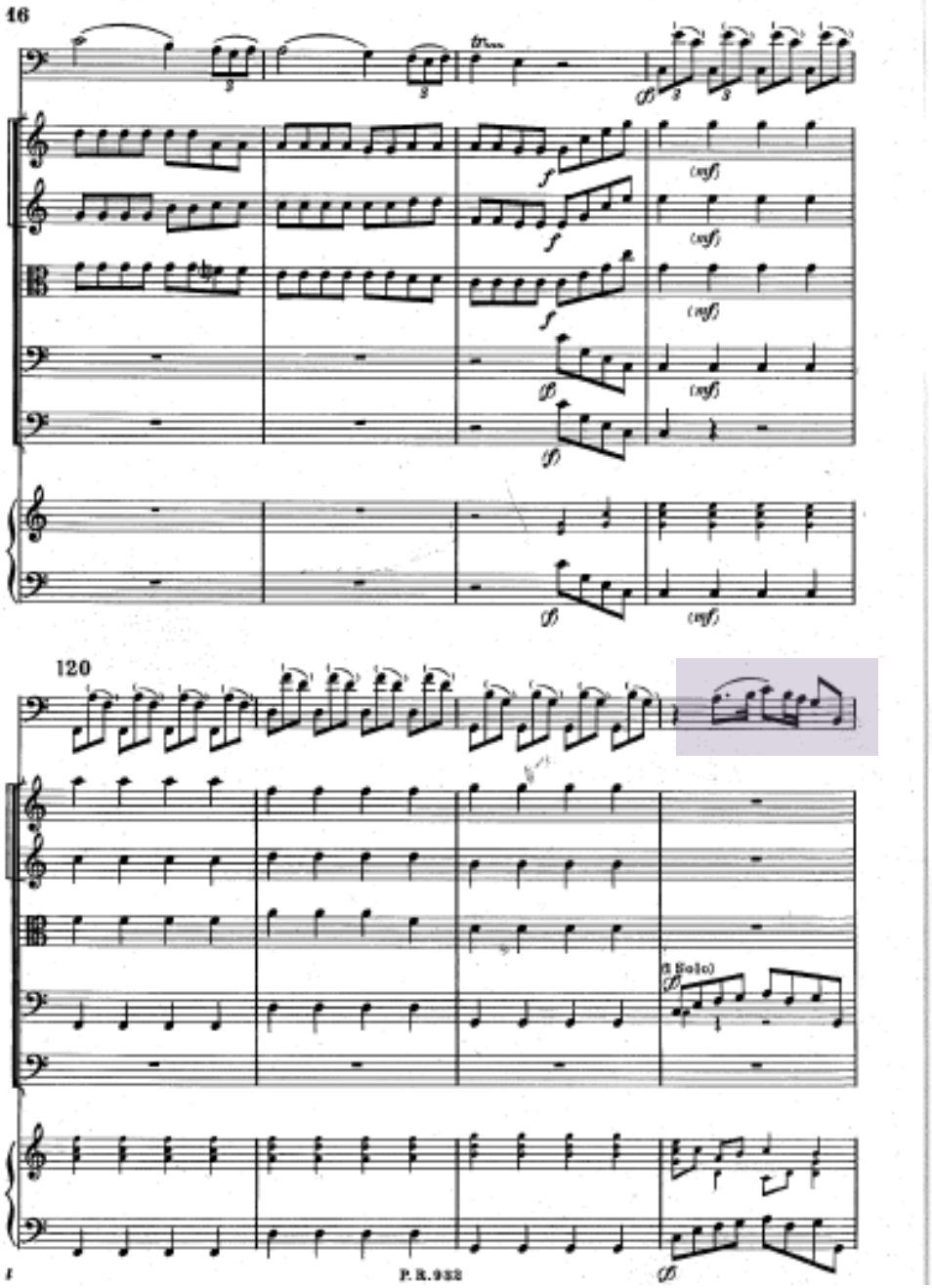


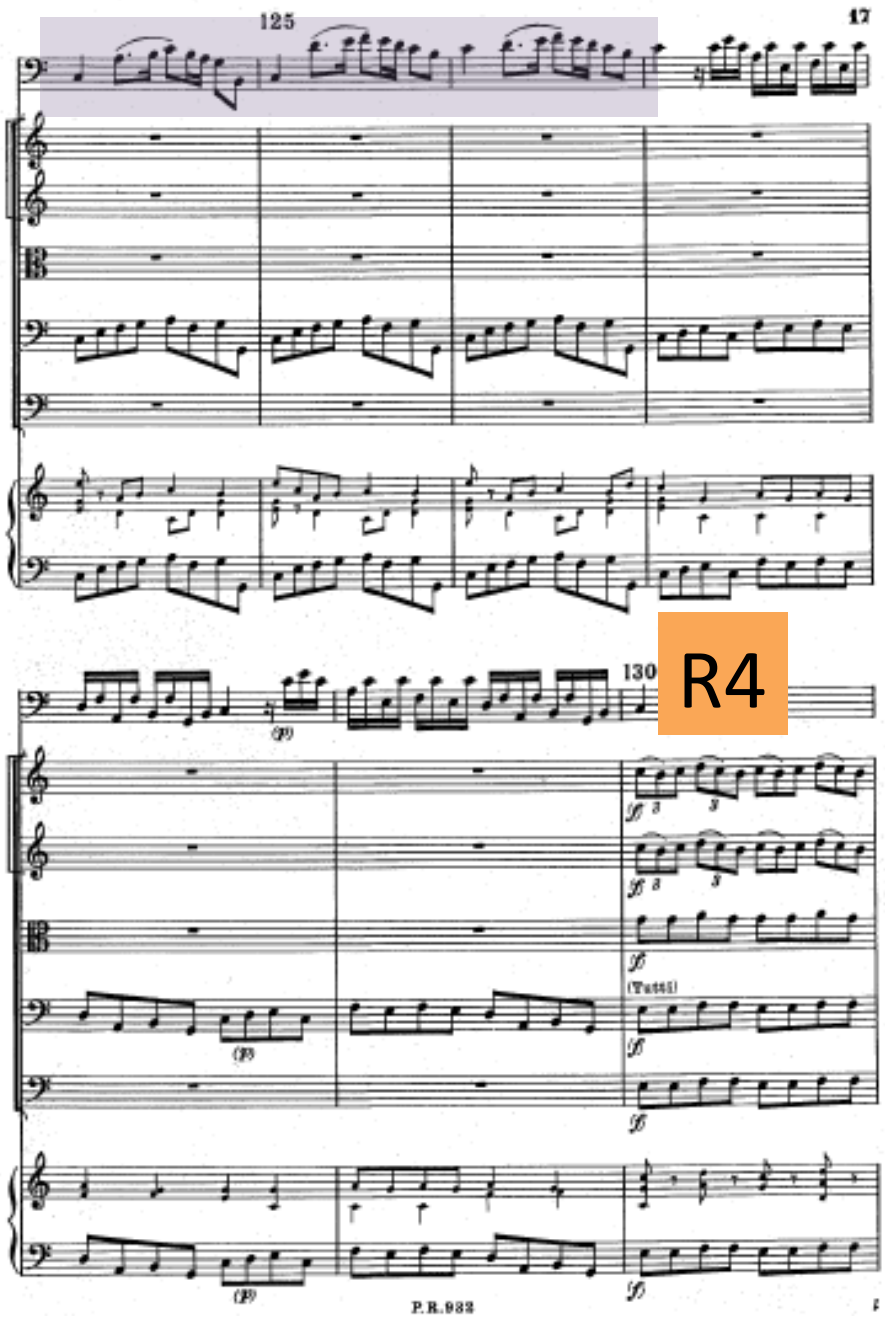
Fagottkonzert C-Dur



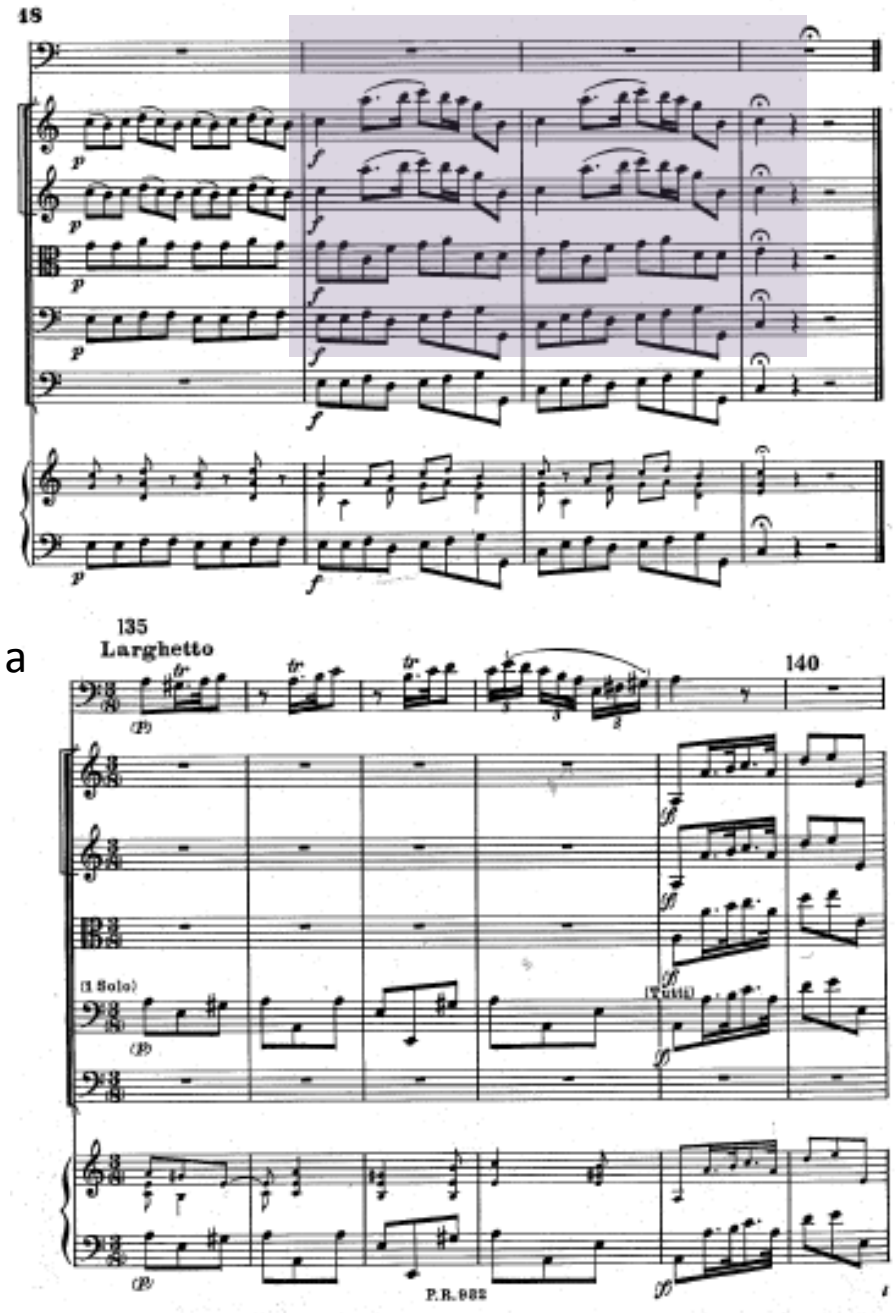
Fagottkonzert C-Dur



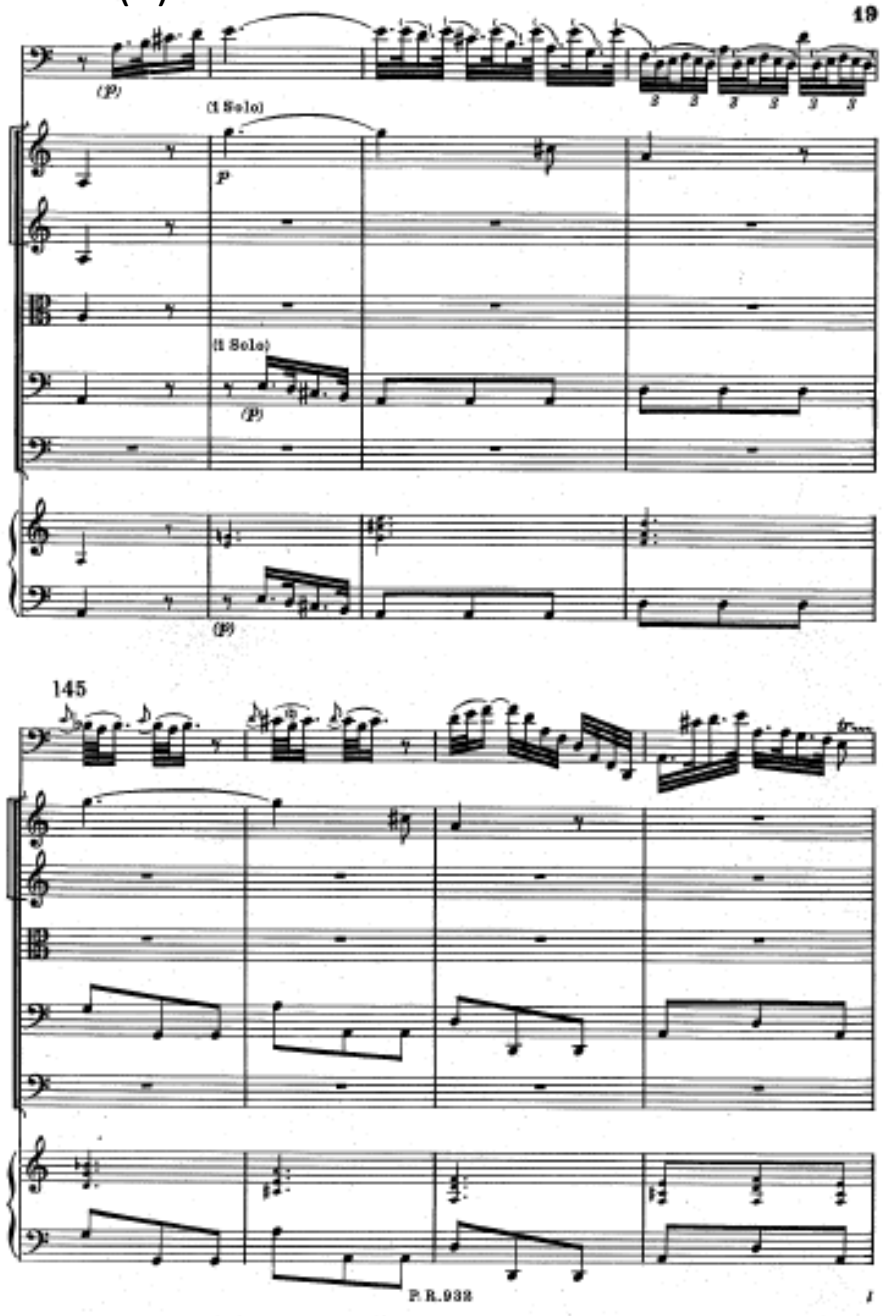

R4

Fagottkonzert C-Dur




a

(d)



# Vergleich

| **Arie** (A 106 T.) | | **Ritornellsatz** im Konzert (I. = 134 T.) | |
|---|---|---|---|
| instr. Einleitung (C) 4/4 | 20 T. (KAD C) | Ripieno 1, 4/4 | 28 T. (KAD C) |
| Strophe 1 Durchlauf 1 | 42 T. (KAD G) | Solo 1 | 26 T. (KAD a) |
| Strophe 1 Durchlauf 2 | 44 T. (KAD C) | Ripieno 2 [k] | 9 T. (KAD a) |
| | | Solo 2 | 22 T. (a / KAD F) |
| | | Ripieno 3 [k] | 16 T. (F / KAD C) |
| | | Solo 3 | 28 T. (C / d / C) |
| | | Ripieno 4 [k] | 5 T. (KAD C) |
| **MIttelteil**: Strophe 2, 3/8 | 28 T. (a/d/a) | **II. Larghetto** 3/8 | (a/d…) |

[k] heißt kurz

# Vergleich

**Arie** (A 106 T.)

harmonische Struktur

I – V – I

Form textabhängig
Modulation simpel
A-Teil dreiteilig:
- Material
- Strophe 1
- Strophe 1 nochmal mit mehr
  - Virtuosität

**Ritornellsatz** im Konzert (I. = 134 T.)

harmonische Struktur

I – vi – IV– V– I

Form textunabhängig
Modulation etwas komplexer (vi, IV)
- Ripieno 1 (Material)
- Soli




Wikipedia erzählt:
Um 1730 setzte ein Stilwandel ein – weg vom Barock zum Style galant. Dieser ließ Vivaldis Kompositionen vor allem beim venezianischen Publikum immer unattraktiver erscheinen. Wahrscheinlich deshalb zog er 1740 nach Wien, um Unterstützung bei Kaiser Karl VI. zu suchen; dieser jedoch starb schon im Oktober 1740. Der einstmals bekannteste Musiker Europas blieb in Wien unbeachtet von der Musikwelt.
Vivaldi starb zehn Monate nach seiner Ankunft am 28. Juli 1741 in Wien und wurde in einem einfachen Grab auf dem Spitaller Gottsacker vor dem Kärntnertor beigesetzt, an dessen Stelle sich heute das Hauptgebäude der Technischen Universität Wien (Karlsplatz) befindet. Dort ist eine Gedenktafel für ihn angebracht.
1972 wurde die Vivaldigasse in Wien-Favoriten nach ihm benannt.

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

## Johann Adolph Scheibes Kritik an J. S. Bach (und Kontroverse)

Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Kurz: Er ist in der Musik dasjenige, was ehmals der Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche, und von dem Erhabenen auf das Dunkle geführet; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewendet ist, weil sie wider die Vernunft streitet.

J. A. Scheibe: Der Critische Musicus. Sechstes Stück. Dienstags den 14 May 1737, S. 46 f.

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

**Daten, Datengerüste** (wozu?): Intervalle und Schnitte
[Diachronie und Synchronie]

**1737** Scheibes Kritik
Scheibe kommt aus dem Gottsched-Umfeld

Wie lange war Bach zu diesem Zeitpunkt schon in Leipzig?

**1723** zog Bach mit seiner Familie nach Leipzig,
um die Stelle als Thomaskantor anzutreten.

Was geschah **1723** noch?

London: Opern von Giovanni Bononcini
Händel: Ottone/Flavio, King's Theatre
Wien: Johann Bernhard Fischer von Erlach †
Hamburg: Telemann komponiert Wassermusik
1722, Rameau publiziert *Traité de l'harmonie*
1722, Bach, *Wohltemperirtes Clavier*, Teil I

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

**Orchestersuite – Georg Philipp Telemann, *Hamburger Ebb' und Fluth*, TWV 55:C3 (Wassermusik)**

1723 aus Anlass der Feierlichkeiten zum 100jährigen Bestehen der Hamburgischen Admiralität komponiert. Repräsentationszweck.

| | **FORM** | **mythologische Allegorien/Charaktere** |
|---|---|---|
| Ouvertüre, französisch, L-S-L | **Ouvertüre** | |
| ¾, langsam, punktierte Rh | **Sarabande**: | Die schlafende Thetis (Meeresnymphe) |
| auftaktig, lebhaft, Alla breve | **Bourrée**: | Die erwachende Thetis |
| langs. frz. Tanz (Moll) ¾ | **Loure**: | Der verliebte Neptun |
| Allabreve, geschwind | **Gavotte**: | Spielende Najaden/verliebte Amphidritta |
| – | **Harlequinade**: | Der Schertzende Tritonus |
| – | | Der stürmende Aeolus |
| ¾, komoder Tanz | **Menuett**: | Der angenehme Zephir |
| – | **Gigue**: | Ebbe und Fluth |
| 6/8 oder 3/8 rasch | **Canarie**: | Die lustigen Boots Leute |

# Von der Aufklärung bis zur Gegenwart

Verallgemeinerungen für die Suitenform

Kontrastreichtum auf den Achsen von Tempo und Tonart; Rhythm Patterns (sog. Klangfüße)

| | | | |
|---|---|---|---|
| [1] | Langsam – schnell – langsam | binär | Dur |
| [2] | Langsam | ternär | Dur |
| [3] | auftaktig, schnell | binär | Dur |
| [4] | auftaktig, langsam | ternär | Moll |
| [5] | auftaktig, schnell | binär | Moll |
| [6] | schnell | ternär | Dur |
| [7] | sehr schnell | ternär | Dur |
| [8] | moderato | ternär | Dur |
| [9] | sehr schnell | binär/ternär | Dur |
| [10] | schnell | binär/ternär | Dur |

**Thetis:** schönste der Meeresnymphen (Nereiden), vergewaltigt von Peleus, verwandelt sich, unterliegt; Mutter des Achill

**Neptun**: Oberster Meeresgott, Dreizack; nach röm. Überlieferung verliebt in Amphitrite, die zu Atlas flüchtet; N schickt Delfin als erfolgreichen Brautwerber

**Najaden**: Quell- und Flussnymphen

**Triton**: Sohn des Neptun und der Amphitrite, kann mit dem Tritonshorn das Meer aufwühlen und besänftigen

**Äolus**: Gott der Winde (Episode der Odyssee)

**Zephyr**: Windgottheit, nützlicher Wind, mild



Andrea Boscoli (um 1600): Die von Neptun verfolgte Coronis wird von Pallas in eine Krähe verwandelt

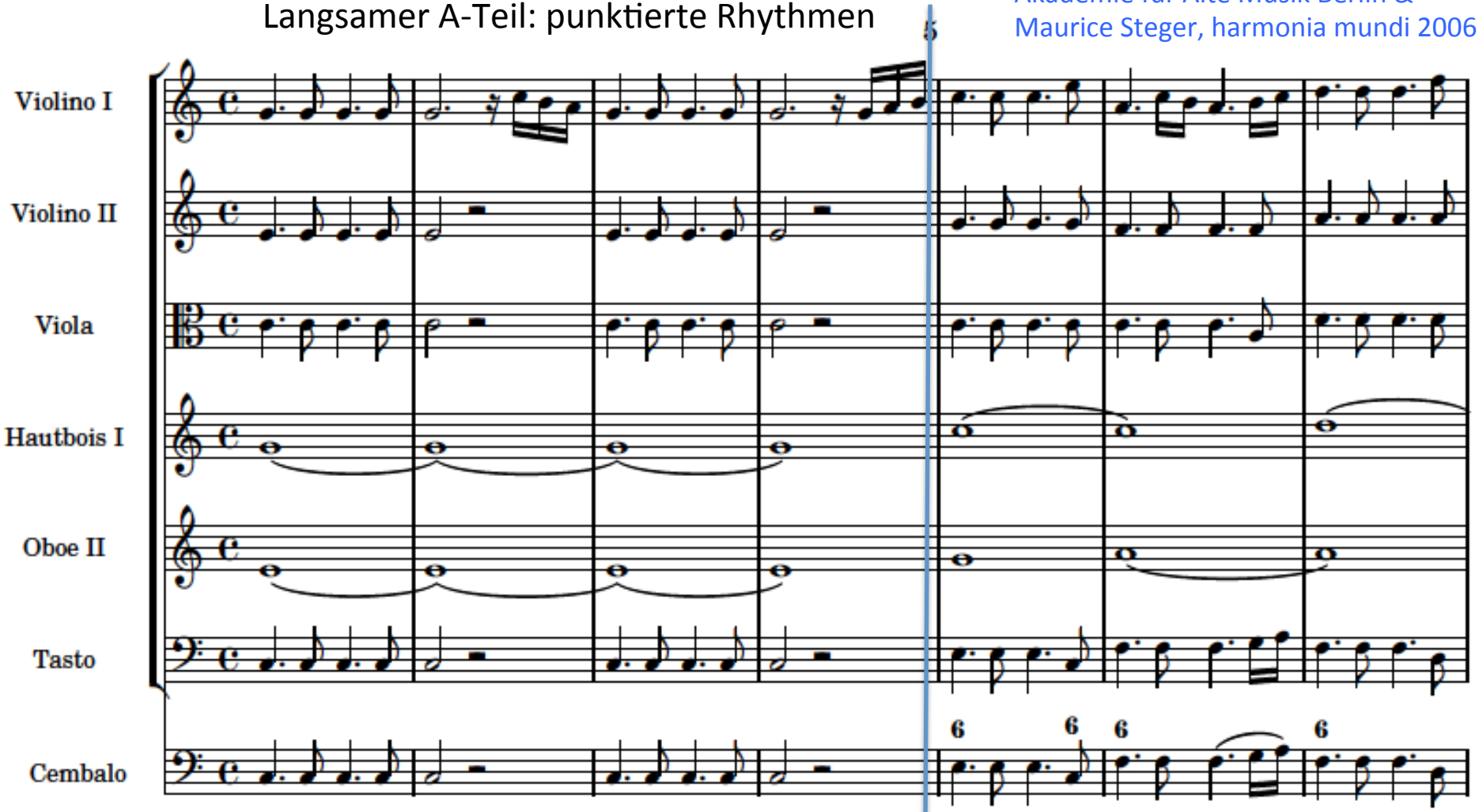
Cornelis Corneliszoon van Haarlem, Heirat von Thetis und Peleus



**Ouverture**

Französische Ouvertüre
Langsamer A-Teil: punktierte Rhythmen

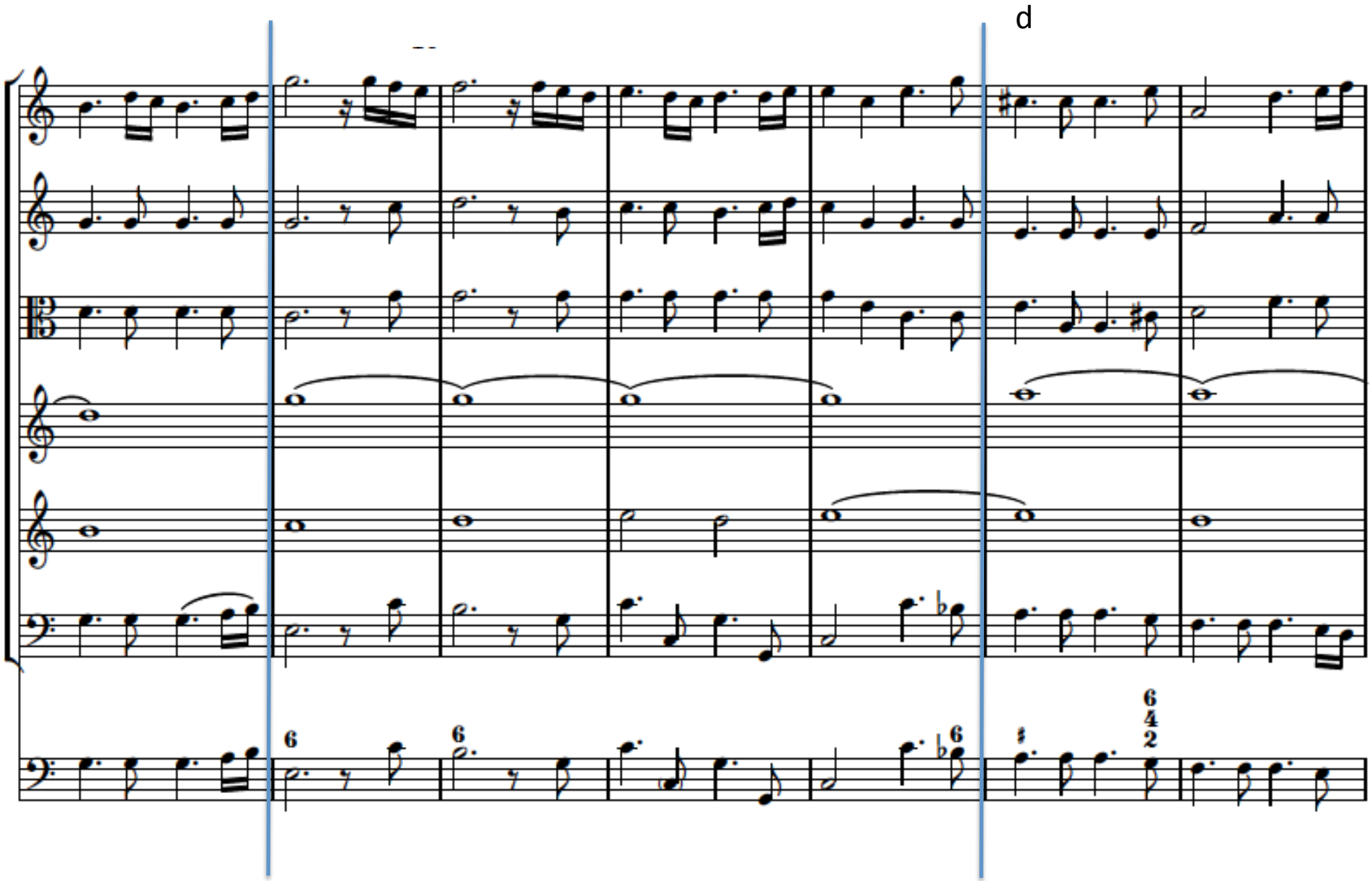
**Georg Philipp Telemann (1681-1767)**
Akademie für Alte Musik Berlin &
Maurice Steger, harmonia mundi 2006



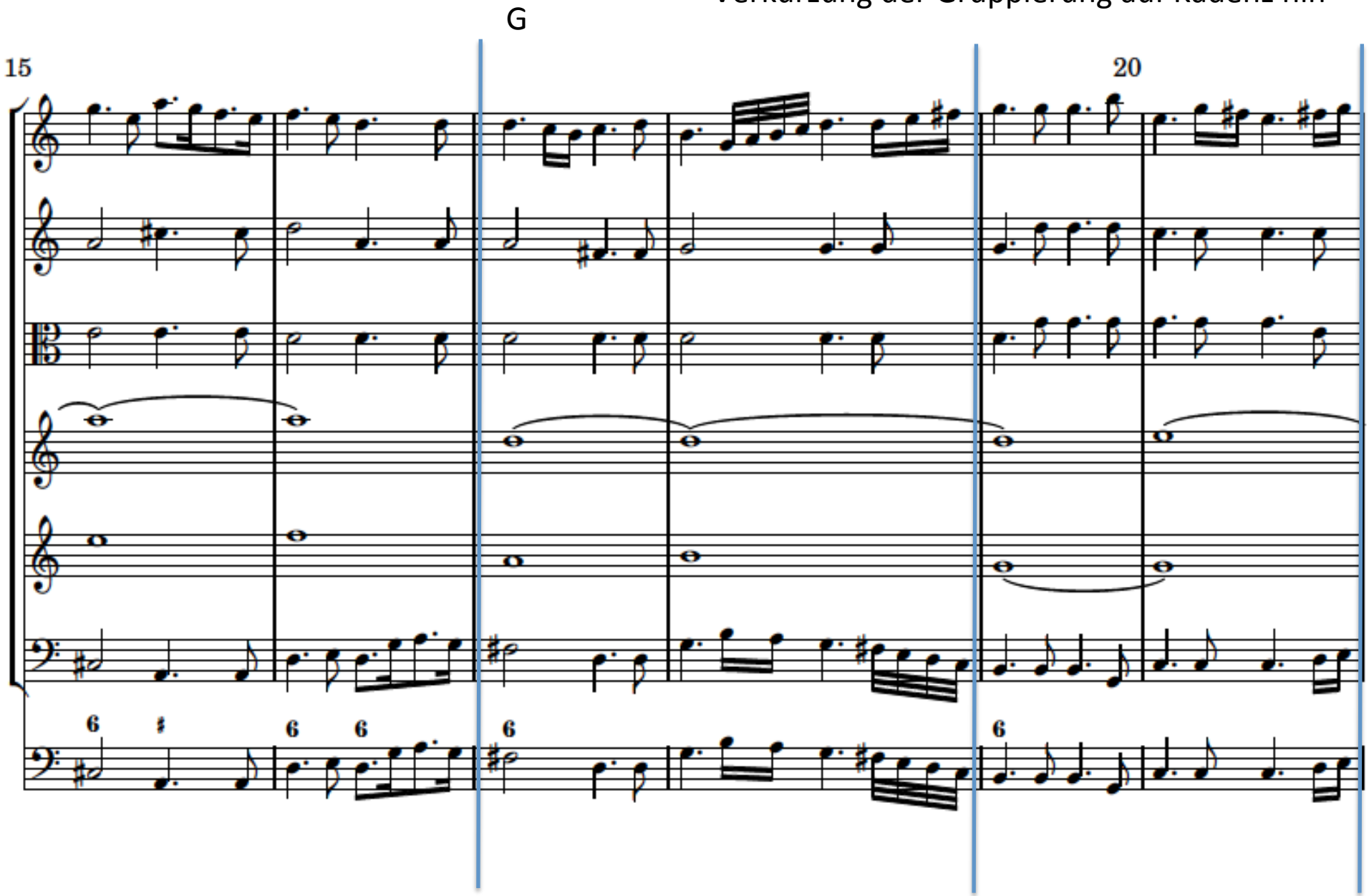

Haltetöne: Darstellung der ruhigen See

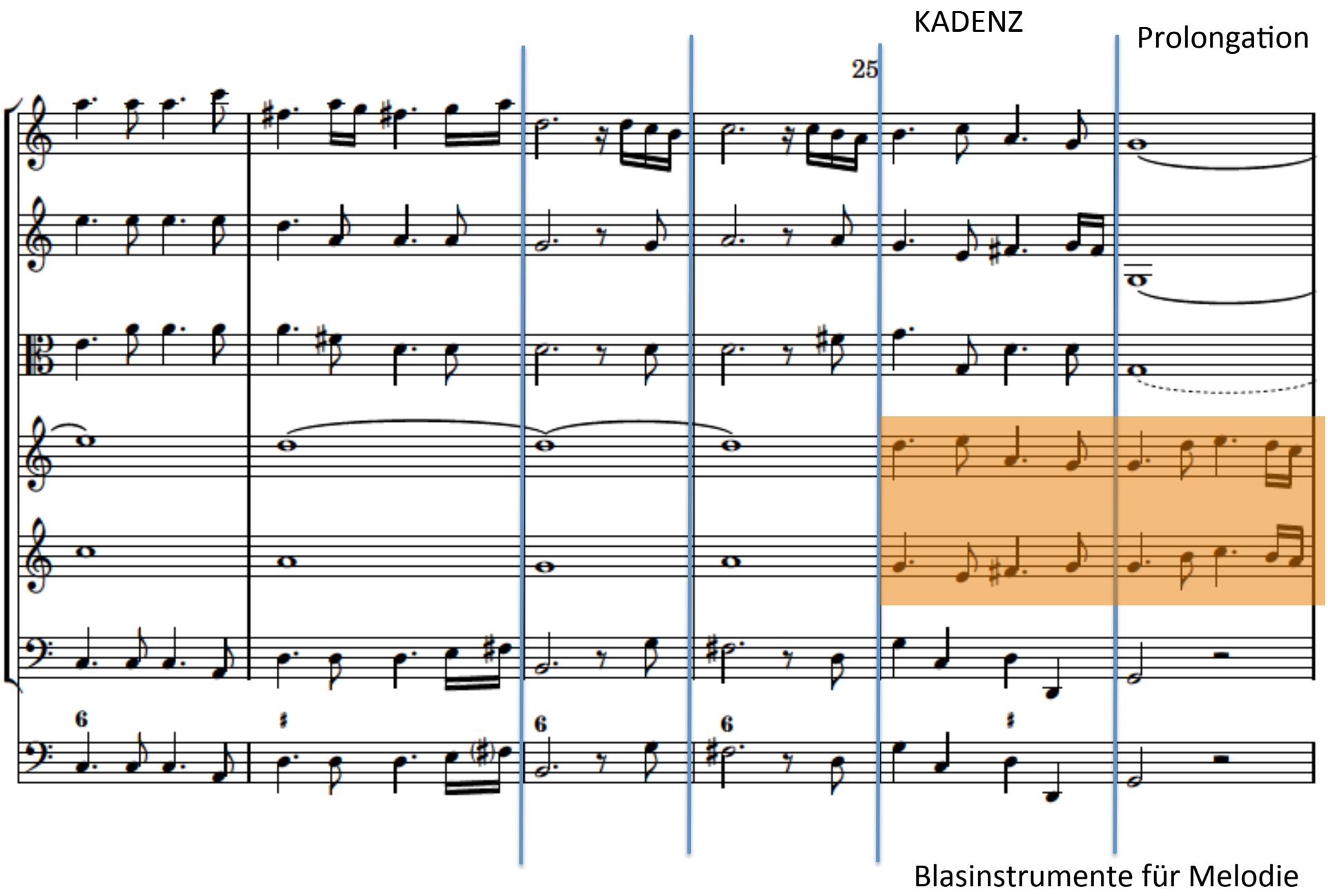
breiter harmonischer Rhythmus

Sequenz

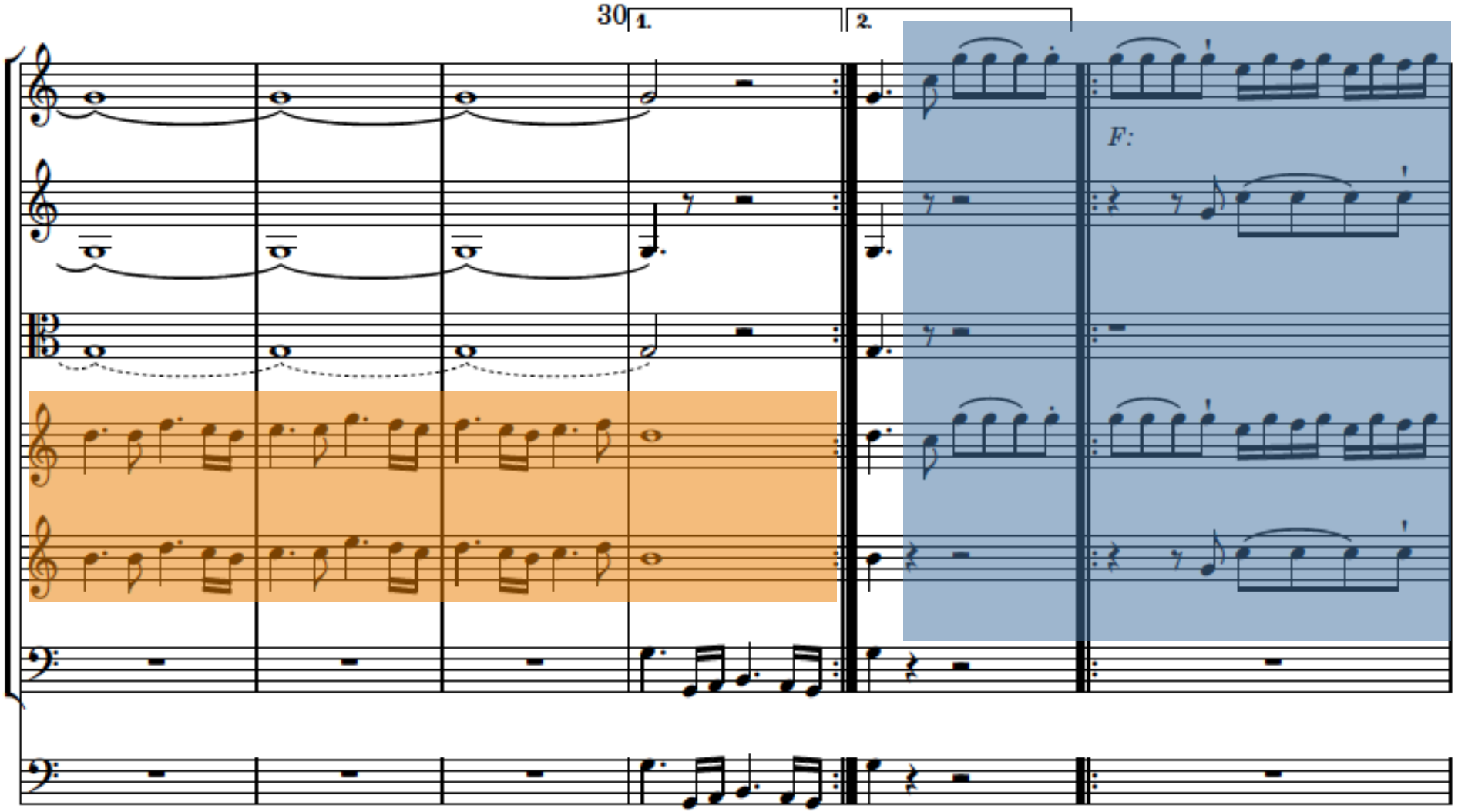

d
6
6
6
6
4
2

Verkürzung der Gruppierung auf Kadenz hin

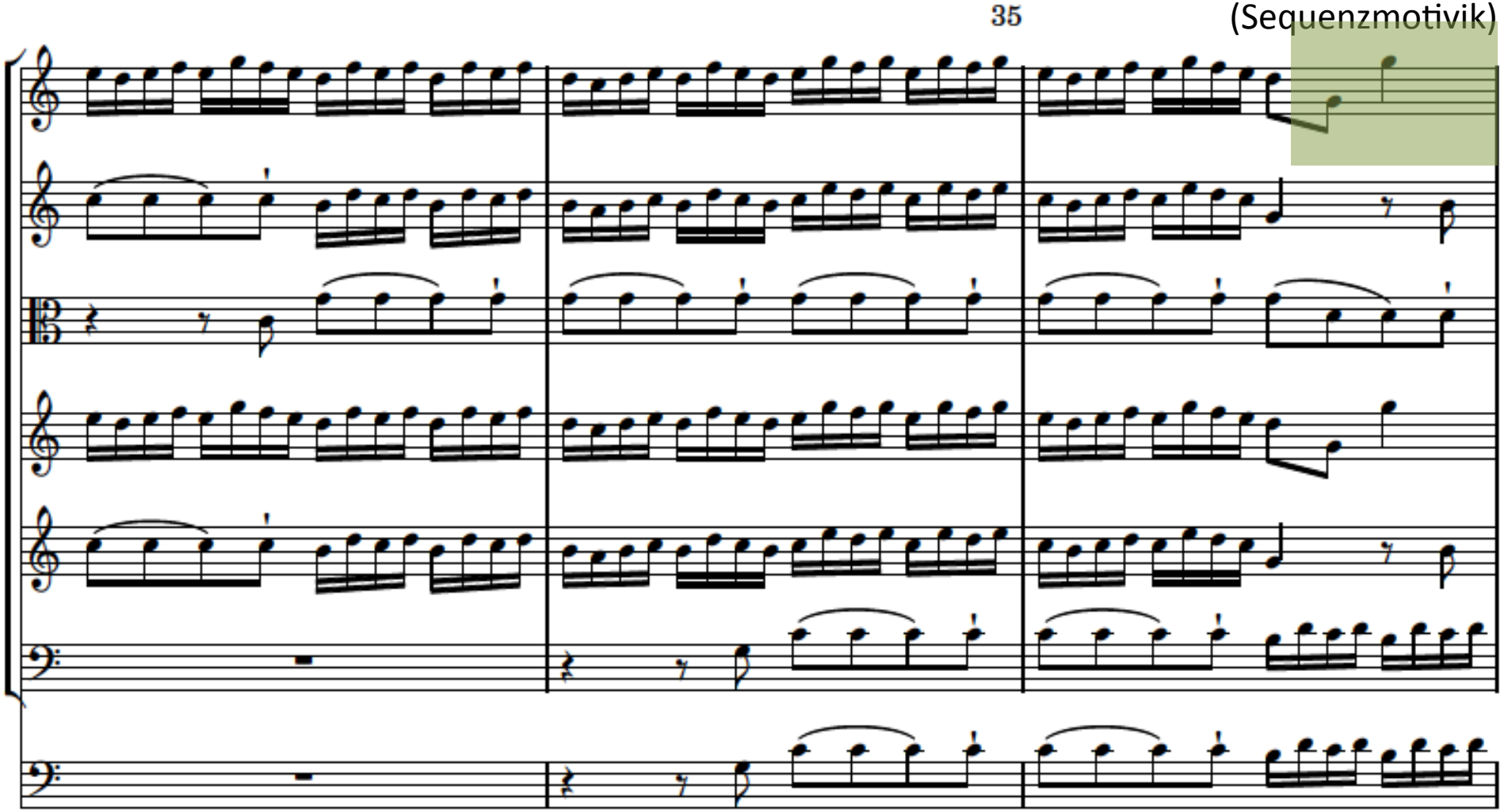


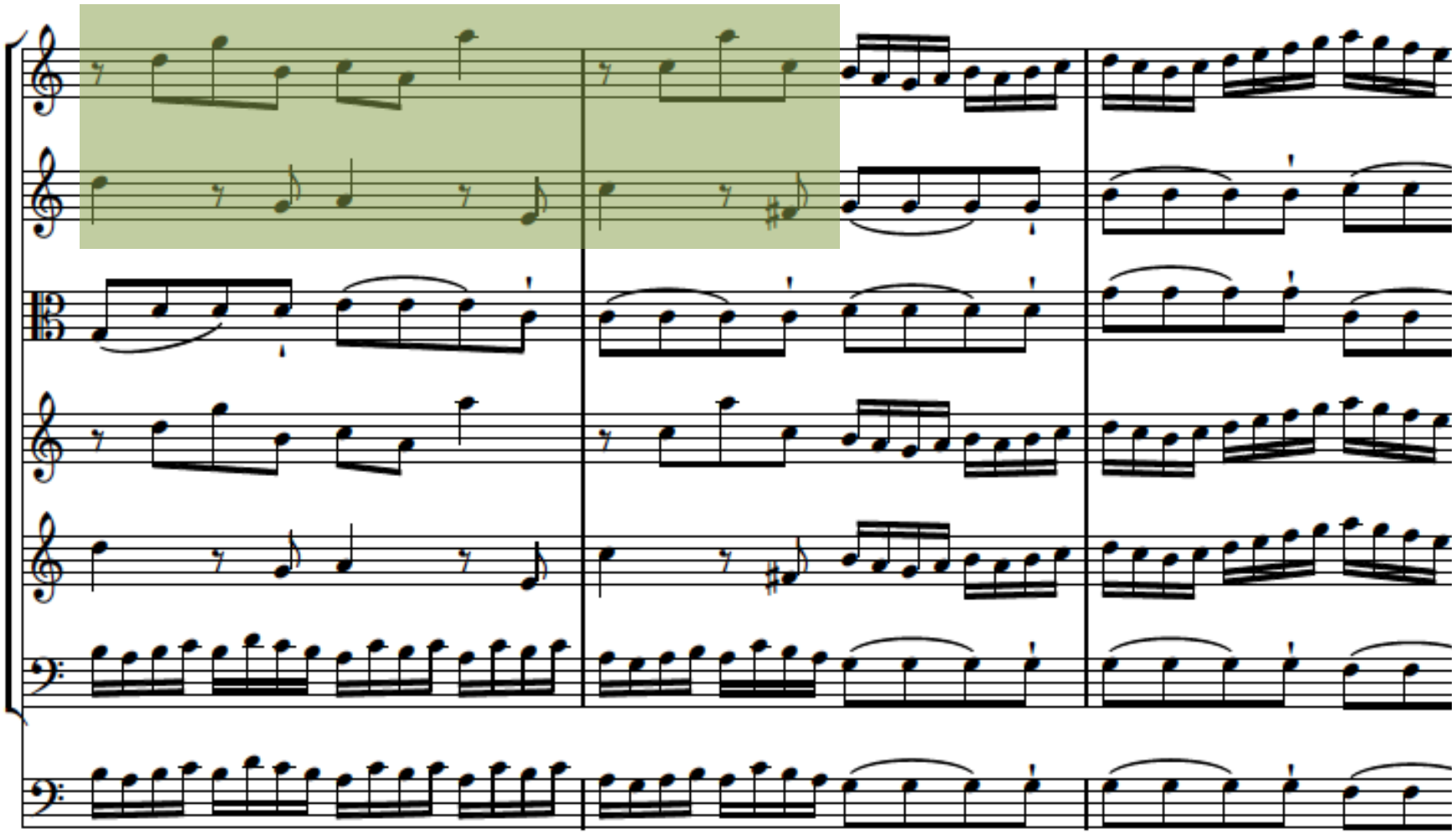

KADENZ
Prolongation
25
Blasinstrumente für Melodie

Mittelteil schnell
fugierte Einsätze, instum. kombiniert

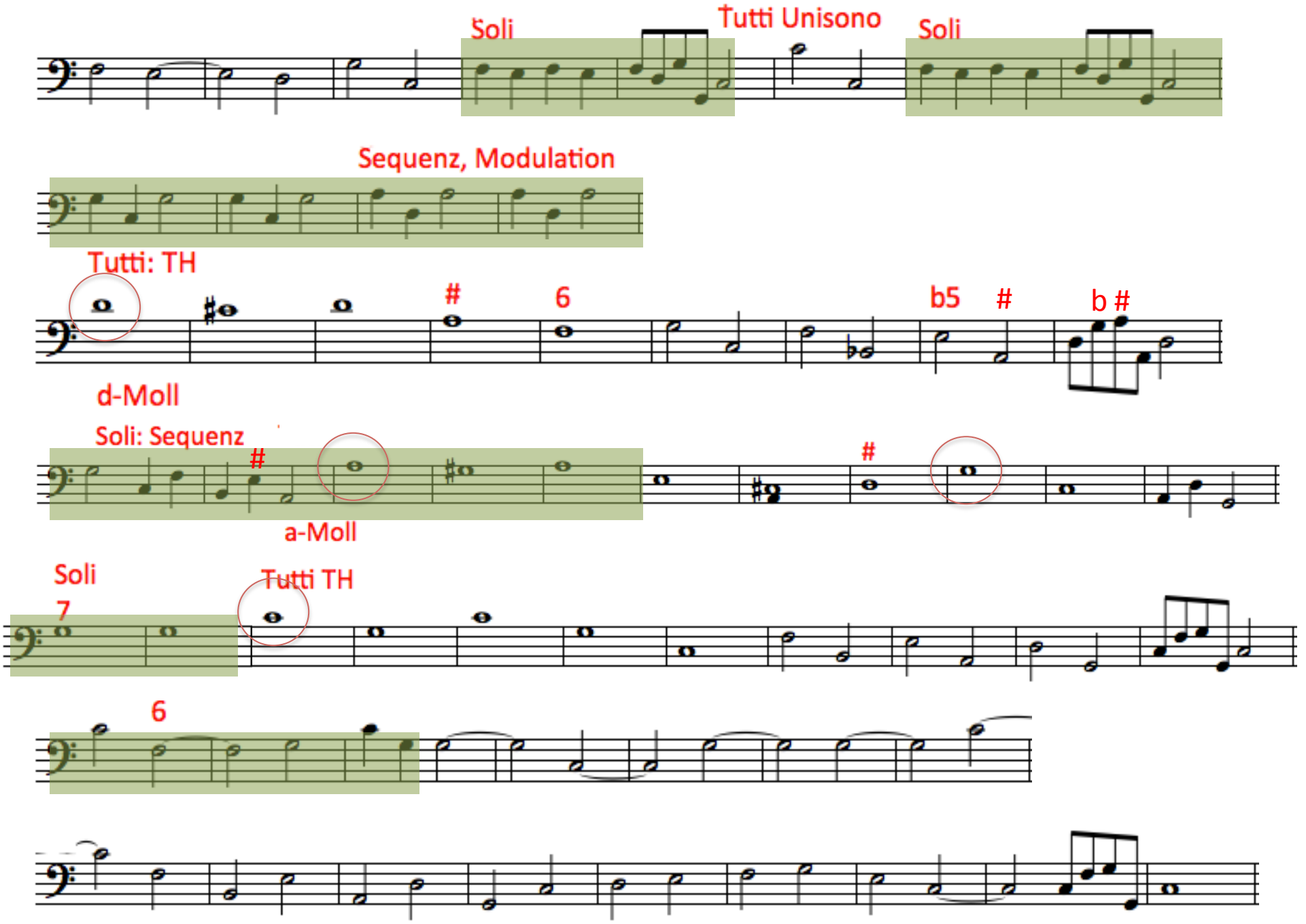


Motiv für
Zwischenspiel
(Sequenzmotivik)

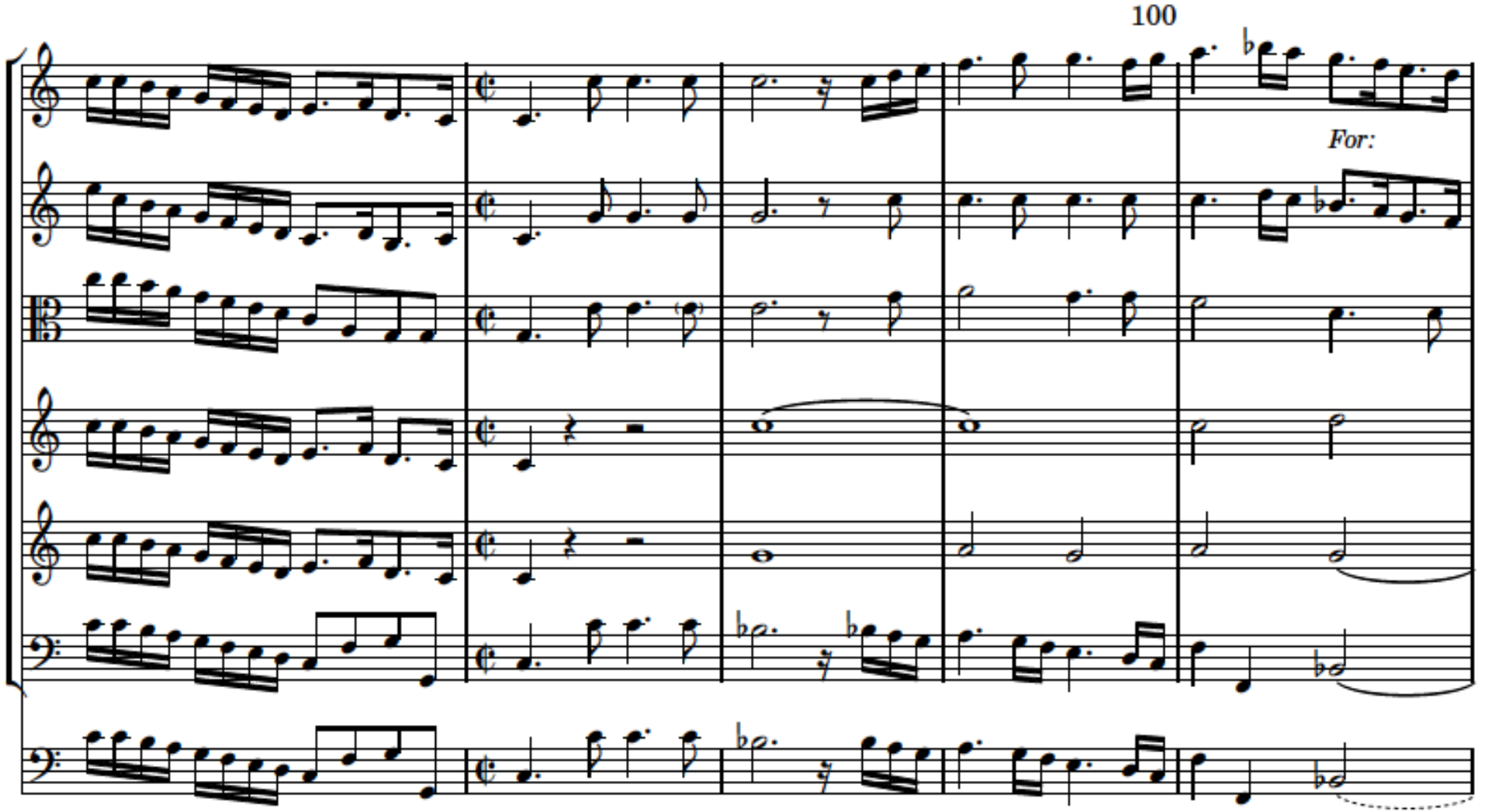


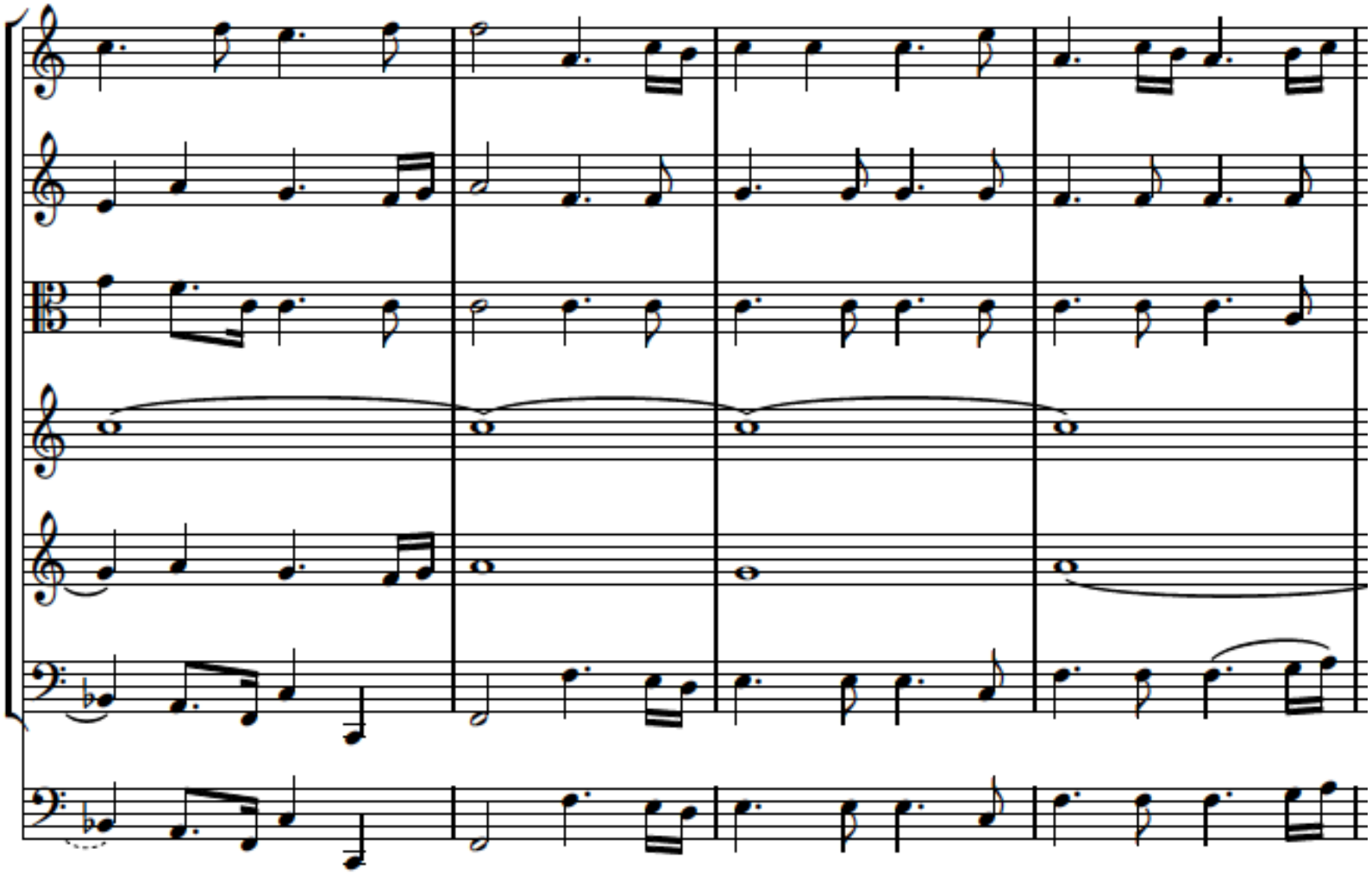


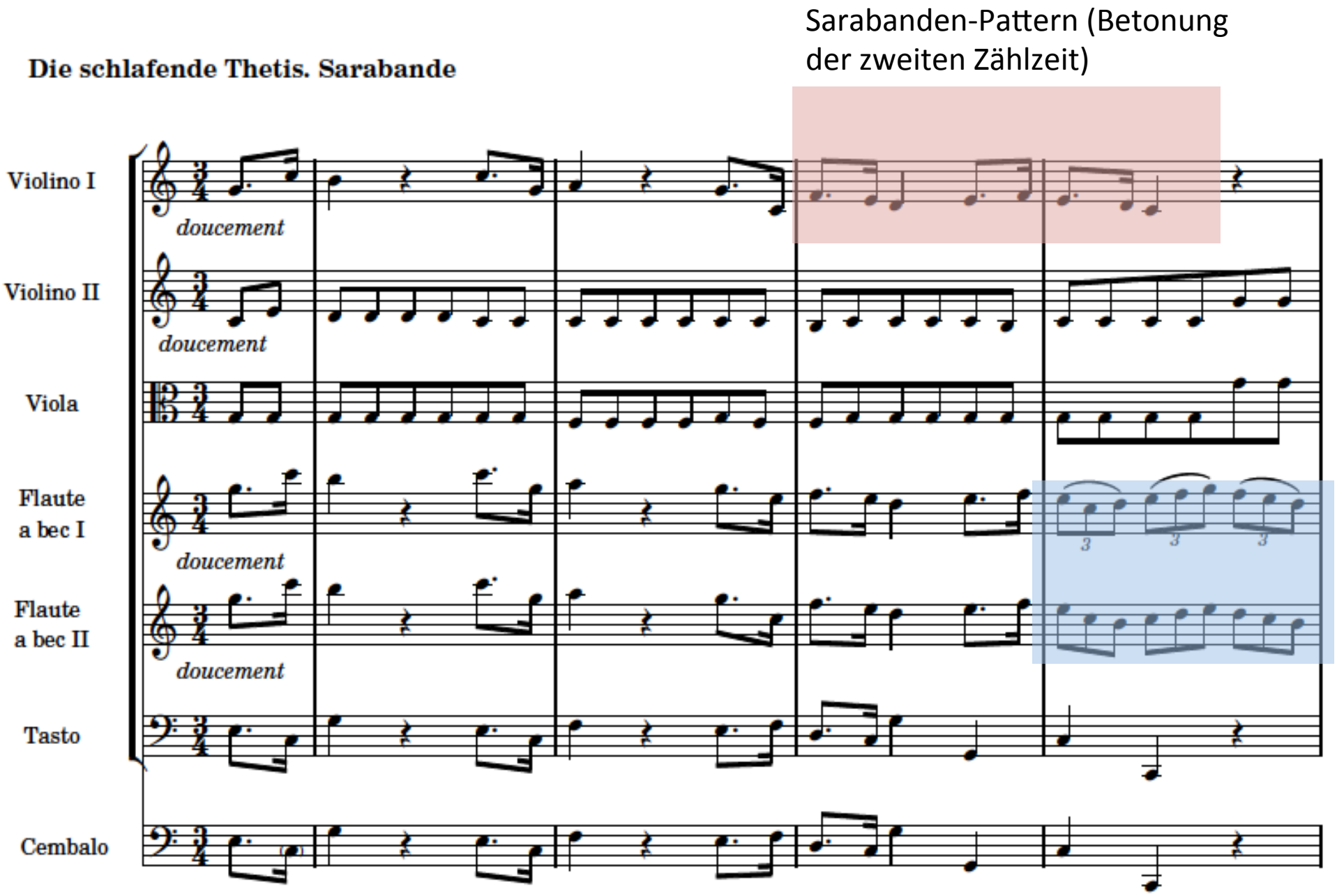
etc.

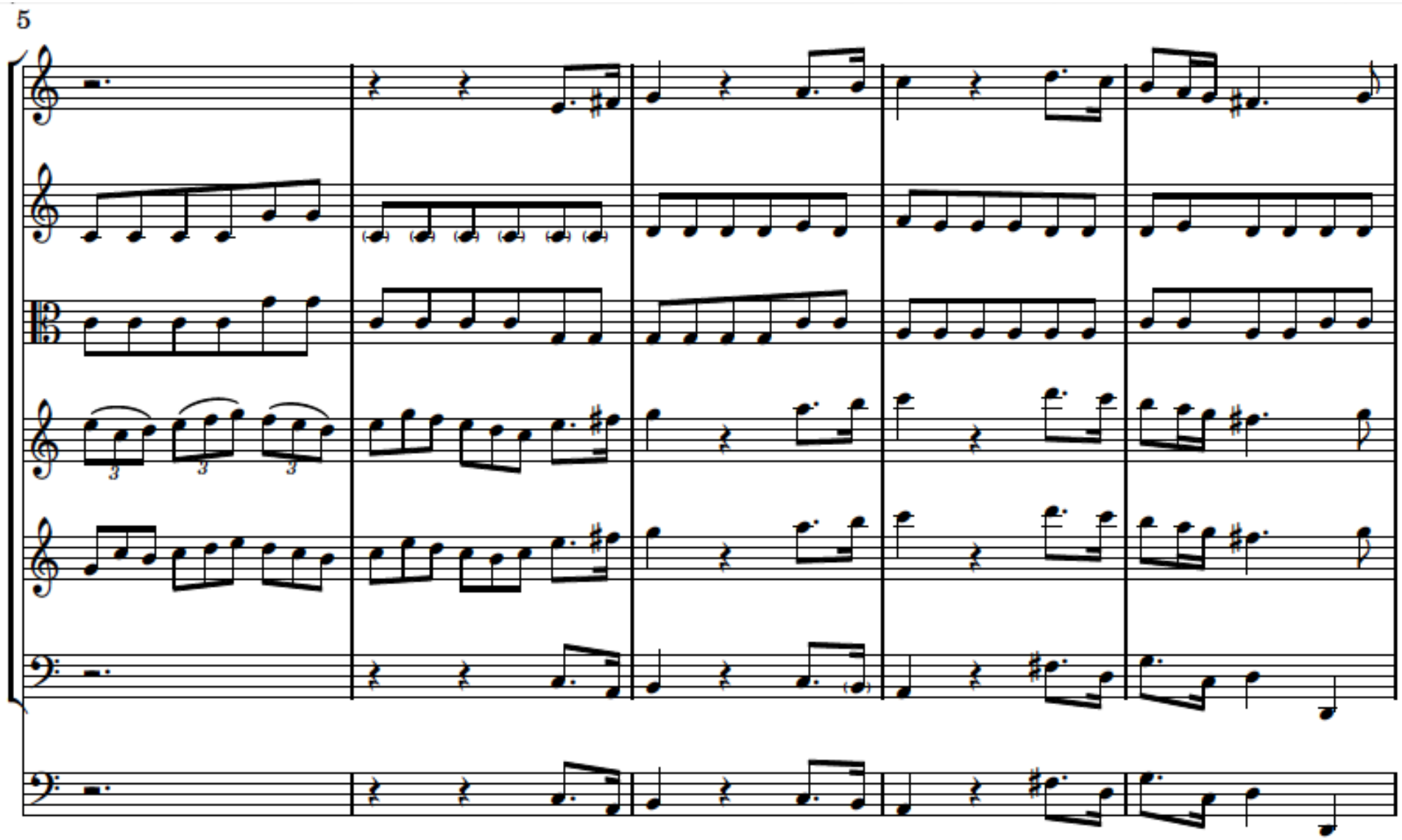

Soli
Tutti Unisono
Soli
Sequenz, Modulation
Tutti: TH
#
6
b5
#
b #
d-Moll
Soli: Sequenz
#
#
a-Moll
Soli
7
Tutti TH
6

KADENZ und direkte Rückführung in langsamen Teil



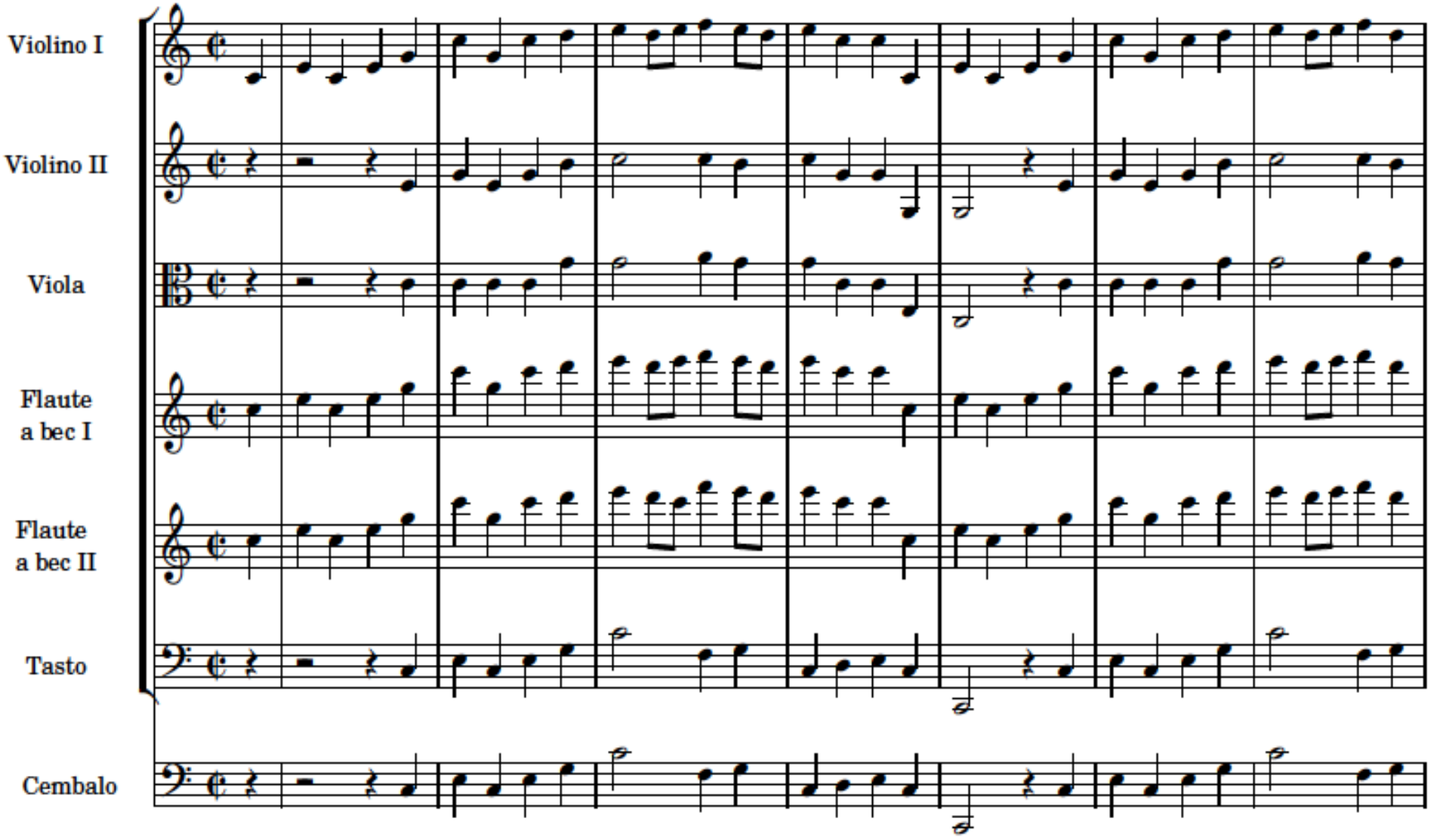



Die schlafende Thetis. Sarabande
Sarabanden-Pattern (Betonung der zweiten Zählzeit)
Violino I
Violino II
Viola
Flaute a bec I
Flaute a bec II
Tasto
Cembalo
doucement
eigene Instrumenten-gruppe


5

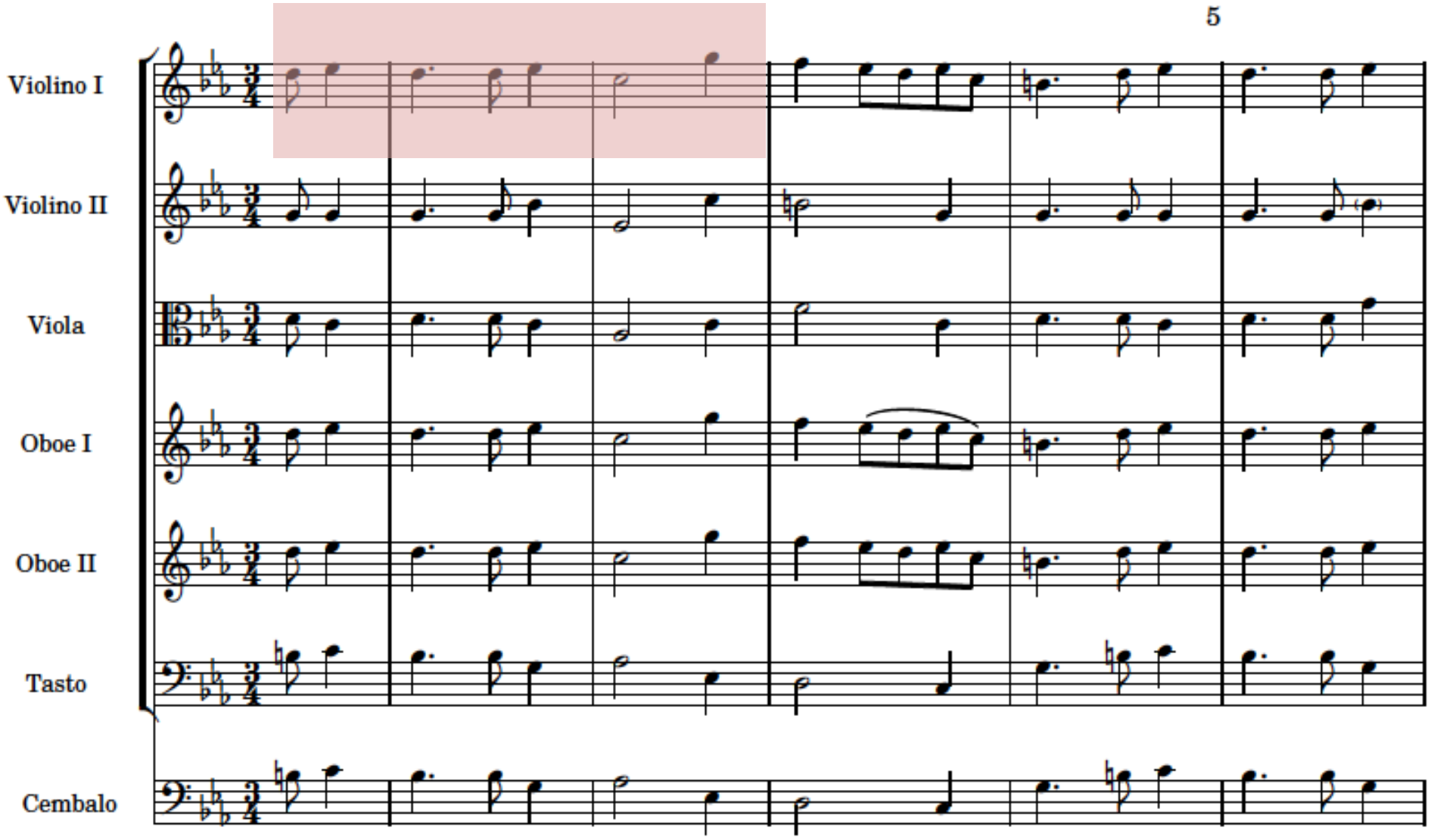
**Die erwachende Thetis. Bouree**





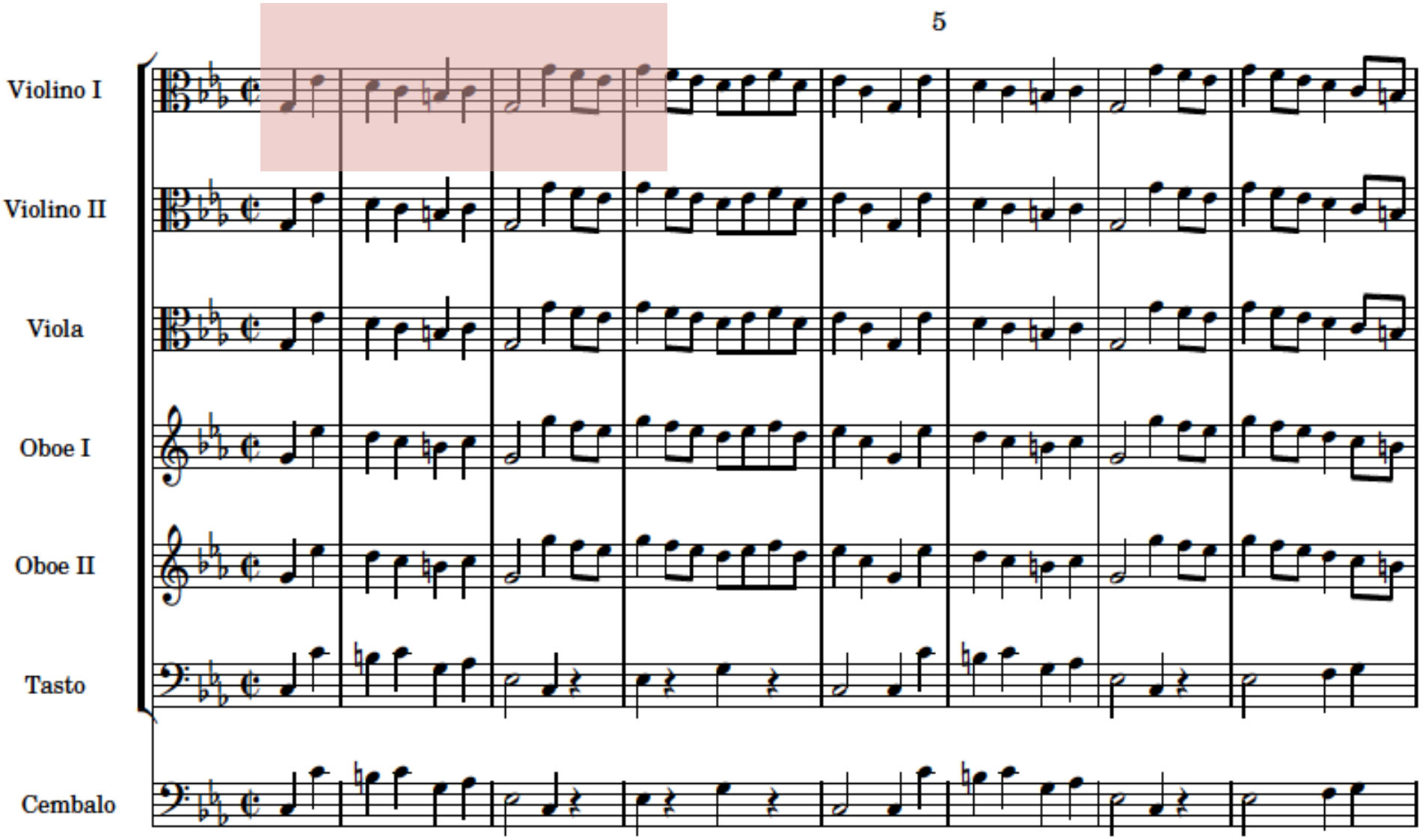
**Der verliebte Neptunus. Loure**

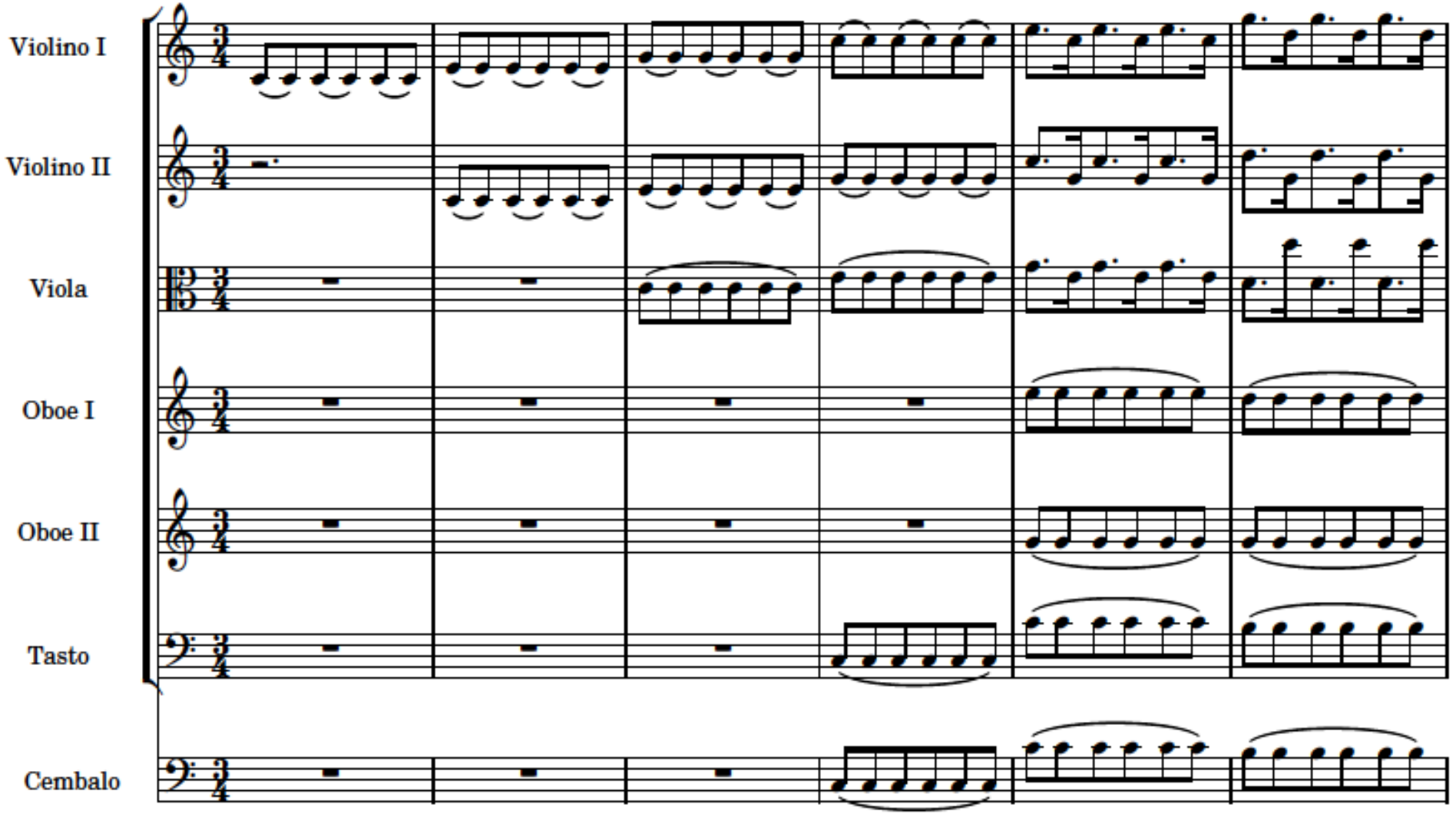




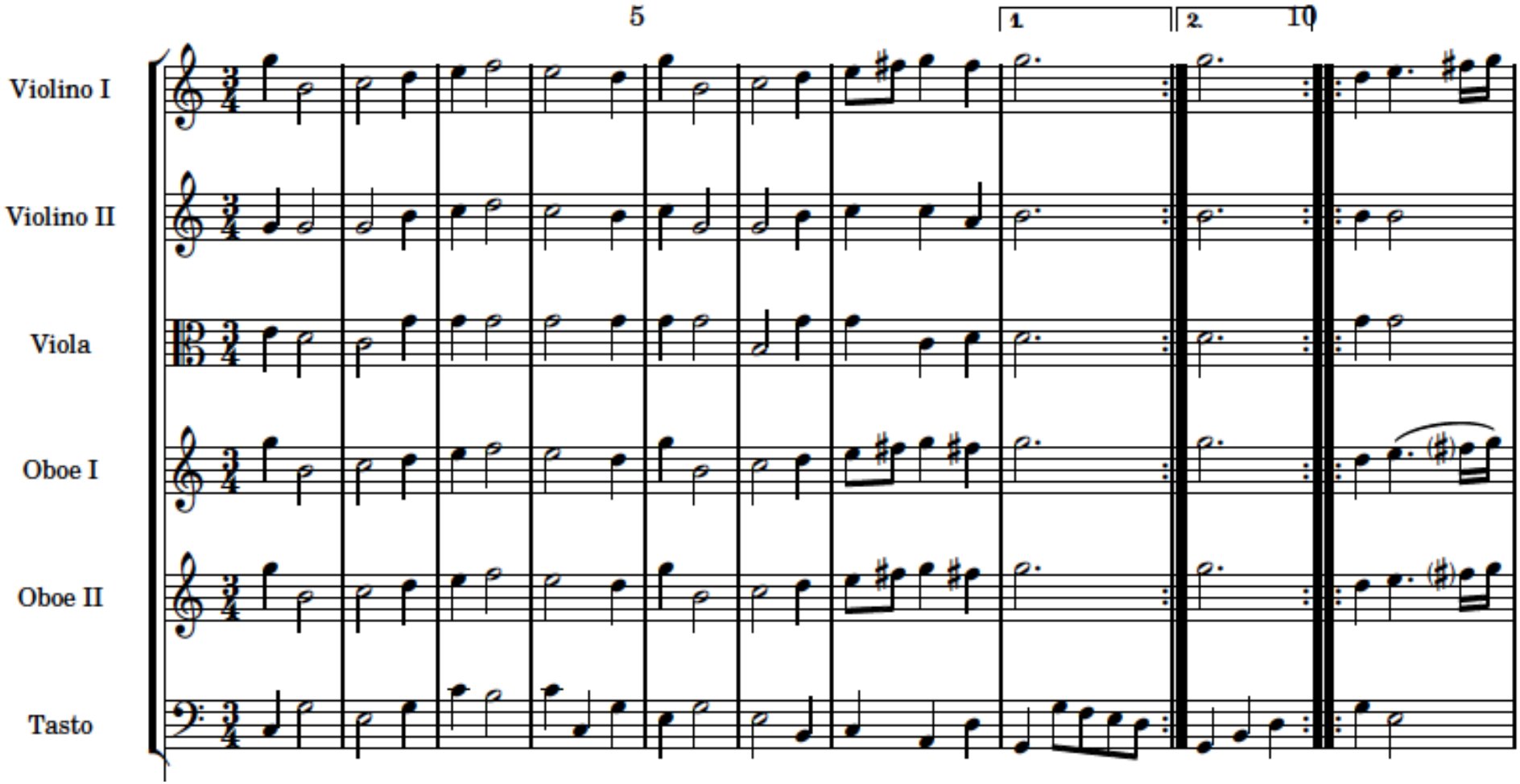
**Die gegen verliebte Amphidritte. Gavotte**






Violino I
Violino II
Viola
Oboe I
Oboe II
Tasto
Cembalo

**Der angenehme Zephir. Menuet** 3/4-Tanz, moderat, von frz. „menu pas“; hier rh. Besonderheit

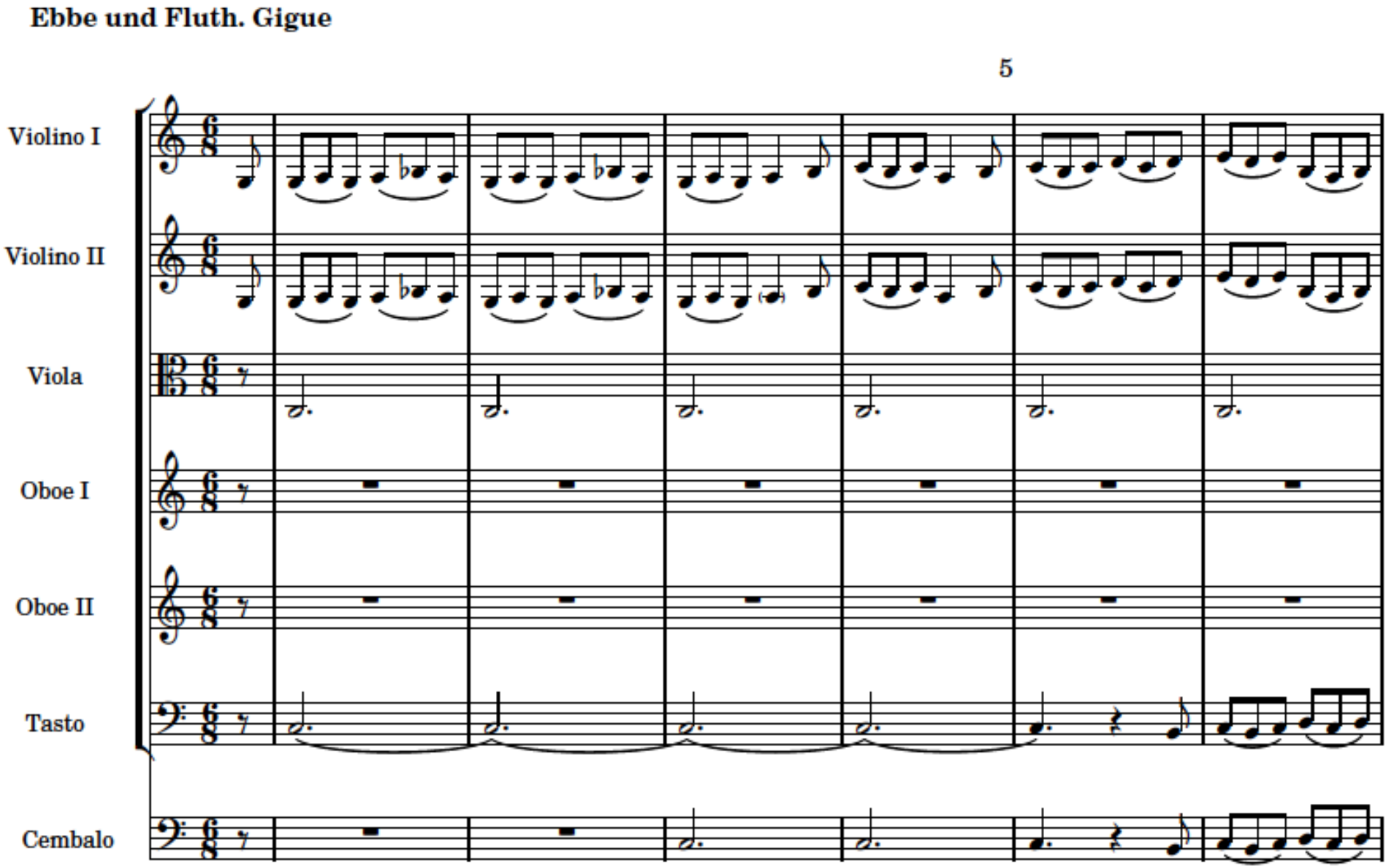


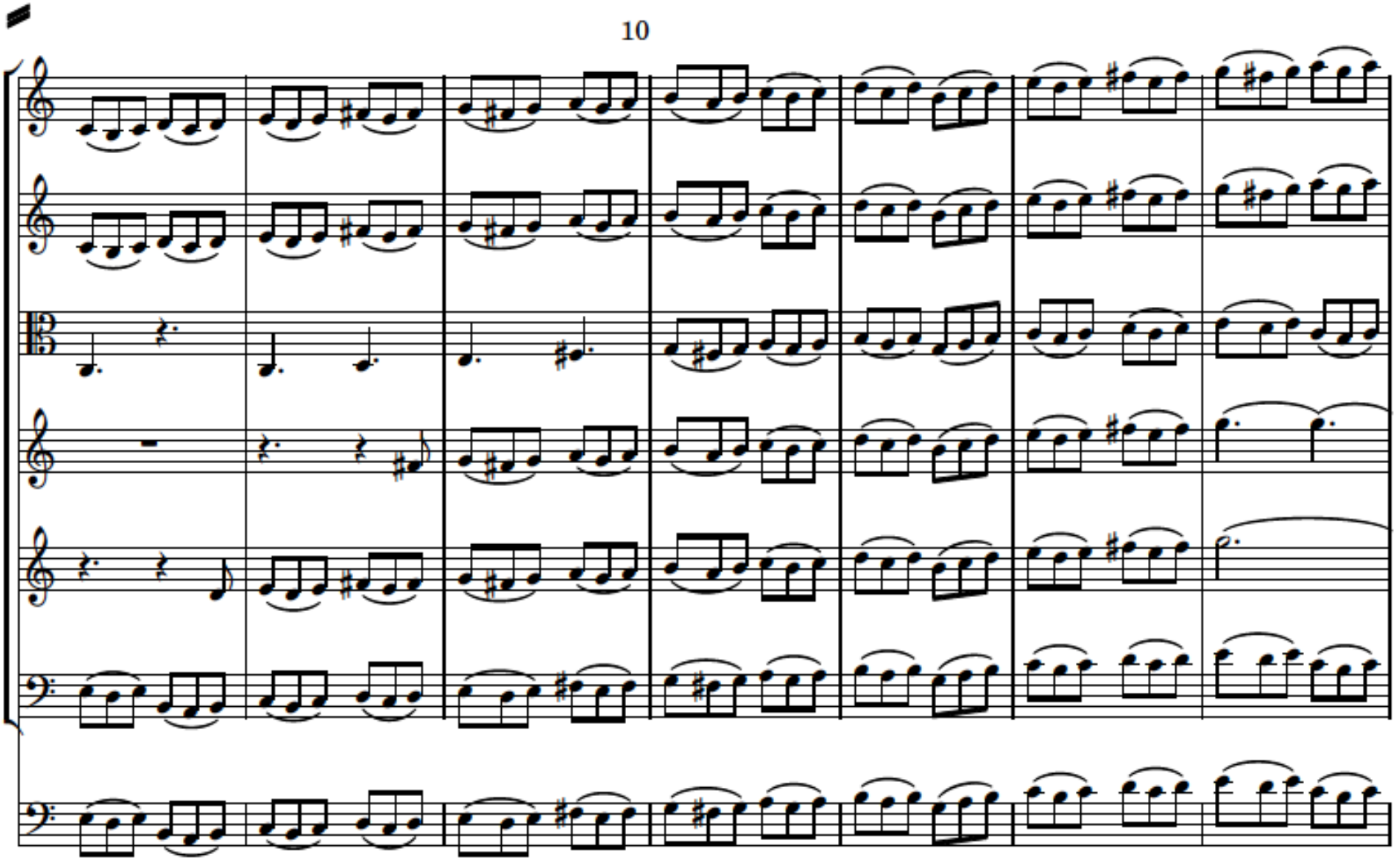

Zum Rhythmus vgl. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (1739), S. 169 (Von den Klangfüßen)

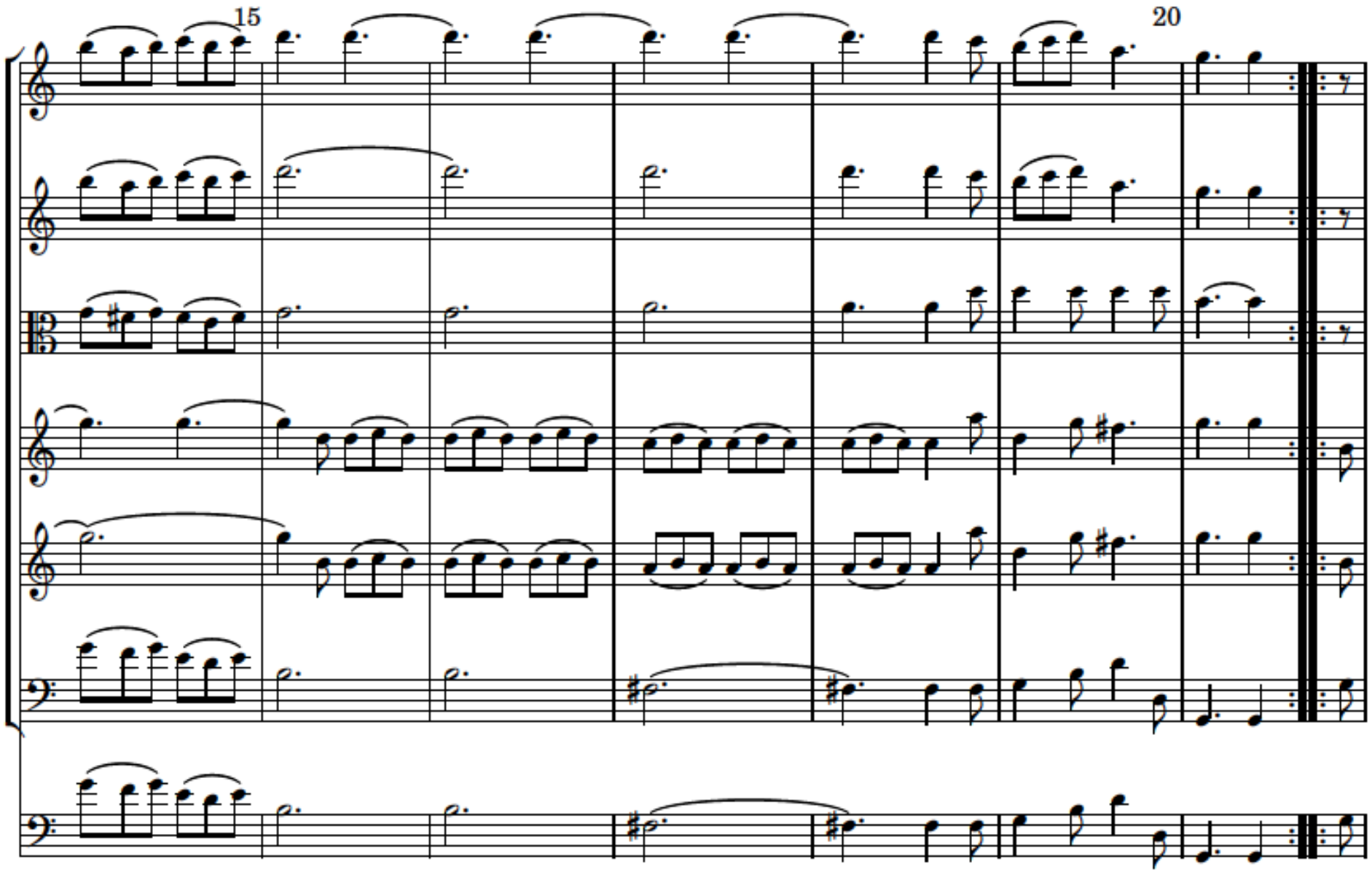
23) Antiſpaſtus, ∪ - - ∪.
Von σπάω, traho, und ἀντὶ, contra, weil die Sylben oder Klänge gleichſam gegen einander gezogen werden: deren erſte und letzte kurtz, die mittlern aber lang ſind.

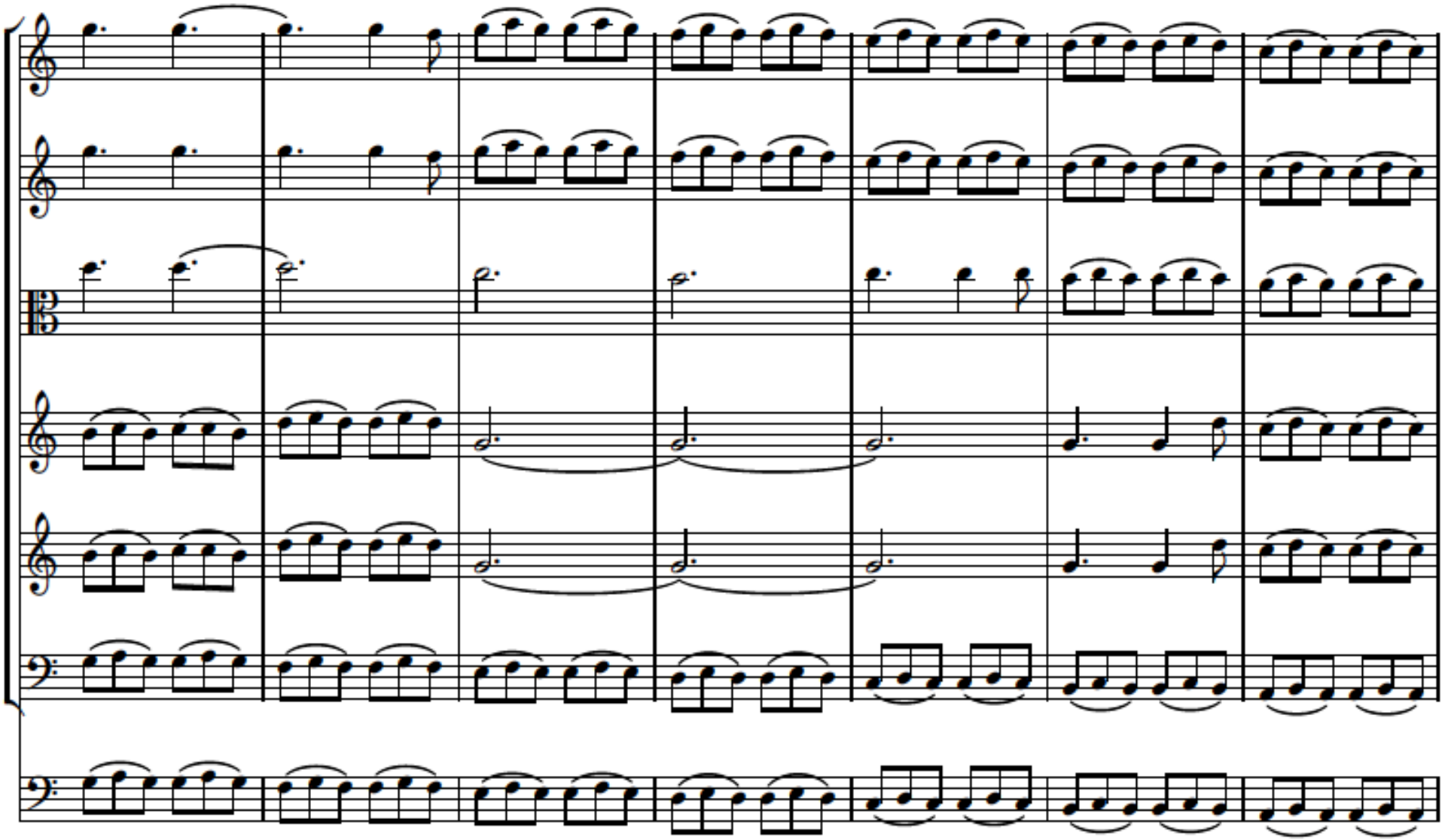


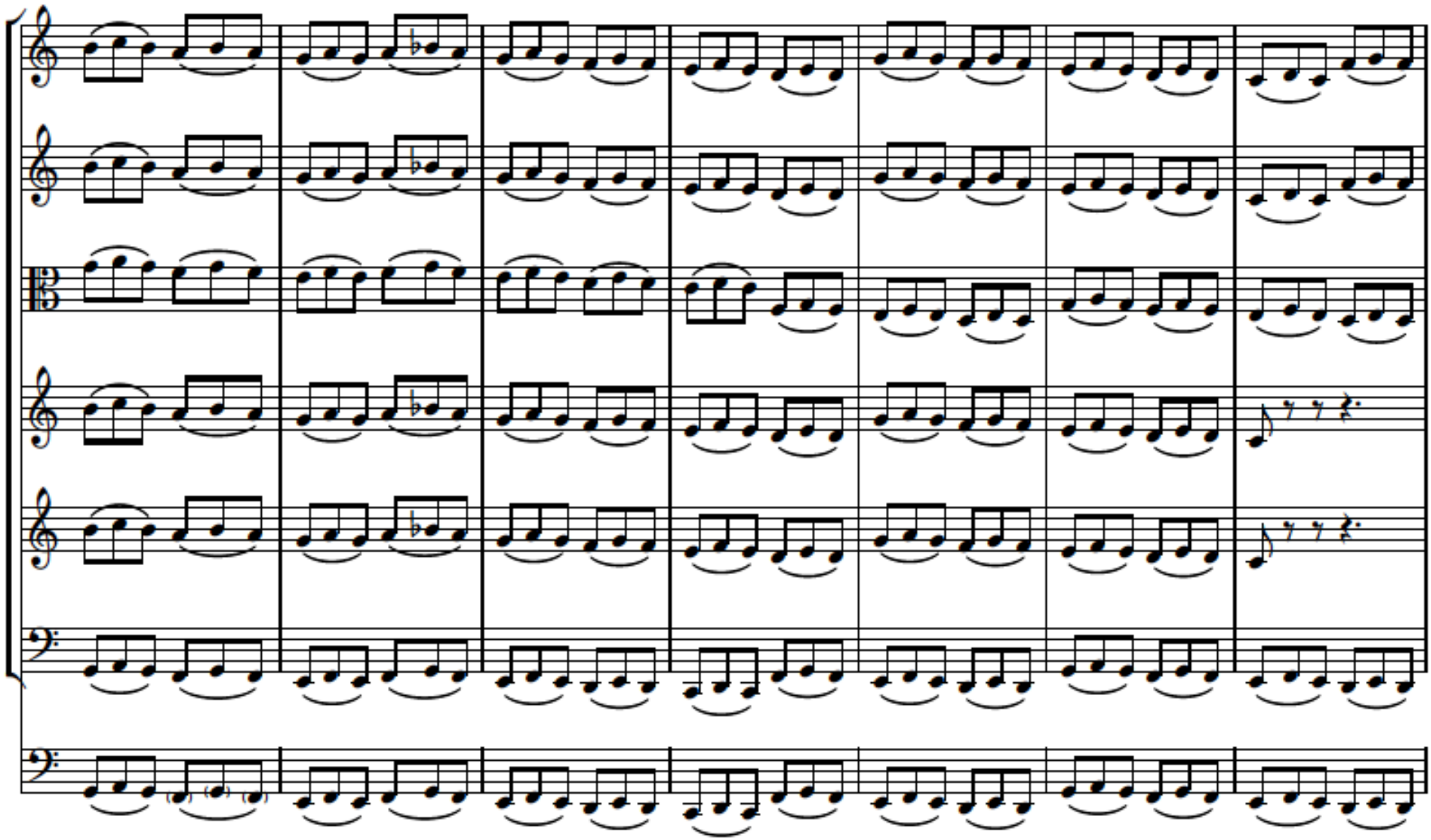
Gigue: Lebhafter Tanz, meist im 6/8-Takt; oft am Ende von Suiten

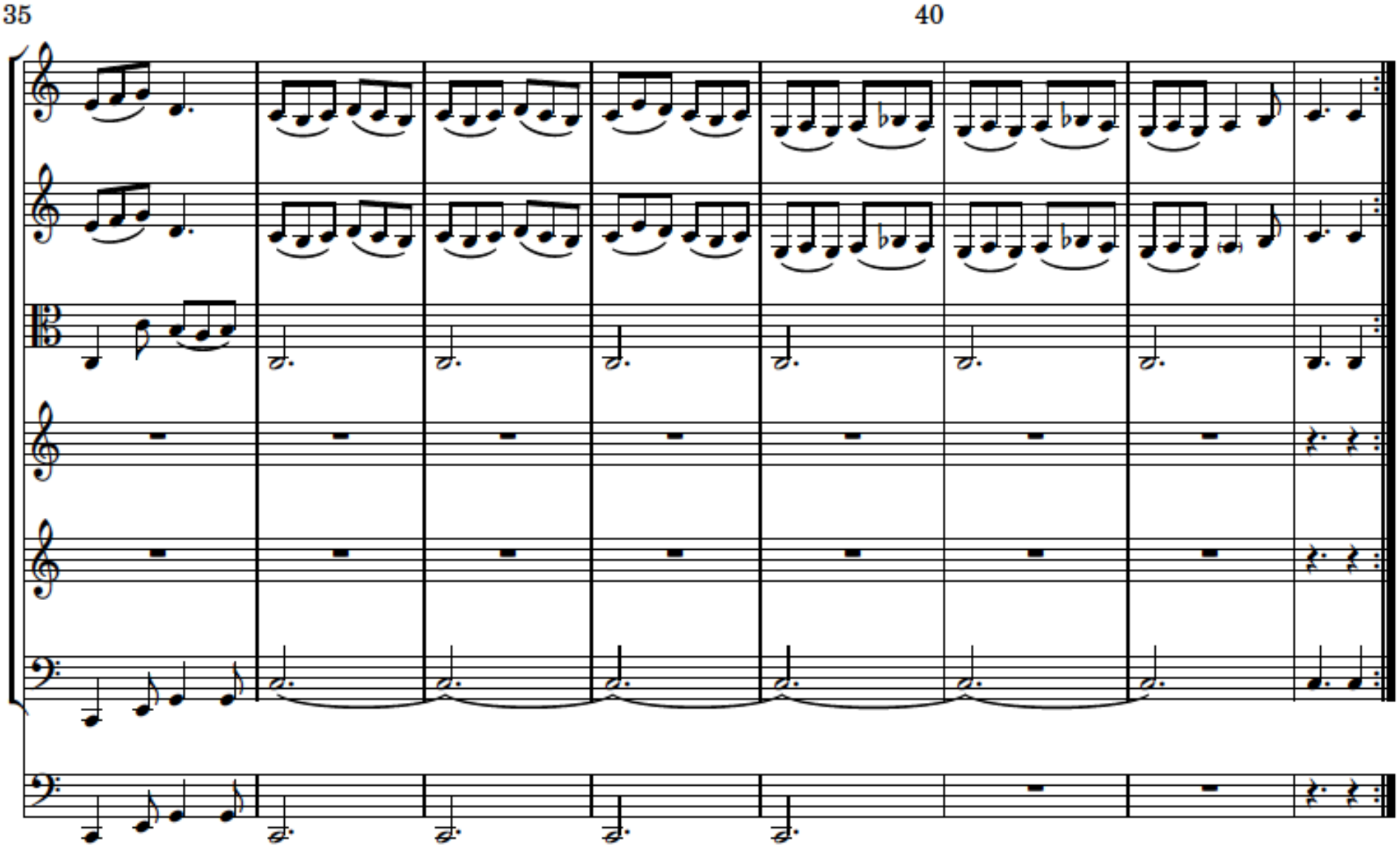





15
20

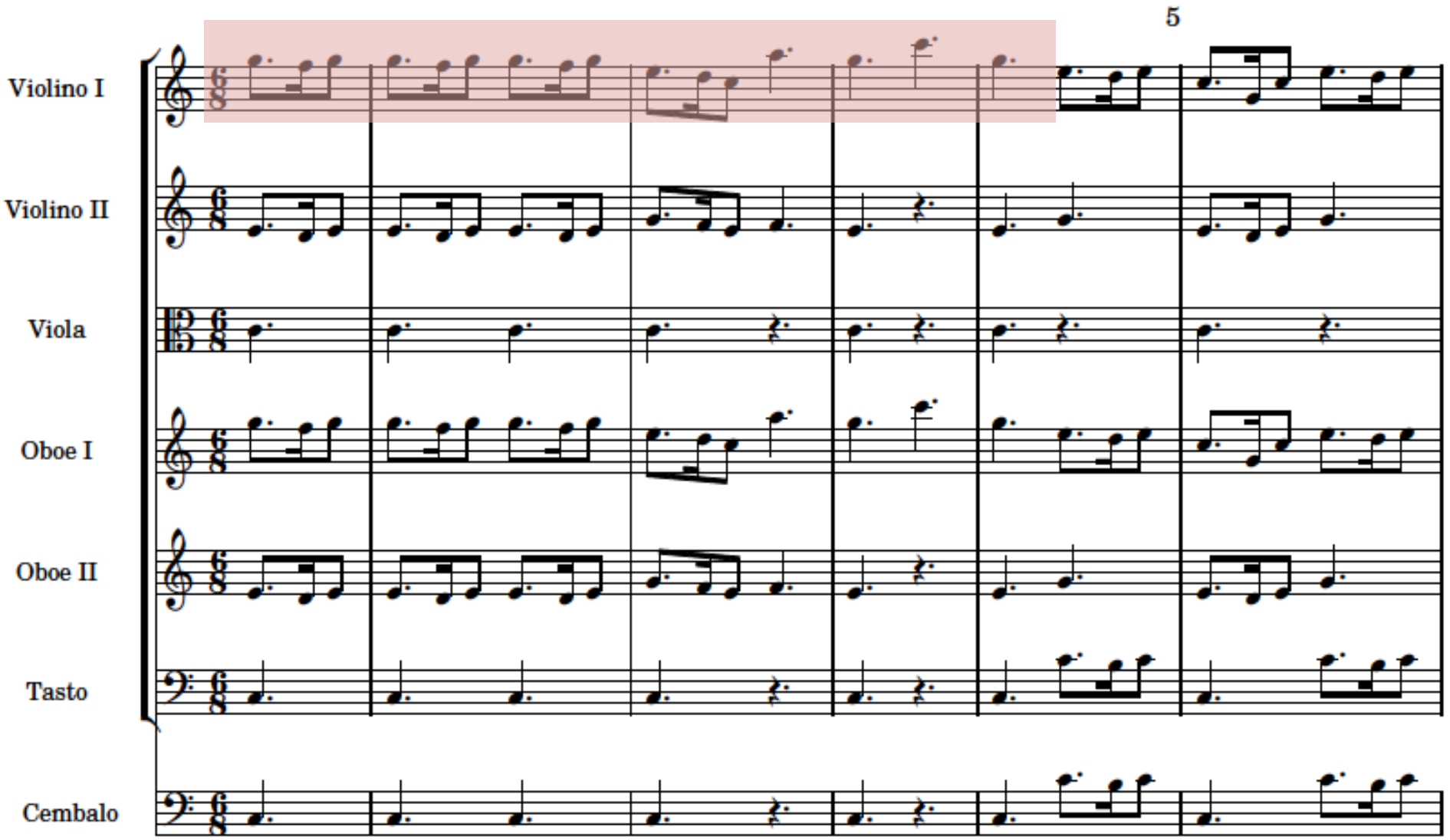


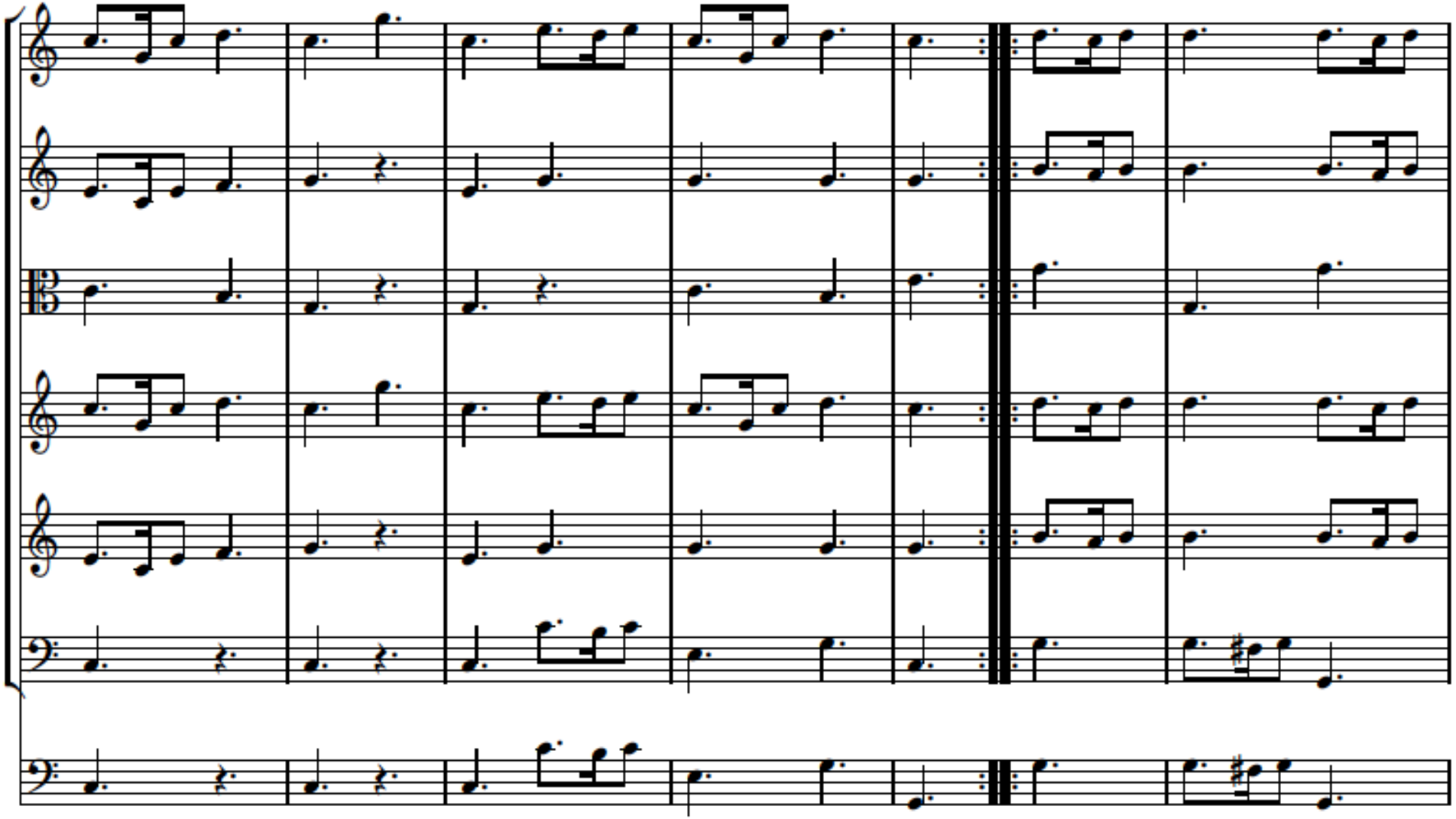



35
40

Der **Canario** (ital.) oder **Canarie** (franz.) ein bewegter Tanz im 3/8- oder 6/8-Takt, der sich durch zahlreiche Sprünge auszeichnet. Im 16. und 17. Jahrhundert v. a. in Italien verbreitet. Er soll sich ursprünglich in Spanien entwickelt haben und aus einem Volkstanz der Ureinwohner der kanarischen Inseln hervorgegangen sein.

**Die lustigen Bootsleute. Canaries**





# Fantasie



Carl Philipp Emanuel Bach
*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1752

Theoretischer Status:
Reflexion über die Rolle des Musikers
(Subsystem)
Geschmack
Manieren
Fertigkeit

Tendenz der Musiktheorie ab
Mitte des 18. Jh. zu Subsystemen:
Indiz eines Prozesses der
Ausdifferenzierung

Quantz: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere
zu spielen (1752)
Marpurg: Abhandlung von der Fuge (1753)
J. F. Agricola: Anleitung zur Singkunst (1757)

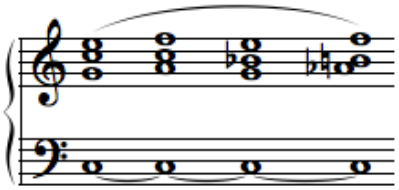


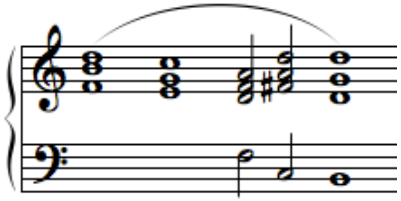
Carl Philipp Emanuel Bach
*Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, Berlin 1752, S 122 f.

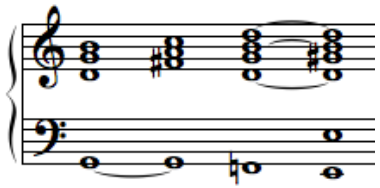
Indem der Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affeckten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestallt am besten zur Mit=Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an.
Dieses geschieht ebenfals bey heftigen, lustigen, und andern Arten von Gedancken, wo er sich alsdenn in diese Affeckten setzet. Kaum, daß er den einen stillt, so erregt er einen andern, folglich wechselt er beständig mit Leidenschaften ab. Diese Schuldigkeit beobachtet er überhaupt bey Stücken, welche ausdrückend gesetzt sind, sie mögen von ihm selbst oder von jemand anders herrühren; im letzten Fall muß er dieselbe Leidenschaften bey sich empfinden, welche der Urheber des fremden Stückes bey dessen Verfertigung hatte. Besonders aber kan der Clavieriste vorzüglich auf allerley Art sich der Gemüther seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern. Daß alles dieses ohne die geringsten Gebehrden abgehen könne, wird derjenige bloß leugnen, welcher durch seine Unempfindlichkeit genöthigt ist, wie ein geschnitztes Bild vor dem Instrumente zu sitzen.

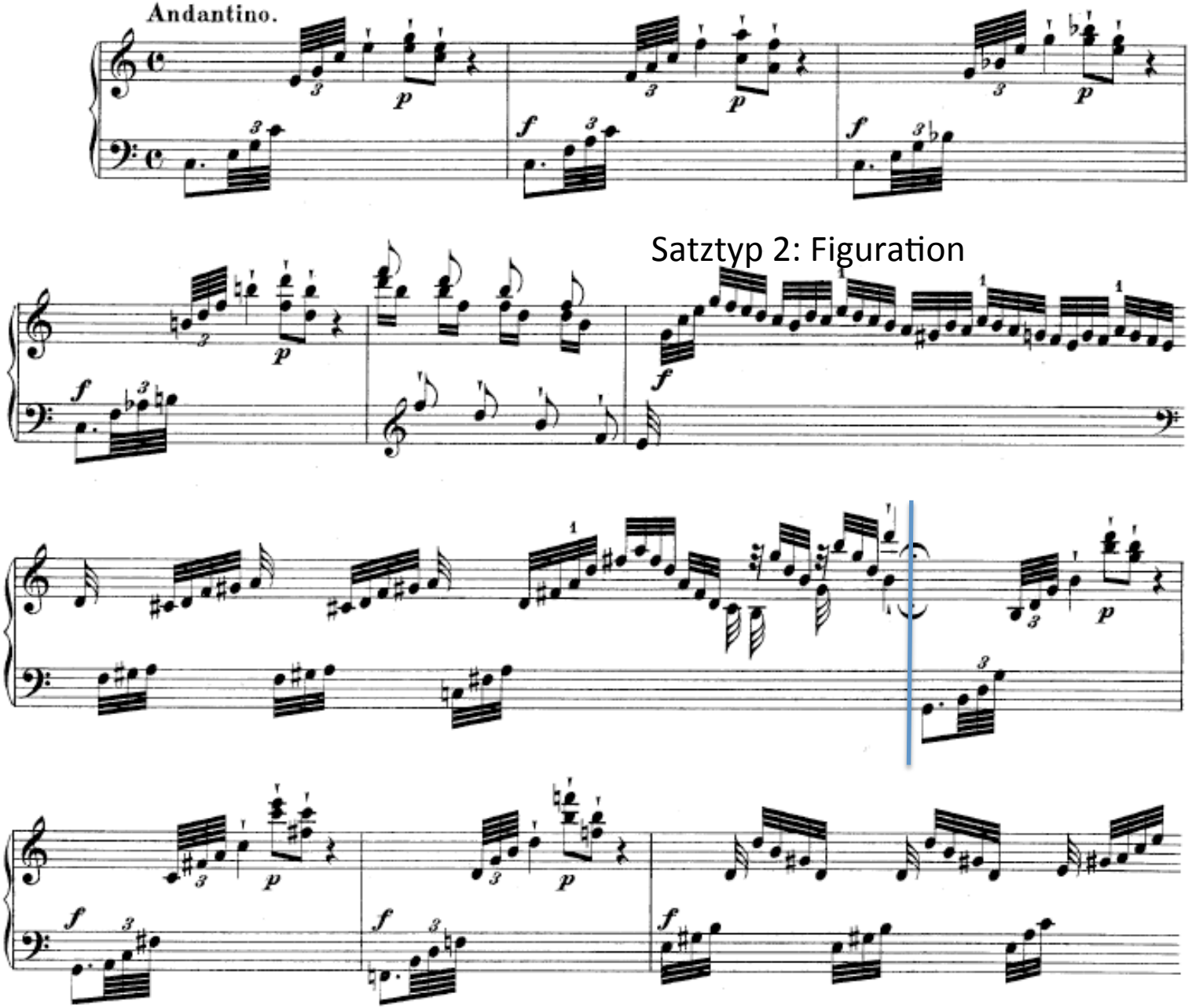
**C. P. E. Bach**, Clavier-Sonaten und Freye Fantasien nebst einigen Rondos fürs Fortepiano für Kenner und Liebhaber, Sammlung 5 Wq 1758 (1785), Fantasie C

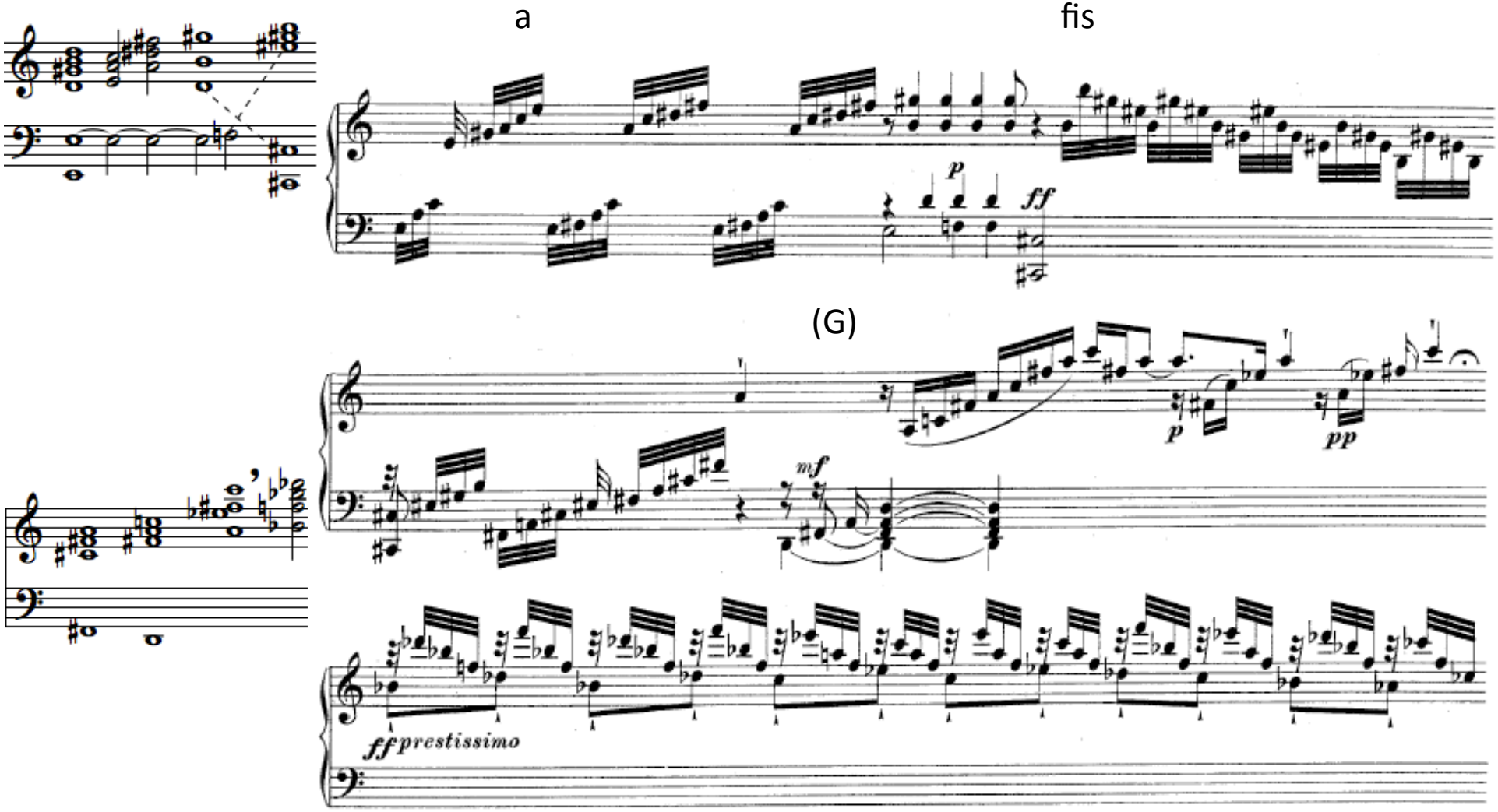
Satztyp 1 (präludienartiger Beginn)





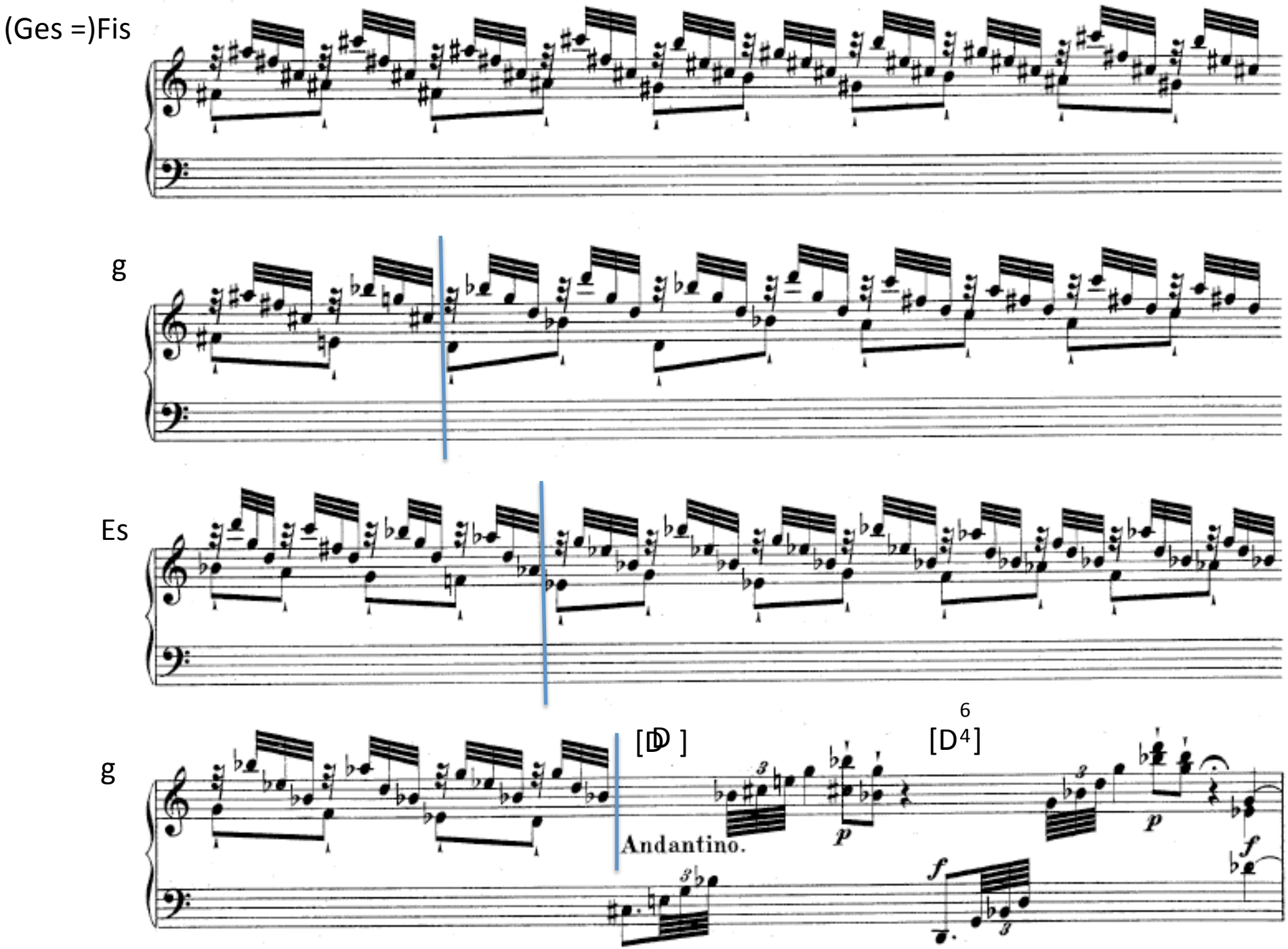







b

Satztyp 3: toccatenartige Figur


(Ges =)Fis
g
Es
g
[D D ]
[D 6 4]
Andantino.
p
f

as

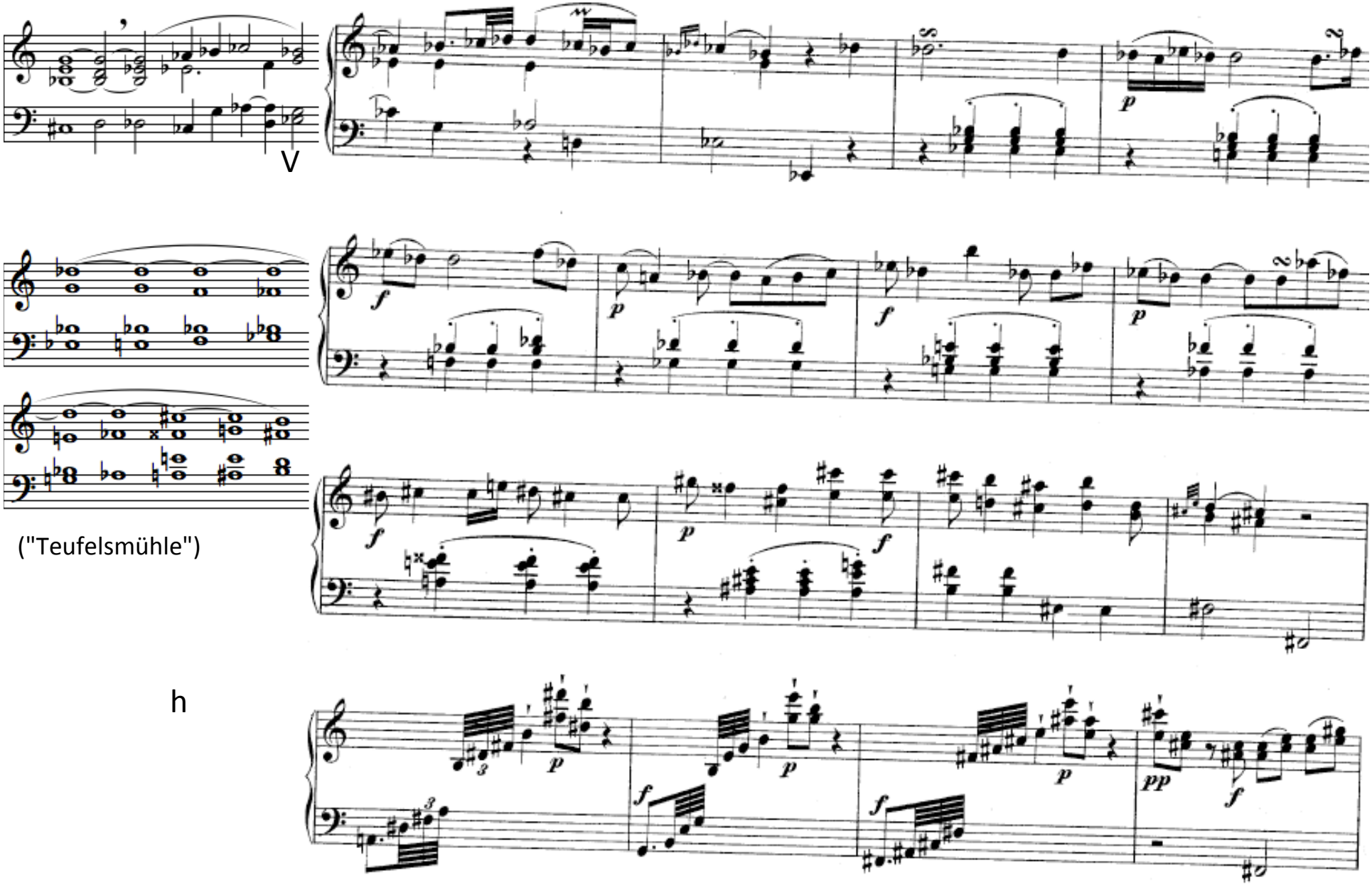
Satztyp 4: Arioso

chromat. steigender Bass

V

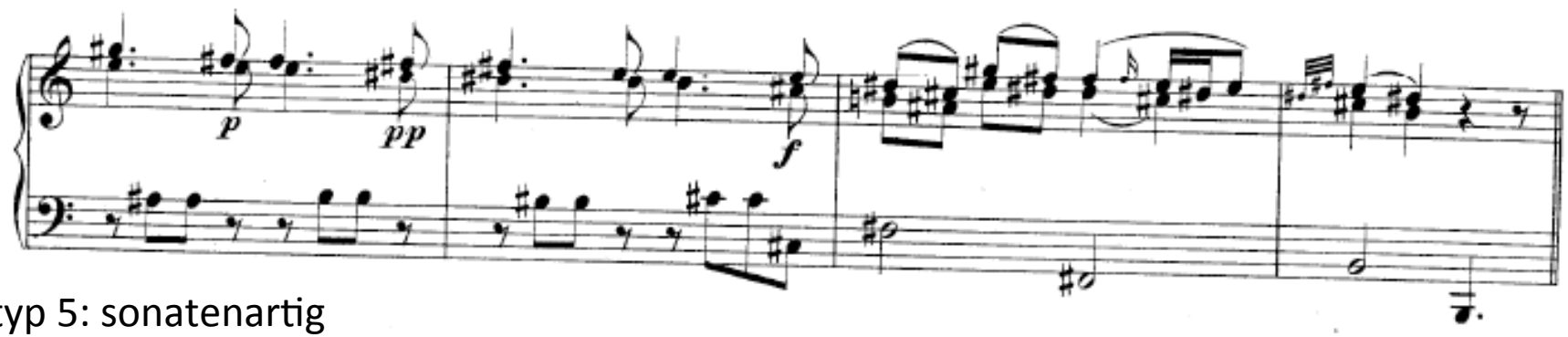
("Teufelsmühle")

h



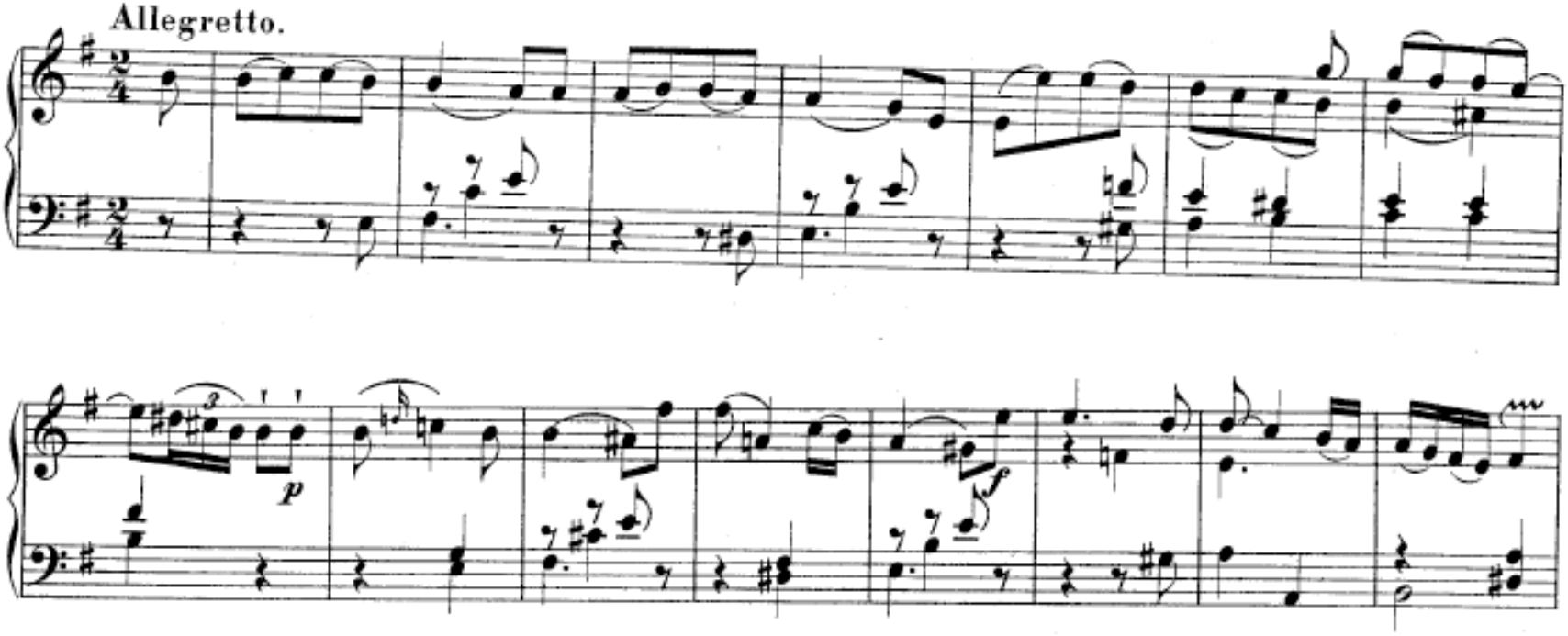
= V

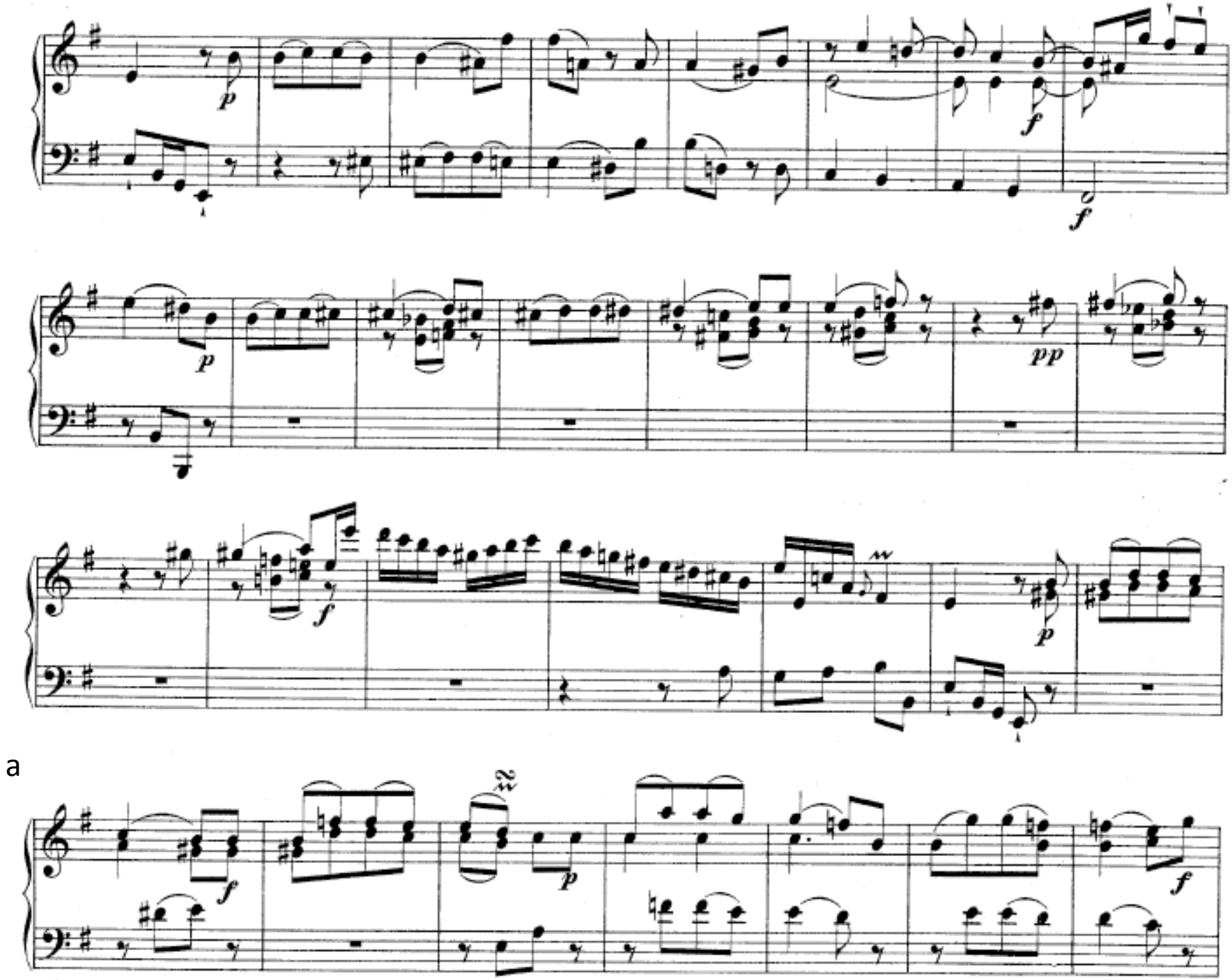
H



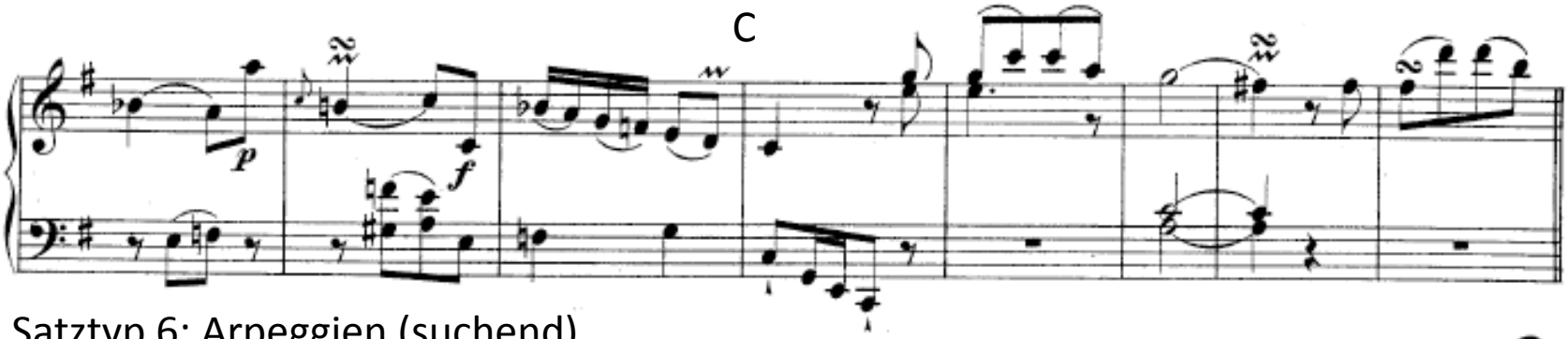

Satztyp 5: sonatenartig

e

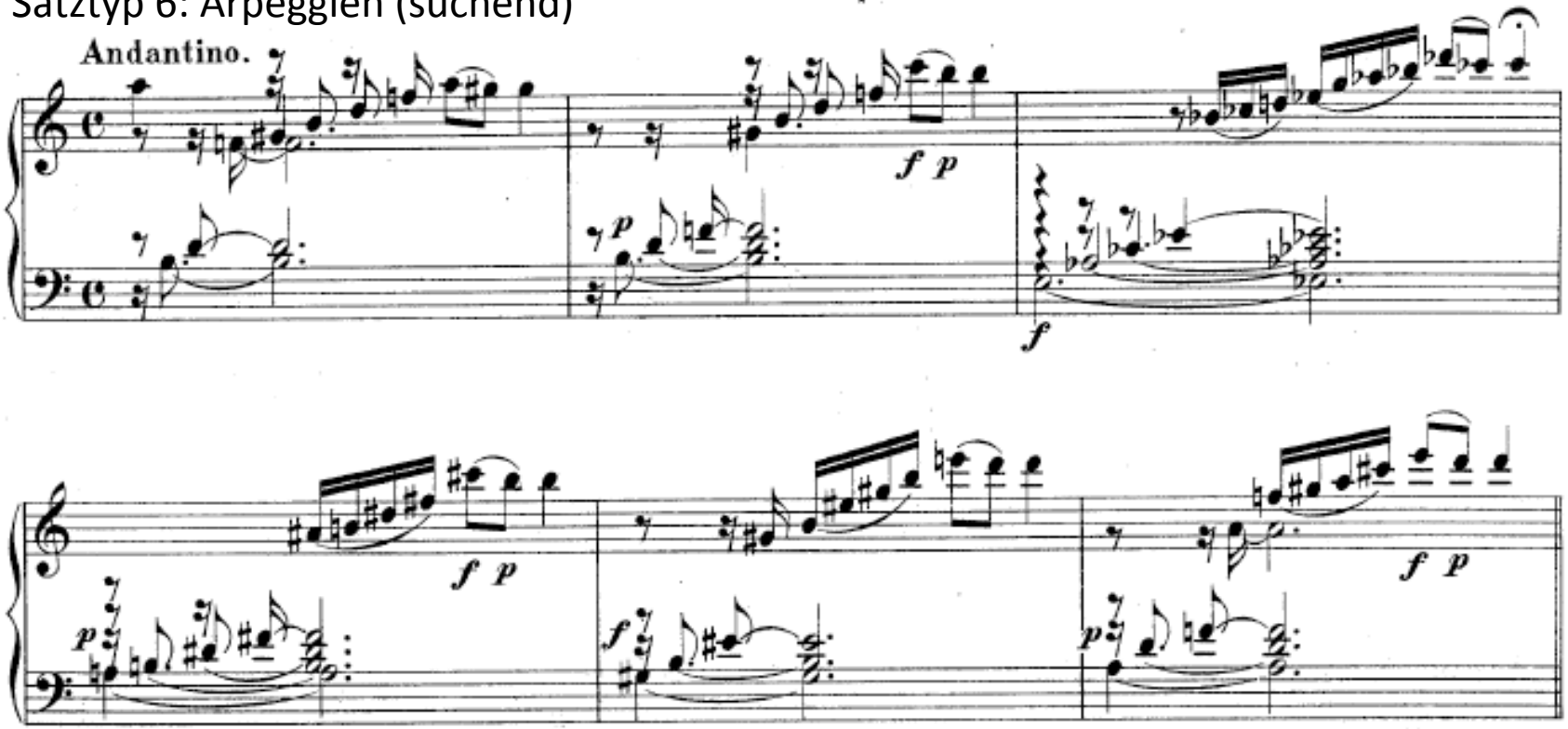



a

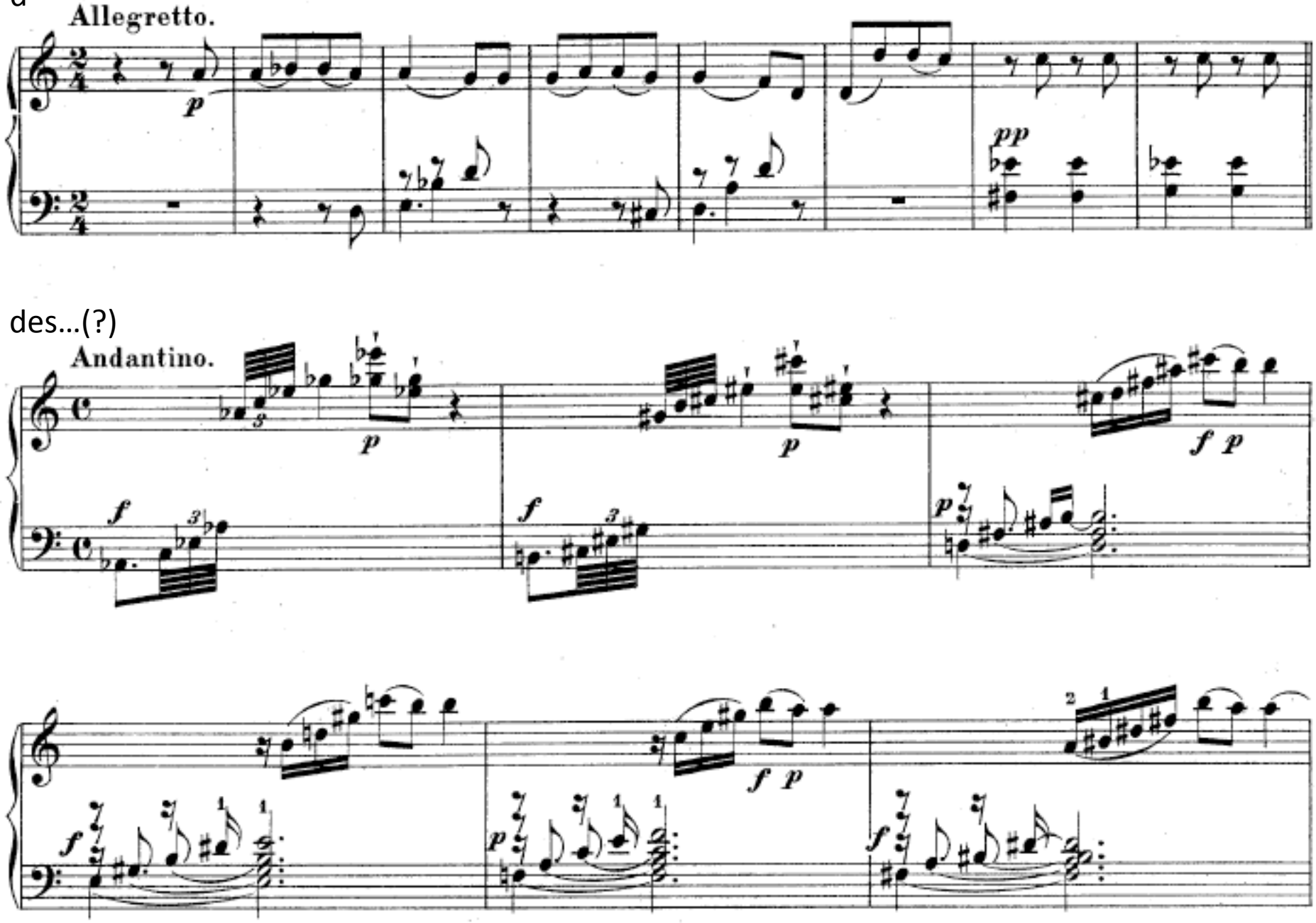
C



Satztyp 6: Arpeggien (suchend)

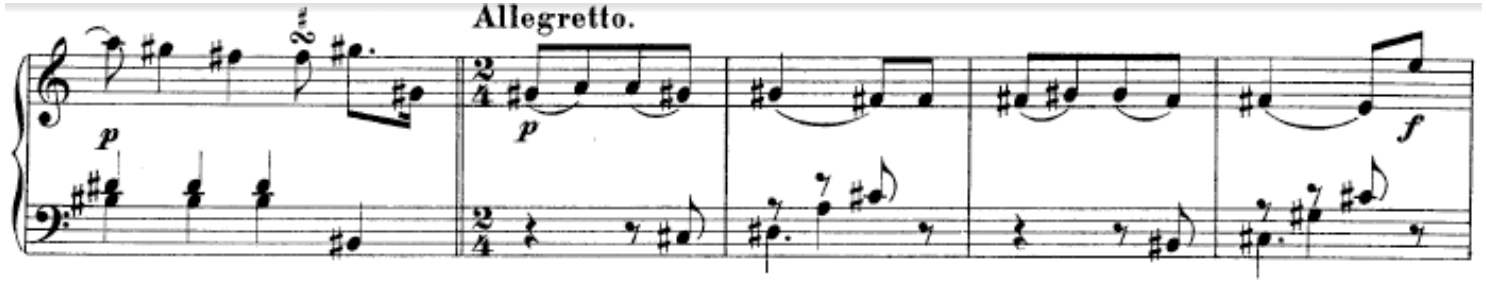


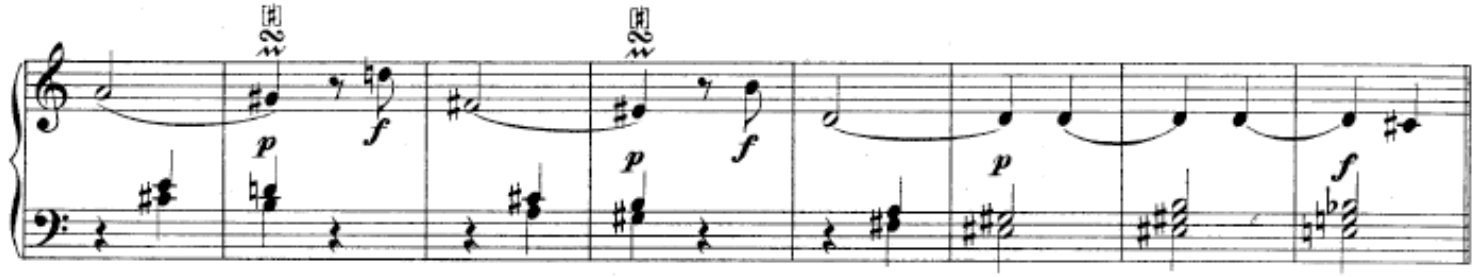
d



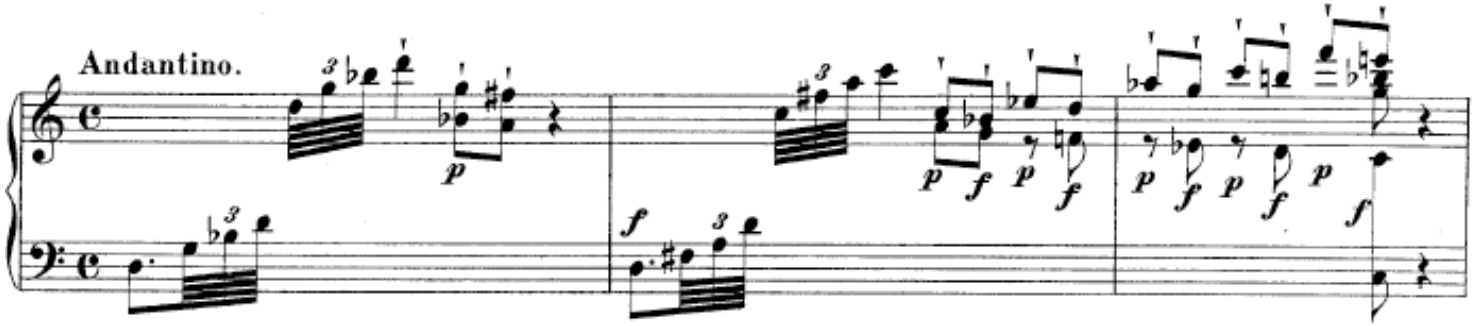

des…(?)

cis

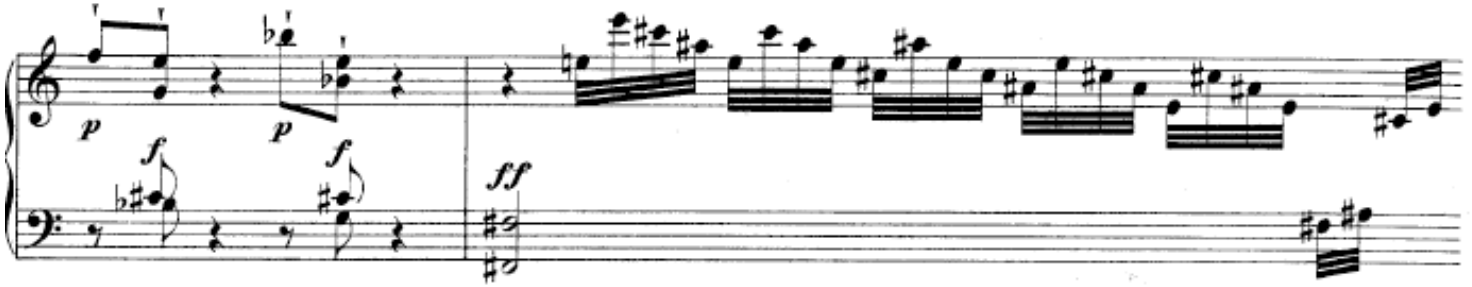


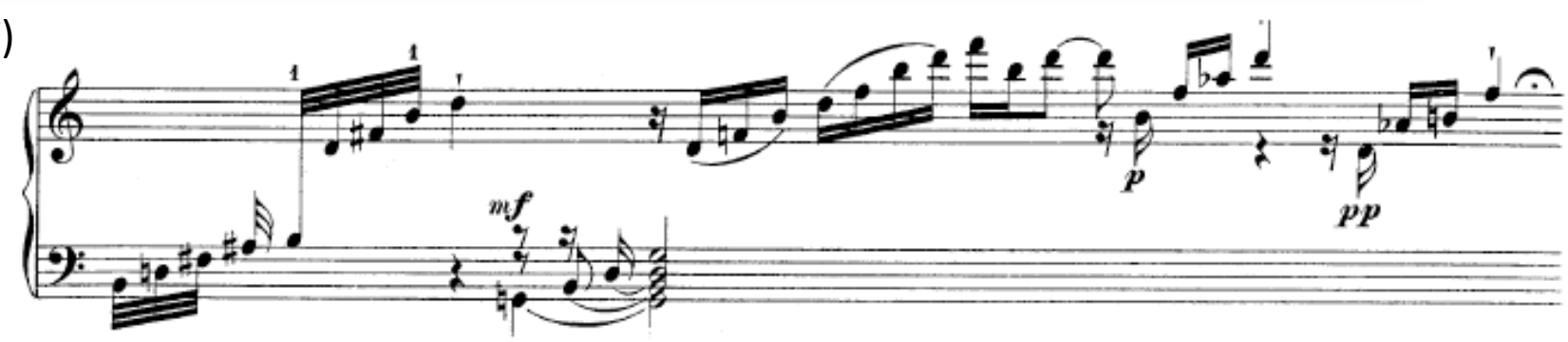
g…



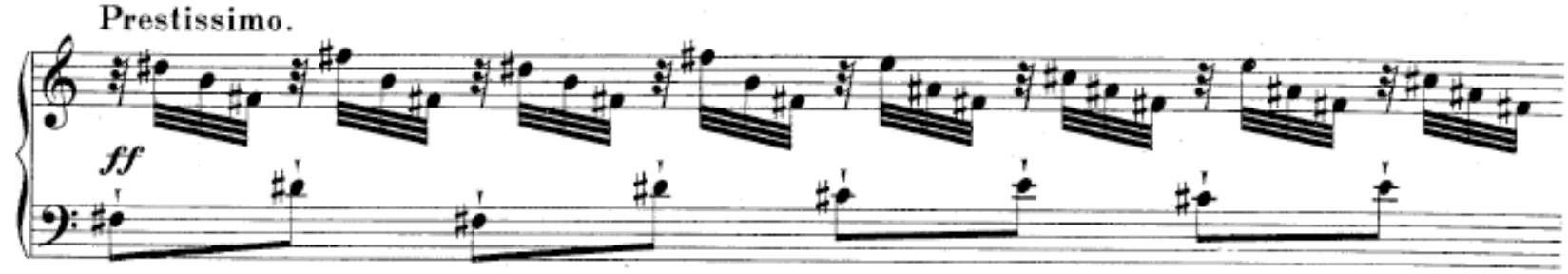

h (V)



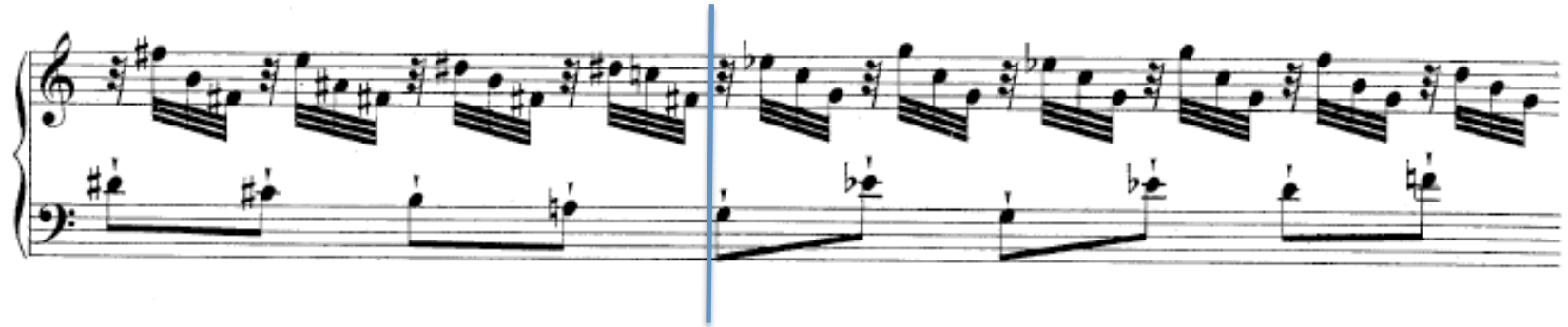
h / C (V)



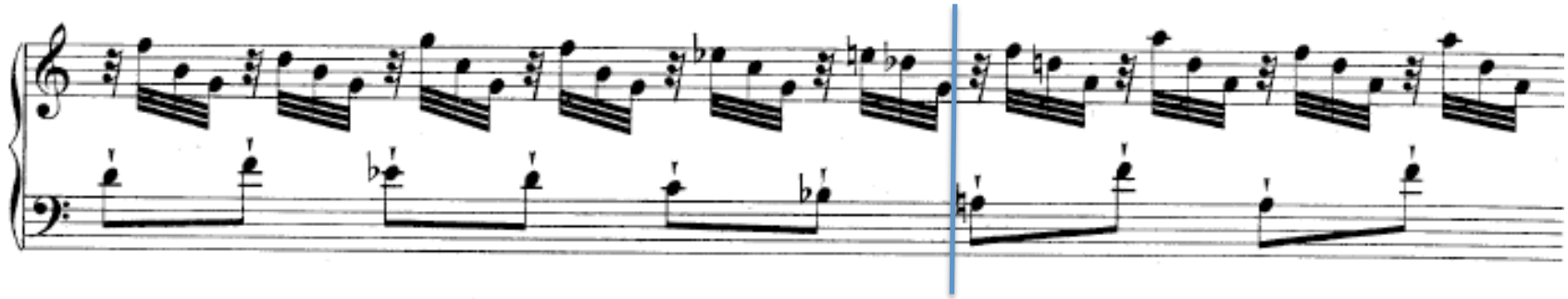

H



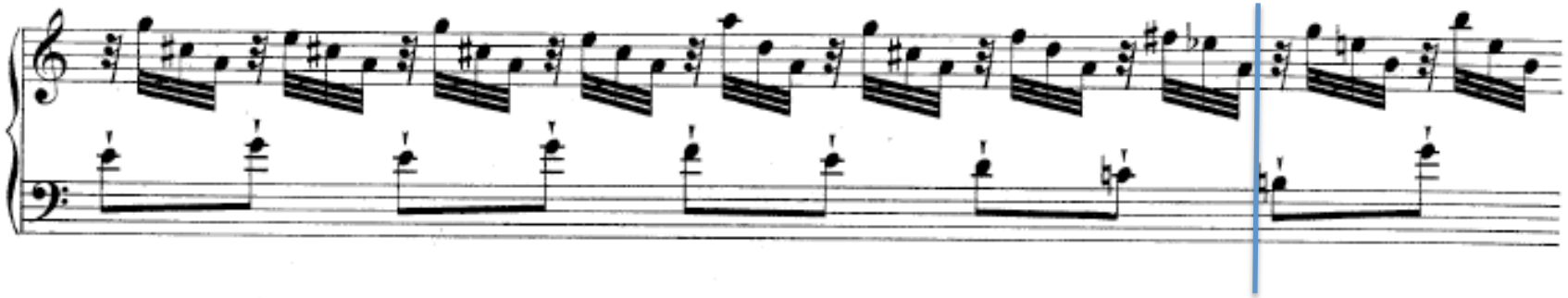

c

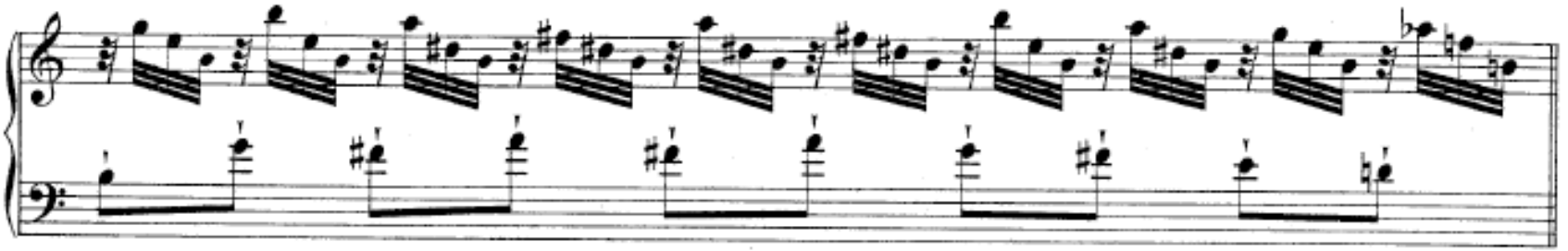


d

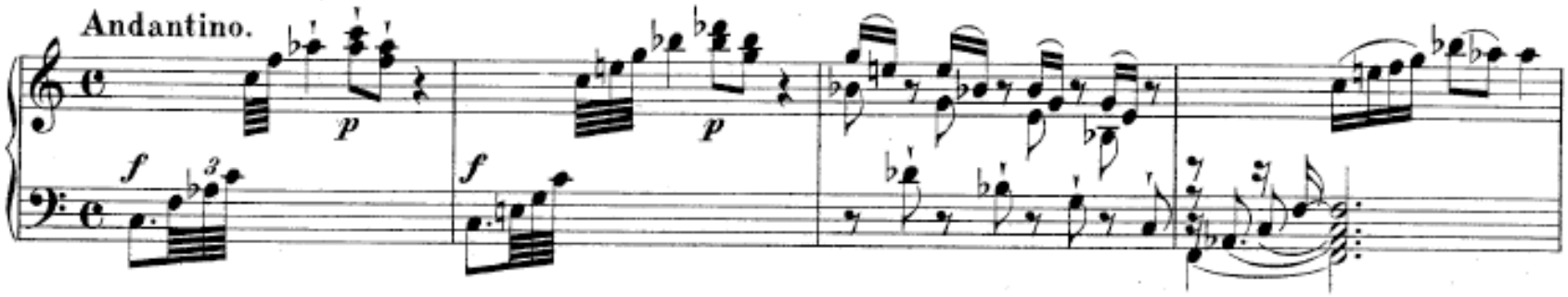


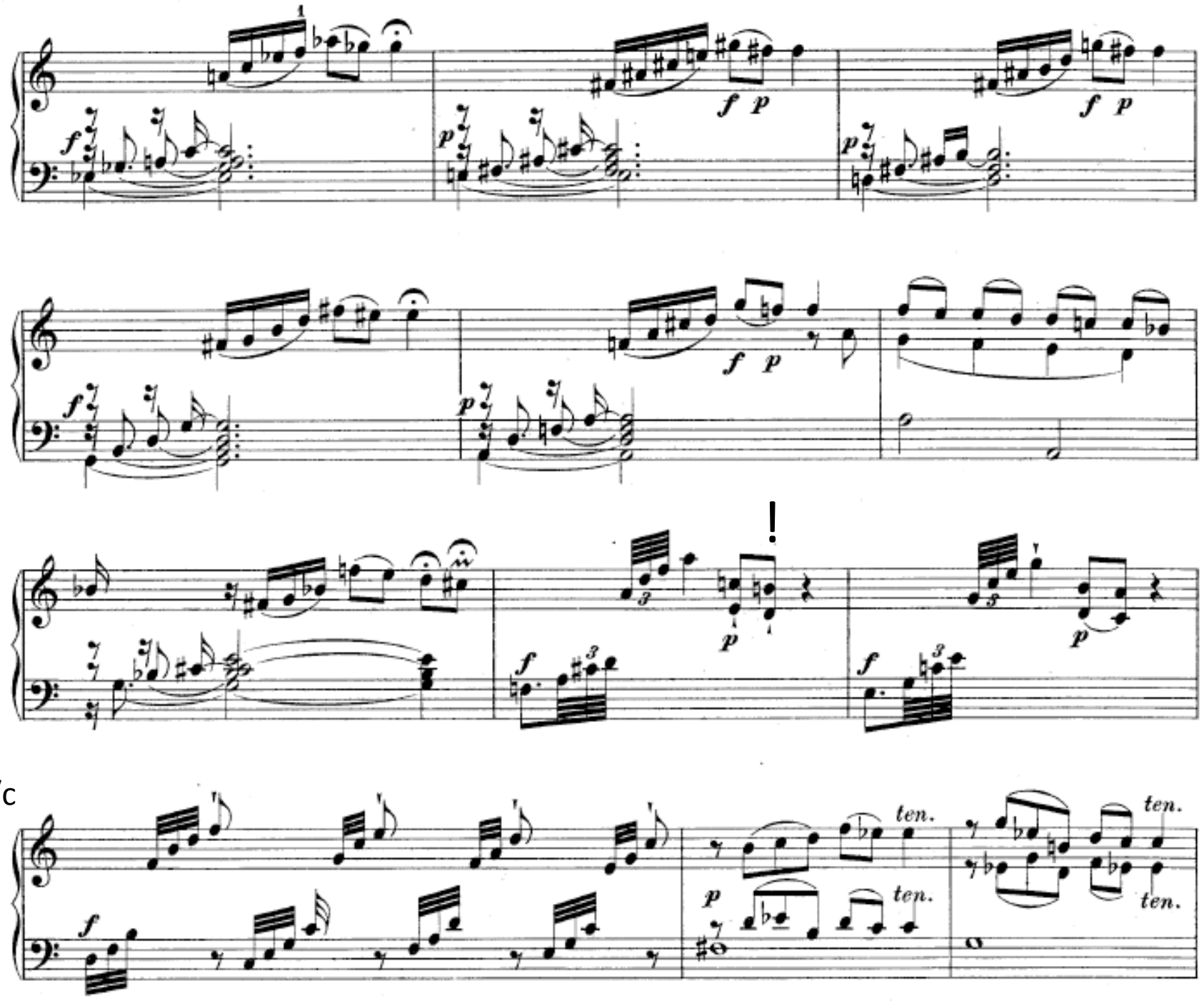
e





f

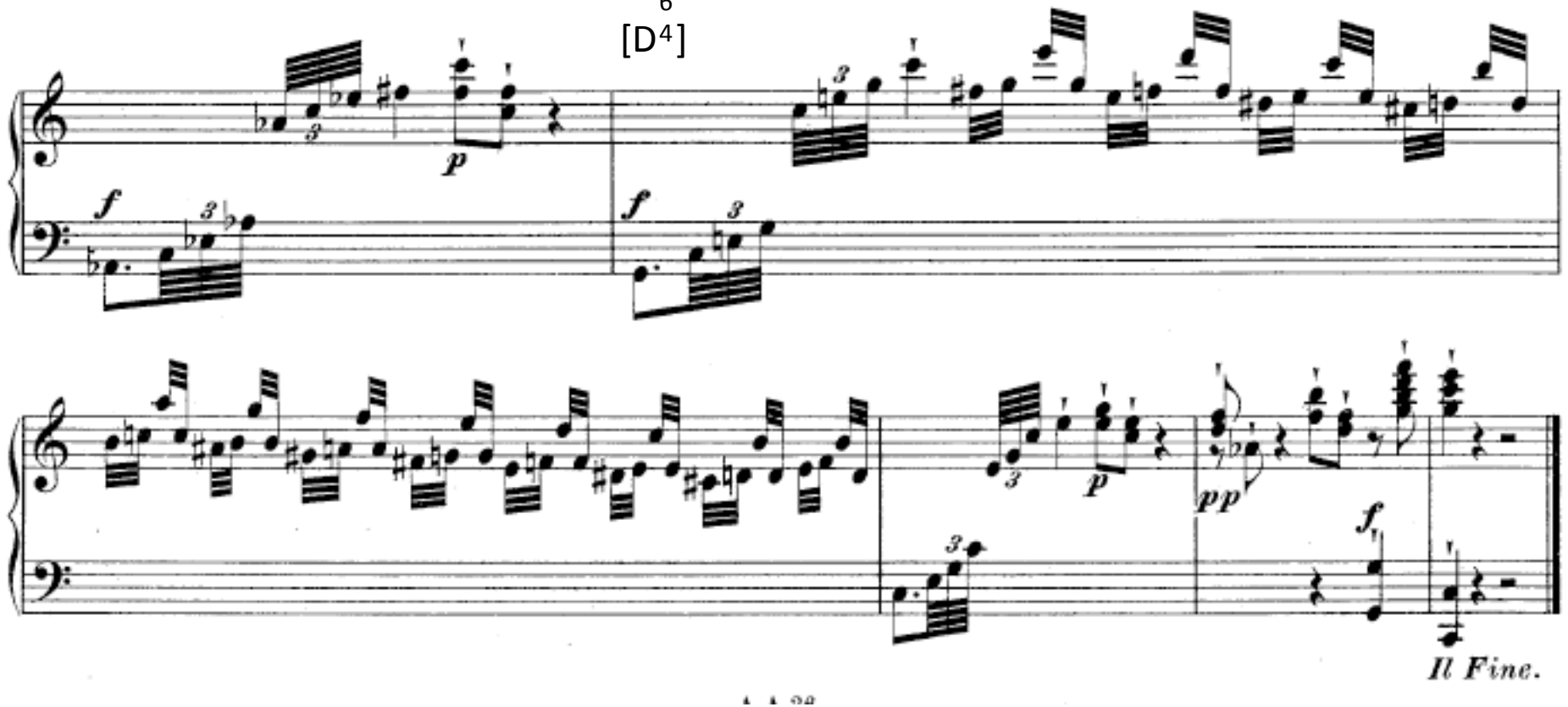



d
C/c
ten.
ten.
ten.
ten.

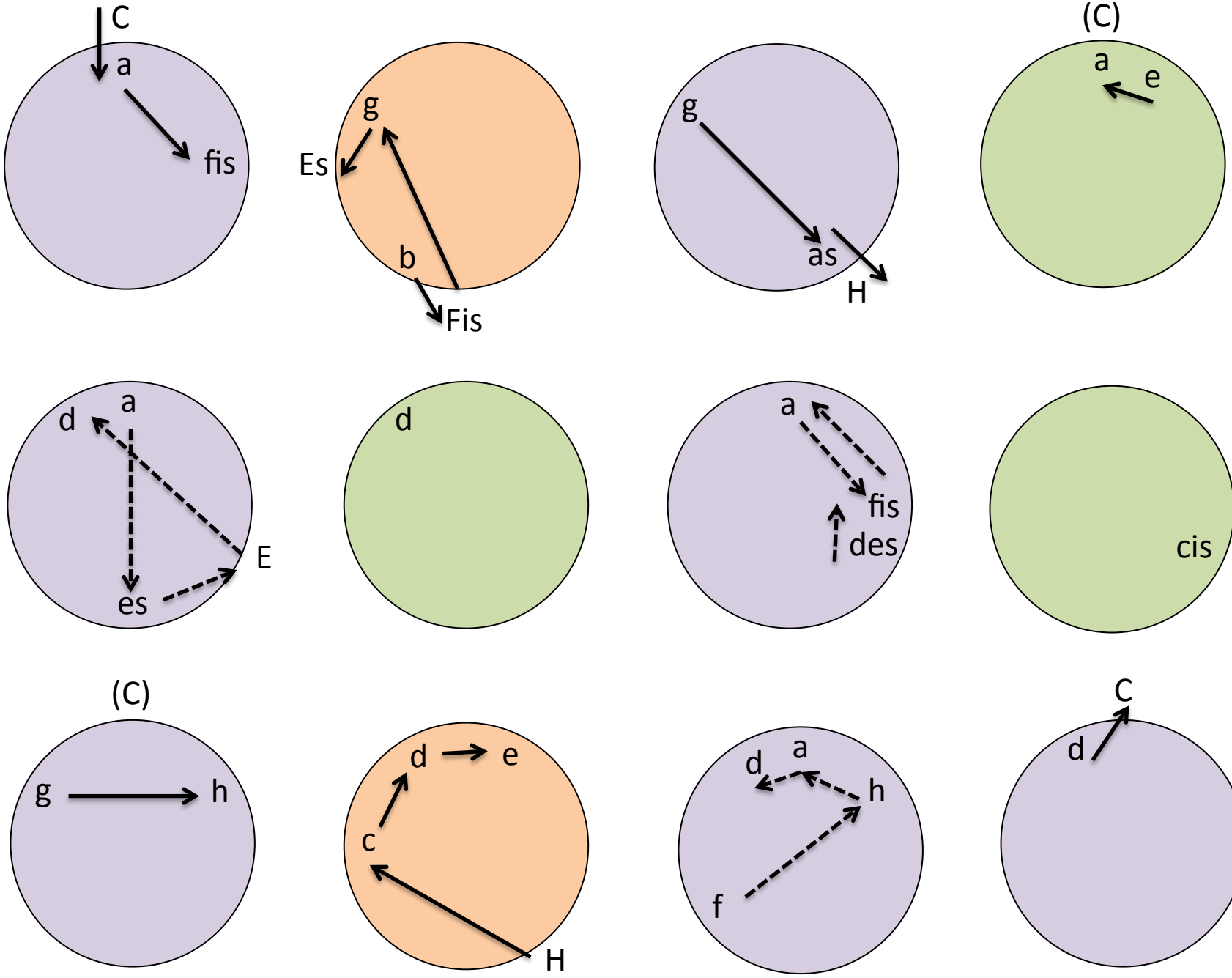
c VI überm. (-> Kad)

6

[D4]



| Satztyp | Tempo 1 | 2 | 3 | Tonart |
|---|---|---|---|---|
| 1 (präludierend) | Andantino | | | **C** |
| 2 (Figuration) | | | | -> V |
| 1 | | | | C |
| 2 | | | | a / fis |
| 3 (Toccata) | | | Prestissimo | b / Fis / g / Es / |
| 1 | Andantino | | | g |
| 4 (arioso) | | | | as -> h |
| 1 | | | | H |
| 4 (arioso) | | | | H (/e V) |
| 5 (Sonatenartig) | | Allegretto | | **e** (stabil) |
| | | | | a / C (instabil) |
| 6 (Arpeg./Seufzer) | Andantino | | | a …es…E…d |
| 5 | | Allegretto | | d |
| 1 | Andantino | | | des …fis… |
| 6 | | | | …a…fis… |
| 5 | | Allegretto | | cis |
| 1 | Andantino | | | g |
| 2 | | | | -> h / C V |
| 3 | | | Prestissimo | H / c / d / e |
| 1 | Andantino | | | f |
| 6 | | | | f …h…a…d |
| 1/2 | | | | d -> C/c; Kadenz C |


C
a
fis
g
Es
b
Fis
g
as
H
(C)
a
e
d
a
E
es
d
a
fis
des
cis
(C)
g
h
d
e
c
H
d
a
h
f
C
d

# Denis Diderot: *Rameaus Neffe* (1774, übersetzt von J. W. Goethe)

Dialog. Die Hauptfigur (Er, Jean-François Rameau ) leidet darunter, nur der Neffe des berühmten Jean-Philippe Rameau zu sein. Auch er war Musiker, Organist und Komponist.



http://gutenberg.spiegel.de/buch/666/1
»Rameaus Neffe« trägt die Spannungen des gesellschaftlichen Körpers in sich aus, er ist ein Parasit der Gesellschaft, die sich für die gute Gesellschaft hält. Er sieht die eigene Niederträchtigkeit so klar und scharf wie die der anderen. Und dabei kommen wahre Einsichten heraus, Einsichten in die Musik und in die Moral. Wie viele von Diderots besten Werken wurde »Rameaus Neffe« nicht zu seinen Lebzeiten gedruckt. Das Manuskript kam nach St. Petersburg, wo Goethes Jugendfreund Klinger es entdeckte, es gelangte zu Schiller, der Goethe um die Übersetzung bat. Ein abenteuerlich schöner und kühler Text – und Goethes geniale und interessanteste Übersetzerarbeit.

http://de.wikipedia.org/wiki/Rameaus_Neffe
Der Dialog ist ein Who's Who des vorrevolutionären Paris: Aufklärer und Gegenaufklärer, Schauspieler, Musiker, Finanziers und Geistlichkeit.

Sogleich nimmt er die Stellung eines Violinspielers an. Er summt mit der Stimme ein Allegro von Locatelli; sein rechter Arm ahmt die Bewegung des Bogens nach, die Finger seiner linken Hand scheinen sich auf dem Hals der Violine hin und her zu bewegen. Bei einem falschen Ton hält er inne, stimmt die Saite und kneipt sie mit dem Nagel, um gewiß zu sein, daß der Ton rein ist. Dann nimmt er das Stück wieder auf, wo er es gelassen hat. Er tritt den Takt, zerarbeitet sich mit dem Kopfe, den Füßen, den Händen, den Armen, dem Körper, wie ihr manchmal im Concert spirituel Ferrari oder Chiabran oder einen andern Virtuosen in solchen Zuckungen gesehen habt, das Bild einer ähnlichen Marter vorstellend und uns ohngefähr denselben Schmerz mitteilend. Denn ist es nicht eine schmerzliche Sache, an demjenigen nur die Marter zu schauen, der bemüht ist, uns das Vergnügen auszudrücken? Zieht einen Vorhang zwischen mich und diesen Menschen, damit ich ihn wenigstens nicht sehe, wenn er sich nun einmal wie ein Verbrecher auf der Folterbank gebärden muß.

Aber in der Mitte solcher heftigen Bewegungen und solches Geschreis veränderte mein Mann sein ganzes Wesen bei einer harmonischen Stelle, wo der Bogen sanft auf mehreren Saiten stirbt. Auf seinem Gesicht verbreitete sich ein Zug von Entzücken. Seine Stimme ward sanfter, er behorchte sich mit Wollust. Ich glaubte so gut die Akkorde zu hören als er. Dann schien er sein Instrument mit der Hand, in der er's gehalten hatte, unter den linken Arm zu nehmen, die Rechte mit dem Bogen ließ er sinken und sagte: Nun, was denkt Ihr davon?

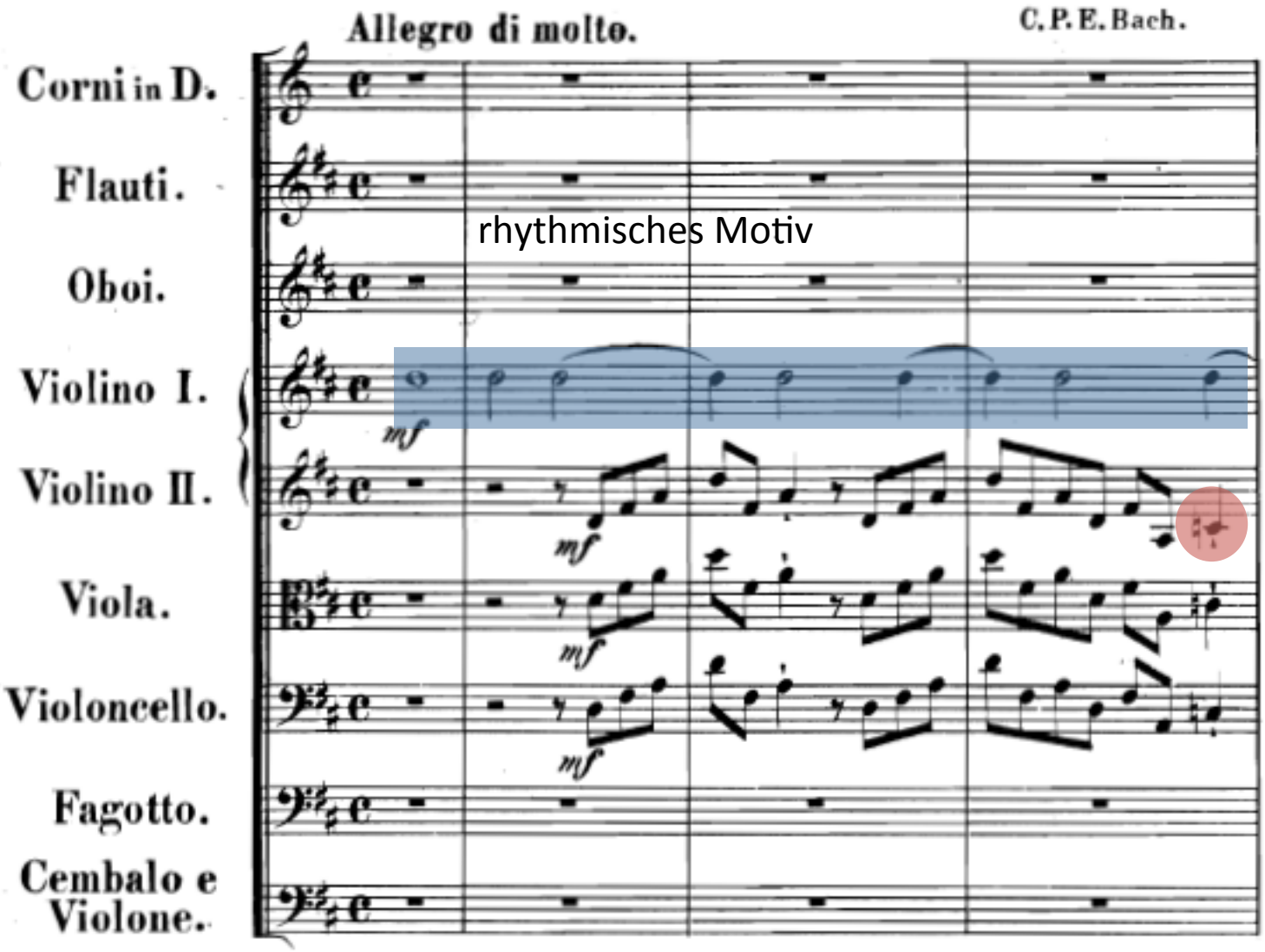
Ich: Vortrefflich!
Er: Das geht so, dünkt mich. Das klingt ohngefähr wie bei den andern.
Alsbald kauerte er, wie ein Tonkünstler, der sich vors Klavier setzt. Ich bitte um Gnade für Euch und für mich, sagte ich.
Er: Nein, nein! weil ich Euch einmal festhalte, sollt Ihr mich auch hören. Ich verlange keinen Beifall, den man gibt, ohne zu wissen, warum. Ihr werdet mich mit mehr Sicherheit loben, und das verschafft mir einen Schüler mehr.
Ich: Ich habe so wenig Bekanntschaft, und Ihr ermüdet Euch ganz umsonst.
Er: Ich ermüde niemals.
Da sah ich, daß mich der Mann vergebens dauerte: denn die Sonate auf der Violine hatte ihn ganz in Wasser gesetzt, so ließ ich ihn eben gewähren.
Da sitzt er nun vor dem Klaviere mit gebogenen Knien, das Gesicht gegen die Decke gewendet, man hätte geglaubt, da oben sähe er eine Partitur. Nun sang er, präludierte, exekutierte ein Stück von Alberti oder Galuppi, ich weiß nicht von welchem. Seine Stimme ging wie der Wind, und seine Finger flatterten über die Tasten. Bald verließ er die Höhe, um sich im Baß aufzuhalten, bald ging er von der Begleitung wieder zur Höhe zurück. Die Leidenschaften folgten einander auf seinem Gesichte, man unterschied den Zorn, die Zärtlichkeit, das Vergnügen, den Schmerz, man fühlte das Piano und Forte, und gewiß würde ein Geschickterer als ich das Stück an der Bewegung, dem Charakter, an seinen Mienen, aus einigen Zügen des Gesangs erkannt haben, die ihm von Zeit zu Zeit entfuhren. Aber höchst seltsam war es, daß er manchmal tastete, sich schalt, als wenn er gefehlt hätte, sich ärgerte, das Stück nicht geläufig in den Fingern zu haben. Endlich sagte er: Nun seht Ihr, und wandte sich um und trocknete den Schweiß, der ihm die Wangen herunterlief,

Ihr seht, daß wir auch mit Dissonanzen umzuspringen wissen, mit überflüssigen Quinten, daß die Verkettung der Dominanten uns geläufig ist. Diese enharmonischen Passagen, von denen der liebe Onkel soviel Lärm macht, sind eben keine Hexerei. Wir wissen uns auch herauszuziehn.

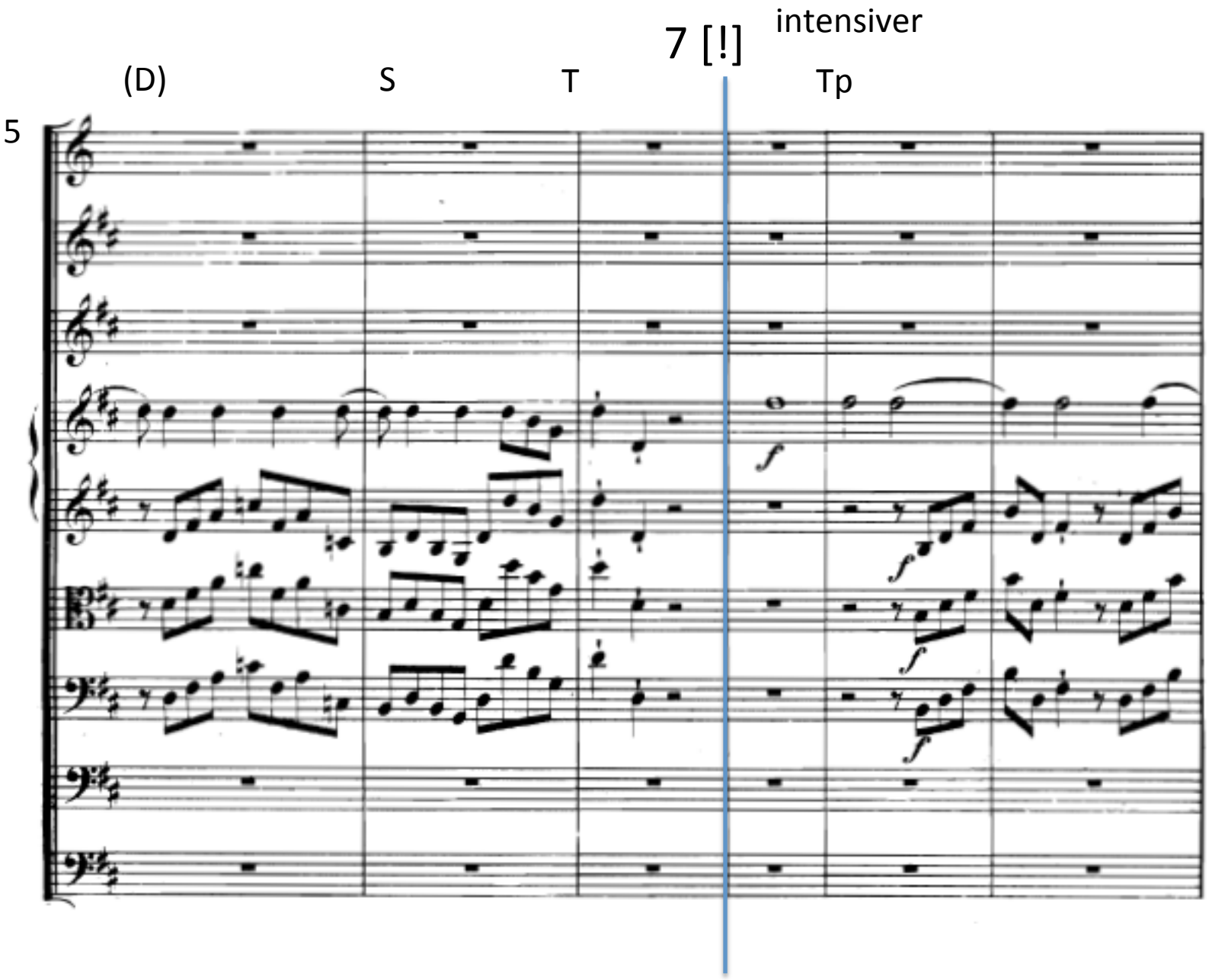
Ich: Ihr habt Euch viel Mühe gegeben, mir zu zeigen, daß Ihr sehr geschickt seid. Ich war der Mann, Euch aufs Wort zu glauben.

Er: Sehr geschickt! Das nicht. Was mein Handwerk betrifft, das verstehe ich ohngefähr, und das ist mehr als nötig: denn ist man denn in diesem Lande verbunden das zu wissen, was man lehrt?

C. P. E. Bach, Sinfonie in D-Dur (1776), I. Allegro di molto

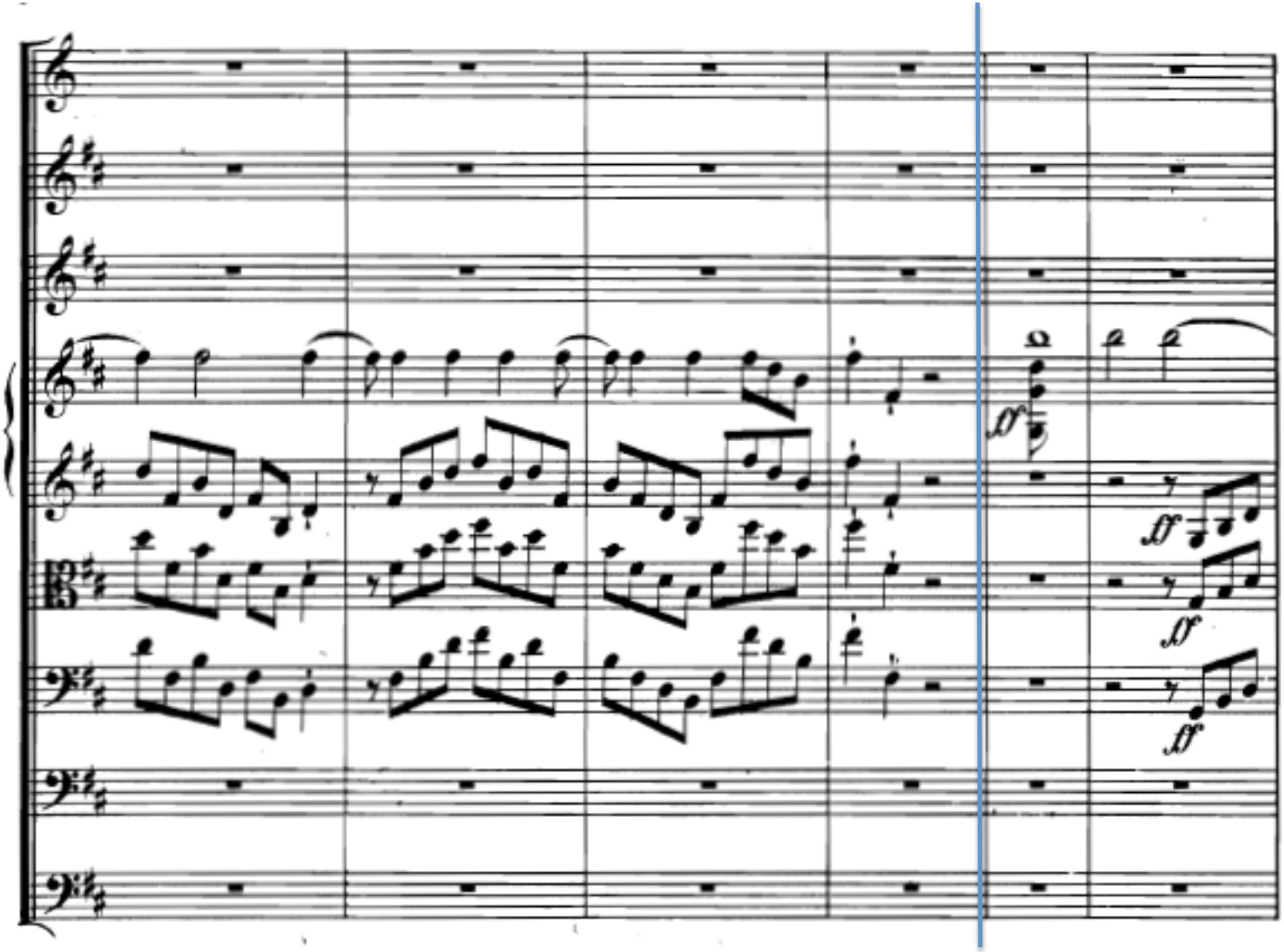



Destabi-
lisierung


7 [!]
intensiver
(D)
S
T
Tp
5

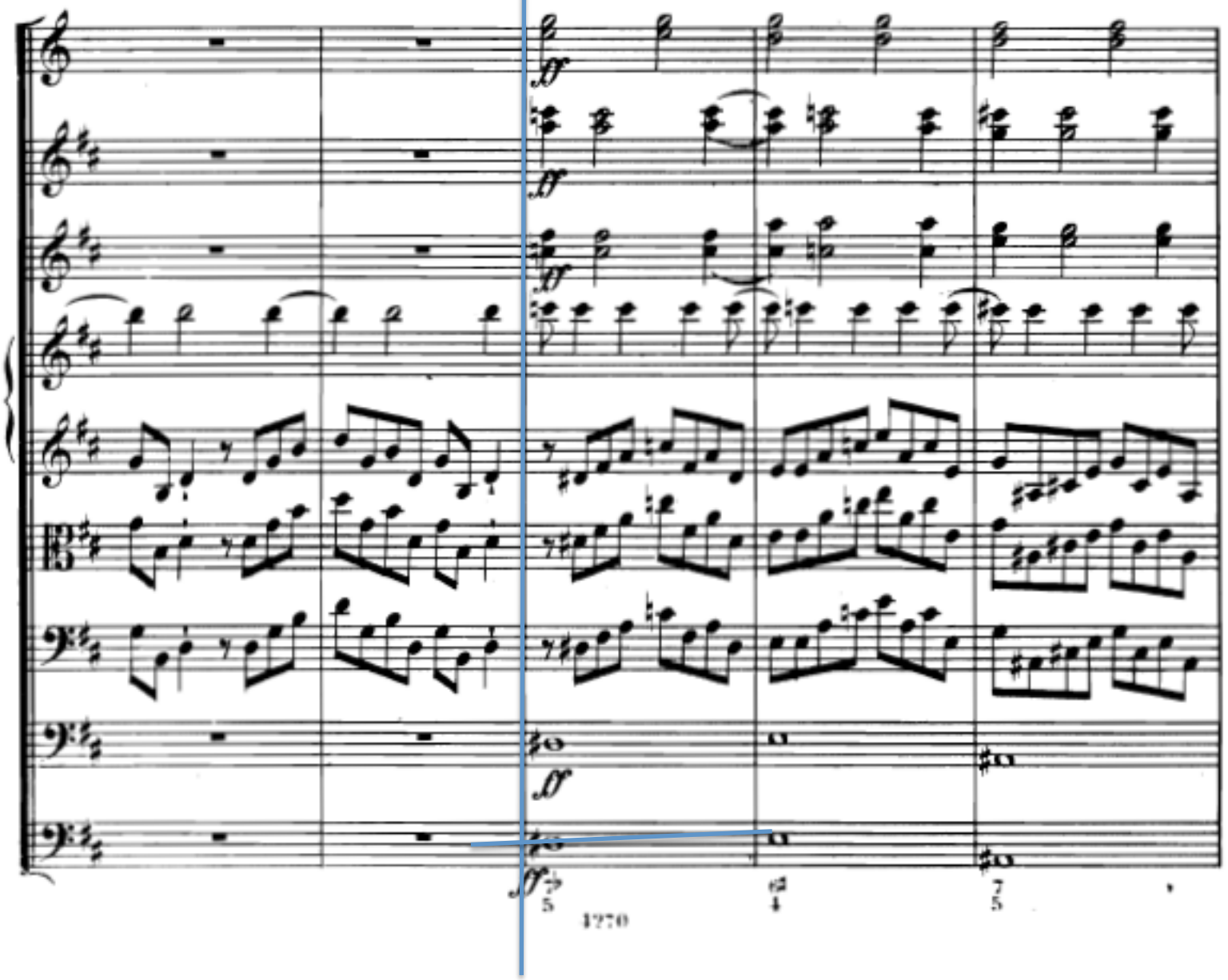
2 x 7 s intensiver

11



4 (nun unerwartet)

17

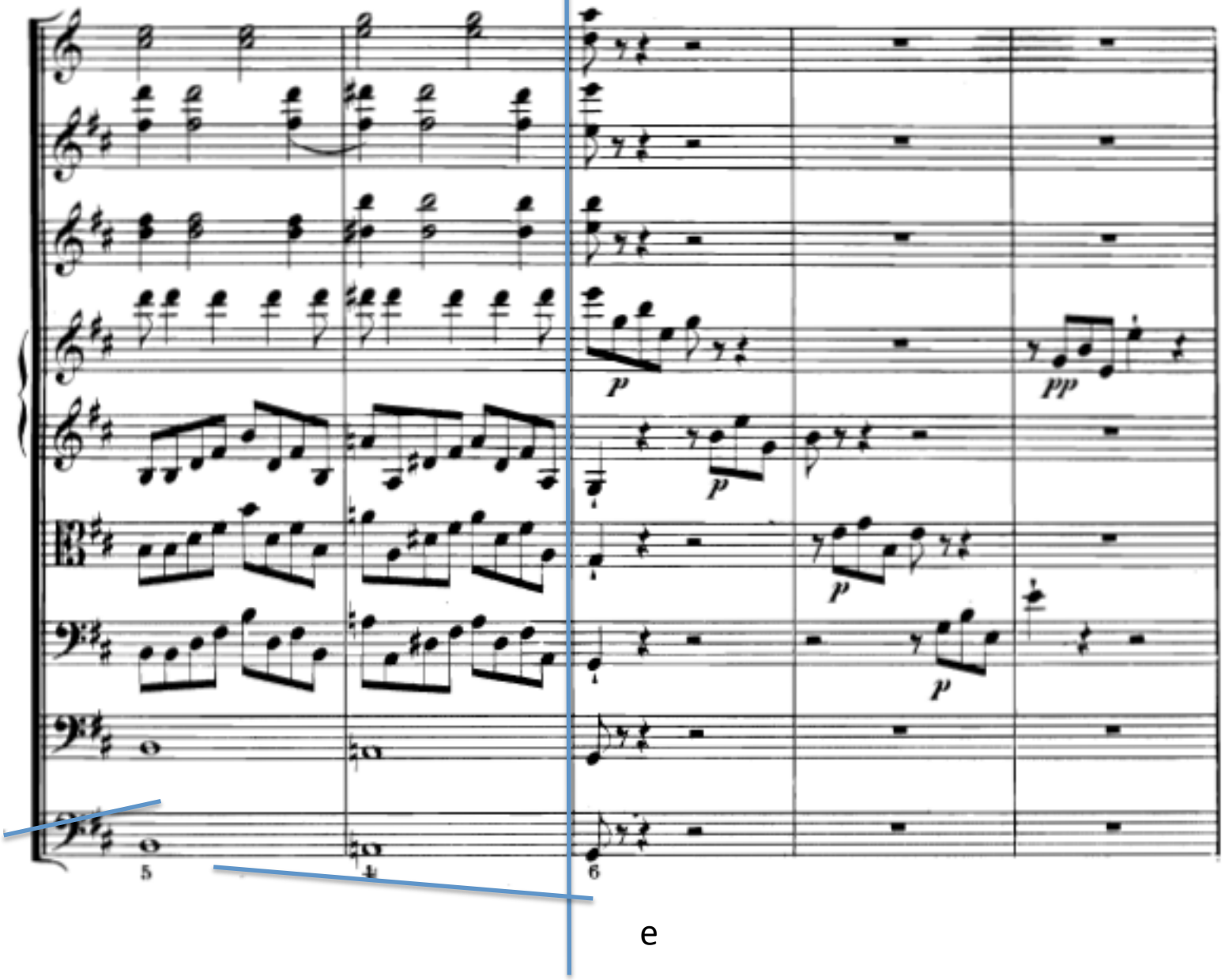


5 + 3

Sp

Abbau (Zerfall)

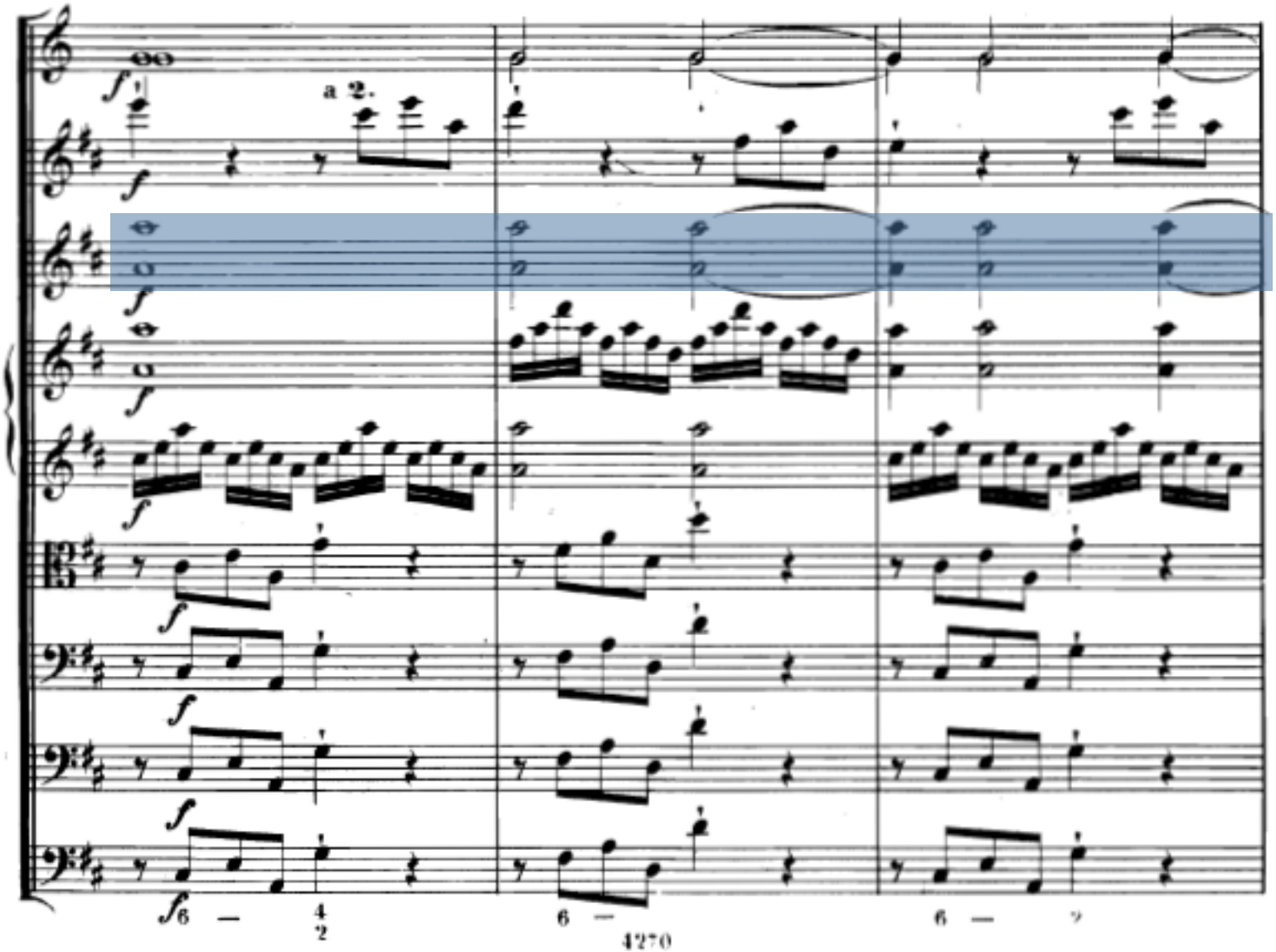
22




e

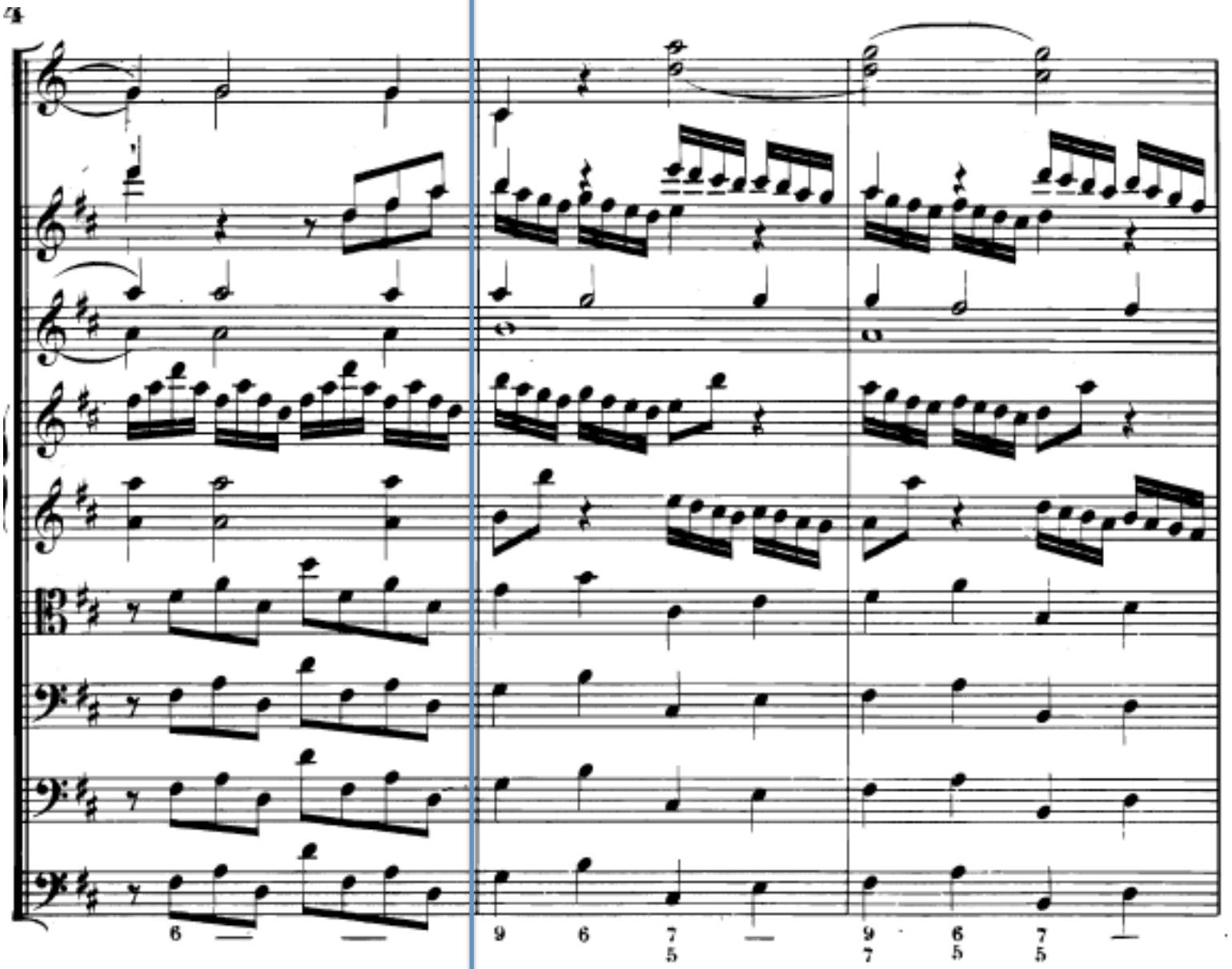
Schock; Auflösung des Motivs in dialogische Struktur

27




prolong. Partie V/I

30

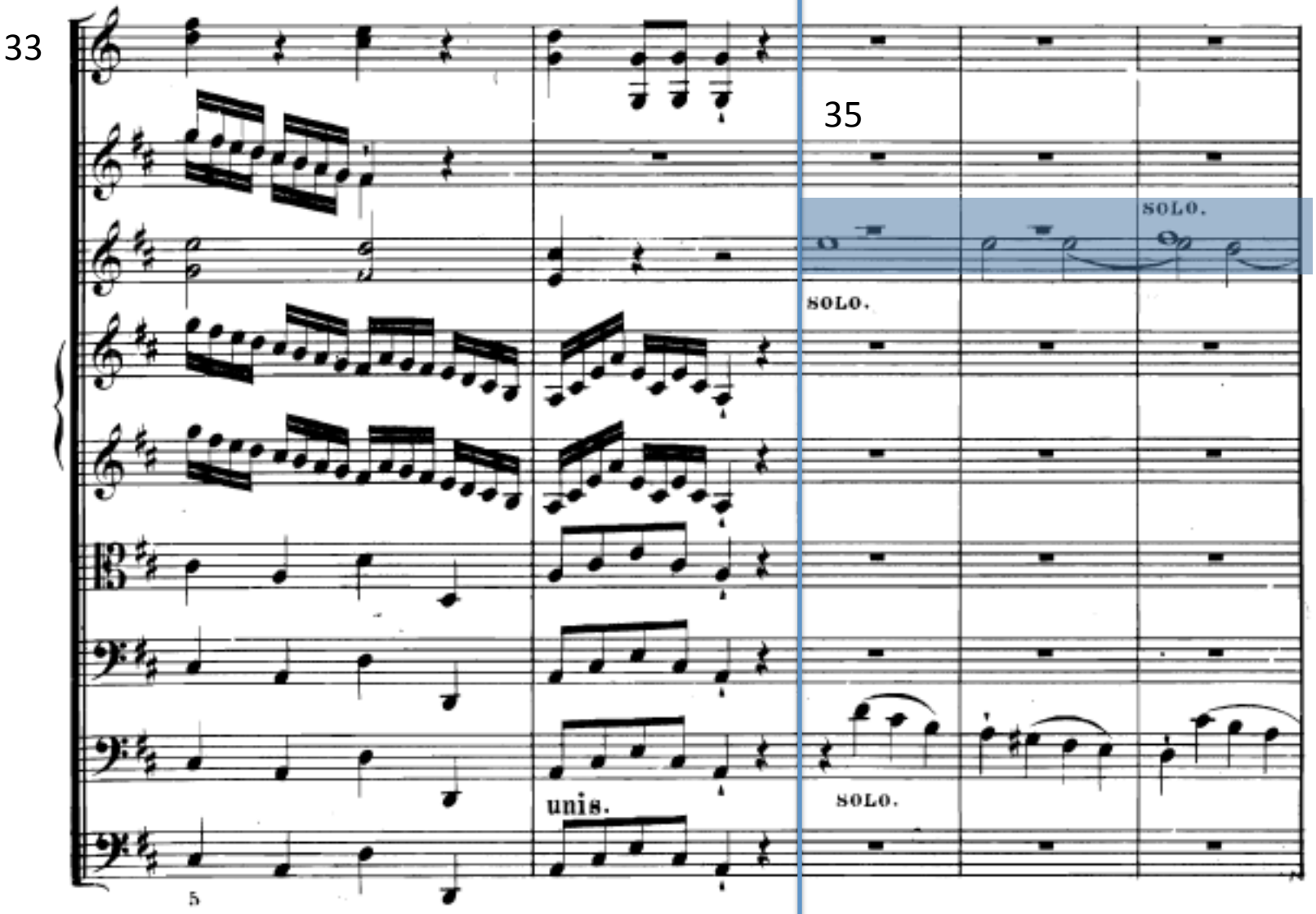


Sequenz (Quintfall)

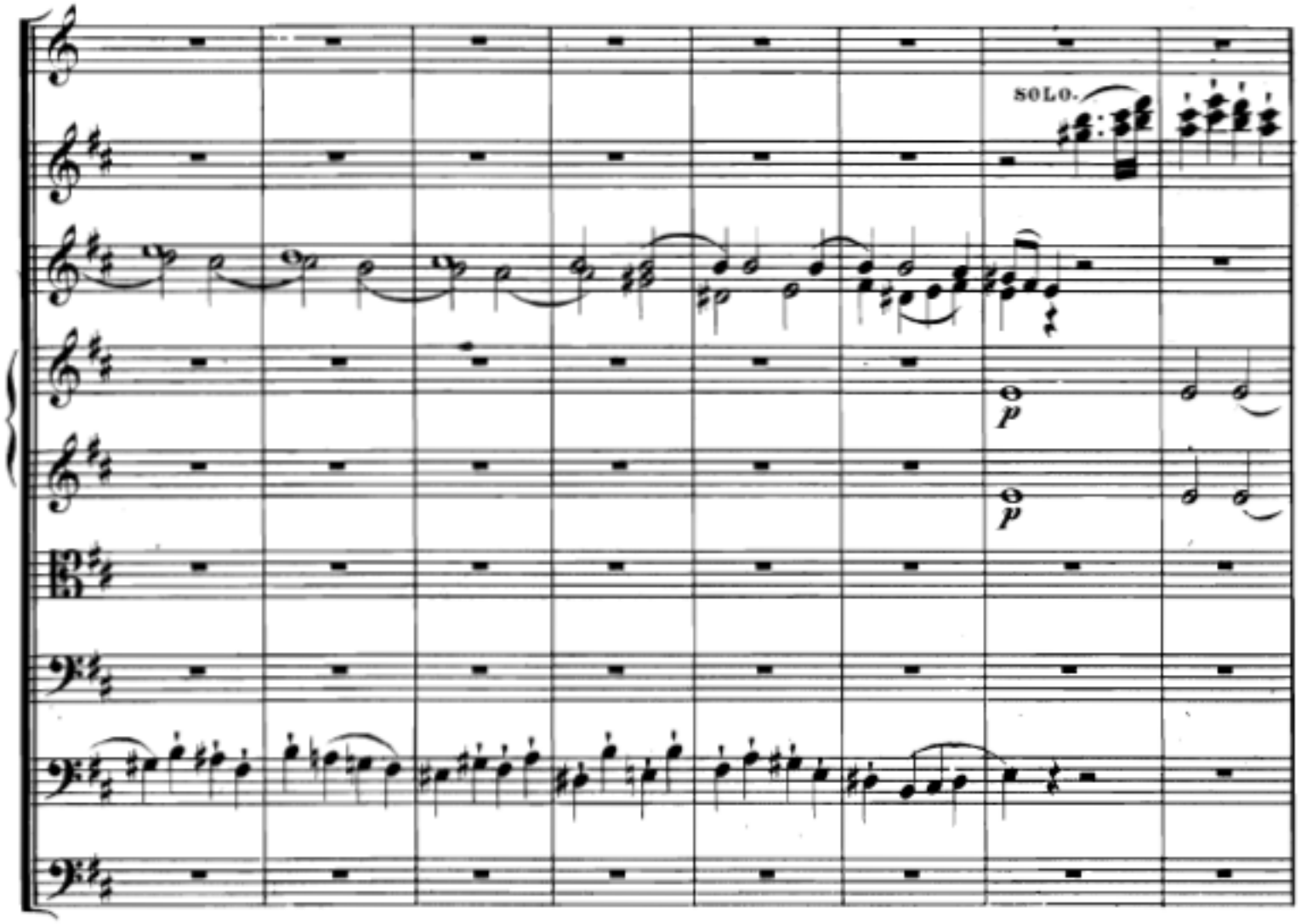
V

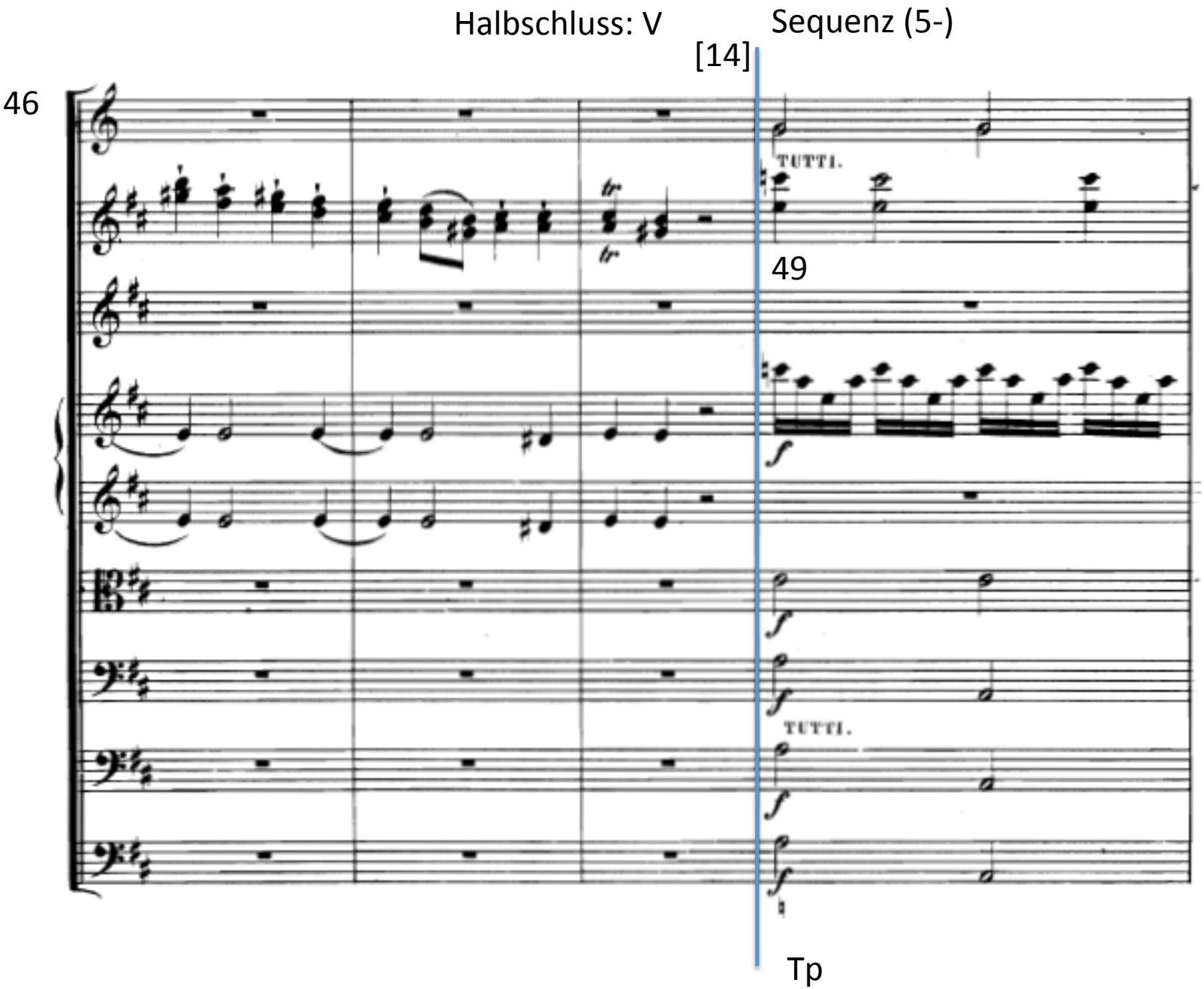
"second key area" (A) zweiter Gedanke

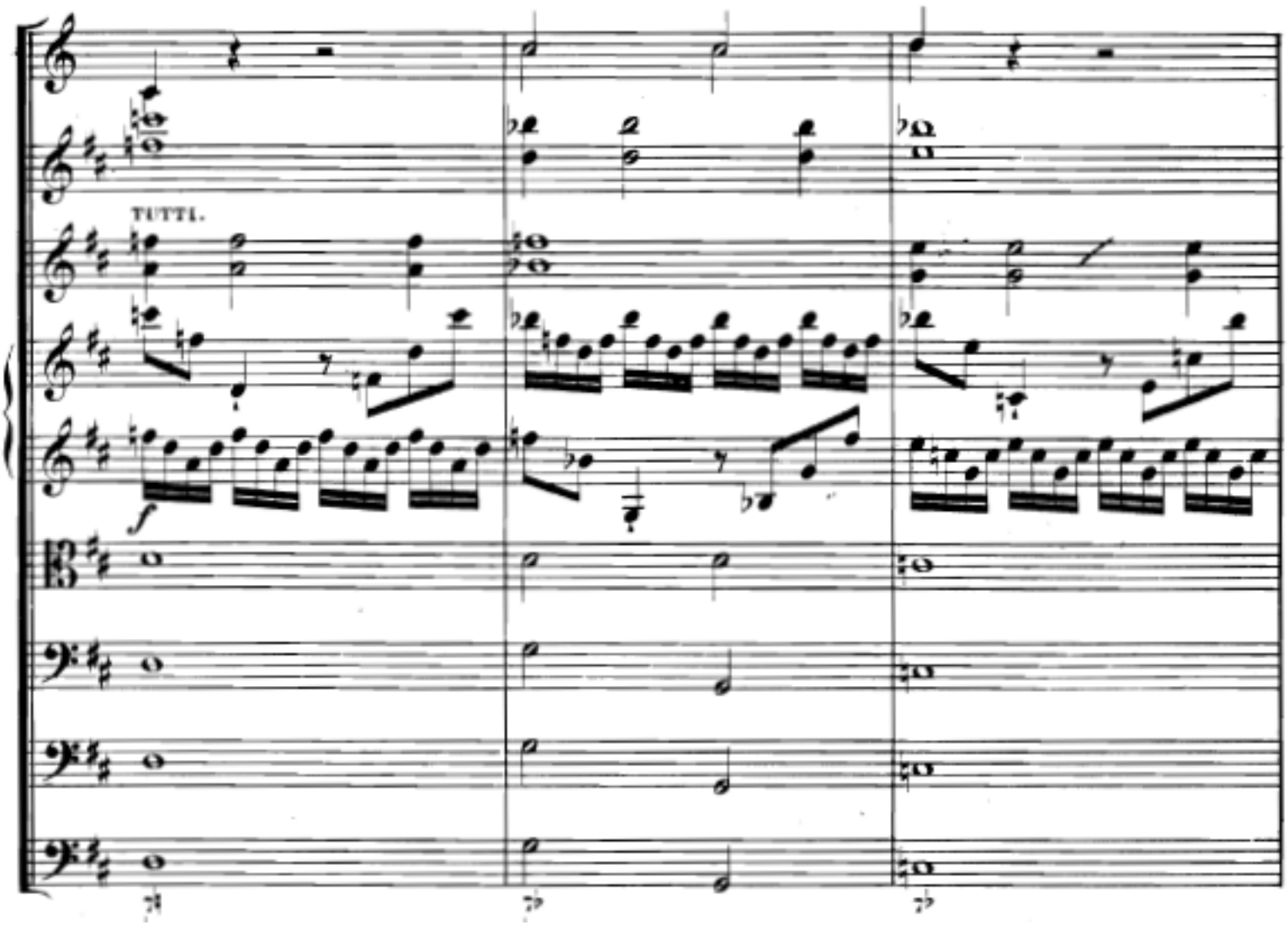
Kontrast: Bewegung und Satztypus



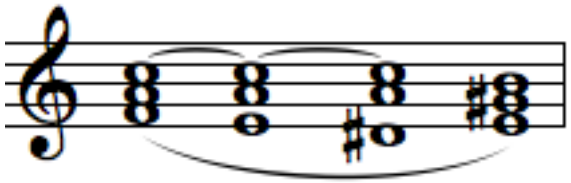

Halbschluss


SOLO.
p
p


Halbschluss: V
Sequenz (5-)
[14]
46
TUTTI.
49
TUTTI.
Tp

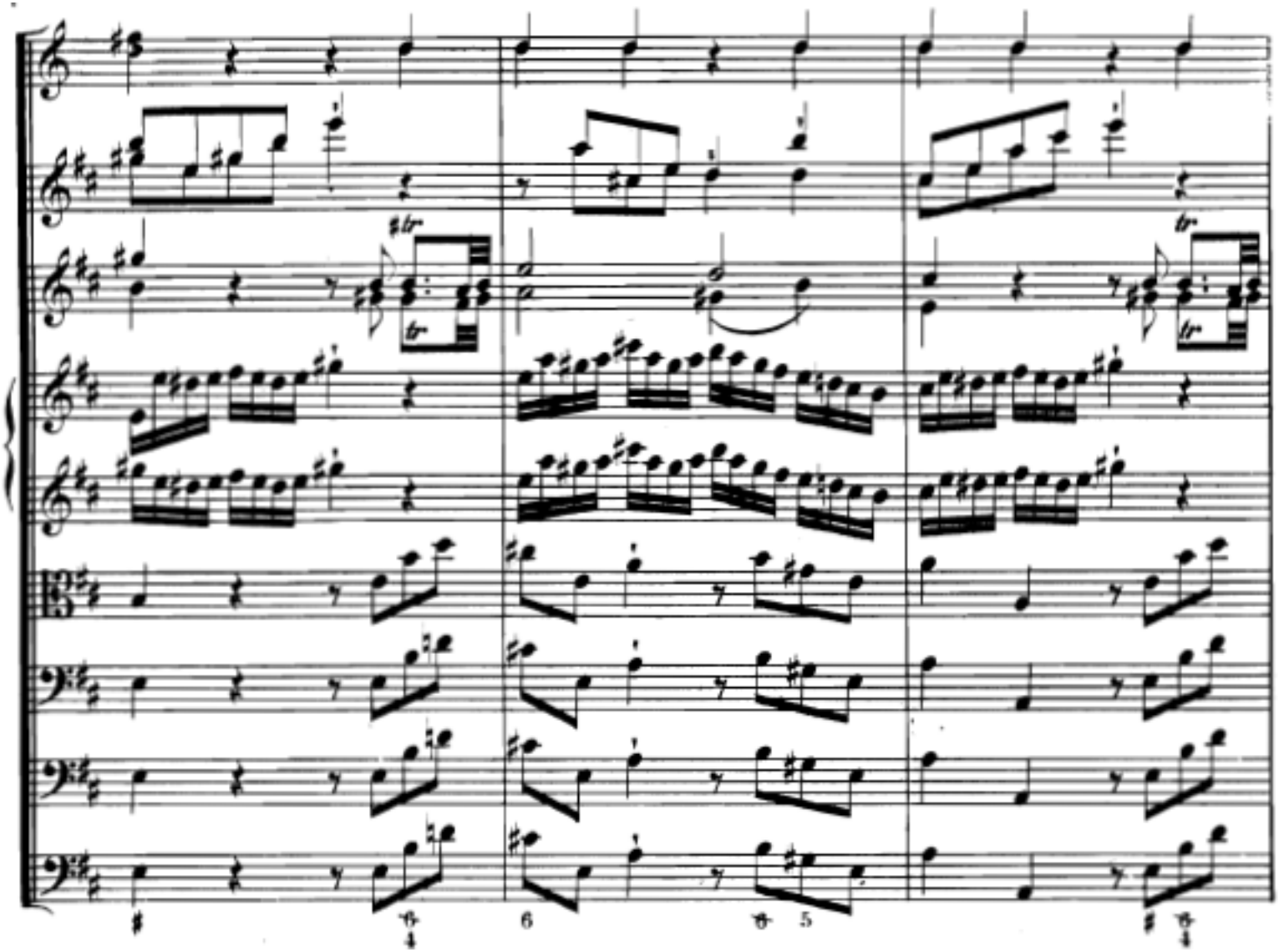

TUTTI.
f

53



prolong. Partie (E/V): A-Dur 4

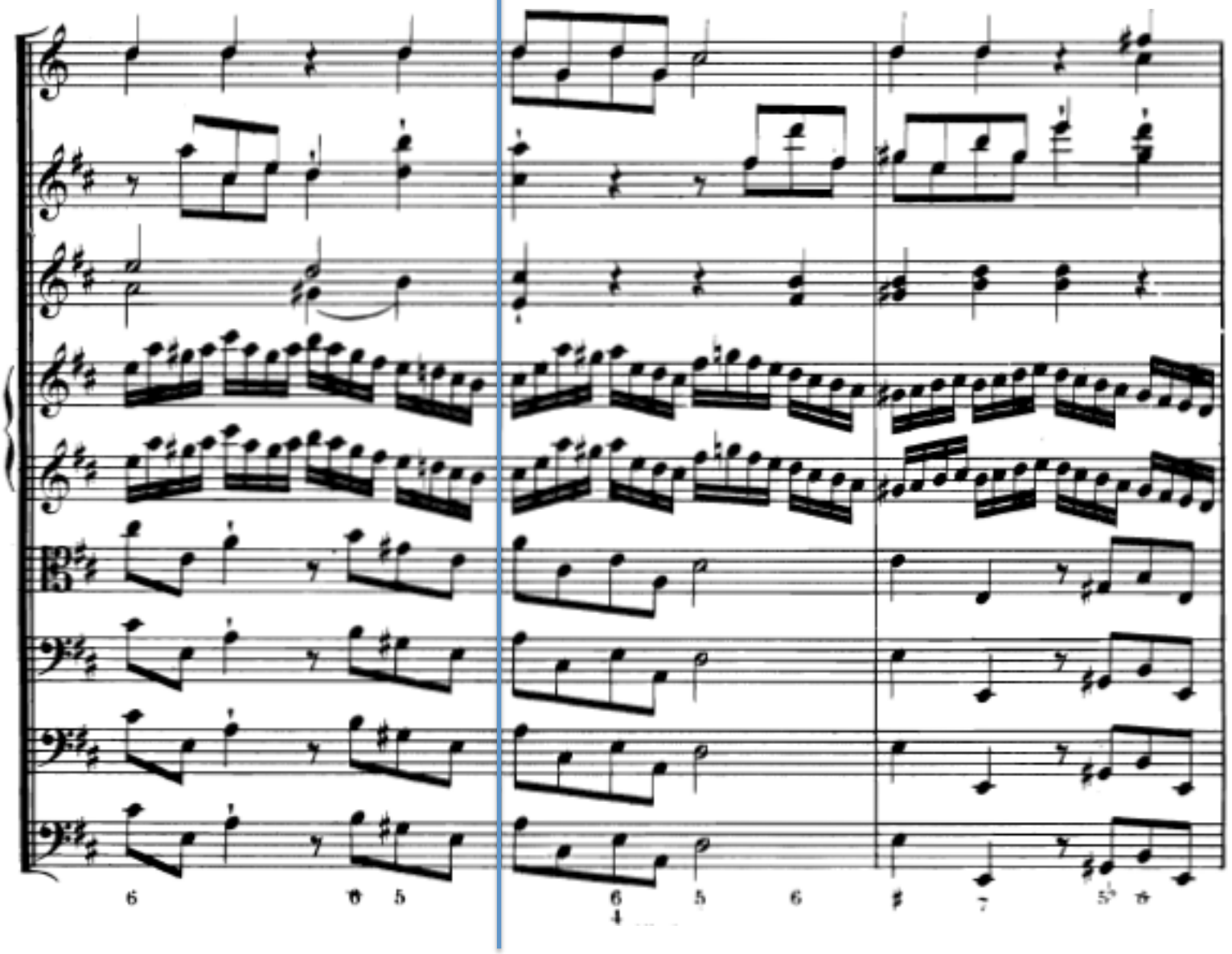
56



dritter Gedanke

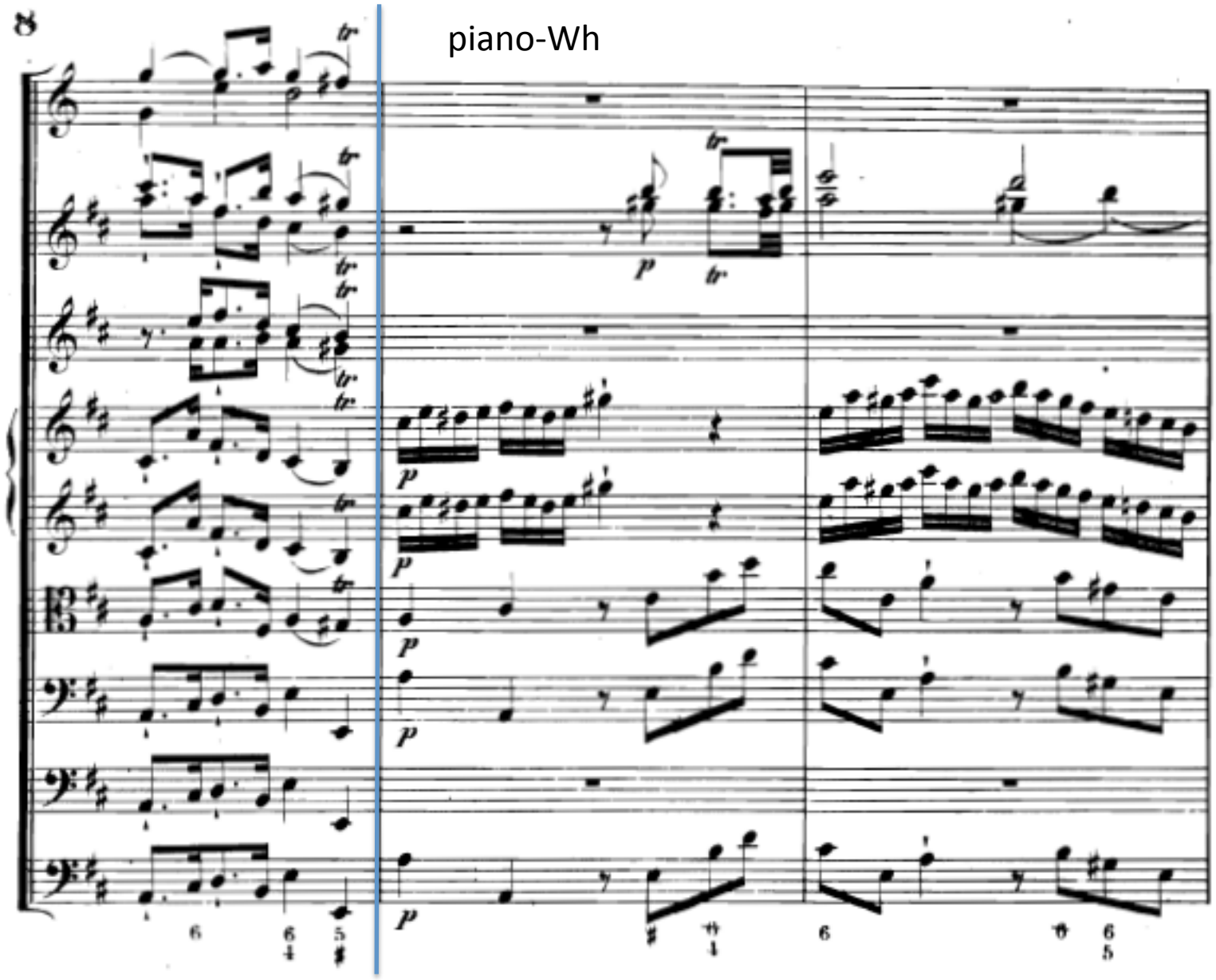
-> Kadenz 3

59



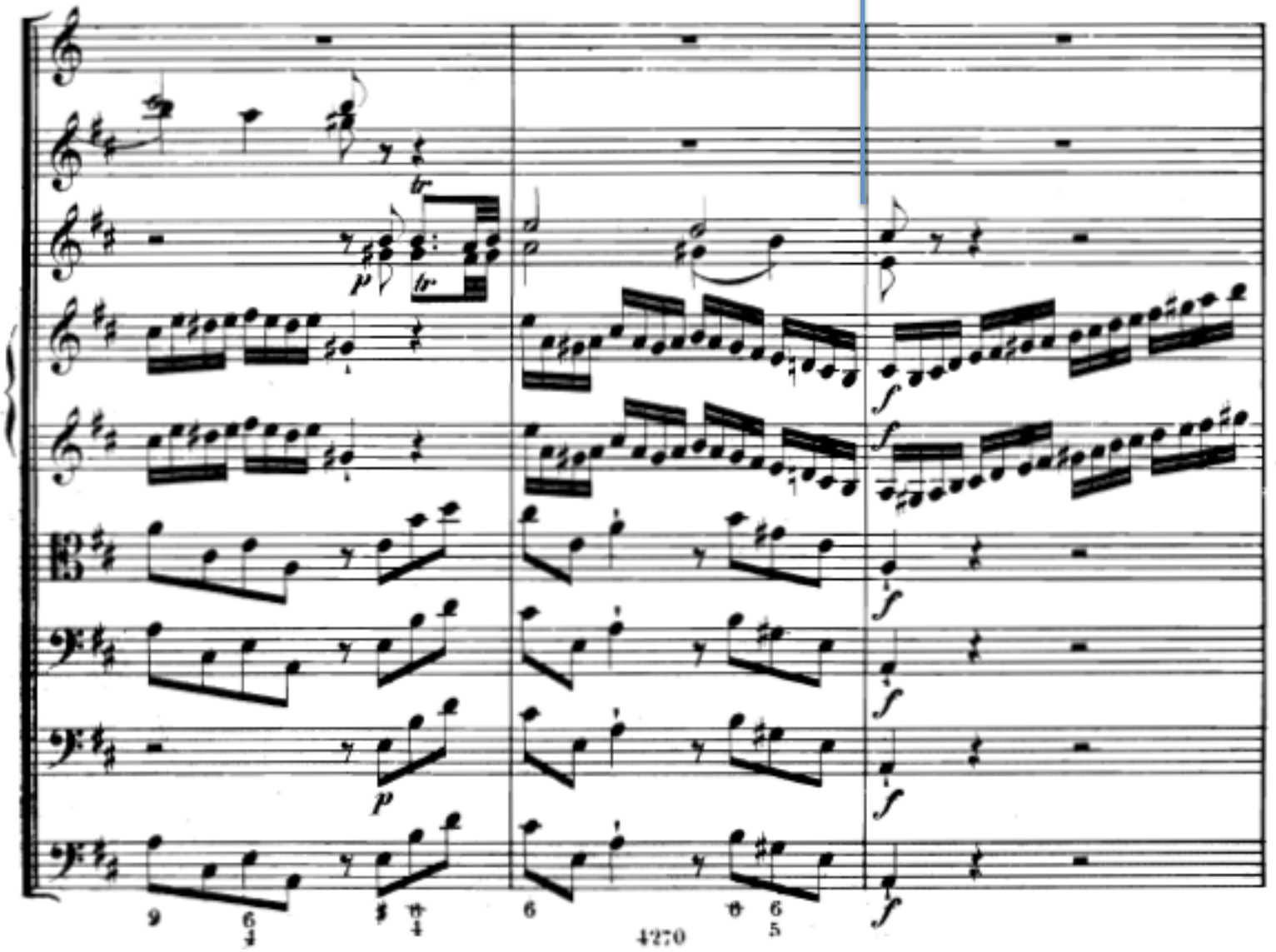
Kad "Takterstickung"

62



Kadenzvorbereitung

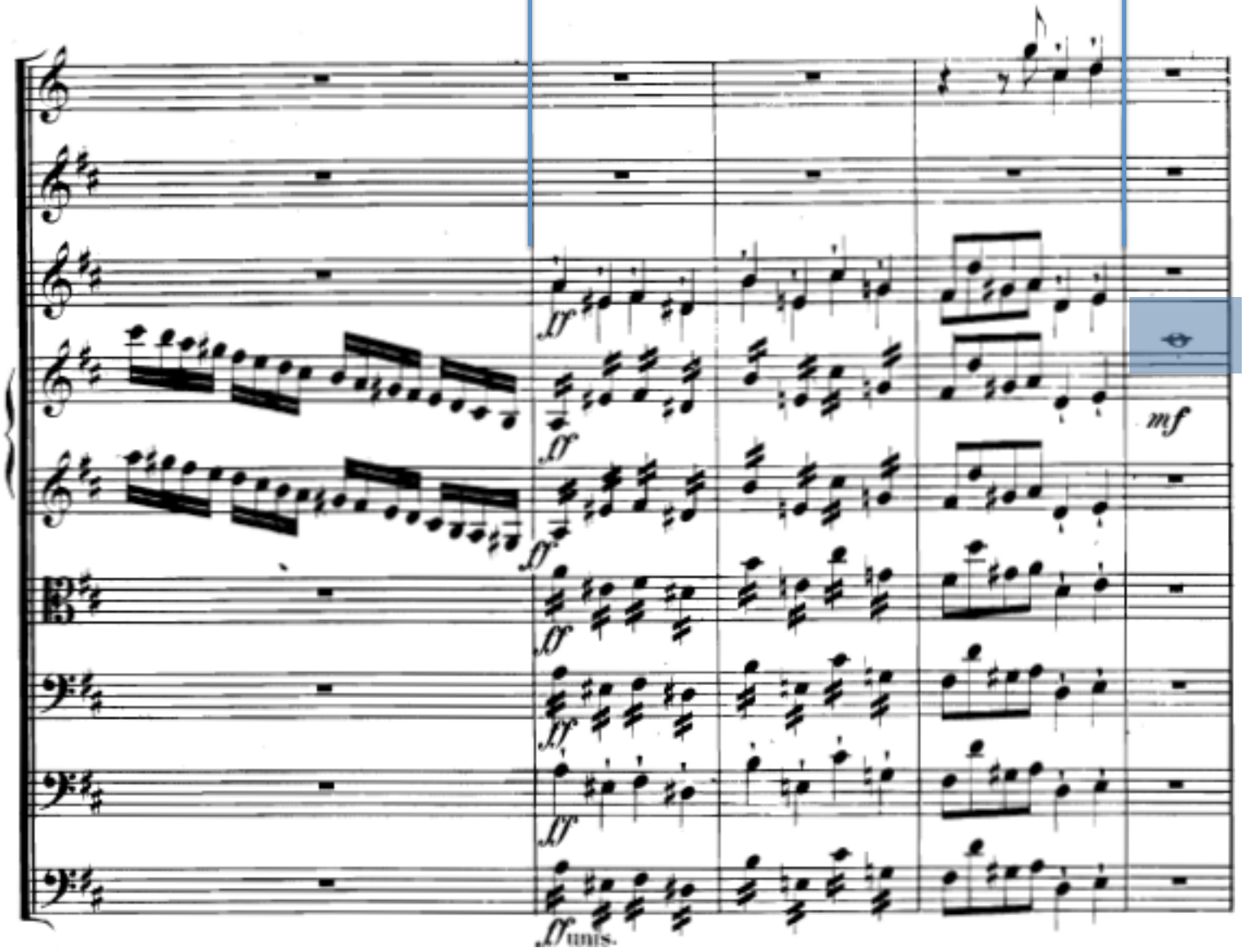
65



"Takterstickung"

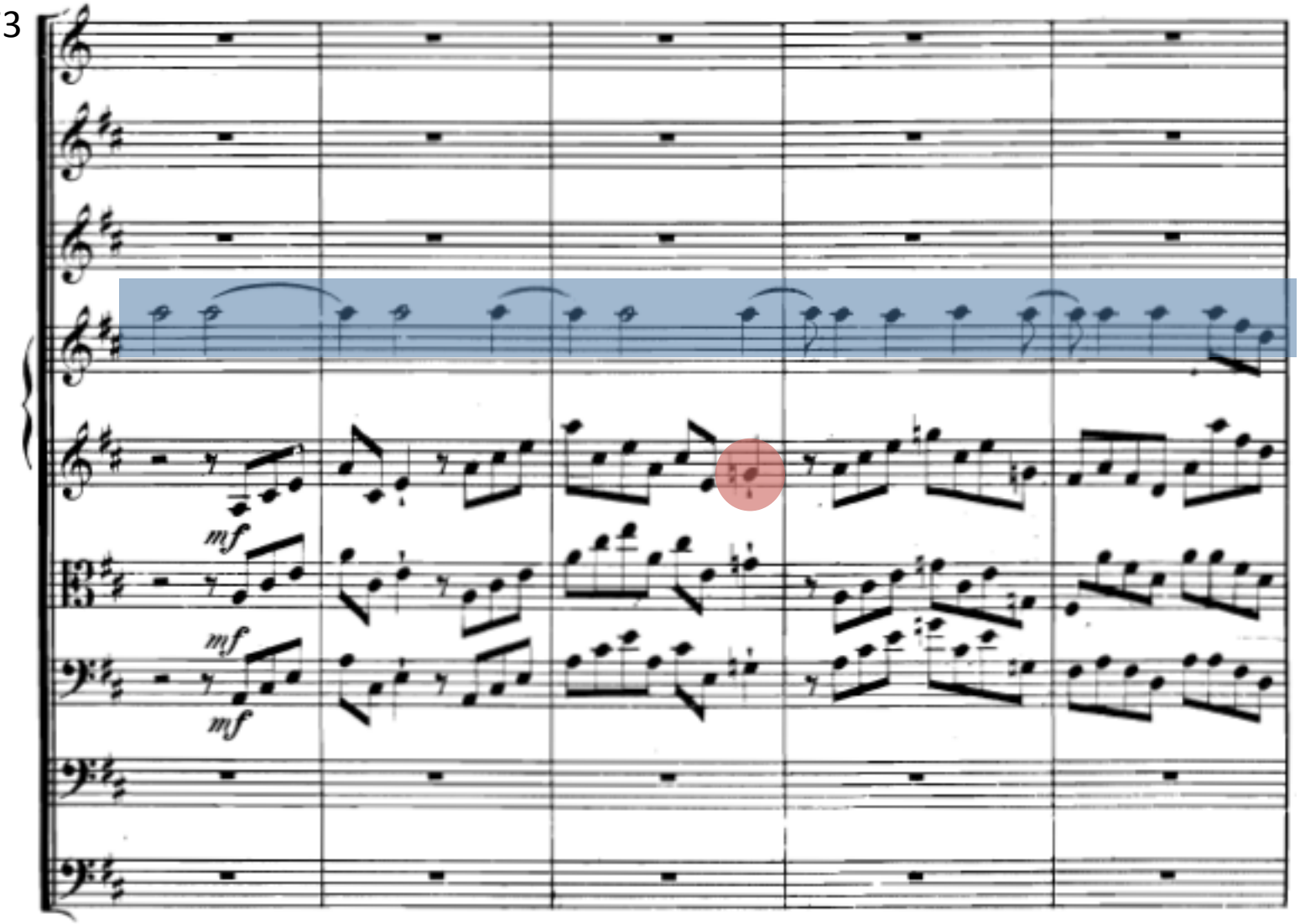
KAD

68



Durchführung (?); eine Art Reprise (?)

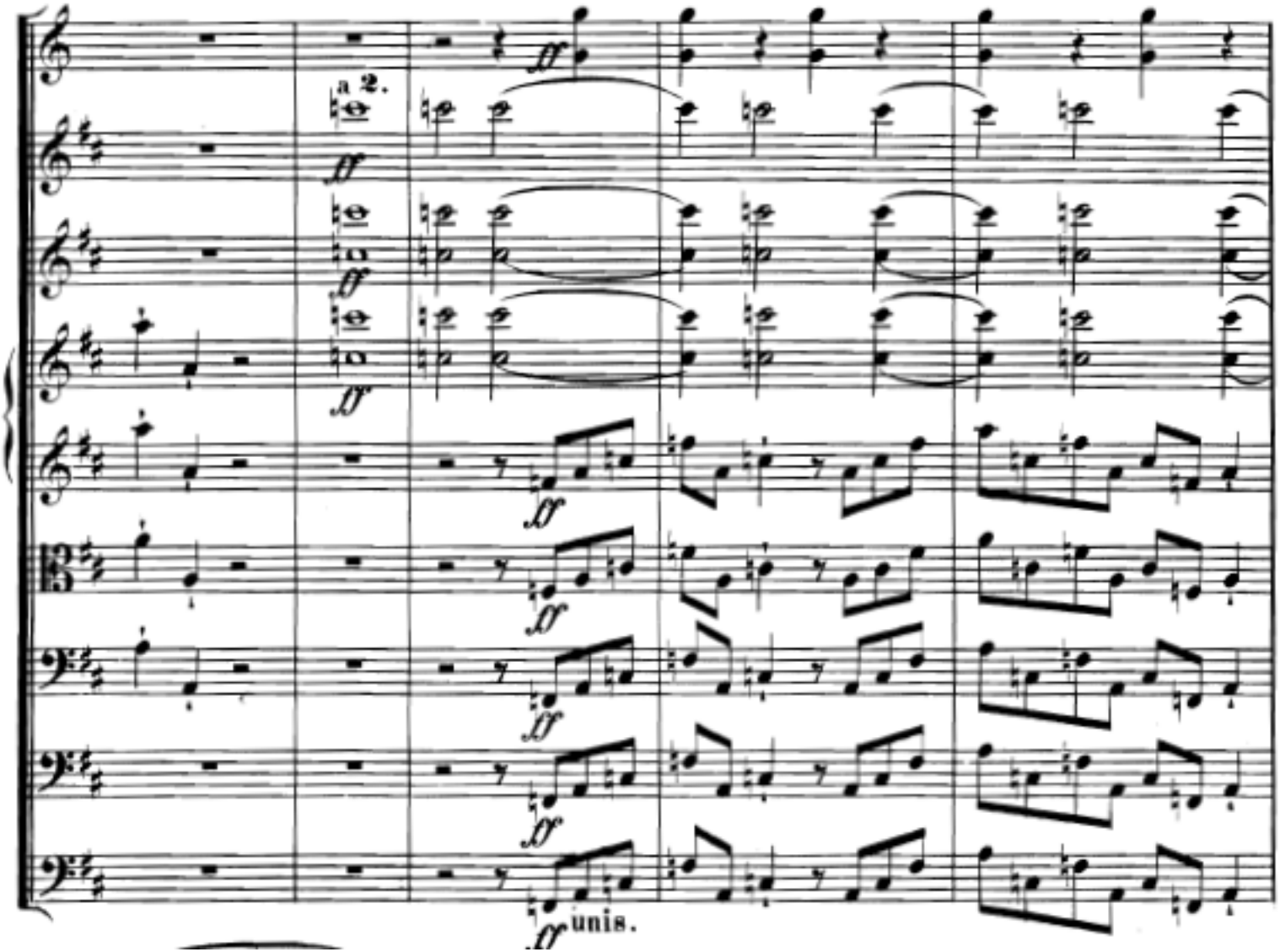
73



!

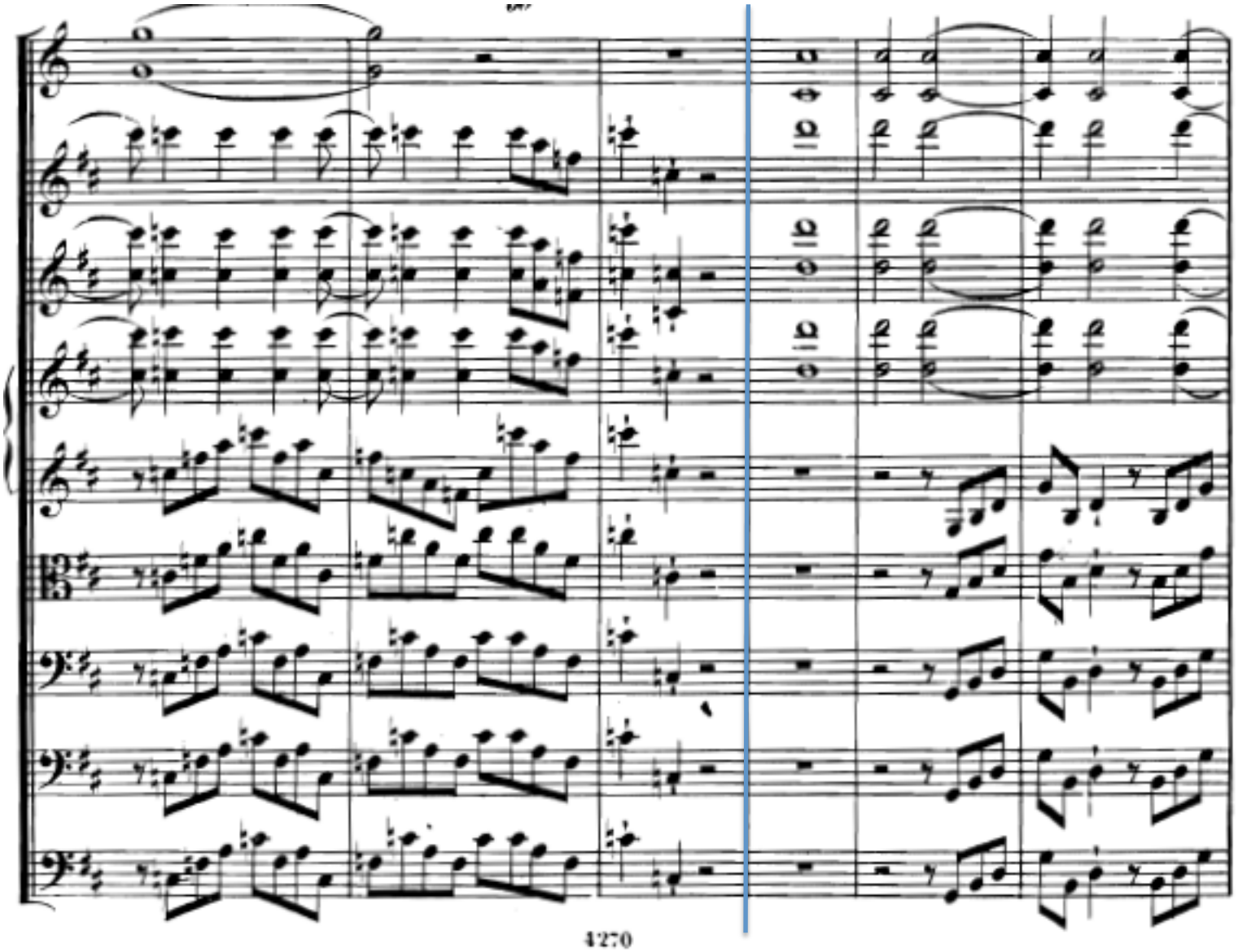
F

78

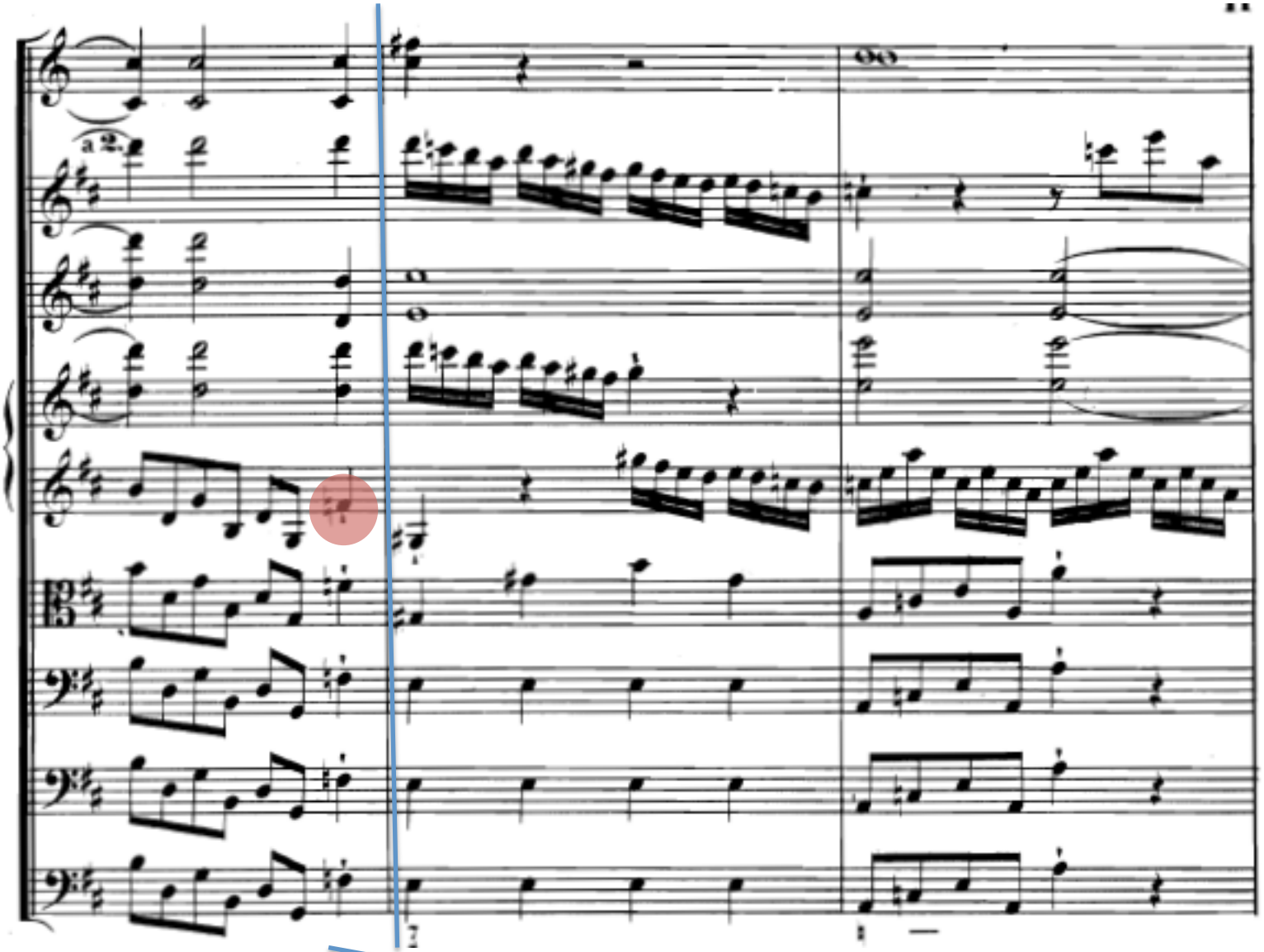


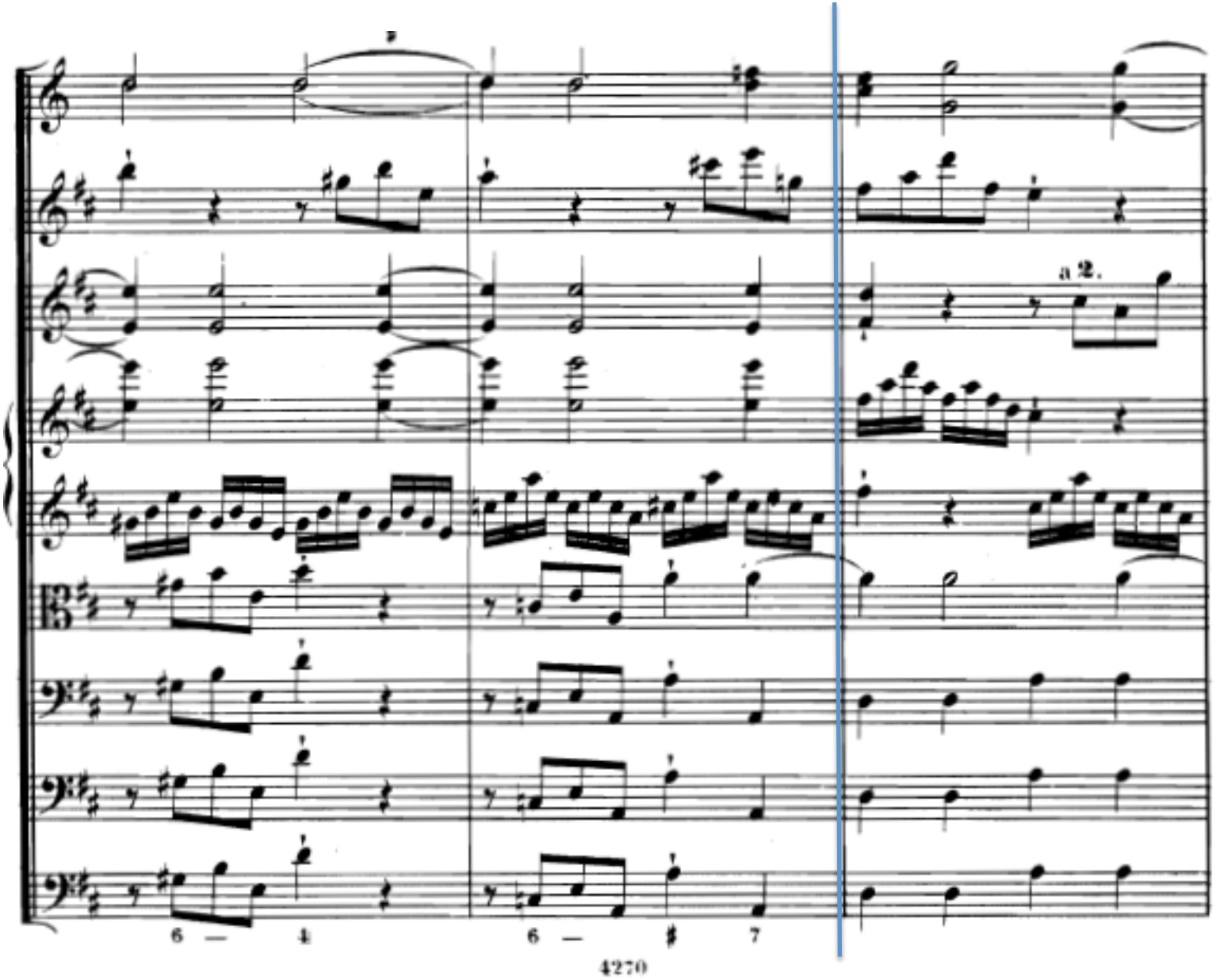
G

83

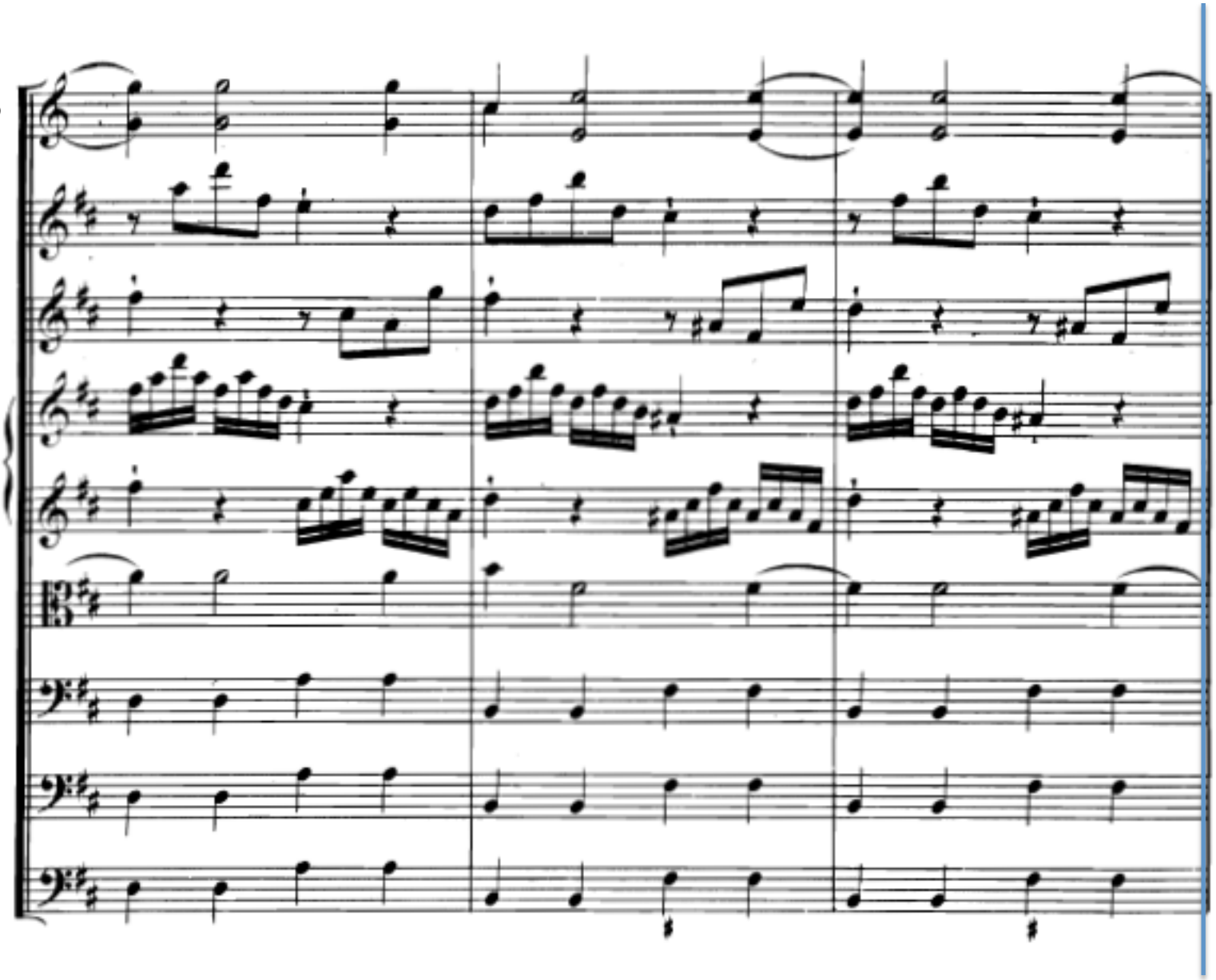


89



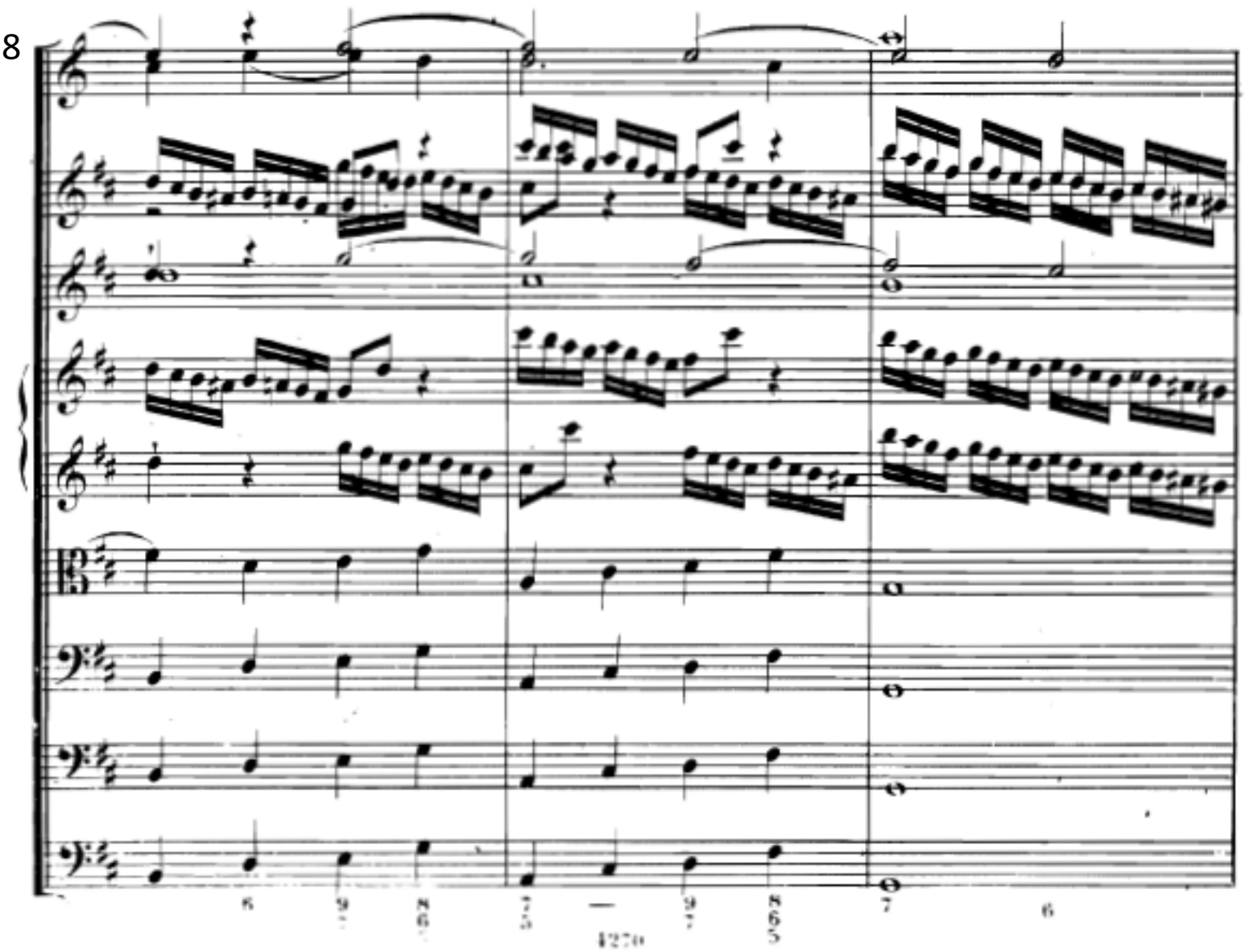

a 2.
6 — 4
6 — ♯ 7

95



Seq

98

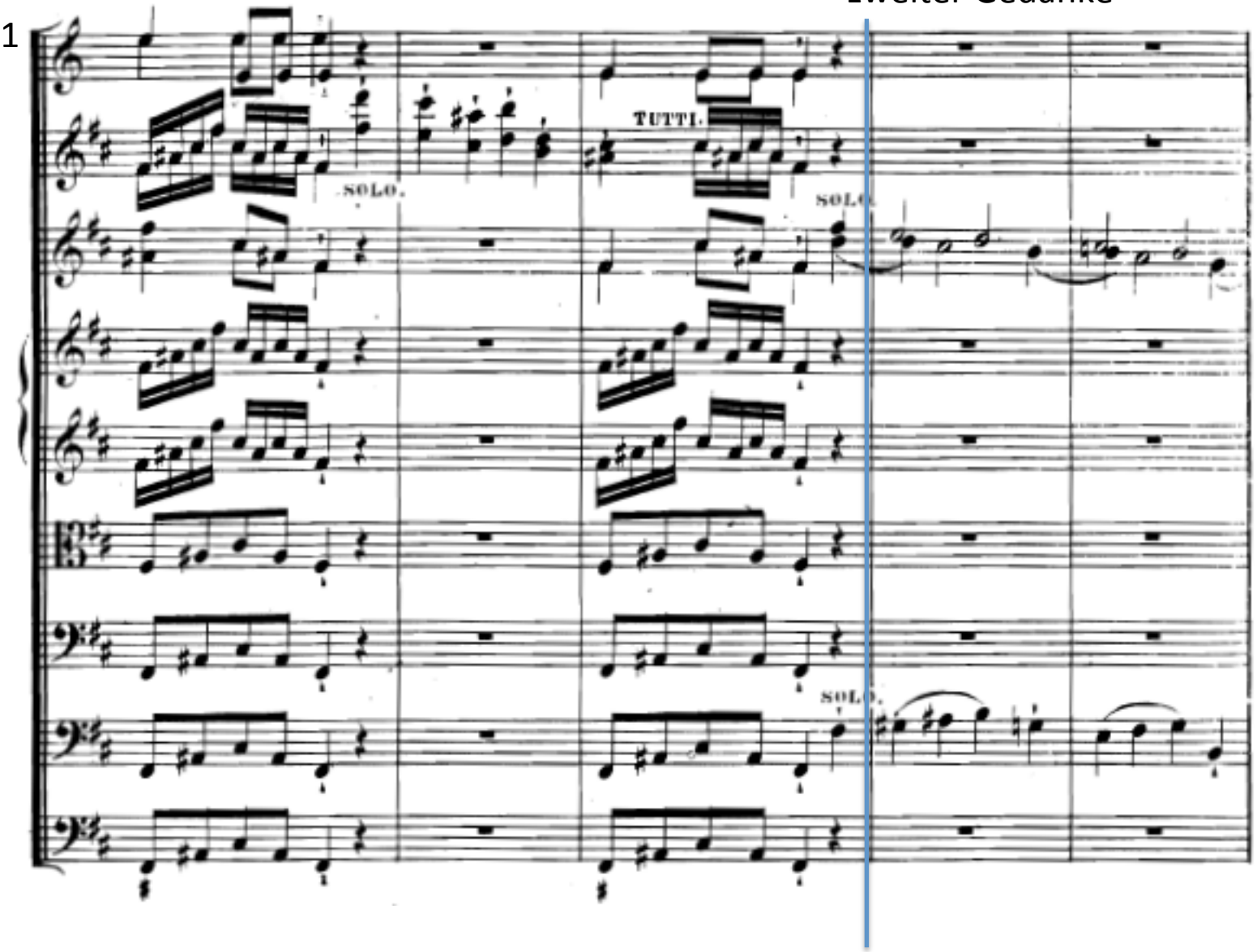


V/h

längere Etablierung h-Moll (Tp)

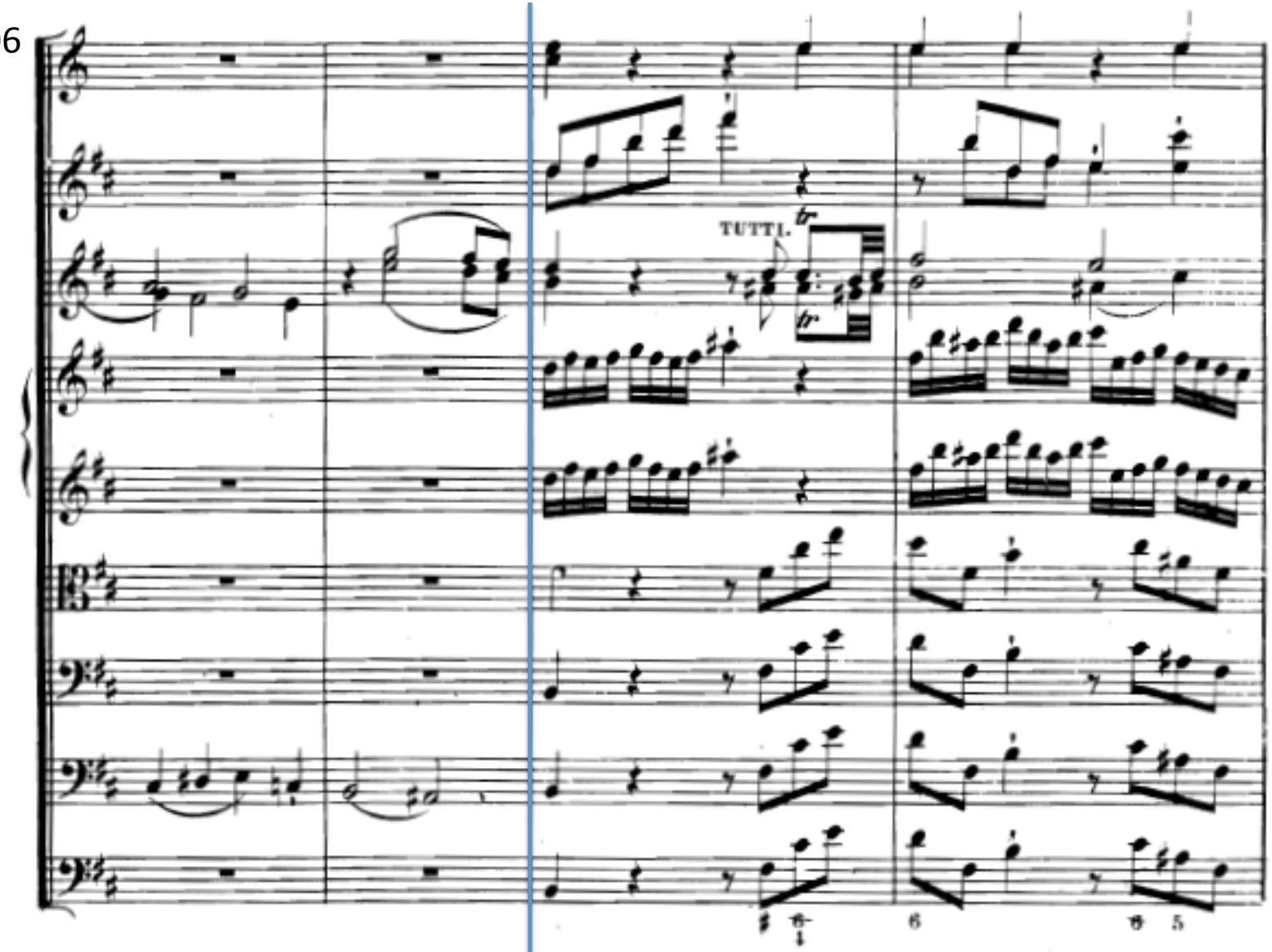
zweiter Gedanke

101

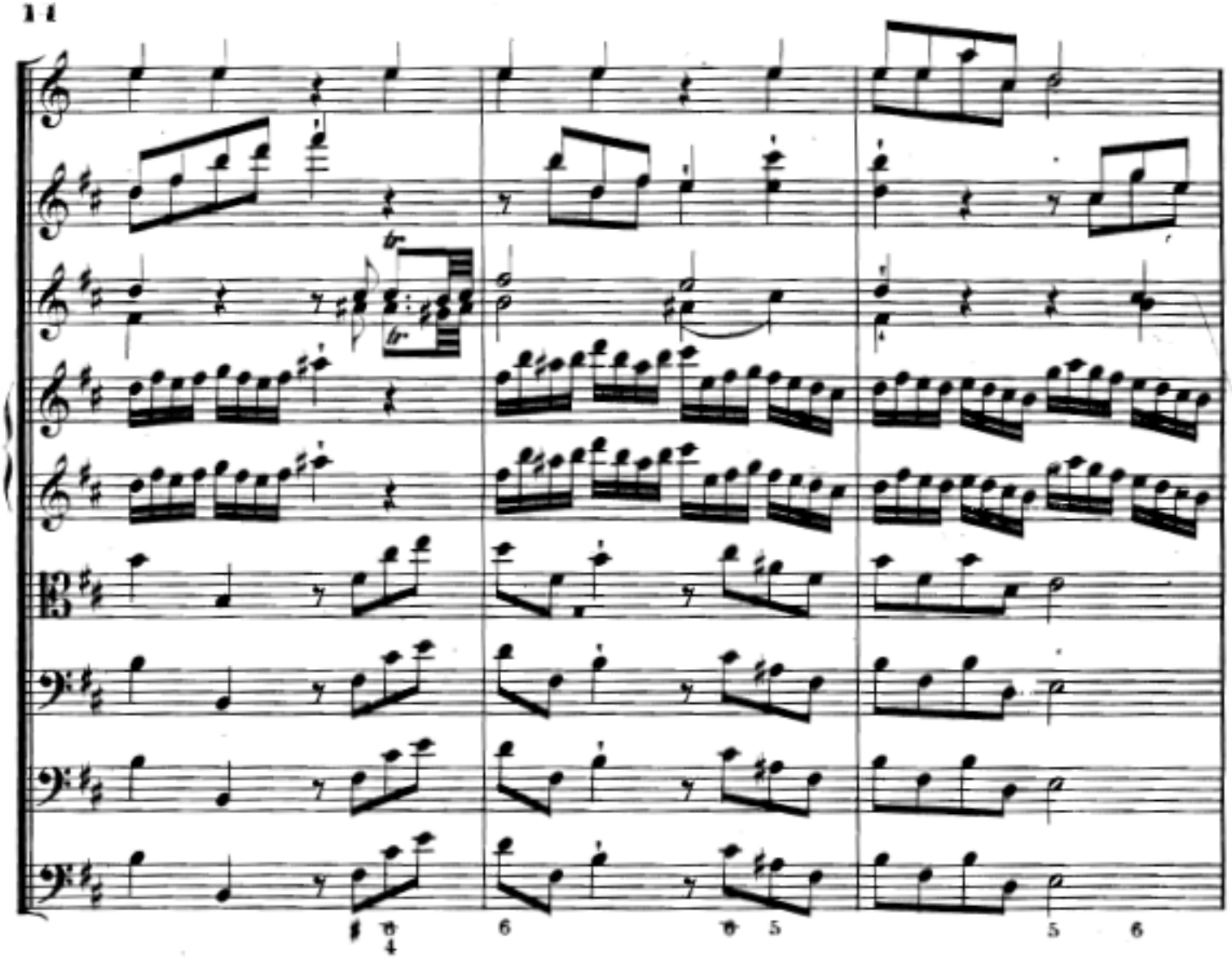


h

106

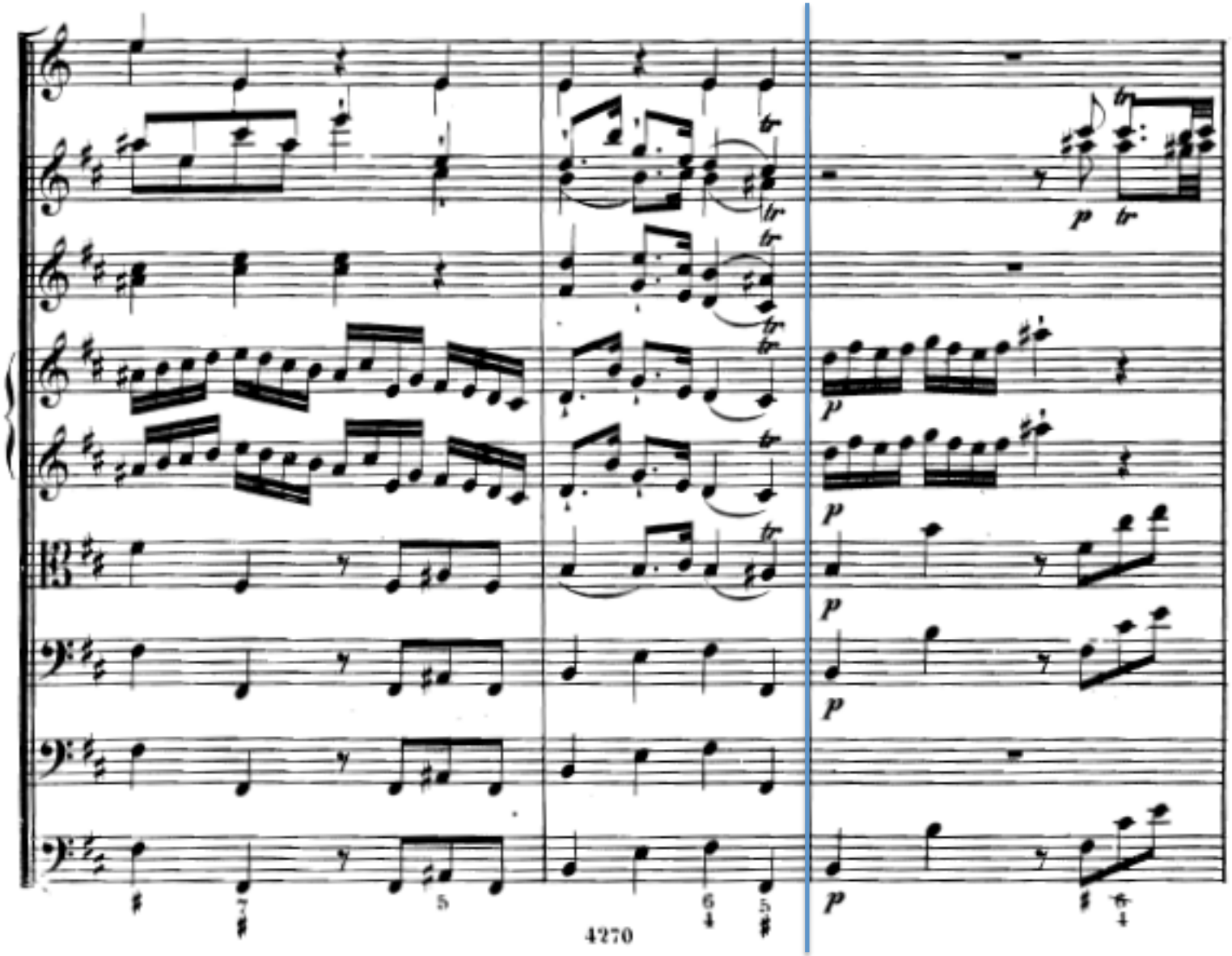


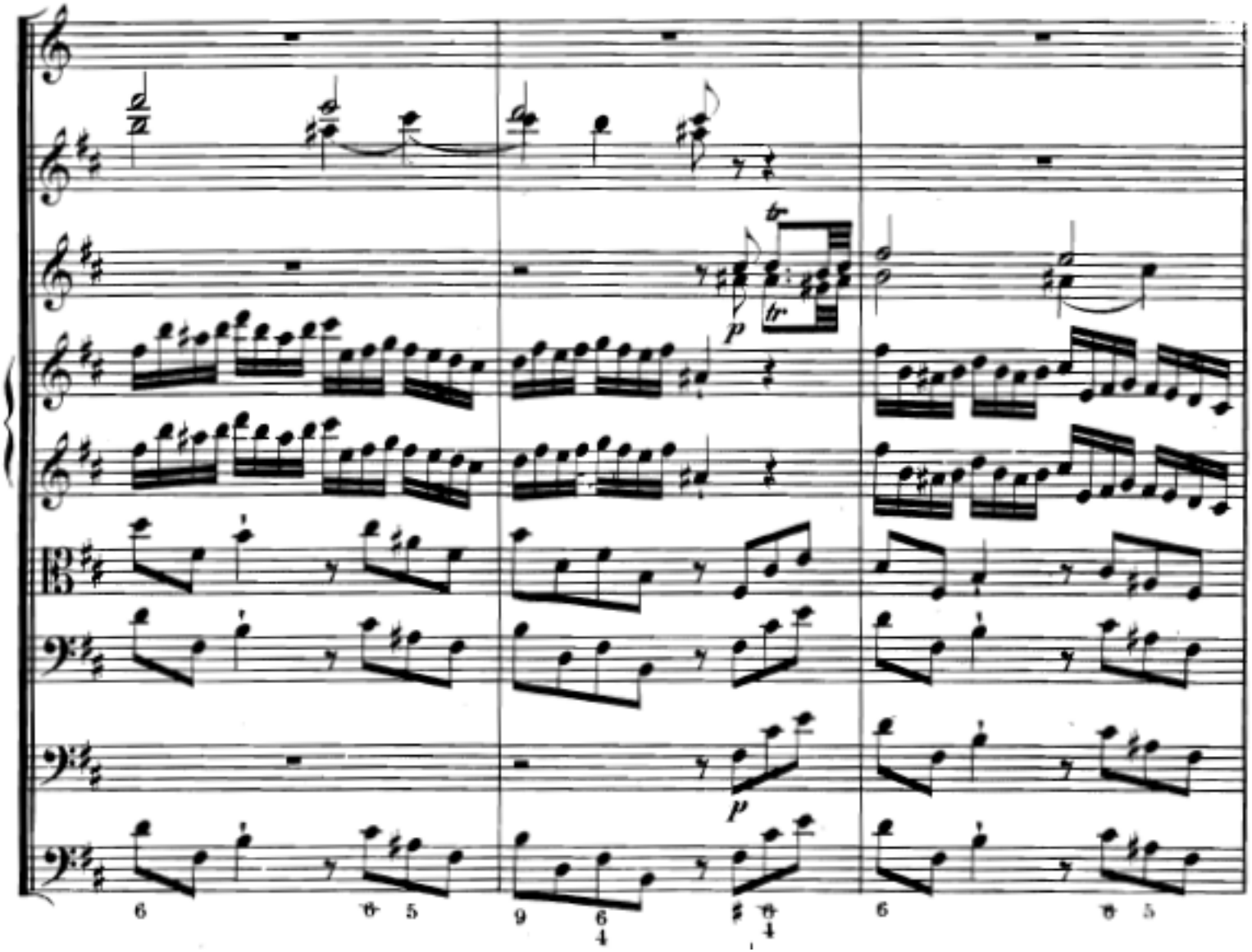

dritter Gedanke


11
6
5
5
6

und piano-Wiederholung

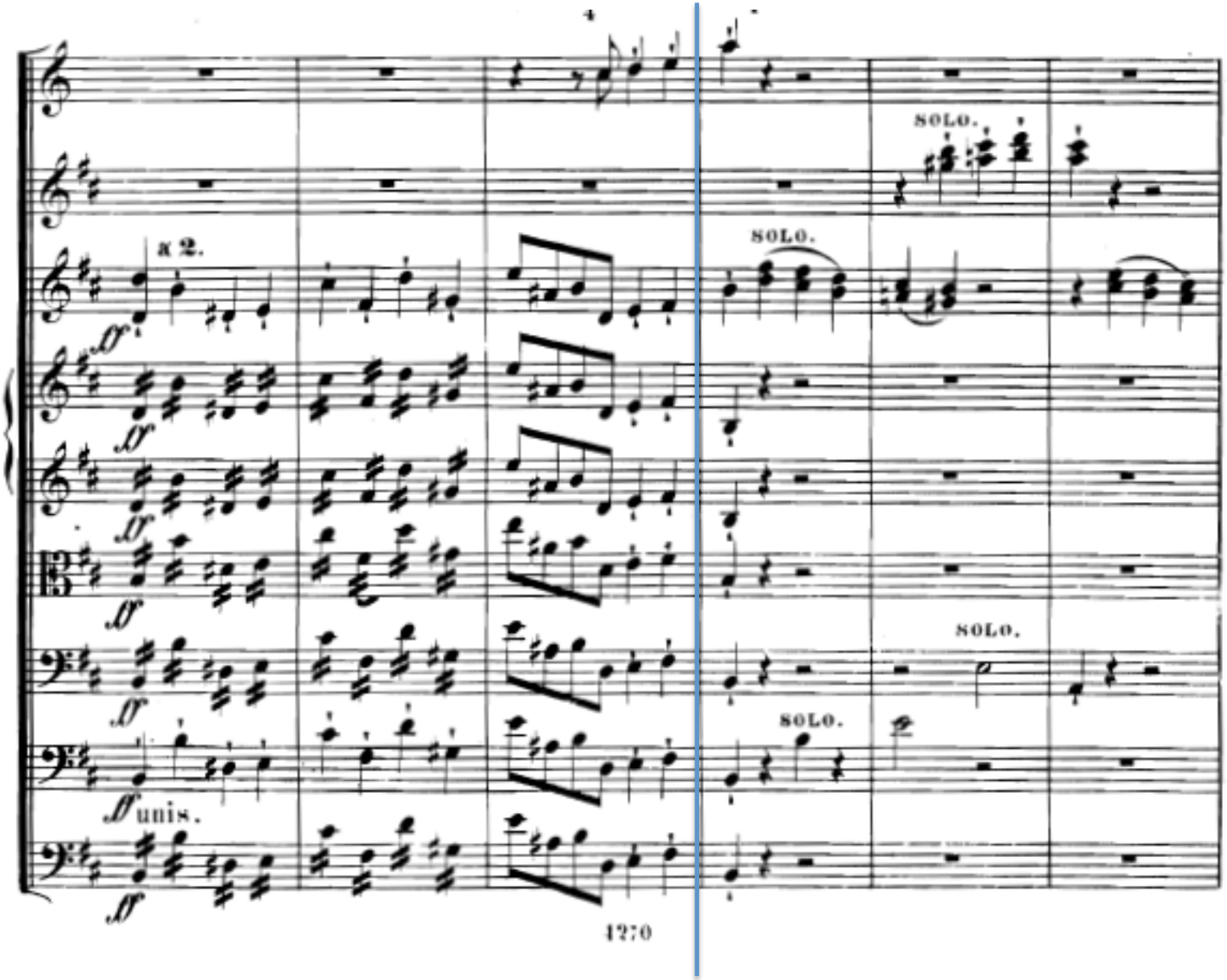
113



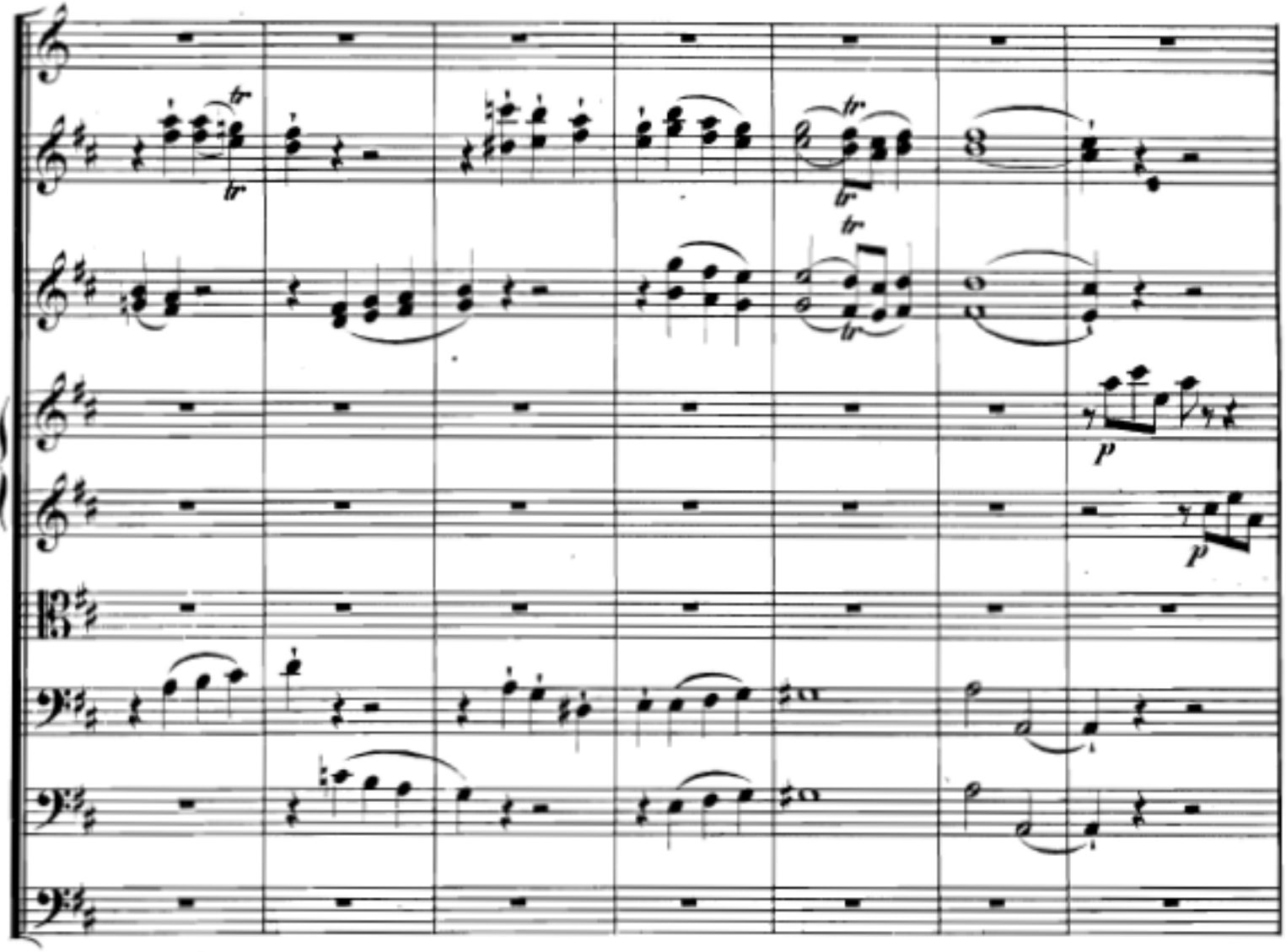

tr
tr
p
p
6
6 5
9
6
4
4
6
6 5

Kad: h Seq. / Rückleitung

119

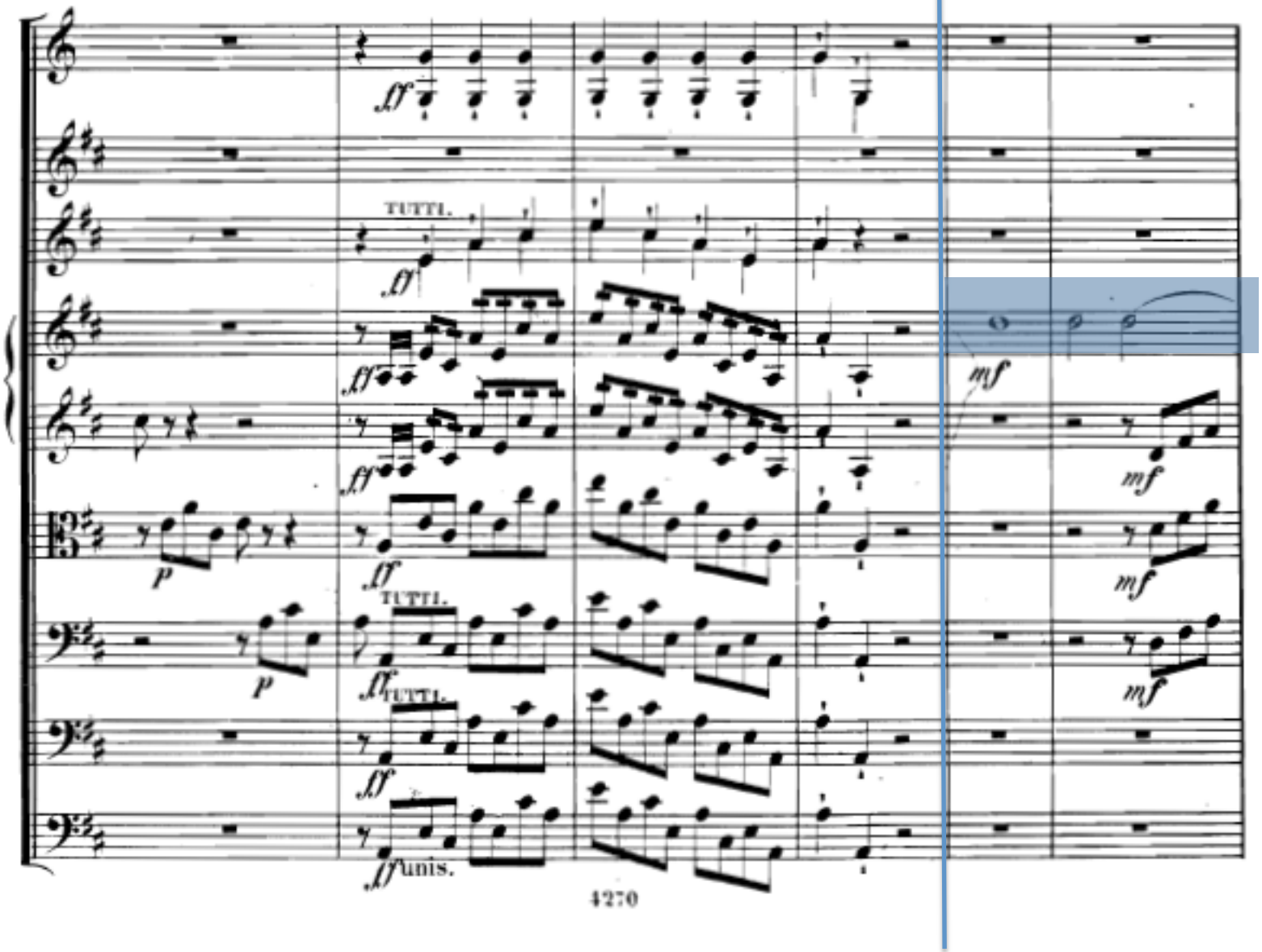


125

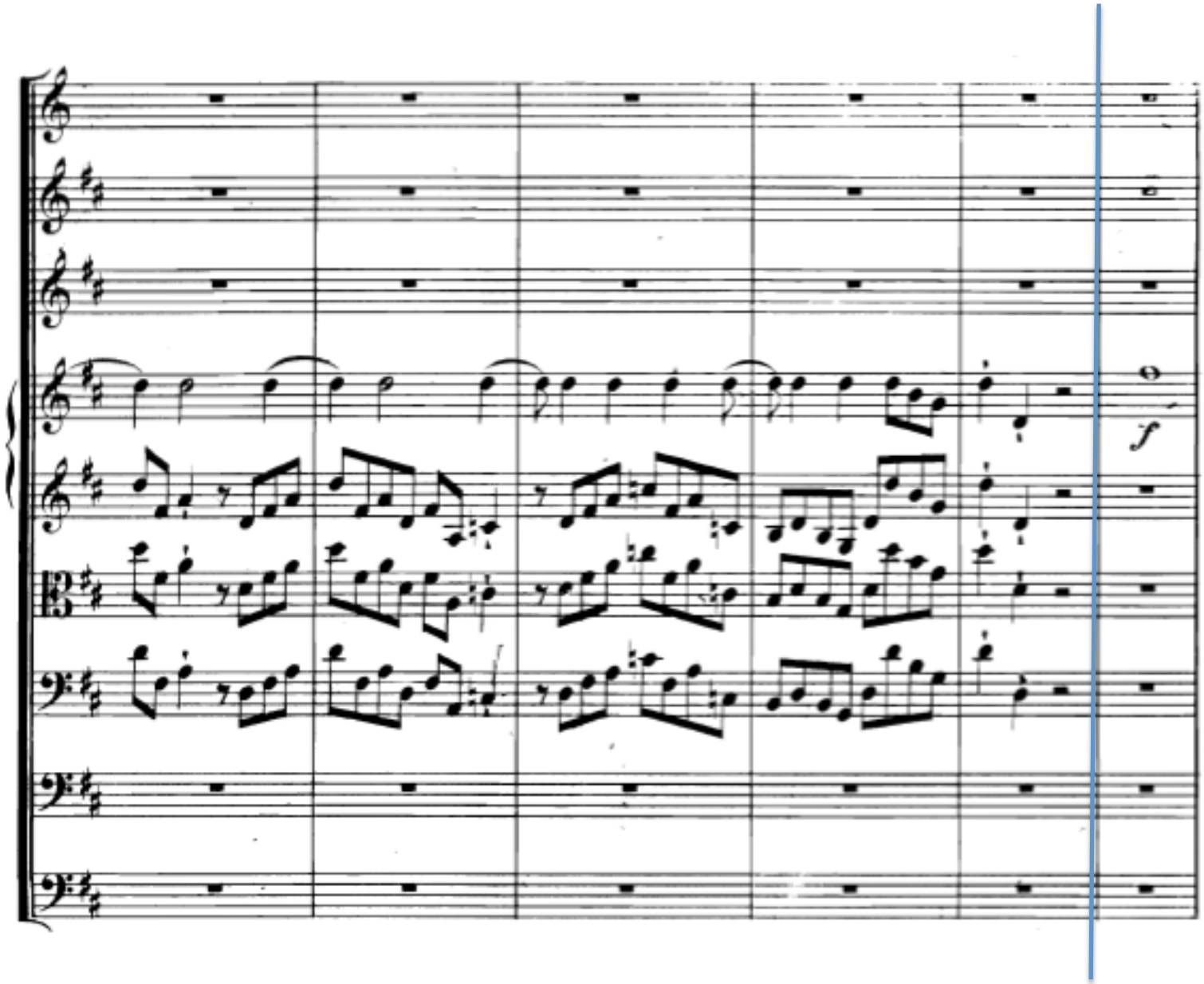


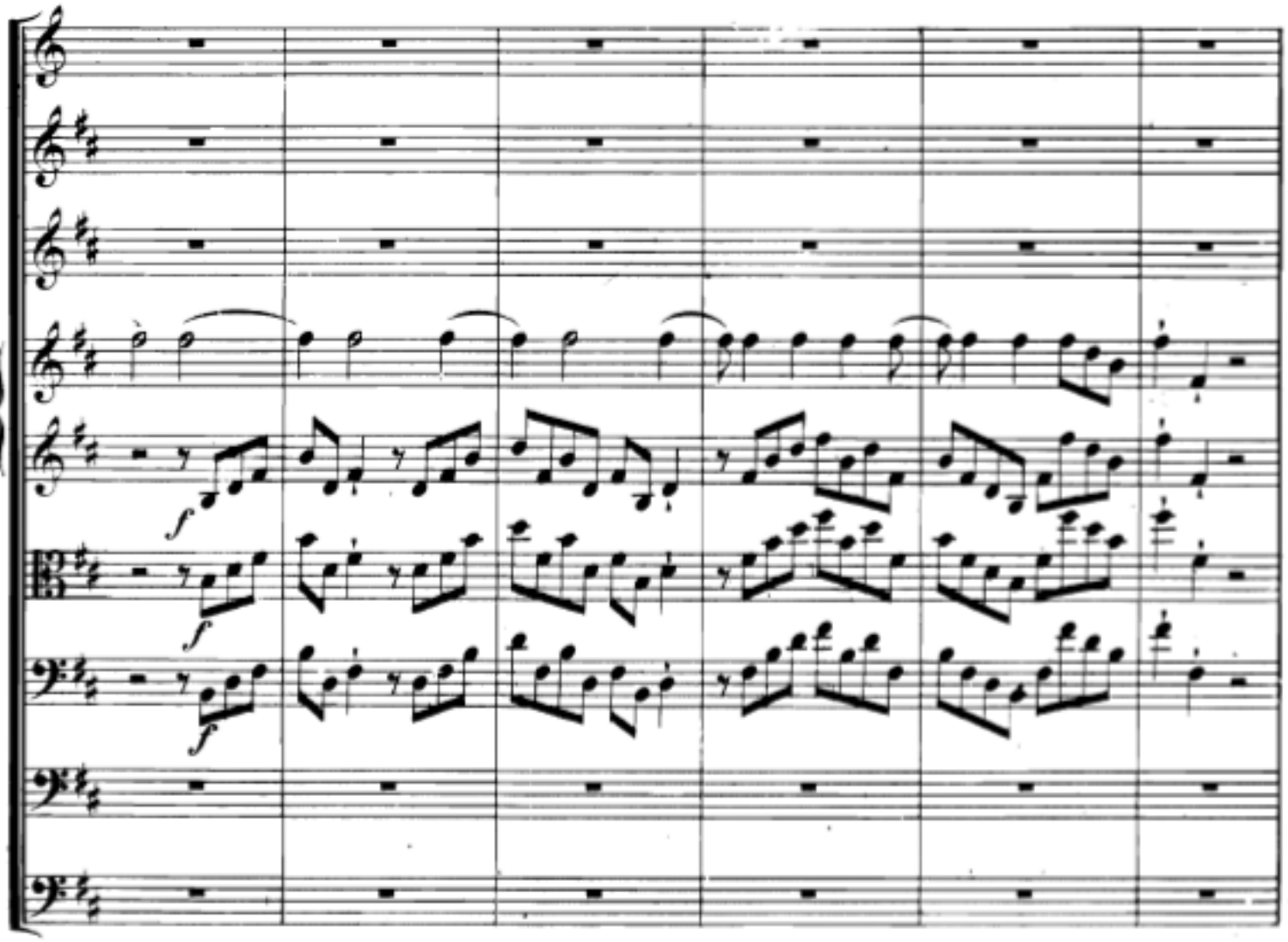
V Reprise

132

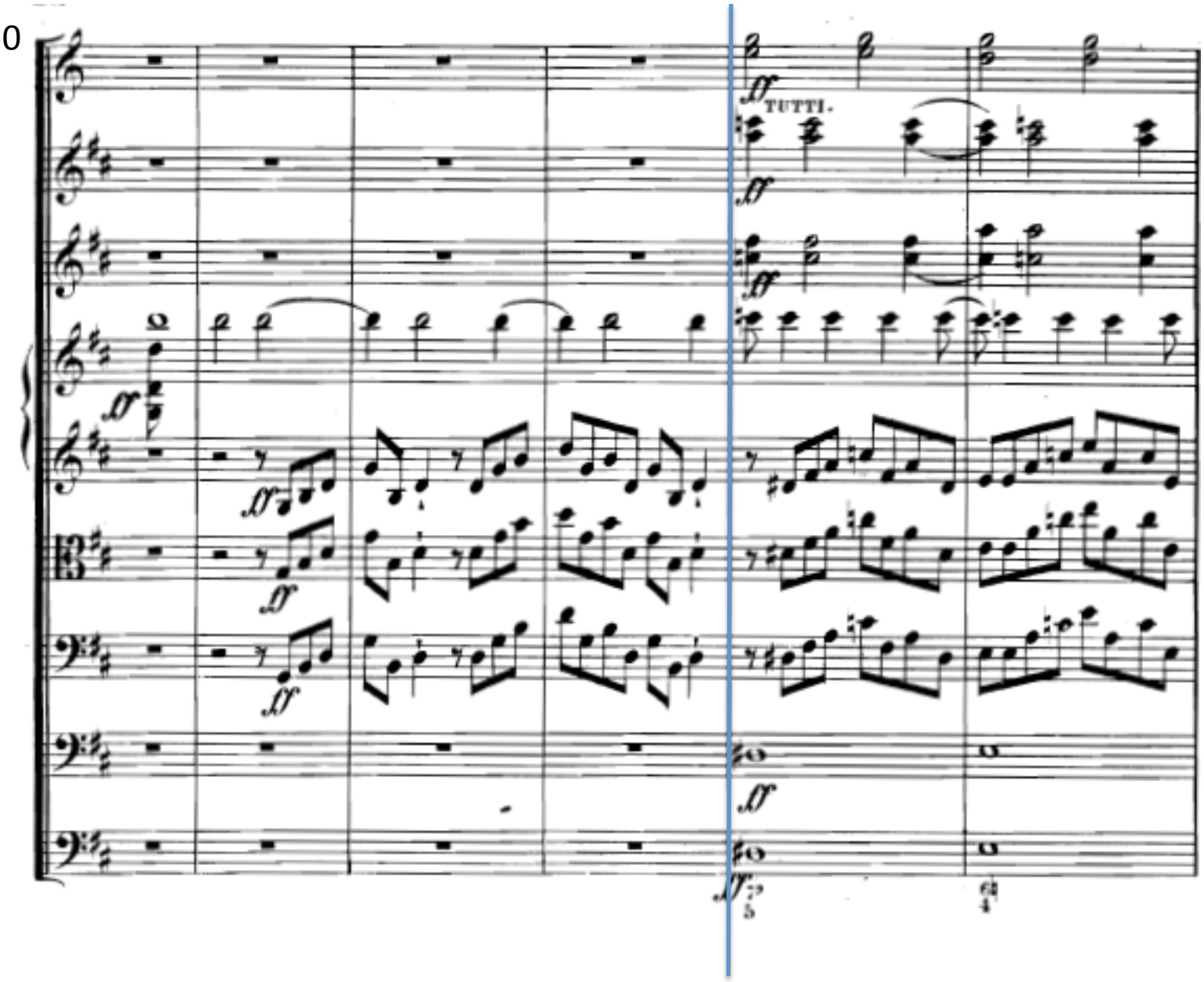


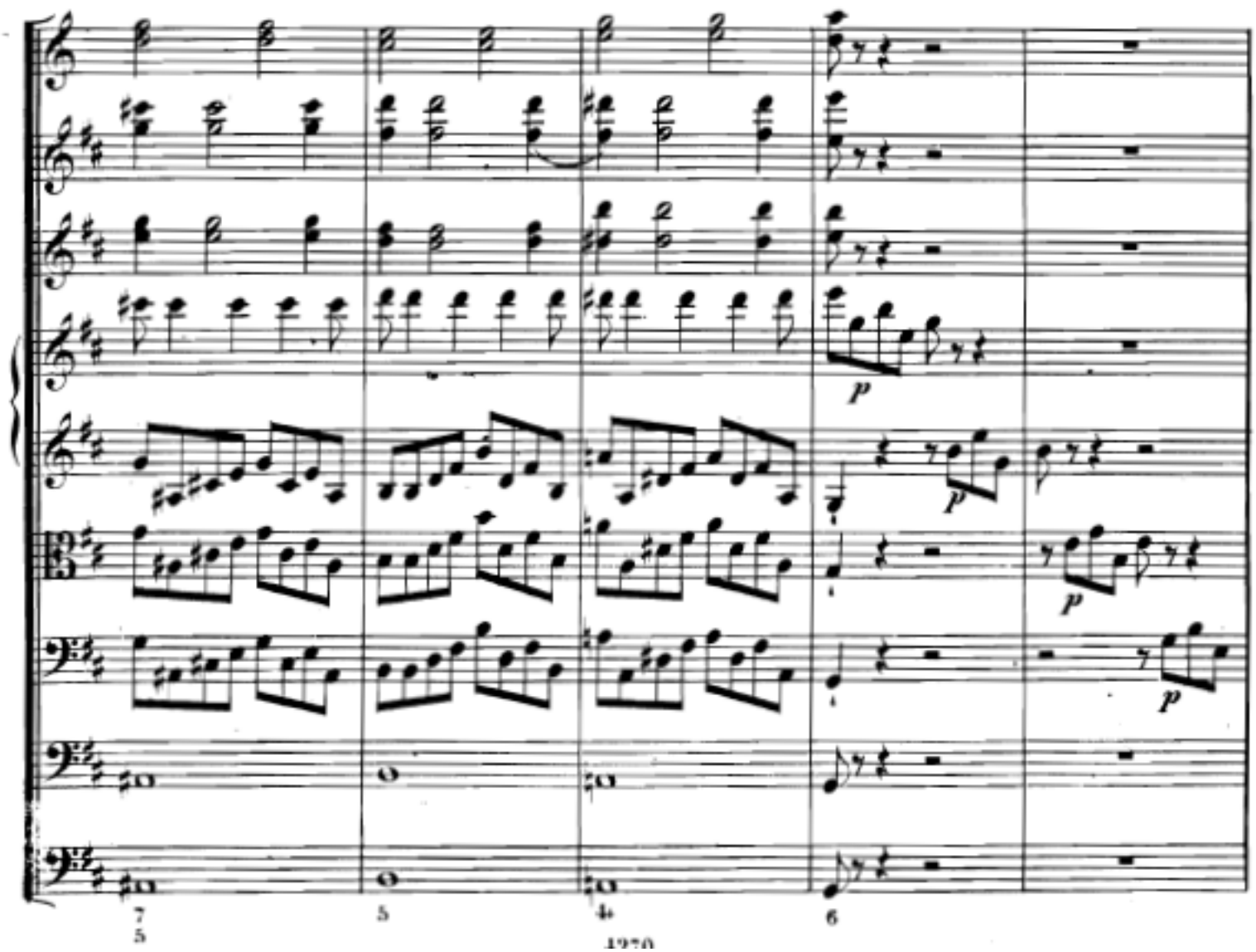
138




f
f
f

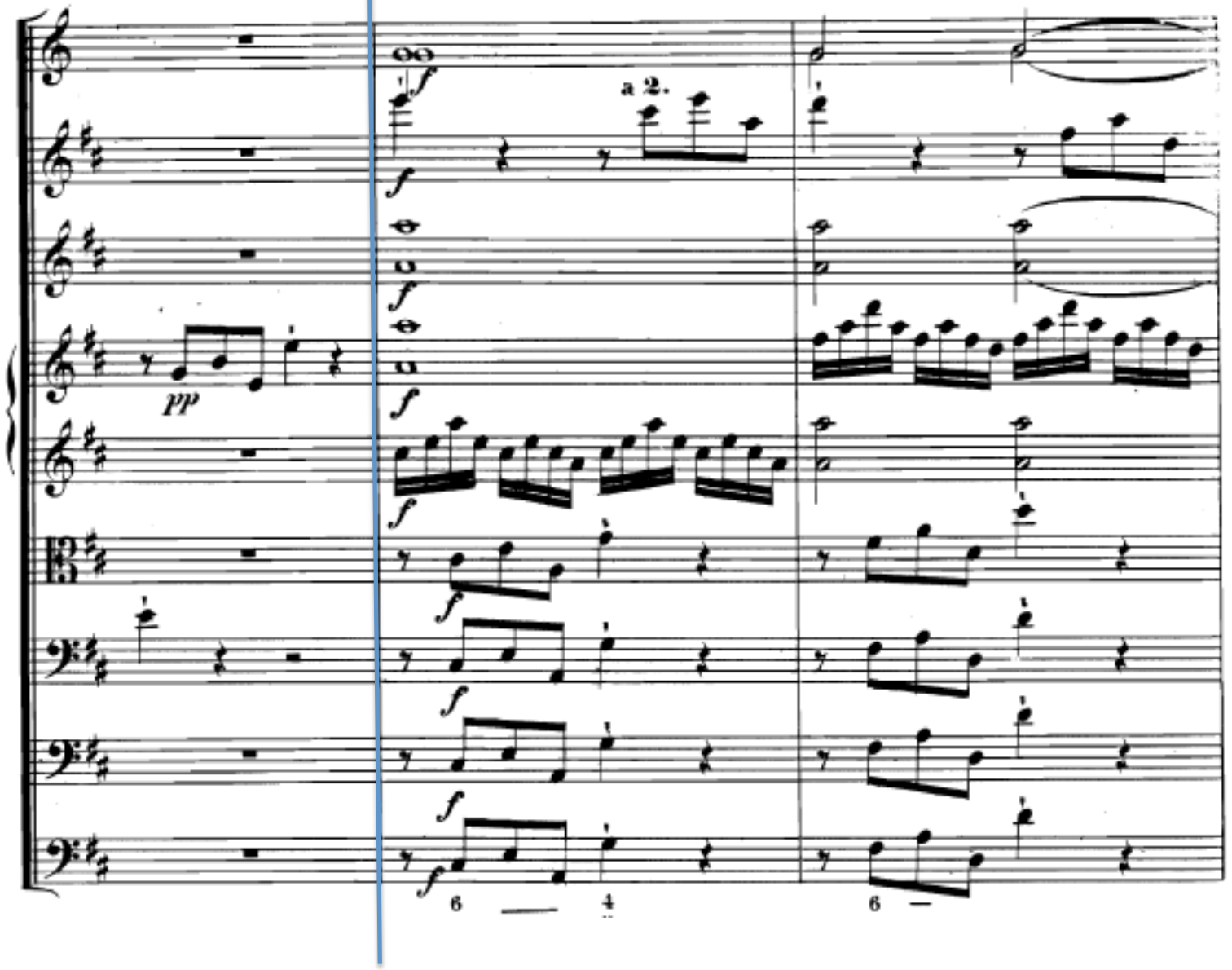
150



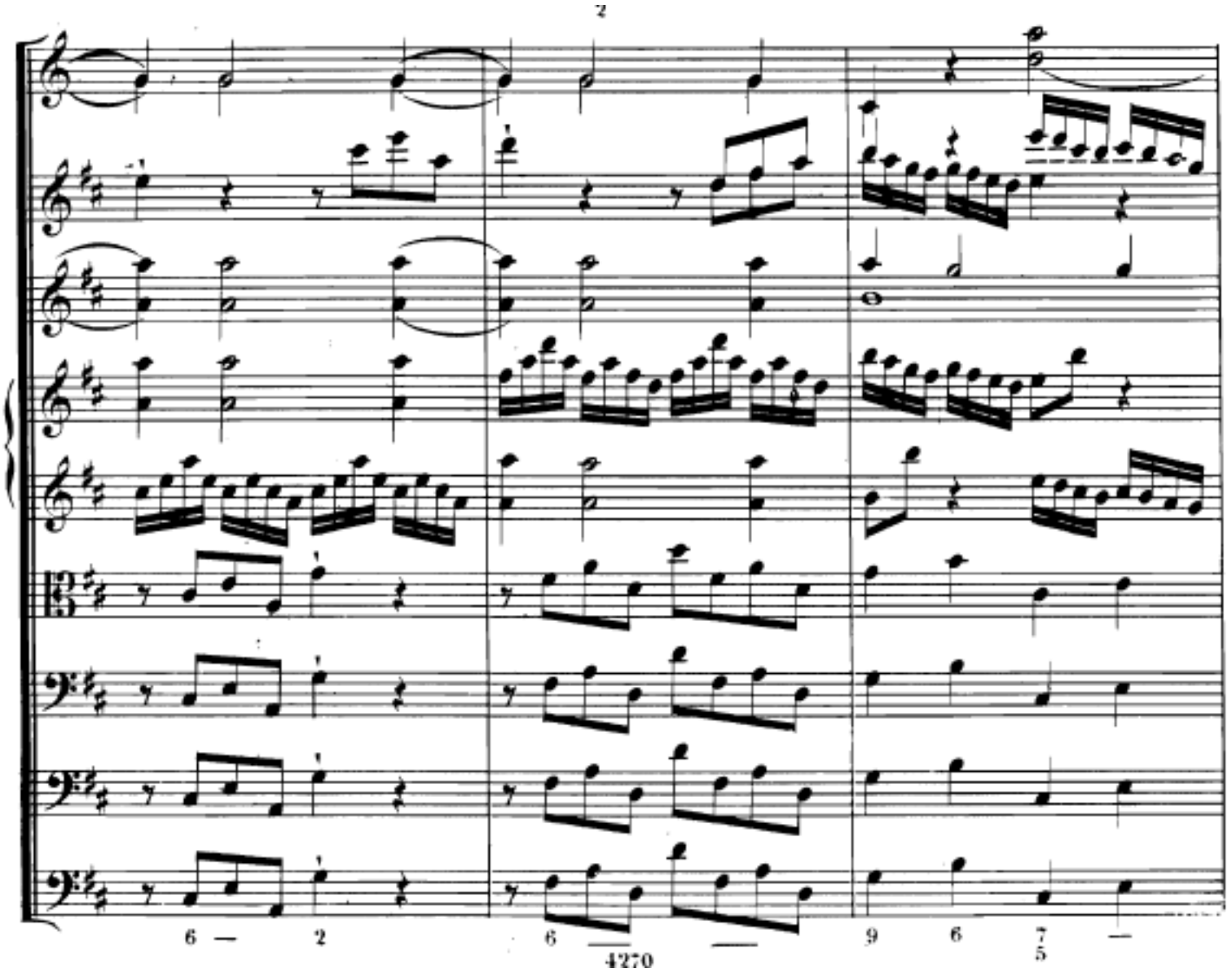

p
p
p
p
7
5
5
4
6

vgl. T. 27

160

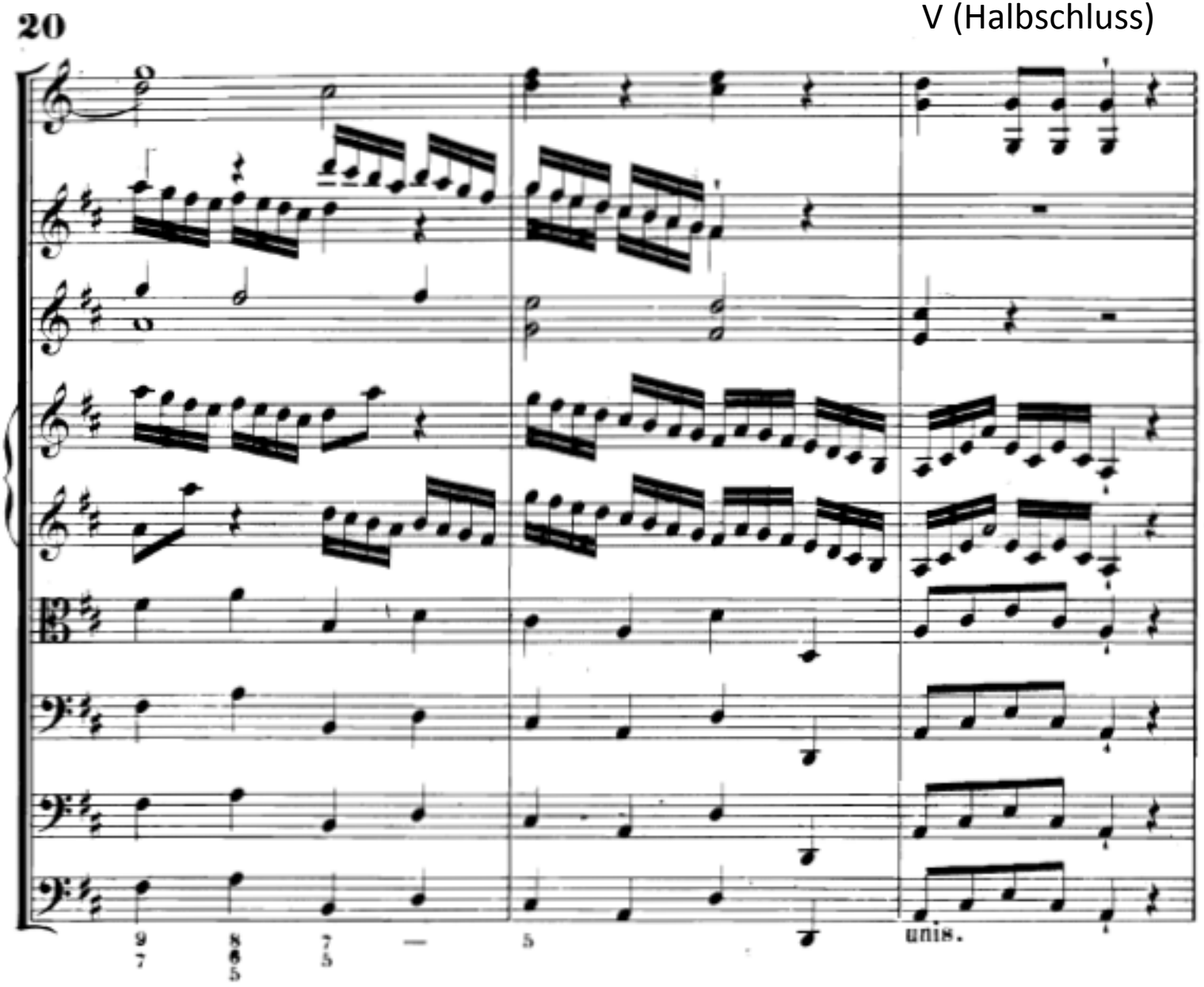


161



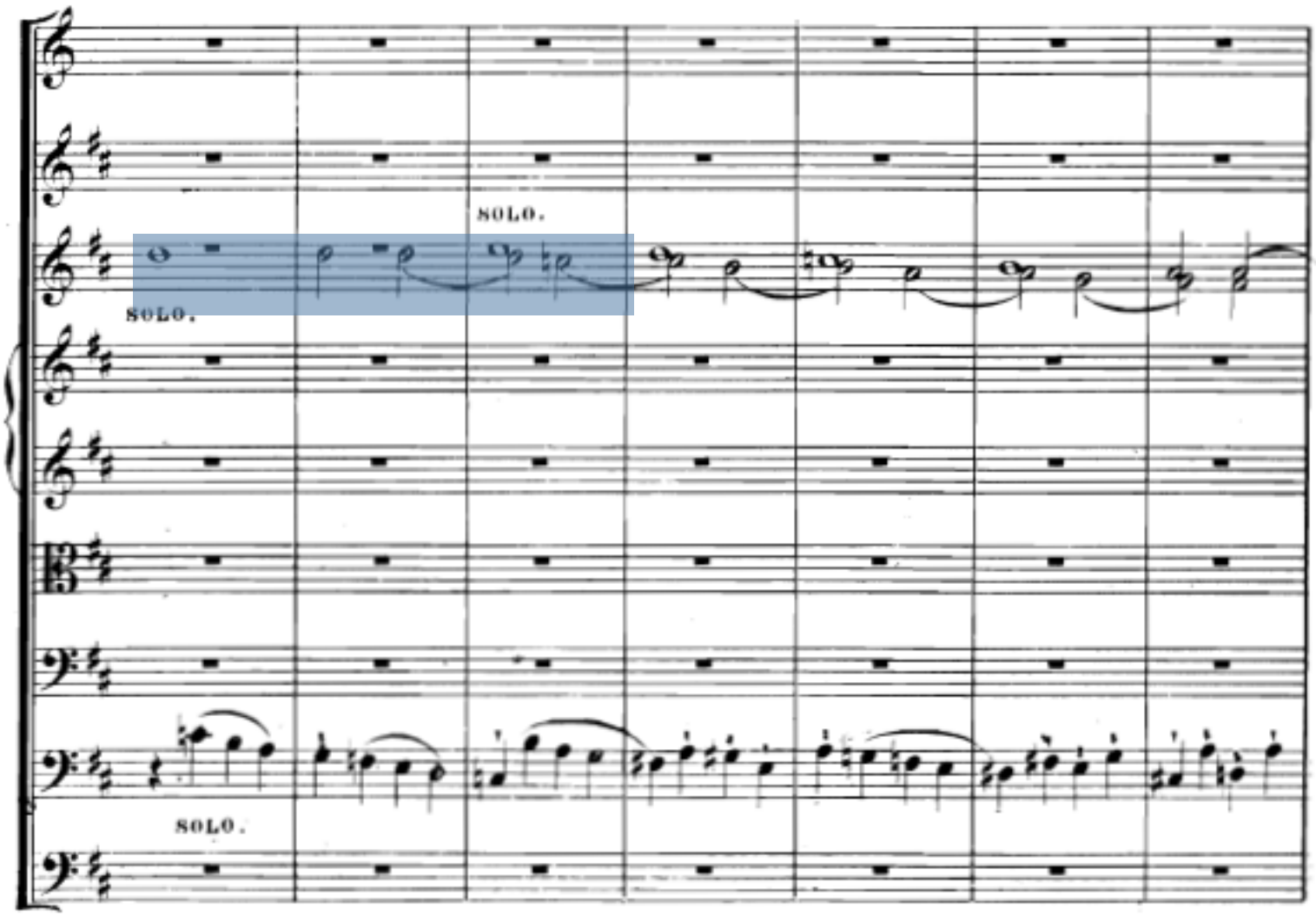
V (Halbschluss)

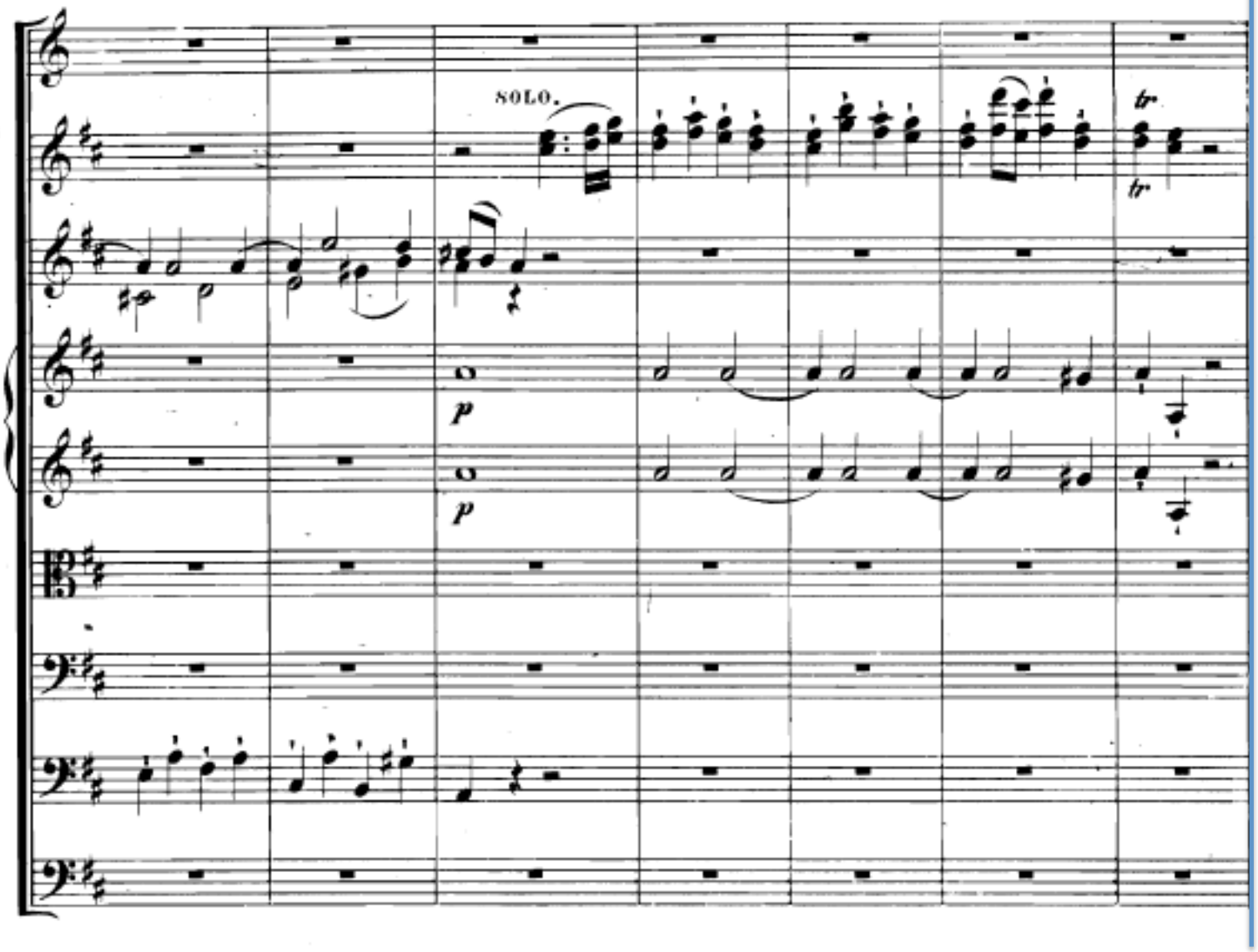
164



vgl. T. 35: d statt e

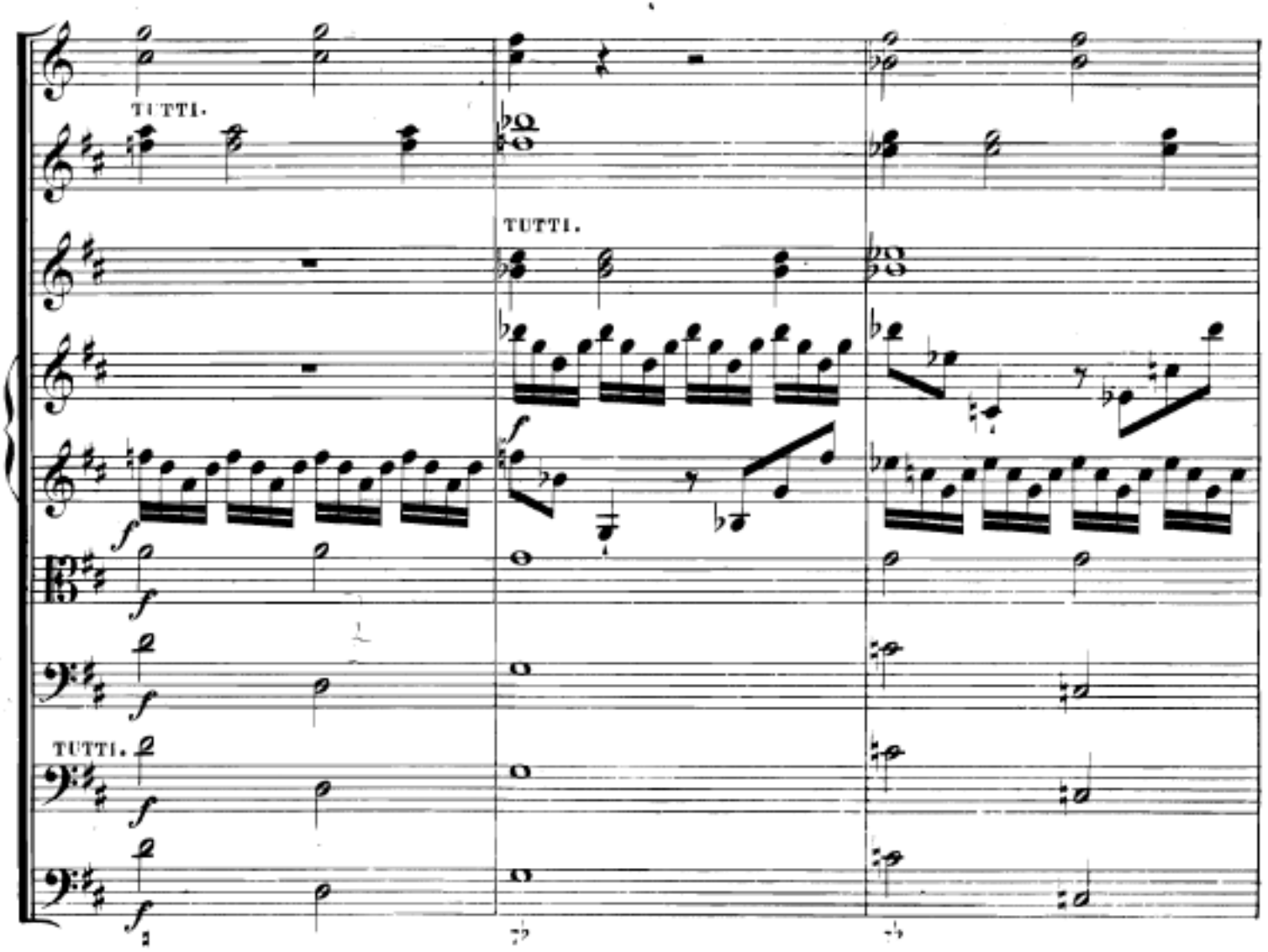
167



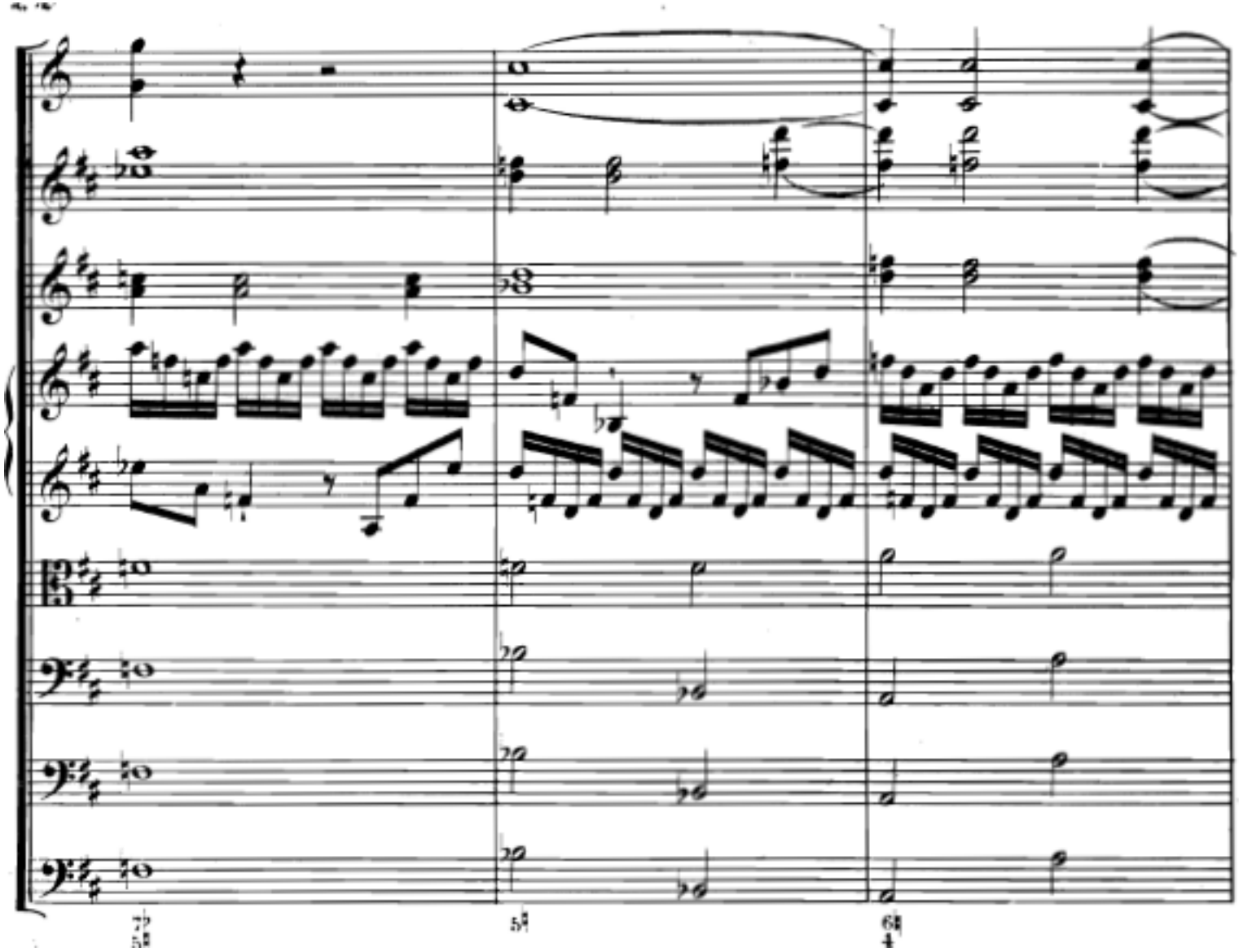

SOLO.
tr
tr
p
p

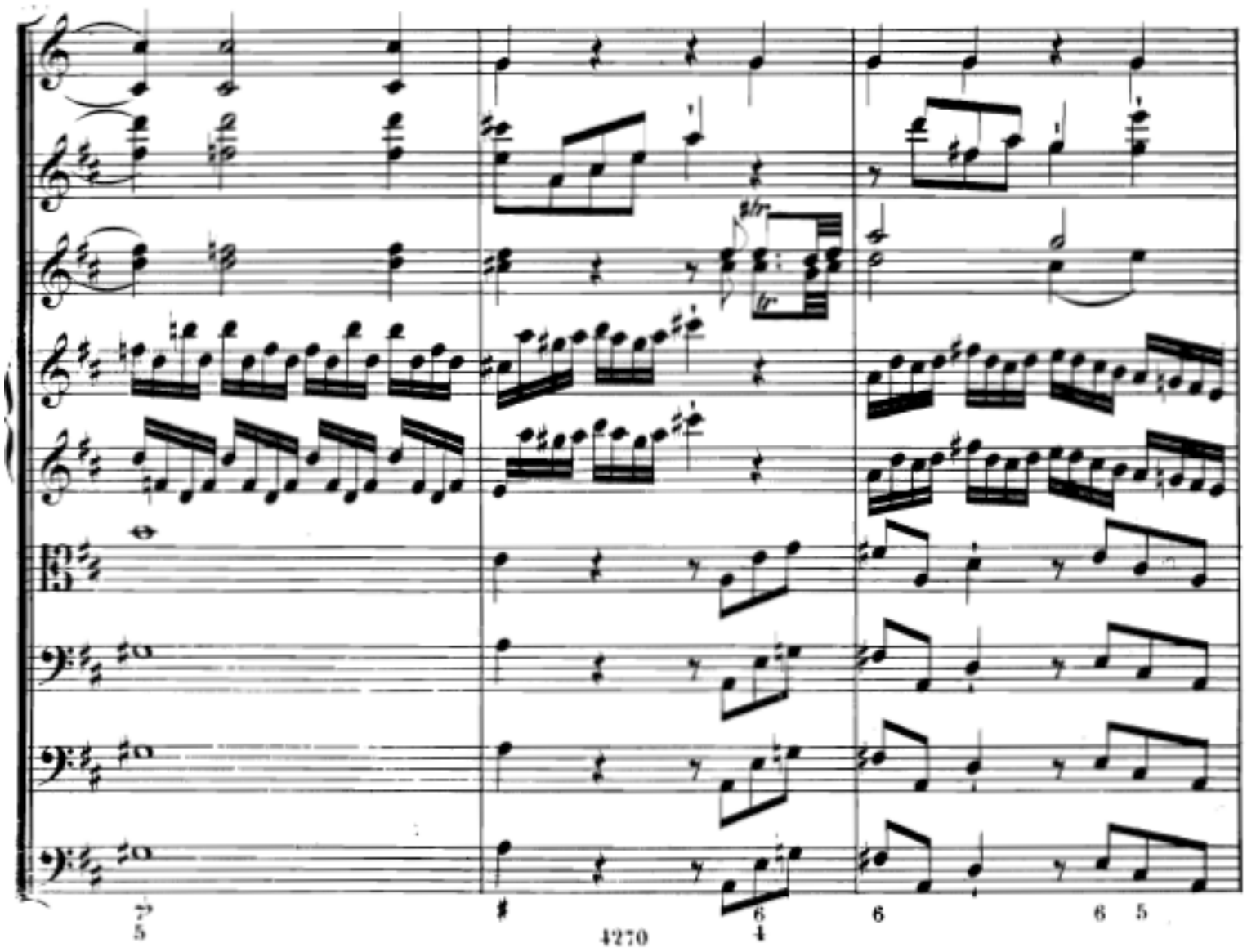
Seq

181

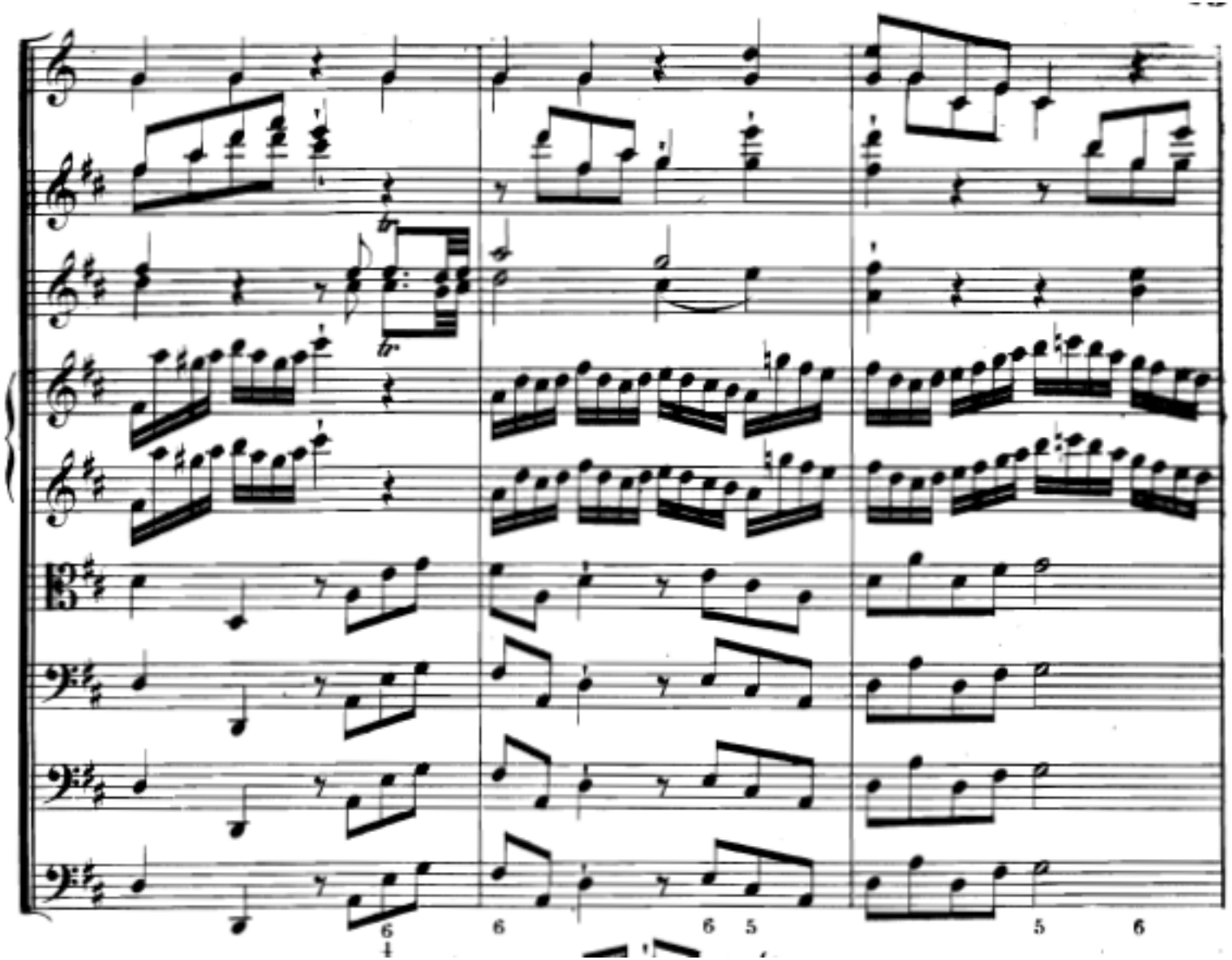


184



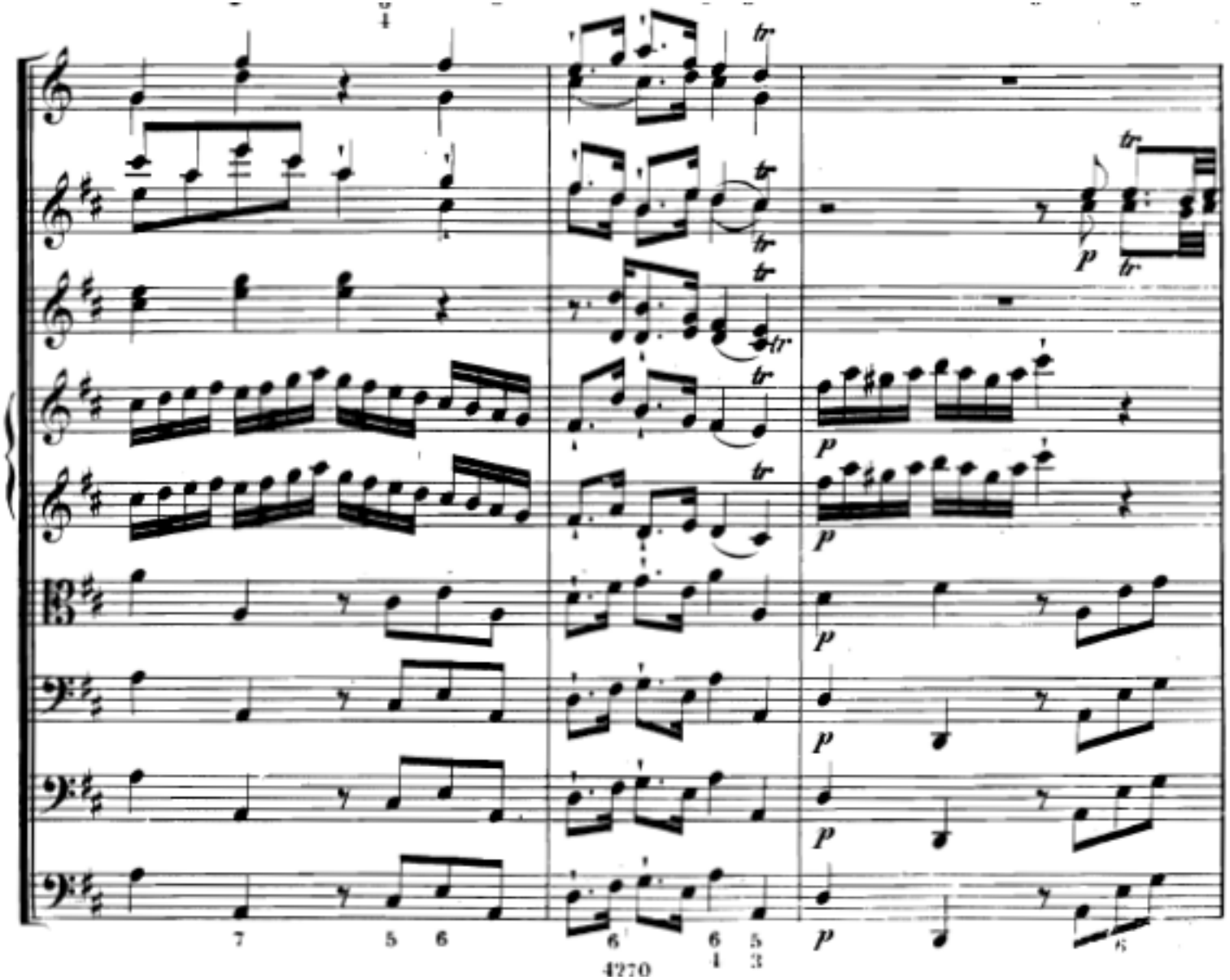

7
5
4270
6
4
6
6
5

190

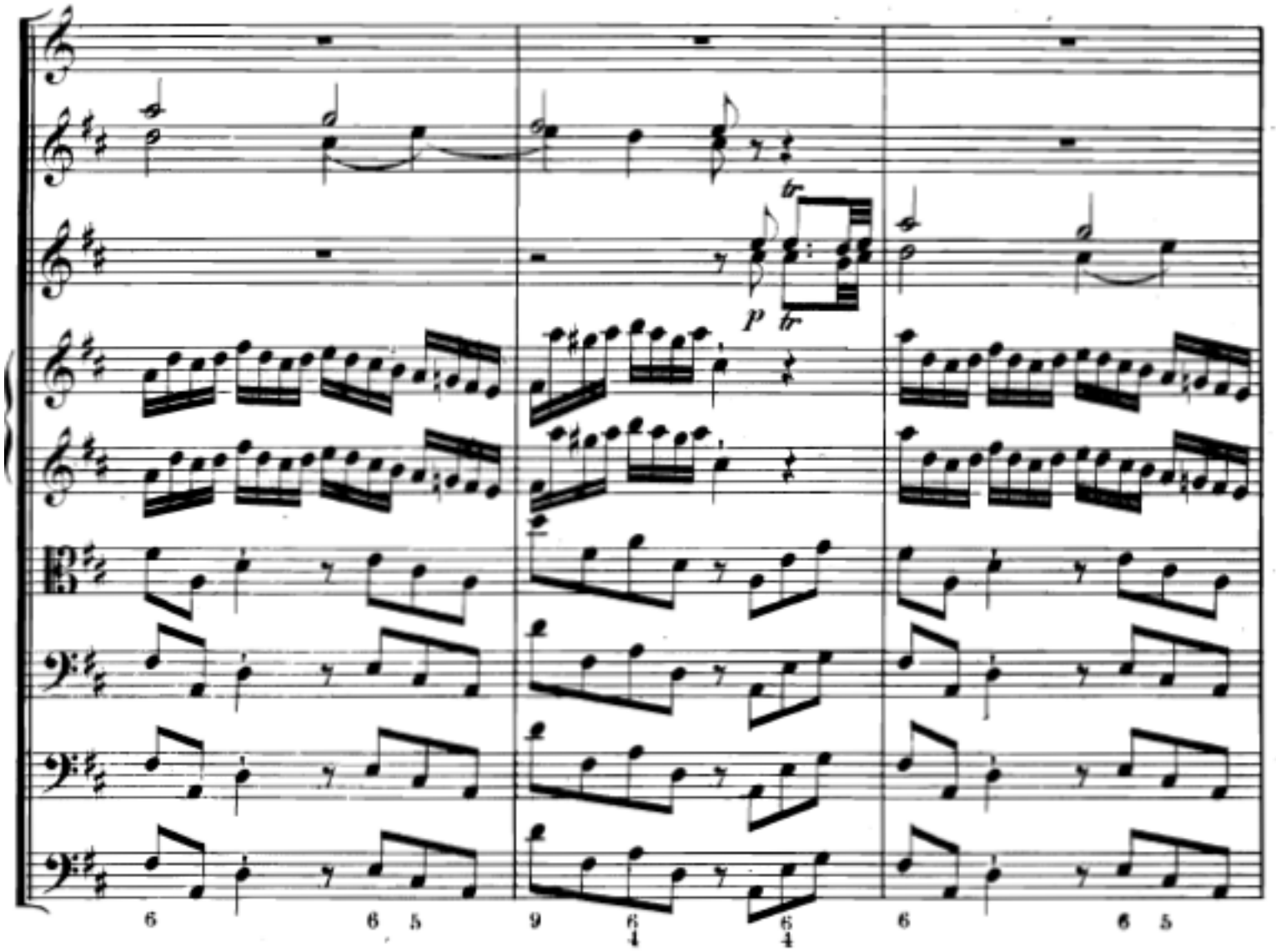


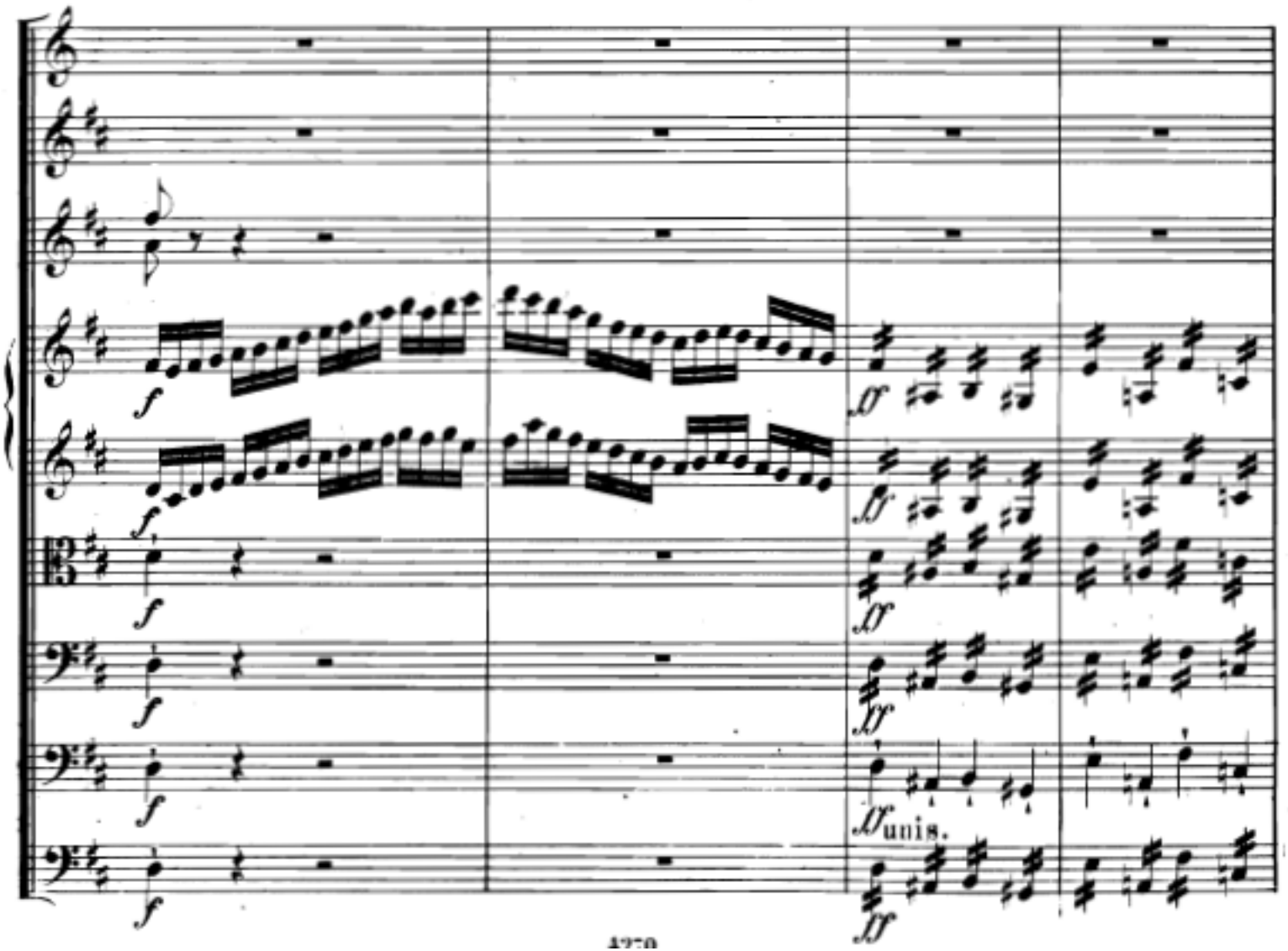
Kad

193



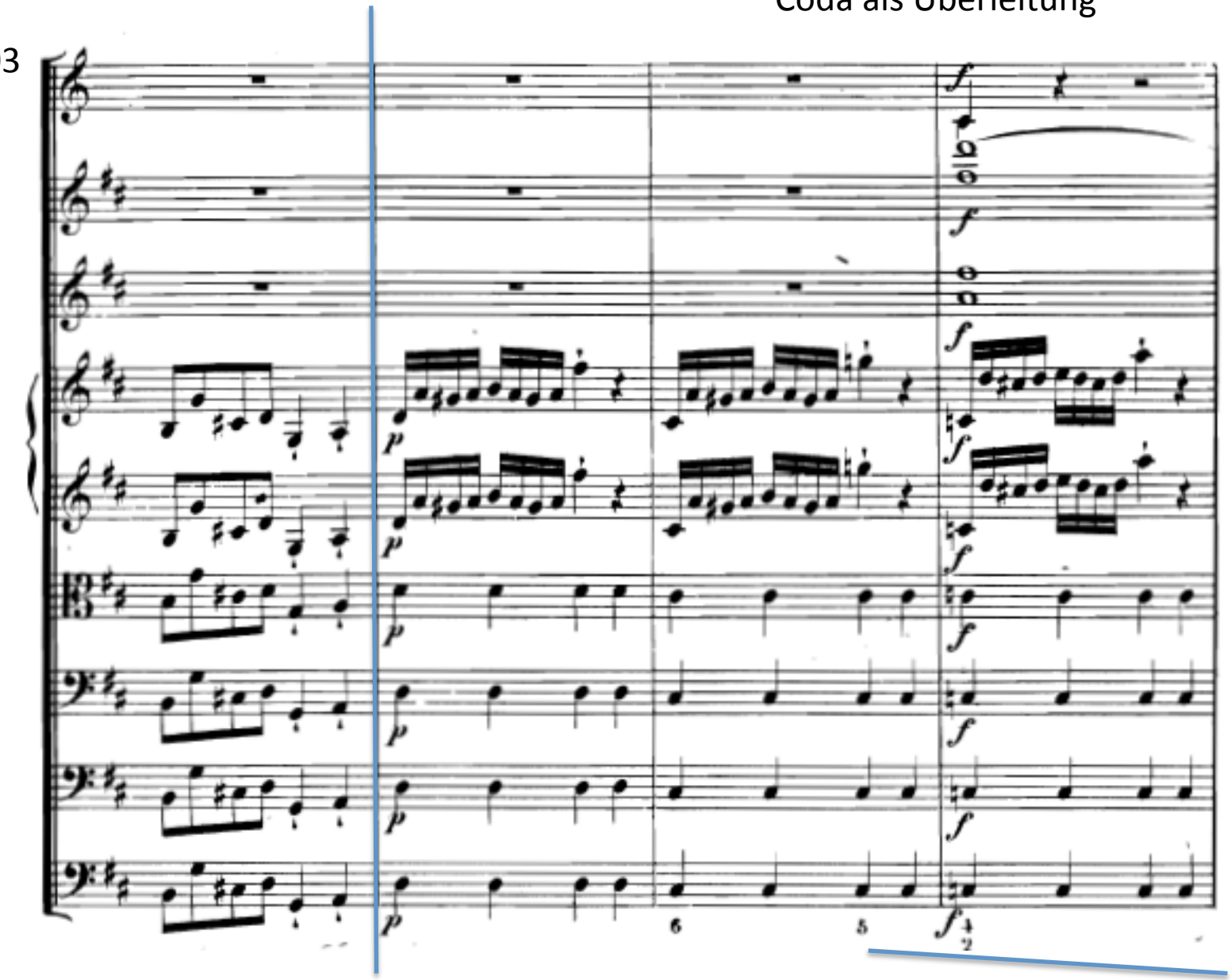
196




f
ff
unis.

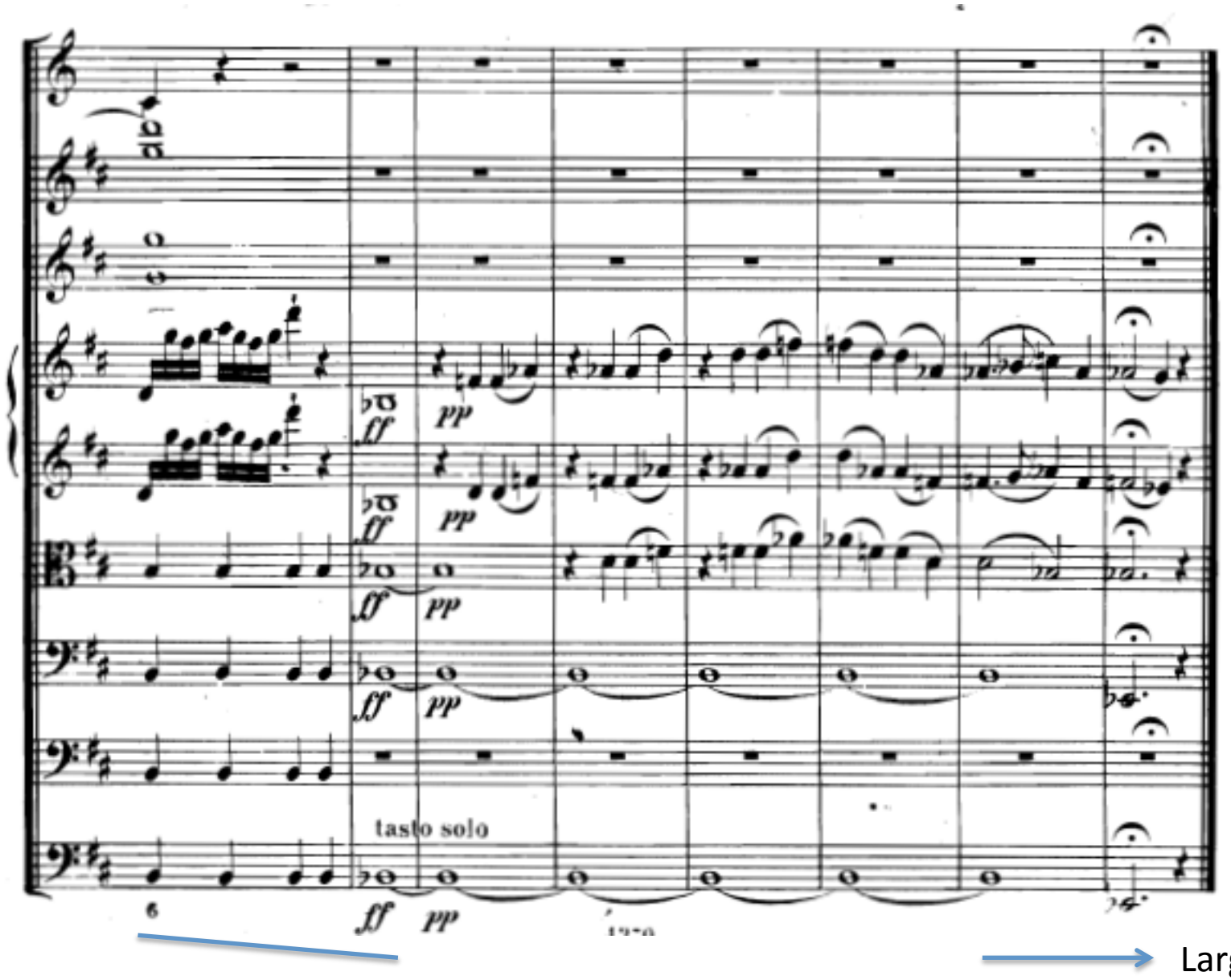
Coda als Überleitung

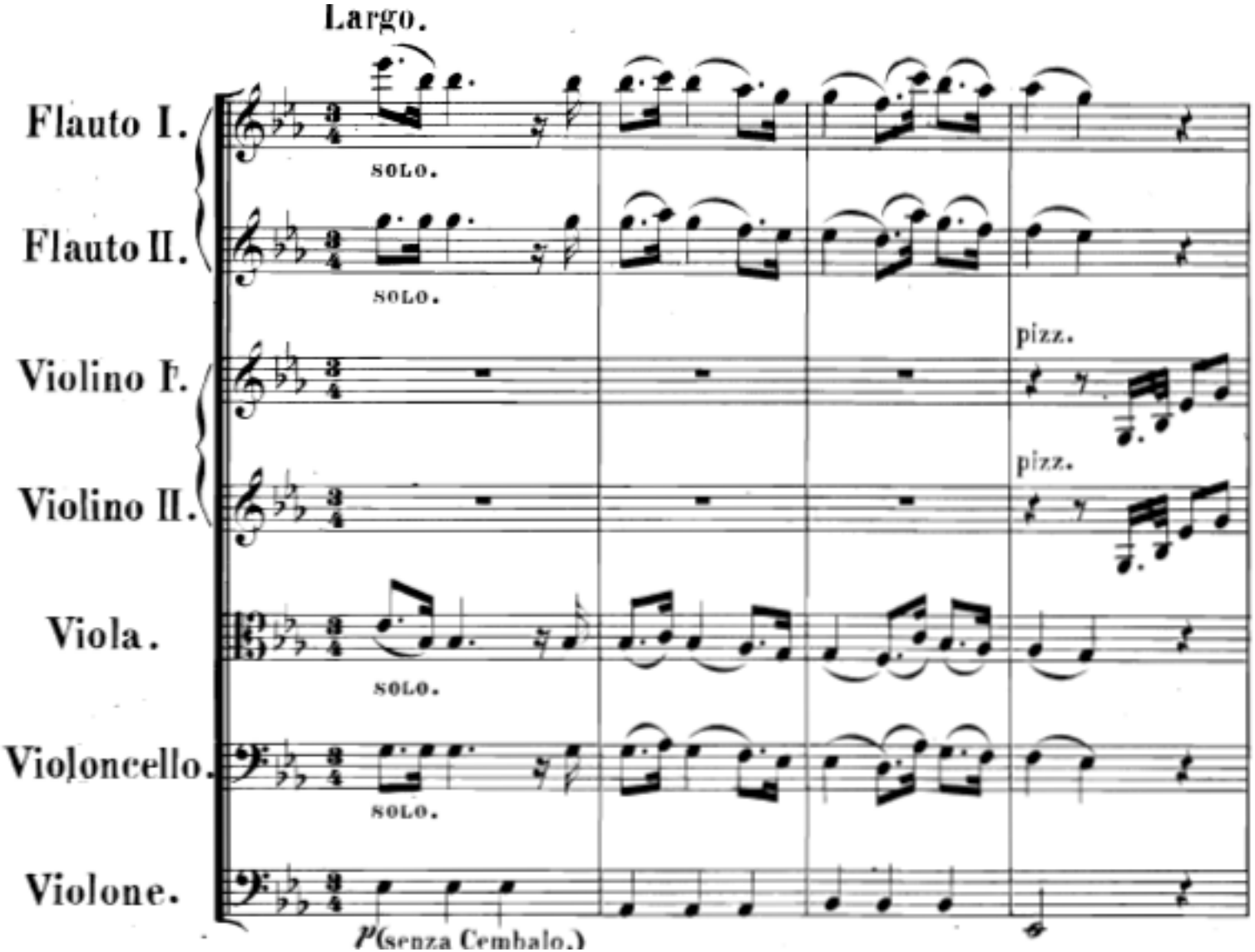
203



D -> Es (!)

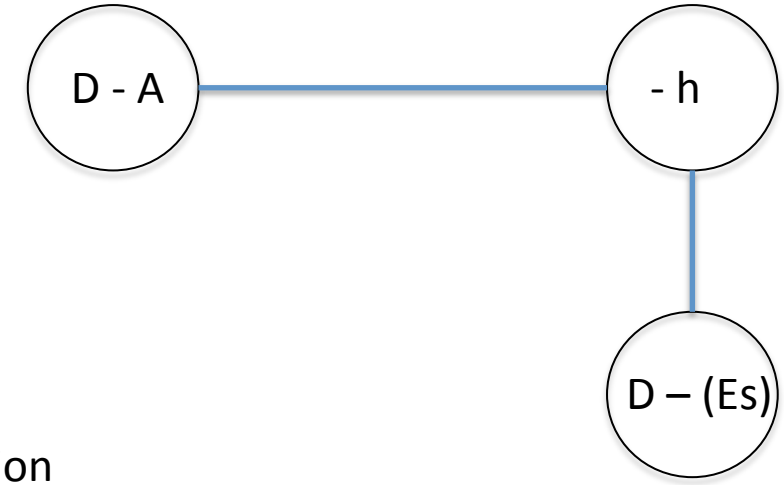
207




Largo.
Flauto I.
Flauto II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Violone.
solo.
solo.
pizz.
pizz.
solo.
solo.
p (senza Cembalo.)

**Synopse**

Erster Teil (**71**)




Exposition
Erster Gedanke (EG), T instabil T. 1-18 (7+7+4)
Zwischenidee (Variante 1) T. 19–26 (5+3)
Zwischenidee (Variante 2) T. 27-34 (4+4)
Zweiter Gedanke (ZG), D T. 35-48 (14)
Kontrast T. 49-55 (7)
Dritter Gedanke, T. 56-62 (7)
Wh + Kad T. 63-71 (9)

Zweiter Teil (**132 + 11**)

Durchführung (**64**)

EG, D/sP/tP T. 72-89 (7+7+4)
Zwischenideen T. 90-97 (4+4)
Zwischenideen, Etab h, T. 98-103 (6)
ZG h T. 104-107 T. 104-107 (4)
Dritter Gedanke h 108-114 (7)
Wh + Kad h T. 115-121 (7)
Rückleitung T. 122-135 (14)

Reprise: (**68**)
EG T. 136-153 (7+7+4)
Zwischenidee T. 154-160 (5+3)
usw. -203
.
.
.
.
Anhang T. 204-214 (**11**)

# Folgerungen

| **Syntax** | **Digression** |
| --- | --- |
| Normalfall und Expektanz | individuelle Formulierung (Figuren) |
| Form erfordert konventionelle Lösung | Material erfordert spezielle Lösung |
| Zusammenhalt über Syntax | Zusammenhalt über Motivik (Inhalt) |
| Ermöglicht Zusammenhalt des Disparaten über Form | Ermöglicht Zusammenhalt über Inhalt (Motivik) |
| heteronome Formbildung | autonome Formbildung |
| Können | Genie |



**Universität Würzburg – Institut für Musikforschung**
Repertorium Musikgeschichte

# "Wiener Klassik"

Haydn – Mozart – Beethoven
Als Trias eine musikhistorische Konstruktion der Kanonisierung
Klassik: Behauptung der Vollendung oder Perfektion der Musiksprache
Kritik (z.B. James Webster): Eher eine Art Moderne als eine Klassik
Eher Werkindividualität als Typisierung der Norm

Topics:
Sinfonie bei Haydn (Nr. 47 G; 1772/)
Streichquartett bei Haydn und Mozart (op. 33/KV 421/KV 465 C)
Symphonie bei Mozart (Nr. 41)
Beethovens Symphonien

# "Wiener Klassik" / "experimentelle" Musik?

„Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irremachen und quälen, und so musste ich original werden“.

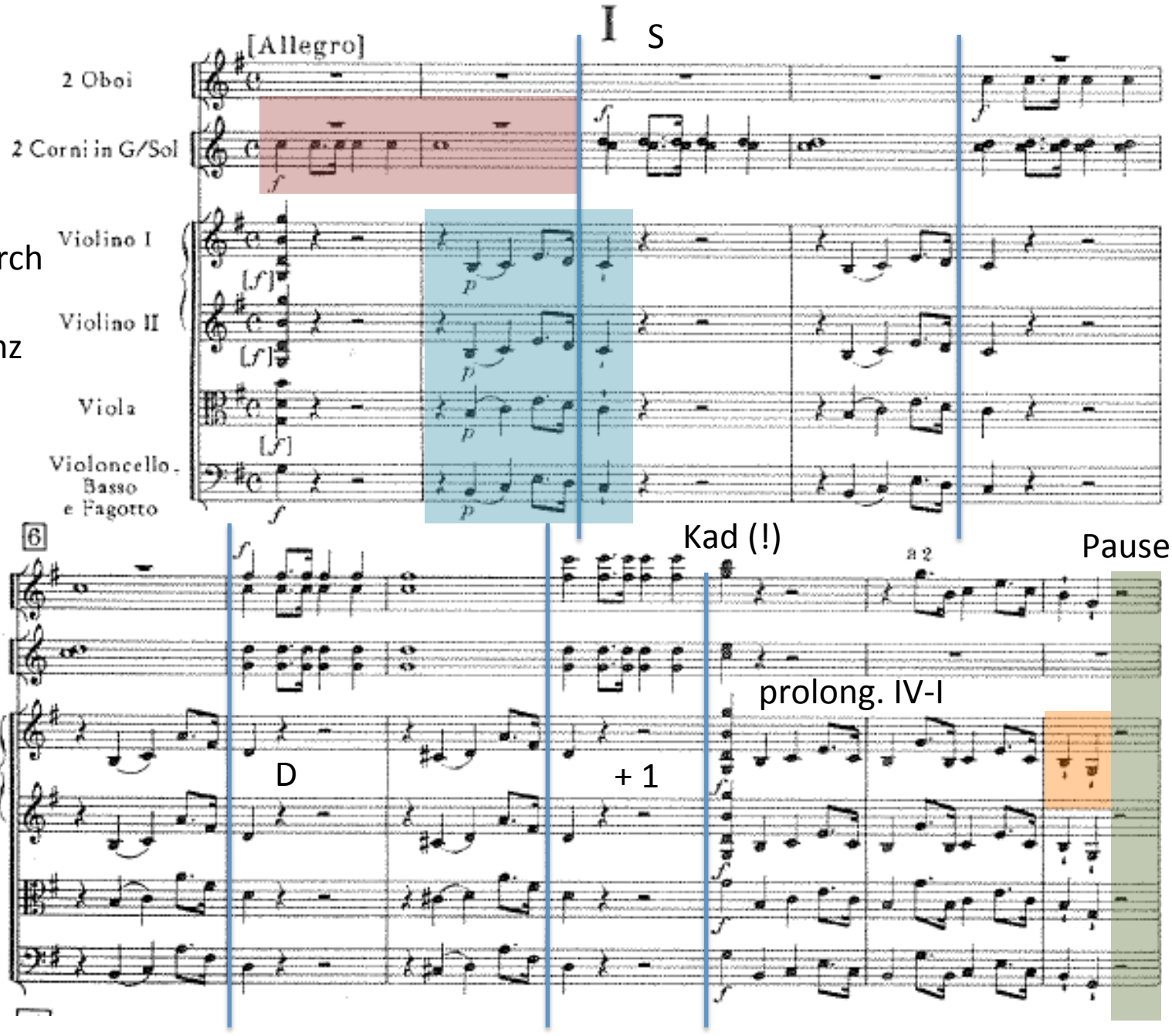
Georg August Griesinger, Biographische Notizen über Joseph Haydn, Leipzig 1810, S. 24 f.

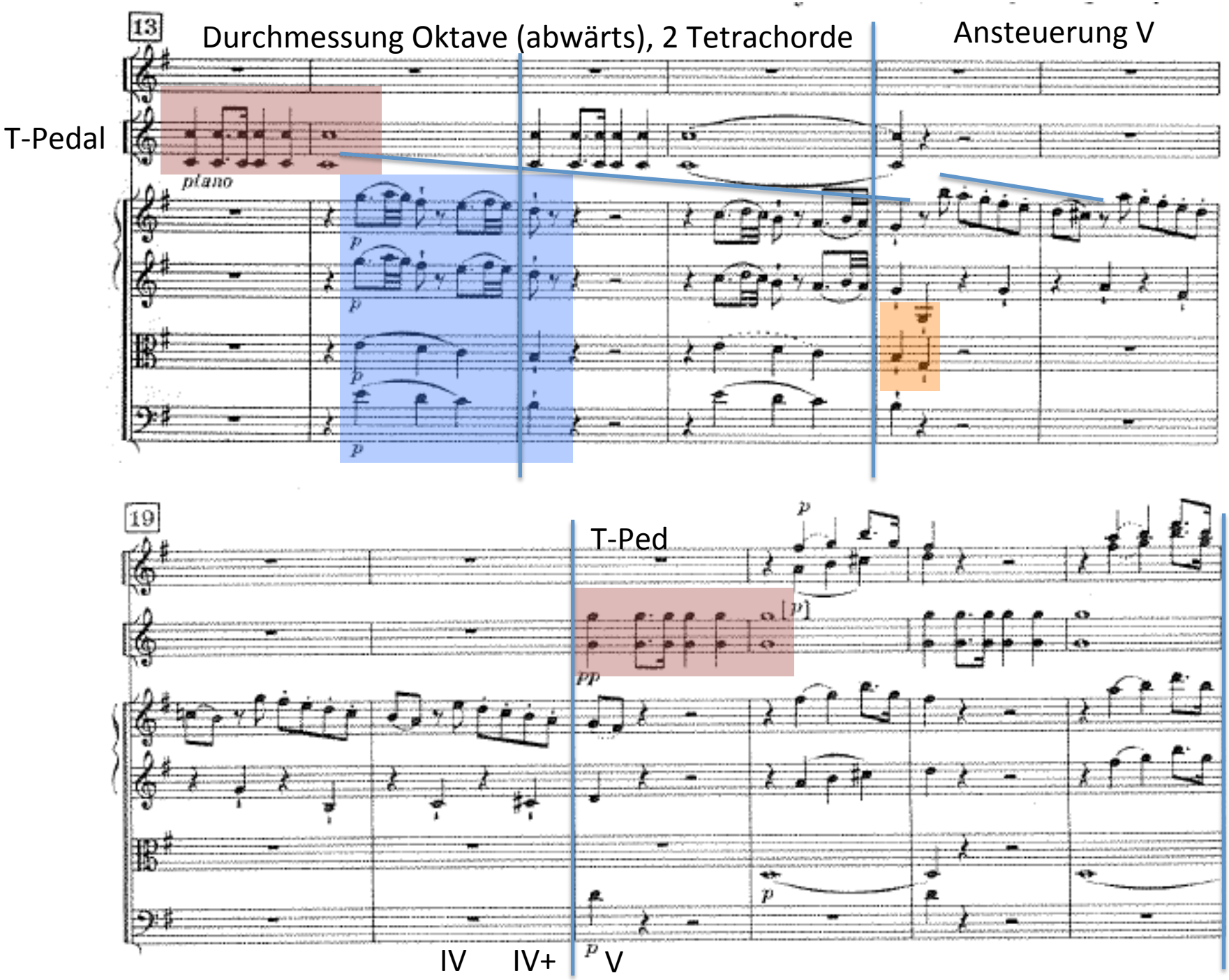
Joseph Haydn, Symphonie Nr. 47, G-Dur (1772)

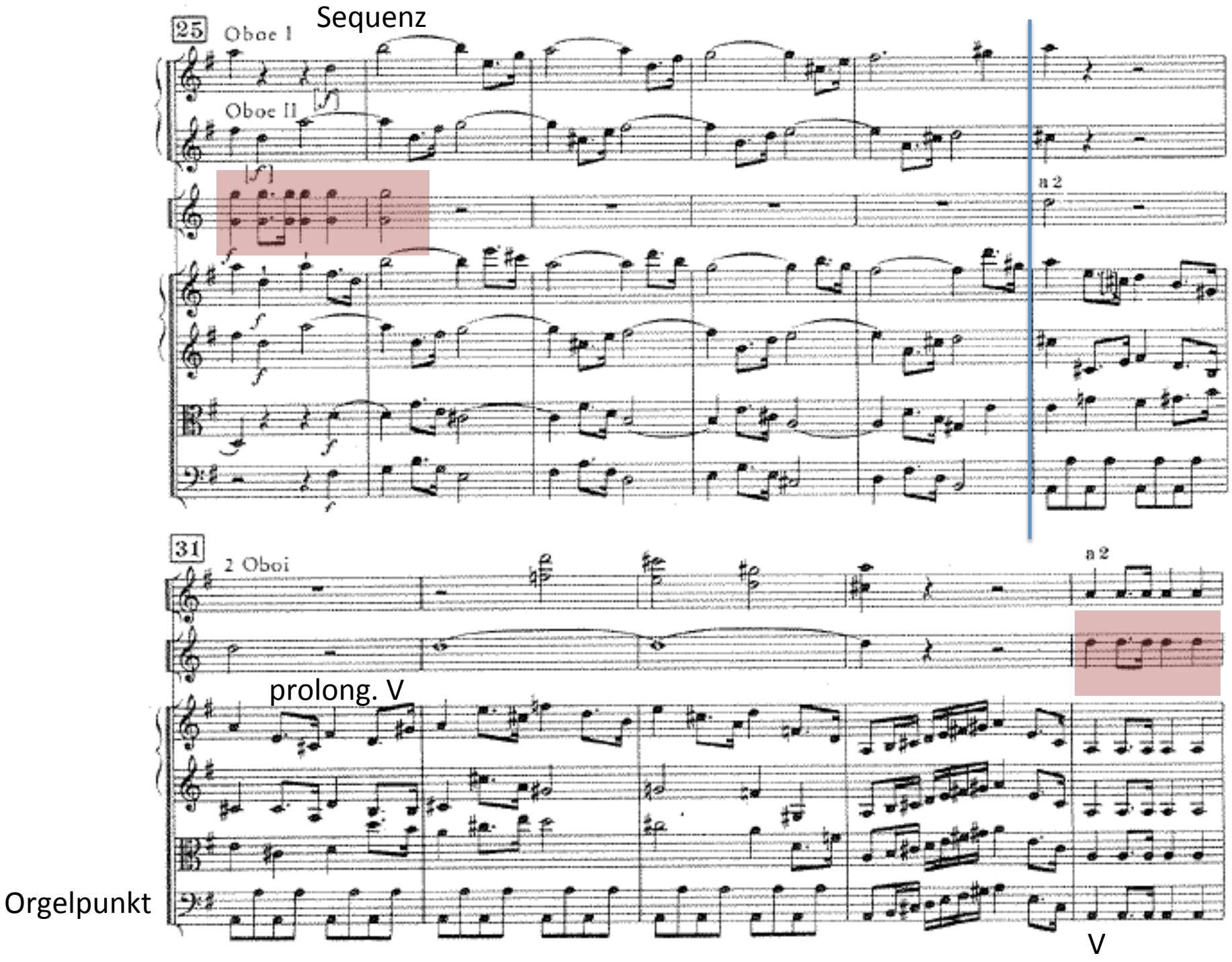
Beginn mit Schlussfloskel (!)

Taktgruppen je 2 (offen) durch harm. Rh. und motiv. Substanz

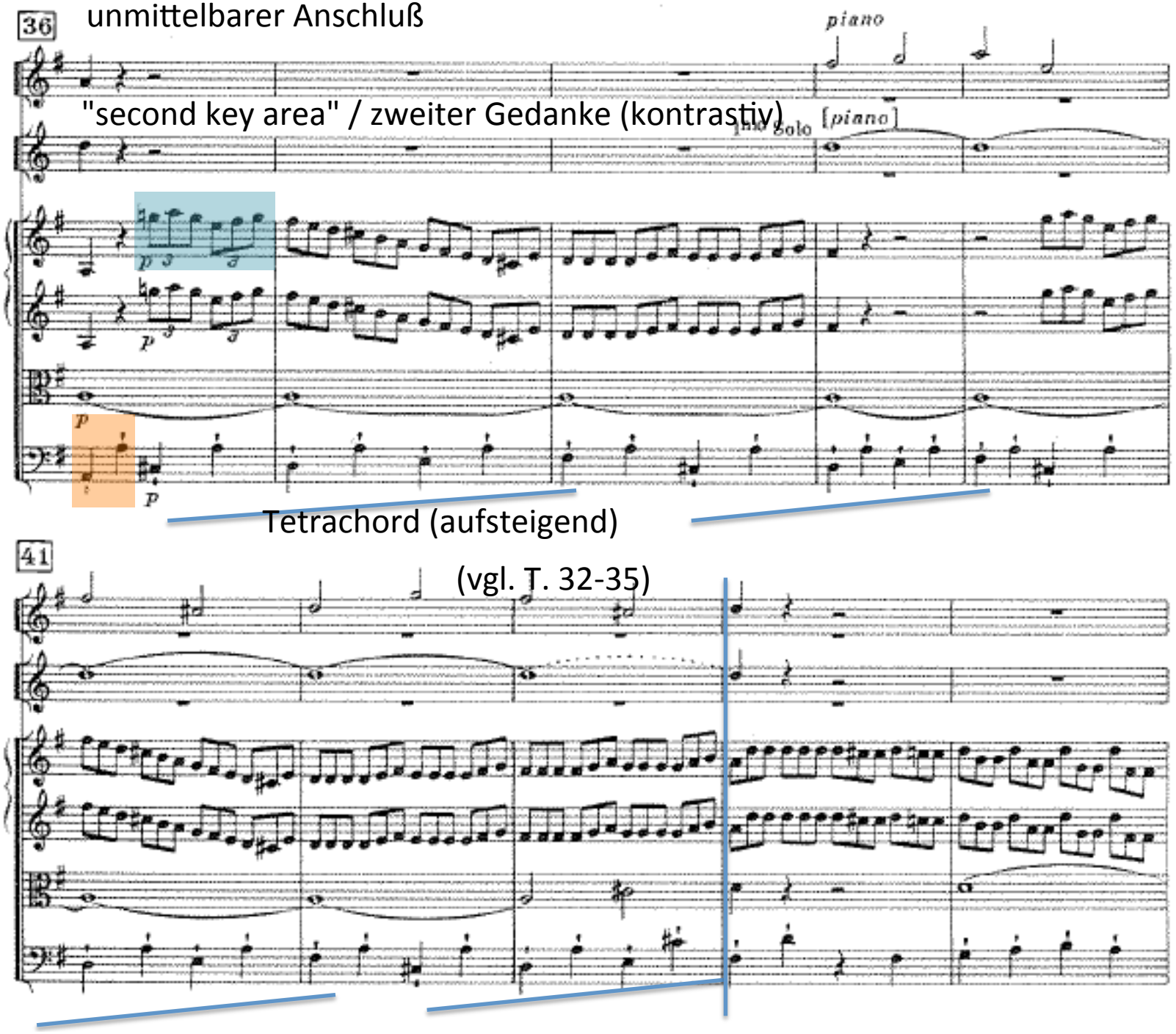
dann aber ein Takt (9) aus dem Schema fallend

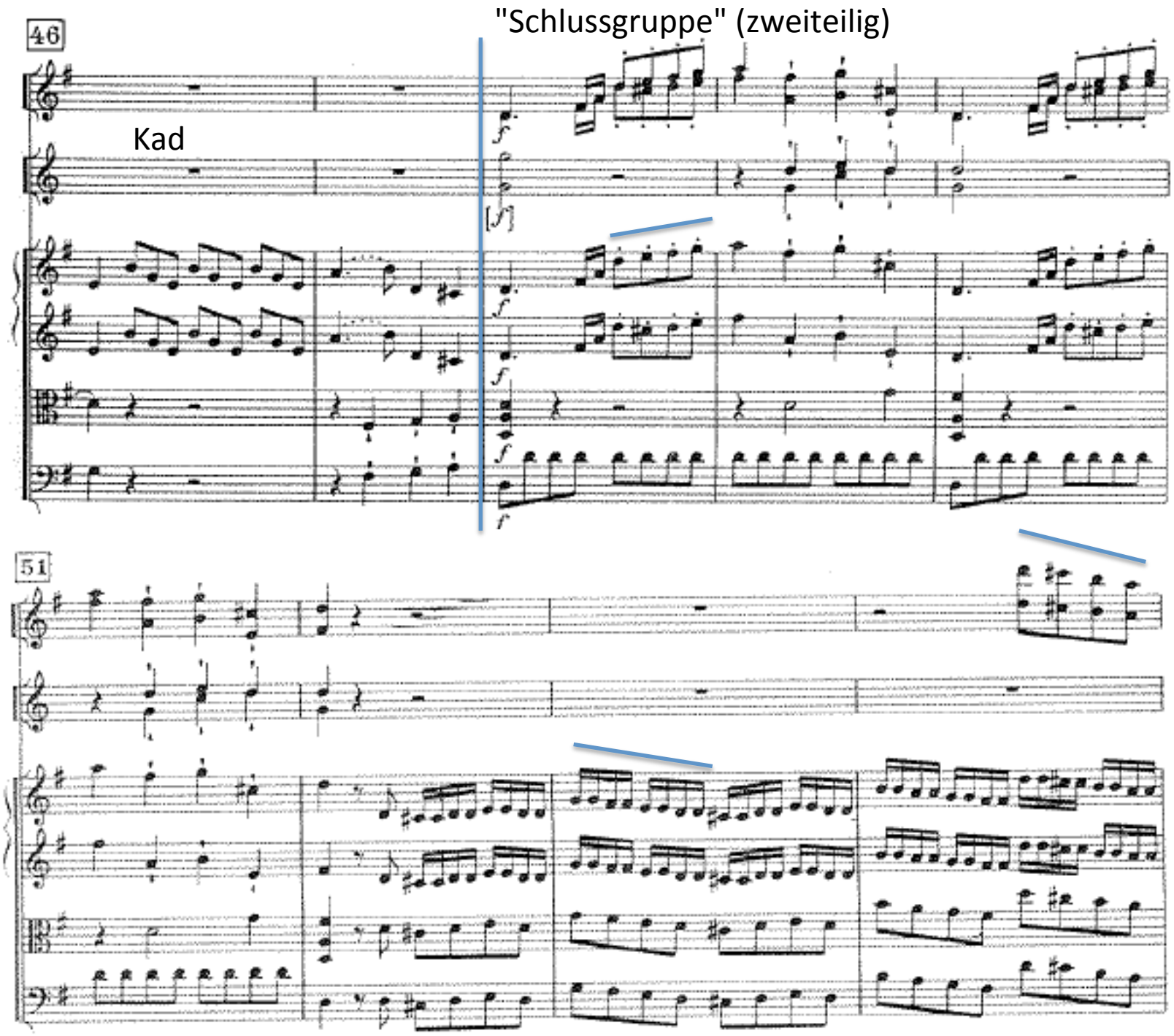


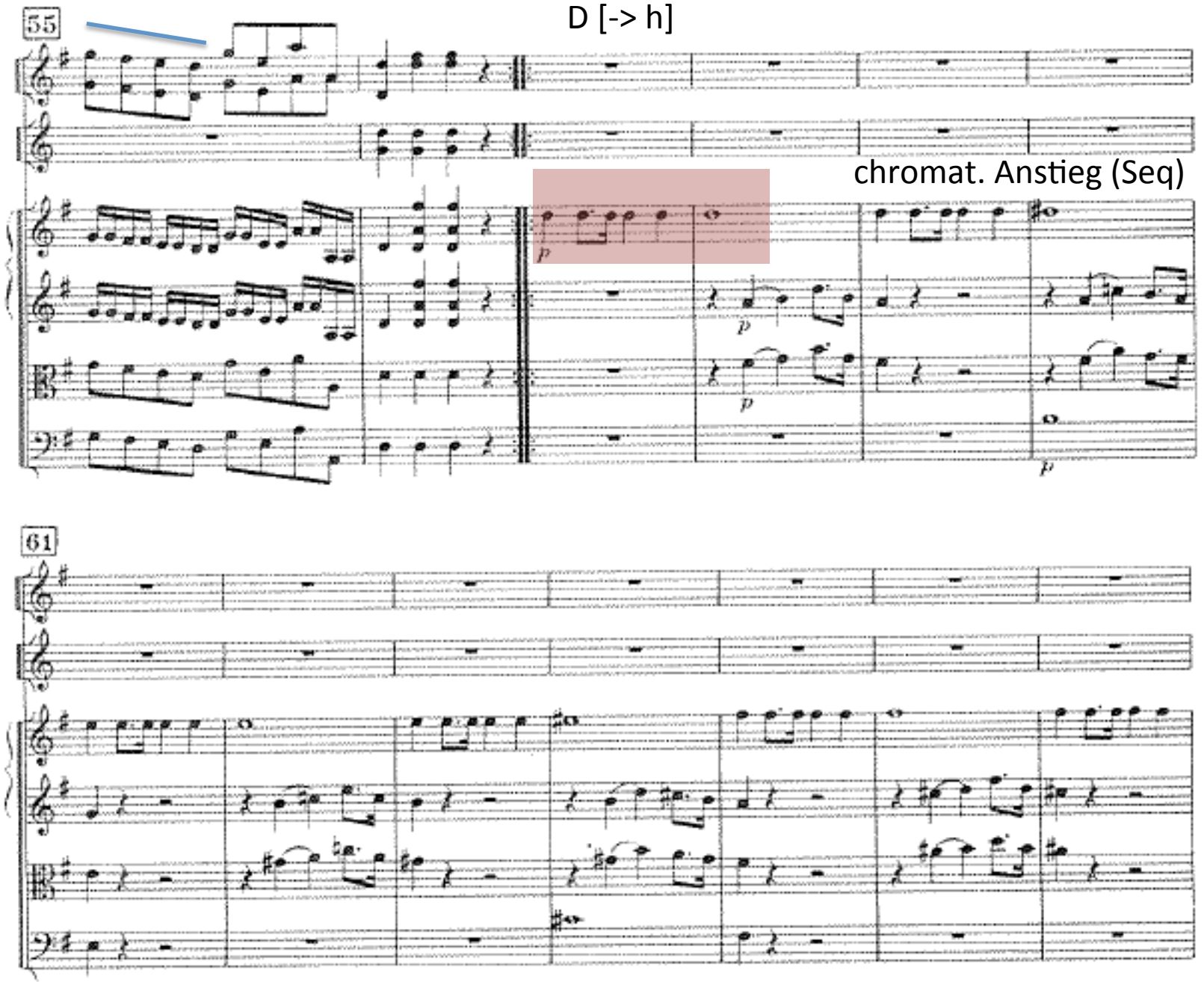

13
Durchmessung Oktave (abwärts), 2 Tetrachorde
Ansteuerung V
T-Pedal
piano
19
T-Ped
IV
IV+
V

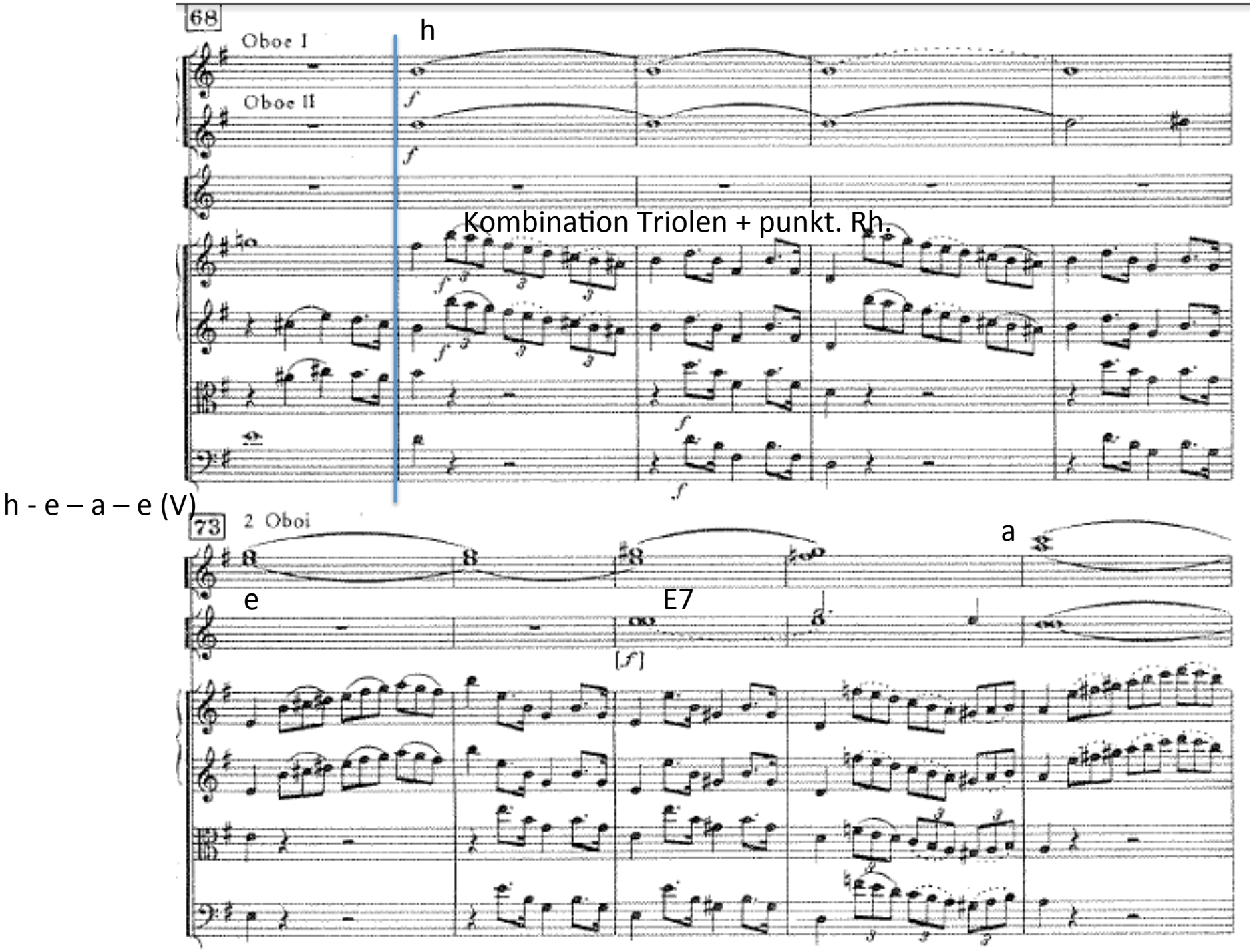

Sequenz
25
Oboe I
Oboe II
a 2
31
2 Oboi
a 2
prolong. V
Orgelpunkt
V

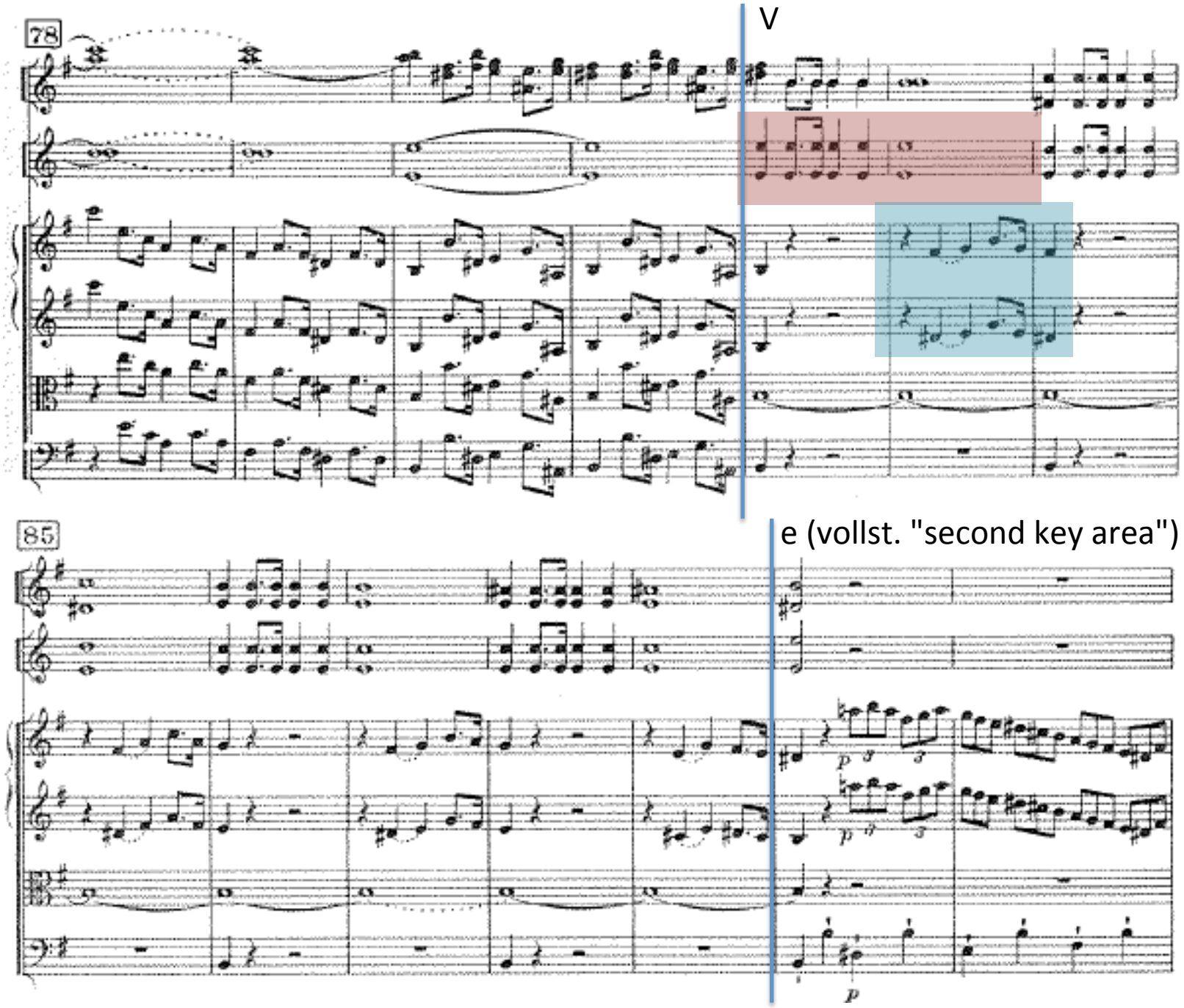
eine Art
Umkehrung
des Motivs
T. 2

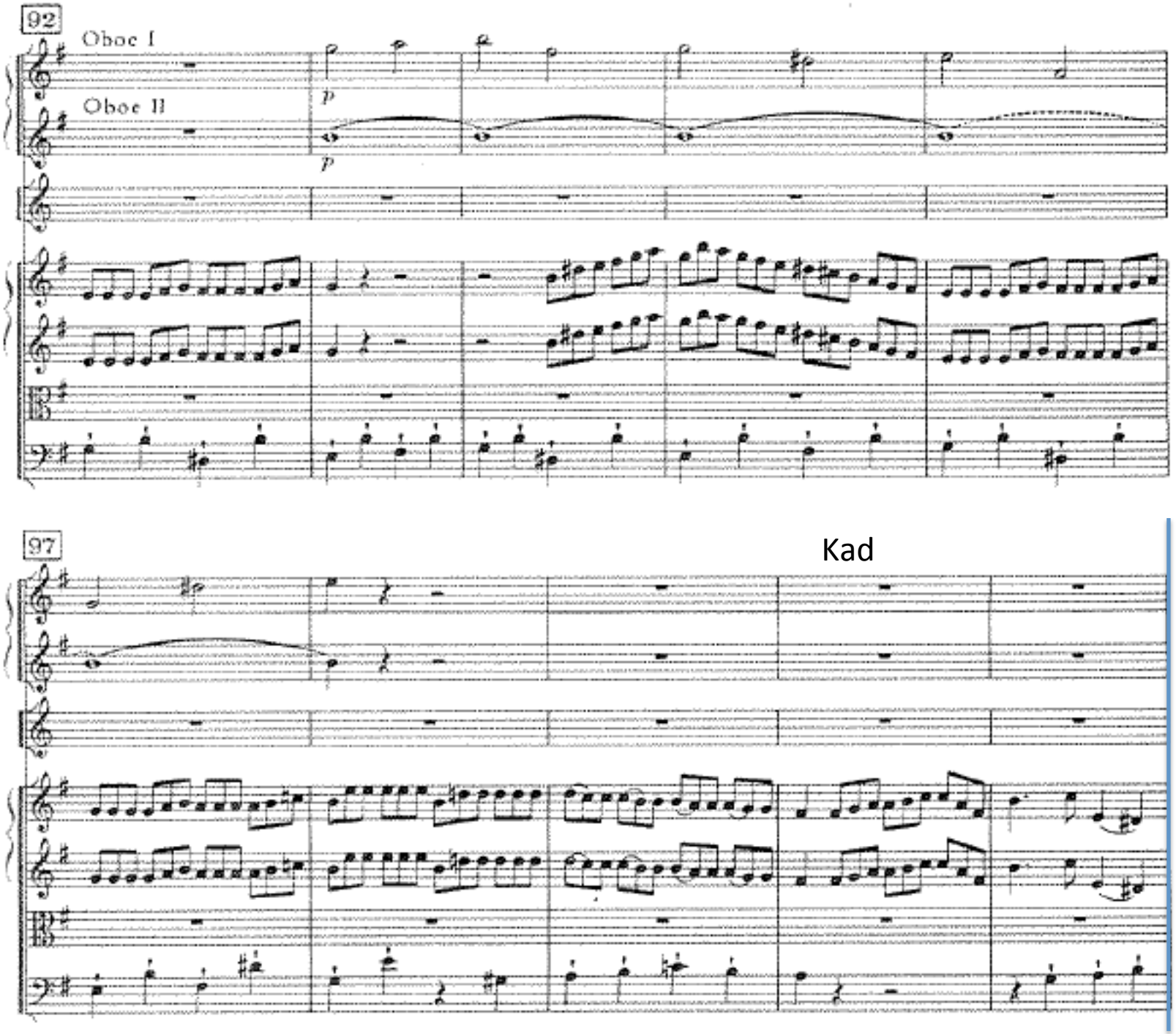



"Schlussgruppe" (zweiteilig)
46
Kad
51

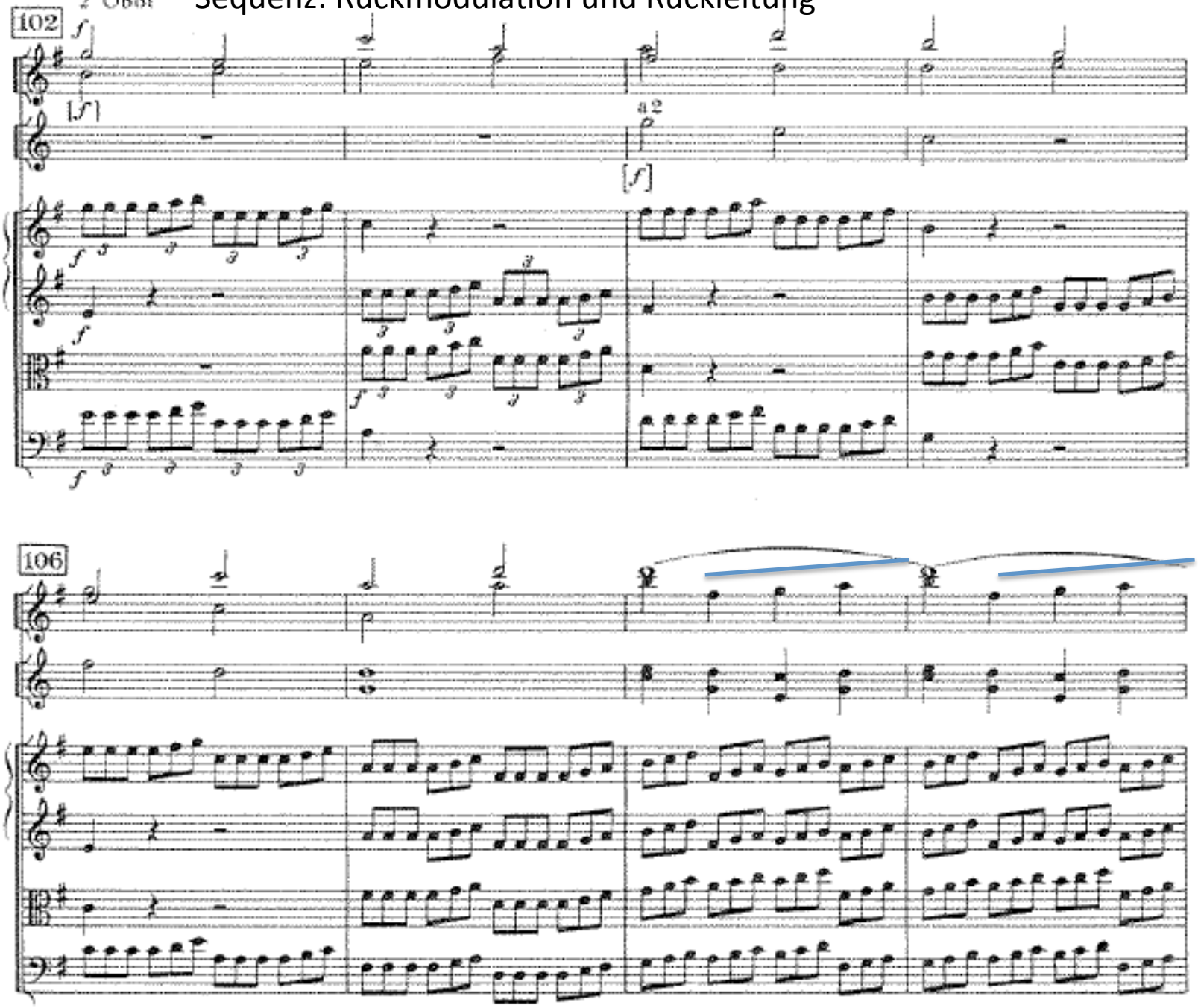

D [-> h]
chromat. Anstieg (Seq)
55
61
p
p
p
p

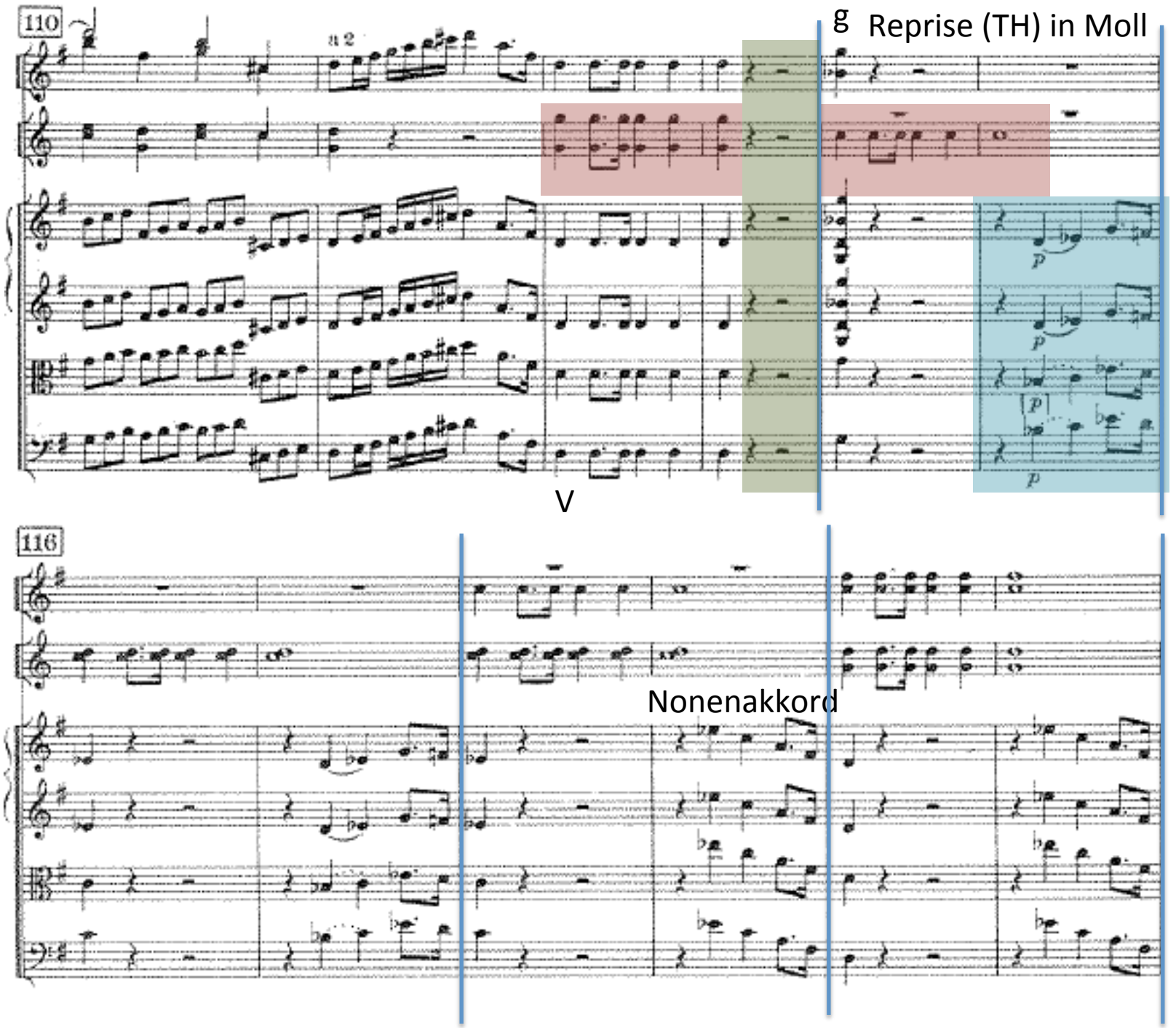

68
Oboe I
Oboe II
h
Kombination Triolen + punkt. Rh.
h - e – a – e (V)
73
2 Oboi
a
e
E7


78
V
85
e (vollst. "second key area")
p
p
p


92
Oboe I
Oboe II
p
p
97
Kad

Sequenz: Rückmodulation und Rückleitung

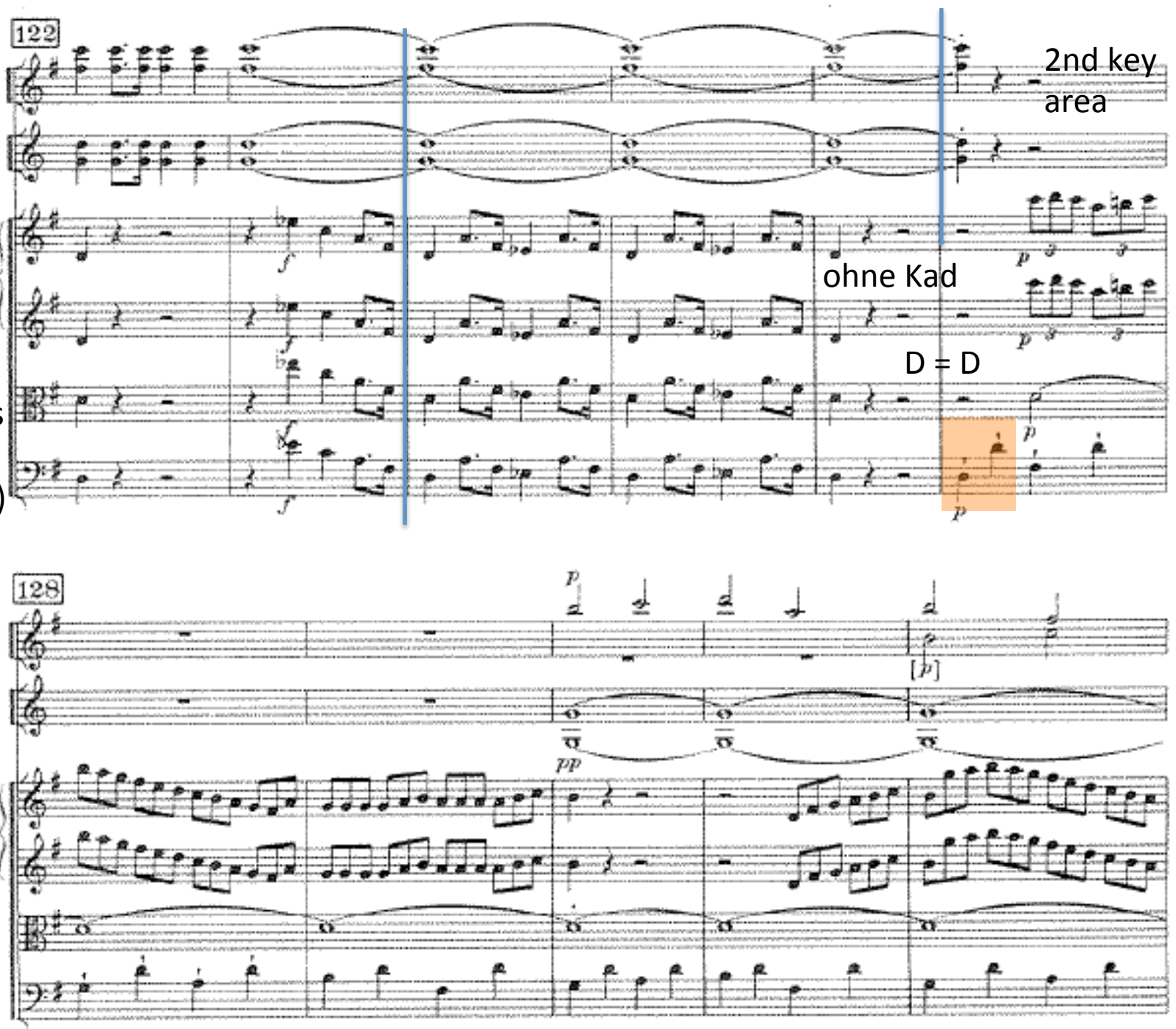


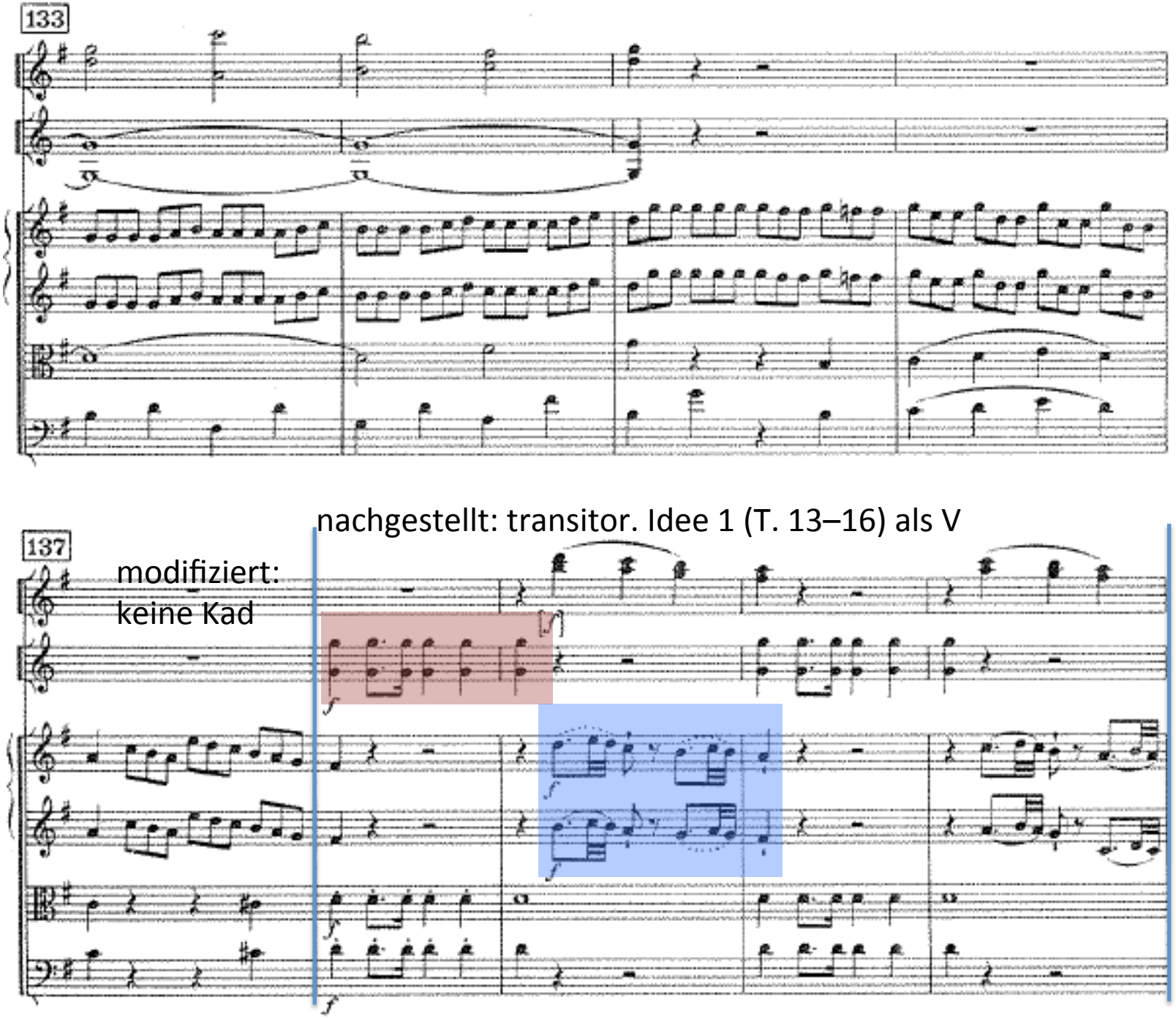

110
a 2
g Reprise (TH) in Moll
p
p
p
p
V
116
Nonenakkord

Zweiter Gedanke direkt nach Moll-Reprise

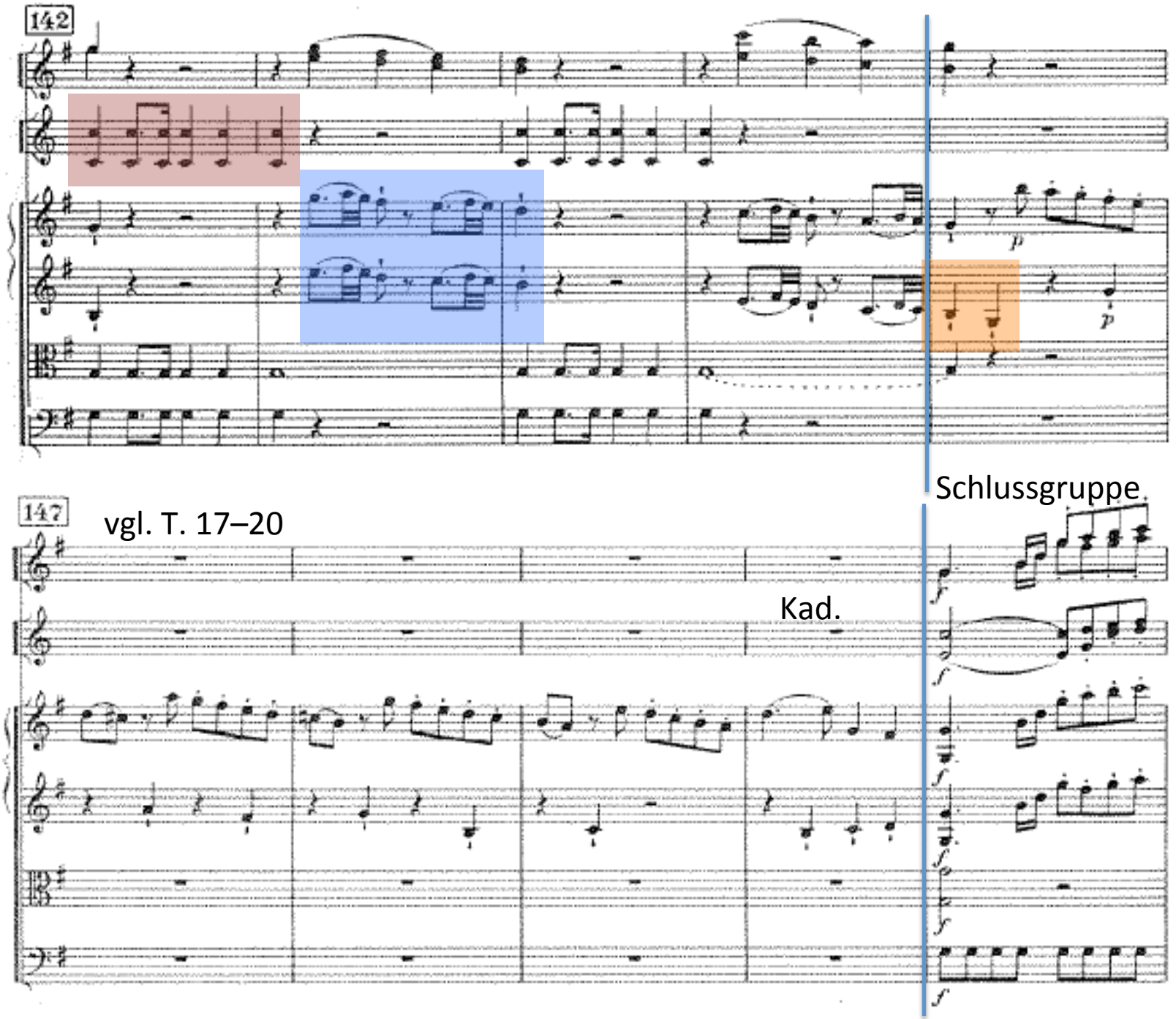
32 Takte transitorisches Material ausgelassen (!)

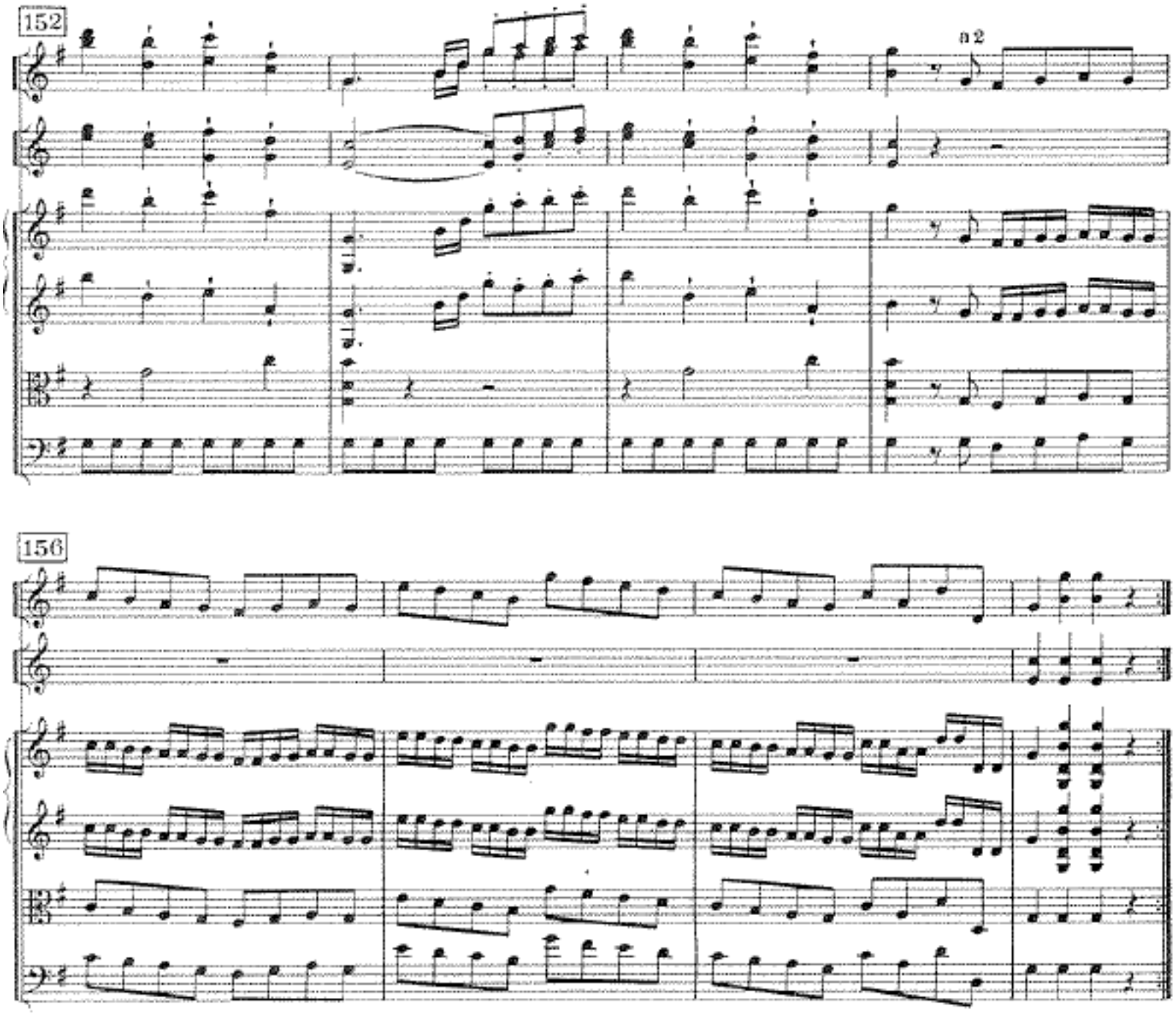
Aber, s.u.




133
137
modifiziert:
keine Kad
nachgestellt: transitor. Idee 1 (T. 13–16) als V

nochmal
als I




152
a 2
156

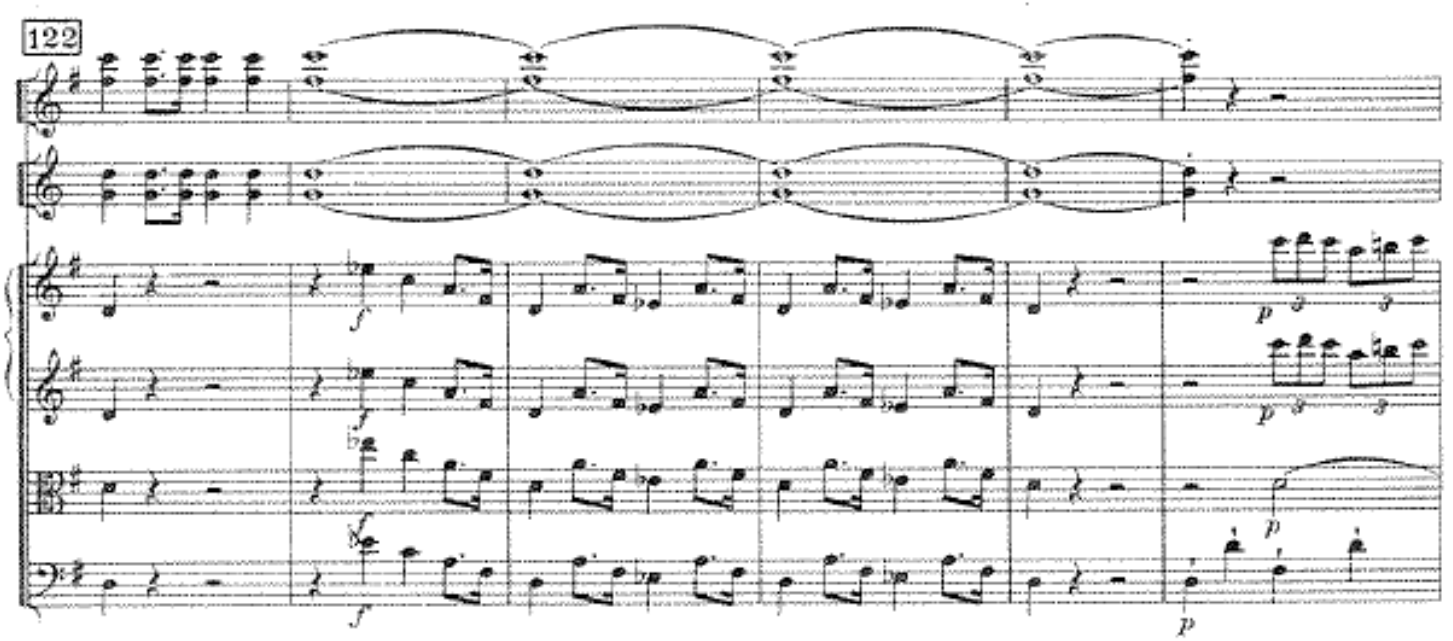
Synopse

| Erster Teil (56) | Zweiter Teil (57+46=103) |
|---|---|
| | EG Mod:h, Sequenz mit 2Tgr T. 57–68 (12) |
| | EG+ZG Mod:e, T. 69–81 (13) |
| | EG in e (Stabilisation) T. 82–89 (8) |
| | ZG (vollst.) in e T. 90–101 (12) |
| | ZG Rückleitung Mod:G(V) T. 102–113 (12) |
| Erster Gedanke (EG) T. 1–12 (12) | EG modif. in g (!) T. 114–126 (13) |
| EG vereinfacht T. 13–16 (4) | ZG rtrsp. in G, Ende modif. T. 127–137 (11) |
| Zwischengedanke T. 17–20 (4) | EG vereinfacht, V-Plat/I-Plat T. 138–145 (8) |
| Variante EG T. 21–24 (4) | Zwischengedanke, modif. (Kad) T. 146–150 (5) |
| Sequenz über EG T. 25–29 (5) | |
| Dominantorgelpunkt EG T. 30–35 (6) | |
| Zweiter Gedanke ZG, Kad T. 36–47 (12) | |
| Schlussgruppe T. 48–56 (9) | Schlussgruppe rtrsp. T. 151–159 (9) |

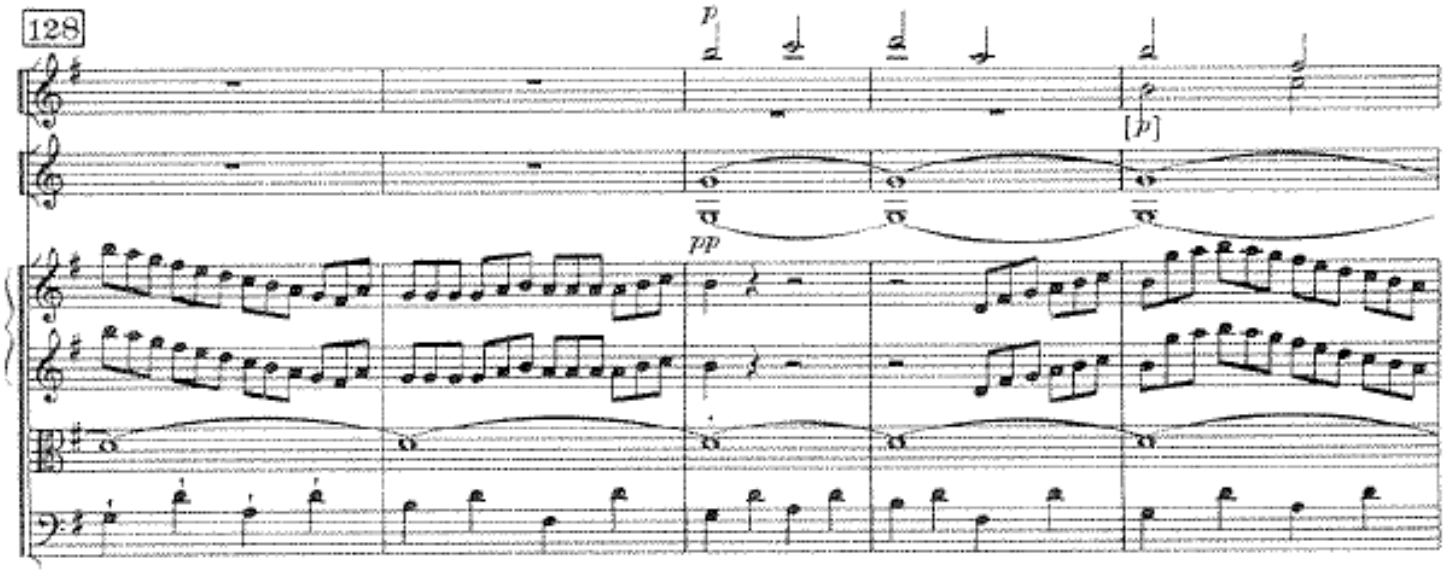
Durchführung bildet ein tonales Gegenzentrum (Tp) aus
Reprise beginnt tonartlich instabil (t)
Reprise vertauscht Teile funktional und vergißt drei Partien
ZG bildet eine Art überformender Ritornellstruktur aus (D, e, G)

Brüche: stilistisch

g-moll, Pathos




G-dur, buffonesk

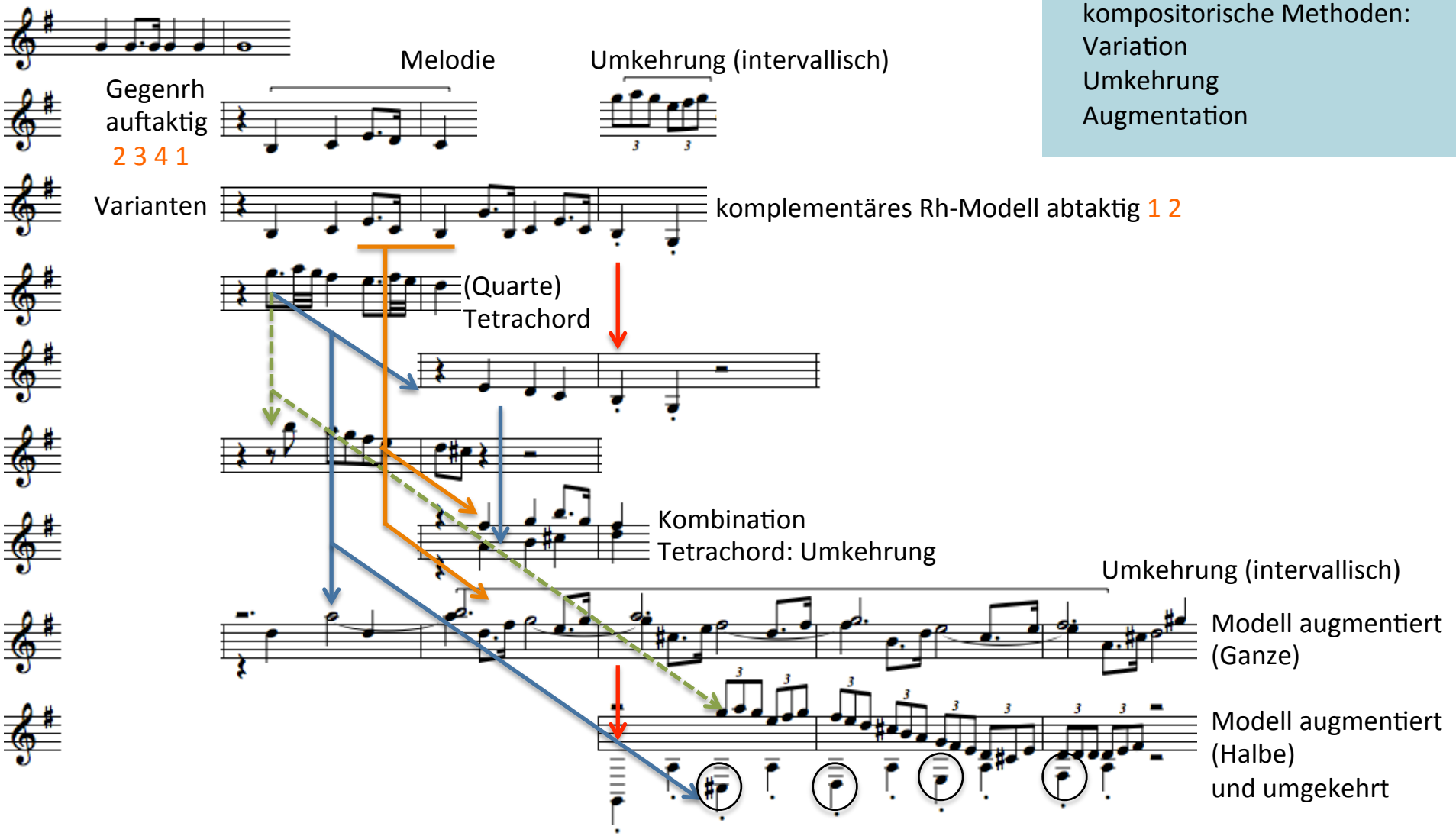


# werkinterne Zusammenhänge

rhythmische Zusammenhänge
melodische (motivisch)
melodisch-lineare (simpel)

kompositorische Methoden:
Variation
Umkehrung
Augmentation

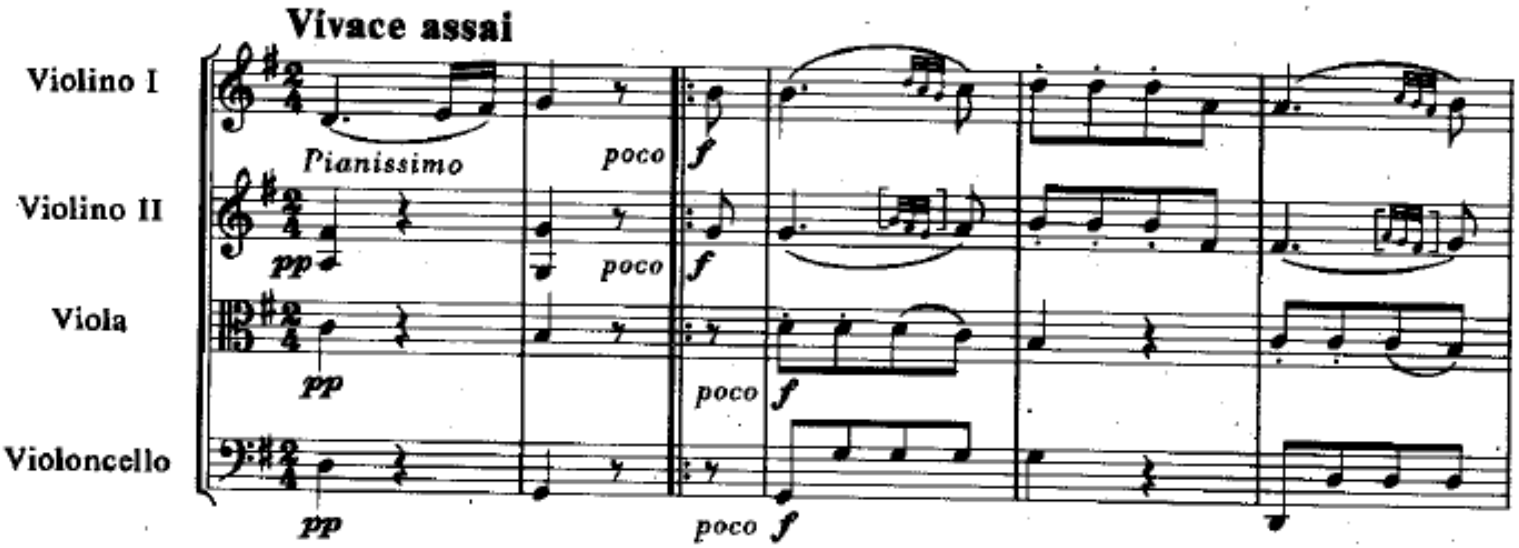
Rhythmus (marschartig, Floskel, 1 2 3 4 1 (voller Takt)



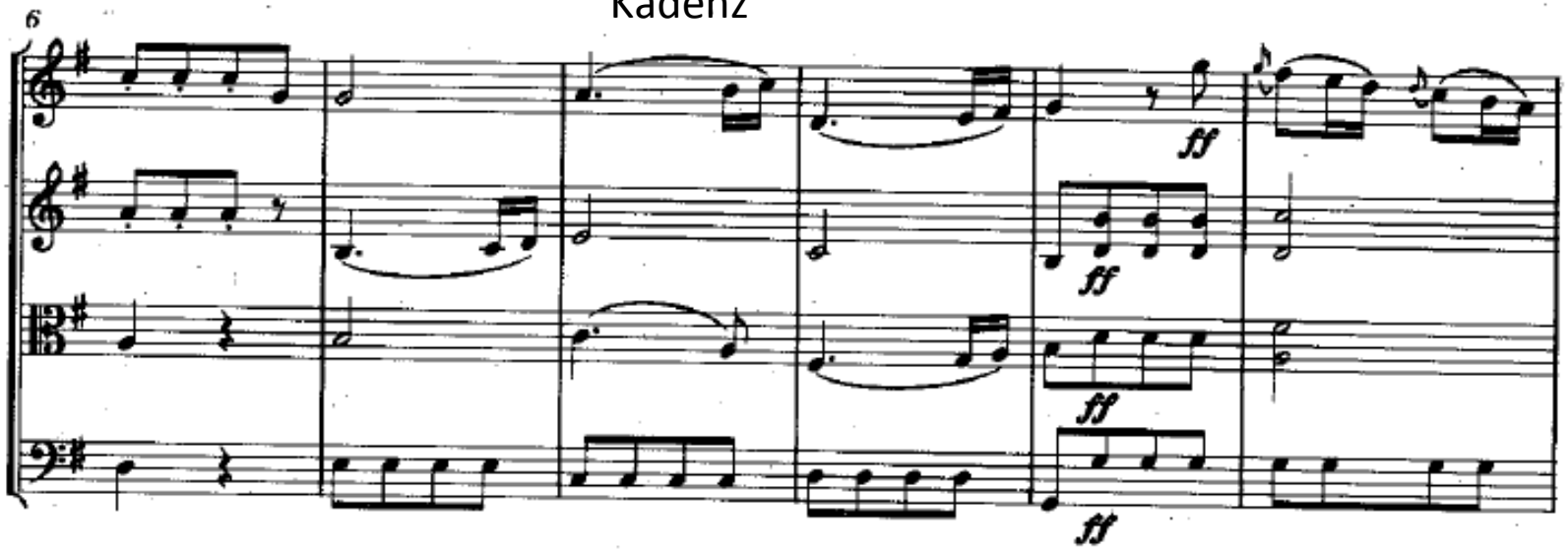
Die Quartette op. 33 von 1781 seien laut Haydn *„auf eine gantz neu Besondere Art“* komponiert.

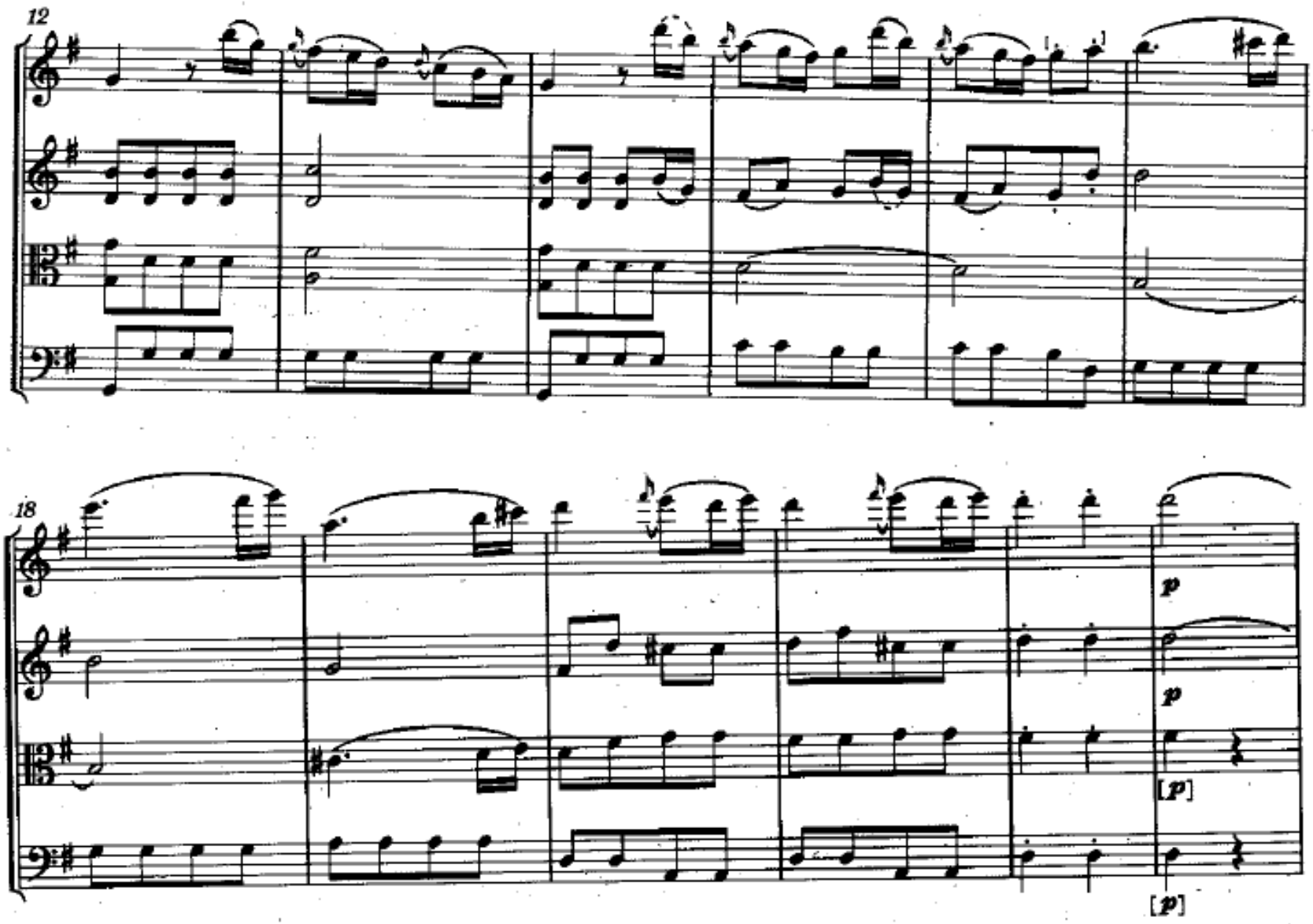
Joseph Haydn, Streichquartett G-Dur op. 33 Nr. 5

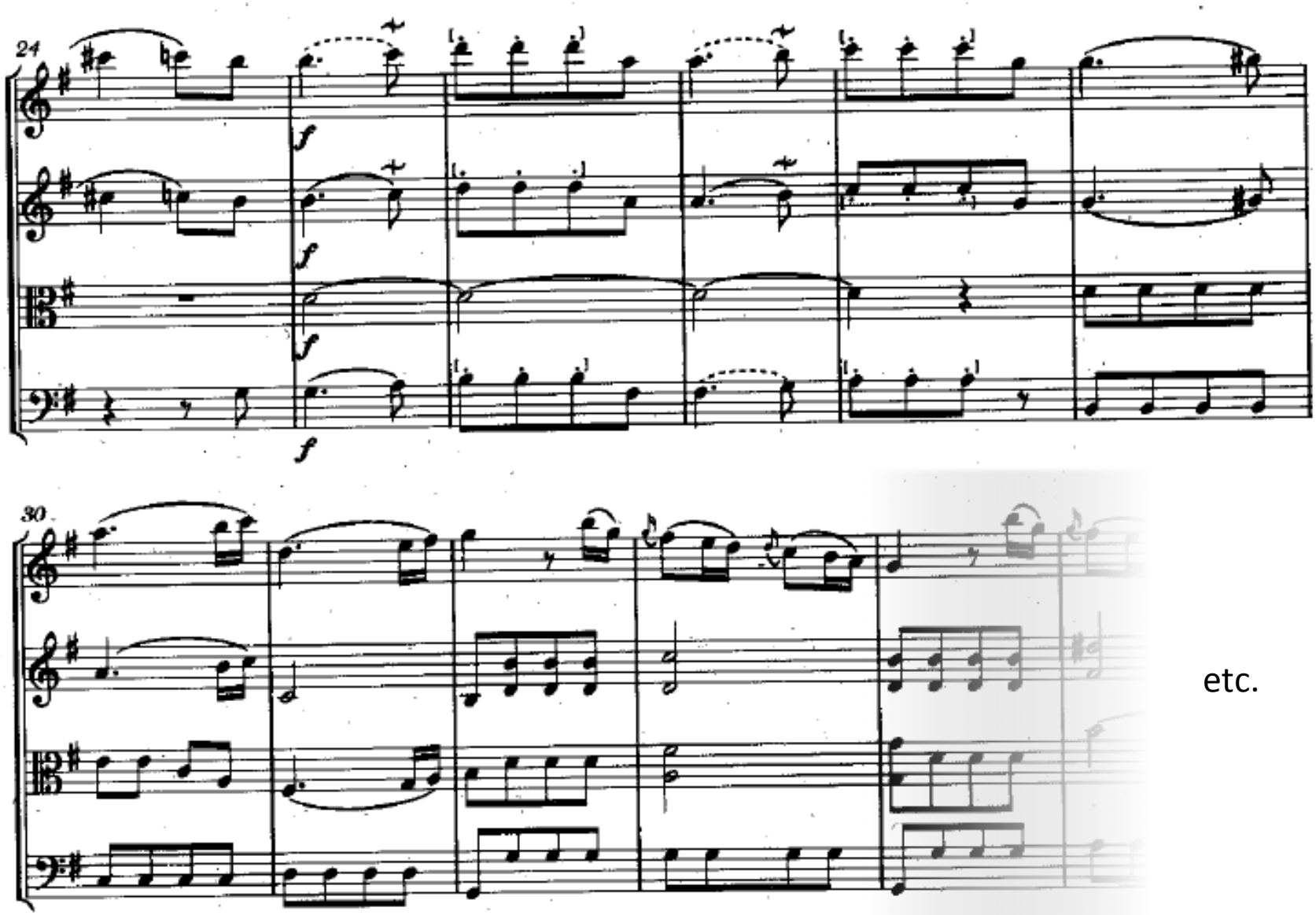
„Motto“ zu Beginn (Kadenz)



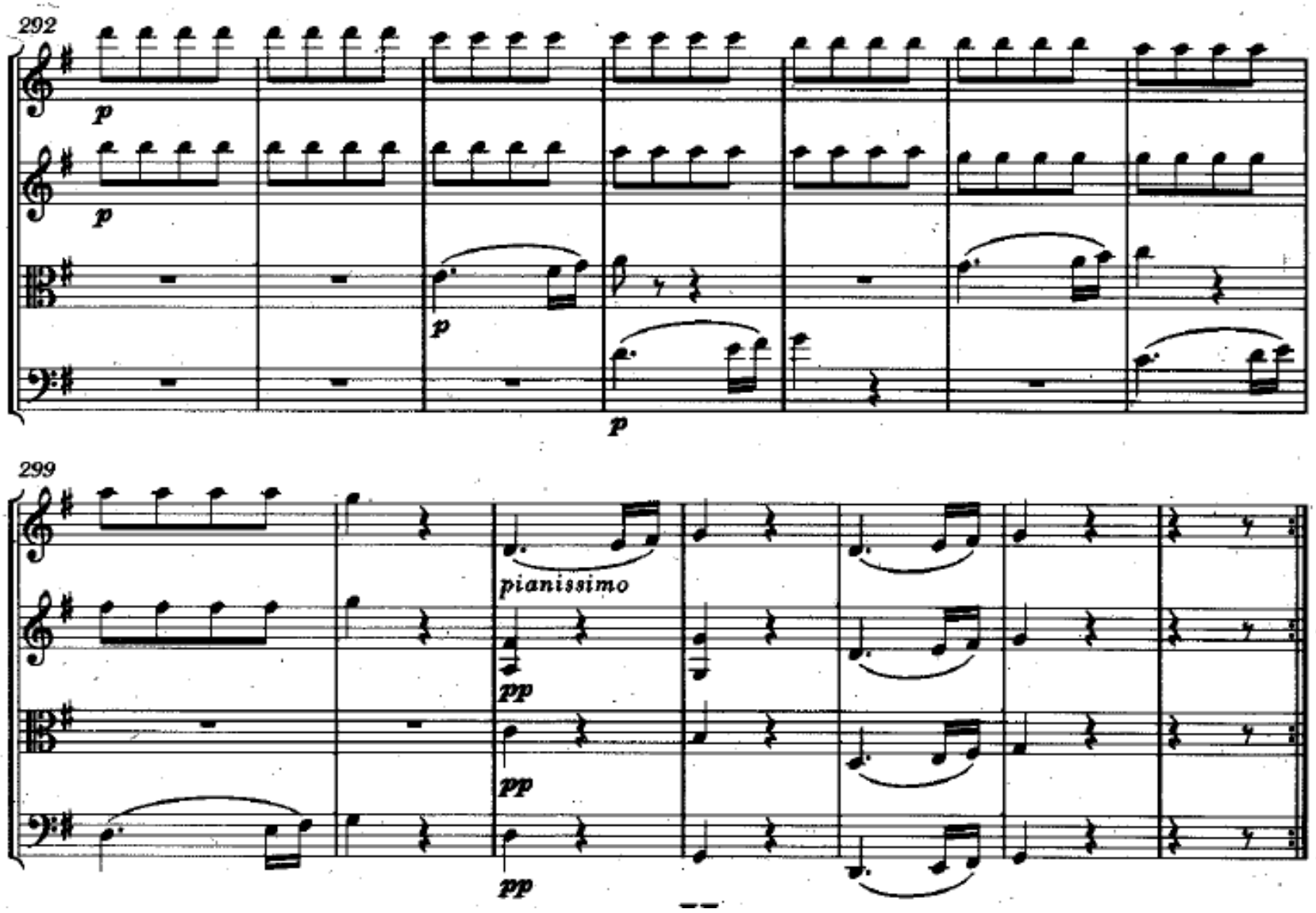

Kadenz




12
18
p
p
[p]
[p]

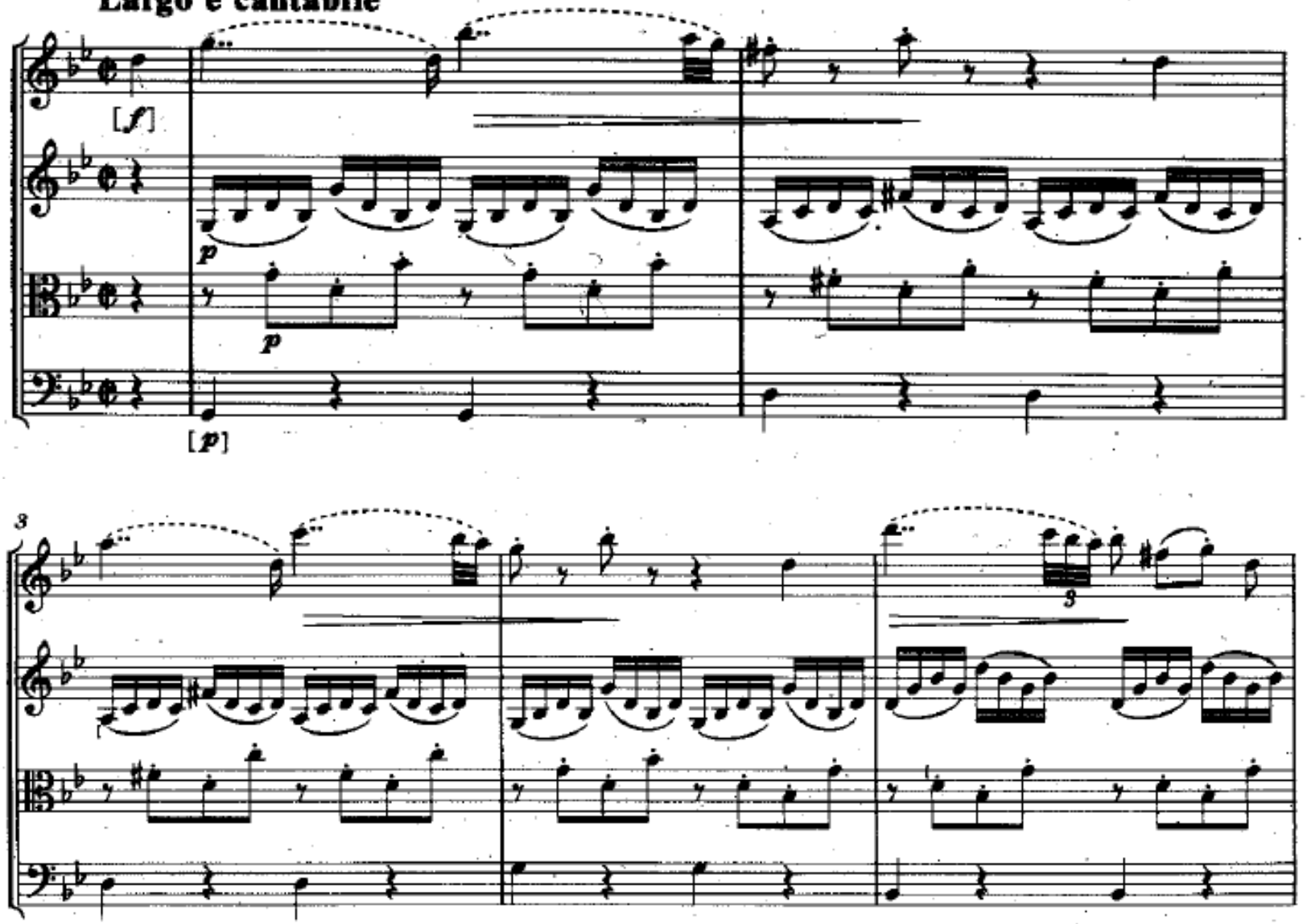


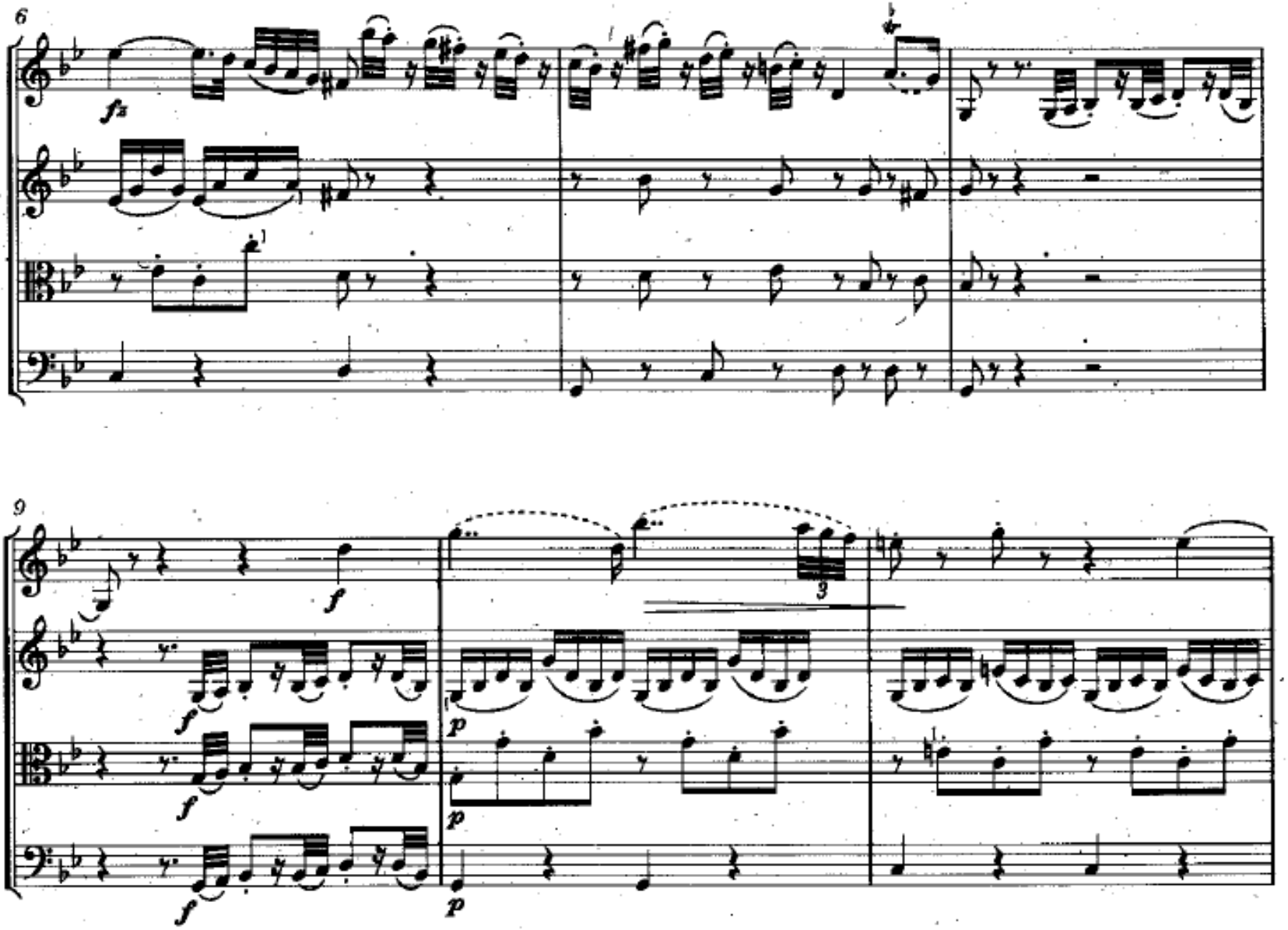

etc.

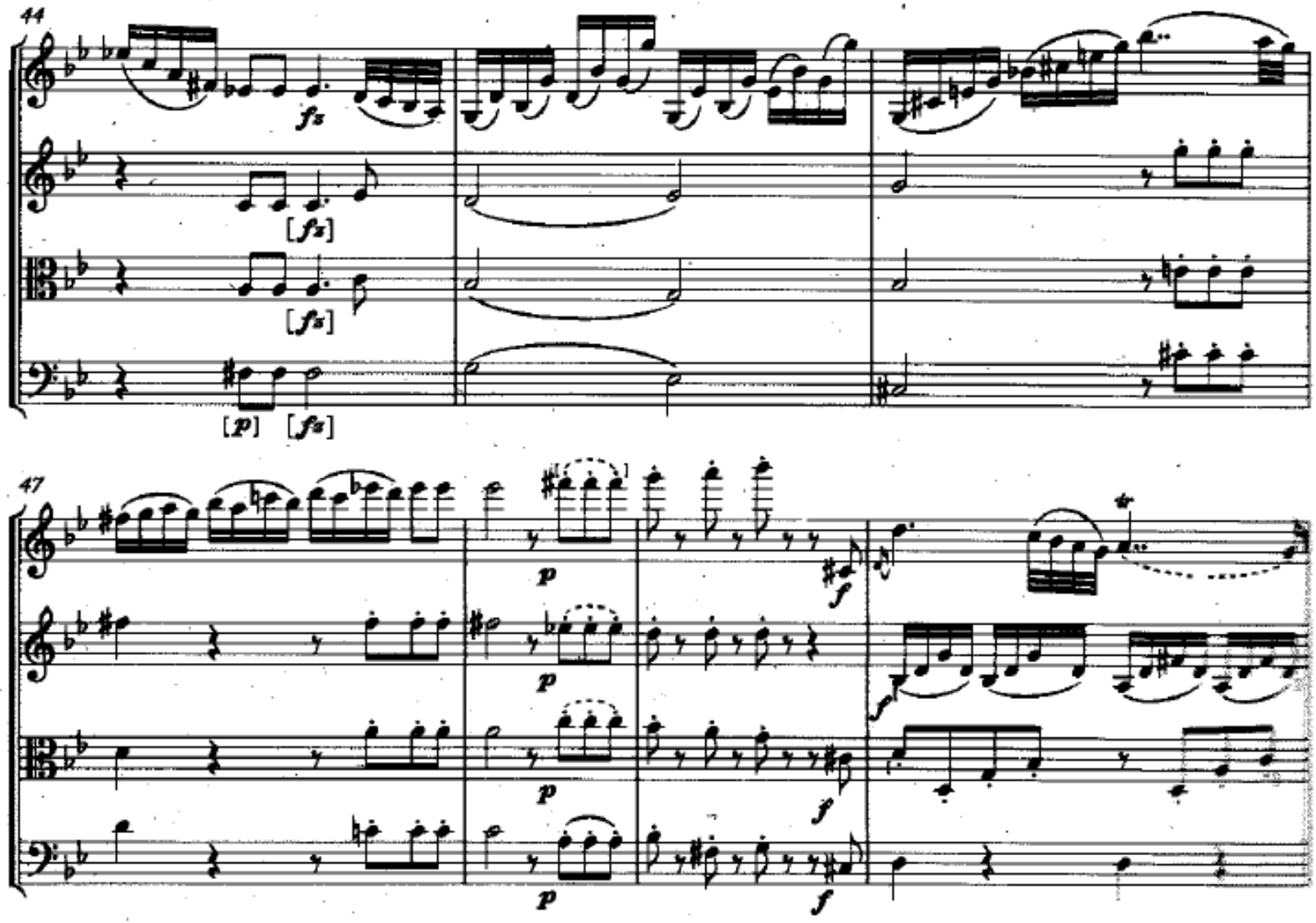

292
p
p
p
p
299
pianissimo
pp
pp
pp

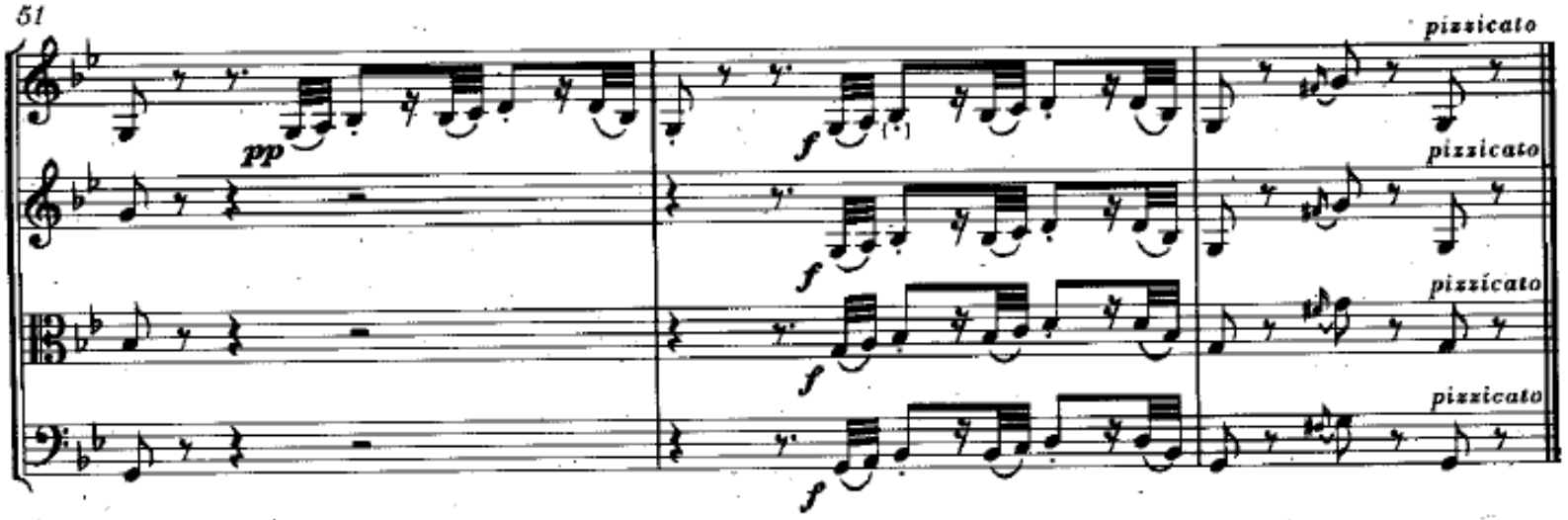
# II

**Largo e cantabile**

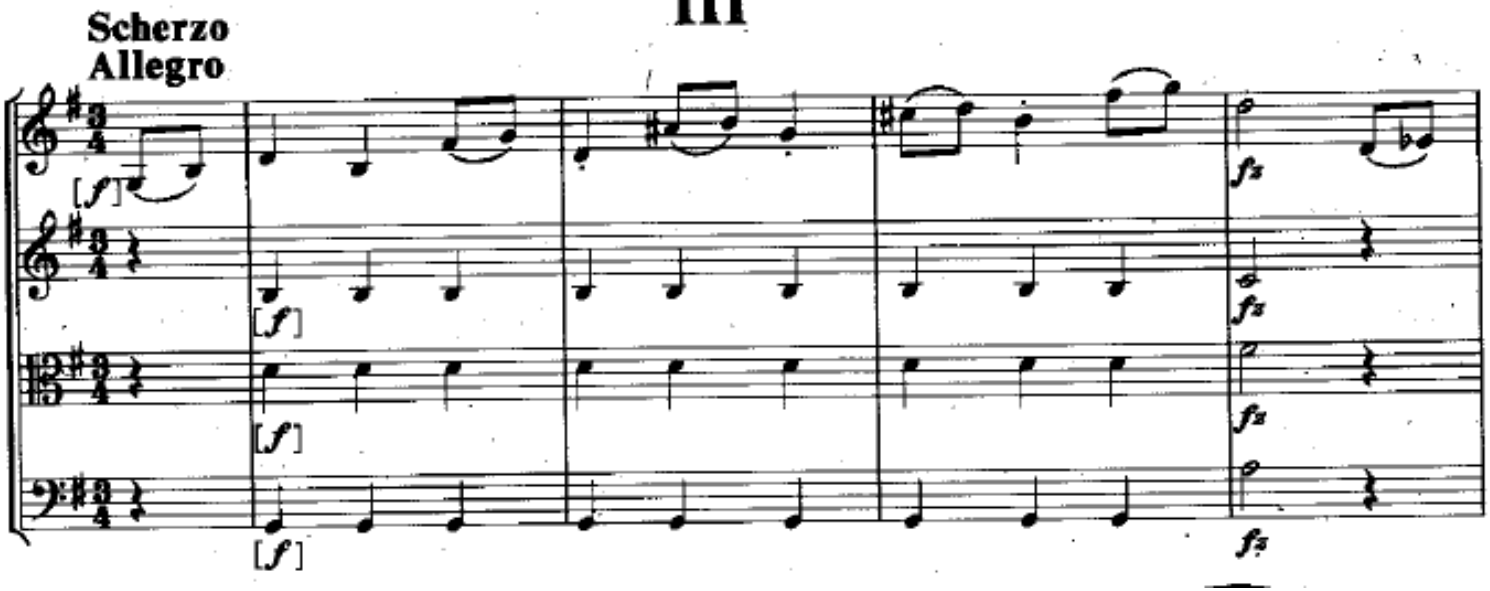


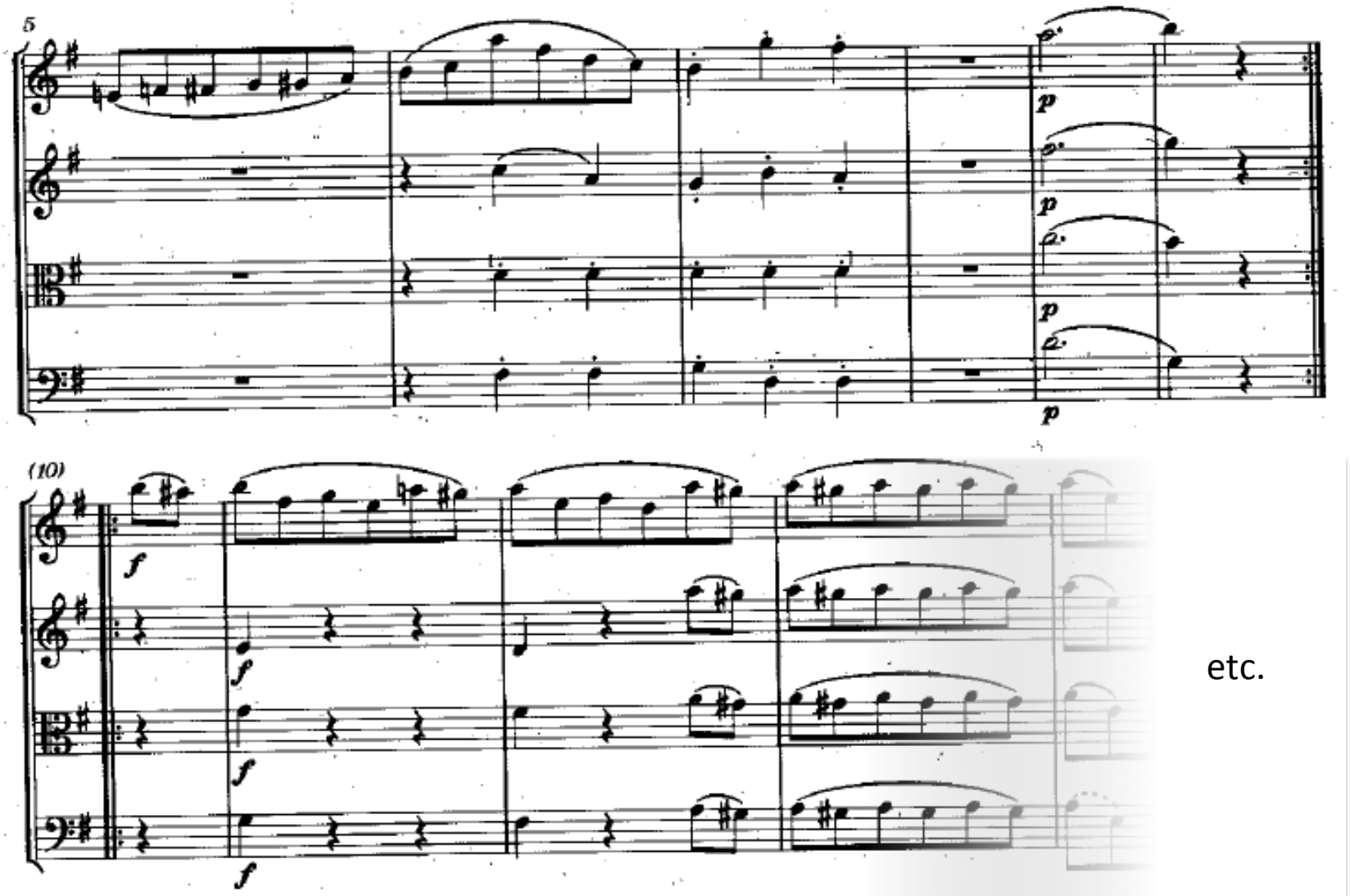

6
fz
9
f
f
f
f
3
p
p
p


44
fz
[fz]
[fz]
[p]
[fz]
47
p
p
p
p
f
f
f

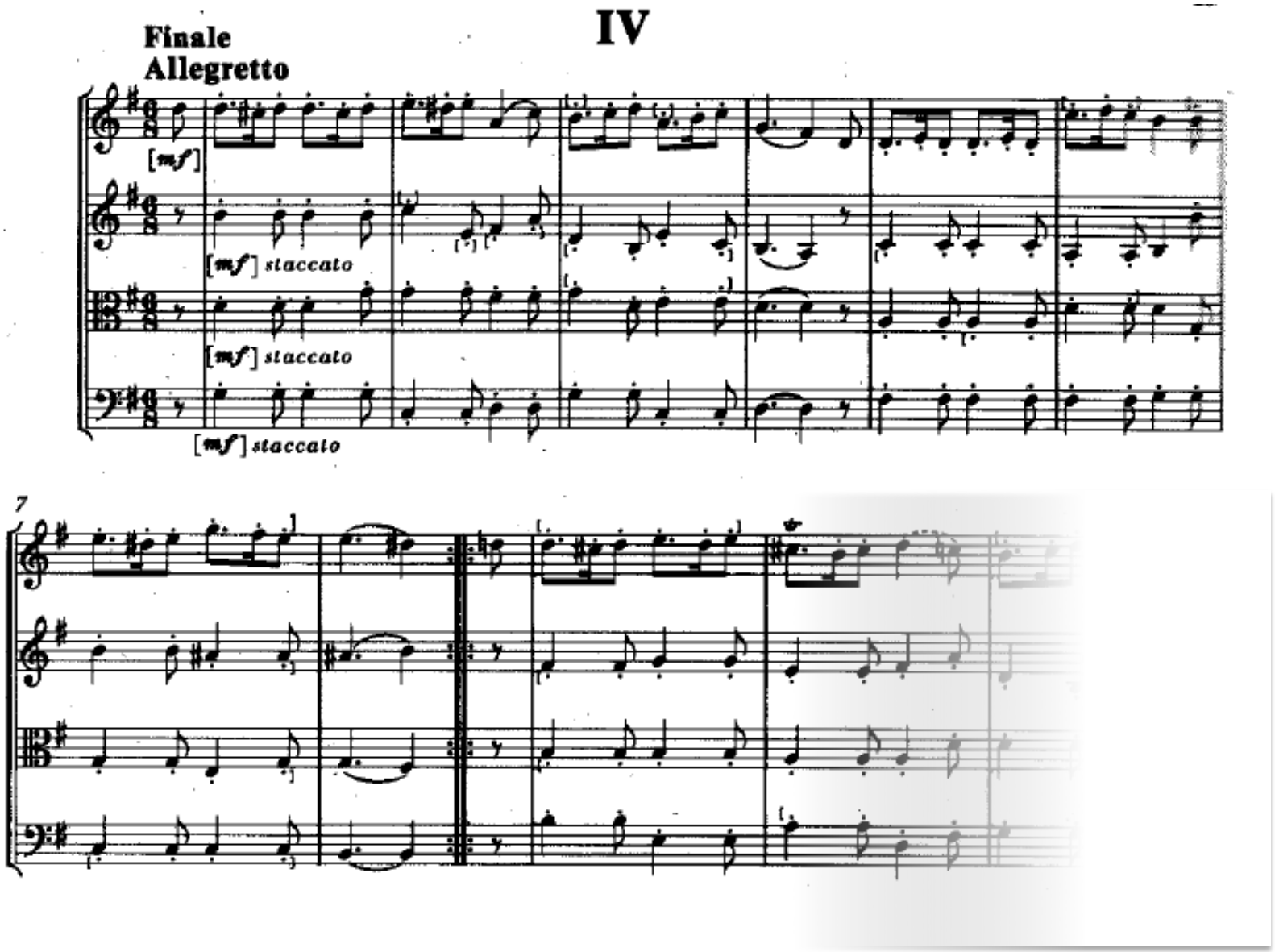


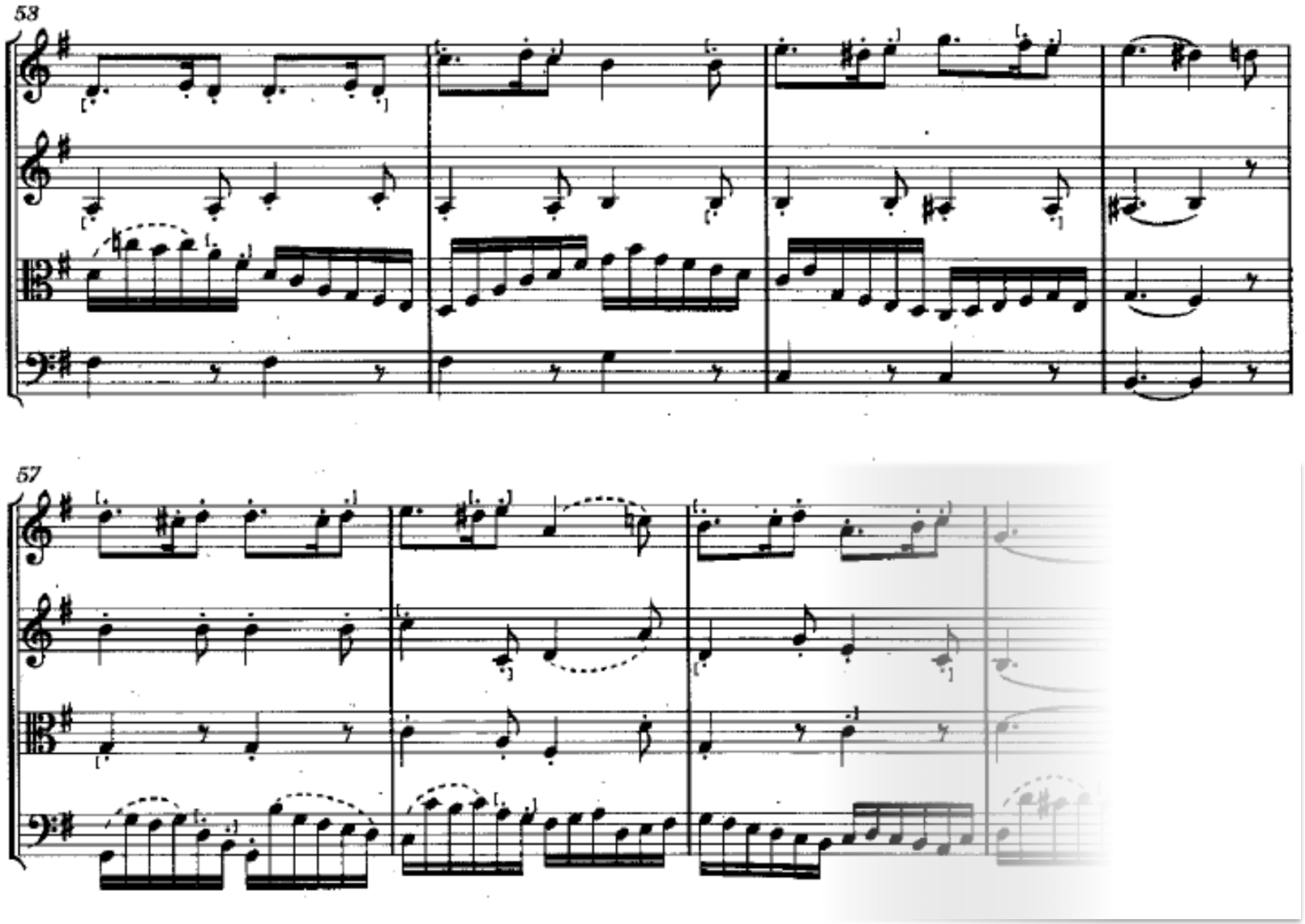

Anschluss:
Umkehrung



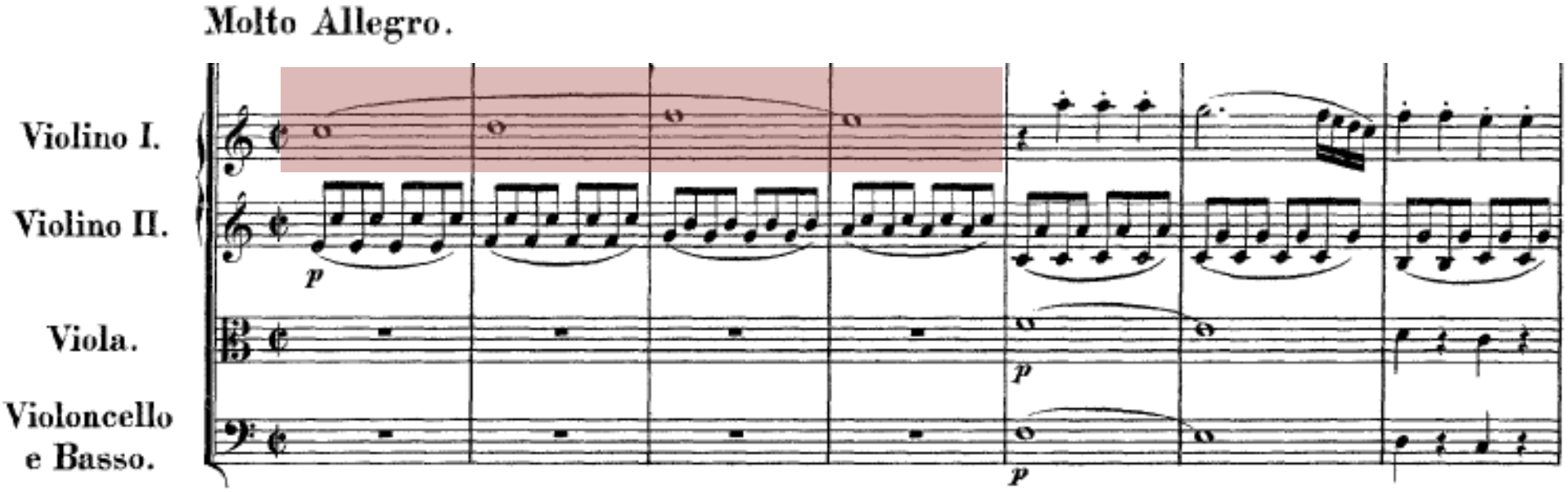

5
p
p
p
p
(10)
f
f
f
f
etc.

Variationensatz
(Siciliana)




53
57

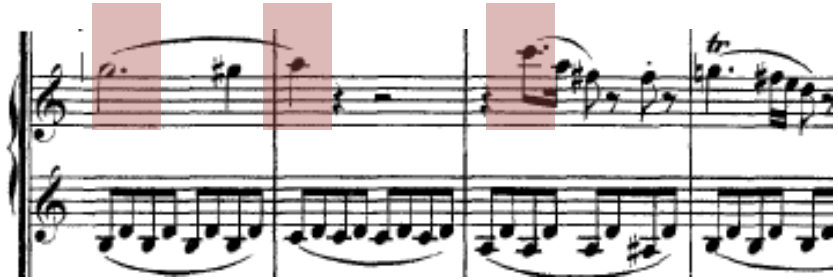
**W. A. Mozart**, Symphonie in C [Nr. 41], KV 551 (1788, „Jupitersymphonie“):
Finale mit fugierten Abschnitten und kontrapunktischer Themensynthese
in der Coda



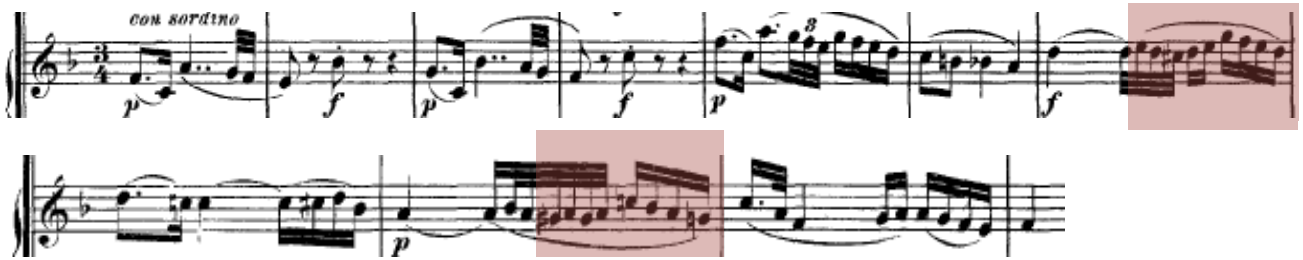

(Aufnahme: Nikolaus Harnoncourt/Royal Concertgebouw Orchestra)

Zyklische Entwicklung
des Themas (Satz I–III)

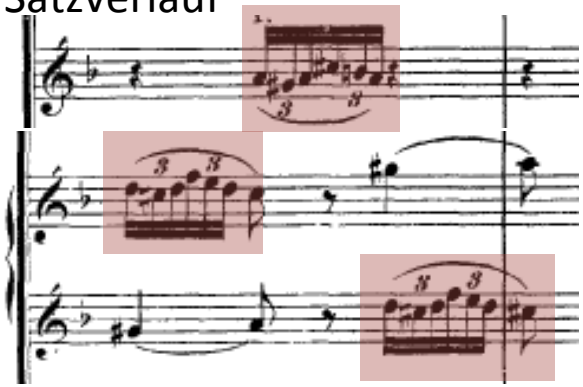
Allegro vivace
(Seitenthema)



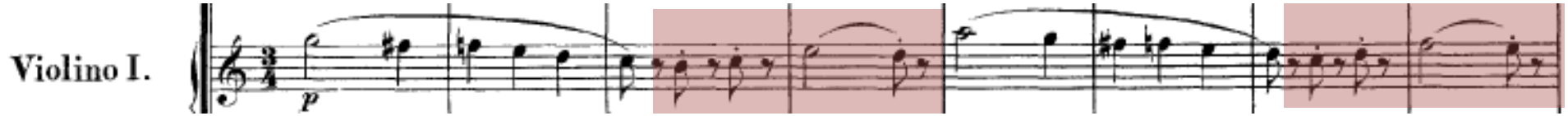
Andante cantabile



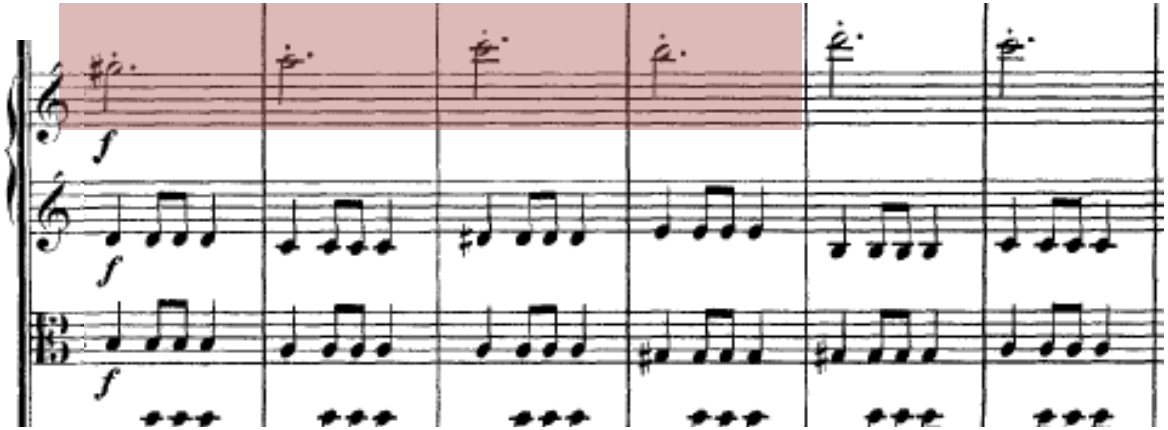

Figurationen im
Satzverlauf



Menuetto

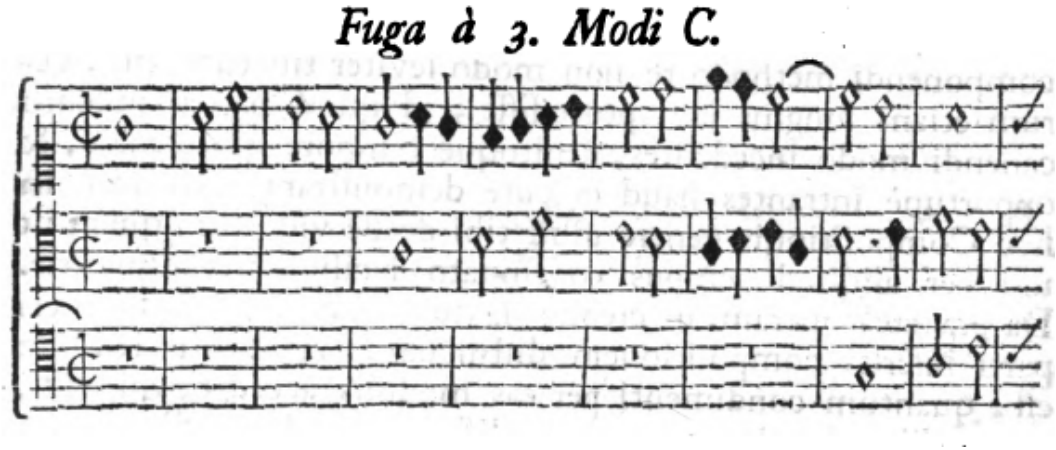



Trio
(Mittelteil)

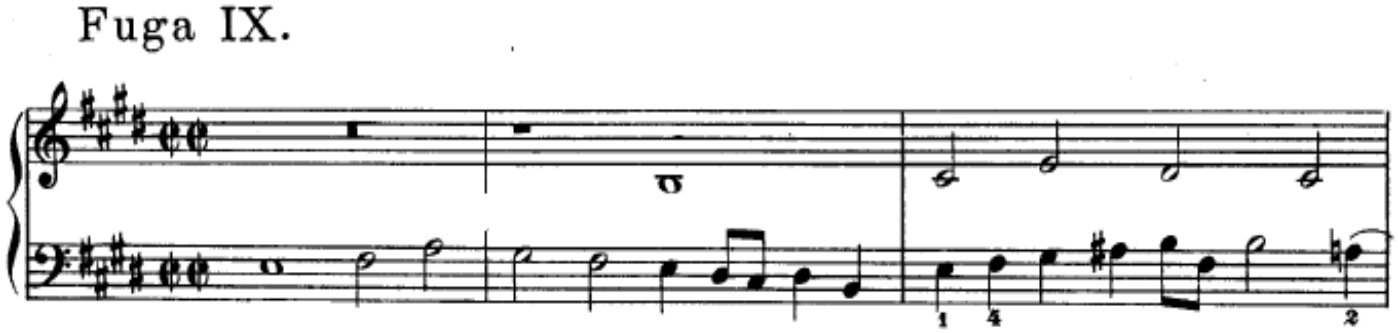


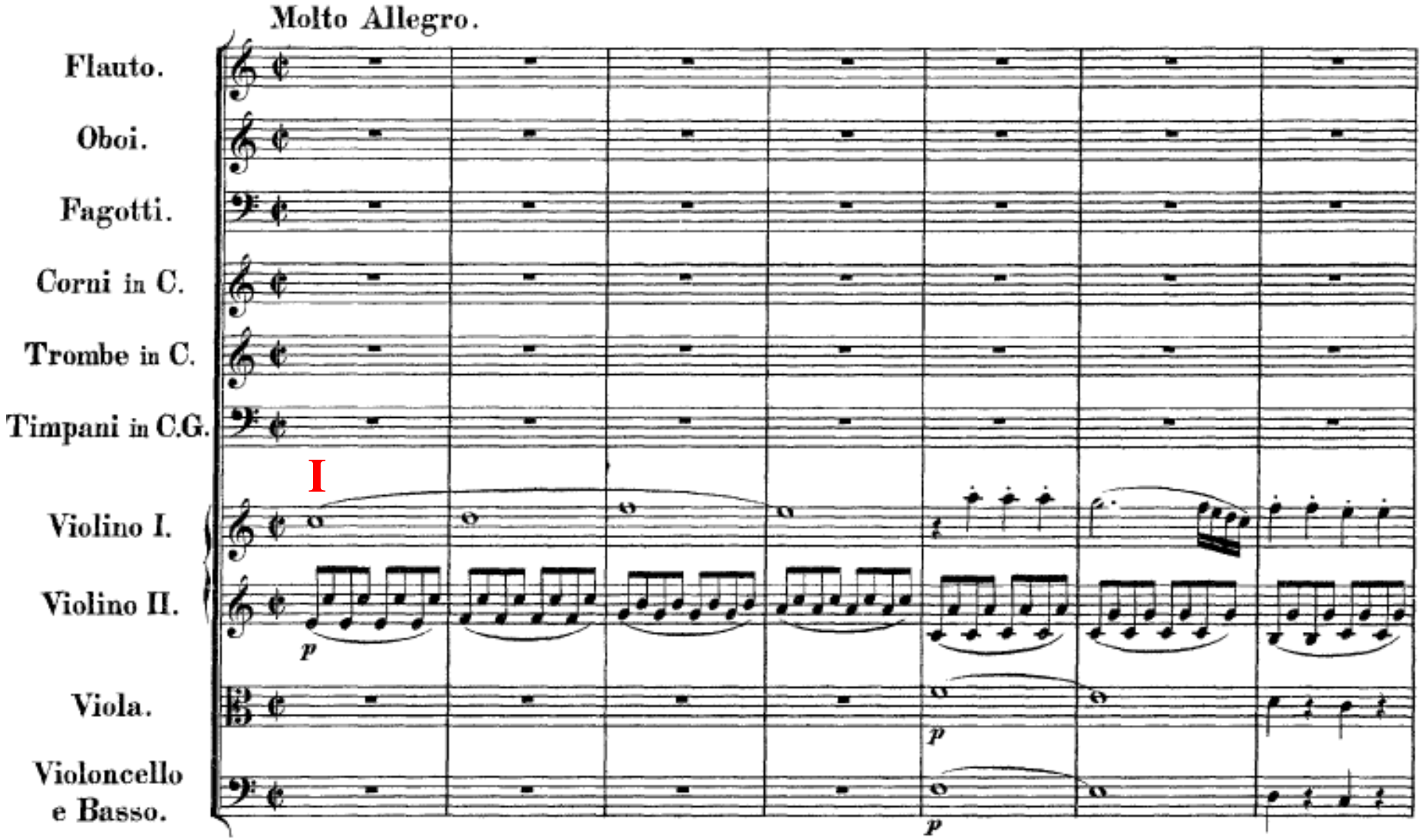
Barocke Themenvorbilder (Beispiele):
[Benennen Sie die Unterschiede zu Mozarts Thema]

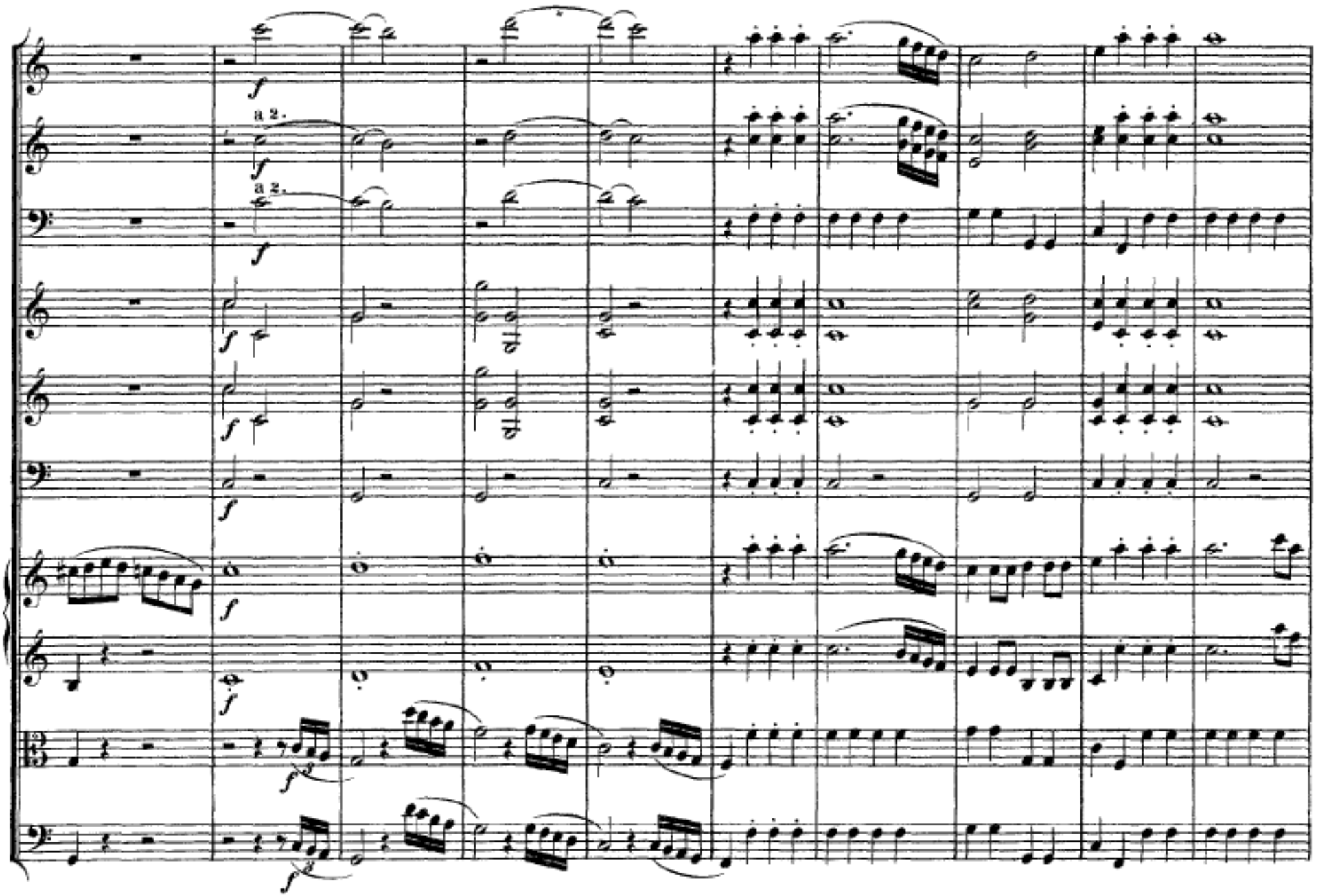
J. J. Fux: Gradus ad Parnassum (1725), S. 167

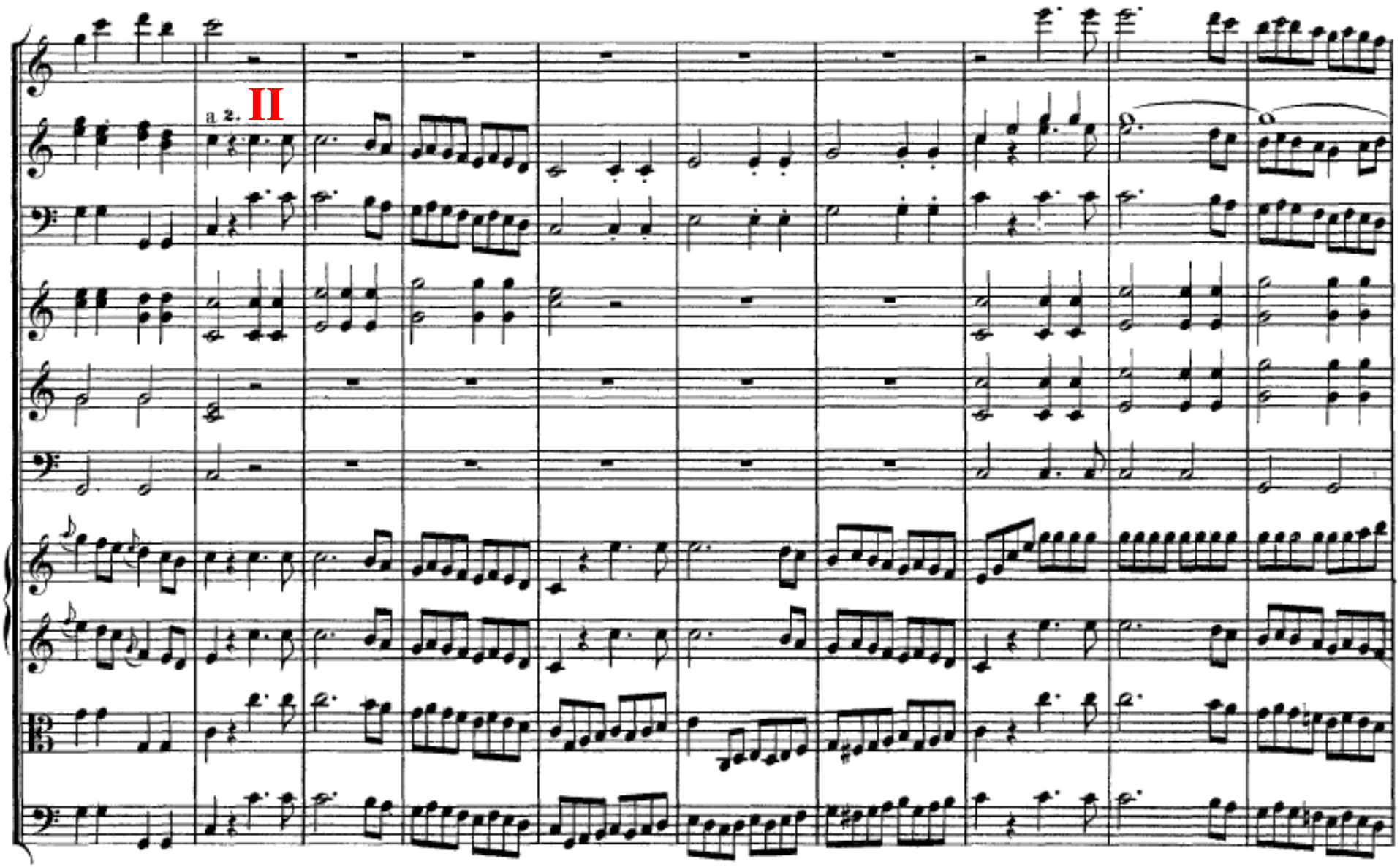


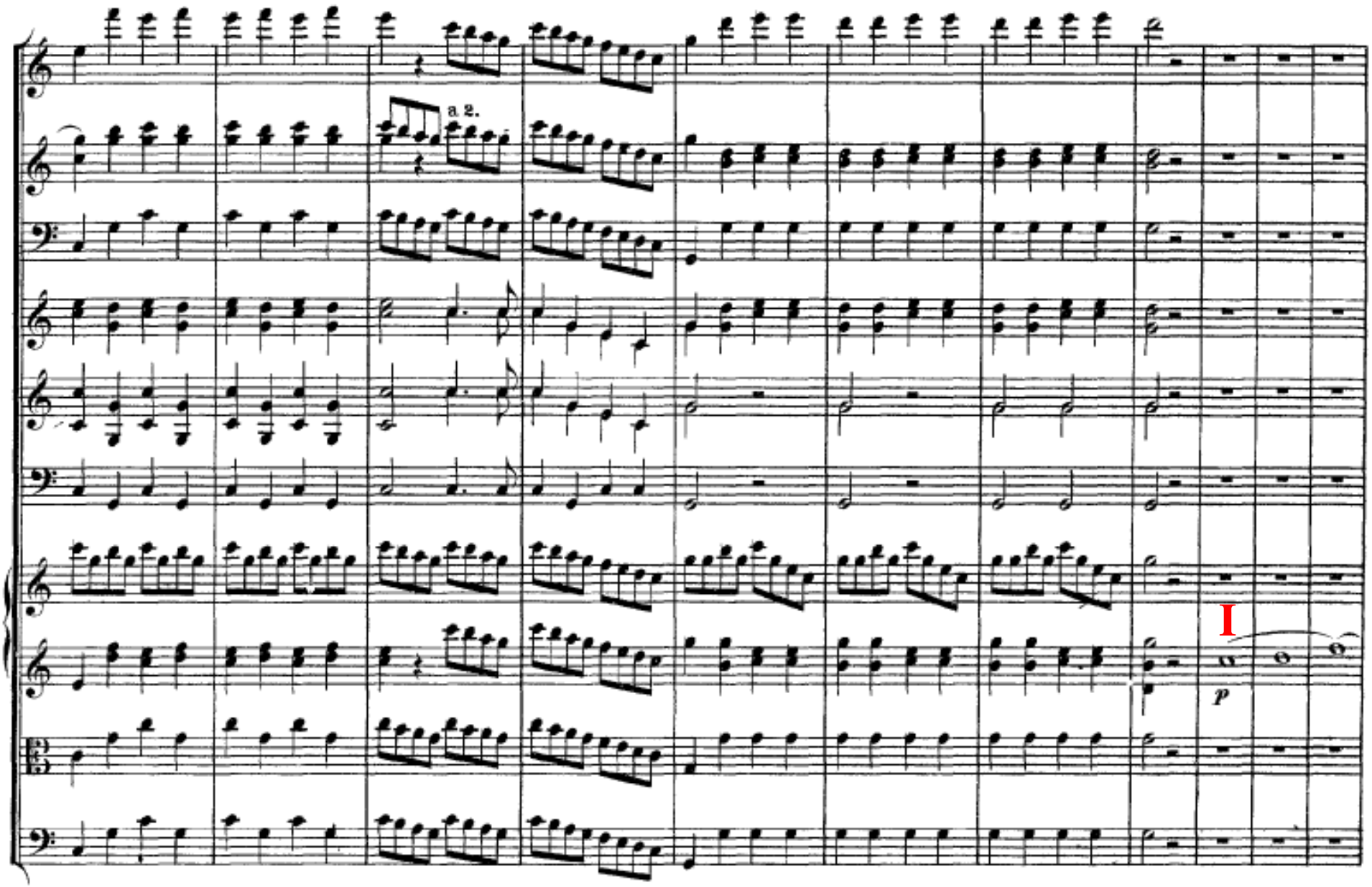

J. S. Bach: Das wohltemperirte Clavier, Bd. II,
Fuge E-Dur, BWV 878

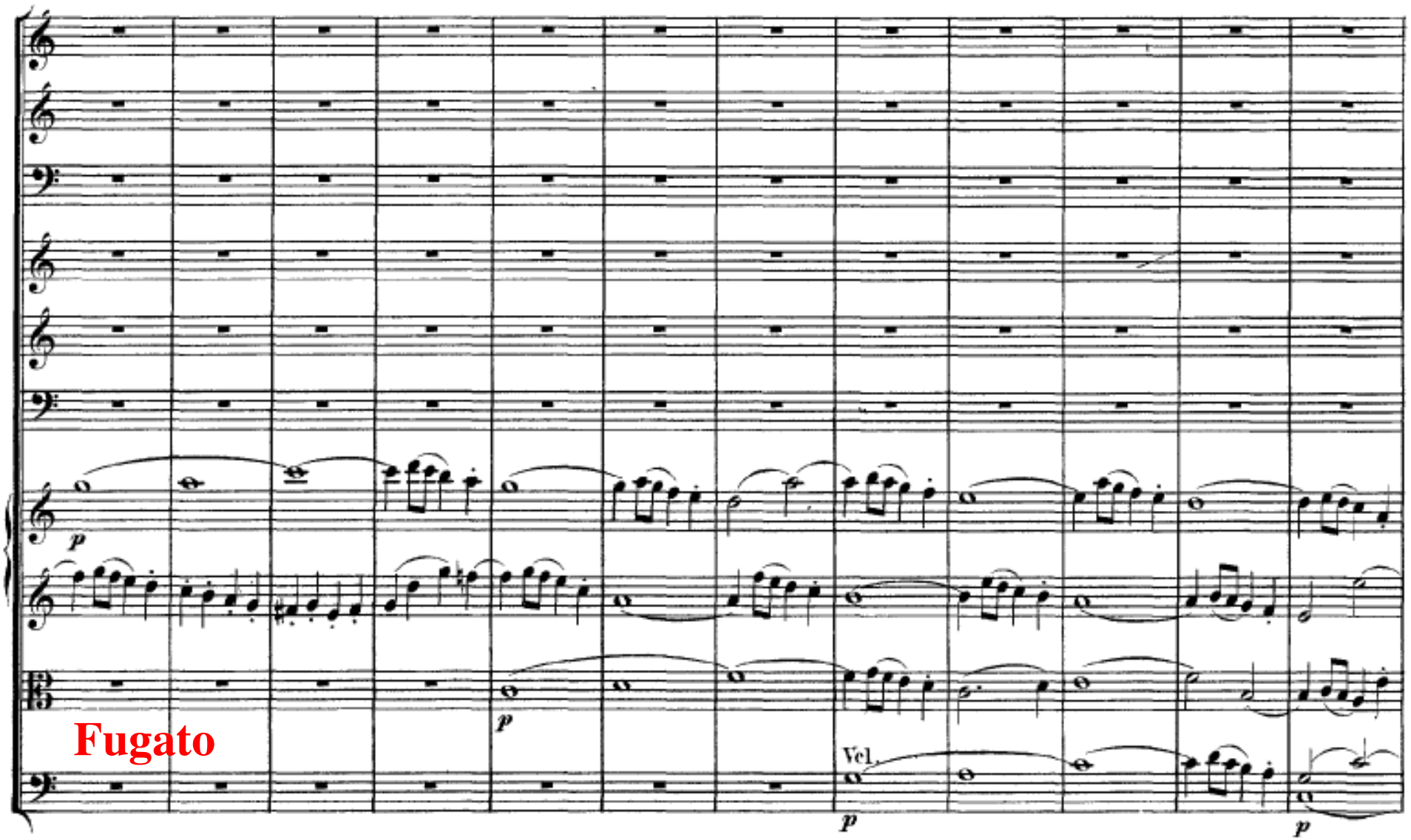


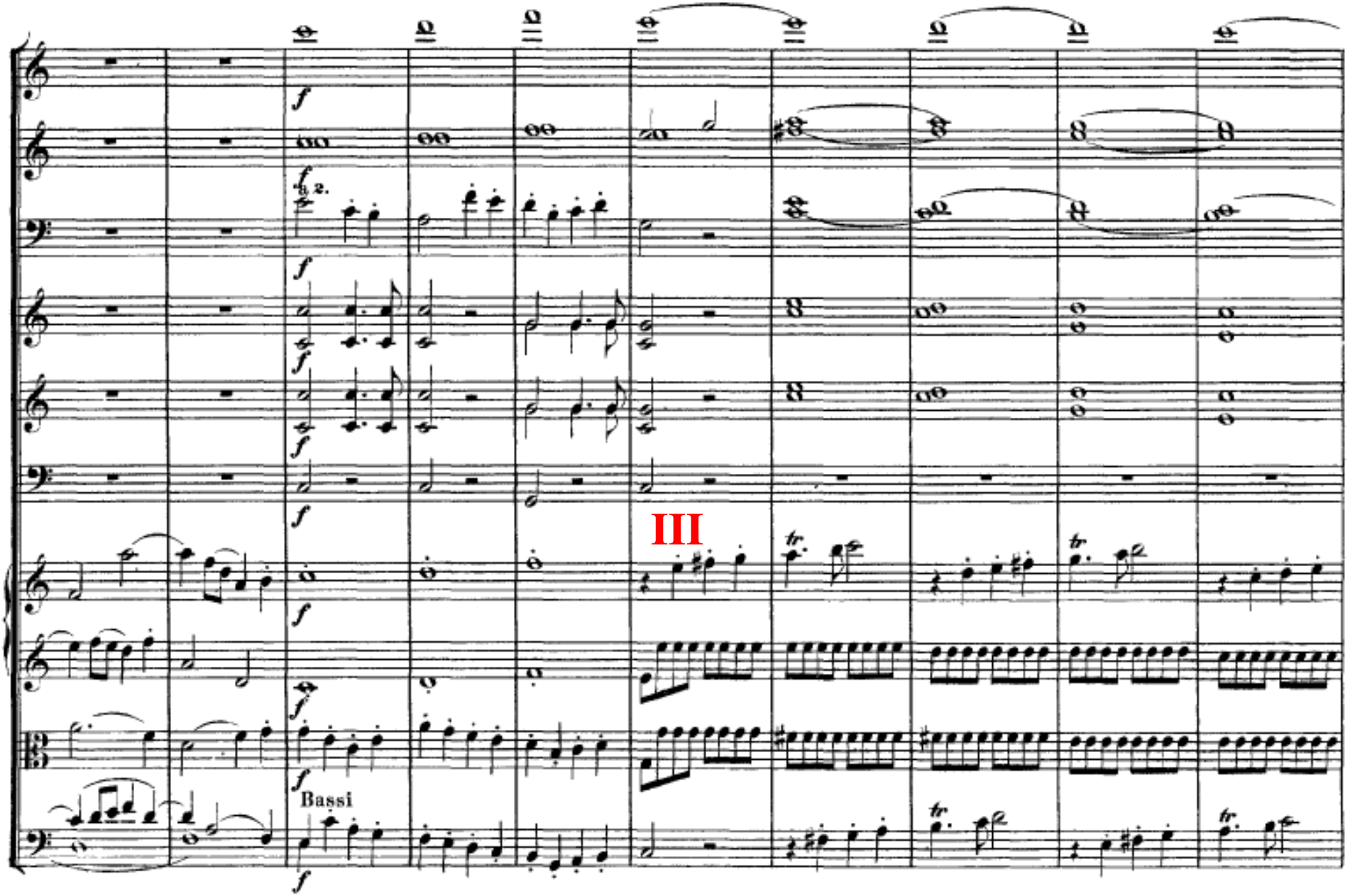

Molto Allegro.
Flauto.
Oboi.
Fagotti.
Corni in C.
Trombe in C.
Timpani in C.G.
I
Violino I.
Violino II.
p
Viola.
p
Violoncello
e Basso.
p

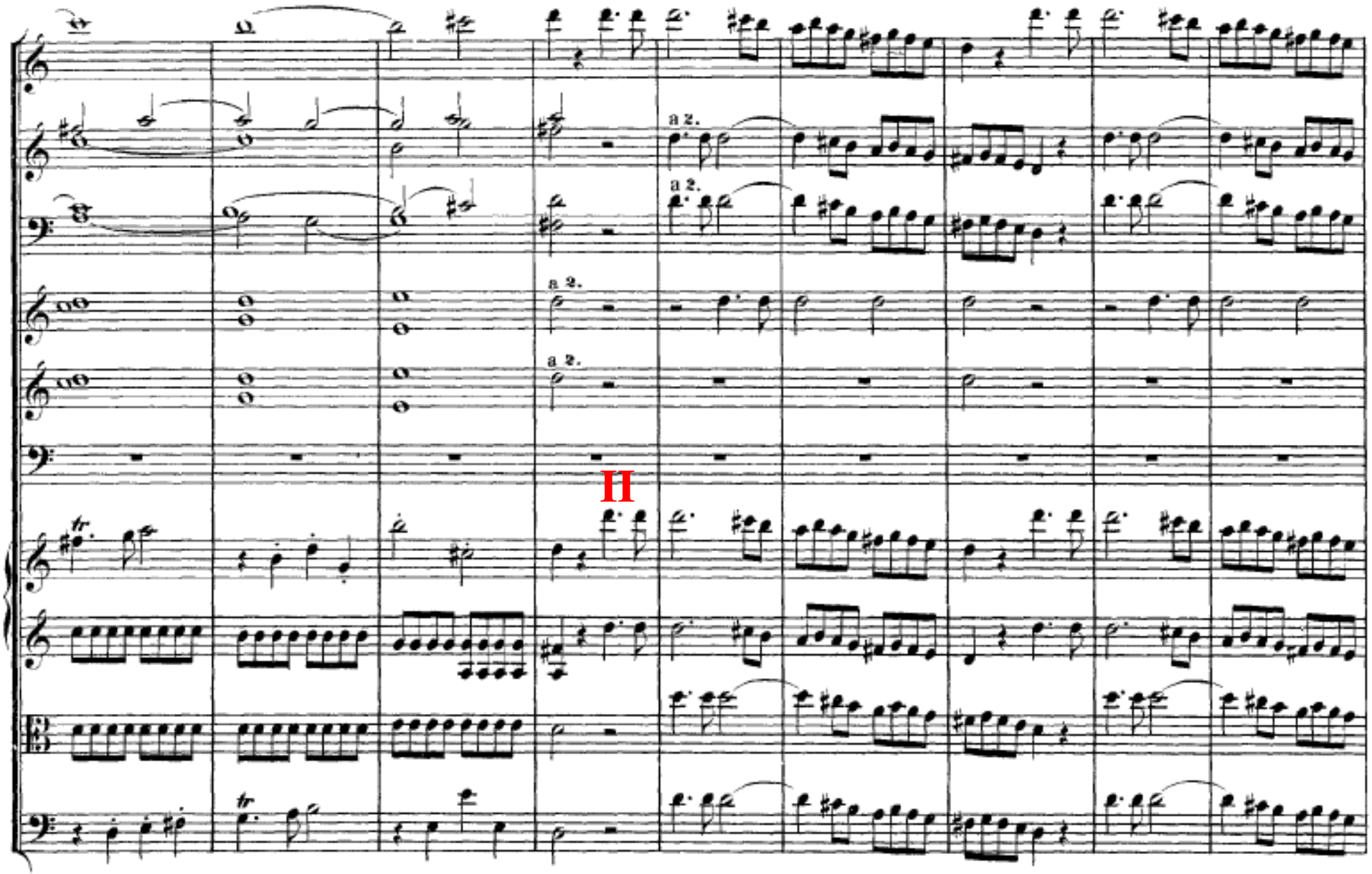

a 2.
a 2.


a 2.
II

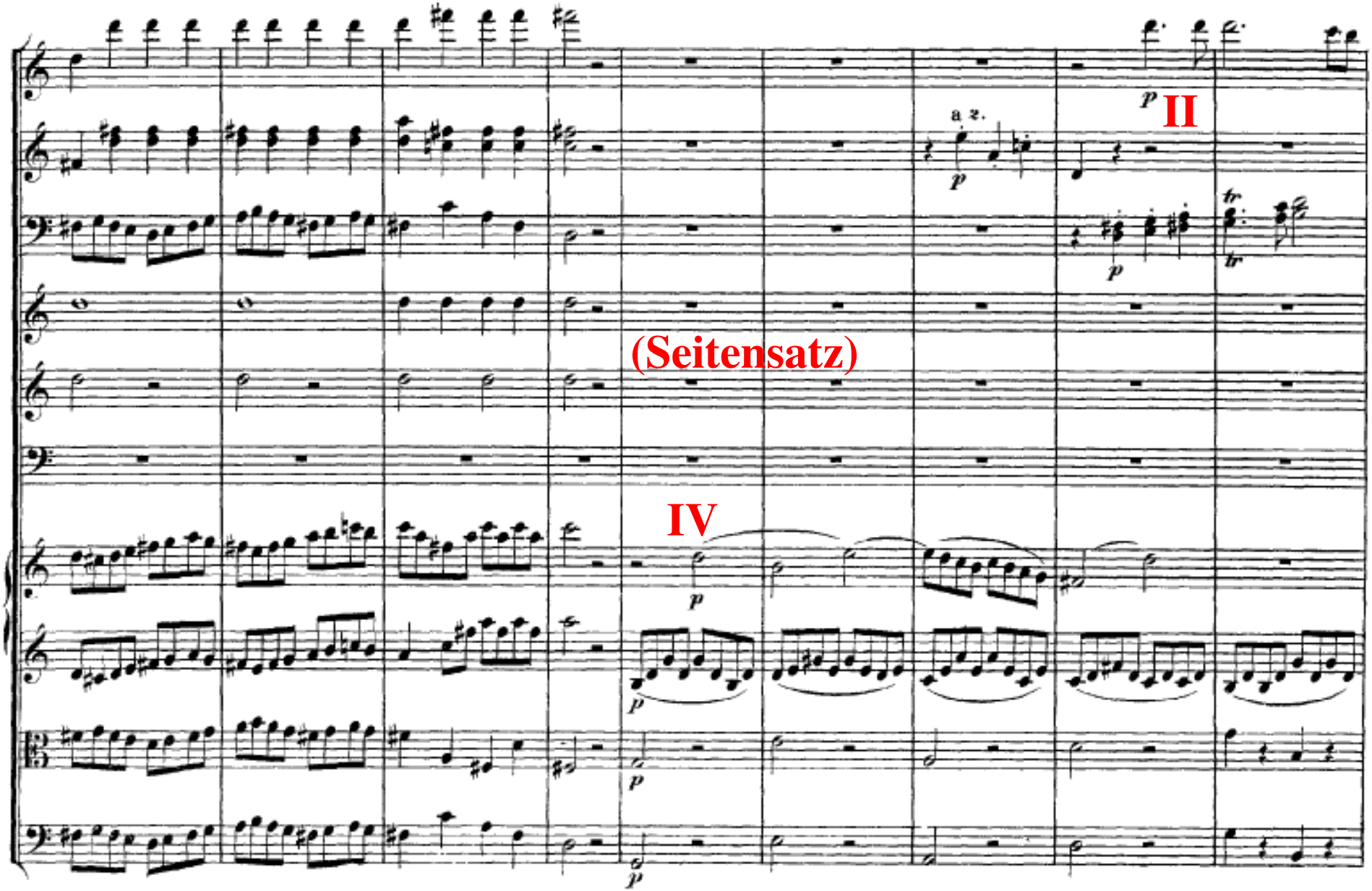

a 2.
I
p

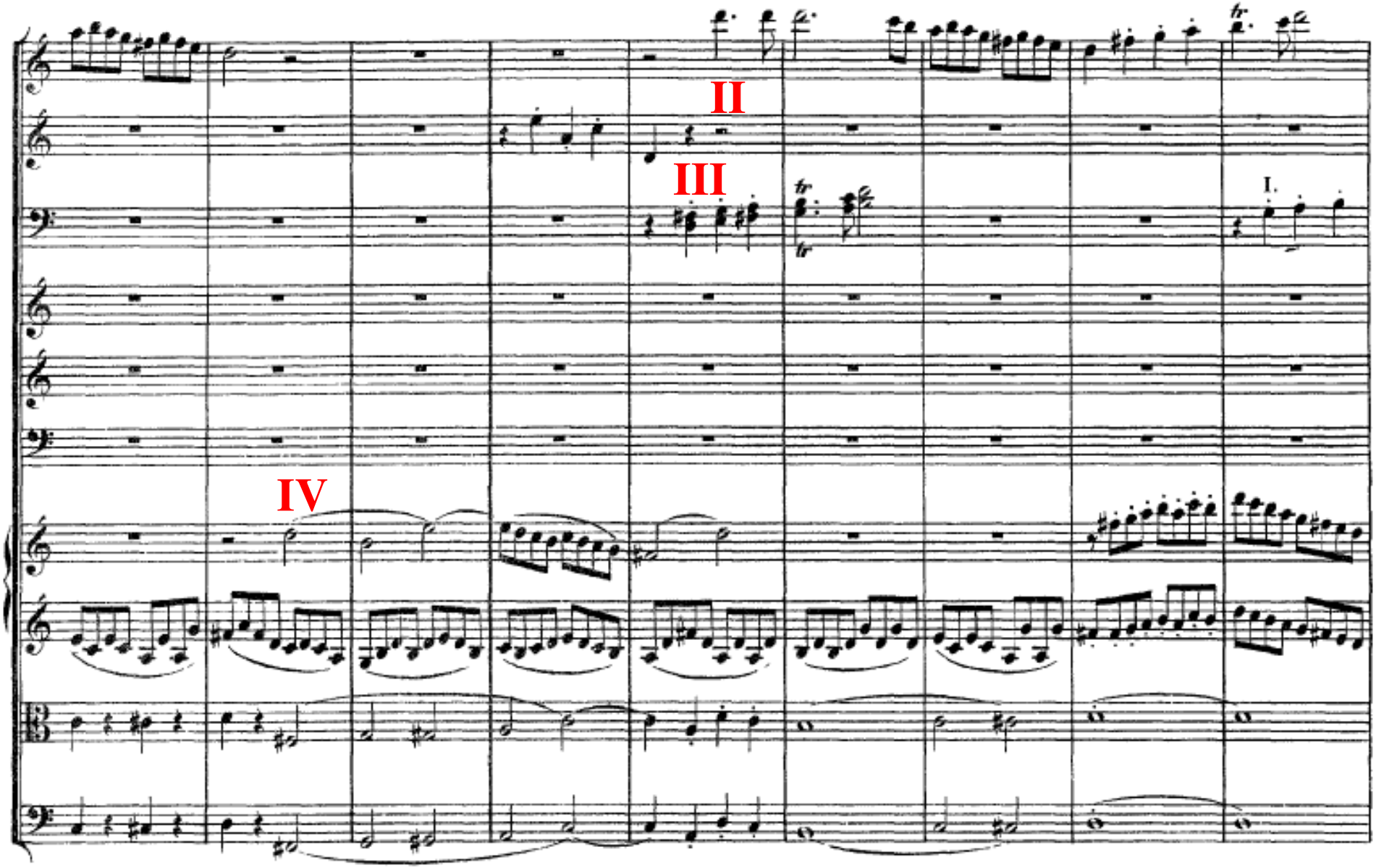

p
Fugato
p
Vcl.
p
p


III
Bassi

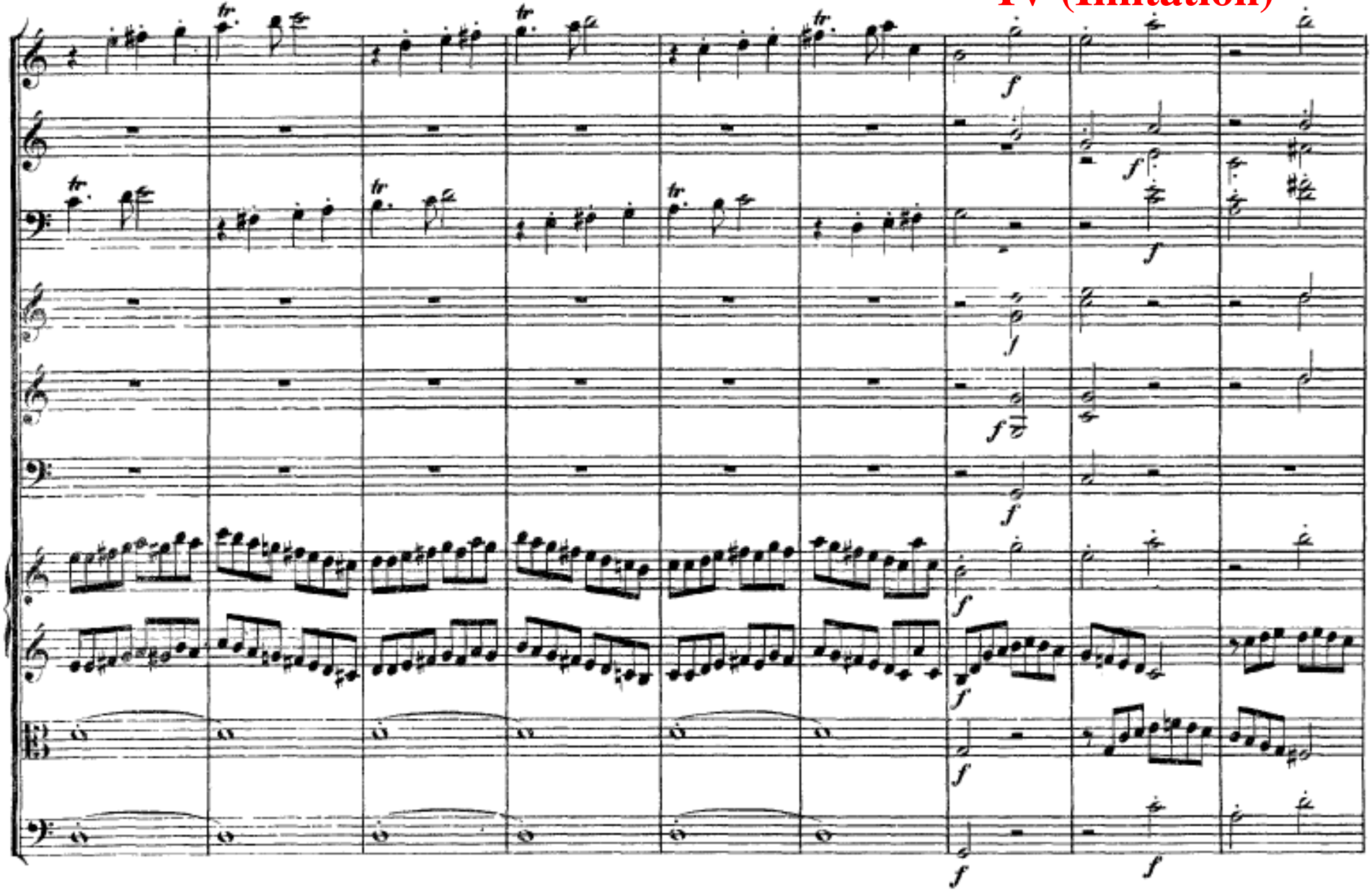


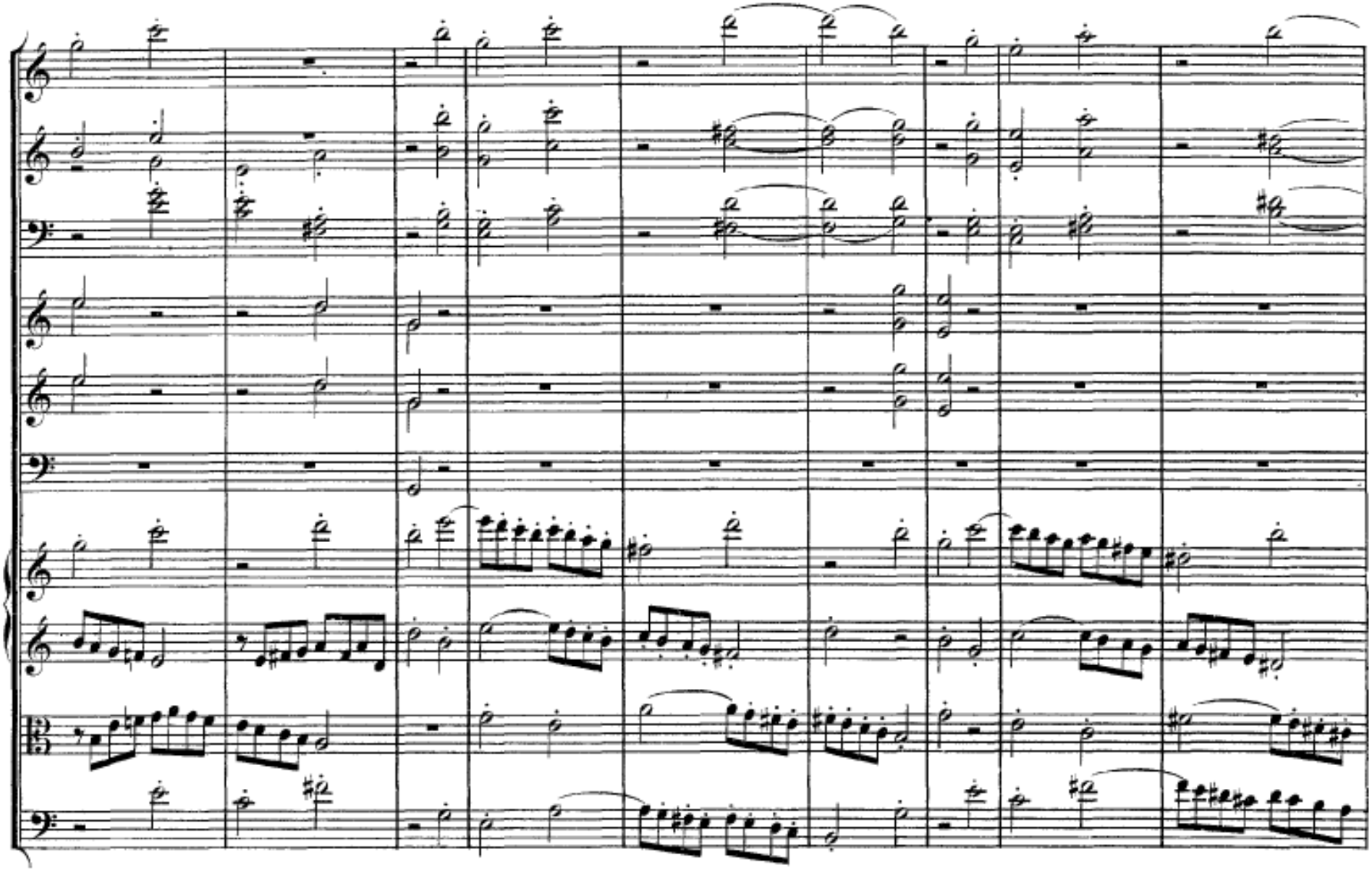

**Imitation**

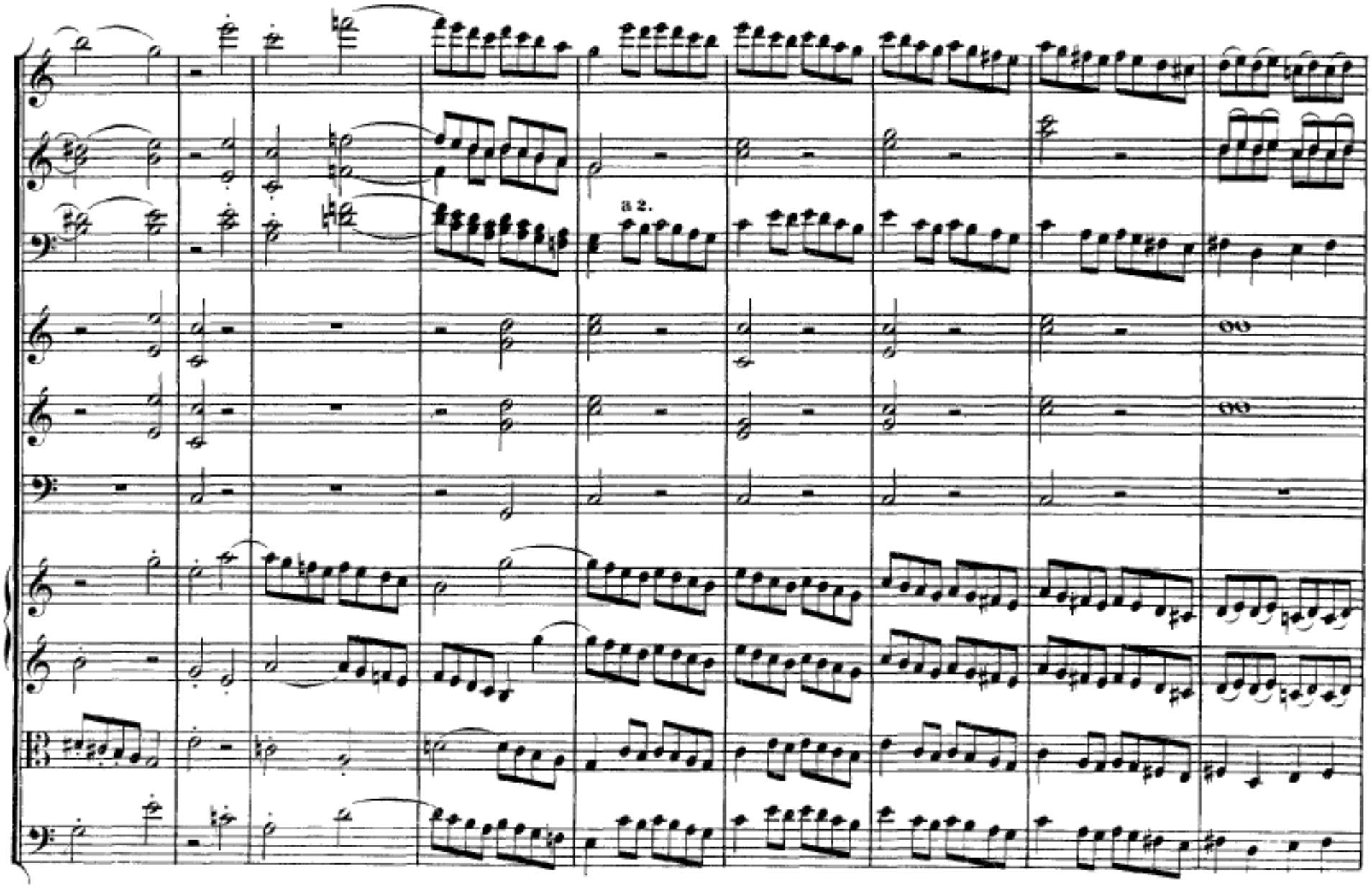

II
(Seitensatz)
IV

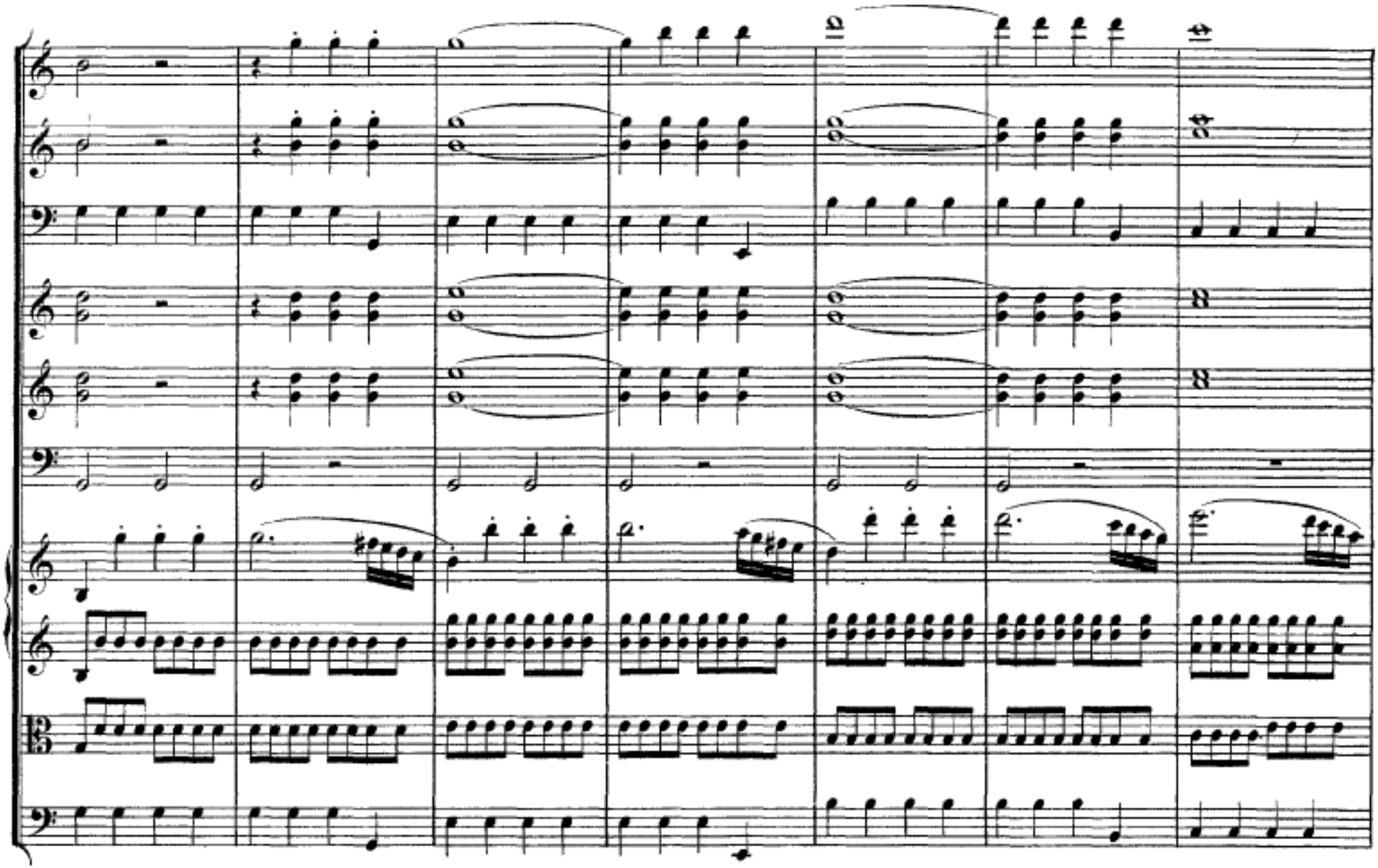

II
III
I.
IV

IV (Imitation)

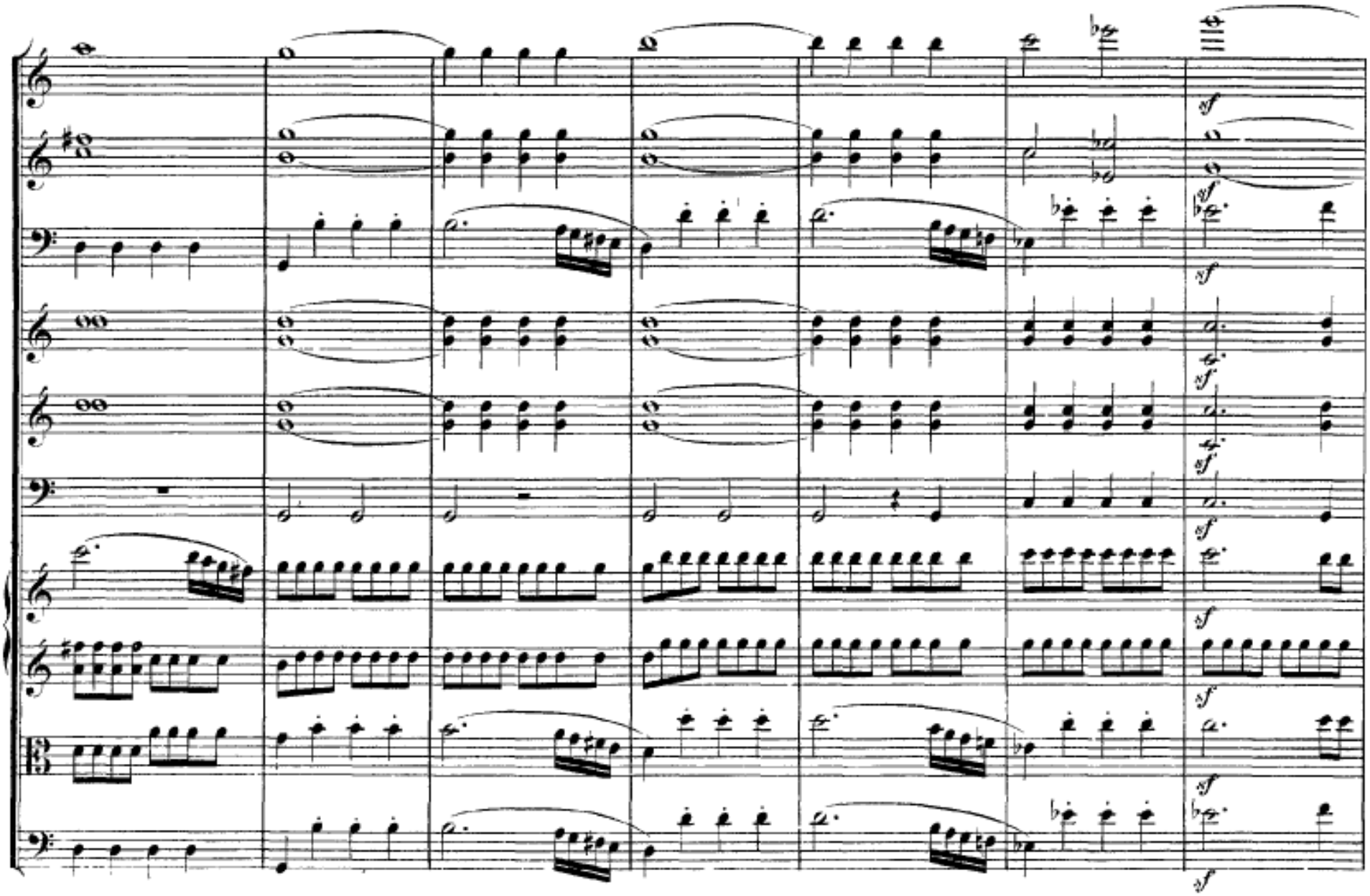


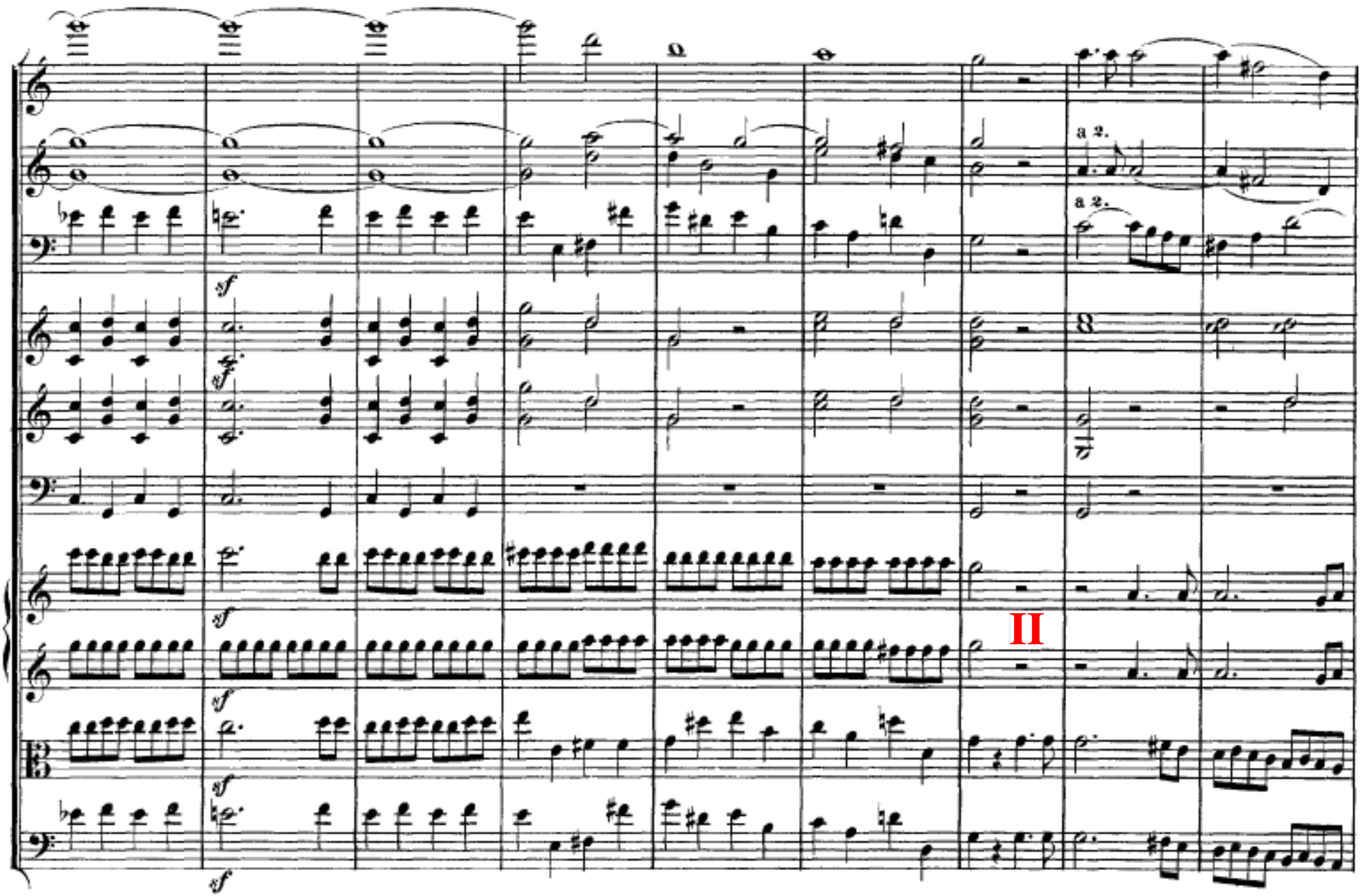


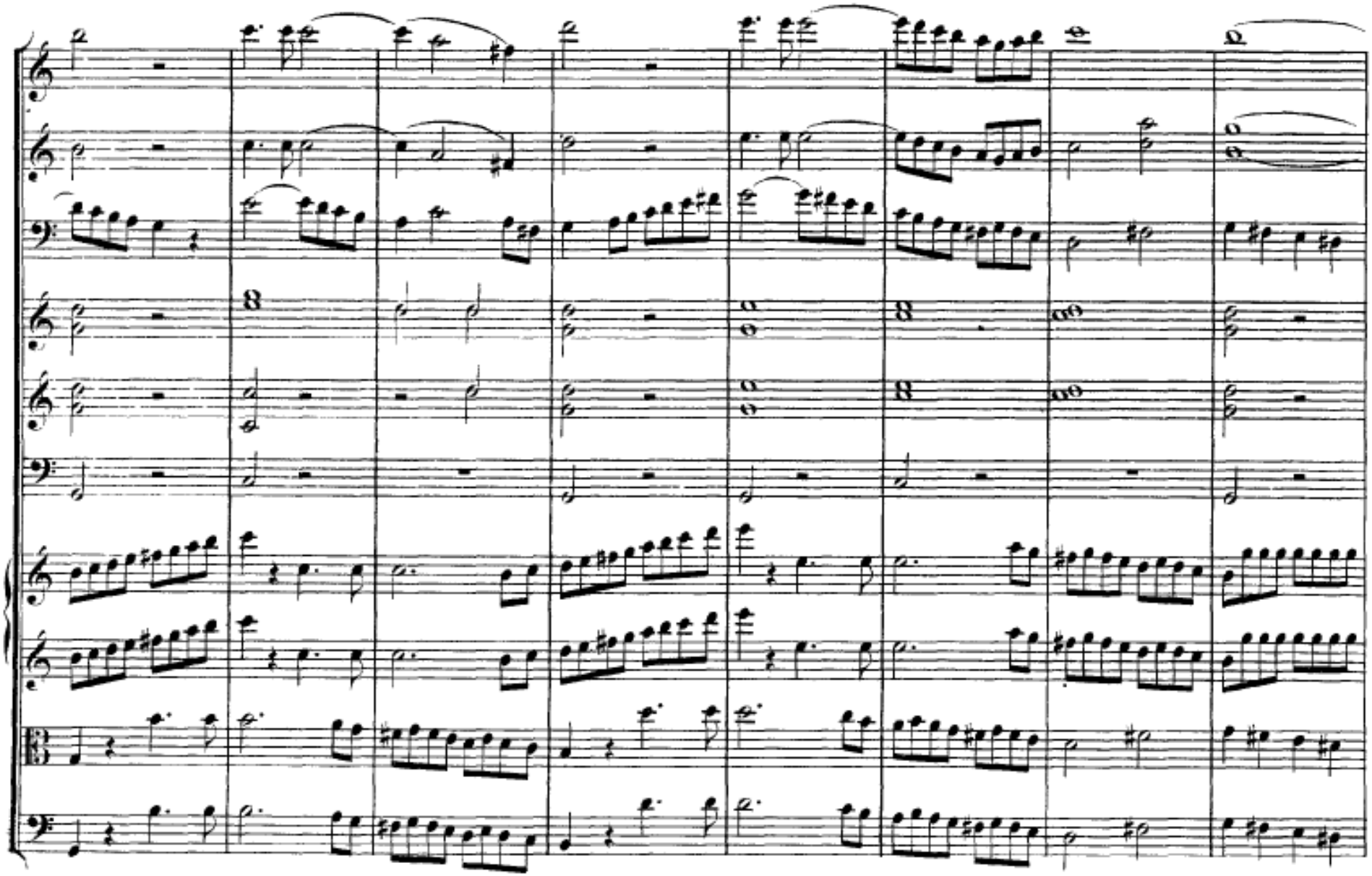

a 2.

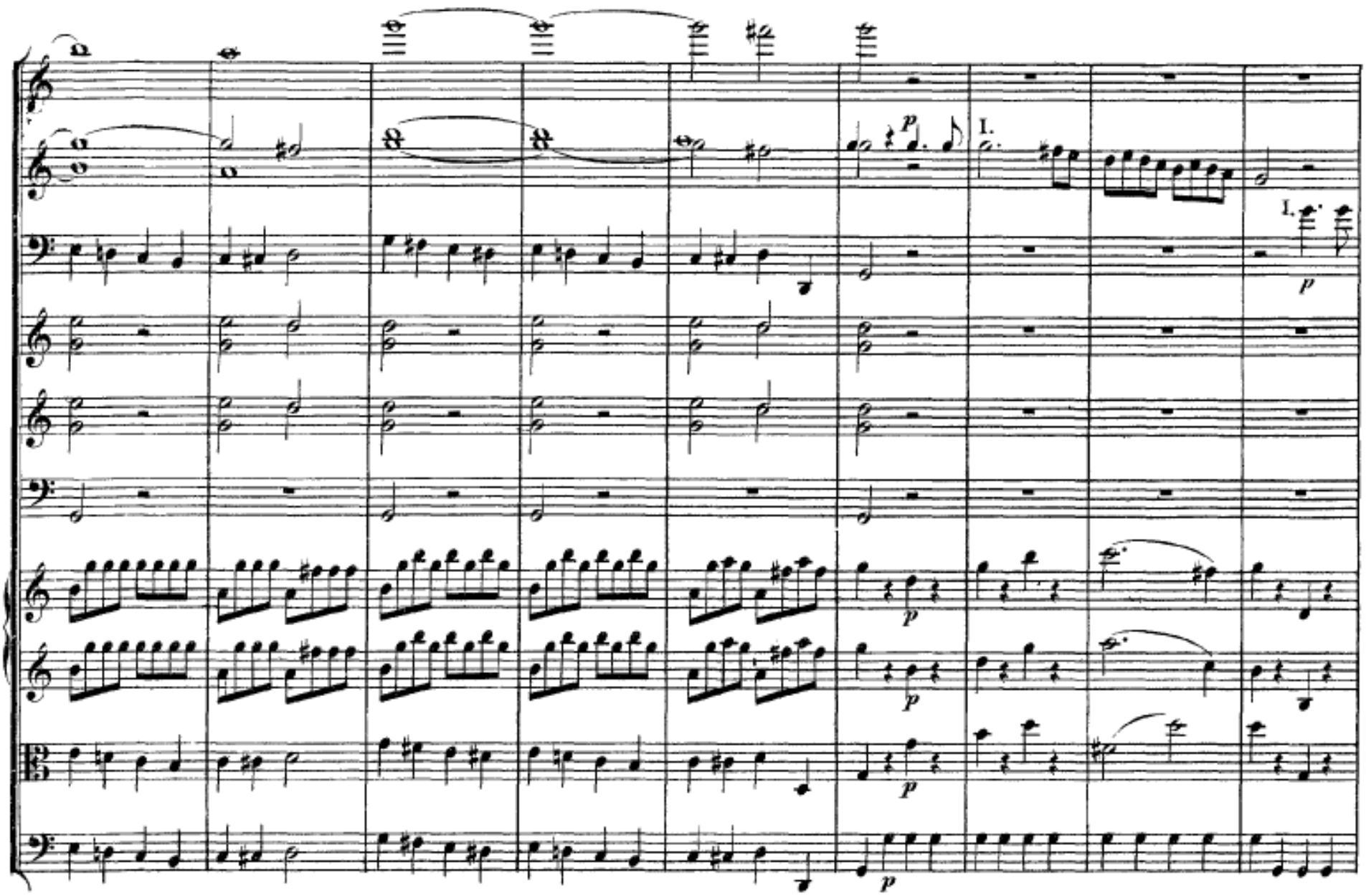


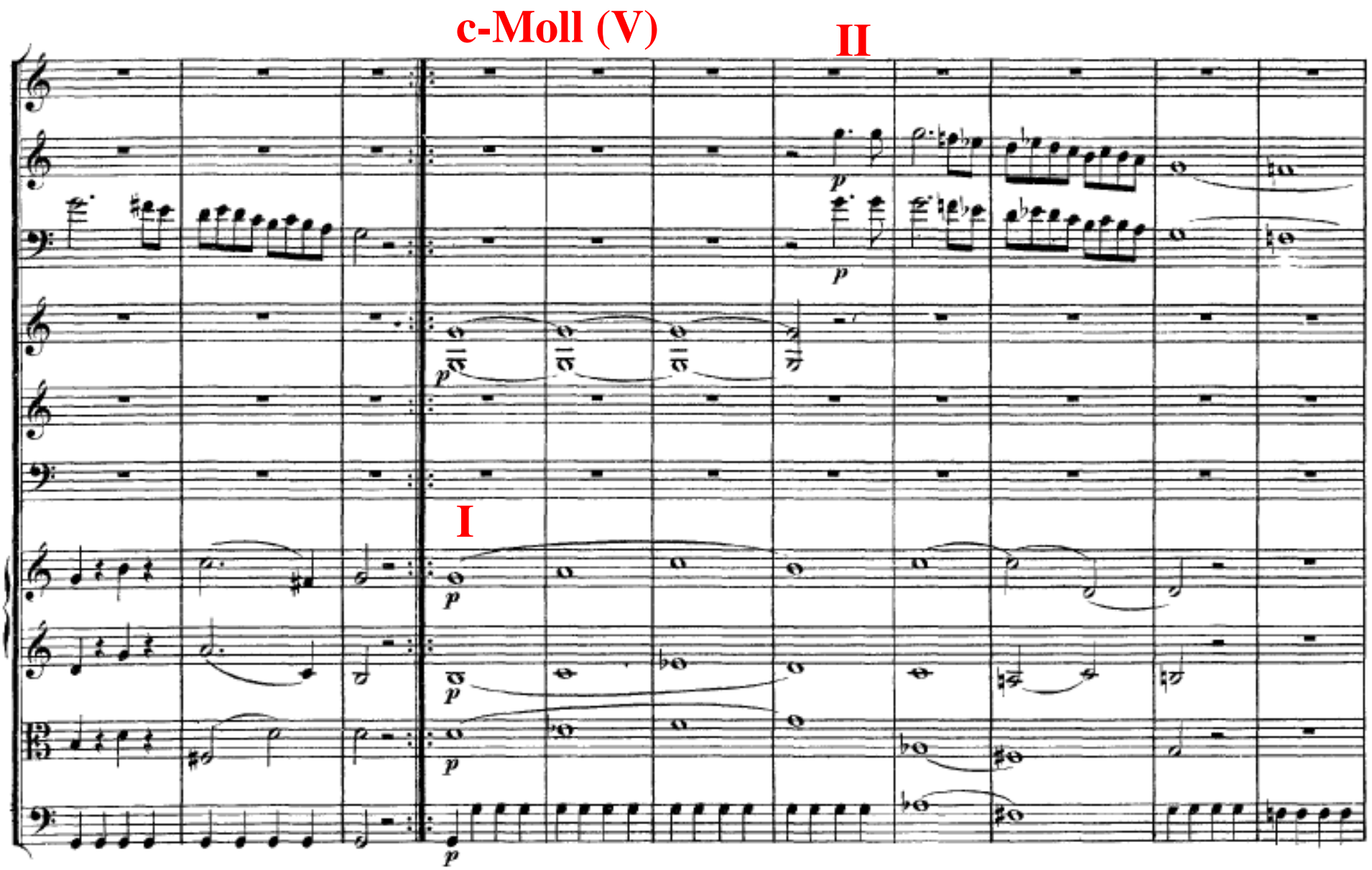
# Digression c-Moll

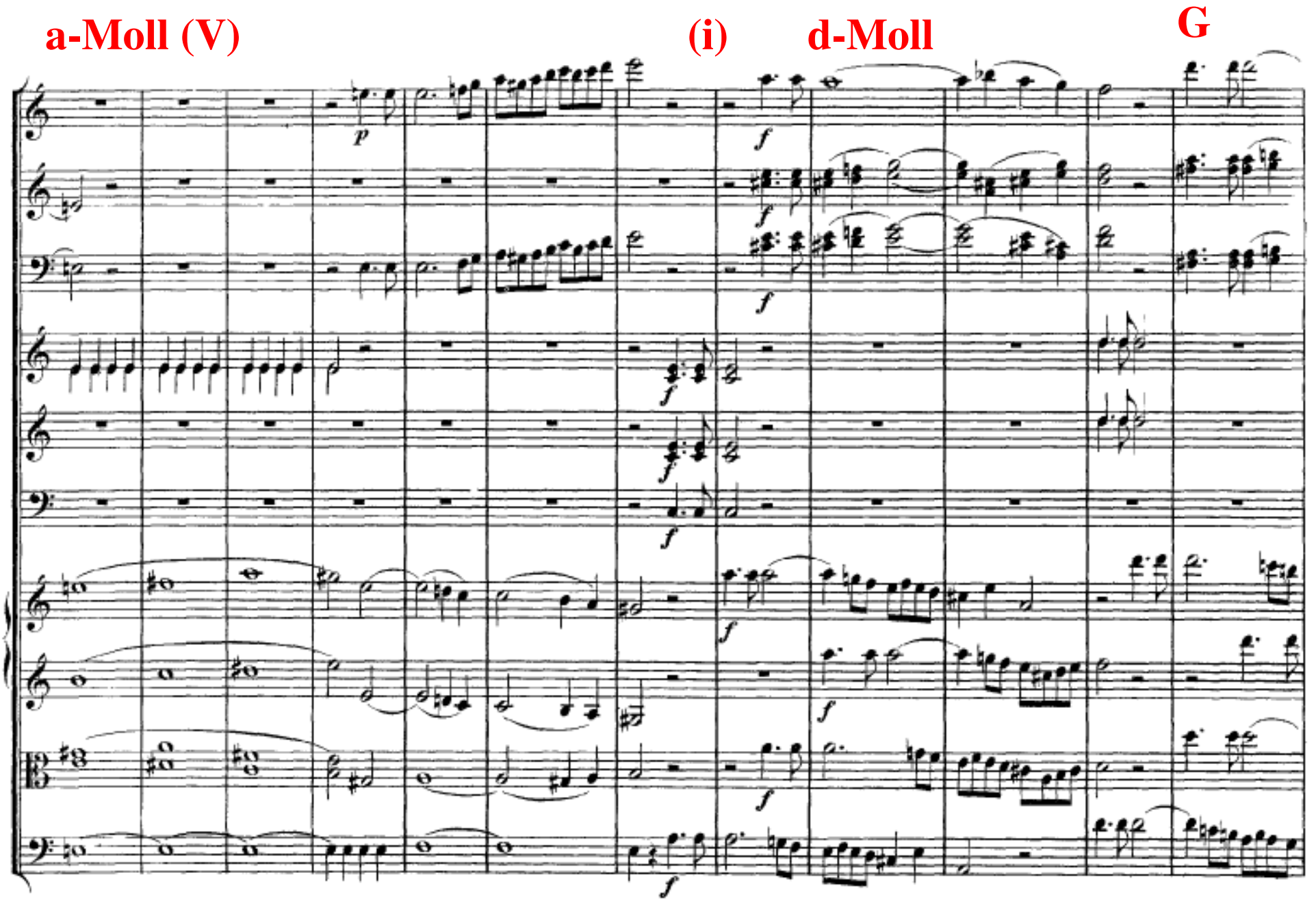


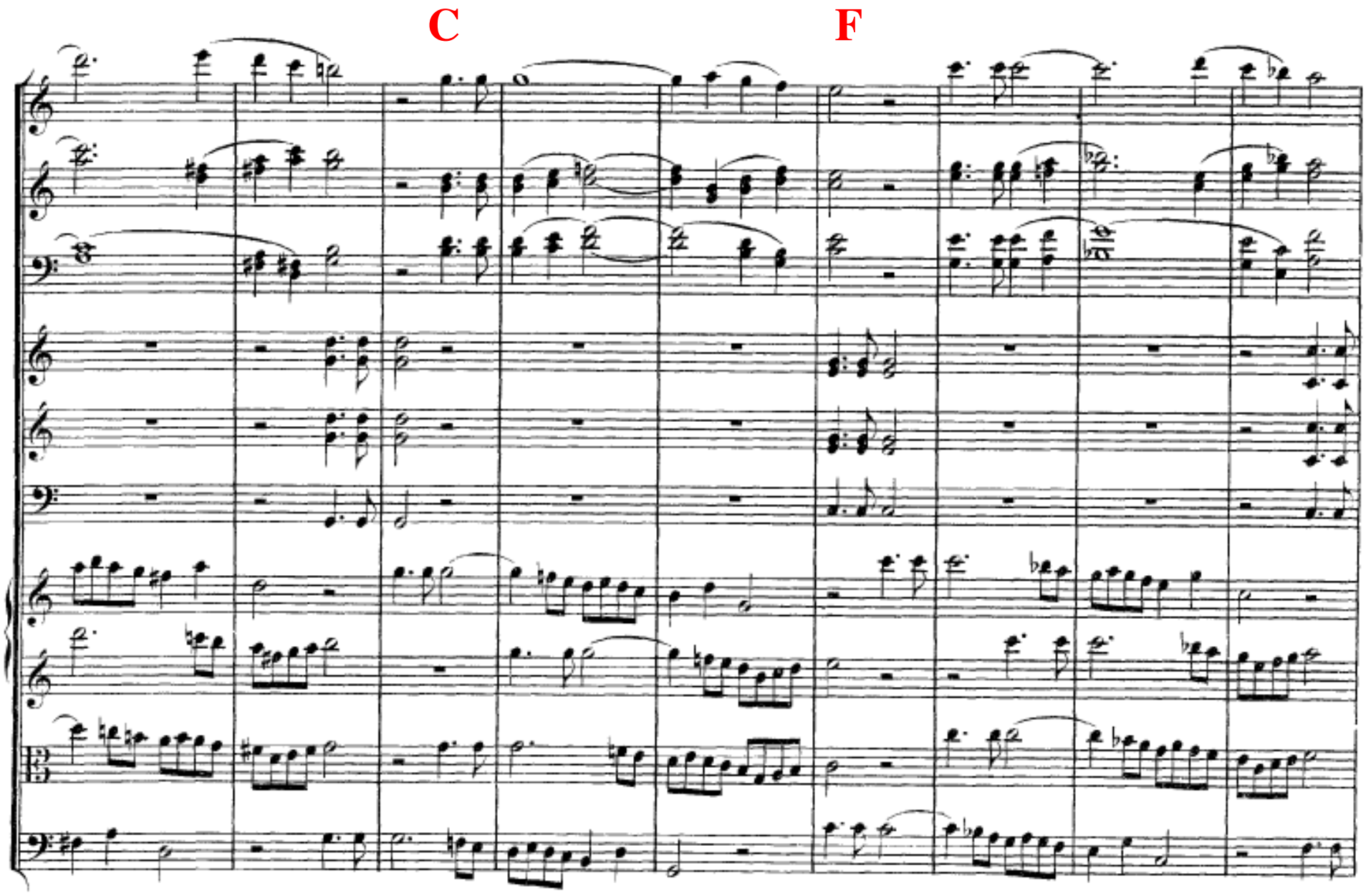

a 2.
a 2.
sf
sf
sf
sf
sf
sf
II

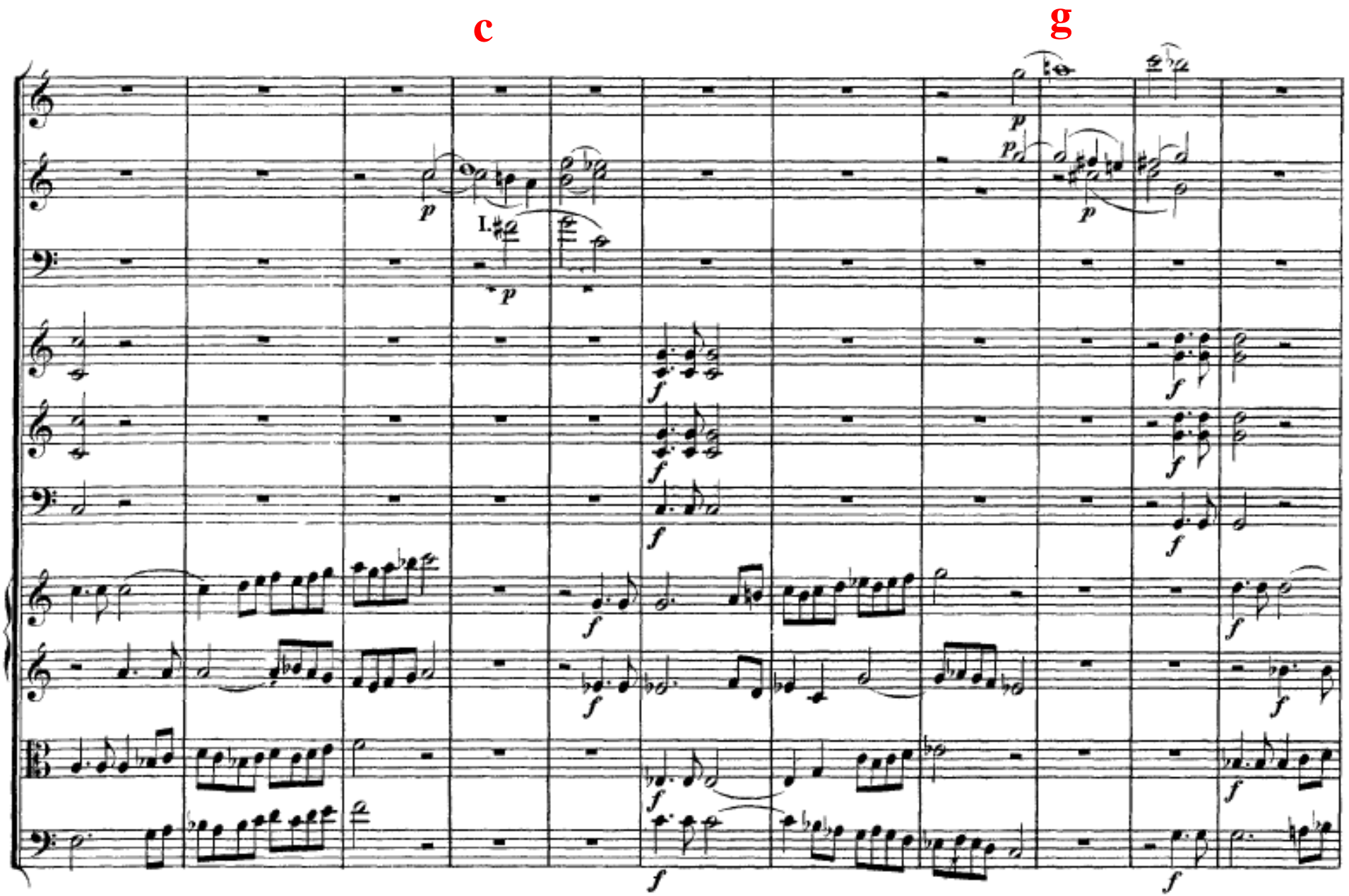


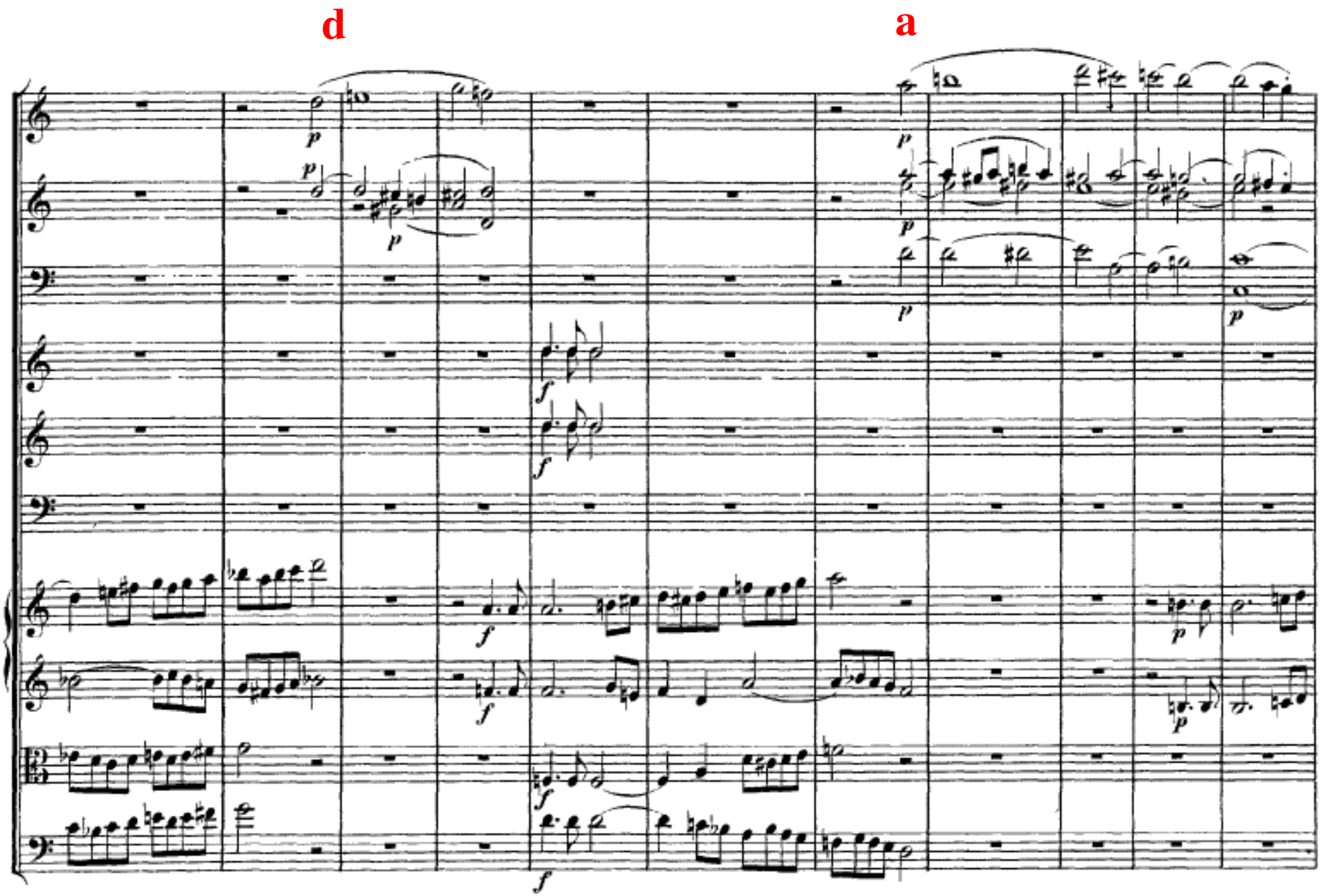

p
I.
I.
p
p
p
p
p

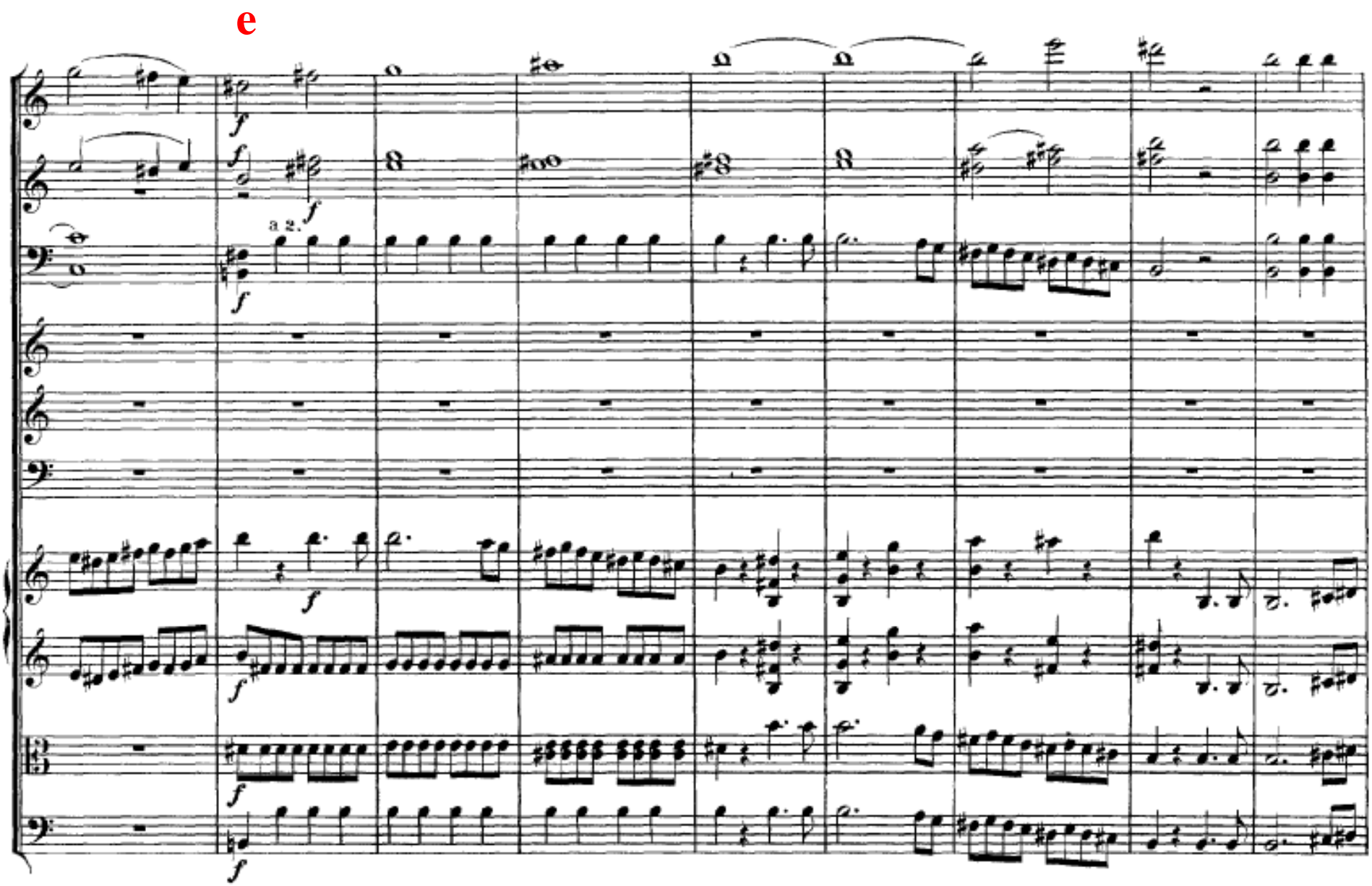

c-Moll (V)
II
I

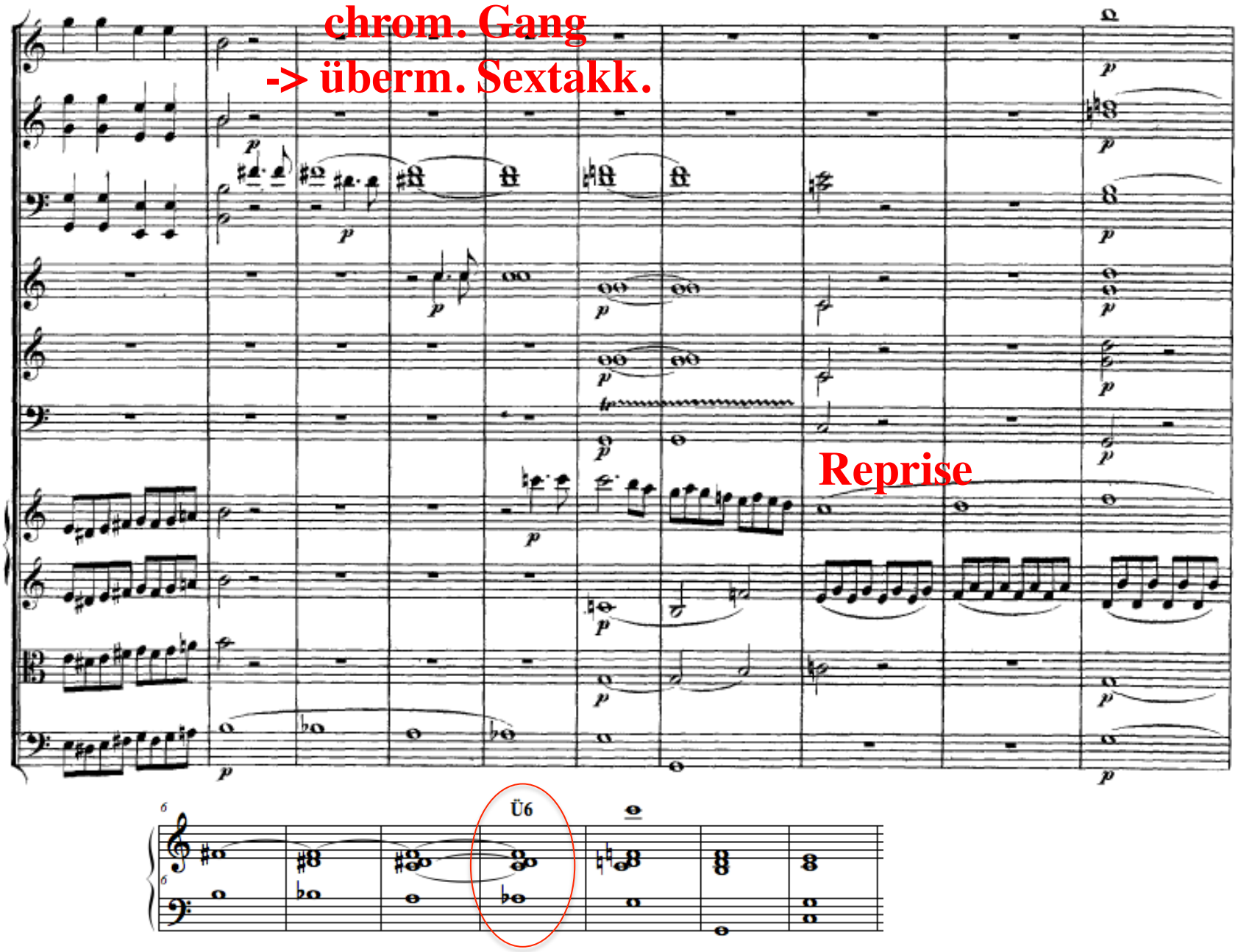

a-Moll (V)
(i)
d-Moll
G


C
F

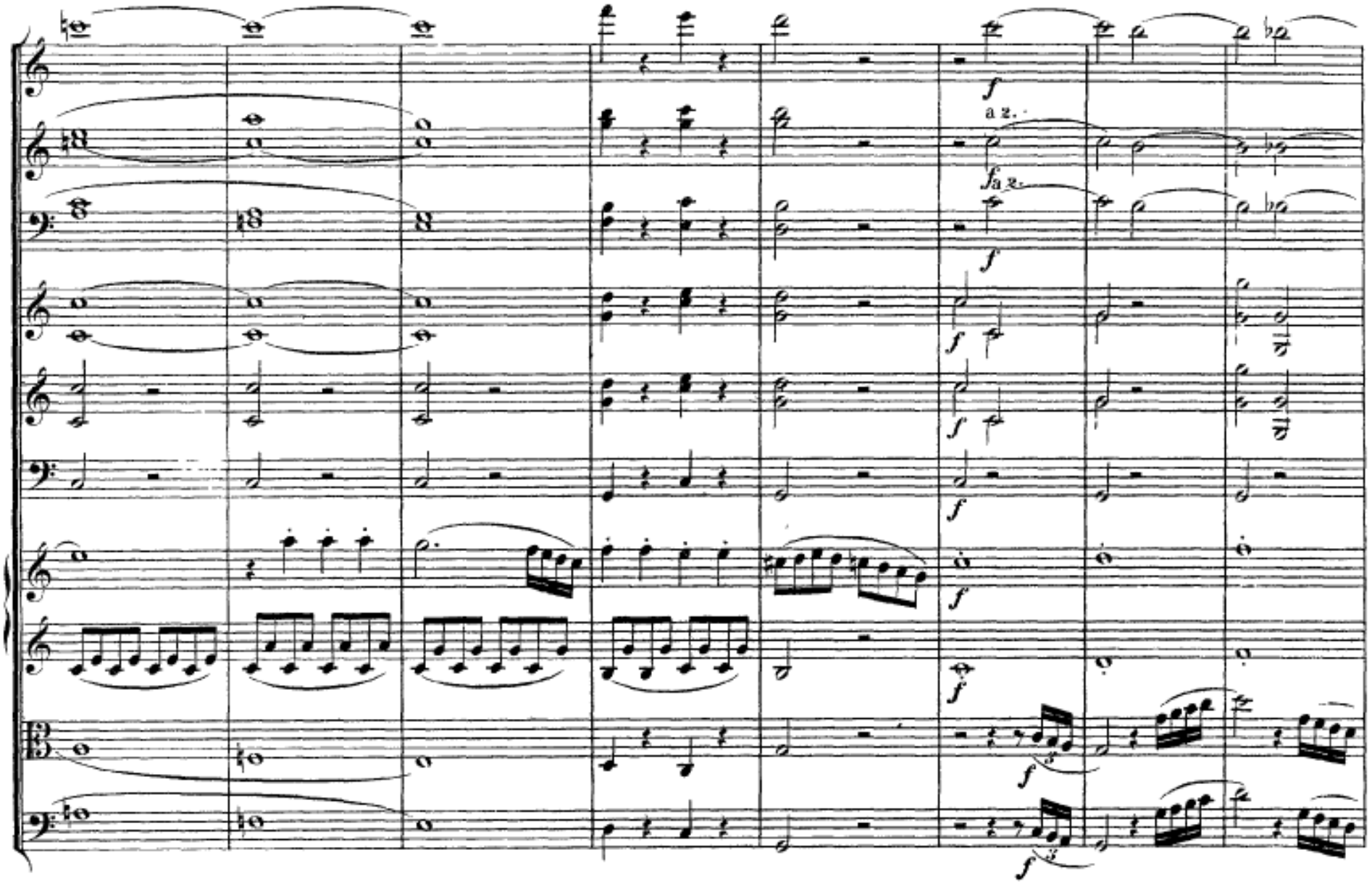

c
g
I.

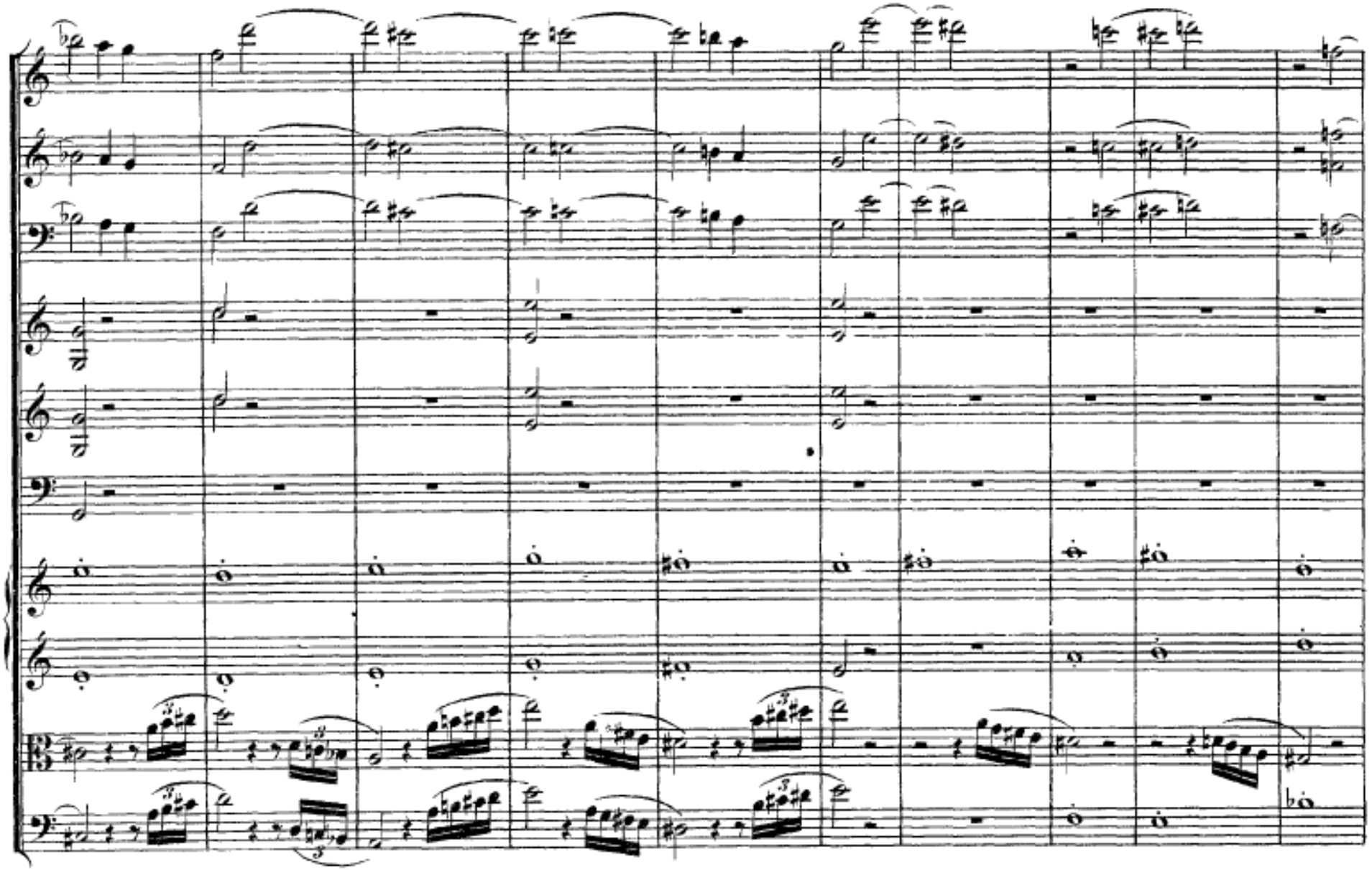

d
a

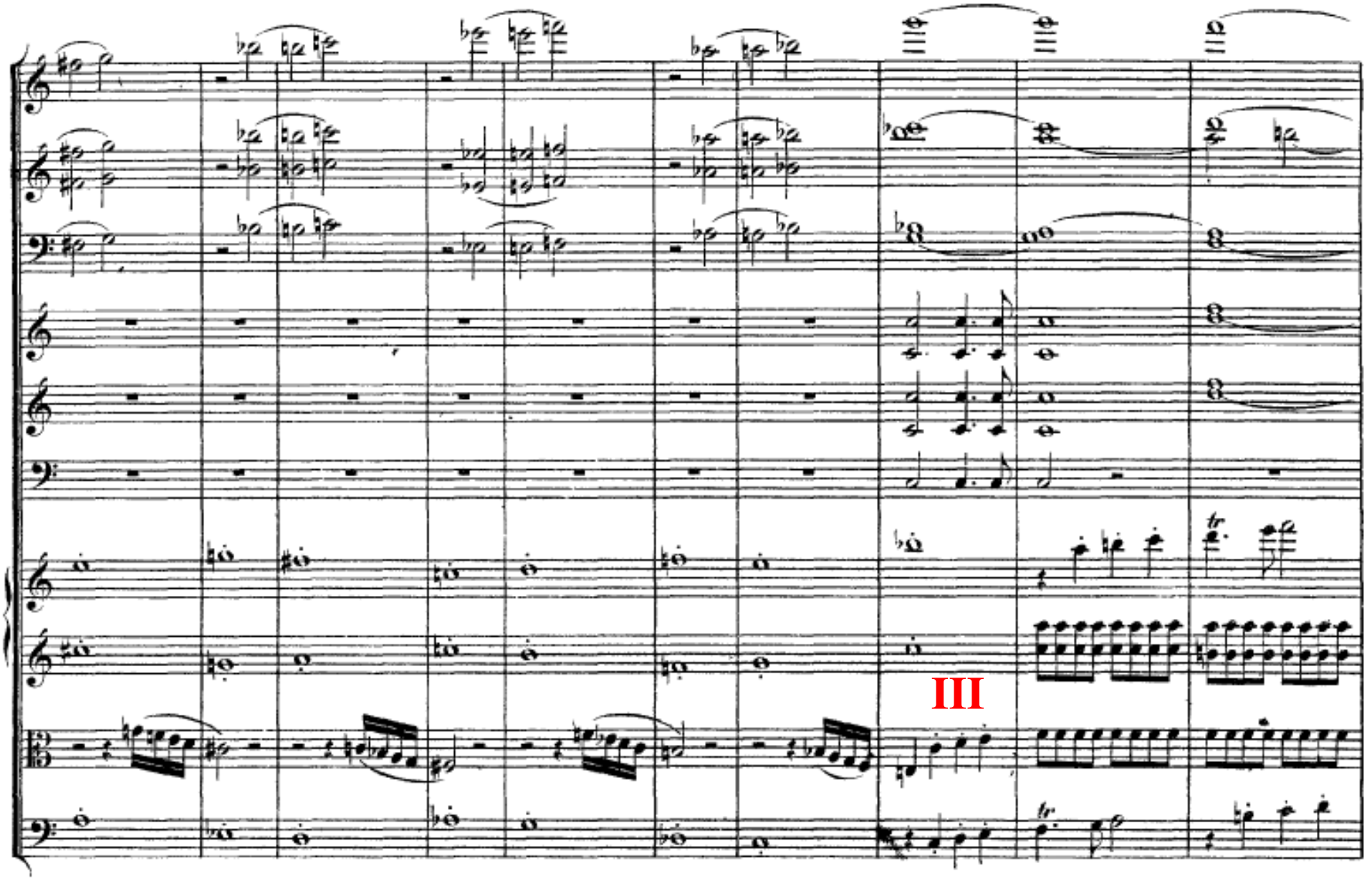

e

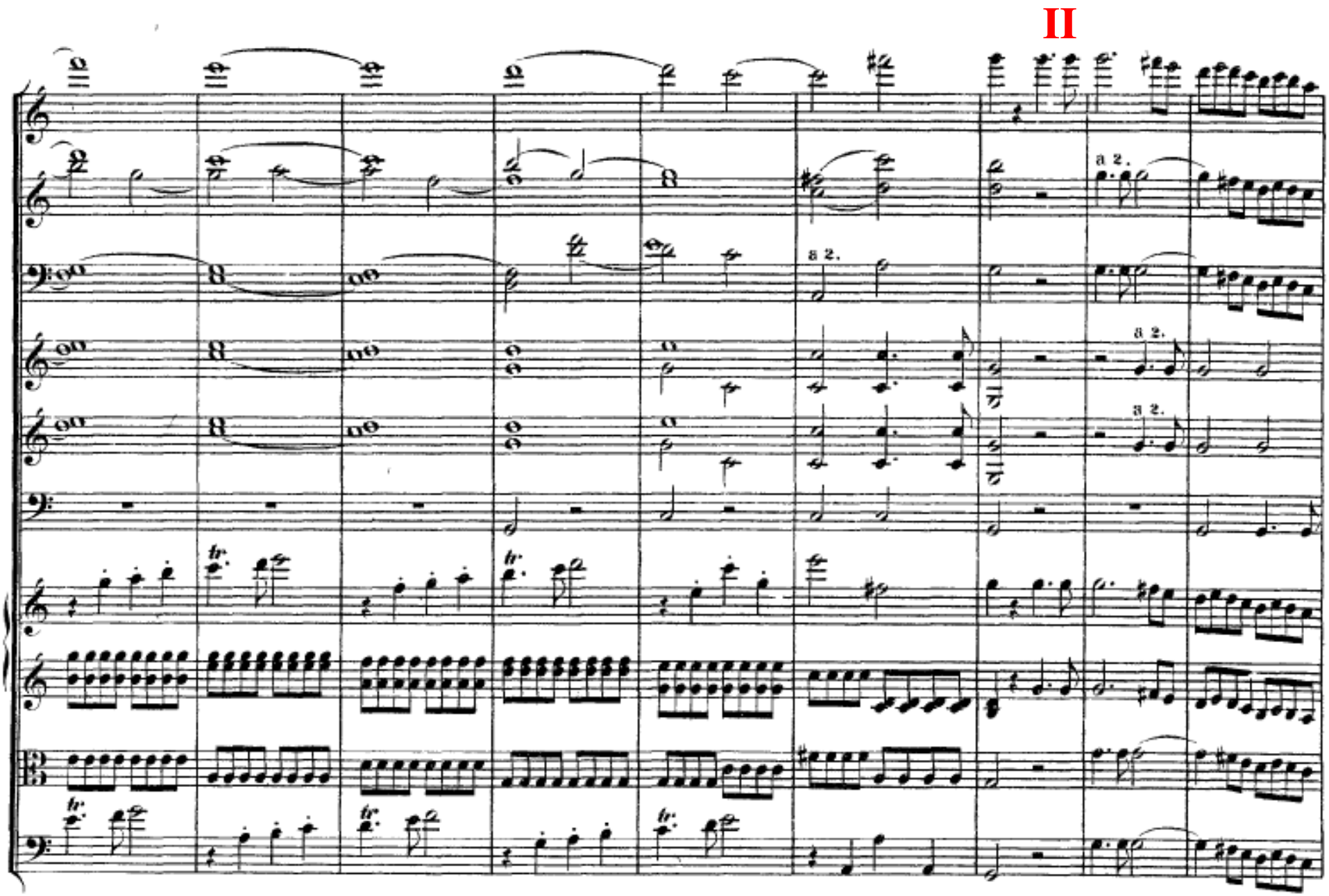

chrom. Gang
-> überm. Sextakk.
Reprise
Ü6

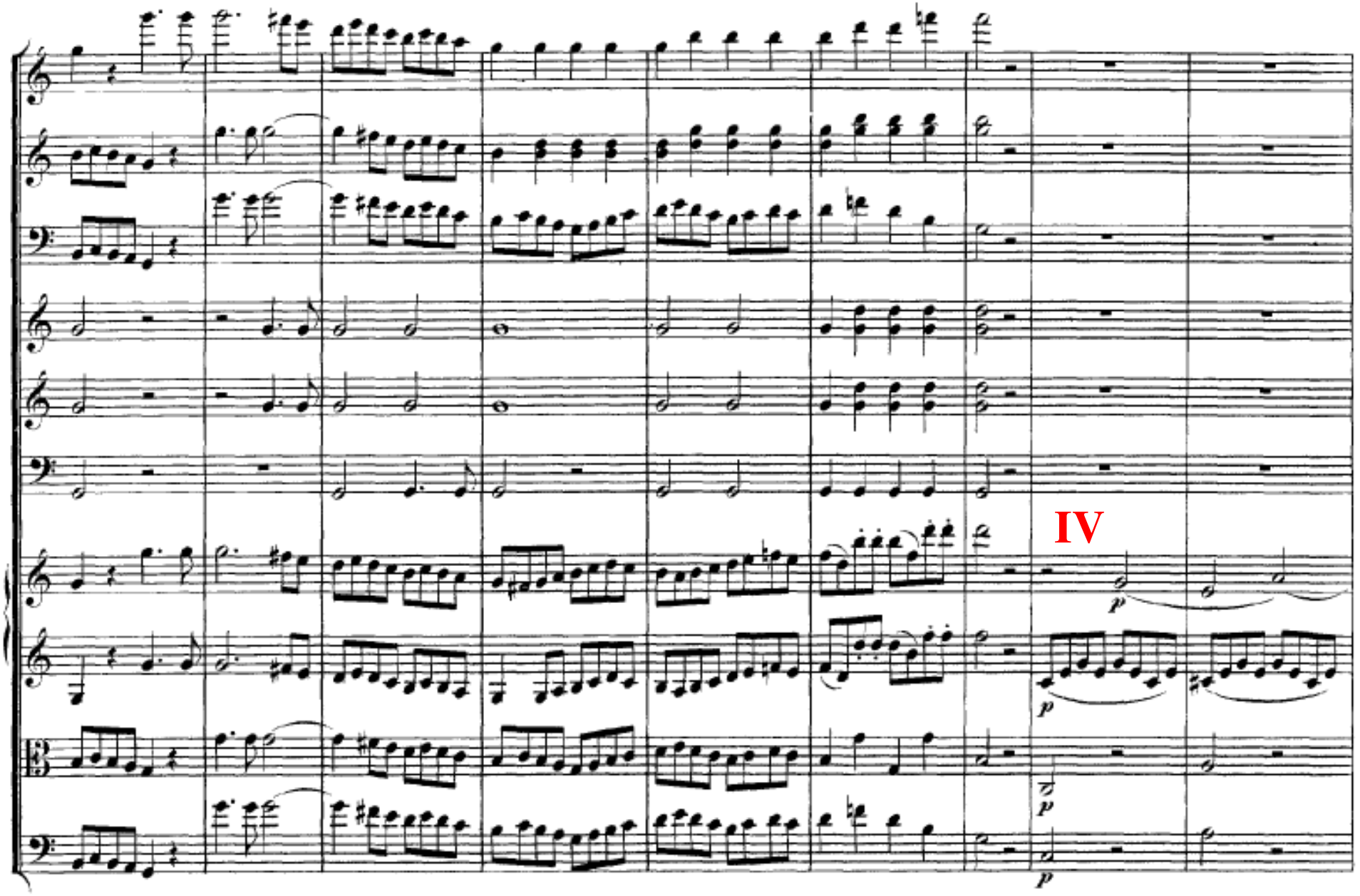
**modulierende Partie**

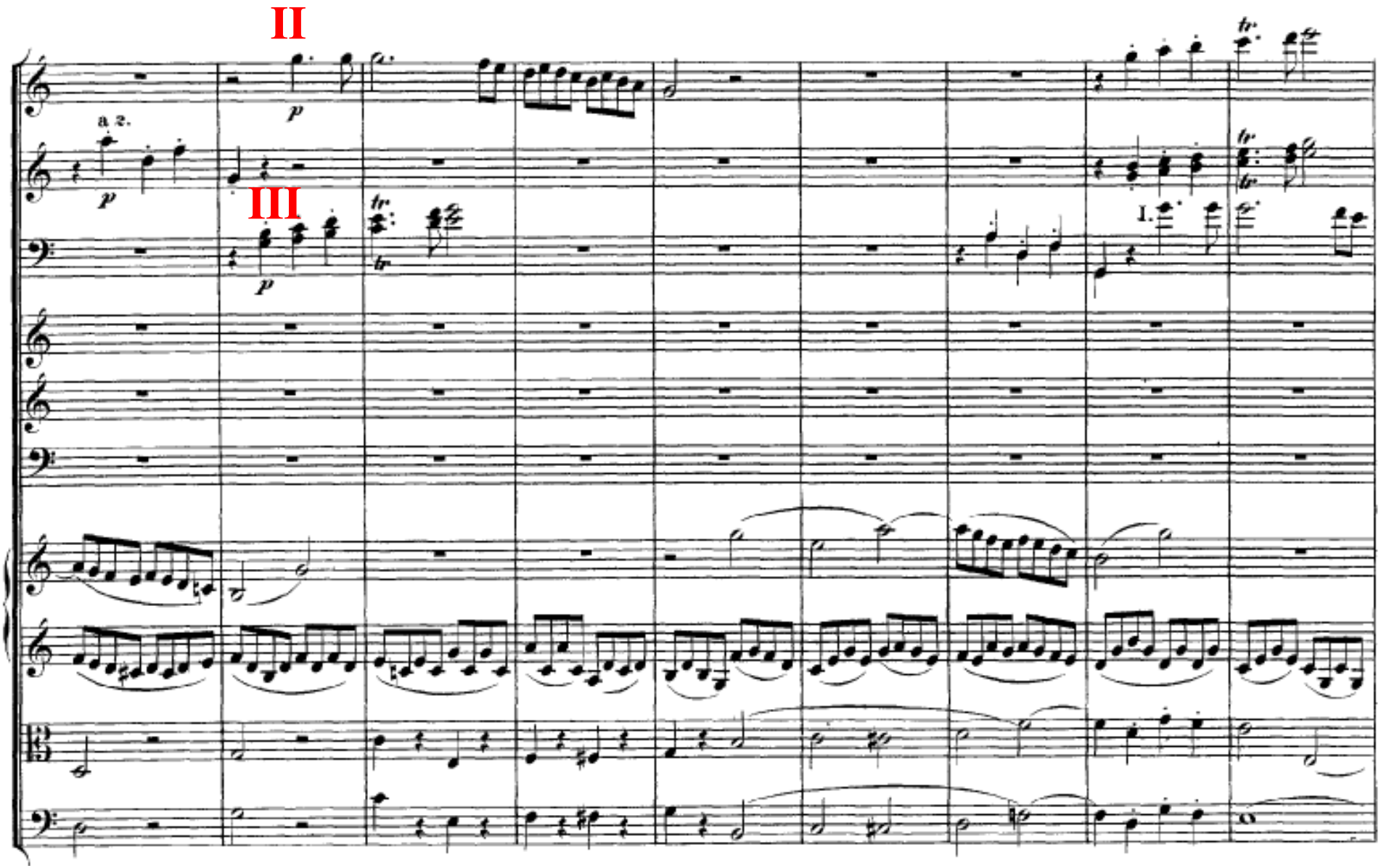


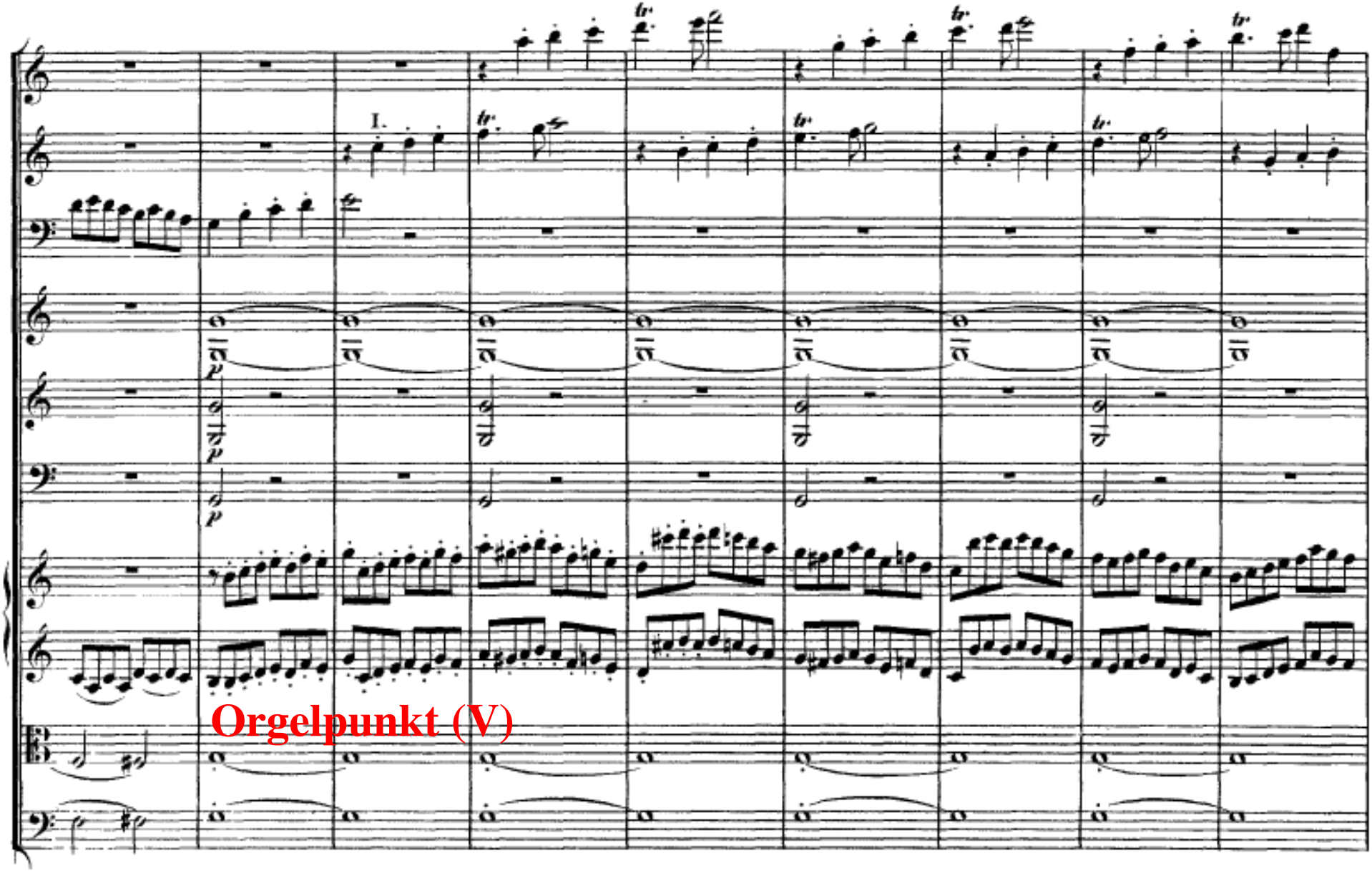


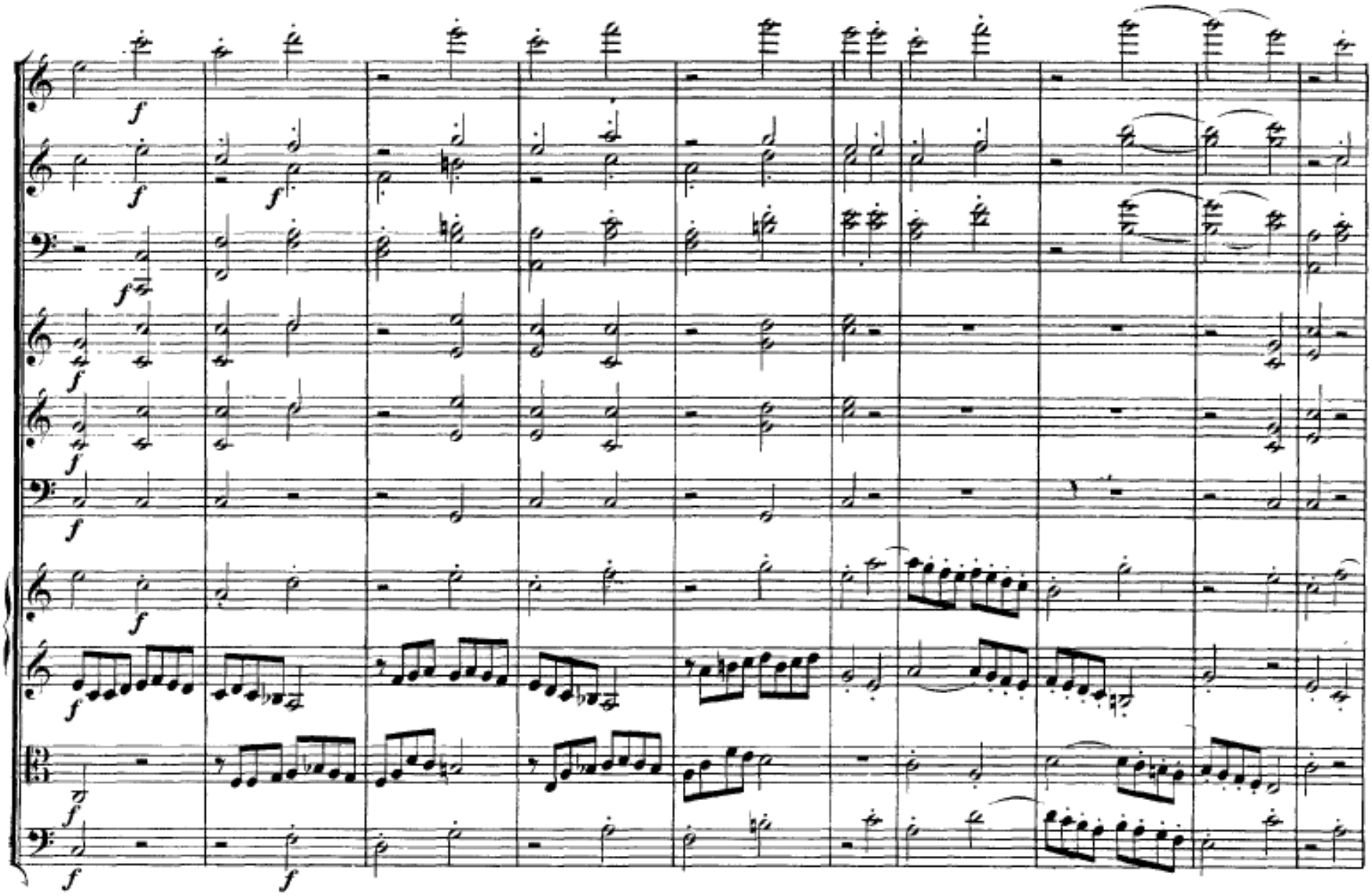

III

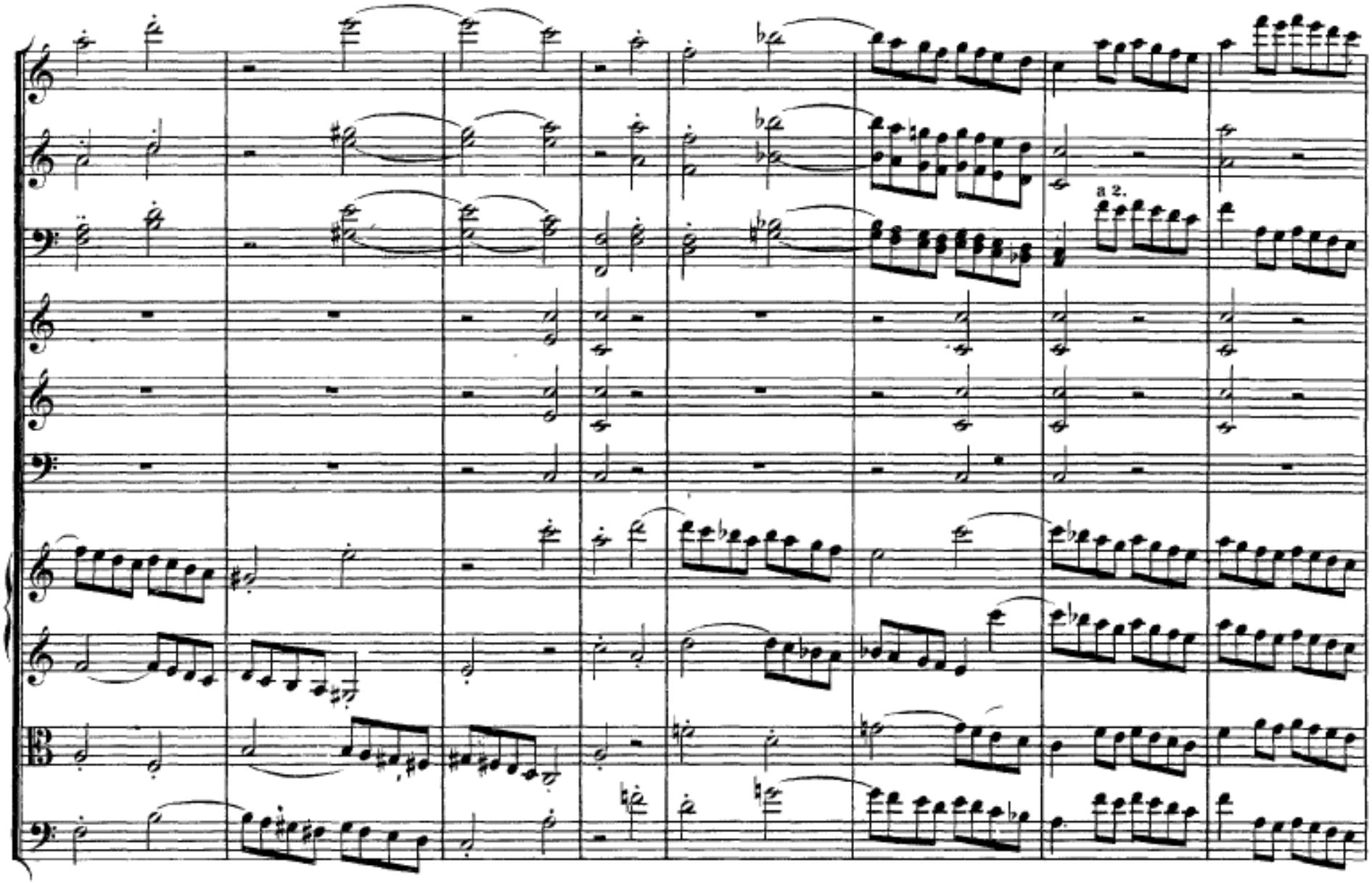

II
a 2.
a 2.
a 2.
a 2.

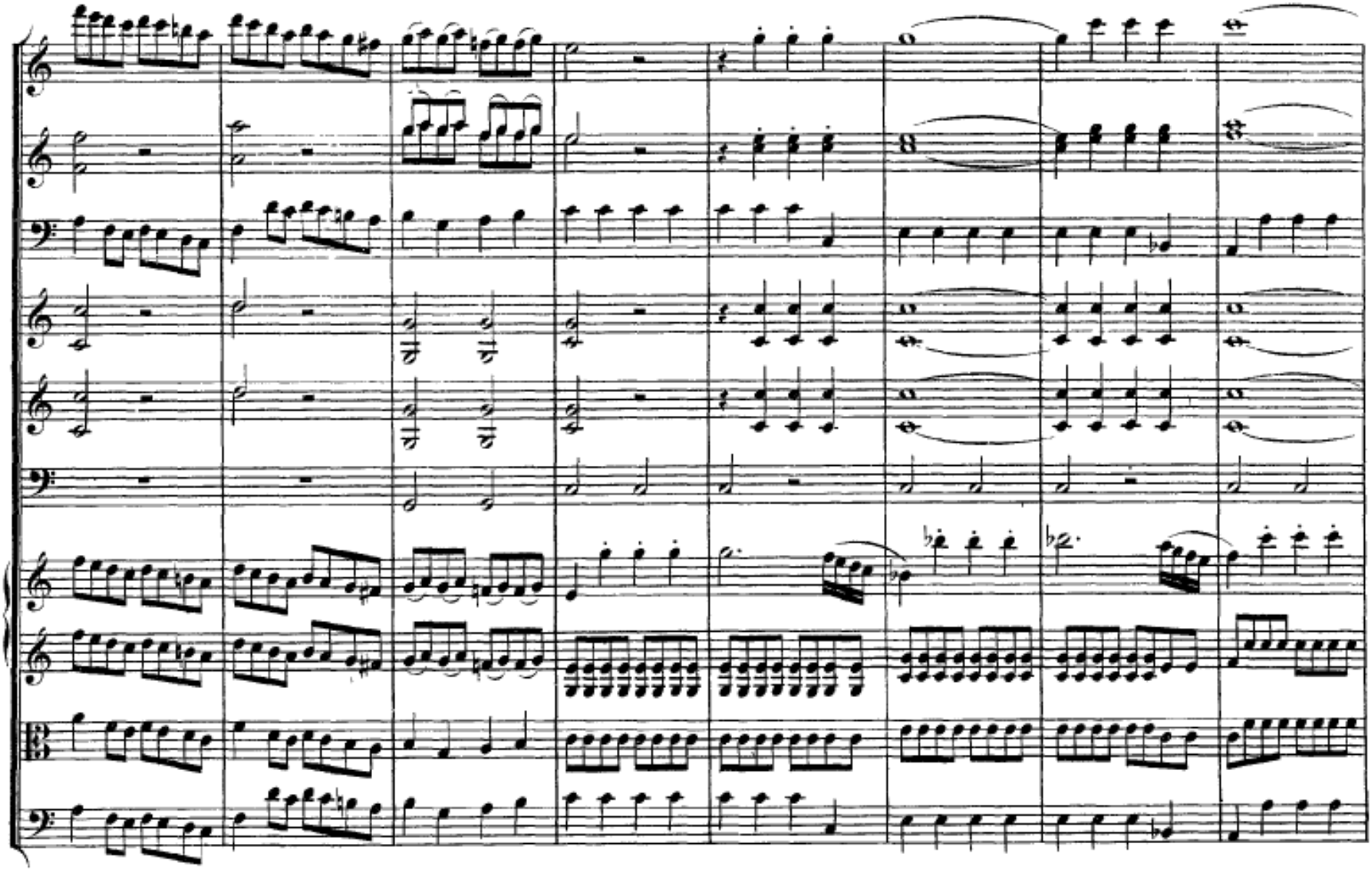

IV
p
p
p
p

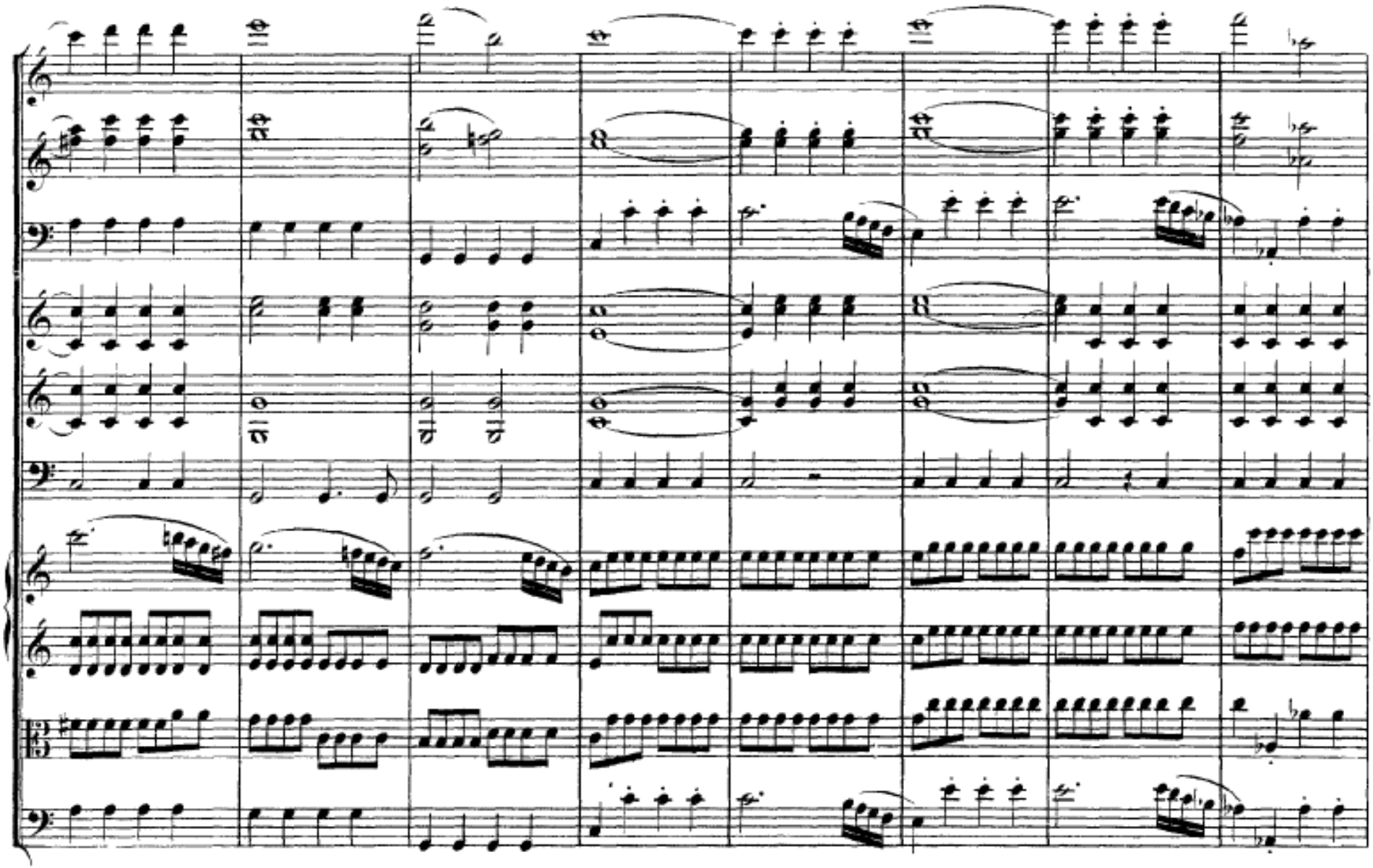

II
III
a 2.
p
tr
1.

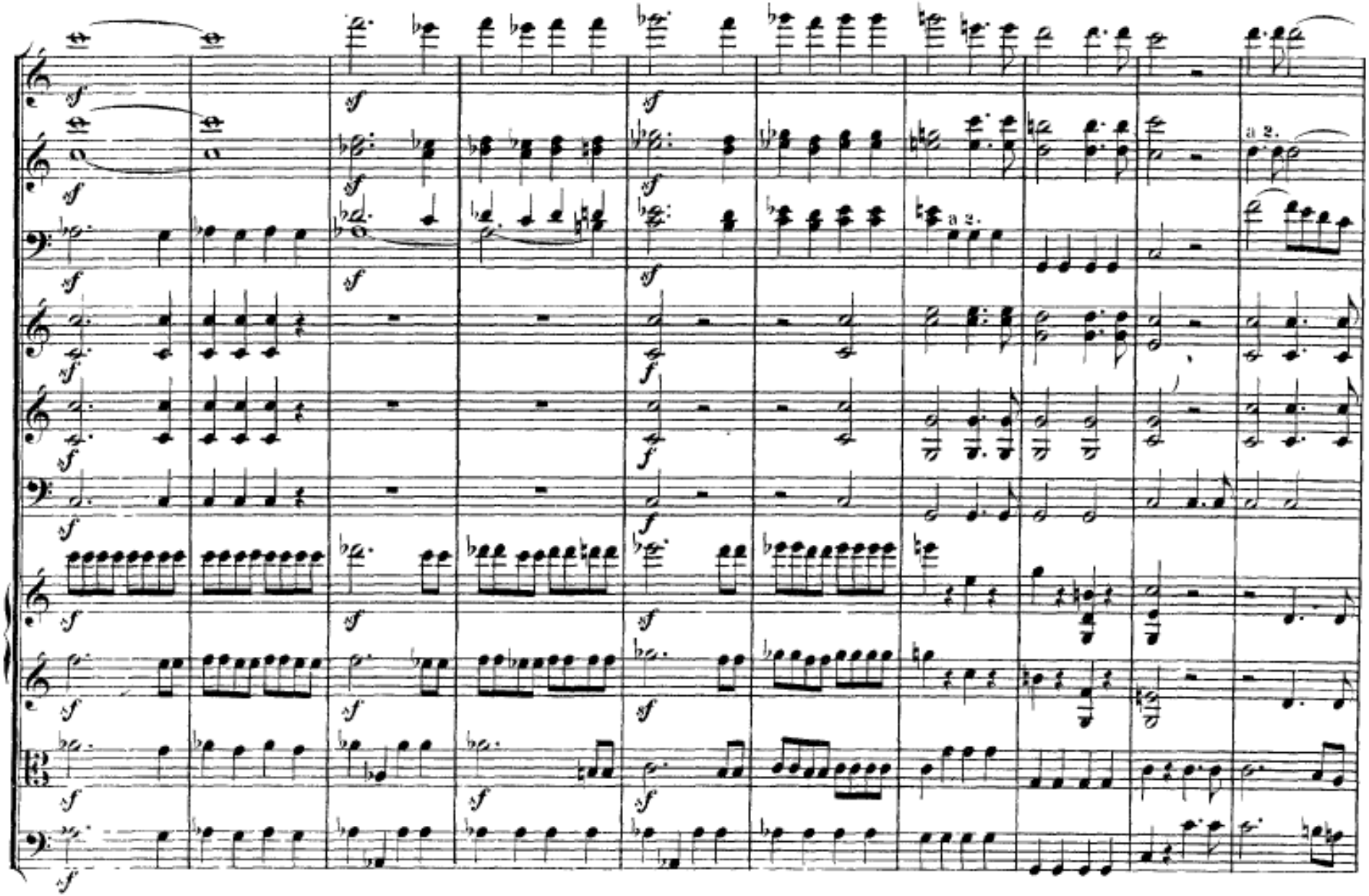

I.
Orgelpunkt (V)

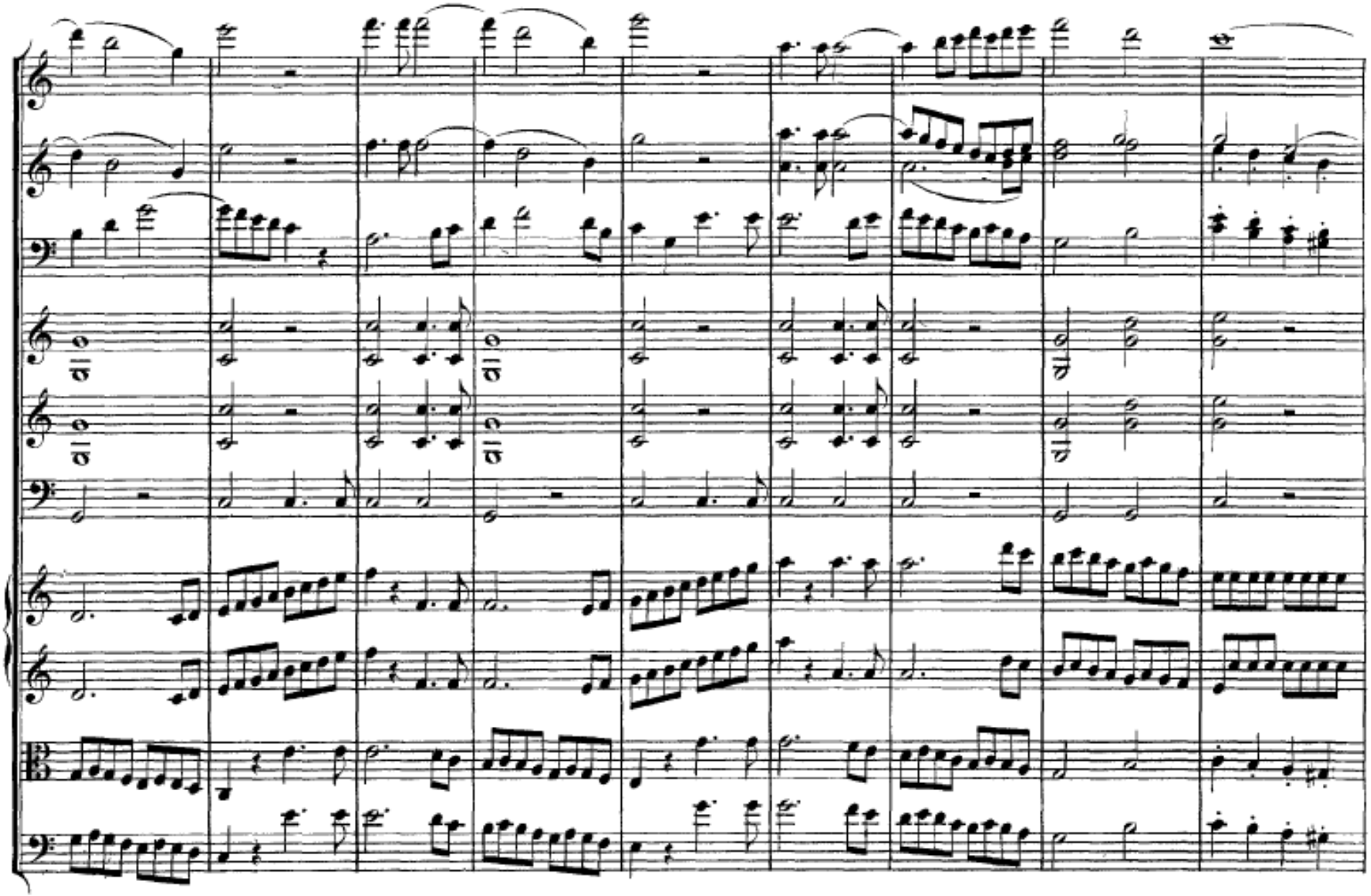


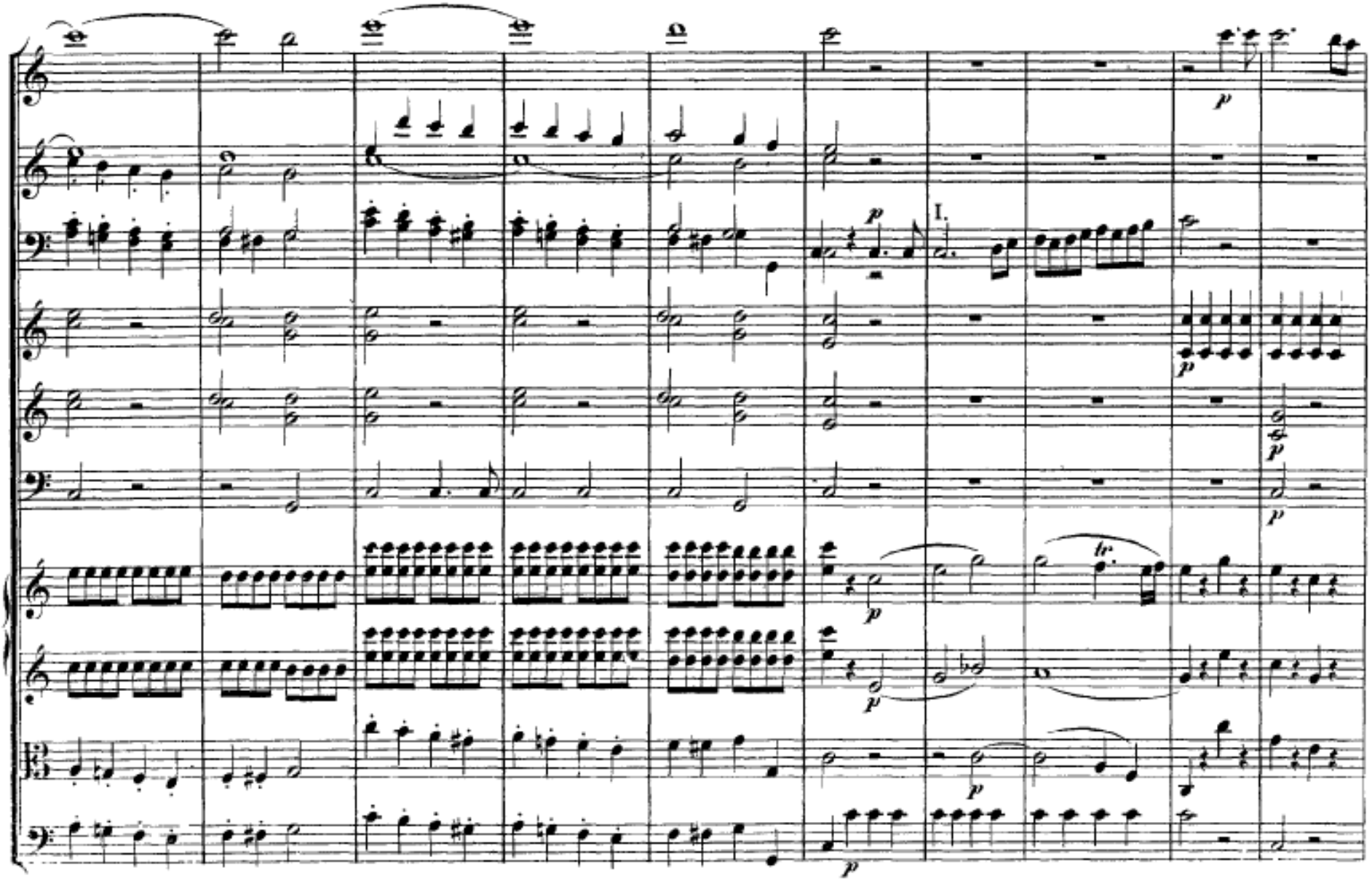

a 2.

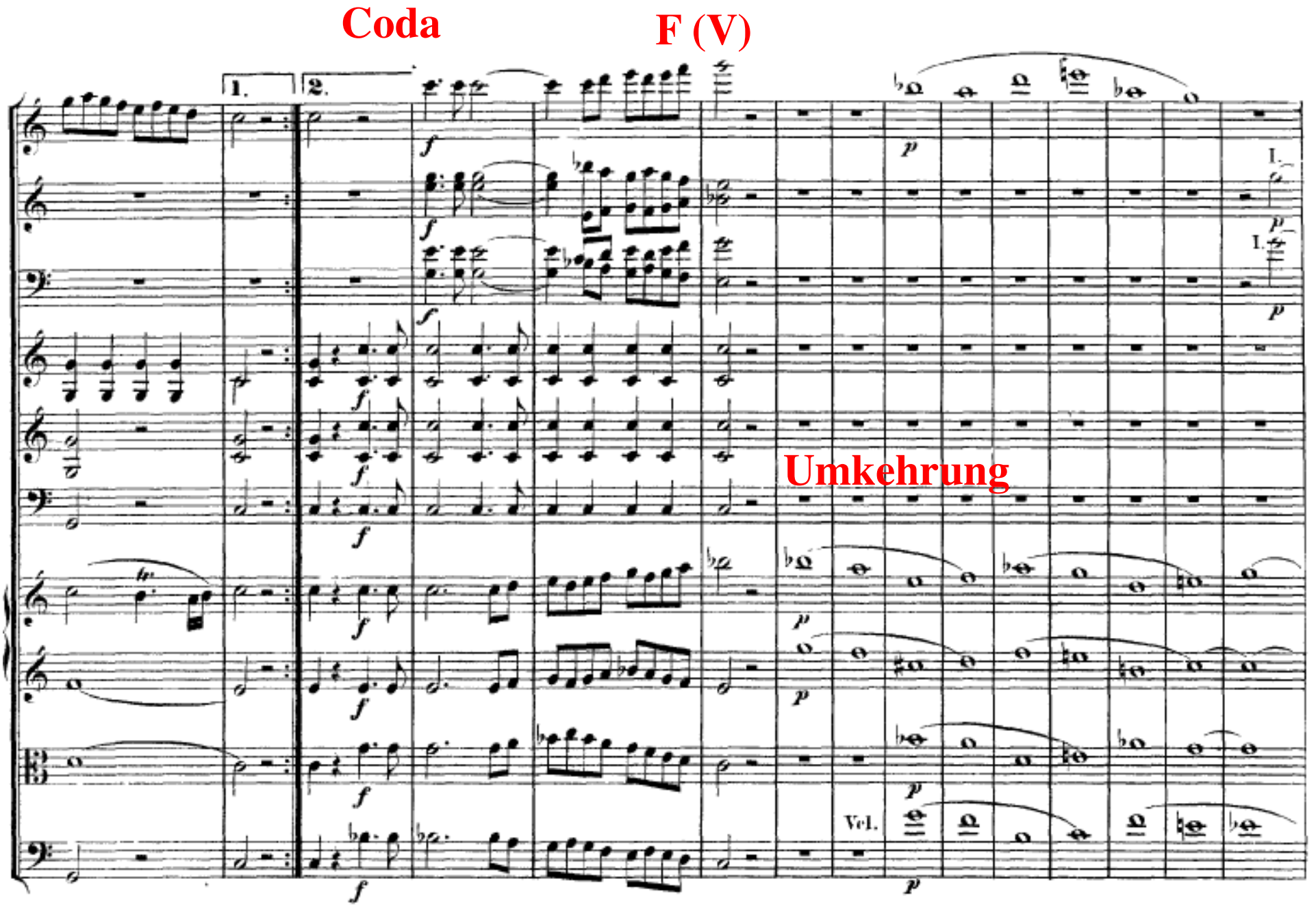




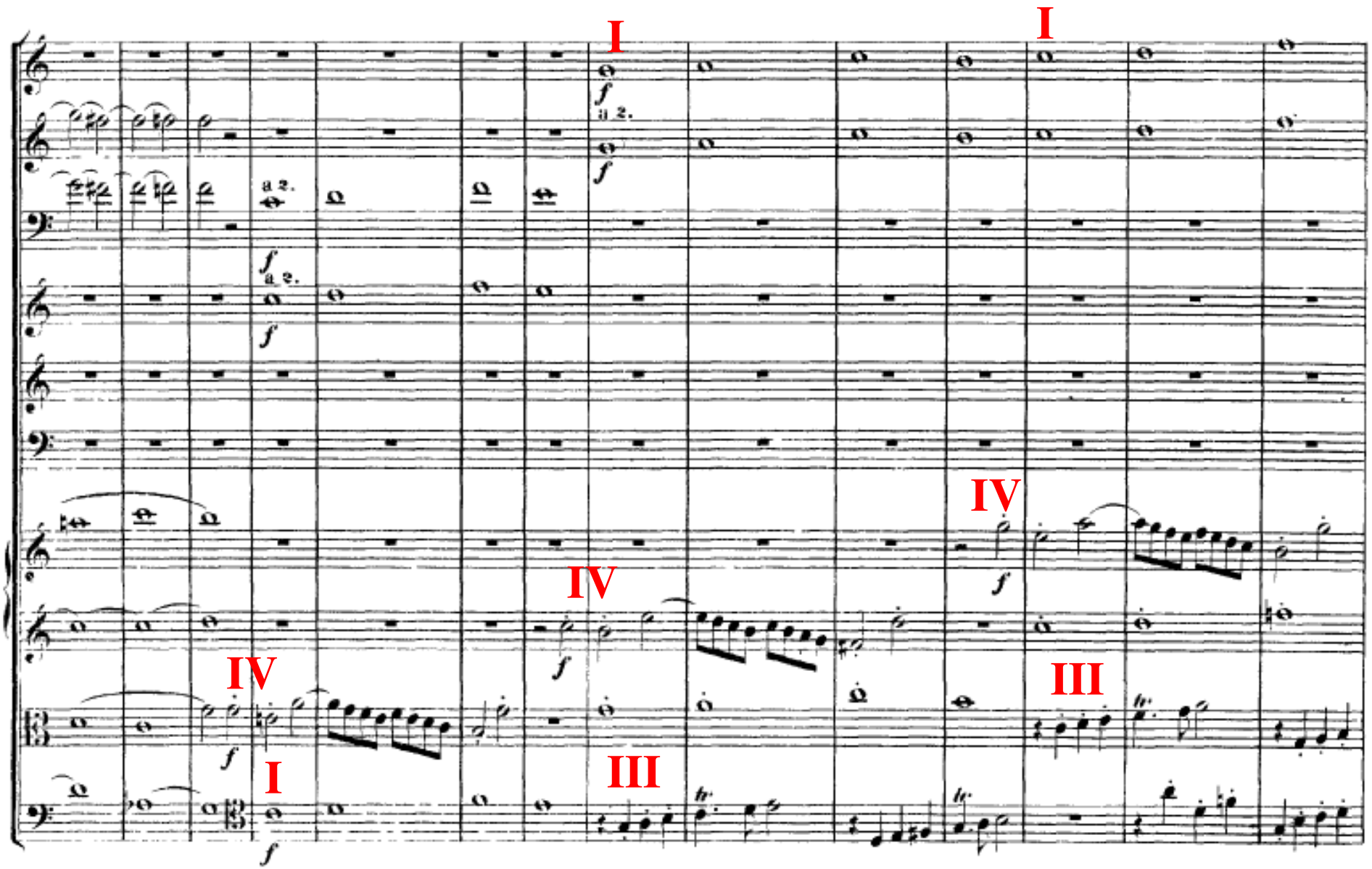

a 2.
a 2.

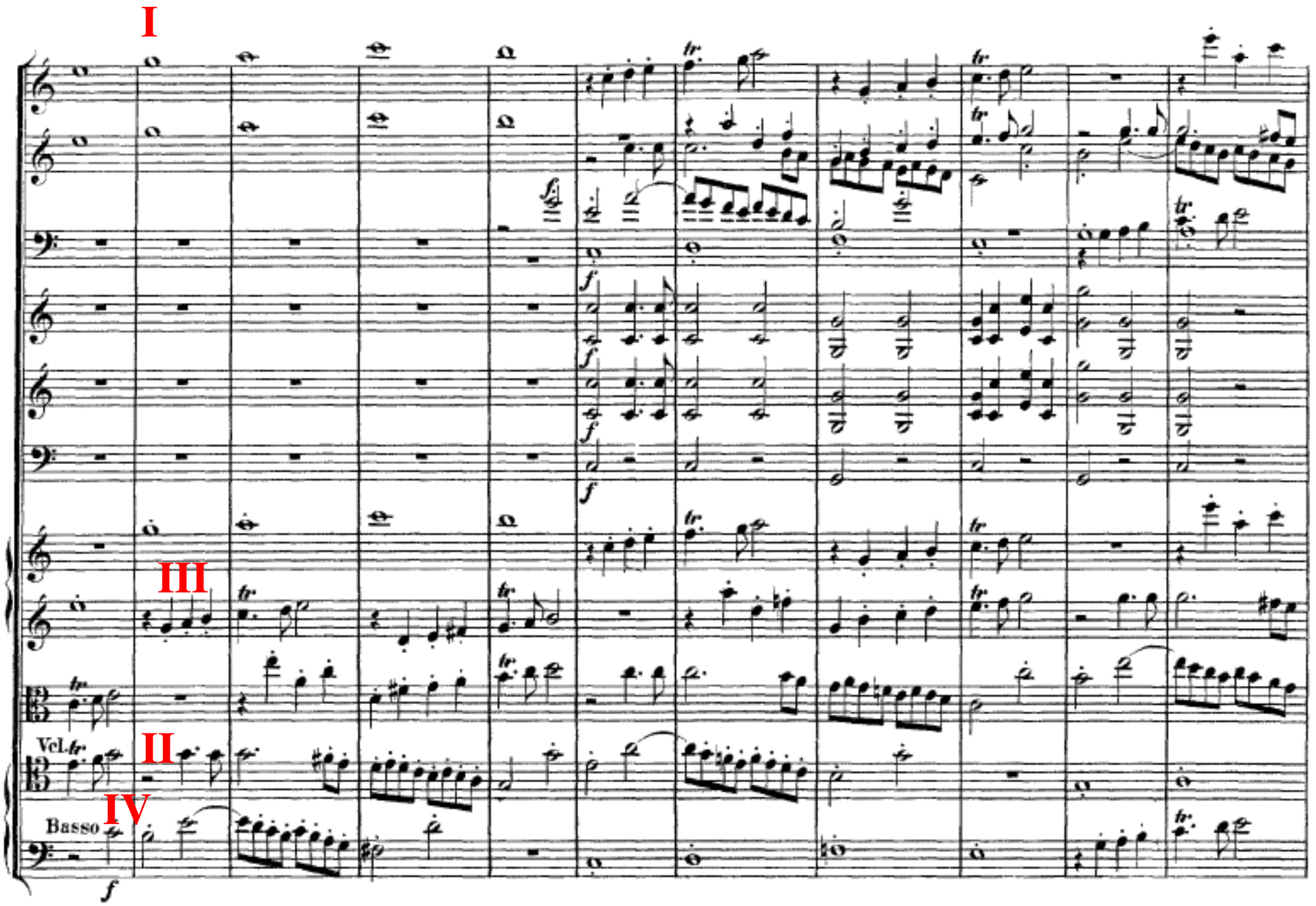


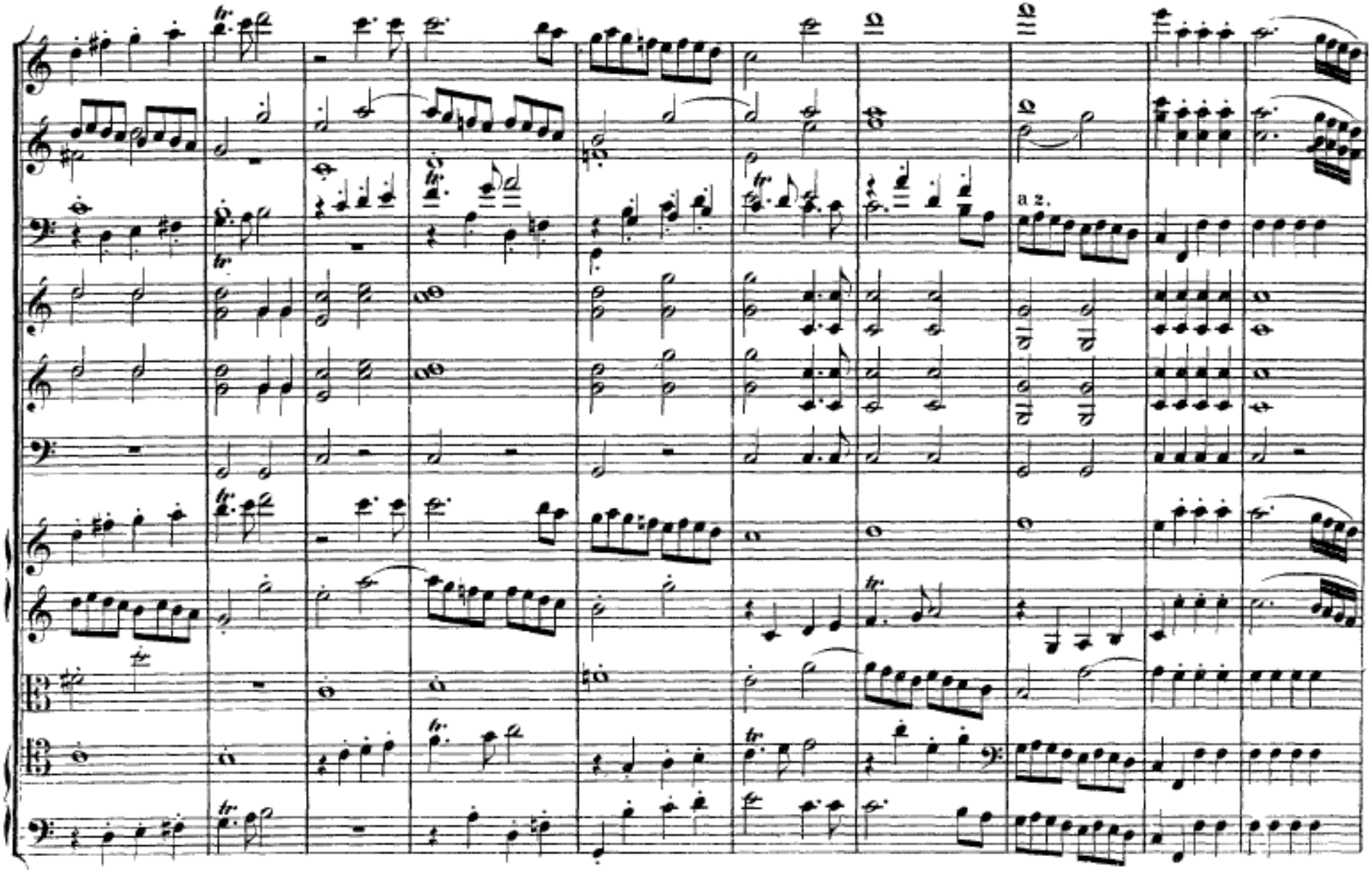

I.
tr

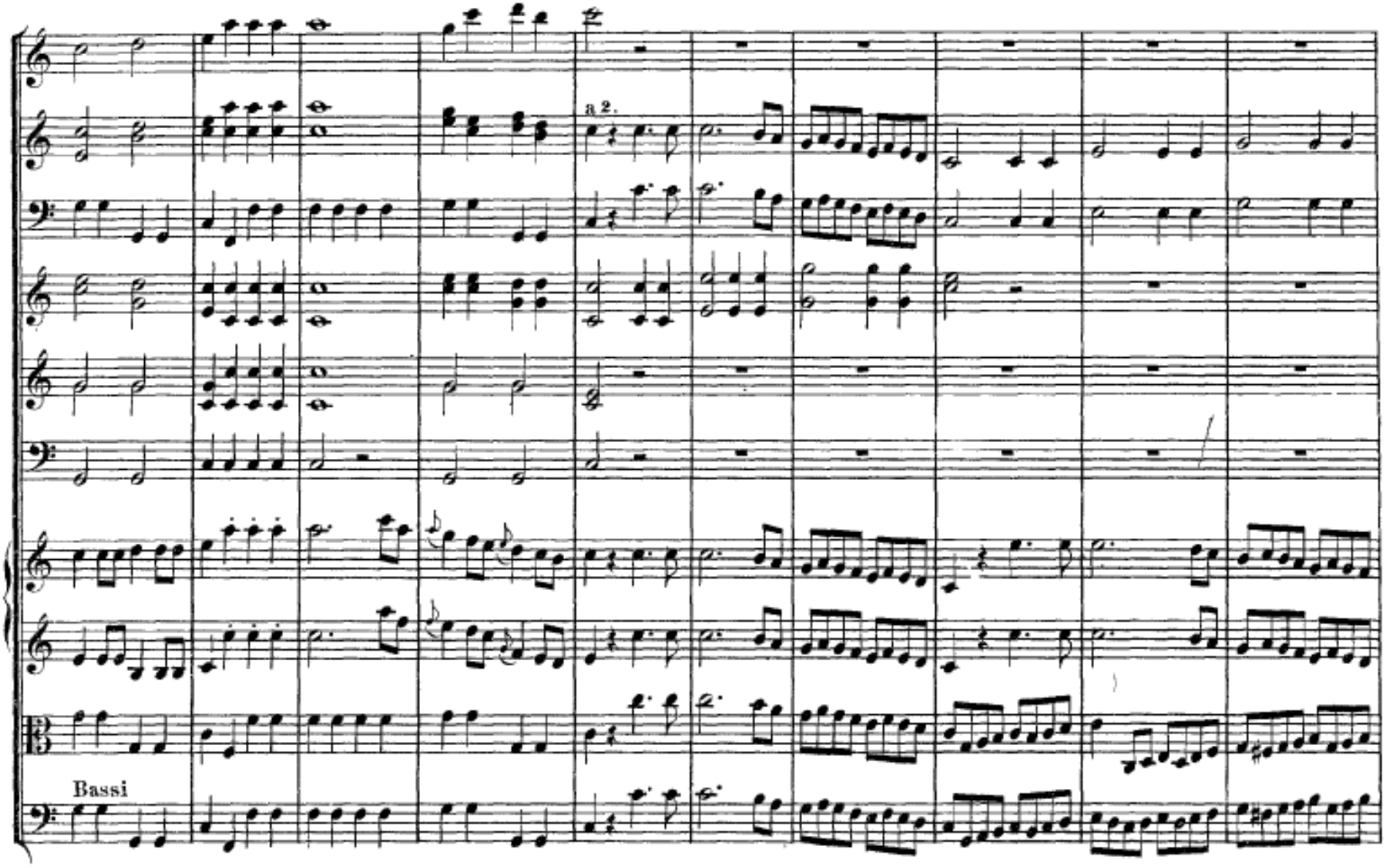

Coda
F (V)
Umkehrung
1.
2.
Vcl.

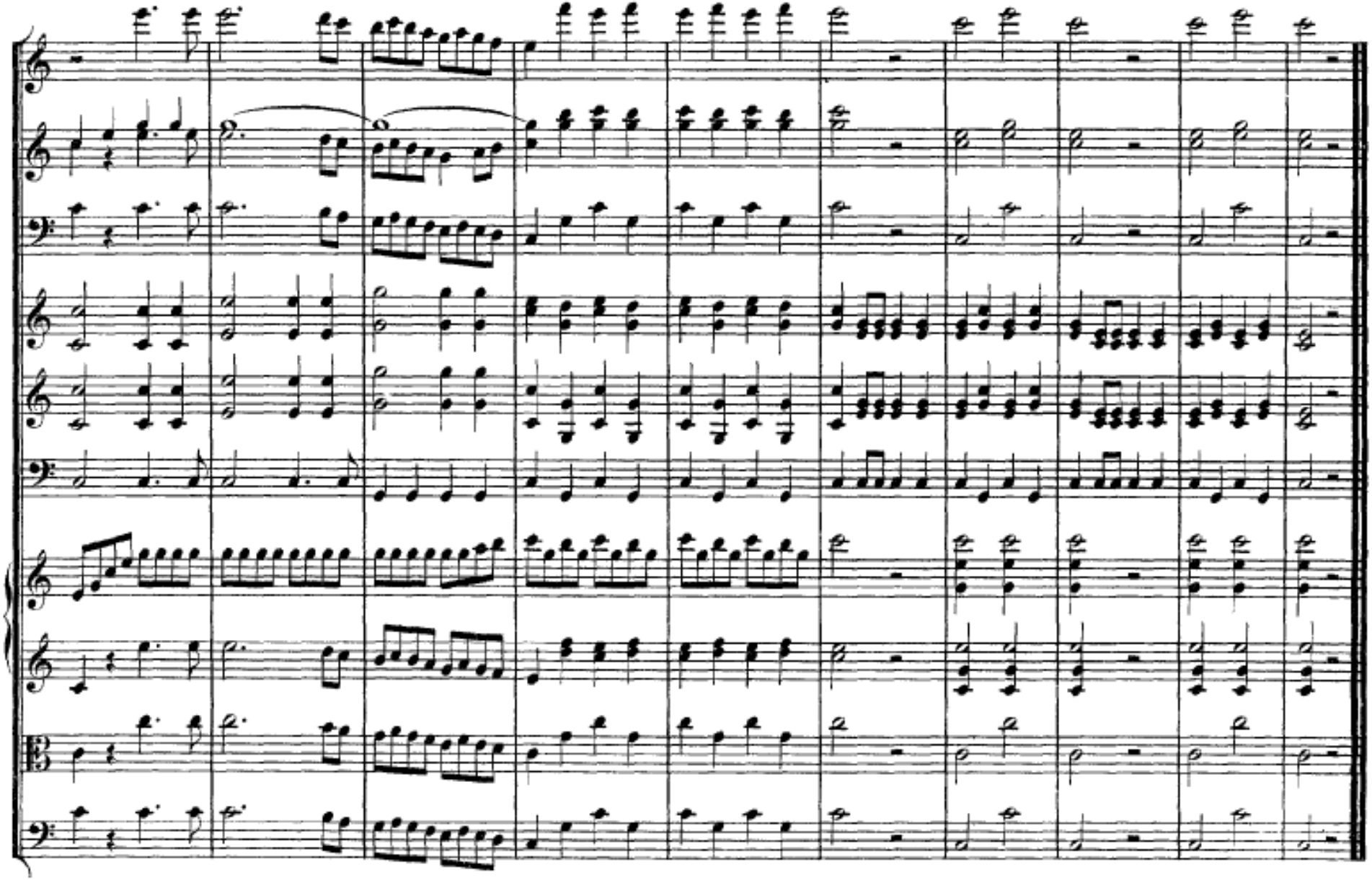
# Kombination der vier Themen



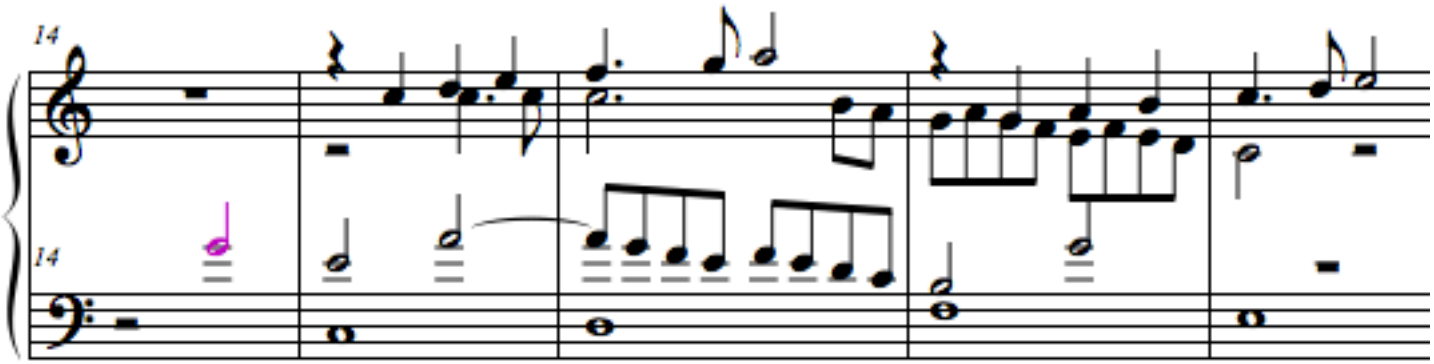

I
III
II
IV
Vcl.
Basso


a 2.


a 2.
Bassi

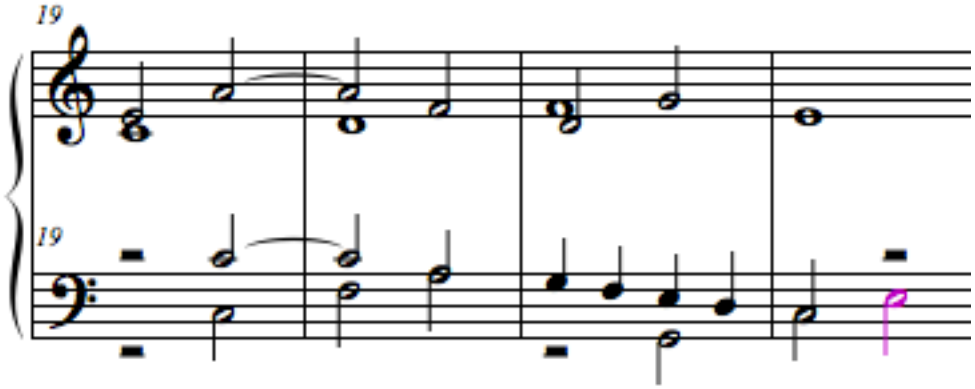


Doppelter Kontrapunkt auf stabiler harmonischer Struktur



| | **T** | **S** | **D** | **T** |
|---|---|---|---|---|
| | | **(Sp/$T^{6}_{4}$)** | | |
| benutzte | | 8 | (S beliebig | 7 | |
| Akkordintervalle | 3 | 6 | umkehrbar) | 3 (nicht 5!) | 3 |

abstrakt



# Ludwig van Beethoven, Symphonien

standardsetzend
hoch werkindividuell
extreme Charakterkontraste der Sätze
kanonisiert, dadurch epochesetzend

1. C op. 21 (1799/1800)
2. D op. 36 (1802)
3. Es op. 55 "Eroica" (1803/1804)
4. B op. 60 (1806)
5. c op. 67 (1800-1808)
6. F op. 68 "Pastorale" (1807/1808)
7. A op. 92 (1811/1812)
8. F op. 93 (1811/1812)
9. d op. 125 (1815-1824) mit Schlusschor über Schillers Ode "An die Freude"

# Ludwig van Beethoven, Symphonien

| | | Besonderheiten |
|---|---|---|
| 1800-1806 | 1. C op. 21 | Einleitung mit Septakkord |
| | 2. D op. 36 | "bizarres" Finale |
| | 3. Es op. 55 "Eroica" | Reprise als Problemlösung, Doppeltrio |
| | 4. B op. 60 | avancierte Einleitung |
| | | Werkpaar: |
| 1808 | 5. c op. 67 | Zyklischer Rückgriff. Dur-Finale |
| | 6. F op. 68 "Pastorale" | Charaktersinfonie: zyklische Integration |
| | | Werkpaar: |
| 1811 | 7. A op. 92 | Lange Einleitung; Rhythmik überwiegt Thematik |
| | 8. F op. 93 | dekomponiertes Menuett |
| 1824 | 9. d op. 125 mit Schlusschor: nochmals zyklische Anlage als "Drama" | |

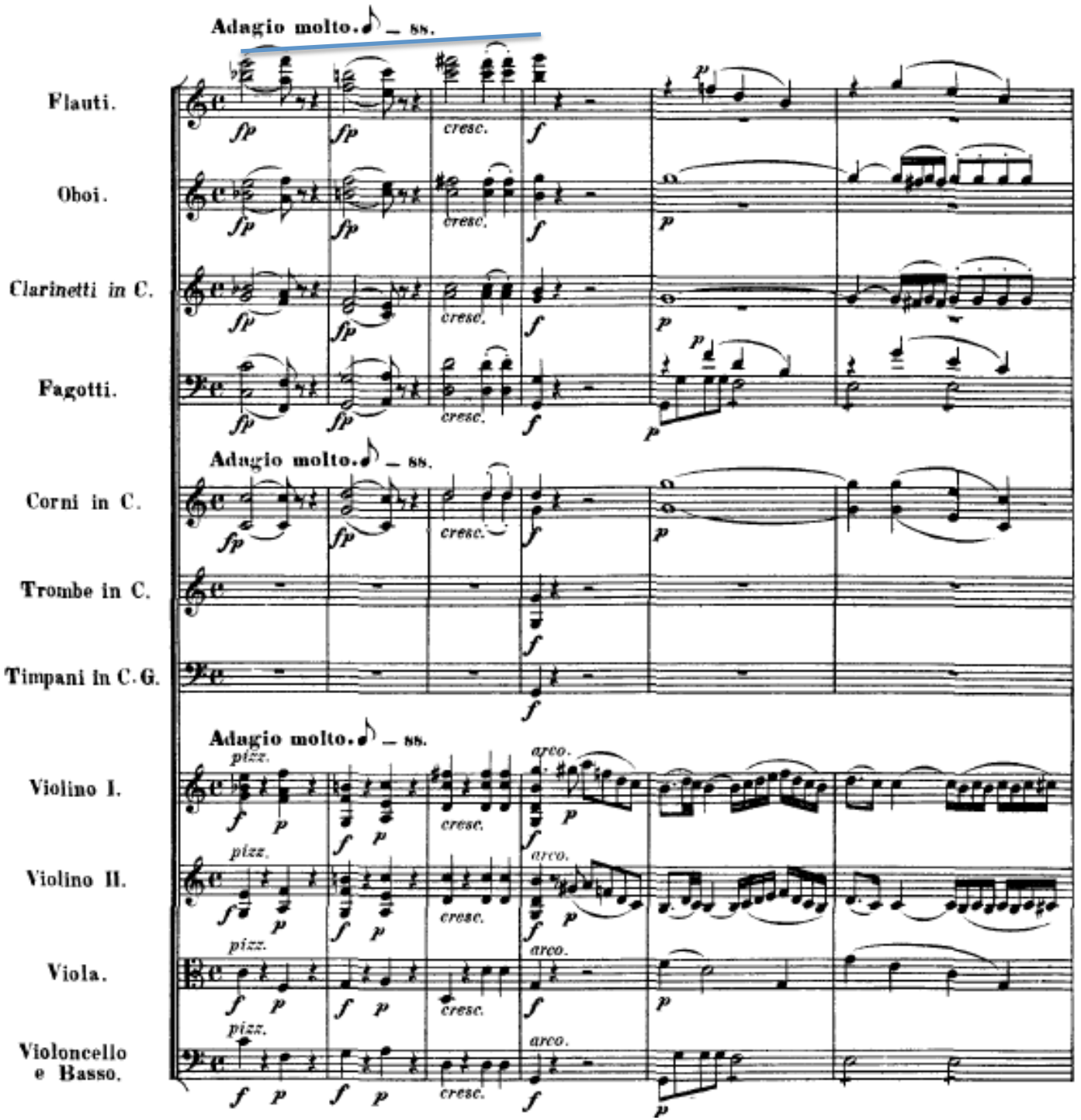
[Audiobeispiele: Academy of Ancient Music/Christopher Hogwood]

1. C op. 21 (1800), I

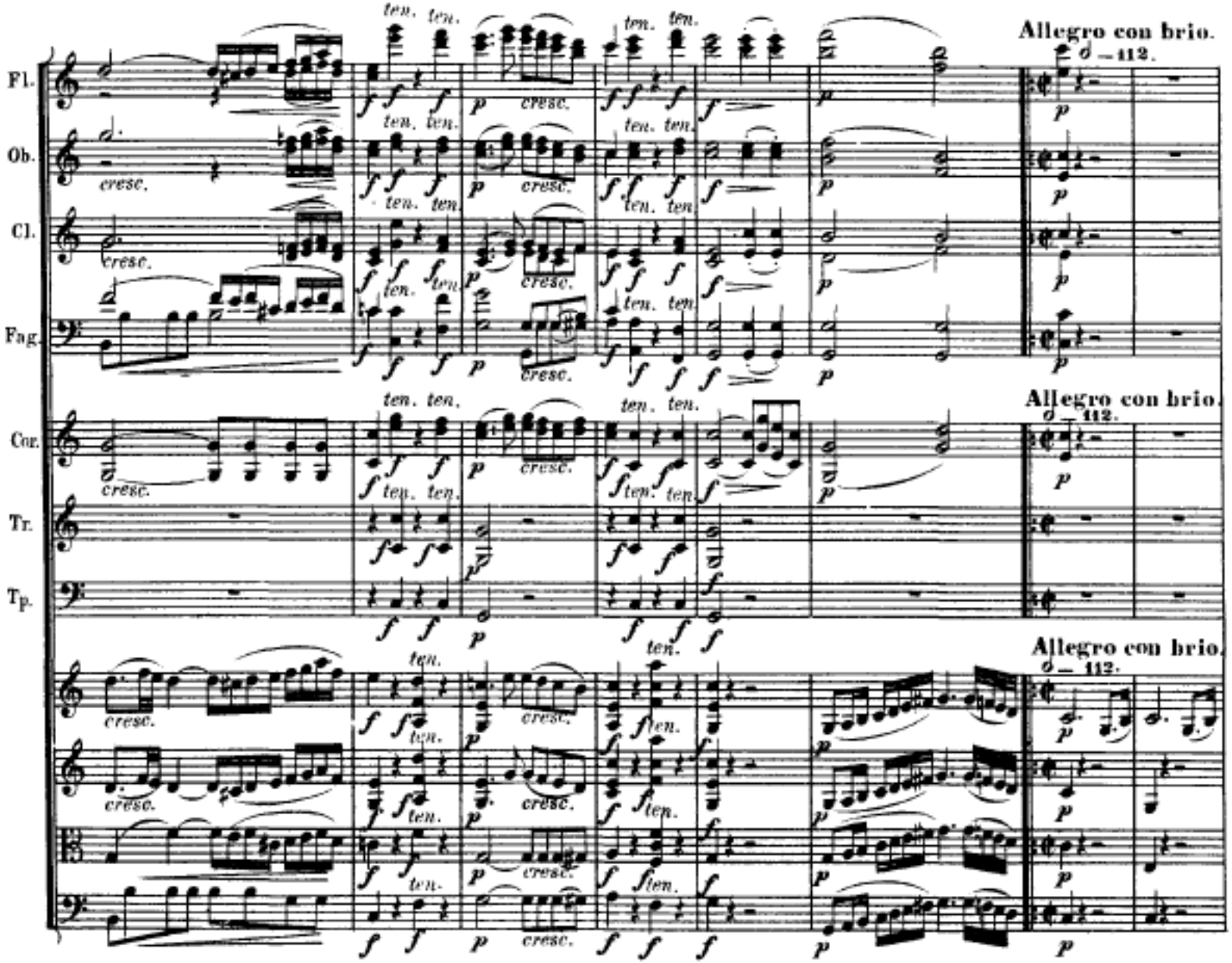
(D) S
D Tp
D
D

D
$T_3$

chromat. Linie
Bassmodell

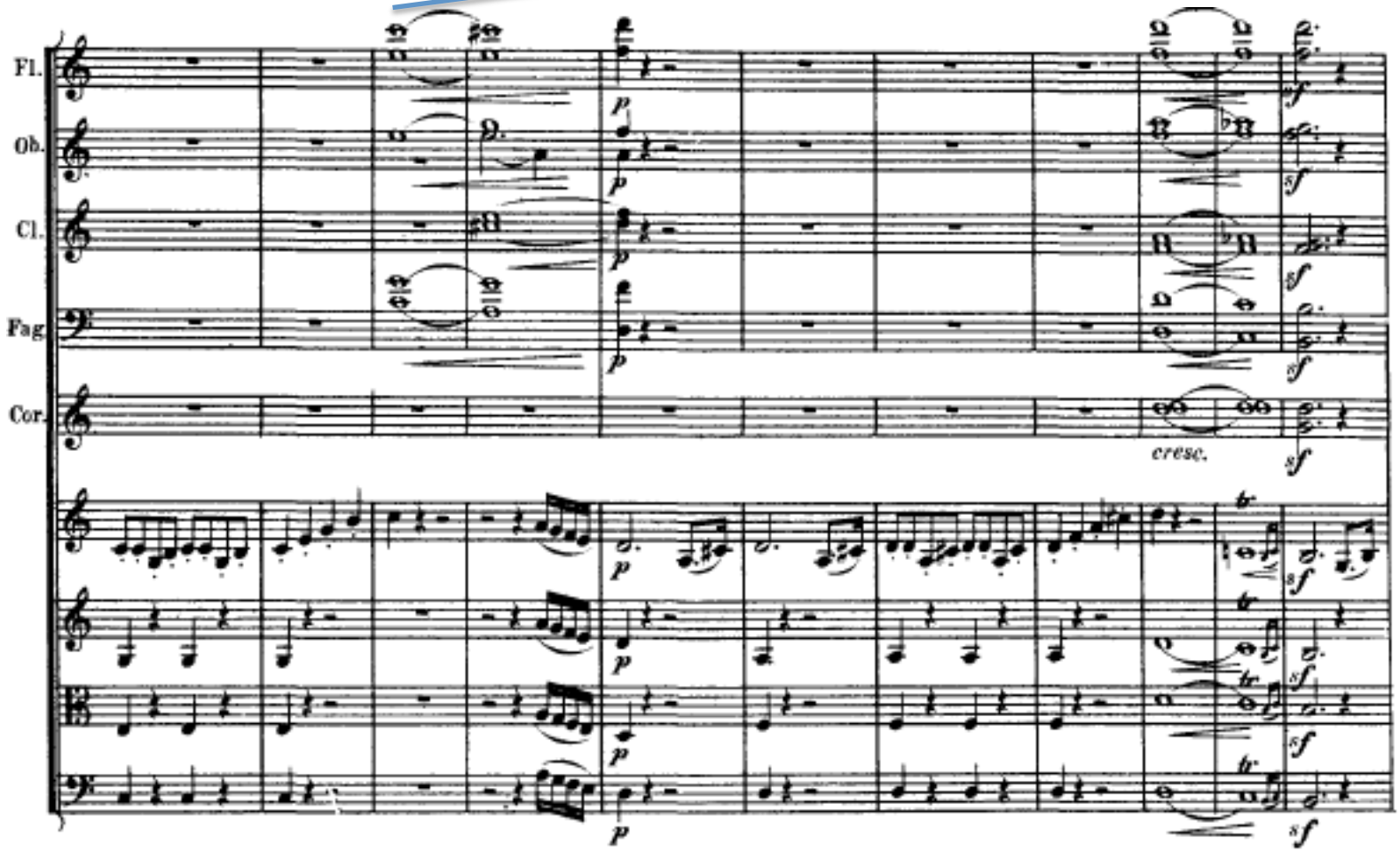


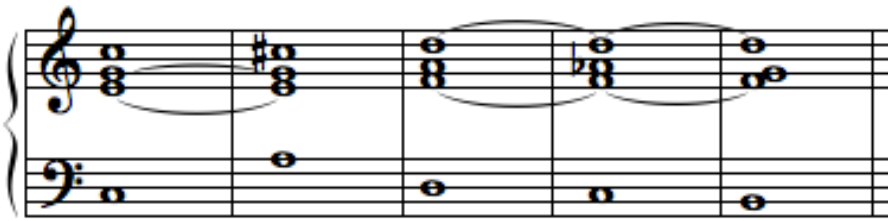
Thema



4 + 2

zuerst Sequenz (1+): 4 + 2 (mod)

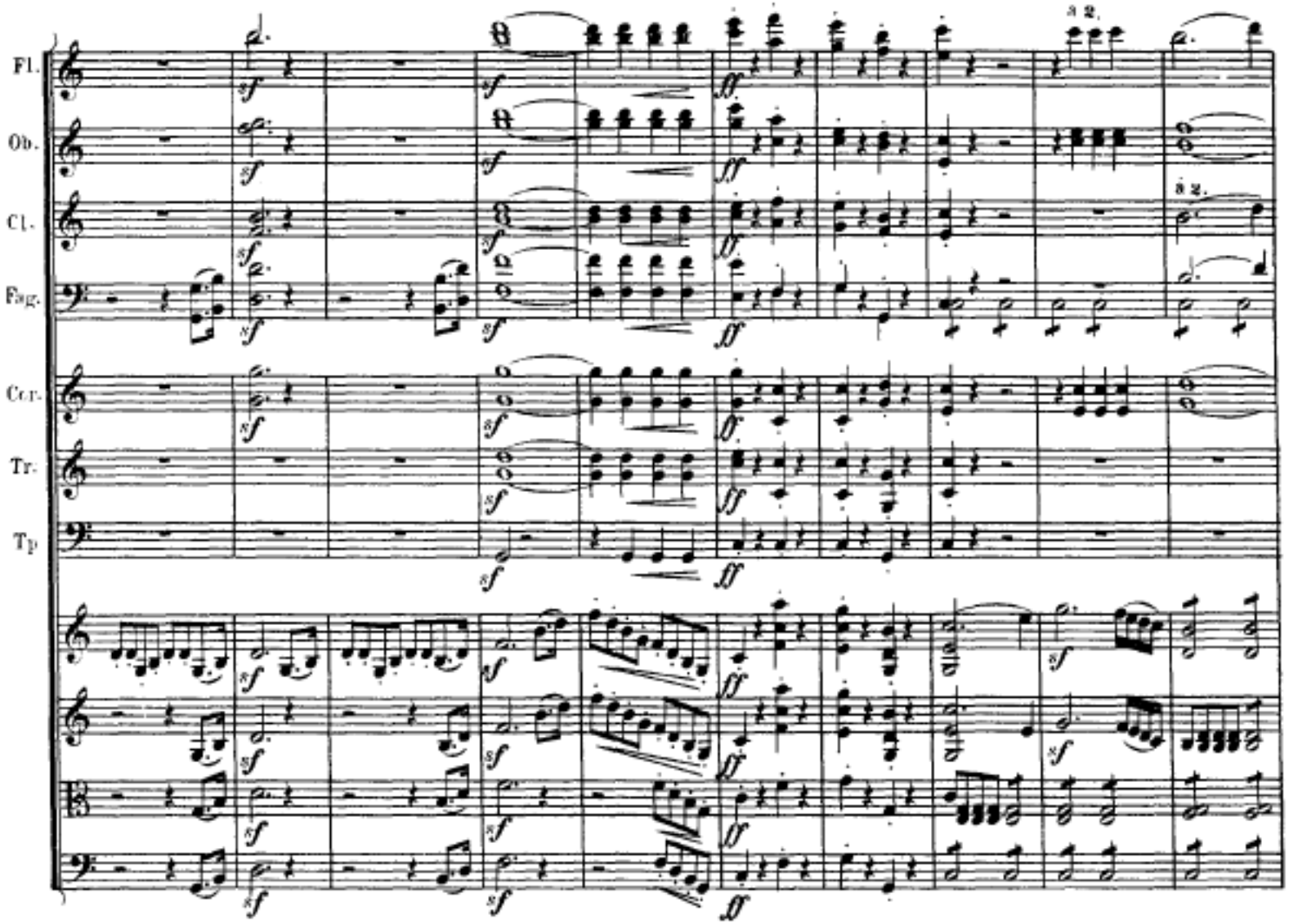


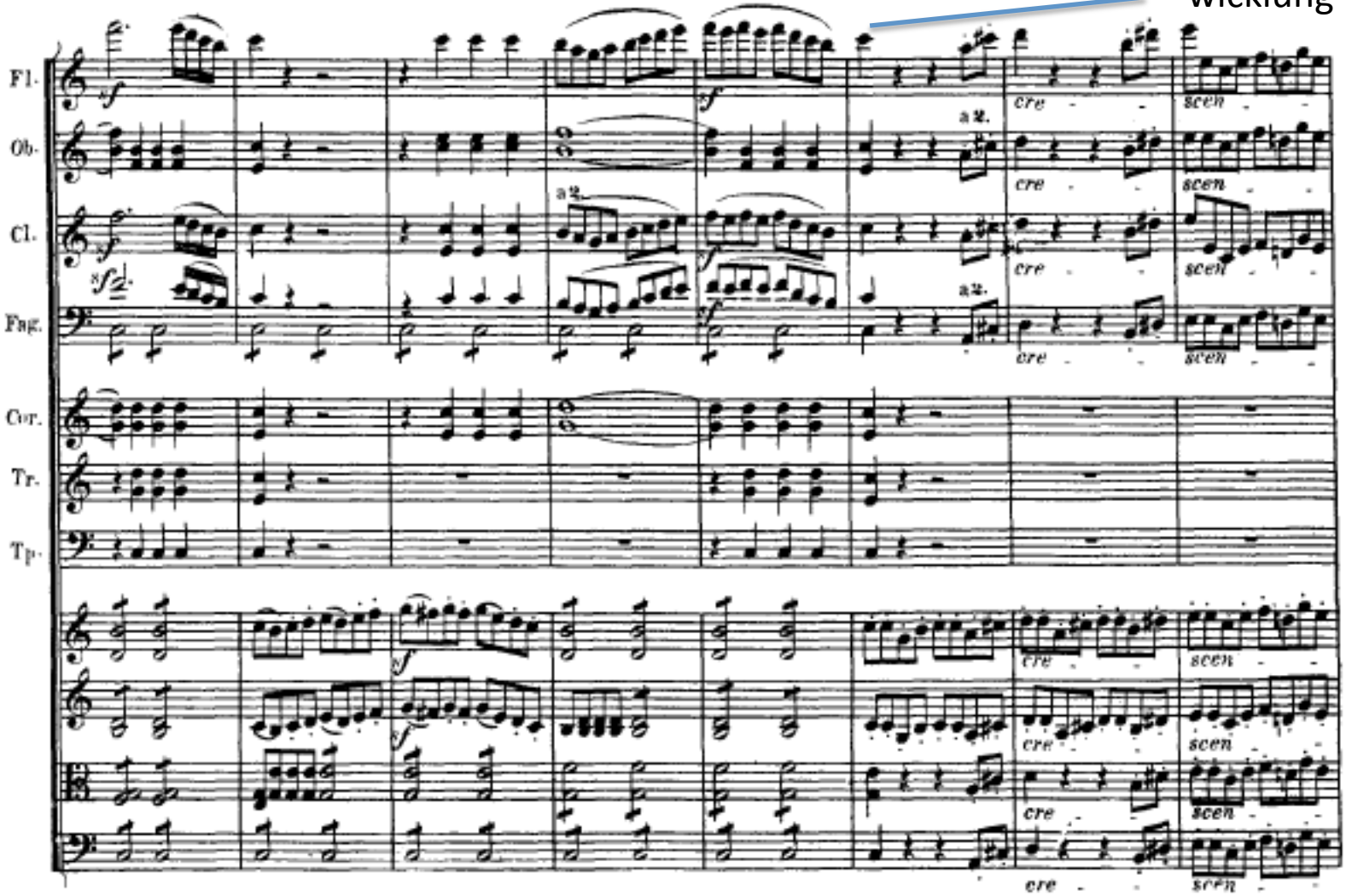
$D^7$

Kad

zweite thematische Melodie

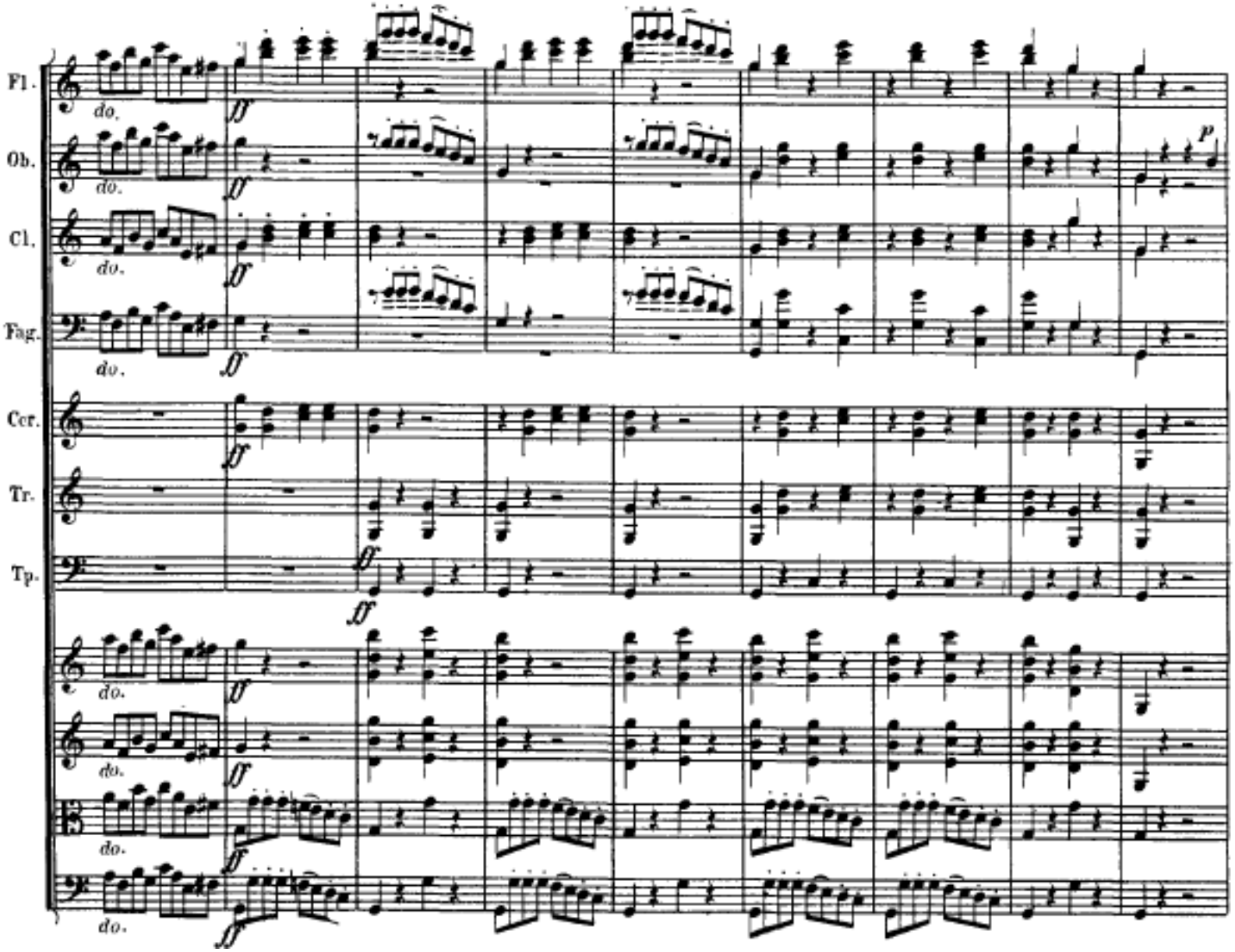


Themenvariante, Weiterent-
wicklung



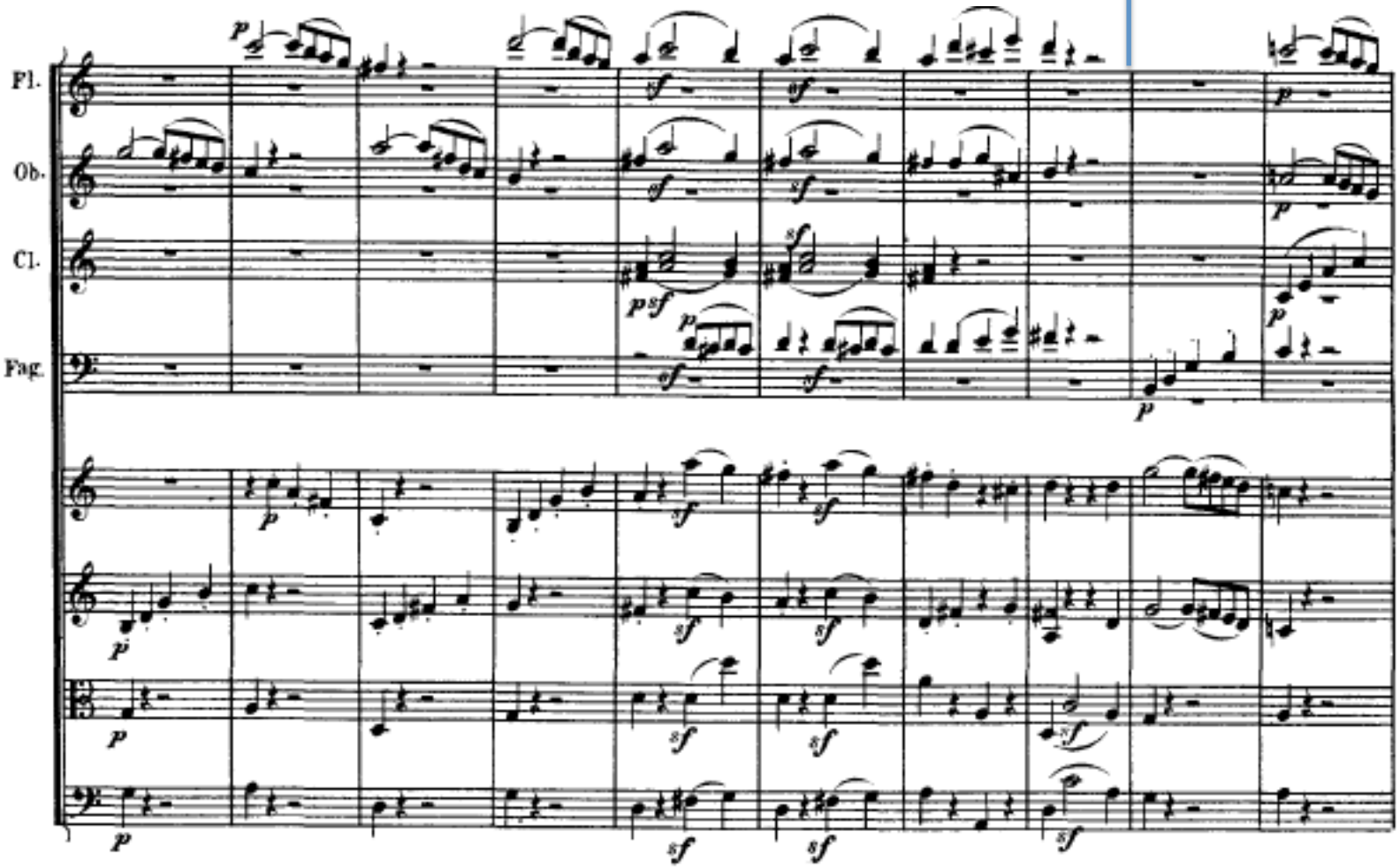
I-V (Halbschluss; "bifocal close")

Motiv mit Quintdurchschreitung abwärts

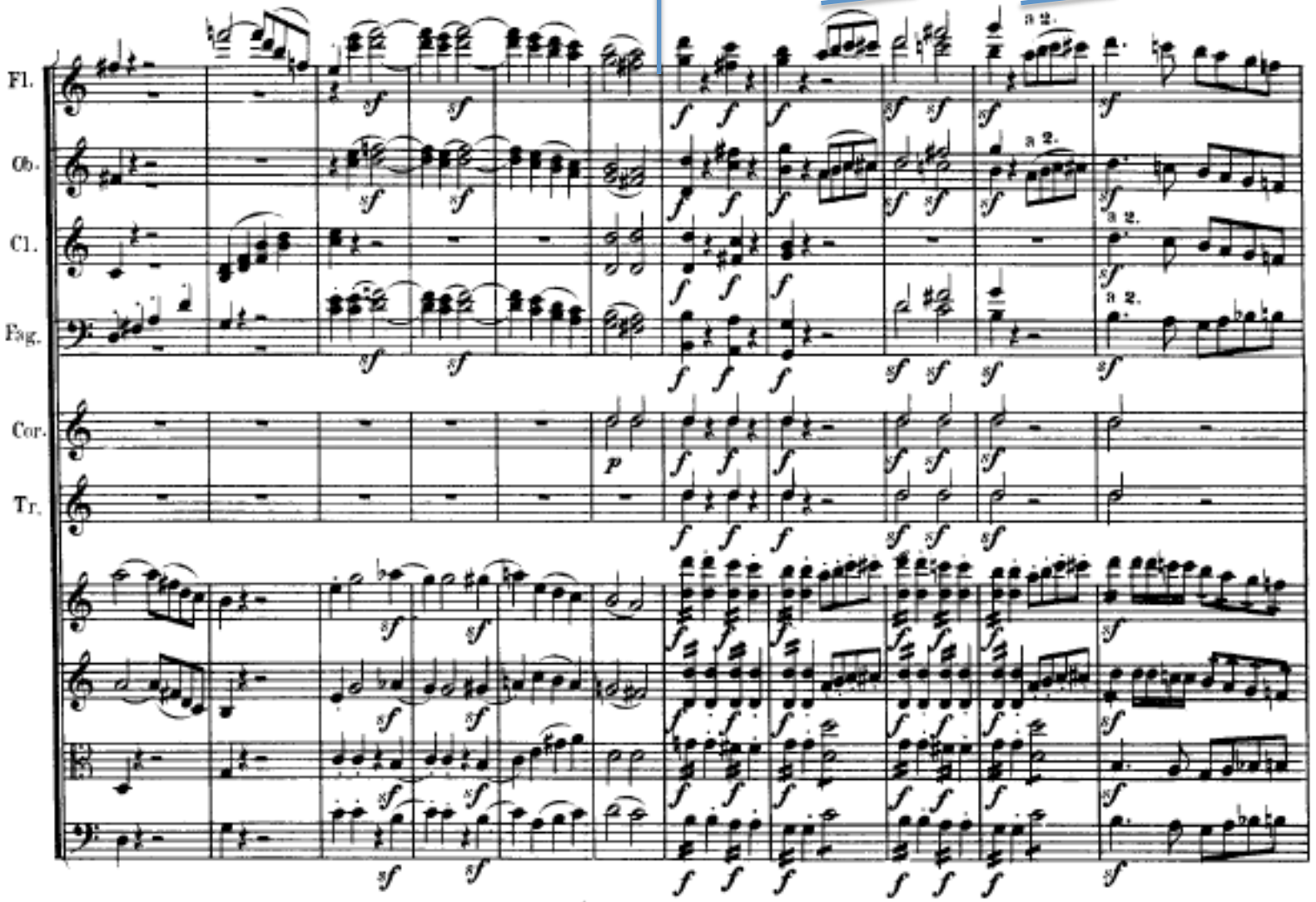


Seitensatz, Klangfarbenwechsel, dialogisch 8 + 8

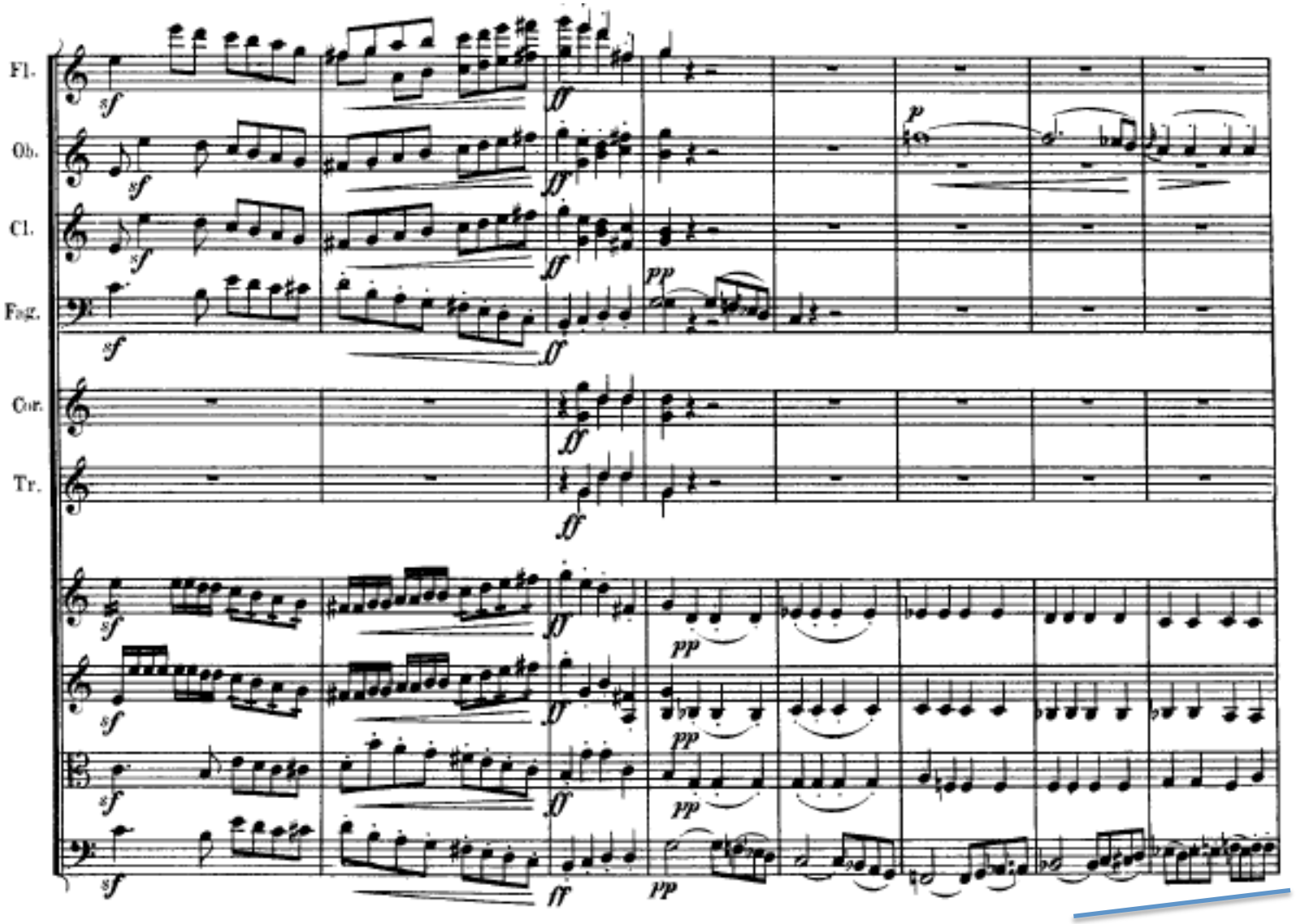
(Quintdurchschreitung abwärts)



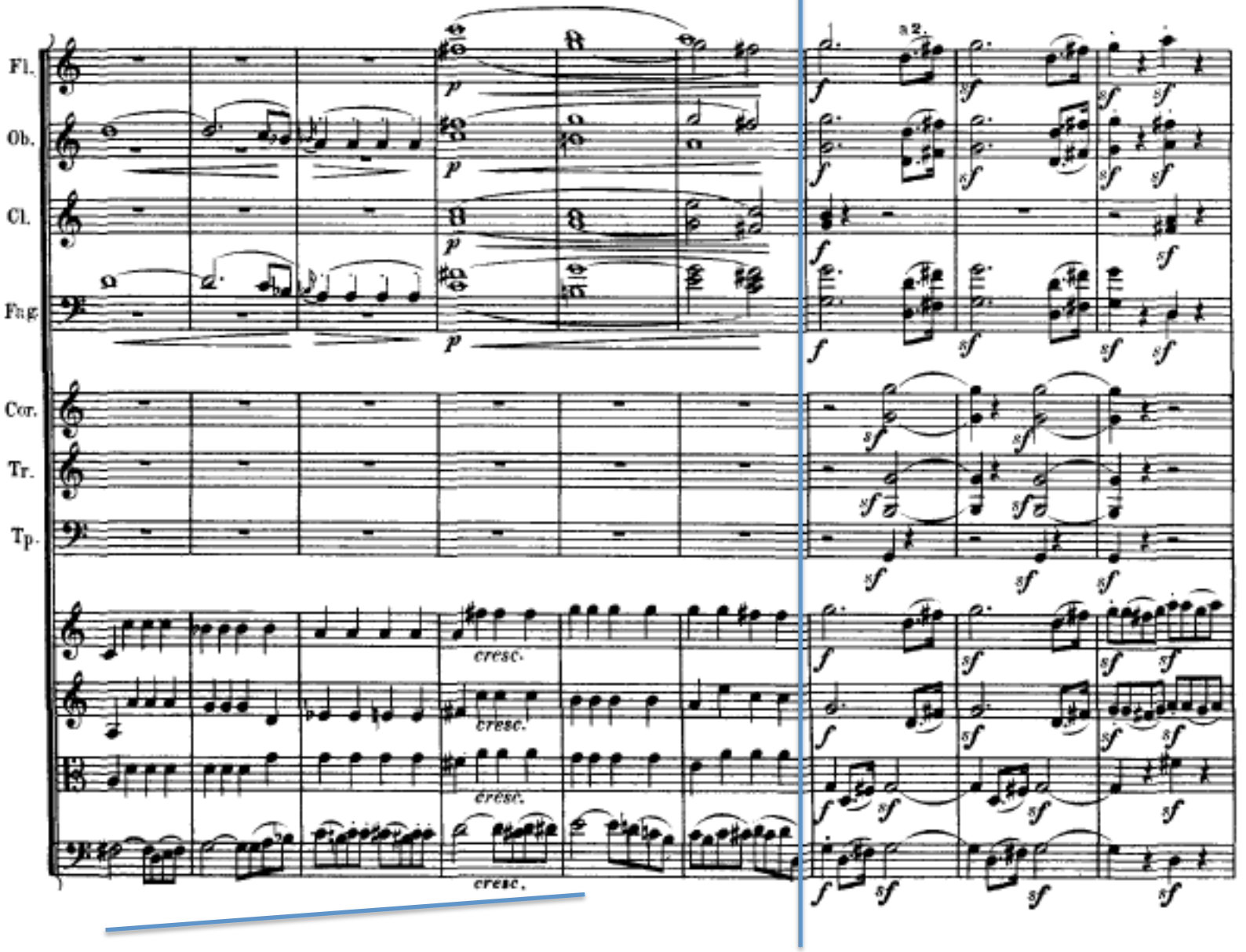
Zweite Idee zum Seitensatz



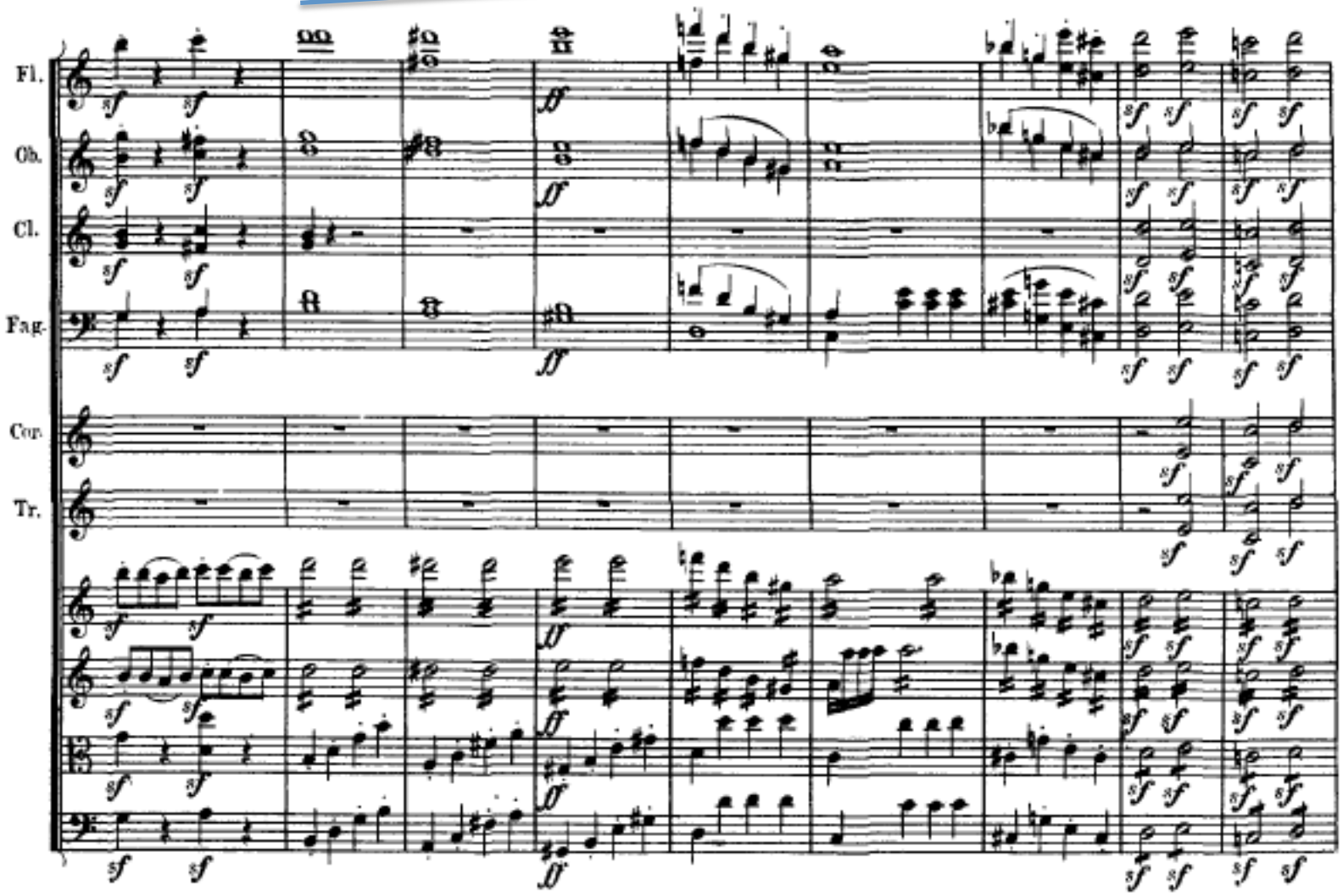
Zweiter Seitensatz, episodenartig
g-Moll bis, Bassmelodie + Oboe
(Rahmenstimmenduett)



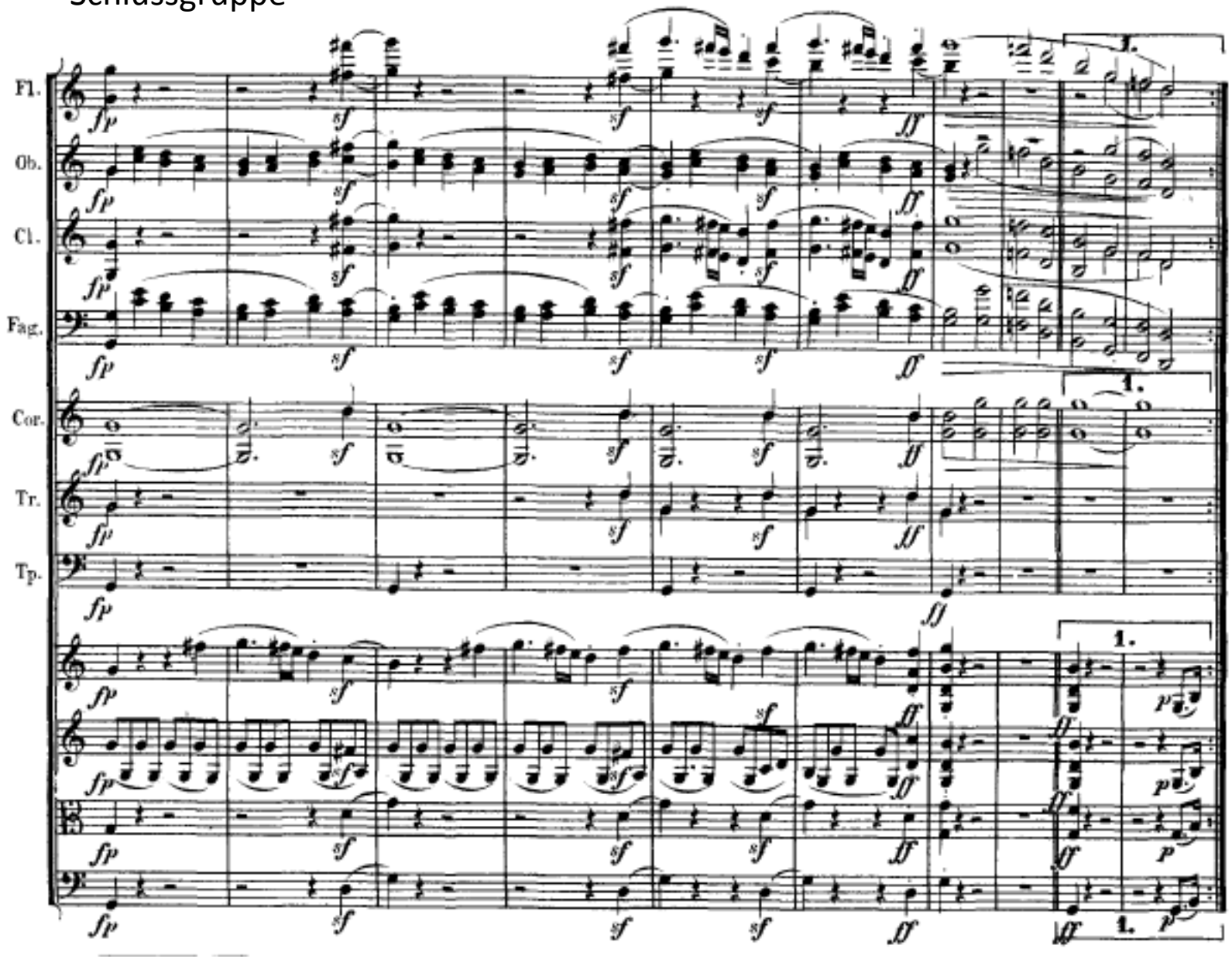
Wiederaufgriff Thema
imitativ



Kad

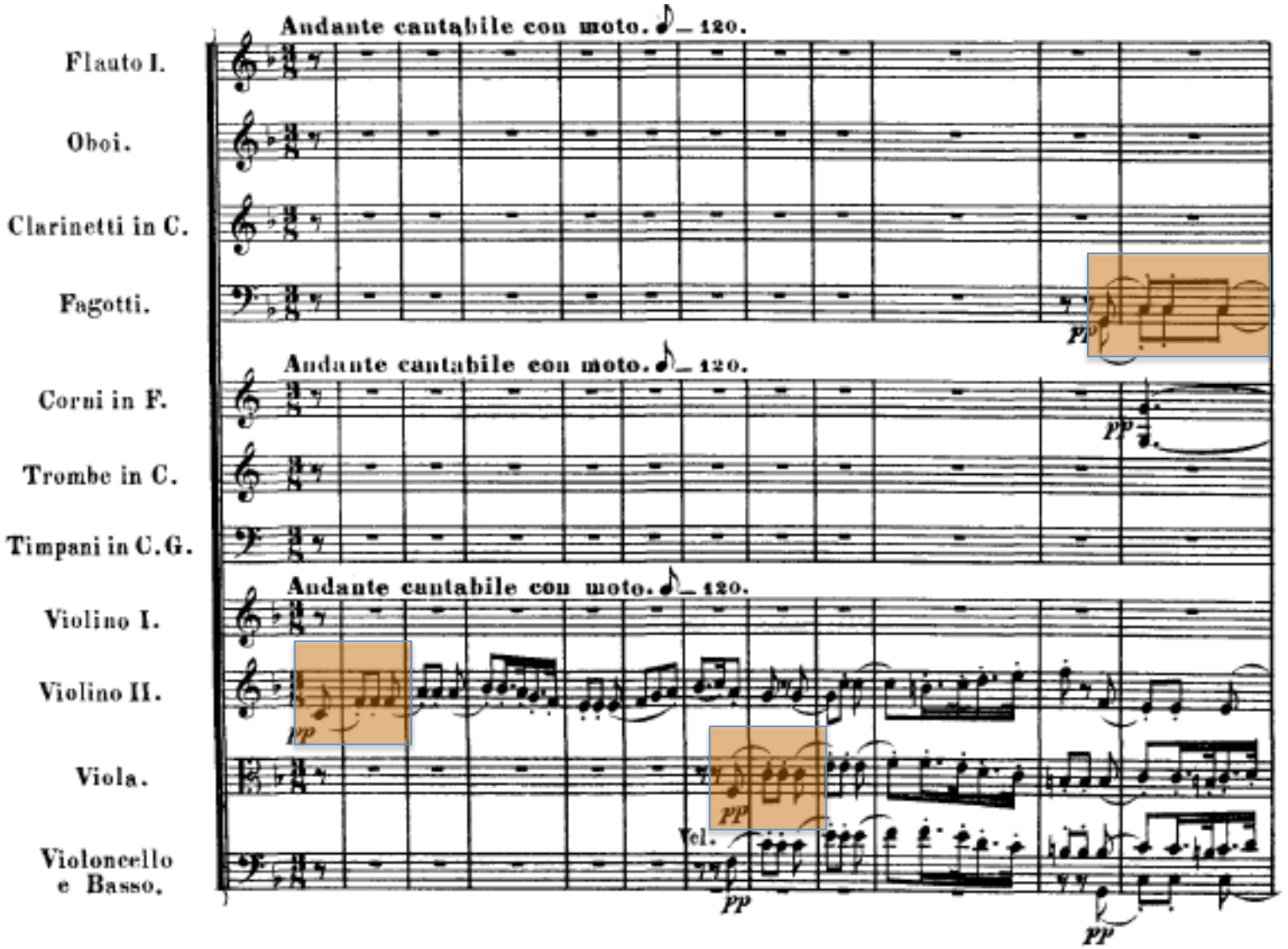


Schlussgruppe

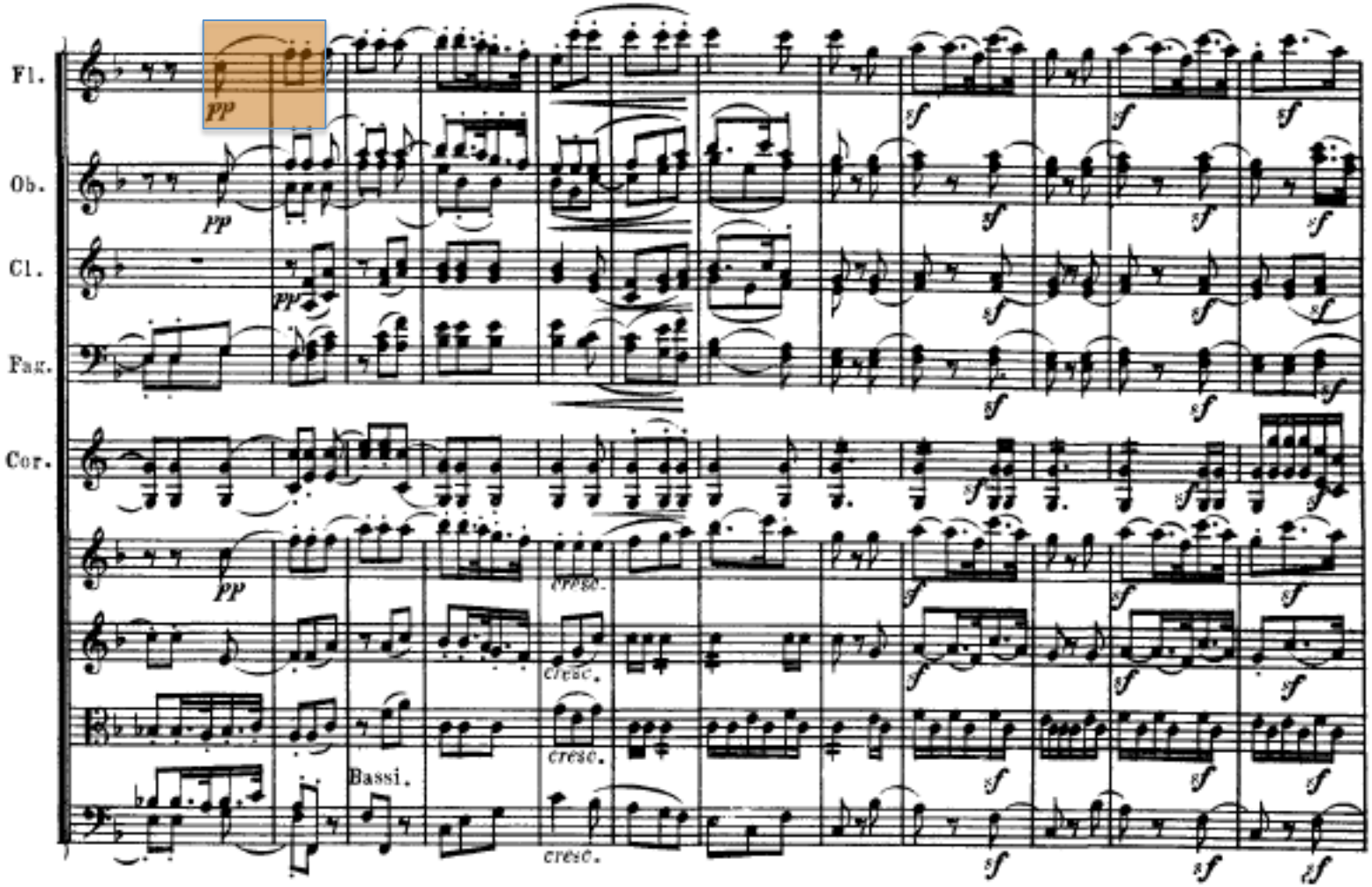


1. C op. 21 (1800), II

Andantesatz mit Fugato-Beginn



melod. Fortführung



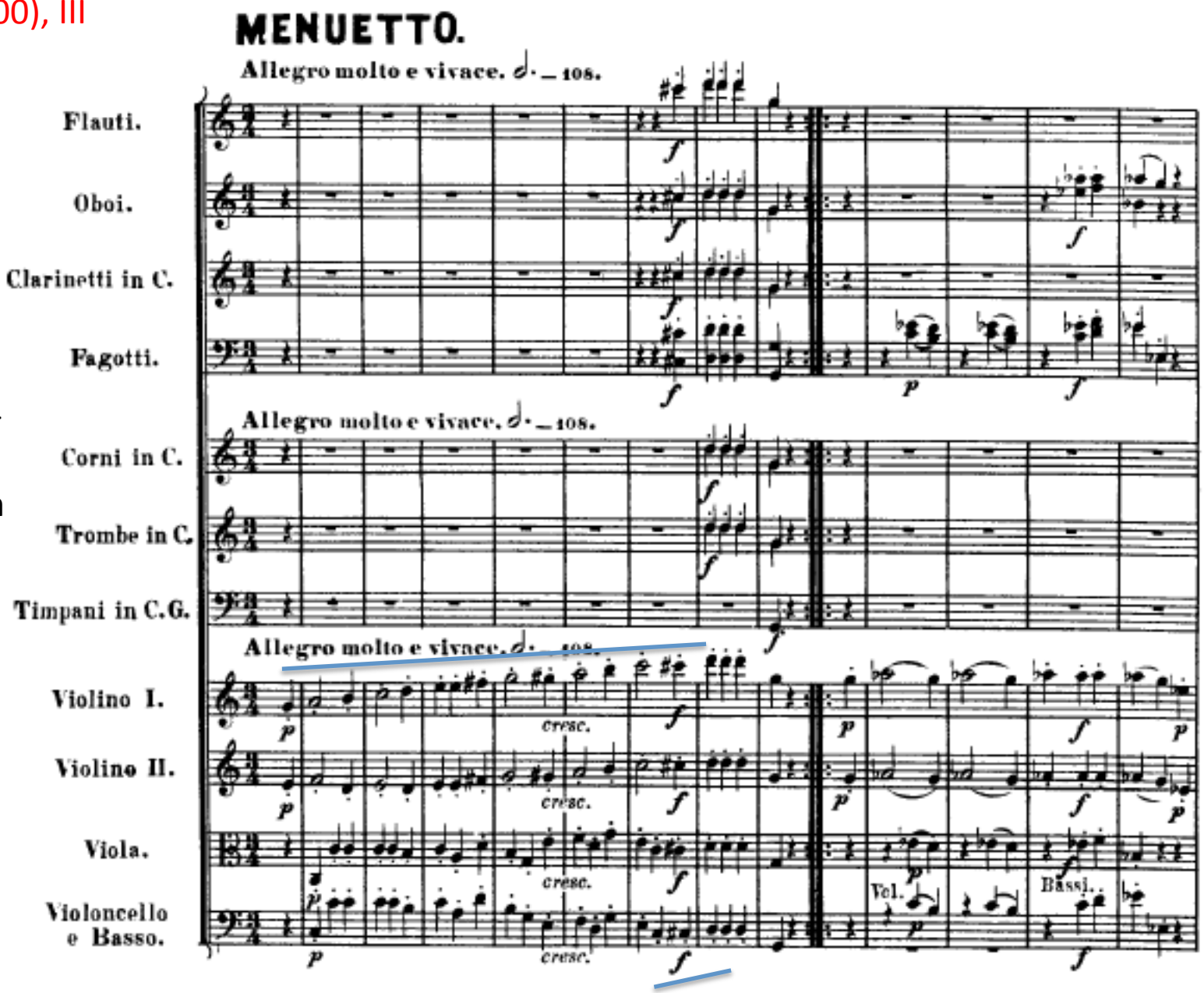
1. C op. 21 (1800), III

Kad. unison

schnelles Menuett: Scherzo

Idee aus dem ersten Satz: chromatisches Aufwärtsdrängen

(Gegenidee: fallende Motive)




Satz

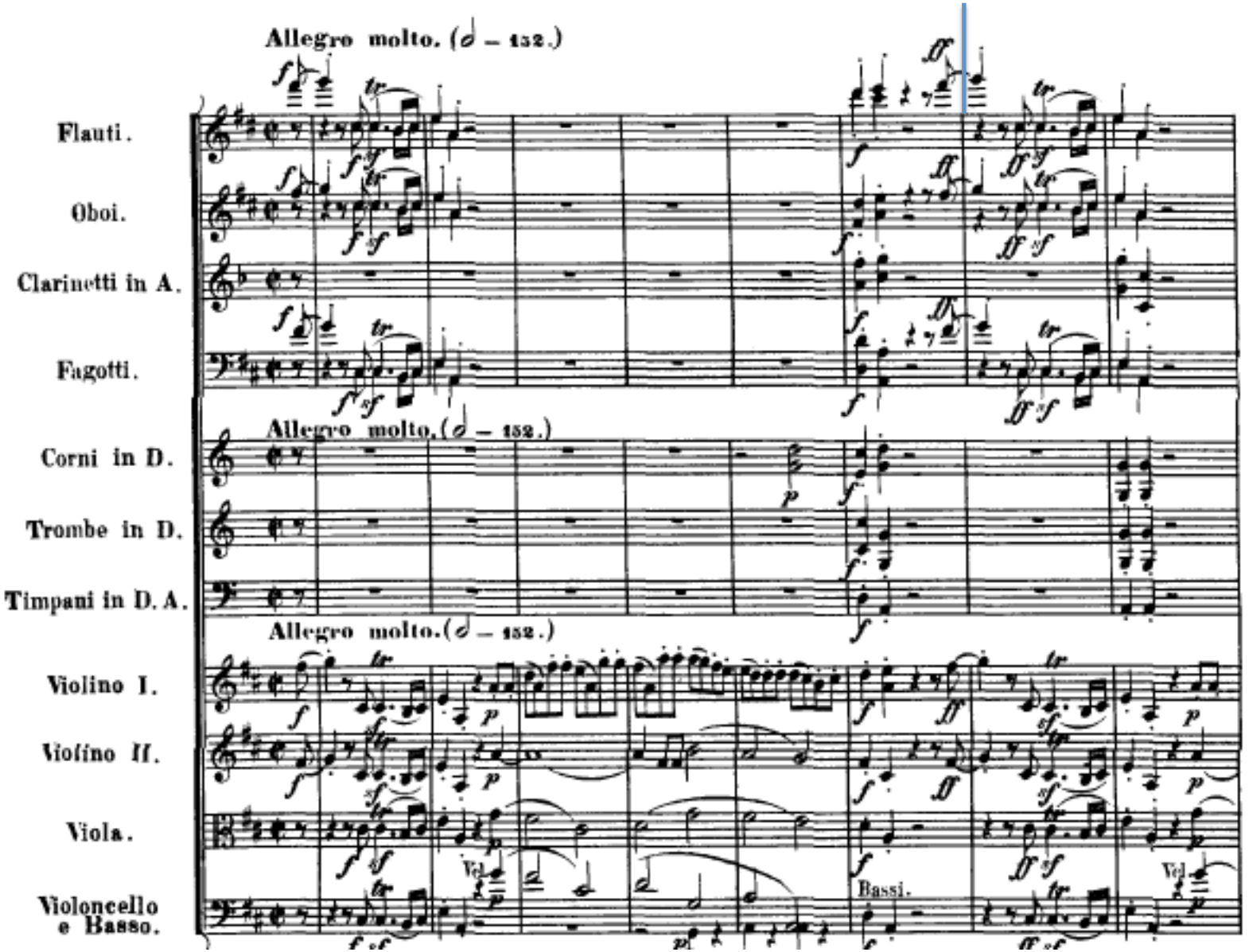
-> Unisono

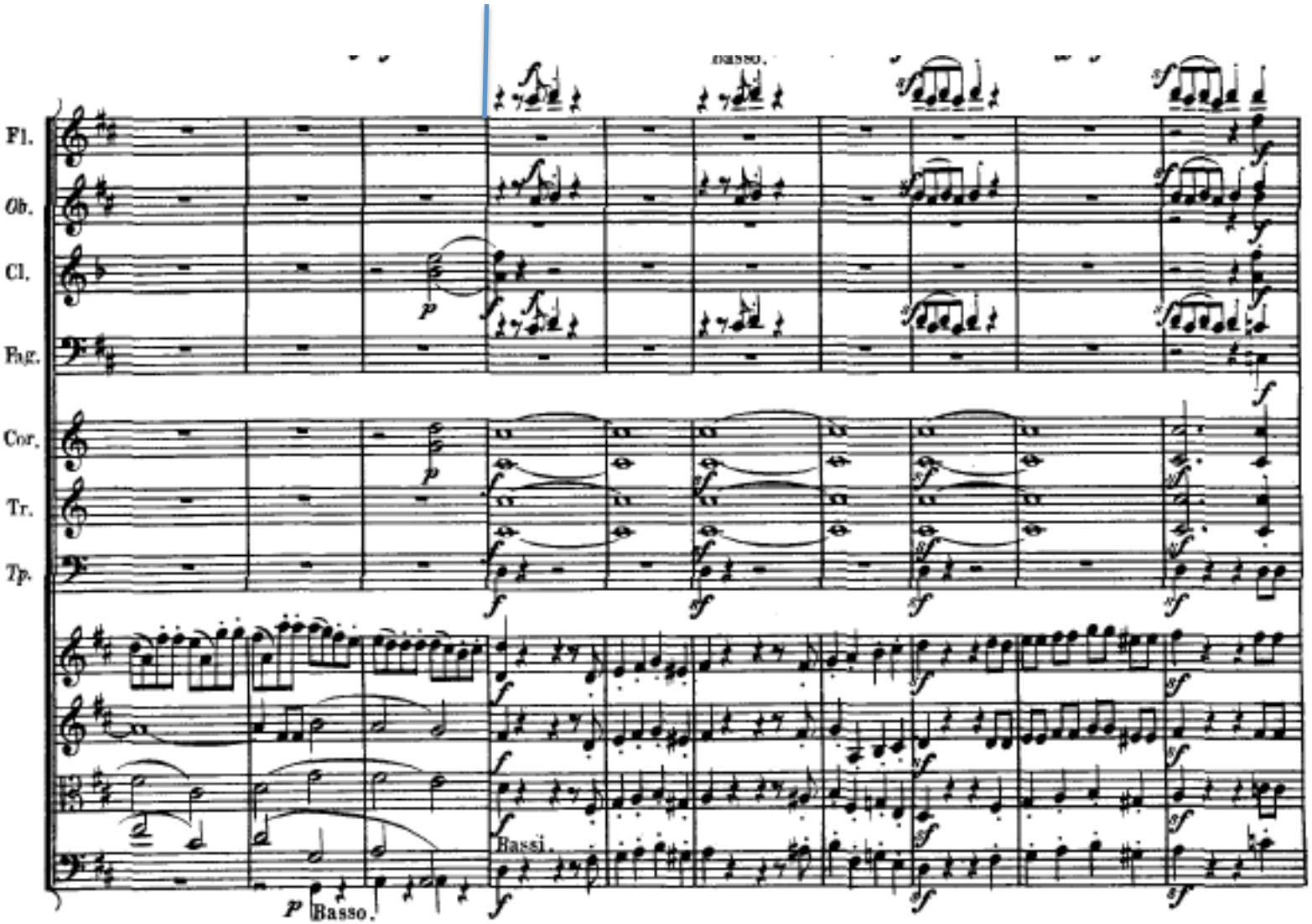
2. D op. 36 (1802), IV

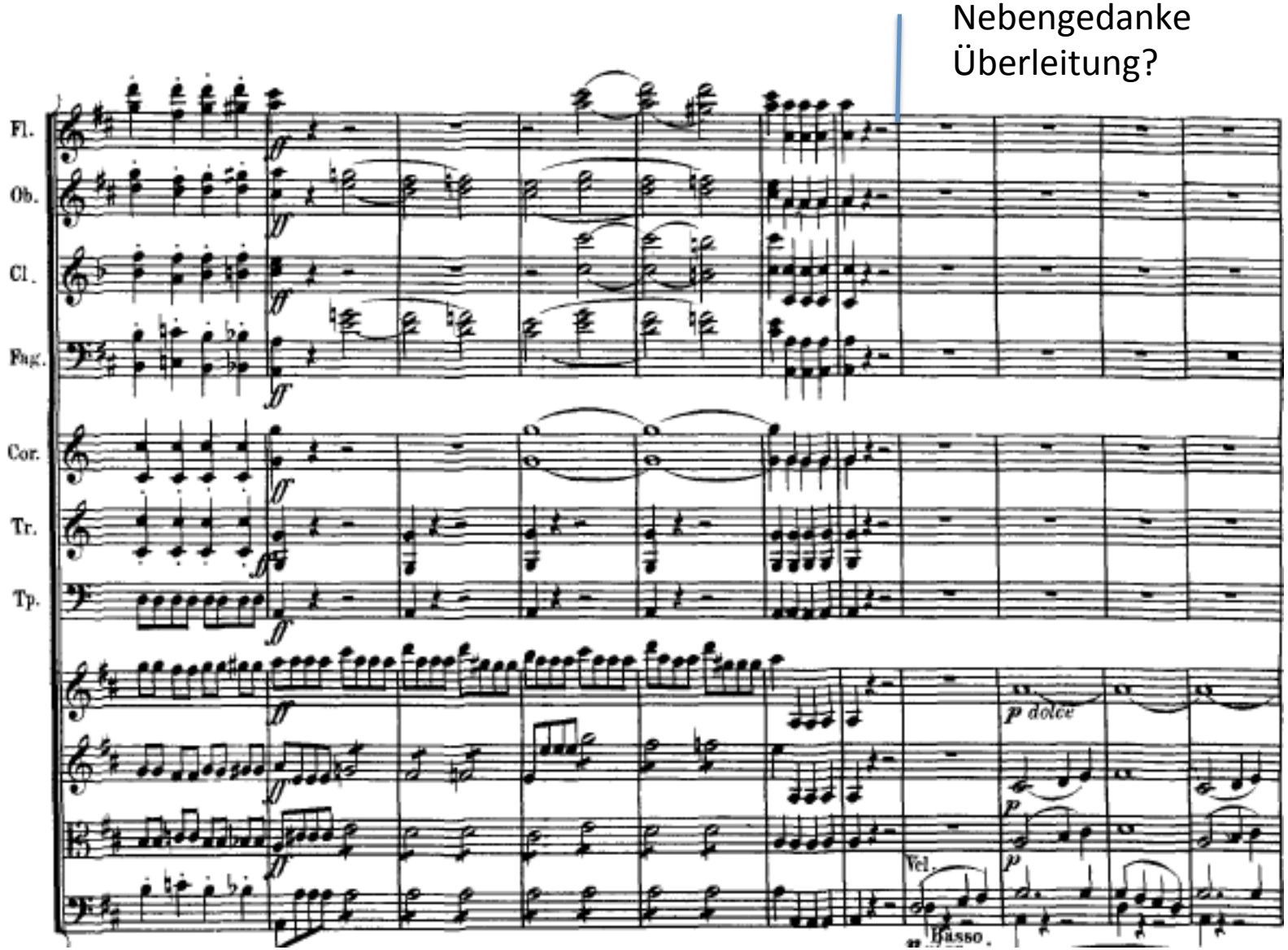
2 + 4

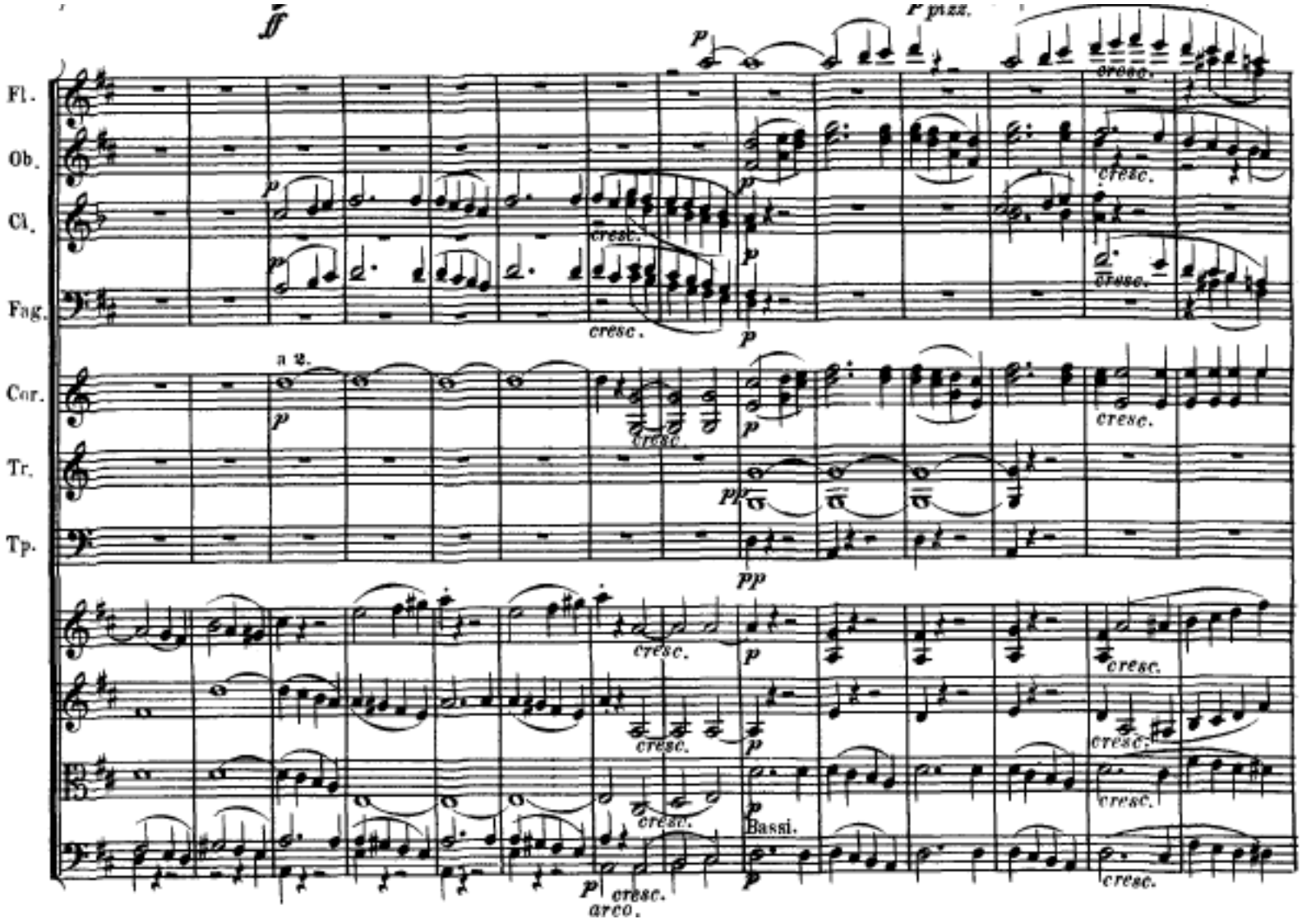
2 + 4

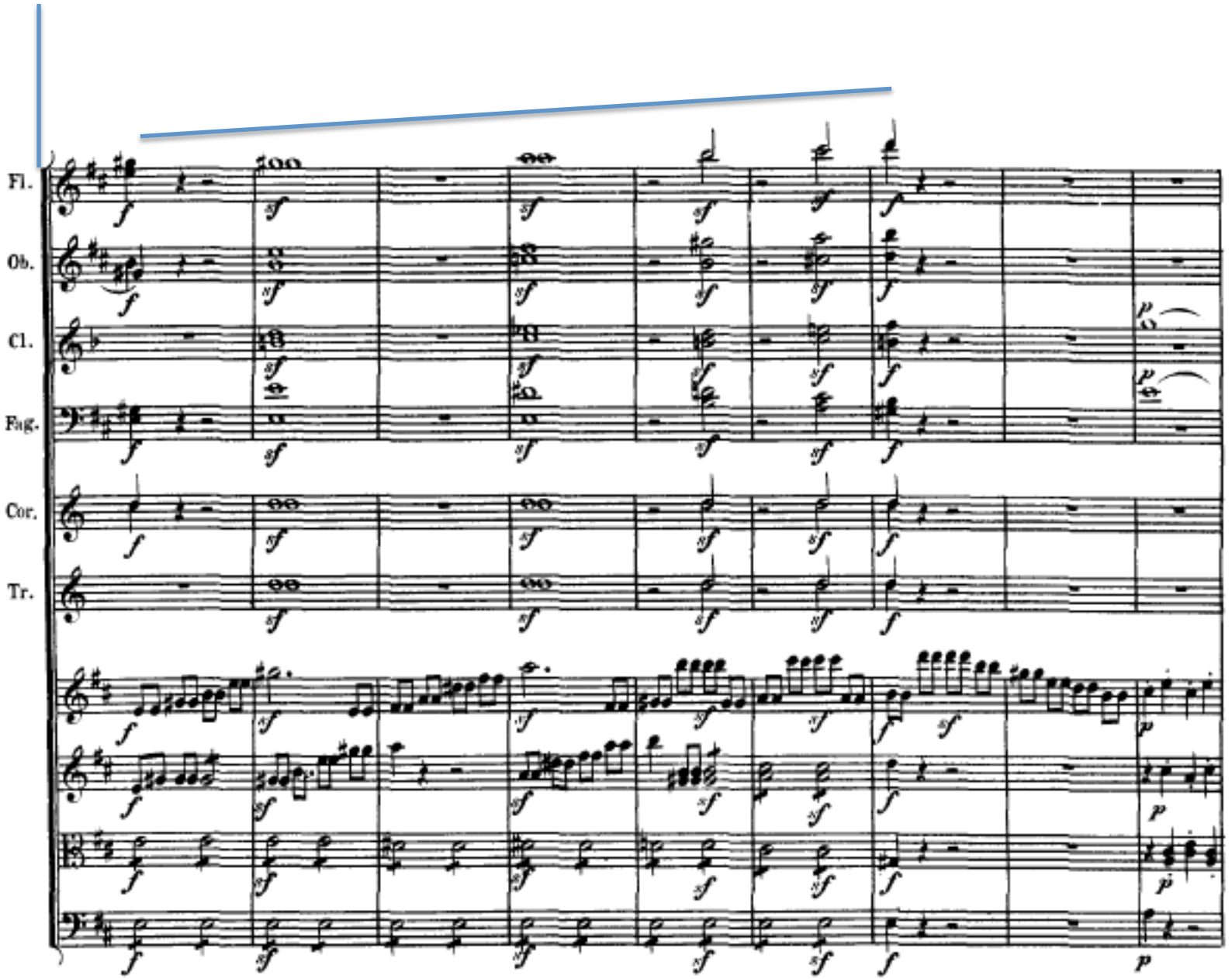
extreme instrumen-tatorische Kontraste



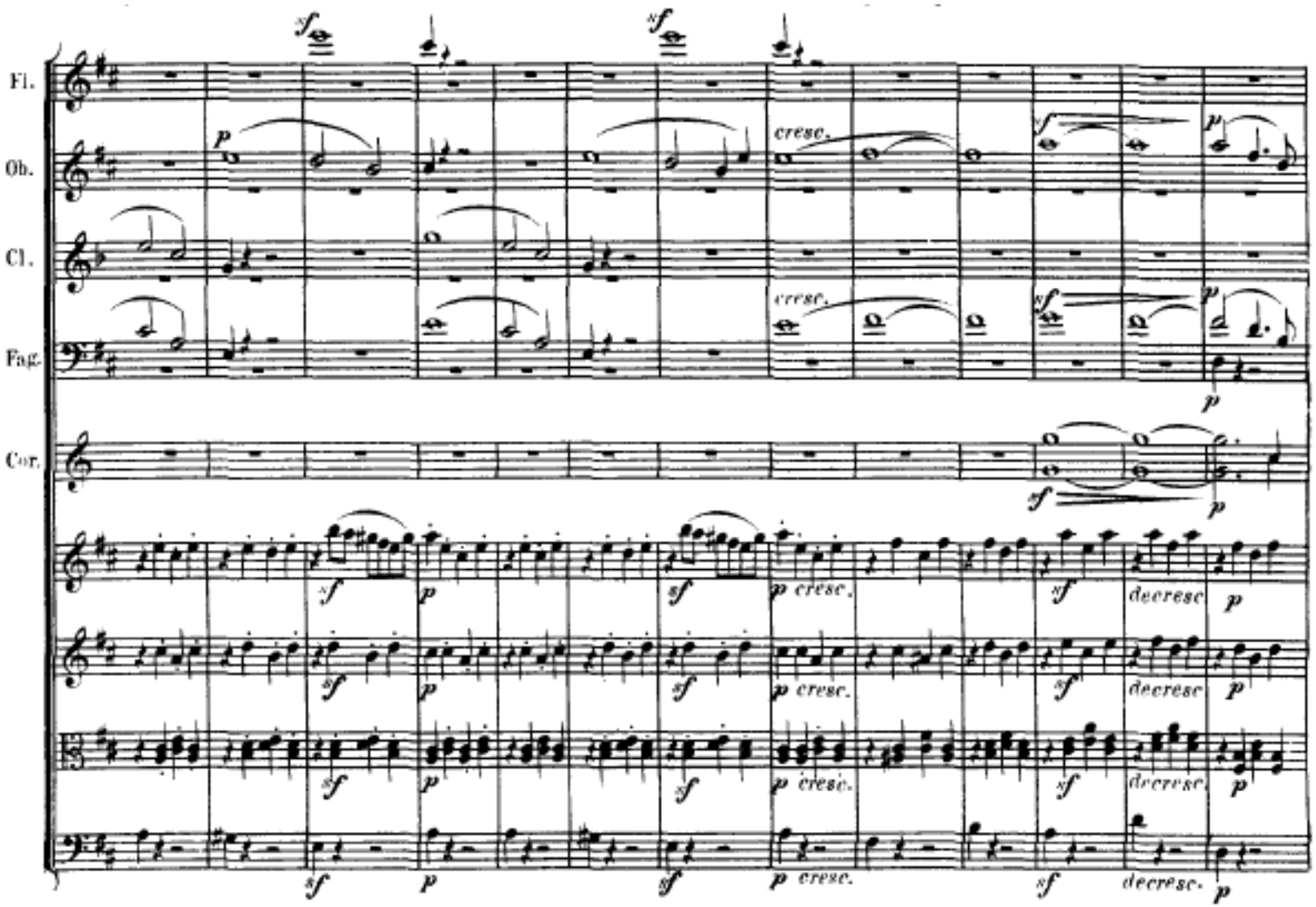

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
Bassi.
Basso.


Nebengedanke
Überleitung?
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
ff
p dolce
p
Vcl.
Basso.


ff
p
f pizz.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
a 2.
cresc.
pp
Bassi.
arco.

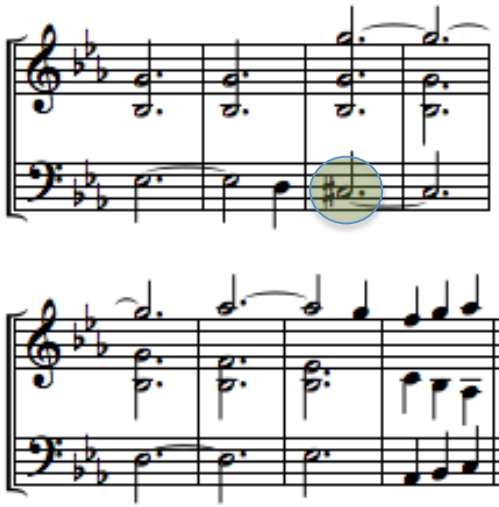

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.

Seitensatz

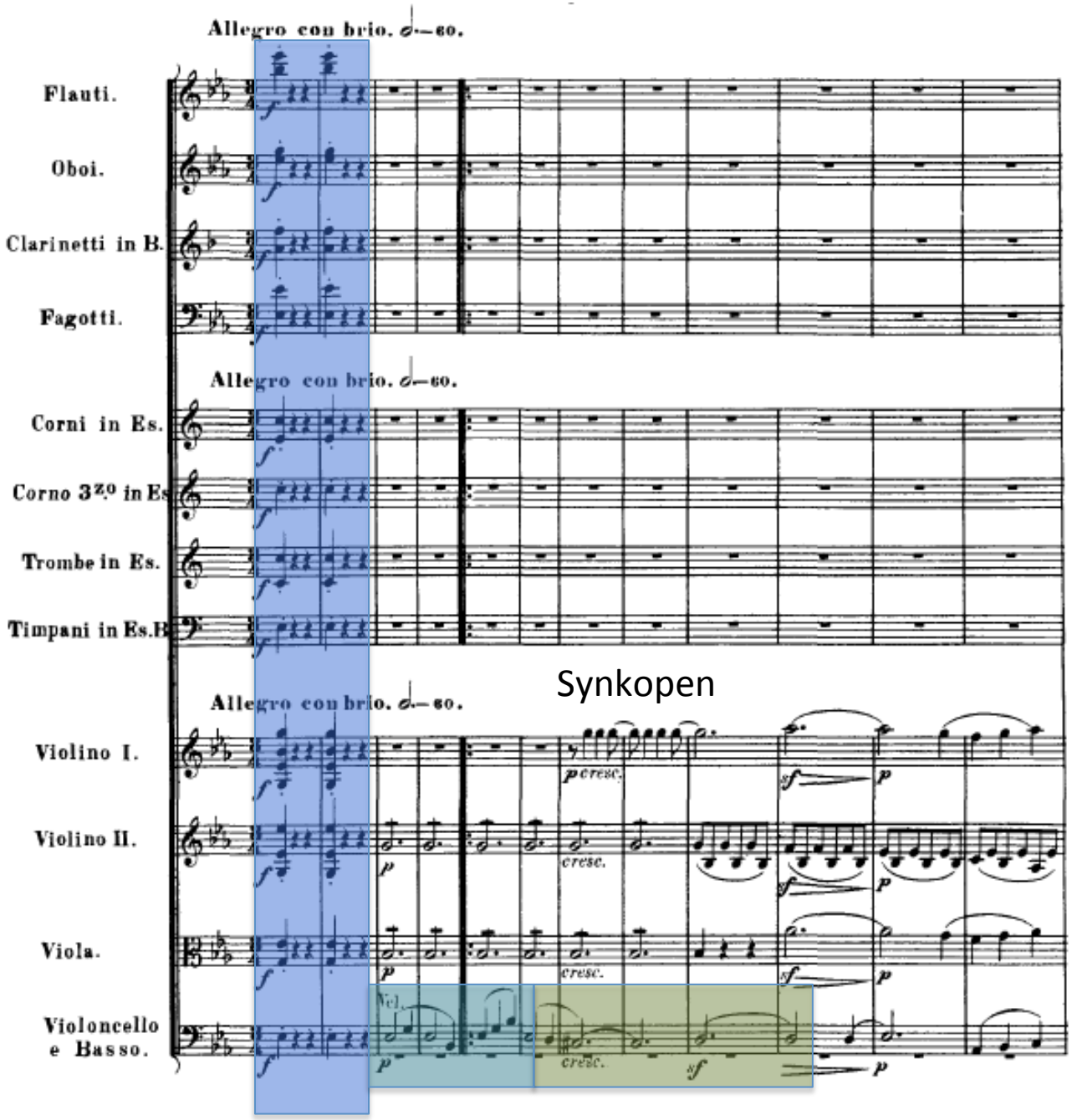


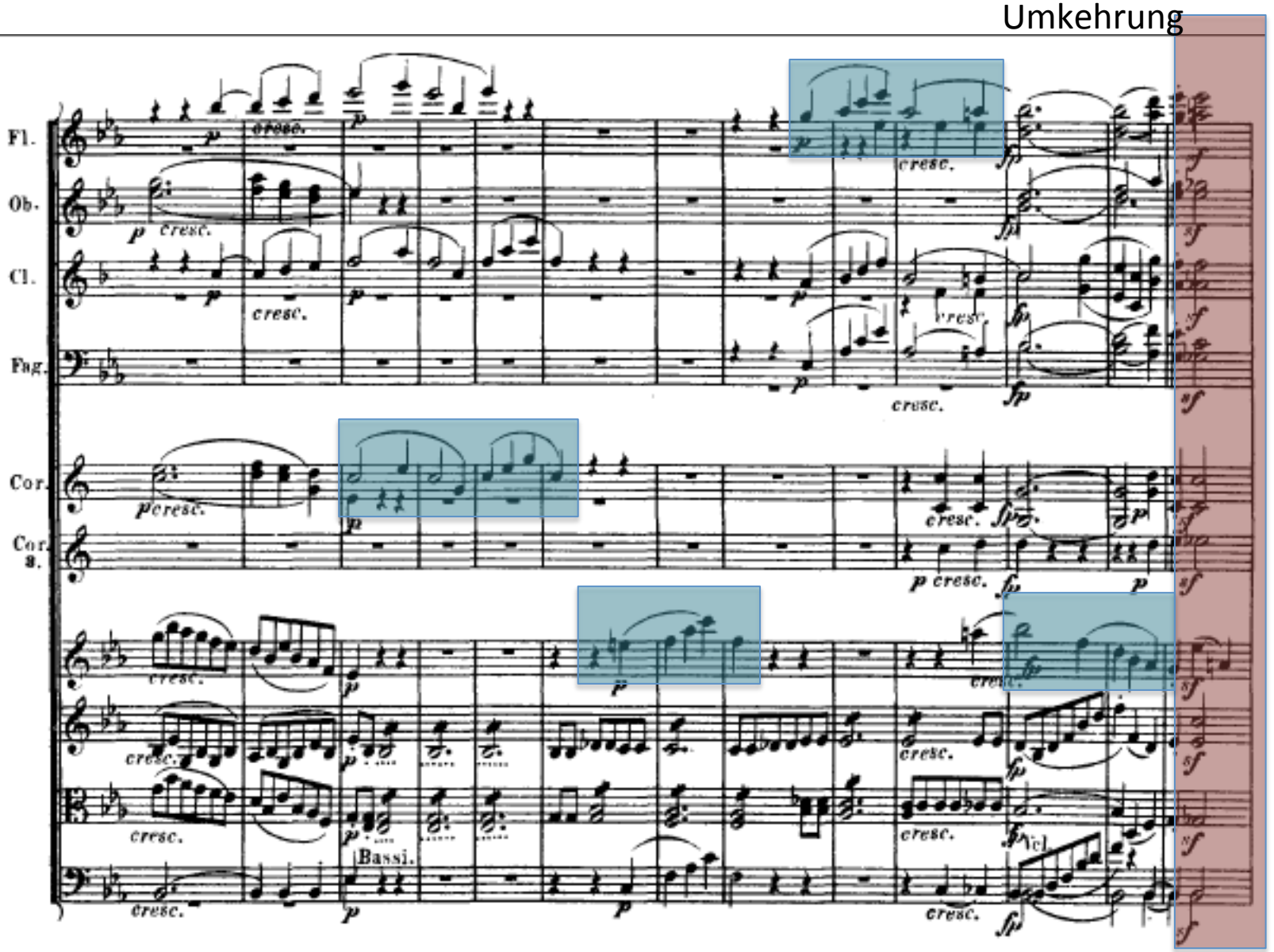
# 3. Es op. 55, "Eroica" (1804), I

Exposition eines harm. "Problems"

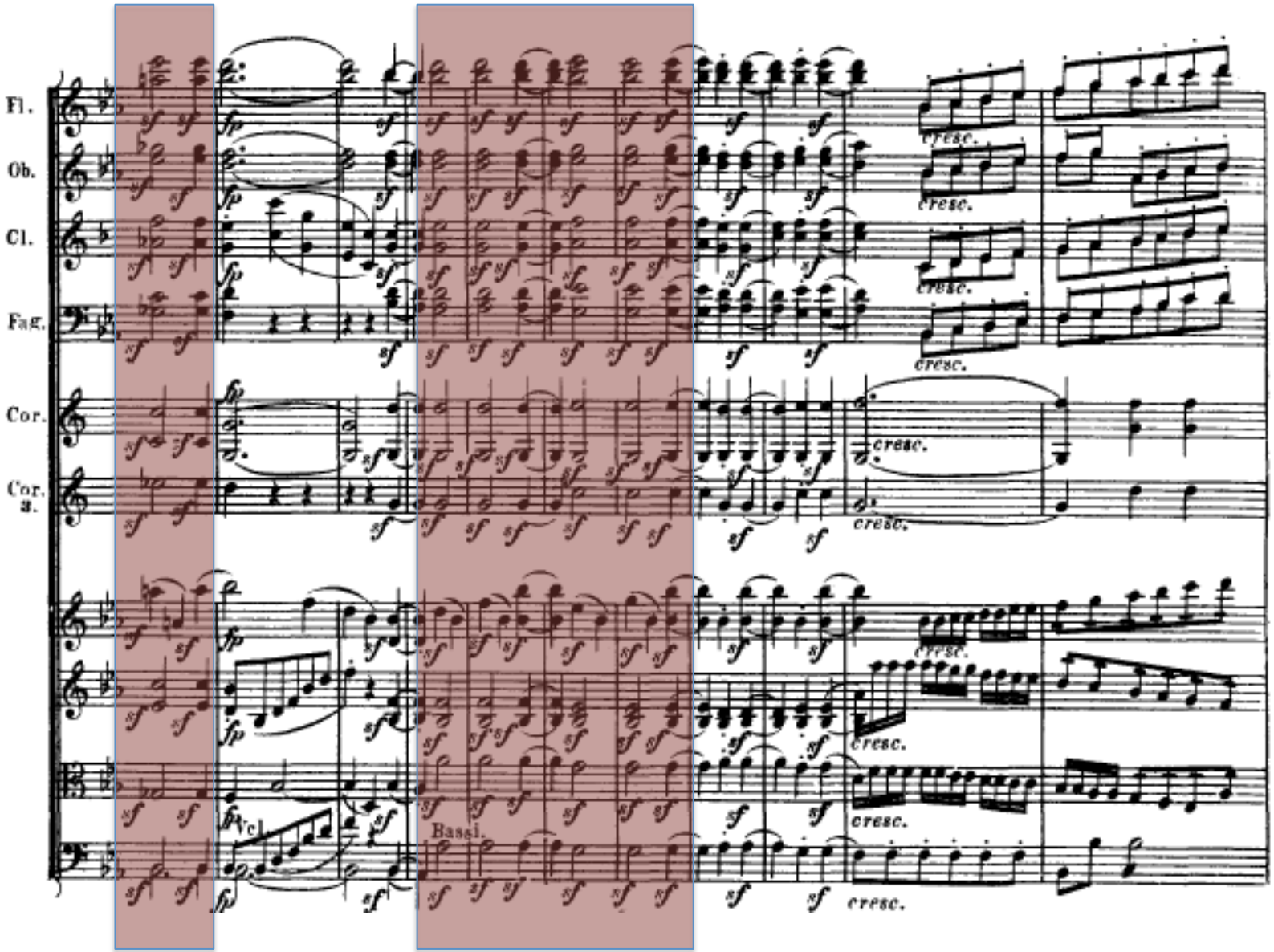


Informationsdichte hoch; Wechsel von einfach und komplex



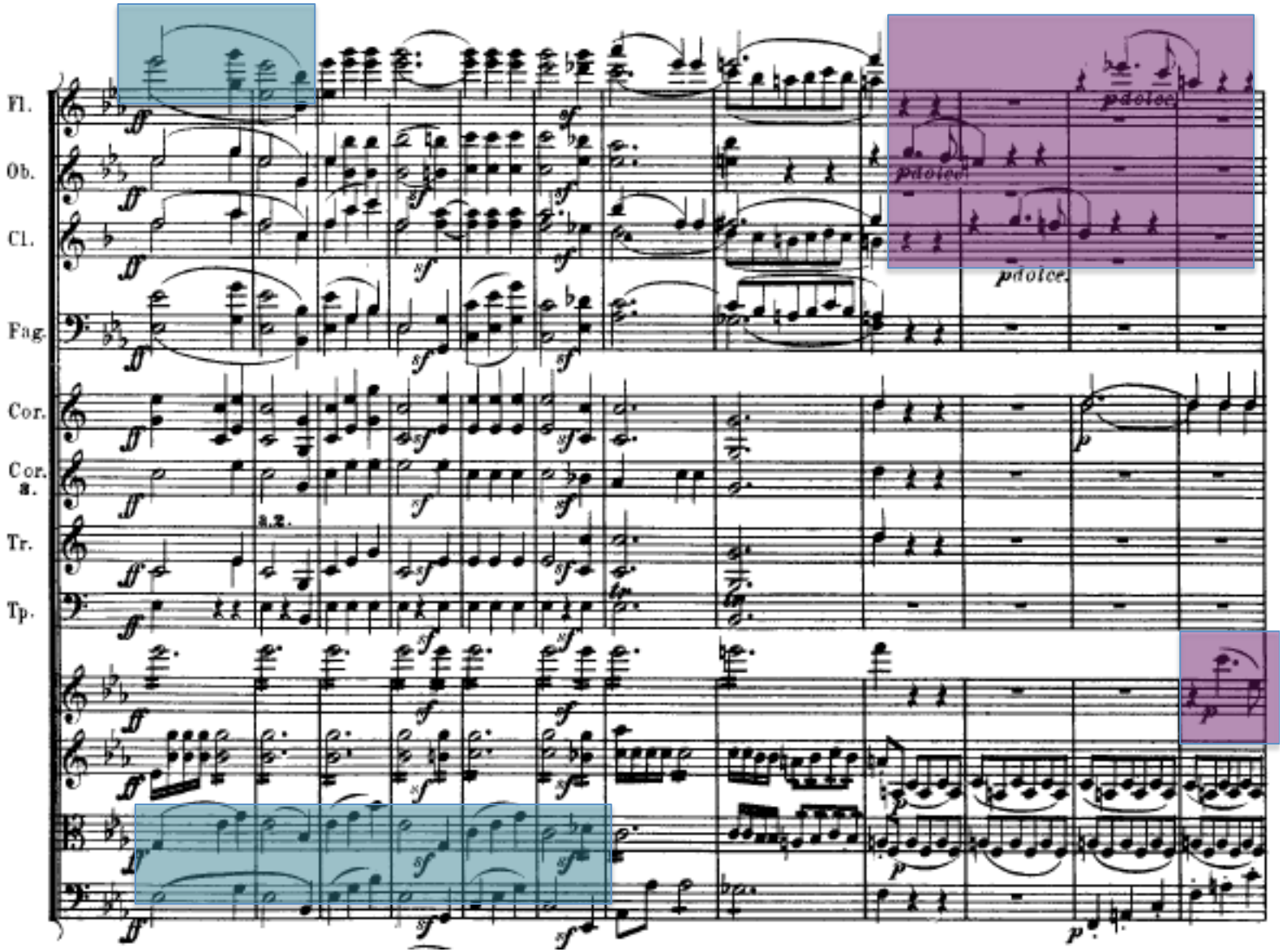

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Cor. 3.
cresc.
Bassi.
Vcl.

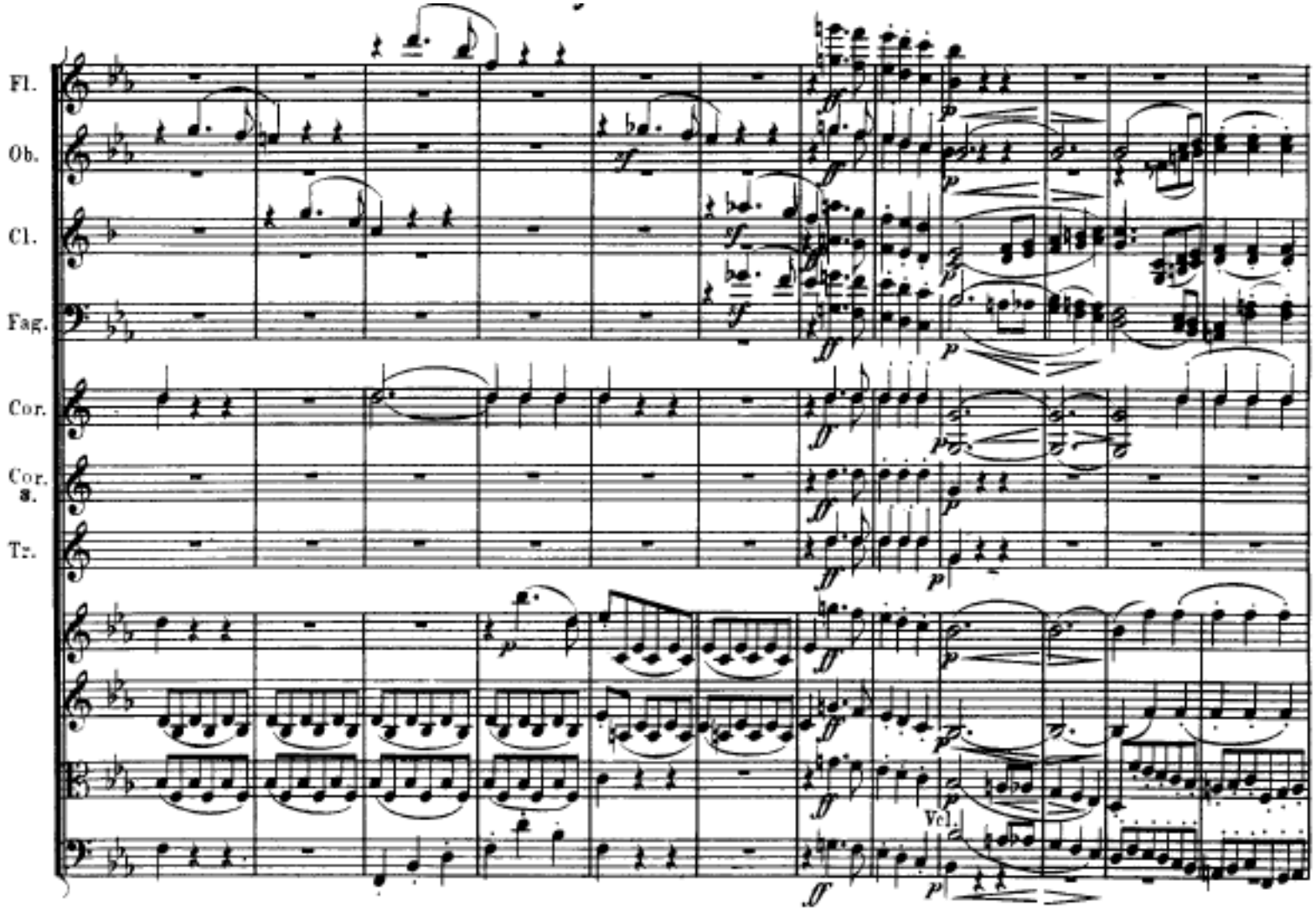
synkop.-
hemiolischer
Rhythmus
(metrisch
konflikthaft)



Themenwiederaufgriff und Überleitung

zweite Idee
durchbrochene Darstellg.

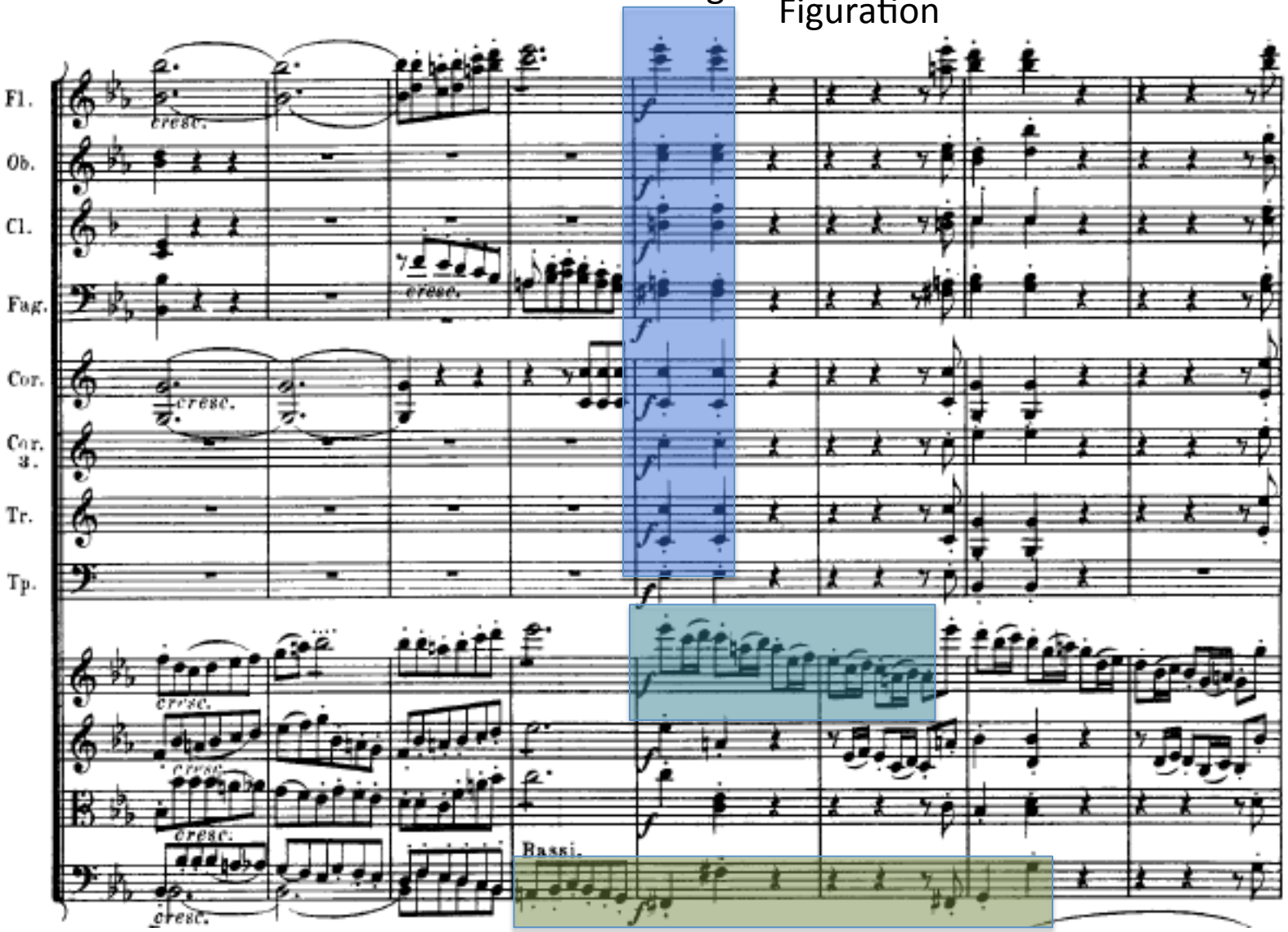



Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Cor. a.
Tr.
Vcl.

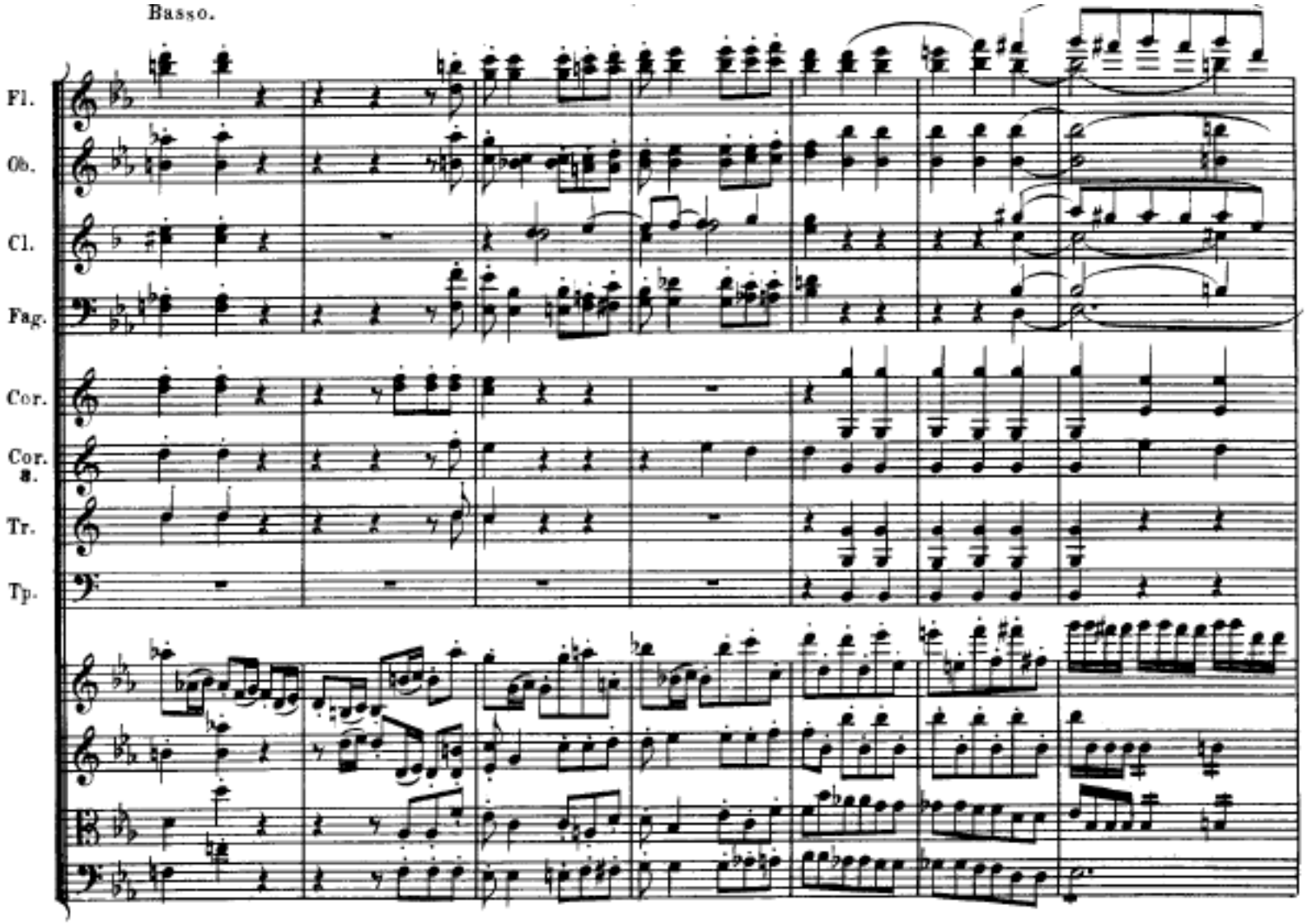
dritte Idee

Akkordschläge

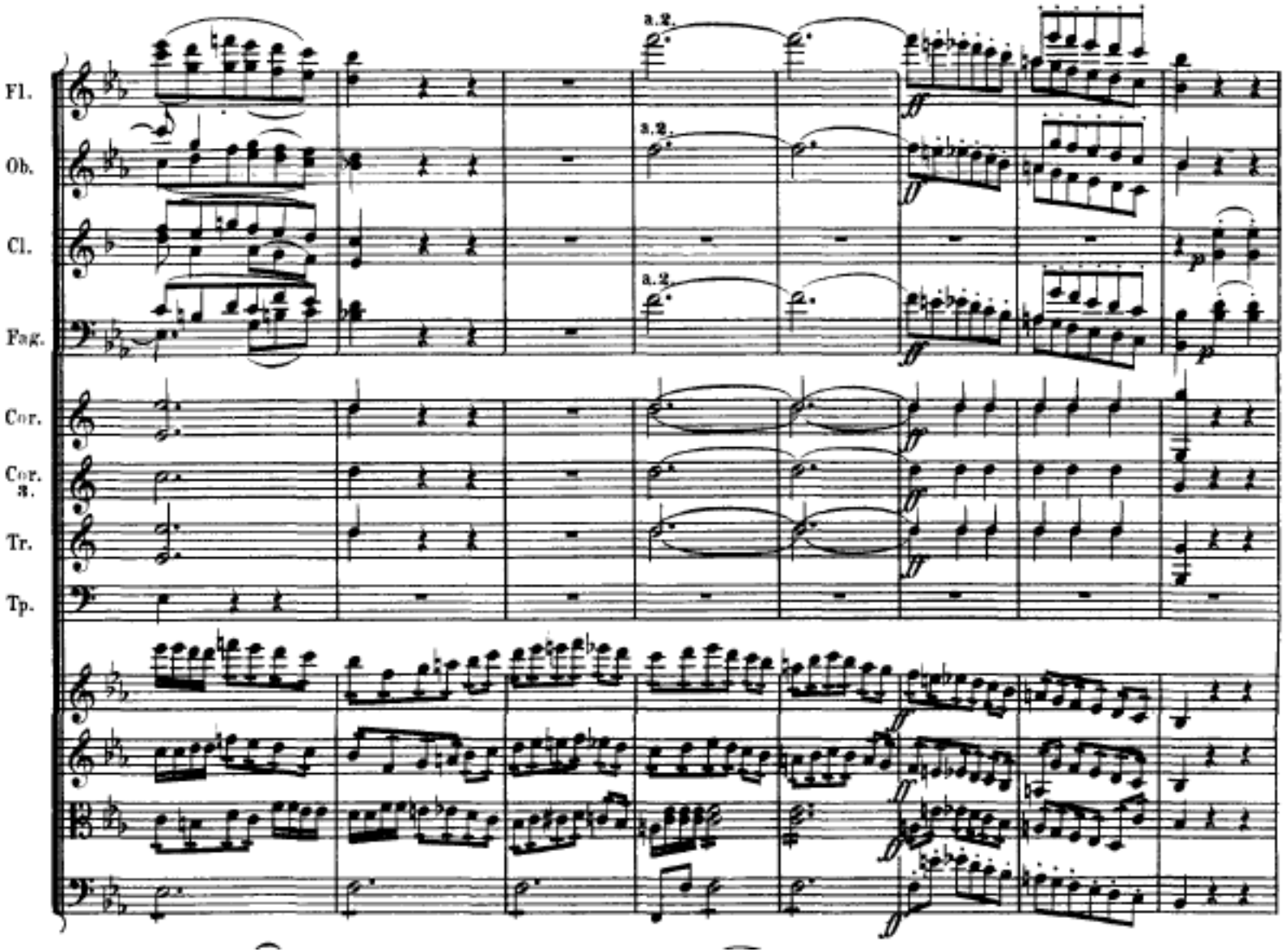
Figuration



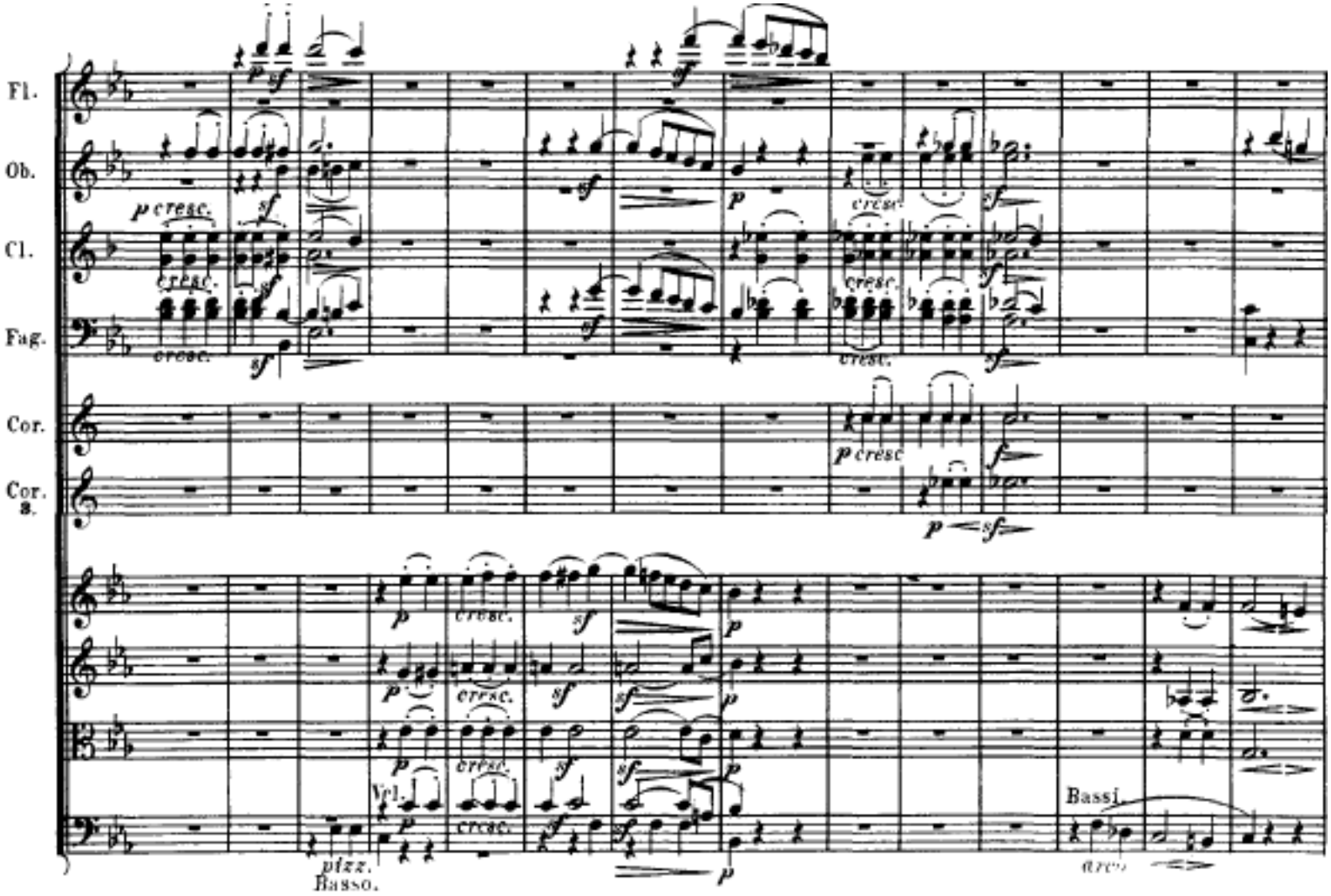

Rekurs auf harm. Problem d. Beginns

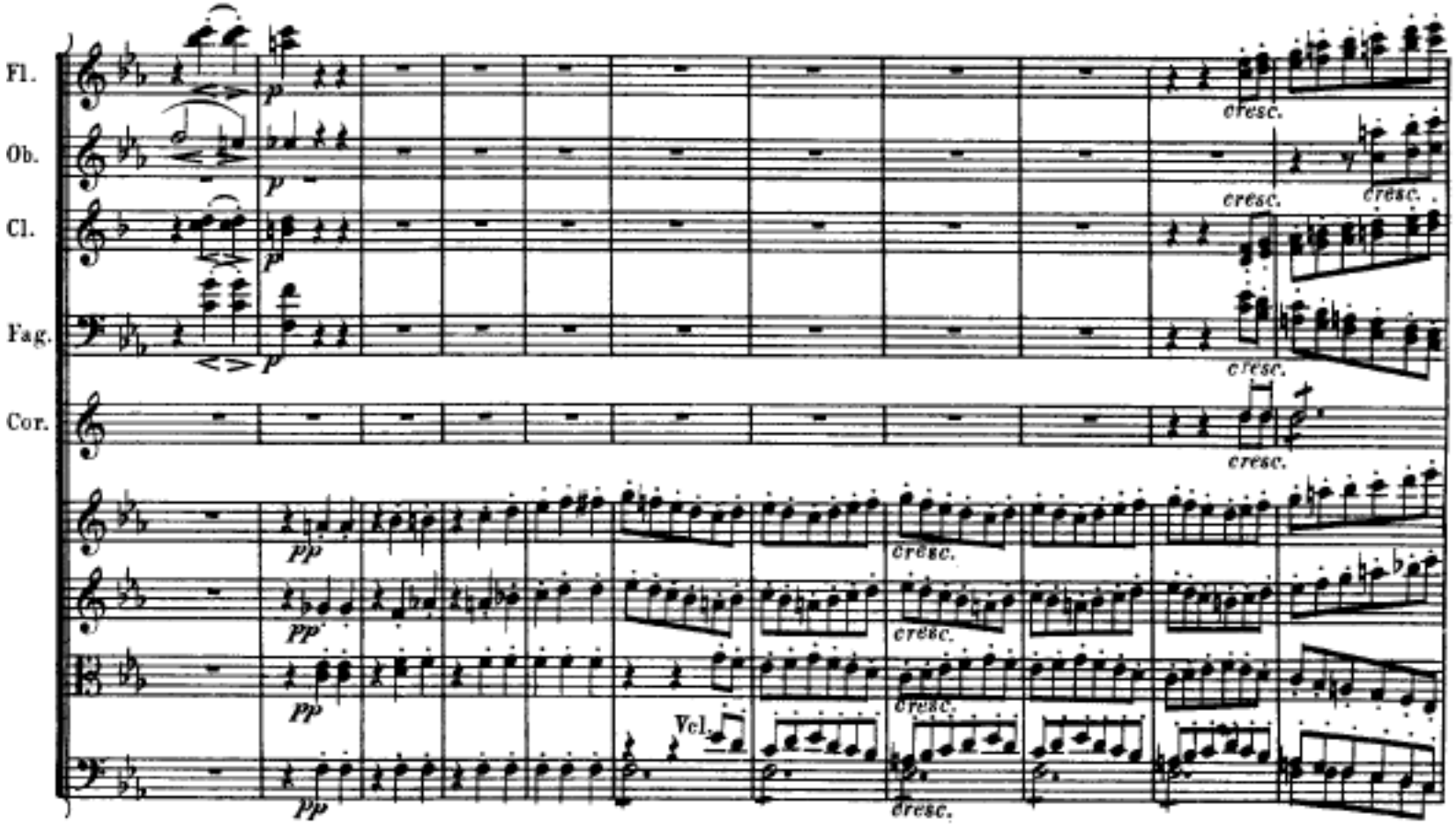

Basso.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Cor. 8.
Tr.
Tp.

vierte
Idee



Wechsel der Instrumentengruppen



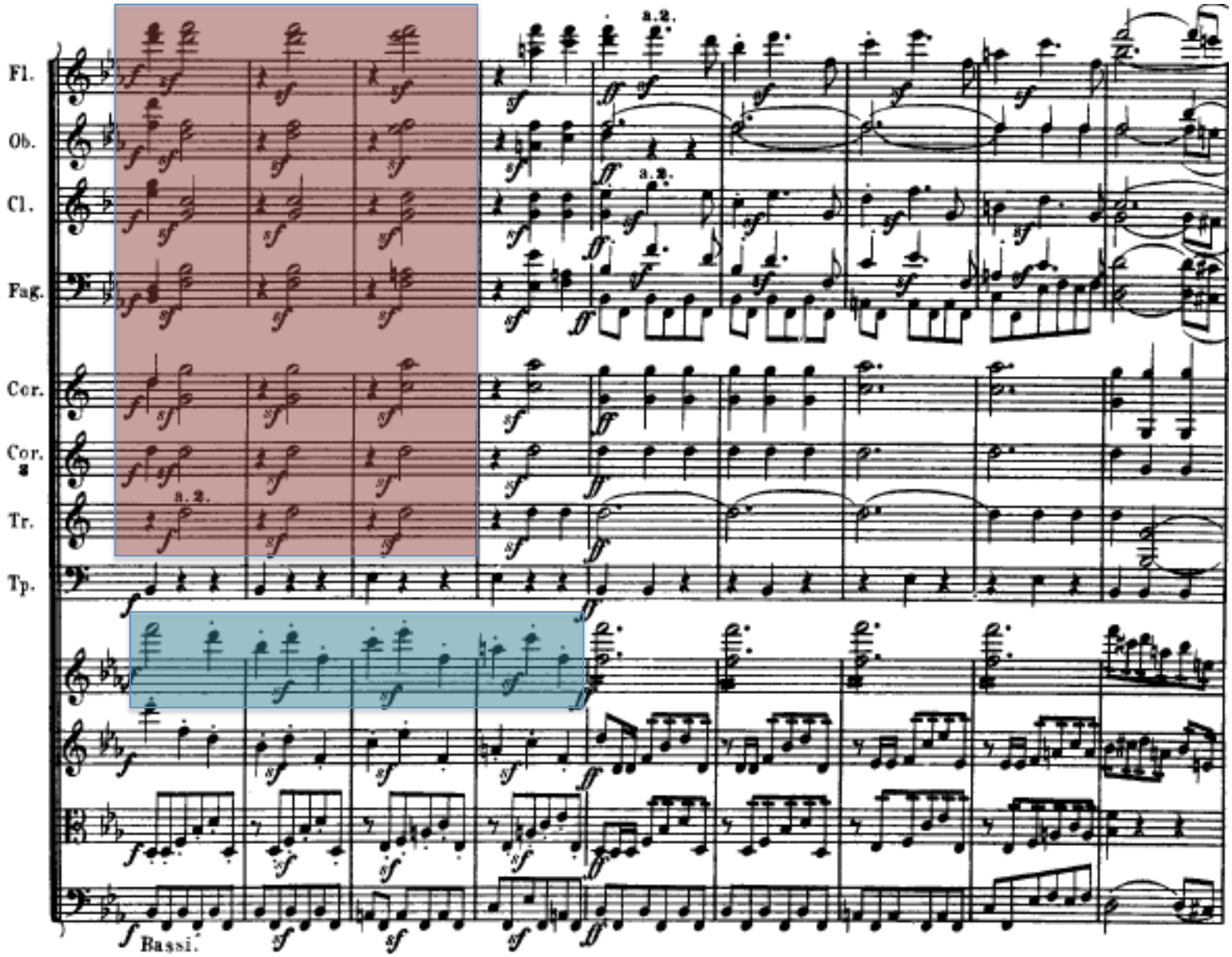

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
p
cresc.
pp
Vcl.

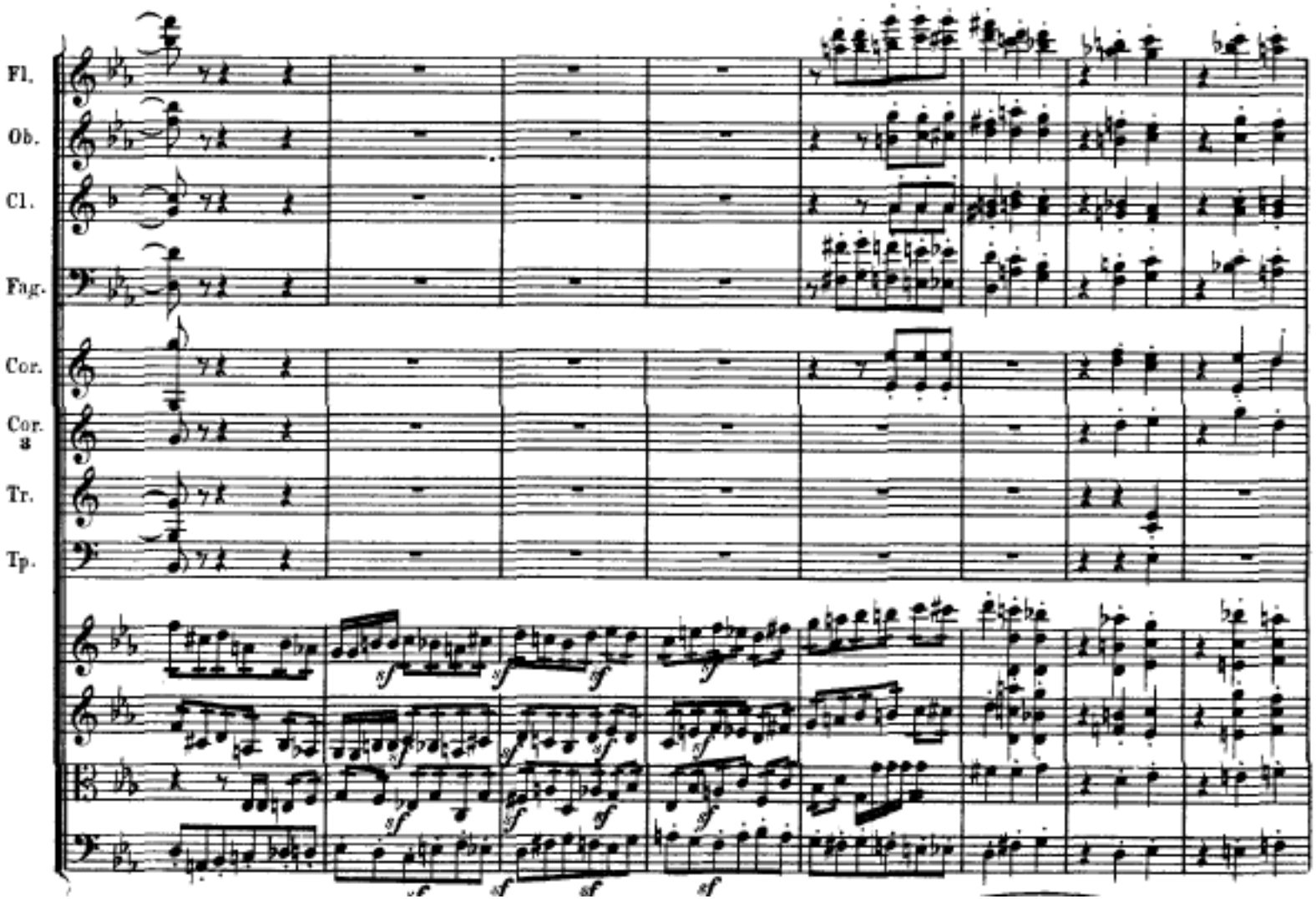
fünfte Idee (Schlussgruppe)

metrischer Konflikt

und

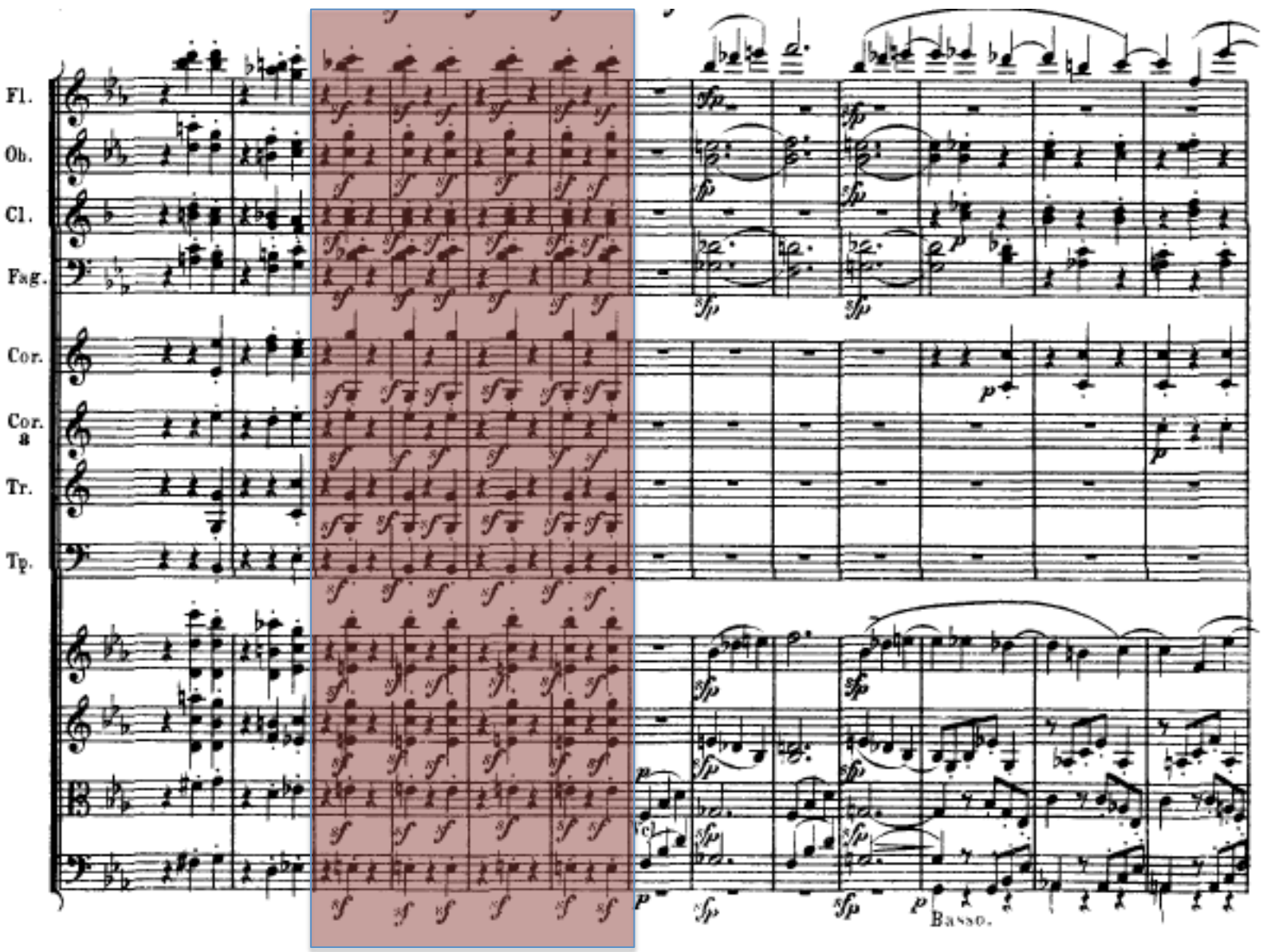
Dreiklangs-motivik

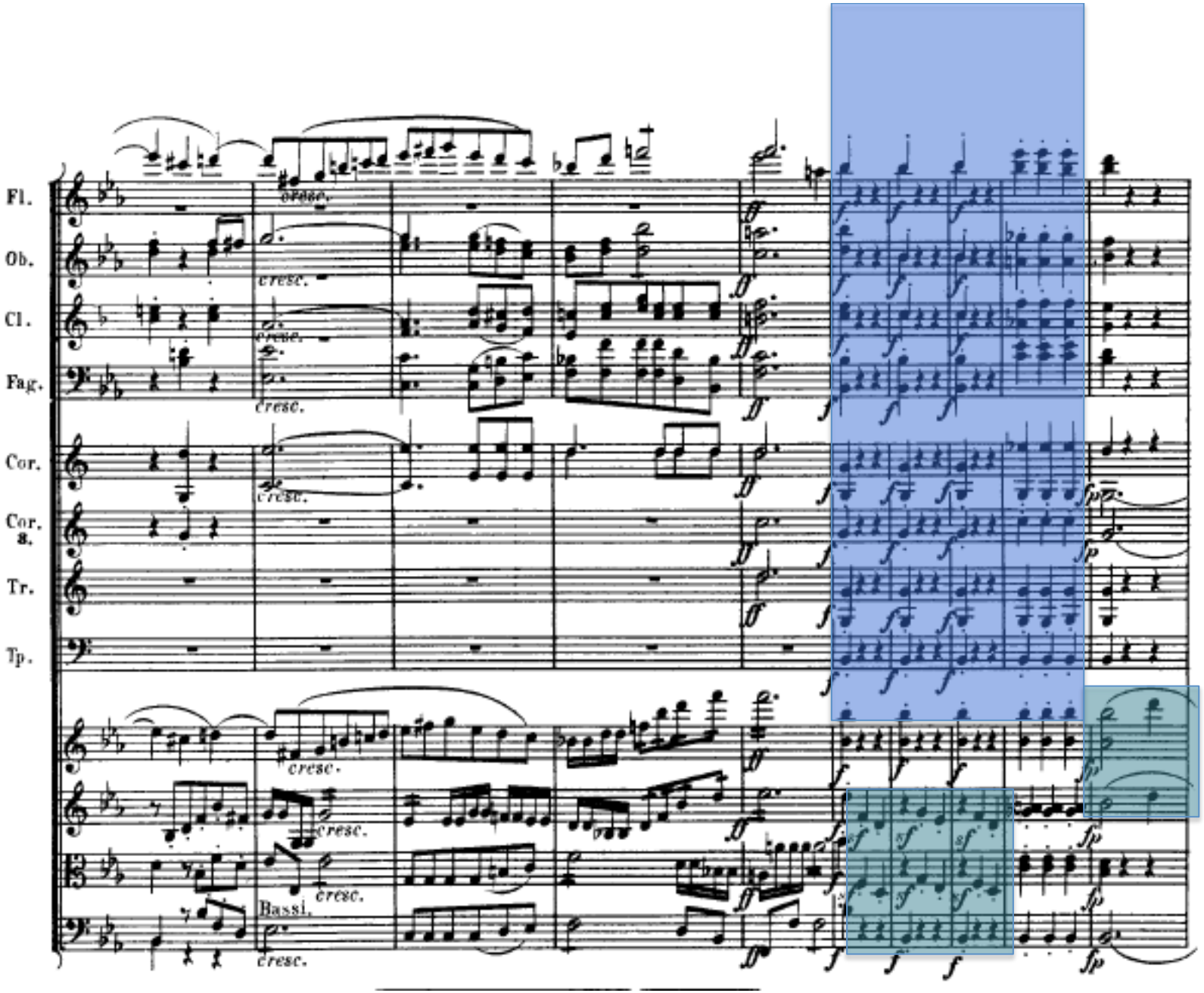


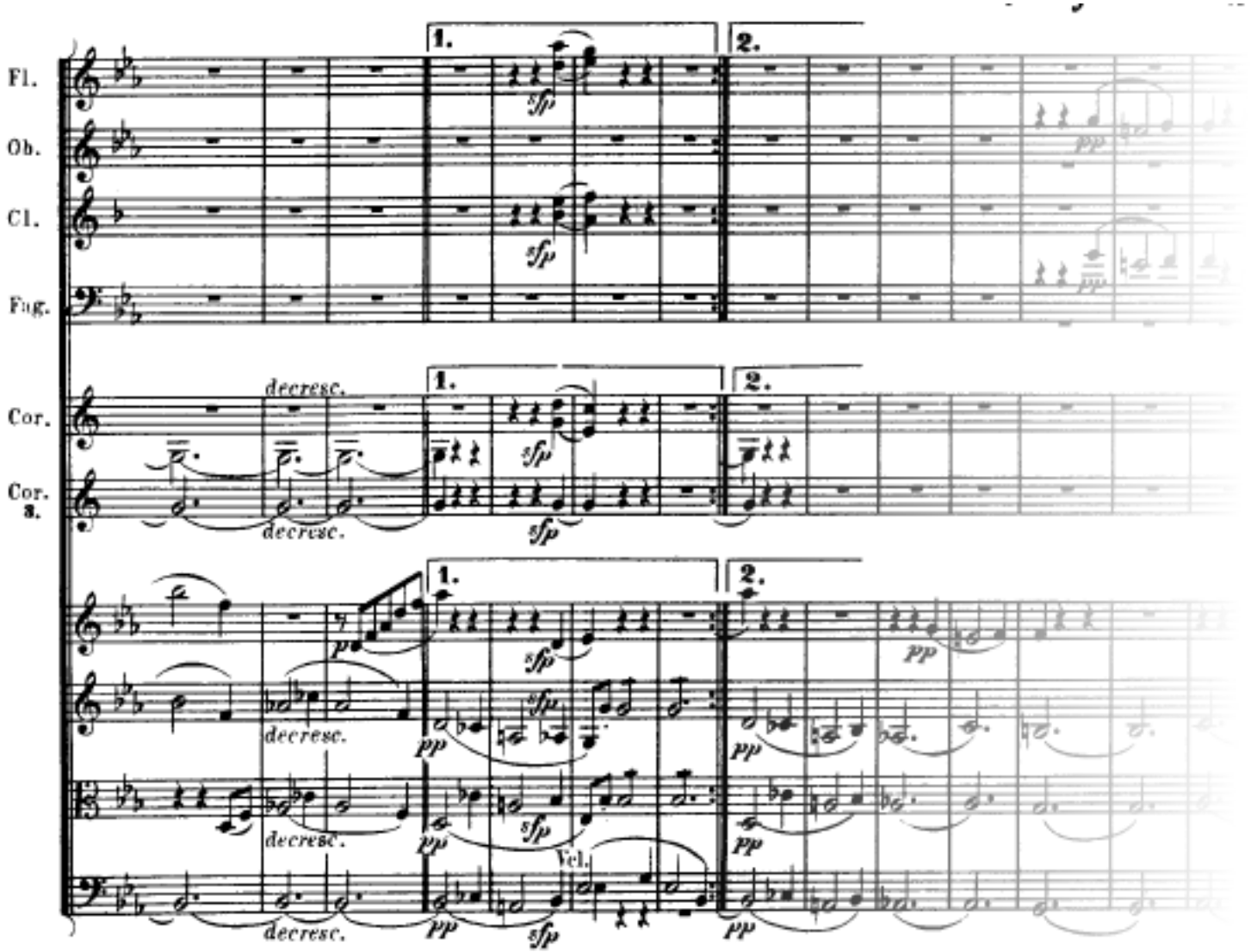

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Cor. 3
Tr.
Tp.

hemiolisch-
synkopischer
Rhythmus

kurzer
Verlust von
Taktorien-
tierung




Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Cor. 8.
Tr.
Tp.
cresc.
Bassi.




etc.

## Durchführung

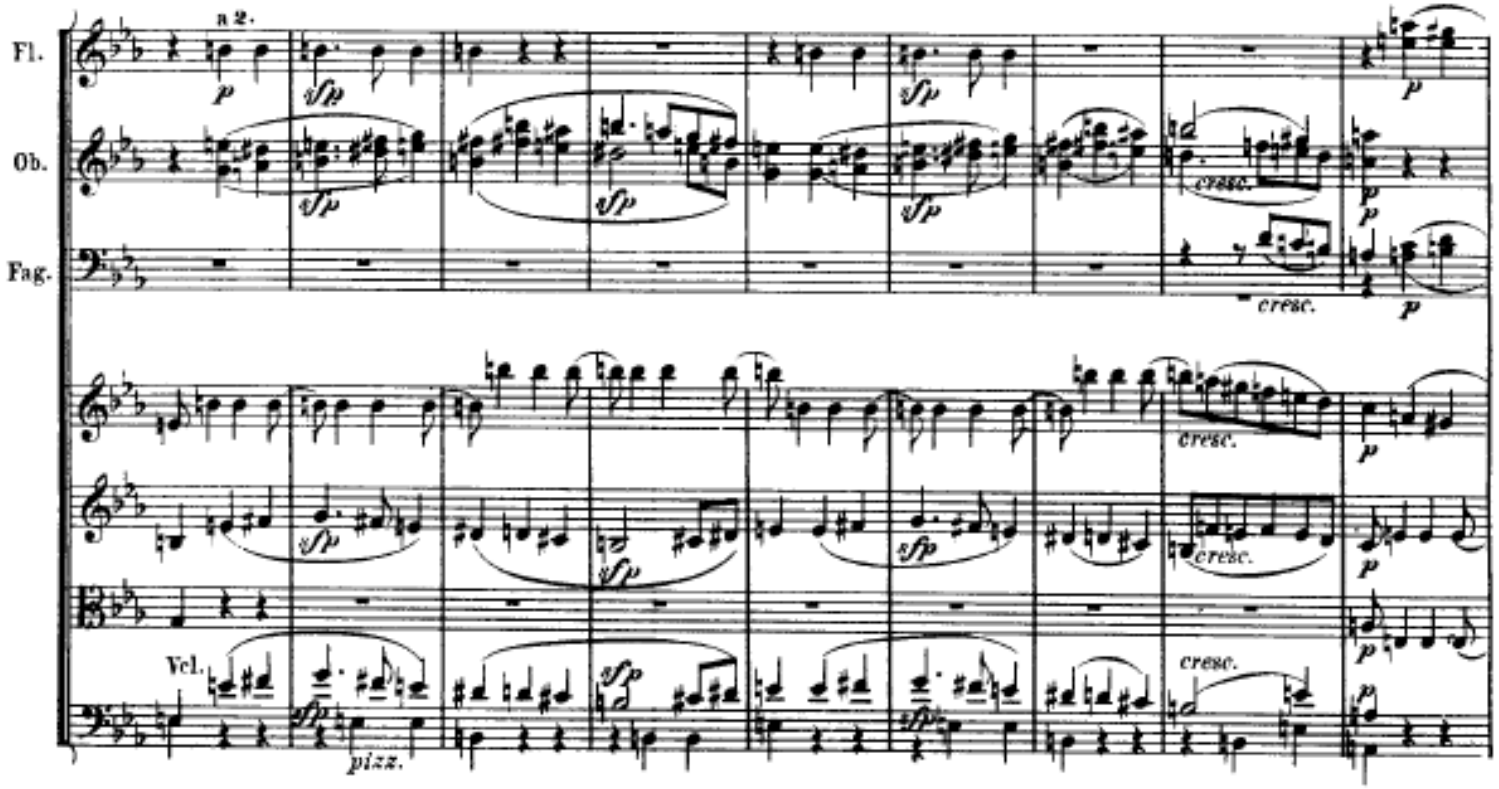
| | | | |
|---|---|---|---|
| | -> | $G^7$ | p |
| I | zweiter Gedanke | C | p |
| | Thema | c / cis | cresc. |
| | Thema + zweite Idee | d | ff |
| | Abl. aus Figuration | g | p |
| | Thema + zweite Idee | g | ff |
| | Abl. aus Figuration | c / f / b / As | p cresc. |
| | | | |
| II | zweiter Gedanke | As | p |
| | Fugato aus 2. Ged. | f-c-g-d-a | cresc. |
| | Konfliktrhythmuspartie | a -> e | ff/sf / Kad decr. |
| | **Durchführungsthema** | e / a | p |
| | Thema | C / c -> Es /es | f |
| | **Durchführungsthema** | es / Ges | p |
| | lange Rückleitung (D) mit Thema-Bruchstücken | [Es] | p cresc. ff / p / pp |

Hören

Durchführung **Durchführungsthema**

Idee einer Synthese innerhalb der Rückmodulation von e-Moll über es-Moll nach Es-Dur

Chromatik der Tenor-Mittelstimme als Reflexion auf den chromatischen Gang der Rückleitung und Pointierung des am Beginn exponierten harmonischen Problems

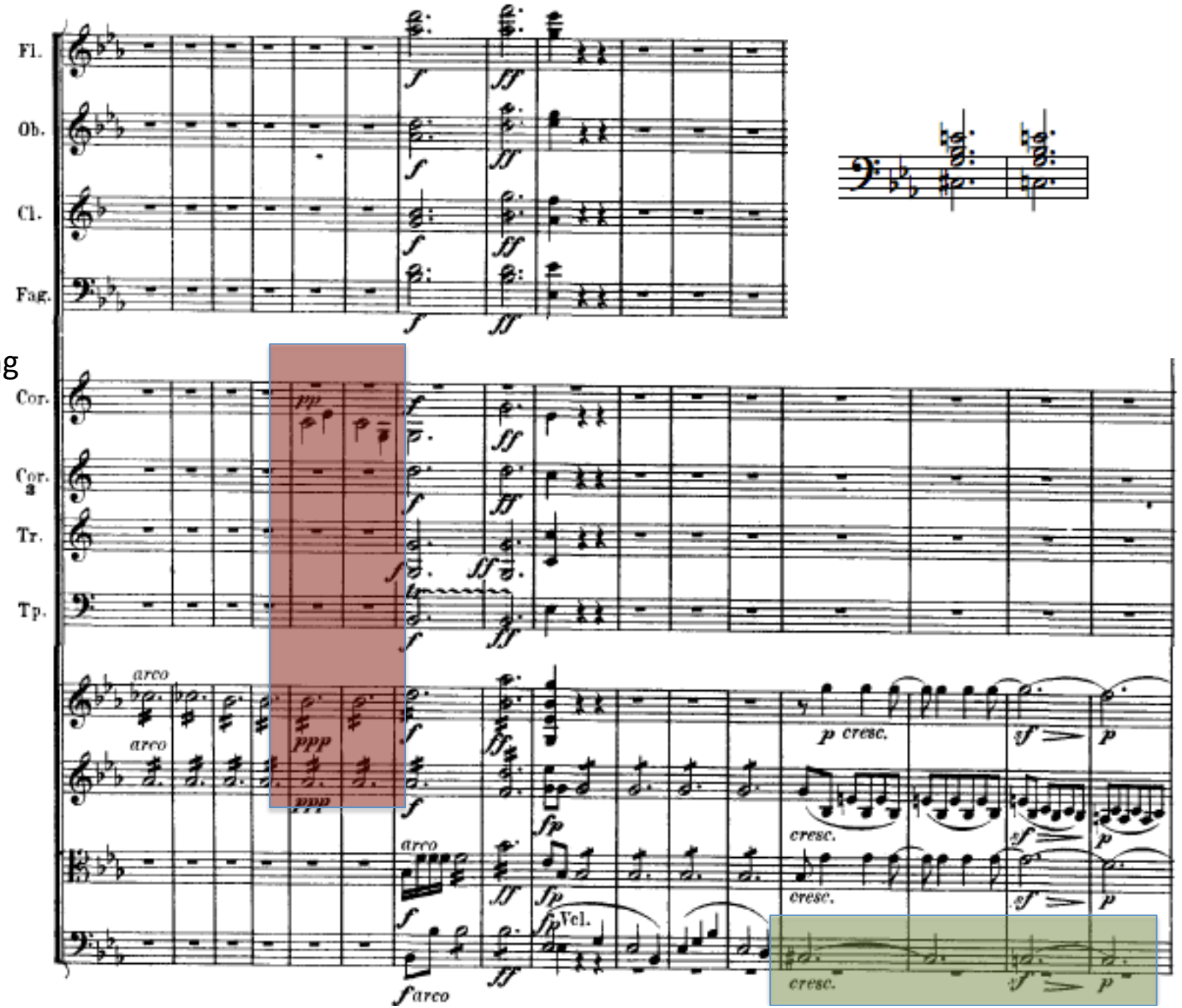


Rück-
leitung
DF -> R

tonale
Überlagerung

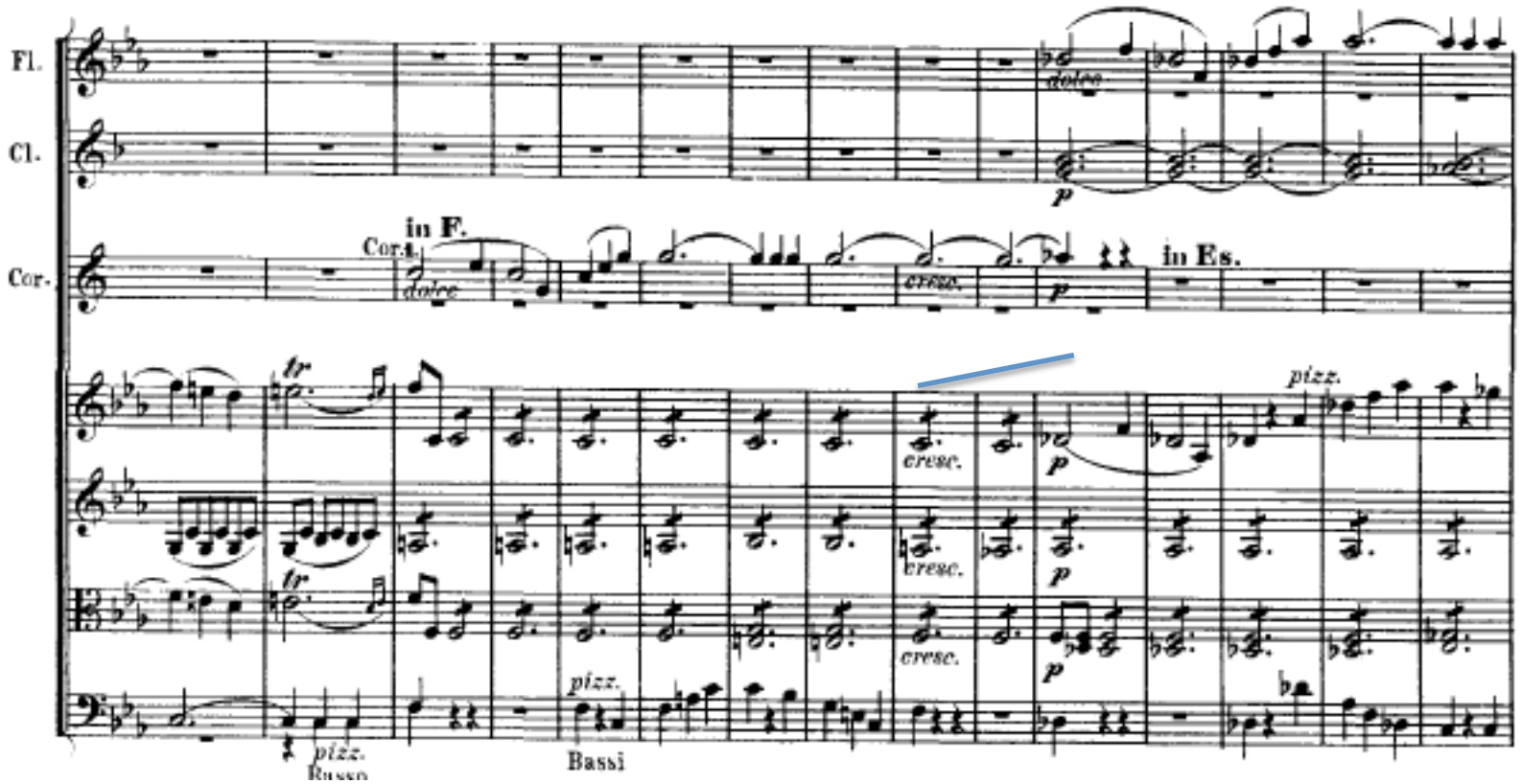
Horn
T
über
D

cis
statt
des

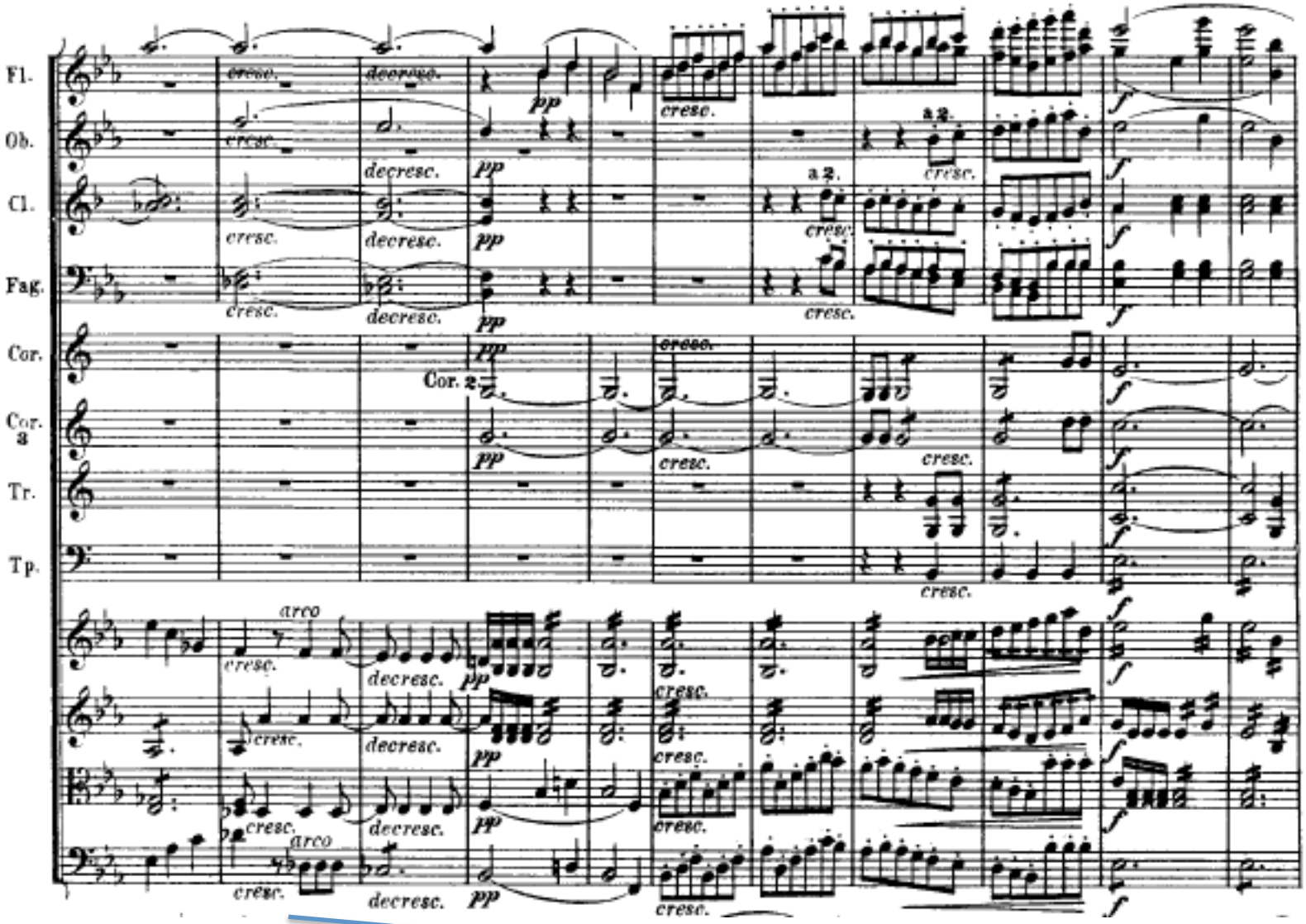


F Des

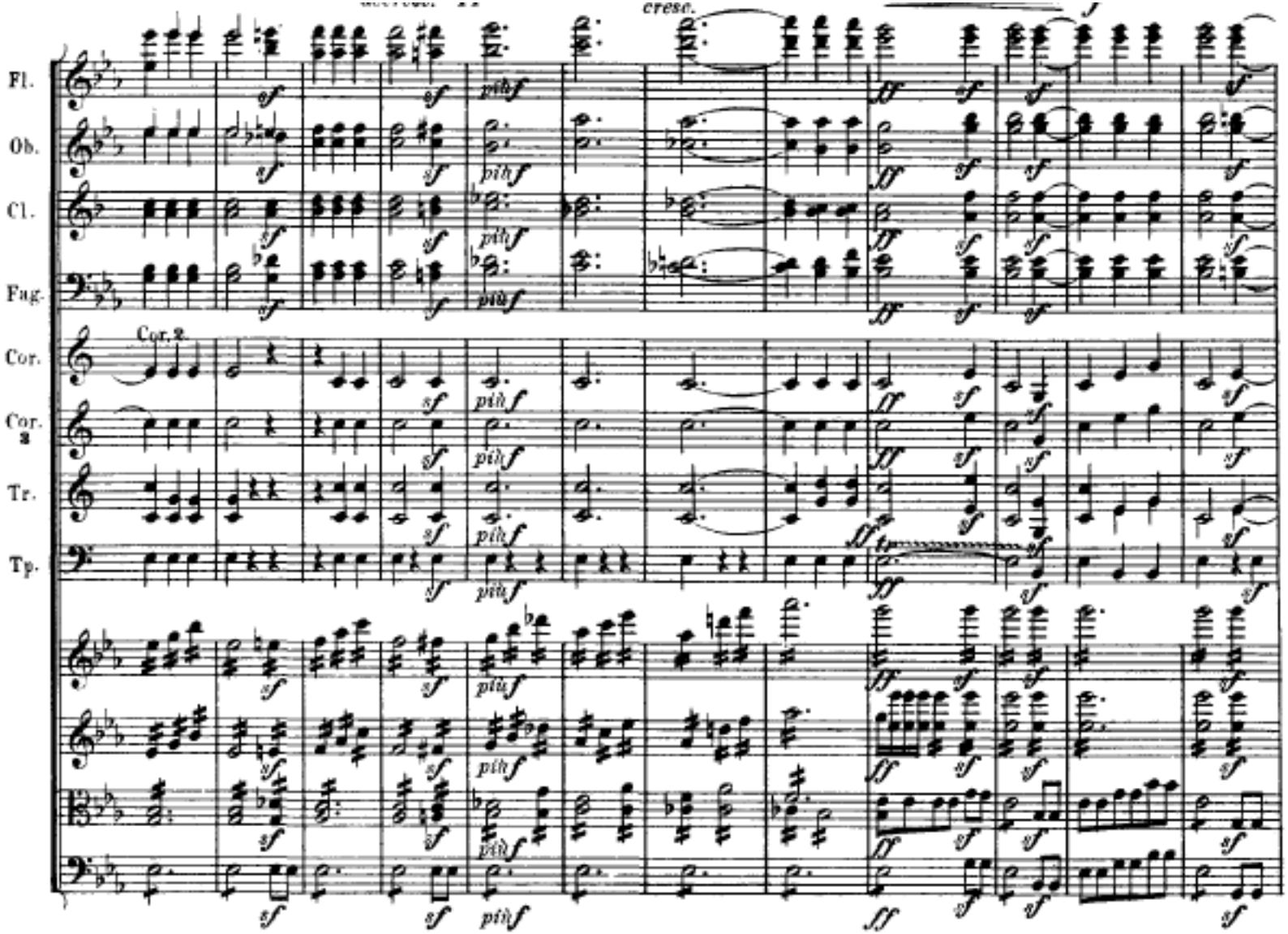
modifizierte Reprise,
geglättetes Thema



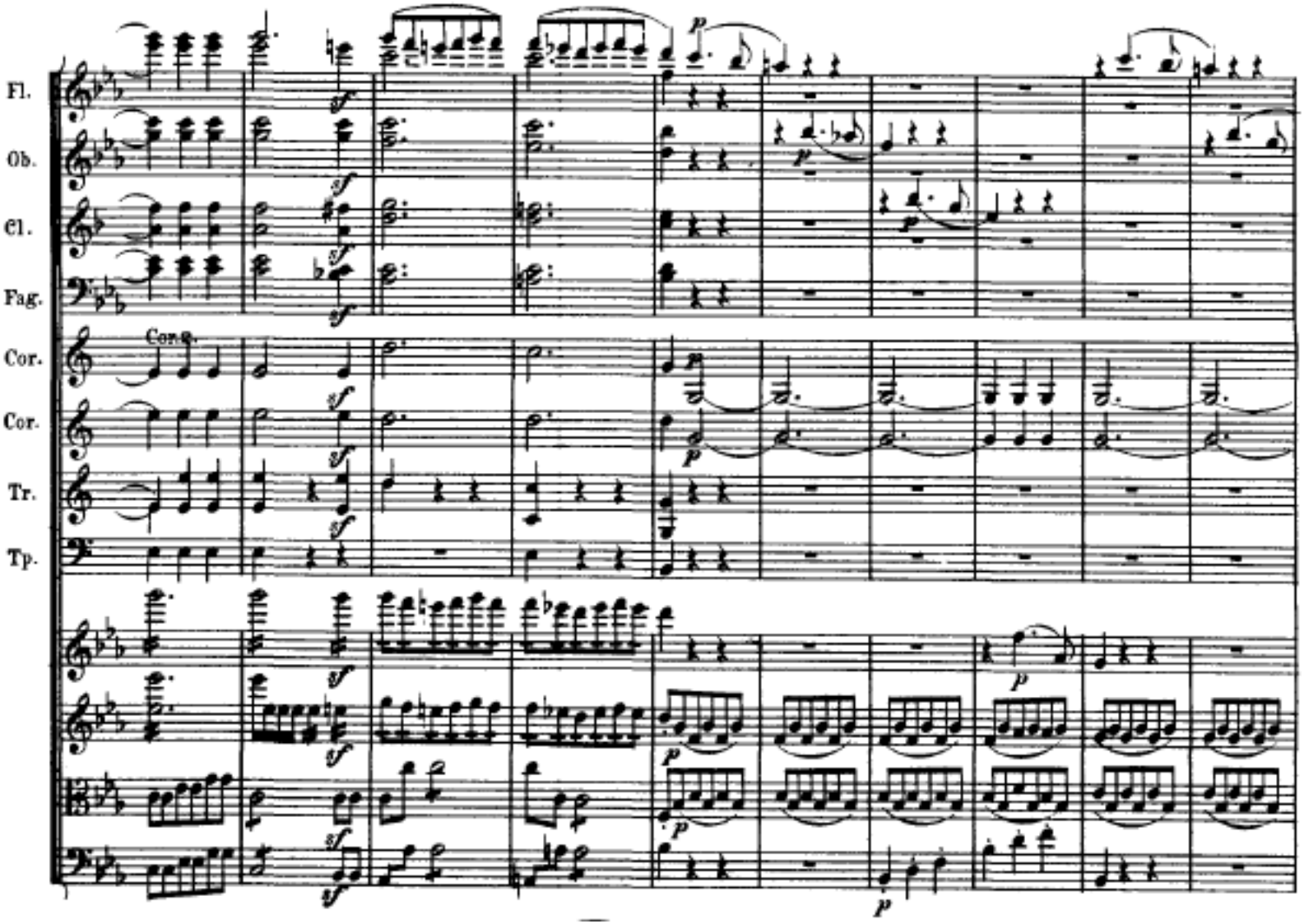
B[7]



Es



etc.



Carl Maria von Weber, Tonkünstlers Leben (Romanfragment, 1809)

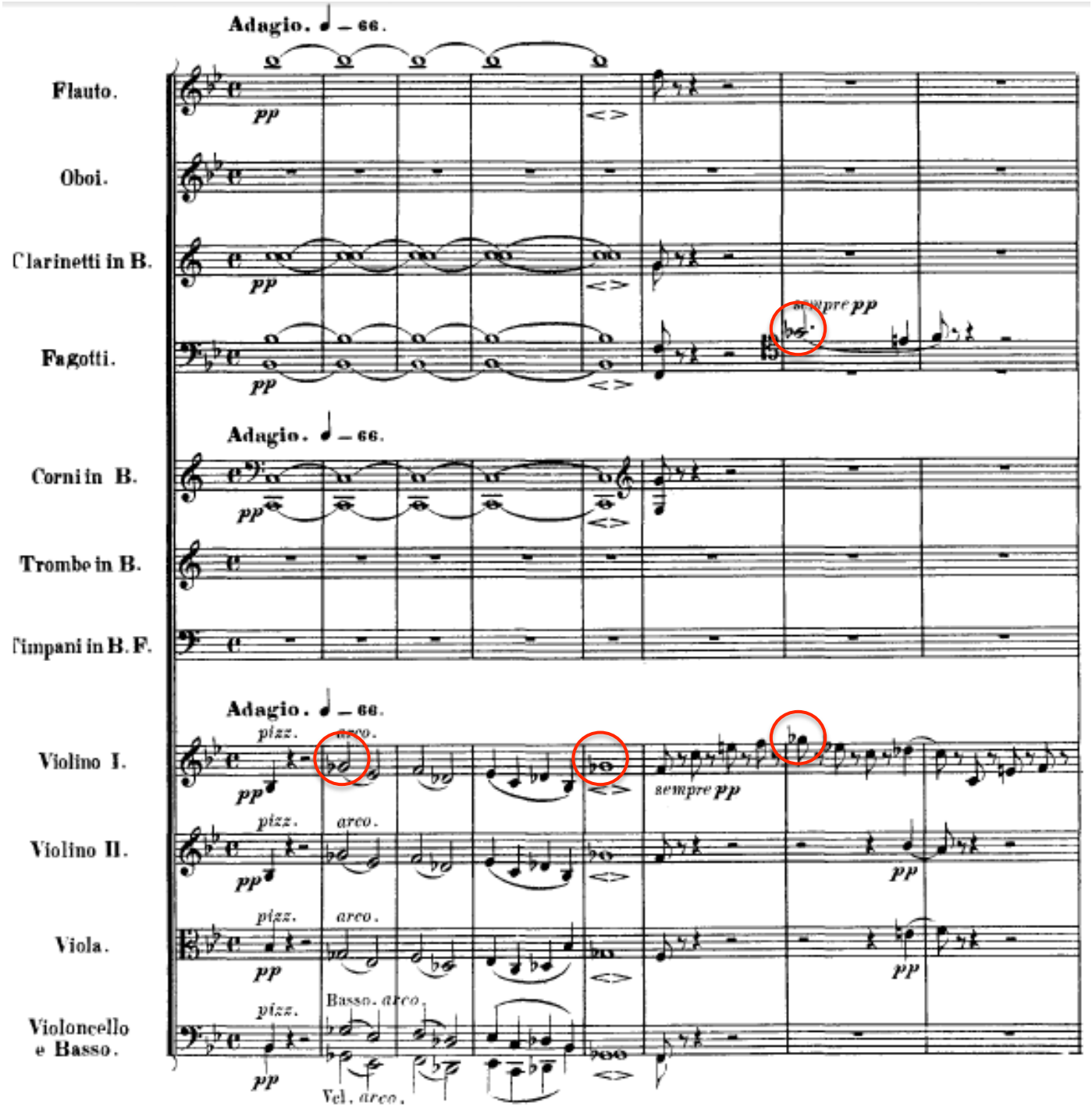
Nein, hört das Rezept der neuesten Sinfonie, das ich soeben von Wien erhalte, und urteilt darnach: Erstens, ein langsames Tempo, voll kurzer abgerissener Ideen, wo ja keine mit der andern Zusammenhang haben darf, alle Viertelstunden drei oder vier Noten! - das spannt! dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, alles mit der gehörigen Portion Generalpausen und Halte geschmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung schon auf das Allegro Verzicht getan, ein wütendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt sein muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen übrig bleibt; Übergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen; man braucht sich aber deswegen gar nicht zu genieren, man braucht z.B. wie *Paer* in der Leonore nur einen Lauf durch die halben Töne zu machen und auf dem Tone, in den man gern will, stehenzubleiben, so ist die Modulation fertig. Überhaupt vermeide man alles Geregelte, denn die Regel fesselt nur das Genie.

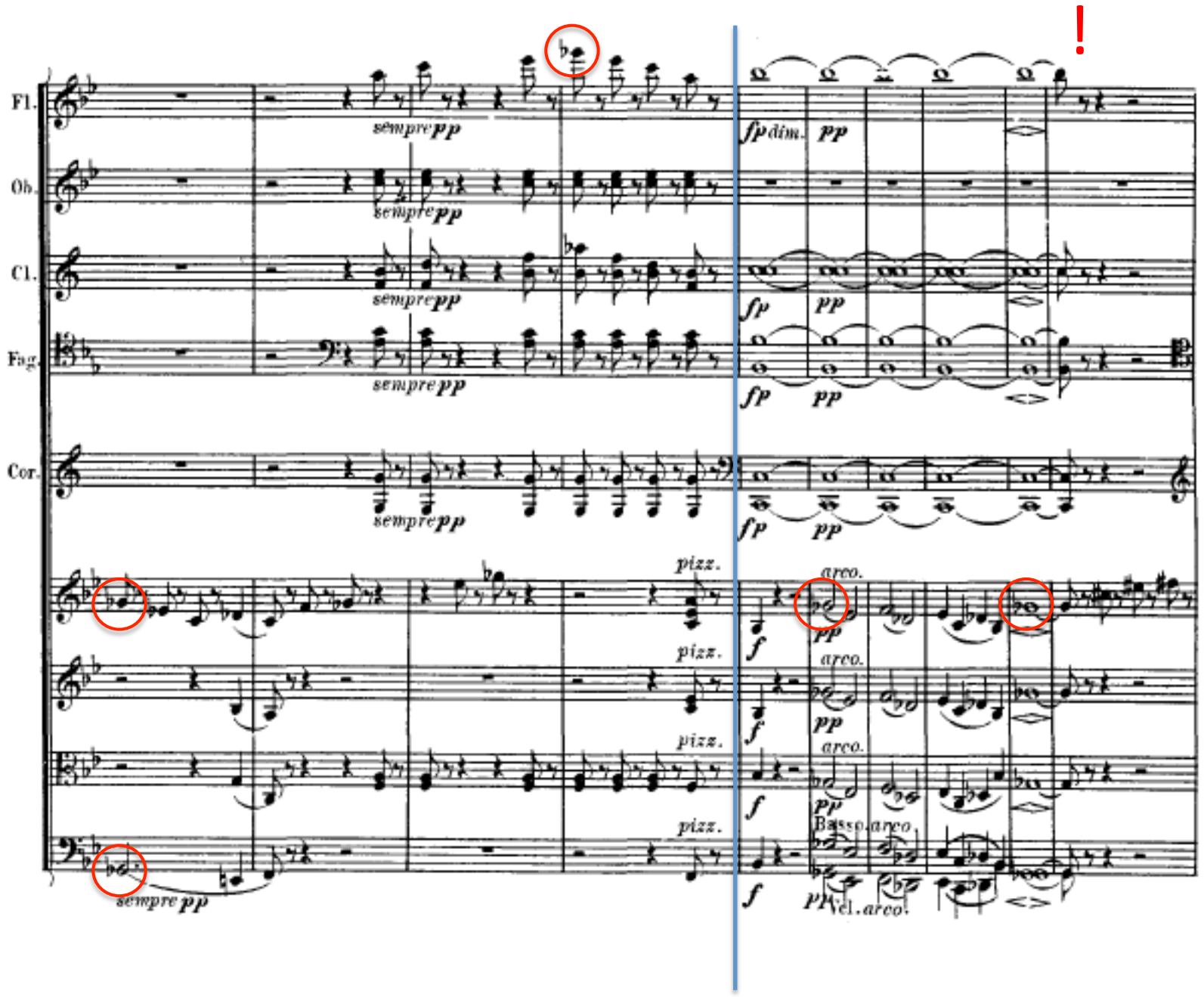
4. B op. 60 (1806), I

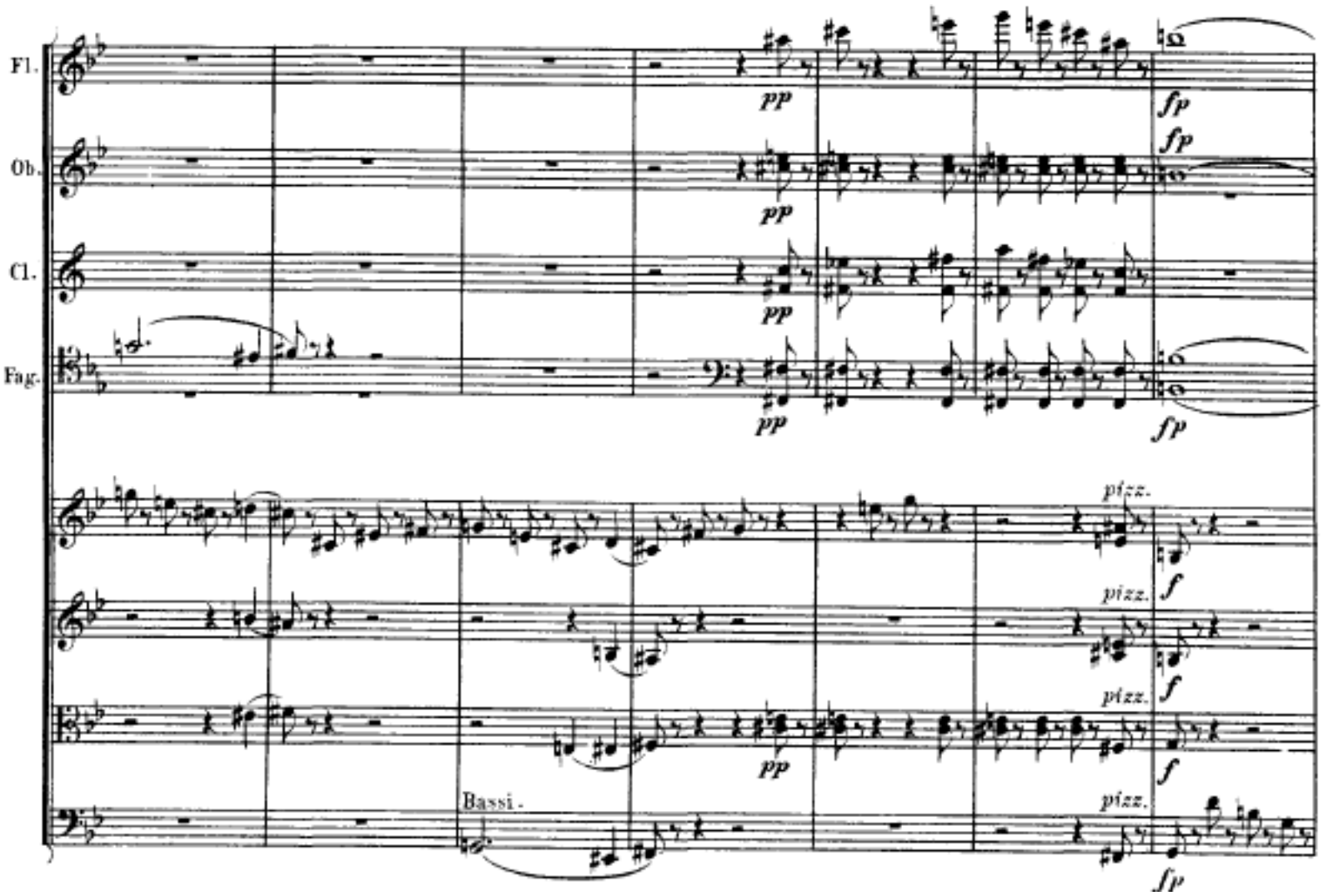
Hintergrund
(Pedal)

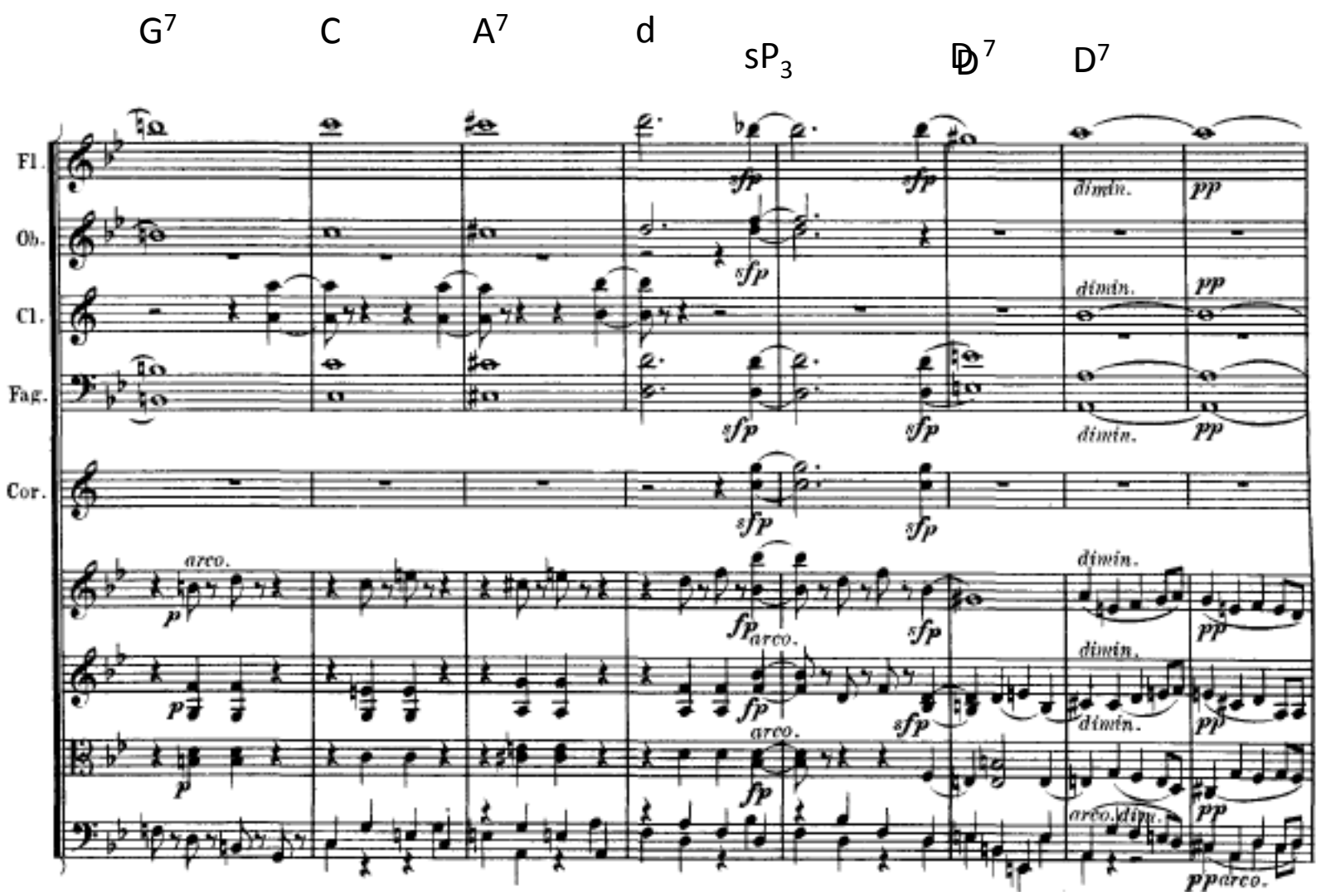
und

Vordergrund
(Melodie, die fast nur Struktur ist)

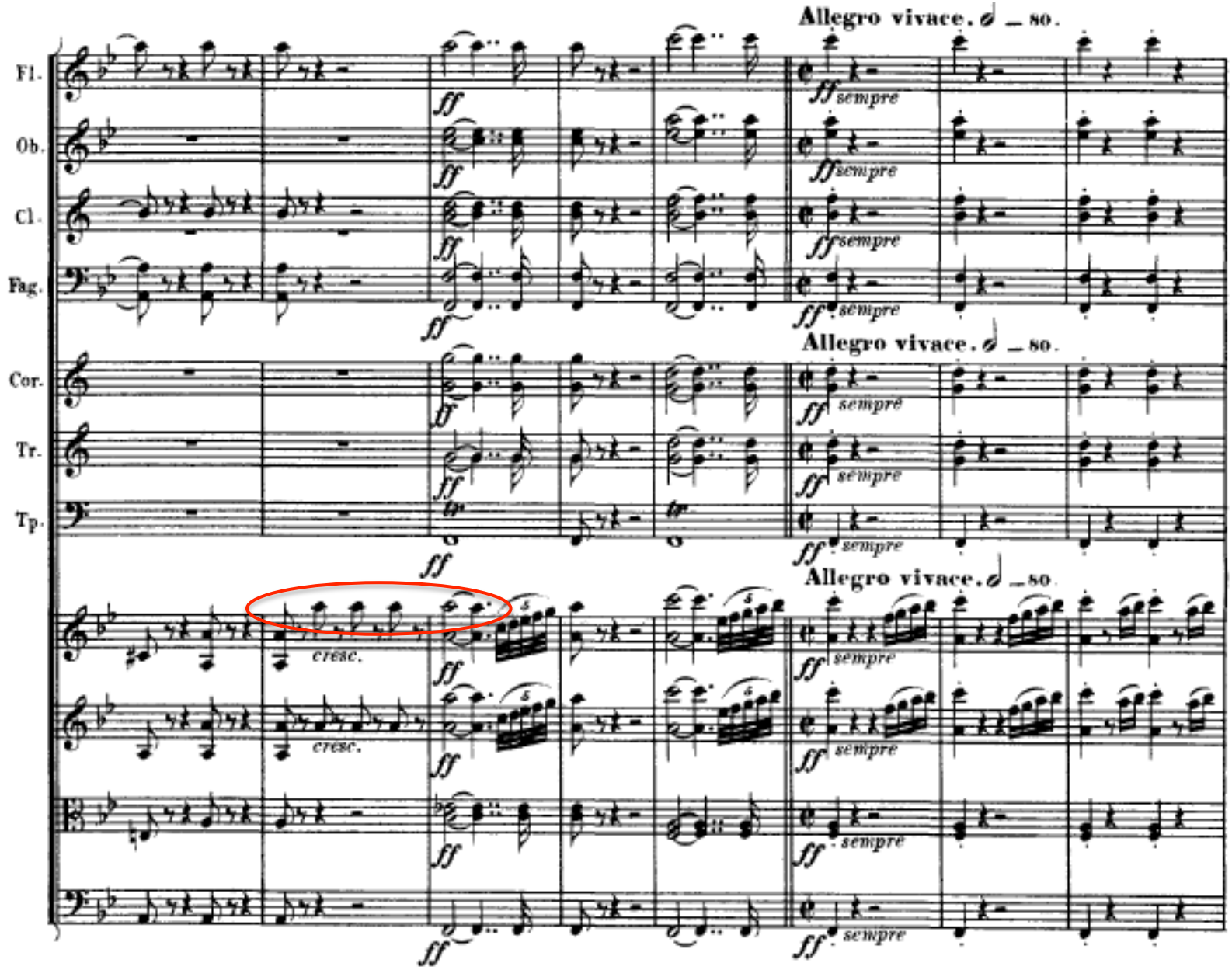



Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
sempre pp
fp dim.
pp
fp
pizz.
arco.
f
Basso arco
Vel. arco
!

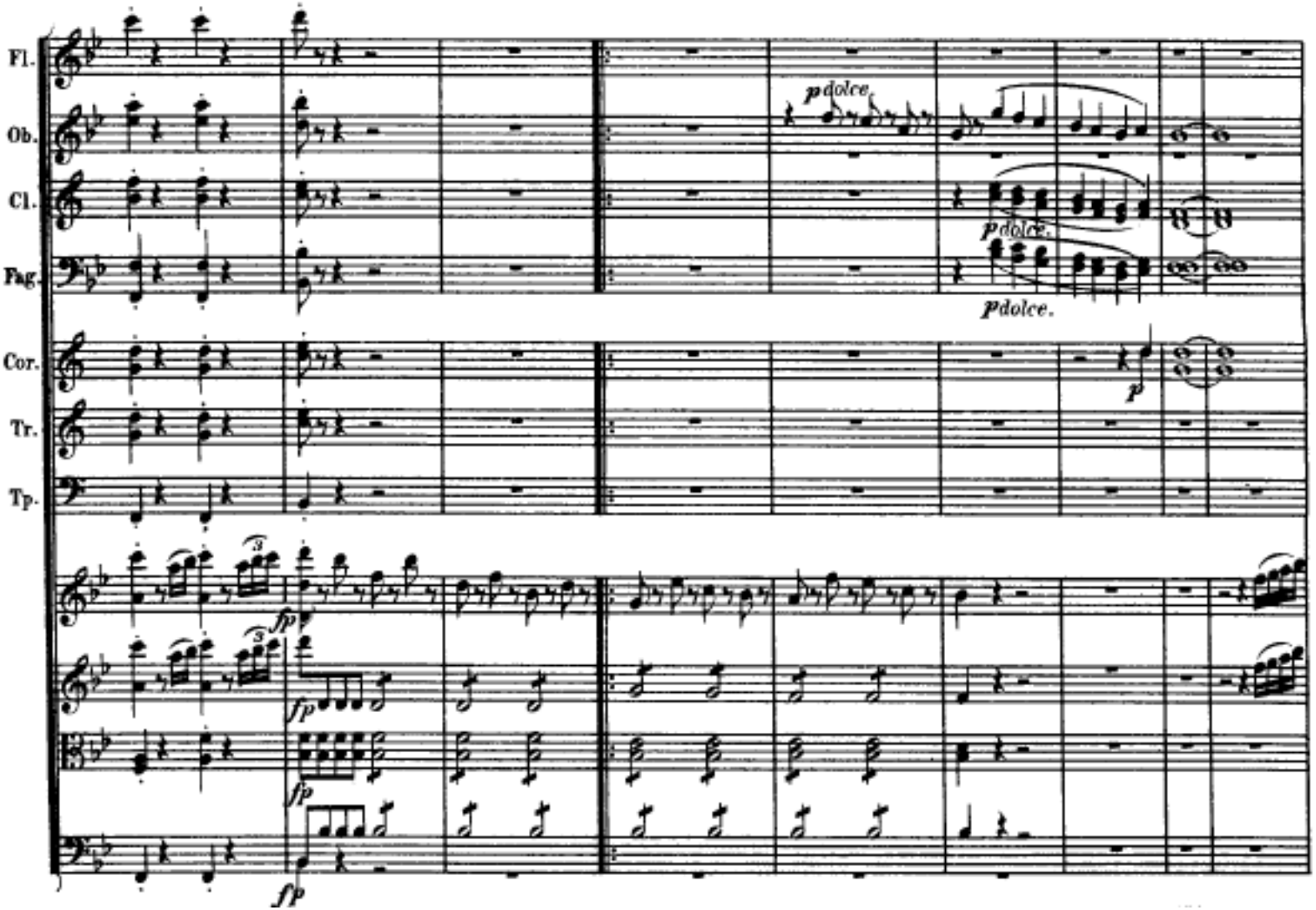

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
pp
fp
pizz.
f
Bassi.


G7
C
A7
d
sP3
D7
D7
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
sfp
dimin.
pp
arco.
p
fp
arco. dim.
pp arco.

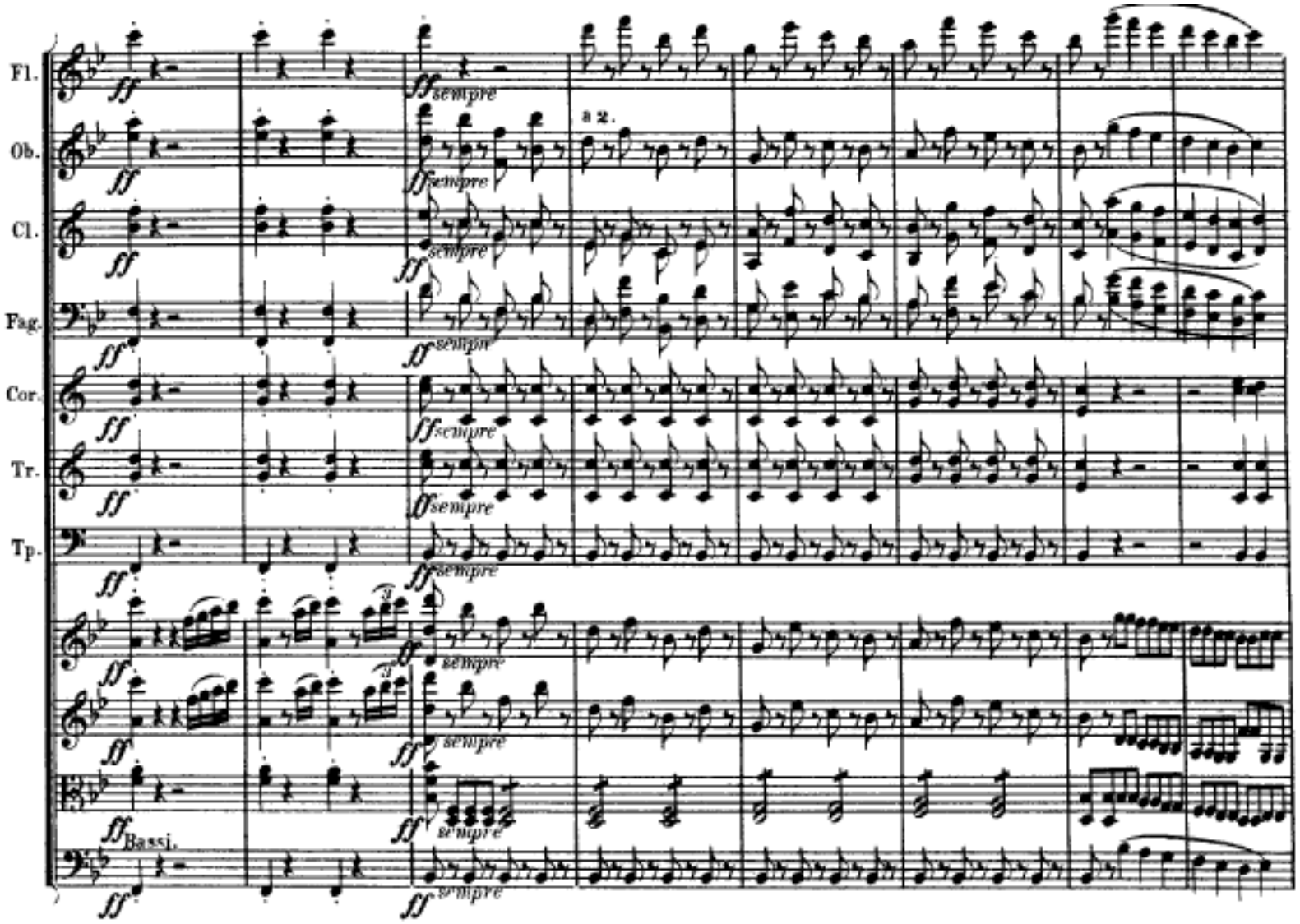
F7



Thema als Übergang ins Thema

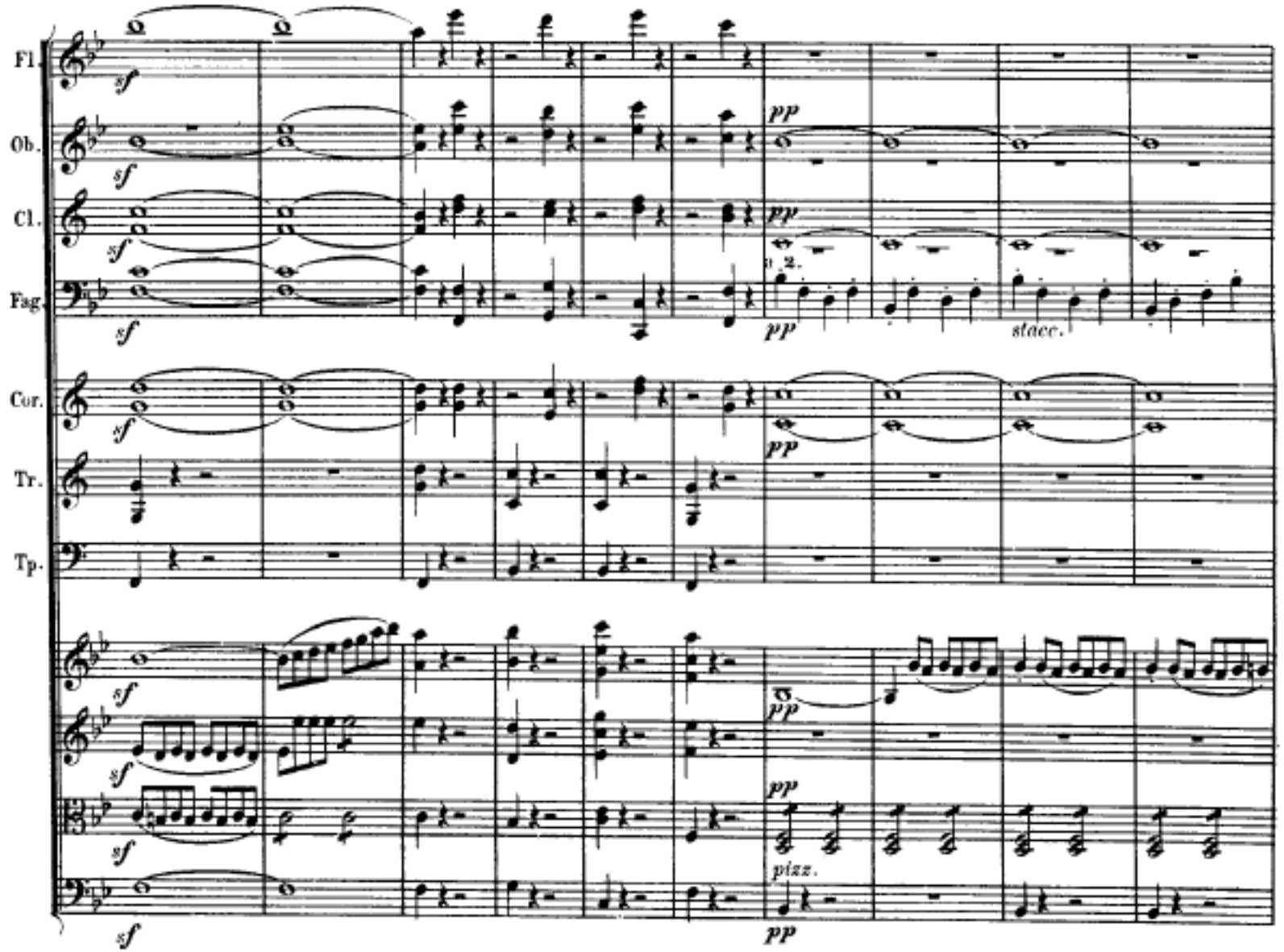


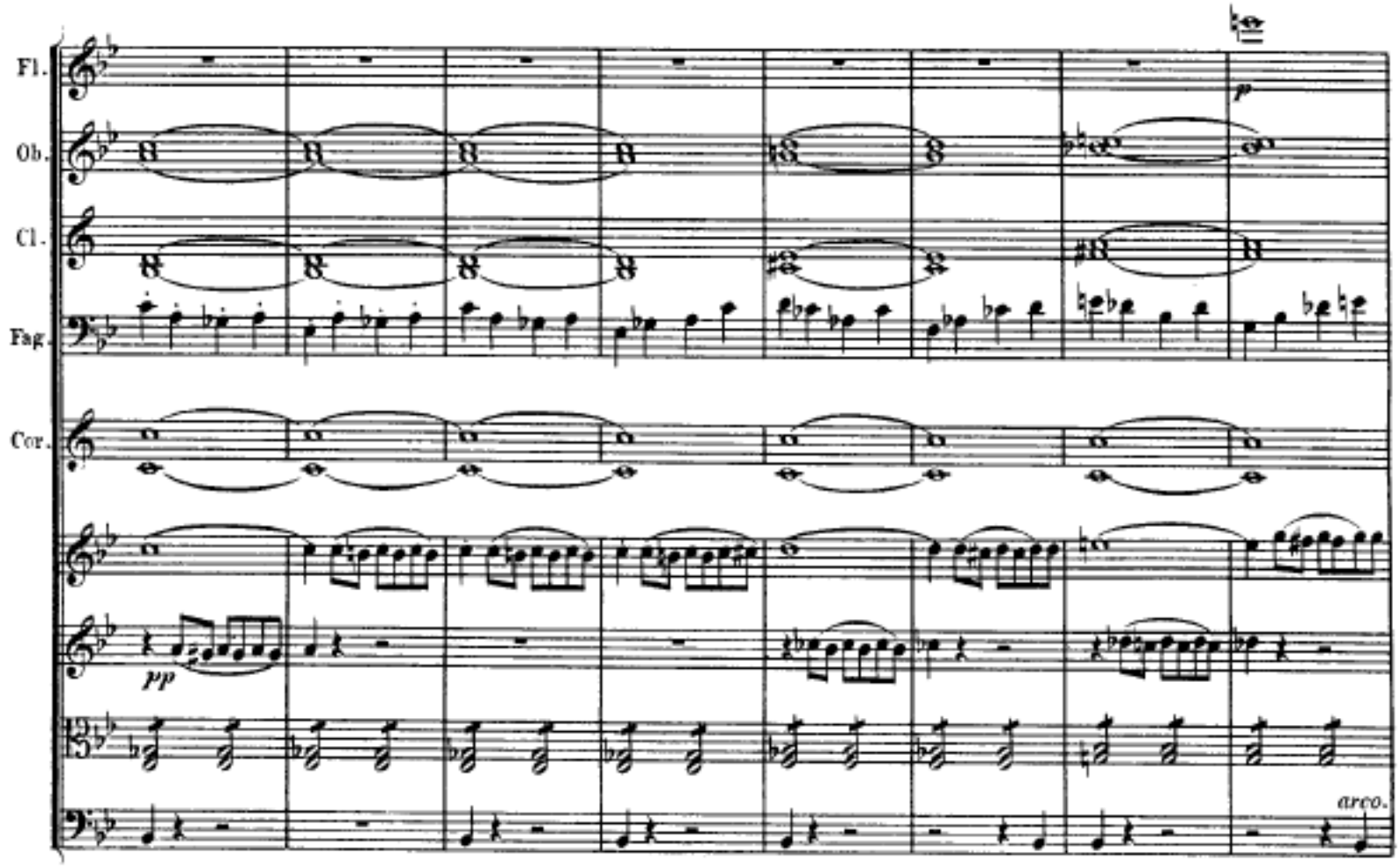
zweiter Themenbeginn



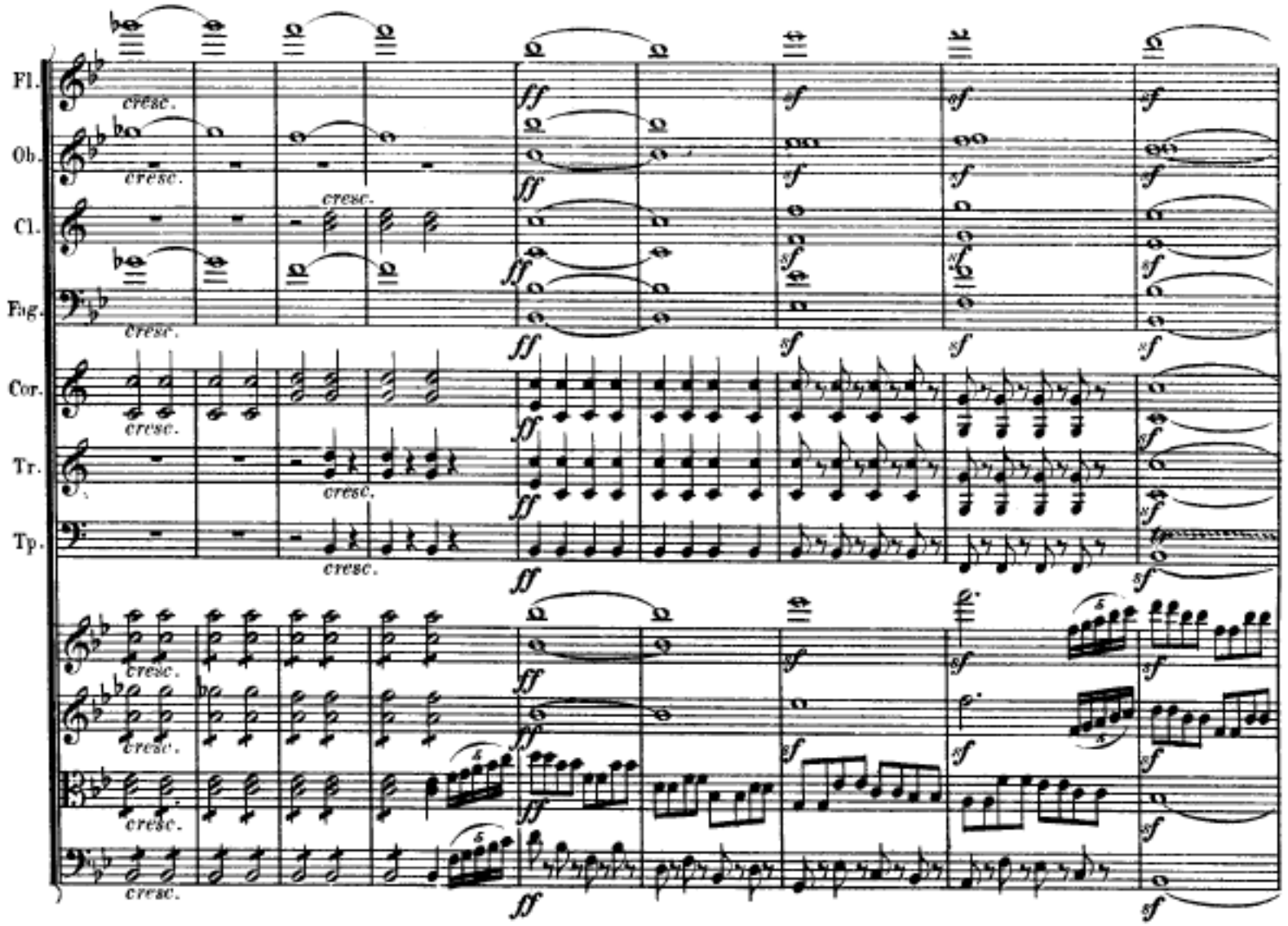
Kadenz

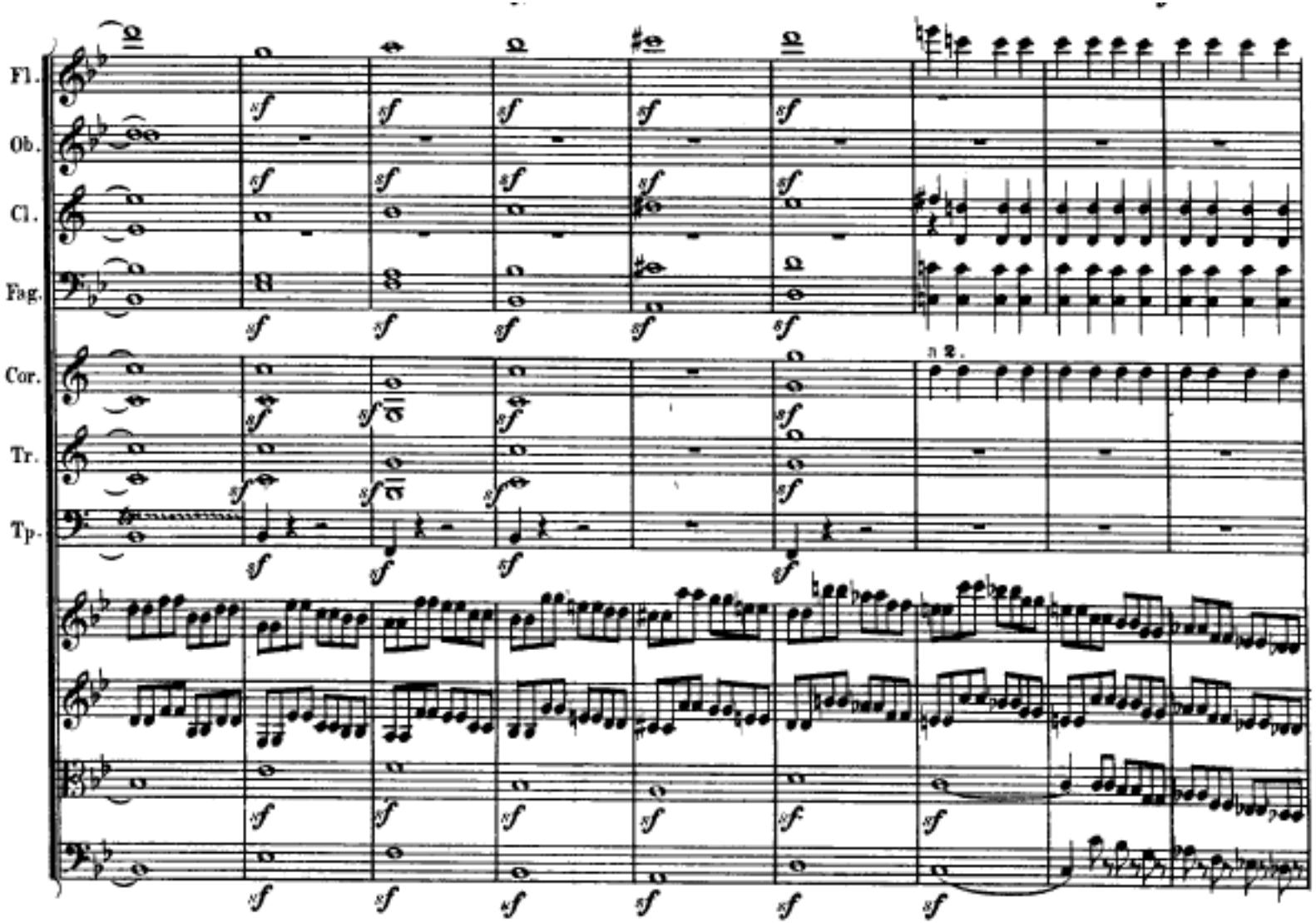
Überleitungsartige Idee, Klimax



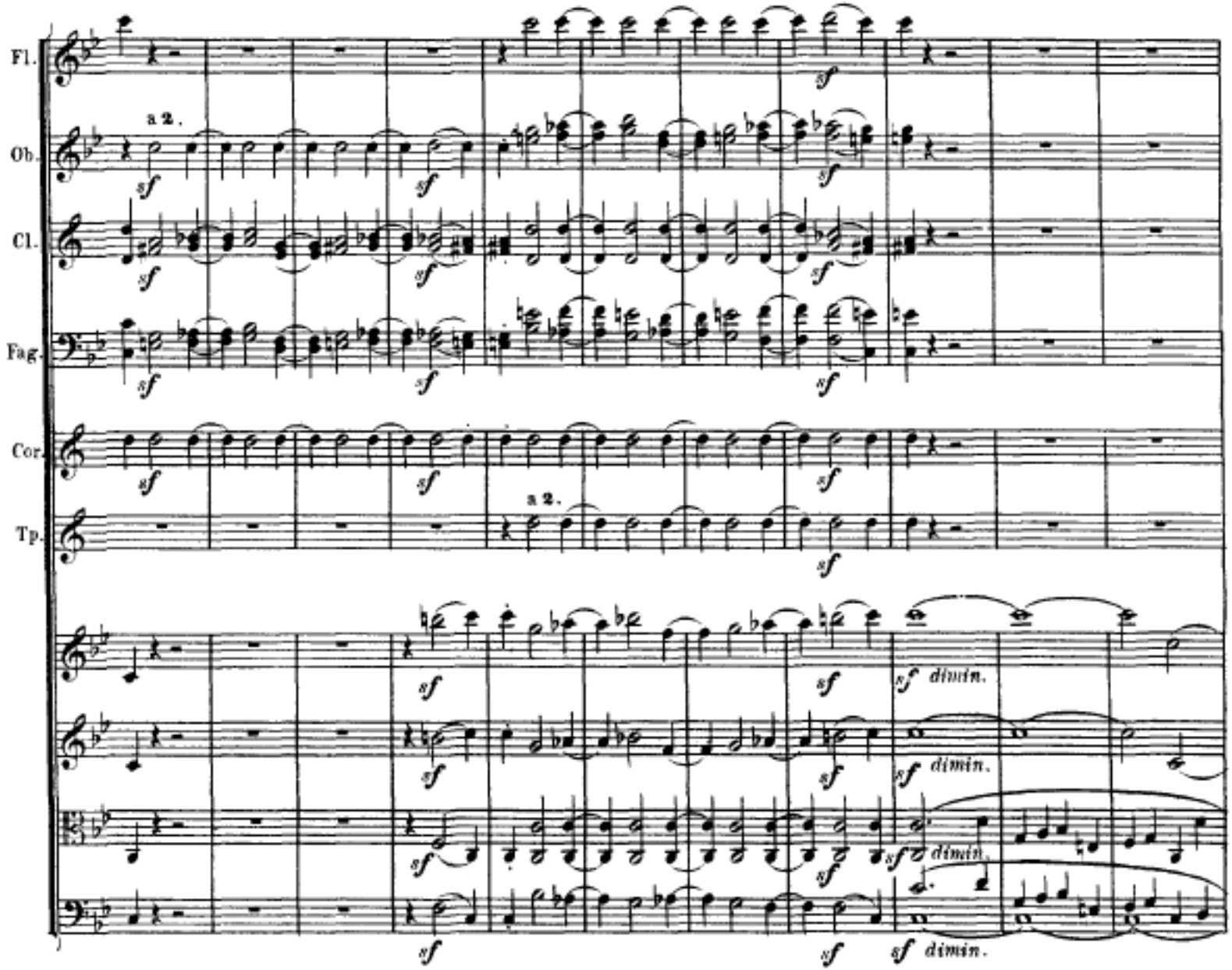

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
p
pp
arco.

Thema, simplifiziert



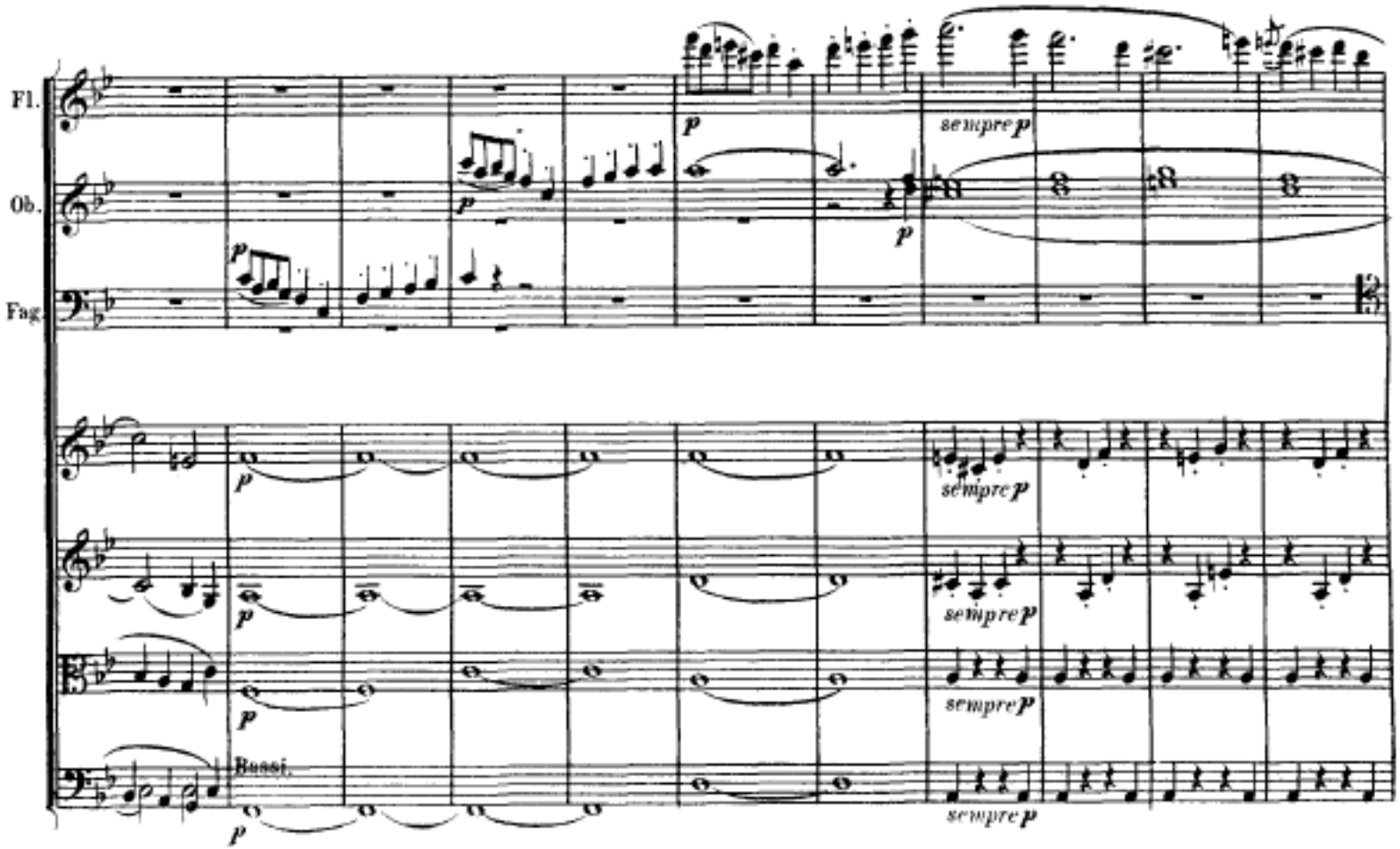

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
a 2.

Synkopengedanke (für Station -> D)

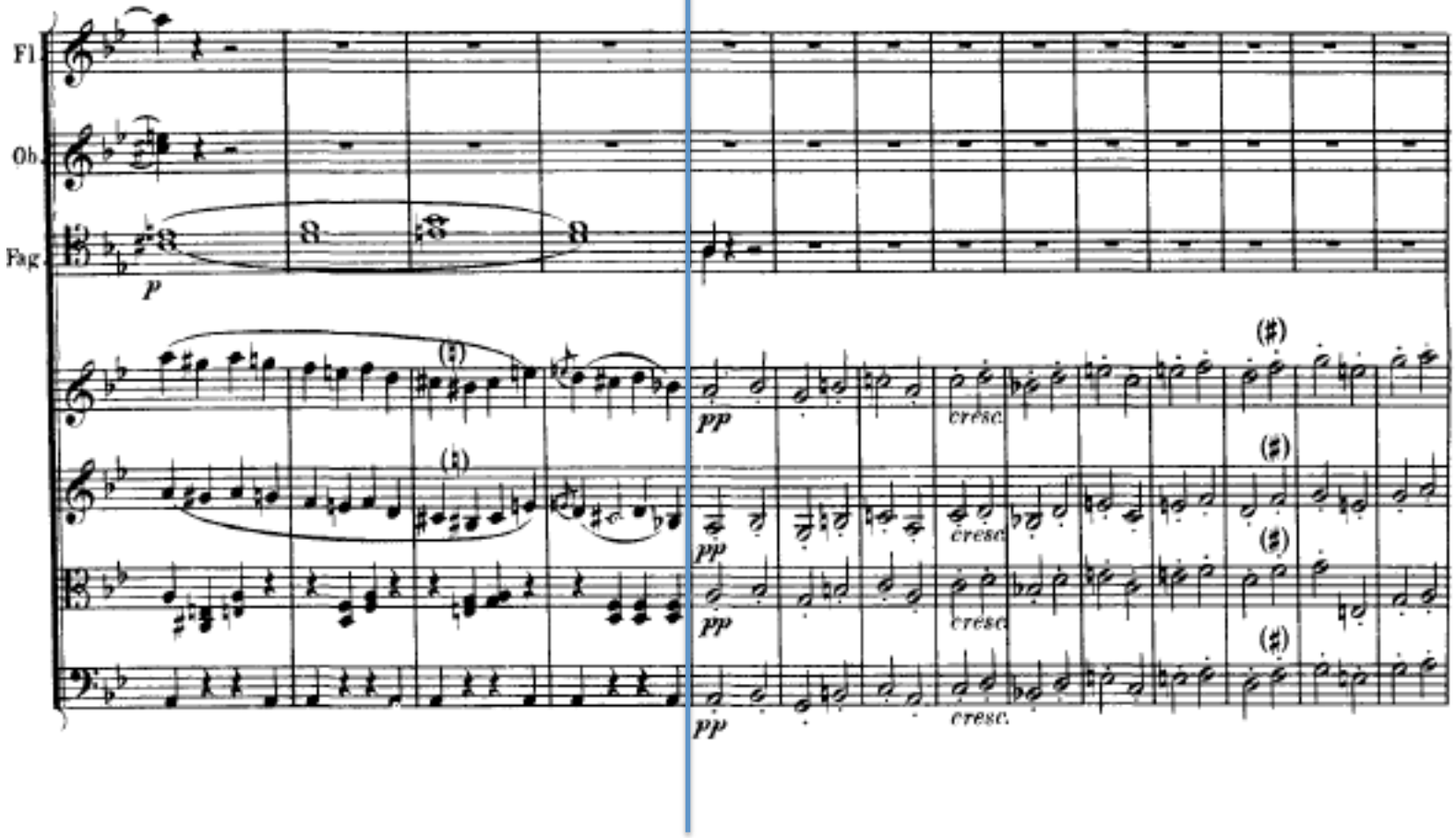


Zweiter thematischer Gedanke
direkter Rekurs auf Beginn (Terzenketten)

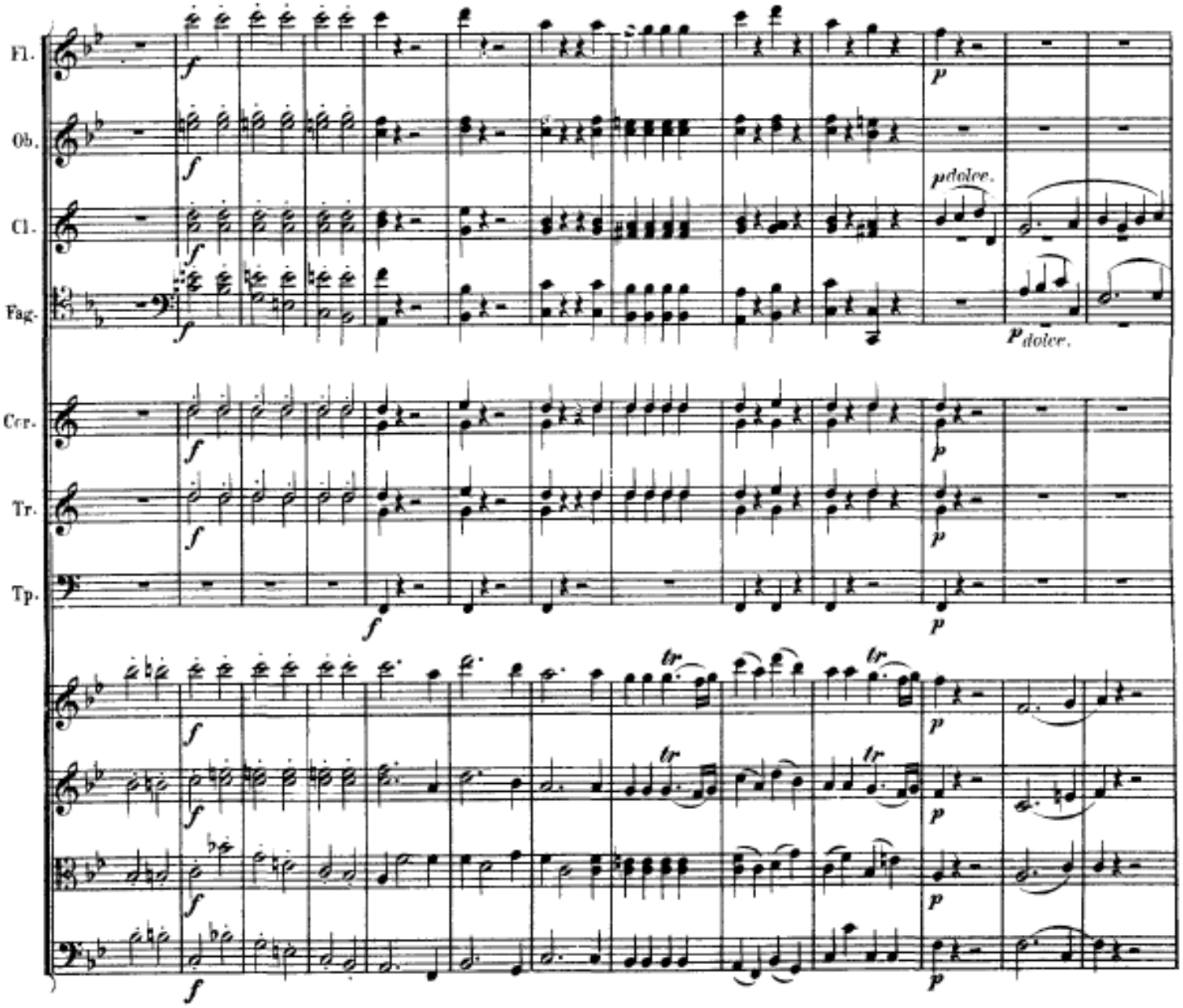
Rekurs auf d-Moll

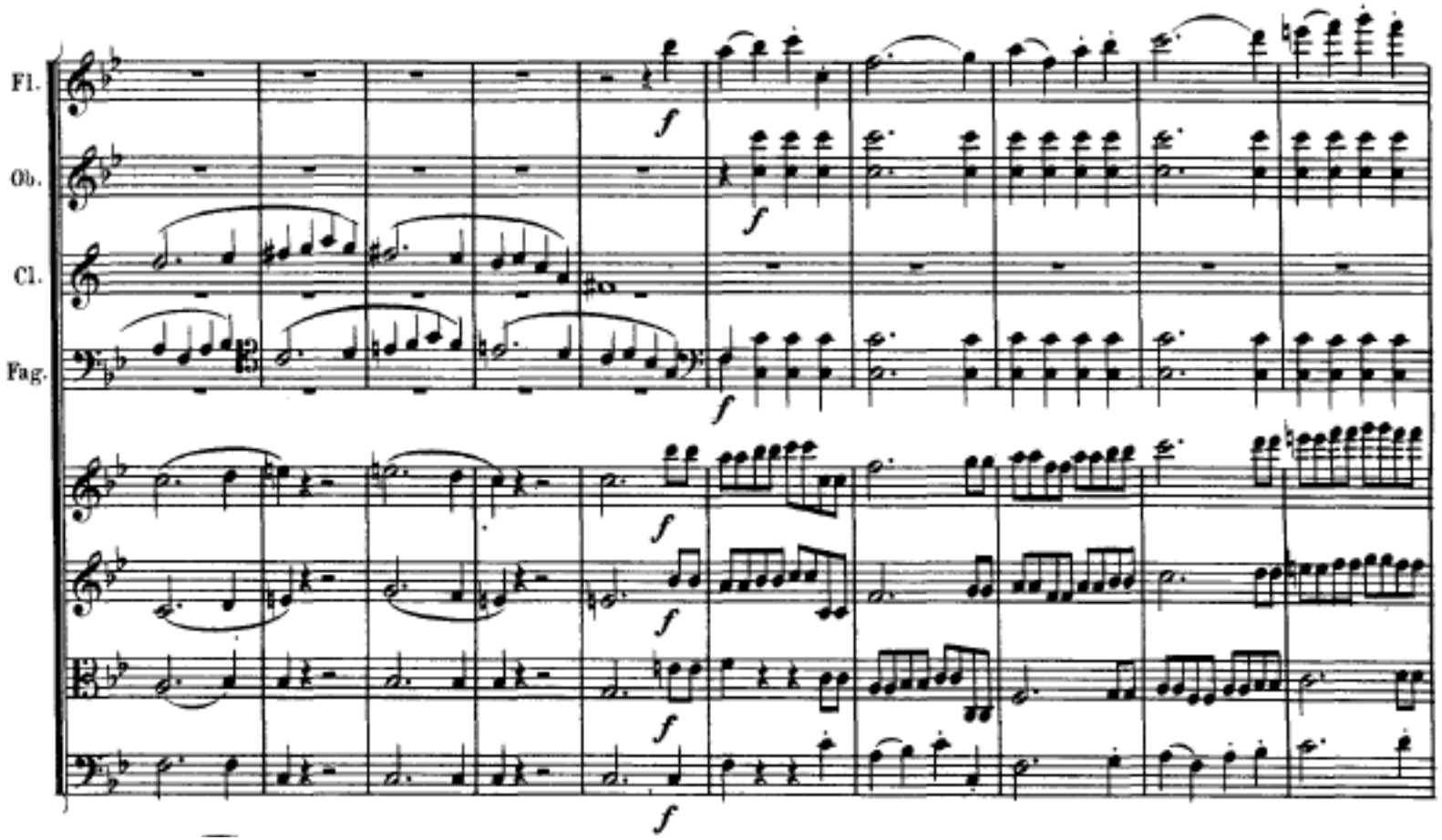


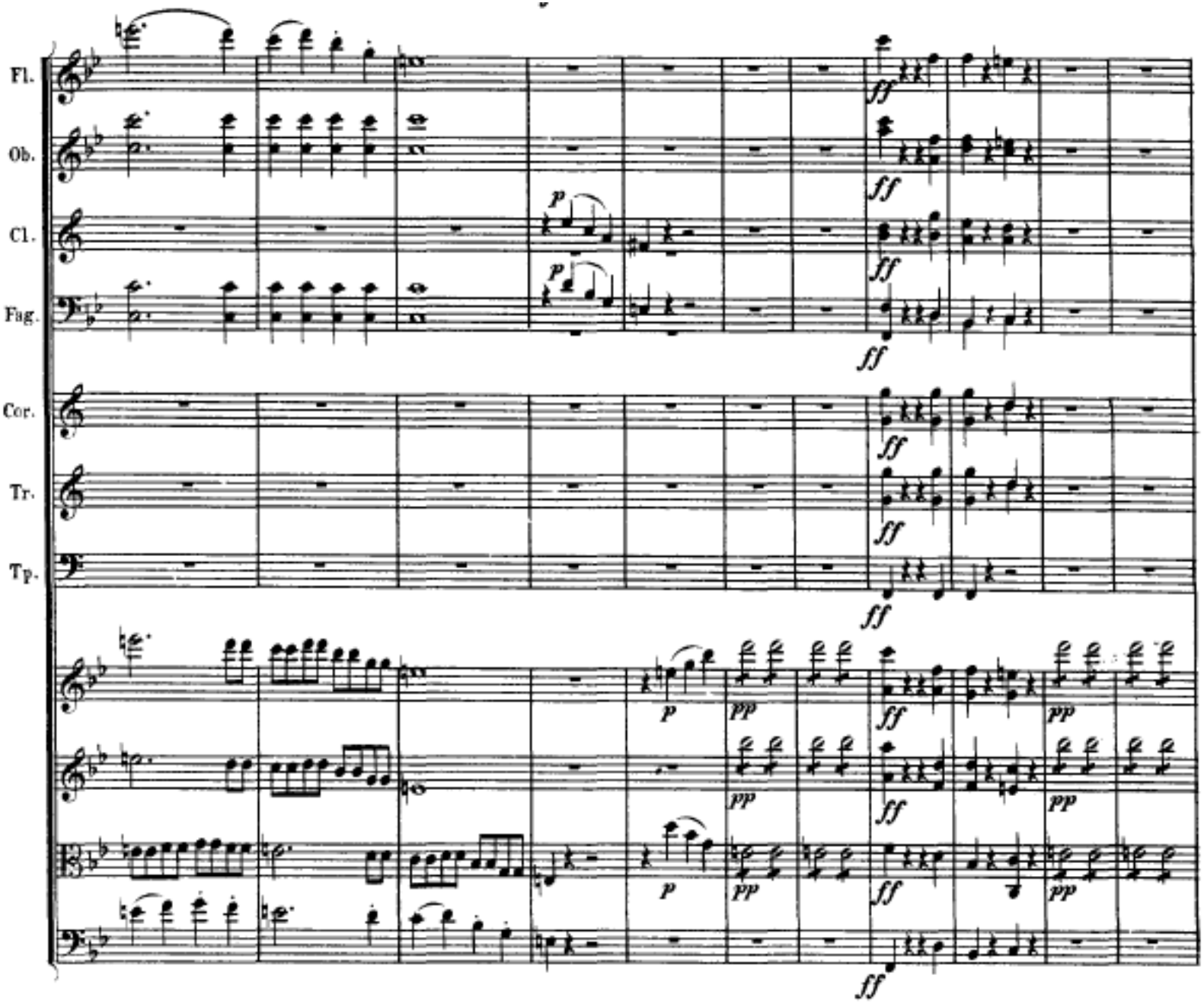
Digression:
Satztyp, Bewegung, Metrik

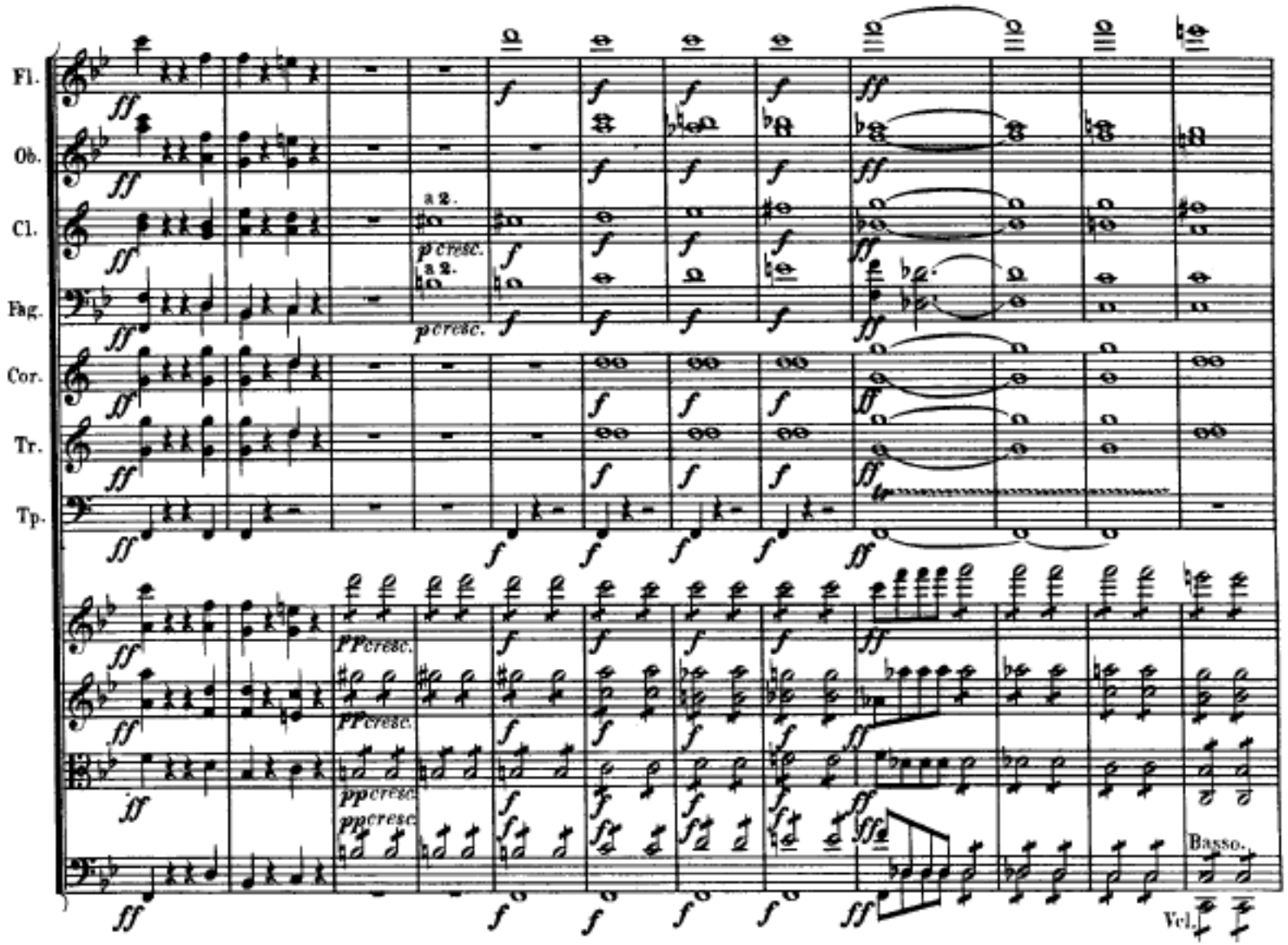


dritter thematischer
Gedanke (kanonisch)

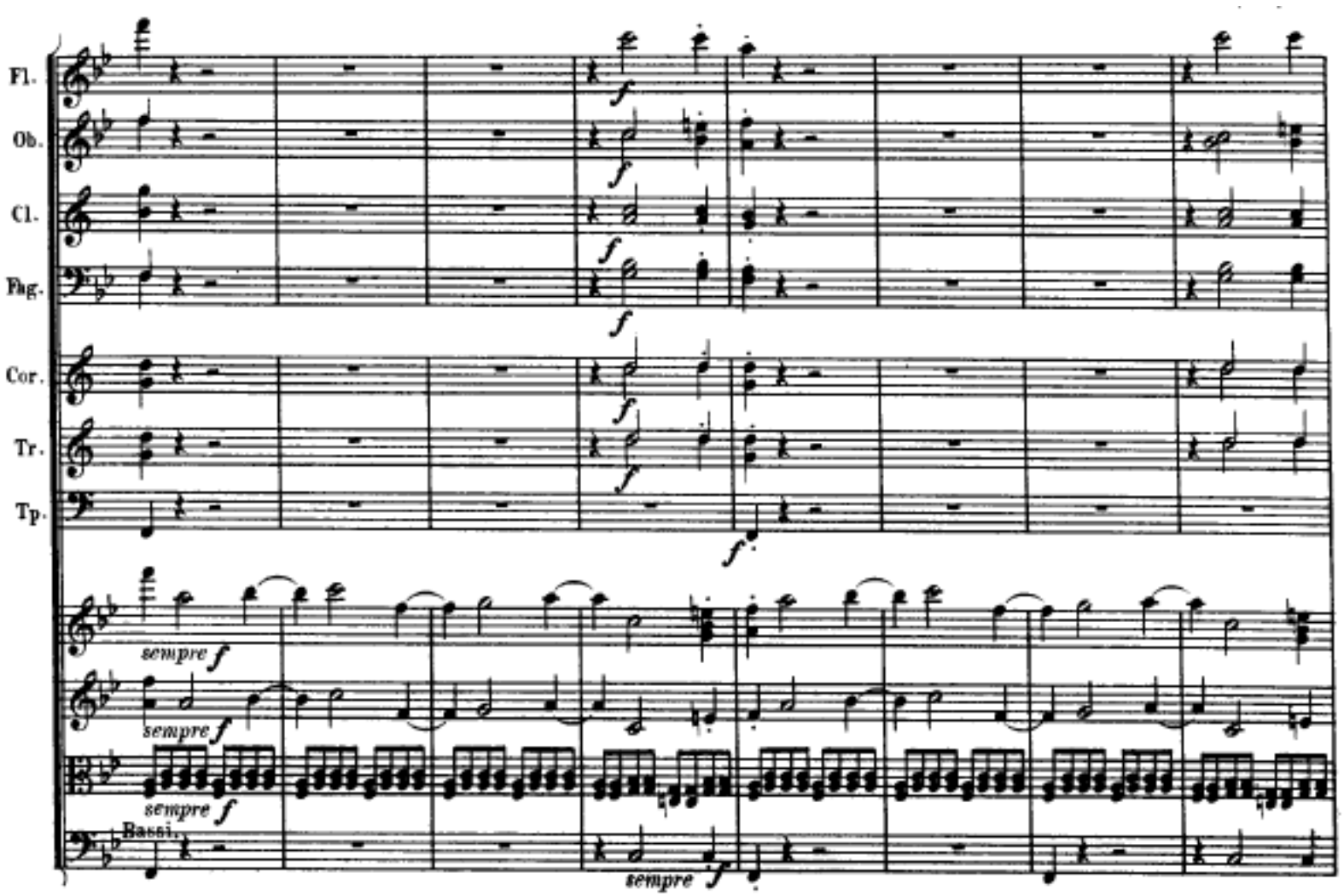


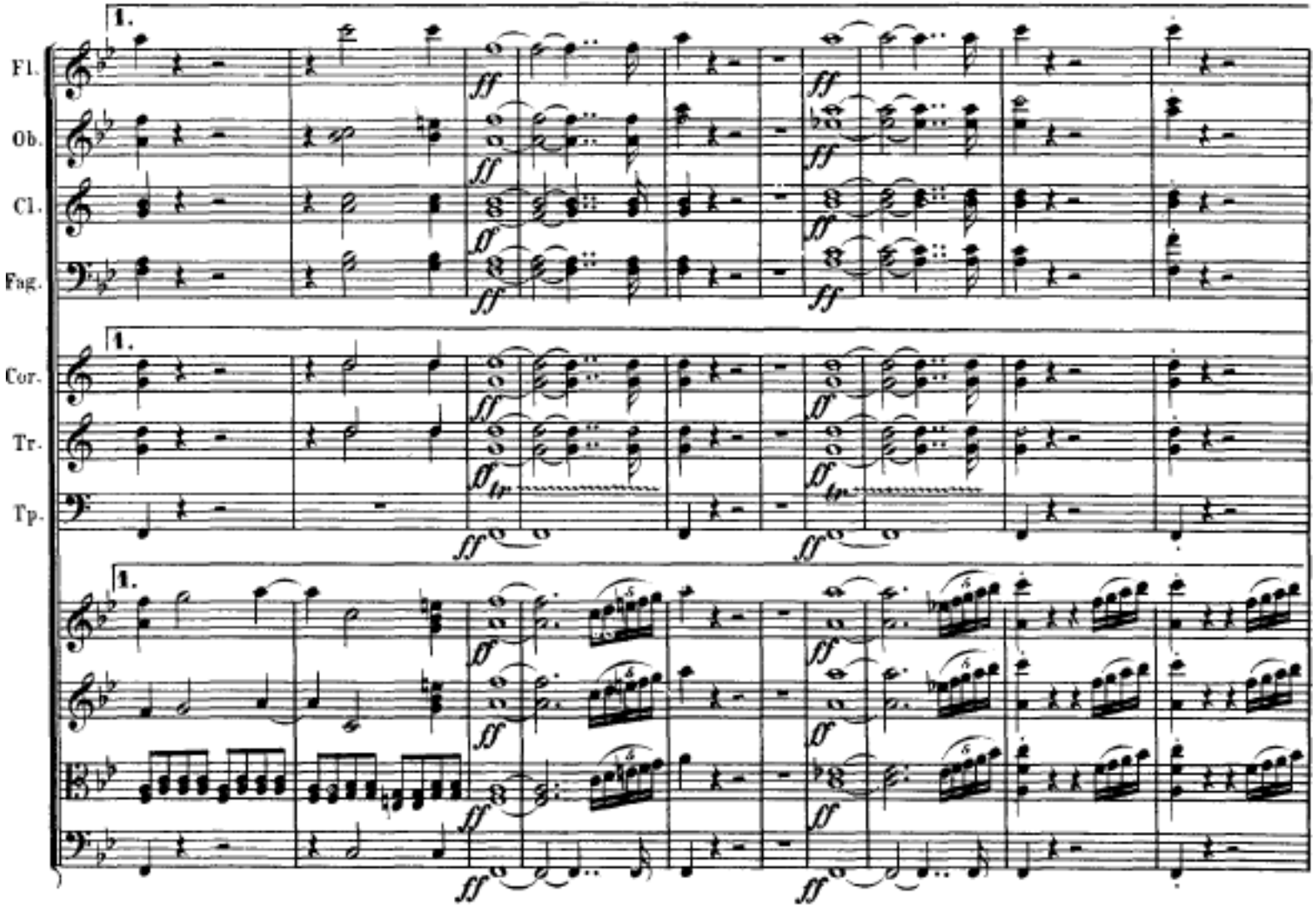

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
f

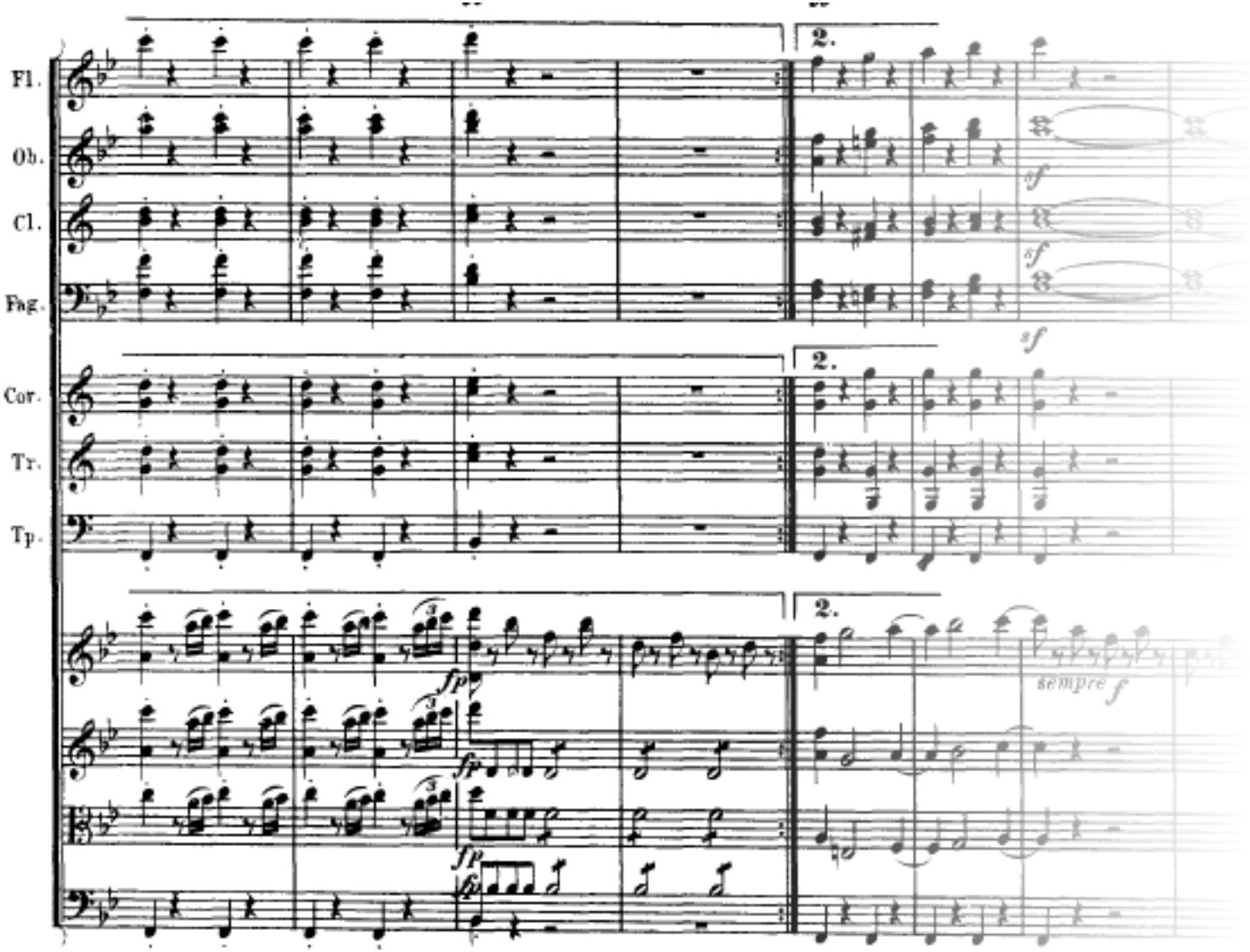

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
p
ff
pp


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
a 2.
p cresc.
a 2.
p cresc.
PP cresc.
PP cresc.
pp cresc.
pp cresc.
Basso.
Vcl.

zweiter Synkopengedanke (Schlussgruppe)




1.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
1.
Cor.
Tr.
Tp.
1.

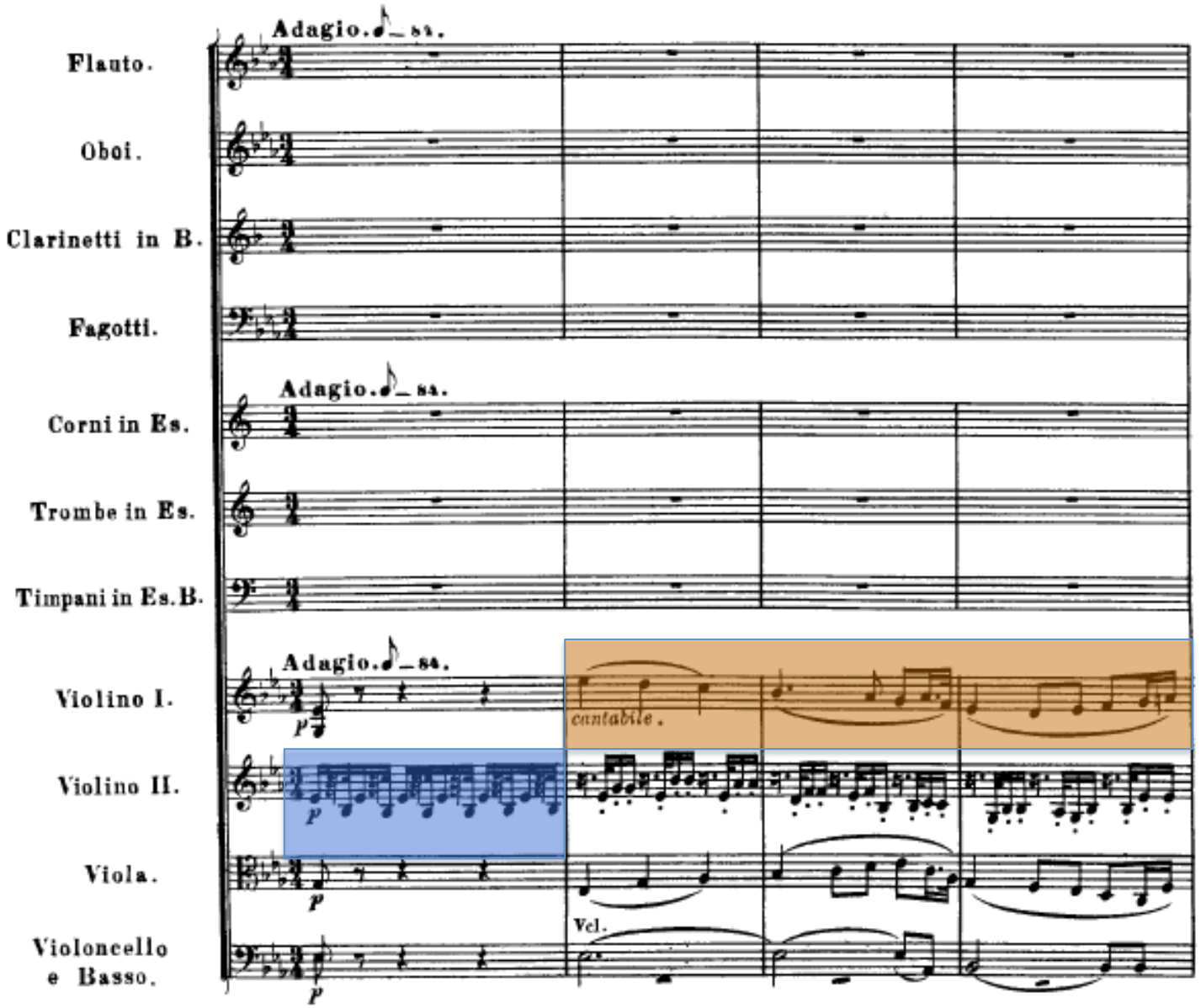


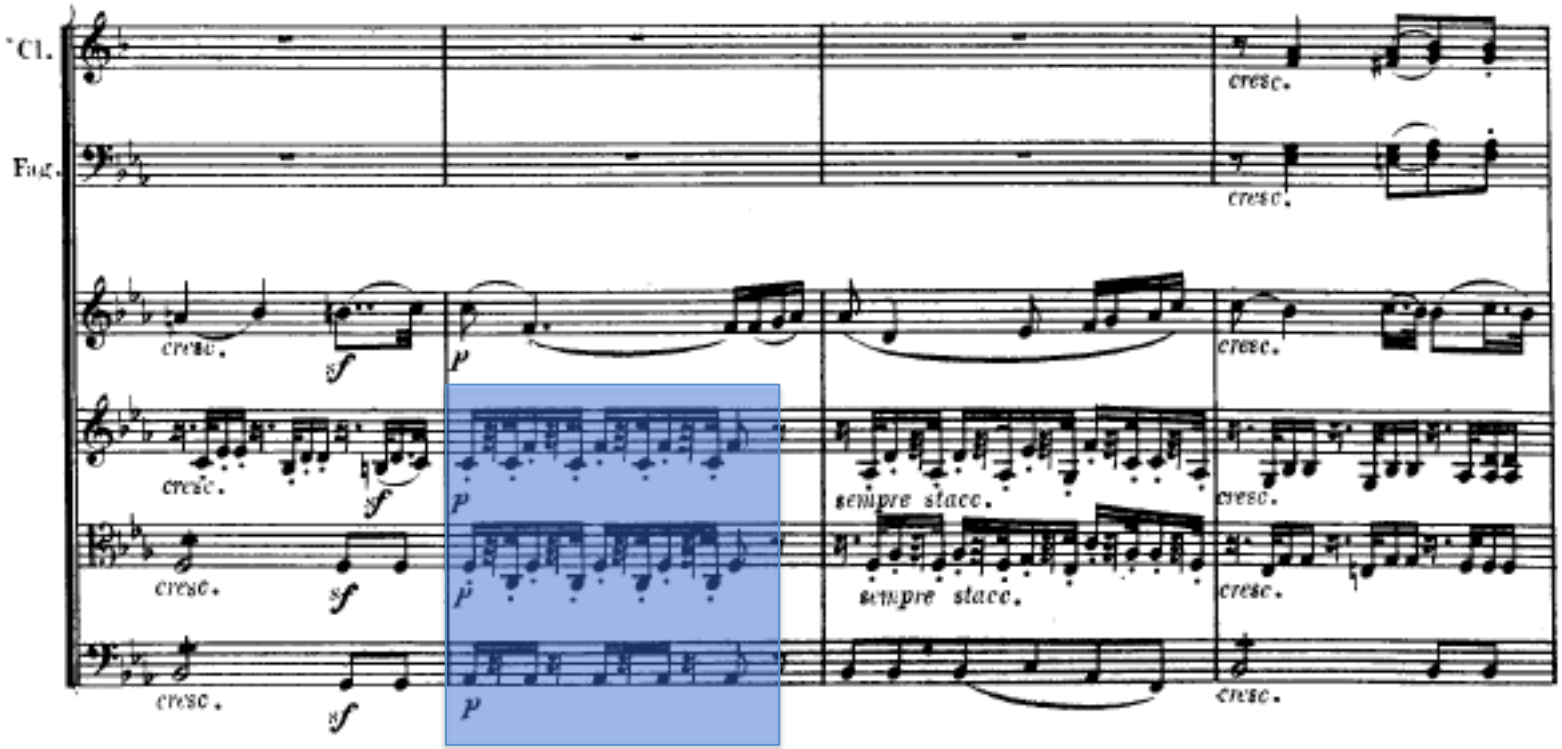

etc.

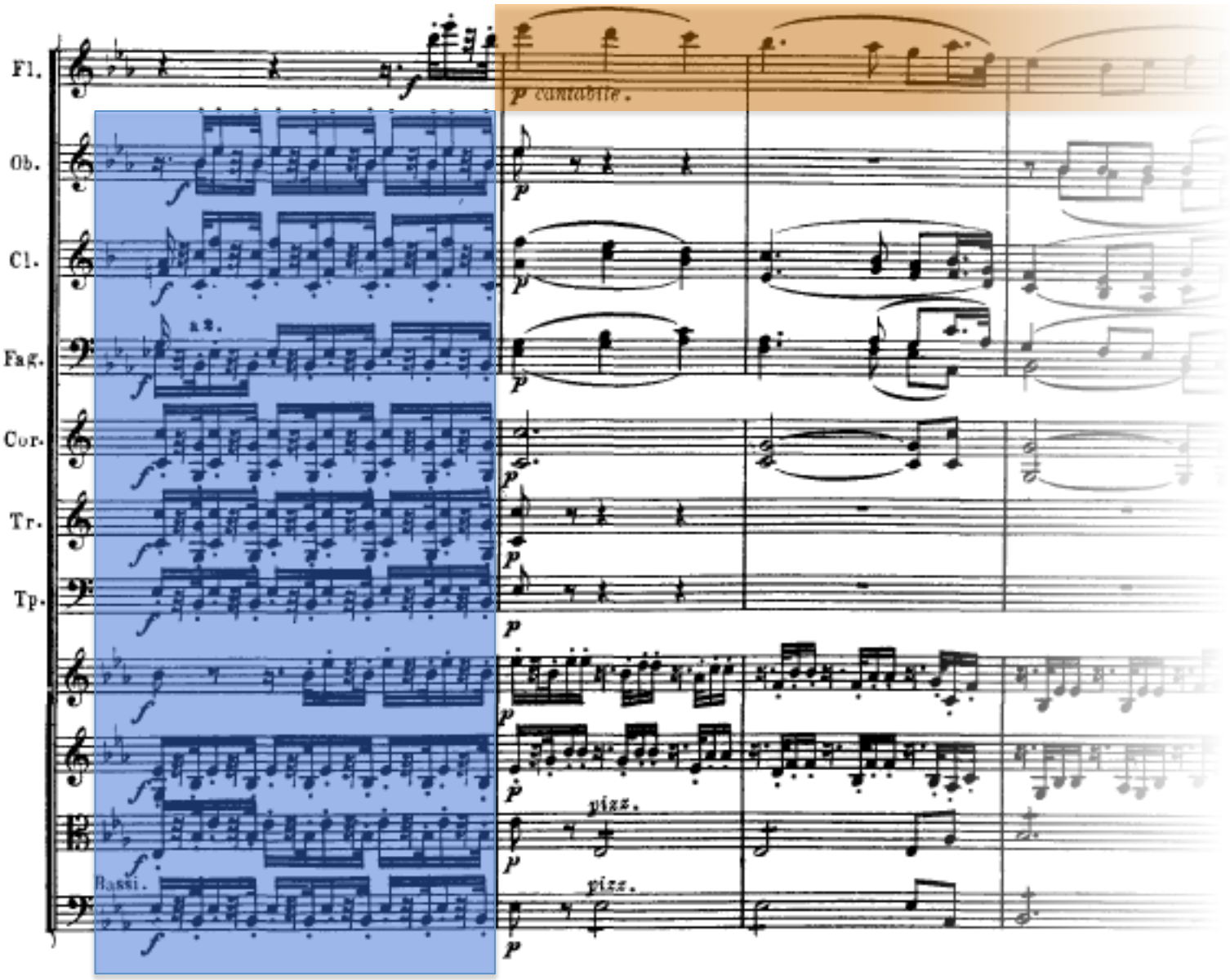
4. B op. 60 (1806), II

Arbeit mit
Zeitschichten
(quasi 2 Tempi)

Andante und
Adagio-Cantabile




Cl.
Fag.
cresc.
sf
p
sempre stacc.

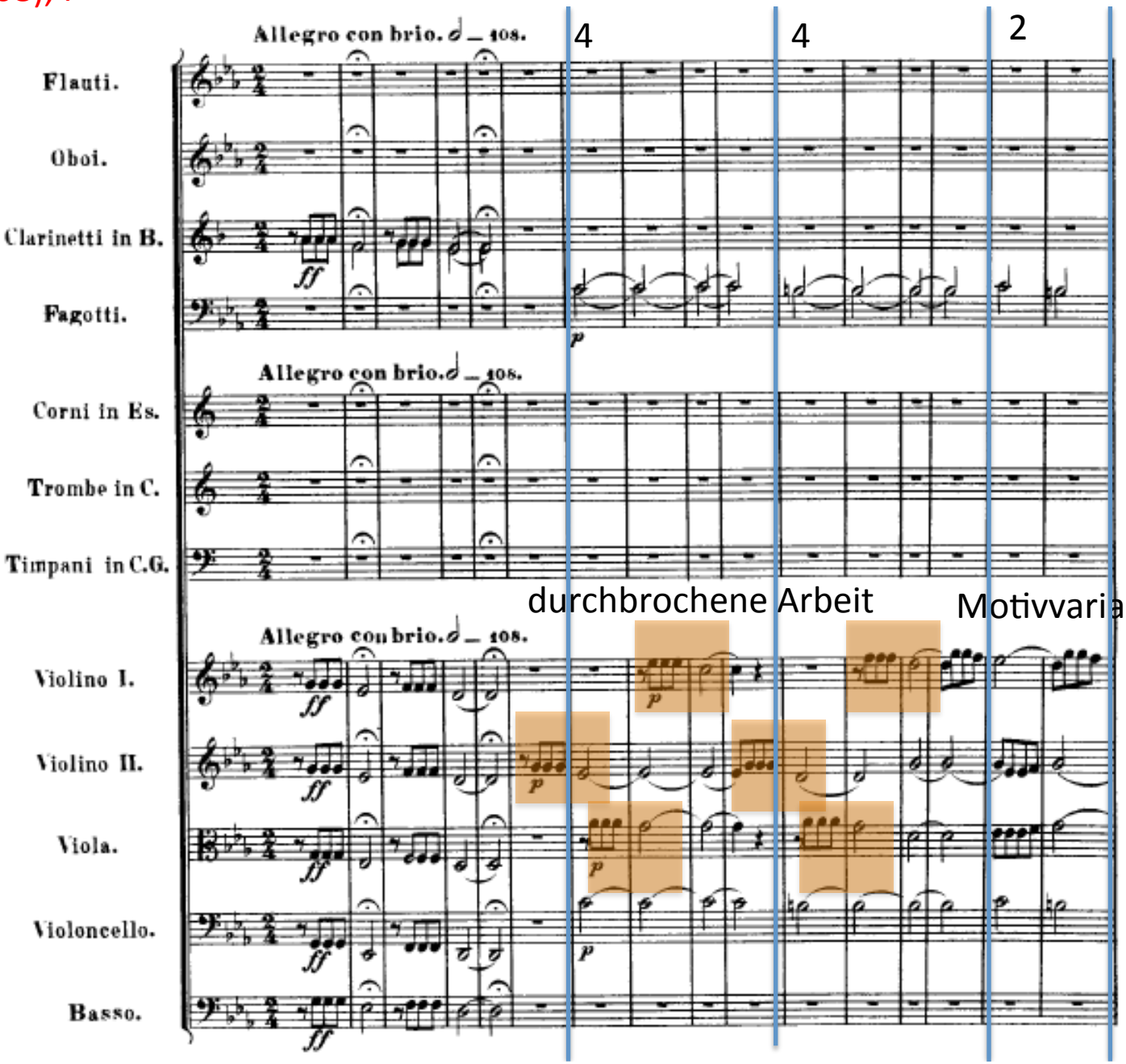

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
Bassi.
p cantabile.
pizz.
pizz.

5. c op. 67 (1808), I

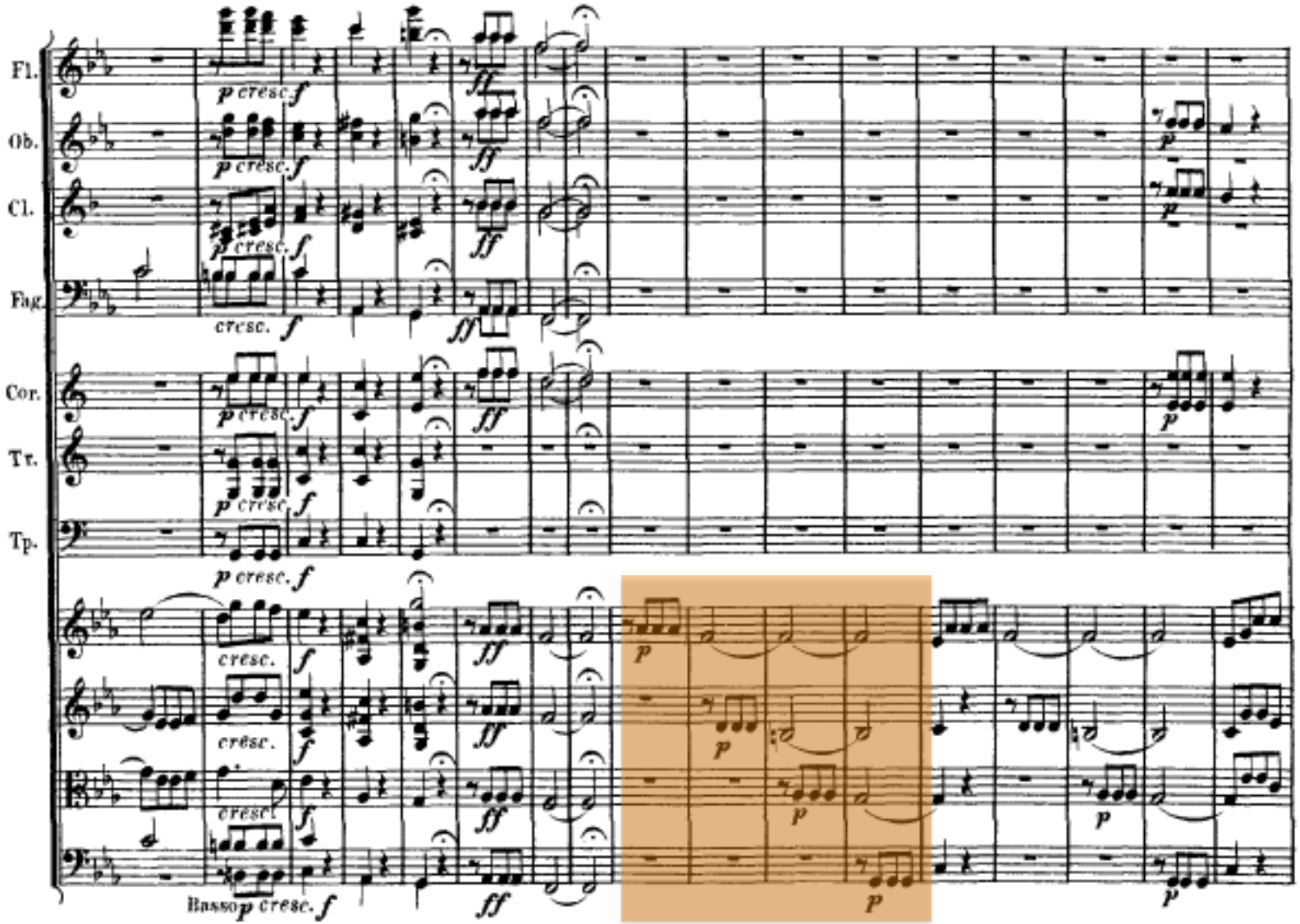
harmonischer Rhythmus

außerordentliche Knappheit und Präzision der Formulierung

Hauptmotiv mottoartig, tonartlich offen

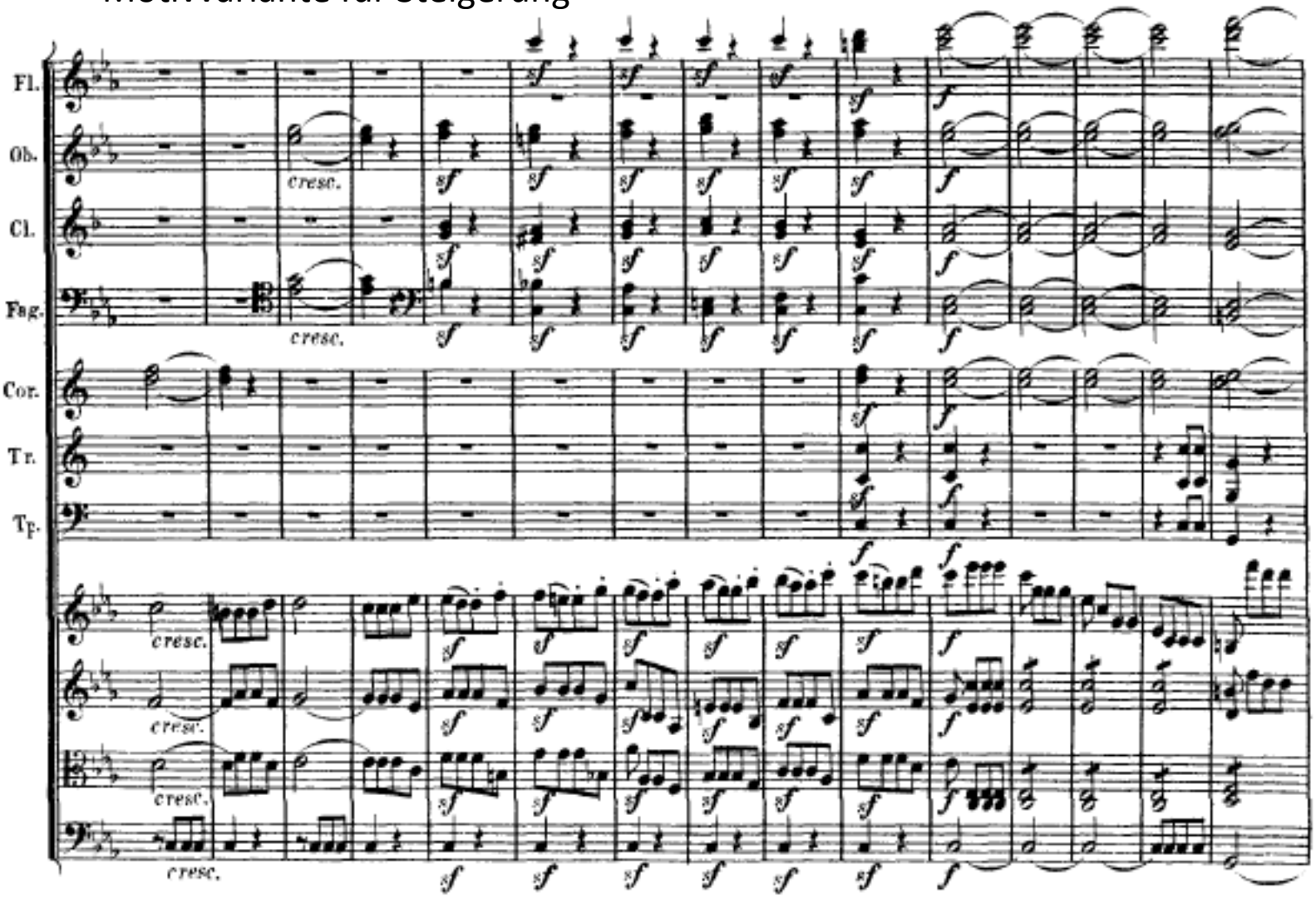


Spitzenton g V Spitzenton as … dann Klimax (Steigerung)



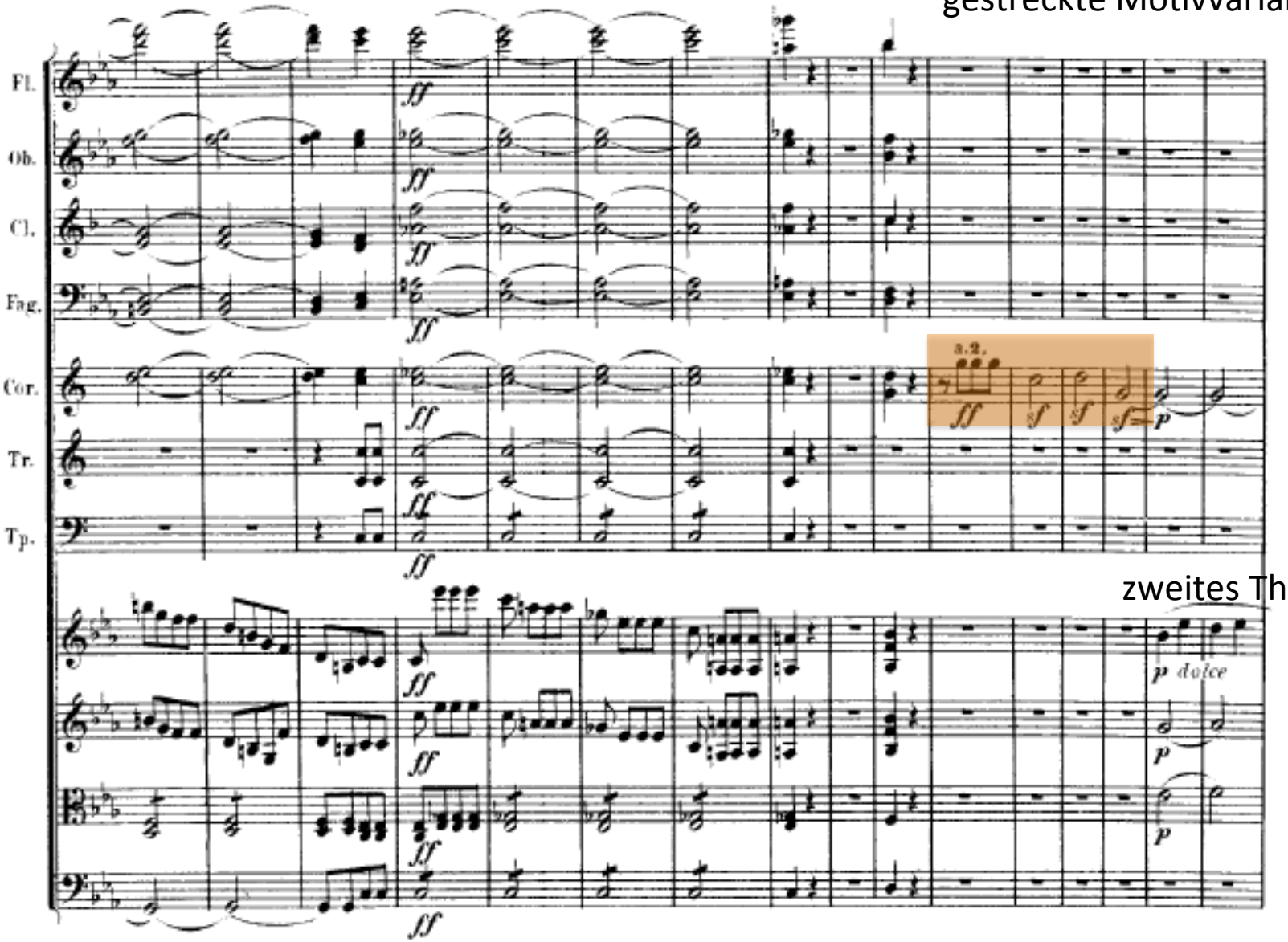

Brechung (Akkord)

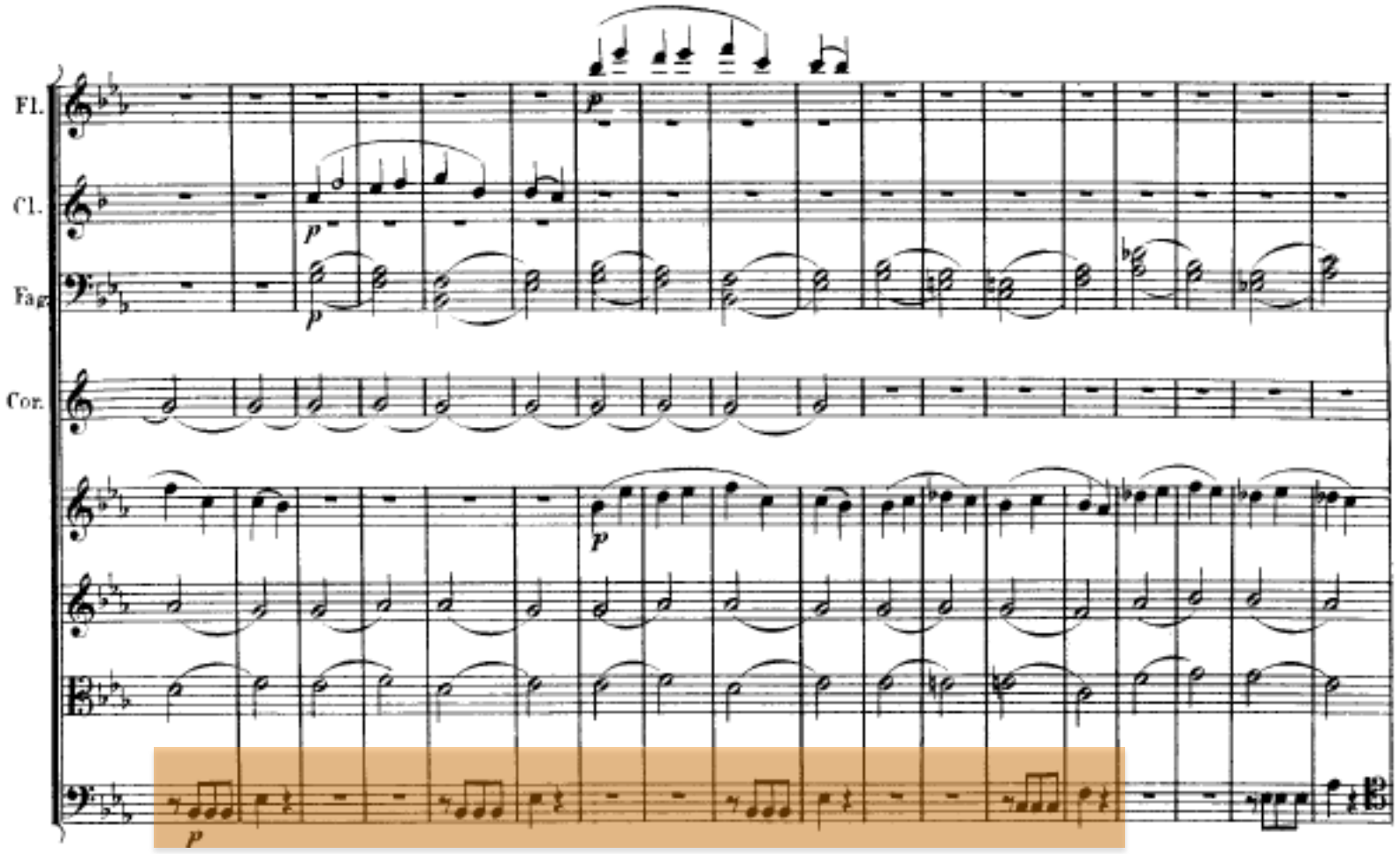
Motivvariante für Steigerung



Modulation in 2 Schritten

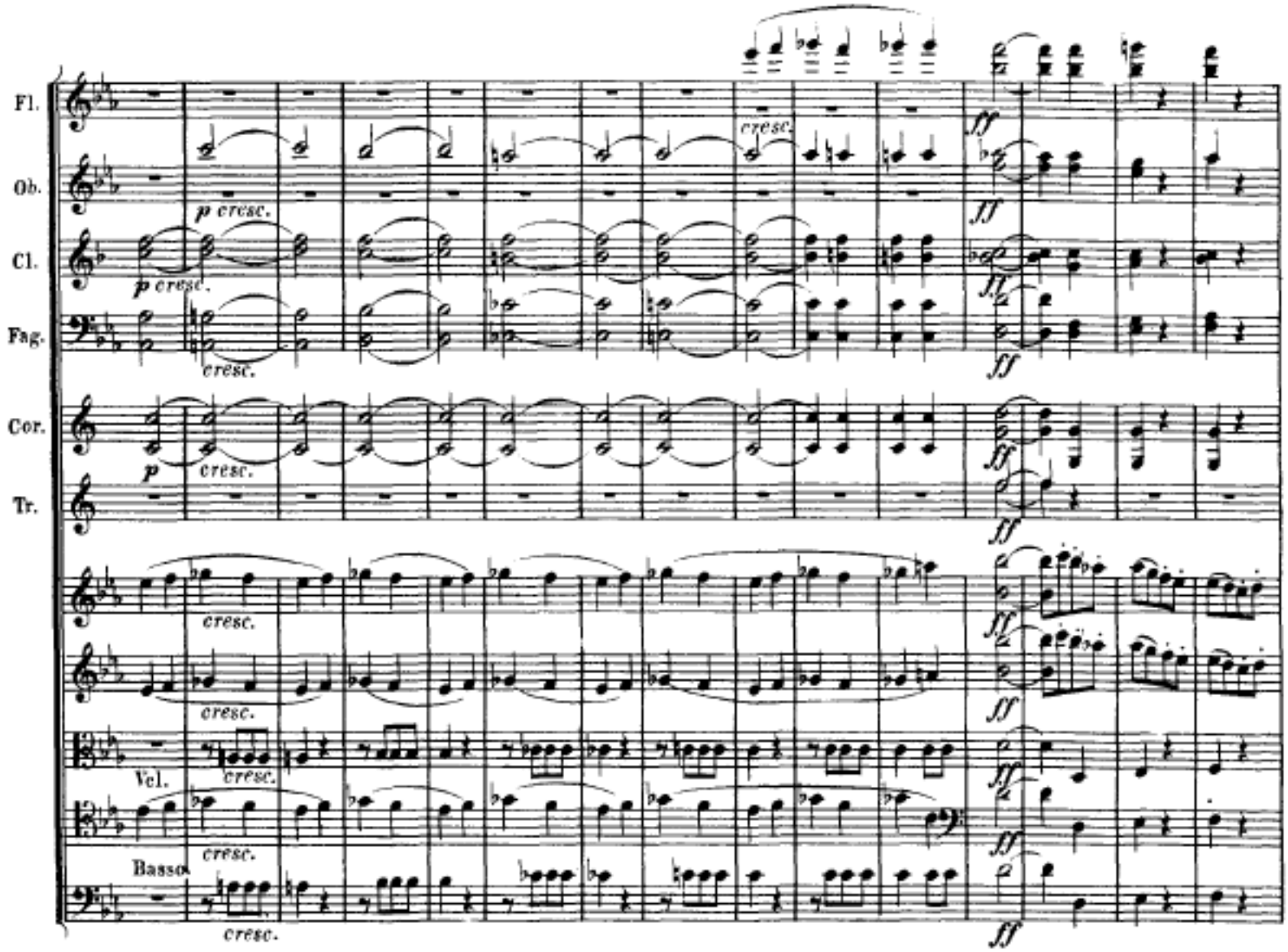
Überleitung
gestreckte Motivvariante



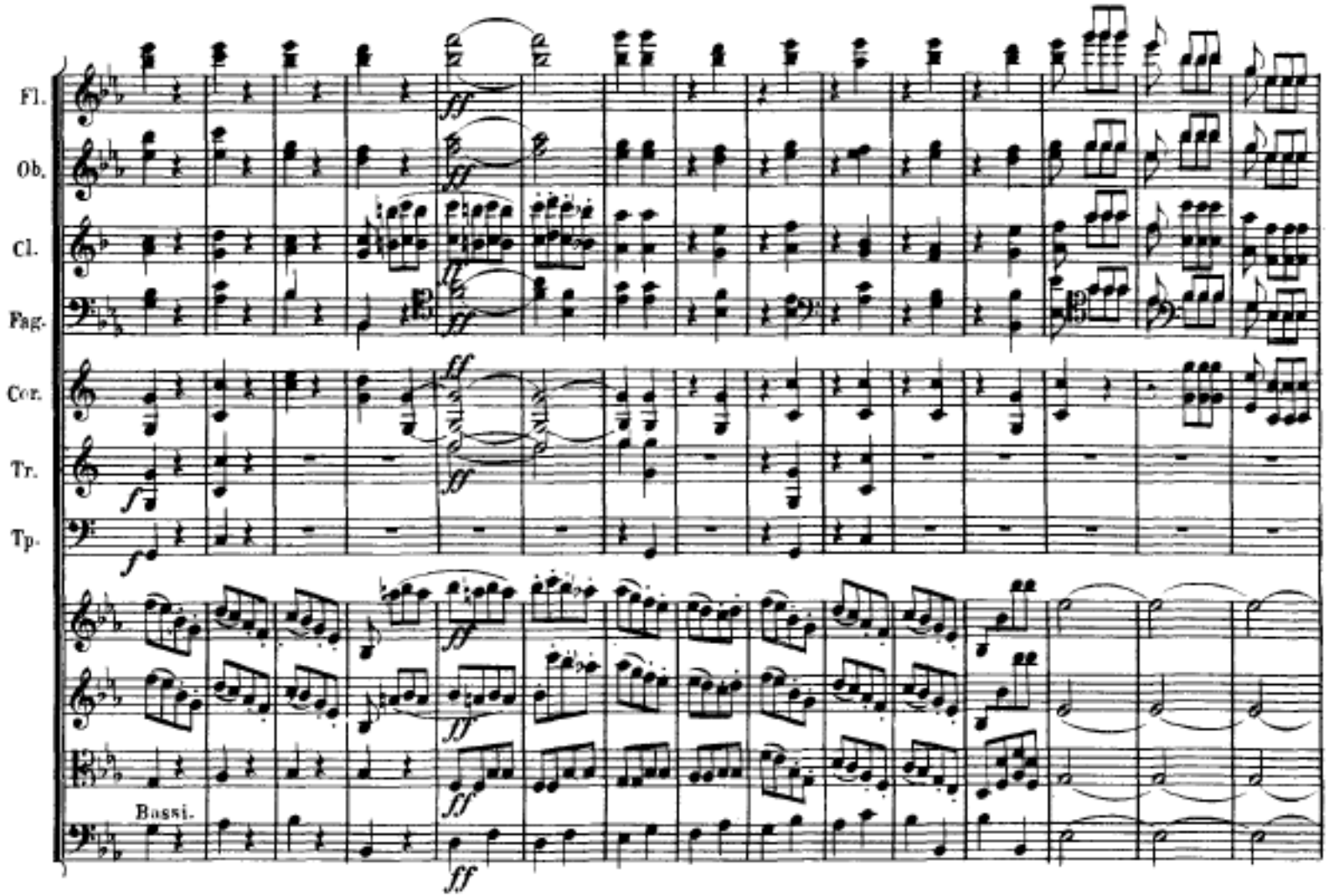


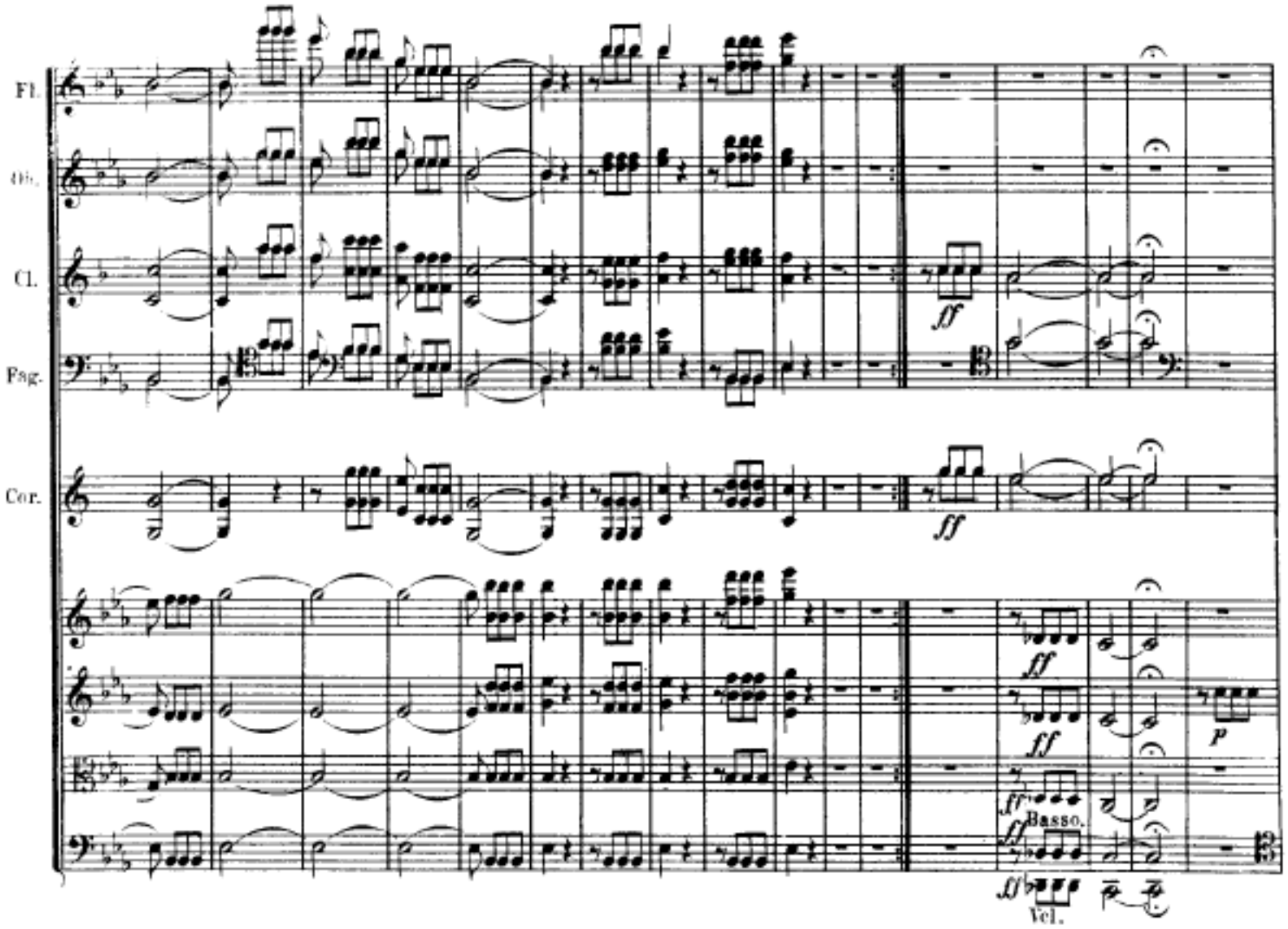

Motivvariante als Bassschritt

Spitzenton b



Schlussgruppe



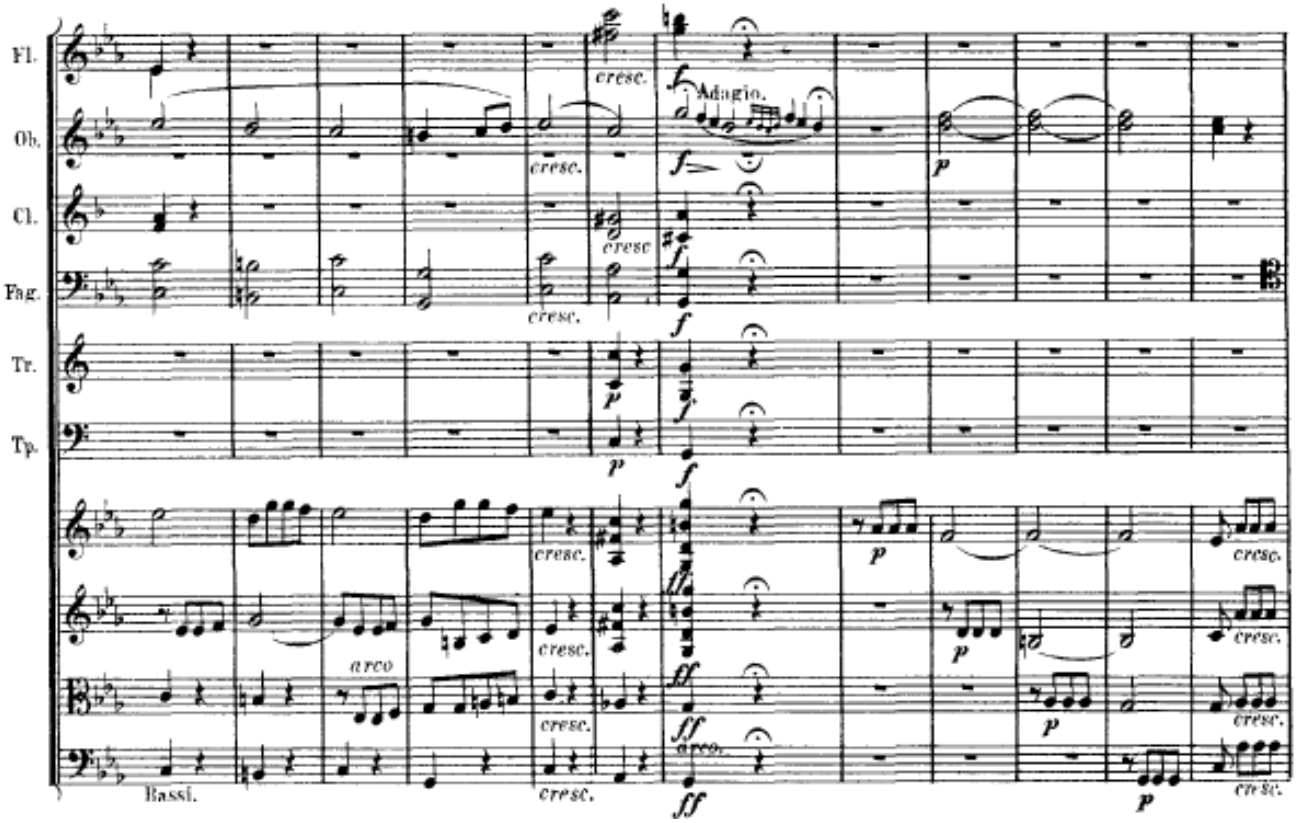



leere Quinte

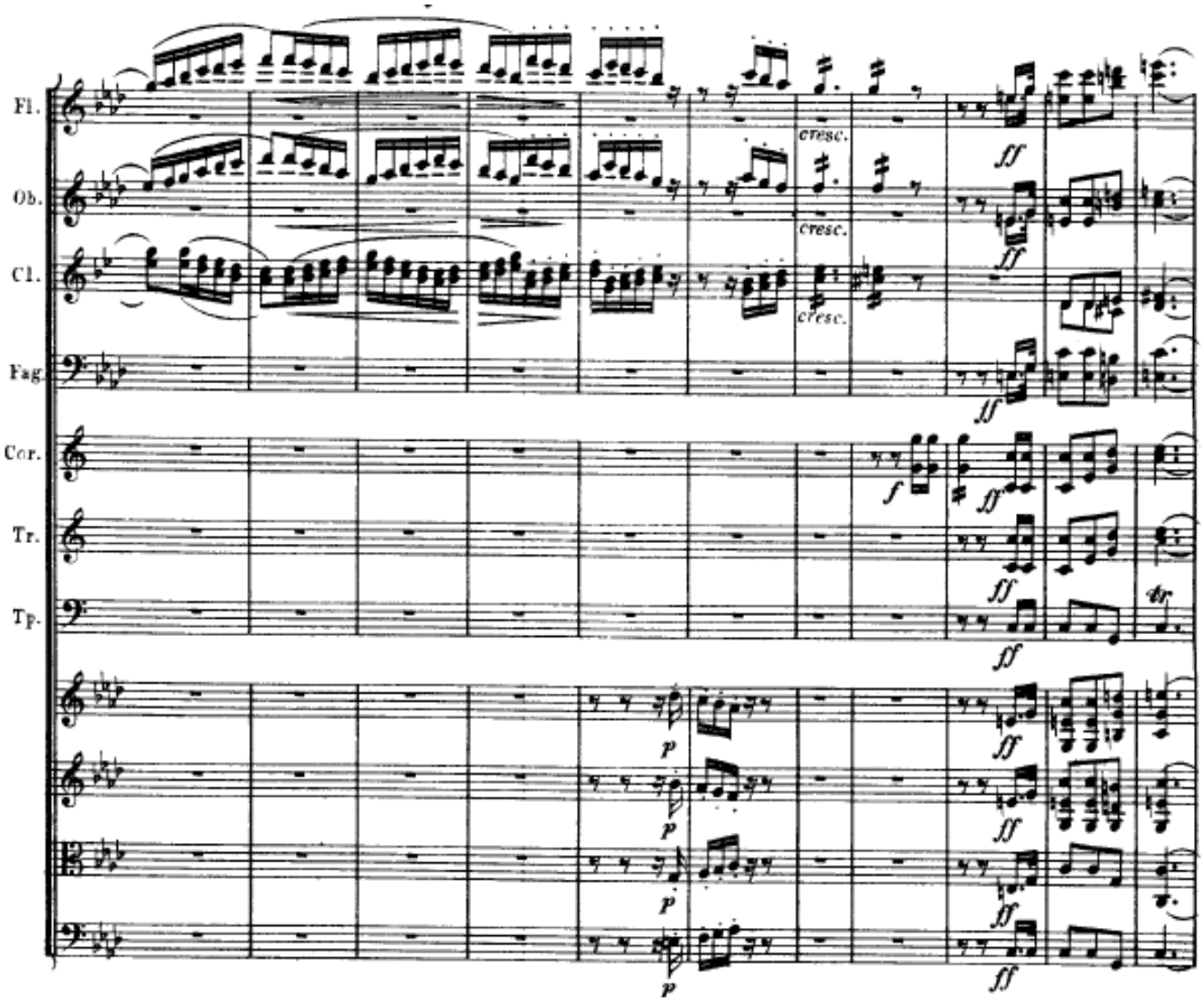
Durchführung:

extreme Differenz zwischen verarbeitender Aktion
und
Stasis (Stillstellung)

Reprise: Modifikation mit Kadenz der Oboe (Klagesemantik)

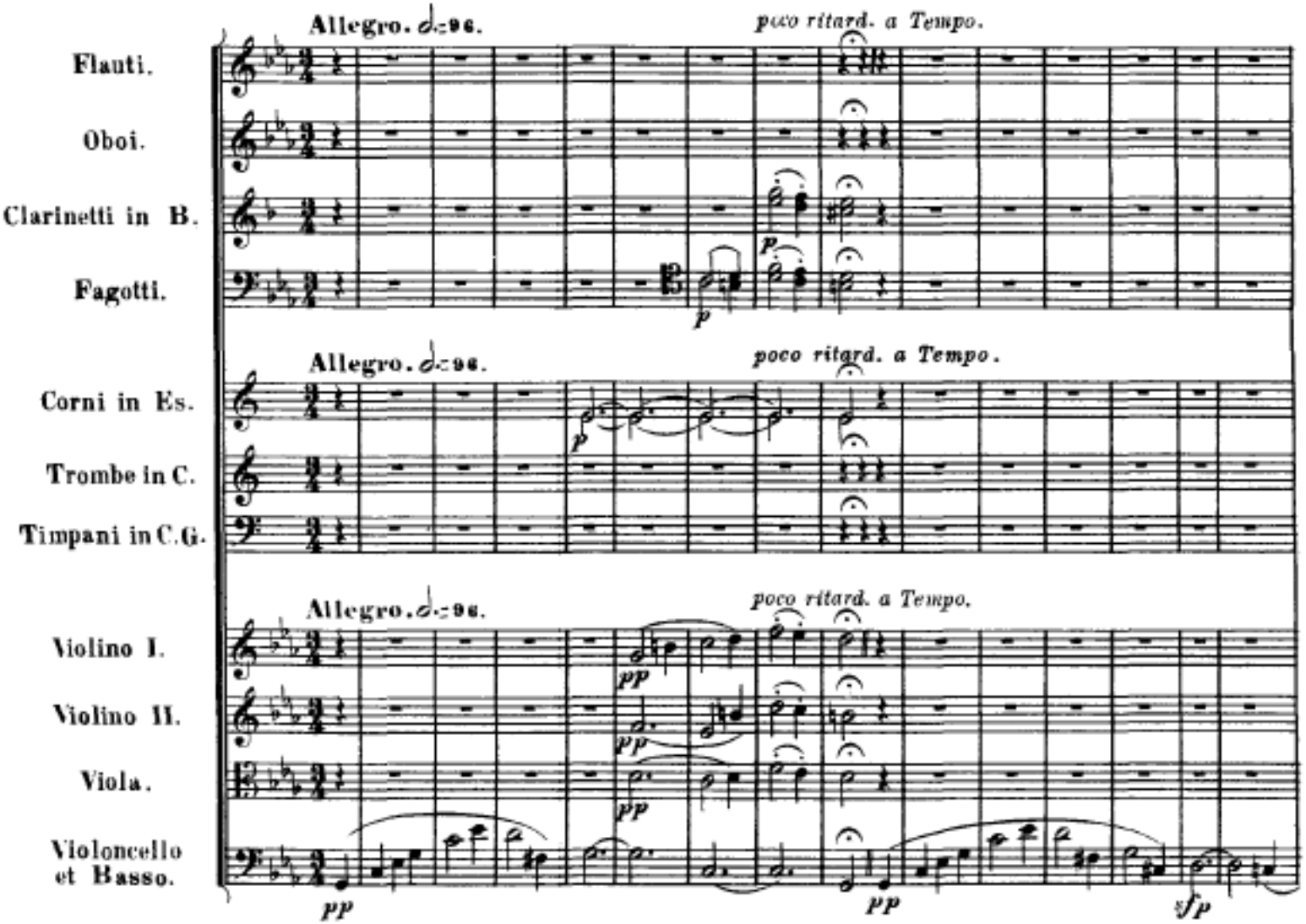


Zweiter Satz (As-Dur): frei, variativ mit in der Folge hereinbrechenden C-Dur-Fanfaren (Zyklik/Semantik)

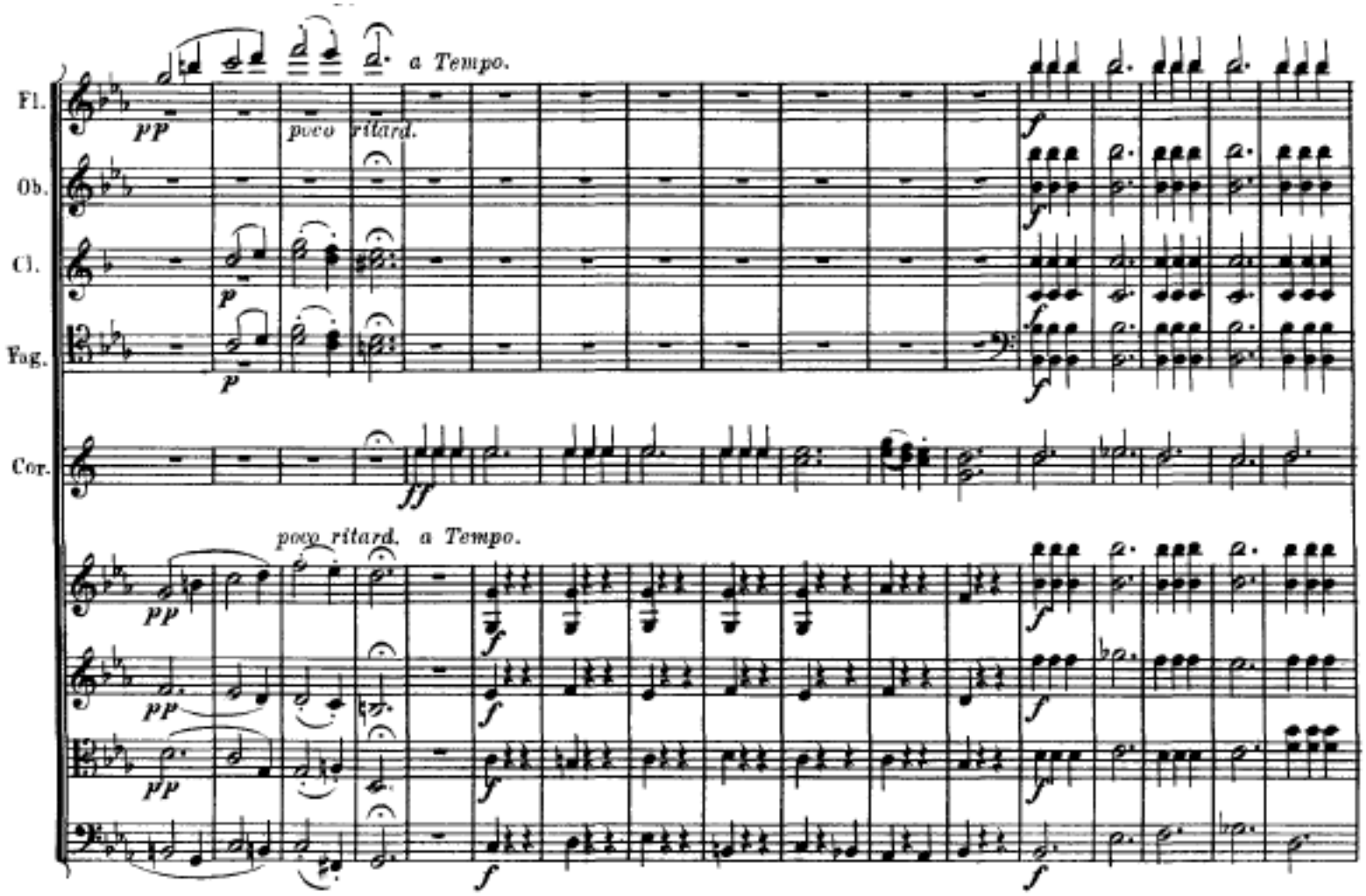



[ca. 5‘50“]

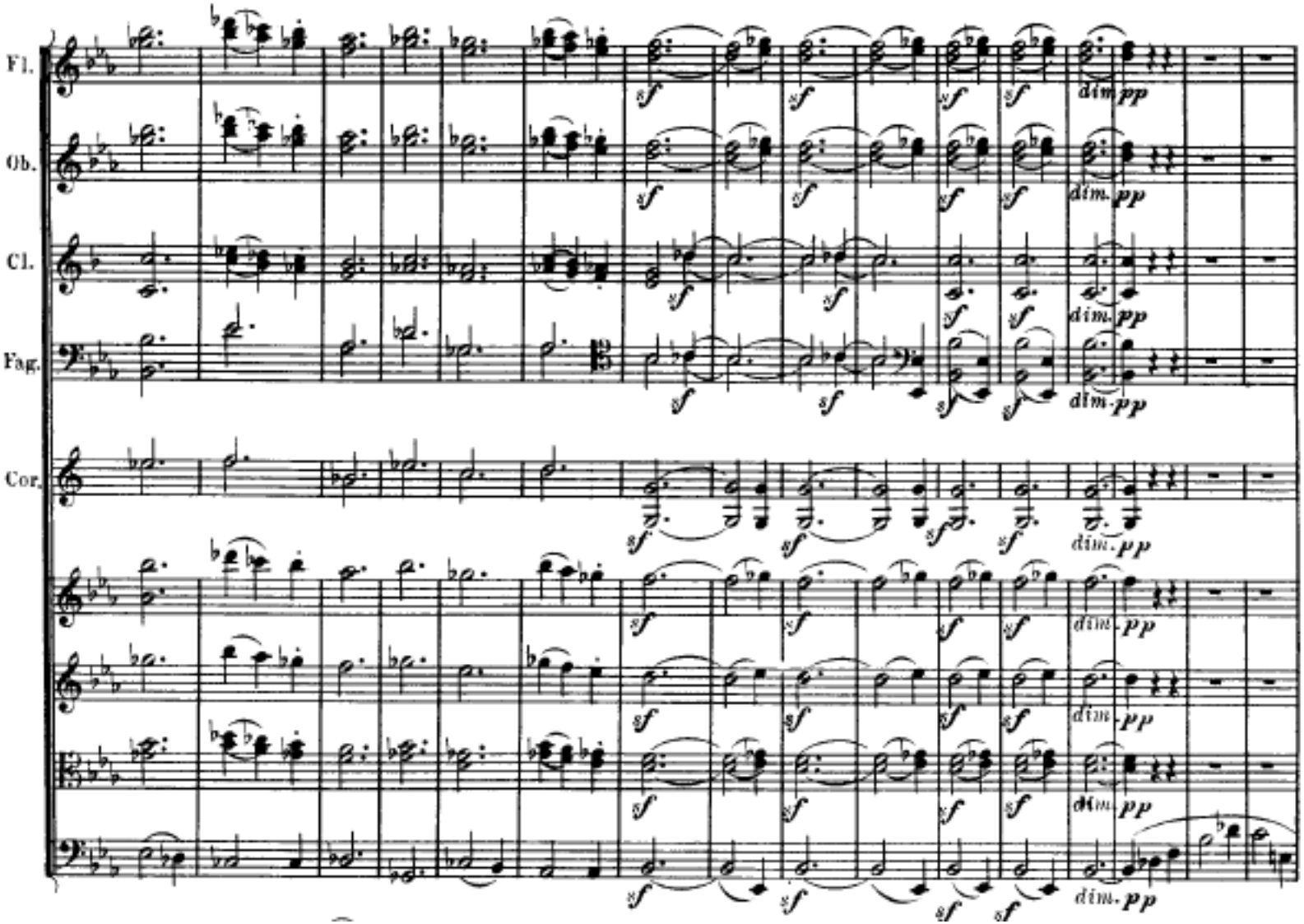
Dritter Satz



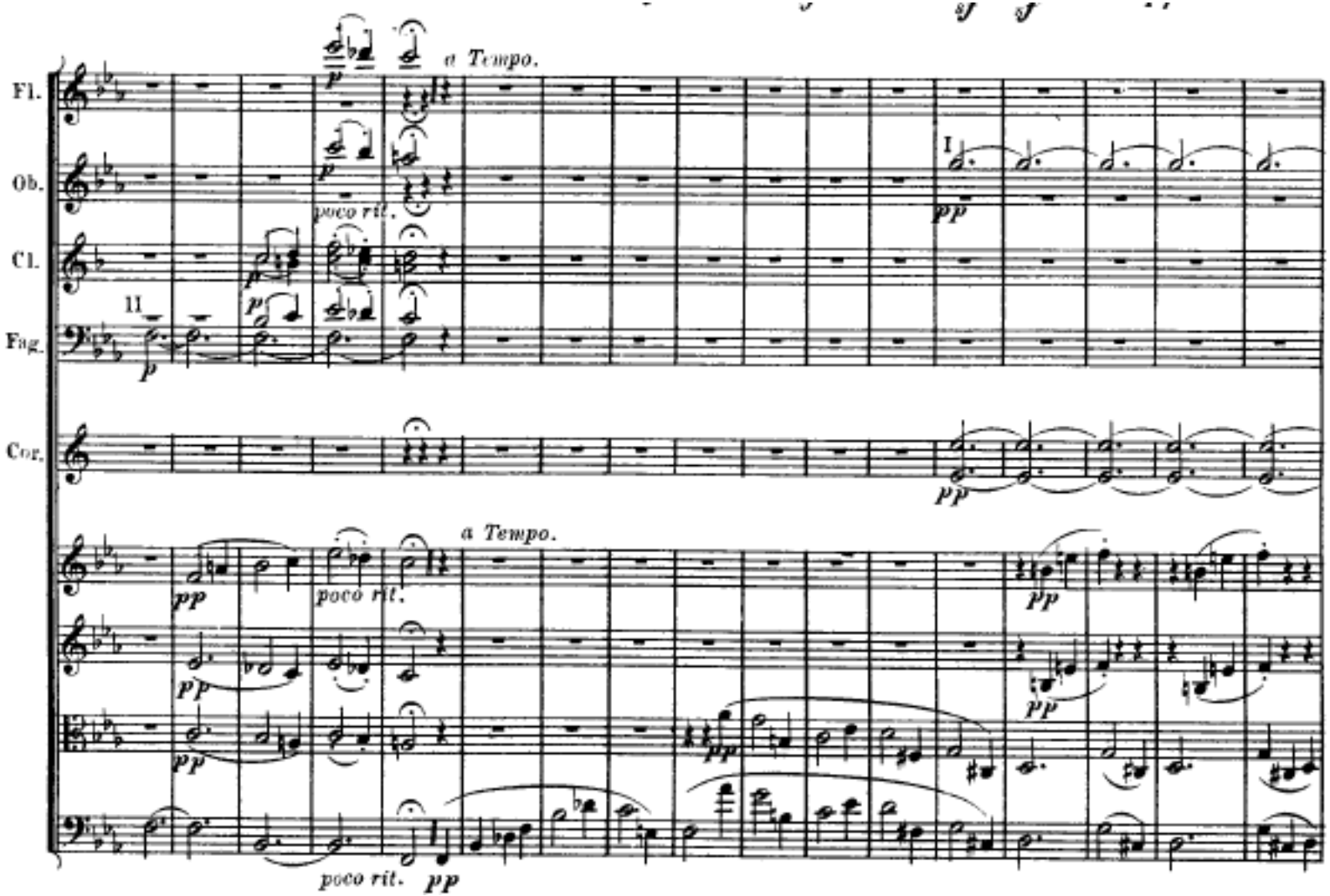
Fanfaren in Moll (bzw. P: Es)
Repetitionsmotiv (Zyklik)



V (es-Moll)

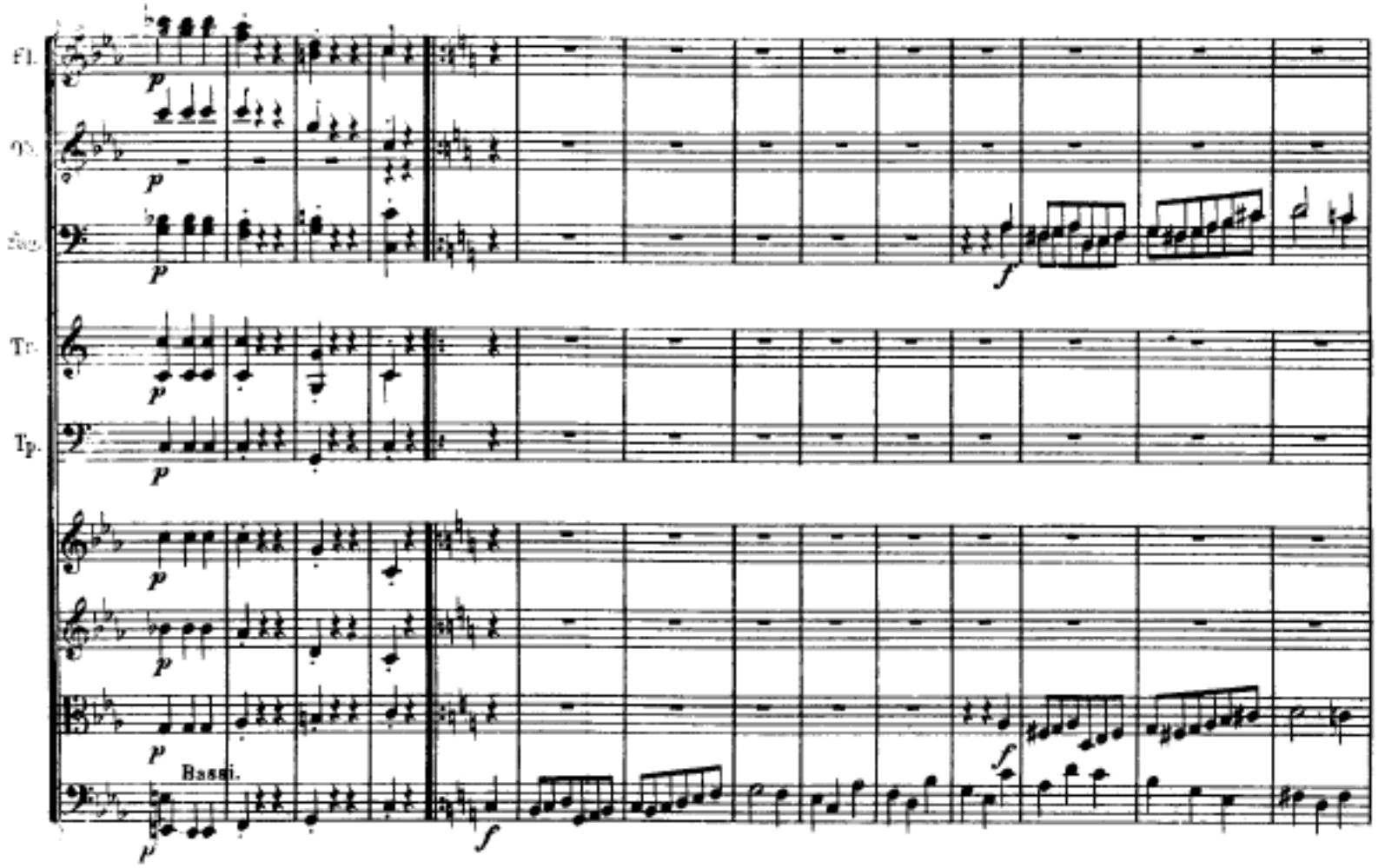


Rückmodulation

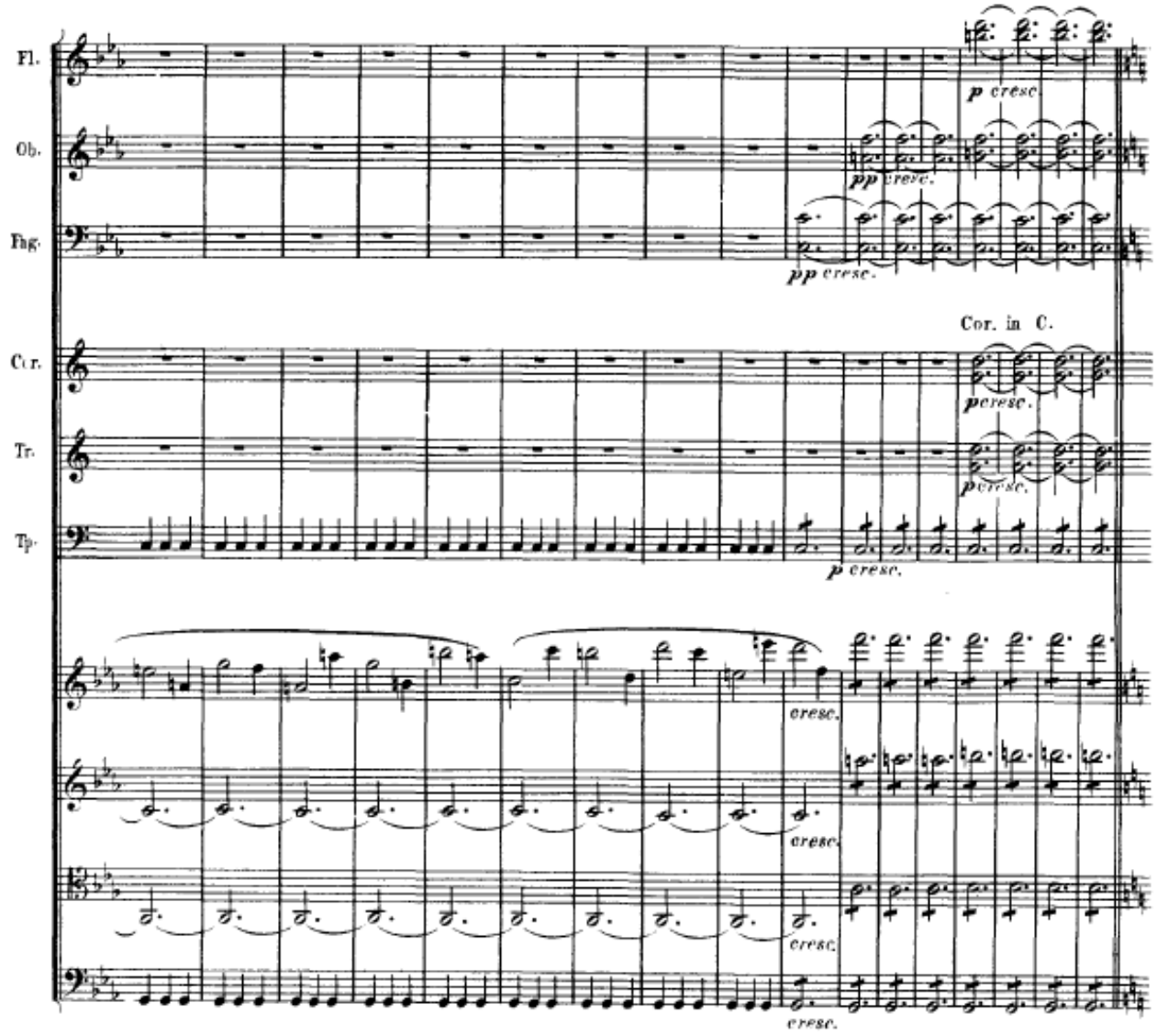



etc.

Trio: C-Dur, Fugato



Modifiziertes Scherzo und lange auskomponierter Übergang zu attacca sich anschließenden Finale



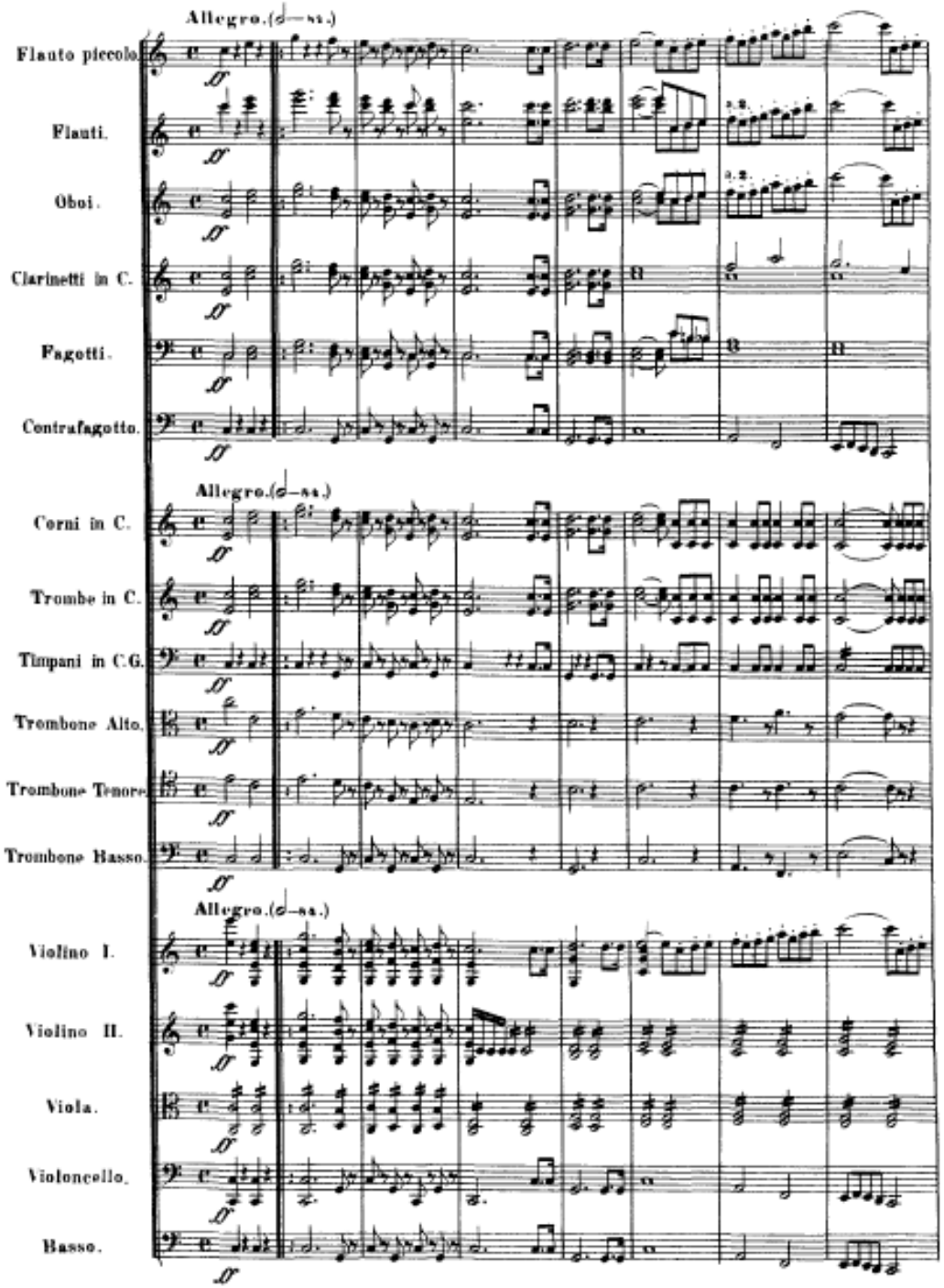
Finale

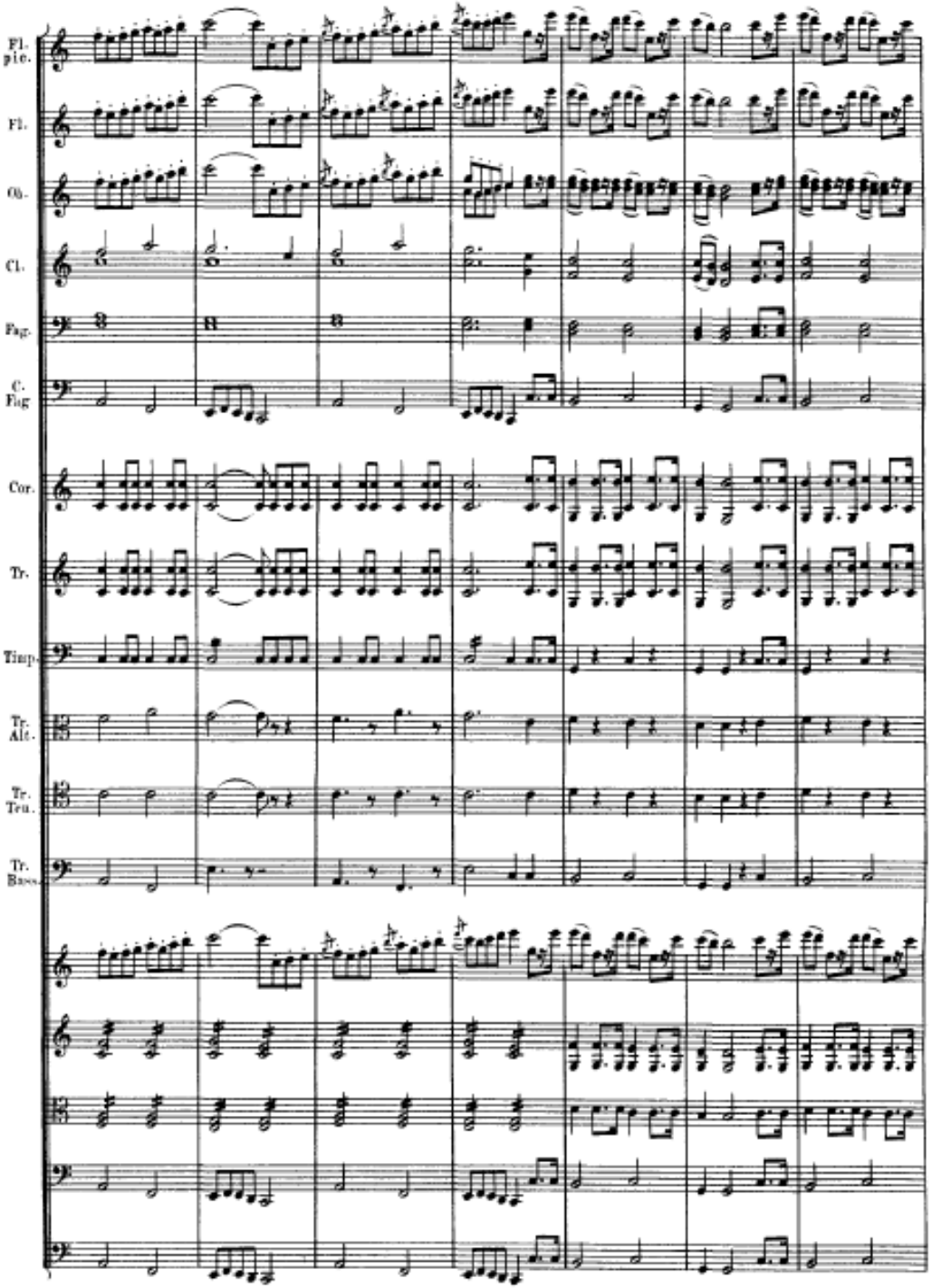
C-Dur
Fanfare

extreme
Simplifikation
der Motivik

volle orchestrale
Entfaltung

Trompeten und
Posaunen



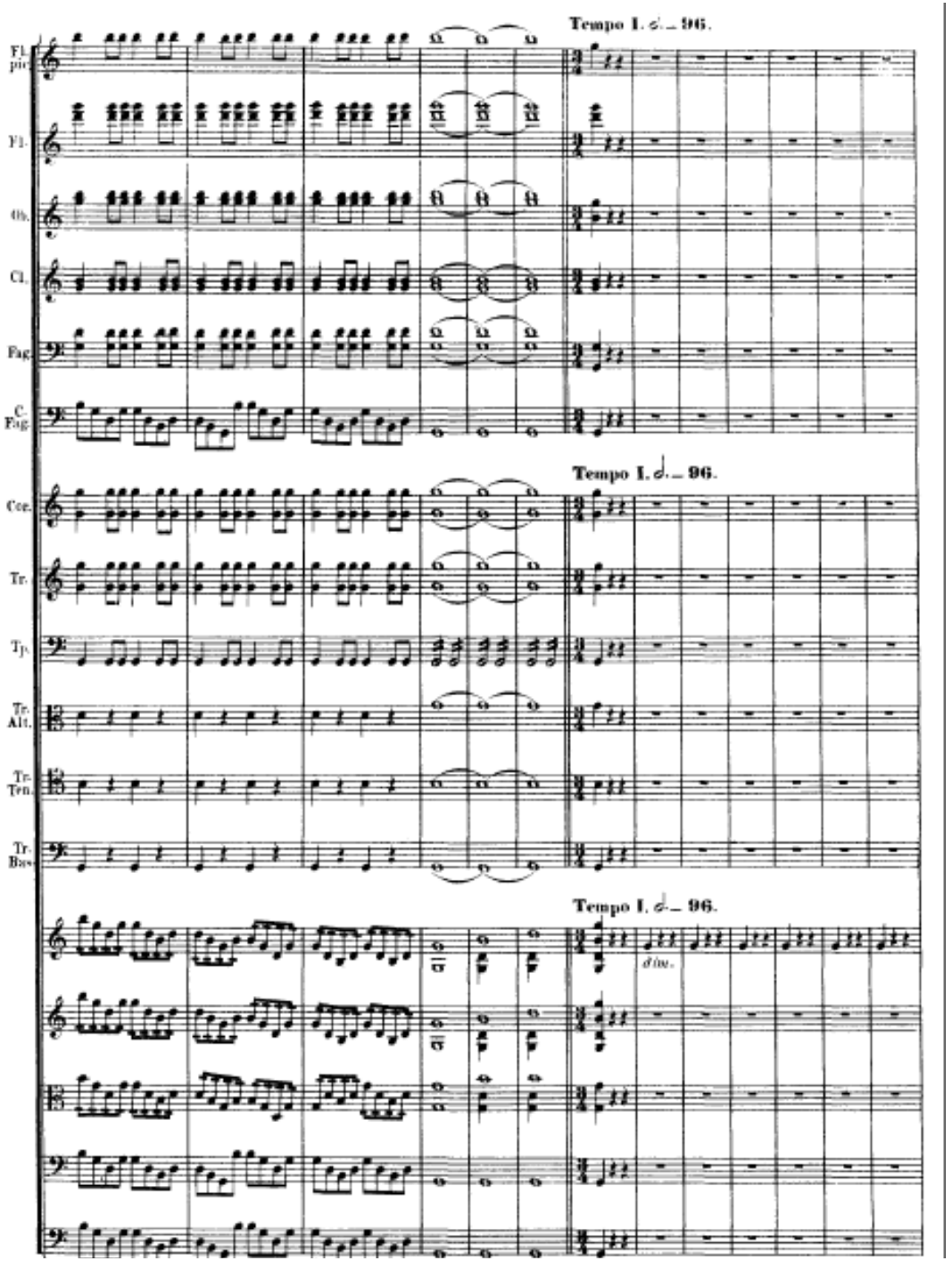



etc.

Durchführung
als Konflikt, schließlich
Durchbruch von
G-Dur

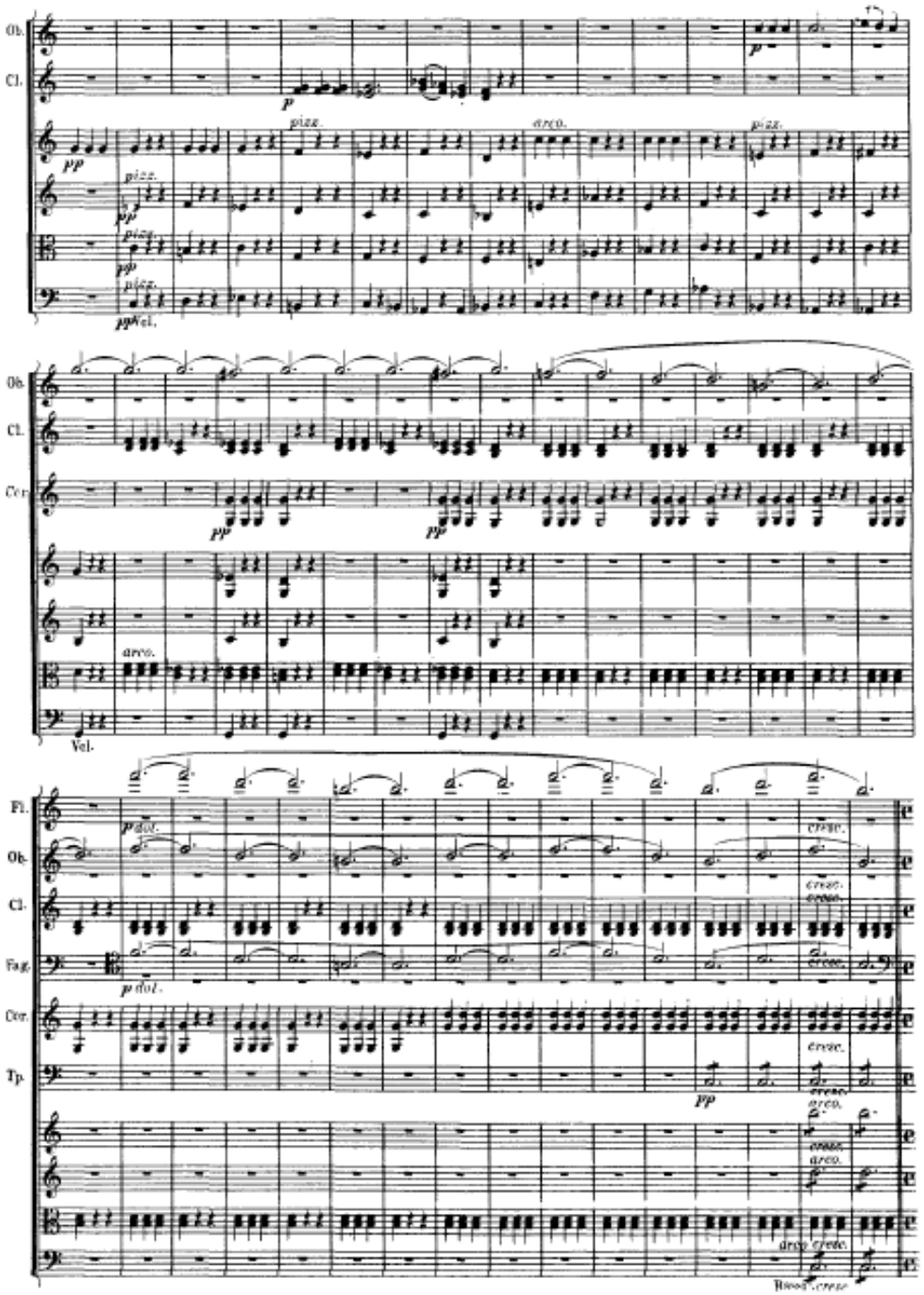
Wiederkehr des Scherzos

[ca. 5:10–7:40 oder kürzer]



Rekurs und
nochmalige „Überwindung“:

Bekräftigungsstrategie




etc.

## 6. F op. 68 "Pastorale" (1807/1808)

Hexachordrahmen der Mottomelodie (merken!)

Werkpaar 5./6.

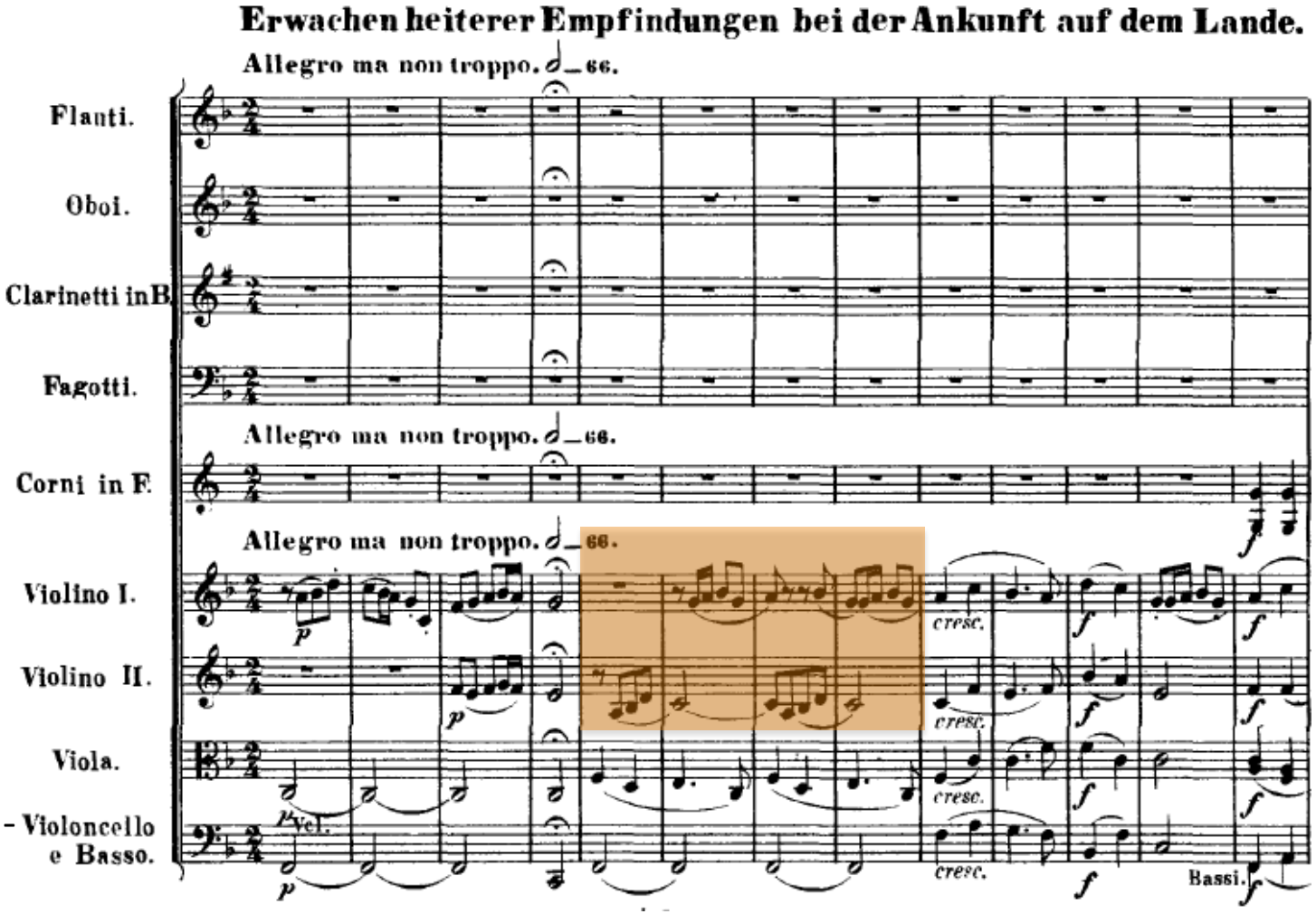
mottoartiger Beginn

Semantik: Bordunquinte im Bass („Landleben“)

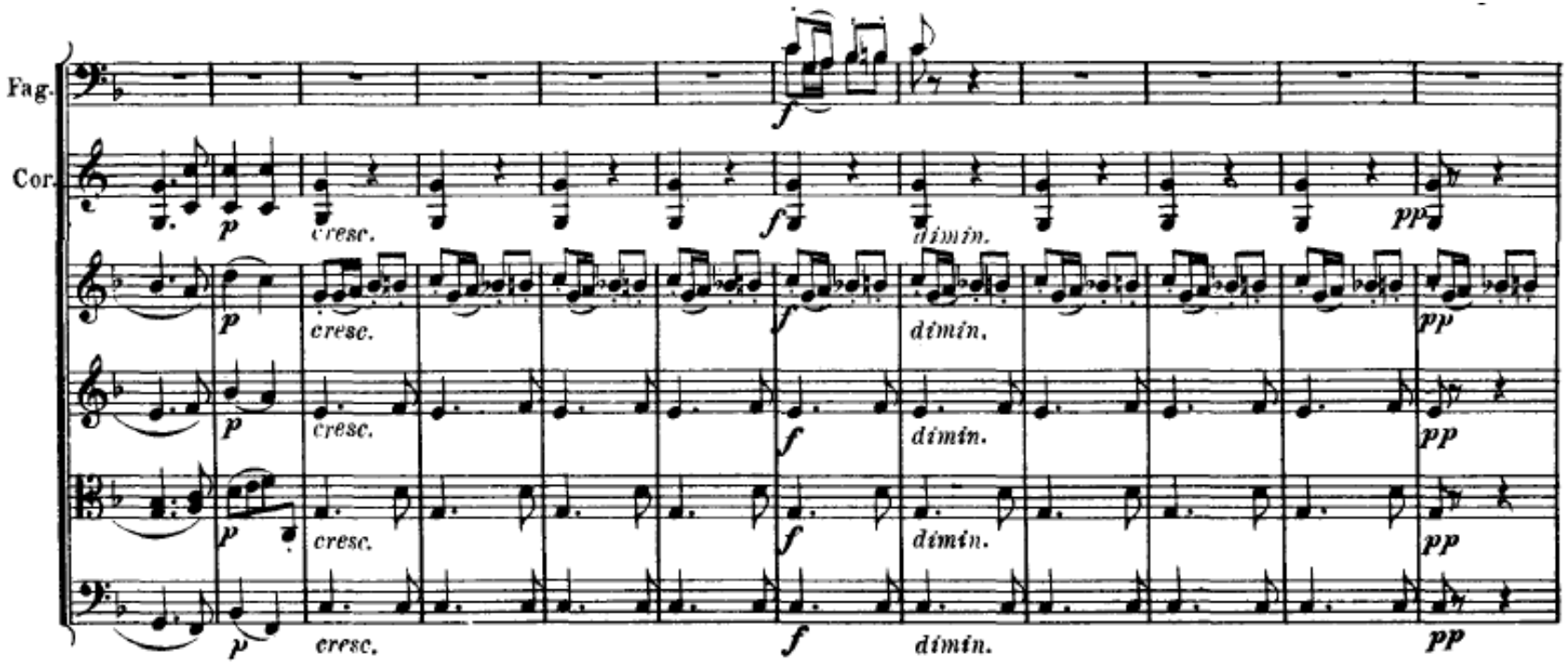
F-Dur als "Naturtonart"

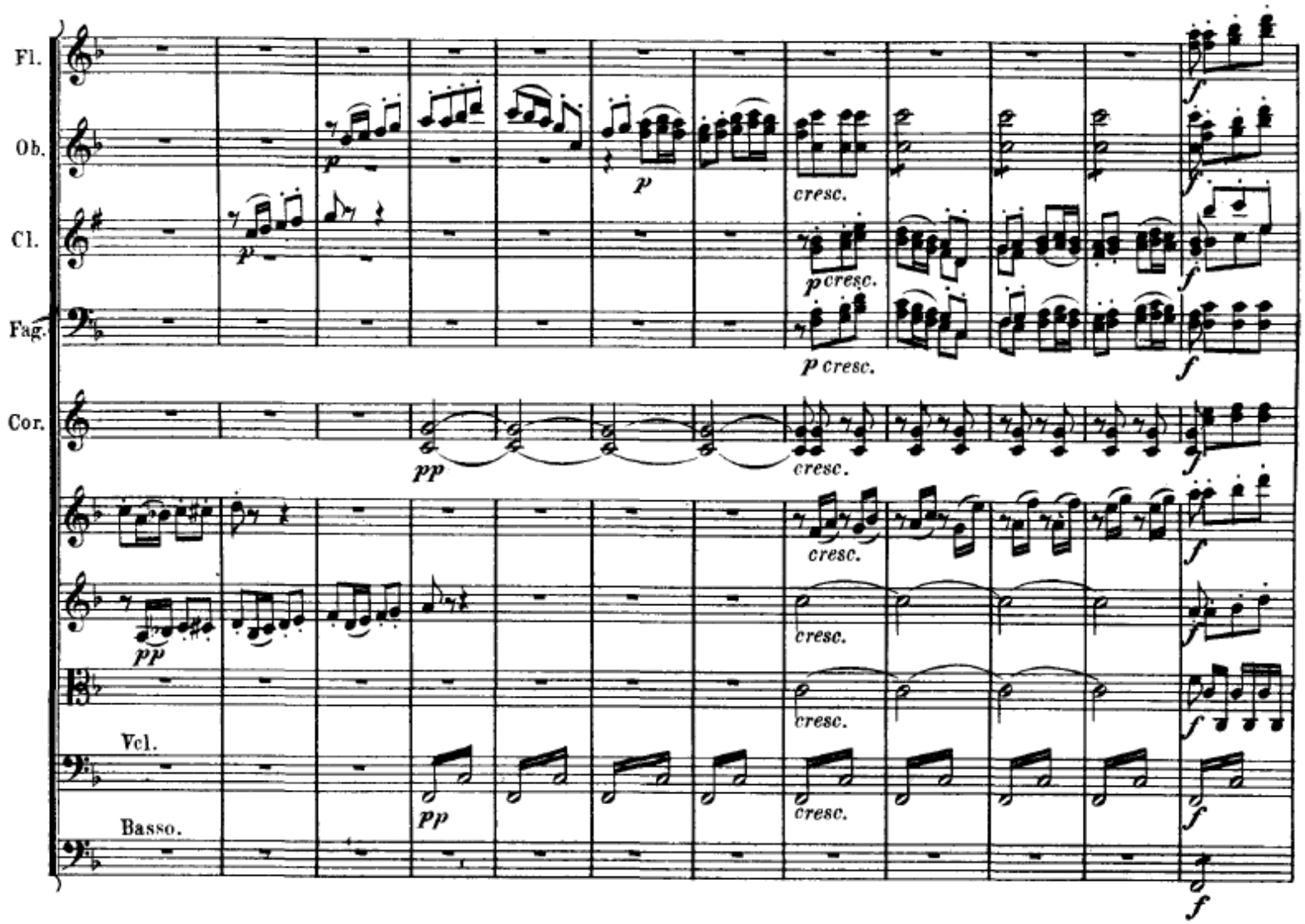
durchbrochene Arbeit

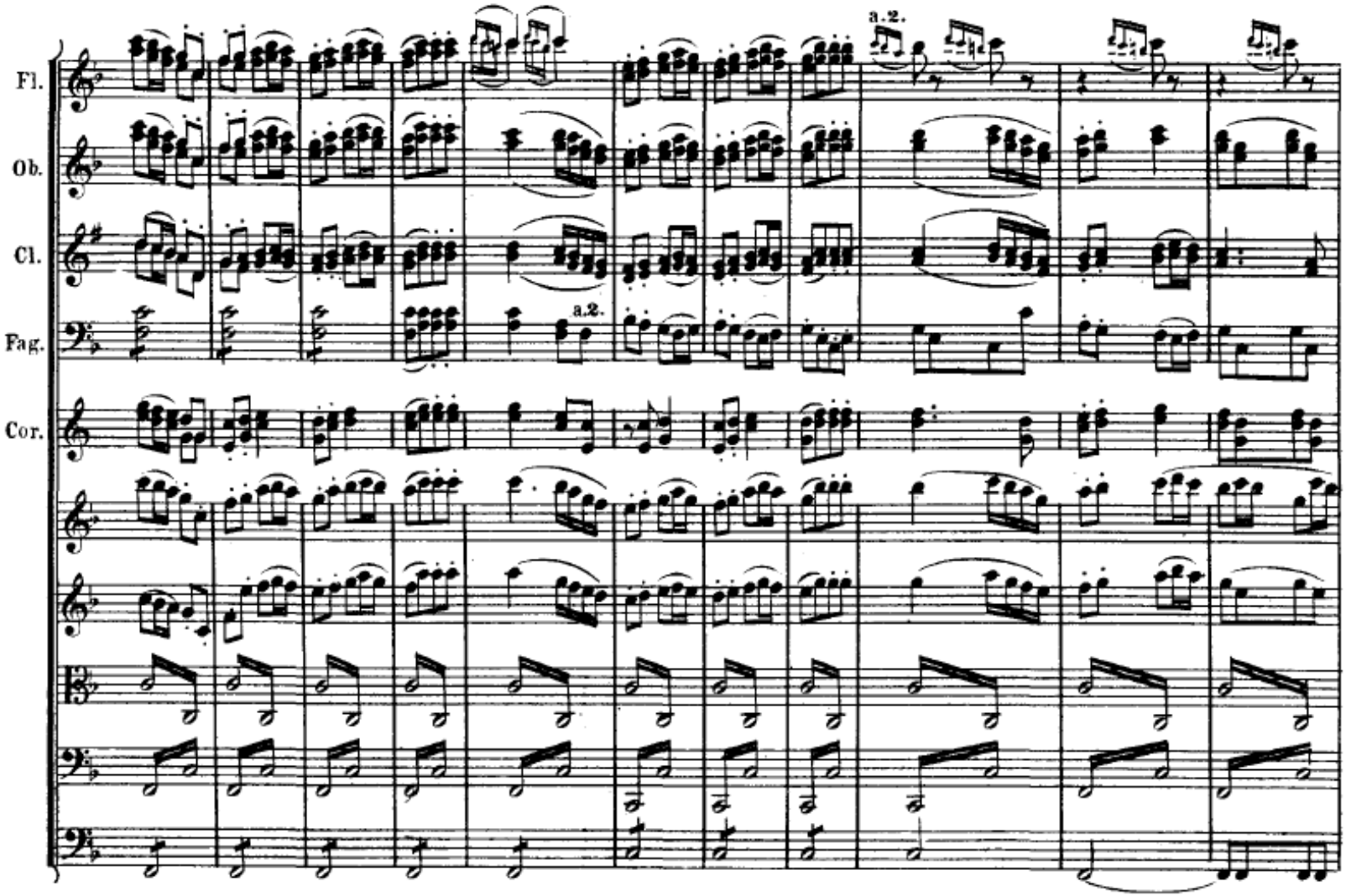
Motivvarianten-bildung



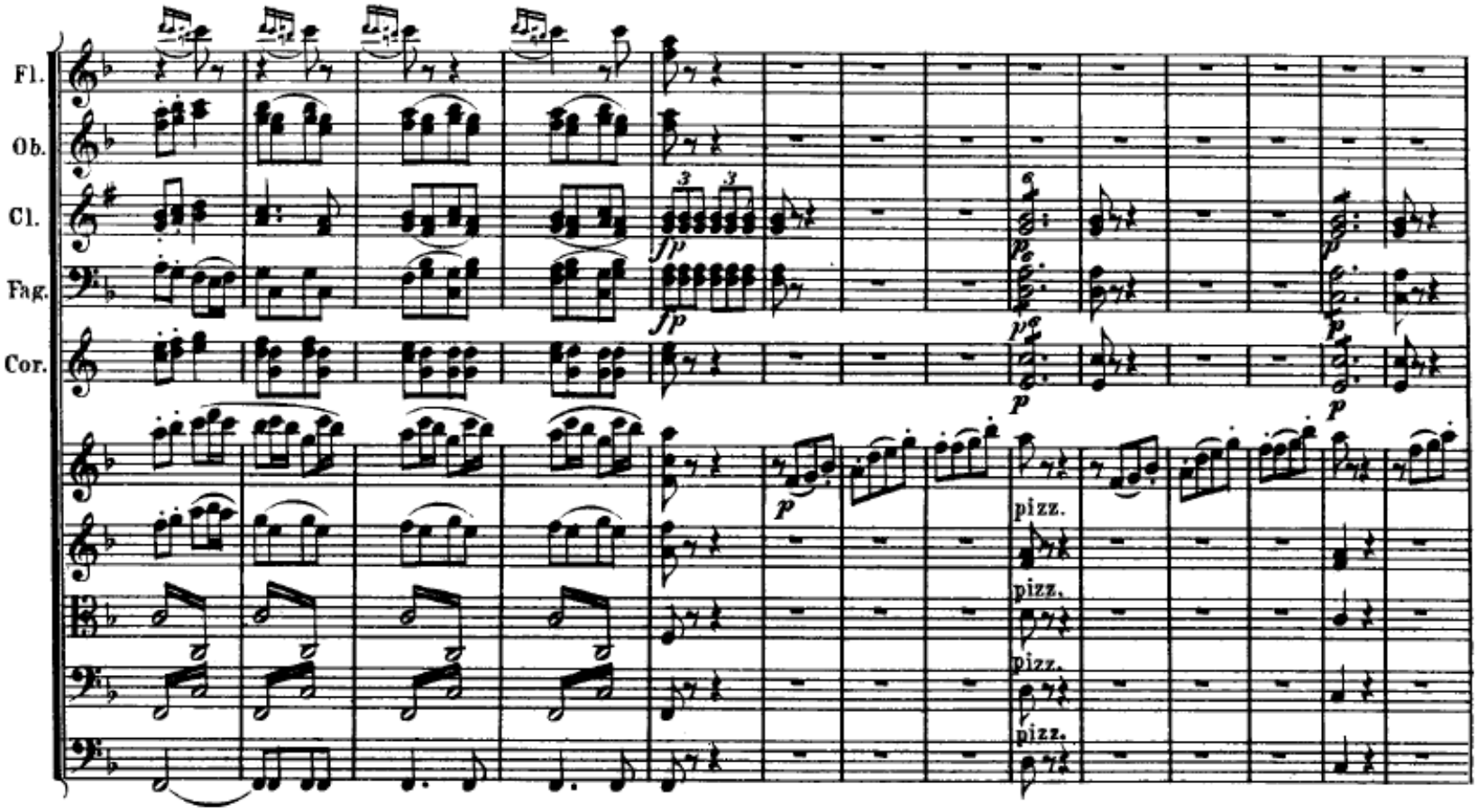
lange, harmonisch flächige Ausgestaltung
motivische Redundanz als Immersionstechnik



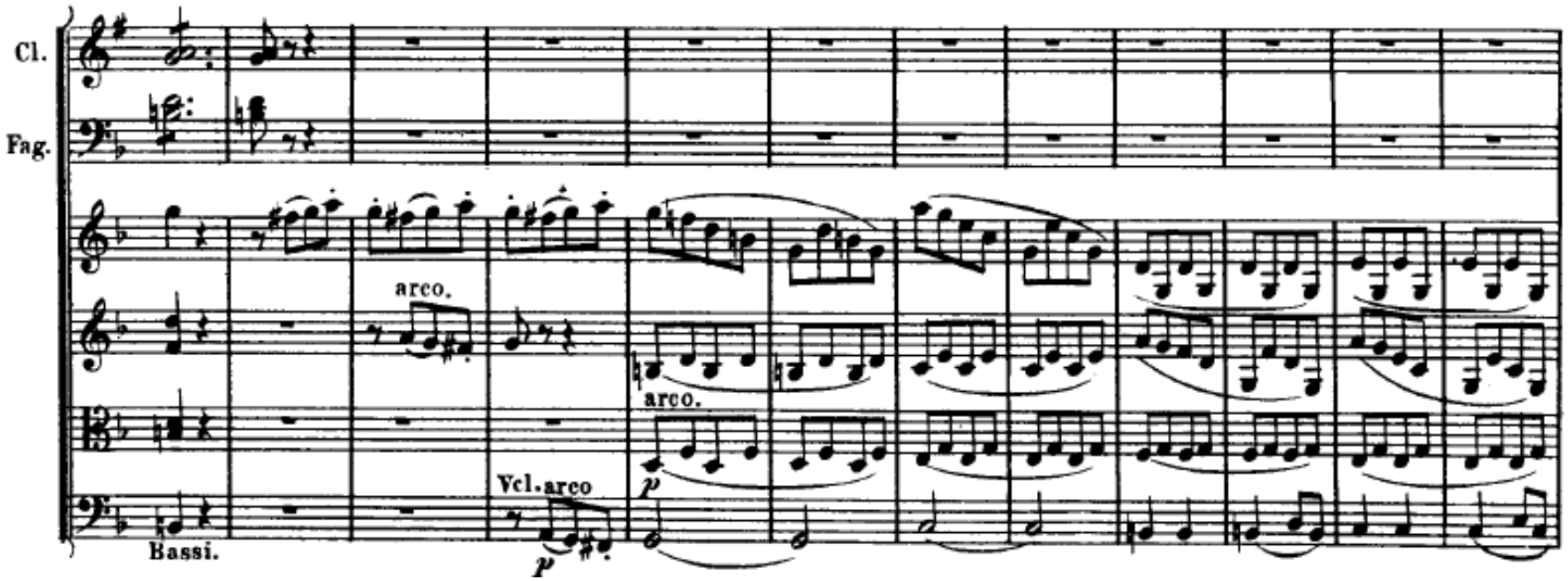

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Vcl.
Basso.
p
pp
cresc.
f


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
a.2.
a.2.

Überleitung (motivisch)



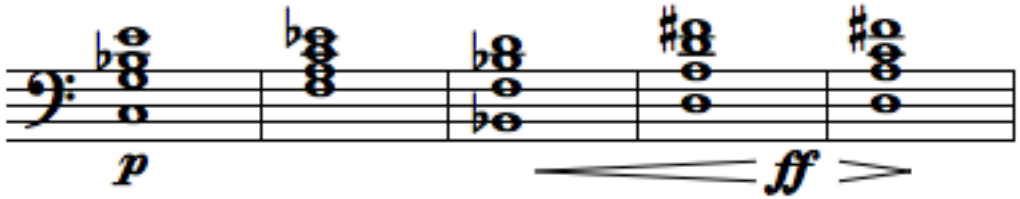
Sextbetonung der Seitensatzmelodie

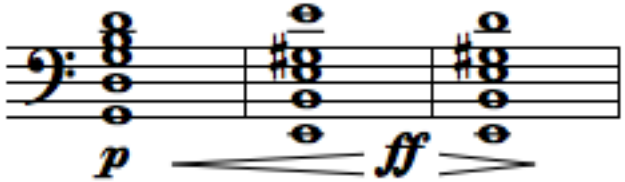



etc.

**Durchführung** (Beginn)

C7 (4)
F7 (4)
F7 (4)
B (12) G (12)
D (16) Steigerung bis ff E (16) Steigerung bis ff
D (12) Abbau E (12) Abbau
D7/G (6) Themenkopf E7/A (6) Themenkopf



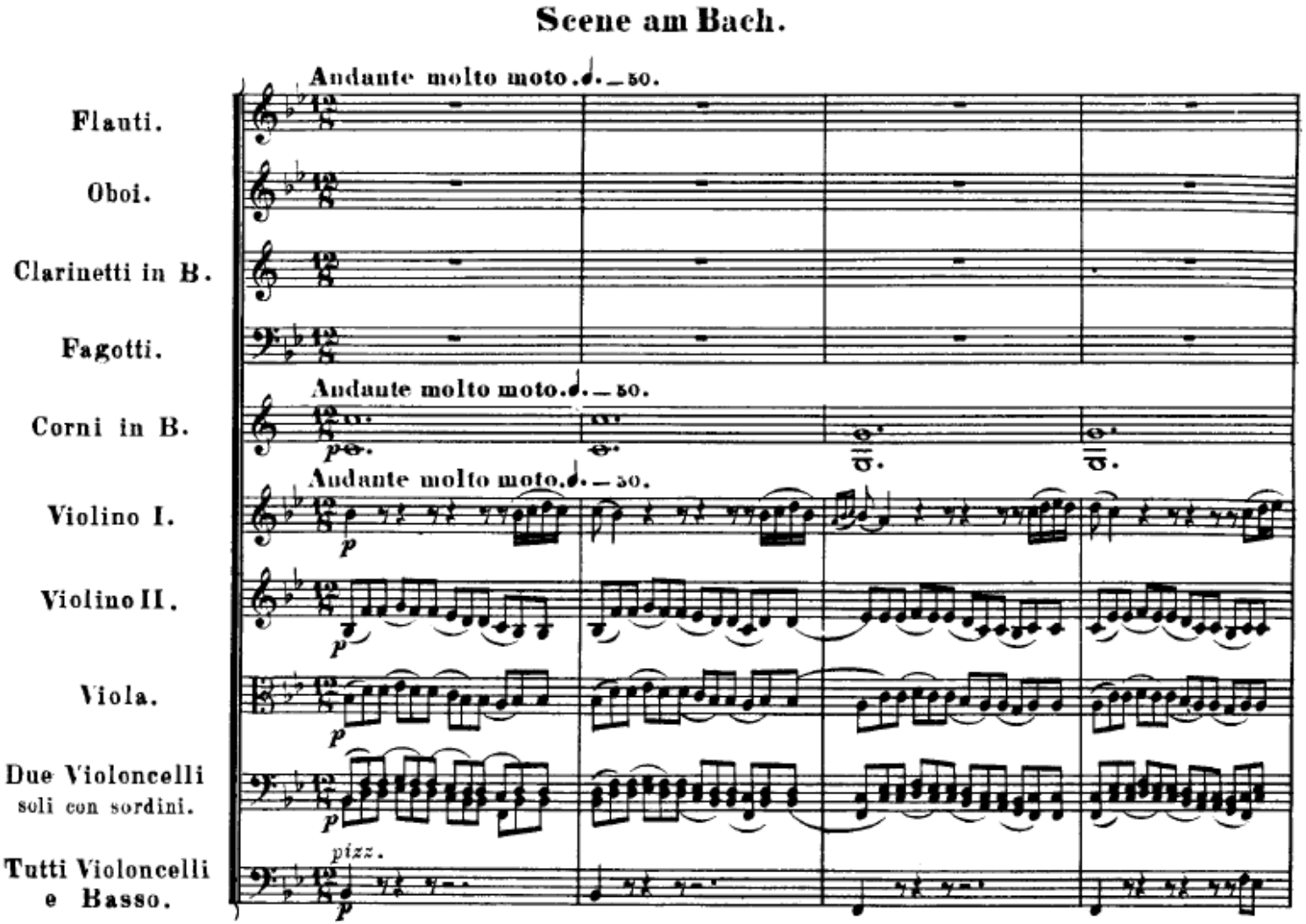



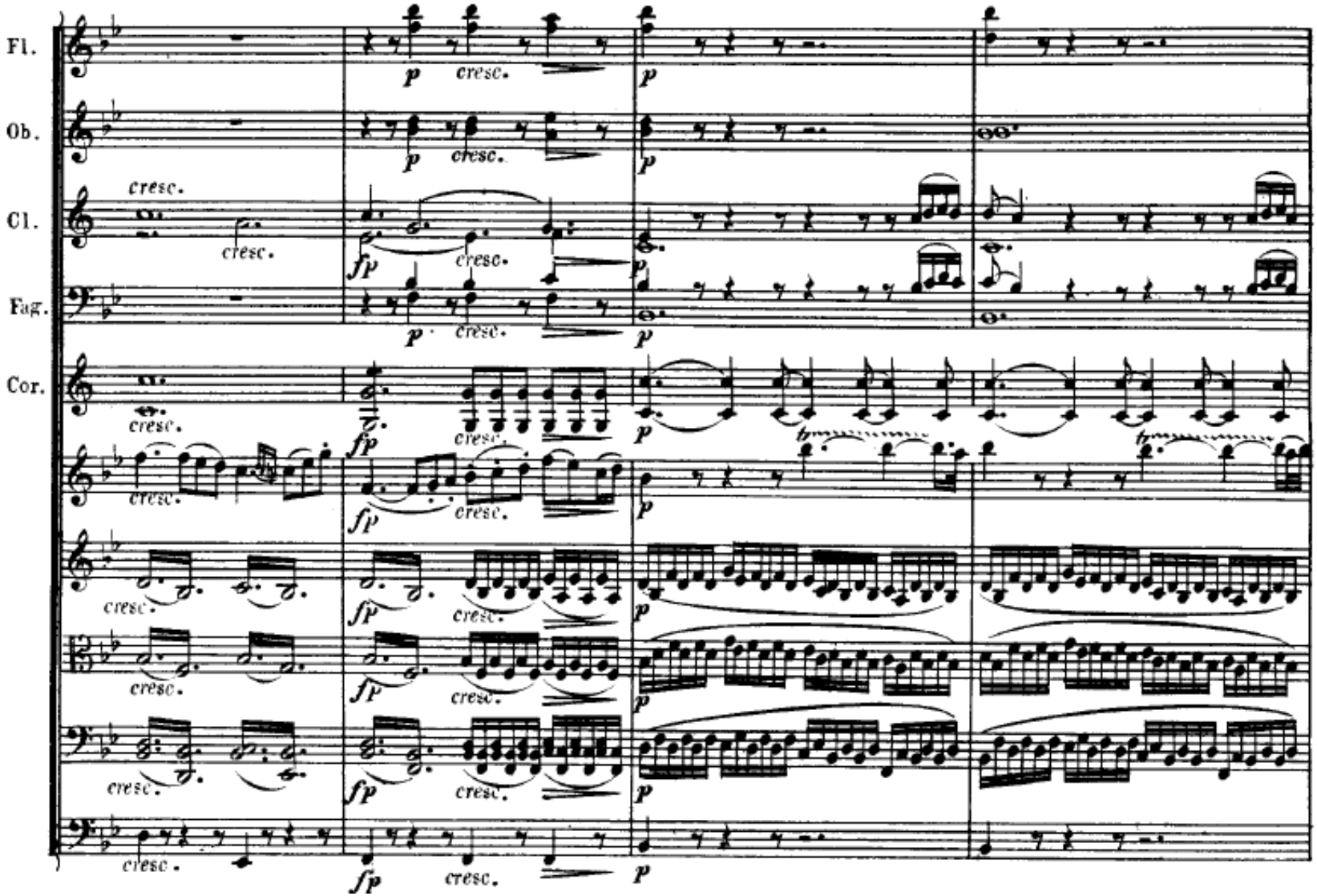
Pastorale: Zweiter Satz

Wellenmotivik

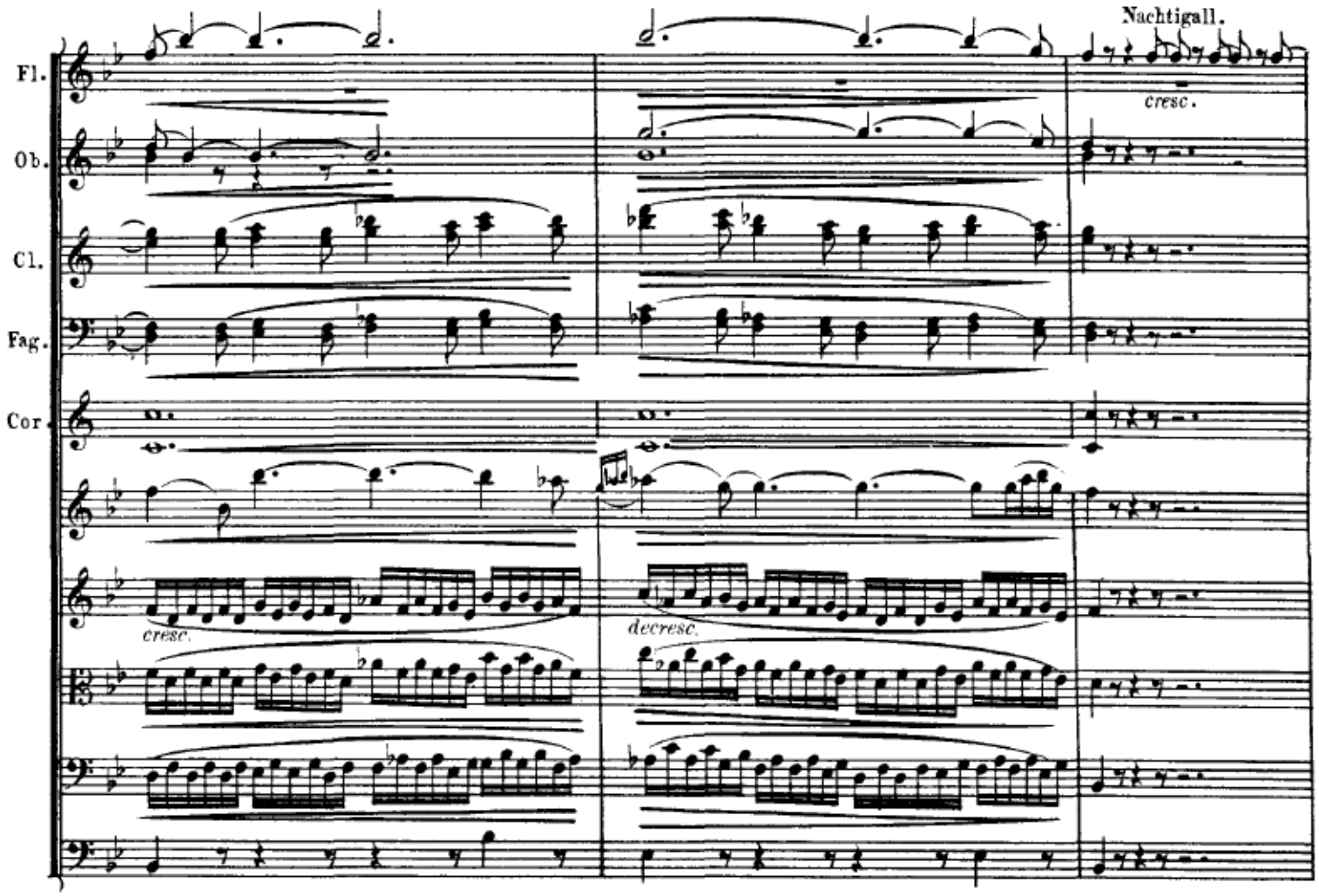
breiter Takt

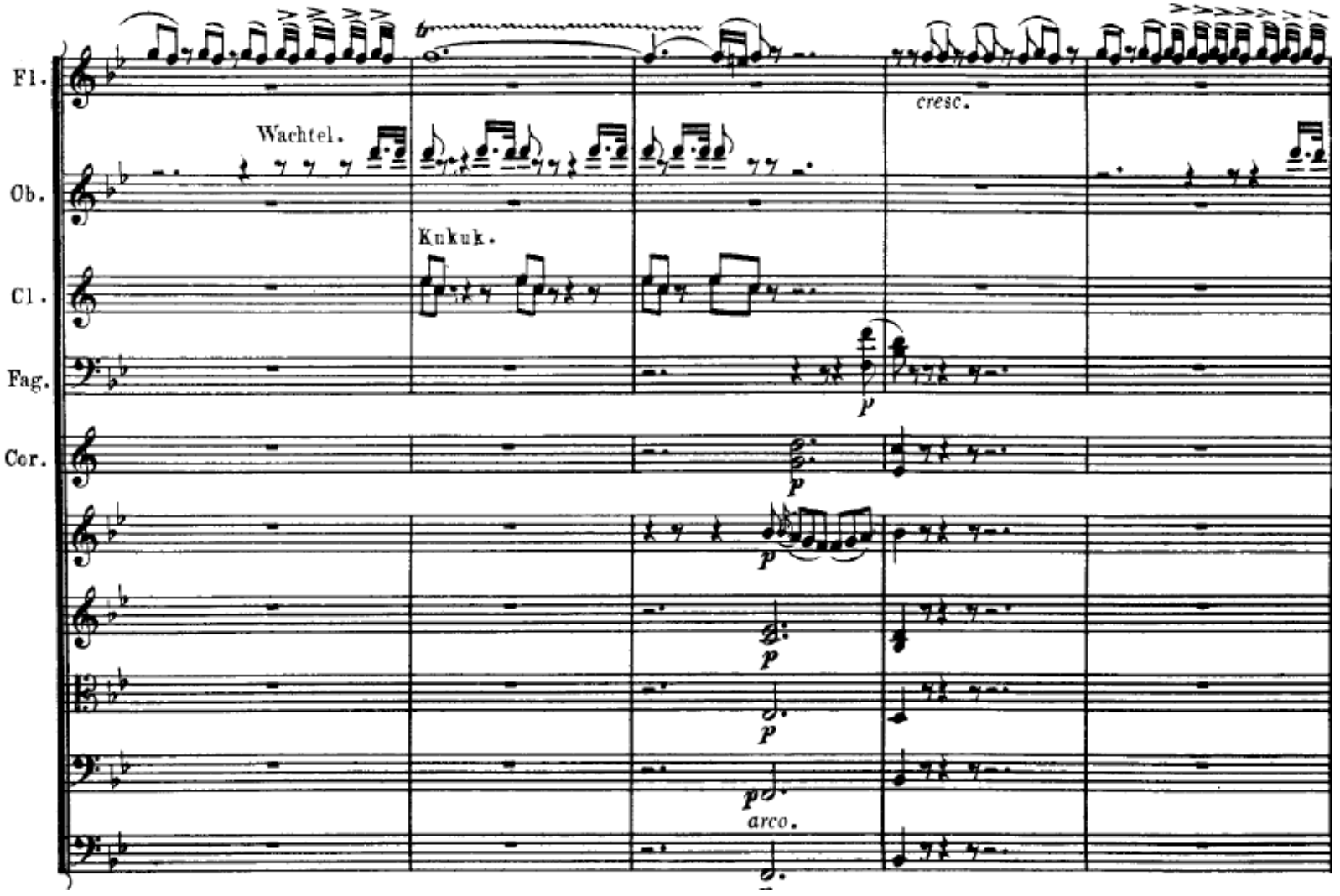
Hexachordrahmen der Achtelmelodie

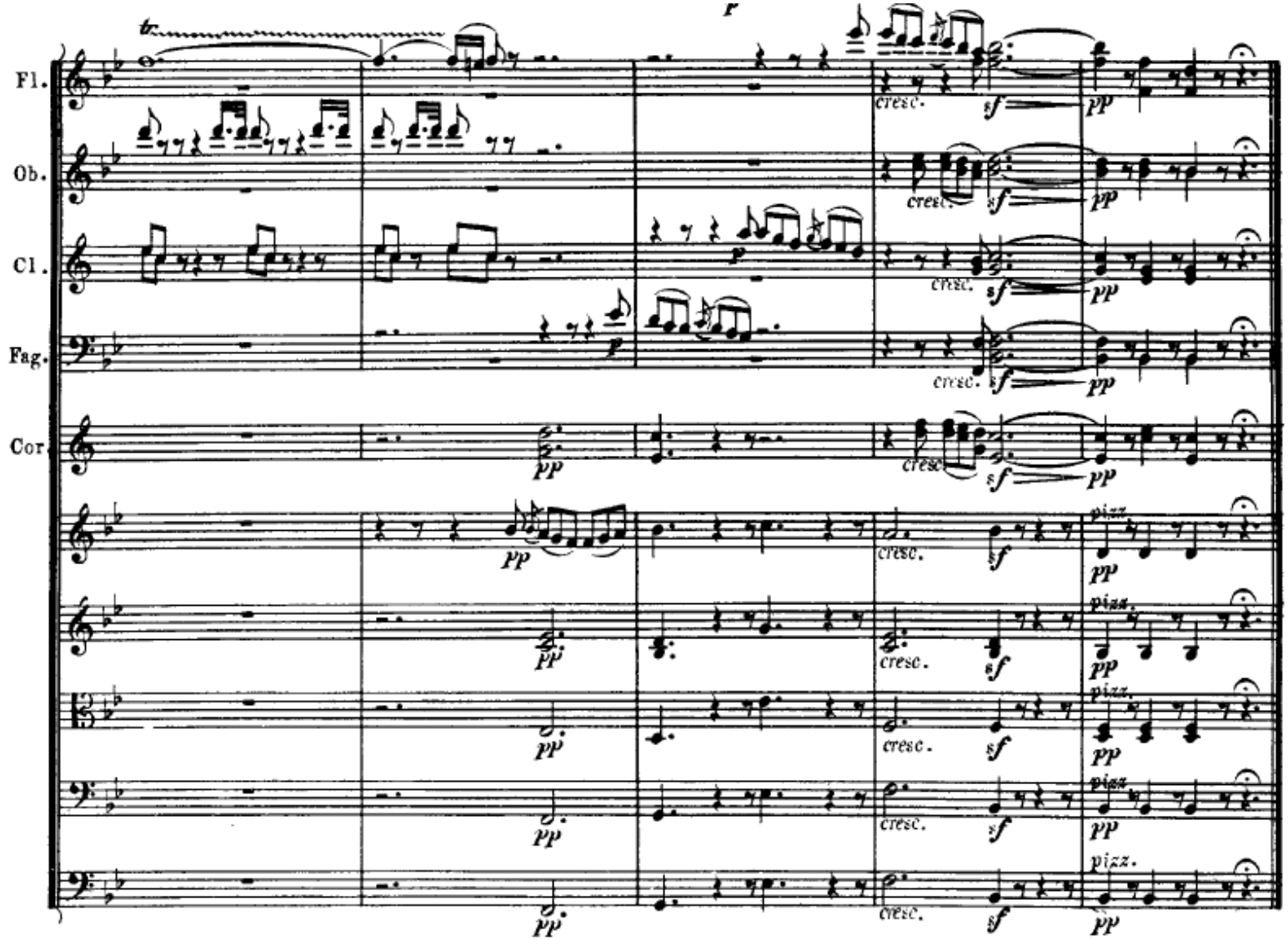



Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
cresc.
p
fp
etc.

Ende des zweiten Satzes: Vogelstimmen-Kadenz

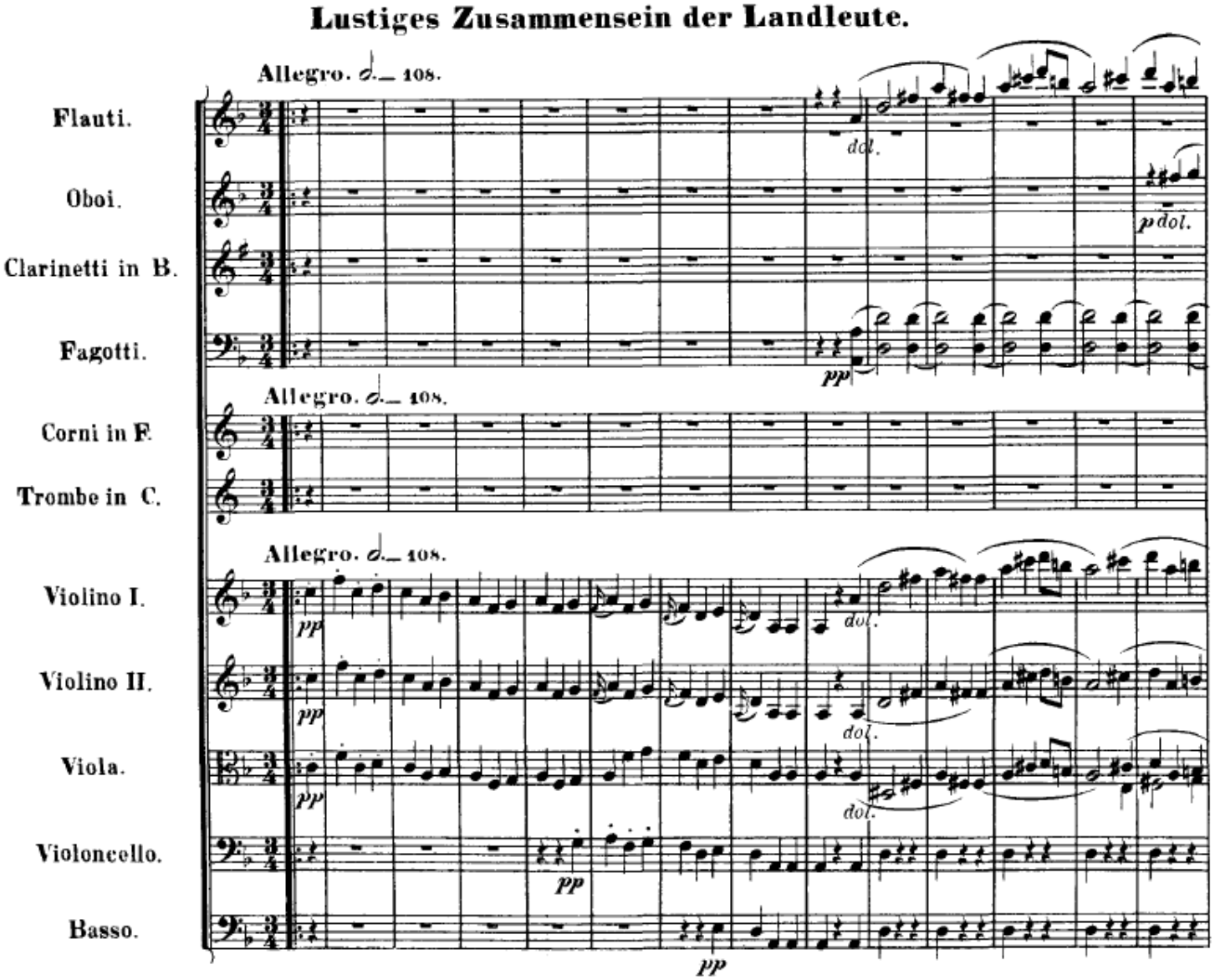



Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Wachtel.
Kukuk.
cresc.
p
arco.

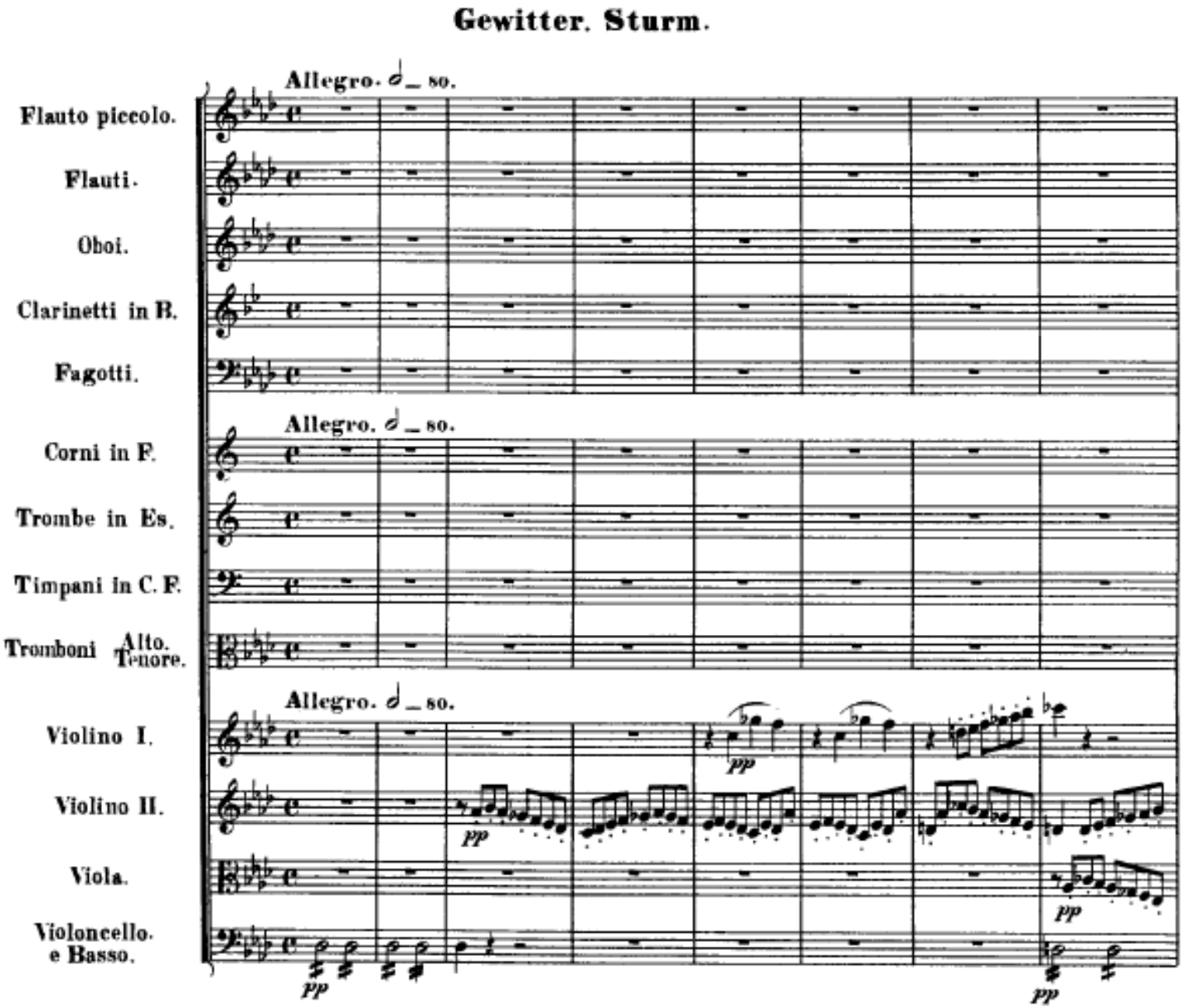

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
tr.
p
cresc.
sf
pp
pizz.

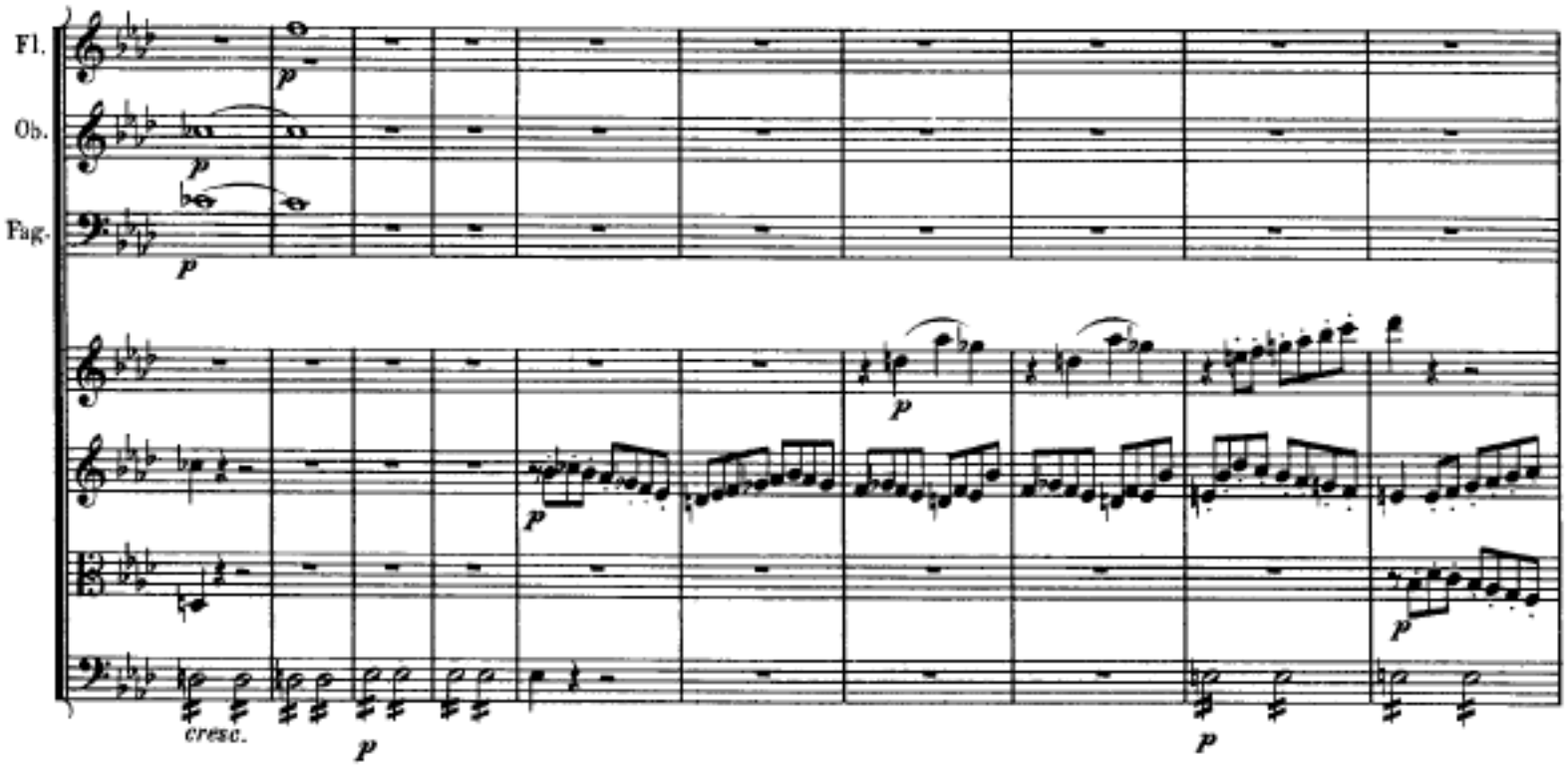
Die Sätze drei bis fünf sind als zusammengehörige Einheit komponiert

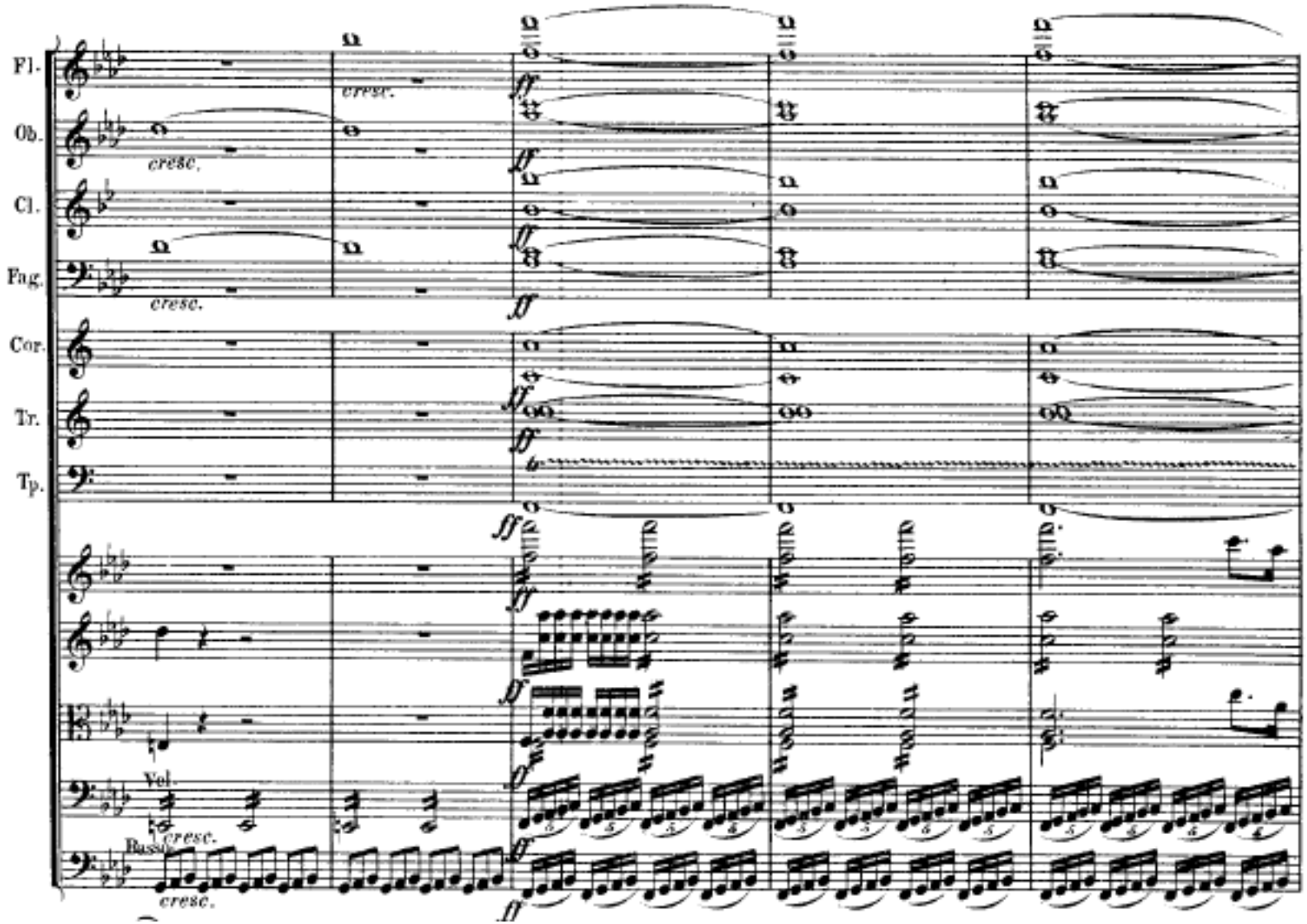
Themenbildung aus Hexachord heraus



hexa-/
heptachordale
Figuren



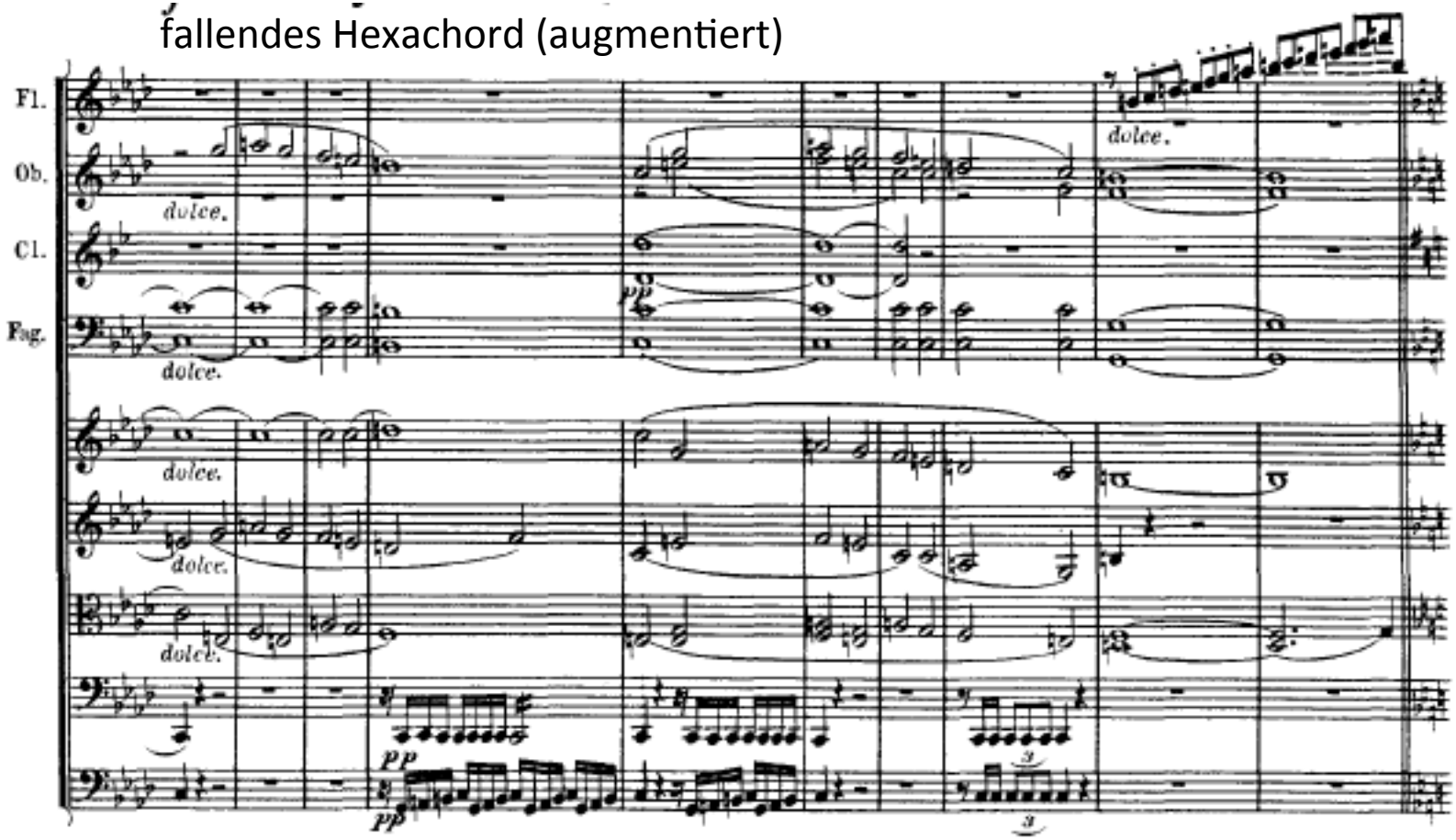

Fl.
Ob.
Fag.
p
p
p
p
p
p
cresc.
p
p




Donner, umgesetzt als Basscluster

Ende des Gewitter-Satzes und Übergang

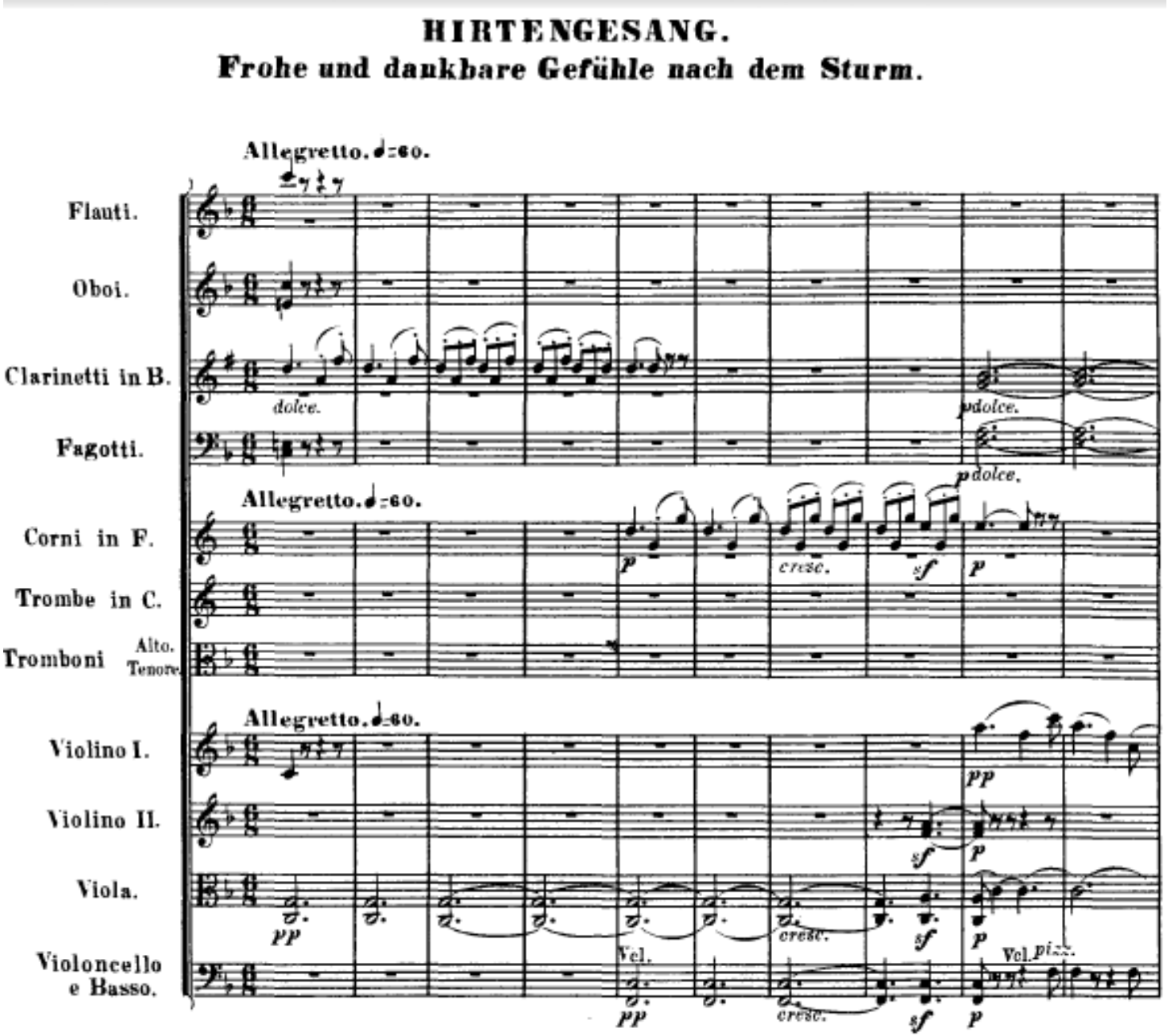
fallendes Hexachord (augmentiert)

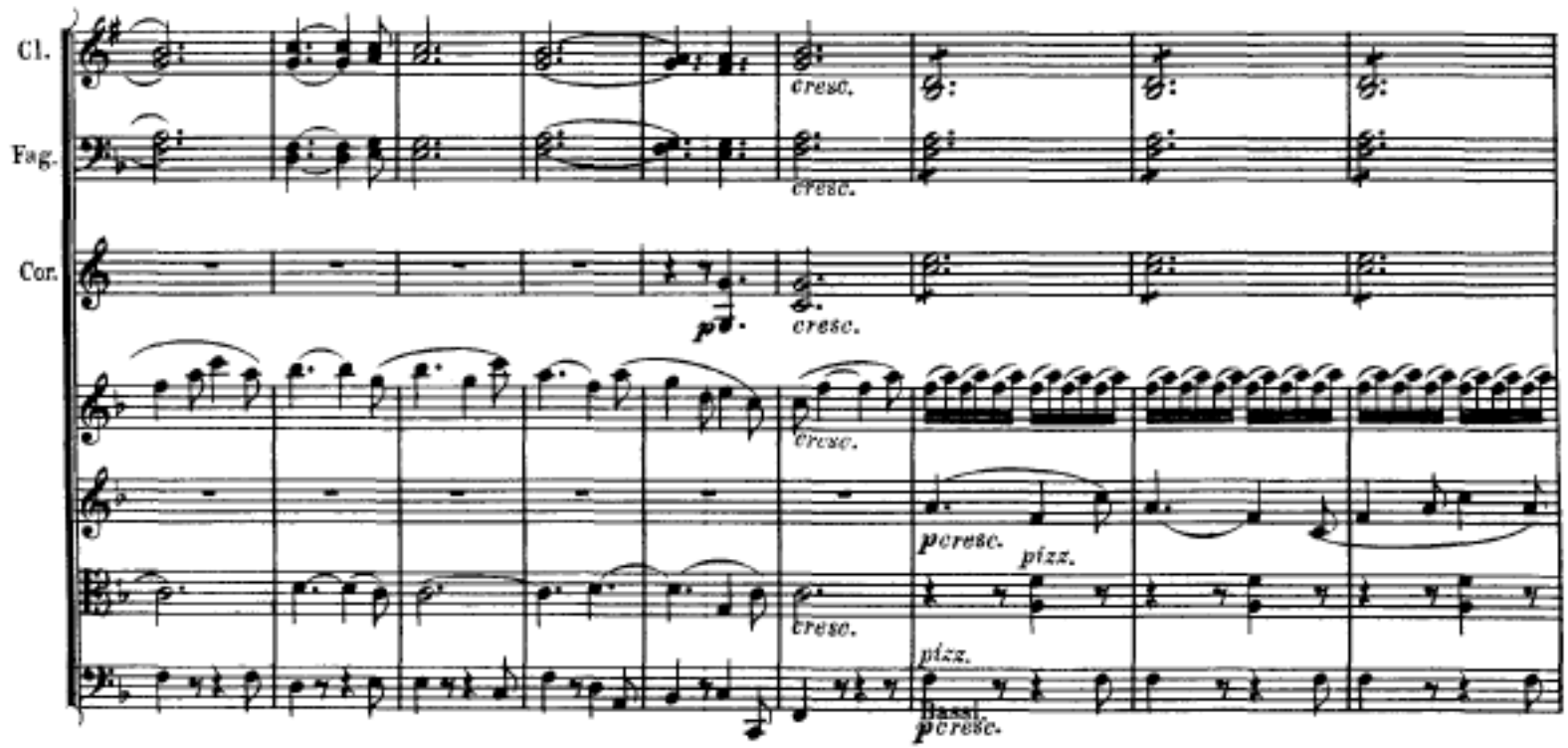


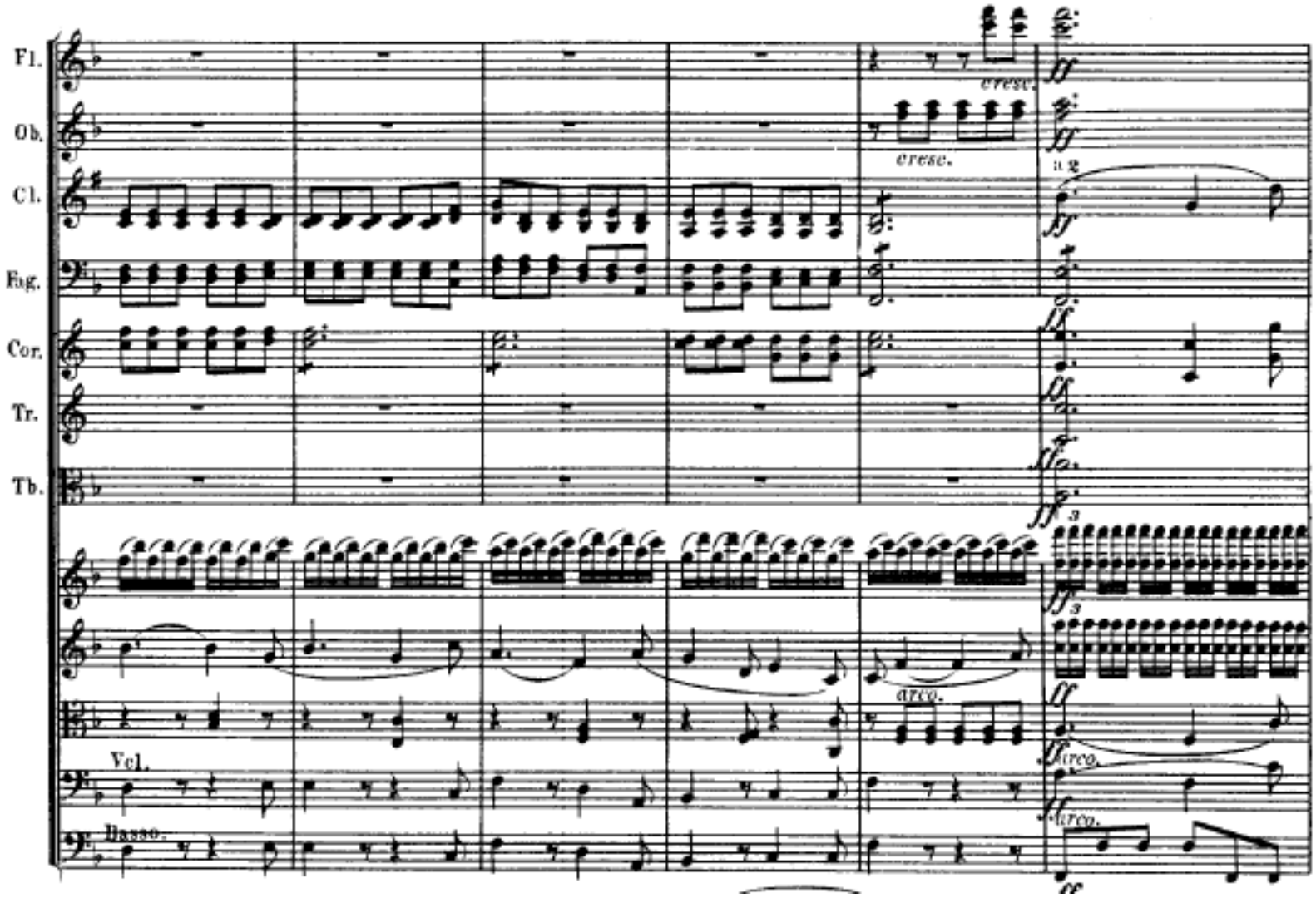
Bordunquinten (Rückverweis auf Beginn)

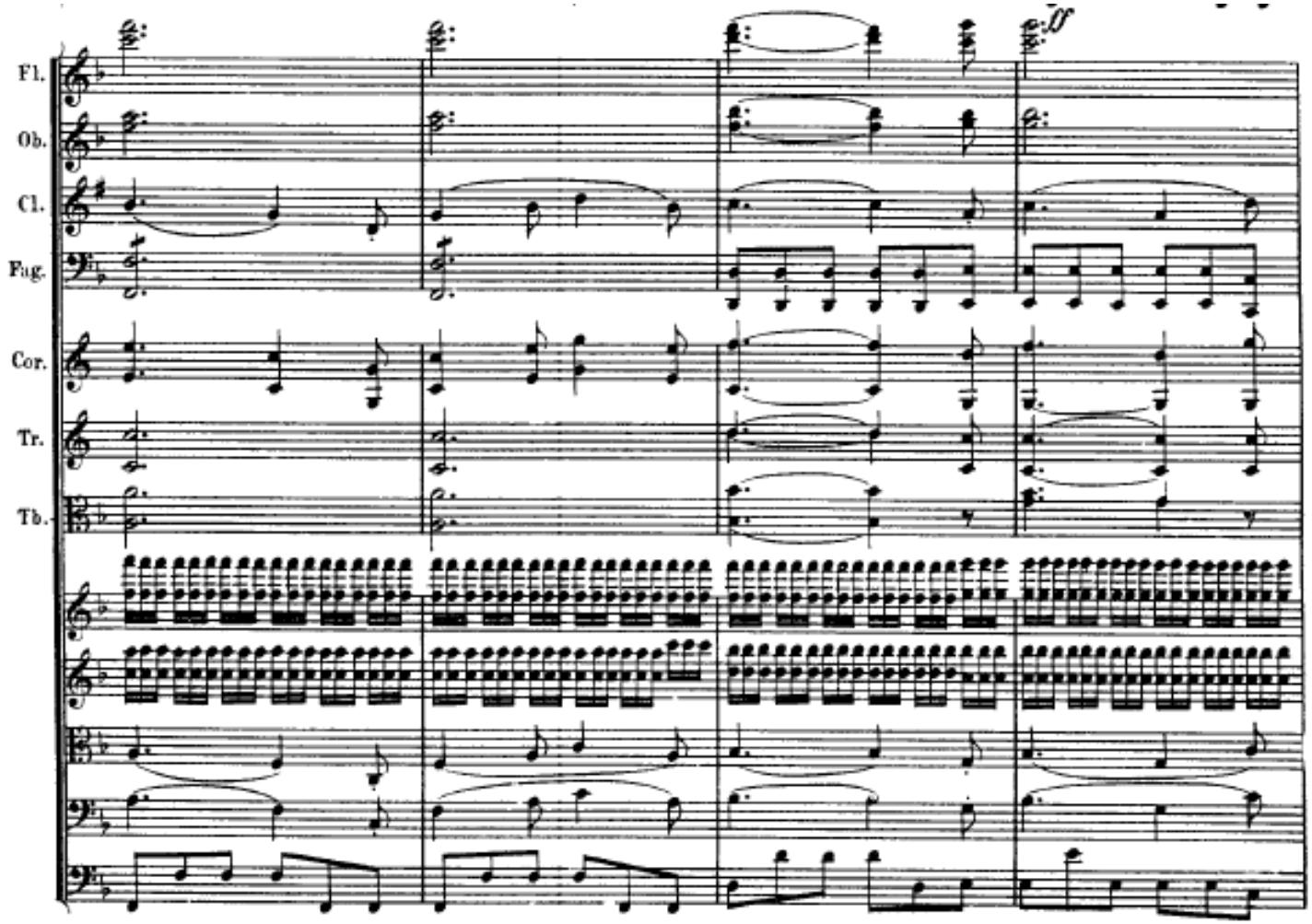
Überblendung Dominante/ Tonika

Alphorn- bzw. Schalmeien-Thematik

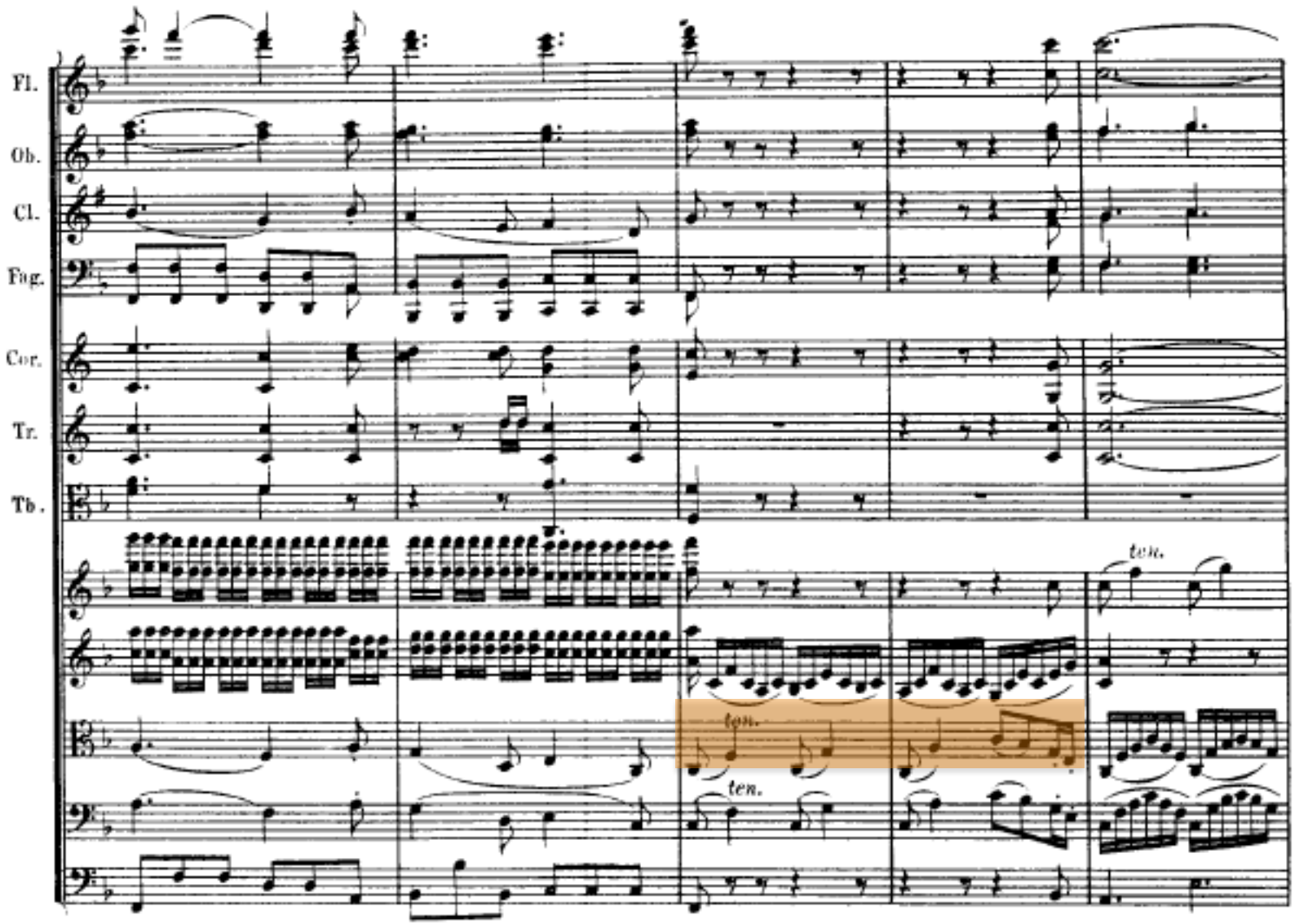


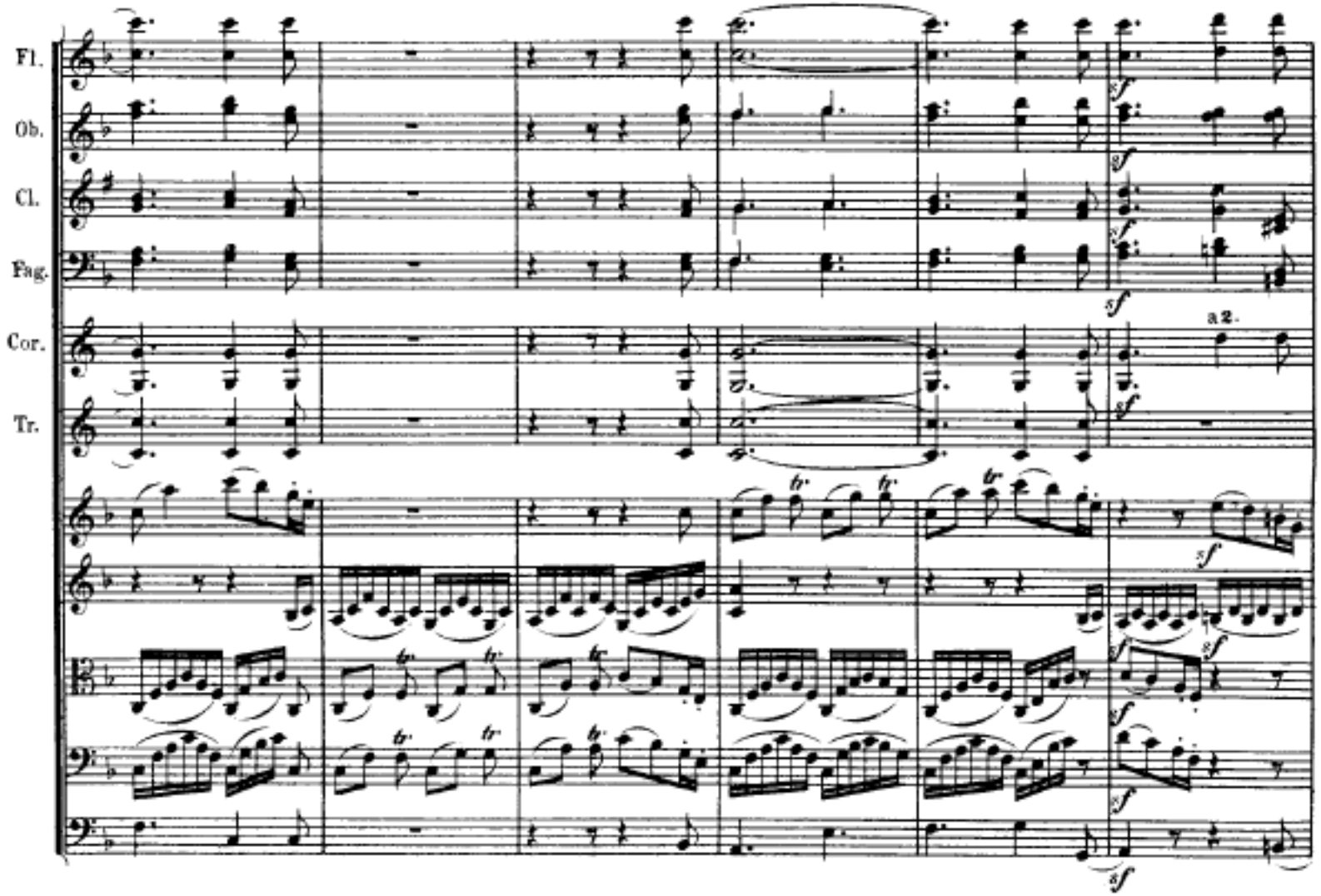

Cl.
Fag.
Cor.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
pcresc.
pizz.
pizz.
Bassi.
pcresc.


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tb.
Vcl.
Basso.
cresc.
cresc.
a 2
arco.
arco.
arco.


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tb.
ff

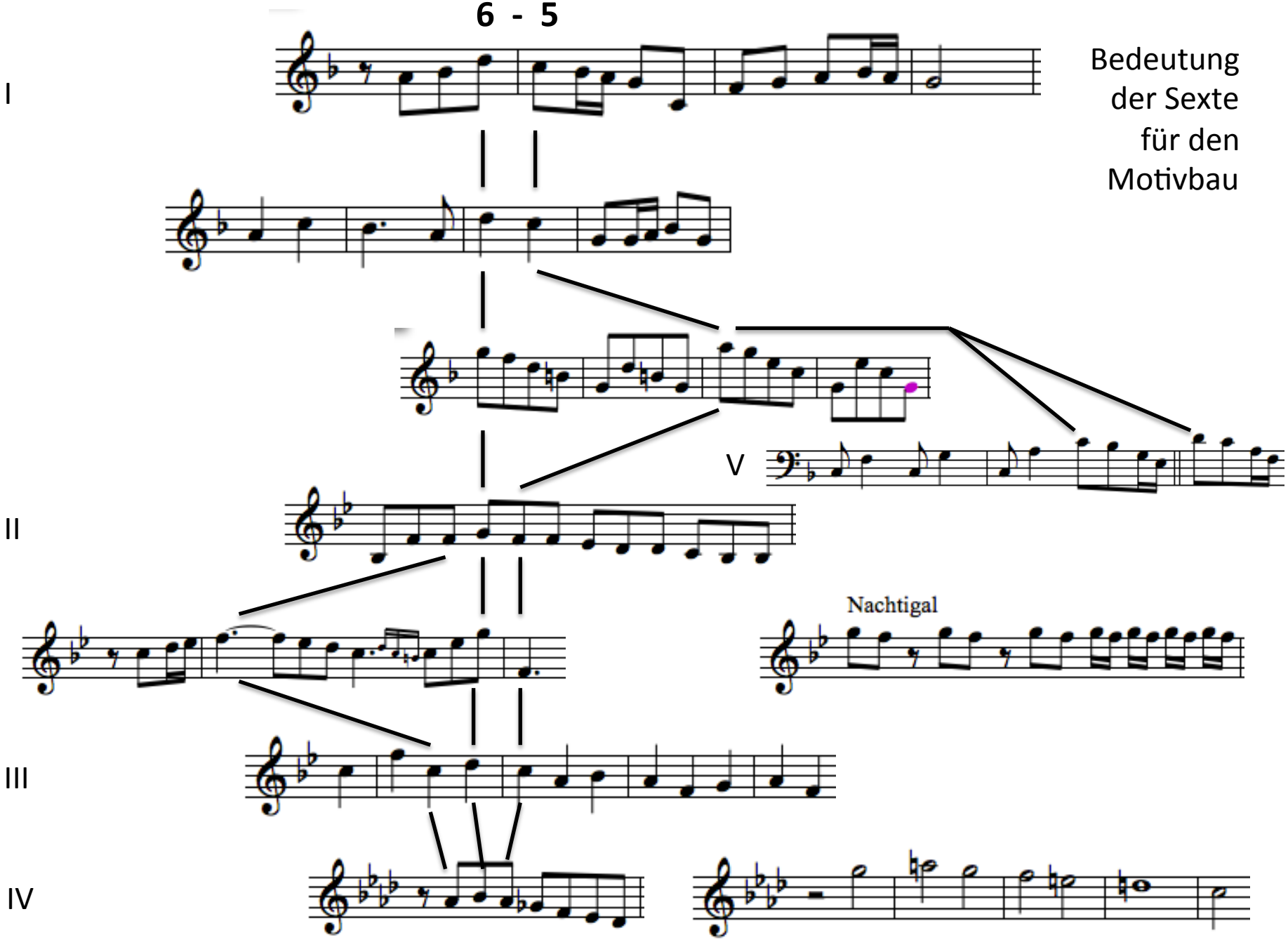
Rückgriff auf I, Teil 2 des Hauptthemas




Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
a 2.

**6 - 5**

Bedeutung der Sexte für den Motivbau

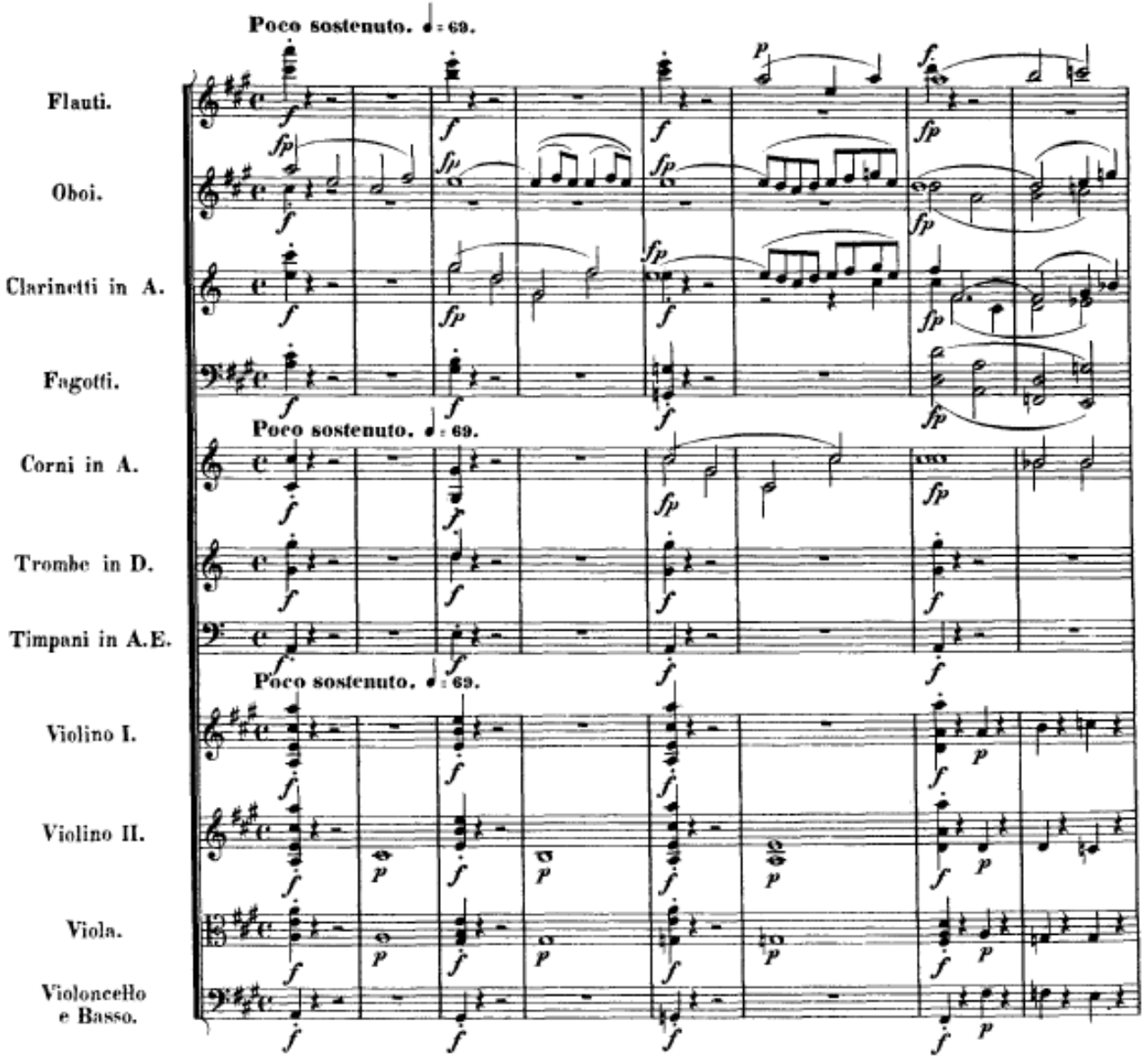


## 7. A op. 92 (1811/1812)

sehr breite langsame Einleitung mit fast eigenem Satzcharakter

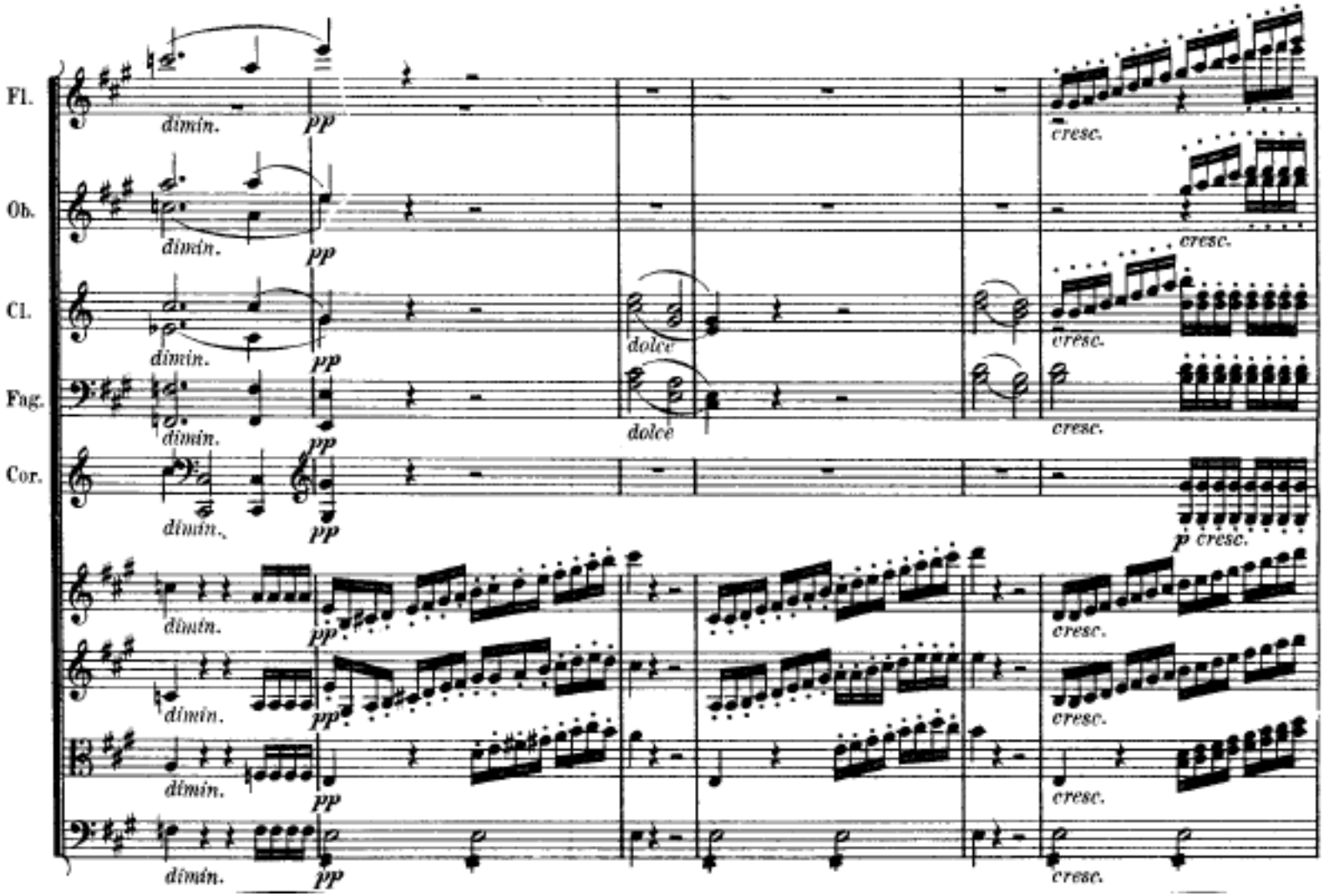
Doppelmotivik

chromat. fallender Bass

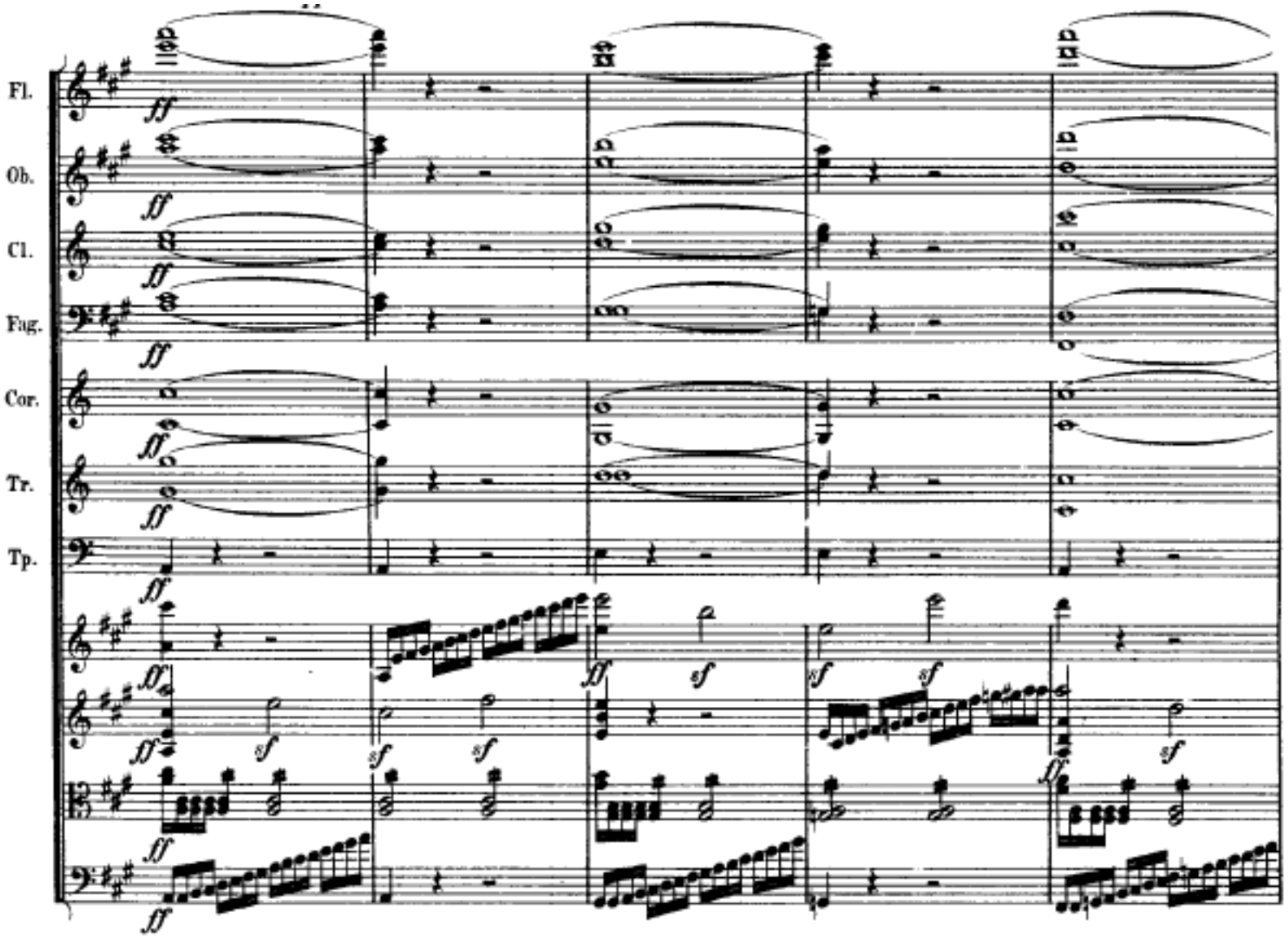


V

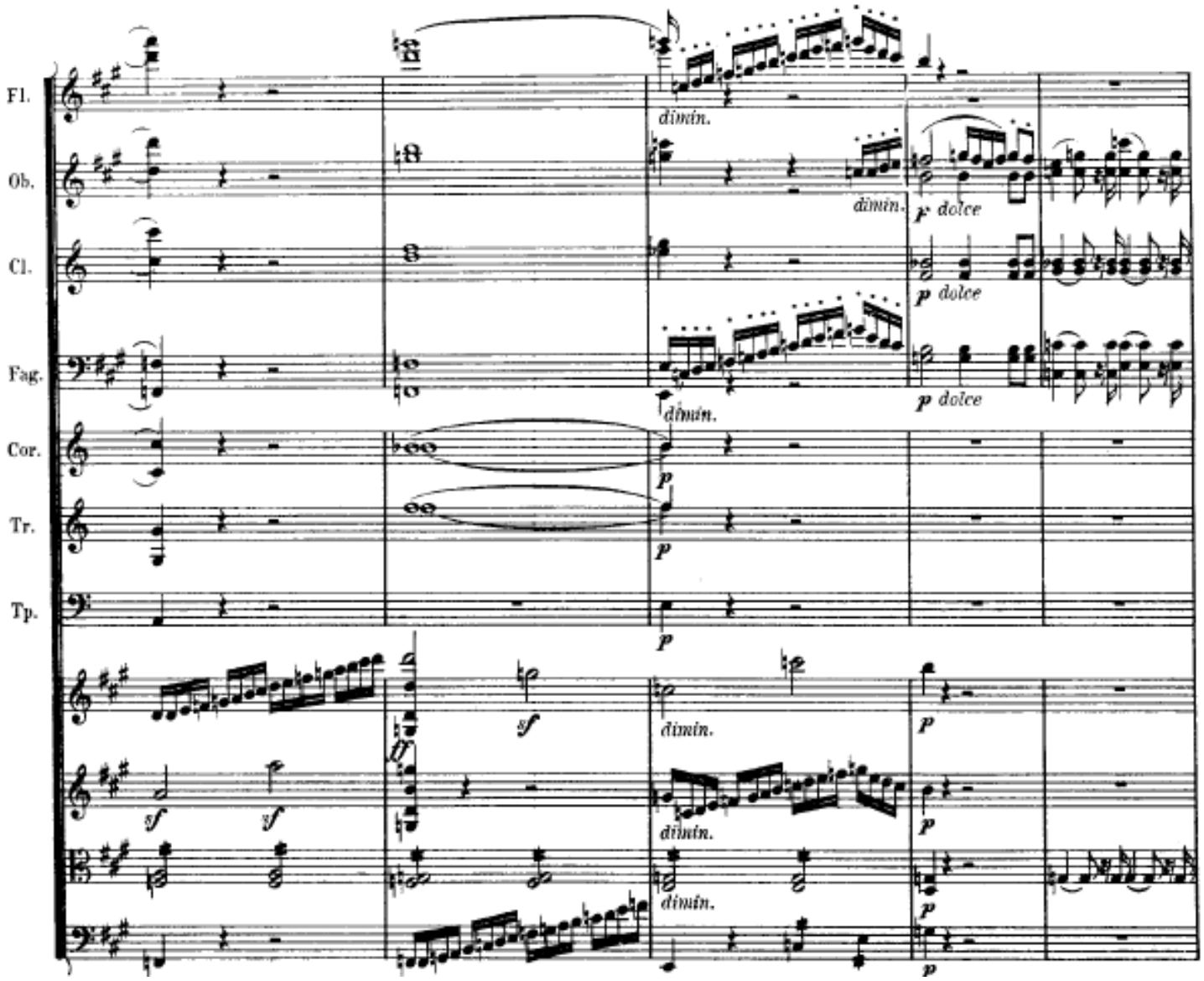
rasche Leitern



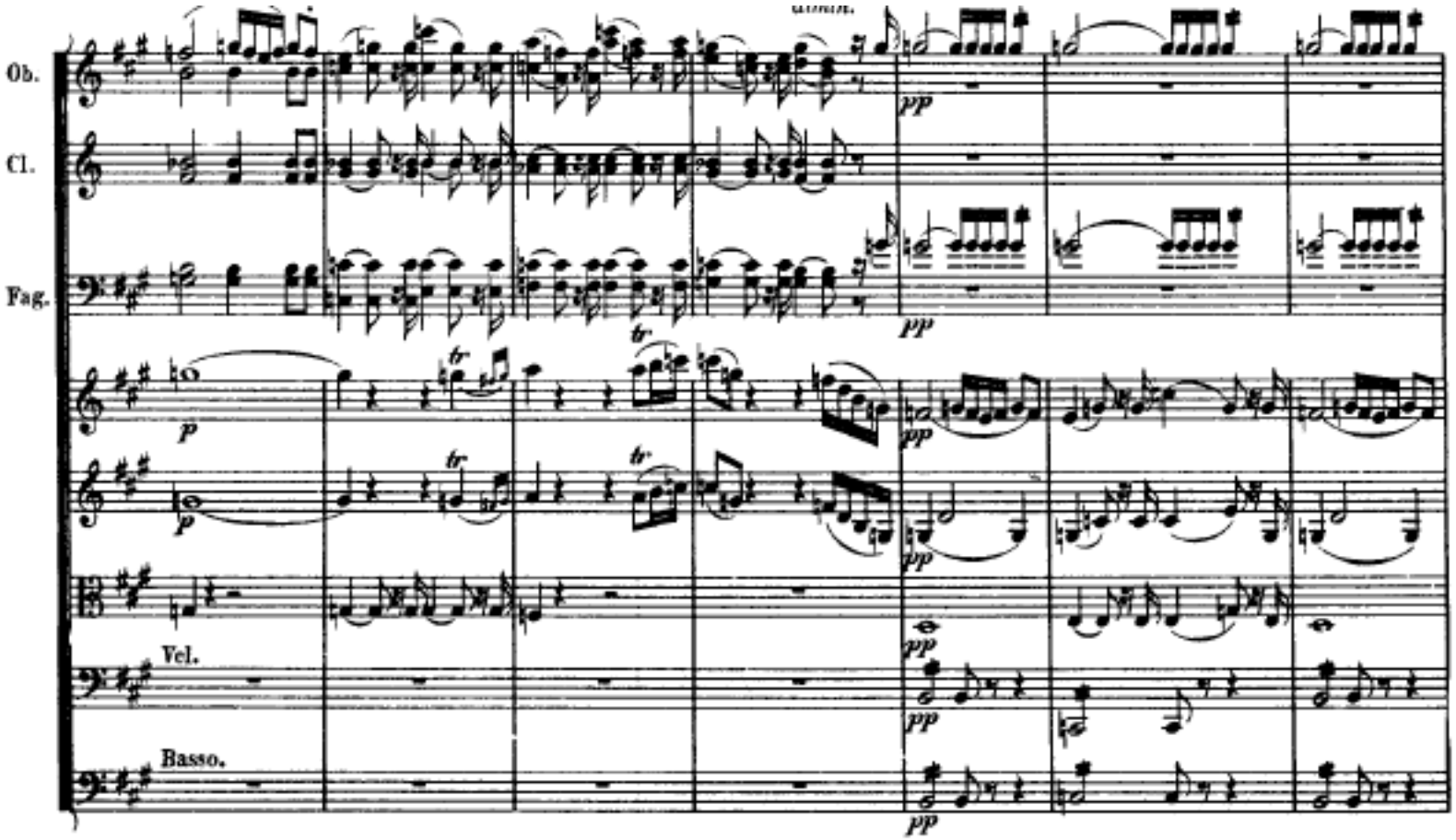
Rekurs auf Beginn, angereichert mit Leitern



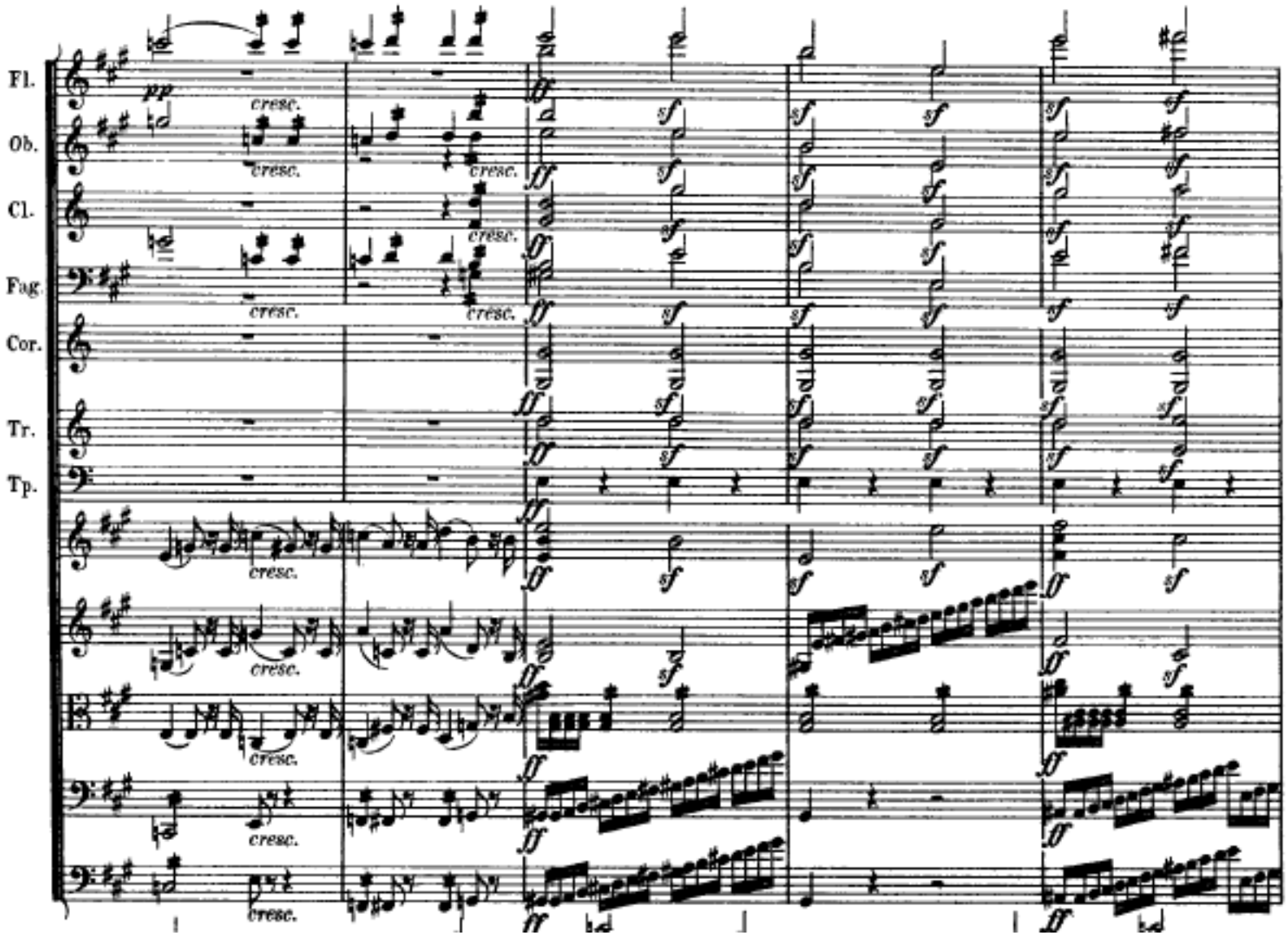
Ausbildung eines zweiten Themas in der Einleitung in einem tonartlich eigenständigen, terzdistanten Bereich (C-Dur)



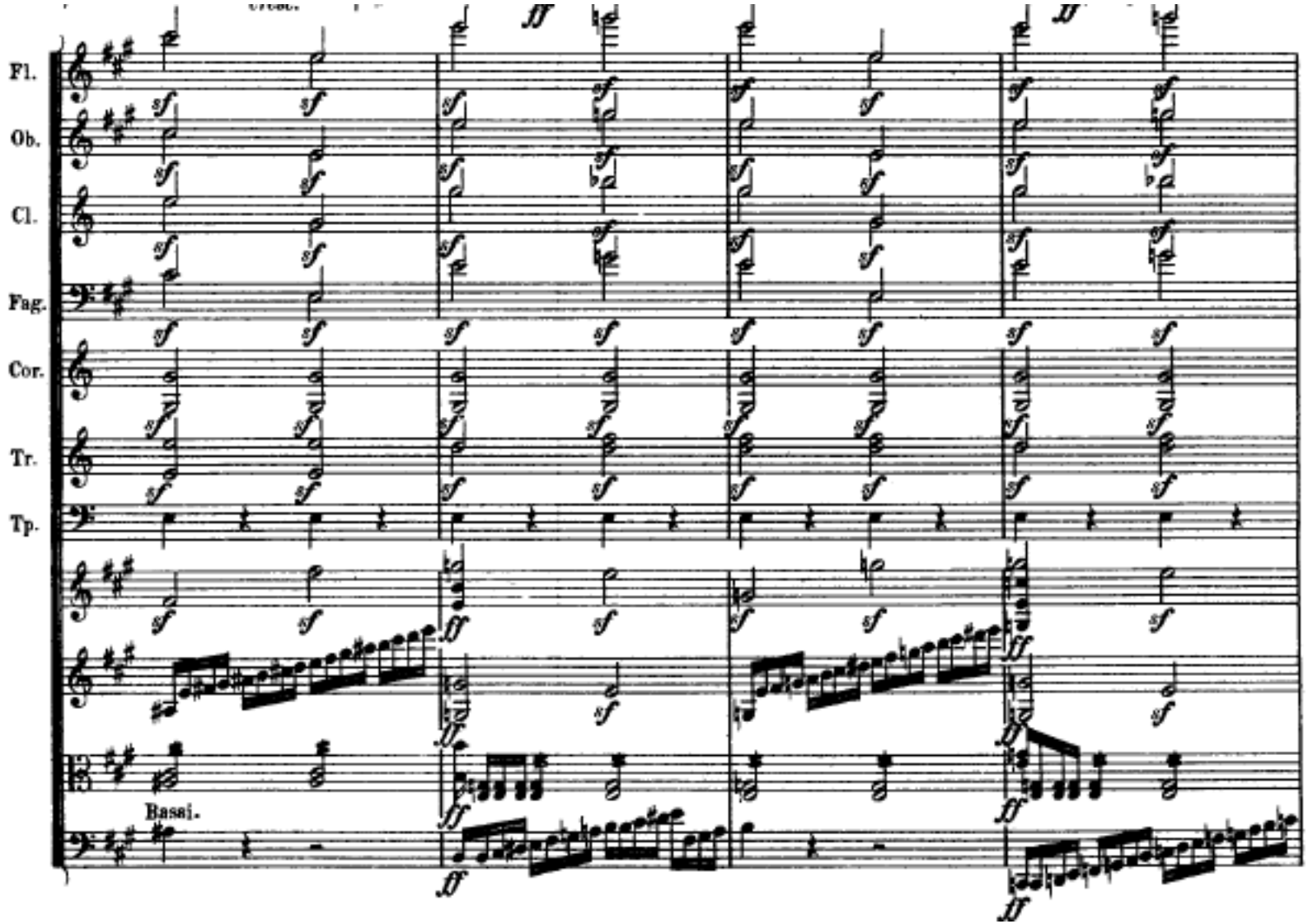
Repetitionsstrukturen



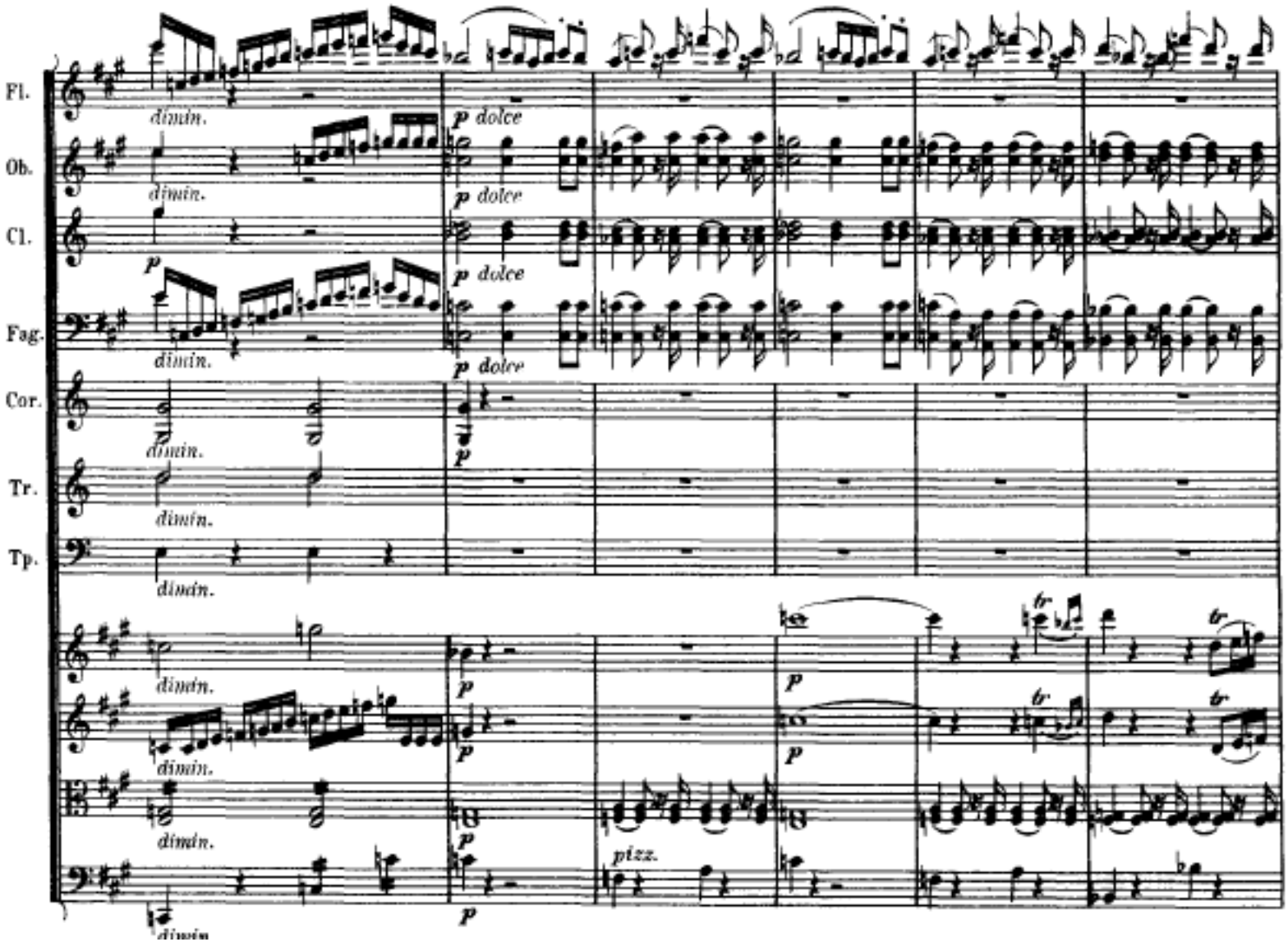
chromat. Aufstieg; Rekurs auf erstes Themenmaterial mit Leitern

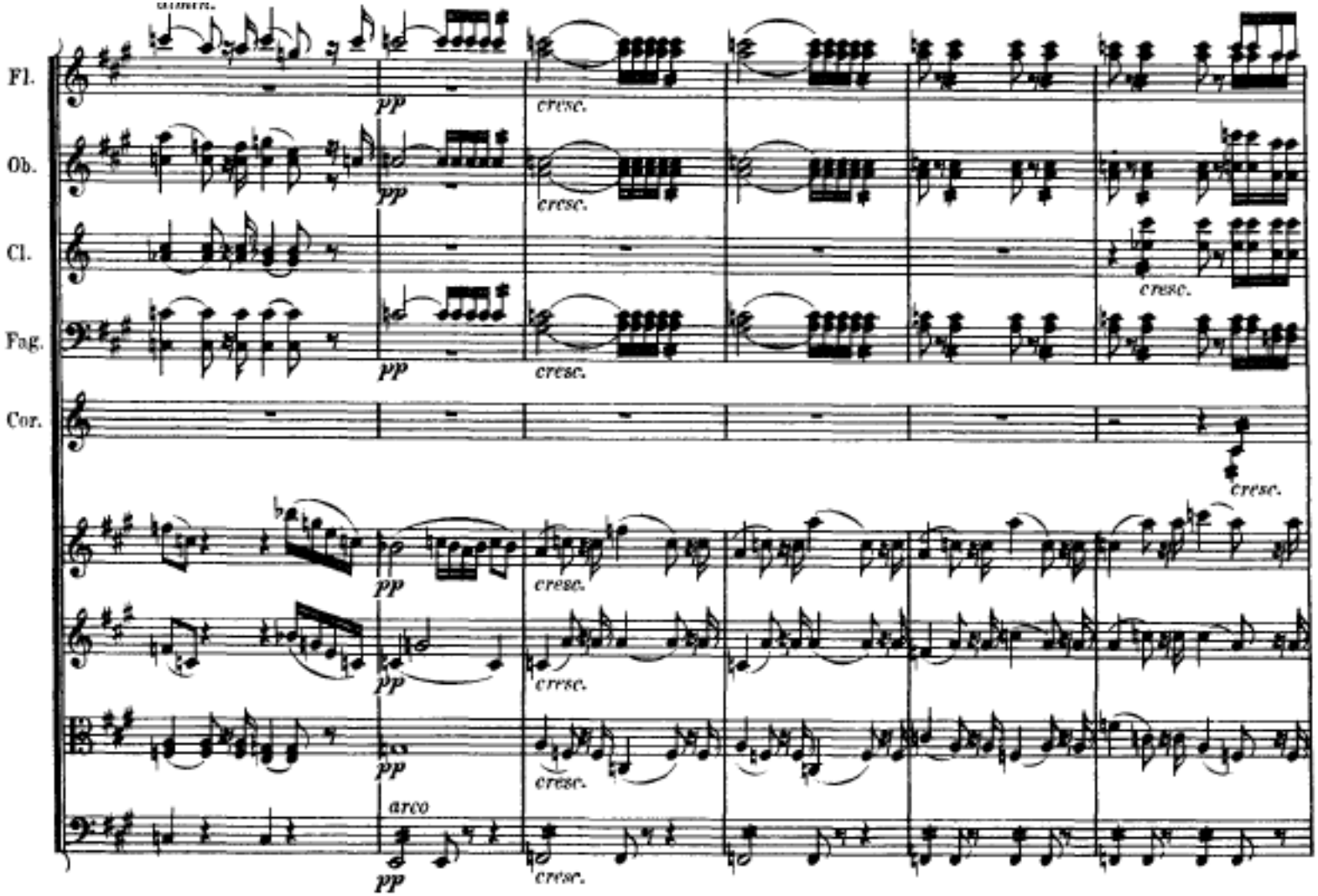


Modulation



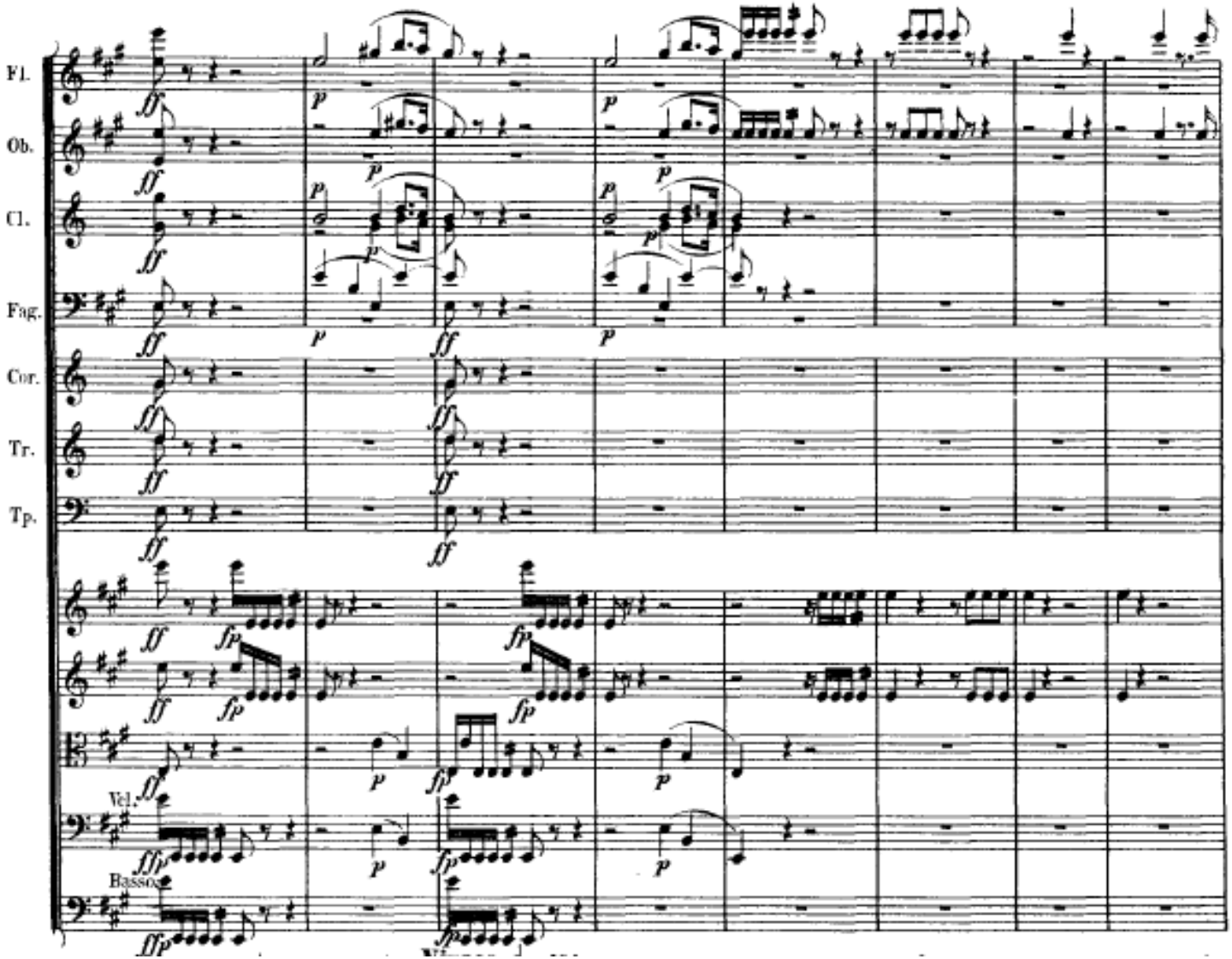
zweites Thema nun in F-Dur





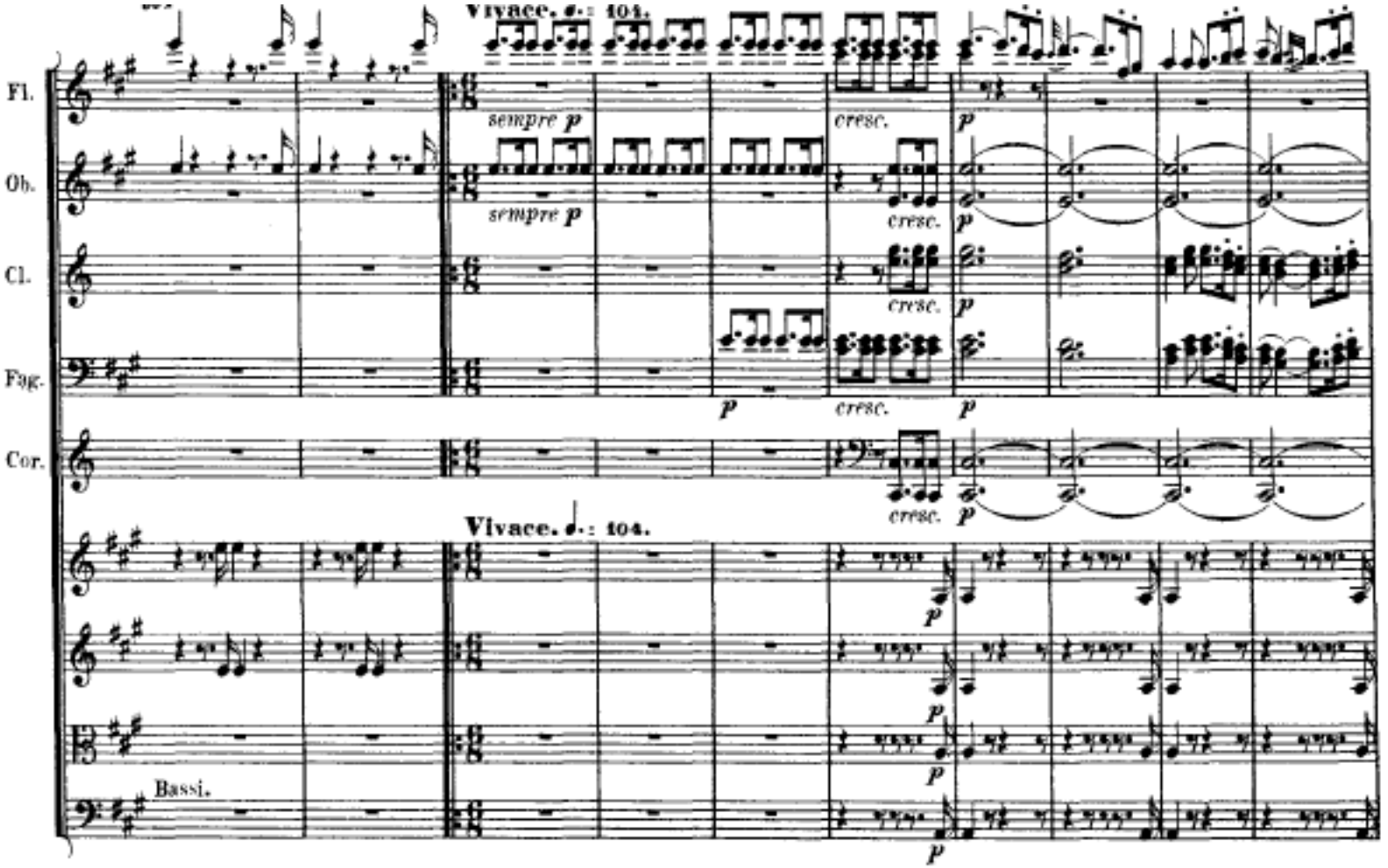

Bass: Schwanken zwischen E und F

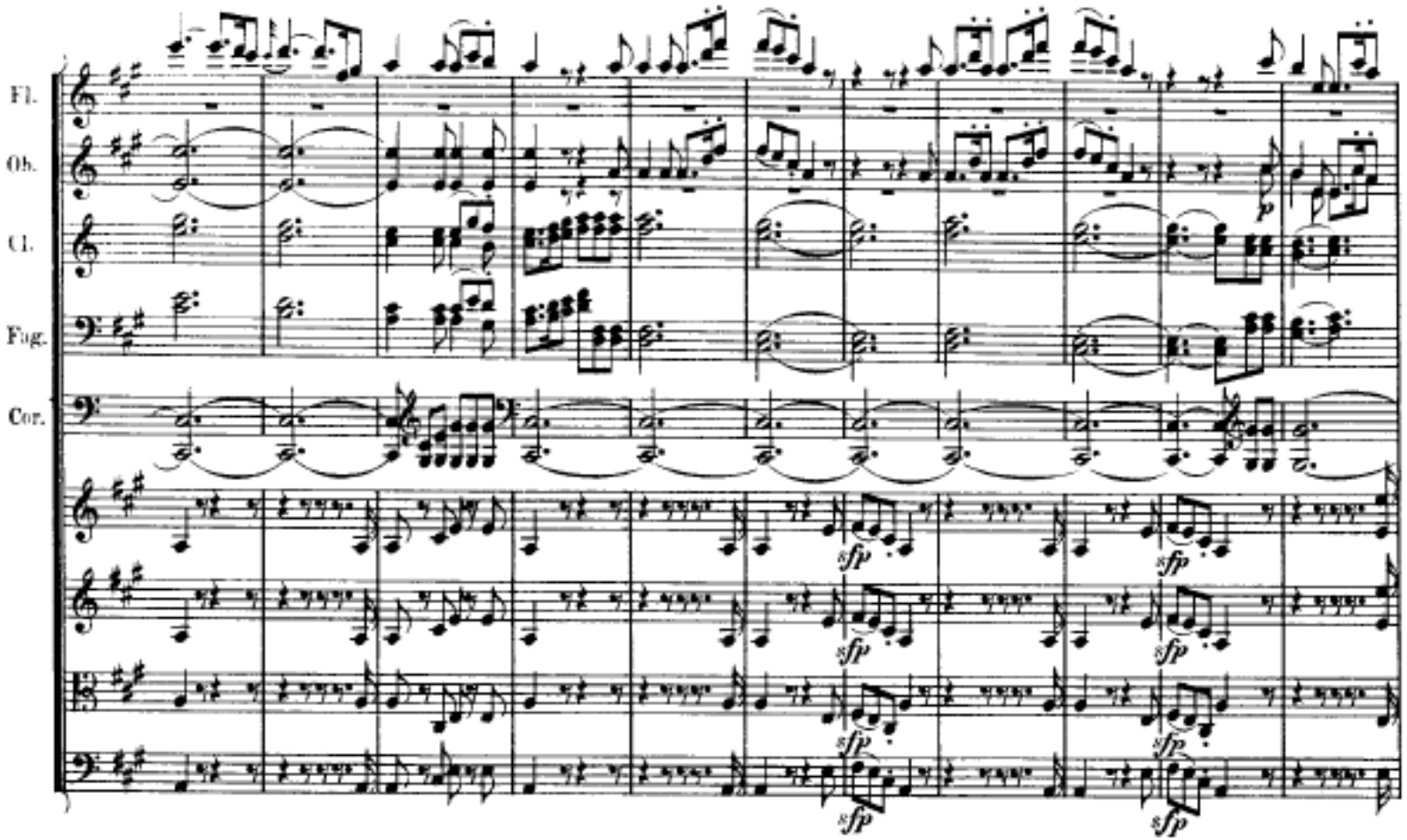
übrig bleibt Repetitionsmotiv

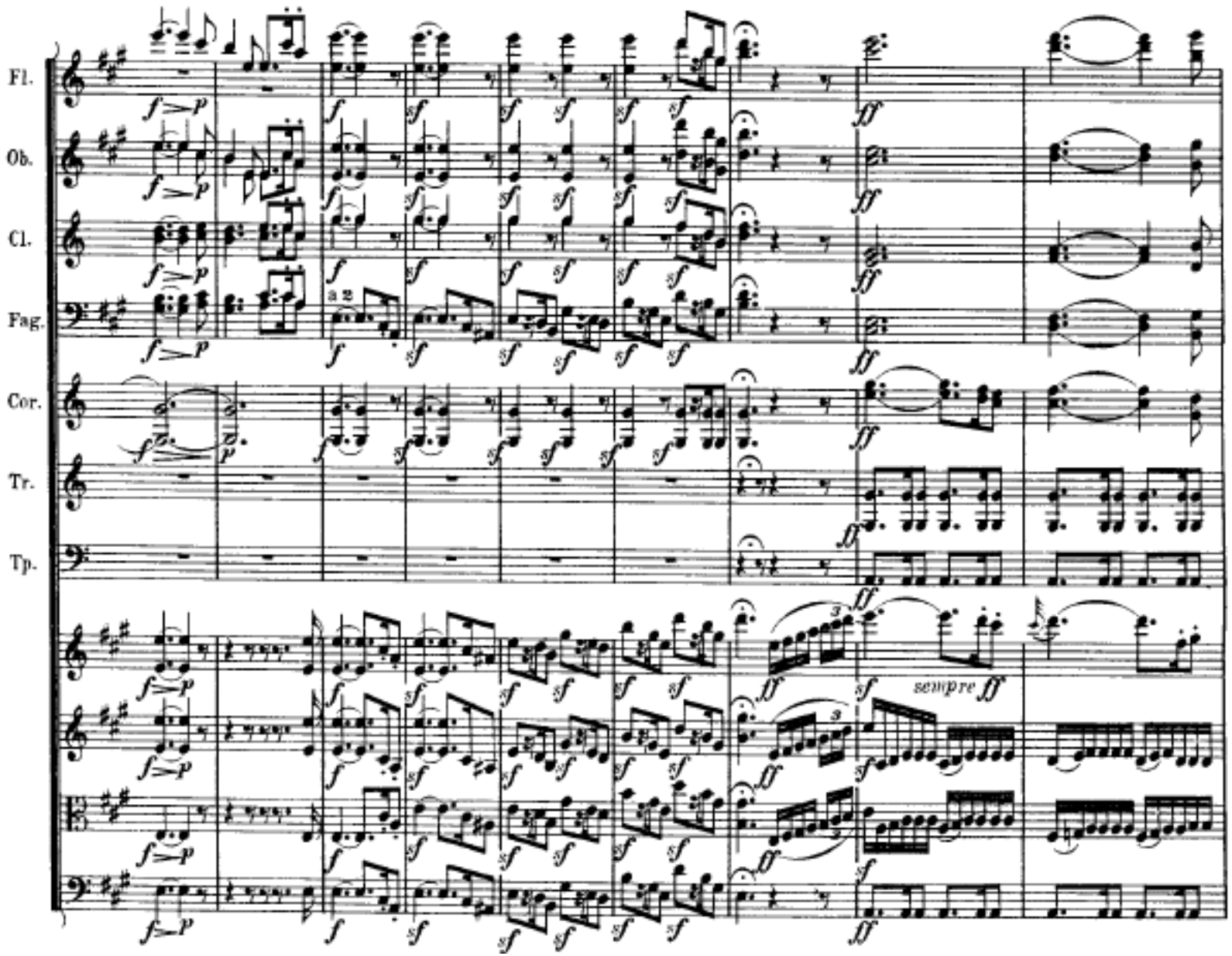


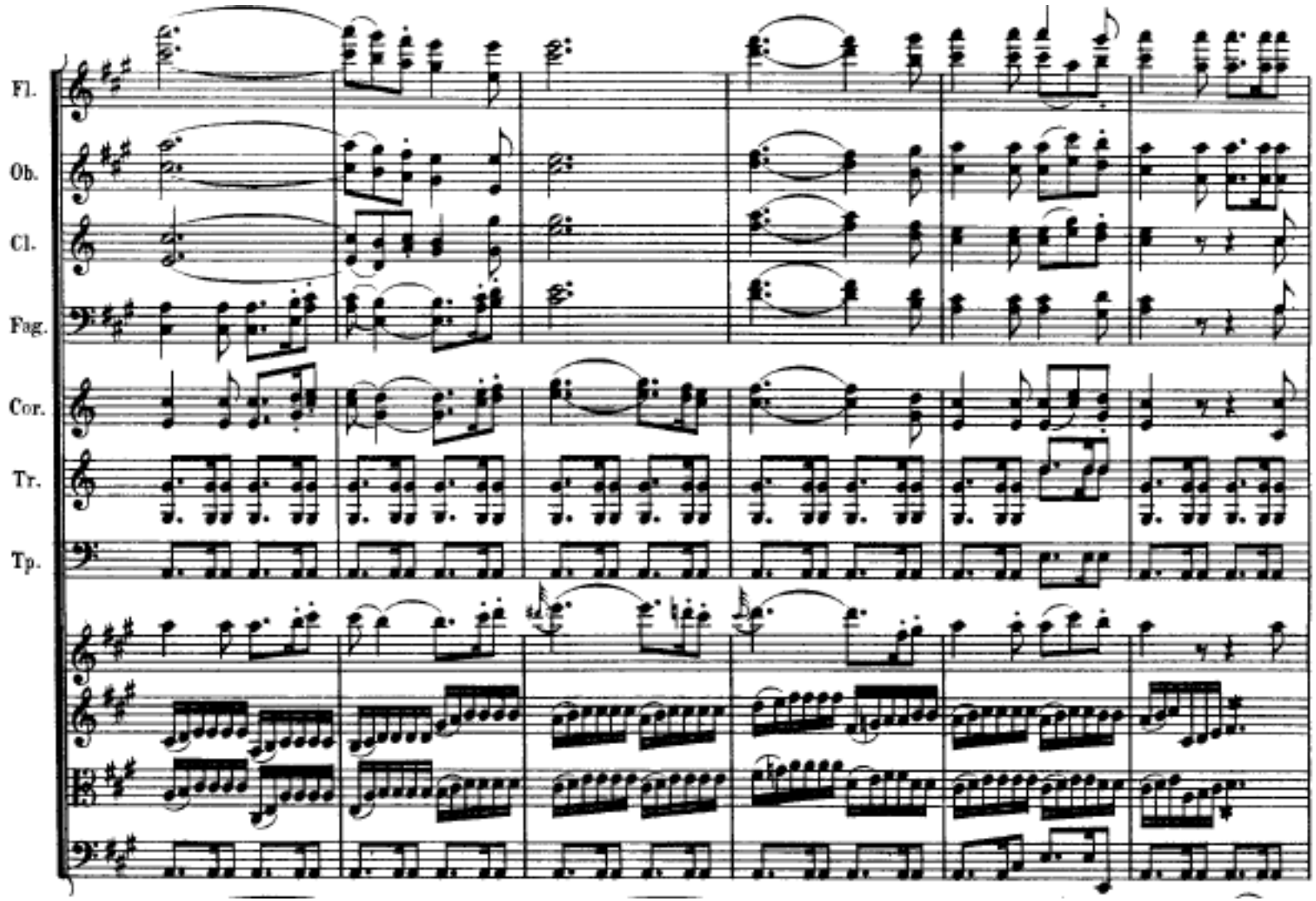

plötzliche
Etablierung
der Dominante
via Bassschritt
F-E

eigenständiger Rhythmus aus Repetitionen




Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
p
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp
sfp


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
a 2
sempre ff


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.

Kraft der repetitiven und rhythmisch redundanten Elemente

Quasi kein eigenes Seitenthema. Rhythmische Energie überformt das thematisch konzipierte Sonatensatzmodell (5./6.)

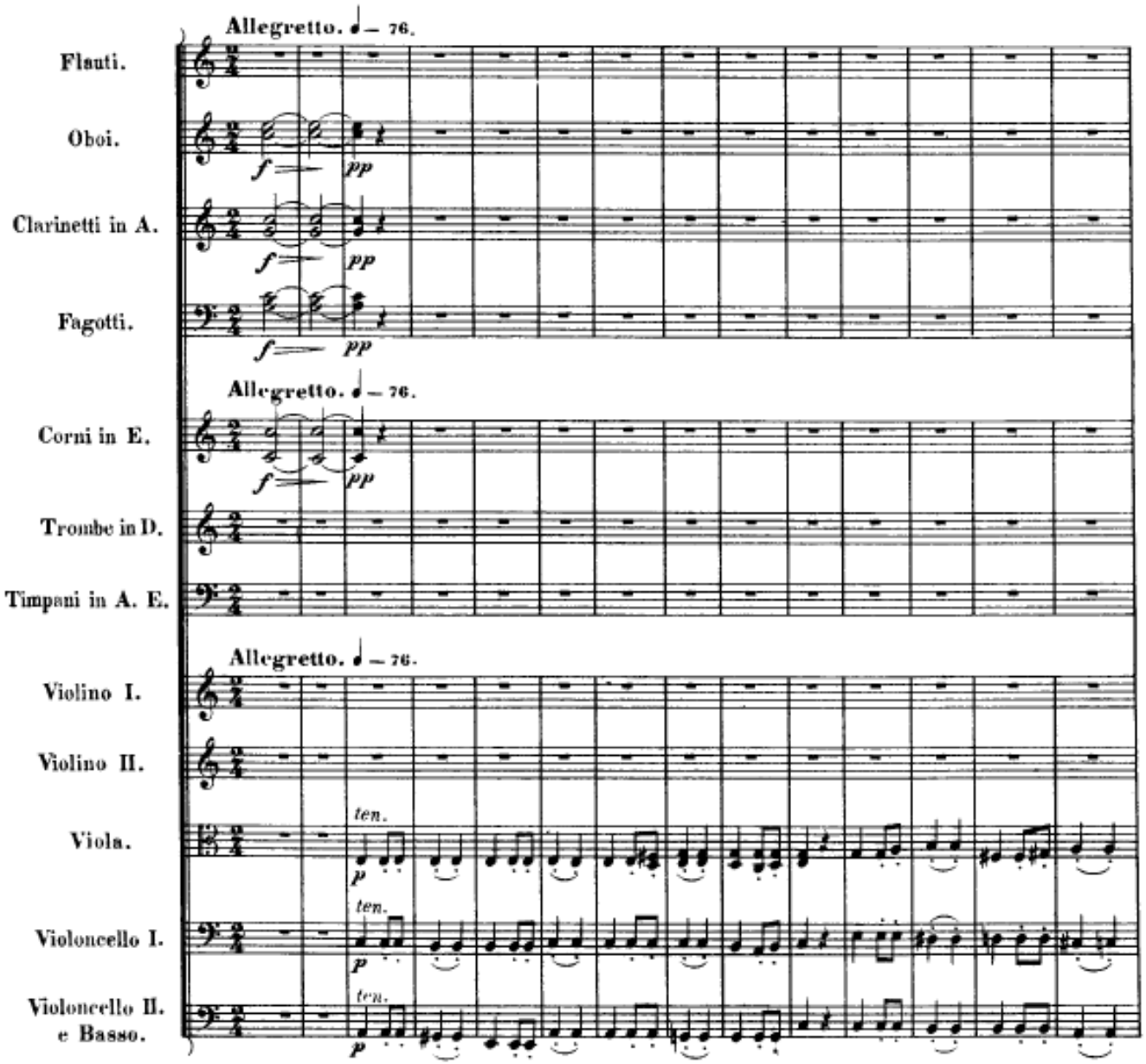
Später, anstelle eines Seitensatzes, Rekurs auf tonartliche Gegenüberstellung A/C-Dur und auf Einleitungs-Quart-Motivik

C-Dur wird Ausgangspunkt der Durchführung
C – $E_3$ – F / C / g / d – d – a

Reprise: Seitensatzartige Modifikation (Holzbläser), Moll

Coda: As/ C-Dur, fallender Bass, Drehfigur um Dominantorgelpunkt

7., zweiter Satz: Absoluter Kontrast; Repetitionsmotivik



7., dritter Satz, F-Dur

Scherzo mit mehrfachem Trio
Wiederaufgriff der Terzbeziehung (hier F / D)

(Klangbeispiele)

Finale, A-Dur

Durchführung wieder mit tonartlichem Kontrast
F-Dur vs. A, dann C-Dur

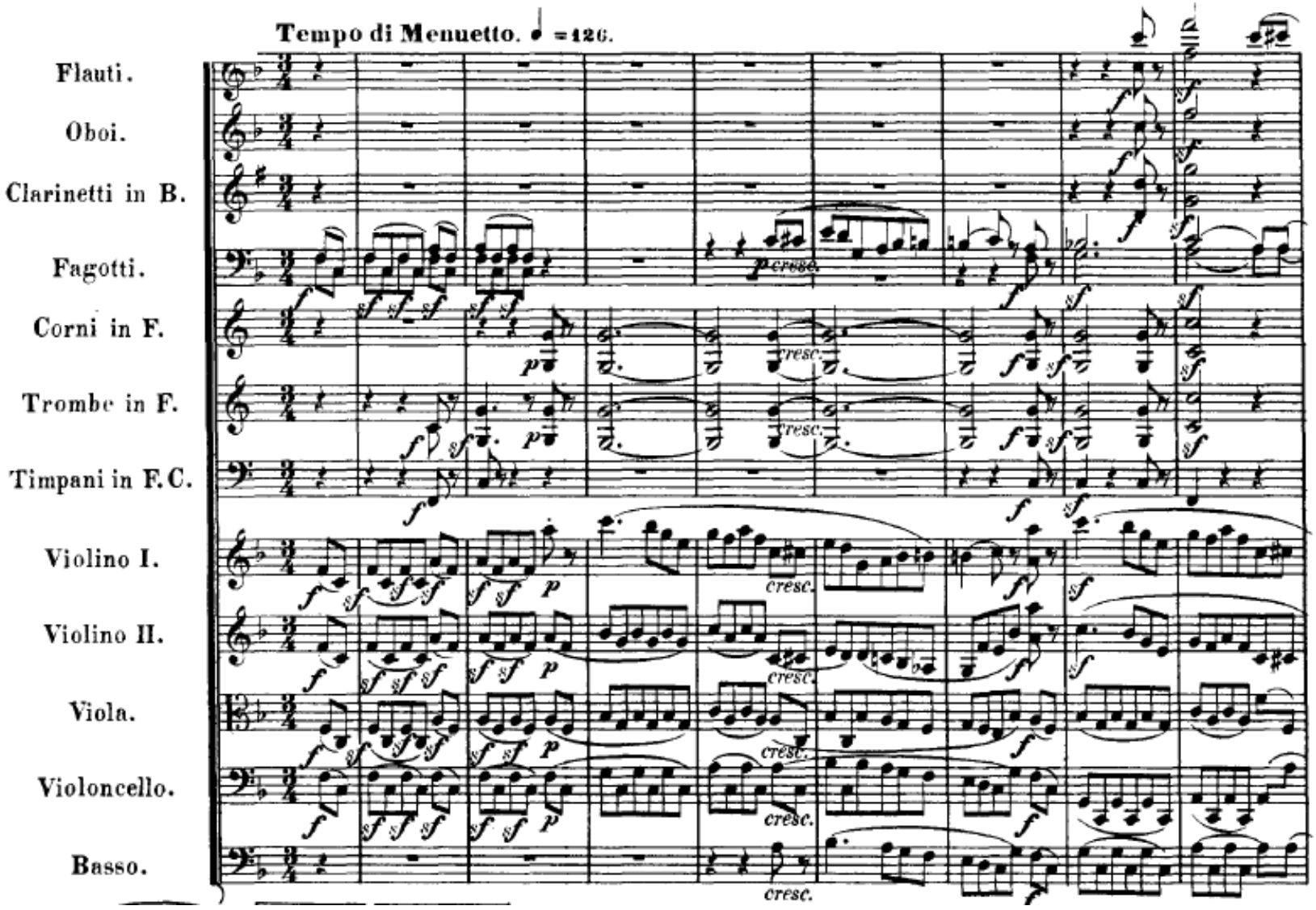
Anstelle der konventionellen Tonartendispositionen in der Sinfonie und ihren Sätzen tritt ein eigenständiges System von aufeinander bezogenen Tonarten. Tonarten bilden oft breite Plateaus aus. Dieses System wird in der langen Einleitung zum ersten Satz exponiert. D.h. die zugrundegelegte tonartliche Struktur erfordert architektonische Besonderheiten der Formbildung.

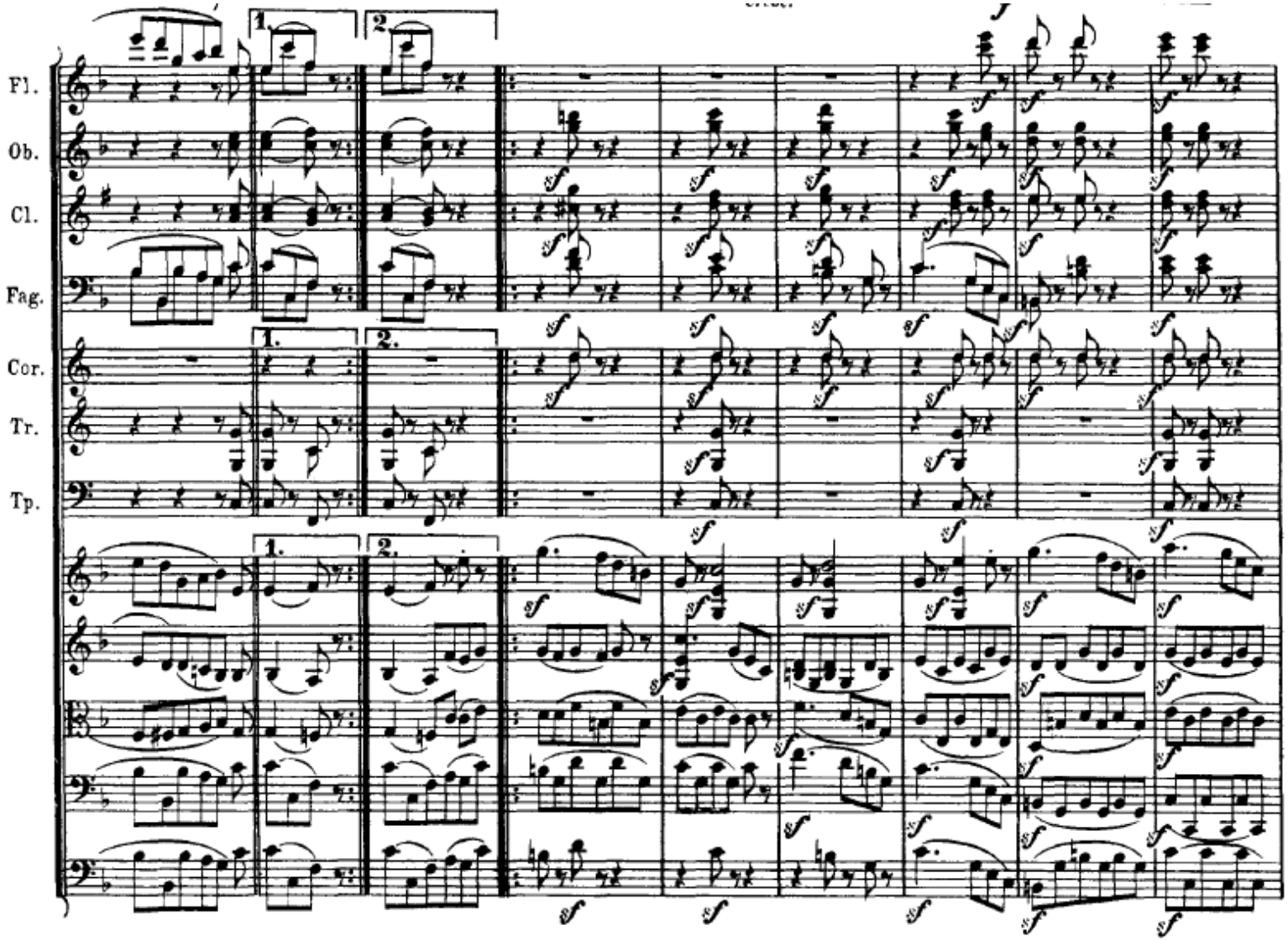
## 8. F op. 93 (1811/1812)

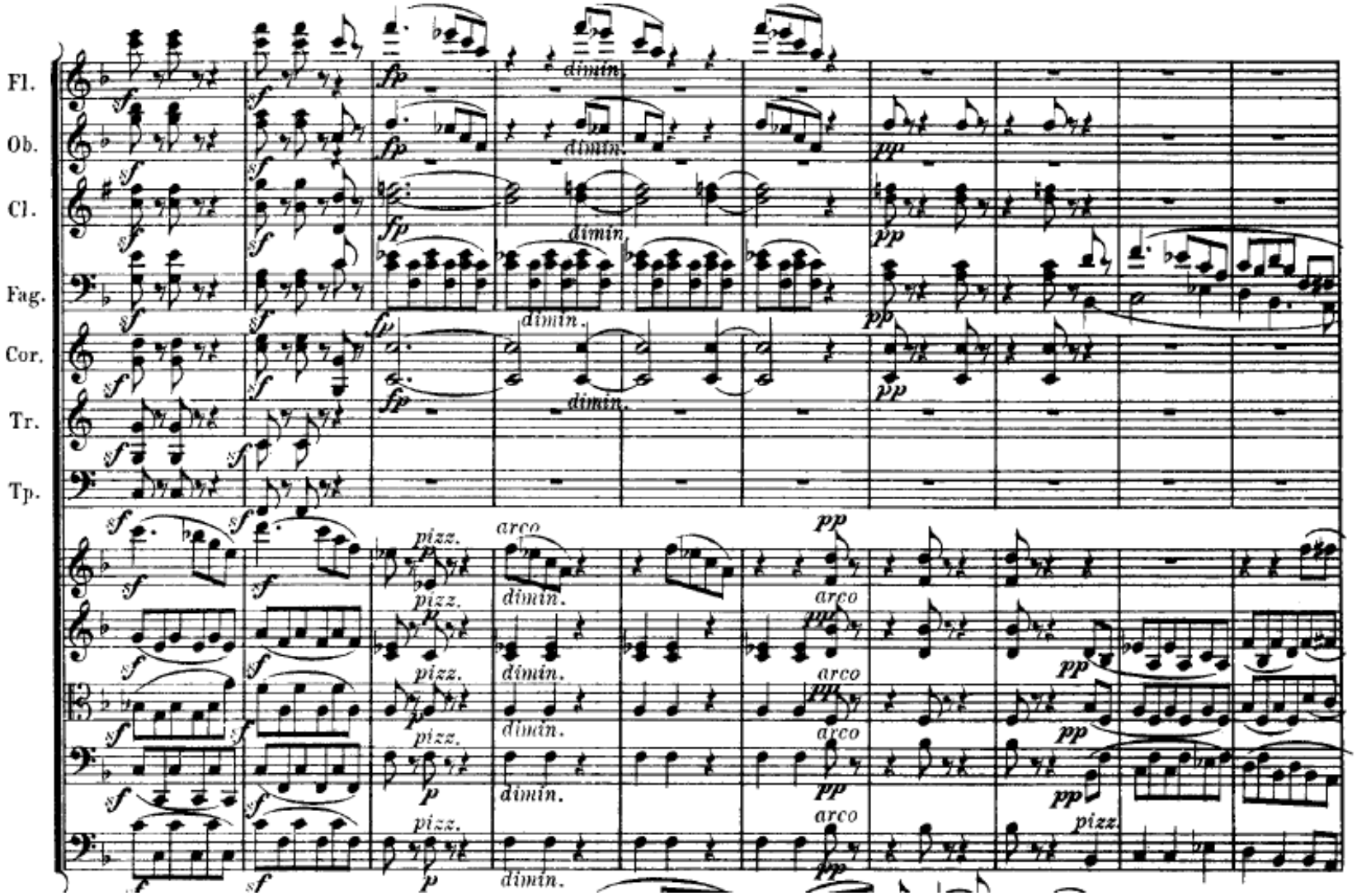
Harmonisch ähnlich der 7.:
Seitensatz beginnt in terzverwandter Tonart (D)
Wichtig ist als Gegenstufe auch Des (Durch-führung und Coda)
Wiederaufgriff im Finale (Des/cis)

Kein langsamer Satz.
Zweiter Satz Allegretto scherzando
Dritter Satz Tempo di Menuetto

8., dritter Satz: dekomponiertes Menuett; Orientierungsverlust im ¾-Takt




Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
1.
2.
sf


Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Tp.
dimin.
pizz.
arco

# Neunte Symphonie d-Moll op. 125. (Überblick und Vorstellung nur nach Gehör)

Nach zehnjähriger Symphonienpause.

Inszenierung instrumental/vokal: Integration des Vokalen (Kantate/Oratorium/Opernfinale) in das Finale der Symphonie.

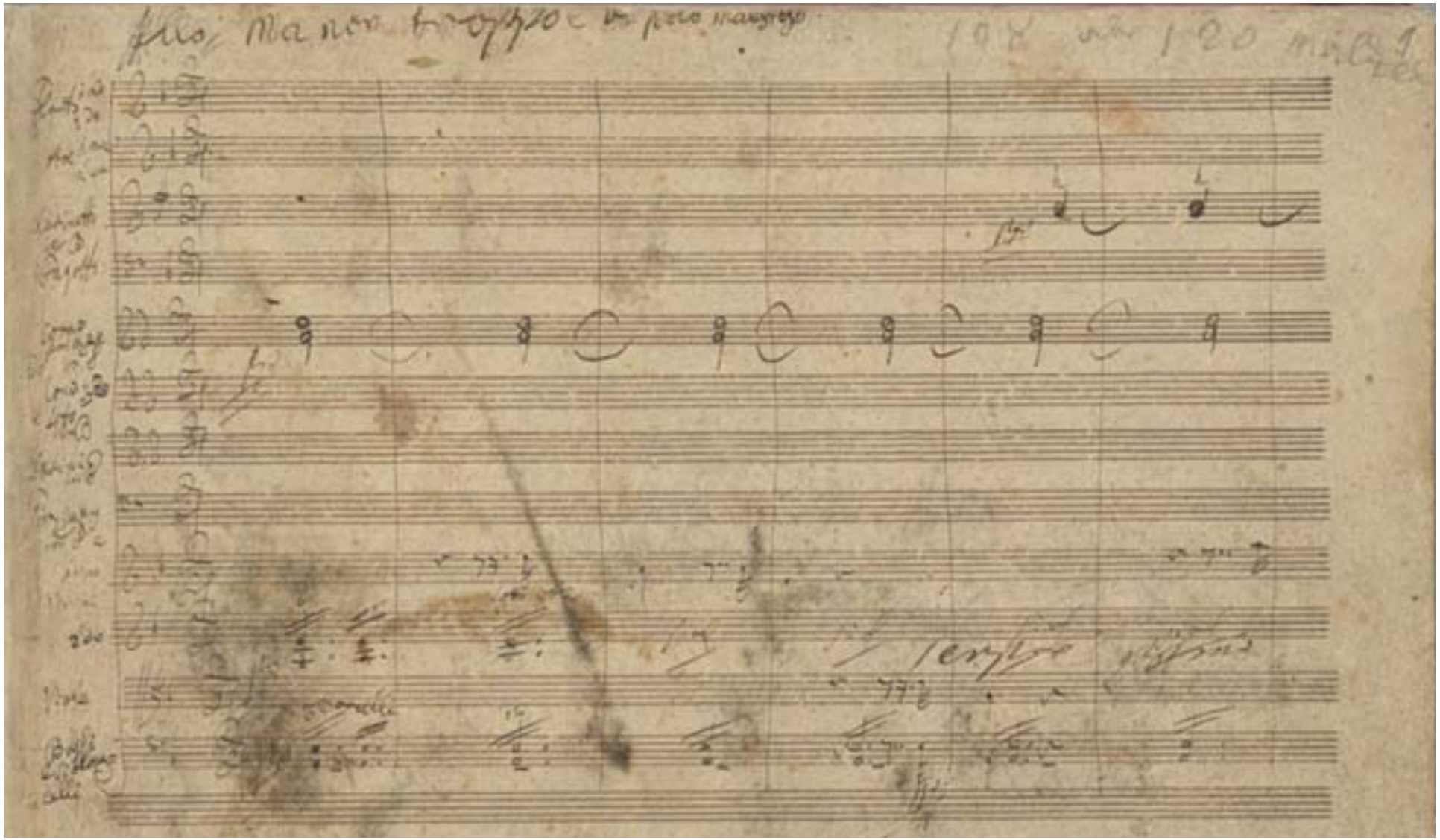
I. Satz: Idee der Reprise als Durchbruch von D-Dur (als Sextakkord). Eigenständige Tonartenkonstellation d-Moll/B-Dur (Terzabstand) mit charakteristischem Schritt b-a als zyklisches Integrations-moment. Rekurs in der das Finale eröffnenden "Schreckens-fanfare" (d-Moll-Quartsextakkord mit Sexte b).

Wiederaufgriff der vorangegangenen Sätze (zyklische Rückblenden) am Beginn des Finales. Narratives Element: Kurzzusammenfassung des bisherigen Verlaufs des Dramas auf der Basis eines instrumentalen Rezitativs.

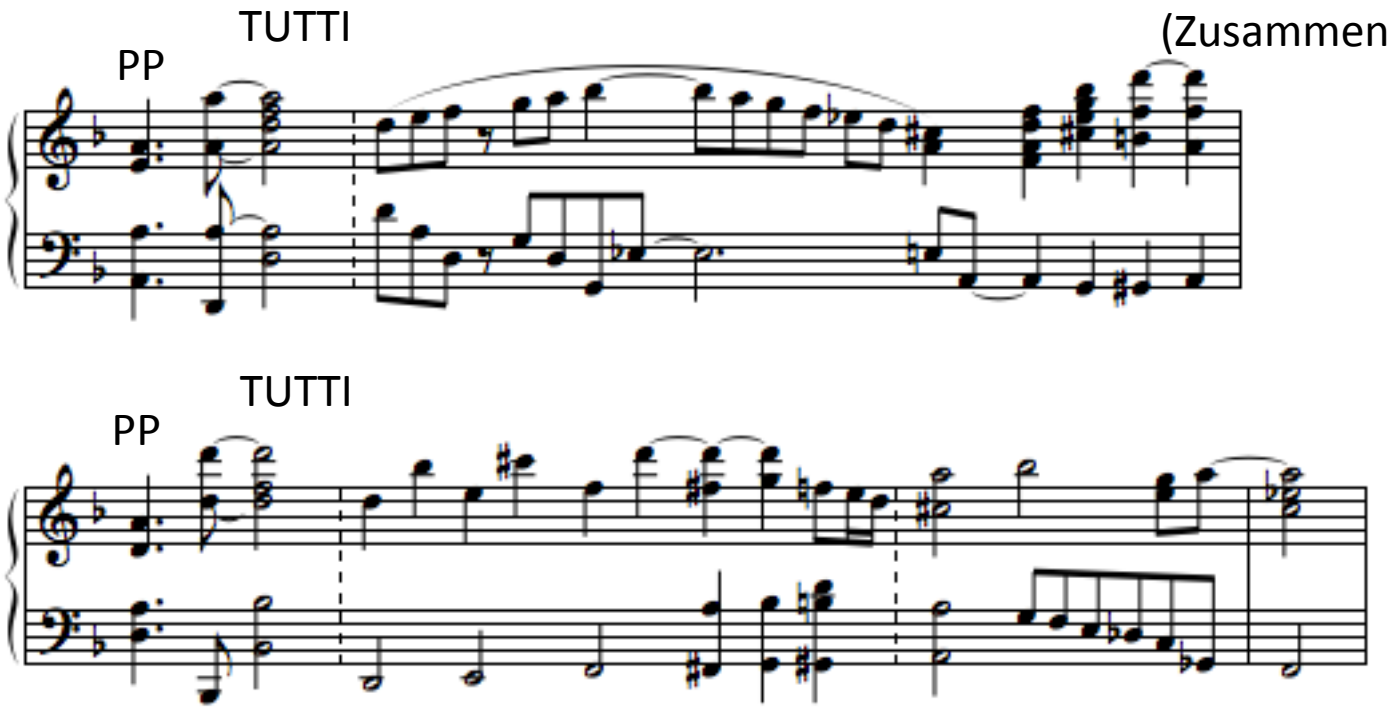
Instrumentales Rezitativ und sangliche Melodie lässt eine Art semantischen Sog entstehen: Stimme und Wort erfüllen die Frage nach der Bedeutung des unkonventionell und bedeutsam inszenierten Finale-Beginns.

Vergleichbar der 5. und 6. Symphonie steht die Herausschälung der einfachen sanglichen, iterierbaren Melodie (des Ohrwurms) im Sinne eines Resultats am Ende eines motivischen und tonarten-dramaturgischen zyklischen Prozesses.

Neunte Symphonie d-Moll op. 125. (Autograph)

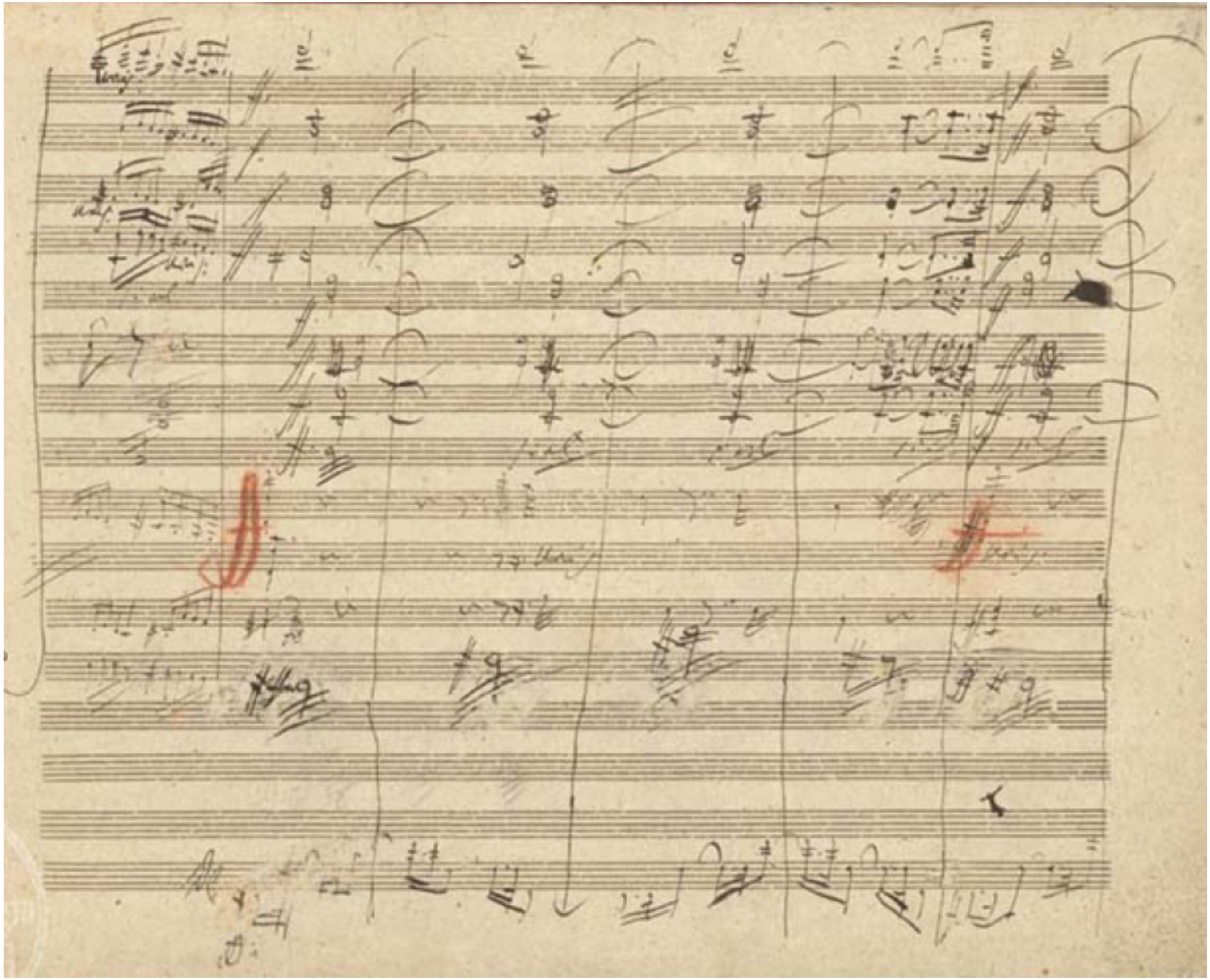


Thema und Modulation nach B

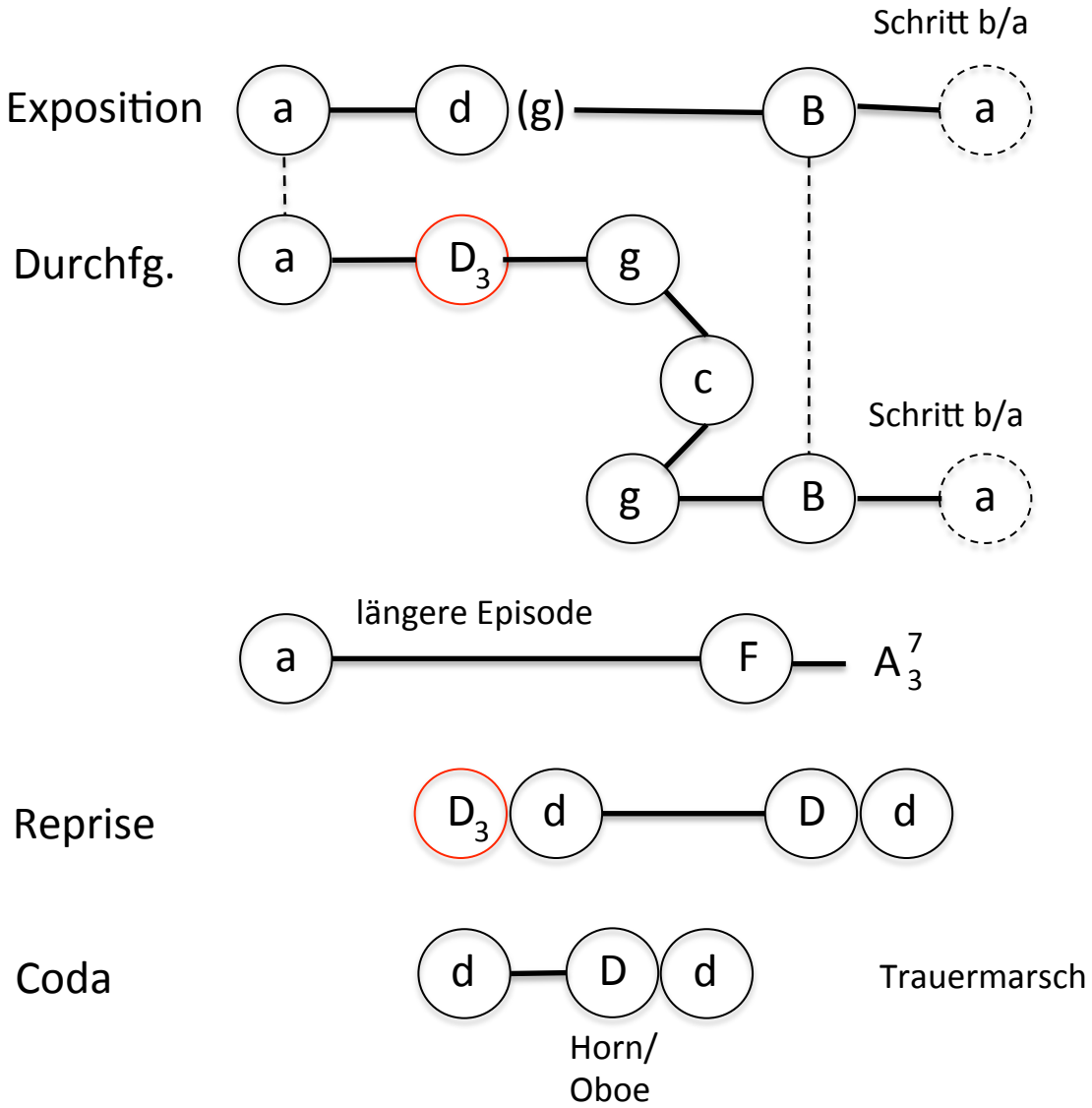



a d (g) B

Neunte Symphonie d-Moll op. 125. (Autograph – Reprise I)

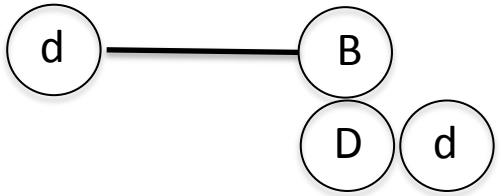


# Tonartenplan erster Satz



Tonartenplan ganze Symphonie

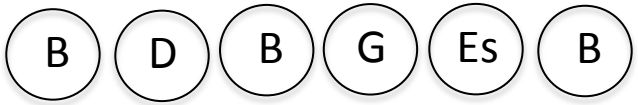
Allegro ma non troppo, un poco maestoso



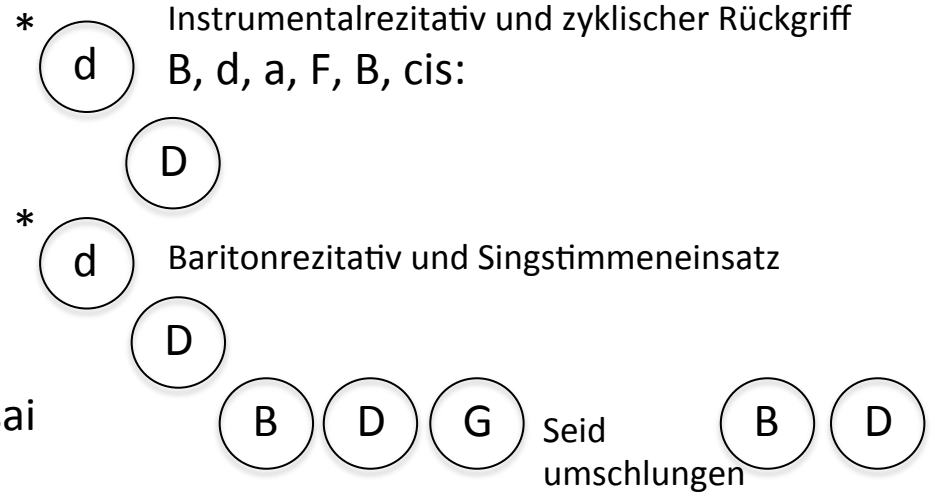

Molto vivace




Adagio molto e cantabile




Presto …




Allegro assai

Allegro vivace assai

# Neunte Symphonie d-Moll op. 125. (Rezeption)

Die Monumentalität der *Neunten Symphonie* wirft in der Folge die Frage auf, wie mit der Gattung Symphonie weiter verfahren werden soll (vgl. etwa Schumanns Kritik der *Symphonie fantastique* von Berlioz).

Die zyklische Problemlösung wird in mehrerlei Hinsicht verfolgt,
– einmal durch direktes Umsetzen des Rückblendenverfahrens (Bruckner, 5. Symphonie B-Dur [1873–1879]);
– ein andermal durch vergleichbare Durchbruchsinstenierungen des Sanglichen im Finale (Brahms, 1. Symphonie c-Moll op. 68 [1862–1876];
– durch thematisches zyklisches Zurückkehren auf das Thema des ersten Satzes im Finale (Brahms, 3. Symphonie F-Dur op. 90 [1883];
– durch Satzcharakterüberblendungen (César Franck, Symphonie d-Moll [1888], Adagio und Scherzo als zwei Temposchichten in einem Satz);
– durch vergleichbare Monumentalität (v.a. Gustav Mahler, 8. Symphonie [1906–1910]
– durch Integration mehrerer Satzcharaktere in eine einsätzige Komposition im Sinne einer dramaturgischen Lösung (v.a. Symphonische Dichtungen)

Die neunte Symphonie wurde in der Musik der Gegenwart als kultur-semantisches Monument kompositorisch rezipiert:
– Bernd Alois Zimmermann, *Photoptosis* (1968): Die Schreckensfanfare der *Neunten* eröffnet einen Zitat-Collage-Mittelteil.
– Helmut Lachenmann, *Staub* (1985–1987), rekurriert auf Strukturen der *Neunten,* an der sich die Komposition wie an einem "Steinbruch" bedient.
– Hans Werner Henze, *Sinfonia No. 9* (1995–1997) für gemischten Chor und Orchester. Texte: Hans-Ulrich Treichel (nach Motiven aus dem Roman *Das siebte Kreuz von Anna Seghers:* Auschwitz-Umdeutung der Freude-Dramaturgie.

Am 9. Juli 1971 wurde Beethovens "Ode an die Freude" zur Europahymne ernannt.

# Neunte Symphonie d-Moll op. 125. (Rezeption)

| | |
|---|---|
| Neue Orchestermusik | Bernd Alois Zimmermann, Photoptosis (1968) |
| | Helmut Lachenmann, Staub (1987) |
| Film | Stanley Kubrick, A Clockwork Orange (1971)<br>Christus-Cancan (18:00)<br>Kino-Szene (1:12:00) |
| | Andrej Tarkovskij, Stalker (1979)<br>Schlussszene (2:30:00) |
| | Andrej Tarkovskij, Nostalghia (1983)<br>Selbstverbrennung Domenicos (1:45:00) |
| | John Mac Tiernan, Die Hard (1988)<br>2 Stellen (16:00; 25:00) |
| | Kurt Wimmer, Equilibrium (mit Christian Bale, 2002)<br>(36:45) |

## Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14 (1830)

Anknüpfungspunkt Beethovens 6. Symphonie
"Drame musicale": 5 Sätze, entspr. 5 Akten des klass. Dramas
Zyklische Strategie: "idée fixe"

## Franz Liszt, Les Préludes, symph. Dichtung (1854)

Symphonische Dichtung oder Tondichtung
Programmatischer Inhalt ("Programmmusik")
"Neudeutsche Schule" und "Musik der Zukunft" (Franz Brendel)

# Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14 (1830)

Rezension von Robert Schumann

[…]
Nach der neunten Symphonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maaß und Ziel erschöpft.

Es sind hier anzuführen: Ferdinand Ries, dessen entschiedene Eigenthümlichkeit nur eine Beethoven'sche verdunkeln konnte; Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleich tief vom Mondesstrahle, wie von der Sonnenflamme getränkt war und der uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte. Spohr, dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug widerhallte; Kalliwoda, der heitere, harmonische Mensch, dessen späteren Symphonieen bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantasie seiner ersten fehlte. Von Jüngeren kennen und schätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, I. Moscheles, Ch. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen.

# Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14 (1830)

Rezension von Robert Schumann

[…]
Nach der neunten Symphonie von Beethoven, dem äußerlich größten vorhandenen Instrumentalwerke, schien Maaß und Ziel erschöpft.

Es sind hier anzuführen: Ferdinand Ries, dessen entschiedene Eigenthümlichkeit nur eine Beethoven'sche verdunkeln konnte; Franz Schubert, der phantasiereiche Maler, dessen Pinsel gleich tief vom Mondesstrahle, wie von der Sonnenflamme getränkt war und der uns nach den Beethovenschen neun Musen vielleicht eine zehnte geboren hätte. Spohr, dessen zarte Rede in dem großen Gewölbe der Symphonie, wo er sprechen sollte, nicht stark genug widerhallte; Kalliwoda, der heitere, harmonische Mensch, dessen späteren Symphonieen bei tieferem Grunde der Arbeit die Höhe der Phantasie seiner ersten fehlte. Von Jüngeren kennen und schätzen wir noch L. Maurer, Fr. Schneider, I. Moscheles, Ch. G. Müller, A. Hesse, F. Lachner und Mendelssohn, den wir geflissentlich zuletzt nennen.

# Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14 (1830)

Keiner von den vorigen, die bis auf Franz Schubert noch unter uns leben, hatte an den alten Formen etwas Wesentliches zu verändern gewagt, einzelne Versuche abgerechnet, wie in der neuesten Symphonie von Spohr. Mendelssohn, ein productiv wie reflectiv bedeutender Künstler, mochte einsehen, daß auf diesem Wege nichts zu gewinnen sei, und schlug einen neuen ein, auf dem ihm allerdings Beethoven in seiner großen Leonorenouverture vorgearbeitet hatte. Mit seinen Conzertouverturen, in welchen er die Idee der Symphonie in einen kleineren Kreis zusammendrängte, errang er sich Kron' und Zepter über die Instrumentalcomponisten des Tages. Es stand zu fürchten, der Name der Symphonie gehöre von nun an nur noch der Geschichte an.

# Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14 (1830)

Das Ausland hatte zu alledem stillgeschwiegen. […]

Einstweilen sinnt in einem dunkeln Winkel an der Nordküste Frankreichs ein junger Student der Medizin über Neues. Vier Sätze sind ihm zuwenig; er nimmt, wie zu einem Schauspiele, fünf. Erst hielt ich (nicht des letzten Umstandes halber, der gar kein Grund wäre, da die Beethovensche neunte Symphonie vier Sätze zählt, sondern aus andern) die Symphonie von Berlioz; für eine Folge jener neunten; sie wurde aber schon 1820 im Pariser Conservatoir gespielt, die Beethovensche aber erst nach dieser Zeit veröffentlicht, so daß jeder Gedanke an eine Nachbildung zerfällt. Jetzt Muth und an die Symphonie selbst!

# Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14 (1830)

Sehen wir die 5 Abtheilungen im Zusammenhang an, so finden wir sie in der alten Reihenfolge gemäß bis auf die letzten beiden, die jedoch, zwei Scenen eines Traumes, wiederum ein Ganzes zu bilden scheinen. Die erste Abtheilung fängt mit einem Adagio an, dem ein Allegro folgt, die zweite vertritt die Stelle des Scherzos, die dritte die des Mitteladagios, die beiden letzten geben den Allegroschlußsatz. Auch in den Tonarten hängen sie wohl zusammen; das Einleitungslargo spielt in C moll, das Allegro in C dur, das Scherzo in A dur, das Adagio in F dur, die letzten beiden Abtehilungen in G moll und C dur. Bis hierher geht alles eben. Geläng' es mir auch, dem Leser, welchen ich Trepp' auf, Trepp' ab durch dieses abenteuerliche Gebäude begleiten möchte, ein Bild von seinen einzelnen Gemächern zu machen. […]

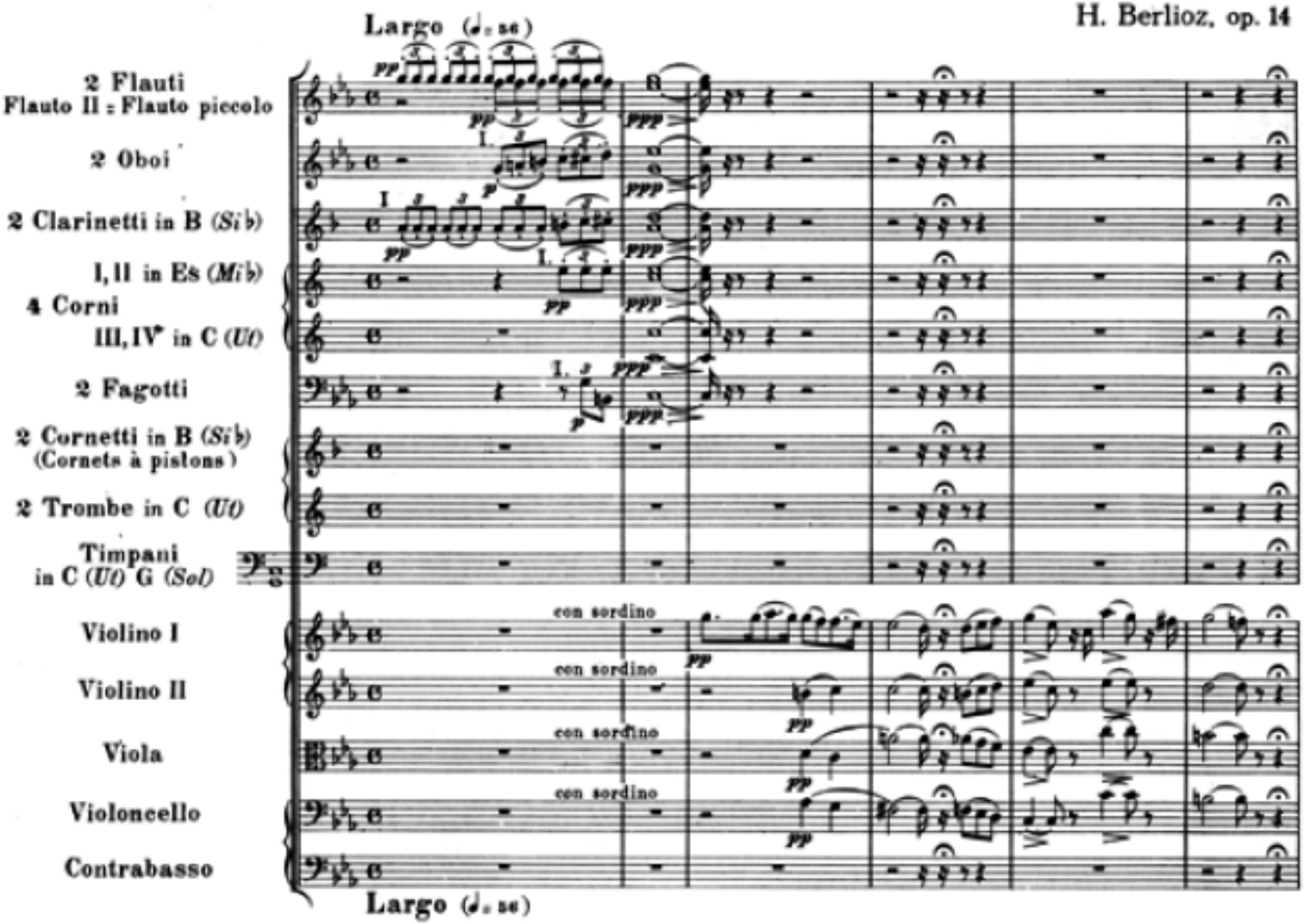
Berlioz selbst hat in einem Programme niedergeschrieben, was er wünscht, daß man sich bei seiner Symphonie denken soll. Wir theilen es in Kürze mit.

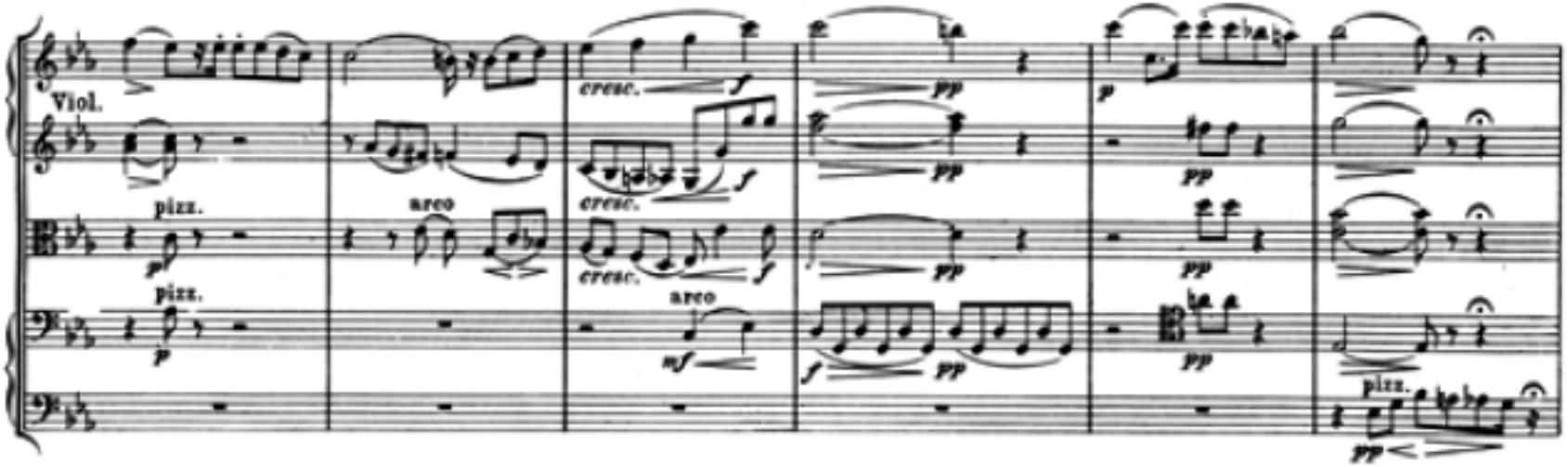
## Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* op. 14 (1830)

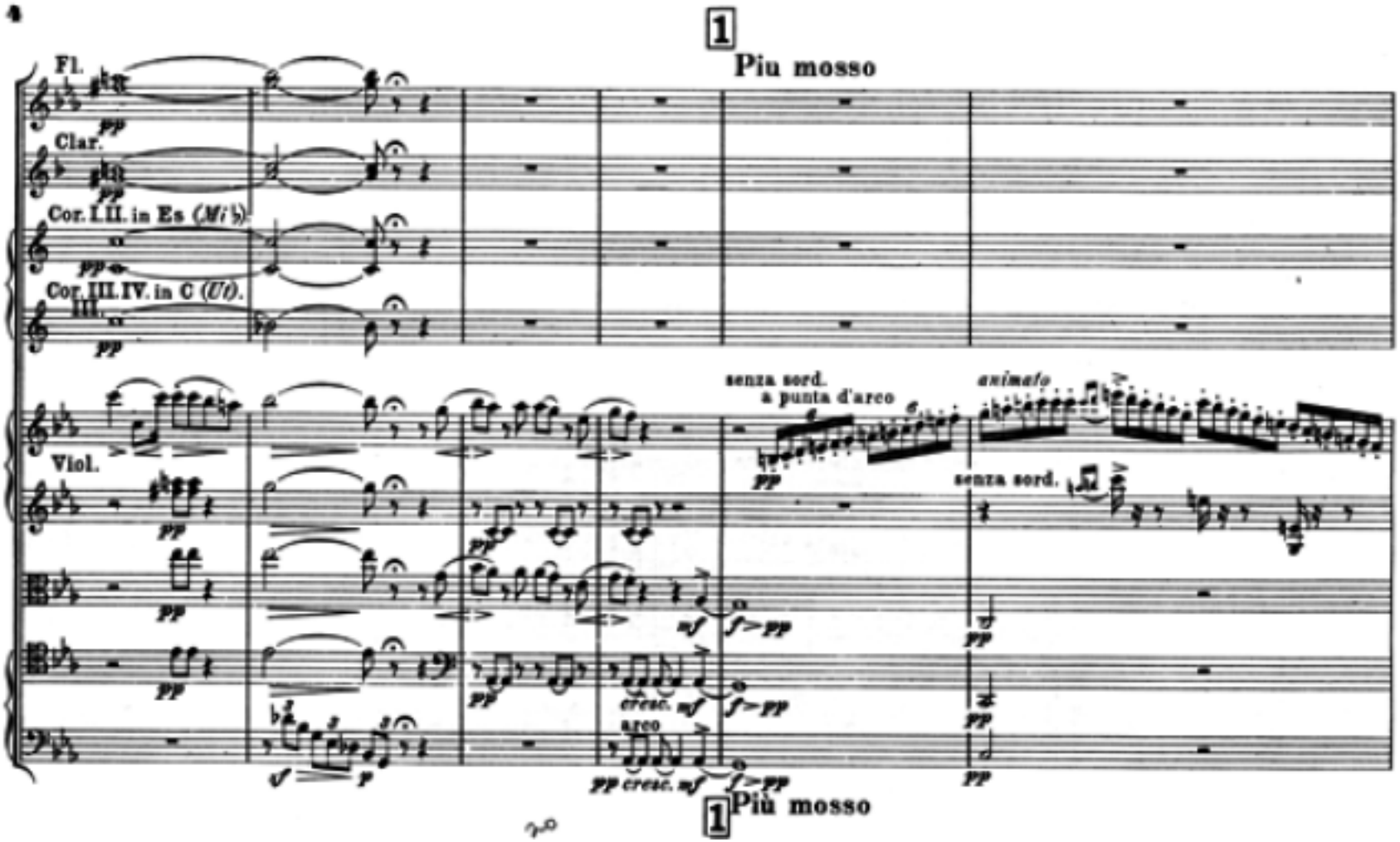
Der Componist wollte einige Momente aus dem Leben eines Künstlers durch Musik schildern. Es scheint nöthig, daß der Plan zu einem Instrumentaldrama vorher durch Worte erläutert werde. Man sehe das folgende Programm wie den die Musiksätze einleitenden Text in der Oper an. Erste Abtheilung: Träume, Leiden (rêveries, passions). Der Componist nimmt an, daß ein junger Musiker, von jener moralischen Krankheit gepeinigt, die ein berühmter Schriftsteller mit dem Ausdrucke le vague des passions bezeichnet, zum erstenmal ein weibliches Wesen erblickt, die Alles in sich vereint, um ihm das Ideal zu versinnlichen, das ihm seine Phantasie vormalt. Durch eine sonderbare Grille des Zufalls erscheint ihm das geliebte Bild nie anders als in Begleitung eines musikalischen Gedankens, in dem er einen gewissen leidenschaftlichen, vornehm-schüchternen Charakter, den Charakter des Mädchens selbst findet: diese Melodie und dieses Bild verfolgen ihn unausgesetzt wie eine doppelte fixe Idee. Die träumerische Melancholie, die nur von einzelnen leisen Tönen der Freude unterbrochen wird, bis sie sich zur höchsten Liebesraserei steigert, der Schmerz, die Eifersucht, die innige Glut, die Thränen der ersten Liebe bilden den Inhalt des ersten Satzes. – Zweite Abtheilung: Ein Ball. Der Künstler steht mitten im Getümmel eines Festes in seeliger Beschauung der Schönheiten der Natur, aber überall in der Stadt, auf dem Lande verfolgt ihn das geliebte Bild und beunruhigt sein Gemüth. – Dritte [Abtheilung]. Scene auf dem Lande. Eines Abends hört er den Reigen zweier sich antwortender Hirten; dieses Zwiegespräch, der Ort, das leise Rauschen der Blätter, ein Schimmer der Hoffnung von Gegenliebe, – alles vereint sich, um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe und seinen Gedanken eine freundlichere Richtung zu geben. […]

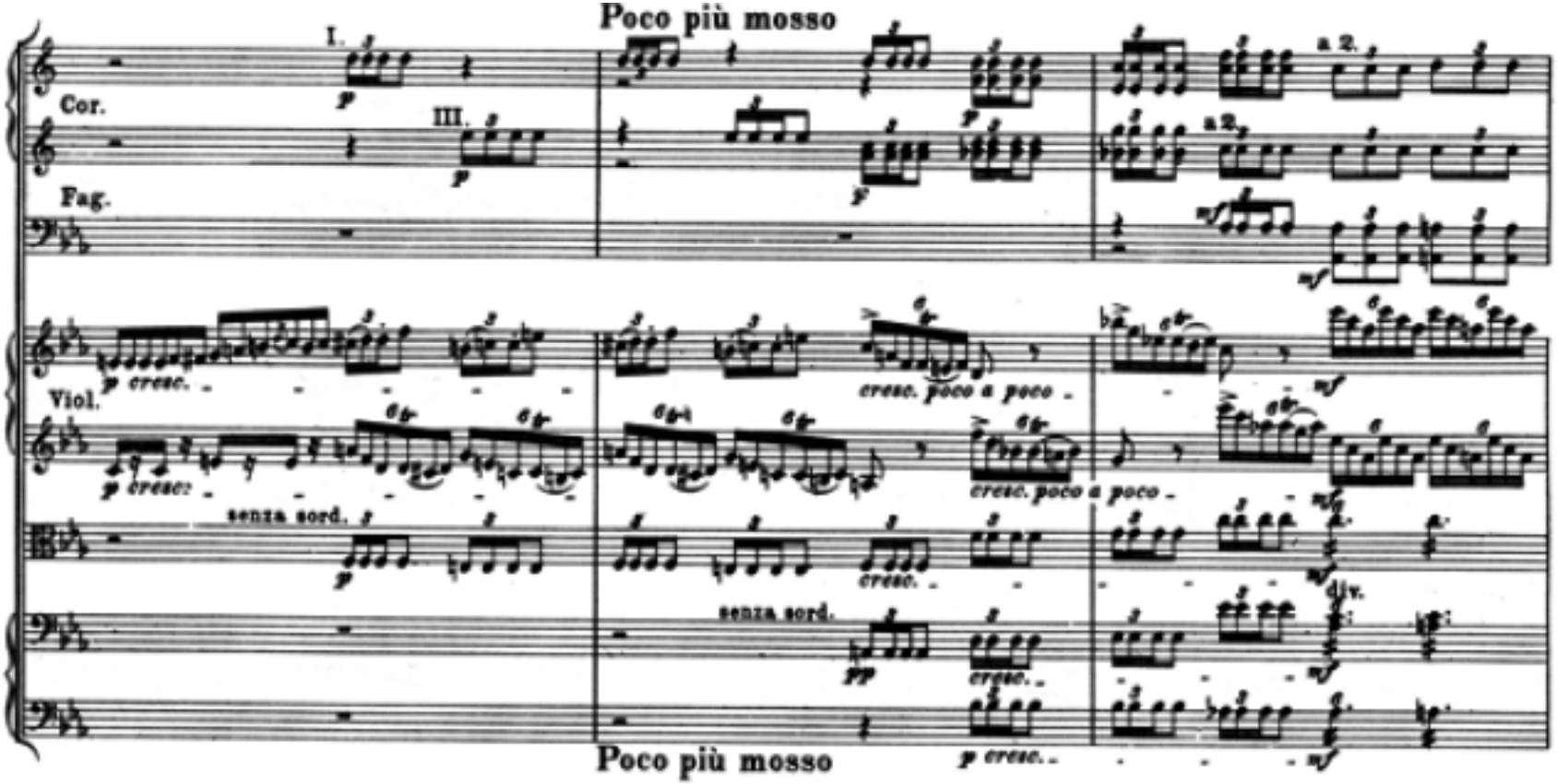
Aber wenn sie täuschte! Diesen Wechsel von Hoffnung und Schmerz, Licht und Dunkel drückt das Adagio aus. Am Schluß wiederholt der eine Hirte seinen Reigen, der andre antwortet nicht mehr. In der Ferne Donner ... Einsamkeit – tiefe Stille. – Vierte [Abtheilung]: Der Gang zum Richtplatz (marche du supplice). Der Künstler hat die Gewißheit, daß seine Liebe nicht erwiedert wird und vergiftet sich mit Opium. Das Narkotikum, zu schwach, um ihn zu tödten, versenkt ihn in einen von fürchterlichen Visionen erfüllten Schlaf. Er träumt, daß er sie gemordet habe und daß er, zum Tode verurtheilt seiner eignen Hinrichtung zusieht. Der Zug setzt sich in Bewegung; ein Marsch, bald düster und wild, bald glänzend und feierlich, begleitet ihn; dumpfer Klang der Tritte, roher Lärm der Masse. Am Ende des Marsches erscheint, wie ein letzter Gedanke an die Geliebte, die fixe Idee, aber vom Hiebe des Beiles unterbrochen, nur halb. – Fünfte Abtheilung: Traum in einer Sabbatnacht. Er sieht sich inmitten greulicher Fratzen, Hexen, Mißgestalten aller Art, die sich zu seinem Leichenbegängnisse zusammengefunden haben. Klagen, Heulen, Lachen, Wehrufen. Die geliebte Melodie ertönt noch einmal, aber als gemeines, schmutziges Tanzthema: sie ist es, die kömmt. Jauchzendes Gebrüll bei ihrer Ankunft. Teuflische Orgien. Todtenglocken. Das Dies irae parodirt.

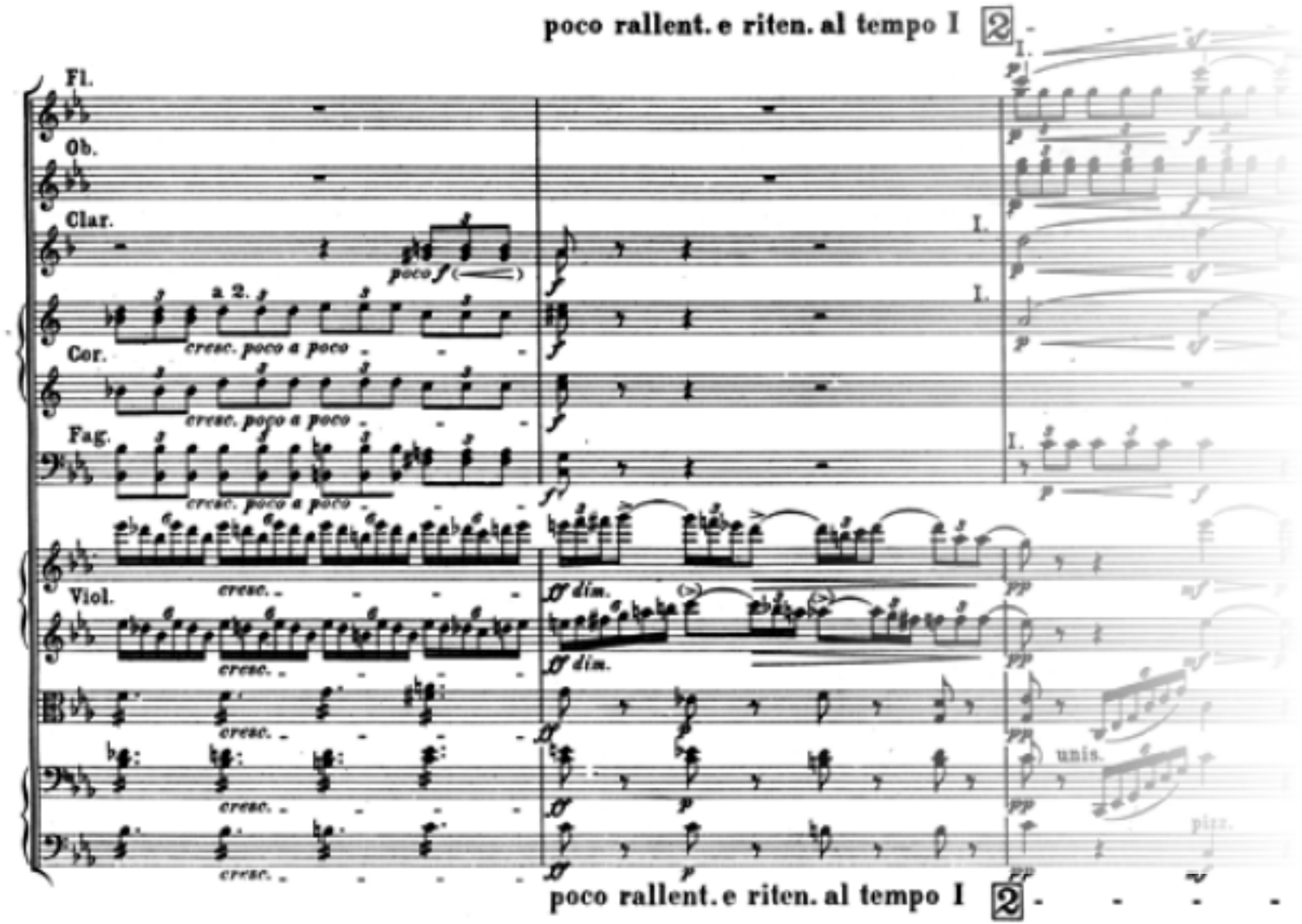
Soweit das Programm. Ganz Deutschland schenkt es ihm: solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Scharlatanmäßiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften genügt; die genaueren Umstände, die allerdings der Person des Componisten halber, der die Symphonie selbst durchlebt, interessiren müssen, würden sich schon durch mündliche Tradition fortgepflanzt haben.


Largo (♩. 56)
2 Flauti
Flauto II = Flauto piccolo
2 Oboi
2 Clarinetti in B (Si♭)
I, II in Es (Mi♭)
4 Corni
III, IV in C (Ut)
2 Fagotti
2 Cornetti in B (Si♭)
(Cornets à pistons)
2 Trombe in C (Ut)
Timpani
in C (Ut) G (Sol)
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabasso
con sordino
Largo (♩. 56)


Viol.
pizz.
pizz.
arco
arco
cresc.
cresc.
cresc.
pizz.

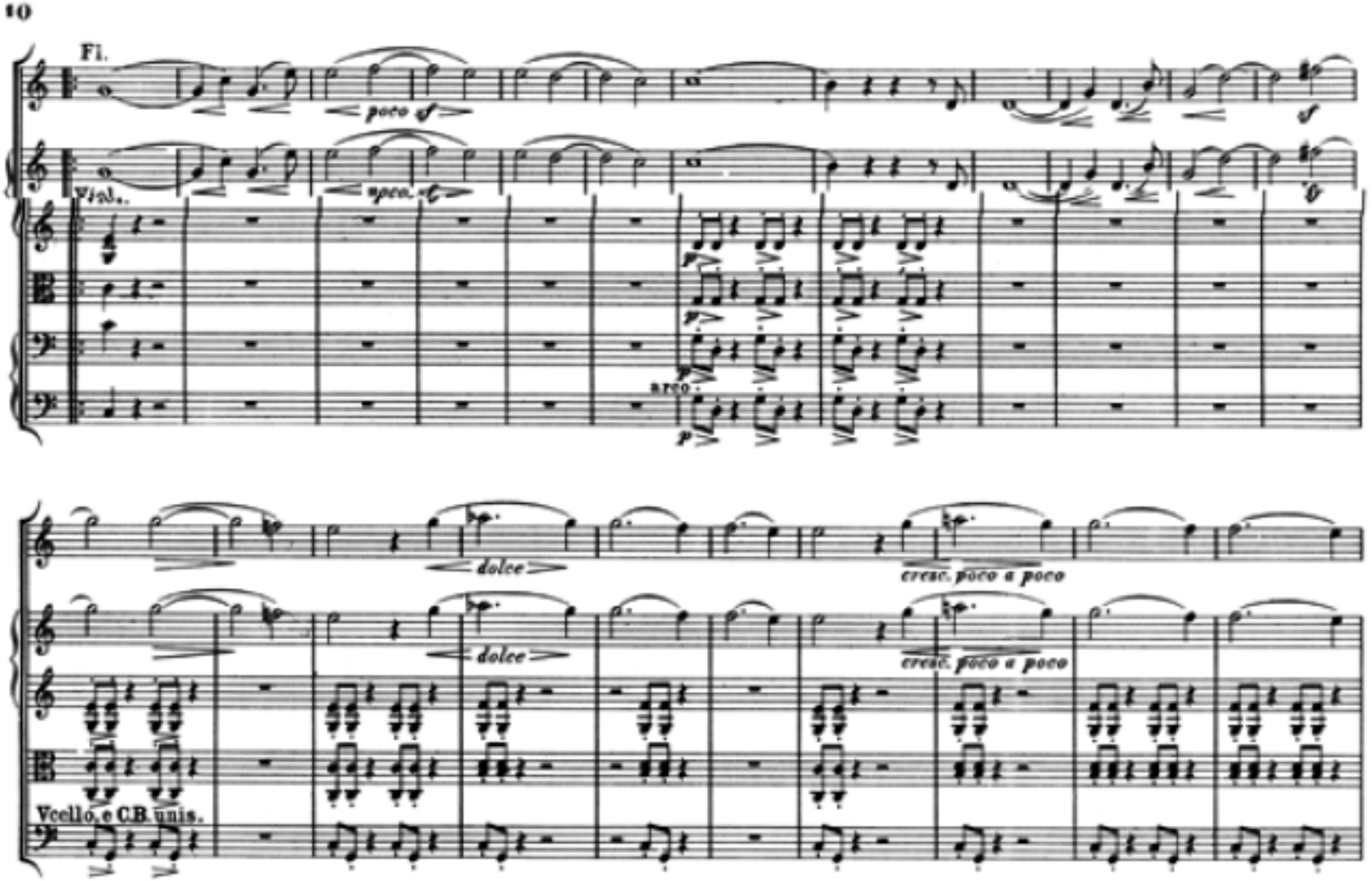

1
Piu mosso
Fl.
pp
Clar.
pp
Cor. I. II. in Es (Mi♭).
pp
Cor. III. IV. in C (Ut).
III.
pp
senza sord.
a punta d'arco
animato
Viol.
pp
pp
senza sord.
mf
f>pp
cresc. mf
f>pp
arco
pp cresc. mf
f>pp
1
Più mosso

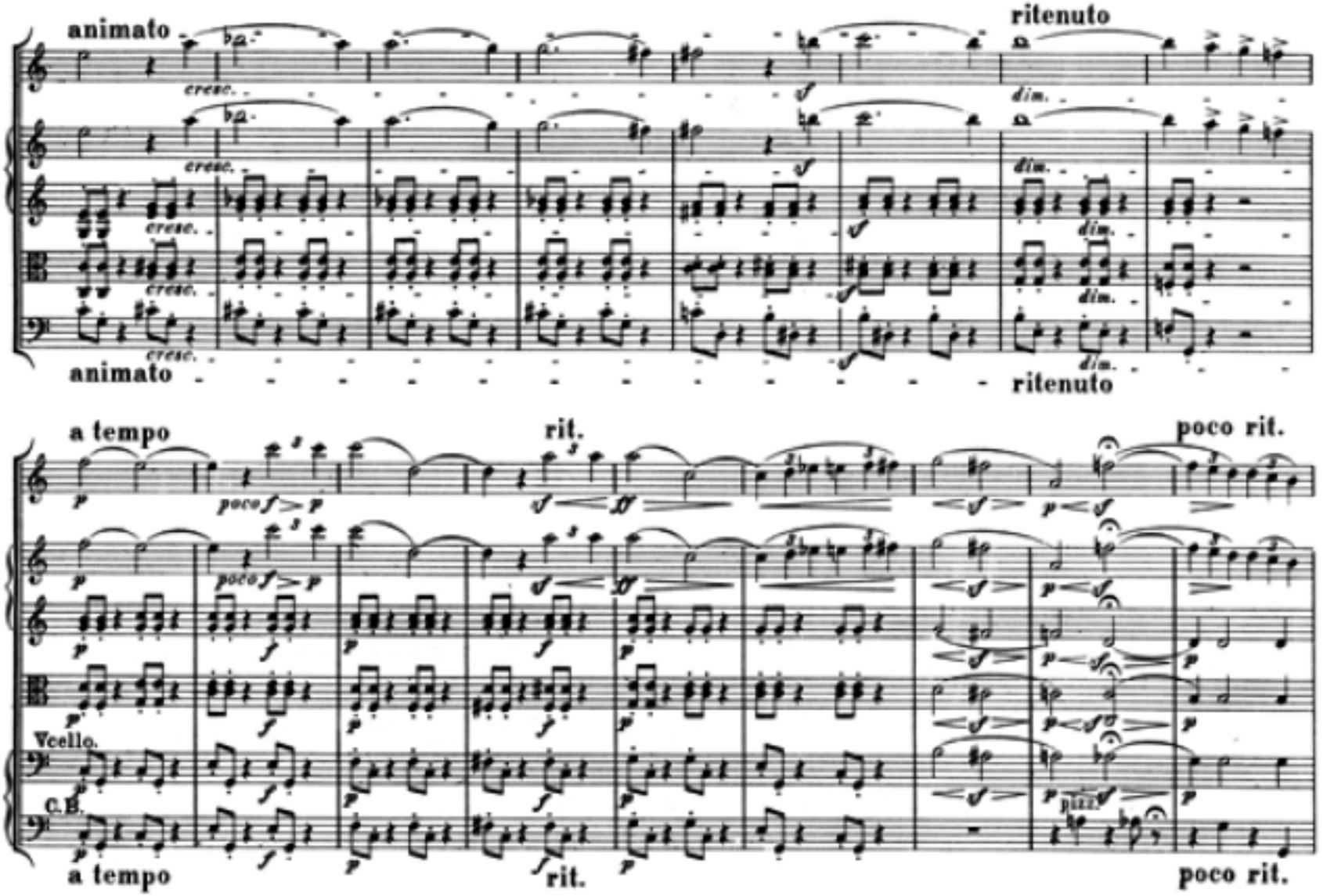

Poco più mosso
I.
III.
Cor.
Fag.
Viol.
a 2.
p cresc.
cresc. poco a poco
senza sord.
div.
Poco più mosso

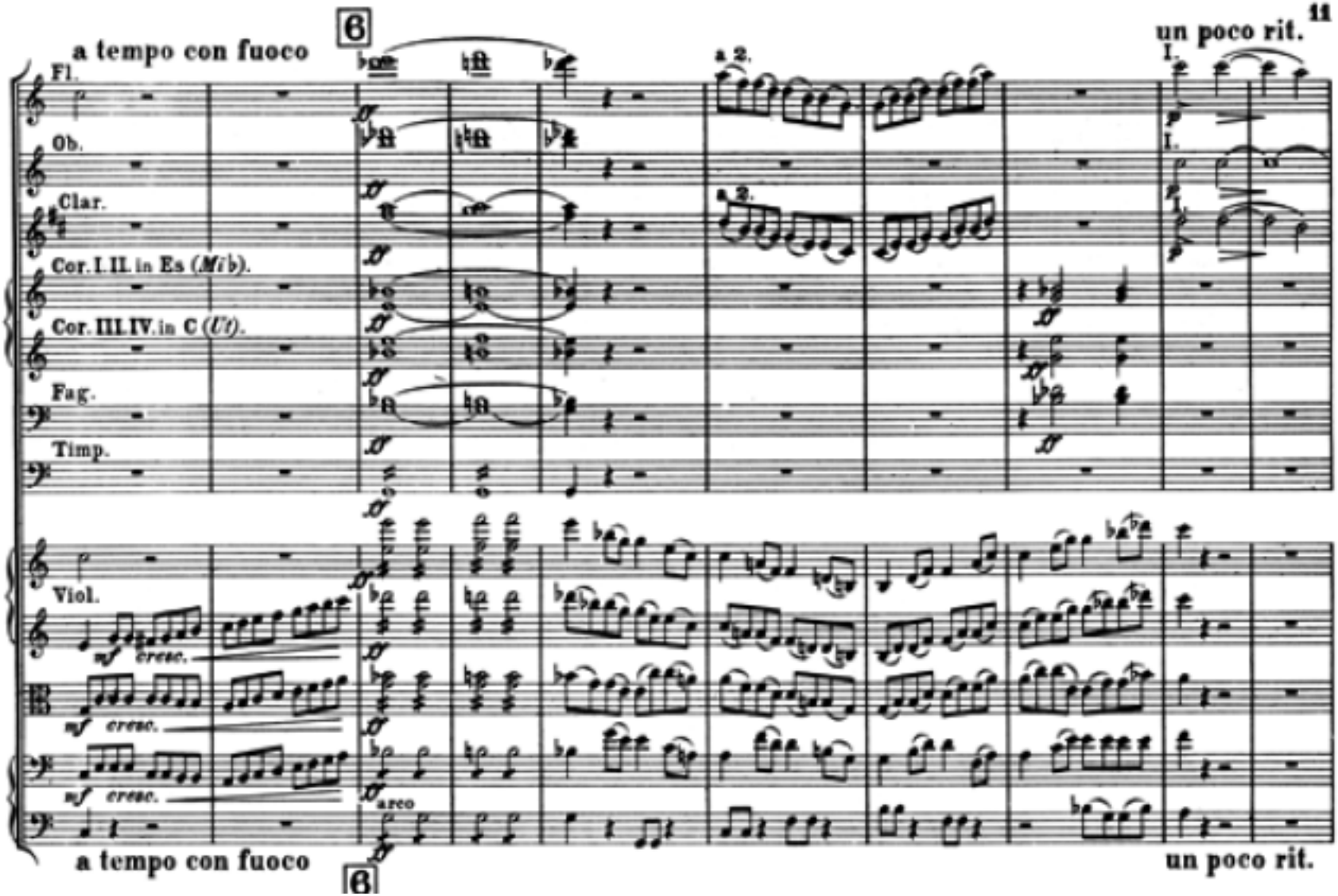

poco rallent. e riten. al tempo I
2
Fl.
Ob.
Clar.
poco f
a 2.
cresc. poco a poco
Cor.
Fag.
Viol.
ff dim.
unis.
pizz.
poco rallent. e riten. al tempo I
2

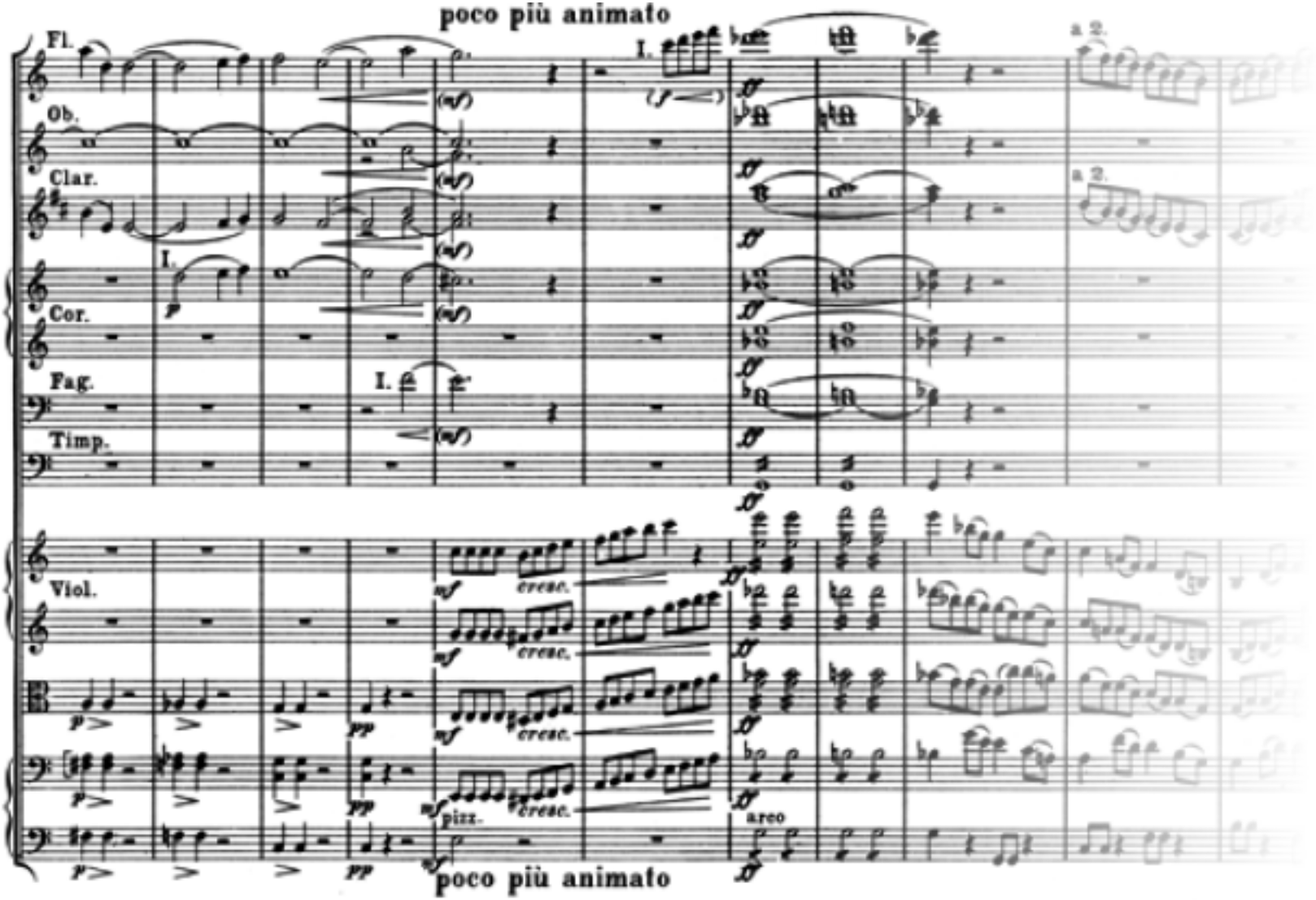
etc.

5:10 ff.


10
Fl.
poco sf
Vigl.
arco
dolce
cresc. poco a poco
Vcello e C.B. unis.


animato
cresc.
ritenuto
dim.
animato
ritenuto
a tempo
poco f
rit.
poco rit.
Vcello.
C.B.
pizz.
a tempo
rit.
poco rit.


a tempo con fuoco
6
un poco rit.
Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II. in Es (Mi b).
Cor. III. IV. in C (Ut).
Fag.
Timp.
Viol.
a 2.
I.
mf cresc.
arco
a tempo con fuoco
6
un poco rit.

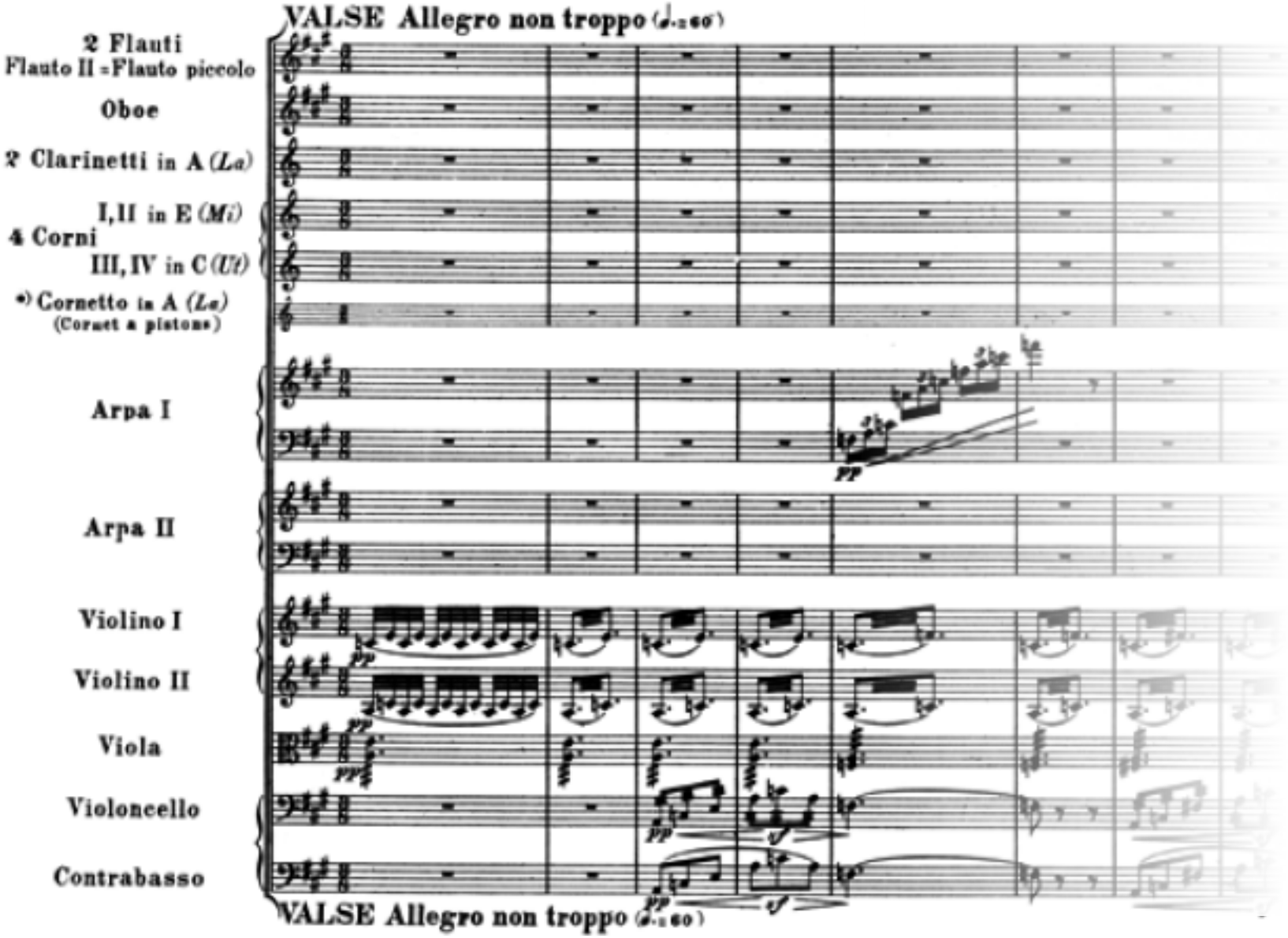

poco più animato
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Timp.
Viol.
I.
a 2.
cresc.
pizz.
arco
poco più animato

etc.

# II.

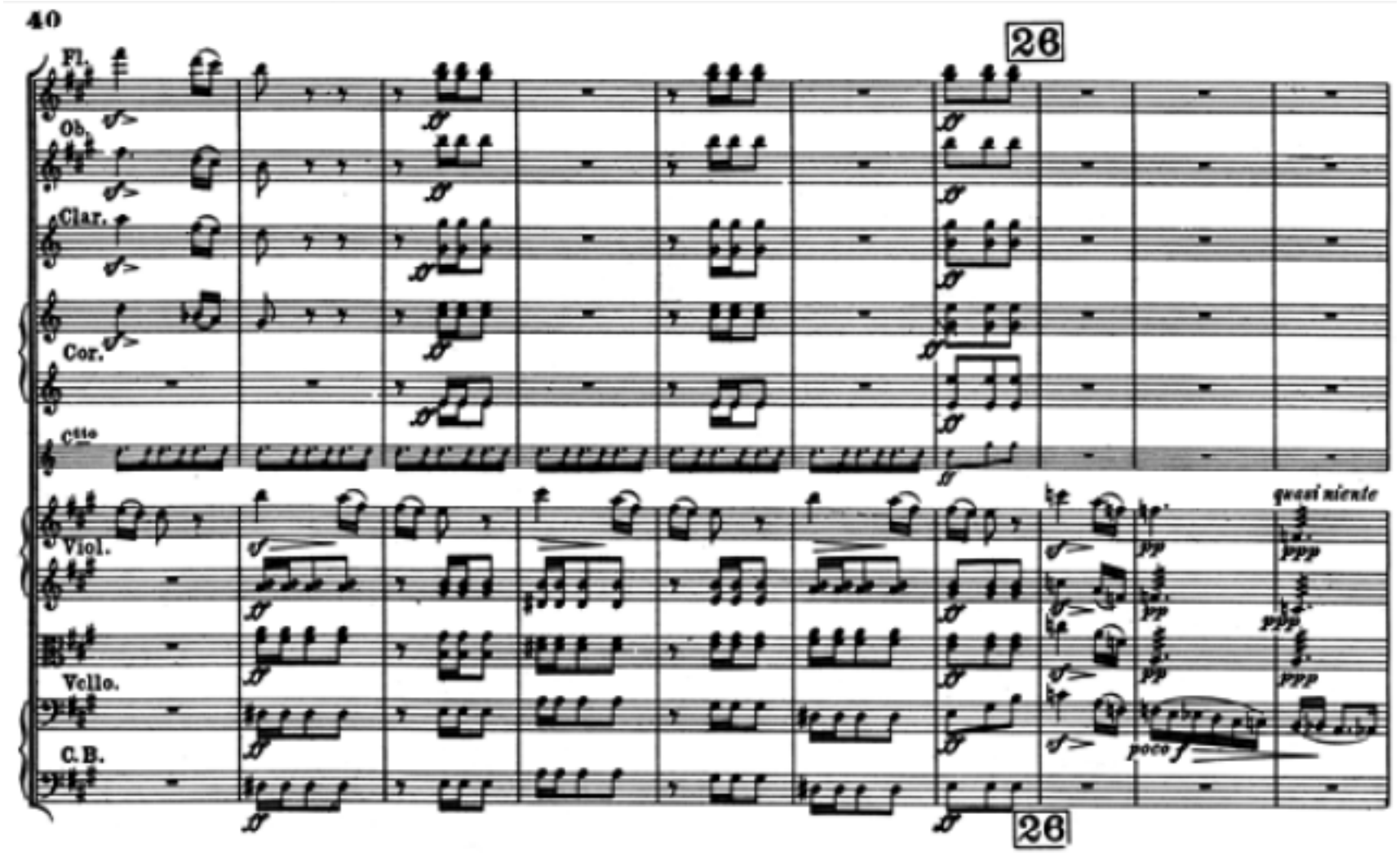
## Un bal

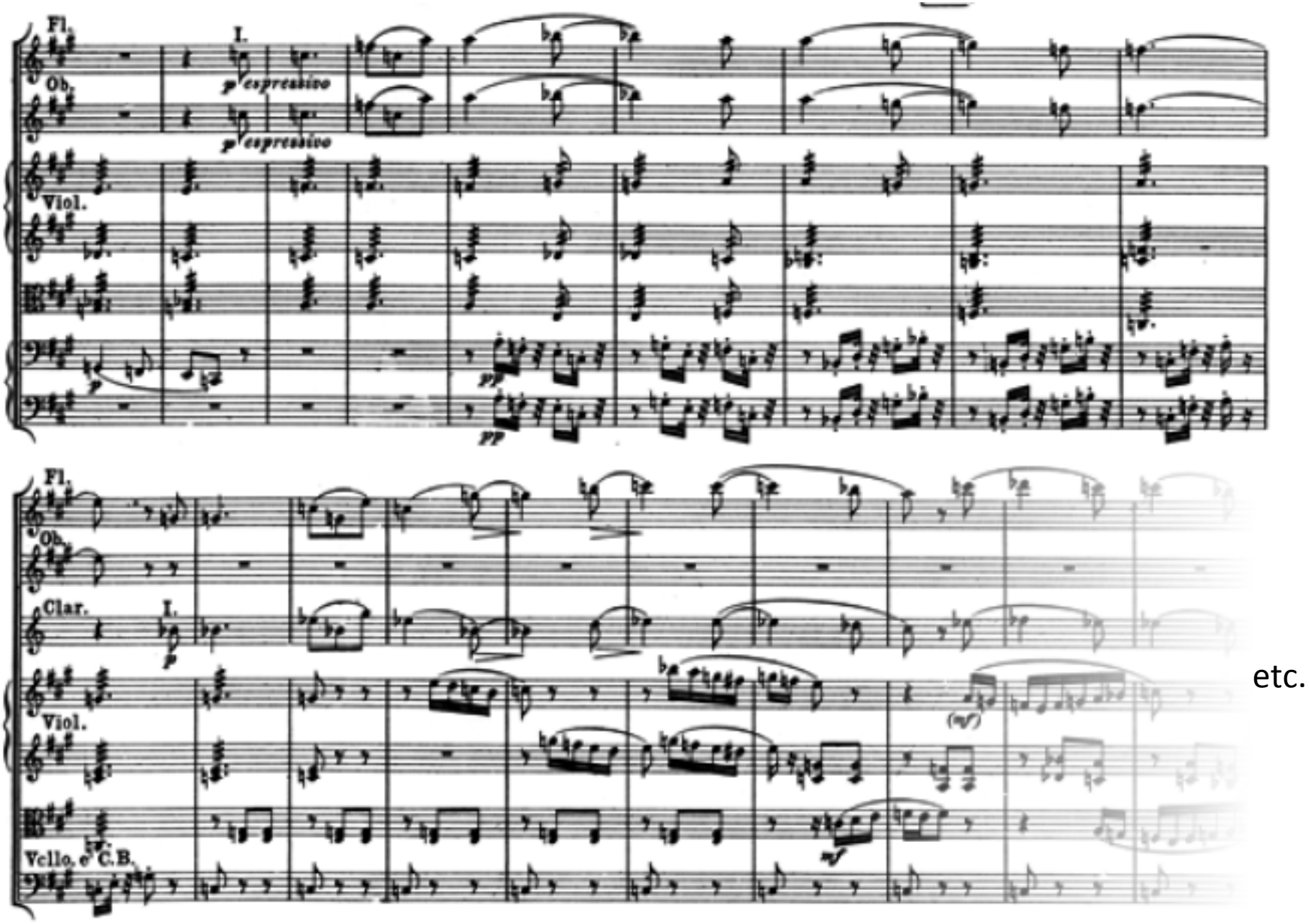
## Ein Ball[1] A Ball



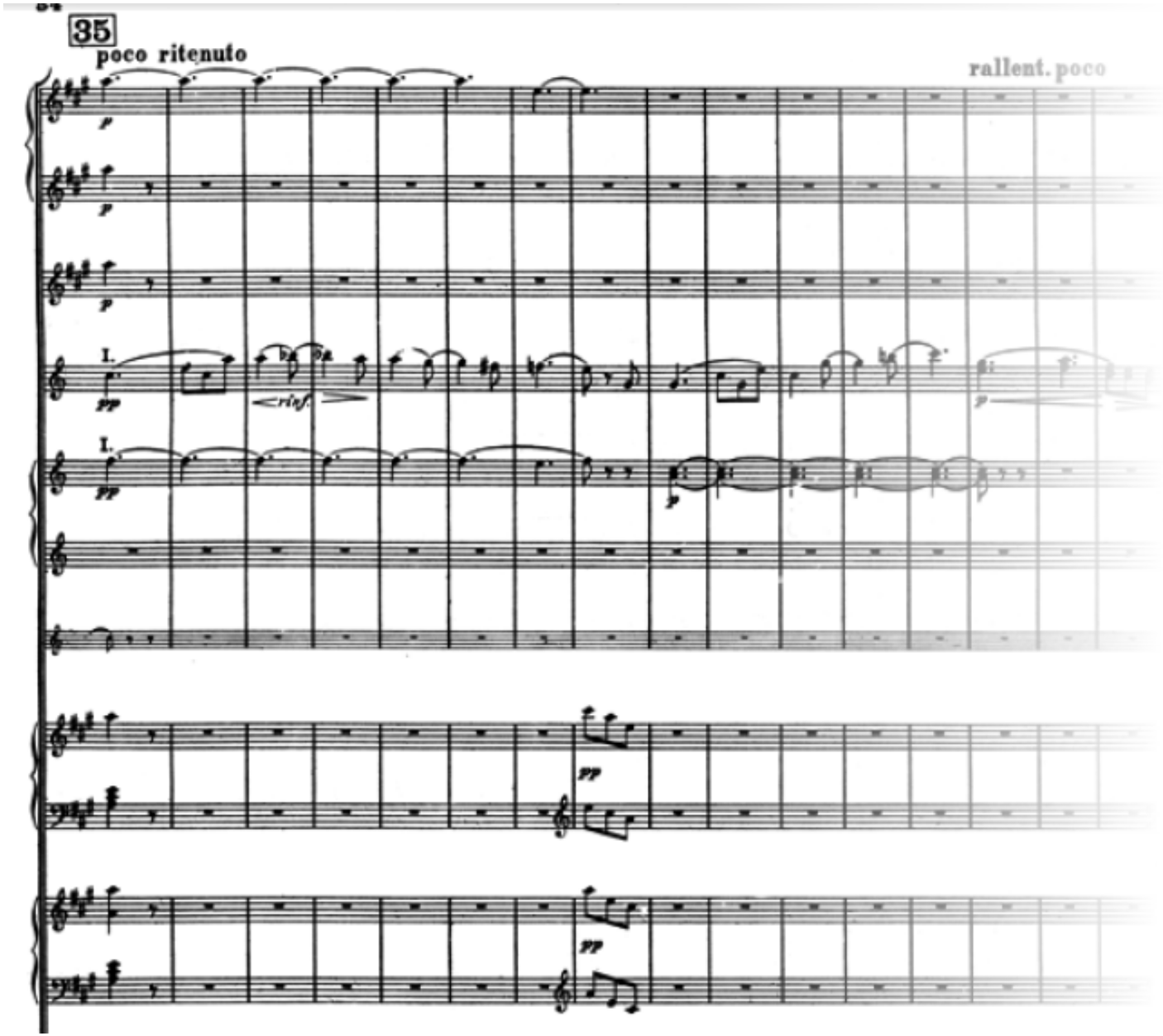

etc.

1:40




Fl.
Ob.
I.
p espressivo
p espressivo
Viol.
pp
pp
Fl.
Ob.
Clar.
I.
p
Viol.
(mf)
mf
Vello. e C.B.

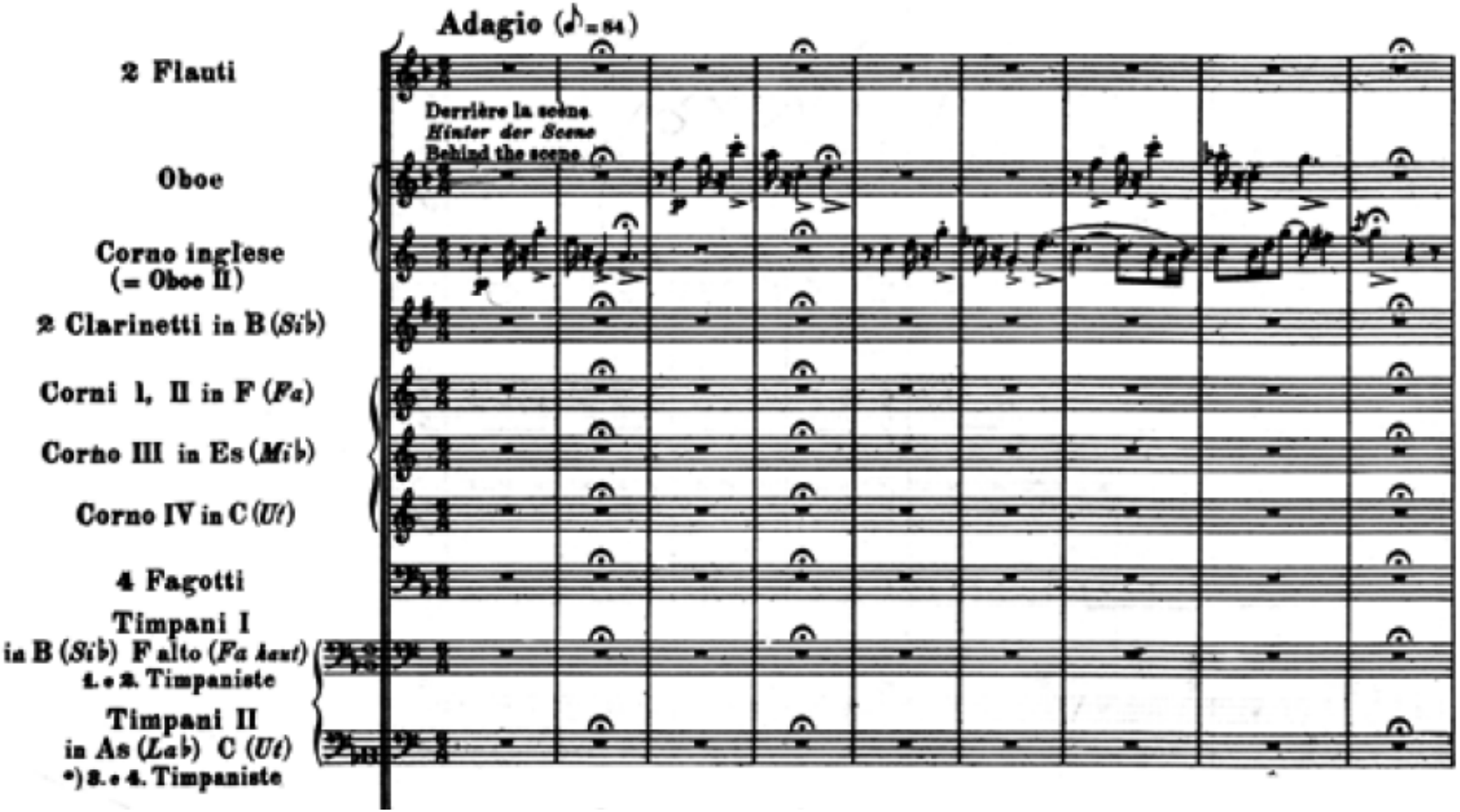
etc.

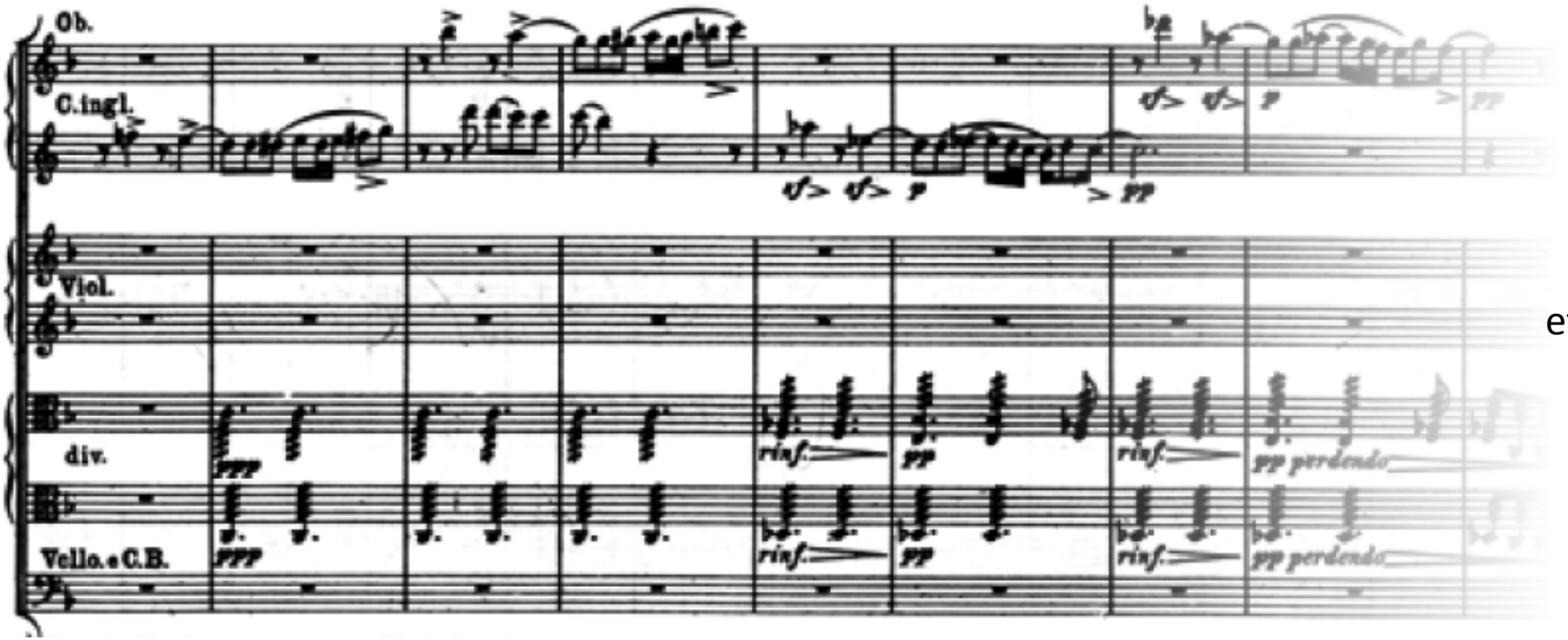



etc.

# III.

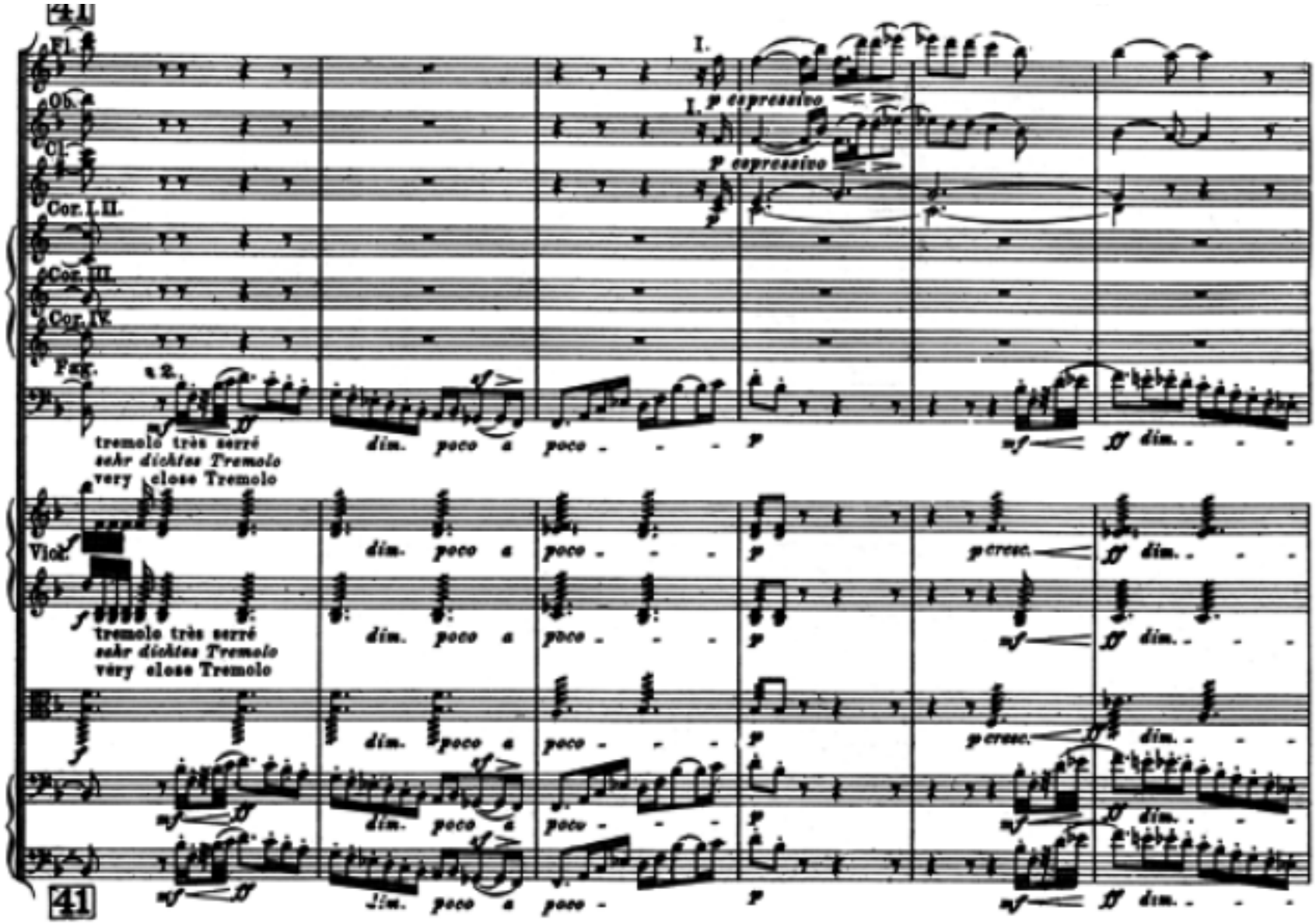
## Scène aux champs
## Auf dem Lande — In the country

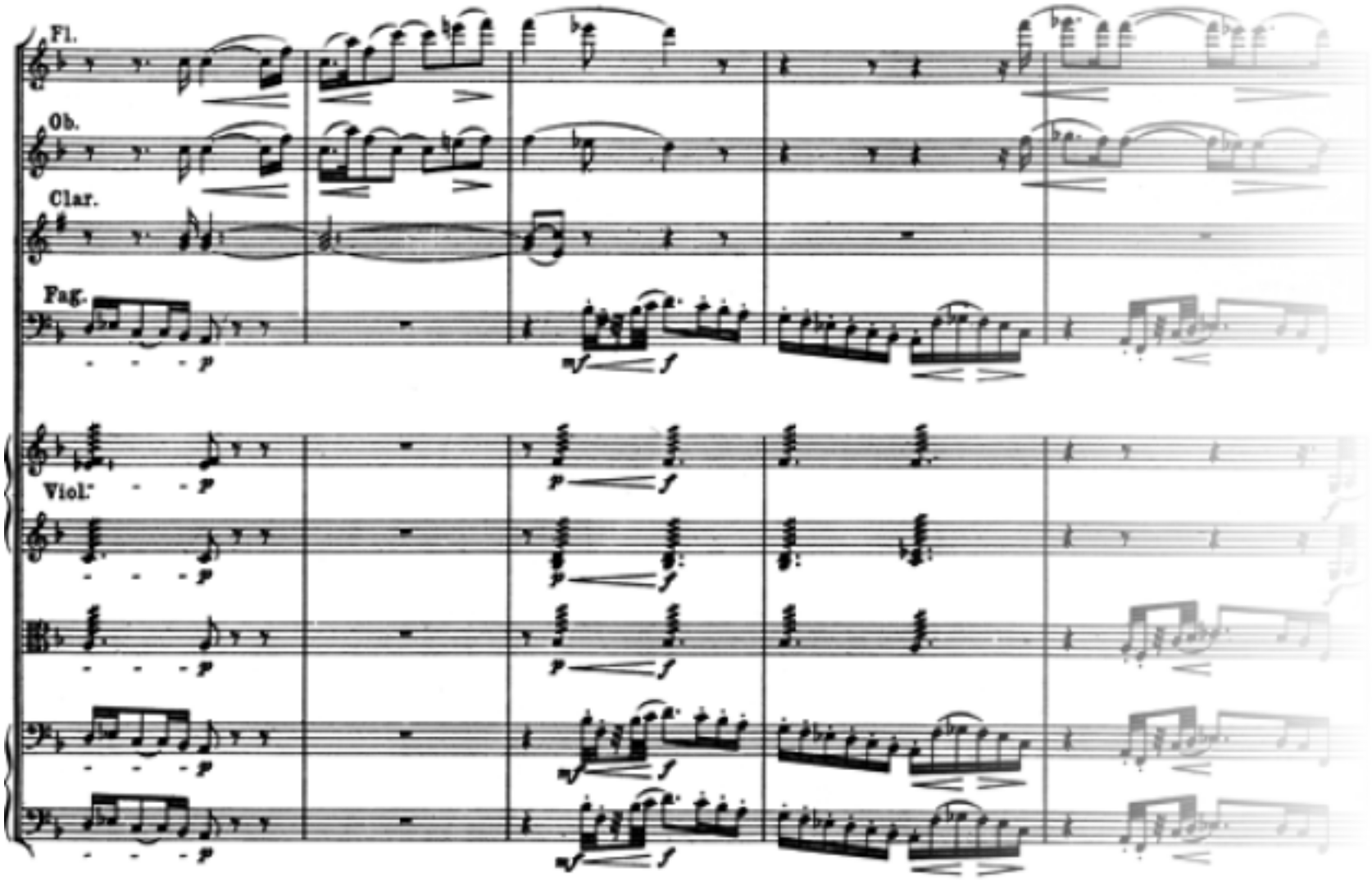



Ob.
C.ingl.
Viol.
div.
Vcllo. e C.B.
fff
fff
rinf.
pp
rinf.
pp perdendo
rinf.
pp
rinf.
pp perdendo

etc.

ab 8:40


41
Fl.
Ob.
Cl.
Cor. I. II.
Cor. III.
Cor. IV.
Fag.
a 2.
tremolo très serré
sehr dichtes Tremolo
very close Tremolo
Viol.
p espressivo
dim. poco a poco
p cresc.
ff dim.
41

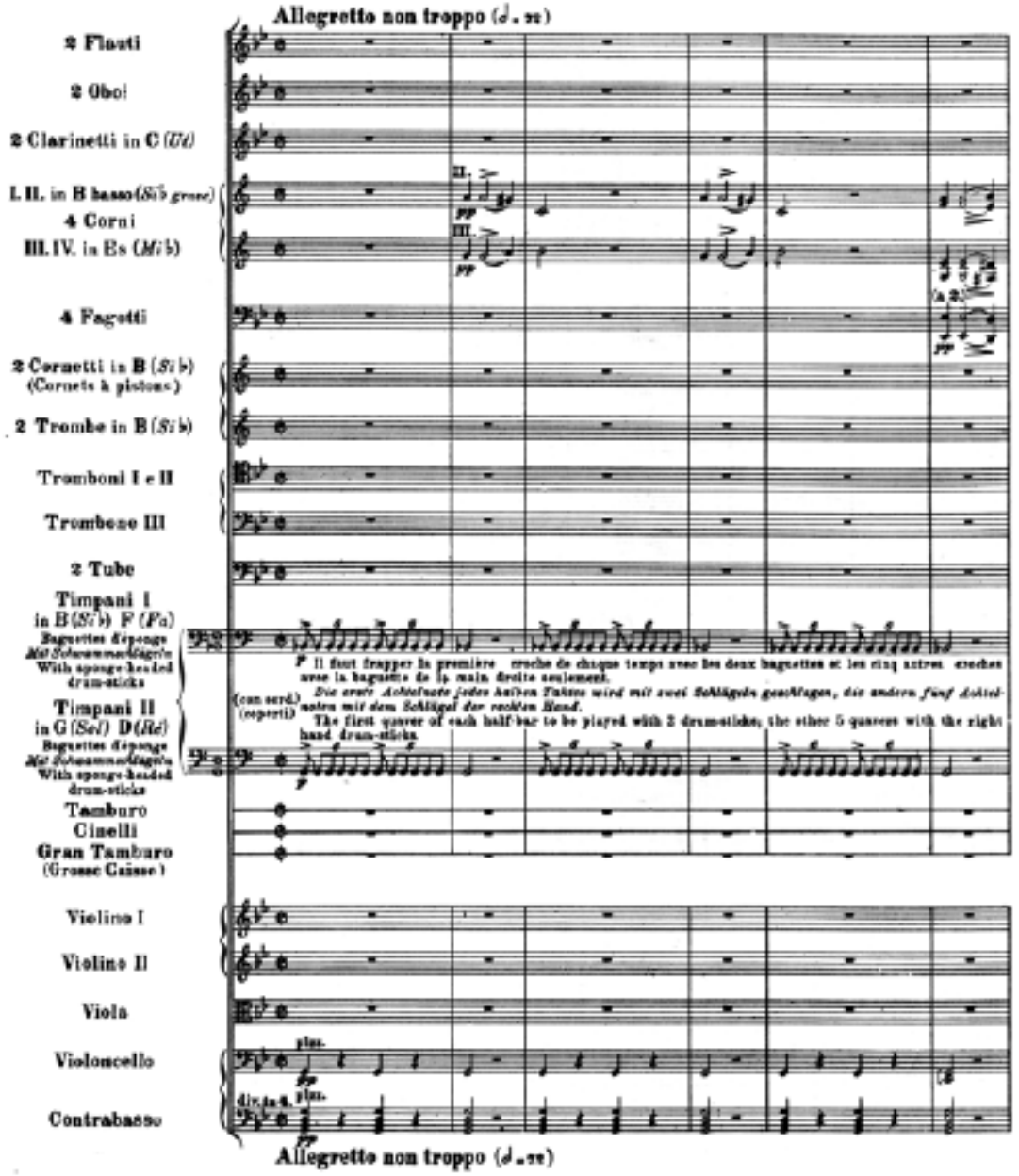


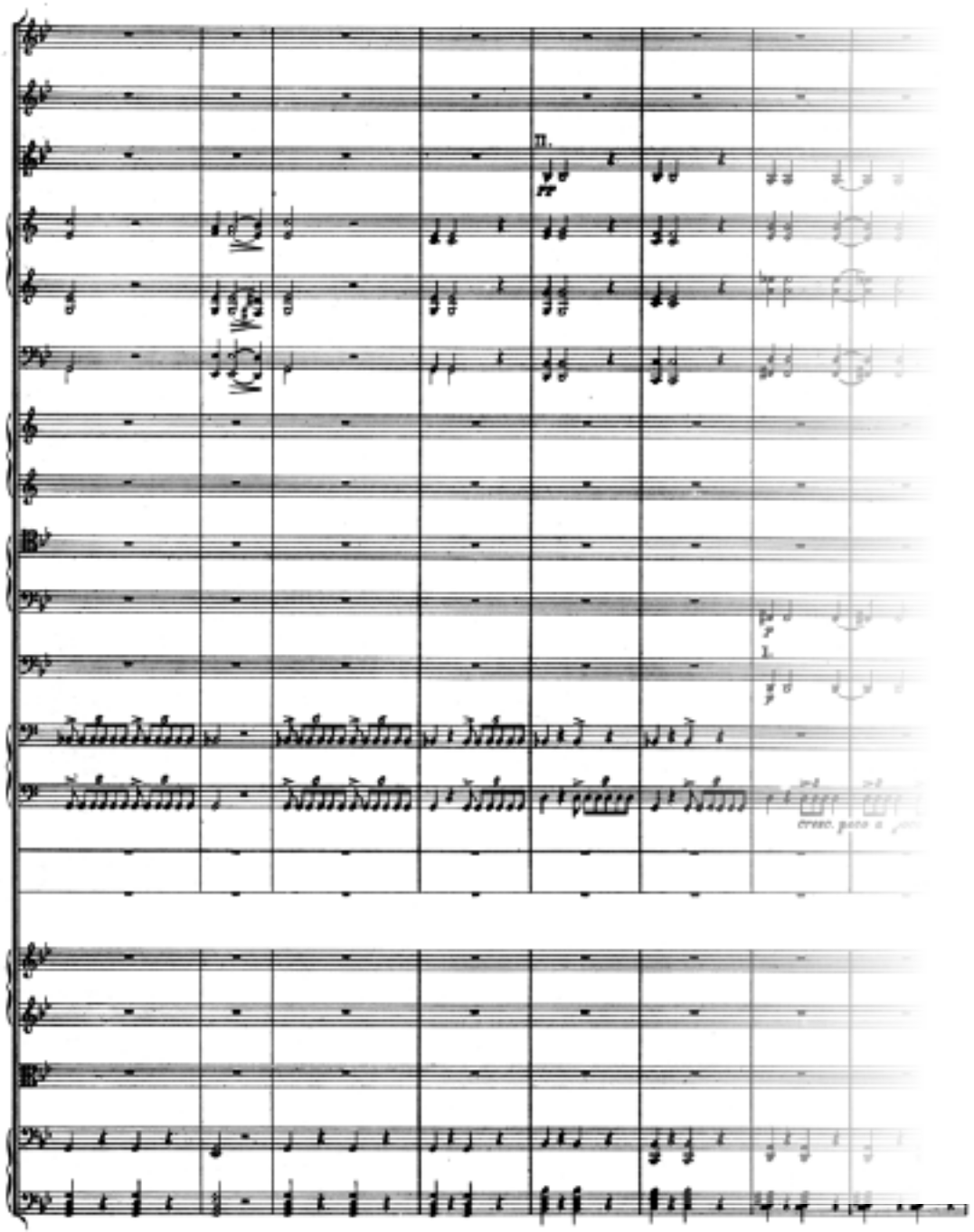

etc.

# IV.

## Marche au supplice

## Der Gang zum Hochgericht — The procession to the stake

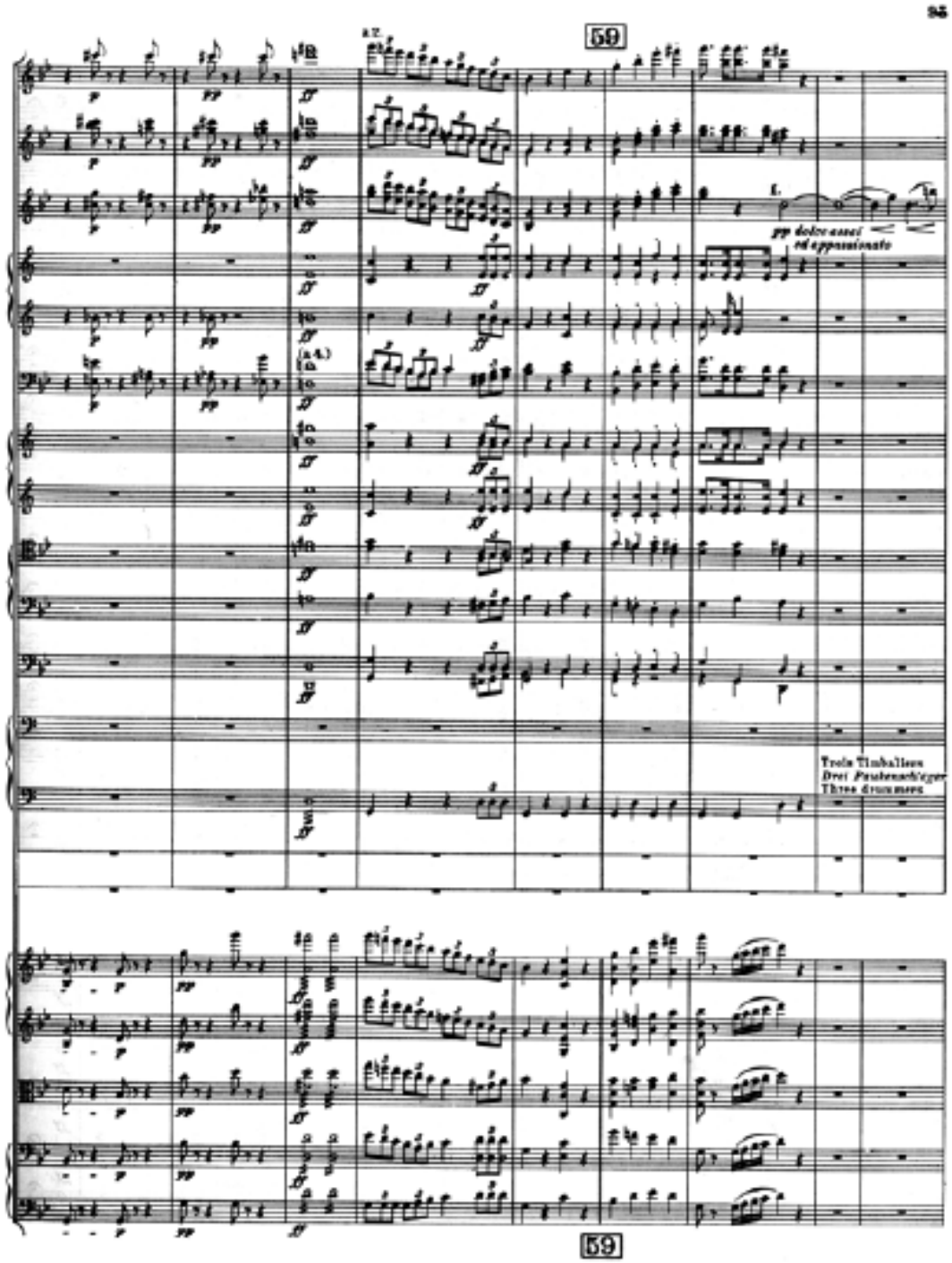


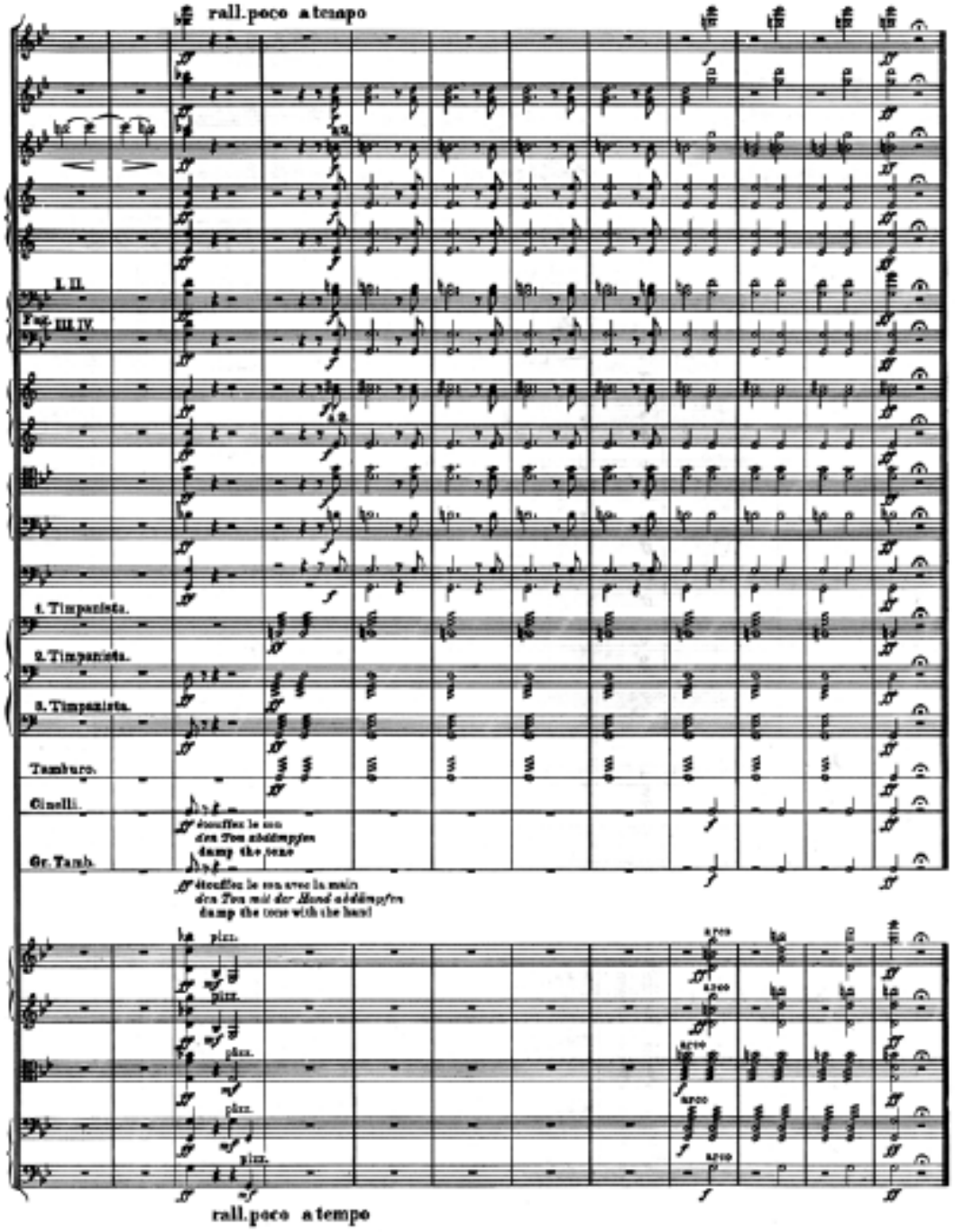


etc.

-> Bernd Alois Zimmermann: Roi Ubu, Marche

ab 5:30

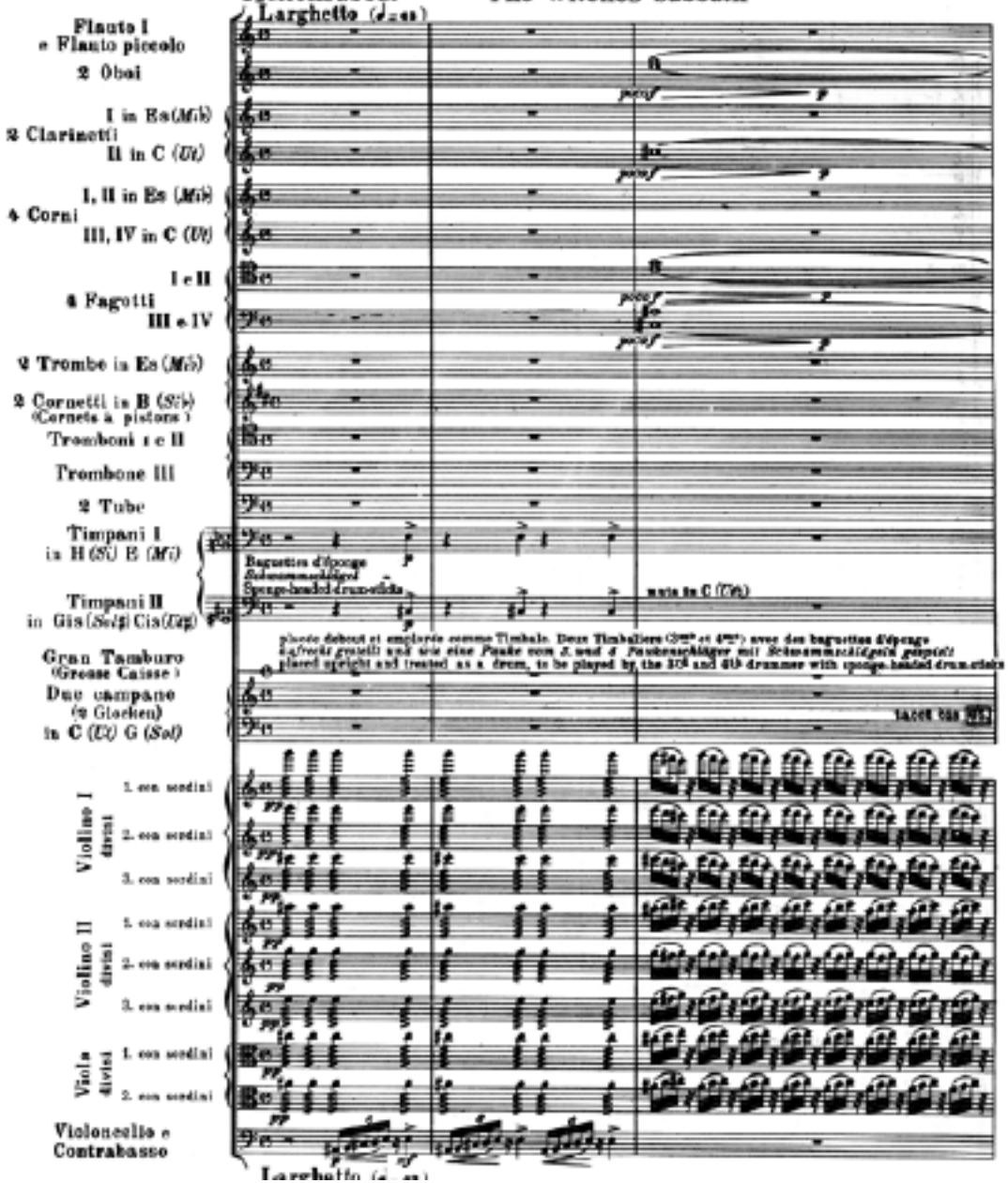

59
pp dolce assai
ed appassionato
Trois Timbaliers
Drei Paukenschläger
Three drummers
59

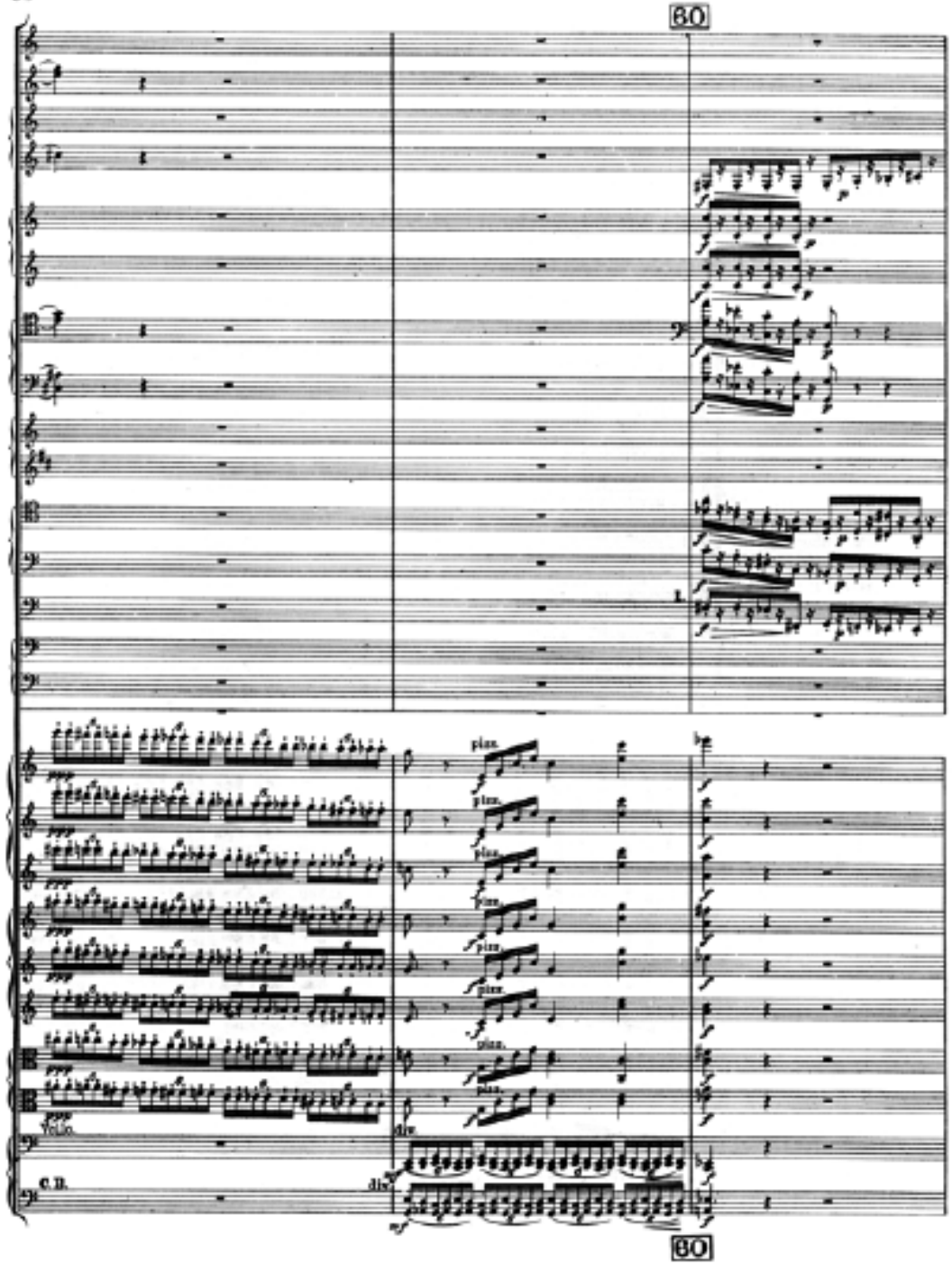

rall. poco a tempo
I. II.
Fag.
III. IV.
1. Timpanista.
2. Timpanista.
3. Timpanista.
Tamburo.
Cinelli.
étouffez le son
den Ton abdämpfen
damp the tone
Gr. Tamb.
étouffez le son avec la main
den Ton mit der Hand abdämpfen
damp the tone with the hand
pizz.
arco
rall. poco a tempo

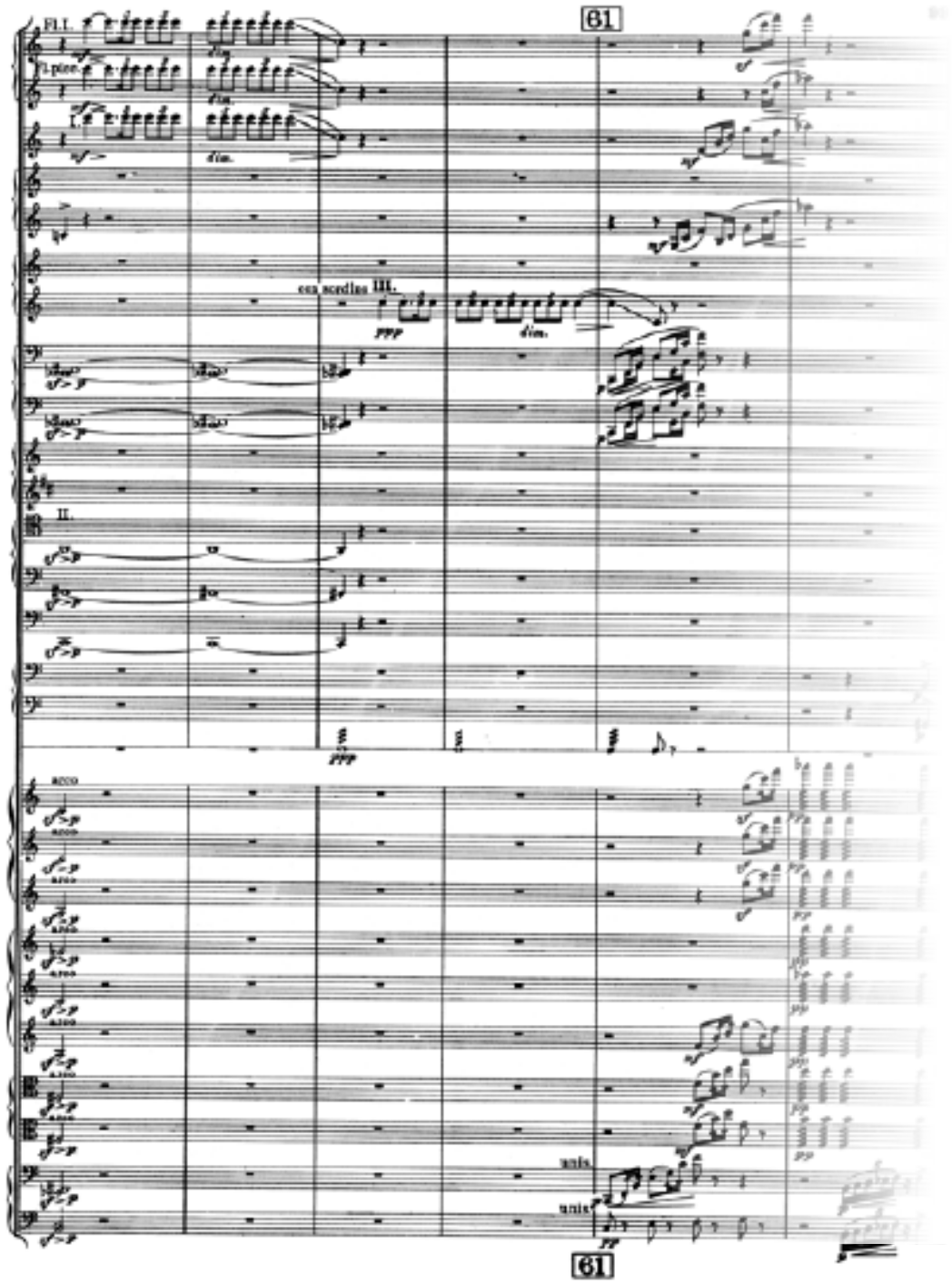
# V.

## Songe d'une nuit du sabbat

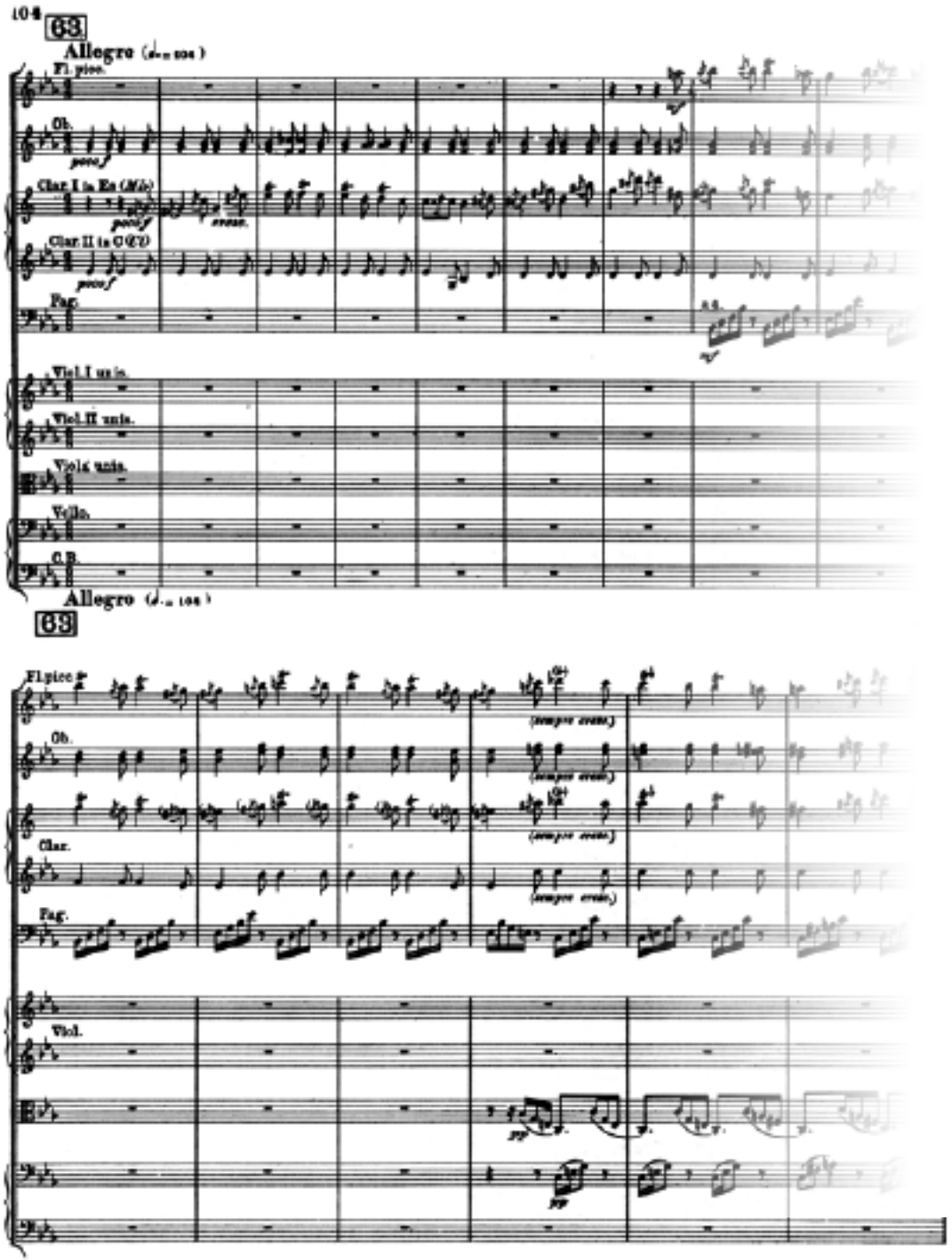
## Hexensabbat — The witches' sabbath



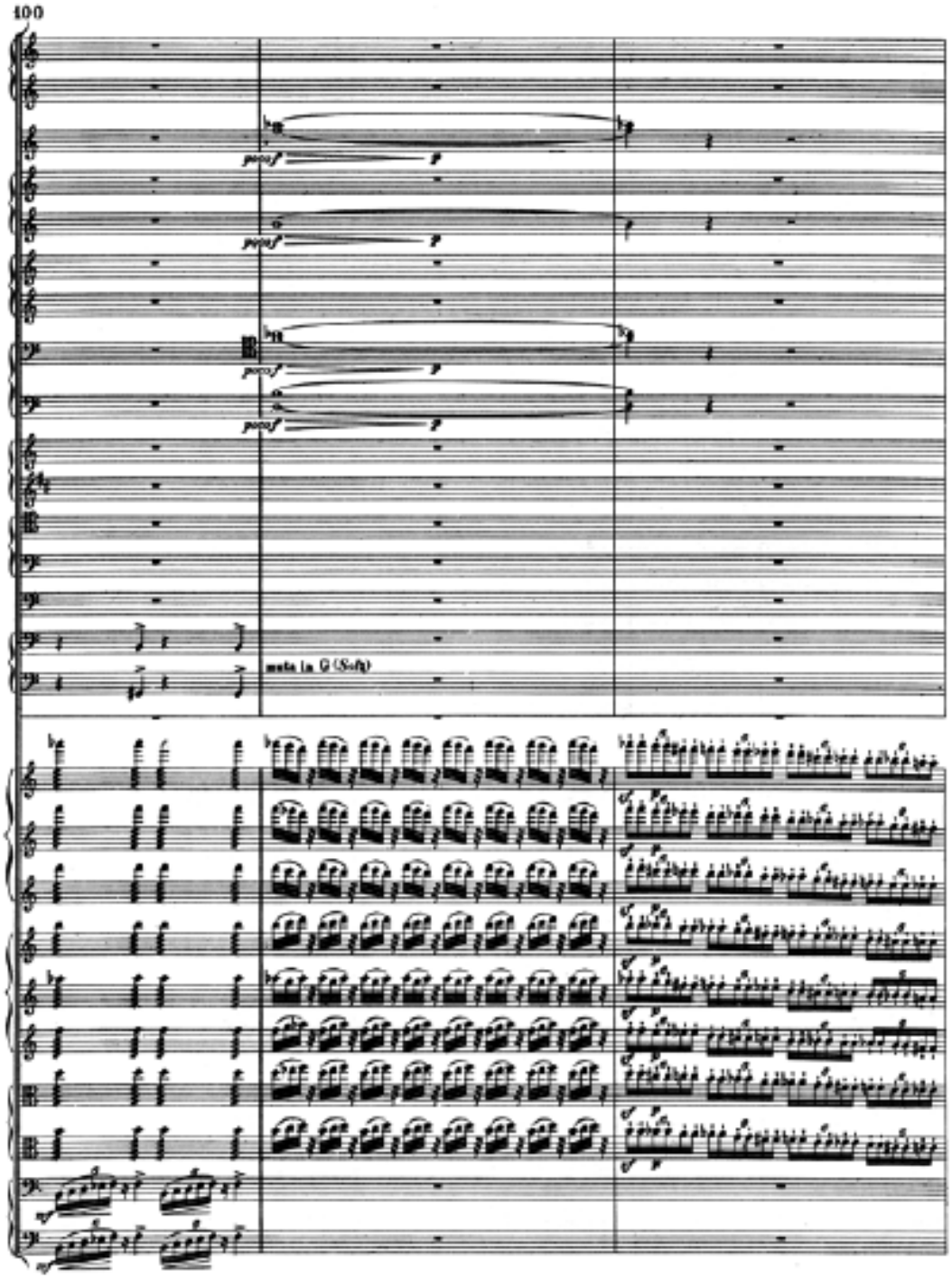

80
pizz.
div.
C. B.
80

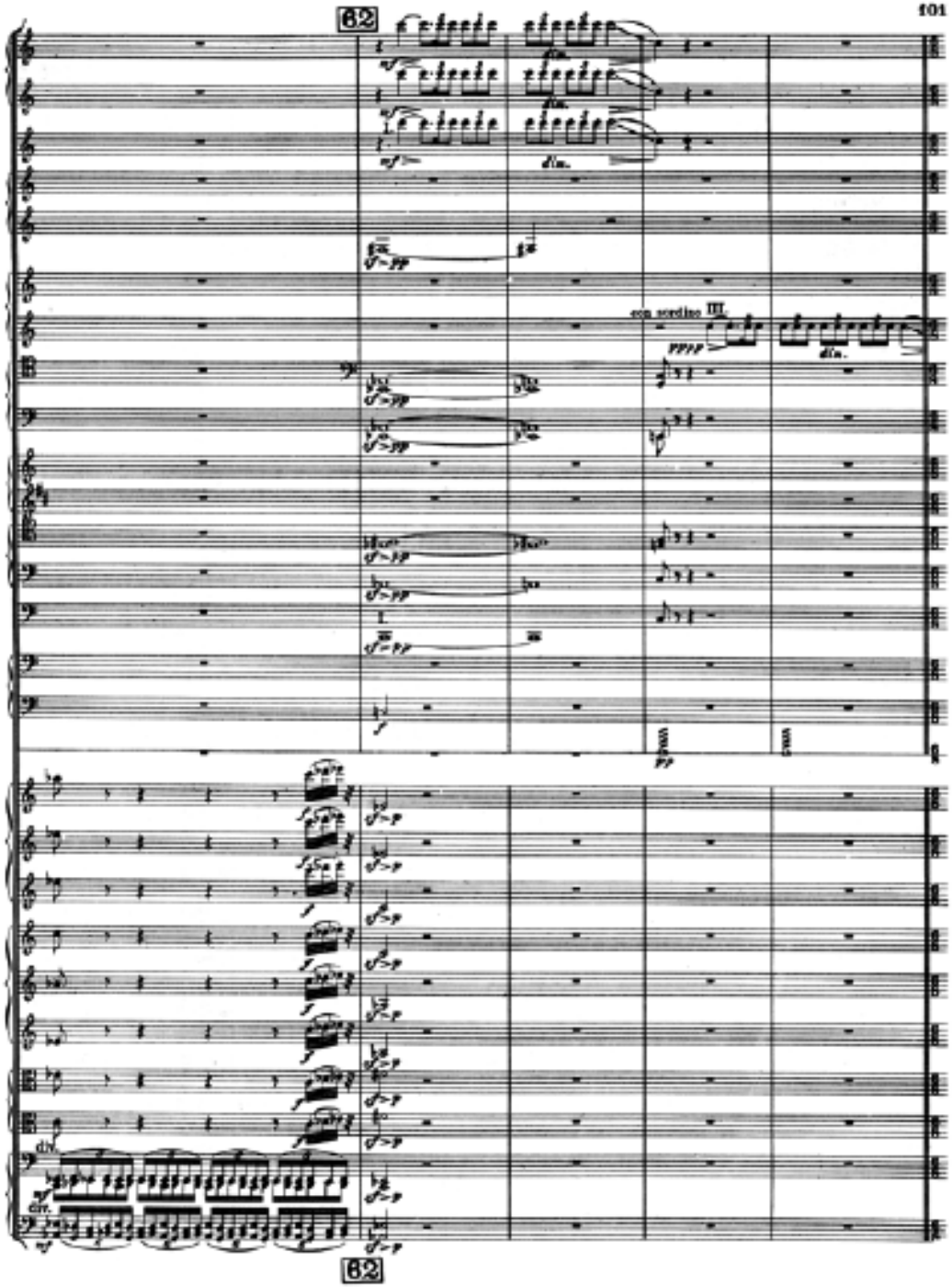


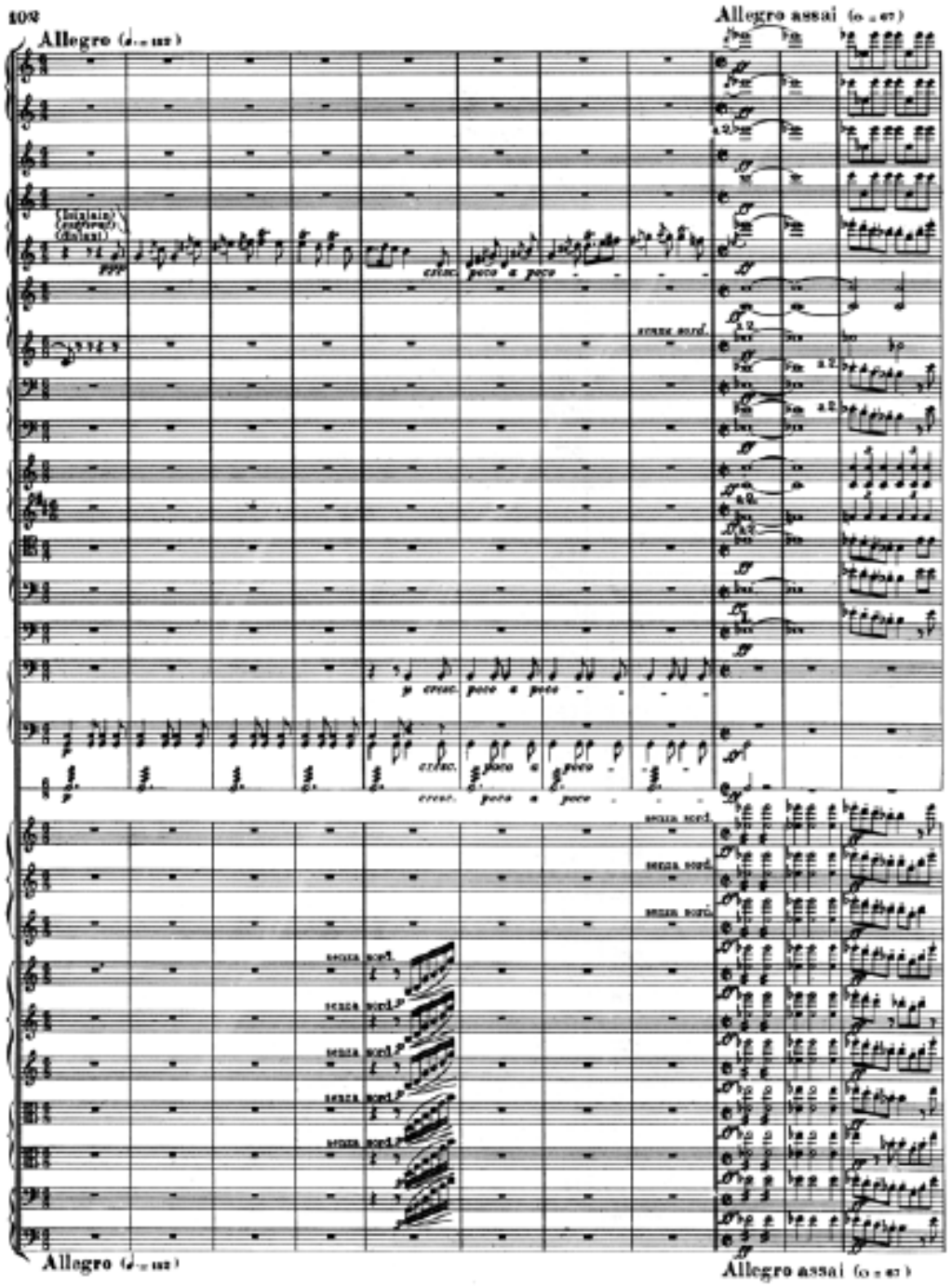

etc.

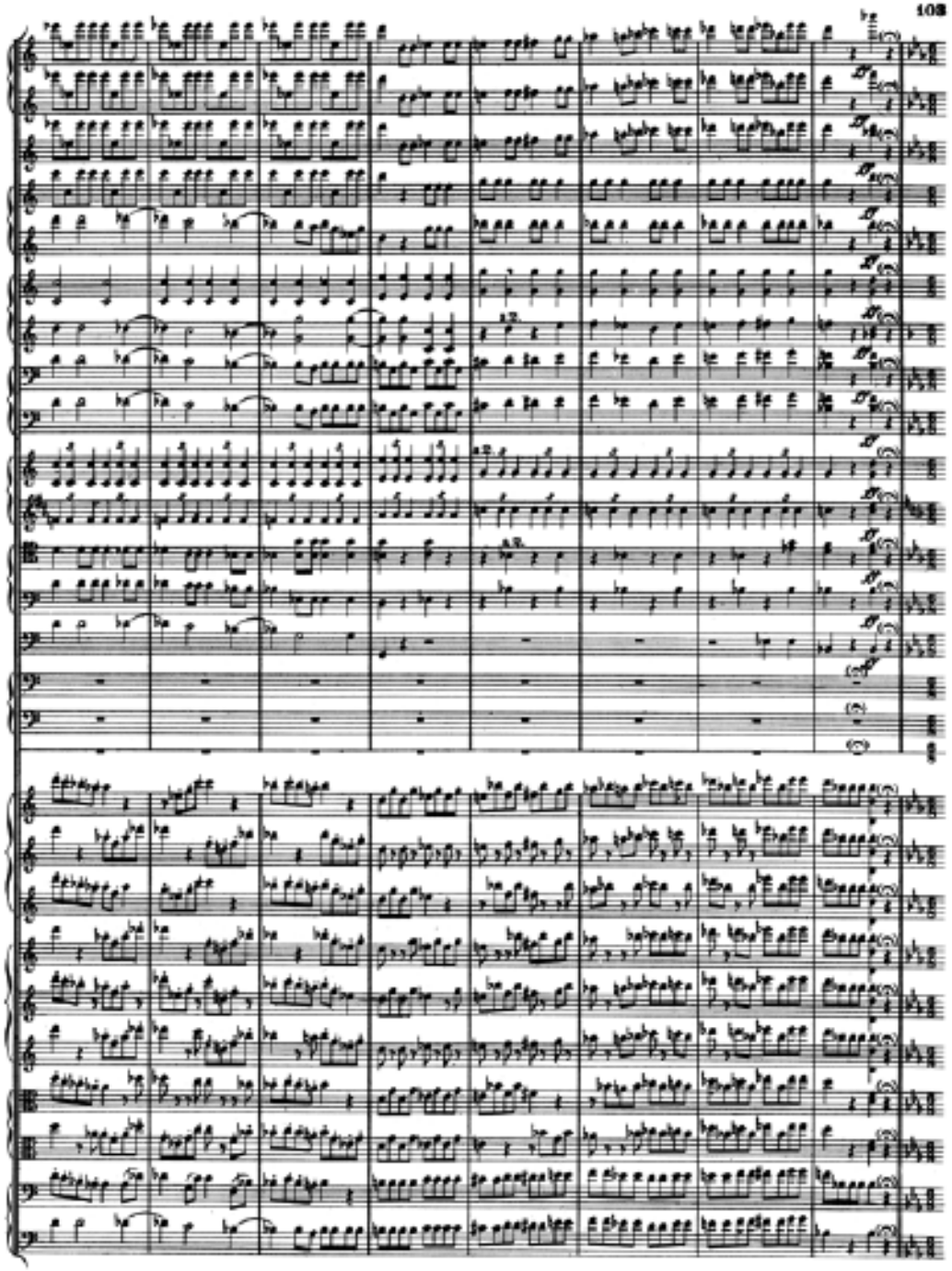

104
63
Allegro
Fl. picc.
Ob.
Clar. I in Es (Mi)
Clar. II in C (Ut)
Fag.
Viol. I unis.
Viol. II unis.
Viola unis.
Vcllo.
C.B.
Allegro
63
Fl. picc
Ob.
Clar.
Fag.
Viol.

etc.


poco f
p
poco f
p
poco f
p
poco f
p
mute in G (Soft)


62
con sordino III
div.
62


Allegro
Allegro assai
(Iniziata)
(esferati)
(Dolani)
ppp
cresc. poco a poco
senza sord.
p cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
Allegro
Allegro assai



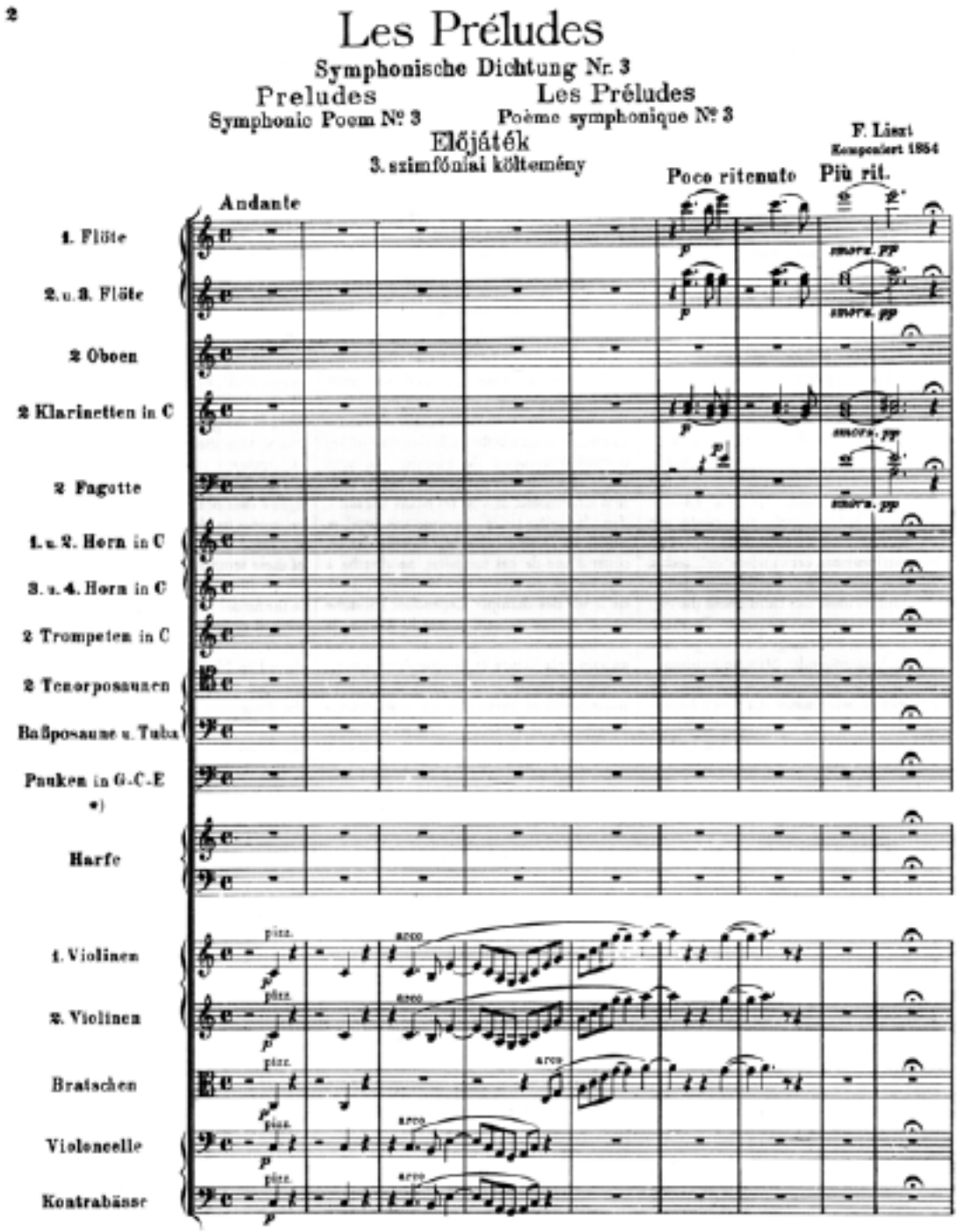
# Franz Liszt, Les Préludes, symphonische Dichtung (1854)

Liszt weist im Vorwort auf die *Méditations poétiques* von Alphonse de Lamartine (Smlg. von 30 Gedichten). Dieser Bezug soll die Grundstimmung andeuten. Liszt hat einen längeren Text zur Erläuterung beigegeben. Er sieht die Phasen des Lebens als Vorspiele (Préludes) zur Melodie des Todes. Diese Phasen des Lebens sind Kämpfe und Stürme, Liebesglück und Schmerz, Trost, Erleben der Natur.

„Was anderes ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? ...“

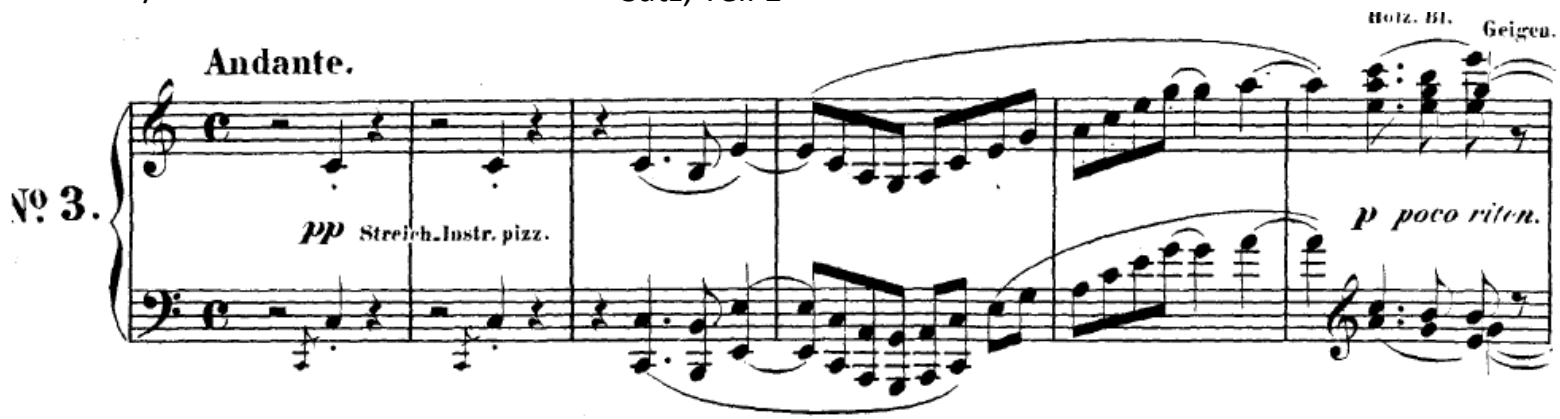
„Dennoch trägt der Mann nicht lang die wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen, und »wenn der Drommete Sturmsignal« ertönt, eilt er, wie immer der Krieg heißen möge, der ihn in die Reihe der Streitenden ruft, auf den gefahrvollsten Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder zum ganzen Bewusstwerden seiner selbst und in den vollen Besitz seiner Kraft zu kommen.“

Franz Liszt, Les Préludes, (1854)

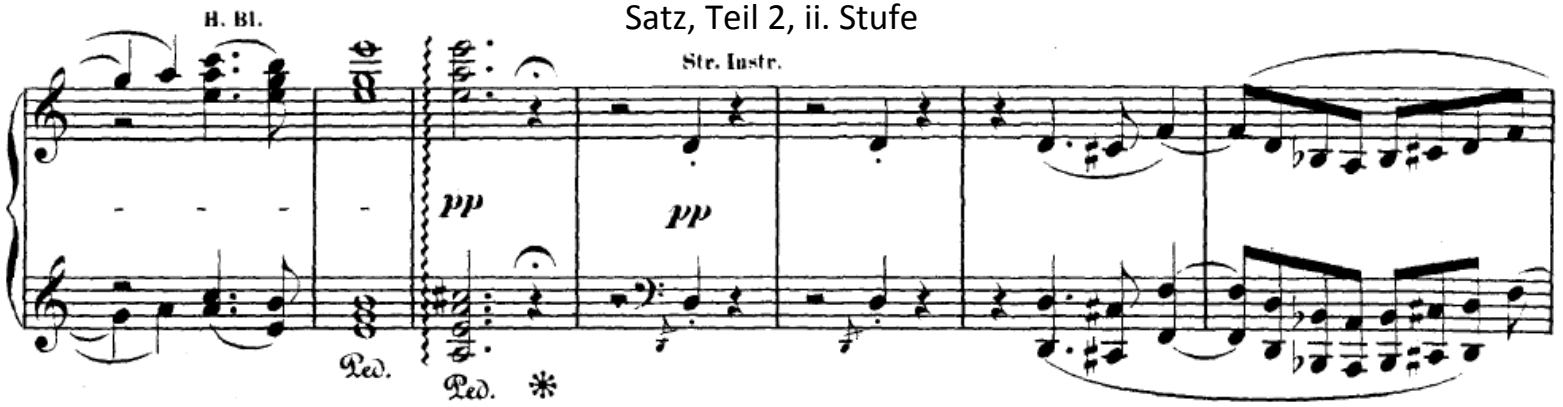


(a)
Andante (1–34): Thema 1 C 4/4

Satz, Teil 1

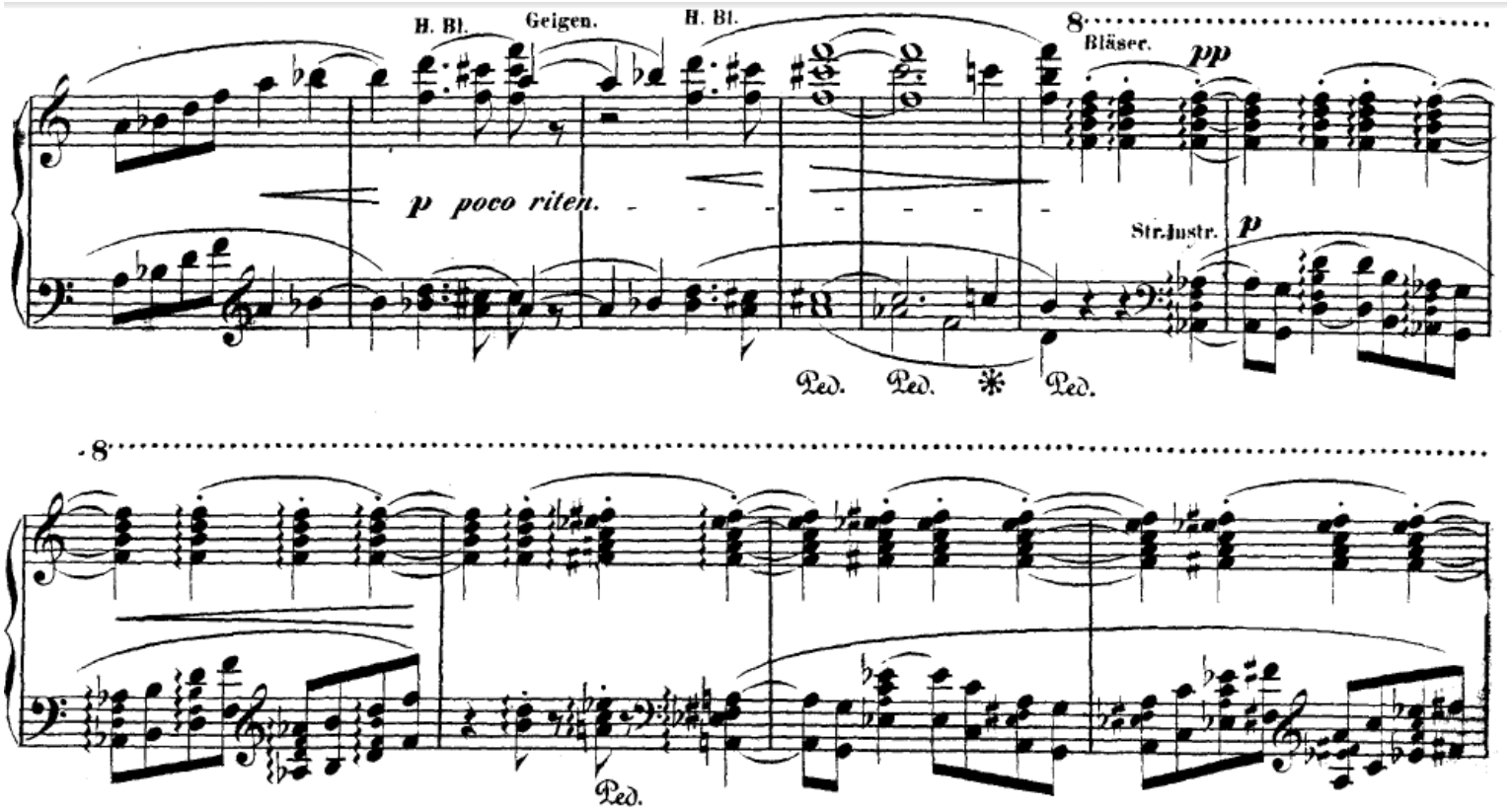



Satz, Teil 2, ii. Stufe

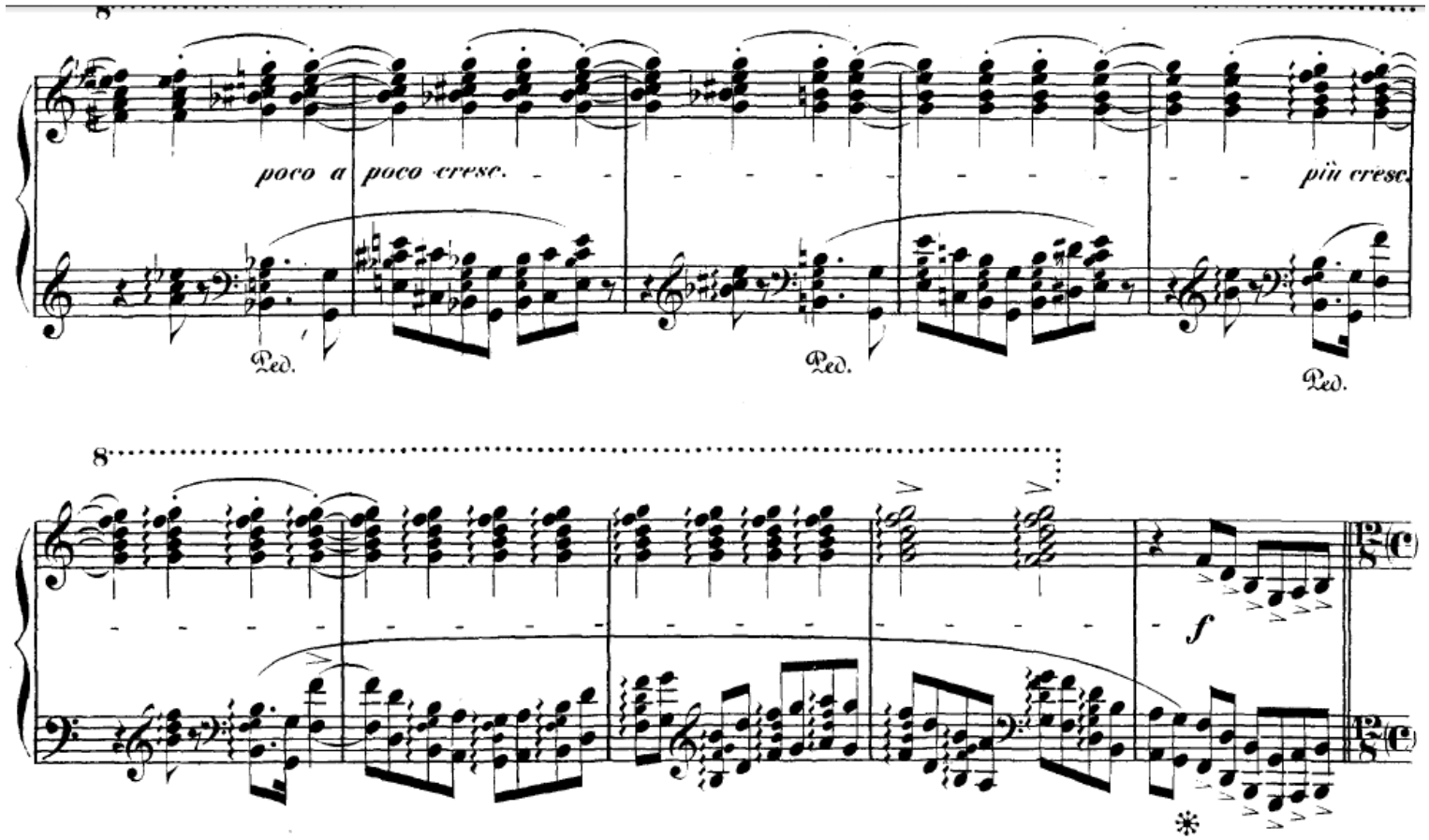


(a)
Andante (1–34): Th 1

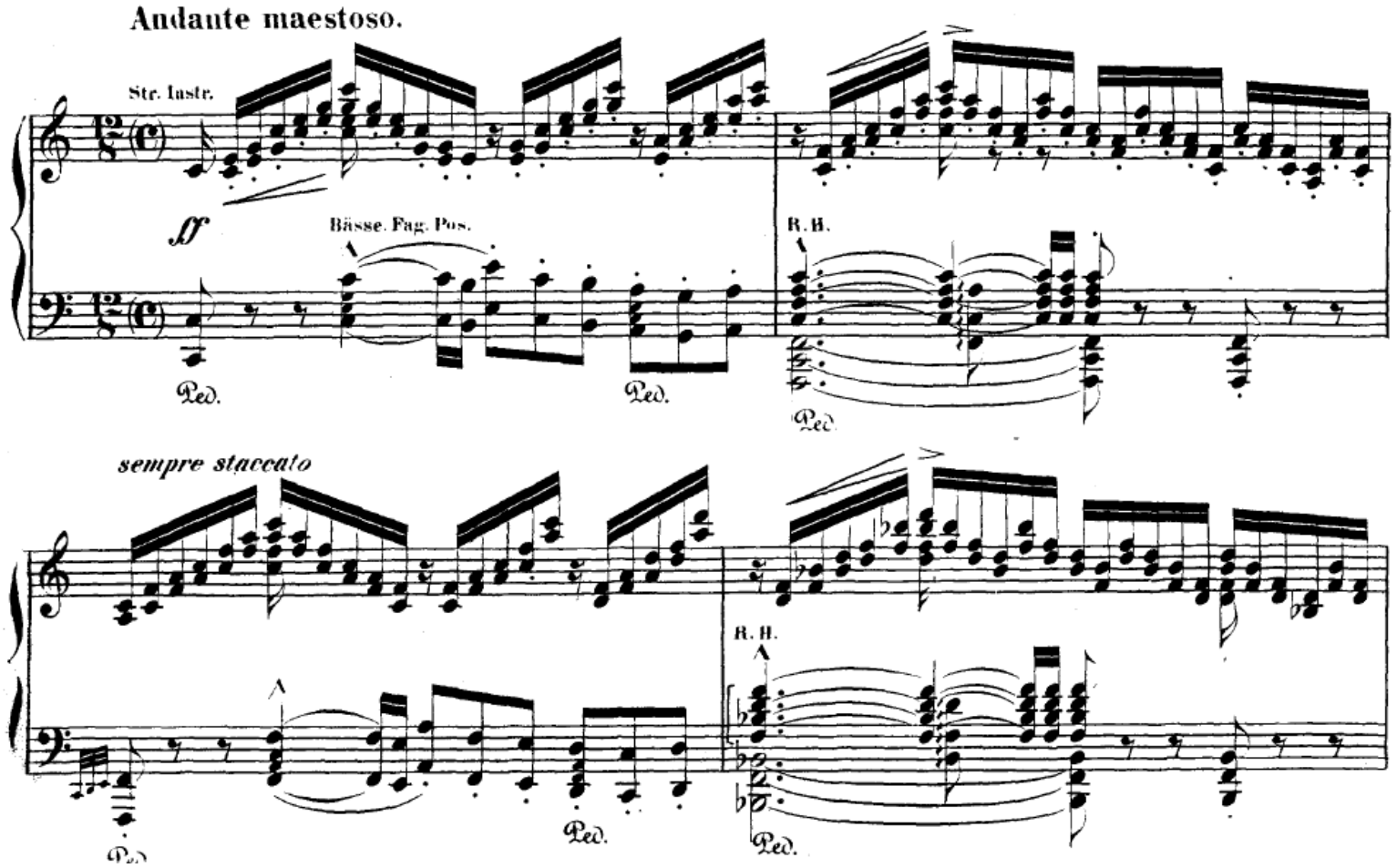
Steigerungspartie, thematisch



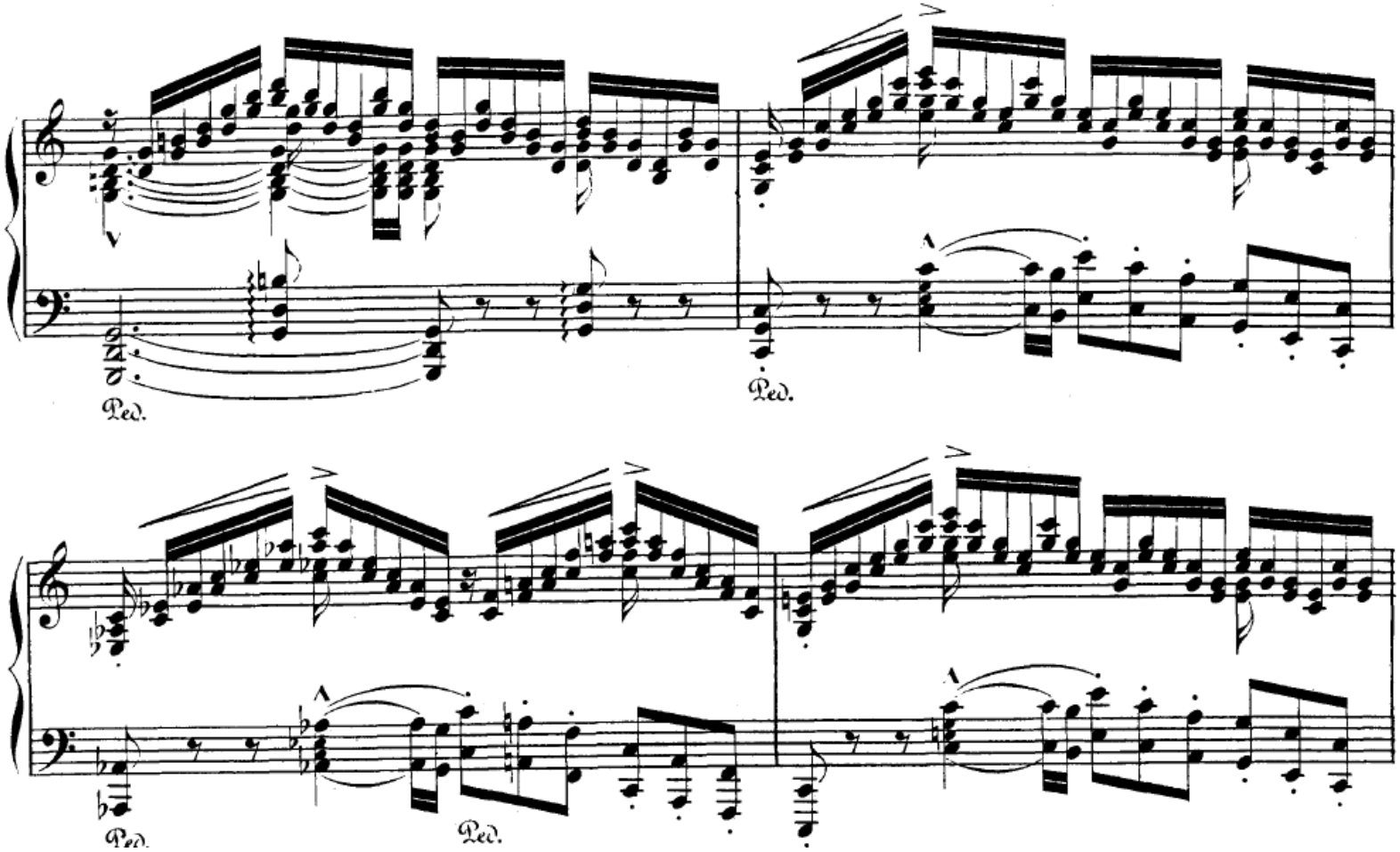
(a)
Andante (1–34): Th 1



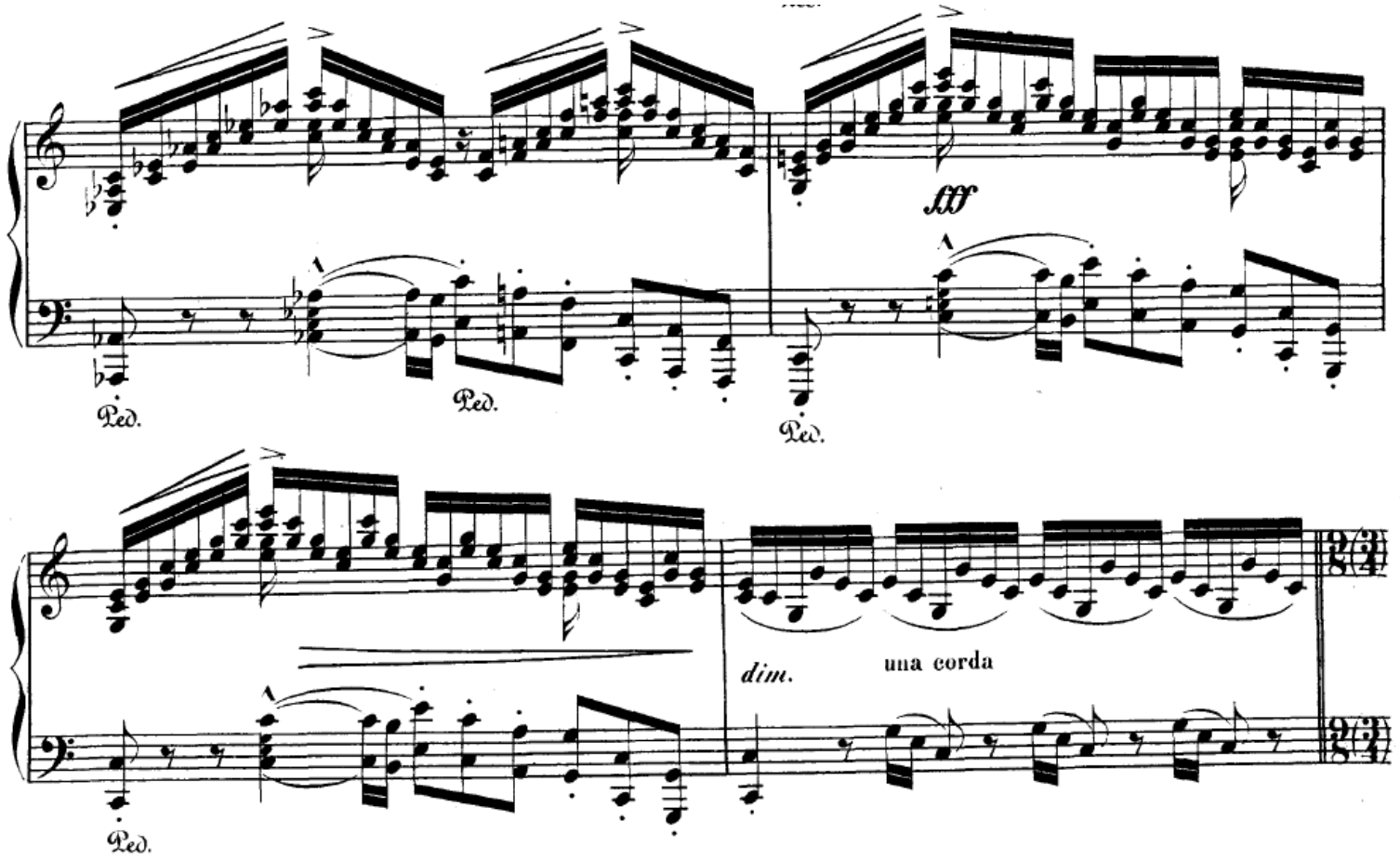
(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
Andante maestoso (35–46): Thema 2 C-(F-B)-E 12/8



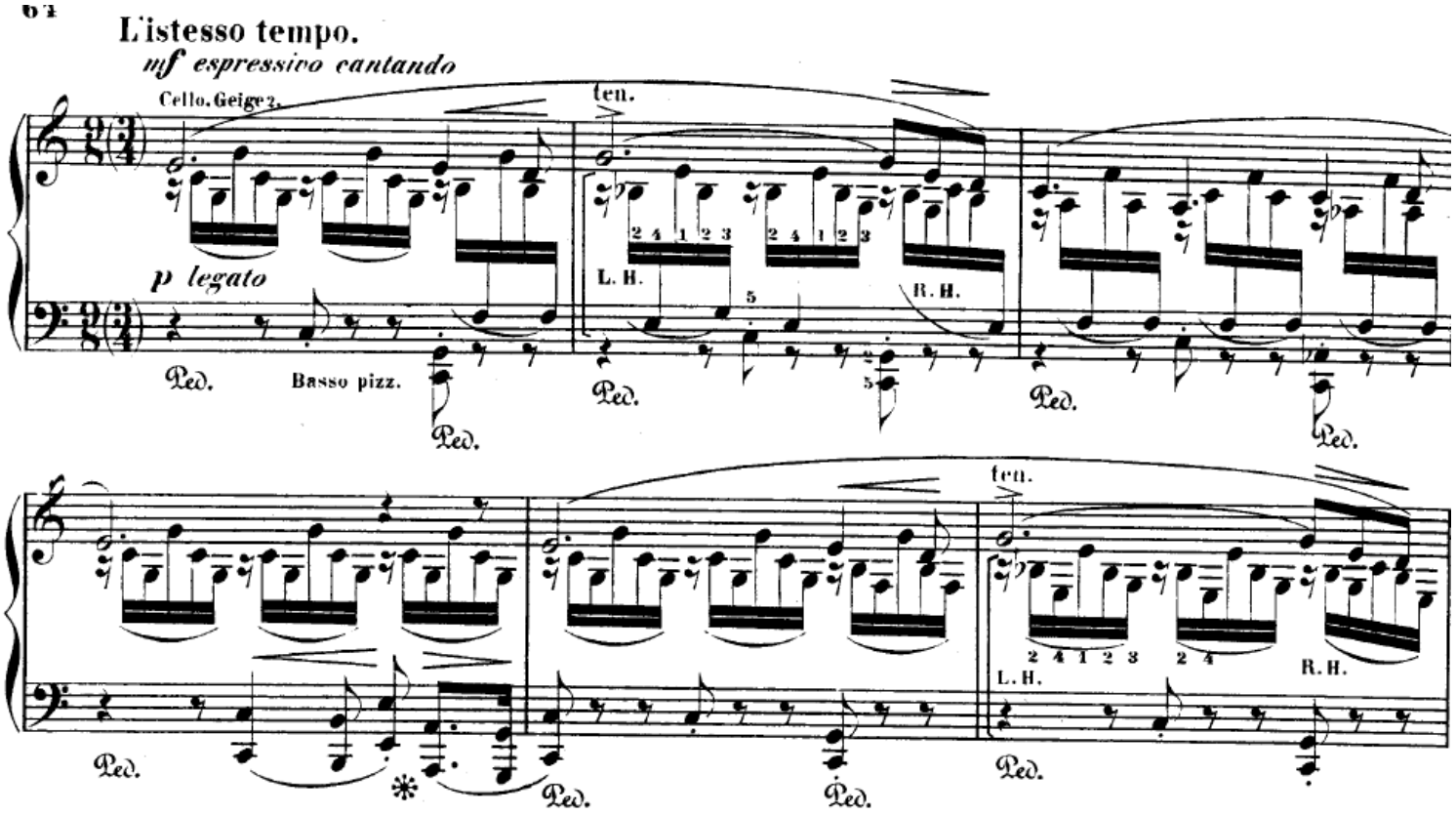
(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2



(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2

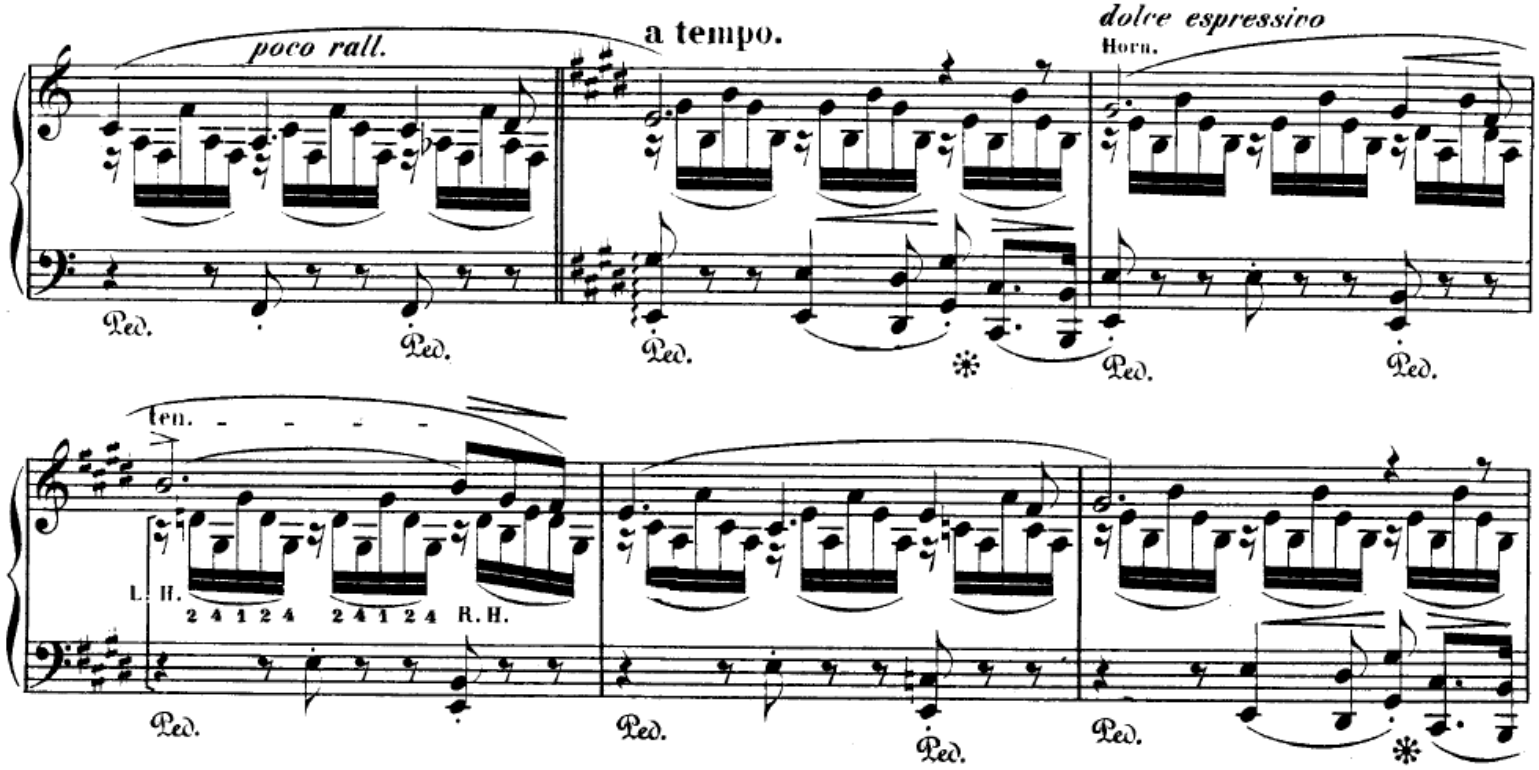


(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): Th 1, melodisch ausgearbeitet, C (mit iv), 9/8

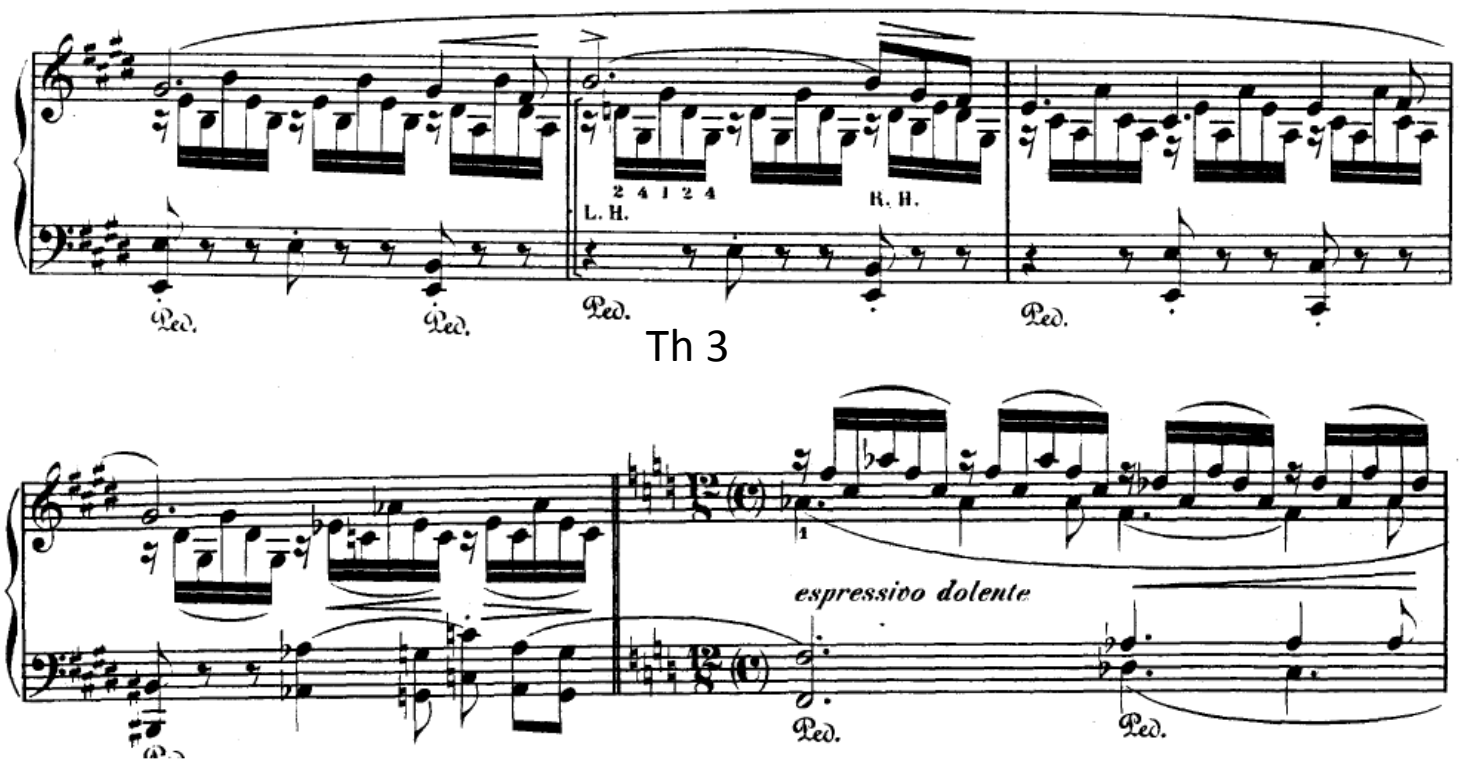


(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): Th 1

C -> E

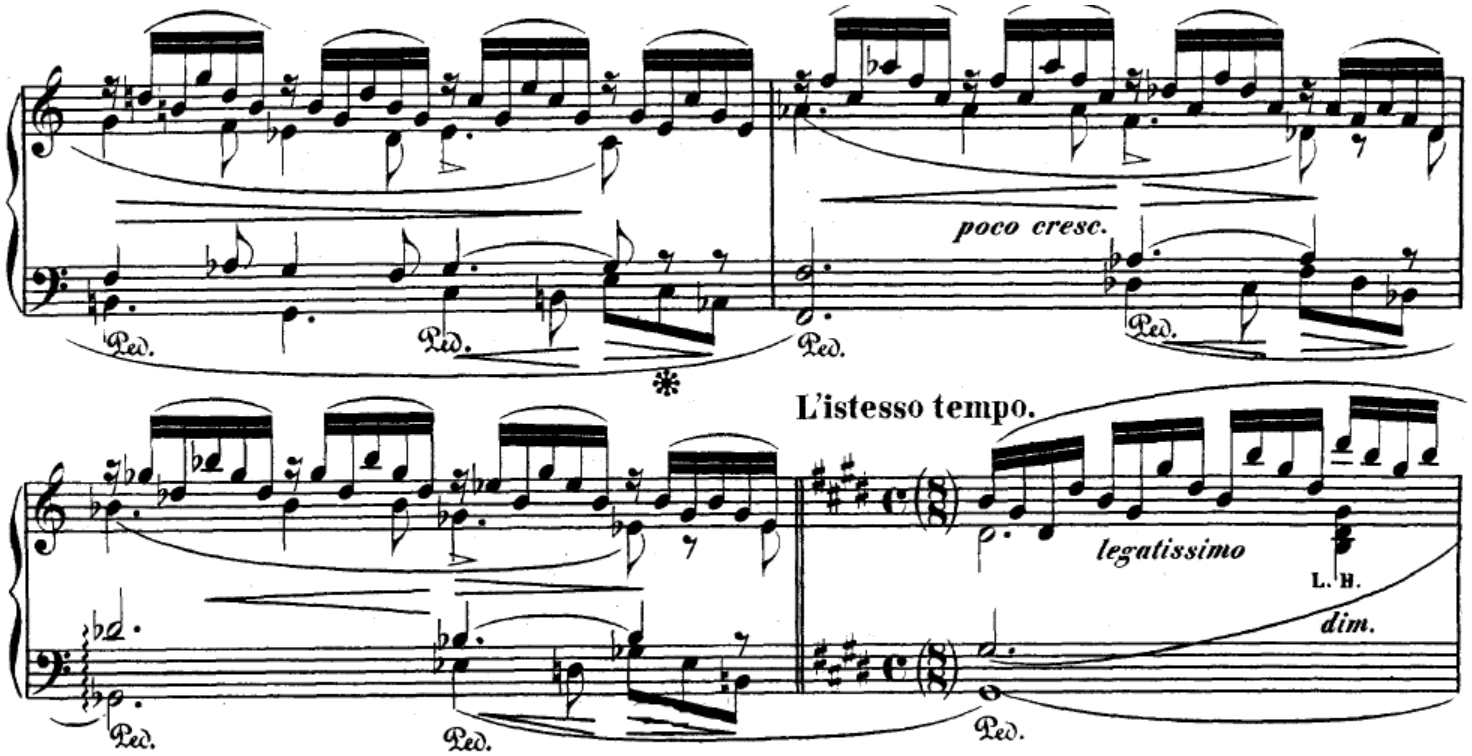


(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): Th 1
(d)
– Thema 3 (63–66)



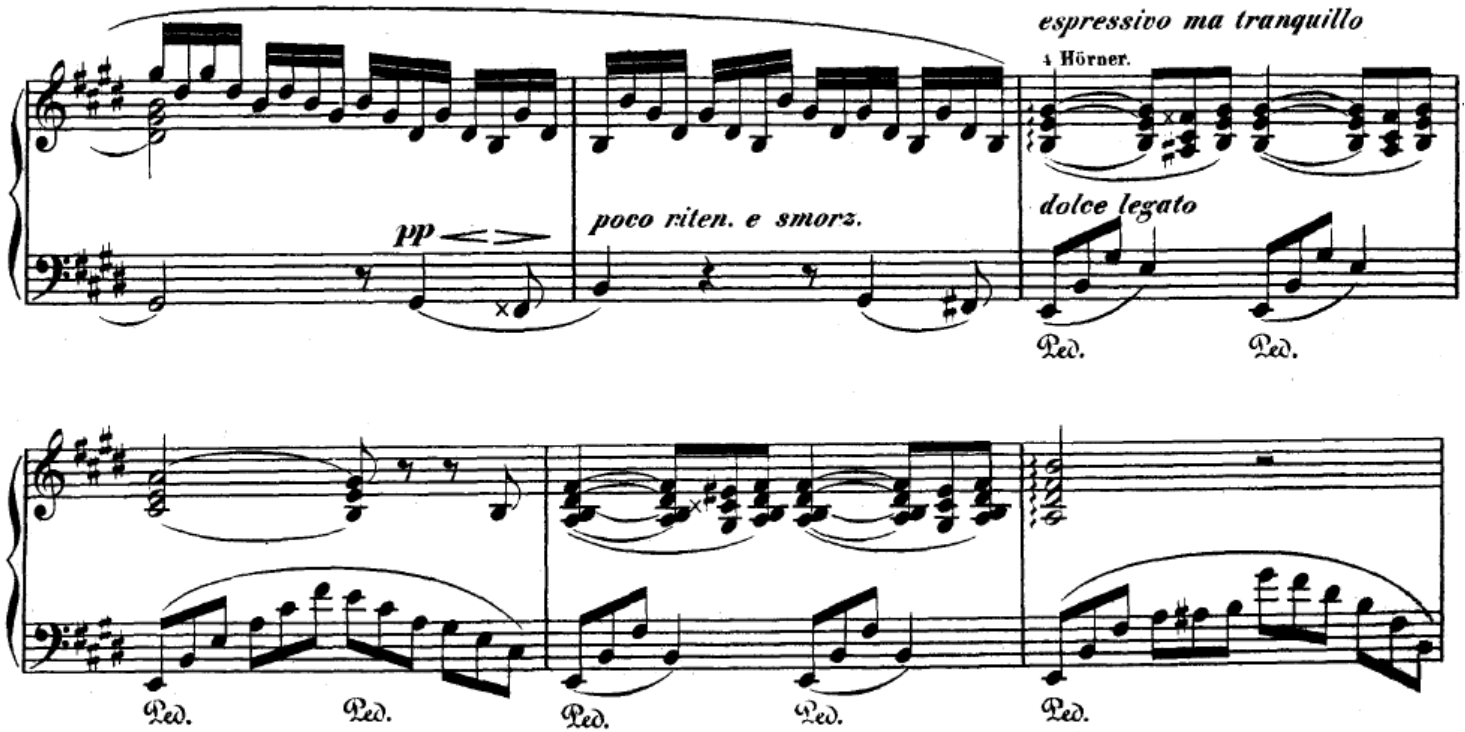

Th 3

(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): Th 1
(d)
– Th 3 (63–66)

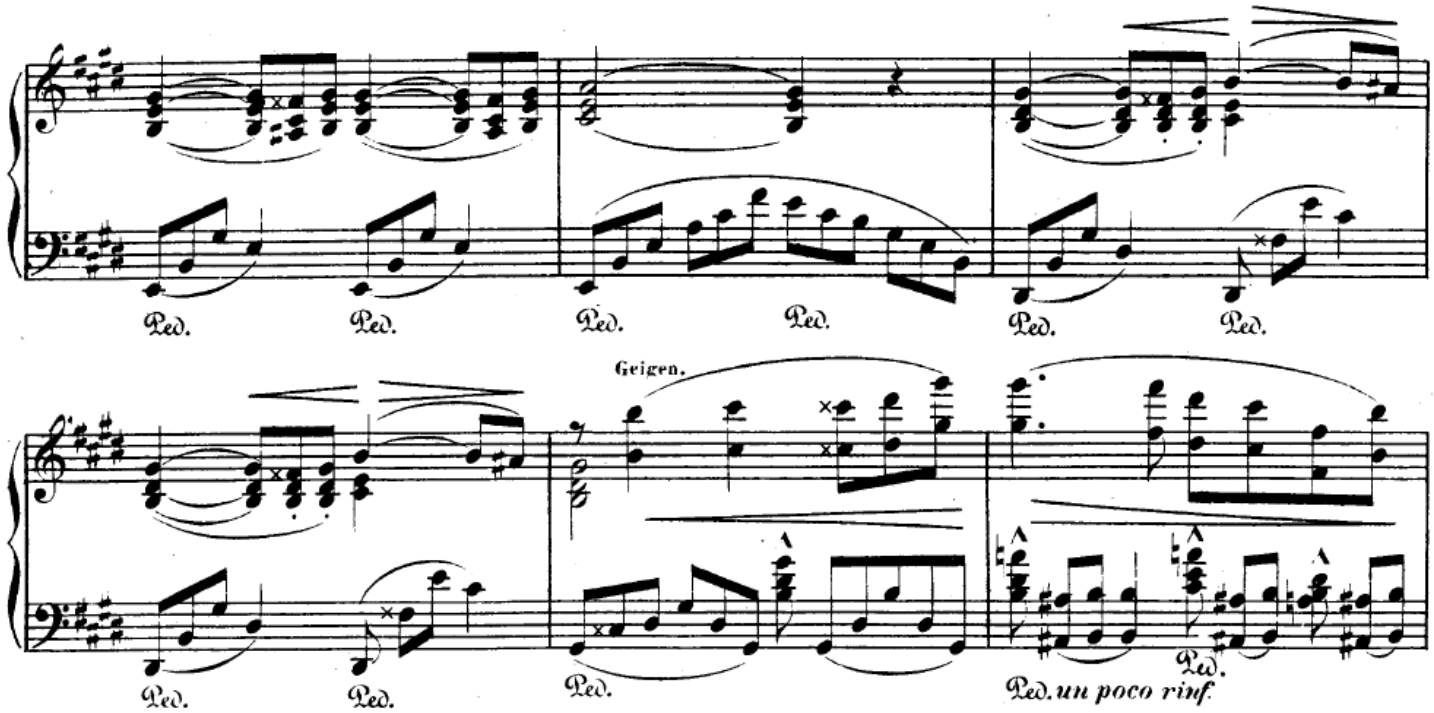


(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): T
(d)
— (63–66): Th 3
(e)
— (67–89/90–108):
Thema 4 E
accel., dann Antiklimax

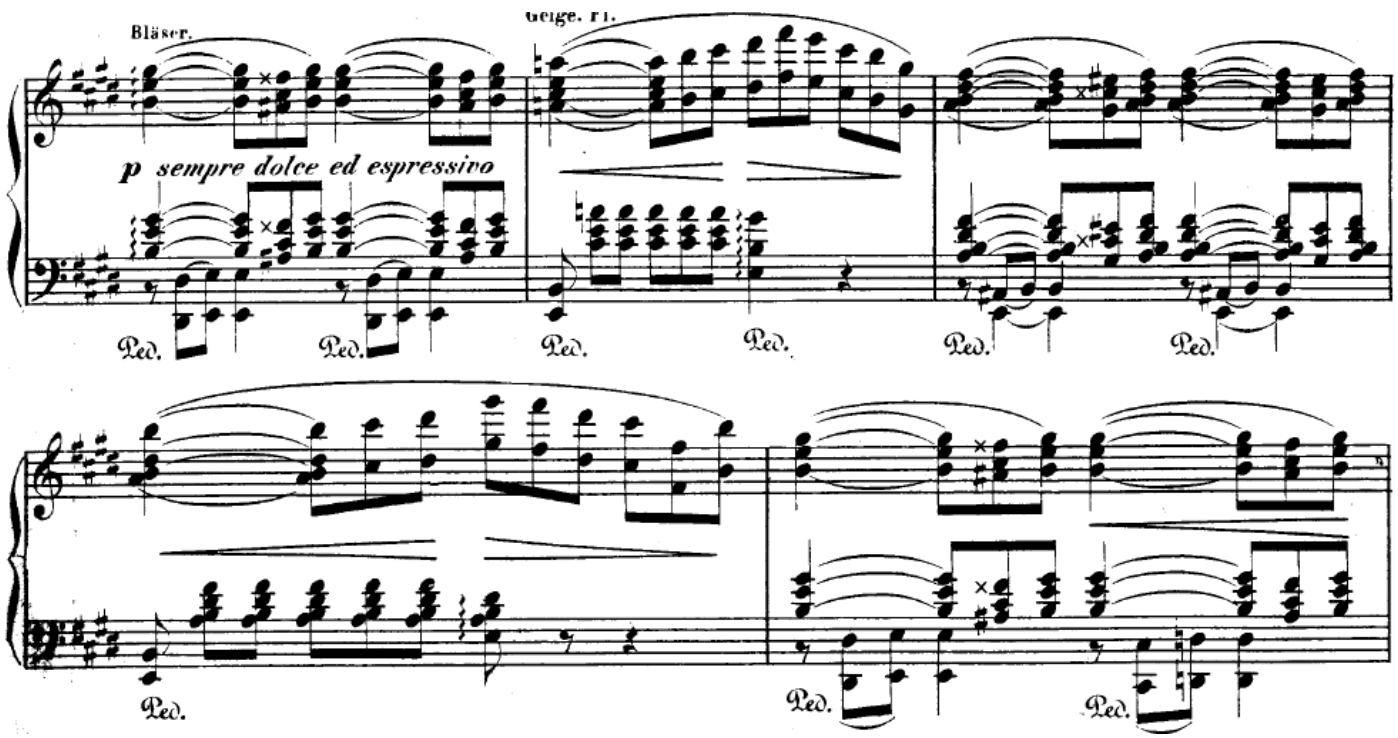
Thema 4



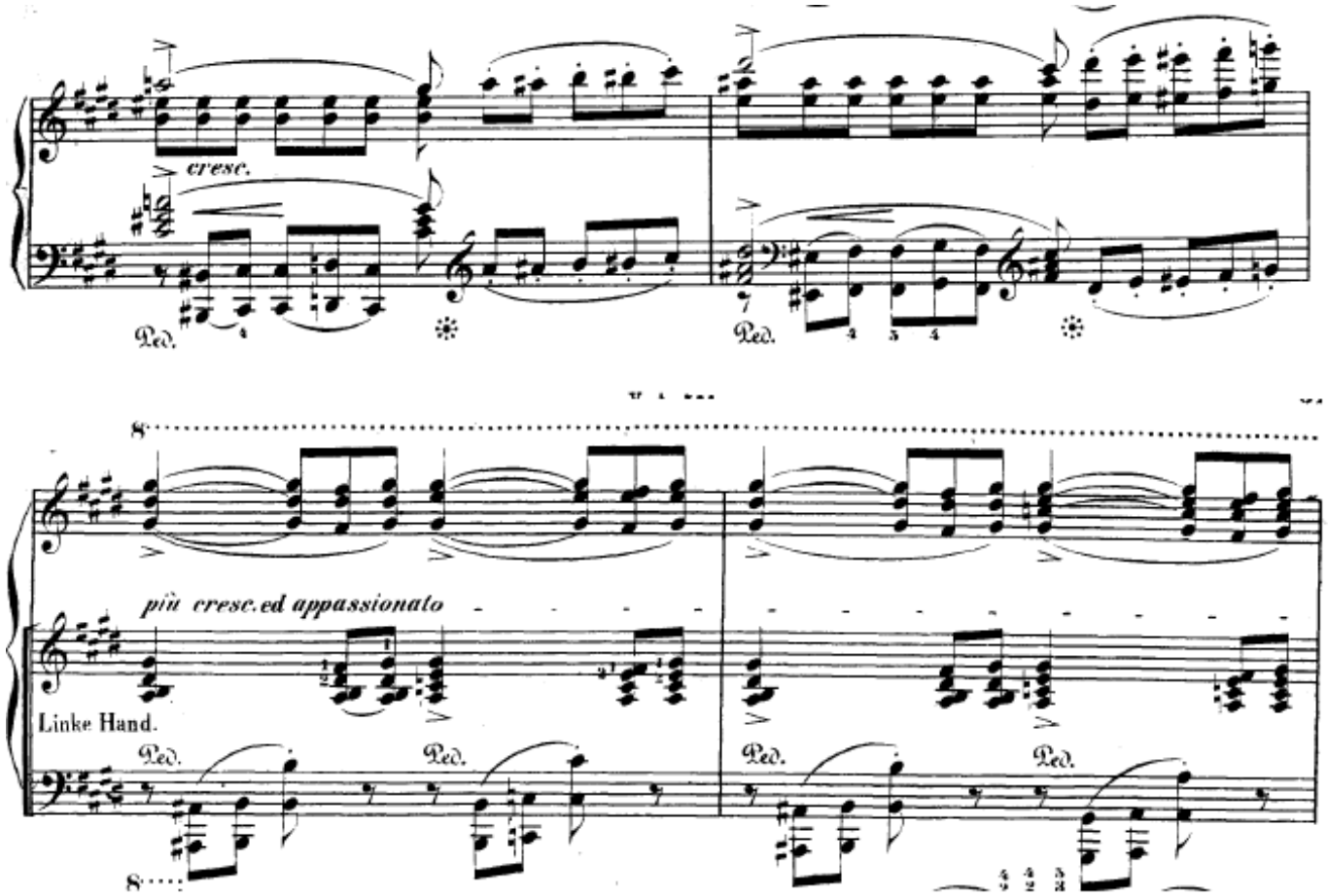
(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): Th 1
(d)
— (63–66): Th 3
(e)
— (67–108): Th 4



(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): Th 1
(d)
— (63–66): Th 3
(e)
— (67–108): Th 4

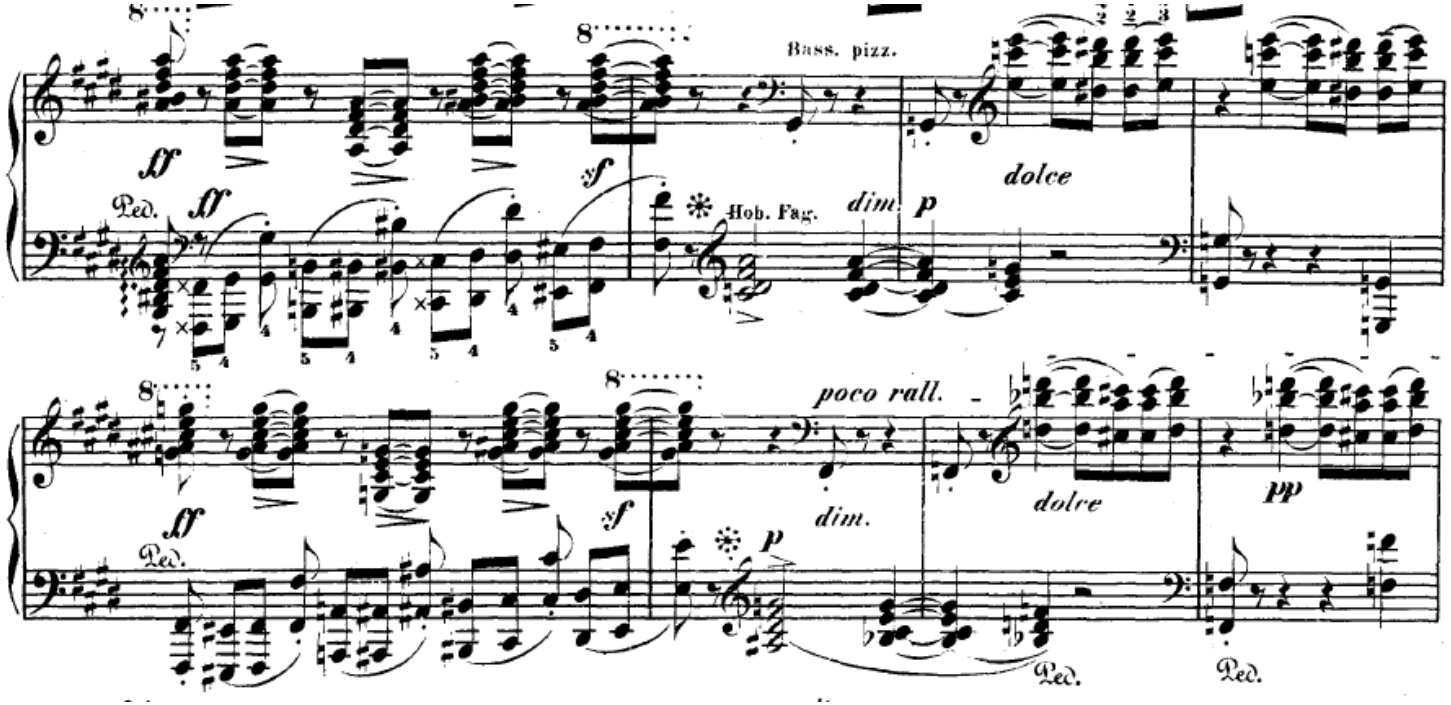


(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): Th 1
(d)
— (63–66): Th 3
(e)
— (67–108): Th 4

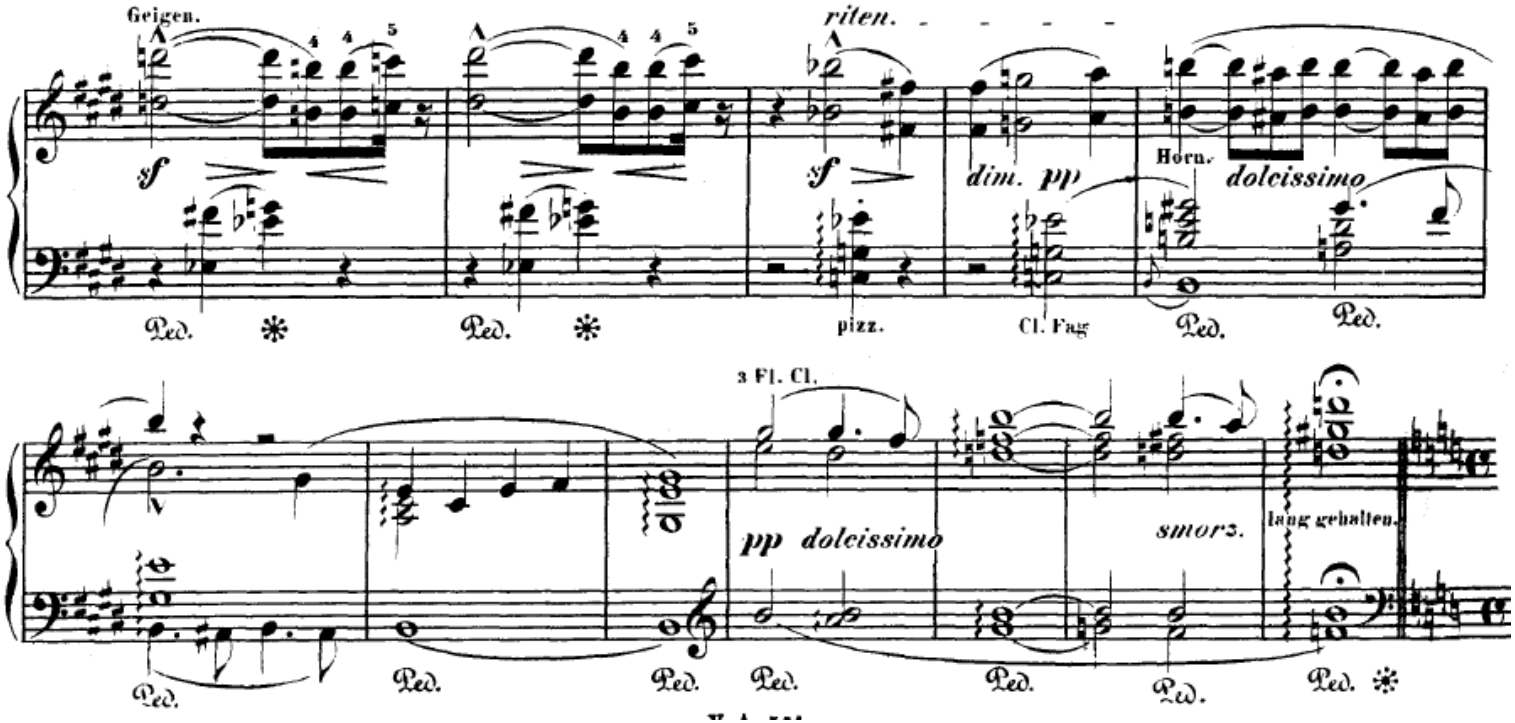


(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): Th 1
(d)
— (63–66): Th 3
(e)
— (67–108): Th 4

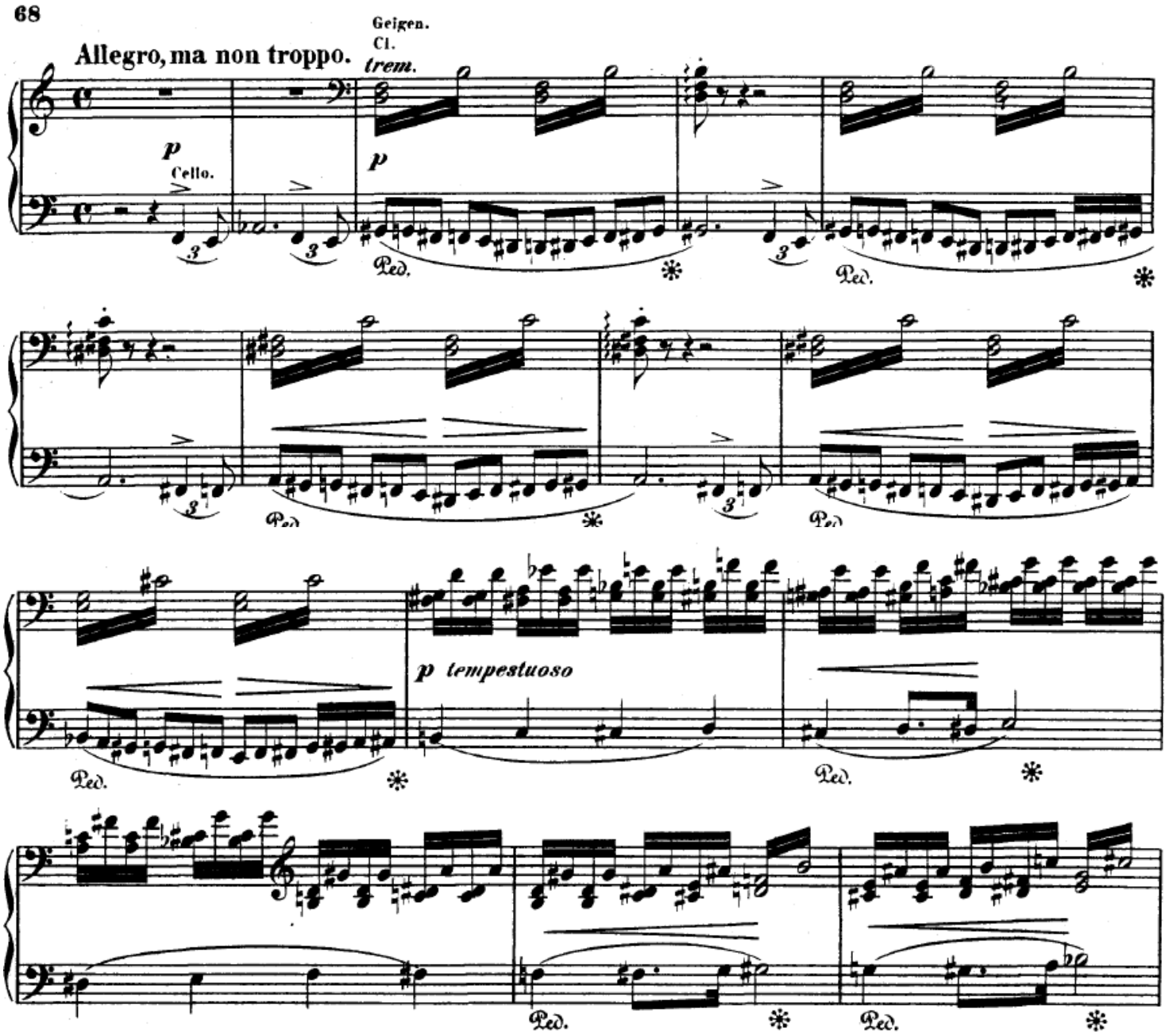
Antiklimax



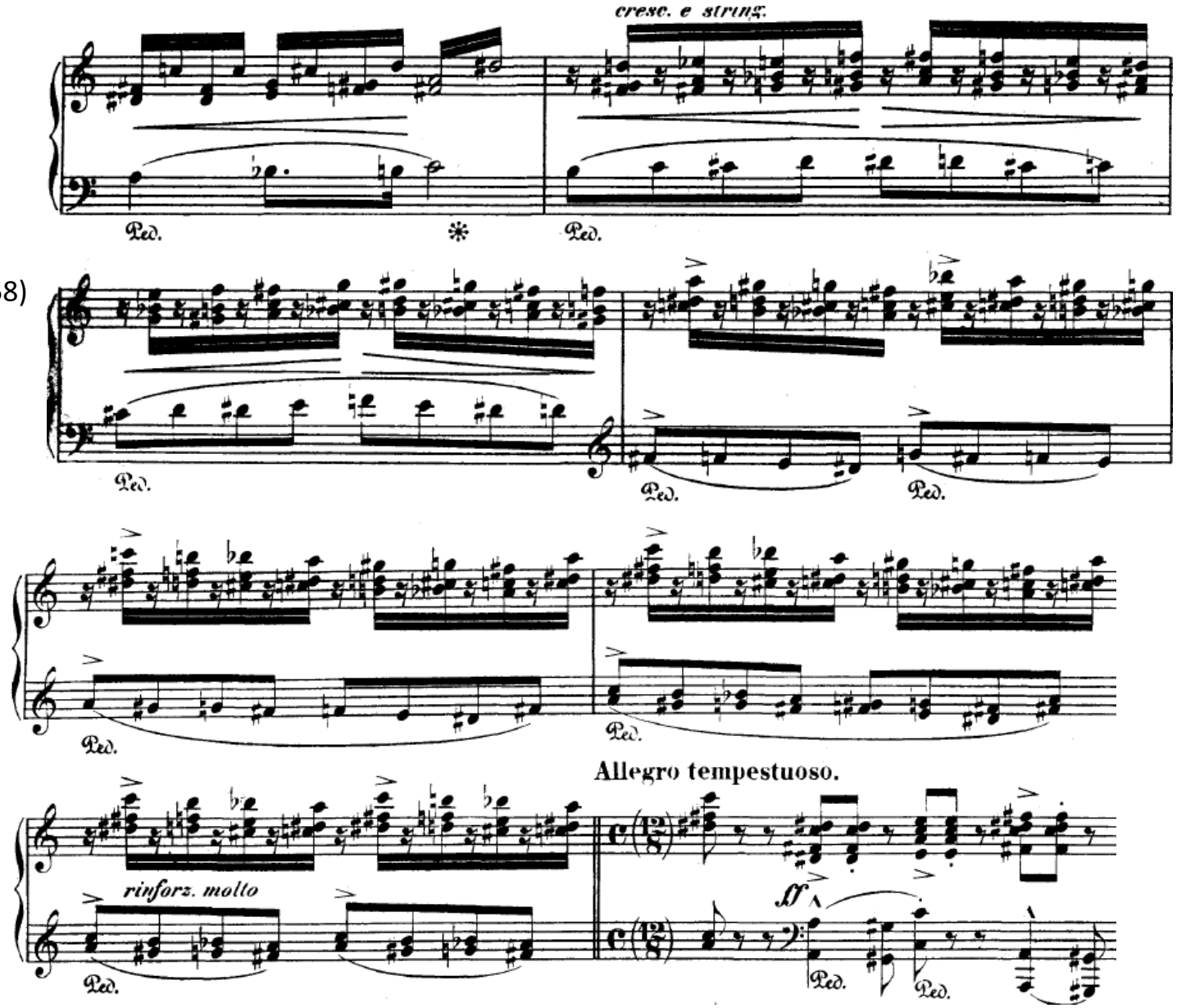
(a)
Andante (1–34): Th 1
(b)
And. maest. (35–46): Th 2
(c)
L'istesso tempo (47–62): Th 1
(d)
— (63–66): Th 3
(e)
— (67–108): Th 4



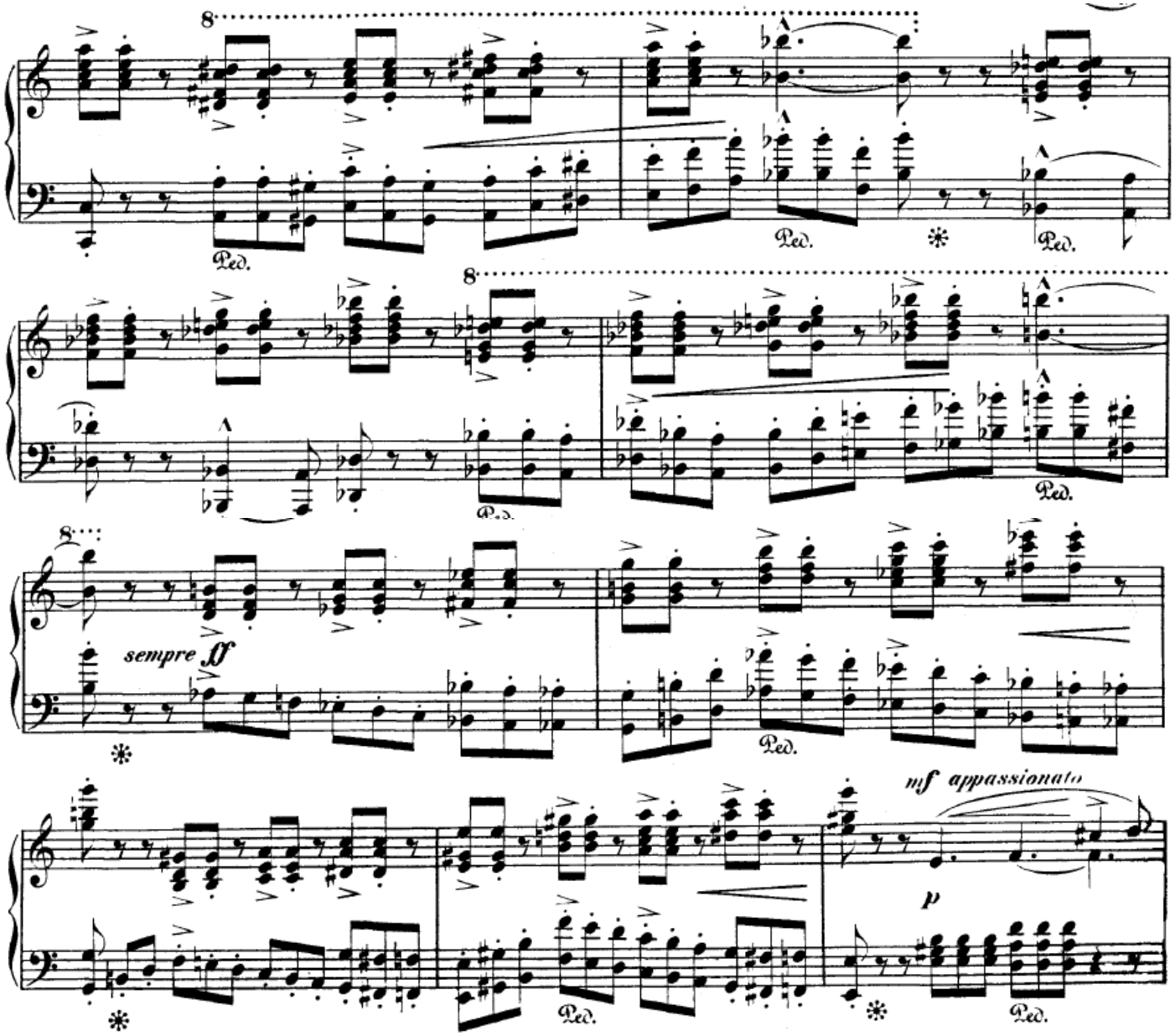
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
durchführungs-
artiger Teil
beginnt: Th 1



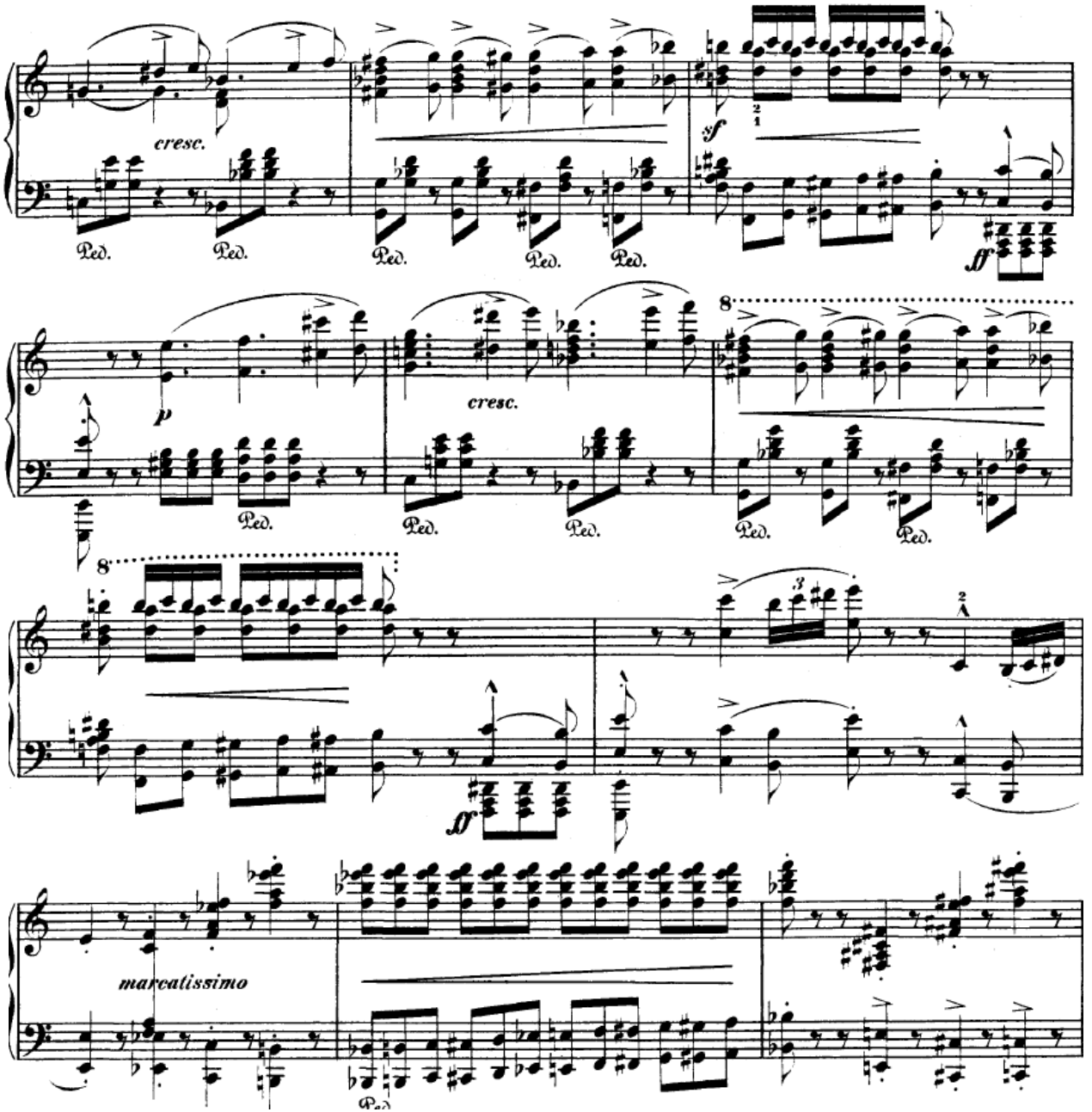
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso



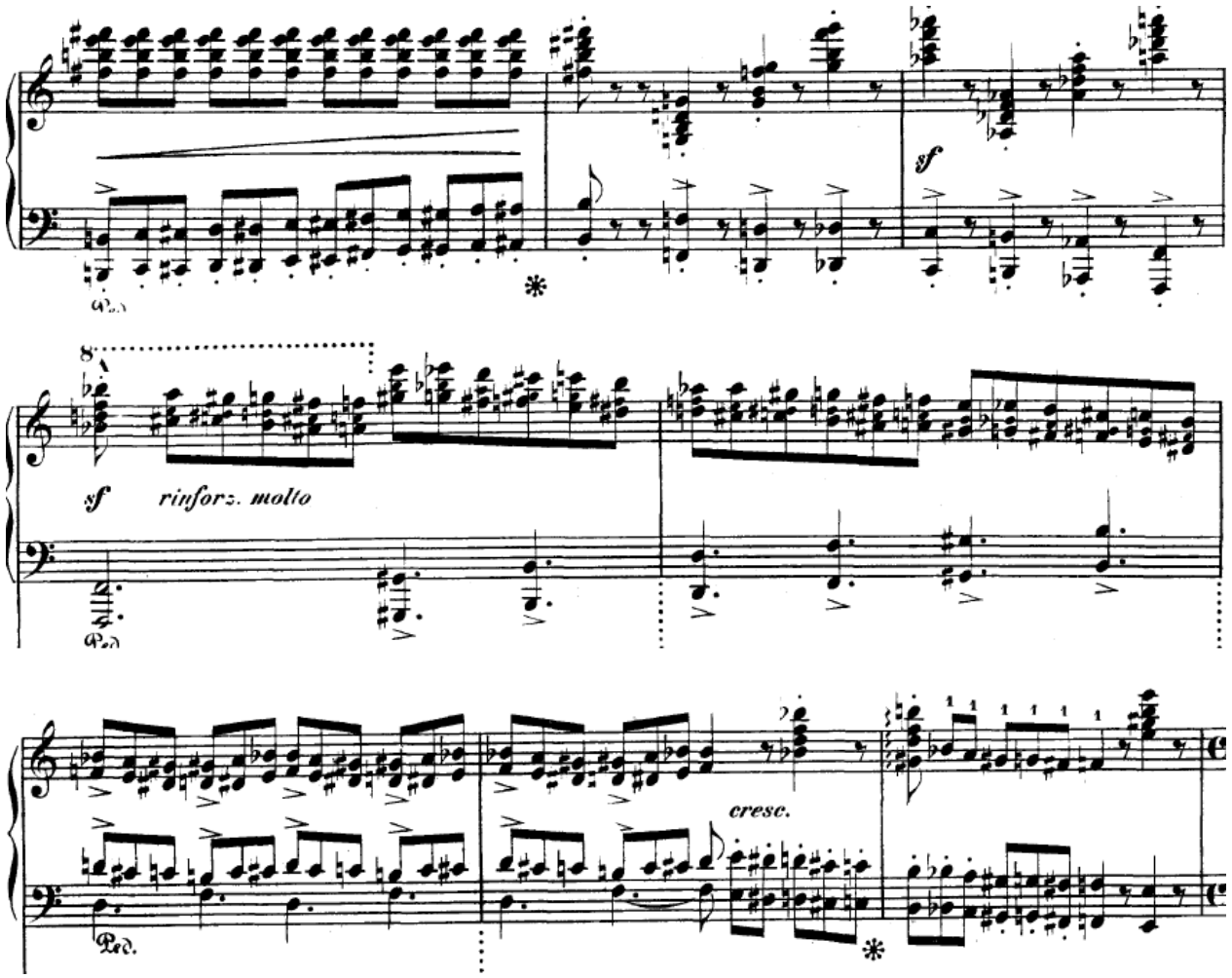
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso



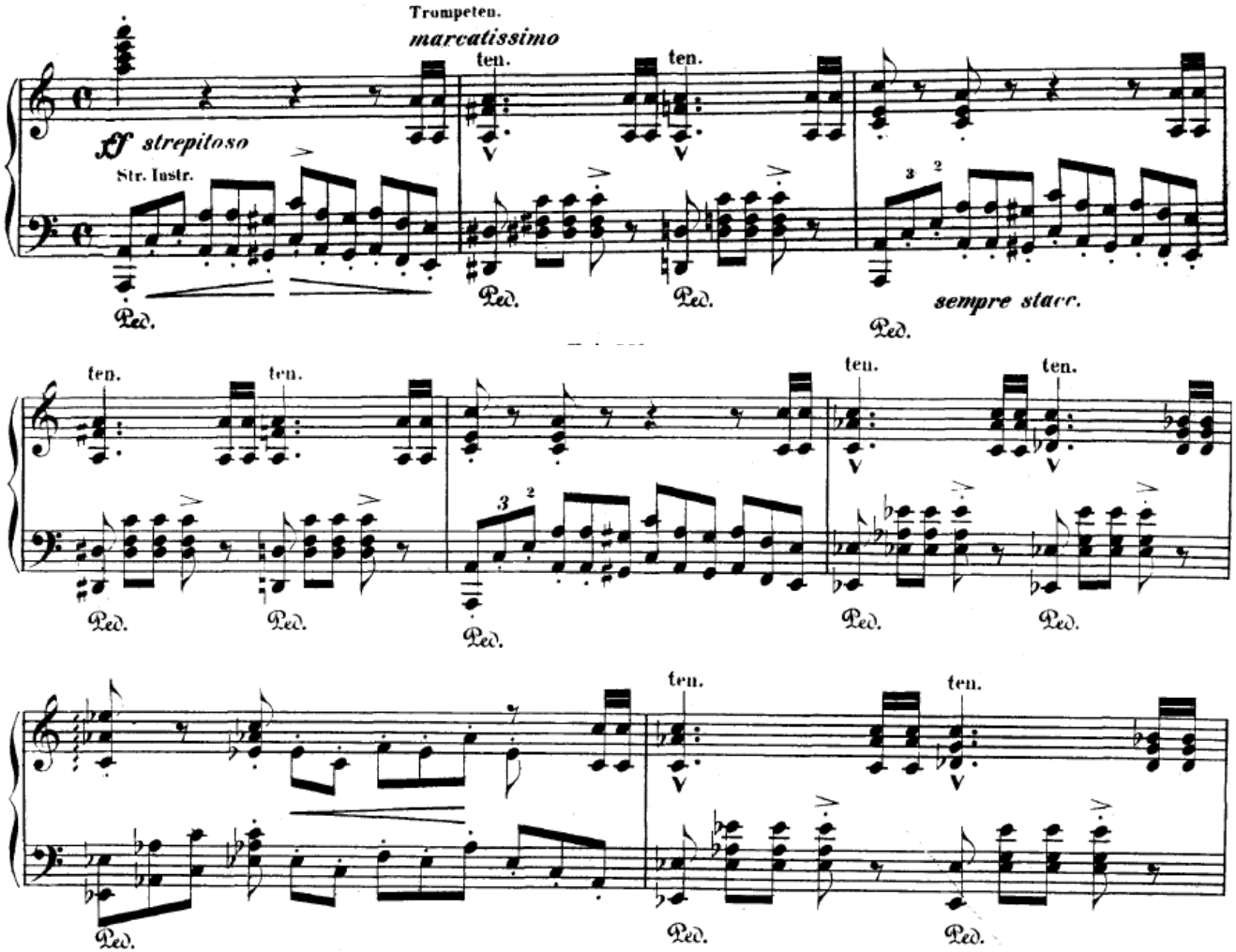
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso



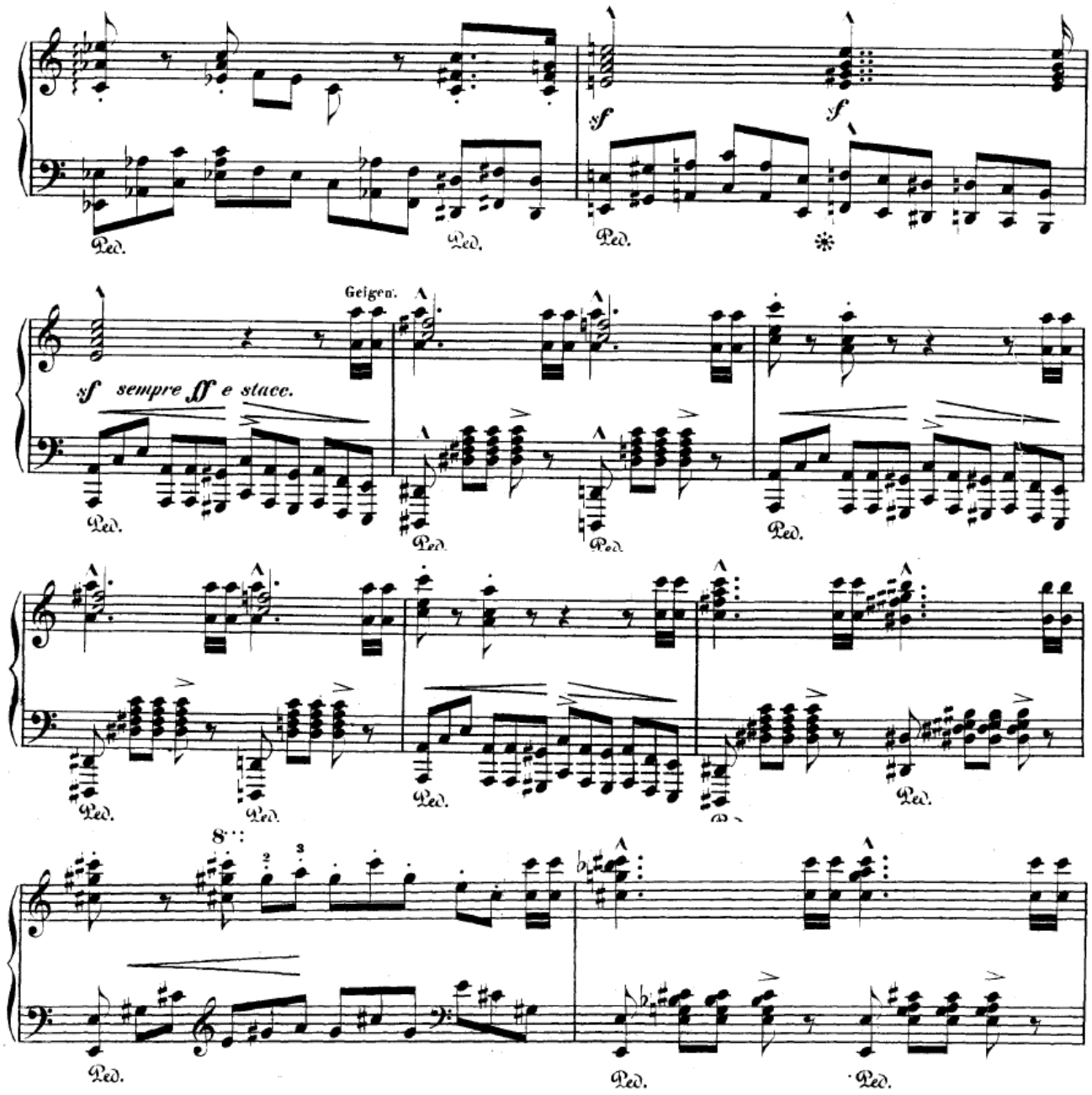
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso



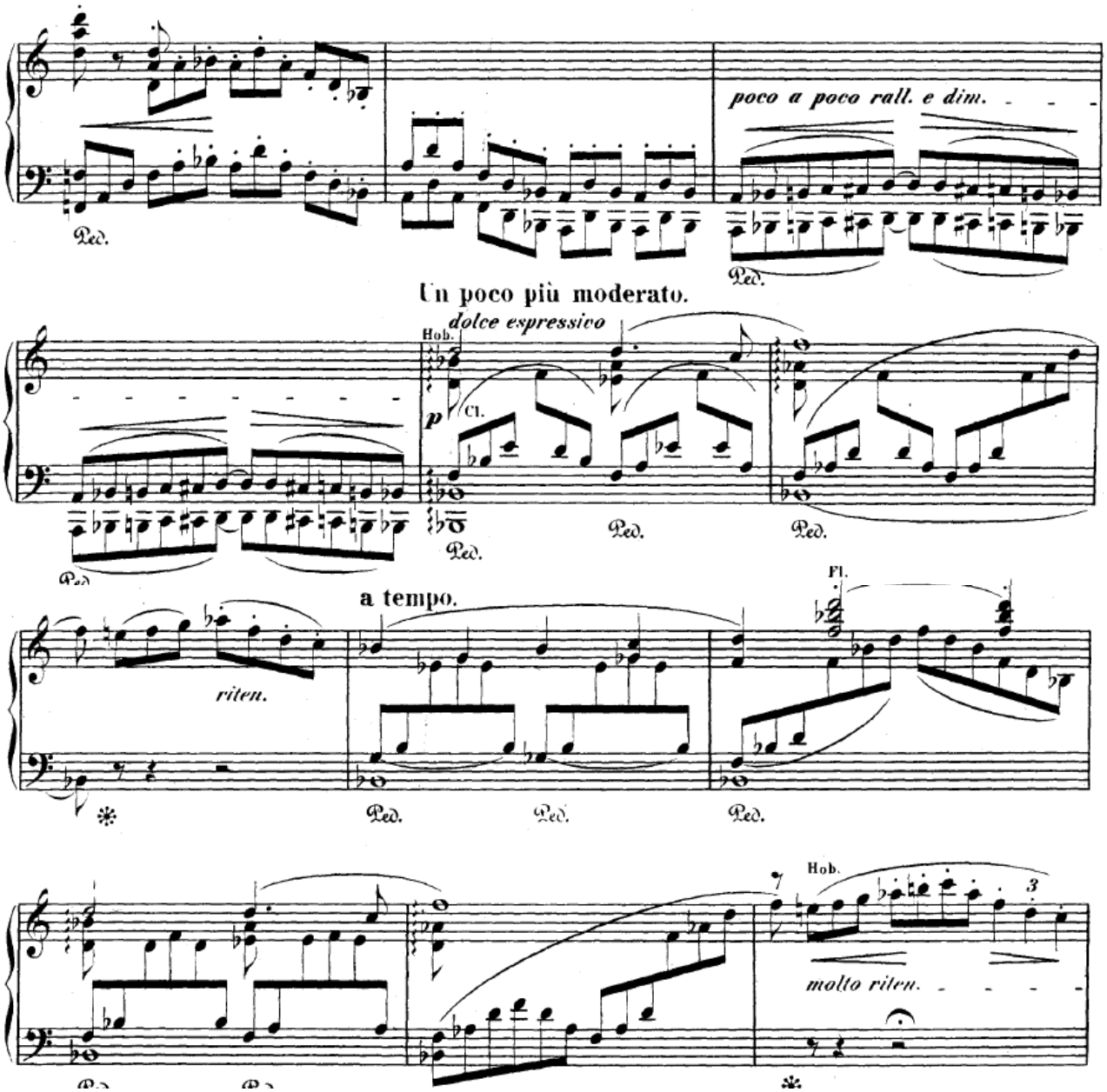
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
— (159–181): Fanfaren
dann rall.



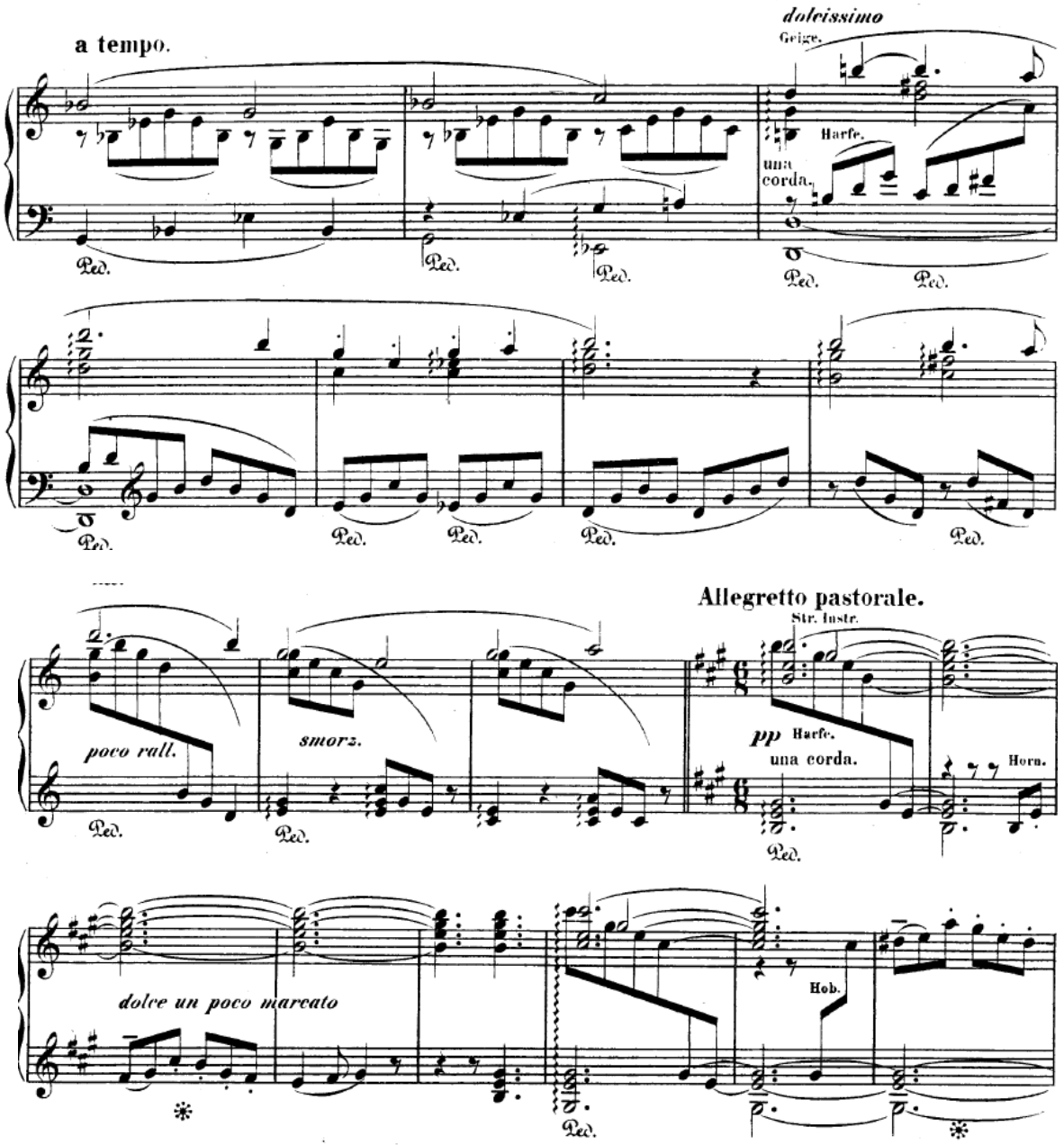
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
— (159–181): Fanfaren
dann rall.



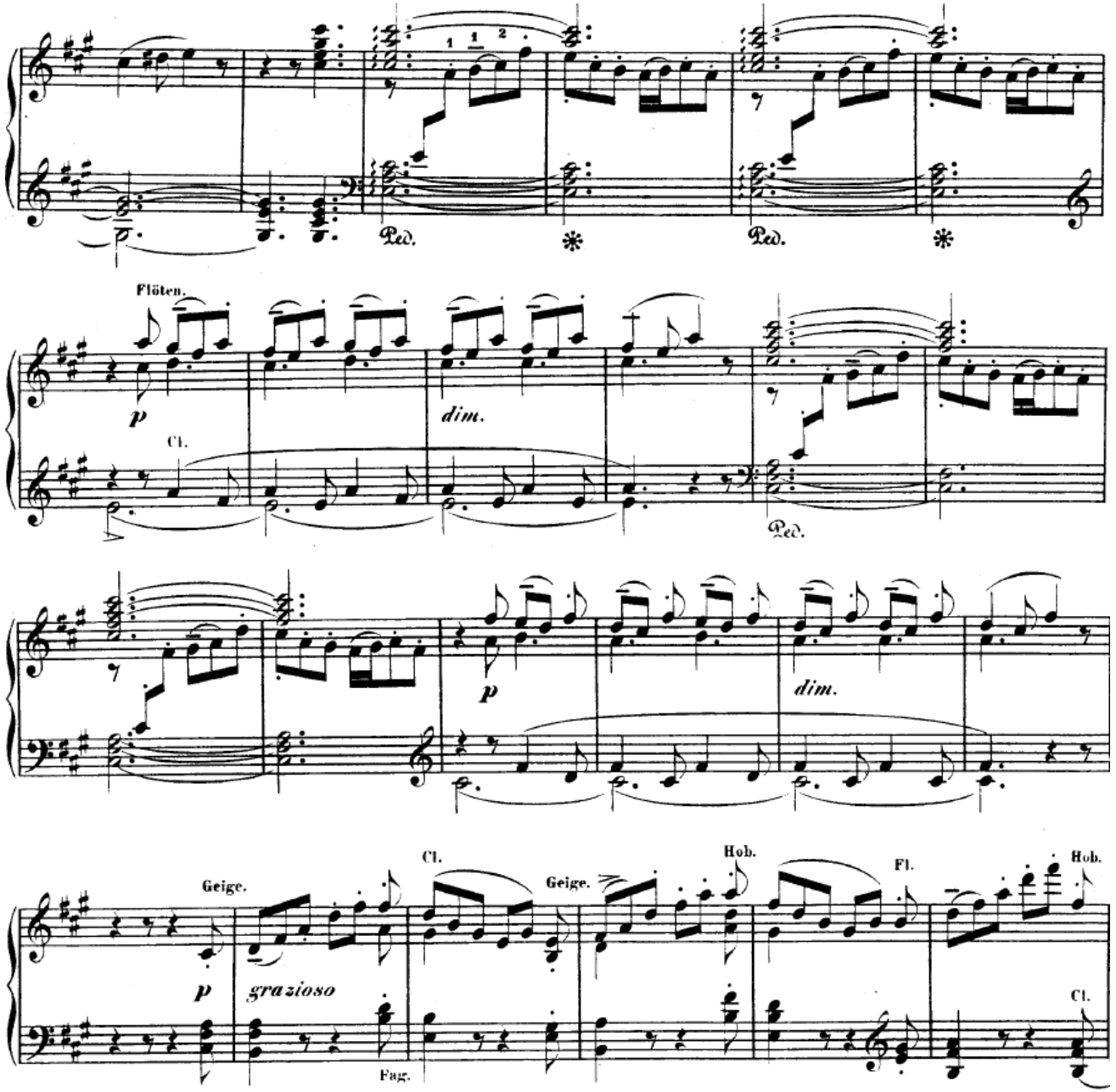
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Thema 1 B/G



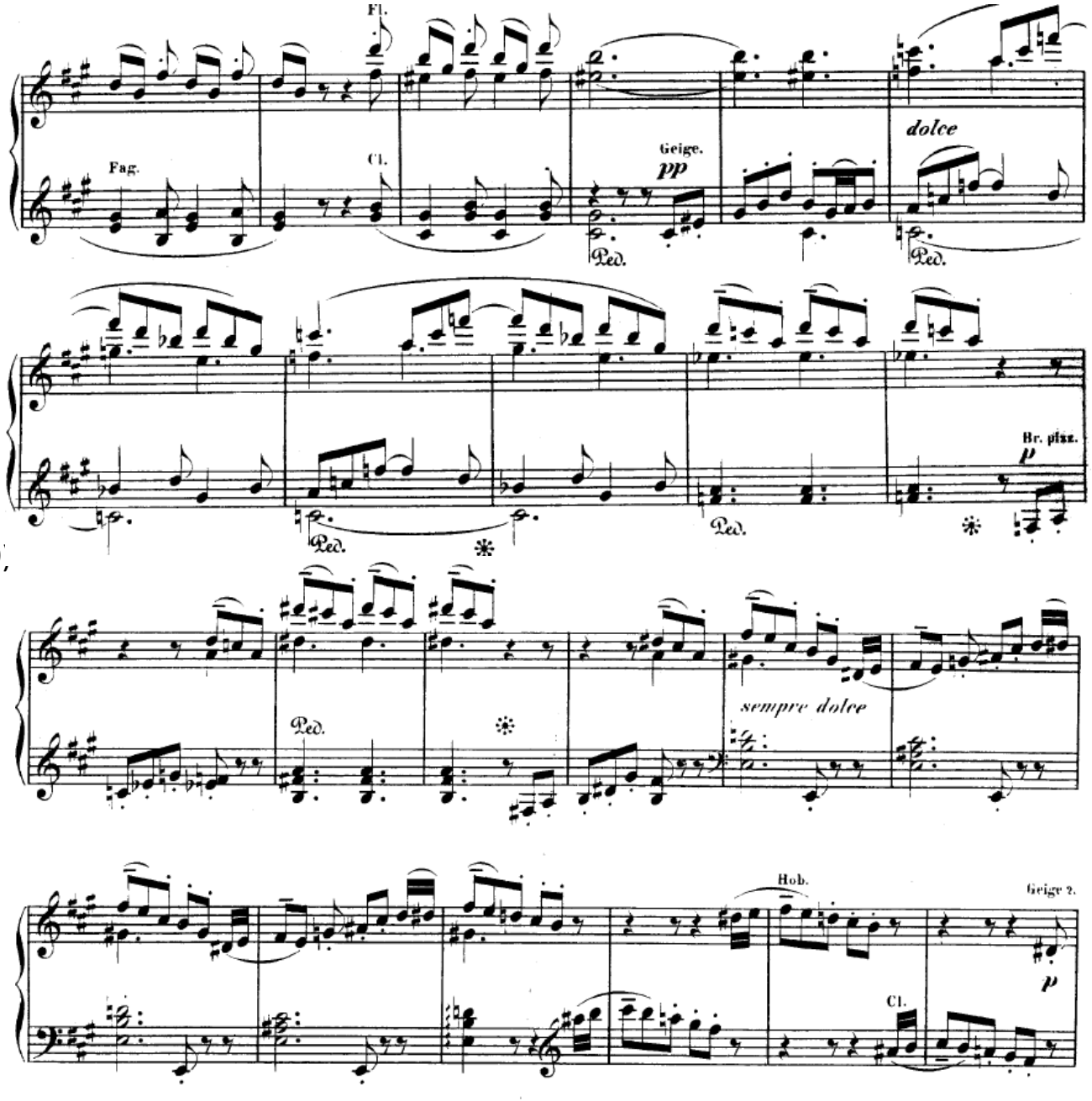
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Thema 1 B/G
Allegretto pastorale (200–259)
6/8 E/A Variante Th3



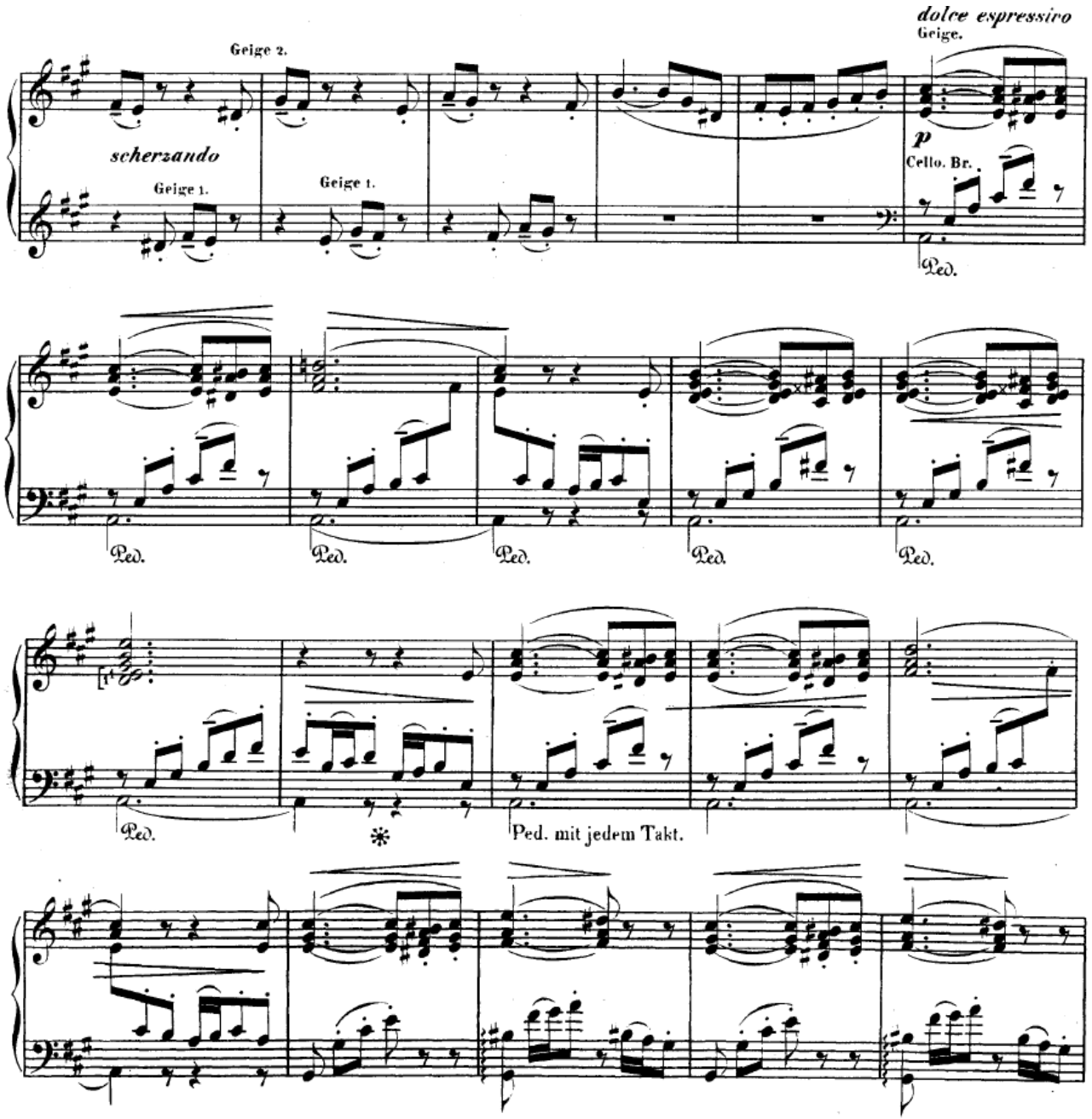
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Thema 1 B/G
Allegretto pastorale (200–259)
6/8 E/A Variante Th3



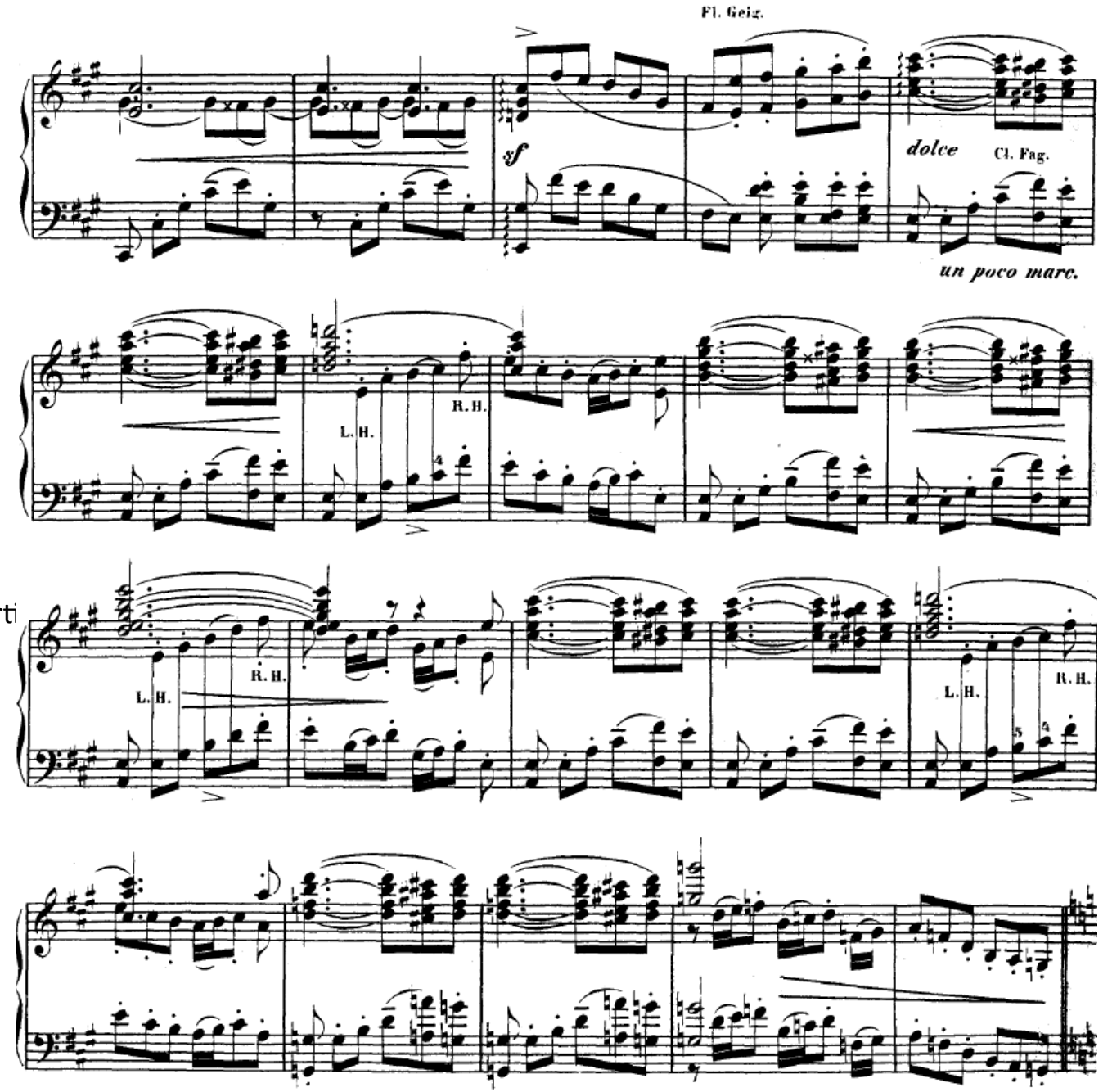
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Thema 1 B/G
Allegretto pastorale (200–259,
6/8 E/A Variante Th3



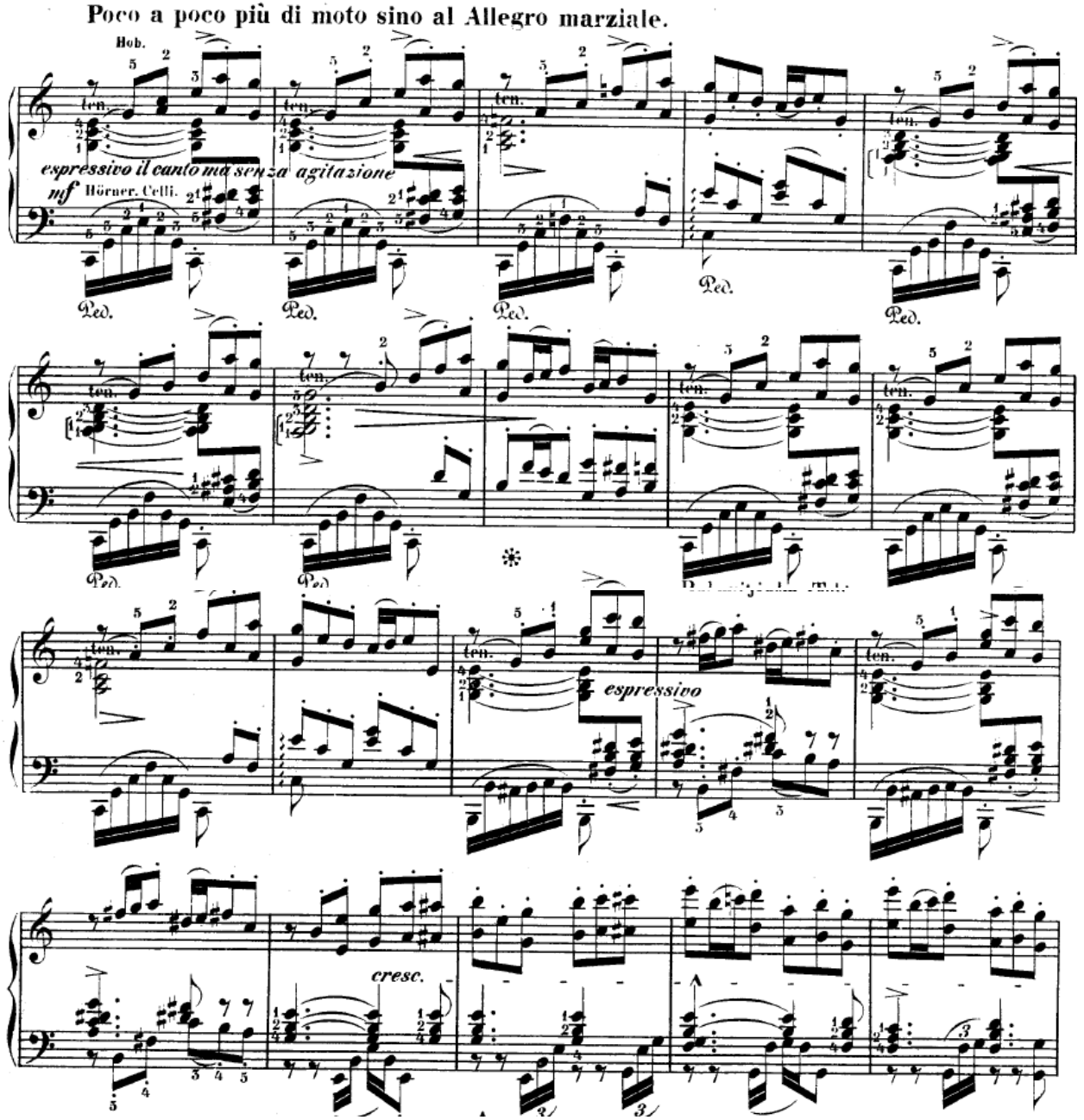
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
— (260–343) Thema 4 (tanzartig)
A/C/As, zunehmend mit
Pastorale-Motiven



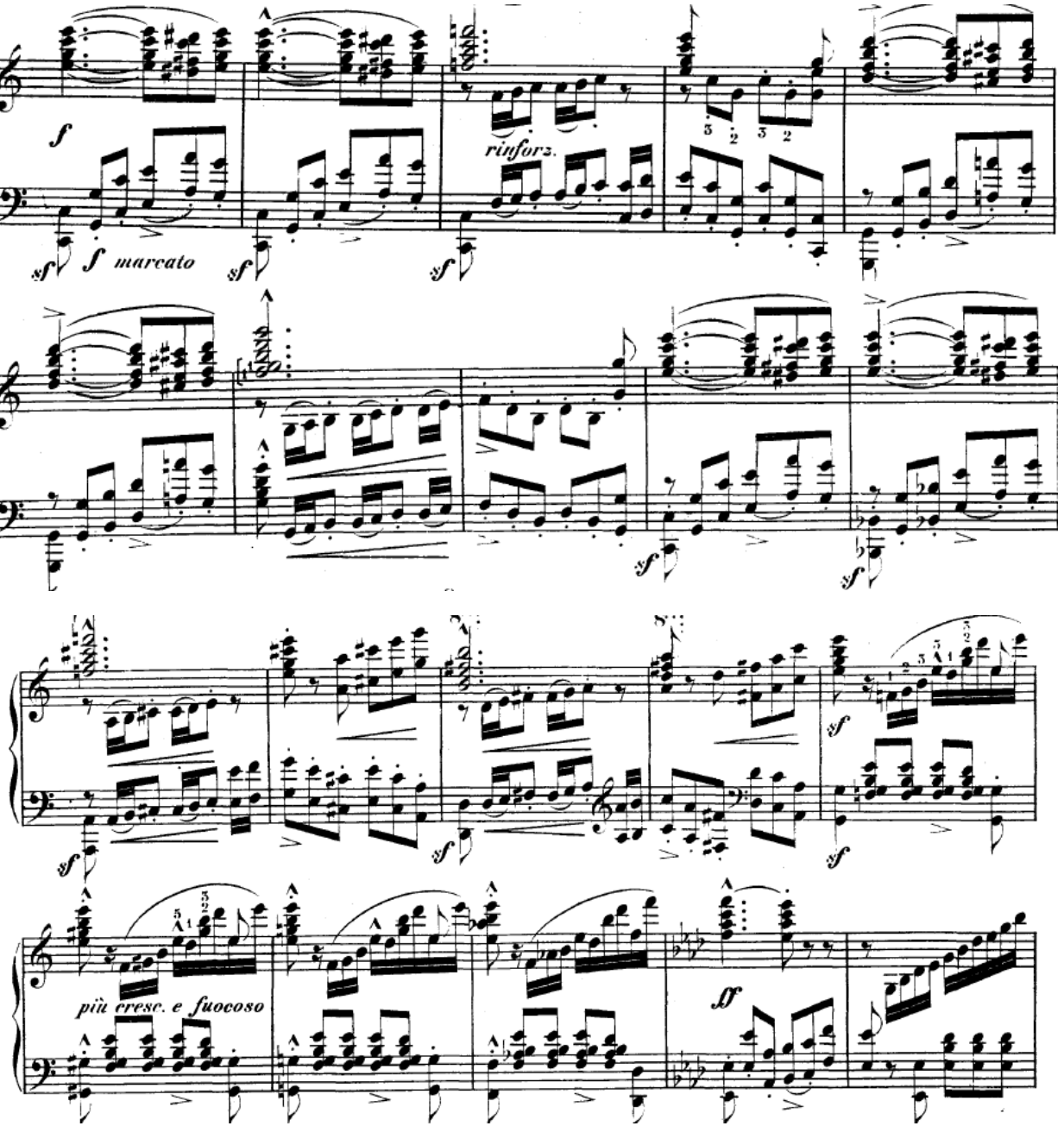
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
— (260–343) Thema 4 (tanzart
A/C/As, zunehmend mit
Pastorale-Motiven



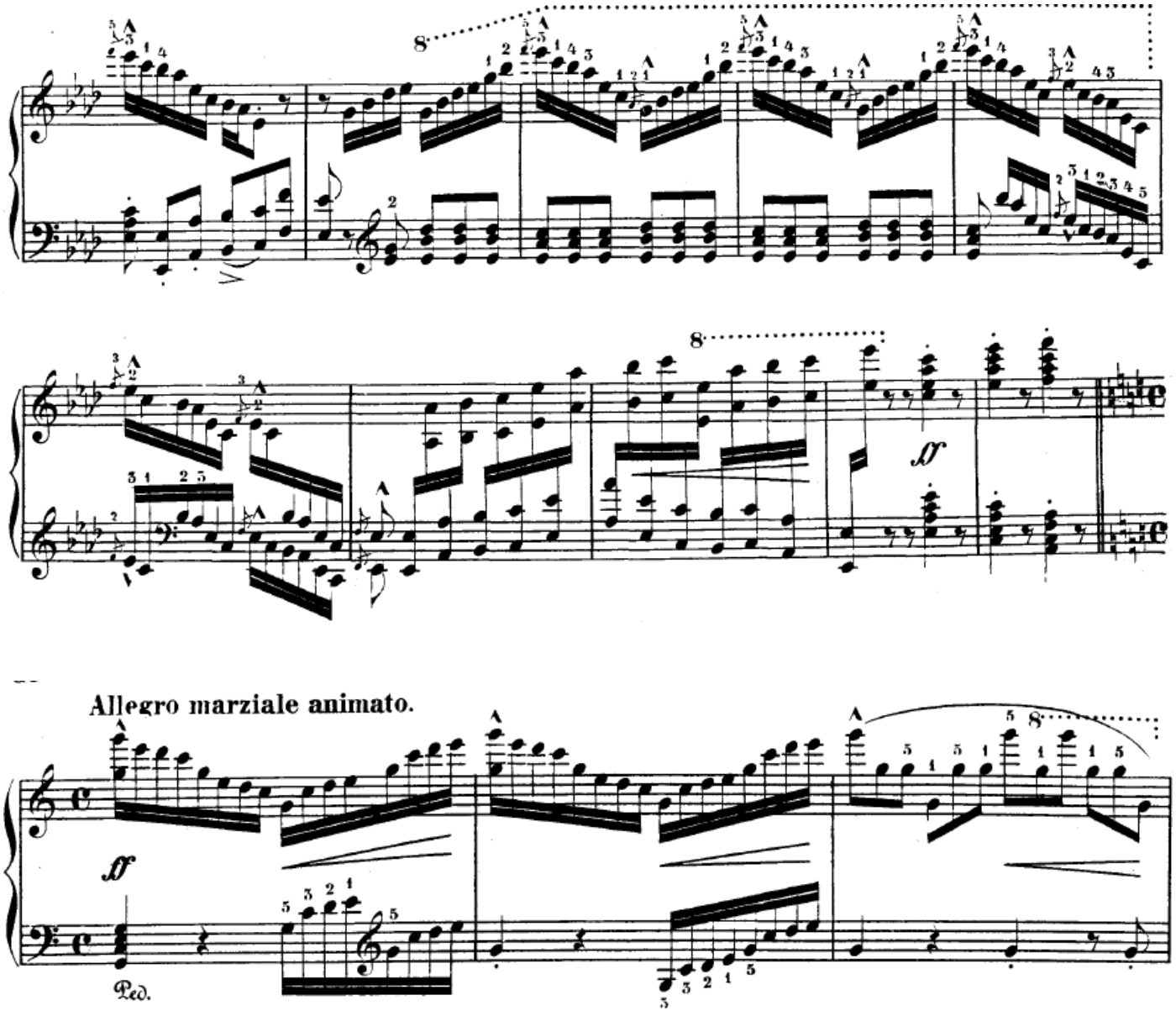
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
— (260–343) Thema 4 (tanzartig)
A/C/As, zunehmend mit
Pastorale-Motiven



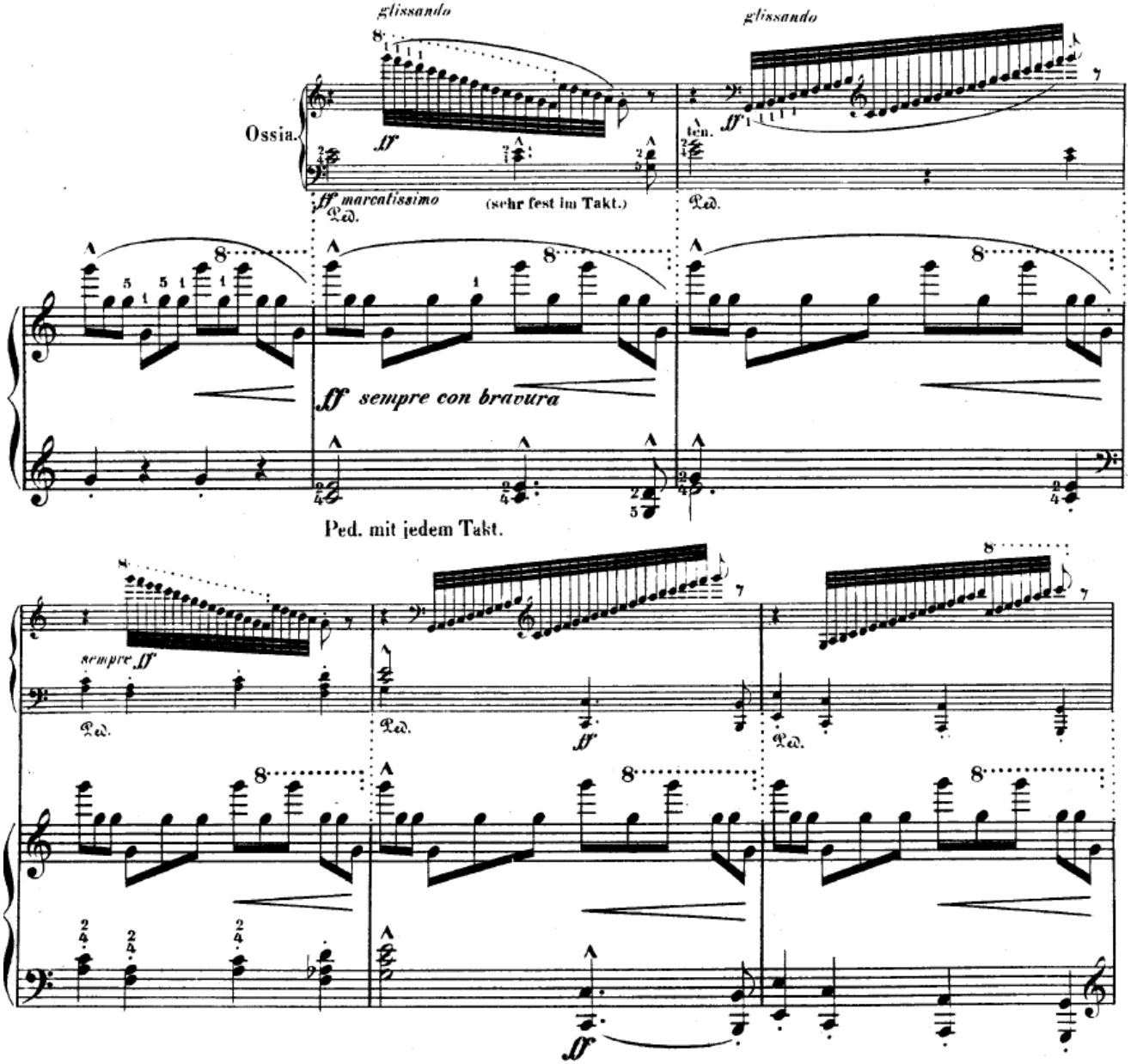
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
— (260–343) Thema 4 (tanzartig)
A/C/As, zunehmend mit
Pastorale-Motiven



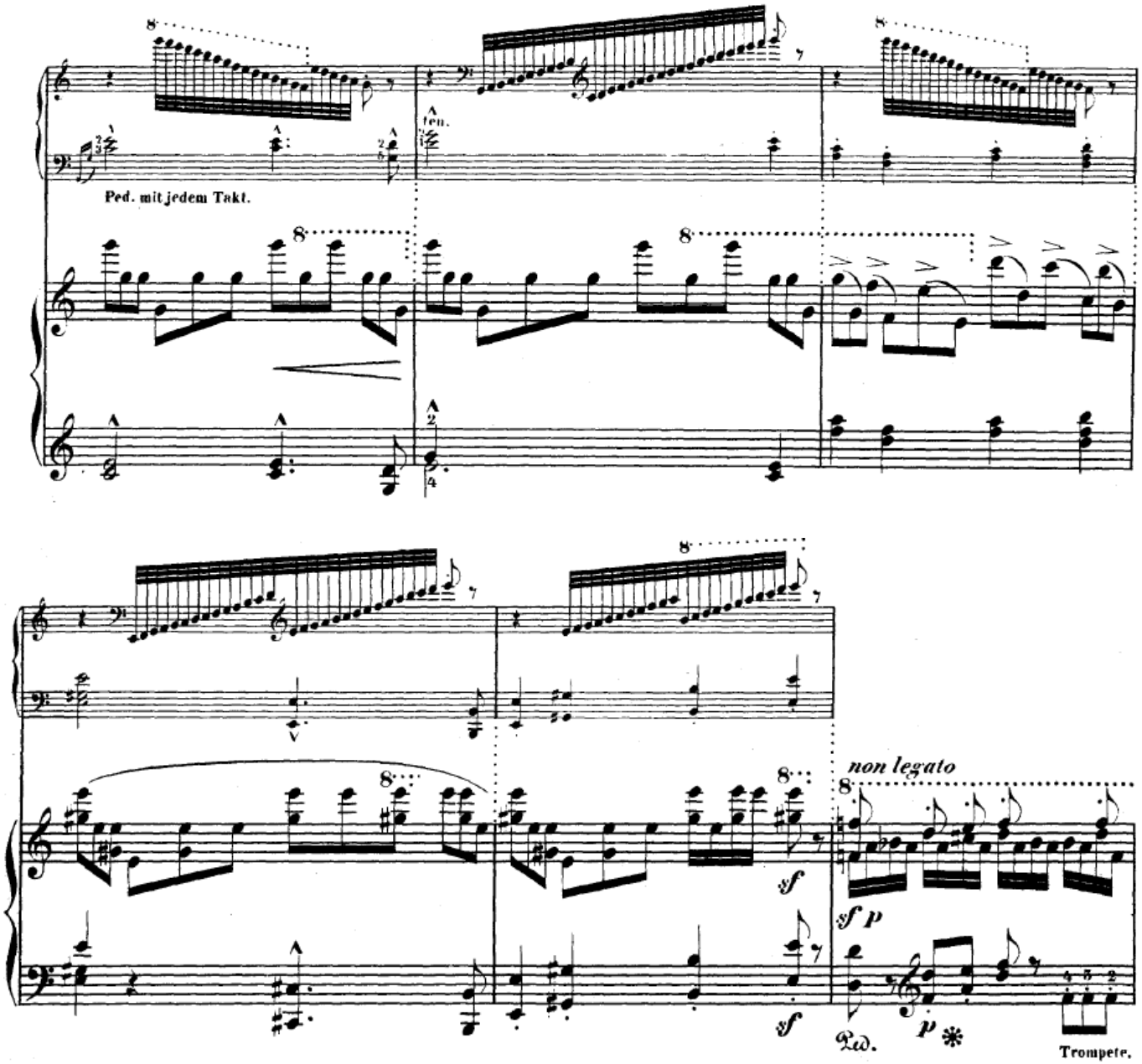
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
— Allegro marziale animato
(344–369) 2/2 Th1
als Fanfare
C/E/B-Es/H -> C
reprisenartige Anlage



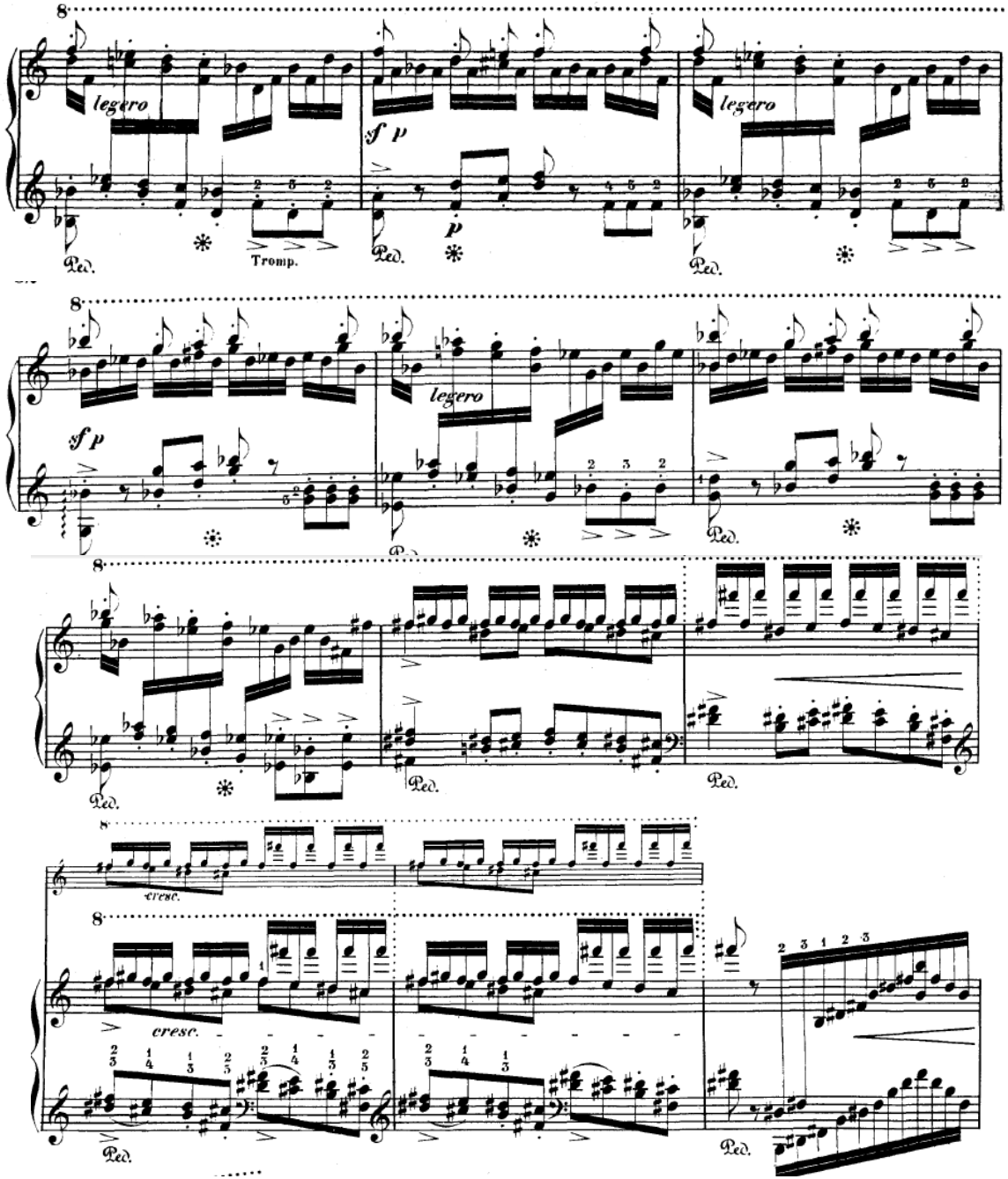
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
— Allegro marziale animato
(344–369) 2/2 Th1
als Fanfare
C/E/B-Es/H -> C
reprisenartige Anlage



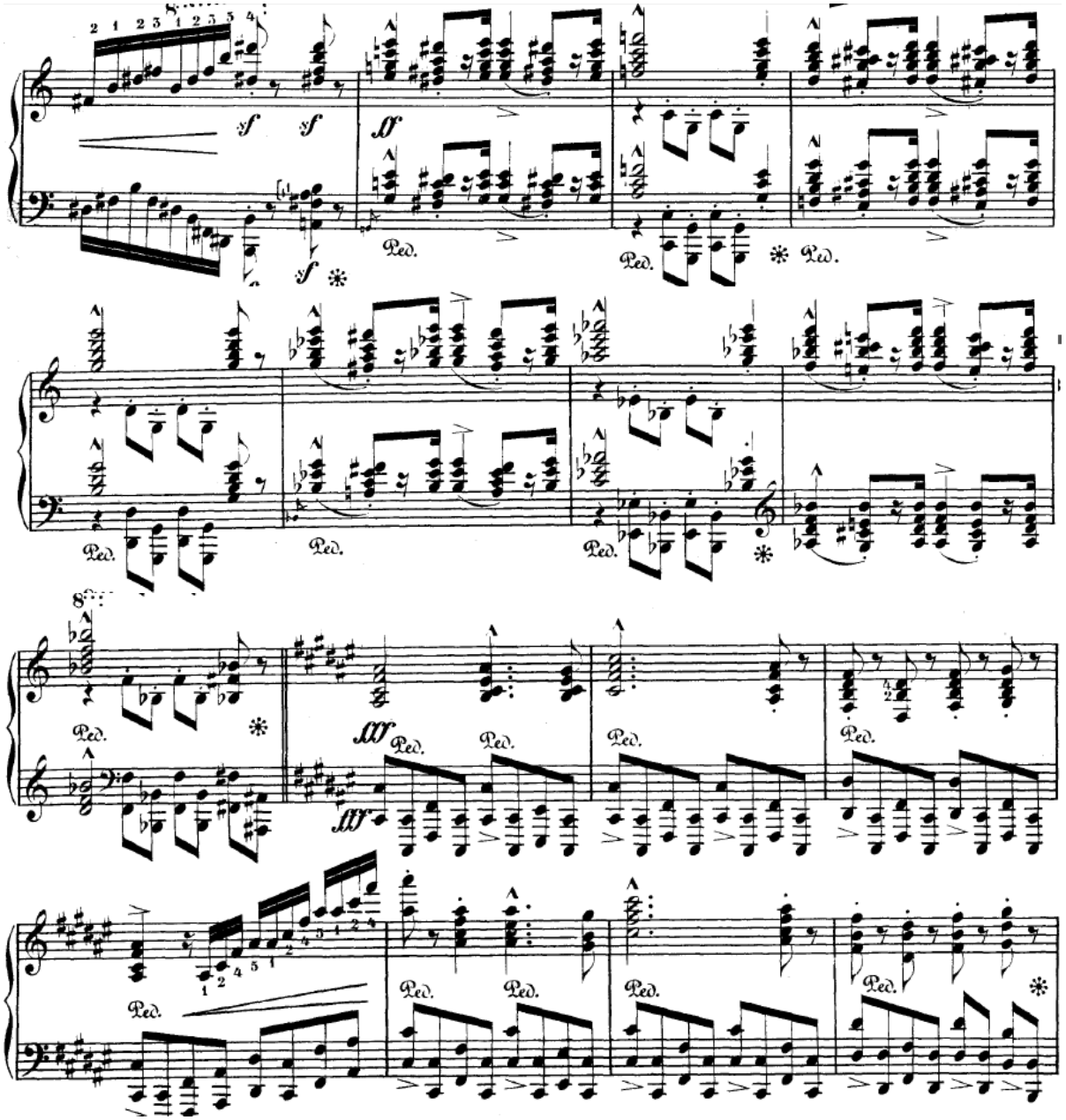
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
— Allegro marziale animato
(344–369) 2/2 Th1
als Fanfare
C/E/B-Es/H -> C
reprisenartige Anlage



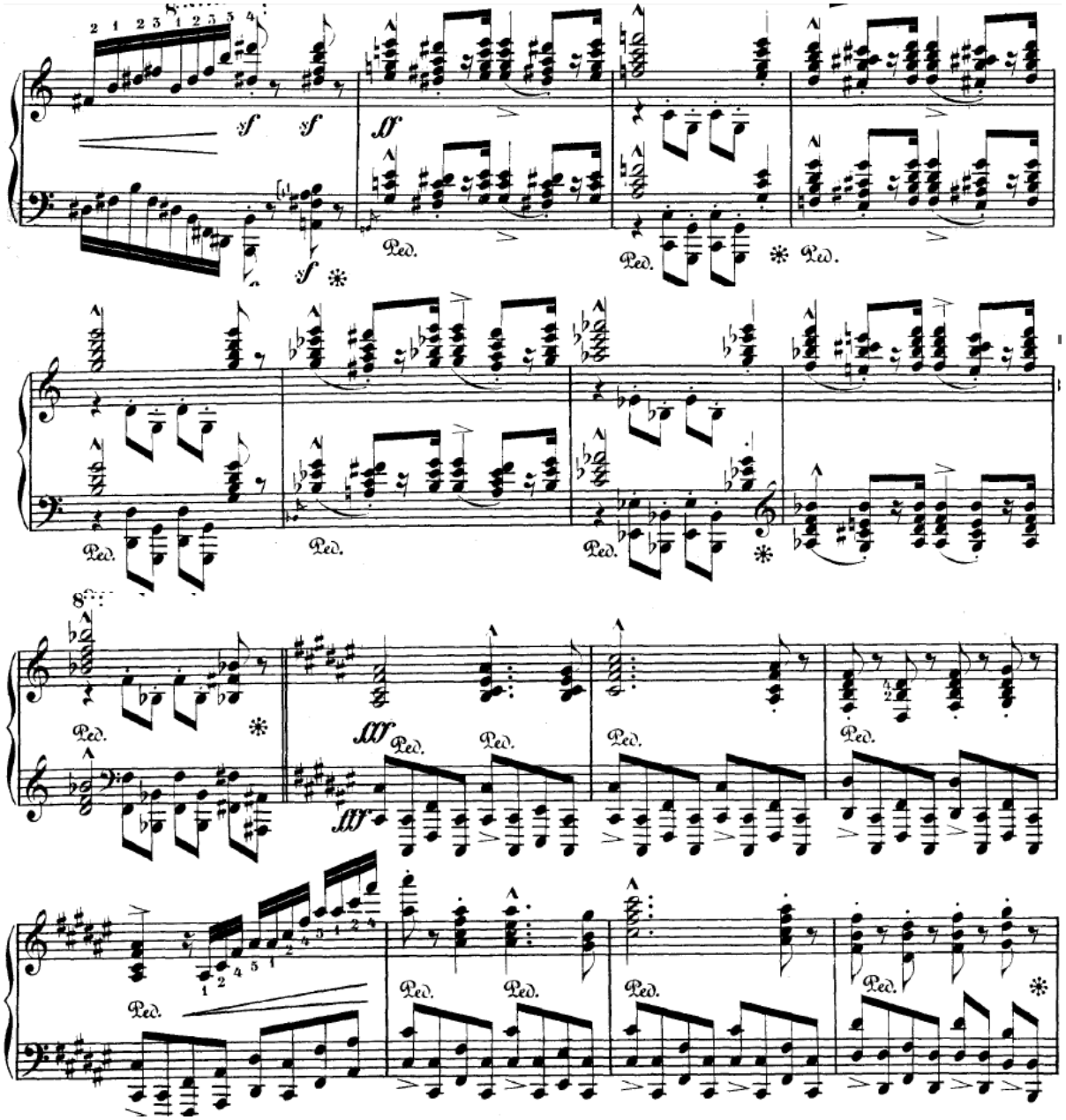
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
(g) All marz (344–369) Th1



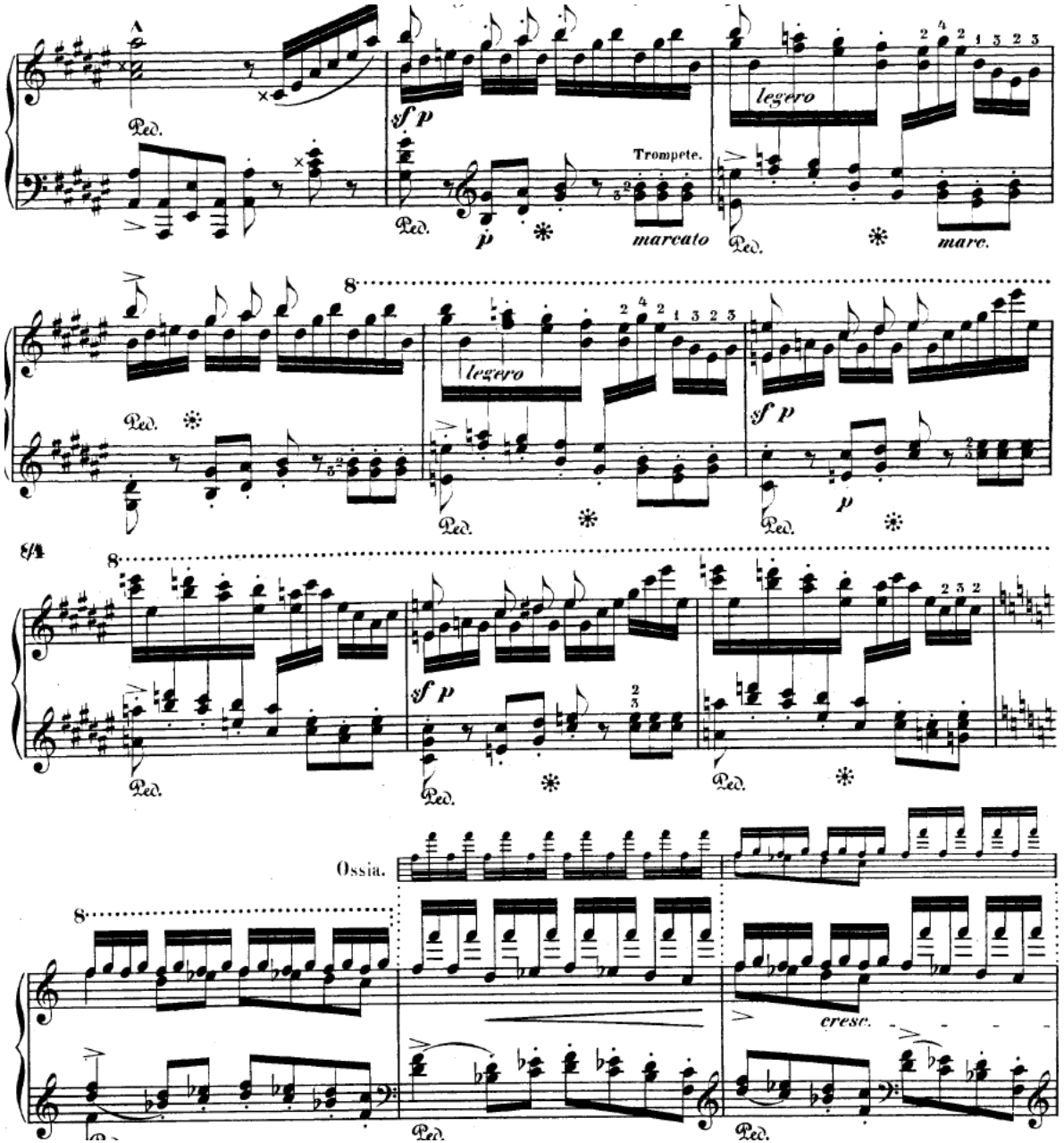
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
(g) All marz (344–369) Th1
— Tempo di marcia (370–404)
Th4 (marschartig) C5-Es5-Fis5-C
(Klimax) rall.



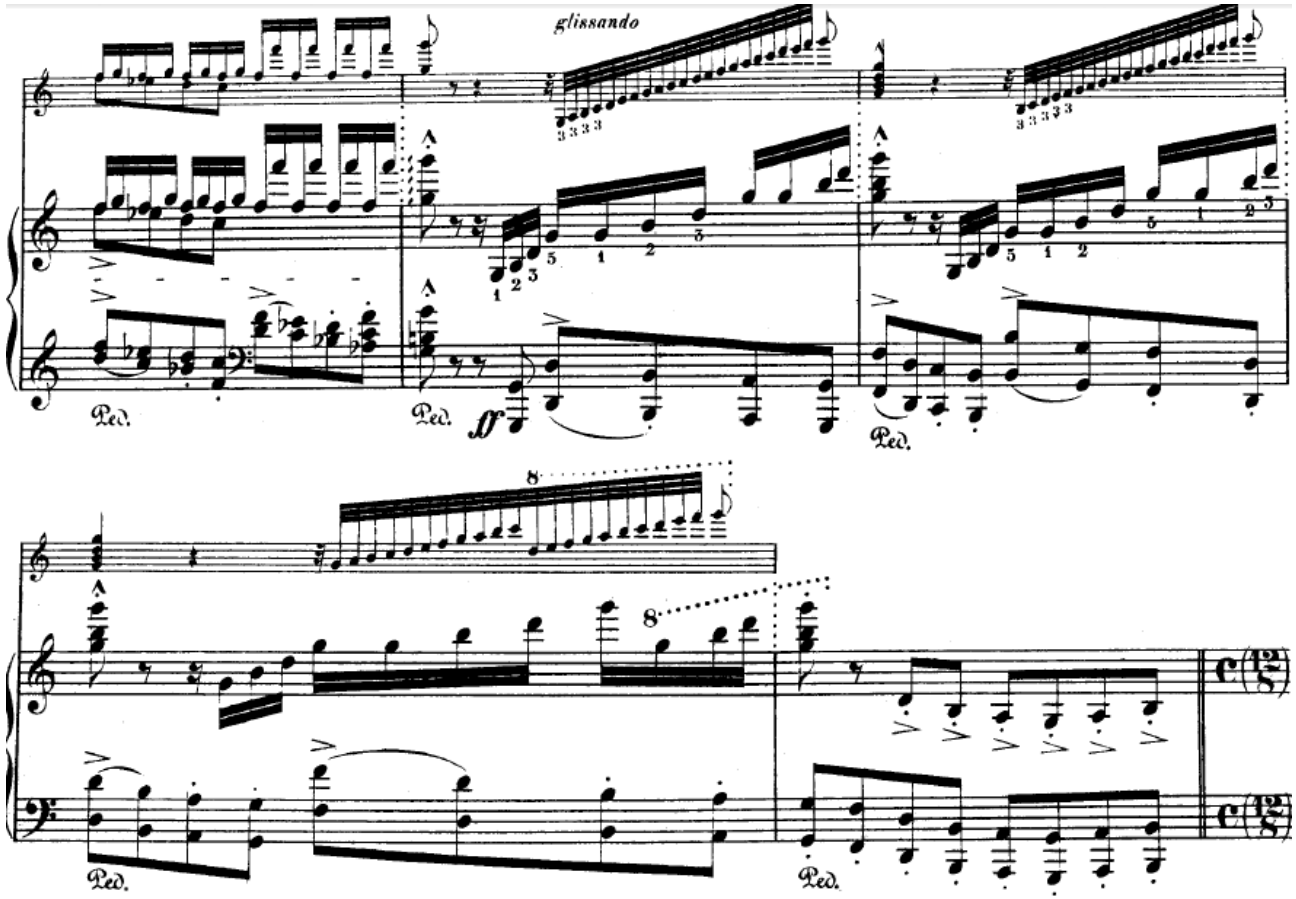
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
(g) All marz (344–369) Th1
— Tempo di marcia (370–404)
Th4 (marschartig) C5-Es5-Fis5-C
(Klimax) rall.



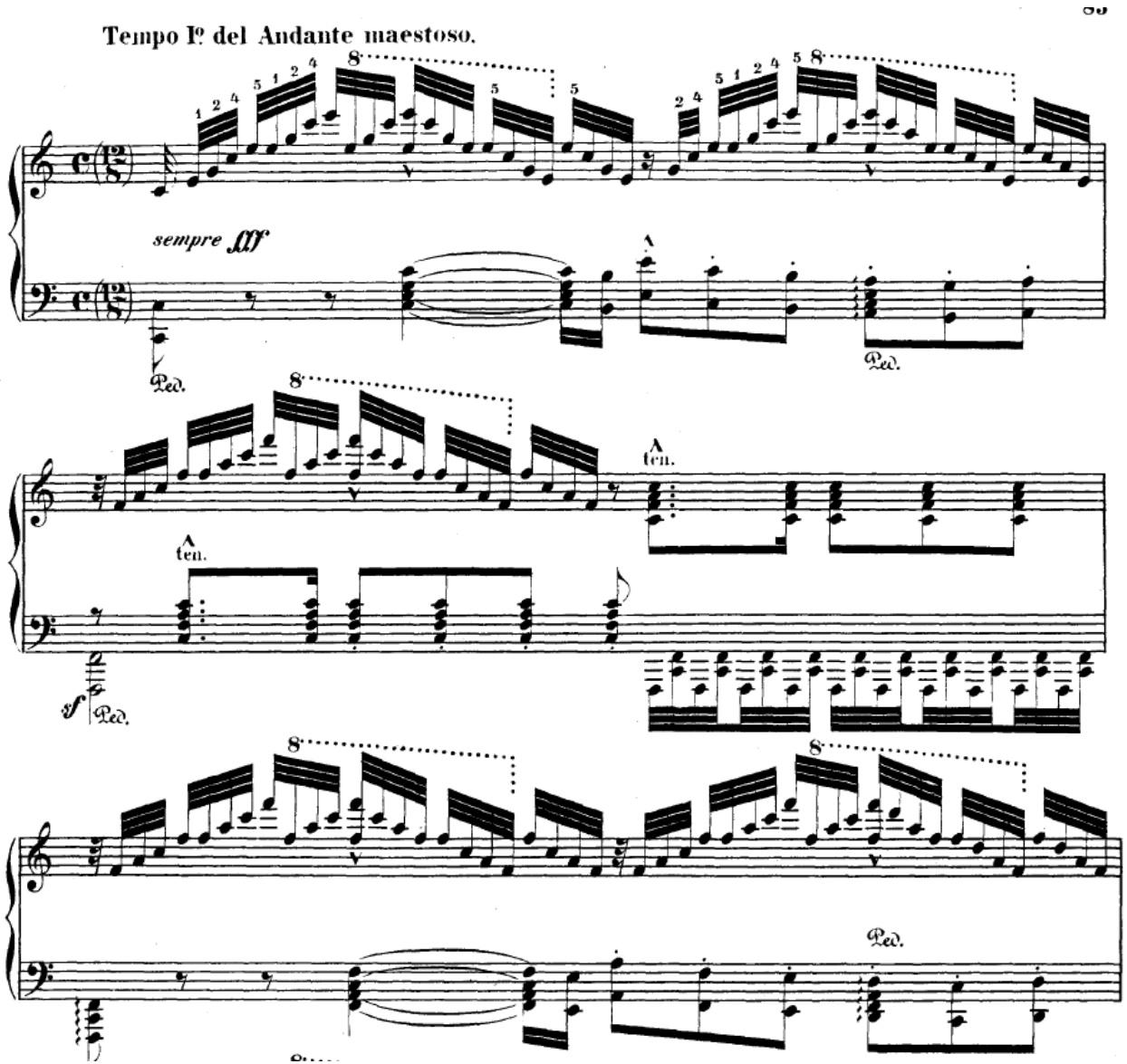
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
(g) All marz (344–369) Th1
— Tempo di marcia (370–404)
Th4 (marschartig) C5-Es5-Fis5-C
(Klimax) rall.



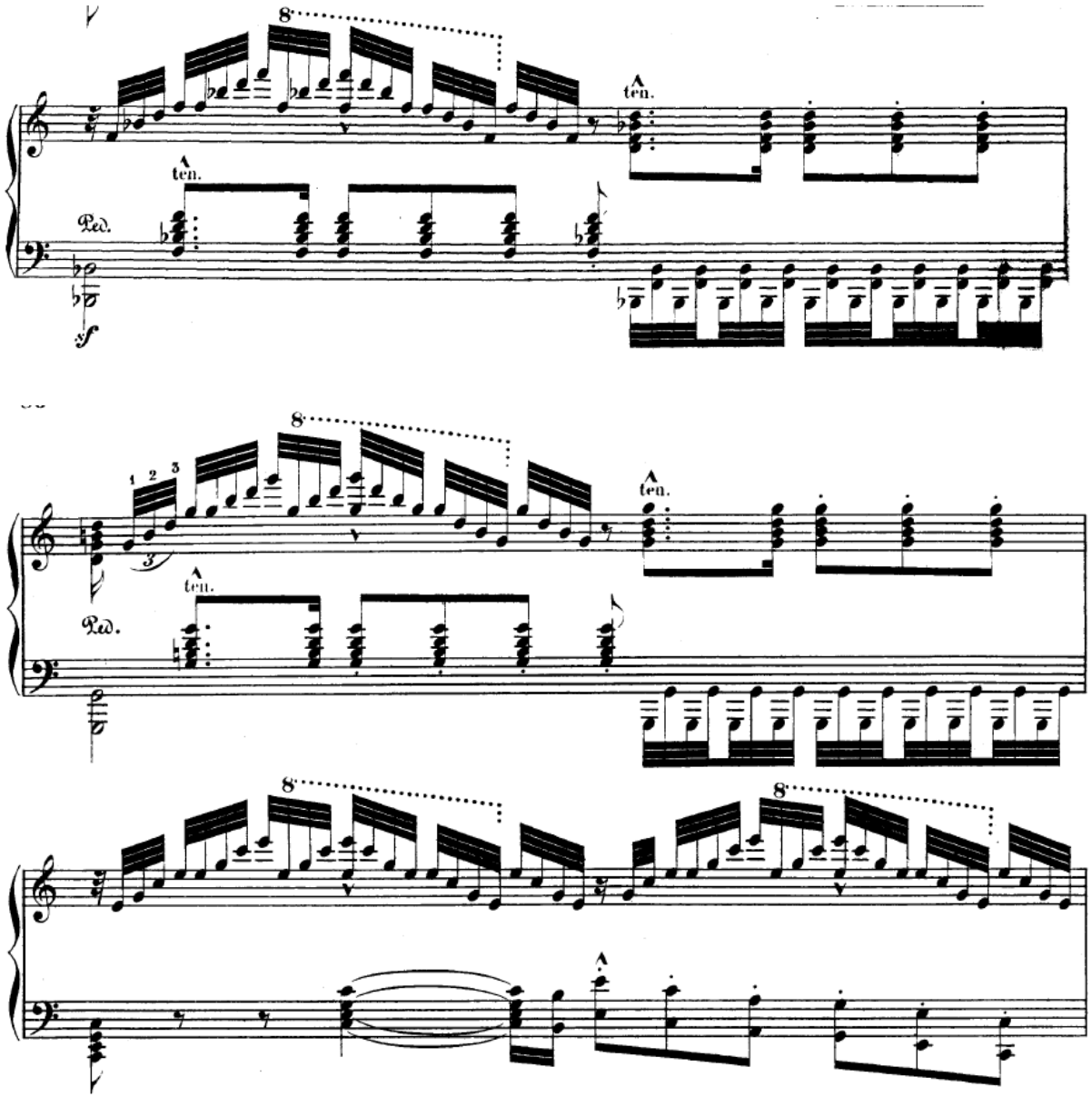
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
(g) All marz (344–369) Th1
— Tempo di marcia (370–404)
Th4 (marschartig) C5-Es5-Fis5-C
(Klimax) rall.



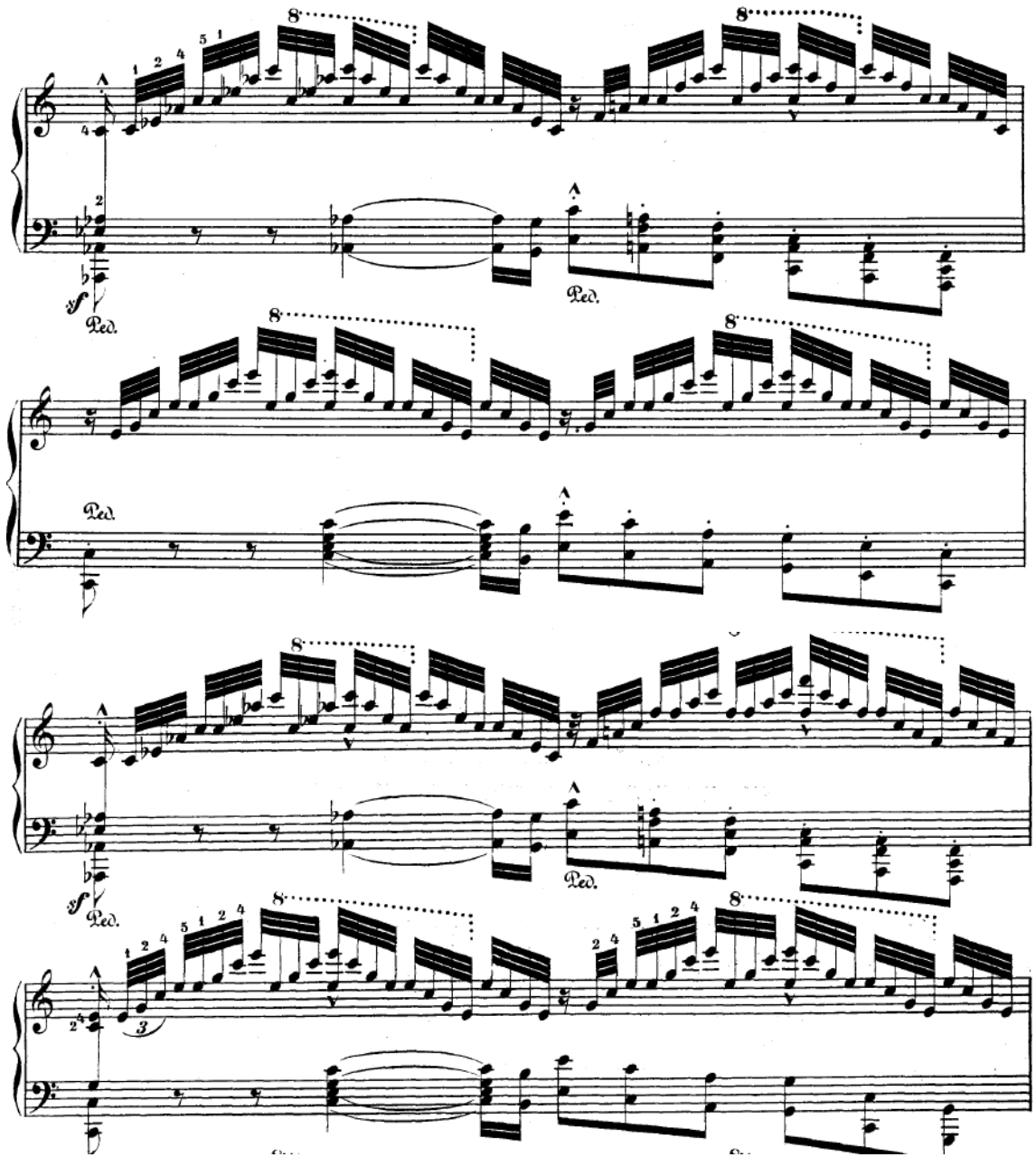
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
(g) All marz (344–369) Th1
(h) Tpo di marcia (370–404)
Th4
— Andante maestoso (405–419)
Thema 2



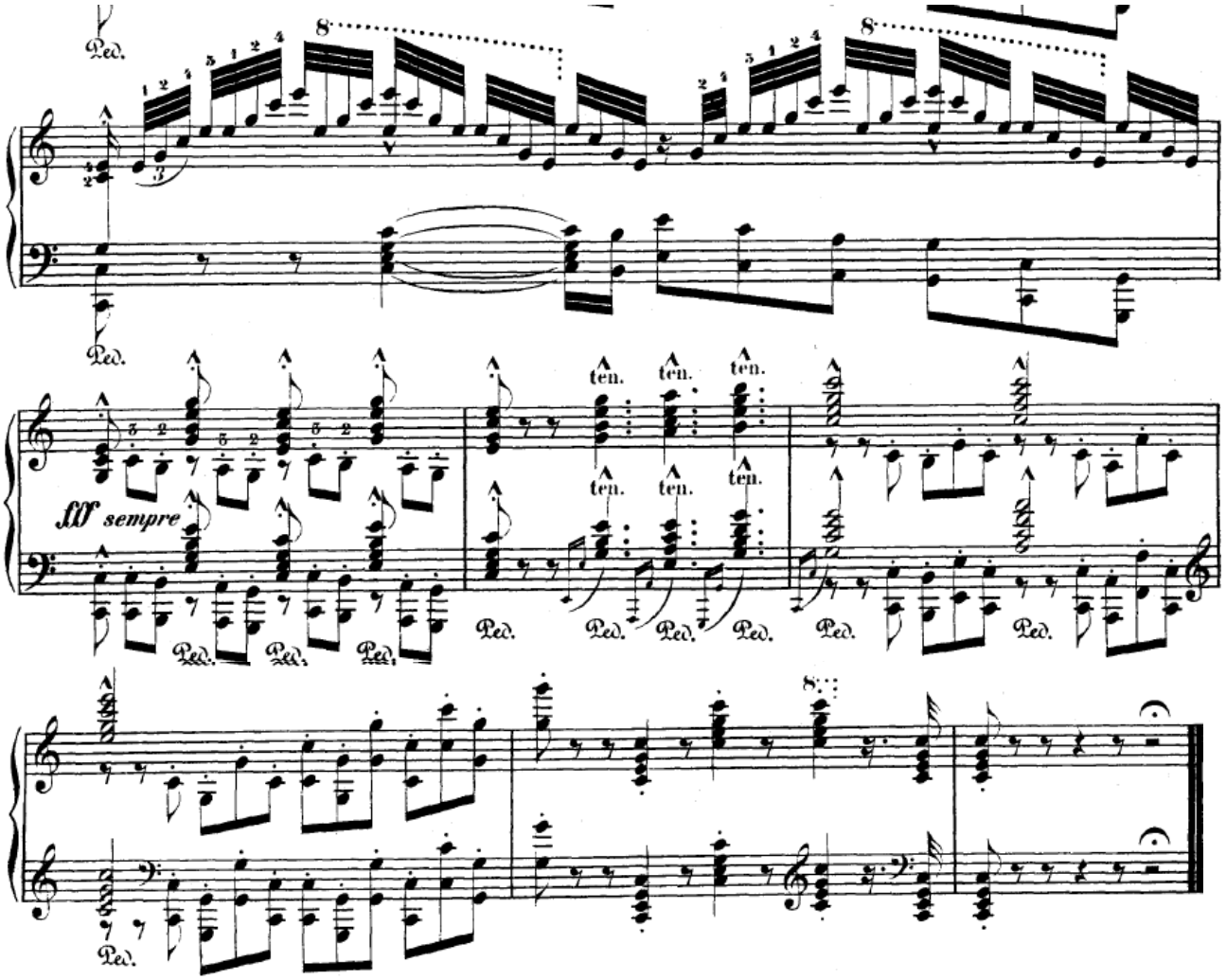
I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
(g) All marz (344–369) Th1
(h) Tpo di marcia (370–404)
Th4
— Andante maestoso (405–419)
Thema 2



I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
(g) All marz (344–369) Th1
(h) Tpo di marcia (370–404)
Th4
— Andante maestoso (405–419)
Thema 2



I (1–108)
(a) Th 1
(b) Th 2
(c) Th 1 (mel)
(d) Th 3
(e) Th 4 (triol)
II (109–…)
(a) df Teil (Th 1&2, 109–158)
(b) All. tempestuoso
(c) (159–181): Fanfaren
dann rall.
(d) Un poco più moderato
(182–199) Th 1
(e) Allto past. (200–259)
(f) (260–343) Th 4 (tanzartig)
(g) All marz (344–369) Th1
(h) Tpo di marcia (370–404)
Th4
— Andante maestoso (405–419)
Thema 2



Methodische Fragestellungen zu Liszts *Les Préludes* (1854)

**Kompositionsgeschichte/Form**: "Double function form" – Ein Satz nimmt mehrere zyklische Satzcharaktere in sich auf (Beispiel: Arnold Schönberg, Erste Kammersymphonie op. 9 [1906/07])

**Kompositionsgeschichte/Motiv**: Arbeit mit motivischen Keimzellen, die sich zu Themen entwickeln, die in charakterlich unterschiedlichen Varianten auftreten.

**Transmedialität** von Literatur und Musik. Musik stellt Gedanken anders dar als Dichtung, kann aber die Technik von Bildfolgen aemulieren (sog. "Programm-Musik"). Mehr "Geist" der Dichtung als Nachahmung von Einzelheiten.

**Musik und Semantik**: (männliche) Lebenslaufsemantik: Leben, Liebe, Stürme, Natur (Naturgenuss), Kampf, Triumph. Mus. Topoi: Pastorale, Battaglia, Walzer

**Rezeptionsgeschichte**: Deutsche Wochenschau vom 22. Juni 1941: Proklamation Hitlers, verlesen durch Goebbels, die den Angriffskrieg Deutschlands auf die Sowjetunion eröffnete. Reflexion auf Musikmissbrauch im Film.





# Musikalische Intertextualität oder Musik über Musik

Eine Art der kompositorischen Rezeptionsgeschichte, die existiert, seit Musik komponiert wird. (Cento, Organum und frühe Motette, Chanson und Messe, Kontrafaktur, Borrowing, Zitat, Motto, Stilrückgriffe, Bearbeitungsformen, strukturelle Bezugnahme, Collage, Transformationsverfahren, Sampling)

Aktueller Bezug durch die "Retromania" der Pop-/Rock-Geschichte (Simon Reynolds 2012)

Möglichkeit einer rekursiv-diachronen Musikgeschichts-schreibung (durch Werk-zu-Werk-Bezüge)

Erweiterungsmöglichkeit im transmedialen (bzw. inter-medialen) Feld: z.B. Musik und Film

**Universität Würzburg – Institut für Musikforschung**
Repertorium Musikgeschichte

# Musikalische Intertextualität oder Musik über Musik

## Zwei Beispiele (fürs Wagnerjahr 2013)

## *Apocalyse Now* (1979). Regie: Francis Ford Coppola

DVD ca. 33:00

Hubschrauberangriff mit dem Walkürenritt von Richard Wagner.
Vorgeführt wird der Missbrauch von Musik als propagandistisches Medium und als Waffe.

-> Portishead: *Third* (2008): [5] Plastic

Diese Musikbenutzung hat zwei Quellen:

DVD ca. 17:50

a) das Temp-Track-Verfahren Stanley Kubricks, v.a. in *A Clockwork Orange* (1971): Verwendung von Beethovens 9. Symphonie einmal als Stimulans des verbrecherischen Charakters Alex, ein andermal (verfremdet durch Synthesizer-bearbeitung, Wendy Carlos) als Filmmusik für deutsches Film-Dokumentations-material aus dem Zweiten Weltkrieg

DVD ca. 1:11:00

Wochenschau Kreta
1941-05-30
Anfang, dann auf 2:40

b) Die nationalsozialistische Verwendung deutscher Musik für filmische Propagandazwecke war Kubrick und Coppola bekannt. So entsteht (bei Vorwissen) ein dichtes Netz gegenseitiger "semantischer Beschriftung" von Filmbild und Musik. Dies ist nur möglich durch rekursives Zitat bzw. Intertextualität.

Universität Würzburg – Institut für Musikforschung
Repertorium Musikgeschichte

# Musikalische Intertextualität oder Musik über Musik

## Zwei Beispiele (fürs Wagnerjahr 2013)

### Bernd Alois Zimmermann: *Musique pour les soupers du Roi Ubu* (1966).

Imaginäre ("schwarze") Ballettmusik bzw. Festmusik für Zimmermanns Aufnahme in die Berliner Akademie der Künste. Die Einleitung und sieben Sätze in Suitenform verarbeiten zitatartig, mit harten Schnitten, Musik vergangener Epochen (z.B. Tanzsätze der Renaissance) und der Komponisten der Berliner Akademie.

Die Tafelmusik für König Ubu, Protagonist aus Alfred Jarrys gleichnamiger Theatergroteske (Ubu roi) von 1896, wird zum Sinnbild des gespaltenen Verhältnisses Zimmermanns zu seiner Aufnahme in die Akademie, die Komponisten wie etwa Wolfgang Fortner als Mitglieder hatte, deren Weste im Dritten Reich alles andere als weiß geblieben war. Ubu ist der Inbegriff des lächerlichen Tyrannen.

Stockhausen Klavierstück IX

Zimmermann Musique pour…, Marche du décervelage (Marsch der Verdummung)

Der letzte Satz inszeniert einen nationalen Kampf zwischen Deutschland und Frankreich auf der Basis von Zitaten aus dem *Walkürenritt* und der *Symphonie fantastique* von Berlioz. Die Grundlage bildet der Marschrhythmus aus der Hinrichtungsszene von Berlioz' Werk, auf ihn geblendet wird der Klavierakkord aus Karlheinz Stockhausens Klavierstück IX (1954), der jedoch nicht, wie in der Vorlage, dynamisch ab-, sondern bedrohlich zunimmt. In dieser Zusammenstellung wird so ein mehrfacher Gewaltakt inszeniert, der zugleich nahelegt, dass avantgardistische Trendsetter bzw. Diskursbestimmer wie Stockhausen als die eigentlichen Ubus der Kunstszene gesehen werden können.