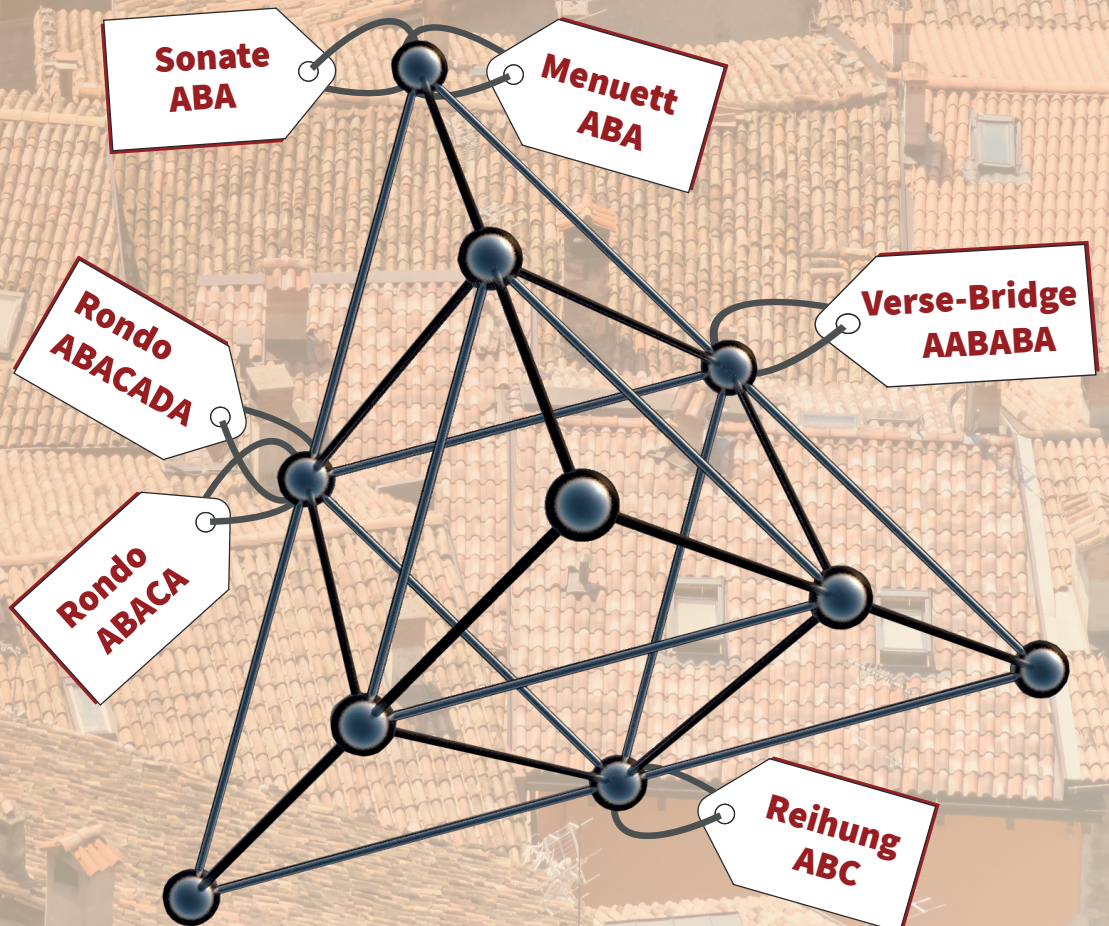


Ulrich Kaiser

Formenlehre

der Musik



Wenn Sie in diesem OpenBook keine Fehler mehr finden, dann danken Sie den fleißigen Lektorinnen und Lektoren Dr. Verena Wied, Benedikt Wagner und Stefan Fuchs sowie meiner lieben Frau Regina (und falls Sie doch noch einen Fehler finden sollten: den habe ich ganz alleine produziert ☺).

Die Einheiten dieses OpenBooks werden auf **elmu** (<https://elmu.online>) bereitgestellt werden. Die Website elmu ist eine im Aufbau befindliche Wikipedia zur Musik. Da ich mittelfristig alle meine bisher veröffentlichten OpenBooks auf elmu zur Verfügung stellen werde, können Sie in Zukunft Verbesserungen und Aktualisierungen meiner OpenBooks mitgestalten.

Alle Sounddateien zu diesem OpenBook finden Sie auf **musikanalyse.net**:

Hörbeispiele 1–17: <http://musikanalyse.net/tutorials/wiederholung-variante-kontrast/>

Hörbeispiele 18–26: <http://musikanalyse.net/tutorials/form-durch-kadenzen/>

Hörbeispiele 27–32: <http://musikanalyse.net/tutorials/beispiele-formen-und-gattungen/>

Hörbeispiele 33–45: <http://musikanalyse.net/tutorials/periode-und-satz/>

Hörbeispiele 46–57: <http://musikanalyse.net/tutorials/beispiele-formen-und-gattungen/>

Hörbeispiele 58–71: <http://musikanalyse.net/tutorials/lautstaerkemodelle-zur-sinfonie/>

Hörbeispiele 72–85: <http://musikanalyse.net/tutorials/beispiele-formen-und-gattungen/>

Hörbeispiele 86–99: <http://musikanalyse.net/tutorials/beispiele-pop-rock/>

1. Aufl.: Karlsfeld 2019

Autor: Ulrich Kaiser

Umschlag, Layout und Satz: Ulrich Kaiser



erstellt in Scribus 1.5.4

Dieses Werk wird unter CC BY-SA veröffentlicht:
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>



OPENBOOK 13

Ulrich Kaiser

Formenlehre

der Musik

Materialien für den Musikunterricht
an allgemeinbildenden Schulen

Inhalt

Modelle der Formenlehre: Typen und Formfunktionen.....	4
Wiederholung, Variante und Kontrast.....	5
Stationenhören.....	5
Aufgaben zu den Hörstationen.....	6
Wiederholung und Variante.....	8
Form durch Motive.....	8
Kontraste.....	10
Form durch Lautstärke.....	10
Form durch Tempo, Takt und Besetzung.....	12
Form durch Kadenz.....	13
Hören lernen durch Singen.....	13
Reihungsformen.....	16
Die Triosonate (ABCDE...).....	16
Motette und Madrigal (ABCDE...).....	18
Das Kettenrondo (ABACAD...) und die kleine Rondoform.....	20
Passacaglia und Chaconne (AAAAA...).....	21
Formen im Kleinen.....	22
Die Periode (AB AB).....	22
Ganzschluss und Halbschluss.....	24
Satz oder Periode – Welches Modell passt?.....	26
Gleichgewichtsformen.....	27
Die dreiteilige Form im Lied (ABA).....	27
Exkurs: Andere Liedformen.....	28
Das Menuett (ABA).....	29
Menuette komponieren.....	30
Menuett und Trio.....	31
Die zusammengesetzte Liedform (ABA-CDC-ABA).....	32
Licht und Schatten.....	33
Sonatenhauptsatzform (ABA).....	34
Die Reprise.....	36
Das Sonatenrondo (ABACABA).....	37
Die Da-capo-Arie (ABA).....	38
Reihung oder Gleichgewicht?.....	39
Arie und Szene (Oper).....	40
Die Variation.....	41
Formen in der Pop-/Rockmusik.....	42
Die Verse-Form (AAAA...).....	42
Die Verse-Bridge-Form (AABABA).....	43
Die Verse-Chorus-Form (ABABABB...).....	44
Die Verse-Chorus-Bridge-Form (ABABCBB...).....	45
Das Instrumental Solo.....	46
Intro, Outro und Interlude.....	47
Das SRDC-Schema.....	48
Satz und SRDC-Schema reloaded: Der Prechorus.....	48
Additive Songformen.....	50

Vorwort

Formenlehre ist ein Unterrichtsfach an den Musikausbildungsstätten und Gegenstand von Lehrplänen für allgemeinbildende Schulen. Diese Definition dürfte der kleinste gemeinsame Nenner sein, um all jene Bemühungen unter einen Begriff zu fassen, die an Schulen, Musikschulen, Musikhochschulen und Universitäten sowie in den Fachwissenschaften Musikwissenschaft und Musiktheorie der Beschäftigung mit musikalischer Form gewidmet sind.

Das vielfältige Interesse an Formenlehre hat in der Vergangenheit zu zahlreichen Publikationen geführt. Die *Formenlehre der Musik* von Clemens Kühn (1987) ist dabei sicherlich ein Meilenstein. Zum Einen, weil sich in dieser Formenlehre die Inhalte in einer sehr verständlichen Sprache finden, zum Anderen, weil verschiedene Aspekte in ein griffiges Konzept integriert worden sind: Zum Beispiel hat Clemens Kühn neben Wiederholung, Variante und Kontrast die Kategorien Unähnlichkeit und Zusammenhangslosigkeit von Peter Faltin (1977), Reihungs- und Gleichgewichtsform von Hermann Erpf (1967), Überlegungen des Musikwissenschaftlers und Komponisten Adolph Bernhard Marx (1795–1866) sowie die seinerzeit aktuellen Erkenntnisse der Musikwissenschaft auf eine ansprechende Weise zusammengeführt, teilweise umbenannt und didaktisch neu geordnet. Nicht zuletzt dürften das handliche Taschenbuchformat sowie ein relativ günstiger Preis dazu beigetragen haben, dass die *Formenlehre der Musik* von Clemens Kühn heute zu den bekanntesten Formenlehren im deutschsprachigen Raum zählt.

Trotz der Verdienste dieser Formenlehre sehe ich einige gute Gründe, eine neue Formenlehre zu veröffentlichen:

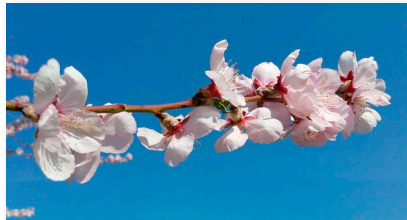
- # Bisherige Formenlehren haben sich nur mit Erscheinungen der sogenannten *Ernsten Musik* auseinandergesetzt. Zur Form sogenannter *Populärer Musik* wie beispielsweise Pop, Rock, Rap und EDM findet man dagegen bis heute wenig. In dieser Formenlehre werden die Formmodelle der Pop-Kultur erstmalig berücksichtigt.
- b Bücher veralten schnell und publizierte Inhalte dürfen nicht verändert oder einer Klassensituation angepasst werden. Deshalb wird diese Formenlehre mit allen urheberrechtsfreien Quelldateien unter der Lizenz CC BY-SA auf GitHub sowie im Laufe des Jahres auf ELMU veröffentlicht (<https://elmu.online> – die neue Wikipedia für Musik), was eine gemeinsame Arbeit an dem Lehrgang sowie zeitnahe Aktualisierungen ermöglichen wird.
- h Die Ansichten und Methoden des Musiktheoretikers Heinrich Schenker sind zwar umstritten, doch gibt es neben seiner *graphischen Analyse* derzeit keine Methode, die es ermöglichen würde, die Bedeutung von strukturellen Melodieverläufen für die musikalische Form zu veranschaulichen. In deutschsprachigen Formenlehren ist dieser Aspekt bisher ignoriert worden, mit dieser Formenlehre wird hier ein neuer Weg eingeschlagen.

Lassen Sie mich abschließend noch einen Vorbehalt gegenüber musikalischer Formenlehre aufgreifen: Schon oft habe ich gehört, dass z.B. die *Sonatenhauptsatzform* nicht hilfreich sei, weil sie »nicht stimmen« würde. Häufig wird hierbei ein Modell, das Adolph Bernhard Marx für die Sonaten seines Zeitgenossen Ludwig v. Beethoven entwickelt hat, für die Analyse von Haydn- oder Mozartsonaten verwendet. Offen gesagt ist dieses Unterfangen so witzig, als wenn Sie sich mit einem Berlin-Stadtplan in München zurechtfinden wollten. Es gibt nicht das *eine* Sonaten-Modell, mit dem sich die ganze musikalische Sonaten-Lebenswelt vermessen ließe, Formenlehre stellt vielmehr unterschiedliche Pläne bzw. Modelle zum Verständnis musikalischer Phänomene bereit. Und träfe es zu, dass es für ein bestimmtes Phänomen noch kein angemessenes Modell gibt, gehört zur Formenlehre eben auch das Bemühen, passende Modelle durch aufmerksames Beobachten und Zuhören zu entwickeln.

Modelle der Formenlehre: Typen und Formfunktionen

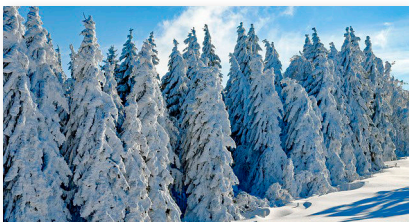
In der aktuellen Formenlehre-Diskussion wird zwischen Typ (type) und Formfunktion (formal function) unterschieden.

Ein **Typ** ist ein musikalisches Modell mit *inneren* bzw. **intrinsischen Eigenschaften**. Zum Beispiel wird in vielen Lehrbüchern für den Typ *Periode* (S. 22) eine Länge von acht Takten angegeben. Eigenschaften wie die Länge sind vergleichbar mit Eigenschaften des Frühlings, in dem die Natur zu Blühen anfängt und der Temperaturdurchschnitt auf über 10 Grad steigt.

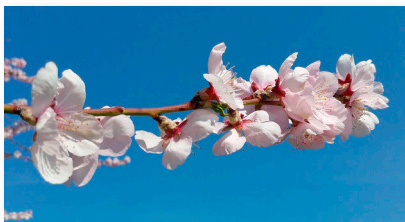


Frühling

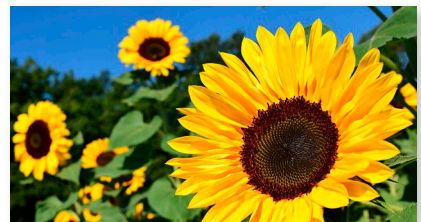
Eine **Formfunktion** kann, muss jedoch nicht über intrinsische Eigenschaften bestimmt werden. Denn Formfunktionen lassen sich auch nur über ihr Umfeld, also **extrinsisch** definieren. Zum Beispiel wurde der Frühling oben über intrinsische Eigenschaften veranschaulicht (Blühen, Temperatur), extrinsisch könnten wir ihn auch als die Jahreszeit definieren, die zwischen Winter und Sommer liegt.



Winter



Frühling



Sommer

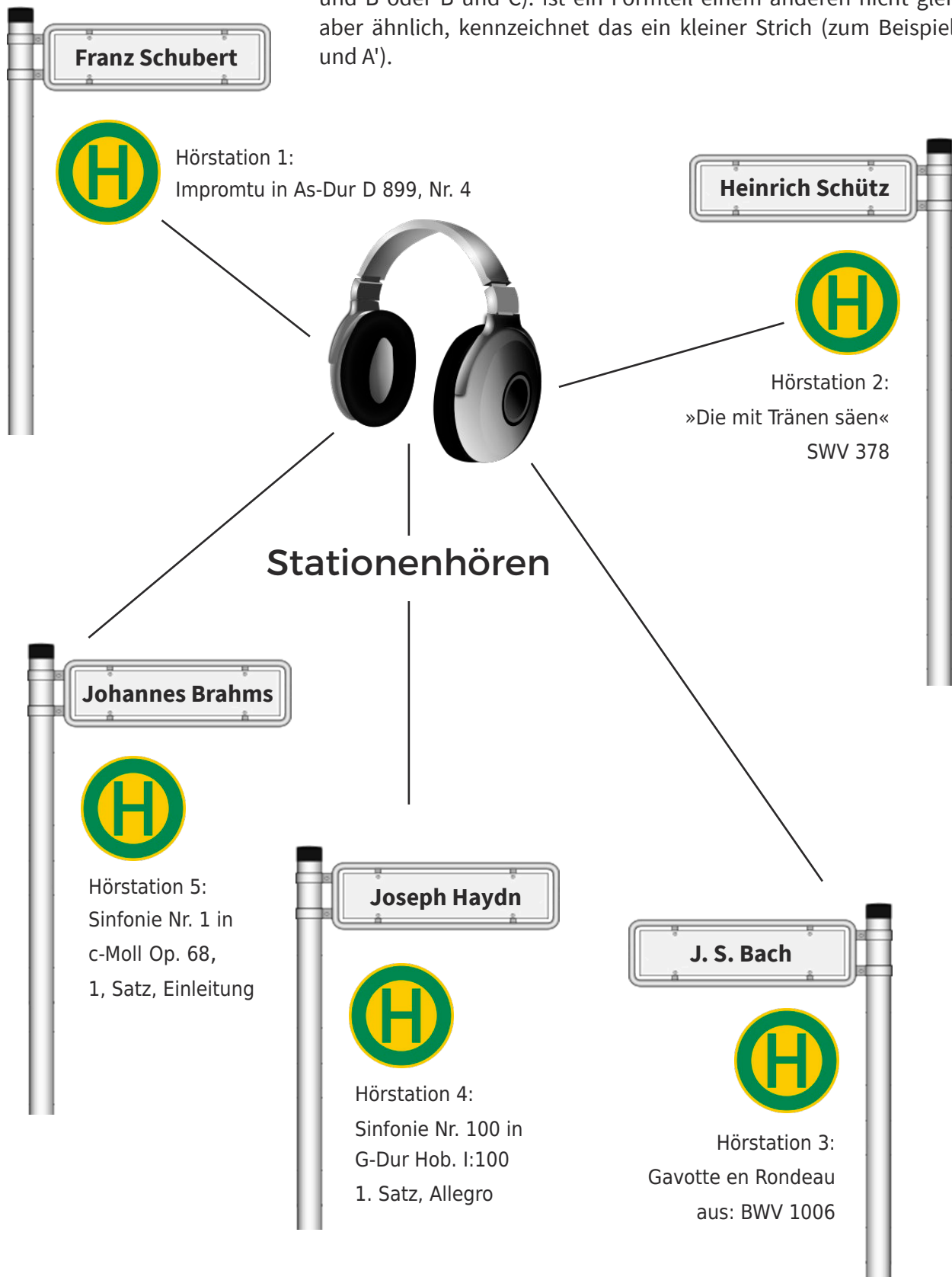
Man kann sich eine musikalische Formfunktion als Aufgabe vorstellen, die ein musikalischer Abschnitt in einer bestimmten Komposition übernimmt. Typische Formfunktionen wären zum Beispiel ›Anfang‹ oder ›Ende‹, wobei deren musikalische Umsetzung in der einen Komposition so, in einer anderen ganz anders klingt. Die Formfunktion ›Ende‹ zum Beispiel kann laut und effektiv oder aber auch wie ein langsames Verstummen komponiert werden.

Modelle mit intrinsischen Eigenschaften wie z.B. die *Periode* kann man relativ einfach lernen und mit Hörvorstellungen verbinden, wenn dazu die passende Musik zur Verfügung steht. Extrinsisch definierte Funktionsbegriffe wie zum Beispiel *Seitensatz* oder *Durchführung* hingegen sind schwerer zu verstehen, weil hierfür meist größere Musikausschnitte angehört werden müssen (und viele Fragen lassen sich zudem erst klären, wenn andere Kompositionen zum Vergleich herangezogen werden).

Wenn du dich ernsthaft mit der Form von Musik auseinandersetzt, wirst du dir irgendwann die Frage stellen, wie du die Musik hörst, die du gerade hörst. Und wenn du dir diese Frage gewissenhaft stellst, wirst du schnell erkennen, dass Kompositionen, die unterschiedlich klingen, in ihrem Aufbau ähnlich sein können. *Formenlehre* versucht nichts anderes, als für bestimmte, sich wiederholende Hörerfahrungen Begriffe zur Verfügung zu stellen, damit man sich mit anderen Menschen gut über sein eigenes Verständnis von Musik unterhalten kann.

Wiederholung, Variante und Kontrast

Dass wir Wiederholungen erkennen können, liegt einerseits an der Art, wie wir wahrnehmen und andererseits an unserem Gedächtnis. Durch das Wahrnehmen von Licht und Dunkelheit gliedern wir die Zeit in Tage und Nächte. Auch Musik gliedern wir beim Hören und meistens sogar, ohne es zu wollen (zum Beispiel, weil wir unkonzentriert sind). In der Formenlehre werden dabei für Abschnitte, die man als gleich empfindet, gleiche Buchstaben verwendet (also zum Beispiel A und A oder B und B), wirken Abschnitte hingegen verschieden, werden unterschiedliche Buchstaben gebraucht (z.B. A und B oder B und C). Ist ein Formteil einem anderen nicht gleich, aber ähnlich, kennzeichnet das ein kleiner Strich (zum Beispiel A und A').



Aufgaben zu den Hörstationen

An der ersten Hörstation hörst du das Impromptu in As-Dur (D 899 Nr. 4) von Franz Schubert, dessen Anfang durch zwei gegensätzliche Abschnitte geprägt ist. Der erste Abschnitt A besteht aus schnellen Dreiklangsbrechungen (erstes Notenbeispiel mit Sechzehnteln), im kontrastierenden Abschnitt B erklingen langsamere Noten (Viertel) und eine kleine Melodie als Oberstimme.



Allegretto

A **B**

Kennzeichne mithilfe der Buchstaben, auf welche Weise Schubert mit diesen beiden Bausteinen den ersten Teil seines Impromptus in As-Dur gestaltetet.

A	A	B																	
----------	----------	----------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

Zeit:>



An der zweiten Hörstation erklingt der Beginn einer Motette von Heinrich Schütz. Schütz hat den folgenden Text vertont:

- A** Die mit Tränen säen
- B** werden mit Freuden ernten

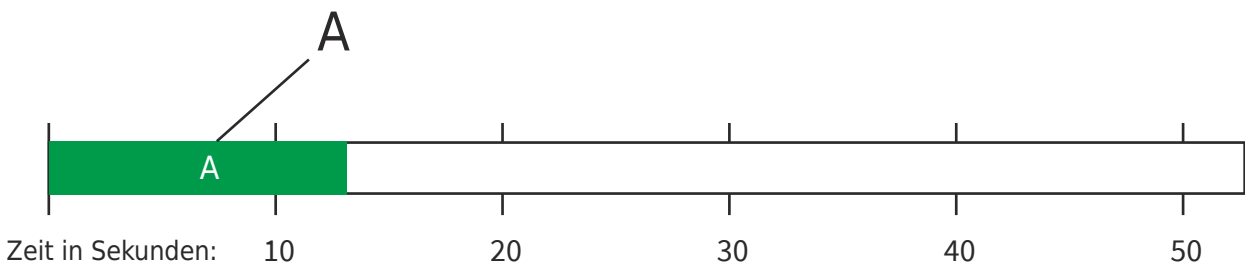
Gestaltung des Anfangs:

.....

Verwende auch hier wieder die Buchstaben A und B, um zu beschreiben, wie Schütz den Beginn gestaltet hat. Beschreibe, worin sich die Abschnitte unterscheiden. Kannst du eine Beziehung zwischen Musik und Text herstellen? Begründe deine Meinung.

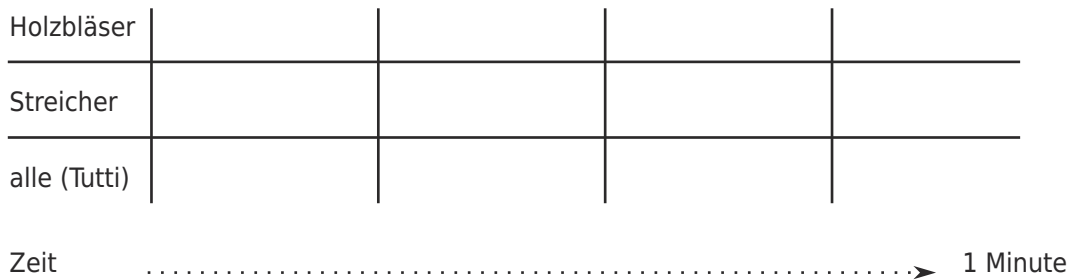


An der dritten Hörstation hörst du den Beginn einer Gavotte für Violine solo von Johann Sebastian Bach. Notiere Buchstaben in die Zeitachse unten, um den formalen Verlauf dieses Anfangs zu veranschaulichen.

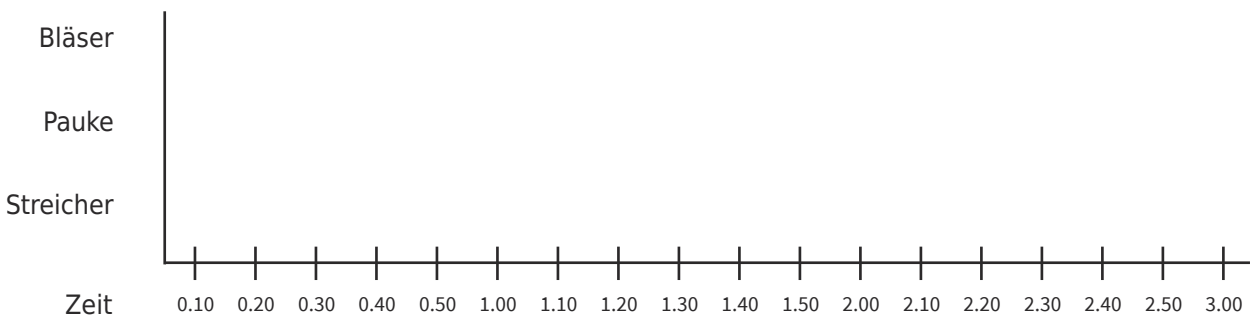




An der vierten Hörstation ist der Beginn des Allegros aus der 100. Sinfonie von Joseph Haydn zu hören (diese Sinfonie wird manchmal auch als ›Militär-Sinfonie‹ bezeichnet). Kreuze zuerst an, welche Besetzung du in den vier Abschnitten erkennst und skizziere anschließend den Verlauf wieder mit Buchstaben:



An der fünften Hörstation hörst du den Beginn der 1. Sinfonie von Johannes Brahms. Der Abschnitt ist drei Minuten lang und weist starke Kontraste auf. Kennzeichne die kontrastierenden Abschnitte mit den Buchstaben A und B, stoppe die Zeit und kennzeichne im Diagramm, wann die Wechsel stattfinden.



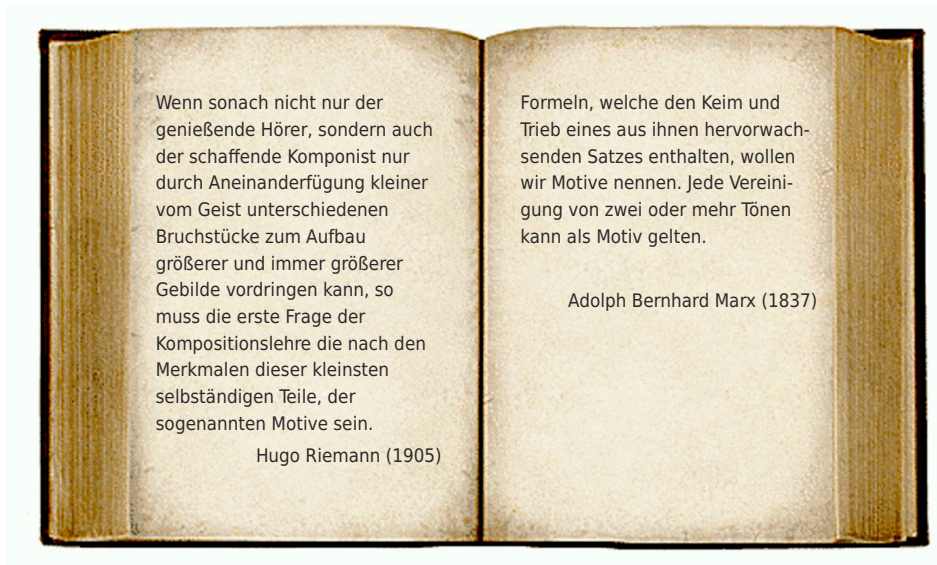
Ein musikalischer Kontrast lässt sich auf sehr unterschiedliche Weise komponieren, zum Beispiel durch ein Aufeinandertreffen eines lauten und leisen Abschnitts usw. Suche in den Eigenschaften unten jeweils zusammengehörige Begriffspaare und trage die entsprechenden Zahlen in die Tabelle ein.

- ⑫ tief
- ③ Bläser
- ④ Melodie
- ① Streicher
- ⑧ einstimmig
- ⑨ viele
- ② mehrstimmig
- ⑥ wenige
- ⑪ hoch
- ~~⑤ laut~~
- ⑩ Begleitung
- ~~⑦ leise~~

	Dynamik	Instrumentation	Klangraum	Satztechnik
Zahlenpaare	5 / 7			

Wiederholung und Variante

Form durch Motive



Den beiden Definitionen zum Motiv von Marx und Riemann (oben) kannst du entnehmen, dass man früher der Ansicht war, Kompositionen würden sich aus Motiven heraus entwickeln. Man veranschaulichte das gerne über einen Vergleich aus der Biologie: So, wie Pflanzen aus Keimen herauswachsen, so entstehen Kompositionen aus Motiven. Musik wäre demnach ein organischer, aus Motiven entwickelter Zusammenhang.

Machen wir hierzu ein kleines Experiment: Höre dir die folgende Tonleiter an:

06  


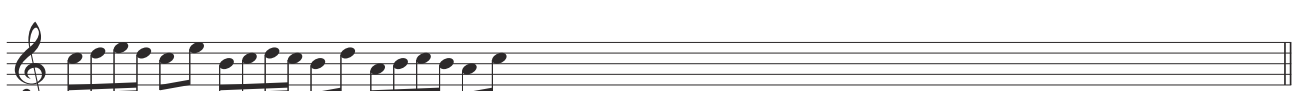
Was passiert, wenn die Tonleiter motivisch ausgearbeitet wird? Wie viele Abschnitte nimmst du jetzt wahr? Kennzeichne Motive farbig.

07  

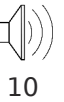
Das nächste Beispiel zeigt eine andere motivische Ausarbeitung der Tonleiter. In wie vielen Abschnitten nimmst du die Tonleiter in diesem Fall wahr? Markiere das Motiv wieder farbig.

08  

Und zum Schluss: Hier siehst du den Anfang einer motivischen Ausarbeitung. Kannst du die Melodie weiterführen?

09  

Tocatta in fis-Moll von J. S. Bach BWV 910, T. 121–126:



Wahrnehmung des Ausschnitts aus der Toccata in fis-Moll als:

einteilig / zweiteilig / dreiteilig / vierteilig / fünfteilig / sechsteilig / mehr als sechsteilig

1 Höre dir einen Ausschnitt aus der Toccata in fis-Moll von Johann Sebastian Bach an. Wie viele Abschnitte kannst du erkennen? Kreuze an.

2 Markiere mit einem Farbstift, welche Tongruppen du in der fis-Moll-Toccata als Motiv bezeichnen würdest. Begründe anschließend deine Meinung.

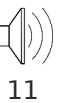
3 Wenn du dich nur auf die oberste Stimme der Toccata in fis-Moll von Johann Sebastian Bach konzentrierst, kannst du (etwas versteckt) eine Tonleiter hören. Schreibe die Töne der verborgenen Tonleiter in das leere Notensystem über dem Klavierpart.

4 Hör dir einen Abschnitt aus der zweistimmigen Invention in d-Moll von Johann Sebastian Bach an. In wie vielen Abschnitten nimmst du diese Musik wahr? Kreuze an.

5 Markiere mit einem Farbstift, welche Tongruppen du in der d-Moll-Invention als Motiv bezeichnen würdest. Begründe deine Meinung.

6 Auch in der d-Moll-Invention von Bach kann man mit einiger Übung eine Tonleiter entdecken. Schreibe auch die Töne dieser verborgenen Tonleiter in das leere Notensystem über der Klavierstimme.

Invention in d-Moll von J. S. Bach BWV 775, T. 7–18:



Wahrnehmung des Anfangs der Invention in d-Moll als:

einteilig / zweiteilig / dreiteilig / vierteilig / fünfteilig / sechsteilig

Kontraste

Form durch Lautstärke

Die Lautstärke (Dynamik) von Musik ist von vielen Faktoren abhängig. Zum Beispiel kann ein Klavierspiel durch Vortragsanweisungen laut (*forte*) oder leise (*piano*) gespielt werden und eine große Orchesterbesetzung kann lauter spielen als eine kleine.

Der Wechsel von laut und leise beim Klavier- oder Orchesterspiel stellt einen Kontrast dar, und musikalische Kontraste sind – wie Wiederholungen – maßgeblich mit dafür verantwortlich, dass wir Abschnitte hören. Wenn wir einen lauten und einen leisen Abschnitt hören, ist damit jedoch noch nicht die Frage beantwortet, ob man diese beiden Abschnitte als zusammengehörig (also als einen Formteil aus zwei Abschnitten) oder als eigenständig (also als zwei Formteile) auffasst. Auf welche Weise man also verschiedene Abschnitte zu einer Formauffassung gruppiert, hängt von verschiedenen Faktoren ab (z.B. auch der Rhythmik und Melodik) und lässt sich einem Lautstärkeverlauf alleine noch nicht entnehmen.

Die folgende Abbildung zeigt den Anfang des Confutatis aus dem Requiem von W. A. Mozart:



12



- 1 An dem Lautstärkediagramm des *Confutatis* lässt sich sehr gut ablesen, dass zwei laute und zwei leise Abschnitte vorkommen. Höre dir das Beispiel (am besten mehrmals) an und beschreibe weitere Unterschiede und Gemeinsamkeiten der Abschnitte.
- 2 Welche Form hat deiner Meinung nach das *Confutatis*-Hörbeispiel von Mozart als Ganzes? Empfindest du es als einteilig, zweiteilig, vierteilig oder mehrteilig? Veranschauliche deine Auffassung durch Buchstaben und begründe deine Meinung.

1. lauter Abschnitt:

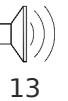
2. leiser Abschnitt:

3. lauter Abschnitt:

4. leiser Abschnitt:

In der Natur wiederholen sich Licht und Dunkelheit regelmäßig, wodurch für uns eine neue Einheit entsteht: ein Tag. Trotzdem können wir ›am Tag‹ und ›in der Nacht‹ deutlich unterscheiden. Nenne weitere Beispiele aus dem täglichen Leben, wo sich zwei verschiedene Dinge oder Ereignisse zu einer Einheit verbinden lassen. Kannst du auch Beispiele dafür finden, dass durch die Verbindung von zwei einzelnen Elementen etwas ganz Neues entsteht, bei dem man die ursprünglichen Elemente nicht mehr einzeln wahrnehmen kann?

Im nächsten Beispiel ist der Lautstärkeverlauf des ersten größeren Abschnitts aus dem Menuett der Sinfonie Nr. 96 von Joseph Haydn (mit Wiederholung) zu sehen. Es handelt sich dabei um ein Menuett, das Haydn übrigens in demselben Jahr fertiggestellt hat, in dem W. A. Mozart auch an seinem Requiem komponierte. Da Mozart in diesem Jahr starb, konnte er sein Requiem jedoch leider nicht mehr fertigstellen.



13

Formauffassung 1:

A B A C || A B A C

Formauffassung 2:

A B A B A || A B A B A

Formauffassung 3:

A B A B || A B A B

1 Schaue dir das Lautstärkediagramm oben aufmerksam an. Es zeigt einen Abschnitt und seine Wiederholung. Markiere die Stelle, ab der die Wiederholung erklingt, durch einen senkrechten Doppelpunkt und überprüfe dein Ergebnis durch Anhören des Beispiels.

2 Innerhalb der beiden Teile gibt es weitere Entsprechungen. Höre dir das Beispiel ein weiteres Mal an und beschreibe, wo sich kleinere Abschnitte ähnlich sind bzw. worin sie sich unterscheiden.

3 Schaue dir die drei abgebildeten Buchstabenschemen an. Welches Schema entspricht deiner Auffassung nach dem Menuett-Hörbeispiel am besten? Begründe deine Auffassung.

Das letzte Beispiel zum Thema Lautstärke stammt aus dem dritten Satz der 1. Sinfonie von Gustav Mahler. Dieses Beispiel zeigt einen ganz anderen dynamischen Verlauf. Die Kontraste und auch die Kanten zwischen leiseren und lauterer Teilen sind nicht so auffällig und deshalb im Diagramm auch schwerer zu erkennen. Welche Klangereignisse kannst du benennen und einer Stelle im Lautstärkeverlauf zuordnen?



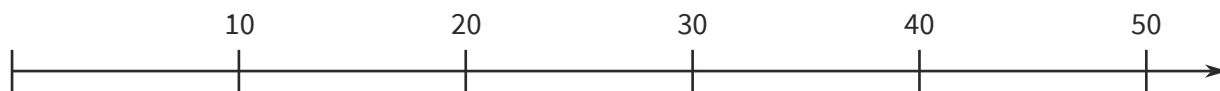
14

4 Höre dir den Abschnitt aus der Sinfonie Gustav Mahlers (mindestens) zweimal an. Wie viele Abschnitte hörst du? Trage deine Auffassung des formalen Verlaufs ins Lautstärkediagramm ein und begründe deine Meinung.

Form durch Tempo, Takt und Besetzung

Wenn in musikalischen Abschnitten das Tempo und/oder auch der Takt wechseln, können wir diesen Wechsel als bedeutsam für die Form erleben. Die Form des ersten Hauptabschnitts im Kopfsatz der Klaviersonate Op. 31, Nr. 2 von Ludwig v. Beethoven lässt sich über Tempowechsel recht gut verstehen.

Zeit in Sekunden



Verwende den Kreis, wenn die Musik schnell ist.



Verwende das Quadrat, wenn die Musik langsam ist.

1 Höre dir den Beginn der Klaviersonate Op. 31, Nr. 2 an und notiere die geometrischen Figuren oben (Kreis und Quadrat) direkt in die Zeitleiste, um die Form des Satzbeginns zu veranschaulichen.

In dem Ungarischen Tanz Nr. 6 in D-Dur (aus WoO 1) von Johannes Brahms wechselt das Tempo oft und auf eine witzige Weise: Brahms schreibt zum Anfang *Vivace* vor und kennzeichnet die langsamen Teile mit *sostenuto* (*mal poco*, *mal molto*), die schnellen mit *vivo in tempo* oder *sempre vivace*. Klärt die Tempobegriffe und kennzeichnet mit Kreis und Quadrat die Form des Satzes aus der Perspektive der Tempowechsel:



Unten seht ihr den Lautstärkeverlauf und ein Formdiagramm des Songs »Tea with Cinnamon« der Norwegischen Folk-Rock-Band *Katzenjammer*. Das Formdiagramm zeigt, dass der Song drei Formteile hat. Diese sind aus jeweils zwei Abschnitten zusammengesetzt (hellgrau). Der dritte Formteil ist dabei im Verhältnis länger als die ersten beiden und hat auch eine andere innere Aufteilung.



2 Höre dir die drei Formteile des Songs der Band *Katzenjammer* an. Benenne anschließend Merkmale, warum der letzte Formteil länger ist als die vorangehenden und wie seine andere innere Aufteilung zustande kommt.

3 Beschreibe, worin sich die jeweiligen Abschnitte der ersten beiden Formteile voneinander unterscheiden. Achte dabei auf die Melodie, den Text, die Instrumentation und auch den Sound der Abschnitte.

Form durch Kadenz

Im Vorangegangenen hast du gelernt, dass die Wahrnehmung einer musikalischen Form durch verschiedene Faktoren beeinflusst wird. In Musik, die vor 1900 komponiert worden ist, spielen Kadenz eine wichtige Rolle. Doch was ist eine Kadenz? Wie klingen Kadenz und woran erkennt man sie?

Hören lernen durch Singen

1. Die Ka - denz ist 2. Schluss - wen - dung und 3. Form - mo - dell.



18

- = Tenorklausel (Sekundschritt abwärts) ● = Sopranklausel (Wechselnote)
● = Bassklausel (Sprung aufwärts (oder abwärts))

Definition Kadenz

Eine Kadenz ist eine musikalische Wendung mit einer mehr oder weniger starken Schlusswirkung.

1 Übt die Kadenzkanons, bis ihr sie gut dreistimmig singen könnt. Über die Kanons könnt ihr euch mit dem Klang von Kadenz vertraut machen.

2 Die drei abgebildeten Klauseln (Abbildung oben) enden üblicherweise auf dem Grundton. Wenn du die drei Klauseln untereinander in Partiturform notierst, kannst du die Notation einer mehrstimmigen Kadenz in G-Dur sehen.

Wird der Kadenzkanon oben mehrstimmig gesungen, hört man eine relativ starke Schlusswirkung. Schlüsse mit einer starken Schlusswendung werden als Ganzschlüsse bezeichnet. Wenn ihr die Kanons unten singt, entstehen Schlusswendungen, die weniger stark wirken. Diese Schlusswendungen werden als Halbschluss bezeichnet. Die Unterschiede und die Texte der Kanons lassen sich erst verstehen, wenn man sich mit den technischen Eigenschaften von Ganz- und Halbschlüssen etwas eingehender beschäftigt (S. 24 und: <http://musikanalyse.net/tutorials/kadenz-als-Formmodell/>).

1. Auf dem zwei - ten Ton o - der Leit - ton en - det die - ser Halb - schluss.

1. Die - se Ka - denz ist die phry - gi - sche Wen - dung.

Wenn ihr den Kanon für den Ganzschluss (S. 13, Beispiel oben) gesungen habt, wisst ihr, wie eine *Ganzschlusskadenz* klingt. Die Melodien der einzelnen Abschnitte des Kanons zeigen die sogenannten *Klauseln* einer Kadenz. Was an der Benennung der Klauseln irritieren könnte: Die Sopranklausel muss nicht im Sopran, die Tenorklausel nicht im Tenor und die Bassklausel auch nicht im Bass erklingen. Außerdem wurden die Klauseln in Instrumentalmusik üblicherweise verziert und sind deshalb nicht immer offensichtlich. Die folgenden Abbildungen zeigen zwei Kadenzen, in denen die Klauseln in verzierter Form erklingen und deshalb nicht ganz leicht zu erkennen sind. Mithilfe der Farben siehst du, welche Klausel in welcher Stimme erklingt.



- = Tenorklausel (Sekundschritt abwärts)
- = Sopranklausel (Wechselnote)
- = Bassklausel (Sprung aufwärts oder abwärts)

Die folgende Zeitleiste symbolisiert den Verlauf der Durchführung (S. 34) der Sinfonie in A-Dur KV 201 von W. A. Mozart. In einem Abschnitt dieser Durchführung erklingen die oben abgebildeten Kadenzen, allerdings in einer anderen Reihenfolge (und auch in anderen Tonarten).



- 1 In den Notenbeispielen oben sind Kadenzen aus der Sinfonie in A-Dur KV 201 von Wolfgang Amadé Mozart zu sehen. Höre dir die Beispiele an und versuche dich auf eine der Klauseln (Sopran-, Tenor- oder Bassklausel) zu konzentrieren. Kannst du anhand des Notentextes bestimmen, auf welchen Grundtönen die Kadenzen enden?
- 2 Höre dir den Mittelteil der Sinfonie in A-Dur an. Markiere im Diagramm den Abschnitt farbig, in dem du die Kadenzen erkennen kannst. Trage weitere Teilungsstriche ein, wenn du kleinere Einheiten kennzeichnen möchtest und notiere abschließend für alle Abschnitte musikalische Eigenschaften, die dir beim Hören auffallen.

Mozart hat das Spielen und Komponieren von Kadenzen mit vier Jahren (1760) anhand eines Notenbuchs gelernt, des sogenannten »Nannerl«-Notenbuchs. Wie der Name schon sagt, gehörte das Notenbuch eigentlich seiner älteren Schwester, dem Nannerl, doch ist es wahrscheinlich, dass der Vater Leopold beide Kinder mithilfe dieses Notenbuchs unterrichtet hat. Mit dem Menuett Nr. 10 in D-Dur, das 20 Takte lang ist, konnten die Kinder ein kleines Musikstück lernen, in dem sich fünf Ganzschlüsse und zwei Halbschlüsse, also insgesamt sieben Kadenzen finden.

1	2	3	4	5	6	7	8
9	10	11	12				
13	14	15	16	17	18	19	20

1 Das Diagramm links symbolisiert die 20 Takte des Menuetts in D-Dur aus dem Nannerl-Notenbuch. Höre dir das Menuett an und markiere die Takte mit einem Kreuz, in denen du einen Ganzschluss hörst. Wenn du einen Halbschluss erkennst, zeichne in das entsprechende Kästchen einen Kreis.

2 Der Begriff »Menuett« ist bisher schon mehrfach gefallen. Recherchiere im Internet, was ein Menuett ist.



21

W. A. Mozart schrieb die Sinfonie in A-Dur KV 201 im Jahr 1774. Fast 170 Jahre vorher komponierte Claudio Monteverdi seine erste berühmte Oper L'Orfeo (1606/07). Im Prolog der Oper erklingt nach wenigen Takten das folgende Ritornell:



22

Kadenz in d Kadenz in _____ Kadenz in _____ Kadenz in _____
 Stufe in d 1. Stufe in d _____ Stufe in d _____ Stufe in d _____

3 In dem Ritornell von Claudio Monteverdi erklingen hintereinander vier Kadenzen auf vier verschiedenen Tonstufen der d-Moll-Tonleiter. Höre dir das Beispiel an, markiere die drei Klauseln (Sopran-, Tenor- und Bassklausel) farbig im Notentext und bestimme, auf welchen Tonstufen der d-Moll-Tonleiter die Grundtöne der Kadenzen erklingen.

4 Die Kadenzreihenfolge ist typisch für Kompositionen in Moll (sogar noch ein- bis zweihundert Jahre später). Wenn du die Grundtöne der Kadenzen auf die d-Skala beziehst: Auf welchen Stufen erklingen die vier Kadenzen?

Reihungsformen

Die Triosonate (ABCDE...)

Der Formverlauf des Satzes einer Triosonate wird durch Kadenzen gegliedert. Früher stellte man sich ein Instrumentalstück wie eine Klangrede vor, in der die Kadenz die Bedeutung eines Satzzeichens hatte (z.B. Punkt, Semikolon usw.). Melodien sollten dabei ähnlich wie die Sprechstimme verlaufen: Wenn ein Punkt einen Satz beendet, senken wir beispielsweise unsere Stimme. Beendet eine Kadenz einen musikalischen Abschnitt, wurde deswegen häufig auch die Melodie abwärts geführt.

Triosonate Op. 1, Nr. 1, Grave



Im ersten Satz (Grave) der Triosonate Op. 1, Nr. 1 erklingen die folgenden Kadenzen:





Steckbrief Corelli

Arcangelo Corelli ist berühmt geworden für seine Triosonaten Op. 1–4, die er zwischen 1681 und 1700 publizierte. Gut 100 Jahre später waren diese Triosonaten mit sage und schreibe 213 Auflagen die weltweit am häufigsten verlegten Werke (die vielen Raubdrucke noch nicht mitgezählt). Corellis Kompositionen konnte man in allen großen Städten Europas kaufen, was die Hauptursache dafür gewesen sein dürfte, dass Corelli zu seiner Zeit als ein Musikstar verehrt wurde.



Aufgaben zu Corelli

- 1 Hör dir den 1. Satz der Triosonate Op. 1, Nr. 1 von Arcangelo Corelli als Ganzes an (S. 16). Höre dir danach nur die darin vorkommenden Kadenz an. Nachdem du dir anschließend noch einmal den ganzen Triosonatensatz angehört hast, kreuze in der Checkliste an, in welchem Takt welche Kadenz vorkommt.
- 2 Untersuche die Schlussakkorde der Kadenz. Bestimme das Intervall, das zwischen der jeweils höchsten und tiefsten Stimme erklingt.
- 3 Im Kanon (S. 13) hast du die Sopran-, Tenor- und Bassklausel kennengelernt. Beschrifte diese Klauseln in den Kadenz.
- 4 Es wurde behauptet, dass der Schluss von einer Kadenz über eine abwärts führende Stimmenbewegung erreicht wird (wenn man Kadenz mit einem Punkt vergleicht, erinnert das an das Senken der Stimme zum Satzende). Überprüfe diese Behauptung anhand des Notentextes (S. 14), indem du den Melodieverlauf vor den Kadenz untersuchst.
- 5 Richte deine Aufmerksamkeit noch einmal auf die Schlussklänge der Kadenz. Bestimme für die vier Kadenz den jeweiligen Grundton und notiere die Grundtöne in der Reihenfolge, in der sie erklingen. Die Kadenzreihenfolge ist typisch für Kompositionen in Dur. Auf welchen Tönen der F-Dur-Tonleiter komponiert Corelli eine Kadenz?

- 6 Recherchiere im Internet die Informationen, die du zum Ausfüllen des Steckbriefes benötigst.

Geboren: _____ Hauptinstrument: _____

Wirkungsstätte: _____

Arbeitgeber: _____

Checkliste für die Fragen 1–5

- Die Kadenz sind in den Takten
- 1.) in Takt ...
 - 2.) in Takt ...
 - 3.) in Takt ...
 - 4.) in Takt ...
 - 5.) in Takt ...
- In den Schlussakkorden der Kadenz erklingt zwischen Melodie und Bass:
- eine Oktave
 - eine Quinte
 - eine Terz
- In der Melodie führt eine Tonleiter zum Grundton abwärts?
- Ja, immer
 - Ja, manchmal
 - Nein, nie
- Die Grundtöne der Kadenz heißen:
- f g a b c d

Motette und Madrigal (ABCDE...)

In der Formenlehre werden Motetten und Madrigale zu den Reihungsformen gezählt. Der Grund dafür liegt darin, dass sich Textzeilen und musikalische Abschnitte entsprechen. Und so, wie in einem Text die Zeilen aneinander gereiht werden, reihen sich in der Musik die musikalischen Abschnitte aneinander, bis der ganze Text vertont ist.

An den Stellen, an denen sich im Text Satzzeichen wie Punkt und Komma befinden, wurden in Motetten und Madrigalen häufig Klauseln (S. 13) verwendet. Die Sopran- und Tenorklausel waren dabei besonders wichtig, denn mit ihnen konnte man schon einen vollwertigen musikalischen Einschnitt gestalten. Übt das Zusammenspiel von Sopran- und Tenorklauseln mit dem folgenden Beispiel, das ihr als Kanon (z.B. auf Tonsilben) singen könnt. Dazu müsst ihr nach der oberen Zeile in die untere springen und am Ende von der unteren wieder zurück in die obere:

1.)

2.) Tenorklausel = ■ Sopranklausel = ■



Es wurde bereits erwähnt, dass sowohl Motetten als auch Madrigale zu den Reihungsformen gehören. Doch woran kann man dann eine Motette von einem Madrigal unterscheiden? Nach einer gängigen Definition lässt sich eine Motette daran erkennen, dass ein geistlicher Text vertont wird, wohingegen einem Madrigal ein weltlicher Text zugrunde liegen muss. So griffig die Definition auch ist: leider ist sie falsch! Denn es gibt geistliche Werke, die auf eine »sonderbar Anmutige Italian Madrigalische Manier« komponiert worden sind – das heißt: es gibt Madrigale mit geistlichem Text – und es gibt auch Motetten zu einem weltlichen Text. Der Text ist also kein sicheres Kriterium, um eine Motette von einem Madrigal zu unterscheiden. Jedoch gibt es musikalische Indizien, die für einen Madrigalstil sprechen: ungewöhnliche Dissonanzhäufungen, Chromatik, der Wechsel von langsamen und schnellen Passagen usw.

1 In dem Kanon (oben) habt ihr alle Klauseln gesungen, die J. H. Schein am Anfang seines geistlichen Madrigals »Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten« (Israelisbrunnlein 1623) verwendet hat. Höre dir den Anfang des Madrigals an und markiere im Notentext die Stellen, an denen du Klauseln erkennen bzw. wiedererkennen kannst.

Johann Hermann Schein, »Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten«, aus: Fontana d'Israel (Israelis Brünlein 1623), Nr. 3.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 1-5. The Soprano part begins with the lyrics "Die mit Thre - nen se - en,". The Alto part begins with "Die mit Thre - nen se". The Tenor part begins with "Die mit Thre". The Bass part begins with "Die mit".



Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 6-9. The Soprano part continues with "die mit Thre -". The Alto part continues with "Die mit Thre - nen, se". The Tenor part continues with "nen se - en, mit Thre - nen, mit Thre - nen, mit Thre -". The Bass part continues with "Thre - nen, se - nen, mit Thre -".

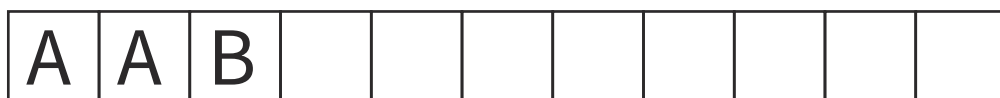
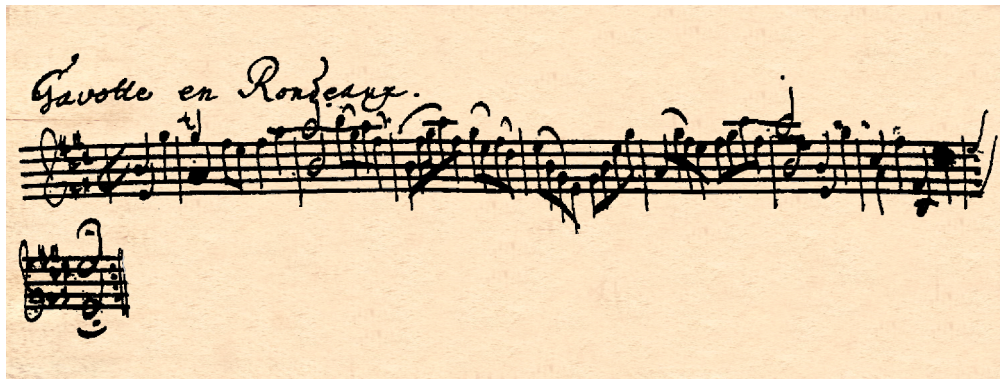
Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 10-13. The Soprano part continues with "nen se - en. wer-den mit Frew-den, mit Frew-den, mit Frew-den, mit Frew - den ernd - ten,". The Alto part continues with "en, wer - den mit Frew - den ernd - ten, wer - den mit". The Tenor part continues with "Thre, mit Thre, mit Thre - nen se - en, wer - den mit Frew-den, mit Frew-den, mit Frew-den ernd - ten,". The Bass part continues with "nen se - en, wer - den mit Frew-den, mit Frew - den ernd - ten, wer - den mit".

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 14-17. The Soprano part continues with "wer - den mit Frew-den, mit Frew-den, mit Frew-den ernd - ten, wer - den mit Frew - den ernd - ten." The Alto part continues with "Frew-den, mit Frew - den ernd - ten, wer - den mit Frew - den ernd - ten, wer - den mit Frew-den ernd - ten." The Tenor part continues with "Frew-den ernd - ten, wer - den mit Frew - den, wer - den mit Frew-den, mit Frew-den, mit Frew - den ernd - ten." The Bass part continues with "wer - den mit Frew-den, mit Frew - den ernd - ten, wer - den mit Frew-den, mit Frew-den ernd - ten." The Soprano part continues with "Frew-den, mit Frew - den ernd - ten, wer - den mit Frew - den ernd - ten, wer - den mit Frew-den ernd - ten." The Alto part continues with "Frew-den ernd - ten, wer - den mit Frew - den, wer - den mit Frew-den, mit Frew-den, mit Frew - den ernd - ten." The Tenor part continues with "wer - den mit Frew-den, mit Frew - den ernd - ten, wer - den mit Frew-den, mit Frew-den ernd - ten." The Bass part continues with "Frew-den, mit Frew - den ernd - ten, wer - den mit Frew-den, mit Frew-den, mit Frew-den ernd - ten."

Das Kettenrondo (ABACAD...) und die kleine Rondoform

Es gibt Kompositionen, in denen ein bestimmter Abschnitt mehrmals wiederholt wird. Erkennt man die Wiederholungen, entsteht beim Hören eine ganz andere Form, als wenn man nur verschiedene aneinandergereihte Abschnitte hören würde. Komponisten haben solche Wiederholungen verwendet, weil sie damit rechnen konnten, dass Zuhörerinnen und Zuhörer die Wiederholungen erkennen und sich an der Form erfreuen, die durch diese Wiederholungen entsteht.

In einem *Kettenrondo* wird der erste Abschnitt, das sogenannte Thema (A), mehrfach wiederholt und wechselt sich mit anderen Abschnitten (B, C, D, E...) ab.



27

1 Höre dir das Thema der »Gavotte en Rondeau« für Violine solo von Johann Sebastian Bach an und verfolge dabei die Noten in der Handschrift Bachs.

2 Höre dir anschließend das ganze Rondo an und skizziere den formalen Verlauf mithilfe von Buchstaben. Notiere immer, wenn du das Thema hörst, den Buchstaben A und verwende für die dazwischen liegenden Abschnitte die übrigen Buchstaben des Alphabets in fortlaufender Reihenfolge (B, C, D...).

3 Höre dir zuerst nur das Thema des Rondos »Für Elise« und anschließend die ganze Komposition an. Kennzeichne unter den rechts angegebenen Möglichkeiten, welche Form das Rondo »Für Elise« hat bzw. welche Form als kleine Rondoform bezeichnet wird.

Eine berühmte Komposition von Ludwig v. Beethoven ist unter dem Namen »Für Elise« bekannt geworden. Die Form des Stücks ist eine Rondoform, die einen speziellen Namen hat: die sogenannte **kleine Rondoform**.



28

Der sich wiederholende A-Teil wird in einem Rondo **Refrain** genannt (von altfranzösisch *refraindre* »wiederholen«), die Teile zwischen einem Refrain heißen **Couplet**.

Passacaglia und Chaconne (AAAAA...)

Johann Sebastian Bach hat eine sehr berühmte Passacaglia für Orgel in c-Moll komponiert. In einer Passacaglia gibt es meist ein Thema, das im Bass erklingt und üblicherweise fortwährend wiederholt wird. Dadurch, dass es zwischen den Thema-Wiederholungen keine weiteren Abschnitte gibt, entsteht eine Reihungsform AAAAA...(oder genauer A, A', A'', A'''...).



1 Singe das Thema der Passacaglia für Orgel von Johann Sebastian Bach, bis du es dir gut innerlich vorstellen kannst.

2 An einer Stelle ist das Thema für das Singen vereinfacht worden. Achte beim Hören des originalen Themas darauf, wo es vom Notentext abweicht.

3 Höre dir anschließend einen Ausschnitt aus der Passacaglia-Komposition an. Wie oft erklingt in diesem Ausschnitt das Thema?

4 Notiere unter alle Töne des Passacaglia-Themas die entsprechenden Zahlen der c-Moll-Tonleiter und singe das Thema auf Zahlen.



Das Thema der Passacaglia von Bach besteht aus zwei Hälften. Die erste Hälfte führt vom Grundton c (1) zum Quintton g (5) und am Schluss des Themas wird wieder der Grundton c (1) erreicht.

Auch die Chaconne ist in der Regel durch ein sich wiederholendes Bassmodell gekennzeichnet. Die vielleicht berühmteste Chaconne hat ebenfalls Johann Sebastian Bach komponiert. Sie steht in d-Moll, ist für Violine solo komponiert, dauert ganze 13 Minuten und ist unglaublich schwer zu spielen. Bei diesem Stück ist es gar nicht so einfach zu erkennen, welches Bassmodell der Chaconne zugrundeliegt.



5 Singt das Bassmodell der Chaconne für Violine solo zuerst ohne Begleitung und anschließend zu dem abgebildeten Ausschnitt aus der Chaconne Bachs. Der Pfeil zeigt an, wo ihr mit dem Singen beginnen müsst.



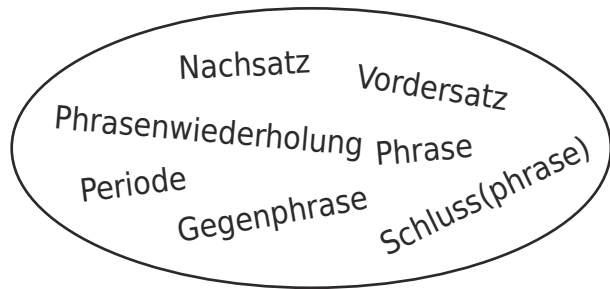
Formen im Kleinen

Die Periode (AB|AB)

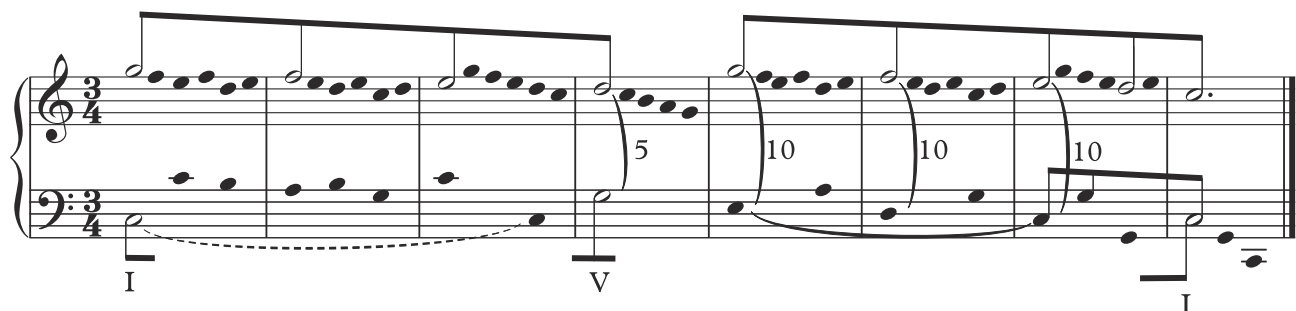
Ein in der Regel 4, 8 oder 16 Takte langer musikalischer Abschnitt heißt Periode, wenn man ihn als Einheit auffasst, die aus zwei Teilen besteht. Der erste Teil muss dabei eine öffnende, der zweite Teil eine schließende Wirkung erzielen. Die Begriffe ›öffnend – schließend‹ beschreiben bildhaft, wie sich die beiden – in der Regel symmetrischen – Teile zueinander verhalten. In der nächsten Notenabbildung siehst du den ersten Abschnitt eines Menuetts von Jean-Philippe Rameau (T. 1–8), der sich als Periode verstehen lässt. Rameau hat das Menuett im Vorwort seiner Stücke für Cembalo (Piece de Clavecin) im Jahr 1724 veröffentlicht.



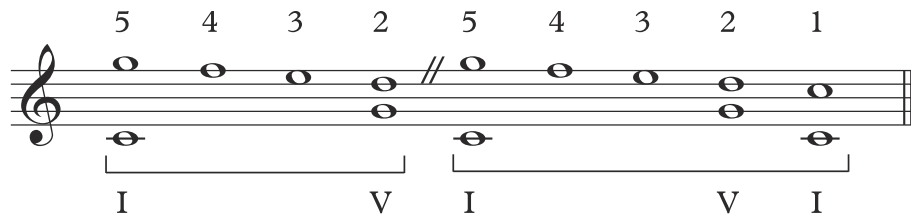
- 1 Höre dir den ersten Abschnitt des Menuetts von Jean-Philippe Rameau an.
- 2 In der Abbildung rechts siehst du die sieben Fachbegriffe, die in der Formenlehre zur Beschreibung von Perioden gebräuchlich sind. Weise die Begriffe den entsprechenden Taktgruppen des Notenbeispiels oben zu und notiere diese auf den leeren Linien. Begründe deine Lösung und beziehe dich dabei auf den Notentext.



In dem nächsten Beispiel hörst du in der Oberstimme eine (gesampelte) Oboe. Bis auf den vorletzten Takt, in dem die Oboe zwei Töne spielt, erklingt in der Oboenstimme jeweils nur ein Ton pro Takt (auf der Takteins). In dem Diagramm unten sind diese Töne durch halbe Noten gekennzeichnet, alle übrigen Noten sind schwarz und ohne Hals. Versuche beim Hören des Beispiels die Noten in dem Diagramm unten mitzulesen:



Für die Form der Periode ist eine solche Führung der Oberstimme sehr charakteristisch. Idealerweise wird das Öffnen im Vordersatz durch eine Abwärtsbewegung vom 5. Ton der Tonart bis zum 2. Ton erreicht (5-2), der Nachsatz hingegen setzt wieder auf dem 5. Ton ein (bzw. mit einer Wiederkehr des Anfangs) und führt über eine vollständige Bewegung in den Grundton (5-1). Das nachstehende Diagramm veranschaulicht diesen Sachverhalt:



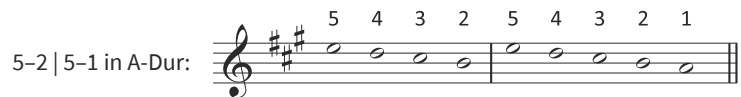
Die Unterbrechung im Alltag:

Du musst morgens immer 400 Meter zur Bushaltestelle gehen. Doch heute bemerkst du nach 200 Metern, dass du deine Monatskarte vergessen hast. Also schnell zurück, Monatskarte holen und den Weg noch einmal, dieses Mal aber bis zum Ziel.

1 Singe die Oberstimme des »5-2 | 5-1«-Analysediagramms eine Oktave tiefer zu verschiedenen Begleitpattern. Versuche, die öffnende Wirkung des zweiten Tons (2) sowie die schließende beim Erreichen des Grundtons (1) zu empfinden. Perioden mit dieser Struktur werden auch als Unterbrechungsperioden bezeichnet.



Wenn beispielsweise der Anfang eines langsamen Satzes einer Sonate oder Sinfonie in Form einer Periode erklingt, wird das in der Formenlehre auch als *Thema* bezeichnet. In vielen Formenlehren findet sich zur Veranschaulichung der Form eines periodischen Themas der Anfang des ersten Satzes der Klaviersonate in A-Dur KV 331 von Wolfgang Amadé Mozart:




2 Höre dir das Thema der Klaviersonate KV 331 an und achte insbesondere darauf, ob du in der Melodie einen Stufengang 5-2 | 5-1 erkennen kannst. Verlängere gegebenenfalls anschließend die Hälsen der Noten, die deiner Meinung nach zu diesem Stufengang gehören, nach oben und verbinde diese mit einem Strich.

3 Beschrifte das Notenbeispiel anschließend, indem du die Fachbegriffe der Formenlehre an die passenden Stellen im Notenbeispiel schreibst.

Ganzschluss und Halbschluss

Im Vorangegangenen hast du verschiedene Kadenzen kennengelernt. Darüber hinaus hast du den zweiten Ton der Tonart als typisch für eine öffnende Wirkung kennen gelernt. Und wenn zu diesem Ton dann auch noch die Dominante der Tonart erklingt, nennt man einen solchen (öffnenden) Schluss einen *Halbschluss*. In dem folgenden Beispiel siehst du Halbschlüsse in C-Dur:



37

T D T₃ D S⁶ D⁷ D S⁶ D⁷ D

Die Dominante (D) in einem Halbschluss (also das G-Dur in den jeweils zweiten Takten oben) ist ein metrisch schweres Ereignis. Oft wird die Dominante im Halbschluss mit einem sogenannten Dominant-Quartsextakkord oder Vorhalts-Quartsextakkord verziert. Das folgende Beispiel zeigt die oben abgebildeten Halbschlüsse mit Quartsextvorhalten:



38

T D^{6/4} ^{5/3} T₃ D^{6/4} ^{5/3} S⁶ D⁷ D^{6/4} ^{5/3} S⁶ D⁷ D^{6/4} ^{5/3}

Die Kadenz am Ende der Periode heißt hingegen *Ganzschluss*. Wird in einem Ganzschluss der erste Ton (Grundton) über eine Kadenz erreicht, hat er eine vollkommen schließende Wirkung, weswegen er auch als *vollkommener Ganzschluss* bezeichnet wird. Ganzschlüsse, bei denen der dritte Ton (Terz) in der Melodie erklingt, heißen dagegen *unvollkommene Ganzschlüsse*:



39

T₃ D T S⁶ D T D^{6/4} ^{5/3} T S⁶ D T



40

- 1 Höre dir verschiedene Halbschluss- und Ganzschlusskadenzen aufmerksam an.
- 2 In dem Kadenz-Quiz hörst du als erstes einen Cembaloakkord, der für die Grundtonart (Tonika / I. Stufe) C-Dur steht. Anschließend erklingen fünf Kadenzen. Bestimme über das Hören, ob es sich dabei um Ganz- oder Halbschlusskadenzen handelt und notiere dein Ergebnis in der Tabelle (rechts).

	Ganzschluss	Halbschluss	Halbschluss mit Vorhalt
Beispiel 1			
Beispiel 2			
Beispiel 3			
Beispiel 4			
Beispiel 5			

Der Satz (AAB)

Neben der Periode (ABAB) hat sich auch das AAB-Schema zur Beschreibung musikalischer Einheiten durchgesetzt. Musikalische Einheiten, die sich durch das AAB-Schema angemessen beschreiben lassen, heißen in der Instrumentalmusik *Satz* (was leicht zu Missverständnissen führen kann, weil in der Musik so oft vom Satz die Rede ist: der vierstimmige *Satz*, erste *Satz*, Generalbass*satz*, die *Satz*technik, der *Hauptsatz*, *Vordersatz*, *Nachsatz*, *Kopfsatz* usw.). Ein bekanntes Beispiel für einen achttaktigen *Satz* ist das Thema der Sonate in f-Moll von L. v. Beethoven. Im Folgenden sind der Notentext, eine Gliederung sowie die Begriffe zur Beschreibung der einzelnen Teile zu sehen:

Woran kann man am besten eine achttaktige Periode von einem achttaktigen Satz unterscheiden? Am besten, man untersucht die Takte drei und vier:

Periode

Phrasenwiederholung	Phrasenwiederholung	Phrasenwiederholung	Phrasenwiederholung
Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
Phrasenwiederholung	Phrasenwiederholung	Fortspinnung	Fortspinnung
Takt 5	Takt 6	Takt 7	Takt 8

- Höre dir das Thema der Klaviersonate in f-Moll von L. v. Beethoven an und versuche die Gliederung hörend nachzuvollziehen.
- In dem Thema lassen sich mindestens zwei verschiedene Motive bestimmen. Markiere die Motive mit unterschiedlichen Farben.
- Definiere den Begriff Thema unter Berücksichtigung aller Informationen, die du kennen gelernt hast.

Satz

Denn in den Takten drei und vier findet in der Periode etwas anderes statt als in den ersten beiden Takten, im Satz hingegen werden in den Takten drei und vier die Takte eins und zwei wiederholt.

Die Teile eines kleineren, nur viertaktigen Satzes sind unten leider durcheinandergeraten. Kannst du die vier Takte so ordnen, dass sich eine satzartige Struktur ergibt (AAB)?

Satz oder Periode – Welches Modell passt?

- 1 Höre dir die Themen in g-Moll und in G-Dur aus den Klaviersonaten Op. 49, Nr. 1 und Op. 14, Nr. 2 von L. v. Beethoven sowie das Hauptthema der Militärsinfonie Hob. I:100 von J. Haydn an.
- 2 Gib an, ob sich das jeweilige Beispiel angemessen als Periode oder als Satz verstehen lässt. Begründe deine Meinung.
- 3 Markiere Motive und Motivwiederholungen mit farbigen Stiften.

Name der Form: _____

43

Andante.

Name der Form: _____

44

Name der Form: _____

45

Allegro.

Gleichgewichtsformen

Als Gleichgewichtsform werden in der Formenlehre Formen bezeichnet, die an einer (gedachten) Achse zwei gleichgewichtige Teile aufweisen. Bei der ABA-Form bildet beispielsweise der B-Teil diese Achse, der die beiden A-Teile im Gleichgewicht hält.

Die dreiteilige Form im Lied (ABA)

Die dreiteilige Form lässt sich oftmals in Liedern entdecken, weswegen sie manchmal sogar als Liedform bezeichnet wird. Das Beispiel unten zeigt das klavierbegleitete Sololied **Morgengruß** von Franz Schubert, das sich über die ABA-Form verstehen lässt.

Mässig.

Singstimme.

Pianoforte.

Guten Mor - gen, schö - ne
O lass mich nur von
Ihr schlummer - trunken
Nun schüt - telt ab der

Mül - le - rin! wo steckst du gleich das Köp - fchen hin, als wär' dir was ge - sehe - hen? Ver -
fer - ne steh'n, nach dei - nem lie - ben Fen - ster seh'n, von fer - ne, ganz von fer - ne! Du
Äu - ge - lein, ihr thau - be - trüb - ten Blü - me - lein, was scheuet ihr die Son - ne? Hat
Träu - me Flor, und hebt euch frisch und frei em - por in Got - tes hel - len Mor - gen! Die

driest dich denn mein Gruss so schwer? ver - stört dich denn mein Blick so sehr? So muss ich wieder
blon - des Köp - fchen komm hervor, her - vor aus eu - rem run - den Thor ihr blau - en Morgen.
es die Nacht so gut gemeint, dass ihr euch schliesst und bückt und weint nach ih - rer stillen
Ler - che wir - belt in der Luft, und aus dem tie - fen Her - zen ruft die Lie - be Leid und

ge - hen, so muss ich wie - der ge - hen, wie - der ge - hen.
ster - ne, ihr blau - en Mor - gen - ster - ne, ihr Mor - gen - ster - ne!
Won - ne, nach ih - rer stillen Won - ne, nach ih - rer Won - ne?
Sor - gen, die Lie - be Leid und Sor - gen, Leid und Sor - gen.



46

- 1 Trage Taktzahlen ein und benenne für die Teile ABA Taktzahlen. Welche Abschnitte beschreibt das Formmodell nicht?
- 2 Benenne musikalische Merkmale als Grund dafür, warum man die A-Teile als verwandt und mit dem gleichen Buchstaben bezeichnen kann.
- 3 Finde Worte für den Ausdruck des Mittelteils. Wie wirkt er im Hinblick auf die A-Teile?
- 4 Zu welchem Text der vier Strophen empfindest du den Mittelteil als passend? Begründe deine Meinung.
- 5 Es gibt einen besonderen, einzelnen Ton, der nur im B-Teil vorkommt. Benenne diesen Ton.
- 6 Skizziere durch Buchstaben das Reimschema des Gedichtes.
- 7 Definiere anhand des Liedes den Begriff ›Strophenlied‹.

Exkurs: Andere Liedformen

In Verbindung mit Liedern sind neben der dreiteiligen ABA-Form auch andere Formmodelle sehr hilfreich: die einteilige Form (A), die zweiteilige Form (AB) sowie die dreiteilige Barform (AAB).

Der Mond ist auf-ge - gan - gen, die gold'-nen Stern-lein pran - gen am Him-mel hell und klar;

der Wald steht schwarz und schwei - get und aus den Wie-sen stei - get der wei-ße Ne-bel wun-der-bar.

Text: M. Claudius
Musik: J. A. P. Schulz

Du lieb - li cher Stern, du leuch-test so fern, doch hab ich dich den-noch von Her zen so gern.

Text: H. v. Fallersleben
Musik: R. Schumann (orig. in A)

Wenn al - le Brün-n-lein flie - ßen, so soll man trin - ken. Wenn
5 Wenn ich mein Schatz nicht ru - fen darf, tu ich ihm win - ken.

ich mein Schatz nicht ru - fen darf, ju, ja, ru - fen darf, tu ich ihm win - ken.

Text: aus dem Odenwald
Musik: Friedrich Silcher

Win - ter, a - de! Schei-den tut weh; a - ber das Schei-den__macht,

7 dass mir das Her - ze__lacht, Win - ter, a - de! Schei-den tut weh!

Text: H. v. Fallersleben
Musik: Fränk. Volkslied

einteilige Form (A) | Barform (AAB)
zweiteilige Form (AB) | dreiteilige Form (ABA)
vierteilige Form (ABCD)

1 Singt die oben abgebildeten Lieder, bis ihr euch die Melodien gut innerlich vorstellen könnt.

2 Schau dir die Lieder genau an und bestimme, welches Lied sich über welches, in der grünen Fläche angegebene Formmodell am besten verstehen lässt. Begründe deine Meinung.

3 Recherchiere im Internet, welche Form als ›durchkomponiertes Lied‹ bezeichnet wird.

4 Recherchiere im Internet das Modell der Reprisesbarform.

Das Menuett (ABA)

Über das ABA-Formmodell lassen sich viele Menuette angemessen beschreiben, so dass manchmal, wenn von einer ›Menuett-Form‹ gesprochen wird, eigentlich die dreiteilige ABA-Form gemeint ist (die ABA-Form konntest du bereits bei den Liedformen kennen lernen).

Menuette waren Tanzsätze im 3/4-Takt, mit denen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sogar das Komponieren gelehrt wurde. Wolfgang Amadé Mozart zum Beispiel hat bereits mit vier Jahren sein erstes Menuett komponiert. Und in einer zu Mozarts Zeiten bekannten Kompositionsschule von Joseph Riepel kann man lesen:

Prac. Es ist zwar keine große Ehre, Menuets zu componiren, sondern eines theils wohl gar aemissens

[Lehrer] Es ist zwar keine große Ehre, Menuette zu komponieren, sondern eines Teils wohl gar gewissenhaft.

haft. Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine

Da aber ein Menuett, der Ausführung nach, nichts anderes ist als ein Konzert, eine Arie oder Sinfonie;

Arie, oder Sinfonie; welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz

welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz klein und verächtlich damit

klein und verächtlich damit anfangen, um nur bloß was größeres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.

anfangen, um nur bloß etwas Größeres und Lobwürdigeres daraus zu erlangen. [Discantist] Nach meinem

Disc. Nach meinem Erachten ist auf der Welt nichts leichter zu componiren als ein Menuet; ja ich ges

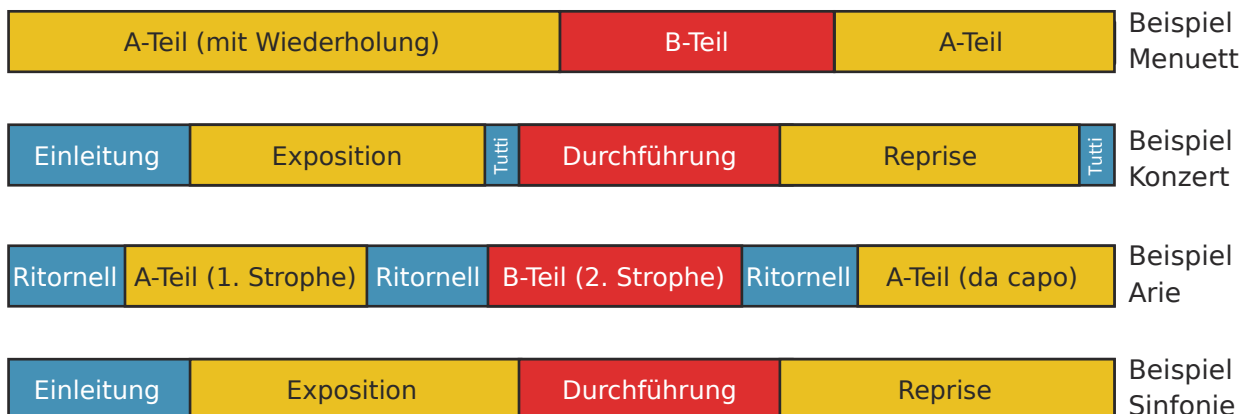
Erachten ist auf der Welt nichts leichter zu komponieren als ein Menuett; ja ich traue mir zu, schnell ein ganzes

trauete mir flugs ein ganzes Duzend nacheinander herzuschreiben. Siehe nur zum Exempel einen in C.

Dutzend nacheinander zu schreiben.



Natürlich wird der abgebildete erste Menuett-Kompositionsversuch des Discantisten (Singschülers) vom Preceptor (Lehrer) noch mit einer ausführlichen Kritik bedacht. Wichtig ist an dieser Stelle nur, dass der Lehrer Menuett, Sonate und Sinfonie »der Ausführung nach« als gleich ansieht. In Bezug auf die Form ist das offensichtlich, denn Menuette, Arien, Konzerte und Sinfonien lassen sich über die ABA-Form beschreiben. Die folgenden Diagramme veranschaulichen diesen Sachverhalt:



Menuette komponieren

Einfache Menuette wurden früher mithilfe von Wendungen komponiert (bzw. improvisiert), die allen Musikerinnen und Musikern bekannt gewesen sein dürften. Im Folgenden kannst du ein Menuett aus solchen Wendungen selbst zusammenstellen.

Um 1750 hatten Menuette die folgende Form:

1. Ein erster Viertakter beginnt und endet in der Grundtonart (I. Stufe),
2. ein zweiter Viertakter endet mit einer Kadenz in der Oberquinttonart (V. Stufe),
3. es folgt ein dritter Viertakter und
4. abschließend wird der zweite Viertakter wiederholt, der nun allerdings mit einer Kadenz in die Grundtonart führt (und das Menuett abschließt).

Die Tonart des Menuetts, das hier komponiert werden soll, ist C-Dur. Kleine Hilfe: Ein Menuett beginnt und endet immer in der Grundtonart und eine harmonische Sequenz ist für den dritten Viertakter eines Menuetts typisch. Harmonische Sequenzen kann man (hörend und auch im Notenbild) daran erkennen, dass Melodien mit ihren Harmonien im Klangraum nach oben oder unten verschoben werden. Wie würdest die folgenden Viertakter (a–d) zu einem Menuett in C-Dur anordnen?



Wendung a

Wendung b

Wendung c

Wendung d

Dein Vorschlag:

--	--	--	--

Auf Seite 29 hast du schon erfahren, dass man im 18. Jahrhundert der Meinung war, Menuett, Sonate und Sinfonie seien »der Ausführung nach« gleich. Diese Aussage bezieht sich auch auf den harmonisch-formalen Verlauf von Kompositionen.

1 Die ersten acht Takte eines Menuetts führen von der I. Stufe zur V. Stufe. Vergleiche diese Anlage mit der harmonischen Anlage in einer Triosonate von A. Corelli (S. 16/17). In der Triosonate von Corelli gab es eine mittlere Kadenz in der Paralleltonart (VI. Stufe). Welche Rolle spielt die Harmonie der VI. Stufe in dem Beispielmenuett?

Menuett und Trio

Auch für größere Menuette ist die ABA-Form charakteristisch. Das Menuett in G-Dur aus der Sinfonie Nr. 94 (»Paukenschlag«) von Joseph Haydn beginnt mit einem Achttakter, der auf der ersten Stufe endet (also in G-Dur). Dieser erste Achttakter entspricht einem Viertakter in kleineren Menuetten wie dem selbstkomponierten Menuett (S. 30):



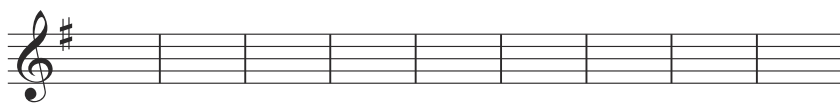
49

Auch der zweite Achttakter des Haydn-Menuetts folgt der auf S. 30 gegebenen Form, indem er in die Tonart der Oberquinte führt (also in die Tonart der V. Stufe bzw. D-Dur). Die Ausweichung in die V. Stufe kannst du in diesem Menuett an dem Leitton cis in der Melodie erkennen:



50

Nach den ersten beiden Achttaktern erklingen noch die folgenden Taktgruppen:



51





Eine Wiederkehr des Anfangs wird in einer ABA-Form als **Reprise** bezeichnet.

Dem Menuett folgt ein weiteres Menuett, ein sogenanntes **Trio**. Höre dir auch dieses Menuett an und benenne anschließend Unterschiede zum ersten Menuett im Hinblick auf die Besetzung und die Länge bzw. Proportionen der Taktgruppen.

1 Höre dir das Menuett zuerst einmal als Ganzes an. Schlage beim zweiten Anhören mit einer Hand den Viertelpuls und zeige mit der anderen Hand auf den jeweiligen Takt, in dem du dich befindest.

2 In dem Menuett gibt es leise (piano = p) und laute (forte = f) Stellen. Trage in die leeren Takte die passenden Lautstärkezeichen ein.

3 In dem Menuett bildet eine Taktgruppe einen Kontrast (weil sie zum Beispiel in Moll beginnt, durch viele Vorzeichen eine ganz andere Klangfarbe hat usw.). Markiere diese Taktgruppe mit einem Farbstift.

4 In welcher Taktgruppe erklingt die Reprise? Markiere auch diese farbig.

5 Bis hierher waren in den Hörbeispielen keine Wiederholungen zu hören. Für ein Menuett sind bestimmte Wiederholungen von Taktgruppen sehr charakteristisch. Höre dir das Menuett nun ein letztes Mal an und kennzeichne durch Wiederholungszeichen, an welchen Stellen welche Taktgruppen wiederholt werden.



Die zusammengesetzte Liedform (ABA-CDC-ABA)

Es gibt viele Sinfonien, in denen als 3. Satz ein Menuett zu hören ist (z.B. wie in der ›Paukenschlag-Sinfonie von J. Haydn oder Sinfonien von W. A. Mozart). Und du weißt, dass sich ein Menuett durch die ABA-Form verstehen lässt. Nach einem Menuett wurde oft ein Trio komponiert, wobei ein Trio auch ein Menuett (für kleinere Besetzung) ist. Deswegen lässt sich auch ein Trio als ABA-Form verstehen. Und nicht zuletzt war es üblich, nach einem Trio das Menuett zu wiederholen, so dass sich für einen dritten Satz, bestehend aus Menuett-Trio-Menuett, die zusammengesetzte Form **ABA (Menuett) – CDC (Trio) – ABA (Menuett)** ergeben konnte (die Wiederholung einzelner Taktgruppen wird in diesem Schema nicht berücksichtigt).

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, sich mit dem 3. Satz aus der 3. Sinfonie von Johannes Brahms zu beschäftigen. Er steht – wie ein Menuett – im Dreiertakt (Menuett = 3/4-Takt, der 3. Satz von Brahms = 3/8-Takt), hat aber einen ganz anderen Charakter als ein Menuett. Den Beginn bzw. das Thema dieses Satzes kannst du im nächsten Beispiel sehen (und singen):



mezza voce

Walzer-Begleitmuster:

Der Satz hat den Charakter eines *Valse triste*, also eines traurigen Walzers und lässt sich als zusammengesetzte Liedform verstehen (ABA-CDC-ABA). Die Melodie oben bildet den *Vordersatz* (vgl. Periode S. 22) des Themas bzw. den Beginn des A-Teils.



Allerdings hat sich Brahms noch einige Besonderheiten einfallen lassen. Die Schwierigkeit bei den Höraufgaben (unten) liegt darin, dass der ganze Satz eine Länge von etwas mehr als fünf Minuten hat. Es ist daher nicht einfach, sich über die gesamte Länge des Satzes auf die Musik konzentrieren zu können. Beobachte dich, ob dir das gelingt!



- 1 Analysiere die Melodie (oben) mithilfe der Terminologie, die du in Verbindung mit dem Satz (S. 25) kennengelernt hast.
- 2 Höre dir nun als erstes nur den A-Teil an. Brahms hat die Melodie anders angelegt, als es das Notenbeispiel oben zeigt. Durch diese Veränderungen bekommt die Melodie einen ganz anderen Ausdruck. Versuche die Änderungen in eigenen Worten zu beschreiben.
- 3 Von welcher Instrumentengruppe wird die Melodie des A-Teils beim ersten Mal gespielt?
- 4 Höre dir als nächstes den ABA-Teil an. Bestimme, welcher Teil wiederholt wird und versuche, den B-Teil des Abschnitts zu charakterisieren.
- 5 Als nächstes höre dir den Abschnitt an, der in einer klassischen Sinfonie dem Trio entsprechen würde (CDC).
- 6 Höre dir als letztes den ganzen Satz an. Achte darauf, wie oft der A-Teil insgesamt vorkommt und notiere dir, von welchen Instrumenten die Melodie jeweils gespielt wird (lege dazu am besten eine kleine Tabelle an).

Licht und Schatten

Lest gemeinsam die drei folgenden Zitate aus Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts, die in einem heute schwer lesbaren Schrifttyp gedruckt worden sind. Fertigt eine Fassung der Texte in einer heute verständlichen Ausdrucksweise an:

Denn piano und forte kann unmöglich eine neue Erfindung seyn, indem es in der Musik nichts anders ist, als Schatten und Licht bey den Mahlern.

Auch die Abwechslung des Forte und Piano muß genau in Acht genommen werden.

Wie zur Malerey Licht und Schatten gehöret, so müssen auch in der Harmonie Con- und Dissonanzen, sodann in der Melodie Forte und Piano abwechseln. Die Monotonie macht selten eine gute Wirkung.

Ein Mozard hat es genug gezeiget. Unvermuthete Uebergänge in entfernte Tonarten. Das Hehdunkel oder Licht und Schatten brillirt ho; das heißt: starkes mit aushaltenden, allmöglichen Instrumenten begleitetes Laufwerk, Forte, Forzando, Crescendo ic. wird vorgetragen; dann widrige Abwechslung mit dem schwachbesetzten Eingbaren.

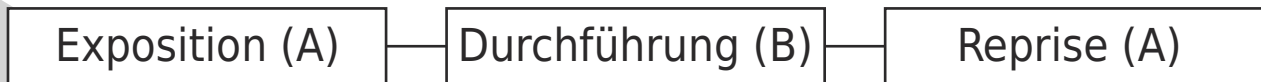
Klärt die Bedeutung der in den Quellentexten vorkommenden Fachbegriffe (*Forte, Piano, Forzando, Crescendo, Konsonanz, Dissonanz, Monotonie*, ggf. auch mithilfe des Internets) und diskutiert den Inhalt der Aussagen.

Quellennachweise

Oben: Joseph Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Erstes Capitel: De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung, Regensburg und Wien 1752, S. 23. Mitte: Johann Friedrich Daube, Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Erster Theil, Wien 1798, S. 23. Unten: Aus: Johann Friedrich Daube, Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Zweyter Theil welcher die Composition enthält, Wien 1798, S. 57.

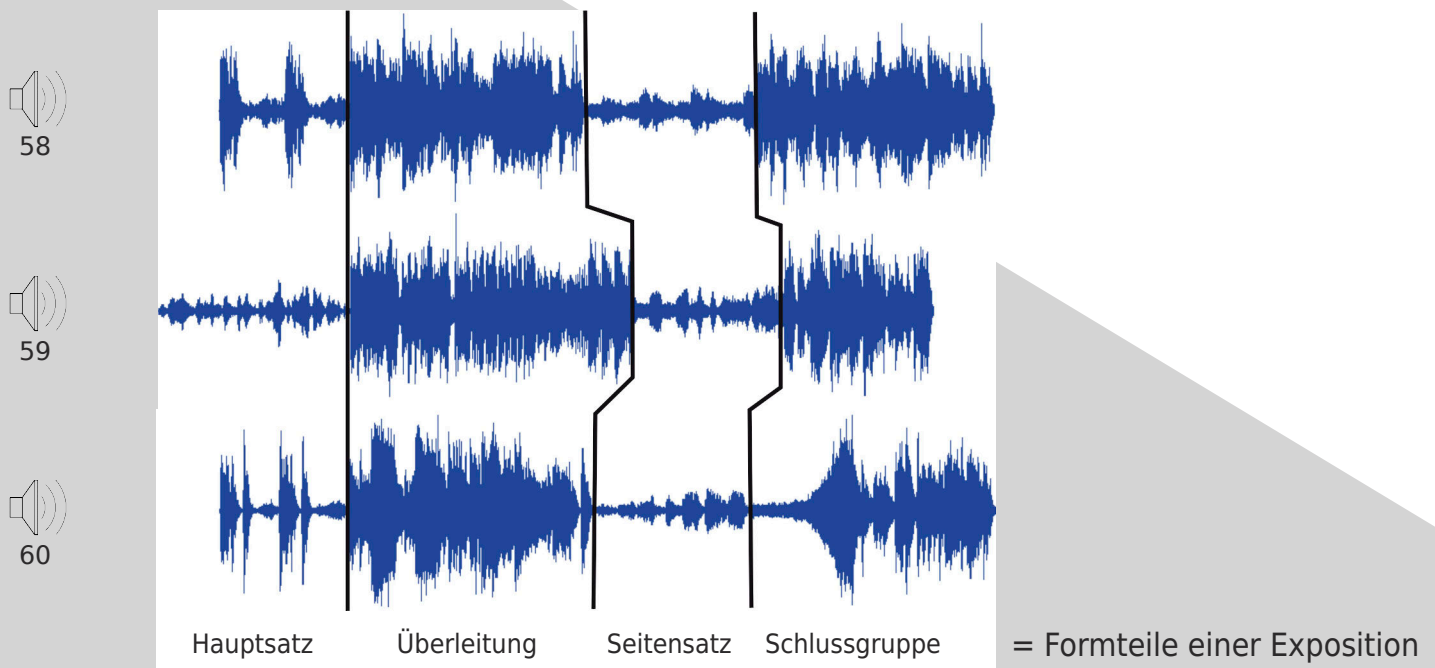
Sonatenhauptsatzform (ABA)

Die folgende Abbildung zeigt die Sonatenhauptsatzform (ABA-Form), mit der sich häufig der Kopf- oder Schlusssatz einer Sonate oder Sinfonie angemessen beschreiben lässt. Als Exposition wird der erste große Hauptabschnitt der Sonatenhauptsatzform bezeichnet, die Reprise ist die Wiederkehr der Exposition und zwischen Exposition und Reprise liegt die Durchführung:



Sonatenhauptsatzform

Expositionsformen:

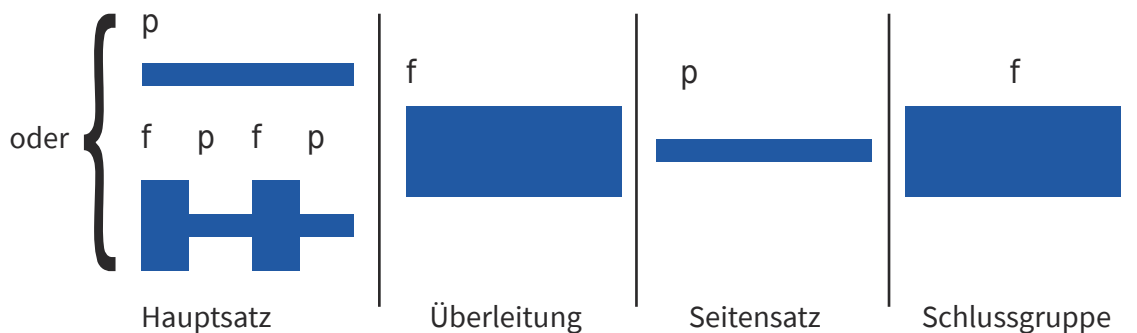


Die Lautstärkediagramme zeigen drei Expositionen von Sinfonien Mozarts. Man kann gut sehen, dass in diesen Expositionen laute und leise Teile abwechseln. In den lauten Teilen spielen alle (Tutti) kleinere Notenwerte bzw. schnell und laut (»Tuttillärm«). Für die leisen Teile hingegen sind ruhigere Streicherklänge typisch, Bläser sind hier nur vereinzelt und üblicherweise solistisch zu hören (z.B. im Bereich des Seitensatzes).

Der erste Teil, der in den oben abgebildeten Expositionen entweder leise erklingt oder in dem laute und leise Abschnitte abwechseln, heißt **Hauptsatz**. Dem Hauptsatz folgt in der Regel ein längerer lauter Abschnitt, der mit einem Halbschluss endet und in die Nebentonart führt (in Sonaten und Sinfonien ist das wie im Menuett die V. Stufe). Dieser Abschnitt wird als **Überleitung** bezeichnet. Der nach einer lauten Überleitung erklingende leise Teil heißt **Seitensatz**, dem eine **Schlussgruppe** folgt, die wiederum ein lauter Teil ist und die Exposition effektiv beendet.

Natürlich gibt es auch Expositionen, die einen anderen als den oben abgebildeten Formverlauf haben. Dennoch ist das Lautstärkemodell leise-laut-leise-laut (wobei im ersten Abschnitt laute und leise Abschnitte schnell wechseln können) bei der Orientierung in unbekanntenen Expositionen hilfreich. Denn es lässt sich dazu verwenden, dass man Abweichungen vom Schema messen bzw. erkennen kann (z.B. die Besonderheit eines durchgängig lauten Anfangs usw.).

Die Exposition einer Sinfonie um 1800 dauert durchschnittlich nur wenige Minuten. Dadurch ist es recht einfach, mehrere Sinfonieexpositionen zu vergleichen und mit dem Lautstärkemodell zu vermessen. Höre dir vier Expositionen aus Sinfonien von Mozart an und zeichne jeweils ein Lautstärke-
diagramm. Entscheide anschließend, welche Expositionen dem Modell entsprechen und welche nicht. Das vierteilige Modell kannst du hier noch einmal schematisch sehen:



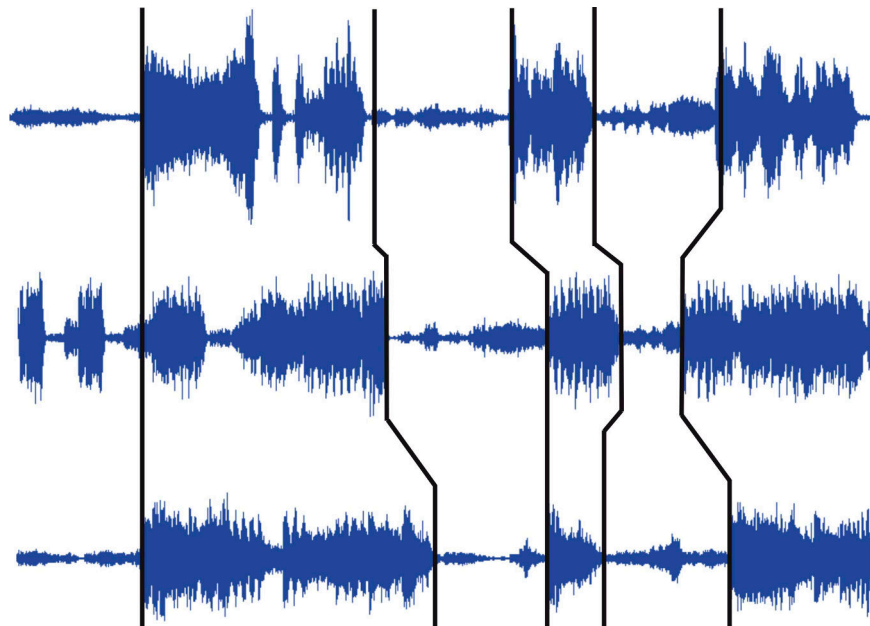
Legende: p = piano bzw. leise, f = forte bzw. laut

Sinfonie				
entspricht dem Modell				
entspricht nicht dem Modell				



61–64

Die Lautstärkediagramme der drei folgenden Sinfonieexpositionen zeigen, dass es auch Expositionen gibt, die sich über ein sechsteiliges Dynamikmodell angemessen verstehen lassen:



65



66



67

Höre dir nun drei weitere Sinfonieexpositionen verschiedener Komponisten an und entscheide, ob diese dem vier- bzw. sechsteiligen Modell oder keinem der beiden Modelle entsprechen:

Sinfonie			
entspricht dem Modell			
entspricht nicht dem Modell			



68–70

Die Reprise

Der Begriff der *Reprise* bezeichnet in Sonaten oder Sinfonien die Wiederkehr von etwas, das man in diesem Stück schon einmal gehört hat. Eine Reprise kann dabei so aufwendig komponiert worden sein, dass es »jeder Esel« hört (das hat Johannes Brahms einmal in einem anderen Zusammenhang gesagt, aber wie er es gemeint hat, passt hier sehr gut). Oder die Reprise ist ganz unscheinbar, so dass man Noten benötigt, um den Zeitpunkt überhaupt genau bestimmen zu können. Kehrt mit der Reprise der Anfang des Stücks wieder, wird das um 1800 üblicherweise als ein sehr auffälliges Ereignis gestaltet. Beginnt die Reprise hingegen nicht mit dem Anfang der Exposition (z.B. mit der Überleitung oder dem Seitensatz), dann ist sie meist etwas schwieriger zu erkennen.

Reprisen kann man nicht nur hören, in sinfonischer Musik man kann sie sogar auch sehen. Denn in einer Reprise werden ja längere Strecken aus der Exposition wiederholt, die dann natürlich in einem Lautstärkediagramm auch genauso aussehen. In der Abbildung unten siehst du den ganzen ersten Satz der Sinfonie Nr. 2 Op. 36 in D-Dur von Ludwig v. Beethoven.



71



In Klaviermusik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (also zwischen 1750 und 1800) war die Reprise der Exposition sehr ähnlich und wies bis auf den sogenannten **Tonartenausgleich** kaum Änderungen gegenüber der Exposition auf.



Durch ein kleines Experiment kann man die Ähnlichkeit von Exposition und Reprise hörbar machen. Hierzu muss man nur in einem Audio-Schnittprogramm die Exposition und die Reprise gleichzeitig abspielen.

1 Untersuche genau den Lautstärkeverlauf (oben) des ersten Satzes der Sinfonie Nr. 2 in D-Dur von Ludwig v. Beethoven. Zeichne in das Diagramm ein, wo du die Reprise vermutest. Begründe deine Auffassung. Gibt es weitere Auffälligkeiten in dem Diagramm, aus denen du etwas schließen kannst?

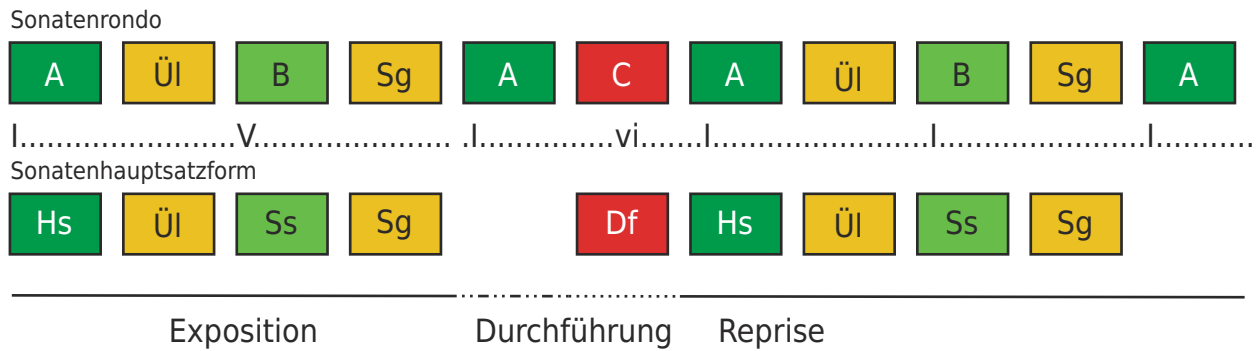
2 Hört euch fünf Ausschnitte aus Sinfonien und Konzerten verschiedener Komponisten an. Kannst du allein über die Art, wie der Komponist die Reprise in Szene gesetzt hat, erkennen, wo die Reprise beginnt? Diskutiert eure Ergebnisse und beschreibt, woran ihr die Reprise erkennen konntet.

3 Recherchiere im Internet, was es mit dem »Tonartenausgleich« in einer Sonatenhauptsatzform auf sich hat.

4 Höre dir das Audioexperiment an, in dem die Exposition und die Reprise übereinander erklingen. Gibt es auffällige Abweichungen? Welches Intervall bzw. welche Intervalle sind zwischen Exposition und Reprise zu hören?

Das Sonatenrondo (ABACABA)

Für ein Verständnis der Form eines Sonatenrondos ist es notwendig, das Modell der Sonatenhauptsatzform (S. 34–36) zu kennen. Denn die Modelle sind sich bis auf eine Stelle sehr ähnlich.



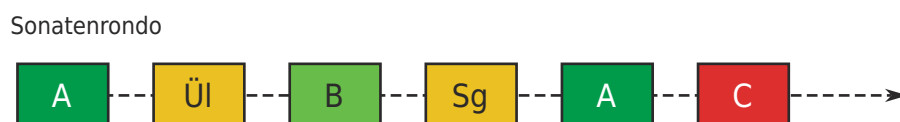
Legende:

- Hs = Hauptsatz
- Ül = Überleitung
- Ss = Seitensatz
- Sg = Schlussgruppe
- Df = Durchführung

Die Gegenüberstellung der beiden Modelle (oben) zeigt diese Ähnlichkeit sehr schön. Lediglich am Beginn der Durchführung bzw. am Ende der Exposition erklingt im Sonatenrondo noch einmal das Thema (in der Haupttonart), während es in der Sonatenhauptsatzform an dieser Stelle in der Ausgangstonart nicht vorkommt (in der Sonatenhauptsatzform wird das Thema auch als Hauptsatz bezeichnet). Vernachlässigt man im

Sonatenrondo die Abschnitte mit den Formfunktionen Überleitung und Schlussgruppe, dann lässt sich das Sonatenrondo über die Buchstabenfolge ABACABA skizzieren. Zwei größere ABA-Abschnitte umrahmen einen C-Teil, so dass die Sonatenrondoform wie die Sonatenhauptsatzform auch zu den Gleichgewichtsformen zählt. Das einfache Rondo hingegen lässt sich in der Regel als eine Reihungsform verstehen (S. 20).

Sonatenrondi können recht lange Stücke sein, von daher ist es nicht ganz einfach, sich das Sonatenrondo-Modell musikalisch zu veranschaulichen. Wolfgang Amadé Mozart hat in seiner Klaviersonate in B-Dur KV 281 als dritten Satz ein Sonatenrondo (»Rondeau«) komponiert. Das Thema ist eine Periode:



Stichworte

A: _____ B: _____ C: _____

Ül: _____ Sg: _____

1 Der A-Teil (links) aus dem Sonatenrondo Mozarts lässt sich als Periode (S. 22/23) beschreiben. Skizziere das Modell und benenne die Takte mit den musikalischen Fachbegriffen.

2 Schau dir anschließend das Diagramm (unten) an. Es zeigt den Beginn des Sonatenrondo-Modells. Höre dir dazu jeden dieser Abschnitte einzeln an und notiere dir ein Stichwort zum Charakter der Musik.

3 Höre dir abschließend die Exposition im Original an. Mozarts Musik entspricht an zwei Stellen nicht dem Modell. Markiere diese Stellen im Diagramm.



Die Da-capo-Arie (ABA)

Eine im frühen 18. Jahrhundert beliebte Da-capo-Arie besteht aus zwei Strophen bzw. Teilen (A/B) sowie einer Anweisung ›da capo‹ (auch ›da capo al fine‹ oder auf deutsch: ›vom Beginn an‹ bzw. ›vom Beginn an bis zum Ende-Zeichen‹). Zu den Gesangsteilen wurden zudem noch Instrumentalteile komponiert, die als Ritornelle (= Rit.) bezeichnet werden. Durch die Reprisenanlage entsteht als Gesamtform wie bei der Sonatenhauptsatzform eine ABA-Form im Großen.

fine

notiert: Rit. 1. Strophe / A-Teil Rit. 2. Strophe / B-Teil da capo (al fine)

Ausführung: Rit. 1. Strophe / A-Teil Rit. 2. Strophe / B-Teil Rit. 1. Strophe / A-Teil Rit.

Den Anfang der Arie »Aus Liebe will mein Heiland sterben« aus der Matthäus-Passion hat Bach auf eine ganz besondere Art gestaltet. Wie bei der Sonate ist es wichtig, sich an den Anfang erinnern zu können, damit man seine Wiederkehr und damit die ABA-Form erkennen kann.



- 1 Hört euch das erste Ritornell bis zum Einsatz des Soprans an. Singt dann die Tonleiter unten zur Musik und beginnt dabei an der oben angegebenen Stelle. Hört euch anschließend die ganze Arie an und stoppt die Zeit, wie lange die Teile dauern. Nach welcher Zeit erscheint der A-Teil wieder? Beschäftigt euch abschließend mit dem Text und besonderen Ausdruck der Arie. Achtet dabei auf die Klanglage, die Art und Anzahl der Instrumente und versucht eine Interpretation der Komposition.

Reihung oder Gleichgewicht?

Sinfonie- und Konzertform

Nach einer Konvention bestehen Konzerte und Sonaten in der Regel aus drei und Sinfonien aus vier Sätzen. Es gibt allerdings auch Sinfonien, die nur drei Sätze haben und Sonaten, die aus vier Sätzen bestehen (und es gibt natürlich auch Ausnahmen wie zum Beispiel zweisätzig Sinfonien oder fünfsätzig Sonaten). Die Sätze können dabei eine Gleichgewichtsform (z.B. schnell – langsam – schnell) ausprägen und sogar motivisch-thematisch aufeinander bezogen sein oder auch eine einfache Reihungsform bilden.

Konzert von

_____ 75

Sinfonie von

_____ 76

Sonate von

_____ 77

Konzert von

_____ 78

Sinfonie von

_____ 79

Satzbezeichnungen:

- Largo = ruhig (gewichtig, breit)
- Adagio = ruhig (behutsam, gemächlich)
- Andante = gehend (mäßig bewegt)
- Allegro = schnell (lustig, heiter)
- Vivace = schnell (lebhaft, lebendig)
- Presto = sehr schnell (rasch, flüchtig)

- 1 Höre dir Ausschnitte aus allen Sätzen verschiedener Sonaten, Sinfonien und Konzerte an. Ermittle beim ersten Hören anhand des Baumdiagramms, um was für ein Stück es sich handelt. Notiere dann beim zweiten Hören für die einzelnen Sätze Satzbezeichnungen.
- 2 Informiere dich im Internet, wie lang die Sätze des jeweiligen Werkes sind. Würdest du sagen, dass die Sätze zusammengenommen eine Gleichgewichtsform oder eine Reihungsform bilden?
- 3 Gib eine Vermutung ab, zu welcher Epoche die jeweiligen Werke gezählt werden (Barock, Klassik oder Romantik).

Arie und Szene (Oper)

Arien in Opern, Oratorien und Kantaten des 17. und frühen 18. Jahrhunderts lassen sich oft als Da-capo-Form verstehen (S. 38). Jenseits der Reprisenanlage (da capo) allerdings haben die Komponisten in Arien immer auch auf den dramaturgischen Verlauf der Handlung und den vertonten Text reagiert, so dass die musikalische Formenvielfalt bei Arien sehr groß ist. In dem größten deutschsprachigen Musiklexikon *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (2. Aufl.) kann man zur Form der Da-capo-Arie lesen:

»Die einzelne Komposition ist in ihrem Verlauf viel stärker vom Text, von der Dramenfigur und vom Affekt abhängig als von musikalischen Formvorgaben. Innerhalb der Reprisenanlage ist fast alles möglich: verschiedene tonale Abfolgen und Abweichungen von der Grundtonart, Takt- und/oder Tempowechsel im Mittelteil, Kontraste auch innerhalb der Strophen, die Teilung der Strophen in zwei Hälften, die Abtrennung des ersten Verses (Devise), die übermäßige Dehnung oder der Wegfall des Vorspiels, ostinatoartige Verbindungen zwischen den Teilen oder Bezüge, die durch obligate Instrumente hergestellt werden, die Hervorhebung oder die Verschleierung der formalen Gliederung.«

Nach den Erfordernissen der Oper haben sich bestimmte Arientypen herausgebildet, z.B. die Auftrittsarie, bei der eine wichtige Figur die Bühne betritt (z.B. die Arie »Ah, chi mi dice mai« der *Donna Elvira* in Mozarts *Don Giovanni*) oder die Abgangsarie, wenn eine wichtige Person die Bühne verlässt (z.B. viele Arien, die nach Texten von Pietro Metastasio komponiert worden sind).

Für Opern des 19. Jahrhunderts ist dann die sogenannte **Szene** charakteristisch. In einer Szene wechseln sich rezitativische und ariose Abschnitte ab, bis die Szene durch eine effektvolle Schlussgestaltung (Stretta, Coda oder Cabaletta) beendet wird.

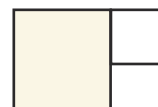
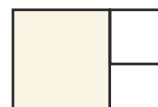
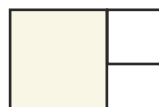
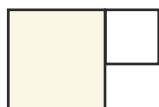
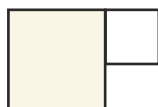
In der Oper **Der Freischütz**, die Carl Maria von Weber komponiert hat und die 1821 in Berlin uraufgeführt worden ist, gibt es eine berühmte *Szene des Max*.



Abschnitte in falscher Reihenfolge



Abschnitte in richtiger Reihenfolge (Weber)



Kennzeichnungen:

- Rezitativ = **R**
- Cavatine/Arie = **C**
- Stretta/Coda = **S**

Tempobezeichnungen:

- Andante = **An**
- Moderato = **M**
- Allegro = **A**

- 1 Klärt die Begriffe Rezitativ, Cavatine/Arie, Stretta/Coda sowie Andante, Moderato und Allegro.
- 2 Hört euch danach die Anfänge der einzelnen Abschnitte der Szene des Max in ungeordneter Form an. Du hörst zuerst zwei Rezitative, dann ein Allegro (con fuoco), ein Moderato und ein Andante (con moto). Anschließend hörst du diese Anfänge in der Reihenfolge, wie sie Carl Maria von Weber für den Freischütz komponiert hat. Skizziere mit den Kürzeln die originale Reihenfolge der Abschnitte.
- 3 Höre dir abschließend die ganze Szene des Max an und notiere dir für jeden einzelnen Abschnitt die Dauer in Sekunden. Stoppe mit deinem Handy oder mit dem Sekundenzeiger deiner Uhr, wie lange die einzelnen Abschnitte dauern.
- 4 Informiere dich im Internet über die Handlung der Oper »Der Freischütz«. Wie viele Akte hat die Oper und in welchem Akt kann man die Szene des Max hören?

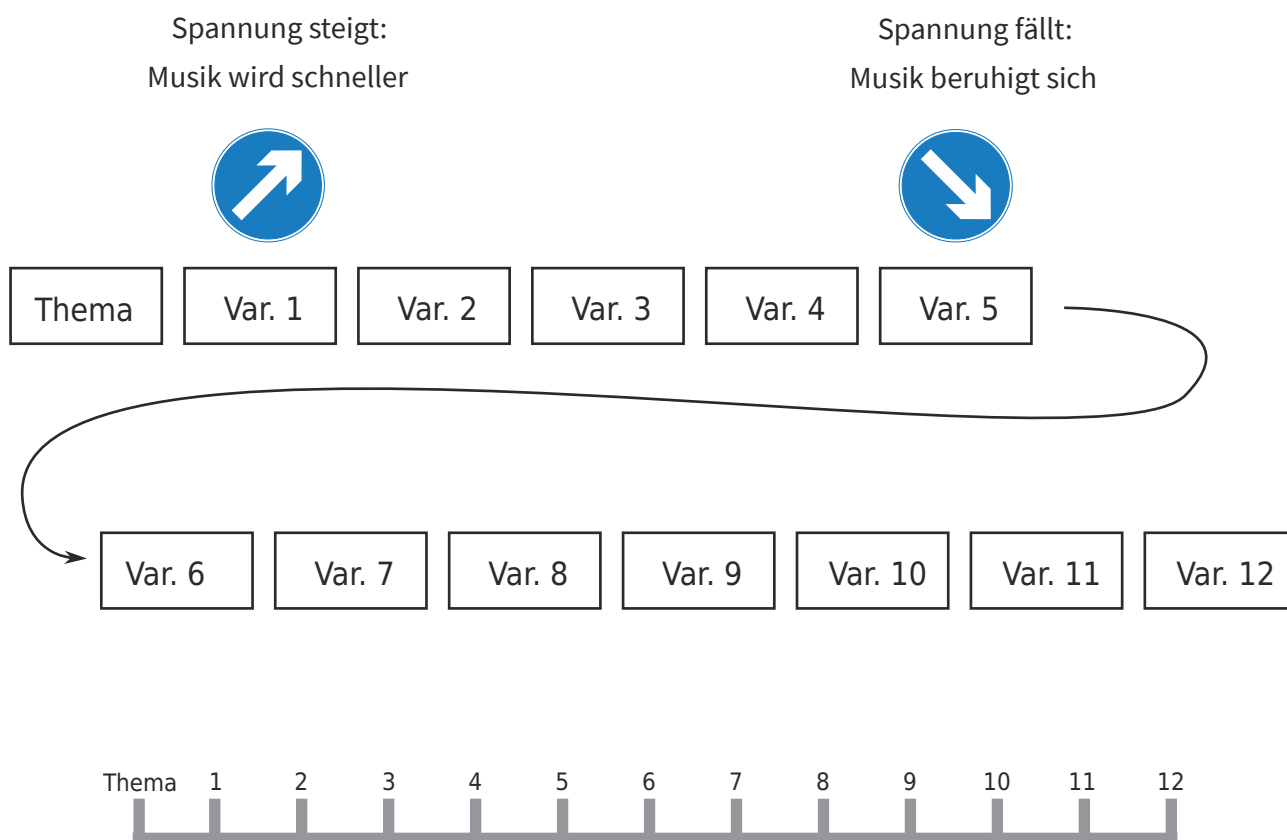
Die Variation

Ein Variationssatz ist auf eine gewisse Art mit der Passacaglia verwandt. Wie in der Passacaglia gibt es in einem Variationssatz ein Thema, das wiederholt und dabei variiert bzw. verändert wird. Dadurch ergibt sich eine Reihungsform, weil (nach dem Thema) so lange Variationen des Themas erklingen, bis der Variationssatz zu Ende ist.

Die Fragen, um die es hier gehen soll, sind die folgenden:

- 1.) Welche Möglichkeiten hat der Komponist, damit die Aneinanderreihung von einzelnen Variationssätzen nicht langweilig wirkt?
- 2.) Gibt es Möglichkeiten, die Aneinanderreihung der einzelnen Variationen so zu gestalten, dass sich für den ganzen Variationssatz eine Gleichgewichtsform ergibt?

Um die erste Frage zu beantworten, schaut euch die Variationen über das französische Liedchen »Ah, vous dirai-je maman« von Wolfgang Amadé Mozart an. Das Lied entstand in Frankreich um 1761, es wurde später in anderen Ländern gerne für Kinderlieder verwendet. In Deutschland kennt ihr die Melodie sicherlich mit dem Text »Morgen kommt der Weihnachtsmann«.



1 Höre dir als erstes das Thema des Variationssatzes an. Skizziere die Form des Themas mithilfe von Buchstaben. Hörst du das Thema als zweiteilige oder als dreiteilige Form? Begründe deine Auffassung.

2 Höre dir als nächstes den Beginn der einzelnen Variationen an. Notiere, ob es zu der jeweils vorhergehenden Variation einen Spannungsanstieg (z.B.

schnellere Bewegung, höhere Lautstärke usw.) oder einen Spannungsabfall (langsamere Bewegung, geringere Lautstärke etc.) gibt.

3 Wenn du für jede Variation einen Pfeil eingezeichnet hast (die Spannung könnte auch gehalten werden), kannst du danach eine Verlaufskurve für alle 12 Variationen zeichnen. Höre dir abschließend alle Variationen an und

überprüfe dein Verlaufsdiagramm. Hat Mozart deiner Meinung nach für die Variationen ein bestimmtes Muster für den Spannungsverlauf verwendet? Begründe deine Auffassung.

4 Wie müsste ein Variationssatz beschaffen sein, dass man ihn als Gleichgewichtsform verstehen kann?



83–85

Formen in der Pop-/Rockmusik

Die Verse-Form (AAAA...)

Um zu klären, was eine Verse-Form ist, muss man natürlich wissen, was in Pop-/Rockmusik als ein **Verse** bezeichnet wird. Ein Verse ist Hauptbestandteil eines Songs, der in der Regel mehrmals wiederholt wird. Das Harmoniemodell eines Verse-Formteils bleibt bei jeder Wiederholung gleich, die Instrumentation hingegen kann sich ändern. Wenn in einem Verse Text gesungen wird, ist dieser meist von Verse zu Verse verschieden. Das Formmodell in Buchstaben (A = Verse) sieht so aus:

AAAA...

Es gibt Songs, in denen erklingen – abgesehen vielleicht von einer Einleitung, einem Schlussteil und kleinen Unterbechungen – nur Verse-Formteile. Die Schwierigkeit für Songwriterinnen und Songwriter besteht in diesem Fall darin, dass die Wiederholungen des Verse-Formteils nicht langweilig werden sollen. Hierfür gibt es verschiedene Techniken, die helfen, dass ein Song in Verse-Form trotz der zahlreichen Verse-Wiederholungen nicht langweilig klingt. Zwei sehr häufig verwendete Techniken sind:

1. **Technik:** Steigerung durch Transposition
2. **Technik:** Steigerung durch Klangdichte



»Sunny« von *Bobby Hebb* (1963/1966)



86



»Hymn« von *Barclay James Harvest* (1977)



87



- 1 Recherchiere, was in der Musik als *Transposition* bezeichnet wird.
- 2 Höre dir den Song »Sunny« von *Bobby Hebb* (1963) an. Notiere in dem Formdiagramm des Songs (oben), wo du eine Transposition erkennen kannst. Wenn du den Song mitsingst (oder mitsummst), kannst du es vielleicht am besten erkennen.
- 3 Recherchiere, was in Gedichten als *Refrain* bezeichnet wird. Wo kommt ein Refrain in dem Song »Sunny« vor?

- 4 Recherchiere, was in der Musik mit *crescendo* bezeichnet wird.
- 5 Höre dir den Song »Hymn« von *Barclay James Harvest* (1977) an. Achte darauf, was sich von Verse zu Verse ändert und notiere deine Höreindrücke am Formdiagramm (oben). Inwiefern könnte man in Bezug auf den Song »Hymn« von einem *Crescendo* sprechen?
- 6 Kommt in dem Song »Hymn« ein Refrain vor? Begründe deine Auffassung.

Die Verse-Bridge-Form (AABABA)

Bei der Verse-Form hast du das Problem kennengelernt, dass es schwierig sein kann, die Aufmerksamkeit beim Hören aufrecht zu erhalten, wenn sich immer wieder der gleiche Verse-Formteil wiederholt (S. 42). Hierzu wurden zwei Techniken besprochen. Eine weitere Möglichkeit, das Interesse von Zuhörerinnen und Zuhörern zu wecken, liegt darin, einen kontrastierenden Formteil zu verwenden. Ein solcher Kontrastteil wird auch als **Bridge** bezeichnet. Eine Songform, in der die Bridge genau zweimal vorkommt, nennt man Verse-Bridge-Form. In Buchstaben (A = Verse, B = Bridge) wird das Formmodell wie folgt skizziert:

AABABA

Die Verse-Bridge-Songform hat eine längere Tradition in der älteren amerikanischen Popularmusik. Es kann sein, dass du diese Songform schon durch einen Beatles-Song kennst, denn viele der frühen Beatles-Songs lassen sich mithilfe der Verse-Bridge-Form angemessen beschreiben.

Ein Modell ist eine abstrakte Einheit zum Vermessen von Musik. Unten siehst du ein einfaches Tonhöhenmodell, mit dem sich viele Formteile vermessen lassen. Nach F-Dur transponiert kannst du es zum Vermessen des Verse-Formteils im Hey-Jude-Song verwenden (dazu musst du mit einem c' beginnen). Wenn Paul McCartney »Hey **Jude**« singt, singst du auf »Jude« den ersten Ton des Modells und anschließend pro Takt einen weiteren Ton. An dem Formdiagramm des Songs unter dem Tonhöhenmodell kannst du dich orientieren und sehen, wann du das Tonhöhenmodell singen kannst (immer im Verse). Im Verse werden darüber hinaus drei Harmonien verwendet, eine kommt dabei nur ein einziges Mal vor. Achte darauf, wie sich diese Harmonie »anfühlt«, wenn du den Ton »4« im Tonhöhenmodell singst. Nachdem du den Verse strukturell so gut kennengelernt hat, ist es nicht schwer, die Bridge als Kontrast zum Verse aufzufassen.



»Hey Jude« von *The Beatles* (1968)



88

- 1 Höre dir den Song »Hey Jude« von *The Beatles* (1968) bis zur Mitte an (bis zum Na-na-na-na-na-na-Abschnitt) und singe immer im Verse das Tonhöhenmodell zur Musik.
- 2 Nicht selten beginnt die Bridge auf einer bestimmten Harmonie. Gelingt es dir herauszubekommen, auf welcher Tonstufe der Tonart der Bridge-Teil beginnt?

- 3 Recherchiere den Namen, den der Dreiklang über dieser Tonstufe in der Funktionstheorie hat.
- 4 Recherchiere andere Songs in der Verse-Bridge-Form, die von *The Beatles* veröffentlicht worden sind. Beginne mit deiner Recherche im Jahr 1963.

Die Verse-Chorus-Form (ABABABB...)

Kennen gelernt hast du bisher den Verse-Formteil (du erinnerst dich: der Verse ist Hauptbestandteil eines Songs, der etwas verhaltener komponiert wird und in dem der Text in der Regel wechselt) sowie den Bridge-Formteil (die Bridge bildet einen kontrastierenden Formteil zum Verse). Wenn ein Song einen **Chorus** hat, ist dieser Formteil meist sehr auffällig komponiert, so dass er beim Hören im Gedächtnis hängenbleibt. Typisch für einen Chorus ist die Steigerung gegenüber dem Verse. Oft bilden dabei Chor- oder Streicherstimmen den Hintergrund im Chorus (das sogenannte Backing) und häufig (jedoch nicht immer) kann man einen Chorus auch an einem sich wiederholenden Text erkennen. Mit Buchstaben (A = Verse, B = Chorus) lässt sich die Verse-Chorus-Form wie folgt skizzieren:



ABABABB...

Dabei gibt es einen erheblichen Spielraum, wie oft Verse- und Chorusabschnitte in einem Song wechseln können. Sieht man von einer speziellen Gestaltung des Anfangs, des Schlusses sowie kurzer Zwischenteile ab, lässt sich die Formenvielfalt im Rahmen der Verse-Chorus-Form bereits anhand der folgenden Beispiele erkennen:

- ABABABB** – »Be My Baby« – *The Ronettes* (1963),
- BAABAB** – »She Loves You« – *The Beatles* (1963),
- AABAAB** – »California Girls« – *The Beach Boys* (1965),
- AABAABAB** – »Major Tom (völlig losgelöst)« – *P. Schilling* (1982),
- AABAABB** – »Circle Of Life« – *Elton John* (1993) und
- AABAABAABBBBBBBA** – »The Boxer« von *Simon & Garfunkel* (1969).

»We are the Champions« von *Queen* (1977)



»American Idiot« von *Green Day* (2004)

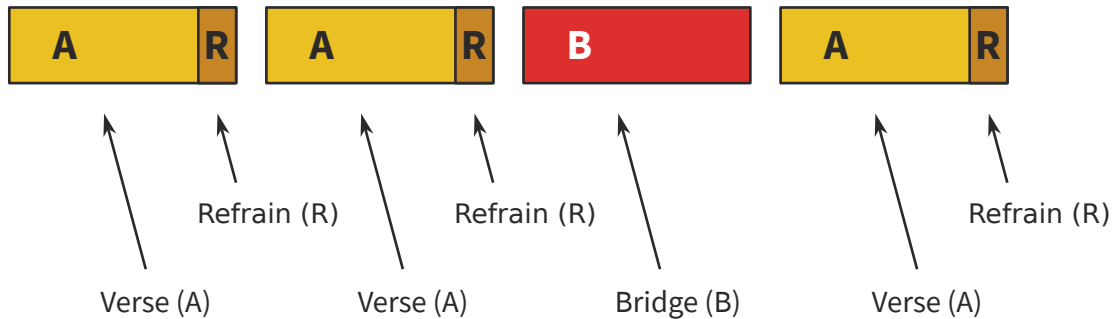


- 1 Höre dir den Song »We are the Champions« von *Queen* an. Gelingt es dir, deinen Höreindruck und die Teile des Formdiagramms aufeinander zu beziehen?
- 2 Achte als nächstes auf den im Song gesungenen Text. An welchen Stellen hörst du Text, der sich wiederholt?
- 3 Höre dir den Song »American Idiot« von *Green Day* an. Gelingt es dir auch in diesem Fall, das Formdiagramm mit deinem Höreindruck zu verbinden?
- 4 Der dritte Verse ist kürzer als die beiden vorangegangenen. Erkläre, wie das im Songwriting erreicht worden ist. Wie wirkt diese Verkürzung? Beschreibe mit eigenen Worten.

Die Verse-Chorus-Bridge-Form (ABABCBB...)

Die Verse-Chorus-Bridge-Form könnte man als einen Standard für Pop-Rockmusik bezeichnen. Diese Form hat sich aus der Verse-Bridge-Form entwickelt:

Die Verse-Bridge-Form (AABA)

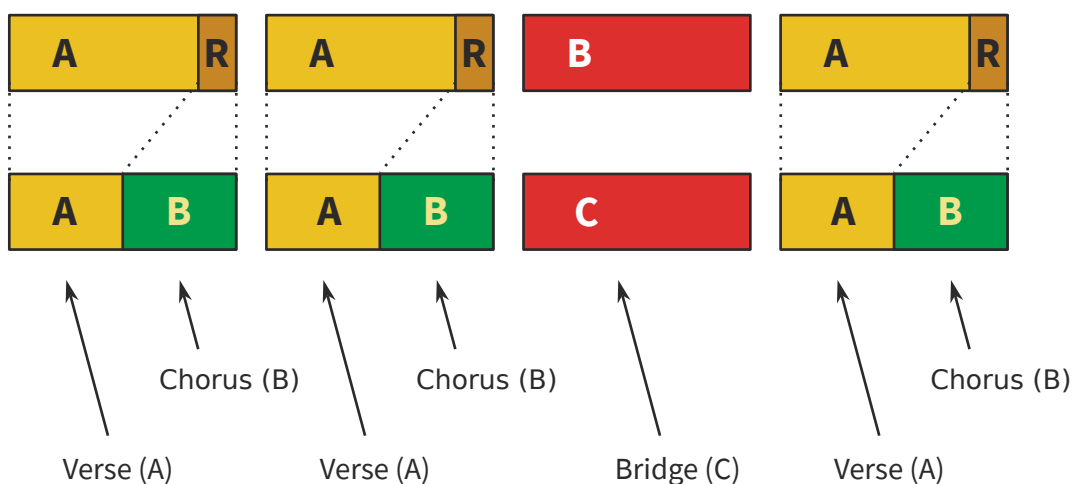


Oben siehst du die Verse-Bridge-Form, wobei am Ende eines Verse der Refrain erklingt. Schlägt man dem Begriff *Refrain* im Grimm-Wörterbuch nach, findet man die folgende Erklärung:

Kehrreim, m. für refrain vorgeschlagen und gebraucht von Bürger [...], reim, der am ende jeder strophe wiederkehrt: an der letzten stelle rät er auch kehrsatz m., und kehrum m., auch kehrzeile hat man dafür gebraucht.

In dem Song »Sunny« von *Bobby Hebb* (S. 42) hast du einen solchen Refrain am Ende des Verse kennengelernt. Allerdings verstehen viele unter dem Begriff »Refrain« etwas anderes, nämlich einen (längeren) Text, der im Chorus gesungen wird. Historisch hängt alles miteinander zusammen.

Die Entwicklung der Verse-Chorus-Bridge-Form (ABABCBB...) aus der Verse-Bridge-Form:



Der kurze Refrain, der nur eine Zeile am Ende des Verse bildet (= R), wurde durch Wiederholung länger und musikalisch eigenständig. Auf diese Weise hat sich aus einem kurzen Refrain, der ab jetzt **Refrainzeile** heißen soll, ein langer **Refrain** entwickelt, der häufig im Chorus gesungen wird. Und die Bridge als kontrastierender Formteil ist an ihrer formalen Position geblieben.

Diese Idee findet man in dem Rock-Buch von Ken Stephenson.

1 Da die Verse-Chorus-Bridge-Form recht gebräuchlich ist: Suche drei Songs, in denen sich die wichtigsten Formteile durch das Modell der Verse-Chorus-Bridge-Form verstehen lassen.

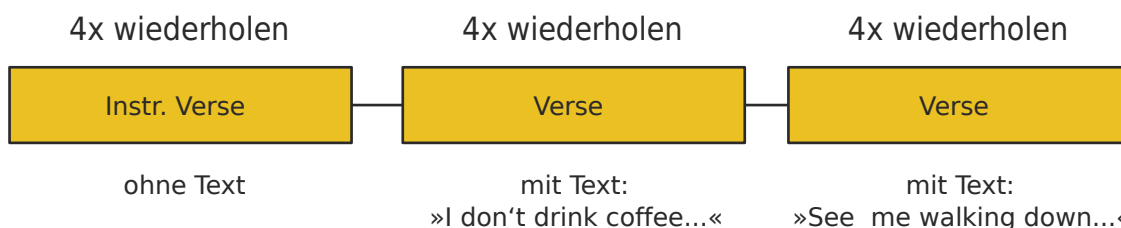
Das Instrumental Solo

Im Folgenden soll das *Instrumental Solo* als Fachbegriff eingeführt und von einem *Instrumental Verse*, einem *Instrumental Chorus* oder einer *Instrumental Bridge* unterschieden werden. Das klingt nicht allzu schwierig, kann jedoch schnell zu einer Aufgabe für Profis werden, beispielsweise wenn es notwendig ist, die Harmoniefolgen eines Songs zu erkennen. Beginnen wir damit, was als **Instrumental Solo** bezeichnet werden soll:



Ein Instrumental Solo ist ein musikalischer Abschnitt, in dem meist ein kurzes Pattern fortwährend wiederholt wird (= Loop). Darüber spielt dann ein Instrumentalist ein Solo (z.B. eine Gitarristin oder ein Keyboarder). Ein echtes Instrumental Solo unterscheidet sich oftmals auffällig von den übrigen Formteilen eines Songs und in Konzerten wird es nicht selten improvisiert, weswegen der gleiche Formteil in verschiedenen Live-Aufnahmen eine unterschiedliche Länge haben kann.

Der Song »Englishman In New York« (1988) von *Sting* beginnt mit einem Abschnitt ohne Gesang. Doch es spricht einiges dagegen, diesen Formteil als Instrumental Solo zu bezeichnen. Am wichtigsten ist dabei die Harmonik, denn es ist genau die gleiche wie im Verse. Das kannst du testen, indem du in den ersten beiden Formteilen den Bass (oktaviert) mitsingst:



Wenn in einem Hauptformteil wie dem Verse, Chorus oder der Bridge ein Instrument solistisch zu hören ist, soll dieser Formteil nicht als Instrumental Solo, sondern als **Instrumental Verse**, **Instrumental Chorus** oder **Instrumental Bridge** bezeichnet werden. Für ein Instrumental Solo ist ein von Verse, Chorus oder Bridge unterschiedener Charakter entscheidend.



1 Höre dir den Song »Hiroshima« von *Wishful Thinking* (1969/1971) an, in dem ein Instrumental Solo vorkommt. Erstelle ein Formdiagramm für den ganzen Song und benenne die Formteile.

2 Begründe anschließend, warum du die Formteile so benannt hast, wie du sie benannt hast und stoppe die Länge des Instrumental Solos. Welches Instrument spielt das Instrumental Solo?

3 Höre dir den Song »Englishman In New York« von *Sting* (1987) an. Auch in diesem Song gibt es ein Instrumental Solo

(doch es ist – wie gesagt – nicht der Anfang). Zeichne auch für diesen Song ein Formdiagramm und gib die Länge des Instrumental Solo in Sekunden an. Welches Instrument ist im Instrumental Solo im Vordergrund zu hören?

4 Singe den oktavierten Bass auch im Chorus mit. Was fällt dir auf?

5 Informiere dich im Internet über den Inhalt und die Entstehungsgeschichte des Songs »Englishman In New York«. In welchem Jahr war dieser Song in den deutschen Charts zu hören?



Intro, Outro und Interlude

Ein **Intro** ist ein Abschnitt am Anfang eines Songs, der diesen vorbereitet bzw. einleitet. Typische Eigenschaften eines Intro sind Geräusche sowie ein langsamer Aufbau (z.B. setzen häufig die Drums erst etwas später ein). Um das Intro von instrumentalen Hauptabschnitten wie Instrumental Verse, Chorus oder Bridge zu unterscheiden, ist es sinnvoll festzulegen, dass ein Intro nur ein einziges Mal im ganzen Song vorkommen darf.

Ein **Outro** wäre dementsprechend ein Formteil, der ebenfalls nur einmal vorkommen darf, jetzt allerdings am Ende eines Songs. Das heißt, wenn ein Chorus am Ende eines Songs erklingt und z.B. langsam ausgeblendet wird, handelt es sich dabei dann nicht um ein Outro, sondern um einen Chorus mit Fade-Out. Alles andere wäre schon deshalb nicht klug, weil im Radio ein und derselbe Song häufig an verschiedenen Stellen ausgeblendet wird (z.B. wegen Nachrichten oder anderer Sendungen). Das heißt, bei jeder Sendung eines Songs im Radio müsste wahrscheinlich ein anderer Formteil als Outro bezeichnet werden.

Das **Interlude** unterscheidet sich von den bisher besprochenen Formteilen. Ein Interlude kann man sich wie ein Entspannen zwischen zwei Formteilen oder wie Atemholen zwischen zwei Sätzen vorstellen. Interludes haben oftmals nur den Umfang weniger Takte und unterscheiden sich in dieser Hinsicht von ›echten‹ Formteilen wie Verse, Chorus oder Bridge in dem hier beschriebenen Sinn.

Die Beispiele veranschaulichen die Definitionen:



- darf nur einmal vorkommen
- oftmals langsamer Aufbau (z.B. später einsetzende Drums)
- häufig mit Geräuschen (passend zum Inhalt des Songs)



nemmokrov lamnie run hcua frad –
nefierrgua ornl sed etnemeE nnak –

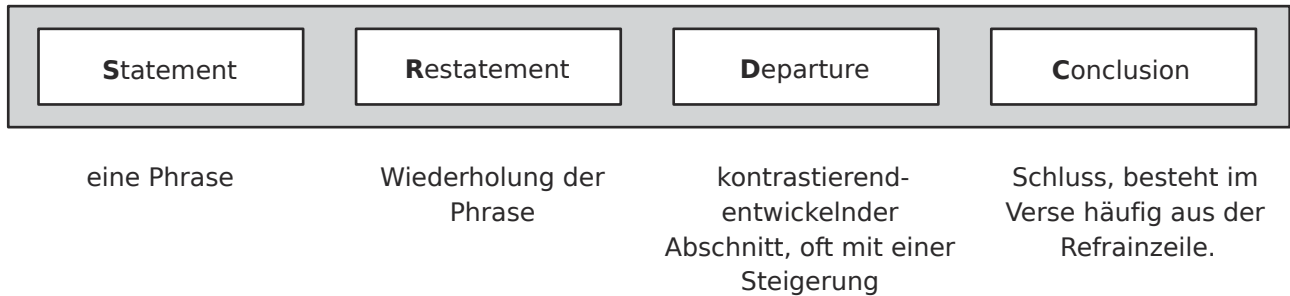


Interludes sind oft sehr kurz und haben daher eine andere Funktion als ›echte‹ Formteile, sie können eine musikalische Beziehung zum Intro haben, müssen jedoch nicht.



Das SRDC-Schema

In der Analyse von Pop-/Rockmusik tritt häufig das Problem auf, dass Musik in zu viele kleine Abschnitte untergliedert wird. Oft wird dabei zu wenig darüber nachgedacht, ob es nicht vielleicht sinnvoll wäre, mehrere kleinere Abschnitte zu einem größeren Formteil zusammenzufassen. Ein hilfreiches Modell zum Vermeiden dieses Problems ist das sogenannte SRDC-Schema:

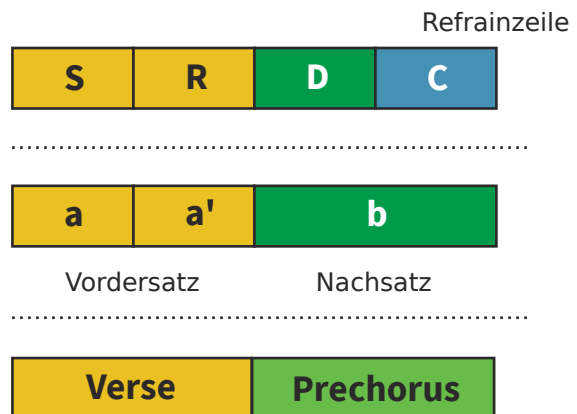


1 Überprüft beim Hören, wie oft sich Abschnitte über das SRDC-Modell beschreiben lassen. Fangt eure Überprüfung mit »Surfin' U.S.A.« von *The Beach Boys* (1963) sowie »Born To Make You Happy« von *Britney Spears* (1999) an und nehmt euch anschließend weitere Pop-/Rocksongs vor, die ihr gut kennt.



Satz und SRDC-Schema reloaded: Der Prechorus

In der Praxis erweist sich das SRDC-Schema sehr oft als hilfreich, wenn man die Struktur von einzelnen Formteilen im Bereich der Pop- und Rockmusik verstehen möchte. Es ist wichtig, in diesem Zusammenhang zwei Punkte zu beachten:



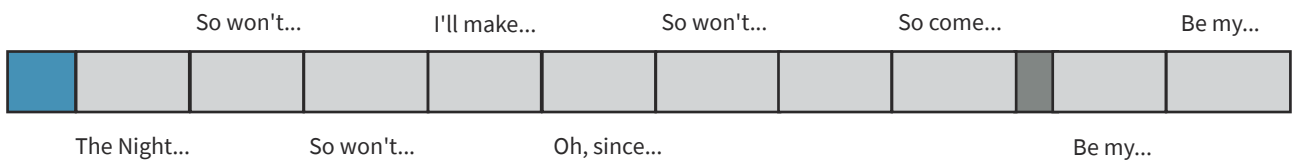
Das SRDC-Schema ist über den Musikforscher Walter Everett bekannt geworden. Er hat zwei wegweisende Bücher über die Band *The Beatles* geschrieben.

- 1) Die Begriffe Satz, SRDC-Sema und **Prechorus** können in der Praxis konkurrieren.
- 2) Das SRDC-Schema lässt sich als Möglichkeit eines abstrakteren Modells auffassen bzw. zu einem Modell erweitern, das weniger dogmatisch ist als das SRDC-Modell.

Der erste Punkt lässt sich über eine Gegenüberstellung der Modelle veranschaulichen. Das SRDC-Modell (Abb. oben) besteht aus Statement und Restatement, also aus einer Phrase und ihrer (variieren) Wiederholung. Der Departure-Teil ist demgegenüber kontrastierend und enthält nicht selten eine Steigerung. Die Conclusion bildet den Schluss der Einheit und kann eine Wiederkehr der Statement-Phrase oder auch etwas Neues sein. Nicht selten erklingt hier im Text eine Refrainzeile.

Lassen Departure und Conclusion keine deutliche Trennung erkennen, gleicht das Modell dem Satz (vergleiche hierzu S. 25). Auch im Satz gibt es eine Phrase (Statement) und eine Phrasenwiederholung (Restatement), die den Vordersatz bilden, dem ein ungeteilter Nachsatz folgt. Da Beschreibungen mithilfe des Satz-Modells in der Populären Musik derzeit unüblich sind, werden in diesem Bereich für entsprechende Phänomene häufig die Begriffe Verse und **Prechorus** verwendet.

Das im Vorangegangenen Gesagte kann dazu führen, dass sich sogar Formanalysen ausgewiesener Musikexperten voneinander unterscheiden, und es lässt sich noch nicht einmal sagen, dass die eine Analyse richtiger wäre als die andere. Die Perspektiven, die den jeweiligen Analysen zugrunde liegen, können beide in sich stimmig sein, nur sind sie an jeweils anderen Momenten der Musik orientiert. Ein Stück, für das es in der Forschung verschiedene Analysen gibt, ist der Song »Be My Baby« (1963) von *The Ronettes*:



Der zweite eingangs genannte Punkt betrifft ein Problem des SRDC-Schemas selbst, denn der Conclusion-Teil darf nach gängiger Auffassung (bzw. nach der Auffassung von Walter Everett) eine neue Schlussphrase oder aber auch eine Wiederholung des Anfangs sein. Mit Buchstaben bezeichnet kann das SRDC-Schema also für die Folgen aabc und aaba verwendet werden, was nicht sehr hilfreich ist. Besser wäre es, gleich von einem viergliedrigen Formmodell auszugehen, das alle Kombinationen an Wiederholungen und Neuem zulässt. Für ein solches Modell gibt es rein mathematisch 15 Möglichkeiten, wenn man von der Buchstabenreihenfolge ausgeht und Wiederholungen zulässt:

- | | | |
|----------|-----------|---|
| 1. aaaa | Beispiel: | »In Trance« von <i>Scorpions</i> (Chorus) |
| 2. aaab | Beispiel: | »I Want It That Way« von <i>Backstreet Boys</i> (Chorus) |
| 3. aaba | Beispiel: | »Born To Make You Happy« von <i>Britney Spears</i> (Chorus) |
| 4. aabb | Beispiel: | »Millionär« von <i>Die Prinzen</i> (Verse) |
| 5. aabc | Beispiel: | »Surfin' U.S.A.« von <i>The Beach Boys</i> (Verse) |
| 6. abaa | Beispiel: | * |
| 7. abab | Beispiel: | »Zu viel Information« von <i>Annett Louisan</i> (Chorus) |
| 8. abac | Beispiel: | »I Want It That Way« von <i>Backstreet Boys</i> (Bridge) |
| 9. abba | Beispiel: | »Dancing Queen« von <i>ABBA</i> (Chorus) |
| 10. abbb | Beispiel: | »Gänselieschen« von <i>Klaus Renft Combo</i> (Verse) |
| 11. abbc | Beispiel: | * |
| 12. abca | Beispiel: | * |
| 13. abcb | Beispiel: | * |
| 14. abcc | Beispiel: | * |
| 15. abcd | Beispiel: | »Back In Black« von <i>AC/DC</i> (Verse) |

Wenn ihr für die *-Fälle ein Beispiel findet, schickt bitte eine Mail an: kontakt@musikanalyse.net

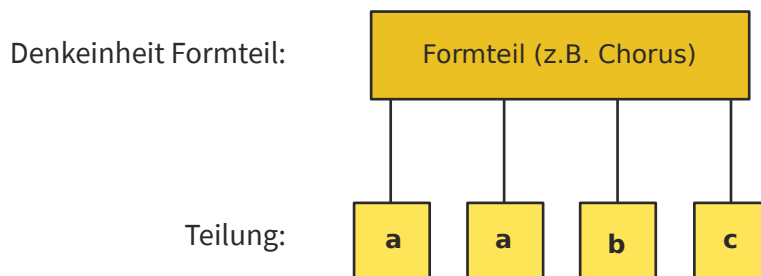
1 Höre dir den Song »Be My Baby« von *The Ronettes* (1963) an und lies dabei das oben abgebildete Diagramm mit. Benenne anschließend die Formteile des Diagramms und begründe deine Auffassung. Beziehe dich hierbei wenn möglich ausschließlich auf Ereignisse, die du in der Musik hören kannst.

2 Erstellt in der Klasse eine Statistik: Jede Schülerin und jeder Schüler untersucht bei einem Song, der einen Verse oder einen Chorus hat, die Struktur dieser Formteile. Lassen sich die Formteile über eines der genannten Buchstaben-schemata (aaaa-abcd) angemessen beschreiben? Besprecht eure Ergebnisse und fasst sie in einer Tabelle zusammen.

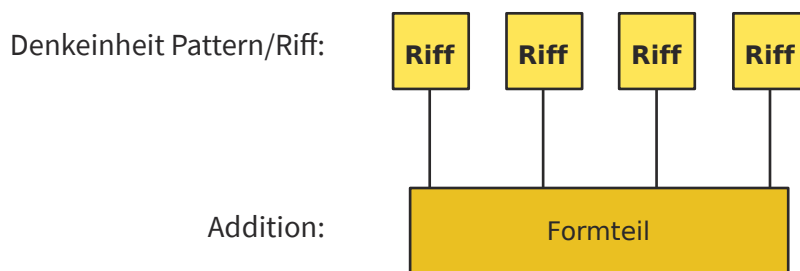
Additive Songformen

In älterer Musik – zum Beispiel in der Musik von Mozart und Beethoven – ist es typisch, einen Pulsschlag sowie für diesen Pulsschlag regelmäßige Unterteilungen zu empfinden. Wir fühlen beispielsweise einen Viertelpuls und unterteilen diesen in Achtel oder Triolen. Die Wahrnehmung geht also von einer größeren Einheit aus und kommt von hier aus zu kleineren Einheiten durch Teilung. Dieses Empfinden wird auch als *divisive Rhythmik* bezeichnet (von lat. *dividere* = teilen). In Musik des 20. Jahrhunderts hingegen, z.B. in der Musik Olivier Messiaens, lassen sich Rhythmen entdecken, in denen unregelmäßige größere Einheiten aus asymmetrischen kleineren Einheiten zusammengesetzt sind. In diesen Fällen wirkt es so, als wenn die größeren Einheiten durch Addition kleiner Einheiten entstehen würden. Dieses Phänomen wird auch als *additive Rhythmik* bezeichnet (von lat. *addere* = hinzufügen).

Überträgt man dieses Denken auf Form, dann können die bisher besprochenen Songformen als *divisiv* verstanden werden, denn Verse, Prechorus, Chorus und Bridge bilden größere Einheiten, die sich in kleinere Einheiten unterteilen lassen (zum Beispiel in die Abschnitte SRDC, in Vorder- und Nachsatz einer Periode oder eines Satzes etc.).



Es gibt aber auch in der Pop-/Rockmusik Kompositionen, die sich auf diese Weise nicht verstehen lassen. Hierzu können wir uns die Vorstellung aus der Rhythmik borgen, indem wir größere Abschnitte bzw. Formteile als Addition kleinerer Einheiten verstehen. Diese kleineren Einheiten können beispielsweise aus einem Gitarrenriff oder einem kurzen musikalischen Pattern bestehen.



1970 veröffentlichte die Band *Black Sabbath* auf ihrem ersten Album den gleichnamigen Song »Black Sabbath«. Die schnellen und härteren Songs der Band werden heute übrigens (neben der Musik von *Deep Purple*) als wegweisend für die Stilrichtung des Heavy Metal angesehen. Der Song »Black Sabbath« ist formal interessant: in ihm dominiert ein getragenes, mystisch klingendes Gitarren-Riff.



Gitarren-Riff aus »Black Sabbath« von *Black Sabbath* (1970)

Das folgende Diagramm skizziert den formalen Verlauf des Songs. In jeder der kleineren Unterteilungen klingt das oben abgebildete Riff genau einmal:



96

Einerseits kann man versuchen, die größeren Songteile dieses Songs zu benennen und andererseits überlegen, welchen Sinn es macht, kleinere Einheiten zu größeren Einheiten zusammenzufassen und auch diese dann zu benennen. Ist es beispielsweise sinnvoll, kleinere Einheiten zu einem Verse, Chorus oder Interlude zusammenzuschließen? In welchen Fällen wäre es hilfreich, in einem solchen Song von einer Bridge oder einem Instrumental Solo zu sprechen?

Der Rap-Song »Fremd im eigenen Land« verhalf der Hip-Hop-Gruppe *Advanced Chemistry* 1992 zu ihrem Durchbruch. Die Gruppe wurde 1987 gegründet und zählt zu den Pionieren einer deutschsprachigen Hip-Hop-Musik. Das Diagramm unten gibt den Verlauf von »Fremd im eigenen Land« wieder, die Gliederung des Diagramms wurde an einem tiefen, explosionsartigen Soundschnipsel (Sample) orientiert. Die Frage stellt sich auch hier, ob sich Abschnitte zu größeren Formteilen addieren lassen und ob es sich anbietet, für diese größeren Einheiten die etablierten Begriffe der Formenlehre zu verwenden (Verse, Chorus etc.).

- 1 Höre dir den Song »Black Sabbath« an und achte dabei auf das Gitarrenmotiv und andere auffällige Klangereignisse.
- 2 Höre den Song ein weiteres Mal und markiere in dem Formdiagramm, wann Text gesungen wird bzw. wann andere Klangereignisse zu hören sind.
- 3 Diskutiert, ob es für diesen Song sinnvoll ist, die Terminologie der Formenlehre (Verse, Chorus, Bridge etc.) zu verwenden.
- 4 Insbesondere ein 1970 veröffentlichter Song der Band *Black Sabbath* wird immer wieder als stilbildend für den Heavy Metal angesehen. Recherchiere, wie dieser Song heißt und wie er sich formal verstehen lässt.
- 5 Informiere dich im Internet über die Stilrichtung Heavy Metal. Gibt es wissenschaftliche Publikationen, in denen man nachschauen könnte, wie in der Wissenschaft Songs des Heavy Metal formal analysiert werden?
- 6 Siehst du Möglichkeiten, bestimmte Abschnitte in dem Rap-Song »Fremd im eigenen Land« zusammenzufassen und mit Begriffen der Formenlehre (Verse, Chorus etc.) zu benennen?



↑↑↑↑ usw.
| tiefes Explosions-Sample

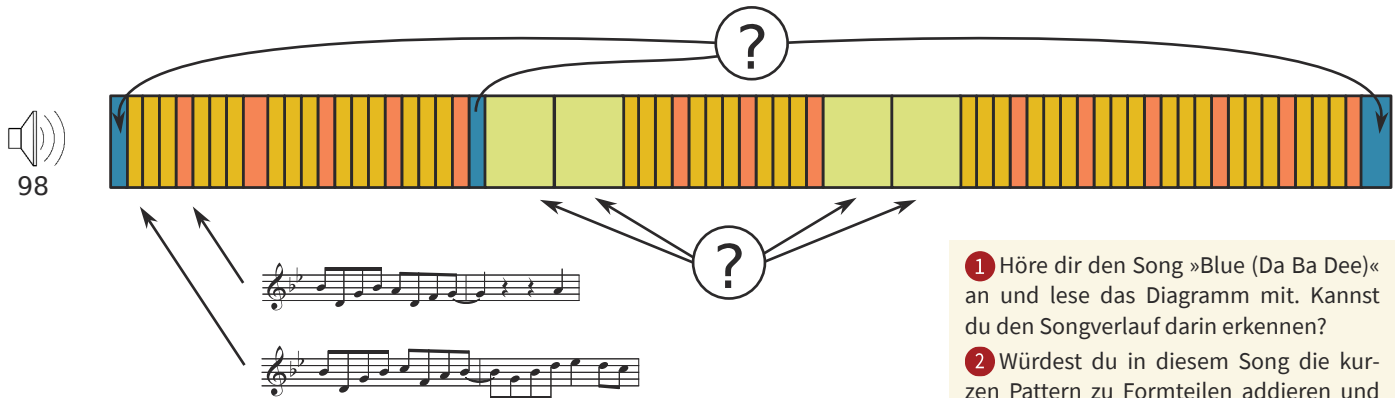


97



Mika Väisänen: Torch und Toni L
CC BY-SA 3.0 Germany
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/>

Das nächste Beispiel gehört dem Bereich der *Electronic Dance Music* (EDM) an. Der 1999 veröffentlichte Song »Blue (Da Ba Dee)« stammt von italienischen Musikern aus Turin, die *unter dem Namen Eiffel 65* auftreten. Charakteristisch für den Song ist übrigens der Soundeffekt **Autotune**, der durch »Believe« (1992) von *Cher* (»Cher-Effekt«) bekannt geworden ist.



- 1 Höre dir den Song »Blue (Da Ba Dee)« an und lese das Diagramm mit. Kannst du den Songverlauf darin erkennen?
- 2 Würdest du in diesem Song die kurzen Pattern zu Formteilen addieren und die Begriffe der Formenlehre verwenden? Begründe deine Auffassung.

Guess Agency: DJ Snake (2015)
 CC BY-SA 4.0 International
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

William Grigahcine, bekannt unter dem Künstlernamen *DJ Snake*, ist ein französischer Musiker und Musikproduzent in den Bereichen Hip-Hop und EDM. Grigahcine wuchs in einem französischen Ghetto auf und unternahm in seiner Jugend erste Versuche als Rapper. Nach einer Selbstaussage sollen diese Versuche so schlecht gewesen sein, dass er mit dem Rappen bald wieder aufhörte. Ein Film inspirierte ihn dann, DJ zu werden. Sein Song »Taki Taki« stand im Januar 2019 auf dem zweiten Platz der Billboard-Charts in der Kategorie *Hot Dance/Electronic Songs* und hatte bis zum heutigen Tag (2/2019) bei YouTube fast 1.000.000.000 (eine Milliarde) Aufrufe. Das Diagramm unten skizziert den Verlauf des Songs:



»Taki Taki« von *DJ Snake*



- 3 Beschreibe die Musik der farblich verschieden gehaltenen Abschnitte des Diagramms möglichst genau. Lassen sich in diesem Song sinnvolle größere Abschnitte durch Addition herstellen? Begründe deine Auffassung.
- 4 Zur Kultur der EDM gehören Remixes. Erkläre den Begriff *Remix* und finde Remixes für hier besprochene Songs.

