

Sonate & Sinfonie



Ein altes Thema...

...auf neuen Wegen

von
Ulrich Kaiser

2. überarbeitete Auflage

Kommentarheft

inkl. Software von
Andreas Helmberger
zum Erstellen von
Lautstärkediagrammen

Als OpenBook bereits erschienen:

- Ulrich Kaiser, *Johann Sebastian Bach. Ein Superstar gestern und heute. Materialien für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen* (= OpenBook 2), Unterrichtsheft, Kommentarheft und Medien (inkl. Software *AnaVis* von Andreas Helmberger und Ulrich Kaiser), Karlsfeld 2011.

2. überarbeitete Auflage: Karlsfeld 2012

Autor: Ulrich Kaiser

Umschlaggestaltung und Satz: Ulrich Kaiser

Dieses Werk (= Unterrichtsheft und Kommentarheft) sowie die Software *WavePen* sind urheberrechtlich geschützt. Das Werk und die Software dürfen für den eigenen Gebrauch sowie für den Unterricht beliebig oft kopiert und frei verwendet werden. Eine kommerzielle Nutzung sowie Veränderungen des Werkes sowie der Software sind untersagt. Übersetzungen sind erwünscht, bedürfen jedoch eines schriftlichen Einverständnisses des Autors.

Die Bereitstellung der Aufnahmen der in diesem Heft behandelten Werke von Johann Sebastian Bach erfolgt mit freundlicher Genehmigung von *Brilliant Classics*.

Die Abbildungen sowie Noten und Notenbeispiele sind gemeinfrei bzw. wurden von mir neu erstellt.

OPENBOOK 1

Musik erleben im Klassenverband

Ulrich Kaiser

Sonate und Sinfonie

Ein altes Thema auf neuen Wegen

Materialien

für den Unterricht

an allgemeinbildenden Schulen

Kommentarheft

INHALT

Vorbemerkung	3
Die heruntergekommene Sonate – Ein negatives Analysebeispiel	4
Operatorenuche bei Google, Bing & Co..	6
Wie bekomme ich ein Klangbeispiel aus dem Netz?	7
Die Dynamik <i>leise</i> und <i>laut</i>	8
Licht und Schatten in der Musik.	9
Ein Quiz zum Anfang.	10
$2 \times 2 = 4$: Der erste Teil.	12
Anmerkungen zur Darstellung der Lautstärke durch Bewegung	14
Leistungsüberprüfung (Beispiel 1).	16
Lösungen und Beispielbewertung	18
Aller guten Dinge sind 3: Der Blick auf's Ganze.	20
Wer geht mit wem?	22
$3 \times 2 = 6$: Der erste Teil anders	24
Leistungsüberprüfung (Beispiel 2).	26
Lösungen und Beispielbewertung	28
Sinfonien in Moll	30
Lautstärkeverläufe in Sinfonien des 19. Jahrhunderts	32
Non facile: Eine Sonate für Fortgeschrittene	34
Notenlesen für Profis: Merkmale einer Kadenz	36
Toncharakter, Bassschlüssel und Tonartendisposition	38
Analyse einer Exposition	40
Der alte Koch: Analysemethode und Theoriegeschichte	42
Für Überflieger: Aufgaben zur Analyse	44
Folie (Kopiervorlage) zum Quellenzitat von Joseph Riepel	45
Folie (Kopiervorlage) zur Exposition der <i>Sonate facile</i>	46
Was gibt's wo? (Verzeichnis der behandelten Werke).	47
Bücher und Unterrichtshefte.	52

Vorbemerkung

Sollte klassische Musik noch Gegenstand des Musikunterrichts an allgemeinbildenden Schulen sein? Auf diese Frage dürfte es mittlerweile verschiedene Antworten geben, zumindest wenn man als Antworten die *Bildungsziele* der Lehrpläne und die derzeit dominierenden Themen von Fortbildungsveranstaltungen zulässt (Rap, Percussion & Co.). Traditionelle Bildungsargumentationen scheinen ausgedient zu haben, weil nicht ausgemacht ist, ob das Erlernen eines Instruments intelligenter macht als der Umgang mit dem Joystick und klassische Musik mehr Bildung vermittelt als Internet und Karaoke. Fehlt dem Menschen des 21. Jahrhunderts wirklich etwas, wenn er bei *Sonata* an eine Parfümmarke und bei *Allegro* an eine Cappuccinosorte denkt?

Dieses Unterrichtsheft versucht nicht, Antworten auf die eingangs gestellte Grundsatzfrage zu geben. Es bietet stattdessen eine sehr gut funktionierende und praktisch erprobte Methodik zum Thema *Sonate und Sinfonie* an – nicht mehr und nicht weniger. Gleichzeitig ist es als Reaktion auf die Verlegenheit zu verstehen, dieses Thema im Musikunterricht allgemeinbildender Schulen sachlich falsch oder als Notenblätterkunde zu verhandeln. Ein gutes Beispiel, wie fehlerhaft das Thema Sonate mittlerweile selbst in aktuellen Schulpublikationen erörtert wird, lässt sich im Anschluss an dieses Vorwort studieren (→ S. 4).

»Am Anfang steht die Praxis«! Aktuell hat dieser Satz didaktisch Konjunktur, doch wie muss man sich *Praxis* im Hinblick auf das Thema *Sonate und Sinfonie* vorstellen? Wie kann ein Selbermachen aussehen angesichts einer höchst artifiziellen Musik und der Tatsache, dass nur noch wenige überhaupt ein Orchesterinstrument spielen können? Mitspielsätze mit geringen technischen Anforderungen zeigen eine Möglichkeit, doch sind diese ästhetisch umstritten. Kritik am Klassenmusizieren zu üben ist jedoch wenig originell, weitaus schwieriger ist es, überzeugende Antworten auf das Problem zu geben.

Eine weitere Schwierigkeit kommt hinzu, nämlich, dass Sonaten- und Sinfoniemusik des 18. und 19. Jahrhunderts (nicht nur) Jugendlichen im Allgemeinen wenig vertraut ist. Vielleicht kennt jemand den Anfang der 5. Sinfonie von Beethoven (das Ende auch?) oder der g-Moll-Sinfonie Mozarts. Doch welche Vorstellung bekäme ein Marsmännchen von Häusern, zeigte man ihm nur die Bilder vom Empire State Building in New York und dem Skyper in Frankfurt am Main? Und wie würde wohl der Versuch ankommen, wollte man dem Marsmännchen diese Hochhäuser mit dem Bauplan eines Einfamilienhauses erläutern?

Problematisch sind weder die Baupläne noch die Hochhäuser. Das Problem liegt in der Bequemlichkeit, die uns daran hindert, einen passenden Bauplan für ein bestimmtes Gebäude zu suchen. Dabei könnte es eine interessante Aufgabe sein, in der Formenlehre des Musikunterrichts (»Bauplankunde«) Formmodelle (»Baupläne«) zu erstellen oder auf ihre Passgenauigkeit hin zu untersuchen. Das Scheitern-Lassen von idealtypischen Formmodellen und die Suche nach Alternativen könnte dabei Bestandteil eines praktisch orientierten Musikunterrichts sein, vgl. hierzu: Ulrich Kaiser, *Johann Sebastian Bach. Ein Superstar gestern und heute. Materialien für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen* (= OpenBook 2), Karlsfeld 2011, S. 8–9, Download unter www.musik-openbooks.de.

Das vorliegende Unterrichtsheft ist dem Hören von Sonaten und Sinfonien gewidmet und entwickelt neue Perspektiven auf der Suche nach passenden Bauplänen. Es erfordert – bis zu den Abschnitten für die Profis – keine (!) Fähigkeiten im Notenlesen und darf trotzdem an dem Anspruch gemessen werden, das Thema *Sonatenhauptsatzform* angemessen zu veranschaulichen und deren einschlägige musikalische Fachterminologie zu vermitteln. Darüber hinaus zeigt es den Versuch, eine Brücke zu bauen zwischen einer in den Schulen gültigen »Musiktheorie« und dem im wissenschaftlichen Diskurs des Fachs Musiktheorie zur Verfügung stehenden Wissen.

Es wäre schön, wenn über die zahlreichen Hörbeispiele Schülerinnen und Schülern eine Vorstellung davon vermittelt werden könnte, dass der Begriff *Sonata* weder ein Parfüm noch eine Komposition und auch keinen Bauplan meint, sondern dass er vor langer Zeit Ausdruck eines Lebensgefühls war, dem viele Musiker mit weit über 10.000 Kompositionen Ausdruck verliehen haben.

Die heruntergekommene Sonate – Ein negatives Analysebeispiel

Wenn man ein Symbol für den Inbegriff verhasster Musiktheorie in Schulen benennen müsste, läge man mit der Sonatenform bzw. Sonatenhauptsatzform sicherlich richtig. Das Problem ist vielfältig, ein wichtiger Grund jedoch, warum dieses Thema es in Schulen so schwer hat, liegt darin, dass Lehrerinnen und Lehrer sowie die für Schulbücher Verantwortlichen (in der Regel also wiederum Lehrerinnen und Lehrer) ein defizientes Formmodell der Sonatenform nicht in der Praxis scheitern lassen und modifizieren, sondern dass immer wieder eine Bestätigung des unzulänglichen Modells versucht wird. Aus fachlicher Sicht besteht das Dilemma darin, dass A. B. Marx (1795–1866) seine auf Gegensätzlichkeit der Themen basierende Sonatenformidee an Beethoven gewonnen hat, in Schulen aber wegen der leichteren Lesbarkeit üblicherweise Sonaten von Mozart gewählt werden, bei denen die Theorie gegensätzlicher Themen nahezu immer scheitert.

In dem Schulbuch *Tonart. Musik erleben – reflektieren – interpretieren*, Innsbruck und Esslingen 2009, findet sich eine Analyse, die aus fachwissenschaftlicher Sicht als falsch bezeichnet werden muss. Gegeben werden das ›1. und 2. Thema‹ der Sonate in c-Moll KV 457 von W. A. Mozart sowie einige Fragen (S. 149–150):

T. 1 *1. Thema*

T. 23 *2. Thema*

Von dem vermeintlichen ›2. Thema‹ fehlt im letzten Takt jedoch seltsamer Weise der Bass. Er wurde deswegen unterschlagen, weil man an dieser Stelle keinen Abschluss, sondern den Beginn des zur Nebentonart öffnenden Halbschlusses hätte entdecken können:

Es grenzt schon an Zitatfälschung, den originalen Notentext so wiederzugeben, dass Lehrerinnen und Lehrern die Besprechung achttaktiger kontrastierender Themen ermöglicht wird. Und zwar dort, wo in Kenntnis der Kompositionslehre Heinrich Christoph Kochs (*Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt und Leipzig 1782, 1787, 1793), eines Zeitgenossen Mozarts, melodische Gestaltungen unüblich sind. H. Chr. Koch spricht von Einschnitten, Abschnitten und Kadenzten (»Ruhepunkten des Geistes«), durch welche Expositionen gegliedert werden. Nach ihm wird dabei insbesondere der »Quintabsatz« der Nebentonart (also der Halbschluss zur Nebentonart Es-Dur in T. 34 des unteren Beispiels) »besonders deswegen selten übergangen«, »weil man nach demselben gewöhnlich einen cantabeln Satz anbringt« (Koch, 1793, S. 385). Der Seitensatz der Sonate in c-Moll KV 457 wäre demnach in Takt 36 ff. des unteren Notenbeispiels anzusiedeln, wofür auch andere seitensatztypische Techniken wie das helle bzw. basslose Register, das Kreuzen der Hände (in den nicht mehr abgebildeten Folgetakten) usw. sprechen.

Die ästhetischen Besonderheiten der c-Moll-Sonate Mozarts (ein außergewöhnlicher »cantabler Satz« in der Überleitung) ist insbesondere deswegen nicht erkannt worden, weil in der Analyse einzelne Elemente zusammenhanglos betrachtet wurden. Dadurch ist der Blick leider am Brett des »Themendualismus« hängen geblieben, anstatt sich auf den Verlauf des Satzes zu richten. »Wissen« in dieser fragwürdigen Form mag dann noch zum Abfragegegenstand und zur Selektion taugen, jedoch kaum dazu, Verständnis an der Musik Mozarts zu vertiefen.

Auch das Verständnis des Sonatenbeginns (»je vier Takte Vorder- und Nachsatz«, *Tonart, Lehrerband* S. 214) ist äußerst fragwürdig, da es den aus der Mozartforschung stammenden *antithetischen Eröffnungstypus* (Unterrichtsheft → S. 5, Kommentarheft → S. 10) als abgeschlossene Sinneinheit bzw. als *Thema* interpretiert. Die Frage, inwieweit die ersten acht, mit einem Sextakkord in hoher Lage endenden Takte überhaupt als abgeschlossen gelten dürfen, hätte die Aufmerksamkeit auf die wenig später folgende überdeutliche Kadenz in der Grundtonart richten können (T. 18/19 mit Takterstickung). Soll von einem theoretisch unverbildeten Hörer der Schluss eines ersten Formteils hörend gesucht werden: Auf diese Stelle hätte er mit Sicherheit gezeigt. Leider ist also auch im Falle der Thematik »Sonate« die Chance vertan worden, musiktheoretisches Wissen in Form der Gleichung »1. Thema = Periode = 8 Takte« einer praktischen Überprüfung zu unterziehen und das Spannungsverhältnis zwischen periodischer Anfangsgestaltung und erster formbildender Kadenz aufzuzeigen. Das Argument, Analysen, die harmonische und kadenzuelle Vorgänge einbeziehen, seien mit Schülerinnen und Schülern schlichtweg nicht zu machen, ist kaum geeignet, fragwürdige Inhalte zu legitimieren oder das Thema Sonate & Sinfonie zur Blätterkunde herunter zu wirtschaften. Sollten Fähigkeiten im Notenlesen nicht vorhanden sein (was mittlerweile der Normalfall sein dürfte), bieten sich gerade für das Thema *Sonate & Sinfonie* alternative methodische Zugriffe an (zum Beispiel die Visualisierung und Darstellung von Lautstärkeverläufen, die sich hinsichtlich Mozart wesentlich besser auf das Formenlehrewissen beziehen lassen als der Themendualismus).

Dieser Text zur Sonate findet sich weitgehend identisch in: Ulrich Kaiser, *Johann Sebastian Bach. Ein Superstar gestern und heute. Materialien für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen* (= OpenBook 2), Unterrichtsheft, Kommentarheft und Medien (inkl. Software AnaVis von Andreas Helmlinger und Ulrich Kaiser), Karlsfeld 2011, Kommentarheft S. 11–12.

Operatorenuche bei Google, Bing & Co.

Da im Unterrichtsheft in vielen Aufgaben eine Recherche im Internet gefordert wird, finden sich hier einige grundlegenden Hilfen für den effektiven Einsatz von Internet-Suchmaschinen:

Allgemeine Hinweise	Erläuterungen
Groß- und Kleinschreibung zum Beispiel: <i>bach</i>	Groß- und Kleinschreibung ist für Suchmaschinen irrelevant. Die Eingabe <i>bach</i> sucht Webseiten, die <i>bach</i> , <i>Bach</i> oder jede denkbar andere Schreibweise (zum Beispiel <i>bACH</i>) des Begriffs enthalten.
Eingabe ohne und mit Anführungszeichen zum Beispiel: <i>Johann Sebastian Bach</i> oder " <i>Johann Sebastian Bach</i> "	Im ersten Fall werden Webseiten gesucht, die alle Wörter unabhängig von ihrer Reihenfolge enthalten (zum Beispiel <i>Am Bach angeln Sebastian und Johann</i>). Durch die Anführungszeichen wird eine Wortgruppe zu einem einzigen Suchausdruck, das heißt, es werden wirklich nur Seiten gesucht, auf denen in irgend einer Weise der Name <i>Johann Sebastian Bach</i> erwähnt wird (nicht aber z.B. <i>J. S. Bach</i>).
Allgemeine Wörter zum Beispiel: <i>wo</i> und <i>der</i>	Suchmaschinen ignorieren allgemeine Wörter wie Artikel, Fragewörter, Konjunktionen etc.
Operatoren	Erläuterungen
<i>Suchbegriff 1 Suchbegriff 2</i> zum Beispiel: <i>bach cembalo</i> (= <i>bach +cembalo</i> oder <i>bach AND cembalo</i>)	Ein Leerzeichen zwischen zwei Suchbegriffen wird intern als UND-Verknüpfung interpretiert. Die Eingabe <i>bach cembalo</i> wird also intern als <i>bach AND cembalo</i> dargestellt (wird der Operator <i>AND</i> explizit verwendet, muss er mit Großbuchstaben geschrieben werden, sonst wird nach dem englischen Wort für <i>und</i> gesucht). Im Beispiel werden Webseiten gefunden, die sowohl den Ausdruck <i>bach</i> als auch den Ausdruck <i>cembalo</i> enthalten.
<i>+Suchbegriff 1 Suchbegriff 2</i> zum Beispiel: <i>+der Bach</i>	Als expliziter AND-Operator kann das +-Zeichen verwendet werden. Im Beispiel würden durch das +-Zeichen das <i>der</i> nicht ignoriert und Seiten gefunden werden, die sowohl <i>der</i> als auch <i>bach</i> enthalten (zum Beispiel das von Friedrich Schiller herausgegebene Gedicht <i>Der Bach</i> von Johann Diederich Gries).
<i>Suchbegriff 1 -Suchbegriff 2</i> zum Beispiel: <i>Bach -Cembalo</i>	Das Minuszeichen steht für eine AND-NOT-Verknüpfung. Die Eingabe <i>Bach -Cembalo</i> liefert also Webseiten, auf denen sich der Begriff <i>Bach</i> , nicht aber der Begriff <i>Cembalo</i> findet.
<i>intitle:Suchbegriff / allintitle:Suchbegriff</i> Beispiele: <i>intitle:bach</i> <i>allintitle:bach johann sebastian</i>	Findet Webseiten, die im Titel den Begriff <i>bach</i> enthalten (der Suchbegriff wird ohne Leerzeichen nach dem Doppelpunkt eingegeben) bzw. alle nach dem Doppelpunkt angegebenen Begriffe.
<i>inurl:Suchbegriff / allinurl:Suchbegriff</i> Beispiele: <i>inurl:bach</i> <i>allinurl:bach johann sebastian</i>	Findet Webseiten, die in der URL den Suchbegriff <i>bach</i> bzw. alle nach dem Doppelpunkt angegebenen Suchbegriffe enthalten.
<i>filetype:suchbegriff</i> zum Beispiel: <i>filetype:pdf</i>	Sucht nach bestimmten Dokumententypen wie zum Beispiel nach Acrobat-Dokumenten (PDF) oder Word-Dokumenten (DOC, DOCX). Wenn diese Eingabe nicht zum gewünschten Ergebnis führt, kann man auch direkt den Punkt sowie die Dateierweiterung angeben (zum Beispiel: <i>.pdf</i> , <i>.doc</i> , <i>.docx</i> , <i>.mp3</i> , <i>.swf</i> oder <i>.flw</i> etc.)

Wie bekomme ich ein Klangbeispiel aus dem Netz?

Suchen Sie bei YouTube nach geeigneten Dateien, z.B. für den Kopfsatz der Sinfonie in c-Moll op. 67 von L. v. Beethoven (Unterrichtsheft → S. 10) oder für die Kopfsätze der Sinfonie des 19. Jahrhunderts (Unterrichtsheft → S. 11), finden Sie hier eine kurze Anleitung zum Download und Konvertieren geeigneter Dateien:

- YouTube Aufnahme 1: Beethoven, Sinfonie Nr. 5, 1. Satz (mit graphischer Animation der Partitur)
<http://www.youtube.com/watch?v=rRgXUFnfKIY>
- Youtube Aufnahme 2: Beethoven, Sinfonie Nr. 5, 1. Satz (ohne graphische Animation)
http://www.youtube.com/watch?v=_4IRMYuE1hI
- Youtube Aufnahme 2: Franz Schubert, Sinfonie Nr. 5, 1. Satz
<http://www.youtube.com/watch?v=ZZkX3J-PbIM>

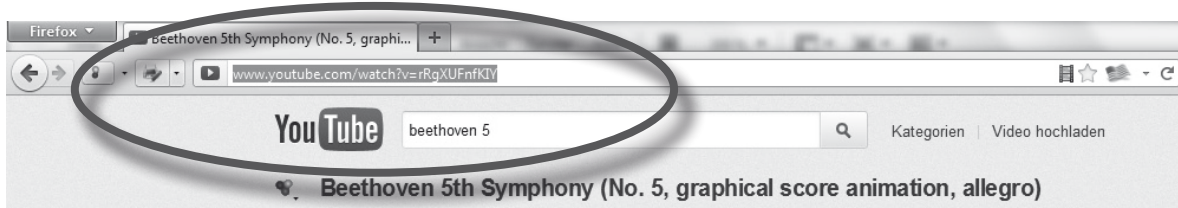
Zur Legalität der Aufnahmen bei YouTube finden Sie unter dem folgenden Link eine Antwort der Kanzlei Wilde Beuger & Solmecke Köln: <http://www.youtube.com/watch?v=Ucj18naVmqQ>

Das Umwandeln der Videos in Sounddateien (mp3) ist leicht möglich über kostenlose Online-Video-Converter, zum Beispiel:

- flvmp3.com <http://www.flv2mp3.com>
- 2confvcom <http://2conv.com>

Und das geht so:

Kopieren Sie den Link des YouTube-Videos einfach in die Zwischenablage, z.B. indem Sie den Link durch Ziehen mit der Maus markieren, die Strg-Taste gedrückt halten und die c-Taste drücken:



Kopieren Sie danach den Link aus der Zwischenablage in das Eingabefeld des Online-Converters durch Gedrückthalten der Strg-Taste und gleichzeitigem Drücken der v-Taste:



Starten Sie die Konvertierung durch einen Klick auf die Next-Schaltfläche. Nach einer kurzen Zeit werden Sie zum Download der MP3-Datei aufgefordert, die Sie sich an einen beliebigen Ort auf ihrer Festplatte speichern können.

Die Dynamik *leise* und *laut*

Diese Unterrichtseinheit bietet einen grundlegenden Einstieg in das Thema *Sinfonie* über den Parameter *Lautstärke*. Die Dynamik *leise* und *laut* ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts an die Instrumentation gekoppelt. Joseph Riepel schrieb z.B. 1752: »Anstatt dieses Worts Tutti, wollen wir mehrentheils nur das Wort forte gebrauchen«. Auch den Vergleich zur Malerei zog Riepel schon zu dieser Zeit: »Denn piano und forte kann unmöglich eine neue Erfindung seyn, indem es in der Musik nichts anders ist, als Schatten und Licht bey den Malern.«

Aus: Joseph Riepel, *De Rhythmpoeia oder von der Tactordnung*, Regensburg und Wien 1752.



Aufnahme:

Track 01: Sinfonie in Es-Dur KV 16, 1. Satz, Exposition, T. 1–58

01

Hausarbeiten

Aufgabe 3: Das Köchelverzeichnis ist das meistverwendete Werkverzeichnis der Kompositionen von Wolfgang Amadeus Mozart. Der genaue Titel lautet: *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts*. Seinen Namen verdankt das Verzeichnis Ludwig von Köchel, der viele Fakten über Mozart sammelte und seine Werke in chronologischer Reihenfolge nummerierte. Die erste Auflage des Verzeichnisses erschien 1862, ab der 3. Auflage (1937 von Alfred Einstein) wurden die Nummern etlicher Werke geändert: In der neuen Ordnung enthalten die Werknummern oft einen zusätzlichen Kleinbuchstaben (z. B. *Sinfonia concertante für Violine und Viola Es-Dur*, ursprünglich KV 364 – jetzt KV 320d). Besonders viele Umstellungen erfolgten für die 6. Auflage (1964 von Franz Giegling, Gerd Sievers und Alexander Weinmann), für die neue Erkenntnisse über die Chronologie der Werkentstehung und den Zusammenhang einzelner Werke berücksichtigt worden sind. Außerhalb der Forschung haben sich diese Änderungen allerdings nicht durchgesetzt.

Aufgabe 4:

a) Mozart reiste wahrscheinlich am 22. April 1764 über Dover nach London, wo er gegen Ende des Monats eintraf. Bis auf eine krankheitsbedingte Unterbrechung (vom 6. August bis zum 25. September in Chelsea) lebte die Familie in London bis zum August 1765.

b) Georg III. Wilhelm Friedrich (engl. George William Frederick; * 4. Juni 1738 in London; † 29. Januar 1820 im Windsor Castle) war von 1760 bis 1801 König von Großbritannien und Irland, danach bis zu seinem Tod König des Vereinigten Königreichs von Großbritannien und Irland. Im Heiligen Römischen Reich regierte er als Kurfürst von Braunschweig-Lüneburg, nach dem Zusammenbruch des Reiches als König von Hannover (1815). Er führte den nominellen Titel eines Herzogs von Braunschweig-Lüneburg.

c) Die Mozarts wurden schon bald nach ihrer Ankunft von König George dem III. empfangen. Äußerst prägend wurde für den kleinen Mozart am Hofe die Begegnung mit Johann Christian Bach, dem jüngsten Sohn Johann Sebastian Bachs. Mozart hat Johann Christian zeitlebens sehr geschätzt (Brief Mozarts vom 10.4.1782 an seinen Vater: »sie werden wohl schon wissen daß der Engländer Bach gestorben ist? – schade für die musikalische Welt!«).

Licht und Schatten in der Musik

Diskutieren Sie die Begriffe *Licht* und *Schatten* zur Beschreibung von Musik, wie sie sich einigen Kompositionsanleitungen des 18. Jahrhunderts entnehmen lassen.

Ein Mozard hat es genug gezeiget. Unvermuthete Uebergänge in entfernte Tonarten. Das Hehdunkel oder Licht und Schatten brillirt ff o; das heißt: starkes mit aushaltenden, allmbglichen Instrumenten begleitetes Laufwerk, Forte, Forzando, Crescendo *ic.* wird vorgetragen; dann widrige Abwechslung mit dem schwachbesetzten Eingbaren. Viele Dissonanzen, insonderheit der kleine Septimenakkord, die übergrosse Sechsten = Harmonie, die ganz kleine Sekunde und None: auch noch mit der Abwechslung ganzer Reihen Oktavengängen, von einer bis zur dritten, vierten Oktavenhöhe: diese werden anstatt der Einklänge gehöret; dann viele in eine einzige Tonart nicht gehdrige F und b *ic.* — Hierinn möchte vielleicht der itzige Geschmack bestehen.

Aus: Johann Friedrich Daube, Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Zweyter Theil welcher die Composition enthält, Wien 1798, S. 57.

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. Sogar manche einzelne Note erfordert ein starkes Forte, wenn ihre Nachfolger pianificiren. *f. B.*

Aus: Johann Friedrich Daube, Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung, Erster Theil, Wien 1798, S. 23.

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

Aus: Joseph Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst, Erstes Capitel: De Rhythmpoeia oder von der Tactordnung, Regensburg und Wien 1752, S. 23.

Ein Quiz zum Anfang

Diese Unterrichtseinheit thematisiert drei in der Literatur häufig anzutreffende Lautstärketypen für Anfänge von Sinfoniesätzen. Gleichzeitig wird Schülerinnen und Schülern eine Vorstellung davon vermittelt, welche Lautstärke im 18. Jahrhundert als *leise* und *laut* bezeichnet worden ist (denn gemessen an den heute in Rockkonzerten erreichten Lautstärkegraden wäre es zutreffend, Musik des 18. Jahrhunderts grundsätzlich als leise zu bezeichnen).



02

Track 02:

Die Sinfoniefanfänge in der im Unterrichtsheft abgebildeten Reihenfolge a–f:

- a) W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 132, 1. Satz, T. 1–14
- b) W. A. Mozart, Sinfonie in A-Dur KV 201, 1. Satz, T. 1–14
- c) W. A. Mozart, Sinfonie in g-Moll KV 183, 1. Satz, T. 1–12
- d) W. A. Mozart, Sinfonie in C-Dur KV 200, 1. Satz, T. 1–16
- e) W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 543, 1. Satz, T. 26–58 (ohne Einleitung)
- f) W. A. Mozart, Sinfonie in B-Dur KV 182, 1. Satz, T. 1–10

Die Sinfoniefanfänge in geänderter Reihenfolge I:

- c) W. A. Mozart, Sinfonie in g-Moll KV 183, 1. Satz, T. 1–12
- a) W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 132, 1. Satz, T. 1–14
- b) W. A. Mozart, Sinfonie in A-Dur KV 201, 1. Satz, T. 1–14
- f) W. A. Mozart, Sinfonie in B-Dur KV 182, 1. Satz, T. 1–10
- d) W. A. Mozart, Sinfonie in C-Dur KV 200, 1. Satz, T. 1–16
- e) W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 543, 1. Satz, T. 26–58 (ohne Einleitung)

Die Sinfoniefanfänge in geänderter Reihenfolge II:

- b) W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 201, 1. Satz, T. 1–14
- e) W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 543, 1. Satz, T. 26–58 (ohne Einleitung)
- c) W. A. Mozart, Sinfonie in g-Moll KV 183, 1. Satz, T. 1–12
- d) W. A. Mozart, Sinfonie in C-Dur KV 200, 1. Satz, T. 1–16
- f) W. A. Mozart, Sinfonie in B-Dur KV 182, 1. Satz, T. 1–10
- a) W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 132, 1. Satz, T. 1–14

Anmerkungen zum Quiz:

Die Taktzahlen beziehen sich auf die NMA. Die Sinfoniefanfänge wurden nach folgenden Kriterien ausgewählt:

- a. 1. Gruppe: Wechsel von forte und piano (= antithetischer Eröffnungstypus) wie zum Beginn der Sinfonien KV 132 (a), KV 200 (d) und KV 182 (f)
- b. 2. Gruppe: Der (dramatische) Anfang im forte wie zum Beginn der Sinfonie KV 183 (c)
- c. 3. Gruppe: Der (lyrische) Beginn im piano wie zum Anfang der Sinfonien KV 201 (b) und KV 543 (e)

Diese Dynamik-Modelle sind sehr elementar und lassen sich auch für Beschreibungen von Sinfoniefanfängen anderer Komponisten verwenden. Zum Beispiel zählt zur 2. Gruppe der Beginn der 1. Sinfonie von Felix Mendelssohn oder zur 3. Gruppe der Beginn der 2. Sinfonie von Johannes Brahms (s. hierzu Unterrichtsheft → S. 11 und Kommentarheft → S. 32). Das Auseinanderhalten der Sinfoniefanfänge eines Idealtyps, insbesondere des Idealtyps *laut-leise-laut-leise* ist nicht einfach. Wird diese Schwierigkeit als ein positives Kennzeichen bewertet, ist die Konstruktion des Idealtyps nicht schwer.

Hausarbeiten

Aufgabe 4:

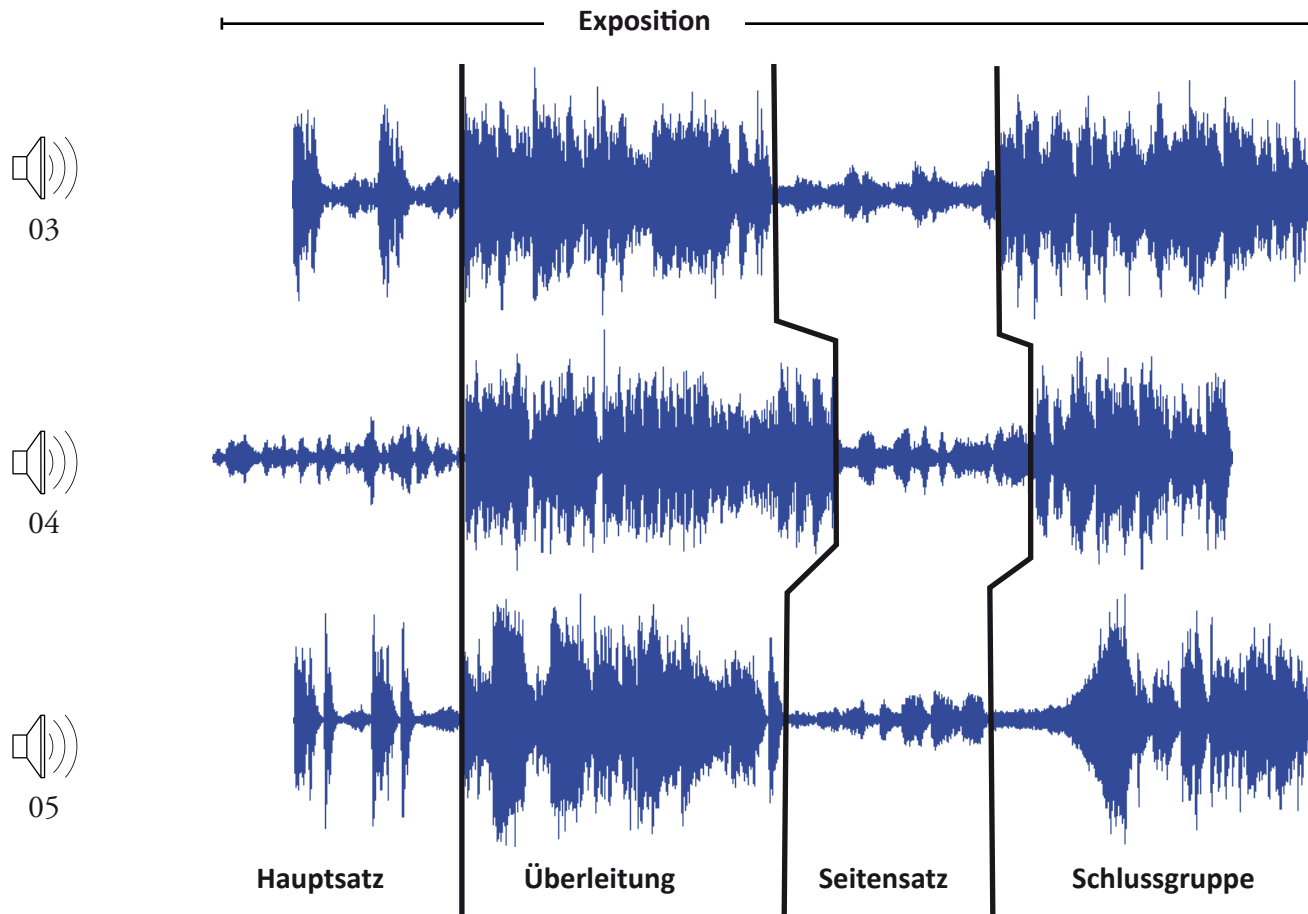
a) *antithetischer Eröffnungstypus* – Über Suchmaschinen findet man im Internet eine Erklärung in dem Referat von Uri Rom »Ein wiederkehrender Es-Dur-Eröffnungstopos in Mozarts Orchesterwerken«. Üblicher Weise wird mit diesem Begriff eine zeittypische Sinfonieeröffnung nach dem Schema f-p-f-p bezeichnet. Auslöser für Sinfonieanfänge dieser Art könnte für Mozart seine eigenhändige Abschrift der *Es-Dur-Sinfonie Op. 7/6* von Carl Friedrich Abel (1723-1787) gewesen sein, die längere Zeit irrtümlicher Weise für eine Originalkomposition des Wunderkindes (KV 18) gehalten worden ist.

b) *Idealtypus* – Ein *Idealtypus* ist nach Max Weber ein abstraktes Modell zur Beschreibung von Wirklichkeit. Ein verbreiteter Vorwurf an die Musiktheorie lautet, dass ihre Modelle zu abstrakt seien und dass es deshalb viel sinnvoller ist, sich ausschließlich dem individuellen Musikwerk zuzuwenden. Diese Kritik aus der Ecke einer schlechten musiktheoretischen Praxis widerspricht allerdings unserer alltäglichen Erfahrung, denn wir verwenden abstrakte Schemen zur Orientierung in einer komplexen Welt. U- und S-Bahnnetzpläne zum Beispiel sind gerade deshalb für uns so hilfreich, weil sie abstrakt sind. Niemand käme auf die Idee, ihren Wert daran zu bemessen, wie originalgetreu sie die Wirklichkeit abbilden. Gäbe es fotorealistiche U-Bahn-Pläne, wären diese mit Sicherheit groß, unübersichtlich und von geringem praktischen Nutzen. Daher sollten abstrakte musiktheoretische Modelle genau dann als gut bezeichnet und verwendet werden, wenn sie uns eine Orientierung in komplexer Musik ermöglichen. Wird *Idealtyp* nicht als Synonym für *Idealtypus* verwendet, ist damit ein Mensch gemeint, der etwas Bestimmtes auf ideale Weise verkörpert (z.B. Mensch mit Idealmaßen).

Aufgabe 5: Obwohl die letzte Sinfonie von Wolfgang Amadeus Mozart, die sogenannte Jupiter-Sinfonie, der traditionellen Nummerierung nach als Sinfonie Nr. 41 geführt wird, lassen sich rund 60 teils verloren gegangene Sinfonien nachweisen. Antworten könnten also zwischen 41 und 60 lauten.

2 x 2 = 4: Der erste Teil

In dieser Unterrichtseinheit wird ein alternatives Modell zur Beschreibung des Verlaufs von Expositionen der Sonatenhauptsatzform vorgestellt. Über den idealtypischen Verlauf *leise-laut-leise-laut* wird dabei ein häufig anzutreffendes Modell veranschaulicht, das es erlaubt, die etablierten Fachbegriffe Hauptsatz (bzw. 1. Thema = *leise* bzw. *laut-leise-laut-leise*), Überleitung (= *laut*), Seitensatz (bzw. 2. Thema = *leise*) und Schlussgruppe (= *laut*) einzuführen. Die Formteile Überleitung und Schlussgruppe werden dabei als laute Abschnitte, der Seitensatz als leise Passage charakterisiert. Die bereits besprochene Dynamikgestaltung eines Hauptsatzes (bzw. des 1. Themas) können in dieser Unterrichtseinheit wiederholt werden.



Track 03: W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 132, 1. Satz, Exposition T. 1–59

Track 04: W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 543, 1. Satz, Exposition, T. 26-142

Track 05: W. A. Mozart, Sinfonie in G-Dur KV 318, 1. Satz, Exposition, T. 1–69

Definitionen:

- Der erste Abschnitt einer Sinfonie – durchgehend leise (p) oder als f-p-f-p-Modell – heißt **Hauptsatz** (bzw. erstes Thema).
- Der erste längere Tuttiabschnitt im forte (f) heißt **Überleitung**.
- Der leise (p) Abschnitt nach der Überleitung heißt **Seitensatz** oder auch zweites Thema.
- Der laute (f) Abschnitt nach dem Seitensatz heißt **Schlussgruppe**. Er kann plötzlich einsetzen oder auch durch eine ›Orchesterwalze‹ (kontinuierliches crescendo bis zum forte) eingeleitet werden. In diesem Teil findet sich häufig die sogenannte **Arientriller-Kadenz**.
- Der erste größere Hauptabschnitt einer Sinfonie, der aus den Teilen Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und Schlussgruppe besteht, wird **Exposition** genannt.

Lösungen zu den Aufgaben:

Die Anfangs-Dynamikmodelle der drei Beispiele sind bereits erörtert worden. Ein Idealtypus für die drei Expositions-Lautstärkeverläufe besteht aus den vier Teilen: 1. Abschnitt f-p-f-p oder piano, 2. Abschnitt forte, 3. Abschnitt piano und 4. Abschnitt forte. Zahlreiche Expositionen von Mozart und Haydn lassen sich angemessen über diesen Idealtypus beschreiben und verstehen.

Anmerkungen zur Darstellung der Lautstärke durch Bewegung

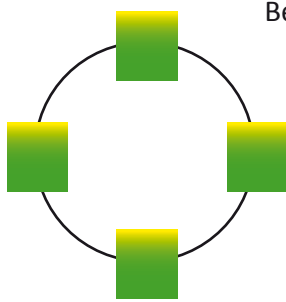
Lautstärkeverläufe lassen sich auf vielfältige Weise visualisieren. Den Ansatz, über einfaches Aufstehen und Setzen oder farbige Tücher (Servietten) Lautstärkeverläufe darzustellen, habe ich erstmalig im Ernst-Klett-Verlag veröffentlicht: *Sonatenspiele. Wiener Klassik zum Mitspielen arrangiert für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen*. Unter Mitarbeit von Hans-Ulrich Schäfer-Lembeck, Applaus. Musikmachen im Klassenverband Bd. 17 (= Applaus 17), mit CD, Leipzig 2003, CD-ROM S. 98.

Methode I: Aufstehen und Setzen

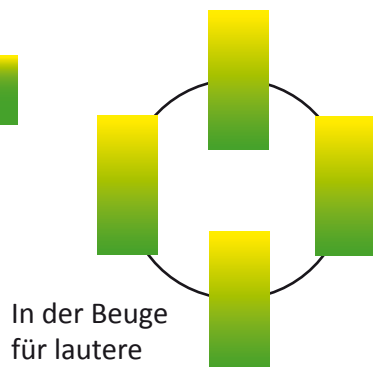
Alternative Visualisierungen lassen sich in älteren Jahrgangsstufen mit nur zwei Bewegungszuständen ohne großen Aufwand realisieren (›Sitzen‹ und ›Stehen‹).

In niederen Jahrgangsstufen kann eine Visualisierung à la

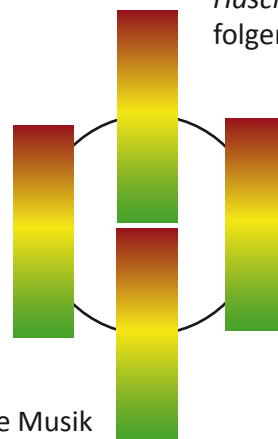
Häschen in der Grube erfolgen: Kinder hocken im Kreis, richten sich mit dem Lautwerden der Musik auf und gehen mit dem Leiserwerden wieder in die Hocke.



Hocke (sitzend)
für leise Musik

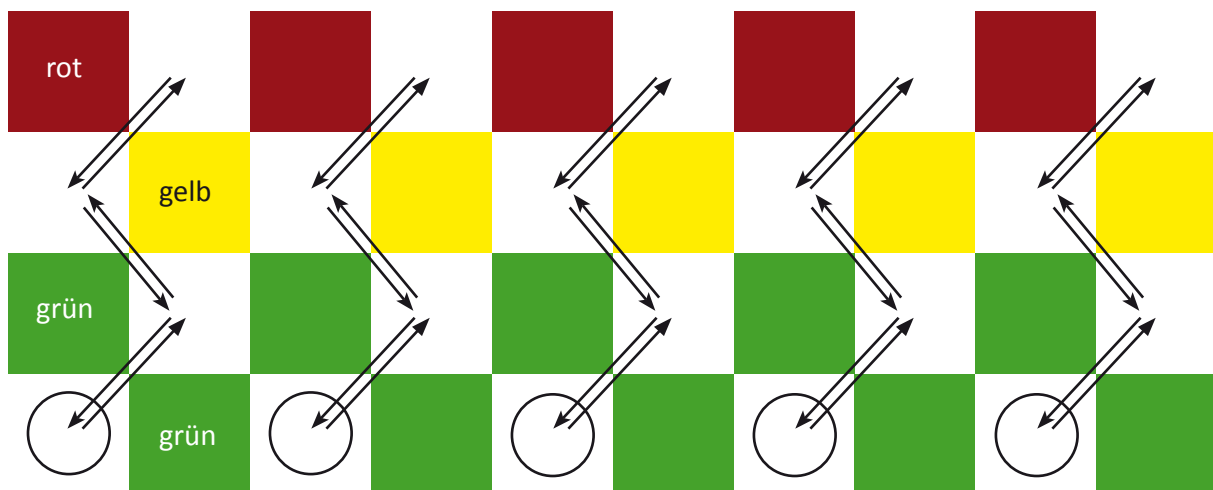


In der Beuge
für lautere
Musik



Aufrecht (stehend) für laute Musik

Methode II: Darstellung einer Lautstärkeanzeige



Es werden farbige Servietten ausgelegt, die eine Lautstärkeanzeige symbolisieren (z.B. in einem Soundbearbeitungsprogramm). Schülerinnen und Schüler stehen auf der Grundlinie (Kreise unten), die Laufwege sind durch Pfeile eingezeichnet (auf die Servietten treten ist natürlich verboten). Wenn die Musik leise ist (grün), erfolgt beim Beginn der Musik der erste Schritt nach rechts, ist sie dagegen laut (rot), eine schnelle Bewegung nach vorn in ein leeres Feld (zwischen den roten Servietten). Bewegungen einer Gruppe in dieser Art sehen sehr ansprechend aus.

Die verschiedenen Bewegungen und Positionen können zudem mit Formenlehrebegriffen benannt werden (z.B. schneller Wechsel der Dynamik oder leise/grün = Hauptsatz, leise/grün = Seitensatz, laut/rot = Überleitung oder Schlussgruppe).

Schülerinnen und Schüler können über die Übung mit den Tüchern zu einer sehr bewussten und differenzierten Lautstärkewahrnehmung angeregt werden. Das lässt sich zum Beispiel an der häufig auftretenden Unentschlossenheit beobachten, sich in ein neues Feld zu bewegen. Als Ergebnis dieser Unentschlossenheit positionieren Schülerinnen und Schüler nicht selten ihre Füße in verschiedenen Lautstärkefeldern.

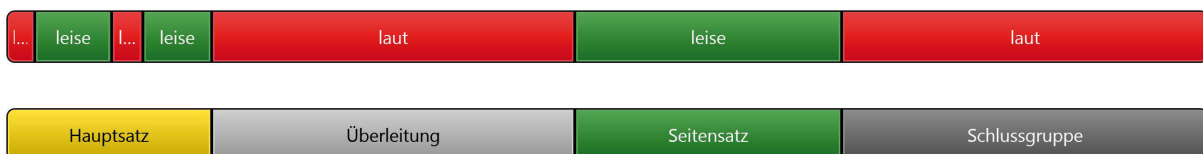
Methode III: Visualisieren der Lautstärke über die Freeware AnaVis

Zur Veranschaulichung einer Gliederung über Dynamik kann auch die Freeware AnaVis eingesetzt werden. Die Software ist leicht zu bedienen:

- Programm öffnen und im Menü *Datei* den Eintrag *Neue Analyse* wählen.
- Auf den erscheinenden Analysebalken mit der rechten Maustaste klicken und Soundwiedergabe wählen.
- Auf das Ordnersymbol klicken und die Sounddatei laden (z.B. eine Exposition)
- Sound abspielen und mit der ersten blauen Einteilungs-Schaltfläche eine Einteilung in leise und laute – unter Umständen auch crescendierende und decrescendierende – Abschnitte vornehmen.
- Auf Übernehmen-Schaltfläche klicken (die Einteilung wird in den Analysebalken übernommen)
- Rechtsklick auf den Analysebalken, *Bezeichnungen verwalten* wählen.
- In dem Dialog können jetzt mit dem Plus-Symbol neue Formteile erstellt und benannt werden (zum Beispiel ein grüner Formteil *leise* und ein roter Formteil *laut*). Den Dialog mit der OK-Schaltfläche bestätigen.
- Mit einem Rechtsklick können über *Bezeichnung zuweisen* die angelegten Formteile den entsprechenden Abschnitten leicht zugewiesen werden.

Da ein Klicken in einen Abschnitt die Musik ab genau dieser Stelle vorspielt, können im Unterricht die Analysen von Schülerinnen und Schülern auf einfache Weise vergleichend gegenübergestellt werden. Diese hilfreiche Abspielfunktion des Programms ermöglicht es, einen von einer Schülerin oder einem Schüler erstellten Abschnitt gezielt anzusteuern bzw. vorzuspielen, was wiederum ein Unterrichtsgespräch über individuell erstellte Einteilungen ermöglicht.

AnaVis-Analysebeispiele für die Exposition der Sinfonie in Es-Dur KV 132, vgl. hierzu das Lautstärkediagramm im Kommentarheft → S. 12 (oben):



Links:

- <http://www-anavis.de> – Offizielle AnaVis-Website. Auf dieser Seite werden die neuesten Programmversionen kostenlos zum Download angeboten. Darüber hinaus finden Sie hier auch Videos zur Bedienung des Programms.

Leistungsüberprüfung

In diesem Test geht es darum zu zeigen, dass Sie die Namen kennen, mit denen man sich über Abschnitte einer Sinfonie professionell unterhalten kann und dass Sie die Fähigkeit besitzen, ein Lautstärkediagramm zum ersten Formteil einer Sinfonie zu zeichnen.

Leistungsüberprüfung Fachwissen

- **Aufgabe 1:** Nennen Sie den Fachbegriff für den ersten großen Hauptabschnitt einer Sinfonie, der wiederum aus mehreren Teilen besteht:

.....

- **Aufgabe 2:** Sinfoniefanfänge können leise und auch laut beginnen. Darüber hinaus gibt es einen sehr auffälligen Anfang, der in der Forschung auch als *antithetischer Eröffnungstypus* bezeichnet wird. Geben Sie durch Verwendung der Fachbegriffe für *laut* und *leise* seinen Verlauf an:

.....

- **Aufgabe 3:** Nennen Sie die Fachbegriffe der vier Teile eines ersten großen Hauptabschnitts einer Sinfonie und geben Sie außer für den ersten Teil charakteristische Lautstärken an:

1)

2)

3)

4)

- **Aufgabe 4:** Veranschaulichen Sie den Begriff *Idealtypus* durch ein Beispiel aus dem täglichen Leben.

.....

- **Aufgabe 5:** Mozart hat als Kind in England einen berühmten Musiker kennengelernt, den er zeitlebens verehrte. Nennen Sie seinen Namen:

.....

Leistungsüberprüfung (Fortsetzung)

- **Aufgabe 6:** Kreuzen Sie an, in welchem Zeitraum Wolfgang Amadeus Mozart gelebt hat:

- 1.) In der Zeit zwischen 1600–1650 0
- 2.) In der Zeit zwischen 1650–1700 0
- 3.) In der Zeit zwischen 1700–1750 0
- 4.) In der Zeit zwischen 1750–1800 0
- 5.) In der Zeit zwischen 1800–1850 0
- 6.) In der Zeit zwischen 1850–1900 0

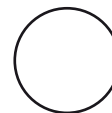
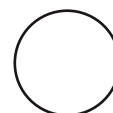


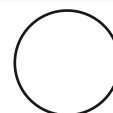
Diagramme-Zeichnen

- **Aufgabe 7:** Sie hören zweimal den ersten Hauptabschnitt der Sinfonie KV 201 von W. A. Mozart. Zeichnen Sie beim zweiten Hören ein Lautstärkediagramm:



- **Aufgabe 8:** Sie hören zweimal den ersten Hauptabschnitt der Sinfonie KV 114 von W. A. Mozart. Zeichnen Sie wiederum beim zweiten Hören ein Lautstärkediagramm:

..... von Punkten



Zensur:

Lösungen und Beispielbewertung

Aufgabe 1: Nennen Sie den Fachbegriff für den ersten großen Hauptabschnitt einer Sinfonie, der wiederum aus mehreren Teilen besteht:

Exposition (1)

Aufgabe 2: Sinfoniefanfänge können leise und auch laut beginnen. Darüber hinaus gibt es einen sehr auffälligen Anfang, der in der Forschung auch als *antithetischer Eröffnungstypus* bezeichnet wird. Geben Sie durch Verwendung der Fachbegriffe für *laut* und *leise* seinen Verlauf an:

forte – piano – forte – piano (2)

Aufgabe 3: Nennen Sie die Fachbegriffe der vier Teile eines ersten großen Hauptabschnitts einer Sinfonie und geben Sie außer für den ersten Teil charakteristische Lautstärken an:

- 1) *Hauptsatz (oder 1. Thema)* (1)
- 2) *Überleitung – forte* (2)
- 3) *Seitensatz (oder 2. Thema) – piano* (2)
- 4) *Schlussgruppe – forte* (2)

Aufgabe 4: Veranschaulichen Sie den Begriff *Idealtypus* durch ein Beispiel aus dem täglichen Leben:

z.B. U-Bahnnetzplan (abstraktes Modell) (2)

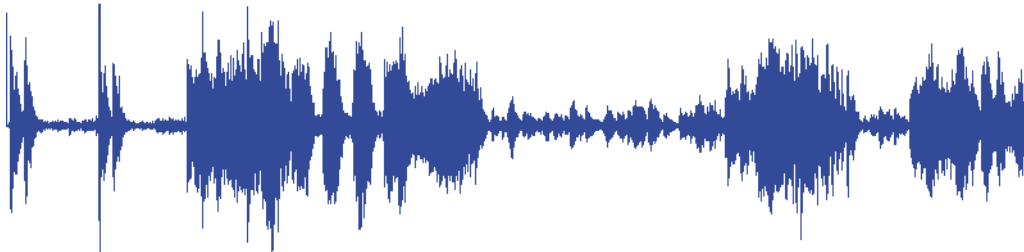
Aufgabe 5: Mozart hat als Kind in England einen berühmten Musiker kennengelernt, den er zeitlebens verehrte. Nennen Sie seinen Namen:

Johann Christian Bach (1)

Aufgabe 6: Kreuzen Sie an, in welchem Zeitraum Wolfgang Amadeus Mozart gelebt hat:

- 4.) In der Zeit zwischen 1750–1800 (2)

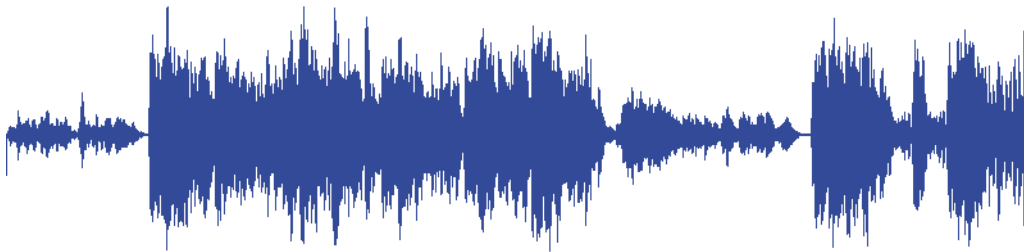
- **Aufgabe 7:** Sie hören zweimal den ersten Hauptabschnitt der Sinfonie KV 201 von W. A. Mozart. Zeichnen Sie beim zweiten Hören ein Lautstärkediagramm:



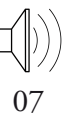
5



- **Aufgabe 8:** Sie hören zweimal den ersten Hauptabschnitt der Sinfonie KV 114 von W. A. Mozart. Zeichnen Sie wiederum beim zweiten Hören ein Lautstärkediagramm:



5



25 von 25 Punkten

Zensur: 1

Anmerkungen und Kommentare:

Track 06 zur Aufgabe 7:

W. A. Mozart, Sinfonie in C-Dur KV 200, 1. Satz, T. 1–67, Dauer: 1 Min. 27 Sek.

Track 07 zur Aufgabe 8:

W. A. Mozart, Sinfonie in A-Dur KV 114, 1. Satz, T. 1–59, Dauer: 1 Min. 36 Sek.

Bei der Bewertung der Diagramme könnte jeweils ein Punkt für das Gelingen der folgenden Aspekte gegeben werden:

- Hauptsatz richtig (f-p-f-p für das erste, p für das 2. Beispiel)
- Überleitung richtig (f, im ersten Beispiel mit kurzen Unterbrechungen)
- Seitensatz richtig (p)
- Schlussgruppe richtig (mit einem bzw. zwei p-Einschüben)
- Proportionen (im ersten Beispiel alle vier Teile in etwa gleich lang, im zweiten mit überproportional langer Überleitung etc.)

Aller guten Dinge sind 3: Der Blick auf's Ganze

Mit dieser Unterrichtseinheit wird die Sonatenhauptsatzform als dreiteiliges Modell (als Gleichgewichtsform im Sinne der Formenlehre) eingeführt und besprochen. Dabei werden Schülerinnen und Schüler über ein Zitat von Joseph Riepel mit einer relativ unbekanntenen Perspektive auf das Thema bekannt gemacht: Menuette, Arien, Sonaten und Sinfonien galten im Hinblick auf die Form als ähnlich bzw. verwandt.

Im Riemann-Musiklexikon findet sich die folgende Erläuterung zur Sonatenhauptsatzform:

»Merkmale der S.[onatenhauptsatzform] sind die Darstellung mindestens zweier, in ihrem Charakter gegensätzlicher Themen (oder Themenkomplexe) auf verschiedenen tonalen Ebenen in der Exposition (der eine langsame Einleitung vorausgehen kann), das Aufzeigen von Bezügen und Gegensätzlichkeiten zwischen den Themen in der Durchführung (oft gleichzeitig mit Modulation in entlegene Tonarten) und das Zusammenfassen und Vereinheitlichen des mus. Geschehens der Exposition in der Reprise.«

Aus fachwissenschaftlicher Sicht wird dringend davon abgeraten, in der Schule die Sonatenhauptsatzform auf den Aspekt der Gegensätzlichkeit zweier Themen zu reduzieren.

Der bekannte Musikwissenschaftler Charles Rosen (*Der klassische Stil, Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel 1995, S. 31/32) hat hierzu geschrieben:

»Daß in Sonaten das erste Thema männlich und das zweite weiblich zu sein pflegt, läßt sich aus diesem Grunde als drollige Idee abtun. Die Fachwörter erstes und zweites Thema sind schon jammervoll genug, auch wenn sie sich mittlerweile so eingenistet haben, daß sie schwer zu vertreiben sind.«

Die Idee der Gegensätzlichkeit von Themen ist erst von Theoretikern des 19. Jahrhunderts hervorgehoben worden. Adolf Bernhard Marx (*Die Lehre von der Musikalischen Komposition*, Leipzig 1837–1847) hatte in erster Linie die Musik Beethovens vor Augen, als er schrieb:

»Haupt- und Seitensatz sind zwei Gegensätze zu einander, die in einem umfassenden Ganzen zu einer höheren Einheit sich vereinen«

Ein solches ›dialektisches‹ Denken (These, Antithese, Synthese) von zwei Themen (auf der Tonika und Dominante), die dann in der Reprise quasi auf höherer Ebene zu einer neuen Einheit verbunden werden (Tonartenausgleich), ist theorie- (Marx) und philosophiegeschichtlich (Hegel) bedeutsam, fachwissenschaftlich jedoch problematisch und methodisch zur Beschreibung der Musik Mozarts unbrauchbar. Selbstverständlich lässt sich der Themendualismus an Sonaten Beethovens wie zum Beispiel der Exposition der Waldstein-Sonate op. 53 in C-Dur sehr gut exemplifizieren. Gleichzeitig zeigt dieses Beispiel aber auch die Problematik des dialektischen Modells, denn das kantable Seitenthema erklingt in der Exposition dieser Sonate in E-Dur, in der Reprise jedoch nicht in C-Dur (Tonartenausgleich) sondern in A-Dur. Beispiele dieser Art lassen vermuten, dass die Unterquinttransposition des Seitensatzes als dominierendes Moment angesehen werden muss, der Tonartenausgleich dagegen lediglich als Nebeneffekt der Unterquinttransposition eines Seitensatzes in der Oberquinttonart.

Das Hauptproblem scheint darin zu liegen, dass in der Schule – aus verständlichen Gründen – gerne leichter lesbare Notentexte z.B. von Haydn oder Mozart verwendet werden, die sich durch das Modell des Themendualismus nicht angemessen beschreiben lassen. Viele Notentexte Beethovens hingegen, die für eine Veranschaulichung des Themendualismus geeignet wären, eignen sich aufgrund ihres Schwierigkeitsgrades jedoch nur bedingt für eine Besprechung in der Schule.

Lösung zur Aufgabe:

Præc. Es ist zwar keine grosse Ehre, Menuets zu componiren, sondern eines theils wohl gar gewissenhaft. Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Simphonie; welches du in etlichen Tagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz klein und verächtlich damit anfangen, um nur bloß was grösseres und lobwürdigeres daraus zu erlangen. Disc. Nach meinem Erachten ist auf der Welt nichts leichter zu componiren als ein Menuet;

Riepels Schriften sind in Form eines Lehrdialogs bzw. Unterrichtsgesprächs gedruckt. *Praec.* kennzeichnet die Reden des Praeceptors (Lehrers), *Disc.* steht für den Discantista (einen Chorknaben als Schüler). Mit *Ausführung* meint Riepel die kompositorische Ausführung (im Gegensatz zur Skizze) und nicht die Ausführung durch Sänger und Instrumentalisten.

Menuette waren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein didaktisches Mittel zum Erlernen des Kompositionshandwerks. Mozart erlernte anfangs an Menuetten das Klavierspiel und unter seinen ersten Kompositionen finden sich viele Menuette und kleinere Stücke mit einer ähnlichen Struktur. Dass Menuette, Sonaten und Sinfonien strukturelle Gemeinsamkeiten aufweisen, lässt sich heute aufzeigen.

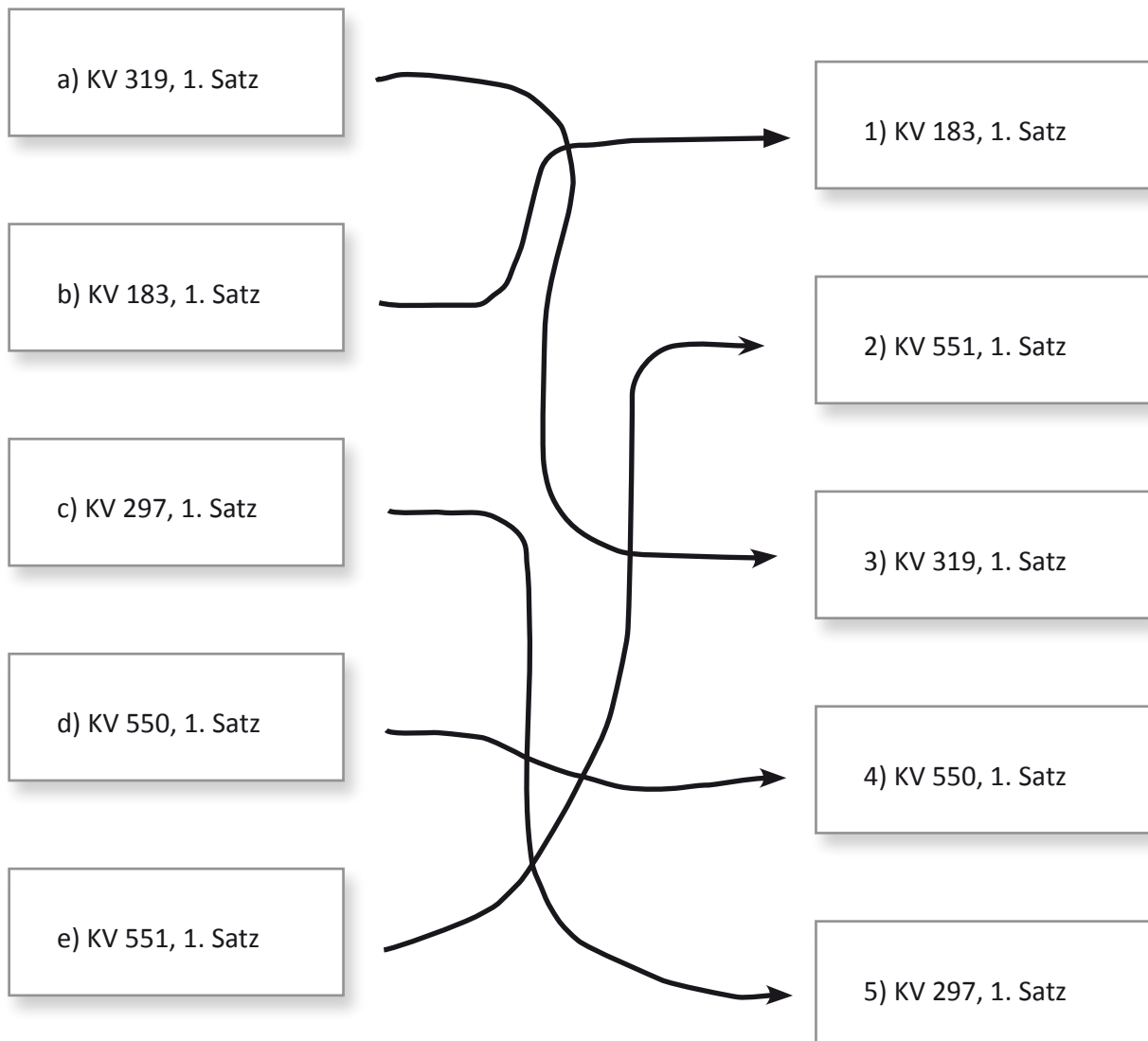
Hausaufgaben:

- **Zum Begriff *Sonatenhauptsatzform*** – Der Begriff der Coda findet sich häufig in Beschreibungen im Internet. Sie hat die Funktion, eine Komposition wirksam zu beenden (Schluss).

Wer geht mit wem?

Diese Unterrichtseinheit bietet eine Möglichkeit, das musikalische Gedächtnis und Erinnerungsvermögen zu trainieren. Ein Problem für ungeübte Hörerinnen und Hörer, eine Sonatenhauptsatzform zu erkennen, liegt darin, dass der Hauptsatz bzw. das 1. Thema als musikalische Einheit bewusst erfasst und bis zur Wiederkehr (Reprise) im Gedächtnis behalten werden muss. Das folgende Hör-Quiz ist geeignet, diese spezielle Fähigkeit gezielt zu üben.

Lösung für das Hör-Quiz:



08–09

Werke:

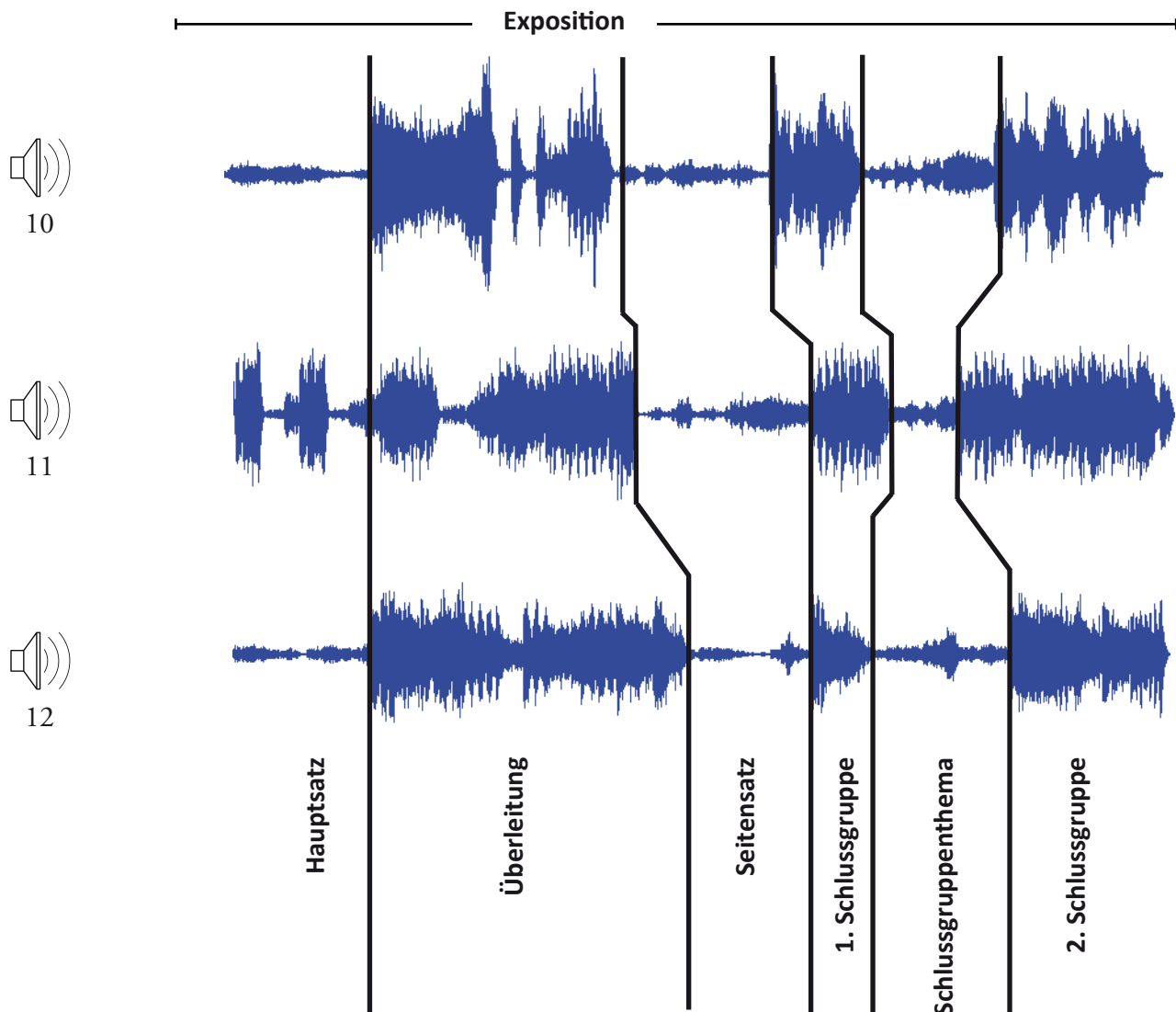
- **Track 08:** Exposition 1) KV 319, 1. Satz, T. 1–11; 2) KV 183, 1. Satz, T. 1–12; 3) KV 297, 1. Satz, T. 1–12; 4) KV 550, 1. Satz, T. 1–20; 5) KV 551, 1. Satz T. 1–12
- **Track 09:** Reprise 1) KV 183, 1. Satz, T. 117–128; 2) KV 551, 1. Satz, T. 189–200; 3) KV 319, 1. Satz, T. 208–218; 4) KV 550, 1. Satz, T. 164–183; 5) KV 297, 1. Satz, T. 165–176

Hausaufgaben:

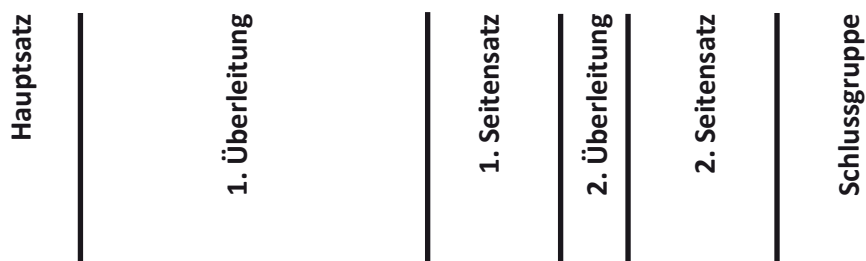
- In Wikipedia (<http://de.wikipedia.org/wiki/Exposition>) finden sich Erläuterungen des Begriffs für die Geographie, Kunst, Literatur und Medizin.
- *Metallica*, *Seal* und *Crime Mob* werden in den Sparten *Rock* und *Hip Hop* vom Warner-Label *Reprise Records* gefeatured (möglicher Weg: Suchmaschine *Reprise* → <http://de.wikipedia.org/wiki/Reprise> → http://de.wikipedia.org/wiki/Reprise_Records → <http://www.warnerbrosrecords.com/2008-gift-guide/> → <http://warnerbrosrecords.com/artist>).

3 x 2 = 6: Der erste Teil anders

In dieser Unterrichtseinheit wird das Modell zur Beschreibung des Verlaufs von Expositionen der Sonatenhauptsatzform weiter entwickelt. Der bereits eingeführte idealtypische Verlauf *leise-laut-leise-laut* (Kommentarheft → S. 12) wird dabei um zwei weitere Abschnitte mit der Dynamik *leise* und *laut* erweitert. Auch in diesem Modell sind die Formteile Überleitung und Schlussgruppe als laute, Haupt- und Seitensatz dagegen als leise Passagen charakterisiert. Die Terminologie des vierteiligen Modells kann einführend wiederholt werden, hinzu kommen lediglich zwei weitere Abschnitte. Auch auf die verschiedenen dynamischen Strategien des Hauptsatzes (bzw. des 1. Themas) kann zurückgegriffen werden.



Fachbegriffe 1:



Fachbegriffe 2:

Aufnahmen:

Track 10: W. A. Mozart, Sinfonie in A-Dur KV 201, 1. Satz, Exposition T. 1–76

Track 11: W. A. Mozart, Sinfonie in D-Dur KV 297 (›Pariser‹), 1. Satz, Exposition, T. 1–122

Track 12: J. Haydn, Sinfonie in G-Dur Hob. I:100 (›Militär‹), 1. Satz, Exposition, T. 24–124

Die etablierten Fachbegriffe der Formenlehre können wieder anhand der Lautstärkediagramme veranschaulicht werden, wobei eine Erweiterung der bisher eingeführten Terminologie notwendig ist. Ob es sich bei den Erweiterungsabschnitten um eine innere Erweiterung (2. Überleitung und 2. Seitensatz) oder eine äußere Erweiterung (Schlussgruppenthema und 2. Schlussgruppe) handelt, lässt sich auf der Ebene der Lautstärke nicht entscheiden.

Aus fachwissenschaftlicher Sicht wäre es angemessen, den zweiten Forteabschnitt als 2. Überleitung zu bezeichnen, wenn er mit einem Halbschluss endet (dieser 2. Überleitung würde dann ein 2. Seitensatz und eine Schlussgruppe folgen). Wenn der zweite Forteabschnitt hingegen mit einem Ganzschluss endet, wäre es angemessen, ihn als 1. Schlussgruppe zu bezeichnen und – in Anlehnung an die Haydn-Forschung – den nachfolgenden thematischen Abschnitt als Schlussgruppenthema. Die Exposition würde in diesem Fall mit einer 2. Schlussgruppe beschlossen.

Sind die Hörfähigkeiten hinsichtlich des Unterscheidens von Ganz- und Halbschlüssen nicht vorhanden, empfiehlt es sich unterrichtspraktisch, sich für eine der beiden Terminologien zu entscheiden (z.B. für die Definition 1), sie einzuführen und für das sechsteilige Expositionsmodell beizubehalten.

Definition 1 (innere Erweiterung des vierteiligen Schemas):

- Der erste Abschnitt einer Sinfonieexposition – durchgehend leise (p) oder als f-p-f-p-Modell – heißt **Hauptsatz** (bzw. erstes Thema).
- Der erste längere Tuttiabschnitt im forte (f) heißt **Überleitung**. Er kann kleinere Unterbrechungen im piano (p) aufweisen oder mit einer Orchesterwalze (kontinuierliches crescendo bis zum forte) beginnen.
- Der leise (p) Abschnitt nach der Überleitung heißt **Seitensatz** oder auch zweites Thema.
- Der erste laute (f) Abschnitt nach dem Seitensatz heißt **1. Schlussgruppe** (und endet mit einem Ganzschluss). Er kann plötzlich einsetzen oder auch mit einer *Orchesterwalze* beginnen. In diesem Teil kann man die sogenannte **Arientriller-Kadenz** antreffen.
- Ein etwas längerer Teil im piano (p) nach der 1. Schlussgruppe wird als **Schlussgruppenthema** bezeichnet.
- Der laute Abschnitt (f) nach einem Schlussgruppenthema heißt **2. Schlussgruppe**.

Definition 2 (äußere Erweiterung des vierteiligen Schemas):

- Der erste Abschnitt einer Sinfonieexposition – durchgehend leise (p) oder als f-p-f-p-Modell – heißt **Hauptsatz** (bzw. erstes Thema).
- Der erste längere Tuttiabschnitt im forte (f) heißt **Überleitung**. Er kann kleinere Unterbrechungen im piano (p) aufweisen oder mit einer Orchesterwalze (kontinuierliches crescendo bis zum forte) beginnen.
- Der leise (p) Abschnitt nach der Überleitung heißt **Seitensatz** oder auch zweites Thema.
- Der erste laute (f) Abschnitt nach dem Seitensatz heißt **2. Überleitung** (und endet mit einem Halbschluss). Er kann plötzlich einsetzen oder auch mit einer *Orchesterwalze* beginnen.
- Ein etwas längerer Teil im piano (p) nach der 2. Überleitung wird als **2. Seitensatz** bezeichnet.
- Der dem 2. Seitensatz folgende laute Abschnitt (f) wird als **Schlussgruppe** bezeichnet.

Leistungsüberprüfung

In diesem Test geht es darum zu zeigen, dass professionell gestellte Fragen zur Sonatenhauptsatzform beantwortet sowie Lautstärkediagramme gezeichnet werden können.

- **Aufgabe 1:** Benennen Sie die drei großen Hauptabschnitte der Sonatenhauptsatzform:

.....

- **Aufgabe 2:** Es gibt Sinfonien, deren erster Hauptabschnitt aus vier Teilen besteht. Gar nicht so selten lässt sich der erste Hauptabschnitt aber auch in mehr als vier Teile gliedern. Wie viele Teile sind noch typisch?

5	6	7	8	9	10
---	---	---	---	---	----

- **Aufgabe 3:** Benennen Sie Teile des ersten Hauptabschnitts, die in diesem Fall mehrfach vorkommen können:

.....

- **Aufgabe 4:** Benennen Sie zwei auffällige Merkmale für eine Schlussgruppe.

1)

2)

- **Aufgabe 5:** Mit welchen Stücken hat Mozart seine ersten Kompositionsversuche gemacht?

.....

- **Aufgabe 6:** Womit beginnt zur Zeit Mozarts normaler Weise eine Oper?

.....

- **Aufgabe 7:** Erkläre mit wenigen Worten den Begriff *Orchesterwalze*:

.....

- **Aufgabe 8:** Sie hören zweimal den ersten Hauptabschnitt der Sinfonie in F-Dur KV 112 von W. A. Mozart. Zeichnen Sie beim zweiten Hören ein Lautstärkediagramm:

- **Aufgabe 9:** Sie hören zweimal den ersten Hauptabschnitt der Sinfonie in D-Dur KV 111 von W. A. Mozart. Zeichnen Sie wiederum beim zweiten Hören ein Lautstärkediagramm:

..... von Punkten

Zensur:

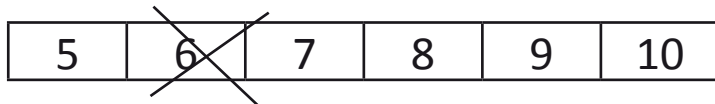
Lösungen und Beispielbewertung

Aufgabe 1: Benennen Sie die drei großen Hauptabschnitte der Sonatenhauptsatzform::

Exposition, Durchführung, Reprise
.....

6

Aufgabe 2: Es gibt Sinfonien, deren erster Hauptabschnitt aus vier Teilen besteht. Gar nicht so selten lässt sich der erste Hauptabschnitt aber auch in mehr als vier Teile gliedern. Wie viele Teile sind noch typisch?.



1

Aufgabe 3: Benennen Sie Teile des ersten Hauptabschnitts, die in diesem Fall mehrfach vorkommen können:

Überleitung / Seitensatz oder Seitensatz / Schlussgruppe
.....

2

Aufgabe 4: Benennen Sie zwei auffällige Merkmale für eine Schlussgruppe.

Arientriller-Kadenz / Wiederkehr des Hauptsatzes
.....

2

Aufgabe 5: Mit welchen Stücken hat Mozart seine ersten Kompositionsversuche gemacht?

mit Menuetten
.....

1

Aufgabe 6: Womit beginnt zur Zeit Mozarts in der Regel eine Oper?

mit einer Ouvertüre
.....

2

Aufgabe 7: Erkläre mit wenigen Worten den Begriff ›Orchesterwalze‹:

allmähliche Steigerung vom piano bis zum forte
.....

1

- **Aufgabe 8:** Sie hören zweimal den ersten Hauptabschnitt der Sinfonie in F-Dur KV 112 von W. A. Mozart. Zeichnen Sie beim zweiten Hören ein Lautstärkediagramm:



5



13

- **Aufgabe 9:** Sie hören zweimal den ersten Hauptabschnitt der Sinfonie in D-Dur KV 111 von W. A. Mozart. Zeichnen Sie wiederum beim zweiten Hören ein Lautstärkediagramm:



5



14

25 von 25 Punkten

Zensur: 1

Anmerkungen und Kommentare:

Track 13 zur Aufgabe 8: W. A. Mozart, Sinfonie in F-Dur KV 112, 1. Satz, T. 1–55, Dauer: 1 Min. 11 Sek.

Track 14 zur Aufgabe 9: W. A. Mozart, Sinfonie in D-Dur KV 111 (Ouvertüre zu *Ascanio in Alba*), T. 1–78, Dauer: 1 Min. 59 Sek.

Bei der Bewertung der Diagramme könnte jeweils ein Punkt für das Gelingen eines der folgenden Aspekte gegeben werden:

- Hauptsatz richtig (f-p-f-p)
- Überleitung richtig (f, im ersten Beispiel, mit *Orchesterwalze* im zweiten)
- Seitensatz richtig (f-p-f-p- im ersten, p im zweiten Beispiel)
- Schlussgruppe nachvollziehbar (mit den jeweiligen Unterbrechungen)
- Proportionen
- Weitere Kriterien sind möglich.

Sinfonien in Moll

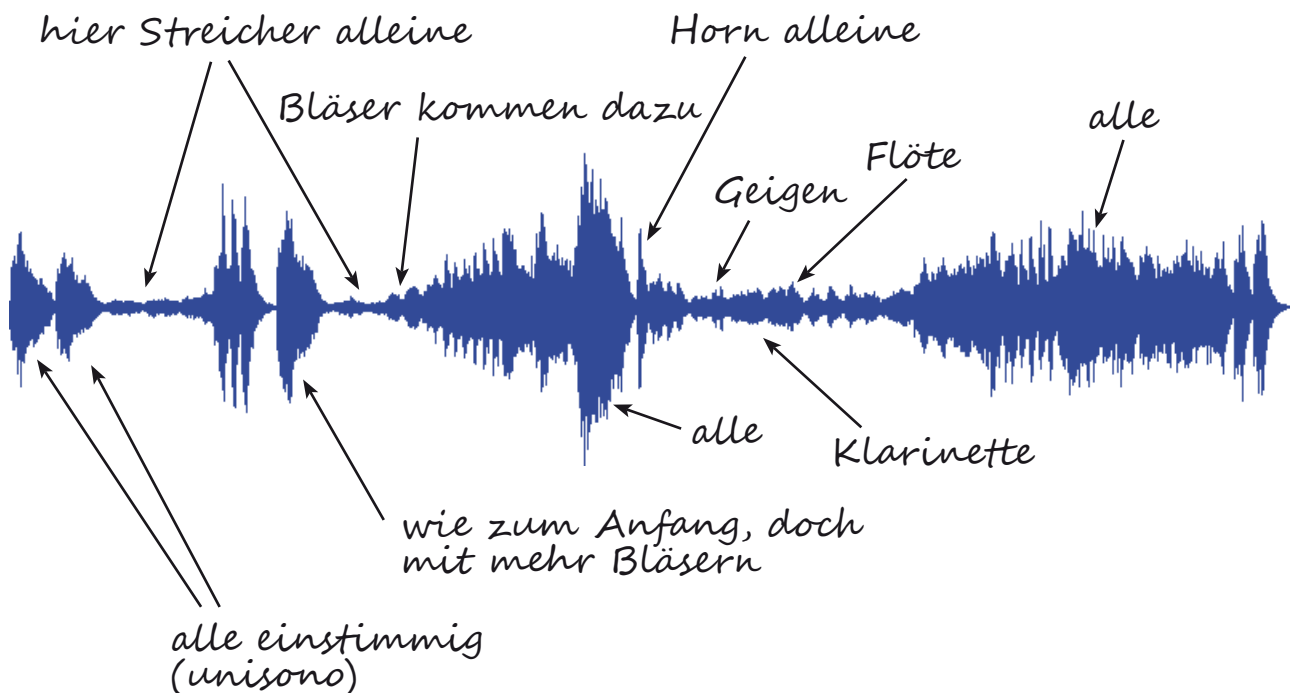
(mögliche Hörereignisse zur Höranalyse)

In dieser Unterrichtseinheit werden die Lautstärkediagramme zu Orientierung bei der Höranalyse verwendet. Sie bilden eine Zeitleiste, in die grundsätzlich alle Ereignisse eingetragen werden können, die beim Hören erkannt werden (Instrumentation, rhythmische Auffälligkeiten, Dichte, Klangraum, Tongeschlecht usw.). Ein Dynamik-Diagramm an der Tafel ist auch als Mittel geeignet, eine Höranalyse mit der ganzen Klasse zu kommunizieren.

Beispiel 1:

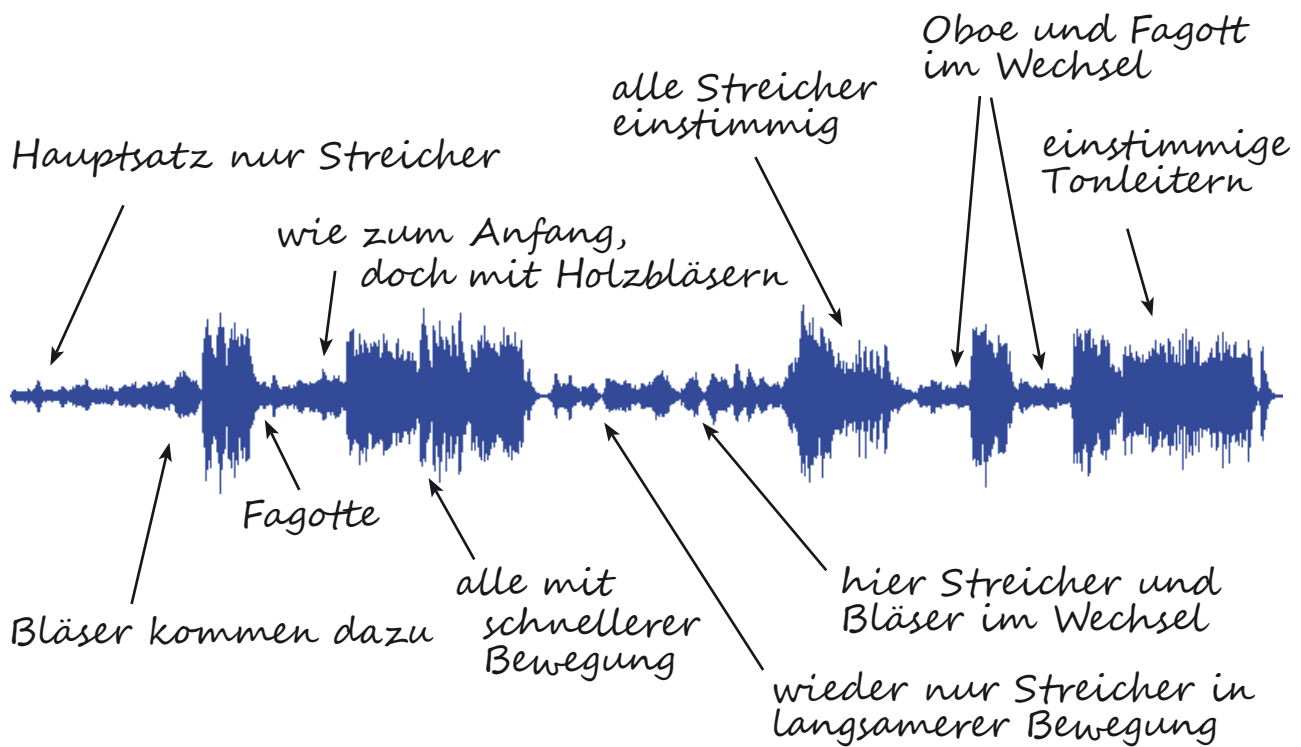
L. v. Beethoven, Sinfonie Nr. 5 in c-Moll Op. 67, 1. Satz, Exposition, T. 1–124

Anmerkung: Für diese Sinfonie kann aus rechtlichen Gründen leider kein Soundfile zur Verfügung gestellt werden, vgl. hierzu Kommentarheft → S. 7.



Beispiel 2:

Track 15–18: W. A. Mozart, Sinfonie in g-Moll KV 550, 1. Satz, Exposition, T. 1–100 (große g-Moll)



15–18

Lautstärkeverläufe in Sinfonien des 19. Jahrhunderts

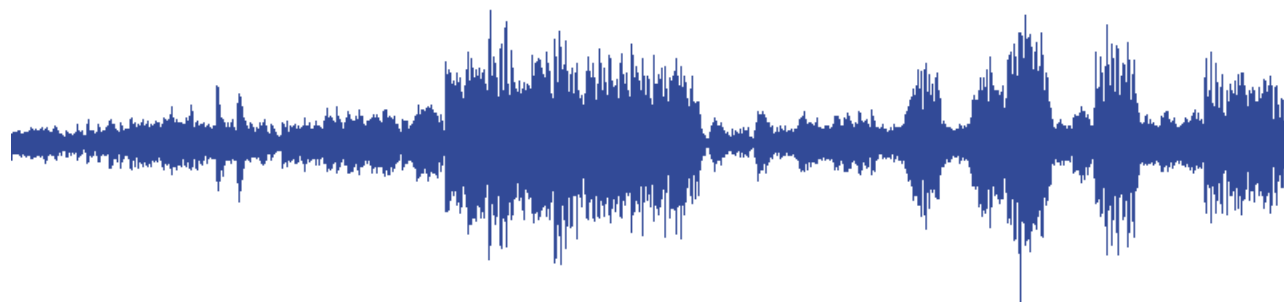
Die Methode, sich in Sinfonien des 18. Jahrhunderts über Lautstärkediagramme zu orientieren, wird in dieser Unterrichtseinheit auf Sinfonien des 19. Jahrhunderts von Felix Mendelssohn, Franz Schubert und Johannes Brahms übertragen. Dabei werden weitere Charakteristika für die einzelnen Formteile einer Exposition erlernt.

Anmerkung: Für diese Sinfonien können aus rechtlichen Gründen leider kein Soundfiles zur Verfügung gestellt werden, vgl. hierzu Kommentarheft → S. 7.

Felix Mendelssohn, 1. Sinfonie in c-Moll, 1. Satz, Exposition, T. 1–164



Franz Schubert, 5. Sinfonie in B-Dur D 485, 1. Satz, Exposition, T. 1–117



Johannes Brahms, 2. Sinfonie in D-Dur Op. 73, 1. Satz, Exposition, T. 1–186



Liste möglicher Hörereignisse:**Felix Mendelssohn, 1. Sinfonie in c-Moll, 1. Satz, Exposition, T. 1–164**

1. Der Hauptsatz wiederholt sich in T. 13 ff. mit geänderter Fortführung. Eine solche Wiederholung könnte Merkmal einer größeren Periode sein (im Falle einer Korrespondenz der Kadenzten wie z.B. in der nachfolgenden 5. Sinfonie von Franz Schubert), aber auch ein Signal für den Beginn der Überleitung (wie in dieser Sinfonie von Mendelssohn). Merkmal für das Ende des Hauptsatzes – da dieser von der Überleitung nicht durch einen Dynamikwechsel unterschieden ist – bildet die Kadenz (bzw. der Halbschluss) T. 8–12.
2. f-p-f-p-Wechsel als Einleitung des langen leisen Abschnitts (= antithetischer Eröffnungstypus). In den leisen Passagen sind nur Holzbläser zu hören.
3. Im Seitensatz dialogisieren Geigen, Oboe und Flöte.
4. Die Schlussgruppe beginnt mit einer Orchesterwalze.
5. Die Schlussgruppe besteht aus mehreren (drei bzw. vier) Abschnitten, der zweite und dritte Abschnitt werden jeweils wiederholt.

Franz Schubert, 5. Sinfonie in B-Dur D 485, 1. Satz, Exposition, T. 1–117

1. Kurzer Beginn nur mit Holzbläsern (wie ein Initial bzw. großer Buchstabe in alten Büchern).
2. Im Hauptsatz zuerst nur Streicher (Dialog Geigen/Bässe), die Wiederholung des ersten Abschnitts mit Holzbläsern und einer solistischen Flöte.
3. Überleitung im forte, der erste Abschnitt wird variiert wiederholt.
4. Seitensatz beginnt wie der Hauptsatz nur mit den Streichern, in der Wiederholung der Taktgruppe dominieren Holzbläser (Flöte, Oboe und Fagott).
5. Die Schlussgruppe besteht aus 3 Teilen mit charakteristischem Dynamikverlauf: 1. Abschnitt = p-f-p-f-Modell (T. 80–91), 2. Abschnitt = f-p-f-p-Modell (T. 92–109) sowie ein lauter Schlussabschnitt (T. 110–117).

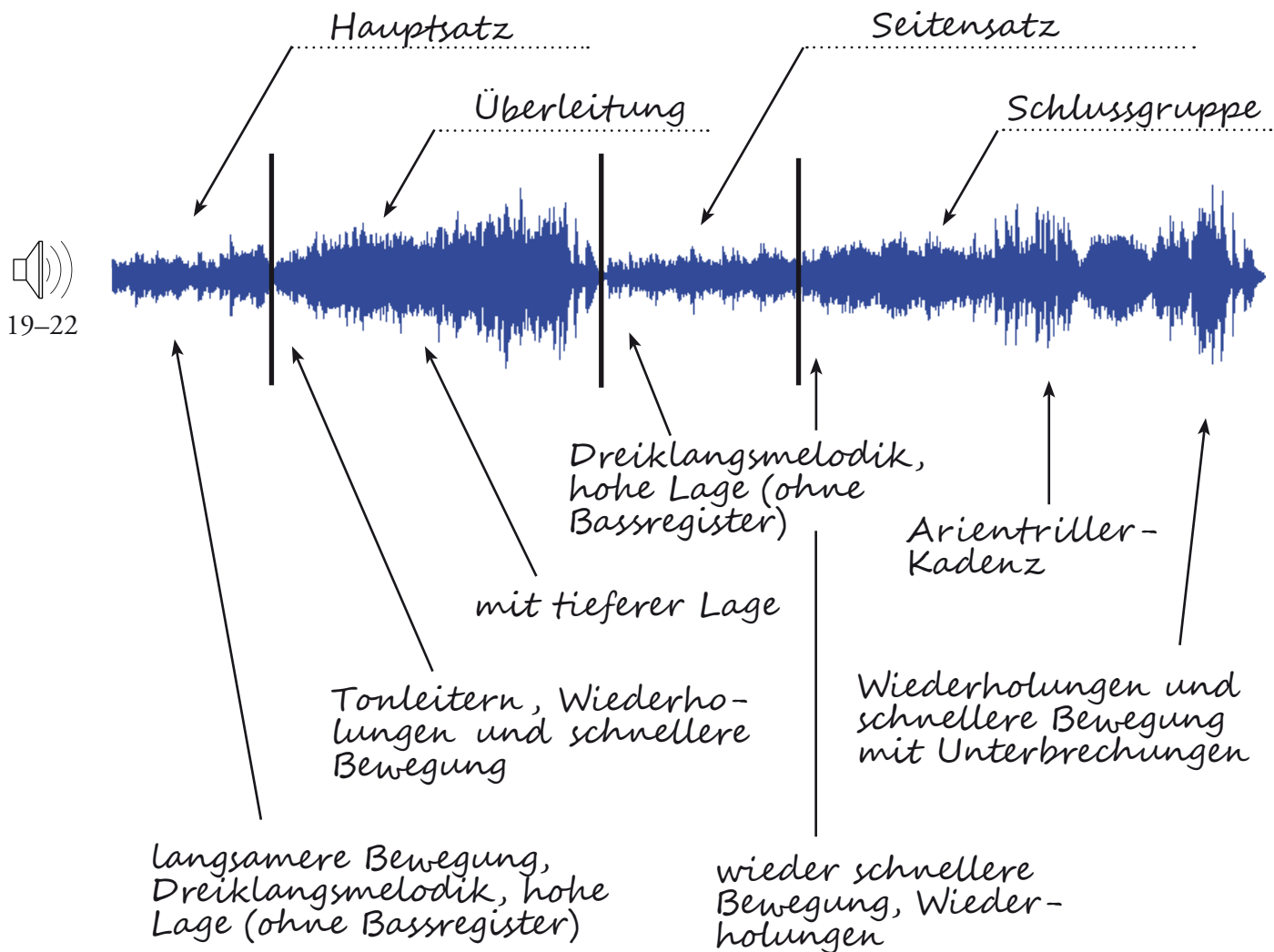
Johannes Brahms, 2. Sinfonie in D-Dur Op. 73, 1. Satz, Exposition, T. 1–186

1. Hauptsatz beginnt mit einem Bassmotiv und den Hörnern/Holzbläsern im Wechsel. Es folgt eine Geigenlinie. Die solistische Pauke bereitet mit den Posaunen das Ende des Hauptsatzes vor (Kadenz in T. 44).
2. Die Überleitung in T. 44 beginnt mit einer Geigenmelodie im piano, ihr folgt die solistische Flöte und eine Steigerung (im Sinne einer Orchesterwalze). Zentrum der Überleitung ist das forte T. 59 mit dem dominierenden Bassmotiv des Anfangs, über das Holzbläserstaccato T. 66 fällt die Überleitung zurück ins piano, die besondere Akkordfolge der Streicher (mit Fagott) T. 78 ff. signalisiert den Beginn des Seitensatzes.
3. Der Seitensatz ist gut erkennbar an der Melodie in den Celli. Wiederholung der Melodie im Wechsel von Holzbläsern und Geigen T. 102 ff.
4. Schlussgruppe beginnt im forte (T. 118) mit drei bis vier Abschnitten.
5. Es folgt eine Wiederaufnahme des Seitensatzes in den Bratschen (2. Violinen als Verstärkung) mit solistischer Flötengegenstimme. Anschließend wird die Seitensatzmelodie von den hohen Holzbläsern gespielt, in den Violinen findet sich dazu die bewegte Gegenstimme (Stimmtausch). Ein Tonleitermotiv beendet diesen leisen Abschnitt und führt die Wiederholung der Exposition herbei (bzw. die Durchführung).

Non facile: Eine Sonate für Fortgeschrittene

Diese Unterrichtseinheit ermöglicht im Hinblick auf Lautstärkeverläufe einen grundlegenden Vergleich zwischen sinfonischer Musik auf der einen Seite und Klaviermusik auf der anderen. Dabei wird deutlich, dass sinfonische Musik aufgrund der auffälligeren dynamischen Gestaltung einen einfacheren Zugang zum Thema ermöglicht als Klaviermusik. Das Beschriften des Lautstärkediagramms der Sonate facile KV 545 von W. A. Mozart erfolgt in dem bereits dargelegten Sinn (Kommentarheft → S. 30 ff.).

Track 19–22: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate in C-Dur KV 545, 1. Satz, Exposition, T. 1–28



Anmerkungen:

1. Ob die oben angegebenen Merkmale oder gänzlich andere genannt werden, ist abhängig von den jeweiligen Hörerfahrungen und Vorkenntnissen (z.B. davon, ob eine gerichtete Aufmerksamkeit auf die Parameter Basslage, Bewegungsart etc. möglich ist).
2. Die Vorstellung einer Gegensätzlichkeit von Haupt- und Seitensatz (*Themendualismus*) ist für die *Sonate facile* (Bezeichnung in der Erstaussgabe) wenig hilfreich (vgl. hierzu die Anmerkungen im Kommentarheft auf → S. 4–5 und → S. 20–21). Viel offensichtlicher als eine mühsam konstruierte Gegensätzlichkeit sind die Entsprechungen der jeweiligen Abschnitte: überwiegend Dreiklangsmelodik, etwas langsamere Bewegung (nur ornamentale Sechzehntel in der Oberstimme), höheres bassloses Register (*Bassetto*) und eine gleiche Länge (jeweils vier Takte).

Hausarbeiten:

- Für das Recherchieren der Hausaufgabe könnte ein Verweis darauf hilfreich sein, dass in guten Notenausgaben (z.B. *Neue Mozart Ausgabe*) Kompositionsdatum und -ort angegeben werden und dass die Gesamtausgabe bzw. alle Noten Mozarts über das Internet verfügbar sind.
- Edward Grieg hat die Sonate für zwei Klaviere bearbeitet, ein Video hierzu lässt sich über YouTube aufrufen (Stichwortsuche: → *Mozart Grieg*, Stand: April 2009).

Notenlesen für Profis: Merkmale einer Kadenz

Der Einstieg in die Notenanalyse wird an allgemeinbildenden Schulen häufig mit einer Motiv- bzw. Themenanalyse verbunden (vgl. hierzu Kommentarheft → S. 4–5). Da dieser Ansatz nicht unproblematisch ist, wird hier ein alternativer Weg vorgeschlagen, der sich an Zäsuren und Kadenzen orientiert. Eine auf Kadenzanalyse beruhende Gliederung empfiehlt sich aus folgenden Gründen:

1. Durch Kadenzen werden Gliederungspunkte im Verlauf einer Exposition bestimmt, die offen lassen, was zwischen diesen Kadenzen geschieht. Gliederungsmodelle bieten also selbst dann noch eine Orientierung, wenn charakteristische Themen bzw. eine auf Gegensätzlichkeit zielende Thematik fehlen.
2. Kadenzanalysen erlauben ein Erkennen und die Vergleichung strukturell ähnlich gestalteter Werke.
3. Beschreibungen von Kompositionen des 18. Jahrhunderts über *Hauptruhepunkte des Geistes* (bzw. in heutiger Terminologie: über eine spezifische Abfolge von Kadenzen) finden sich bereits in Kompositionslehrwerken aus der Zeit Haydns und Mozarts (z.B. bei Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch). Analysen in diesem Sinne sind daher nicht nur aus systematischer, sondern auch aus theoriegeschichtlicher Perspektive interessant.

Rhythmische Merkmale einer Kadenz

Zur *Kadenzkontur* (A. Schönberg)

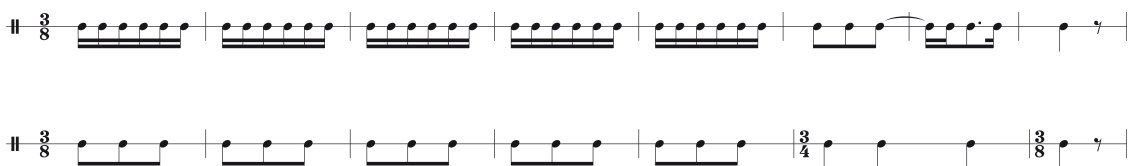
»Um die Funktion einer Kadenz auszuüben, muß die Melodie eine gewisse charakteristische Gestalt annehmen, welche die besondere *Kadenzkontur* hervorbringt, die gewöhnlich mit dem vorhergehenden kontrastiert. Die Melodie zeichnet im allgemeinen die Veränderung der Harmonie nach, entweder der ›Tendenz der kleinen Noten‹ nachgebend (wie in einem Accelerando), oder im Gegenteil, ihr durch den Gebrauch von größeren Notenwerten widersprechend (wie in einem Ritardando).«

Aus: Arnold Schönberg, *Grundlagen der musikalischen Komposition*, ins Deutsche übertragen von Rudolf Kolisch, Wien 1979, im Text-Band S. 28.

Charakteristisch für Musik aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Beispiel ist die Hemiolenbildung, durch die auch die A-Dur-Kadenz in der D-Dur-Invention BWV 774 von J. S. Bach gekennzeichnet ist (**Track 23**).



23



Das Gefühl einer Verlangsamung entsteht durch die Zusammenfassung von zwei kleinen Dreiern (3/8-Takten) zu einem großen Dreier (3/4-Takt). Dadurch wird die Empfindung eines Wechsels von einem schnellen 3/8-Metrum zu einem langsameren 3/4-Metrum bzw. das Gefühl für ein (auskomponiertes) Ritardando bewirkt.



24

Track 24: Notenbeispiel im Unterrichtsheft, W. A. Mozart, Sonate in D-Dur KV 284, 2. Satz, T. 27–30

Hemiolenbildungen sind auch für Kadenzbildungen in Musik aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch von Bedeutung. Die Kadenz aus dem langsamen Satz der Sonate KV 284 von Mozart zum Beispiel könnte als Hemiole verstanden (und auch so gespielt) werden, vermittelt sich jedoch nicht so eindeutig wie die Hemiole am Ende des Hauptsatzes im Kopfsatz der Sonate in G-Dur KV 283 (**Track 25**):



25

Idealtypisch handelt es sich bei diesem Hauptsatz um einen achttaktigen Satz (2 + 2 + 4 – zur Überprüfung dieser These können die Takte 1–6 sowie die T. 9–10 direkt hintereinander gespielt werden). Durch die innere Erweiterung (Hemiole vor der Kadenz) dehnt Mozart den Hauptsatz auf 10 Takte, durch die äußere Erweiterung (nach der Kadenz) bzw. variierte Wiederholung der Takte 8–11 (nicht abgebildet) weist der Hauptsatz insgesamt eine Länge von 16 Takten auf.

Toncharakter, Bassschlüssel und Tonartendisposition

Sollte das Erkennen von Tonhöhen im Bassschlüssel ein Problem darstellen, könnte die folgende Übung hilfreich sein. Sie ist gleichermaßen für das Lesen verschiedener Schlüssel sowie transponierender Instrumente geeignet. Töne werden dabei in Zahlen (als Toncharakter in einer Tonfolge) gedacht, die das Verhältnis zu einem Bezugston angeben (zum Beispiel das Verhältnis zu einem Grundton). Der Grundton (= 1) bzw. die Tonart lassen sich anhand von Vorzeichen und Tongeschlecht ermitteln. Hinter den Notenschlüssel können Hilfszahlen für wichtige Funktionstöne (z.B. 1-4-5-1) in das Notensystem eingetragen werden:



26

Track 26: W. A. Mozart, *Sonate facile* KV 545, 1. Satz Exposition (Mitteläsur)



Vorzeichen: C-Dur / a-Moll

Tongeschlecht: Dur

Tonart: C-Dur / 1 = »c«

Von diesen Tönen aus lassen sich die Töne 2-3 und 6-7 visuell leicht erfassen. Das folgende Beispiel zeigt die oben in C-Dur notierte Tonfolge in G-Dur (Unterquarttransposition z.B. für ein Horn in G):

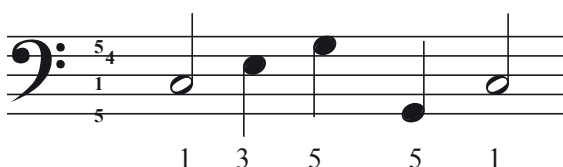


Vorzeichen: G-Dur / e-Moll

Tongeschlecht: Dur

Tonart: G-Dur / 1 = »g«

Im nächsten Beispiel sind die Hilfszahlen 1-4-5-1 samt melodischer Wendung für die Tonart C-Dur in den Bassschlüssel übertragen worden:



Vorzeichen: C-Dur / a-Moll

Tongeschlecht: Dur

Tonart: C-Dur / 1 = »c«

Zur Überleitung bei Mozart

Das Thema *Überleitung* wird hinsichtlich der Musik Mozarts derzeit in der Forschung diskutiert. Siehe hierzu: <http://www.kaiser-ulrich.de/wissenschaft/mozartprojekt>

Zur Tonartendisposition bei Mozart, Beethoven und Schubert

Die Aussagen »Expositionen bestehen aus zwei Tonartenbereichen« und »in Dur ist die Haupttonart die I. und die Nebentonart die V. Stufe« wurden hier nicht weiter differenziert, haben aber nur eingeschränkte Gültigkeit. Berühmt für eine Sonderstellung in Bezug auf die erste Aussage sind beispielsweise die Expositionen Schuberts, in denen sich häufig drei Tonartenbereiche finden (z.B. ist die Exposition der großen Sinfonie Nr. 8 in C-Dur D 944 durch drei Tonartenbereiche C-Dur, e-Moll und G-Dur gekennzeichnet). Die zweite Aussage wird durch Kompositionen wie z.B. Beethovens Waldsteinsonate Op. 53 relativiert (Haupttonart C-Dur, Seitensatz in der Nebentonart E-Dur ab T. 35). Insbesondere das mediantische Oberterzverhältnis zwischen Haupt- und Nebentonart dürfte sich aus einer Gestaltung des Seitensatzes als Sequenz entwickelt haben (vgl. hierzu z.B. in Mozarts Sonate in C-Dur KV 279, deren Seitensatz im T. 17 auch mit einem E-Dur-Akkord beginnt).



Track 27:

In beiden Abschnitten der Notenabbildung fehlt der 6. Ton der jeweiligen Tonleiter, was an dem einfachen Dominant-Tonika-Pendel liegt. Ein nachdrückliches Auftreten des 6. Tons ist in Expositionen im Allgemeinen an das Erscheinen der Subdominante gekoppelt.

Anmerkungen zur Chromatik

Chromatik als Verfärbung zu verstehen, die keine substantielle Veränderung bewirkt, ist hilfreich und lässt sich leicht veranschaulichen: Die Quinte c-g beispielsweise kann durch Chromatik zur übermäßigen und verminderten Quinte verfärbt (*c-gis/c-ges*), aber eben nicht in eine Sexte oder Quarte verändert werden (*c-as/c-fis*). Auch in Bezug auf harmonisches Denken ist ein solches Verständnis von Chromatik hilfreich, es kollidiert allerdings mit dem Denken in Akkordfunktionen im Sinne der Funktionstheorie (Riemann). Die folgende Abbildung verdeutlicht den Sachverhalt:

Die mit einem »x« bezeichneten Akkorde lassen sich alle unter Vernachlässigung der Chromatik auf einen d-Moll- oder F-Dur-Klang zurückführen (*d-f-a-c* bzw. *f-a-c-e*). In diesem Sinne zeigen diese Akkorde unverfärbte oder verfärbte Subdominanten (Sp, S) als Signal für die nachfolgende Kadenz (V-I). Die Funktionstheorie bezeichnet diese Akkorde mit Ausnahme des ersten allerdings als Doppeldominanten. Da Doppeldominanten im Hinblick auf ihre Signalfunktion für das Kadenzgeschehen die gleiche Funktion wie Subdominanten erfüllen, hat sich im englischsprachigen Raum der Begriff *pre-dominant* etabliert. Für den deutschsprachigen Raum habe ich für subdominantische und doppeldominantische Akkorde, die den Anfang einer Kadenz signalisieren, die Bezeichnung *Signalakkord* vorgeschlagen (Ulrich Kaiser, *Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse, Grundkurs und Aufbaukurs*, Kassel 1998, Bd. 2, S. 377–383).

Lösungen zu den Hausaufgaben:

Der Ton *fis* zählt in G-Dur nicht zu den chromatischen Tönen, sondern zu den Stammtönen.

Basswendungen zu den Kadenzwendungen:

Analyse einer Exposition

Diese Unterrichtseinheit thematisiert die Gliederungsanalyse einer einfachen Exposition (Joseph Haydn, Klaviersonate in C-Dur Hob. XVI:1, 1. Satz). Die Bestimmung der Kadenz ermöglicht dabei eine sichere formale Orientierung (auch ohne Bestimmung von Themen). Da diese Sonatenexposition der Exposition der *Sonate facile* KV 545 von W. A. Mozart sehr ähnlich ist, können beide Stücke im Unterricht sehr gut verglichen werden.

a.

b.

c.



28–29

Track 28–29: Joseph Haydn, Klaviersonate (Partita) in C-Dur Hob. XVI:1, 1. Satz, Exposition

- Halbschluss in der Ausgangstonart (I. Stufe) mit der Basstimme 4 \sharp –5 (fis–g).
- Ganzschluss in der Nebentonart (V. Stufe) mit der Basstimme 5–1 (d–g) und Arientriller.
- Ganzschluss (Wiederholung) in der Nebentonart (V. Stufe) mit der Basstimme 5–1 und dem Doppelstrich als Anzeichen für das Ende der Exposition.

Anmerkungen:

Die Echtheit der Partita (bzw. des Divertimentos) in C-Dur Hob. XVI:1 ist unbestätigt und wird von dem ungarischen Musikwissenschaftler László Somfai bestritten. Das Stück ist wahrscheinlich zwischen 1750 und 1755 entstanden. Wird die *Sonate facile* KV 545 im Unterricht auch mit Noten behandelt, bietet sich ein Verweis auf die strukturelle Ähnlichkeit der Stücke an: Beide Kompositionen weisen nur einen Halbschluss in der Grundtonart und einen Ganzschluss in der Nebentonart auf, am Anfang pendelt die Harmonik ausschließlich zwischen den drei Hauptfunktionen Tonika, Subdominante und Dominante und der Seitensatz ist durch eine einfache I–V–I-Pendelharmonik charakterisiert.

Sollen die Formenlehre-Fachbegriffe zur Beschreibung der Exposition für die Klaviersonate in C-Dur Hob. XVI:1 verwendet werden, wäre folgender Gebrauch sinnvoll:

1. Hauptsatz T. 1–3
2. Überleitung T. 4–7
3. Seitensatz T. 8–11
4. Schlussgruppe T. 12–17

Im Vergleich hierzu die Einteilung der Exposition der *Sonate facile* KV 545 von W. A. Mozart:

1. Hauptsatz T. 1–4
2. Überleitung T. 5–12
3. Seitensatz T. 14–17
4. Schlussgruppe T. 18–28

Der alte Koch: Analysemethode und Theoriegeschichte

Diese Unterrichtseinheit gibt eine allgemeine Einführung in das Analysesystem von Heinrich Christoph Koch, der ein Zeitgenosse W. A. Mozarts war. Die von Koch vorgeschlagene Systematik wird dabei so erweitert, dass sie heute sehr flexibel und zur Orientierung in unterschiedlichsten Kompositionen eingesetzt werden kann (Sinfonie, Sonate sowie Konzert und Arie des ausgehenden 18. Jahrhunderts).

Theoriegeschichtliche Anmerkungen:

Vokalmusik war lange Zeit Vorbild der Instrumentalmusik. Im 18. Jahrhundert jedoch wuchs deren Bedeutung erheblich, was sich den Kompositionslehren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entnehmen lässt. Johann Mattheson (1681–1764) hat zwar Musik noch grundsätzlich in Analogie zur Sprache gedacht bzw. als *Klangrede* verstanden, sich aber gleichzeitig darum bemüht, Satzzeichen der gesprochenen Rede und musikalische Strukturen in Beziehung zu setzen. Berühmt geworden ist in diesem Zusammenhang Matthesons Gliederung eines Menuetts, veröffentlicht im *Kern melodischer Wissenschaften*, Hamburg 1737, S. 109–110 und in *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 224:

, (Komma) : (Colon) . (Punkt)

, (Komma) ; (Semicolon) . (Punkt)

Mattheson versteht unter einer Periode das, was wir heute als Satz in der Sprache bezeichnen würden. Ein Satz endet mit einem Punkt (in seinen Schriften mit drei Punkten aus Misstrauen gegenüber den Druckern), zum musikalischen Äquivalent des Satzschlusses erklärt Mattheson die Kadenz. Satzschlüsse werden in *förmliche* und *gänzliche* unterschieden, wobei das Frage- und Ausrufungszeichen ausdrücklich erwähnt werden. Das Komma entspricht einem Ab- und Einschnitt der Rede und kann ohne eine Kadenz bzw. nur über eine Zäsur oder Pause in der Melodie ausgedrückt werden.

Auch Joseph Riepel (1709–1782) beschreibt verschiedene musikalische Interpunktionsarten wie *Einschnitt*, *Absatz* und *Kadenz*. Unter einer Kadenz versteht Riepel vollkommene Ganzschlüsse im heutigen Sinne, weniger eindeutig sind dagegen Einschnitte und Absätze beschrieben. Darüber hinaus erwähnt Riepel zwei grundlegende harmonische Bereiche: Die erste und die fünfte Tonleiterstufe der Tonart. Auf beiden harmonischen Ebenen können Einschnitte, Absätze oder Kadenzen stattfinden.

In Heinrich Christoph Kochs theoretischem Werk fanden vor allem Riepels Ideen eine eigenständige Fortführung. Kochs Beschreibung von Expositionen (»den ersten Hauptperioden«) größerer Kompositionen findet sich im dritten Band seiner Kompositionslehre (Versuch einer *Anleitung zur Composition*, 3 Bde., Rudolstadt und Leipzig 1782, 1787, 1793). Er spricht von »*Ruhepunkten des Geistes*«, durch welche Musik in einzelne Abschnitte gegliedert wird. Hinsichtlich dieser Abschnitte unterscheidet er zwischen *Einschnitten*, *Absätzen* und *Schlussätzen*, wobei er die Absätze in *Grundabsätze* (ein Schluss auf dem ersten Ton einer lokalen Tonart) und *Quintabsätze* (ein Schluss auf dem fünften Ton einer lokalen Tonart) unterteilt. Schlussätze können »nach andern vorher gehenden Theilen das Ganze schließen« und sind in der Regel durch eine Kadenzform charakterisiert, welche Wolfgang Gersthofer in Verbindung mit den frühen Sinfonien Mozarts als *Arientriller-Kadenz* bezeichnet hat.

An Koch angelehnte Analyseansätze, nach denen sich eine Exposition als ein durch Kadenz gegliederter Verlauf darstellt, sind für heutiges Analysieren von hohem praktischen Wert. Denn mit der Kadenzgliederung steht ein sehr flexibles Gerüst zur Verfügung, in dem nicht festgelegt werden muss, was zwischen den »*Ruhepunkten des Geistes*« zu erscheinen hat. Diese Offenheit gegenüber musikalischen Gestaltungen ermöglicht es, weitaus mehr Kompositionen angemessen zu beschreiben, als wenn mit einer Fixierung auf die Oberstimme nach gegensätzlichen Themen gesucht wird.

Für Überflieger: Aufgaben zur Analyse

Diese Aufgaben zur Analyse richten sich in erster Linie an Schülerinnen und Schüler mit Musik als Leistungskurs oder Schwerpunktfach sowie an Schülerinnen und Schüler mit musikalischer Vorbildung. Als Analysemethode dient die Gliederung der Expositionen anhand von Kadenzen.

Die Auswahl der Kompositionen wurde nach den folgenden Gesichtspunkten vorgenommen:

- Kompositionen mit nur zwei Absätzen sowie Haupt- und Seitensätzen, die sich nicht als Thema bzw. als *Satz* oder *Periode* im Sinne der Formenlehre beschreiben lassen (Hob. XVI:1 und KV 545).
- Kompositionen mit nur einer nicht-modulierenden Überleitung (KV 281, KV 283, KV 330), deren Hauptsatz sich als Thema (KV 281, T. 1–8 = Periode, KV 283, T. 1–10 = Satz und KV 330, T. 1–12 = Satz) und deren Seitensätze sich nicht als Thema bzw. als Satz oder Periode verstehen lassen.
- Komposition in Moll, mit der III. Stufe als Nebentonart und einer modulierenden Überleitung (KV 310). Eine modulierende Überleitung (die mit einem Halbschluss in der Nebentonart schließt) endet in einer Sonate in Dur mit einem dominantischen Akkord auf der II. Stufe, in Moll dagegen mit einem dominantischen Akkord auf der VII. Stufe.
- Kompositionen mit einer nicht-modulierenden und einer modulierenden Überleitung, also mit zwei Überleitungen (KV 284, Hob. XVI:2 und Op. 2, Nr. 3). In diesen Expositionen ist entweder keine Position (z.B. Hob. XVI:2) oder eine Position (KV 284) als Seitensatz gestaltet oder es erklingen mehrere Seitensätze bzw. Themen (z.B. Op. 2, Nr. 3).

Ganzschluss Haupttonart	Halbschluss Haupttonart	Halbschluss Nebentonart	Ganzschluss Nebentonart	Komponist / Werk
	X		X	Joseph Haydn, Sonate in C-Dur Hob. XVI:1, 1. Satz, Exposition
	X		X	Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate in C-Dur KV 545, 1. Satz, Exposition
X	X		X	Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate in B-Dur KV 281, 1. Satz, Exposition
X	X		X	Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate in G-Dur KV 283, 1. Satz, Exposition
X	X		X	Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate in C-Dur KV 330, 1. Satz, Exposition
X		X	X	Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate in a-Moll KV 310, 1. Satz, Exposition
X	X	X	X	Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate in D-Dur KV 284, 1. Satz, Exposition
X	X	X	X	Joseph Haydn, Sonate in B-Dur Hob. XVI:2, 1. Satz, Exposition
X	X	X	X	Ludwig van Beethoven, Sonate in C-Dur Op. 2, Nr. 3, 1. Satz, Exposition

Track-Nummern der Beispiele



28–46

- Track 28–29: Haydn XVI:1
- Track 19–22: Mozart KV 545
- Track 30–32: Mozart KV 281
- Track 33–34: Mozart KV 283
- Track 35–36: Mozart KV 330
- Track 37–38: Mozart KV 310
- Track 39–40: Mozart KV 284
- Track 41–46: Haydn XVI:2

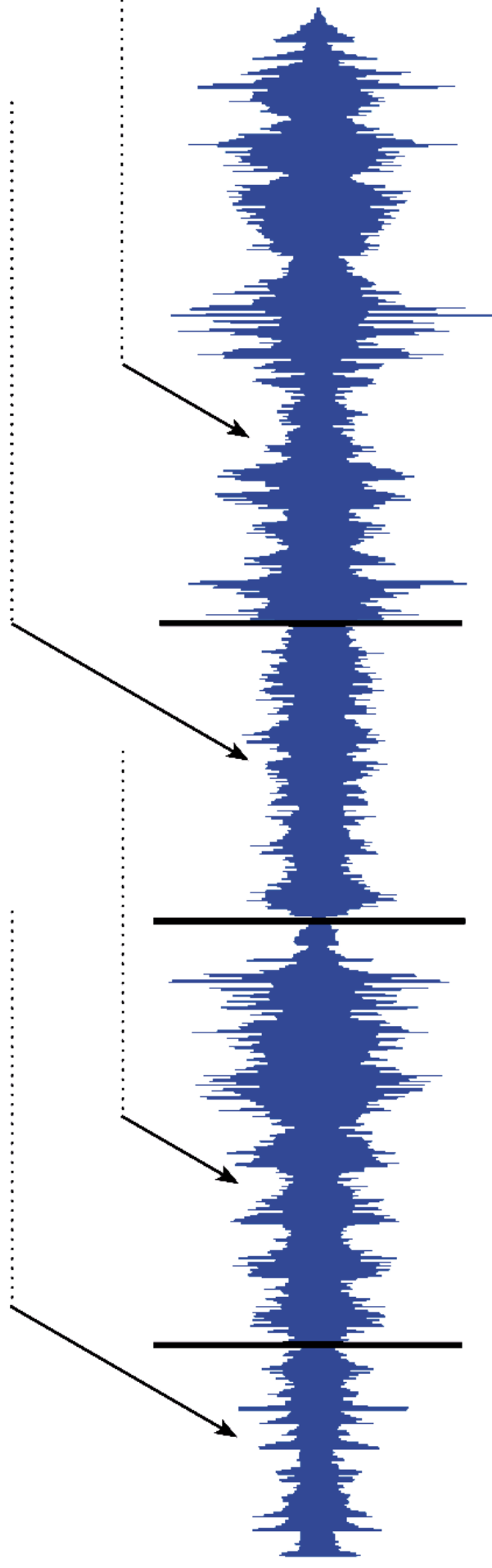
Folie (Kopiervorlage) zum Quellenzitat von Joseph Riepel

Prac. Es ist zwar keine grosse Ehre, Menuets zu componiren, sondern eines theils wohl gar acrivissenshaft. Da aber ein Menuet, der Ausführung nach, nichts anders ist als ein Concert, eine Arie, oder Sinfonie; welches du in etlichen Eagen ganz klar sehen wirst; also wollen wir immer ganz Klein und bescheidenlich damit anfangen, um nur bloß was grösseres und lobwürdigeres daraus zu erlangen.
Disc. Nach meinem Erachten ist auf der Welt nichts leichter zu componiren als ein Menuet;

Aus: Joseph Riepel, Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasset. Erstes Capitel De Rhythmopoeia, Oder von der Tactordnung, 1752, S. 1.

Folie (Kopiervorlage) zur Exposition der *Sonate facile*

W. A. Mozart, Sonate in C-Dur (>facile<) KV 545. 1. Satz, Exposition



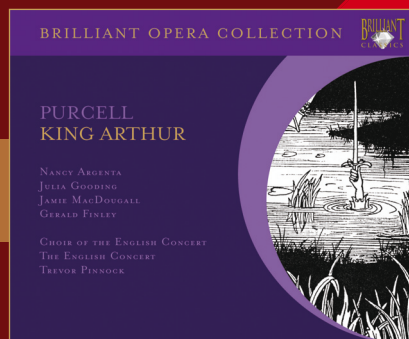
Was gibt's wo? (Verzeichnis der behandelten Werke)

J. S. Bach, Invention in D-Dur BWV 774	S. 13
W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 16	S. 4
W. A. Mozart, Sinfonie in D-Dur KV 111	Test S. 11
W. A. Mozart, Sinfonie in F-Dur KV 112	Test S. 11
W. A. Mozart, Sinfonie in A-Dur KV 114	Test S. 7
W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 132	S. 5, 6
W. A. Mozart, Sinfonie in B-Dur KV 182	S. 5
W. A. Mozart, Sinfonie in g-Moll KV 183 (›kleine‹)	S. 5, 8
W. A. Mozart, Sinfonie in C-Dur KV 200	S. 5 / Test S. 7
W. A. Mozart, Sinfonie in A-Dur KV 201	S. 5, 9
W. A. Mozart, Sinfonie in D-Dur KV 297 (›Pariser‹)	S. 8, 9
W. A. Mozart, Sinfonie in G-Dur KV 318	S. 6
W. A. Mozart, Sinfonie in B-Dur KV 319	S. 8
W. A. Mozart, Sonate in B-Dur KV 281	S. 18
W. A. Mozart, Sonate in G-Dur KV 283	S. 18
W. A. Mozart, Sonate in D-Dur KV 284 (›Dürnitz‹)	S. 13, 18
W. A. Mozart, Sonate in a-Moll KV 310	S. 18
W. A. Mozart, Sonate in C-Dur KV 330	S. 18
W. A. Mozart, Sinfonie in Es-Dur KV 543	S. 5, 6
W. A. Mozart, Sonate in C-Dur KV 545 (›facile‹)	S. 12, 14, 15
W. A. Mozart, Sinfonie in g-Moll KV 550 (›große‹)	S. 8, 10
W. A. Mozart, Sinfonie in C-Dur KV 551 (›Jupiter‹)	S. 8
J. Haydn, Sinfonie in G-Dur Hob. I:100 (›Militär‹)	S. 9
J. Haydn, Sonate in C-Dur Hob. XVI:1	S. 16
J. Haydn, Sonate in B-Dur Hob. XVI:2	S. 18
L. v. Beethoven, Sinfonie in c-Moll Op. 67 (›Schicksal‹)	S. 10
L. v. Beethoven, Sonate in C-Dur Op. 2, Nr. 3	S. 18
F. Mendelssohn, Sinfonie in c-Moll Op. 11	S. 11
F. Schubert, Sinfonie in B-Dur D 485	S. 11
J. Brahms, 2. Sinfonie in D-Dur Op. 73	S. 11

Exposition	Die Exposition ist der erste große Formteil einer Sonatenhauptsatzform. In der Regel haben Expositionen zwei tonartlich unterschiedene Bereiche (Haupt- und Nebentonart) und enden mit Ganzschlüssen in der Nebentonart (häufig mit Arientriller-Kadenz).
Ganzschluss	Ein Ganzschluss ist eine Schlusswendung mit relativ starker Schlusswirkung. Kennzeichen eines vollkommenen Ganzschlusses sind eine metrisch schwere Zeit des Schlussakkords, Oktavlage im Außenstimmensatz und eine grundstellige Tonika-Harmonie als Abschluss.
Halbschluss	Ein Halbschluss ist eine Schlusswendung mit öffnender Wirkung. Kennzeichen eines Halbschlusses sind eine metrisch schwere Zeit des Schlussakkords, Terz- oder Quintlage im Außenstimmensatz und eine grundstellige Dominanthermonie als Abschluss.
Hauptsatz	Erster Hauptabschnitt einer Exposition, der in umfangreicheren Kompositionen häufig durch einen Ganzschluss in der Ausgangstonart begrenzt wird. Ein Hauptsatz kann aus einem charakteristischen Abschnitt/Thema oder auch mehreren charakteristischen Abschnitten/Themen bestehen.
Haupttonart	Die Haupttonart ist in Kompositionen in Dur und Moll die I. Stufe, also in einem Werk in C-Dur die Tonart C-Dur, in einem Werk in a-Moll die Tonart a-Moll.
Kadenz	Als Kadenz wird in der Musik eine Schlusswendung bezeichnet. Je nach Schlusswirkung wird zwischen vollkommenen und unvollkommenen Ganzschlüssen, Halbschlüssen und Trugschlüssen unterschieden. Im Konzert dienen großangelegte, unterbrochene Kadenzen mit spezifischer Formfunktion der Demonstration virtuoser Spielfähigkeit auf einem Instrument.
Kadenzgliederung	Eine an Heinrich Christoph Koch angelehnte Gliederung durch Kadenzen weist die Abfolge von vier sog. Absätzen in einer bestimmten Reihenfolge auf: 1. Ganzschluss der Haupttonart, 2. Halbschluss der Haupttonart, 3. Halbschluss der Nebentonart und 4. Ganzschluss der Nebentonart (in heutiger Terminologie). Nach den Absätzen 2-4 können Seitensätze oder Schlussgruppenthemen stattfinden.
Nebentonart	Die Nebentonart ist in Kompositionen in Dur in der Regel die V. Stufe, in Moll die III. Stufe, also in einem Werk in C-Dur die Tonart G-Dur, in einem Werk in a-Moll die Tonart C-Dur.
Reprise	Die Reprise ist der dritte große Formteil einer Sonatenhauptsatzform. In ihr findet eine modifizierte Wiederholung der Exposition statt (mit Unterquinttransposition des Bereichs der Nebentonart).
Schlussgruppe	Der Fachbegriff Schlussgruppe ist mehrdeutig. In der hier vorgeschlagenen Bedeutung bezeichnet er den vierten Hauptabschnitt der Exposition, in dem wiederholt und nachdrücklich Kadenzen in die Nebentonart stattfinden. Idealtypischer Weise ist die Schlussgruppe ein Tutti (forte), in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts findet sich in ihr häufig die sogenannte Arientriller-Kadenz.
Seitensatz	Dritter Hauptabschnitt der Exposition nach einem Halbschluss, häufig charakteristisch gestaltet mit basslosem Register und solistischen Bläserfarben (>durchbrochene Arbeit<) in verhaltener Dynamik (piano). Seitensätze nach einem Ganzschluss werden auch als Schlussgruppenthemen bezeichnet.
Sinfonie	Als Sinfonie wird seit ungefähr 1700 eine Komposition für die Instrumente eines Orchesters bezeichnet. Sinfonien bestehen in der Regel aus drei bis vier Sätzen. Kopfsätze, langsame Sätze und gelegentlich auch Schlusssätze einer Sinfonie lassen sich ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Regel über die Sonatenhauptsatzform verstehen.

- Sonate**..... Eine mehrsätzliche Komposition für kammermusikalische Instrumentalbesetzungen (z.B. für Klavier solo, Klavier und ein Soloinstrument, für zwei Klaviere, für zwei Geigen und einen Bass etc.). Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts lassen sich Kopfsätze, langsame Sätze und gelegentlich auch Schlusssätze einer Sonate in der Regel über die Sonatenhauptsatzform verstehen.
- Sonatenhauptsatzform** Die Sonatenhauptsatzform ist eine idealtypische (gedankliche) Konstruktion, die eine Orientierung in spezifischen Kompositionen (z.B. in Sonaten- und Sinfoniesätzen des späten 18. und 19. Jahrhunderts) erleichtert (vgl. hierzu die Begriffe *Exposition*, *Durchführung*, *Reprise* sowie *Hauptsatz*, *Überleitung*, *Seitensatz* und *Schlussgruppe*).
- Thema**..... Ein Thema ist eine musikalische Gestaltung, die sich über die Idealtypen *Periode* oder *Satz* der Formenlehre angemessen beschreiben lässt.
- Überleitung**..... Zweiter Hauptabschnitt einer Exposition. Im Allgemeinen wird zwischen modulierenden und nicht-modulierenden Überleitungen unterschieden, Überleitungen in Orchesterkompositionen sind häufig durch ein Tutti (*forte*) charakterisiert.

DIE NEUE SERIE MIT GROSSARTIGEN AUFNAHMEN AUS DER OPERNWELT



Rameau
Anacréon
Véronique Gens
Annick Massis
Thierry Félix
Rodrigo del Pozo
Les Musiciens du Louvre
Marc Minkowski

Mozart
Così fan tutte
Soile Isokoski
Monica Groop
Nancy Argenta
Markus Schäfer
Per Vollestad
Huub Claessens
La Petite Bande
Sigiswald Kuijken

Berlioz
Béatrice et Bénédict
Yvonne Minton
Plácido Domingo
Ileana Cotrubas
Dietrich Fischer-Dieskau
Orchestre de Paris
Daniel Barenboim

Beethoven
Fidelio
Gabriele Schnaut
Josef Protschka
Ruth Ziesak · Kurt Rydl
Konzertvereinigung
Wiener Staatsopernchor
Wiener Philharmoniker
Christoph von Dohnányi

Verdi
Rigoletto
Maria Callas
Tito Gobbi
Giuseppe di Stefano
Nicola Zaccaria
Coro e Orchestra del Teatro
alla Scala di Milano
Tullio Serafin

Mussorgsky
Boris Godunov
Boris Christoff
Eugenia Zareska
Kim Borg
Nicolai Gedda
Choeurs Russes de Paris
Orchestre National de
Radio France
Issay Dobrowen

Die Kollektion umfasst
insgesamt 15 unvergleichliche
Aufnahmen zum
unschlagbaren
Brilliant Classics Preis!

Joseph Haydn

Die Edition auf 150 CDs

Die 150 CD Box von Brilliant Classics dokumentiert auf einmalige Weise das Schaffen des „Vaters der Wiener Klassik“. Die kompletten Symphonien mit dem Austro-Hungarian Haydn Orchestra unter Adam Fischer, die Klavier- und Violinkonzerte, ebenso die wunderbaren Cello-Konzerte unter Sir Neville Marriner und der Academy of St. Martin-in-the-Fields sind dabei, und natürlich auch die berühmte „Schöpfung“, Opernwerke, Oratorien, Streichquartette, Klaviersonaten u.v.m. Auf 150 CDs der ganze geniale Kosmos eines Komponisten: Joseph Haydn (*1732 - †1809) kreierte kompositorische Meilensteine an der Schwelle vom 18. ins 19. Jahrhundert. In einer Epoche, in der die Kunst das politische Stürmen und Drängen nach der Blüte des Hochbarock entscheidend prägte, war Haydn einer der Protagonisten der Geschichte. Joseph Haydn war der geistige Mentor der „Wiener Klassik“, war Mozarts väterlicher Freund und Beethovens Klavierlehrer. Haydn lüftete als einer der letzten echten „Hof-Compositeure“ auf Schloss Esterházy neue formale Geheimnisse des Komponierens, zeichnete den Weg der Symphonie vor, der Sonate, des Streichquartetts, so wie wir es heute kennen. Unverkennbar: der Humor in seiner Musik, und ebenso prägnant wie überraschend die kunstvoll-düsteren Zitate meist ungarischer Folklore-Intermezzi in Moll.

Als kleiner Bub aus Niederösterreich sang er zunächst im Wiener Stephansdom, war Sekretär des legendären Komponisten Porpora und wurde schließlich der bekannteste Komponist im wilden Europa seiner Zeit. Als freier, reisender Künstler und Ehrendoktor in Oxford feierte Haydn Erfolge mit seinen „Londoner Symphonien“, und war der Meister der „Symphonie mit dem Paukenschlag“ und Schöpfer der Melodie, die heute die deutsche Nationalhymne ist. Ein Muss für jeden Musikliebhaber.



Im Handel befindliche

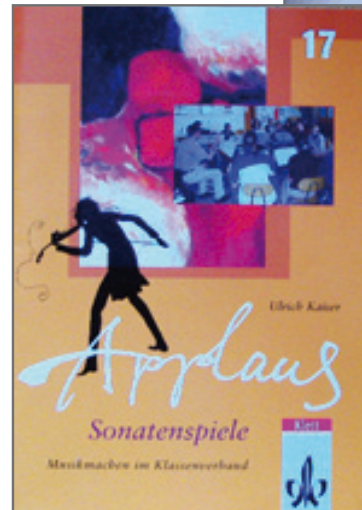
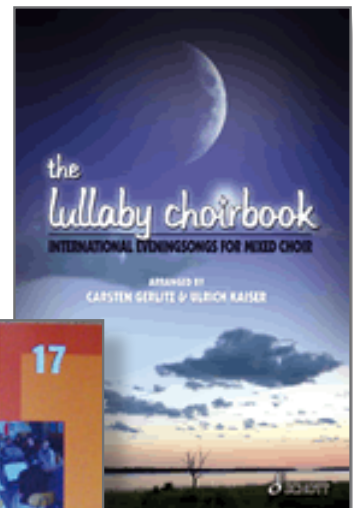
Bücher und Unterrichtshefte

von Ulrich Kaiser

The Lullaby Choirbook, International Eveningsongs for Mixed Choir, zusammen mit Carsten Gerlitz, Berlin 2005

Sonatenspiele. Musikmachen im Klassenverband (= Applaus 17) mit CD-ROM/Audio-CD, Leipzig 2003

Lamentobass. Ein musikalischer Topos von Monteverdi bis zu den Eagles (= Applaus 24), mit Audio-CD, Leipzig 2006



Gehörbildung. Satzlehre, Improvisation, Höranalyse. Ein Lehrgang mit historischen Beispielen, 2 Bde. (= Bärenreiter Studienbücher Musik 10 und 11), jeweils mit Audio-CD, Kassel 1998



Der vierstimmige Satz. Kantionalsatz und Choralatz (= Bärenreiter Studienbücher Musik 12), Kassel 2002



Arrangieren und Instrumentieren, Barock bis Pop, zusammen mit Carsten Gerlitz (= Bärenreiter Studienbücher Musik 14), Kassel 2005



Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761-1767, Kassel 2007

Sonate & Sinfonie

von
Ulrich Kaiser

inkl. Software von
Andreas Helmberger
zum Erstellen von
Lautstärkediagrammen