

DIE GARBE



MUSIKALISCHE
HANDWERKS-
LEHRE

MUSIKVERLAGE HANS GERIG KÖLN

DIE GARBE

Musikalische Handwerkslehre

BUREAU INTERNATIONAL D'ÉDUCATION	
D. 10 1966	
Code	k. n. i.
375.75. (430.2)	Musique
Rep. Fed. d'Allem.	

DIE GARBE

EIN MUSIKWERK FÜR SCHULEN

Professor Hugo Wolfram Schmidt und
Oberstudiendirektor Aloys Weber

MUSIKALISCHE HANDWERKSLEHRE

Elementarlehre

Formen- und Instrumentenkunde

Werknachweis

7. erweiterte Auflage



MUSIKVERLAGE HANS GERIG · KÖLN

„Genehmigt für den Gebrauch in Schulen“
Kult. Min. des Landes Nordrhein-Westfalen
II E gen. 82-7 L. Nr. 392/57; II E 3

Den Beitrag über moderne Musik (S. 16–28)
verfaßte Eduard Pütz.

Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck, auch auszugsweise, nur
mit Genehmigung des Verlages.
© MCMLX by Musikverlage Hans Gerig Köln
Stich, Satz und Druck der Peter-Press, Darmstadt
Printed in Germany

Die Musik steht so hoch, daß kein Verstand ihr bekommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben.
Goethe

MUSIKALISCHE HANDWERKSLEHRE

Das Erleben der Musik ruht in den Tiefen des Gemüts, dessen Kräfte das Geheimnis des Kunstwerks unmittelbar erfassen. Die Erlebnisfähigkeit wird gesteigert durch die Pflege bewußten Hörens über den Weg der Erkenntnis von Elementen und Formen der Musik. Was als Teil erscheint, bleibt auf die Ganzheit bezogen und Glied des künstlerischen Organismus'.

Tonsystem

I. Der *Tonbereich* wird in der abendländischen Musik durch Gliederung in Oktaven, d. h. Tonreihen von 7 diatonischen oder 12 chromatischen Stufen, übersichtlich geordnet.

Subkontra- Kontra- Große Kleine 1 gestrichene Oktave 2 gestr. 3 gestr. 4 gestr.
Oktave Oktave Oktave Oktave Oktave Oktave Oktave Oktave

8^{va} bassa ———

△ H C—H C—H c—h c' d' e' f' g' a' h' c''—h'' c'''—h''' c''''—h'''' c''''''

Notendauer:

Ganze Halbe

4/4 2/4 1/4 1/8 1/16 1/32

Pausen:

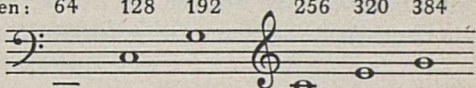
4/4 2/4 1/4 1/8 1/16 1/32

Intervalle:

reine Prime große Sekunde große Terz reine Quarte reine Quinte große Sexte große Septime reine Oktave

Die um einen Halbtonschritt vergrößerten Intervalle werden *übermäßig*; die um einen Halbtonschritt verkleinerten großen Intervalle werden *klein*; die um einen Halbtonschritt verkleinerten reinen und kleinen Intervalle werden *vermindert*. In der klassisch-romantischen Musik wird der Zusammenklang von Prim, Terz, Quart, Quint, Sext und Oktav als *Konsonanz* (Klangverschmelzung), der von Sekund und Septime als *Dissonanz* (Klangverschärfung) empfunden.

II. Die *Obertöne* sind die zu einem Grundton leise mitklingenden Töne, deren Schwingungen in einem festen mathematischen Verhältnis zueinander stehen. Er klingt ein Grundton, so ertönen gleichzeitig als 1. Oberton die Oktave mit der zweifachen Schwingungszahl des Grundtones, über dieser

Schwingungszahlen:	64	128	192	256	320	384				
										
Ordnungszahlen der Obertöne (Teiltöne):	1	2	3	4	5	6				
Saitenlänge (C=1):	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{6}$				
	448	512	576	640	704	768	832	896	960	1024....
										
	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
	$\frac{1}{7}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{9}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{11}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{13}$	$\frac{1}{14}$	$\frac{1}{15}$	$\frac{1}{16}$

Aus: P. Hindemith, Unterweisung im Tonsatz

Oktave als 2. Oberton die Quinte mit der dreifachen Schwingungszahl des Grundtons, darüber als 3. Oberton die Doppeloktave des Grundtons mit der vierfachen Schwingungszahl des Grundtons usw.

Die Ordnungszahlen der Obertöne ergeben zugleich die Schwingungsverhältnisse der einzelnen Intervalle: Oktave 1:2, Quinte 2:3, Quarte 3:4, große Terz 4:5, kleine Terz 5:6, großer Ganzton 8:9, kleiner Ganzton 9:10, kleine Sekunde 15 : 16. Dem mathematischen Ordnungssystem der Obertöne entspricht sinngemäß eine mathematische Teilung der Saitenlängen: die Verkürzung um die Hälfte ergibt die Oktave, um $\frac{1}{3}$ die Quinte, um $\frac{1}{4}$ die Quarte, um $\frac{1}{5}$ die große Terz, um $\frac{1}{6}$ die kleine Terz usw.

Beim Überblasen der ventil- oder klappenlosen Blasinstrumente entsteht eine den Obertönen entsprechende, auf dem Eigenton des Instruments sich aufbauende *Naturtonreihe*.

Der *Kammerton a'* wurde 1939 in London auf 440 Hz (= Doppelschwingungen pro Sekunde) festgesetzt und international anerkannt.

Während die „reine“ Naturtonreihe sich auf *einen* Grundton bezieht, führte die Erweiterung des Tonartenbereichs und der Modulationen, also der Beziehung auf *mehrere* Grundtöne, zu klanglichen Unreinheiten; hierdurch wurde eine ausgeglichene, *wohltemperierte Stimmung* notwendig; man teilte die Oktave in 12 genau gleiche Intervalle, so daß nur noch die Oktave im Schwingungsverhältnis 1:2 rein ist, während die Halbtonschritte gegenüber der Naturtonart getrübt erscheinen. Folgende geometrische Reihe zeigt das Verhältnis der Schwingungszahlen zum Grundton:

Verhältnis der Schwingungszahlen zum Grundton:

1 $\frac{12}{2}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{12}{32}$ $\frac{12}{64}$ $\frac{12}{128}$ $\frac{12}{256}$ $\frac{12}{512}$ $\frac{12}{1024}$ $\frac{12}{2048}$ $\frac{12}{4096} = 2$

Diese Stimmung, durch Bachs „Wohltemperiertes Klavier“ als brauchbar erwiesen, setzt alle chromatischen Töne durch enharmonische Verwechslung gleich (cis = des, dis = es usw.) und gilt heute für alle Tasteninstrumente.

III. *Das diatonische System* (griech. διατέλλειν = auseinanderspannen) besteht aus Ganz- und Halbtonschritten. Der Halbtonschritt wird durch zwei leitereigene Tonschritte gebildet. Je nach ihrer Lage ergeben sich zwei *Tongeschlechter*: Dur und Moll, im Dreiklang gekennzeichnet durch die große Terz über dem Grundton bei Dur und durch die kleine Terz über dem Grundton bei Moll. Innerhalb jedes Tongeschlechtes bauen sich auf der Folge der quintverwandten Grundtöne (außer den Grundtonarten C-Dur und a-moll) je sieben Kreuz- und sieben Be-Tonarten auf (vgl. S. 9).

a) Die *Dur-Tonleiter* besteht aus zwei Viertonreihen, jede Viertonreihe (Tetrachord) aus Ganzton, Ganzton, Halbton.

I⁺ II⁻ III⁻ IV⁺ V⁺ VI⁻ VII^v VIII⁺
T⁺ S⁺ D⁺

Hauptdreiklänge sind die Durakkorde auf I, IV, V.

Nebendreiklänge sind die Mollakkorde auf II, III, VI und der verminderte Akkord auf VII.

Diatonische und chromatische Tonleiter

The diagram shows the diatonic and chromatic scales on a treble clef staff. The diatonic scale (top) is C-D-E-F-G-A-B-C. The chromatic scale (bottom) is C-C#-D-D#-E-F-F#-G-A-A#-B-B#-C. A piano keyboard diagram in the center shows the corresponding keys: C (white), C# (black), D (white), D# (black), E (white), F (black), F# (black), G (white), G# (black), A (white), A# (black), B (white), B# (black), C (white). Below the keyboard, the notes are labeled with German letters: c' (1), d' (2), e' (3), f' (4), g' (5), a' (6), h' (7), c'' (8), d'', e'', f''. The diatonic scale is labeled 'do re mi fa so la ti do' below it.

Die wichtigsten Intervalle

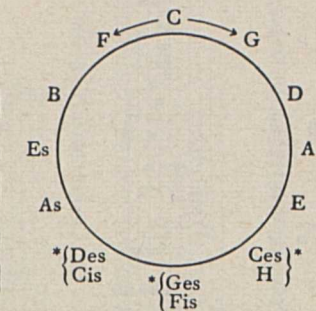
The diagram illustrates various intervals on a treble clef staff. The intervals shown are:

- Primern (Primes):** r.1 (rein), ü.1 (übermäßig), v.1 (vermindert)
- Oktaven (Octaves):** r.8 (rein), ü.8 (übermäßig), v.8 (vermindert)
- Sekunden (Seconds):** gr.2 (groß), kl.2 (klein), ü.2 (übermäßig), v.2 (vermindert)
- Septimen (Septims):** gr.7 (groß), kl.7 (klein), v.7 (vermindert)
- Terzen (Thirds):** gr.3 (groß), kl.3 (klein)
- Sexten (Sixths):** gr.6 (groß), kl.6 (klein)
- Quarten (Quarts):** r.4 (rein), ü.4 (übermäßig)
- Quinten (Fifths):** r.5 (rein), ü.5 (übermäßig), v.5 (vermindert)

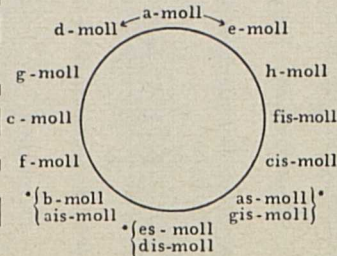
Legend:
 r.= rein, gr.= groß
 kl.= klein, ü.= übermäßig
 v.= vermindert

Tonleiter

Quintenzirkel der Dur-Tonleitern



* Enharmonische Verwechslung
(griech.enharmozein= ineinanderfügen)



* Enharmonische Verwechslung

Quintenzirkel der Moll-Tonleitern

Musikalisch hat im Spannungsfeld der Tonleiter die 5. Stufe (*Dominante*) vermöge ihrer Quintenverwandtschaft zum Grundton (*Tonika*) die stärkste Funktion (u. a. auch in Lied, Fuge, Sonate), weiterhin die 4. Stufe (*Subdominante*), während die 7. Stufe (*Leiteton*) in den Grundton zurückführt. Die Aufeinanderfolge der Hauptdreiklänge (I-IV-V-I), die *Kadenz*, legt die Tonart fest. Die *Modulation* ist der Übergang von einer Tonart in eine andere. Durch *Transposition* wird ein Musikstück in eine andere Tonart versetzt.

Umkehrung des Dreiklangs

1. Umkehrung 2. Umkehrung

Grundakkord Sextakkord Quartsextakkord

Der Dominantseptakkord und seine Umkehrungen

Grundakkord Quintsextakkord Terzquartakkord Sekundakkord

Sogenannte harmoniefremde Töne

Vorhalt Wechselnote

Schubert: Moment musical (M II 401) Chopin: Mazurka B-Dur (M II 443)

Durchgang

Wenn die Nachtigallen schlagen (L. 54)

Kadenz und Modulation

Ganzschluß Authentischer plagaler Schluß Trugschluß Modulation

I IV V I I V I I IV I I IV V IV C1 V (I) GI IV V I

b) Die *Moll-Tonleiter* wird als Paralleltonart zur Dur-Tonleiter von deren 6. Stufe aus gebildet. Es gibt drei verschiedene Arten der Moll-Tonleiter:

Natürliche a-moll-Leiter (äolisch) Harmonische a-moll-Leiter (seit dem Barock)

I⁻ II^v III⁺ IV⁻ V⁻ VI⁺ VII⁺ VIII⁻ I⁻ II^v III^u IV⁻ V⁺ VI⁺ VII^v VIII⁻

T⁻ S⁻ D⁻ T⁻ T⁻ S⁻ D⁺ T⁻

Bei akkordischer Mehrstimmigkeit hat das natürliche Moll infolge des Fehlens des chromatischen Leitetons und dadurch einer Molldominante kirchen-tonartlichen Charakter, während im harmonischen Moll durch den chromatischen Leiteton eine Durdominante entsteht, die kadenzierend wirkt.

I⁶ IV I⁶ V⁴ I⁶ I IV⁴ I V⁵/₆ I

T⁻ S⁻ T⁻ D⁺ T⁻ T⁻ S⁻ T⁻ D⁵ T⁻

Melodische a-Moll-Leiter (bei linearer Melodie zur Vermeidung der ü. 2)

Die *orientalische* (Zigeuner-) *Tonleiter* gleicht der harmonischen Moll-Leiter mit erhöhter 4. Stufe.

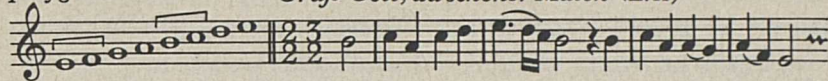
c) Das griechische diatonische und das von ihm im wesentlichen abgeleitete *mittelalterliche System* bauten auf allen Stufen der Stammtonleiter neue Tonarten auf; die Lage der Halbtöne bestimmte den Charakter der Tonarten (vgl. Garbe, *Musikkunde* I, S. 12 und 22). Im Mittelalter waren u. a. folgende, auch späterhin bis in die Gegenwart angewandte Tonarten gebräuchlich:

dorisch

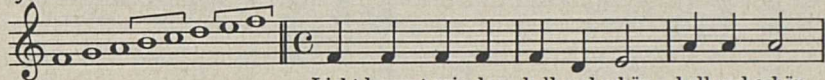
Sotreiben wir den Winter aus (L. 15)

phrygisch

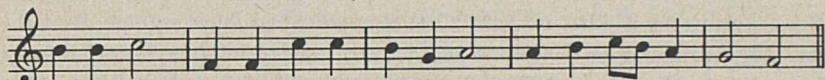
Grüß Gott, du schöner Maien (L. 11)



lydisch



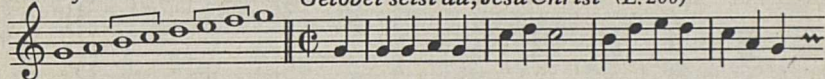
Licht kommt wie-der hell und schön, hell und schön,



hell und schön! Laß uns ge-hen auf die Höhn, daß der Tag uns wer-de.

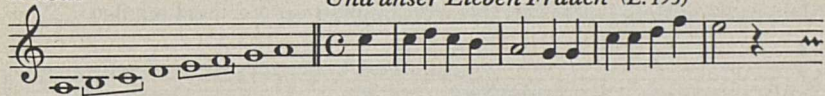
mixolydisch

Gelobet seist du, Jesu Christ (L. 200)



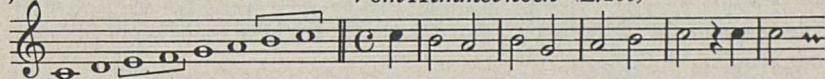
äolisch

Und unser Lieben Frauen (L. 193)



jonisch

Vom Himmel hoch (L. 200)



IV. Die *pentatonische* (= fünfstufige) *Leiter*, den 5 Schritten des Quintenzirkels c g d a e entsprechend, wird aus der Tonfolge c d e g a (c) gebildet. Die der diatonischen Leiter eigenen Halbtonschritte sind in ihr nicht enthalten; dadurch fehlt diesem Tonsystem das Schlußgefühl, es klingt schwebend, im Raum verklingend.

Das pentatonische System ist heute noch im Kinderlied, ausländischen Volkslied und in neuerer Musik lebendig.

V. Die *chromatische* (griech. χρωμα = Farbe) *Tonleiter* setzt sich aus lauter Halbtonschritten zusammen, die von den Stammtönen und den von ihnen abgeleiteten chromatischen (umgefärbten) Tönen gebildet werden (vgl. Klaviatur S. 8).

Durch Erhöhung, bzw. Erniedrigung eines oder mehrerer leitereigener Töne um einen chromatischen Halbton entstehen die *alterierten* Akkorde:

Der verminderte Septakkord mit Umkehrungen und Enharmonik

Musical notation showing the diminished seventh chord (7b) and its enharmonic equivalents (6#) in various positions and voicings. The notation includes a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a bass line. The chords are labeled with their respective notes and voicings: 7b (3), 5; 6# (3), 5b; (6), 4#, 3b; (6), 2#.

Generalbaß

Der übermäßige Dreiklang:

Musical notation showing the augmented triad (übermäßige Dreiklang) in various positions. The notation includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The dynamics *ff* and *p* are indicated.

Liszt: Faustsinfonie 1. Satz, Der grübelnde Faust

Der neapolitanische Sextakkord:

Musical notation showing the Neapolitan sixth chord (neapolitanische Sextakkord) in various positions. The notation includes a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a bass line. The chords are labeled with Roman numerals: I, II⁶, V, I.

Die weitere Entwicklung der Dissonanzschärfung führt in der Hochromantik aus Gründen ausdrucksstarker Spannung zur Alteration mehrerer oder aller Akkordtöne und durch deren Leittonspannung zur Auflösung der Kadenz.

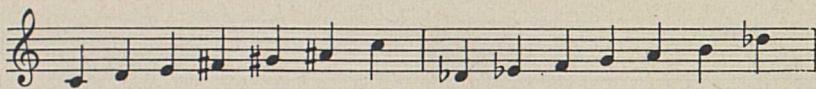
Musical notation showing the chromatic alteration of chords, illustrating the development of dissonance sharpening in the High Romantic period. The notation includes a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a bass line.

Sie erreicht ihren Höhepunkt in der *Tristan-Harmonik* Wagners:

Musical notation showing Wagner's Tristan-Harmonik, illustrating the ultimate development of chromatic alteration. The notation includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line.

Moderne Tonsysteme

VI. Die Ganztonleiter teilt die Oktave in sechs Ganztonschritte.



Durch das Fehlen der Halbtonschritte, besonders des Leitetons, wirkt dieses für Debussys Impressionismus charakteristische Tonsystem beziehungslos, ist ohne Anfang, Ende und Haltepunkt. Ebenso werden durch funktionsloses Nebeneinandersetzen von Dreiklängen, alterierten und Quartenaakkorden verschwimmende Klangfarben erzielt. Bartók hingegen gebraucht die Quartenaakkorde diatonisch (vgl. Garbe M III 654).

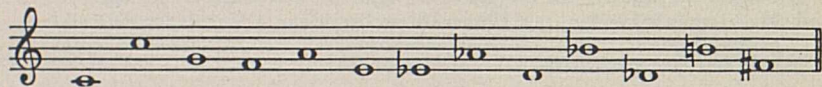


Debussy: Préludes I, 2. Voiles

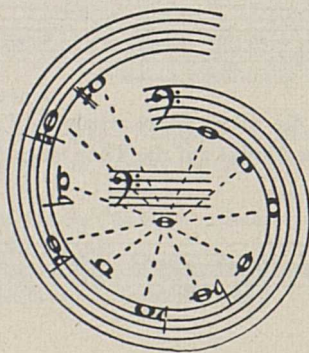


Bartók: Bagatelle

VII. Das *chromatische System Hindemiths* setzt anstelle des wohltemperierten Systems durch Gewinnung *reiner* Töne aus der Obertonreihe des Stammtons C eine 12-Tonreihe mit folgenden 12 chromatischen Tönen:

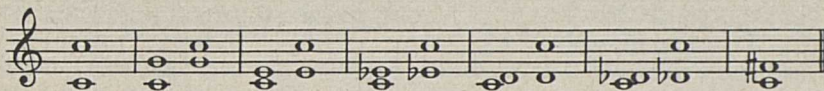


Diese Reihenfolge (CGFAEE♭A♯DBD♭E♭F♯) bezeichnet den Grad der Verwandtschaft jedes Tones mit dem Grundton C und tritt an die Stelle des Quintenzirkels:



Aus dem Naturgesetz der Kombinationstöne, die beim Zusammenklang konsonanter Intervalle hörbar werden, ergibt sich weiter eine Rangordnung der

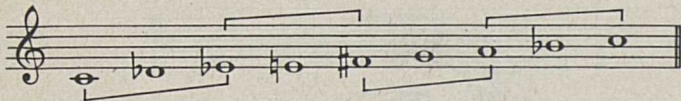
Intervalle:



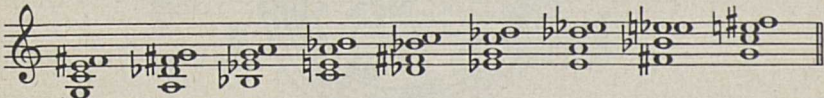
Aus der Wertigkeit der Intervalle ergibt sich eine neue Wertung der Zusammenklänge mehrerer Intervalle, nämlich der *Akkorde* (vgl. Garbe, M III S. 685 f.):

Gruppe I			II		III	
a	b	c	a	b	a	b
						
a	b	c	a	b	a	b
a	b	c	a	b	a	b
<ul style="list-style-type: none"> a Durdreiklang b Molldreiklang c Umkehrungen 			<ul style="list-style-type: none"> a Septakkord b Mit Tritonus und ähnliche Akkorde 		<ul style="list-style-type: none"> a Mit Sekunden ohne Tritonus u. ähnliche b Mit Sekunden u. Septen ohne Tritonus u. ähnliche 	
IV			V		VI	
a	b		a	b	a	b
						
<ul style="list-style-type: none"> a/b Mit kleinen Sekunden großen Septen und Tritonus u. ähnliche 			<ul style="list-style-type: none"> a Übermäßiger Dreiklang b Quartanakkord 		<ul style="list-style-type: none"> a Verminderter Dreiklang b Verminderter Septakkord 	

VIII. *Olivier Messiaen* erweitert Melodik und Harmonik durch seine „Modi mit begrenzter Transpositionsfähigkeit“ (modes à transpositions limitées). Wie für den verminderten Septakkord, gibt es für den Modus



nur 2 Transpositionen; die dritte führt wieder auf dieselben Töne zurück. Durch Anwendung dieses Modus auf die Töne eines Akkordes erhält man die Folge:

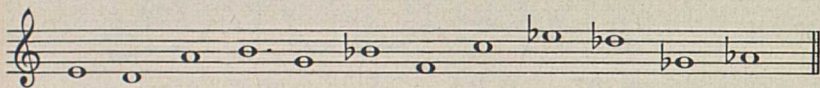


Es ist leicht, weitere Modi mit beschränkter Transpositionsfähigkeit zu entwickeln, indem man die Töne des übermäßigen Dreiklangs oder des Tritonus



durch Einschaltung von Halb- und Ganztonschritten zu einem Modus ergänzt.¹

IX. In der *Zwölftontechnik Schönbergs* verlieren die chromatischen Töne ihre Leitetonspannung und werden ihrem Wert nach gleichgesetzt. Grundlage dieser Technik ist die für jede Komposition festzulegende *Zwölftonreihe*, z. B.

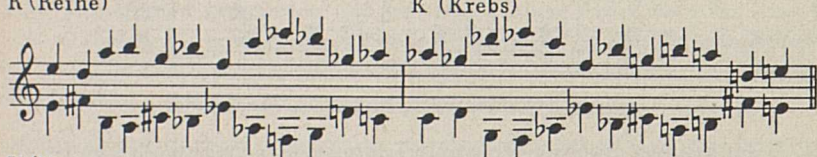


Jelinek, Invention op. 15 für Klavier, Zwölftonwerk

Sie ist weder Thema noch Melodie, sondern eine Anordnung von Material, von Tönen und Intervallen, die innerhalb eines Stückes verbindlich bleibt. Da sie als Totalität alle 12 chromatischen Töne je einmal gleichwertig enthält, hebt sie die Hierarchie innerhalb des tonalen Systems auf und ist ihrem Wesen nach „atonal“². Es kann also nicht sinnvoll sein, mit Hilfe einer Zwölftonreihe musikalische Zusammenhänge herzustellen, die tonale Assoziationen erzeugen. Schönberg und seine Nachfolger verwenden außer der Reihe selbst, der Grundgestalt, noch ihre Umkehrung, den Krebs und die Umkehrung des Krebses.

R (Reihe)

K (Krebs)



U (Umkehrung)

UK (Umkehrung des Krebses)

Jelinek, op. 15 f. Kl., Zwölftonwerk

Mit den 12 Transpositionen dieser 4 Gestalten stehen dem Komponisten 48 Reihen für eine Komposition zur Verfügung, die alle aus einer hervorgehen.

¹ Eingehende Darstellung in Olivier Messiaen: „Technique de mon langage musical“, Paris 1944.

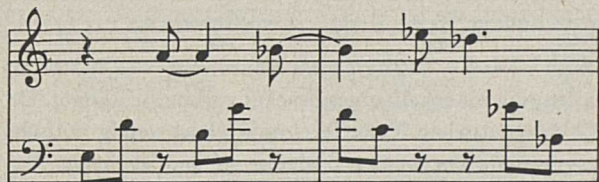
² Das Wort „atonal“ ist unglücklich und mißverständlich. Es ist gemeint: Beziehungslos im Sinne der funktionellen Harmonik.

In seiner Musik ist er an die in der jeweiligen Gestalt vorliegende Reihenfolge gebunden, so daß sich in einem bestimmten Zusammenhang ein Ton erst wiederholen kann, wenn alle anderen Töne dagewesen sind. Der Zusammenhang kann ein harmonischer oder melodischer sein, die Töne können in beliebiger Oktavlage erklingen. Die Wirkungen sind so unterschiedlich, daß man sogar die ausschließliche Verwendung der Grundgestalt nicht als Wiederholung empfindet. (Ein längeres durchanalysiertes Beispiel von Schönberg in Garbe, M III S. 647 f.: Walzer op. 23).

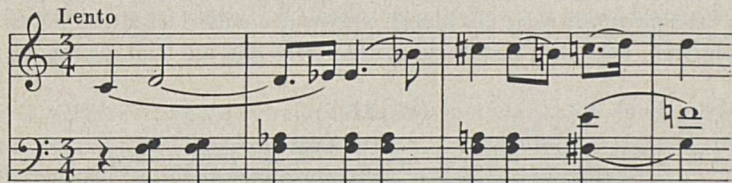
a) Verwendung in einer Stimme (R)



b) in zwei Stimmen (R)

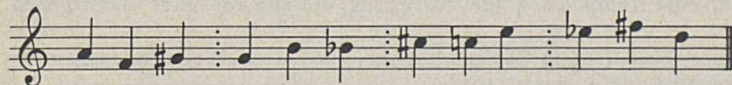


c) im harmonischen Zusammenhang (U'K)



Jelinek, Zwölftonwerk, Invention, Sarabande.

X. In den Werken des Schönbergsschülers *Anton v. Webern* enthalten bereits die Reihen charakteristische Intervallproportionen, die besondere Gruppierungen und Symmetrien ermöglichen und damit die Struktur des Werkes beeinflussen. In seiner 1. Kantate z. B. verwendet er die Reihe



Sie gliedert sich in 2 Teile, von denen der 2. Teil die Umkehrung des Krebses des 1. Teiles ist. Der Krebs der ganzen Reihe ist damit der Umkehrung gleich.

Sie hat eine vertikale Symmetrieachse. Nur 2 Gestalten sind möglich, denn $G = UK$ und $K = U$. Jede der Sechsergruppen zerfällt wieder in Dreiergruppen mit gleichen Intervallschritten (große und kleine Terz, kleine Sekunde). Damit ist der Intervallvorrat für das ganze Stück festgelegt. Im Chöreinsatz

The musical score is for four voices: Sopran, Alt, Tenor, and Baß. It is in 3/4 time and consists of 16 measures. The score is divided into two sections: 'Lebhaft' (measures 1-8) and 'Getragen' (measures 9-16). Dynamics include *f*, *p*, *sf*, and *p < f*. The lyrics are: 'Zün-den-der Lichtblitz des Le-bens schlug ein'. The notes are: Sopran: G4, A4, Bb4, G4, F#4, E4, D4, C4; Alt: G4, A4, Bb4, G4, F#4, E4, D4, C4; Tenor: G4, A4, Bb4, G4, F#4, E4, D4, C4; Baß: G4, A4, Bb4, G4, F#4, E4, D4, C4.

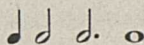
sind in den 4 Stimmen die Grundgestalt und die Umkehrung je 2 mal verwandt. Es entsteht ein Tonkomplex mit 2 Symmetrieachsen, einer vertikalen und einer horizontalen.³

Bei Schönberg finden wir noch Motive und Themen melodischer, bzw. rhythmischer Art. Weberns kompositorisches Denken ist hier von dem seines Lehrers grundlegend verschieden und neuartig. In den Variationen für Klavier op. 27 finden wir an Stelle der Motive Tongruppen, die sich wieder zu verschieden großen übergeordneten Gruppen zusammenschließen. Am Anfang des 3. Satzes z. B. finden wir Gruppen mit 3, 4, 5 und (später) 6 Tönen.

The musical score is for piano in 3/2 time and consists of 8 measures. It is divided into four groups of notes labeled I, II, III, and IV. Dynamics include *p* and *f*. The notes are: I: G4, A4, Bb4; II: G4, A4, Bb4, C5; III: G4, A4, Bb4, C5, D5; IV: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5.

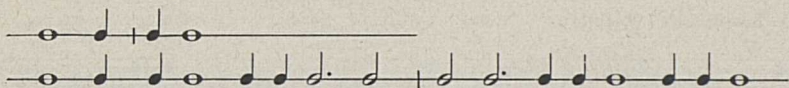
³ Eingehende Analyse in den Darmstädter Beiträgen zur neuen Musik III, Mainz 1960.

Die 3 ersten Gruppen enthalten die Reihe. 4 Zeitwerte



kehren in jeweils anderen Kombinationen wieder, ebenso 4 Einsatzabstände und 4 Pausenwerte. Es liegen also Reihen mit je 4 Elementen, die beliebig vertauschbar sind, zugrunde.


Die Zeitwerte der Töne bilden, hintereinander geschrieben, innerhalb der ersten 4 Gruppen Symmetrien,

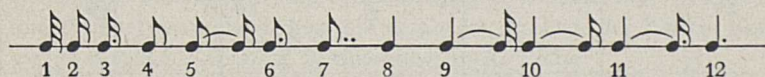


die durch die Verschiebung der Einsatzabstände der Noten wieder asymmetrisch werden. Der Intervallvorrat besteht aus Terzen, Sekunden und ihren Umkehrungen. Dabei binden sich die Terzen (Sexten) meist an die längeren, die Sekunden (Septimen) an die kürzeren Notenwerte. Die Variation ist nicht mehr Veränderung eines Themas im traditionellen Sinne, sondern „Variation“ im Sinne der mathematischen Kombinatorik, Veränderung von Auswahlen aus einem Vorrat von Elementen.⁴

Wir finden hier den Anfang einer Entwicklung, die die junge zeitgenössische Komponistengeneration entscheidend anregte und beeinflusste: Konzentration durch gleiches Ordnungsprinzip für alle Mittel und Ausgespartheit eines manchmal bis auf den Einzelton reduzierten Klaviersatzes.

XI. Damit ist die Kompositionsweise der *seriellen* Musik, die das letzte Jahrzehnt der Entwicklung bestimmte, entscheidend vorbereitet. Die „*seria*“ (Reihe) wird verbindlich für alle „Parameter“: die Tonhöhen, Tondauern, Intensitäten (dynamische Werte), Arten der Tonbildung (Anschlagsarten u.s.w.), die Klangfarben.⁵

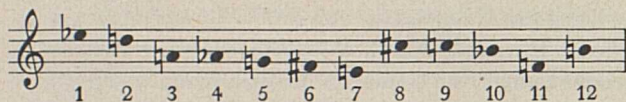
In der „*structure la*“ für 2 Klaviere multipliziert *Pierre Boulez* eine metrische Grundeinheit  mit den Zahlen 1 bis 12 und erhält eine Reihe von 12 Zeitwerten



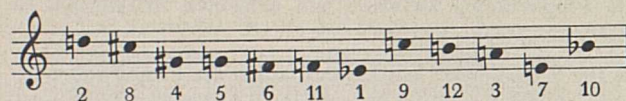
⁴ Analyse in „die Reihe 2“ Anton Webern, Wien 1955.

⁵ Schon Schönberg spricht in seiner Harmonielehre von der „Klangfarbenmelodie“: Ein Ton erhält melodische Bedeutung dadurch, daß seine Klangfarbe mehrfach wechselt, daß er also hintereinander von verschiedenen Instrumenten gespielt wird. (Beispiel in op. 16, 5 Orchesterstücke, 3. Satz).

Entsprechend verwendet er Reihen von 12 Intensitäten vom pppp bis ffff und 12 Anschlagsarten. Aus den Transpositionen einer Zwölftonreihe (und ihrer Umkehrung)



gewinnt Boulez je 12 Permutationen⁶ von 12 Zahlen, indem er die Töne der Reihe numeriert und den Tönen der Transpositionen die Ordnungszahlen der Grundreihe zuordnet. Bei der Transposition um einen halben Ton abwärts ergibt sich z. B.



Die Zahlen der 12 Transpositionen ergeben ein Zahlenquadrat:

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

Die so gewonnenen Permutationen von Zahlen werden den Zeit- und Intensitätswerten zugeordnet, und es entstehen Reihen für diese Parameter, für die Zeitwerte etwa unter Zugrundelegung der 3. Permutation:



⁶ Permutation bedeutet in der Mathematik: eine durch Vertauschungen entstandene Anordnung einer endlichen Zahl von Elementen.

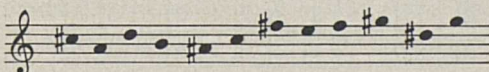
Die Anwendung aller dieser Ordnungen auf das Tonmaterial ergibt rhythmisch sowie dynamisch und die Artikulierung betreffend komplizierte und differenzierte musikalische Strukturen. „Es entfaltet sich beim Anhören der Kompositoinen eine komplexe Netzstruktur von größerem und feinerem Gewebe, von verschiedener Durchhörbarkeit, bestehend aus einer sinnvoll geordneten Schar tönender Punkte, die einmal zu plastisch heraustretenden, ein andermal zu verschwommenen, dünneren und dickeren Fäden gereimt sind.“ (Ligeti)⁷

Stockhausen geht u. a. davon aus, daß wir die Zeit in *Proportionen* empfinden.⁸ Die Zeitwerte der Boulezreihe unterscheiden sich alle durch die gleiche Differenz ($1/32$), aber die Proportionen zwischen den einzelnen Zeitwerten, die „Zeitintervalle“, sind verschieden.

In seinen „Gruppen für 3 Orchester“ leitet Stockhausen die Proportionen der Dauern und Höhen aus einer einzigen Allintervallreihe ab.⁹ Für die Zeiteinheiten ergibt sich die Schwierigkeit, daß die Intervallproportionen einer temperierten chromatischen Skala auf eine geometrische Reihe mit dem Quotienten $\sqrt[12]{2}$ (siehe auch S. 7) zurückgehen. Die Multiplikation eines Zeitwertes mit diesem Faktor führt aber zu Zeitwerten, die in unserer rhythmischen Notation nicht mehr fixierbar sind.¹⁰ Stockhausen hilft sich so, daß er den Metronomwert MM = 60 mit den 12 Potenzen von $\sqrt[12]{2}$ multipliziert und erhält so angenähert zunächst 12 verschiedene Tempi bzw. Dauern für die-

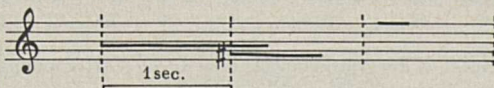
⁷ Eingehend in „die Reihe 4“ Ligeti: „Pierre Boulez“, Wien 1958.

⁸ Der Unterschied zwischen 1 und 2 sec wird als größer empfunden, als der zwischen 11 und 12 sec, wenn auch die Differenz der Zeitwerte gleich ist. („die Reihe 3“ Stockhausen: . . . wie die Zeit vergeht“. Wien 1957).

⁹ Die Reihe 

enthält nicht nur alle chromatischen Töne sondern auch (in einer Richtung gelesen) alle 11 Intervalle.

¹⁰ Zu den wesentlichen Versuchen einer neuen Notenschrift gehört die maßstäbliche Notation von Rhythmen: die Noten erscheinen als Striche, deren Länge maßstäblich die Zeit ihrer Dauer angibt.



selbe Note. Nun ist es praktisch nicht möglich, bei jeder Note das Tempo zu wechseln. Er bezieht deshalb die so gewonnenen Tempi auf größere Zeiteinheiten. Innerhalb dieser Zeiteinheiten spiegeln sich die Proportionen seiner Reihe in den Anzahlverhältnissen kleinerer Phasen (Takte), deren Rhythmen durch Formantspektren bestimmt werden.¹¹

Die strenge Durchführung serieller Prinzipien war für die junge Generation eine Möglichkeit, neues Material zu erobern und zu ordnen, die Komposition einer integralen Kontrolle zu unterziehen. Aber wie „Schönbergs Verhältnis zur Kunst ausschließlich im Ausdrucksbedürfnis wurzelt“ (Ausspruch Weberns), dürfen auch hier Handwerk und (mathematische) Kontrolle nur dem Ergebnis „Musik“ dienen, wenn auch die Form des musikalischen Ausdrucks eine andere geworden ist. An die Stelle der „Entwicklungsform“, die sich der Kurve der psychischen Erlebnisfähigkeit anpaßt, tritt die Reihung von Strukturen, die mit der „Erlebniszeit“¹² in Zusammenhang steht. Die Unabhängigkeit vom „finalen“ Spannungsverlauf führt zur *offenen Form*, zu Kompositionen, in denen der Komponist dem Interpreten die Auswahl und Reihenfolge von Gruppen überläßt (Stockhausen, Klavierstück 11; Boulez, 3. Sonate u.a.), zu neuen Formen der in die Komposition einbezogenen Improvisation und bei dem Amerikaner Cage zum „work in progress“ (Klavierkonzert).¹³ Vielen jungen Komponisten mag das strenge Reihendenken heute schon zu akademisch erscheinen. Bewußte Determinierung und Ordnung von Material bleiben jedoch verbindlich. Immer mehr wird aber der Gedanke des Schöpferischen auf das Material selbst und den *Prozeß* des Komponierens ausgedehnt, das zum Erfinden im totalen Sinne wird. Es gilt als unerfinderisch, ein be-

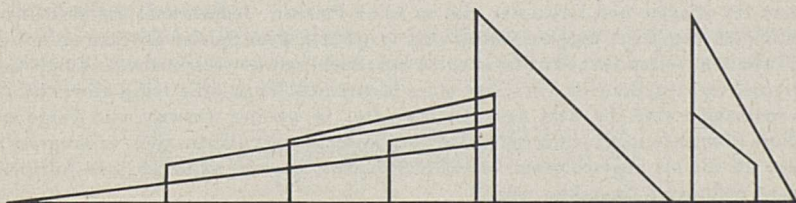
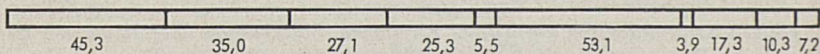
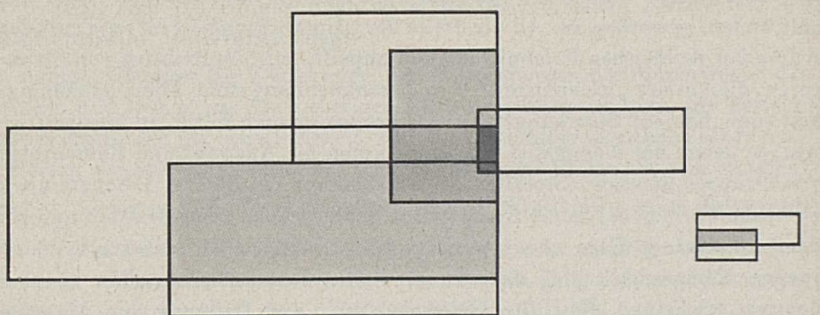
¹¹ Als Formanten werden in der Akustik Resonanzspitzen im Teiltonspektrum bezeichnet. Sie bestimmen die Klangfarbe eines Tones. Im Mikrobereich der Schwingungsphasen bilden die Formanten Rhythmen. Stockhausen übernimmt den Begriff des Formantrhythmus in den Bereich der Makrophasen.

¹² „die Reihe 2“ Stockhausen „Struktur und Erlebniszeit“, Wieh 1955.

¹³ John Cage löst sich durch seine „Unbestimmtheiten“ (siehe auch „die Reihe“, Wien 1959) weitgehend von der europäischen Musiktradition. „Zu meinem Konzert für Klavier und Orchester gibt es keine Partitur. Jedoch sind die einzelnen Stimmen detailliert ausgeschrieben und vermitteln dem Spieler Direktiven sowie Freiheiten. – Der Part des Pianisten ist ein ‚Buch‘ mit 84 verschiedenen Kompositionselementen, die teils Varianten eines bestimmten Typs, teils völlig abweichend voneinander sind. Es steht dem Pianisten frei, in welcher Auswahl und Folge er diese Elemente spielt –. Ich betrachte das Klavierkonzert als ein ‚work in progress‘, das ich nie als abgeschlossen bezeichnen möchte, obwohl natürlich jede Aufführung definitiven Charakter trägt.“

nutztes Material oder die Methode seiner Ordnung wieder anzuwenden; es mußte zu völlig neuen Methoden der Klangerzeugung kommen, die auch das traditionelle Instrumentarium nicht mehr verwerten.

XII. Die *elektronische* Musik bricht mit der bisherigen Aufführungspraxis, indem sie den Interpreten ausschaltet. Der Komponist macht seine Angaben in Form von Zahlen: Die Tonhöhen werden in Frequenzen, die Dauern in sec und die Tonstärken in dB (Dezibel) angegeben. Die Realisation vollzieht er zusammen mit einem Tontechniker, der die Töne mit Hilfe von Generatoren herstellt, durch mannigfaltige Methoden (Filter, Hallraum ..) umformt und



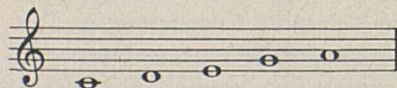
auf Magnetophonbänder aufnimmt. Er arbeitet mit Frequenzen von 50–15 000 Hz und ca 40 dynamischen Werten. Die elektronischen Geräte erlauben es ihm, den Tonraum unabhängig vom temperierten System völlig neu aufzugliedern, indem er etwa die Oktave oder irgend ein anderes Intervall in 10 oder 20 Teile statt in die traditionellen Halbtonschritte teilt. Zeitproportionen und kleinste Zeiteinheiten, die bisher nicht ausführbar waren, können durch das Schneiden und Kleben von Bandstücken hergestellt werden. Der Klangvorrat kann durch Geräusche ergänzt werden, die in besonderen Generatoren erzeugt und durch Filter gefärbt werden. Die Komposition kann man auf mehrspurigen Bändern über verschiedene Lautsprechergruppen in den Raum reproduzieren. Der Raum wird als neuer „Parameter“ in die Komposition einbezogen (Stockhausen, *Gesang der Jünglinge*).

Die „Studie II“ von Stockhausen ist vom Komponisten, statt in einer Partitur, in einem Diagramm dargestellt. (Siehe S. 24)

Innerhalb eines Tonraumes von 100 bis 17 200 Hz gibt es 81 Sinustöne, deren Frequenzen durch Multiplikation mit dem Quotienten $\sqrt[25]{5}$ auseinander hervorgehen. Die Klänge sind *Tongemische* verschiedener Breite aus je 5 Sinustönen, die gleichen Abstand haben. Im Diagramm sind jeweils nur die oberen und unteren Frequenzen des Tongemisches ablesbar. Die Zwischentöne werden ermittelt, indem man den Zwischenraum zwischen oberer und unterer Grenze jedes Tongemischfeldes in vier gleiche Intervalle teilt. In der Mitte der Partitur sind die Zeitdauern in Zentimeter bei 76,2 cm/sec Bandgeschwindigkeit eingezeichnet, unten die „Hüllkurven“, die die Schallstärke in dB angeben.

Jazz – Blues

Die amerikanischen Neger ergänzen die bei den Naturvölkern meist gebrauchte *pentatonische* Tonleiter (siehe auch S. 12)

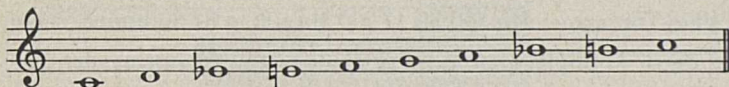


nicht durch den aus der europäischen Dominantheharmonik empfundenen Leitton (h); sie bevorzugen das melodischere und melancholischere b, die für den

Blues charakteristische kleine Sept. Auf den 3 Hauptstufen von C-dur z. B. ergeben sich die Tonleitern



Damit wird das Tonmaterial des C-dur-Bereiches um die Töne „es“ und „b“ erweitert, die „blue notes“.

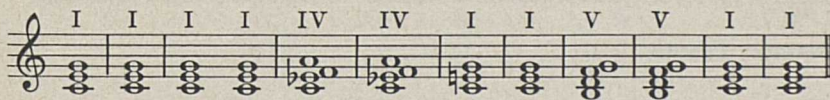


Die Bluestonleiter ist eine Dur-Moll-Mischung. E und es bzw. h und b werden nebeneinander gebraucht:

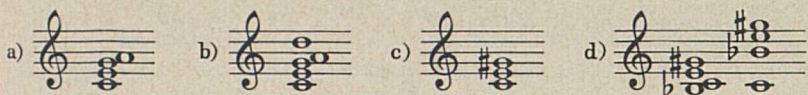


(St.-Louis-Blues)

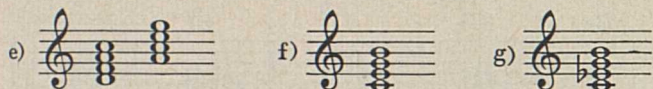
Fast allen Bluesmelodien liegt das 12-taktige Bluesschema zu Grunde:



Die einfachen Grundakkorde werden, vor allen Dingen im neueren Jazz, mannigfaltig erweitert. So wird der Septakkord (siehe auch Seite 10) nicht nur auf der Dominante, sondern auch auf der Tonika als Erweiterung des Dur-Dreiklanges im Sinne der Bluestonleiter verwandt. Sehr gebräuchlich ist die „sixte ajoutée“ (hinzugefügte Sexte) (a), im neueren Jazz auch die Erweiterung durch Sexte und Sekunde (b), der übermäßige Dreiklang ohne (c) und mit (d) Septime.



Der Septakkord tritt häufig als Mollseptakkord (auf der II. Stufe) (e) und als großer Septakkord in Dur (f) und Moll (g) auf.



Er wird durch die None (h) und im neueren Jazz durch den Aufbau weiterer Terzen erweitert (i), (k).

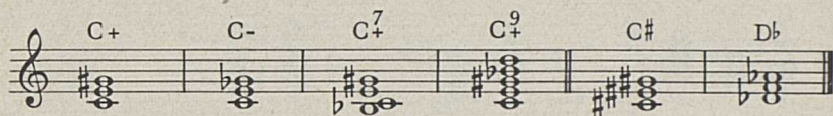
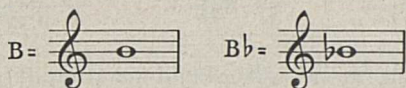


Die Akkorde werden nicht ausgeschrieben, sondern in *Symbolschrift* festgehalten. Die wichtigsten Symbole seien hier angeführt (von c aus).¹



¹ Eingehende Darstellung in: Carlo Bohländer, „Jazz-Harmonielehre“, Mainz 1961.

— und + beziehen sich auf die Quinte, C # = cis, E b = es usw.



Ausdrucksgehalt der Tonarten

Die Tongeschlechter und Tonarten tragen bestimmte Ausdruckswerte in sich. So entsprechen bei den Griechen Dorisch der tapferen, Phrygisch der willfährigen und Lydisch der verweichlichten Seelenhaltung (vgl. die Lehre vom Ethos in der Musik, Garbe, M I S. 12f.). Auch das Mittelalter verband mit den verschiedenen Tonarten besondere Stimmungswerte. Den Theoretikern galt Ionisch als der weltliche Ton schlechthin; er war die Singweise des fahrenden Volkes, der niederen Spielleute. Das Phrygische bezeichnete das Mytisch-Wesenlose.

Die heutigen Tongeschlechter Dur (lat. *durus* = hart) und Moll (lat. *mollis* = weich) – die Namen beziehen sich ursprünglich auf eine Tonnamenbezeichnung, nicht auf Stimmungswerte – drücken meist bestimmte Empfindungen aus:

Dur = hart, bestimmt, klar, freudig, heiter, bejahend, willensstark, heldisch, sieghaft, befreiend, erlösend, emporhebend, begeisternd, jauchzend, frohlockend, hell, leuchtend, durchsichtig, strahlend u. a.

Moll = 1. klagend, schmerzlich, wehmütig, gedrückt, traurig, gramvoll, leidvoll, sehnsüchtig, empfindsam, schwermütig, düster, verzweifelt, finster, dunkel u. a.

2. erregt, gespannt, leidenschaftlich, kraftefüllt, trotzig, verbissen, beherrscht, kämpferisch, schicksalhaft u. a.

Auch den einzelnen Tonarten sind Ausdruckswerte eigen. Die steigenden Kreuztonarten werden als Aufhellung und Entkörperung empfunden, die absteigenden Be-Tonarten als Verdüsterung und Entstofflichung (vgl. die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts). So wählten Mozart als Ausdruck tief-

sten Schmerzens *g*-moll und düsterer Erhabenheit *d*-moll, Beethoven als Ausdruck leidenschaftlichen Kampfes *c*-moll, sieghafter Befreiung *C*-Dur, des Heldenischen *Es*-Dur. (Beethoven machte sich anheischig, jedem Thema abzuhören, in welcher Tonart es erfunden sei.)

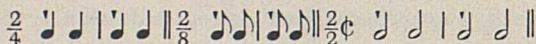
Die *Chromatik* drückt das Unfaßbare, Zerfließende, Wesenlose, Mystische aus, auch das Überreizte, Haltlose, Krankhafte, Sichverzehrende, Selbstquälerische und Grausame, ferner Reizsamkeit für Farbenwerte und Zwischentöne.

Takt

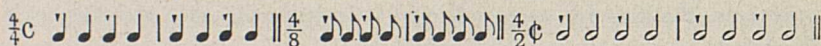
Ein in gleichem Zeitabstand und mit gleicher Stärke sich wiederholender Schlag ergibt eine ungegliederte Reihe. Wird in gleichem Abstand *ein* Schlag (tactus) stärker hervorgehoben, so entsteht aus der ungegliederten Reihe die geordnete Gruppe, in der Musik „Takt“ genannt. Die Taktart eines Musikstücks wird als Metrum (Maß) bezeichnet und notiert. Beginnt ein Stück nicht mit einem vollen Takt, so liegt ein Auftakt vor.

Man unterscheidet, der Bewegung des Marsches und Springtanzes entsprechend, den geraden und ungeraden Takt. Aus dieser grundlegenden Einteilung ergeben sich folgende Möglichkeiten:

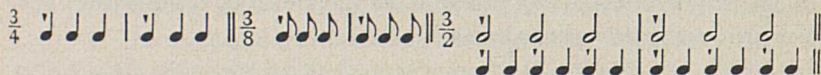
1. a) Einfache Taktarten im geraden Takt:



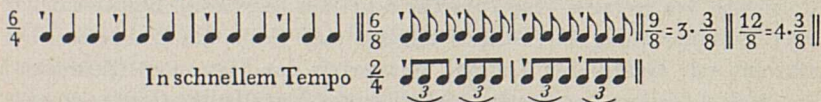
b) Zusammengesetzte Taktarten im geraden Takt:



2. a) Einfache Taktarten im ungeraden Takt:



b) Zusammengesetzte Taktarten im ungeraden Takt:



Der $\frac{5}{4}$ -Takt setzt sich aus 2+3 oder aus 3+2 Vierteln zusammen. Die moderne Musik wendet noch weitere ungleichartig zusammengesetzte Taktarten an.

Taktwechsel kann bei einem neuen Abschnitt eines Stückes eintreten oder bei rascherer Folge zu größerer rhythmischer Spannung führen. Während die klassisch-romantische Musik im wesentlichen das gleiche Metrum innerhalb eines Stückes beibehält (Symmetrik), ist die alte Musik durch metrischen Wechsel innerhalb eines Stückes (Asymmetrik) gekennzeichnet, die in der neuen Musik als *freie Metrik* aufgenommen wird. In der *Polymetrie* werden in verschiedenen Stimmen verschiedene Taktarten übereinandergelagert.

Rhythmus

Der Rhythmus (griech. ῥεῖν = fließen) ist der freie Fluß einer innerhalb des gleichmäßigen Taktgefüges sich entwickelnden Bewegung. Der Takt entspricht einem starren Schema, der Rhythmus einem lebendigen Organismus. Als Ausdruck verschiedener seelischer Spannungen kann er sein:

- a) feierlich schreitend, marschierend, schleppend, lastend, gebunden, beruhigend;
- b) hüpfend, springend, tanzend, tänzelnd, wiegend, schleifend, hinkend, schwankend;
- c) unruhig, eintönig, anregend, aufregend, treibend, flüchtig, gehetzt, rasend, beschwingt, federnd, gehämmert;
- d) gestoßen, zackig, gespannt, energisch, leidenschaftlich u. a.

Die *Synkope* (griech. = Zusammenschneidung) entsteht durch Vor- oder Rückverlagerung des Akzentes einer betonten Zeiteinheit eines Taktes auf eine unbetonte. Sie hat eine erregende und aufpeitschende oder verschleppende Wirkung.

Die *Triole* setzt 3 Noten an die Stelle von 2 taktmäßig geforderten.

In der *Polyrhythmik* laufen verschiedene Rhythmen in verschiedenen Stimmen gleichzeitig nebeneinander ab.

Tempo

Das Tempo ordinario (lat. *tempus* = Zeit), das Grundzeitmaß, entspricht dem Pulsschlag des Herzens oder ruhigem Schreiten (Andante). Beschleunigung oder Verlangsamung des Tempos ergeben eine Fülle von Zeitmaßen. Das schwankende Gefühl für Zeitmaß unterwirft das Metronom (Zeitmesser) von Mälzel (Zeitgenosse Beethovens) einem mathematischen Gesetz; er setzte

das Grundzeitmaß (Andante) auf 60–80 Doppelschläge in der Minute fest;
 M. M. (Metronom Mälzel) = 60–80.

Zeitmaße		M. M.
Largissimo	Sehr breit	} 40—69
Largo	Breit	
Lento	Langsam	
Grave	Schwer	
Larghetto	Etwas breit	70—98
Adagio	Mit Behagen	99—126
Andante	Gehend	} 127—154
Moderato	Gemäßigt	
Allegretto	Etwas flüchtig	} 155—186
Allegro	Munter, lustig	
Vivace	Lebhaft	
Presto	Gedrängt	} 187—208
Prestissimo	Gehetzt	

Durch Zusätze werden die Zeitmaße noch näher bestimmt:

- poco (ein wenig), assai (ziemlich), molto (sehr), più (mehr), non troppo (nicht zu sehr), con fuoco (mit Feuer), con brio (mit Eifer), con moto (mit Bewegung), agitato (erregt), furioso (stürmisch), animato (beseelt);
- ritardando (verzögernd), ritenuto (zurückhaltend), rallentando (verlangsamend), sostenuto (gehalten), allargando (verbreiternd), accelerando (beschleunigend), stringendo (drängend);
- a tempo oder tempo primo (im ersten Zeitmaß).

Dynamik und Artikulation

Die *Dynamik* (griech. δύναμις = Kraft) bezeichnet die Tonstärke. Sie beruht auf dem Gegensatz von forte und piano, stark und leise (hierauf baute die ältere Musik auf: Terrassendynamik, entsprechend den Manualen der Orgel und des Cembalos, Echowirkung) oder auf dem allmählichen Übergang; auch einzelne Töne können durch Betonung hervorgehoben werden:

- fortissimo (ff = sehr stark), forte (f = stark), mezzoforte (mf = halbstark), mezzopiano (mp = halbleise), piano (p = leise), pianissimo (pp = sehr leise);
- crescendo (cresc. = stärker werdend \longleftarrow), decrescendo (decresc. = schwächer werdend \longrightarrow), diminuendo (dim. = abnehmend);
- sforzato (sf = stark betont), fortepiano (fp = stark betont und sofort wieder leise);
- dolce (süß, zart), espressivo (ausdrucksvoll).

Die dynamischen Mittel können seelisch gedeutet werden als:

- a) majestätisch, erhaben, feierlich; erregend, anspannend, steigend, aufwühlend, überraschend, erschreckend;
- b) entspannend, beruhigend, lösend, erschlaffend, zerfließend, ersterbend;
- c) geheimnisvoll, mystisch, überirdisch u. a.

Die *Artikulation* (lat. *articulus* = Gelenk) bezeichnet die gegenseitige Verbindung (*legato* = gebunden, *legatissimo* = äußerst gebunden, *portamento* = Tragen, Hinüberschleifen der Stimme von einem Ton zum anderen, *glissando* = gleitendes Heranführen) und Trennung (*staccato* = gehackt, deutlich abgesetzt, *martellato* = gehämmert, *spiccato* = leichtflockig getrennt) der Melodietöne. Ausführung und Besonderheiten werden durch die Art der Instrumente bedingt.

Ornamentik

Die musikalischen Verzierungen haben spielerischen oder ausdruckshaften Charakter; die gebräuchlichsten sind:



langer Vorschl. kurzer Vorschl. Praller Mordent Doppelpraller Triller Doppelschlag

Ausgedehnte melodische Gesangauszierungen heißen *Melismen* oder *Koloraturen*.

Melodie

Die Melodie (griech. μέλος = Glied und ὄδη = Gesang) ist eine in sich geschlossene, gegliederte Tonfolge, deren Einzelteile sich zu einem organischen Ganzen binden.

Der Ablauf der Melodie kann sein:

- a) steigend, fallend, beharrend; in Stufen oder Sprüngen, diatonisch oder akkordisch sich entwickelnd;
- b) vokal, instrumental;
- c) um einen Mittelpunkt kreisend, schwingend, wellenförmig, weitgespannt (langer Melodiebogen); weiträumig (großer Tonumfang), engräumig; langatmig, kurzatmig, sequenzhaft;
- d) im Ablauf sich auf einfache oder verwickelte Harmonik stützend; pentatonisch, kirchentonartig, diatonisch, chromatisch, frei tonal;
- e) räumlich ausgewogen oder unsymmetrisch; ruhig ablaufend oder polar gespannt u. a.

Satzart

a) *In der homophonen* (griech. ὁμόφωνος = die gleiche Sprache redend), der „einmelodischen“ Satzart hat *eine* führende Stimme die Melodie, meist die Oberstimme, gelegentlich auch die anderen Stimmen, in der älteren Musik mit Vorliebe der Tenor (von lat. *tenere* = halten; melodiehaltende Stimme). Die übrigen Stimmen ergeben in ihrer Folge keinen melodischen Ablauf, sondern verleihen der Melodie harmonische Fülle; sie ordnen sich senkrecht der Melodie unter.

Werden melodische Motive (von lat. *movere* = bewegen; kleinste musikalische Bewegungskräfte) in den Begleitstimmen verwandt oder gewinnen die Begleitstimmen rhythmische Selbständigkeit, so sind damit Ansätze zum polyphonen Stil gegeben.

b) *In der polyphonen* (griech. πολύφωνος = viele Sprachen redend, vieltimmig), der „mehrmelodischen“ Satzart haben *alle* Stimmen selbständige Führung, ordnen sich aber auch dem akkordischen Zusammenhang unter; die linear-waagrechte Stimmführung vereinigt sich mit der senkrechtakkordischen Ordnung.

Möglichkeiten der polyphonen Stimmführung:

1. Zu einer Stimme treten eine oder mehrere Gegenstimmen (Kontrapunkte). Beim doppelten oder dreifachen Kontrapunkt sind die zwei oder drei Stimmen so gesetzt, daß sie vertauscht werden können.
2. Ein Motiv wird von den anderen Stimmen nachgeahmt (imitiert) und verarbeitet.
3. Die Melodie wird von allen Stimmen wörtlich nacheinander übernommen (Kanon).

Werkgestalt

Jedes Kunstwerk ist gebunden durch eine Form, die dem Gehalt die organische Gestalt gibt. Die Architektur der Musik ist Ausdruck des inneren Gegensatzes von Spannung und Entspannung, von Schwung und Gegenschwung, von Einatmen und Ausatmen; sie beruht auf dem Grundsatz der Polarität, der Urform von Sein und Leben im Sinne Goethes.

I. Motiv, Thema, Satz und Periode

Die kleinste musikalische Einheit ist das *Motiv*; es muß eine charakteristische melodische, rhythmische oder harmonische Spannung enthalten; es ist die Zelle des musikalischen Organismus'. Das Motiv kann weitergebildet werden durch Wiederholung, Sequenzierung, Umkehrung (Spiegelung), Entwick-

lung, Gegensatz. Aus einem oder mehreren Motiven bildet sich das *Thema* als Grundgedanke eines Tonstückes. Das Thema kann ein Satz, ein in sich geschlossener musikalischer Gedanke (hierzu gehört auch das „Leitmotiv“) oder eine Periode sein. Die *Periode* (griech. περίοδος = Umlauf, regelmäßige Wiederkehr) ist ein meist aus 4, 8 oder 16 Takten bestehendes, zweiteiliges musikalisches Ganzes, das sich in symmetrische Hälften, den Vordersatz mit Halbschluß und den diesem ähnlichen Nachsatz mit Ganzschluß gliedert. Die seltenere dreiteilige Periode besteht aus zwei Vordersätzen und einem Nachsatz.

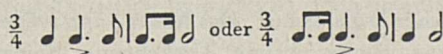
II. Die Liedformen

a) Die *einfache Liedform* (in Lied und Instrumentalmusik) kann ein-, zwei- und dreiteilig sein. Die einteilige Liedform deckt sich im allgemeinen mit der Periode; sie kann aber auch ein „Satz“ sein, in dem die statische Symmetrie von Vorder- und Nachsatz (4 + 4 Takte) umgewandelt wird in eine dynamische, aus größerer Spannkraft sich entwickelnde Symmetrie (6 + 2, 5 + 3 Takte).

Die zweiteilige Liedform besteht aus zwei (A—B), die dreiteilige Liedform aus drei Perioden oder Sätzen (A—A—B, A—B—A, A—B—C). Bei einer dreiteiligen Liedform kann der Mittelteil verkürzt sein (8 + 4 + 8 Takte; A—b—A, A—b—C); ist außerdem auch der Schlußteil verkürzt (8 + 4 + 4 Takte; A—b—a), dann spricht man aus symmetrischem Empfinden von einer zweiteiligen Liedform.

In der zweiteiligen Liedform führt der erste Teil meist von der Haupttonart weg in die Dominanttonart bei Dur und in die parallele Durtonart bei Moll. In der dreiteiligen Liedform steht der Mittelteil meist in einer anderen Tonart als Ausdruck der Spannung. Die zwei- oder dreiteilige *Barform* besteht aus Aufgesang (2 Stollen) und Abgesang.

b) Die *zusammengesetzte Liedform* (zwei- oder dreiteilig) ergibt sich aus der Zusammenfügung von einfachen Liedformen. Sie ist lebendig in Kunstlied, Marsch, Tanz und anderen Instrumentalstücken. Außer den in die Suite aufgenommenen alten Tänzen (vgl. S. 27—29) entwickeln sich im 19. Jahrhundert der aus dem oberösterreichischen „Land“ stammende *Ländler* (im ziemlich langsamen $\frac{3}{4}$ -Takt), der in Wien beheimatete *Walzer* ($\frac{3}{4}$ -Takt), die *Ecossaise* (schottisch), früher im $\frac{3}{4}$ -, heute im $\frac{2}{4}$ -Takt, die *Mazurka* (polnisch-masurisch), mäßig schnell, im Rhythmus:



Tanzrhythmen

Marsch

Hohenfriedberger Marsch

Allemande

Gut Ge-sell und du mußt wan dern

Musical notation for the Hohenfriedberger Marsch and Allemande. The Hohenfriedberger Marsch is in C major, 2/4 time, and the Allemande is in G major, 3/4 time. Both pieces are shown with a treble clef and a bass line.

Courante

Viel Freuden mit sich brin-get

Sarabande

Händel, 11. Suite f. Klavier

Musical notation for the Courante and Sarabande. The Courante is in B-flat major, 6/4 time, and the Sarabande is in G major, 3/2 time. Both pieces are shown with a treble clef and a bass line.

Menuett

Der hat ver-ge - ben das e-wig Le - ben

Rathgeber

Gavotte

Bach, Franz. Suite VI

Musical notation for the Menuett and Gavotte. The Menuett is in C major, 3/4 time, and the Gavotte is in C major, 3/4 time. Both pieces are shown with a treble clef and a bass line.

Ländler

Drun - ten im Un - ter-land da ist's halt schön

Musical notation for the Ländler. It is in A major, 3/4 time, and is shown with a treble clef and a bass line.

Walzer

Strauß, An der schönen blauen Donau

Musical notation for the Walzer. It is in A major, 3/4 time, and is shown with a treble clef and a bass line.

Polonaise

Mazurka

Chopin, Polonaise

Bach, Bauernkantate
Fünzig Ta-ler ba-res Geld

3
4

3
4

Tango I

M. Seiber

2
4

Tango II

4
8

Boléro

M. Ravel

3
4

3

3

3

3

3

3

Carrioca

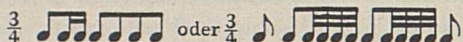
r.
1.

Fuß

die *Polka* (tschechisch), in lebhaftem $\frac{2}{4}$ -Takt und im Rhythmus:



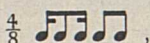
im 20. Jahrhundert der *Boléro* (spanisch), von mäßigem Tempo, im $\frac{3}{4}$ -Takt und im Rhythmus:



die *Habanéra* (spanisch-kubanisch, gradtaktig) und im Rhythmus:



der *Tango* (südamerikanisch), mäßig im Tempo, gradtaktig und im Rhythmus:



der *Foxtrott* (nordamerikanisch), lebhaft, gradtaktig, im langsamem Tempo *Blues* genannt u. a.

Liedformen liegen auch anderen Instrumentalstücken zu Grunde, besonders den Kleinformen der Romantik: Bagatelle (Kleinigkeit) — Ballade (im Sagen-ton) — Barcarole (Schifferlied) — Berceuse (Wiegenlied) — Burleske (ausgelassenes Stück) — Capriccio (launiges Stück) — Elegie (Klage) — Etude (Übungsstück, ein besonders von spieltechnischen Problemen ausgehendes Konzertstück) — Gondoliera (Gondellied) — Humoreske (scherzhaftes Charakterstück) — Improptu und Improvisation (Einfalls-, Stegreifstück) — Intermezzo (Zwischenspiel) — Legende (von frommen Geschehnissen) — Moment musical (Musikalisches Augenblicksbild, lyrisches Charakterstück) — Nocturno (Nachtstück) — Novellette (Charakterstück heiter erzählender Art) — Pastorale (Hirtenstück) — Rhapsodie (freie Phantasie balladenhaften Charakters) — Romanze (im Gegensatz zur ernsten Ballade ein Charakterstück von episch-lyrischer Art, oft mit gefühlvoller Melodik) — Serenade (Abendständchen-Musik) — Toccata (motorisches Spielstück).

c) Das *Rondo* (franz. *rondeau* = Rundgesang) ist eine zusammengesetzte Liedform, in der ein feststehender Teil (Thema, Kehrreim, Refrain) mit verschiedenartigen Mittelsätzen (Couplets) wechselt (A—B—A—C—A—D ... A). Aus Volkslied und Tanz fand es Eingang in die absolute Musik; wegen seines spielerischen Charakters schließt es oft Sonate und Sinfonie ab als Ausdruck der Entspannung und des fröhlichen Ausklangs.

d) Die *Phantasie* ist ein in der Form freies, scheinbar aus der Improvisation geborenes Musikstück, das Takt-, Tempo-, Tonartenwechsel und Kontraste in der Themenwahl liebt.

III. Die Variation

a) Die *Passacaglia* (ital. *passo di gallo* = Hahnenschritt) oder *Chaconne* (Name unerklärt) ist eine Kette von Variationen (Veränderungen) über einen basso ostinato (hartnäckiges, immer wiederkehrendes Baßthema) im langsamen Dreiertakt. Das Bleibende ist der Baß, über dem sich in Melodie, Rhythmus und Satzart vielgestaltige Erfindungen (Variationen) der schöpferischen Phantasie aufbauen.

b) In der *Cantus-firmus-Variation* treten zu dem gleichbleibenden Cantus firmus (Choral oder Lied) freie oder aus dem Cantus firmus entwickelte kontrapunktierende Stimmen (vgl. Garbe, Gestaltenlehre, S. 28).

c) Die *Figuralvariation* ist eine Folge von Veränderungen, bei denen ein liedhaftes, einprägsames Thema im wesentlichen durch Mittel der Verzierung (Ornamentik) abgewandelt wird, z. B. durch Veränderungen des Rhythmus', andere Satzart, Akkordzerlegung, Wechsel des Tongeschlechts und der Tonart. Hierbei bleibt das melodische Thema klar erkennbar. Das Thema kann auch ein weltlicher oder geistlicher cantus firmus sein.

d) Die *Charaktervariation* gibt den einzelnen Variationen über das rein Spielerische der Figuralvariation hinaus einen besonderen Gefühlsgehalt und damit einen eigenen Charakter. Sie entfernt sich vom Thema so weit, daß es oft nicht mehr erkennbar bleibt.

Die Variationen sind nicht willkürlich zu einer äußeren Folge aneinandergereiht, sondern fügen sich einer bestimmten inneren Ordnung. Entweder umspielen sie das Thema, es immer mehr verschleiern, um es zum Schluß in die ursprüngliche Klarheit zurückzuführen, oder sie schließen sich in Gruppen zu zweien oder zu dreien zusammen. Oft bildet eine Fuge den Abschluß eines Variationswerkes.

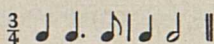
IV. Die Suite

a) Die *barocke Suite* (franz. *suite* = Folge), auch *Partita* (ital. = Stück aus Teilen) genannt, die älteste mehrsätzliche Form, ist eine Folge mehrerer, den gleichen Grundton wahrer, im Charakter verschiedener Tanzstücke. Als Grundform dieser ursprünglich volkhafte und später stilisierte Tanzmusik bildete sich die viersätzliche Suite heraus; sie umfaßt:

1. Die *Allemande*; ursprünglich deutscher Tanz im geraden Takt, von ruhigem, gesetztem Charakter; sie wurde noch bis ins 17. Jahrhundert getanzt.

2. Die *Courante* (franz. = Läuferin); ursprünglich ein französischer, höfischer Gesellschaftstanz im ungeraden Takt, von zierlichem und lebhaftem Charakter.

3. Die *Sarabande* (span. *zarabande* = Kopfband), ursprünglich ein spanischer Solotanz, hat feierlich gravitätischen Charakter; sie steht im ungeraden Takt und liebt die Verlängerung des zweiten Taktteils durch Punktierung oder Verschmelzung mit dem dritten.



Ihr harmonisches Gerüst ist oft durch Figurenwerk verziert; häufig folgt ihr eine Wiederholung mit variiertes, reich ausgeschmückter Melodie (Double).

4. Die *Gigue* (altengl. *jig* = Streich, Possen), ursprünglich ein grotesker englischer Solotanz, drückt lebhaft Bewegung aus. Sie steht im $\frac{6}{8}$ - oder $\frac{12}{8}$ -Takt, ist zweiteilig und verwendet gern imitatorische Mittel; den zweiten Teil leitet meist die Umkehrung des Themas ein.

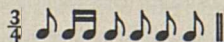
Diese Grundform der Suite wird oft durch folgende Tänze erweitert:

Das *Menuett* (franz. *menu* = klein, zierlich), ursprünglich ein französischer Hoftanz (zum erstenmal am Hofe Ludwigs XIV. getanz), steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und hat zierlichen Charakter. Es wurde später in die Sinfonie übernommen, in seinem Ausdrucksgehalt verwandelt und bei Beethoven zum ausgelassenen oder dämonischen Scherzo.

Die *Gavotte* (franz. *Gavot* = *Gapençais* = Bewohner der Gapençais, einem Teil der oberen Dauphiné), ursprünglich ein altfranzösischer Volkstanz, steht im geraden Takt mit zwei Vierteln Auftakt; sie hat munteren, gefälligen Charakter. Häufig ist ihr Trio eine *Musette* (franz. *musette* = Dudelsack), die meist über einem liegenden Quintenbaß (wie beim Dudelsack) eine pastorale Melodie entwickelt.

Die *Bourrée* (franz. *bourrer* = Sätze, Sprünge machen), ursprünglich ein altfranzösischer Volkstanz, steht im geraden Takt und hat fröhlichen, ausgelassenen Charakter.

Die *Polonaise* (ital. *Polacca*), ursprünglich ein Tanz des polnischen Adels, hat feierlich-schreitenden Charakter, steht im $\frac{3}{4}$ -Takt und bevorzugt den Rhythmus:



Die *Arie* ist ein liedhafter Satz. Weitere Suitensätze sind: die *Anlaise* (aus England), die *Bransle* (franz. *branler* = wackeln), der *Passeped* (franz. = setze den Fuß über!) und die *Loure* (franz. *lourd* = schwer), die *Forlane* (Furlaner = Einwohner Friauls), der *Siciliano*, der *Saltarello* (ital. = kleiner Sprung) und die *Tarantella* (ital. *tarantola* = Tarantel, eine Spinnenart); die *Pavane* (span. *pavana* = Pfauentanz) und die *Galliarde* (ital. *gagliardo* = kräftig) gehören als Vor- und Nachtanz zusammen.

Der Suite stehen in der Klassik *Divertimento* und *Serenade* nahe.

b) Die *romantische Suite* ist eine Folge von meist stimmungshaften Charakterstücken.

c) Die *moderne Suite* ist teils eine Nachahmung der barocken, teils eine Folge von modernen Tänzen und Charakterstücken.

V. Die Fuge

Die Fuge baut sich auf *einem* Thema auf, das die einzelnen Stimmen nacheinander im Tonika-Dominantverhältnis (dux-comes = Führer-Begleiter) durchführen. Das Thema ist im Gegensatz zur Liedweise nicht periodisch gegliedert, hat keinen polaren Gegensatz, entwickelt sich aus *einer* Bewegungskraft, ist deshalb an keine symmetrische Gliederung gebunden und ist nicht fest begrenzt, sondern strömt weiter in kontrapunktierender Stimmen.

Triebkraft und polyphone Entwicklungsmöglichkeiten des Themas bestimmen die Form der Fuge. Feststeht die Form der ersten Durchführung; bei ihr setzen die Stimmen nacheinander im Tonika-Dominantverhältnis ein (in der modernen Musik den neuen Tonsystemen entsprechend). Entspannende freie Zwischenspiele trennen die weiteren Durchführungen, die sich aus den polyphonen Möglichkeiten des Themas ergeben und für die es kein Schema des Aufbaus gibt. Die Fuge gewinnt ihre Gestalt aus rein musikalischen Entwicklungsenergien und architektonischen Bagedanken, nicht aus einem psychologischen Entwicklungsablauf oder subjektivem Gefühlsvorgang; sie ist Ausdruck eines Überpersönlichen.

Als Baumittel haben sich herausgebildet: der freie Wechsel im Einsatz des Themas durch die verschiedenen Stimmen, die Engführung (der mehr und mehr genäherte Stimmeinsatz), die Verkleinerung und Vergrößerung des Themas (Halbierung oder Verdoppelung der Notenwerte), die Umkehrung (der Intervalle), der Krebsgang (die rückwärtige Aufzeichnung des Themas) und die Umkehrung des Krebses. Bei der Spiegelfuge werden die Stimmen

auf den Kopf gestellt und dadurch vertauscht. Diese Mittel können auch gleichzeitig angewandt werden. Bei der Doppel-, Tripel- und Quadrupelfuge werden zwei, drei und vier Themen verarbeitet.

Der Fuge gehen oft ein Präludium, eine Phantasie oder eine Toccata (rasches, improvisatorisches Spielstück) voraus.

Thema (contrapunctus rectus) Verkleinerung (diminutio)

Umkehrung (contrapunctus inversus) Vergrößerung (augmentatio)

Bach: Kunst der Fuge, Thema

VI. Sonate und Sinfonie

Die Sonate bezeichnet ursprünglich ein instrumentales Stück im Gegensatz zur Kantate, einem Stück für Singstimmen. Die barocke Sonate ist entweder sonata da chiesa (Kirchensonate, meist viersätzig) oder sonata da camera (Kammersonate, suitenförmig).

Von ihr grundverschieden ist die Sonate der Klassiker. Sie besteht ebenso wie die Sinfonie meist aus vier Sätzen, einem dramatischen ersten Satz, einem liedhaften zweiten, einem tänzerischen dritten und einem bewegten Schlußsatz, der spielerischer Ausklang ist oder die dramatische Spannung nochmals aufnimmt, steigert und löst.

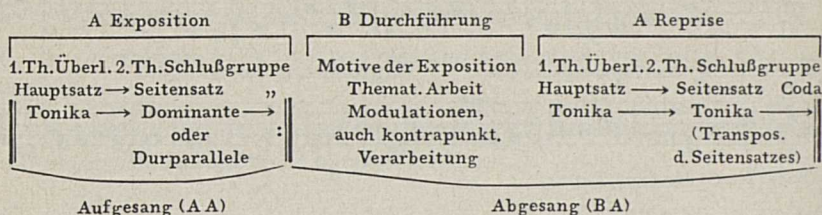
Schema der Sonate und Sinfonie

1. Satz: Allegro — Sonatenform.
2. Satz: Adagio oder Andante — Lied-, Variations-, Rondo- oder Sonatenform.
3. Satz: Menuett oder Scherzo — Große dreiteilige Liedform mit Trio.
4. Satz: Allegro (Finale) — Rondo-, Sonaten- oder Variationsform.

Der erste Satz der Sonate baut sich auf der „Sonatenform“ im engeren Sinne auf; sie gliedert sich in drei Abschnitte: die Exposition stellt die zwei Hauptthemen auf, die innerlich gegensätzlich sind und gewöhnlich im Tonika-Dominant oder Moll-Durverhältnis stehen; die Durchführung führt die gegensätzlichen Kräfte zu dramatischer Auseinandersetzung, aus dem Nacheinander der Themen wird ein Ineinander (thematische Arbeit); die Reprise

löst die Spannung formal durch die Wiederholung der Exposition unter Aufhebung der tonartlichen Gegensätze. Bedeutsam ist, daß der Sonatensatz im Gegensatz zur Fuge zwei Themen enthält als Ausdruck polarer Spannung und eines kämpferischen Prinzips. Das Sonatenthema ist im Gegensatz zum Fugenthema symmetrisch gegliedert, trägt oft auch schon in sich einen polaren Gegensatz und drängt zu einem Abschluß.

Schema der Sonatenform



VII. Das Konzert

Das barocke Konzert (lat. *concertare* = in Wettstreit treten) hat seine charakteristische Ausprägung im *Concerto grosso* erhalten, in dem ein Solist oder eine Solistengruppe (*concertino*) mit dem Vollarchester (*concerto ripieno*, lat. *plenus* = voll) in Wettstreit tritt. Es besteht aus drei Sätzen (rasch - langsam - rasch). Das klassische und romantische Konzert betonen mehr das virtuose Element des Solisten oder ordnen ihn in das sinfonische Geschehen ein; es ist ebenfalls dreisätzig, erhält aber eine Umwandlung durch die Sonatenform. Das moderne Konzert ist oft der barocken Form angenähert und setzt mehr polyphone Mittel ein.

VIII. Die Programm-Musik und sinfonische Dichtung

Die Programm-Musik nimmt akustische und visuelle Eindrücke, malerische und dichterische Vorstellungen zum Vorwurf und erweitert sie in verschiedenen Formen zur sinfonischen Dichtung.

IX. Die Overture

Die Overture ist das Einleitungsstück eines zyklischen Instrumentalwerks, einer Oper oder eines Schauspiels oder auch ein für sich bestehendes Musikstück. Man unterscheidet nach der Form die italienische Overture (rasch - langsam - rasch), die französische (langsam - rasch - langsam), die sinfonische (meist Sonatenform) und die Potpourri-Overture (Reihung von Melodien).

X. Die Gesangsformen

Das *Volkslied* ist strophisch, an sich unbegleitet und beruht im wesentlichen auf den S. 23—26 entwickelten Formen. Das *Kunstlied*, dem ein meist lyrisches Gedicht zugrunde liegt, ist charakterisiert durch reicher abgewandelte Melodik und Instrumentalbegleitung, die im Gegensatz zum Volkslied den subjektiven Stimmungsgehalt ausdrücken, und durch großen Formenreichtum, der das strophische, variierte, durchkomponierte Lied, die Rondo-, Sonaten-, Kantatenform, die kontrapunktische Satzweise, Leitmotivtechnik u. a. umschließt. Die *Arie*, besonders in Kantate und Oper gebräuchlich, ist Teil einer größeren dramatischen Handlung, in ihrer Struktur vom Strophenbau unabhängig und nähert sich der rein instrumentalen Form; durch Wortwiederholungen und Verzierungen entfernt sie sich vom einfachen Vortrag des Textes. Die Da-capo-Arie (A—B—A) wird in der Oper oft zur „Bravour“-Arie für die Gesangsvirtuosen. Die Arie zielt auf lyrische Gefühlsverdichtung, in der romantischen Oper mehr auf dramatische Entladung und weicht im Musikdrama dem freien Monolog. Schlichtere Bildungen werden Arietta oder Cavatine genannt. Das *Recitativ* ist im Gegensatz zum lyrischen Cantabile-Stil ein Sprechgesang, der bei geringer selbständiger Melodiebildung das Deklamatorische in Musik überträgt und die Handlung im epischen Bericht rasch weiterführt. Das Secco (= trocken)-Recitativ stützt sich meist auf Cembaloakkorde, das „Accompagnato“ auf einen Orchestersatz und führt zur dramatischen Szene und zu Wagners „unendlicher Melodie“. Die *Ballade*, ursprünglich ein Tanzlied erzählenden Inhalts mit wechselndem Vorsang und Chorrefrain, entwickelt sich zur epischen, strophisch gesungenen Volksballade und zur begleiteten, dramatische, epische und lyrische Elemente umschließenden Kunstballade mit Strophen-, Variations- oder zyklischer Form. Die Chorballade hat oft auch Orchesterbegleitung. Die Instrumental-Ballade ist eine Art Programm-Musik heldisch-düsteren Charakters und entwickelt sich meist in Lied- oder freier Phantasieform. Die *Romanze* entlehnt ihre Stoffe gern dem Ritterleben und hat heiteren Charakter.

Das *Madrigal* (ital. *mandra* = die Herde, also eigentlich Hirtenlied) ist ein kunstvoll gearbeitetes, in seiner höchsten Entwicklung meist fünfstimmiges, durch kühne Ausdrucksmittel und Tonmalereien belebtes Vokalwerk über weltliche Texte.

Die *Motette* (von lat. *motus* = Bewegung oder von *mot* = Wort, Bibelwort) ist ein geistliches Chorstück von meist kettenhafter Reihung, d. h. jeder Ab-

schnitt behandelt einen Textteil selbständig mit eigener Thematik, bei Bach unter Einbeziehung von Chorälen.

Die geistliche und weltliche *Kantate* besteht aus Recitativen und Arien, Ensembles und Chören mit Orchesterbegleitung und rein instrumentalen Sätzen. Sie entwickelt sich, ebenso wie die Solokantate, in zyklischer Form. Zur Kantate im weiteren Sinne gehören die nicht *a cappella*, sondern für Chor und Soli mit Orchester komponierte *Messe* (Kyrie-Gloria-Credo-Sanctus-Benedictus-Agnus Dei), das *Requiem* (Requiem-Kyrie-Offertorium-Sanctus mit Benedictus-Agnus Dei mit der Schlußbitte: Lux aeterna luceat eis), das aus erzählenden, betrachtenden und dramatischen Bestandteilen aufgebaute, für Solisten, Chor und Orchester komponierte biblische oder weltliche *Oratorium* (it. *oratorio* = Betsaal) und die das Leiden Christi darstellende *Passion*.

XI. Die Oper

Die Oper zerfällt in mehrere Gattungen: Das *dramma per musica* (Recitativ-Oper der Florentiner), die *opera seria* (große tragische Oper mit Recitativen, Arien, Ensembles und Chören), die *opera buffa* (*buffo* = Windstoß; Typenkomödie des 18. Jahrhunderts), die *opéra comique* (gesprochener Dialog statt des *Secco-Recitativs*, persönliche, nicht typische Charakterzeichnung), das *Singspiel* (gesprochener Dialog, meist Lieder an Stelle von Arien), das *Musikdrama* (durchkomponiert, meist mit Verwendung von Leitmotiven) und die *oratorische Oper* (mit szenischer Trennung von Sprecher, Darstellern und Chor).

Unter anderen Gesichtspunkten unterscheidet man folgende Arten: Die *allegorisch-prunkvolle*, das *Typische* (meist Götter und Helden) herausstellende, die *Affekte formelhaft stilisierende Barockoper*; die auf *Charakterdramatik* (meist Gestalten aus dem einfachen Volke oder Helden der Sage) zielende, das *Menschliche musikalisch widerspiegelnde*, vom *Märchenhaften* und von *Naturstimmungen erfüllte Romantische Oper*; die auf *wirkungsvolle Theatralik*, *Schaugepränge*, *Ballettszenen* und *musikalische Monumentalsprache* eingestellte *Grand Opéra*; die mehr auf das *Stimmungshafte*, die *Mitte zwischen Großer und Komischer Oper* haltende *Lyrische Oper*; die auf *Nachahmung der Wirklichkeit* bedachte, von *volkstümlicher Thematik* getragene *Veristische Oper*; die *Kurz-, Revue- und Jugendoper*.

Die *Operette* ist ein *Singspiel* mit *lustigem, parodistischem* und oft *sentimentalem Gepräge*.

Die wichtigsten Instrumente¹

I. Streichinstrumente

Die *Geige* (it. *violino* = kleine Viola), der Soprantyp der Violinenfamilie, mit vier in Quinten (g d' a' e'') gestimmten, durch einen Bogen oder durch Anreißern mit dem Finger (*pizzicato*) in Schwingung und zum Klingen gebrachten Saiten, hat einen Gesamtumfang von g-c'''' und ist durch ihren be-seelten Klang, ihre melodieführende Kraft und große Beweglichkeit das führende Orchesterinstrument.

Die *Bratsche* (it. *viola da braccio* = Armgeige), der Alttyp der Violinenfamilie, ist etwas größer als die Geige, in Quinten gestimmt (c g d' a'), im Altschlüssel notiert; ihr Umfang reicht von c-c'''. Ihr Klang ist dunkler und verschleierter als der der Violine, etwas näselnd. Die *Viola d'amore* (Liebesgeige) hat 7 Darm-saiten und 7 unter dem Griffbrett herlaufende resonierende Metallsaiten.

Das *Violoncello* (it. Verkleinerungsform von *Violone*, dem Kontrabaß), der Tenortyp der Violinenfamilie, auf einen Stachel gestützt, zwischen den Knien gehalten, ist in Quinten gestimmt, eine Oktave tiefer als die Bratsche (CG da), im Baßschlüssel notiert und reicht von C-e''. Das Cello hat um 1750 die etwas anders gebaute 6saitige gestimmte *Gambe* (*viola da gamba* = Kniegeige) verdrängt.

Der *Kontrabaß* (it. *Violone* = Vergrößerungsform von Viola) hat vier in Quartan (E A D G) gestimmte Saiten, ist im Baßschlüssel notiert, und zwar eine Oktave höher als der Klang, und hat einen Umfang von E-a.

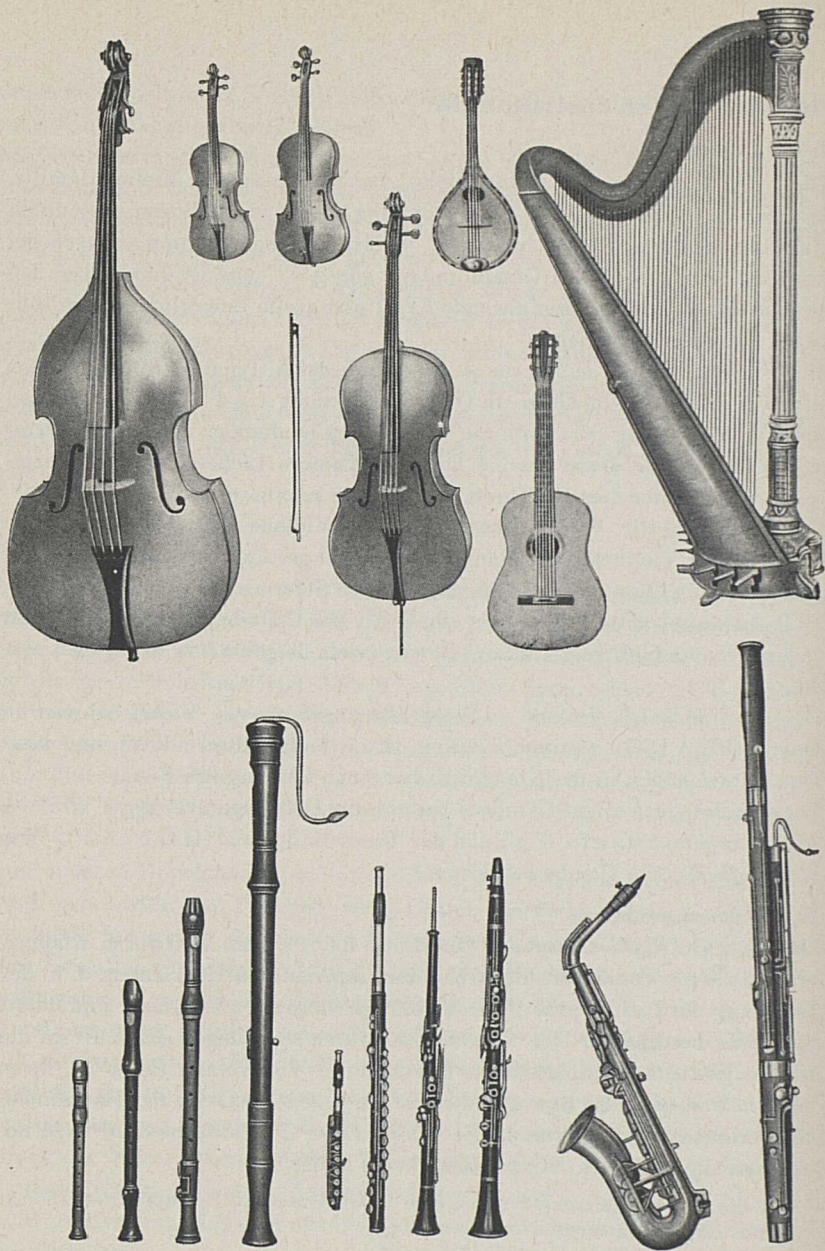
Die Familie der Violen (Gamben) besteht aus Diskantgambe (d g c' e' a' d'), Alt-Tenorgambe (G c f a d' g') und der Tenor-Baßgambe (D G c e a d'); diese wird auch als Solo-Gambe bezeichnet.²

II. Holzblasinstrumente

Die *Flöte* (it. *flauto traverso* = Querflöte) hat 14, zum Teil durch Klappen verschließbare Tonlöcher, die neben dem sogenannten Überblasen, d. h. der Schärfung des Luftstroms, die Höhe der schwingenden Luftsäule und damit des Tones bestimmen. Der Ton entsteht durch Anschlagen der Luft an die scharfe Kante des Anblaselochs. Durch ihren Tonumfang (h-c'''''), ihren leichten Ton und ihre Beweglichkeit ist sie neben der Geige das Hauptmelodieinstrument des Orchesters. Die *Kleine Flöte* (it. *flauto piccolo*) wird notiert wie die große Fl., klingt eine Oktave höher.

¹ Vgl. die Charakterisierung der einzelnen Instrumente im VII. Kapitel von Thomas Manns „Doktor Faustus“.

² Vgl. Bucher, Die Viola da gamba (Bä A 606).



Instrumente: Streichinstrumente: Violine, Bratsche, Cello, Kontrabaß, Cello-Bogen; Zupfinstrumente: Mandoline, Gitarre, Harfe; Holzblasinstrumente: Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßblockflöte, kleine und große Flöte, Oboe, Klarinette, Alt-Saxophon, Fagott.

Die viel ältere *Blockflöte* (it. *flauto dolce*) ist eine Schnabelflöte mit sehr zartem Ton; bei Bach, Händel und Telemann nur in f-Stimmung, heute als wiederbelebtes Hausinstrument für Solo und Quartett in c'', f', c' und f verwandt.

Die *Oboe* (franz. *hautbois*=hohes Holz, das heißt Holz mit hohem [=lautem] Klang) wird mit einem Doppelrohrblatt angeblasen, hat 9 bis 14 Klappen, einen Umfang von h—f''' und große Ausdruckskraft. Ihr Klang, der das Lyrisch-Naive symbolisiert, ist näsclnd, dabei hell und warm, in der Höhe spitz, in der Tiefe kräftig und derb. Im Altertum ist sie als Aulos (meist paarig) bekannt, im Mittelalter als klappenlose Schalmei.

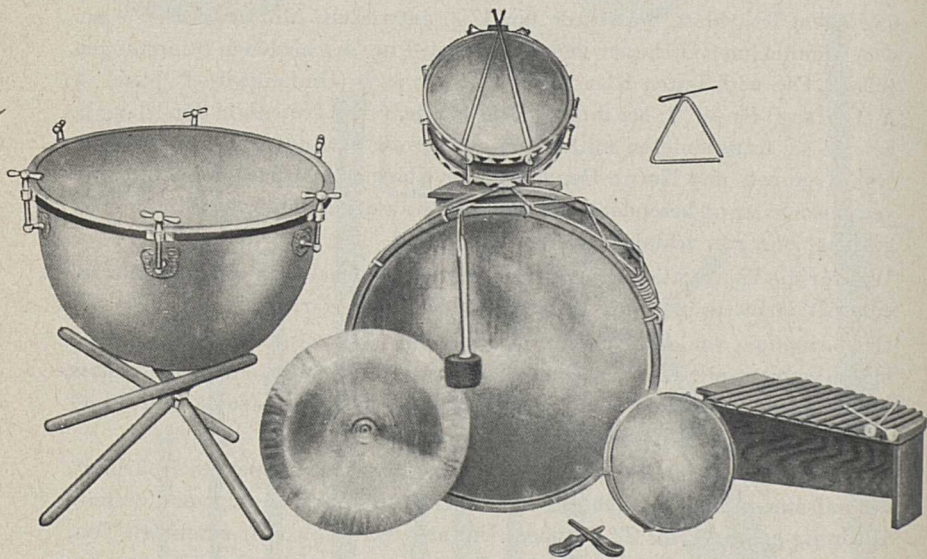
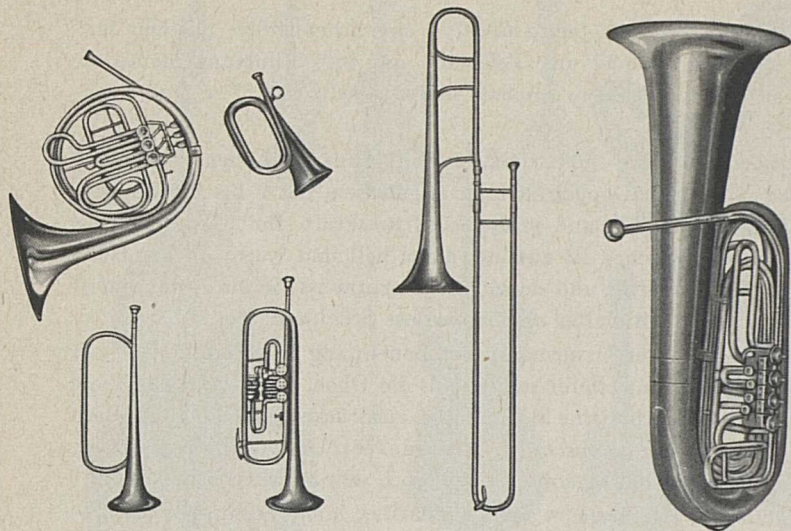
Das *Englischhorn* — der Ursprung dieser Benennung ist zweifelhaft — ist eine Altoboe, eine Quinte stehend als die Oboe, und hat in der Tiefe hornartigen, oft melancholische Stimmungen ausdrückenden Klang. Bei Bach entspricht ihr die *Oboe da caccia* (it. = Jagdoboë). Die von Bach gern verwandte *Oboe d'amore* hat schalmeiartigen, doch sehr weichen Klang.

Die *Klarinette* (it. *clarinetto* = kleiner Clarino, hohe Trompete; also ursprünglich etwa „Trompetenersatz“) hat schnabelförmiges Mundstück mit einfachem Rohrblatt. Sie wurde um 1700 entwickelt. Mozart lernte sie bei dem Mannheimer Orchester kennen. Sie wird in verschiedenen Stimmungen gebaut. Die wichtigsten Klarinetten sind die in B (Umfang: d—f''') und in A (Umfang: cis—e'''); bei ihnen entspricht dem c im Notenbild der Klang b, bzw. a, sie transponieren mithin um eine große Sekunde, bzw. kleine Terz (vgl. Trompete und Horn). Der Klang der Klarinette ist nach der Stimmung verschieden; er ist besonders dynamisch sehr ausdrucksfähig, weich und doch gesättigt und sehr schmiegsam.

Wie für die Klarinette hatte Mozart auch eine Vorliebe für das *Bassetthorn*, eine Altklarinette in F mit düsterer, weicher Klangfarbe.

Das *Saxophon*, von Adolphe Sax in Paris um 1840 erfunden, ist ein Blechblasinstrument mit Klarinettenmundstück und wird nach seiner Übernahme in die moderne Tanzmusik als Sopran-, Tenor- und Baß-Saxophon in B und als Alt-Saxophon in Es-Stimmung verwandt.

Das *Fagott* (it. *fagotto*= Bündel), eine Baßoboë mit doppeltem Rohrblatt, das auf einem S-förmig gebogenen Röhrcben sitzt, 2,45 m lang und deshalb U-förmig geknickt, bis 22 Klappen, Umfang von B—b', hat näsclnden Ton, in der Tiefe polternd, bei lebhaften Bewegungen und im Stakkato von komischer, humoristischer Wirkung. Das *Kontrafagott* steht eine Oktave tiefer als das Fagott und klingt eine Oktave tiefer, als es notiert wird.



Instrumente: Blechbläsinstrumente: Horn, Signalhorn, Naturtrompete, Ventiltrompete, Posaune, Tuba; Schlagzeug: Pauke, große Trommel, kleine Trommel, Becken, Handtrommel, Kastagnetten, Triangel, Xylophon.

III. Blechblasinstrumente

Das *Horn* (it. *corno*), aus dem Jagd- und Waldhorn um 1750 entwickelt, hat Trichtermundstück, eine mehrfach kreisrund gewundene Messingröhre und drei Ventile, die das Ein- und Ausschalten von eingebauten Verlängerungsbögen möglich machen. (Vor dem Einbau der Ventile konnte man nur die Naturtöne blasen, nach ihrem Einbau die vollständige chromatische Tonreihe.) Am gebräuchlichsten ist das F-Horn mit einem Umfang von B—f". Der Klang des Horns ist im Piano weich und rund, sanft und geheimnisvoll (daher von den Romantikern geliebt zum Ausdruck von Waldesstimmung), im Forte schmetternd; durch Dämpfen kann ein dumpfer, unheimlicher Klang erzielt werden.

Die *Trompete* (it. *tromba*), ein hohes Blechblasinstrument, hat Kesselmundstück, in langgestreckter Bügelwindung gebogene Röhre mit eingebauten Ventilen. Am gebräuchlichsten sind die Trompeten in F (Umfang: f—c") und in hoch B. Ihr Klang ist scharf, durchdringend, glänzend, festlich, kann aber auch lyrisch verhalten sein. Die Trompeter hatten im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert eine bevorzugte Stellung. Als militärisch ererbter Trompetenbaß gelten die Pauken („mit Pauken und Trompeten“).

Die *Posaune* (von lat. *buccina* = großes Metall- oder Tierhorn; it. *trombone* = große *tromba*, Trompete) ist die Baßtrompete. Sie hat Kesselmundstück; zwei U-förmig gebogene Röhren schieben sich ineinander und ermöglichen das Spielen der ganzen chromatischen Tonleiter durch zwei Oktaven und eine Sext. Der Klang ist feierlich, weihevoll, edel, im Piano dem Horn ähnlich, im Forte von großer Fülle und Kraft.

Die *Tuba* (lat. *tuba* = gerade Heerestrompete der Römer) ist das tiefste Blechblasinstrument. Sie hat Kesselmundstück, Längsröhren mit 4—5 Ventilen und nach oben gerichtetem Schalltrichter. Der Klang ist massig und dröhnend. Die ovalrunden *Wagner-Tuben* haben Waldhornmundstück und einen feierlichen, edlen Klang.

IV. Schlaginstrumente

Die *Pauken* (it. *timpani*) haben einen meist kupfernen, halbkugeligen Resonanzkörper, über den ein durch Schrauben oder Hebelwerk spannbares Kalbfell gezogen ist. Große Pauken sind stimmbar zwischen F und c, kleine Pauken zwischen B und f. Angeschlagen wird das Fell mit Leder-, Holz- oder Schwammschlegeln.

Die *kleine Trommel* (it. *tamburo*) hat einen ringförmigen Resonanzboden, die obere und untere Öffnung ist mit Kalbfell überzogen, quer über das untere Fell ist eine Schnarrsaiten gespannt. Die Trommel wird mit zwei Holzstöcken gerührt oder geschlagen; sie hat im Gegensatz zur Pauke keine bestimmbare Tonhöhe und wird deshalb nur auf einer Rhythmuslinie notiert. Ihr Klang ist scharf und hell.

Die *große Trommel* (it. *gran cassa*), in der Bauart wie die kleine Trommel, hat keine Schnarrsaiten, ihre Felle stehen senkrecht und werden mit filzüberzogenem Klöppel geschlagen. Sie ist oft mit *Becken* (it. *piatti*) und *Triangel* (it. *triangolo* = Dreieck) verbunden.

Das *Xylophon* (griech. = Holzklinger) besteht aus verschiedenen großen, chromatisch abgestimmten, auf Strohseilen ruhenden und mit Klöppeln geschlagenen Holzplatten. Ihm ähnelt das *Glockenspiel* aus Metallplatten. Die *Celesta* (= die Himmlische) ist ein Klavier mit Stahlstäbchen statt Saiten und von silbrigem Klang.

V. Zupfinstrumente

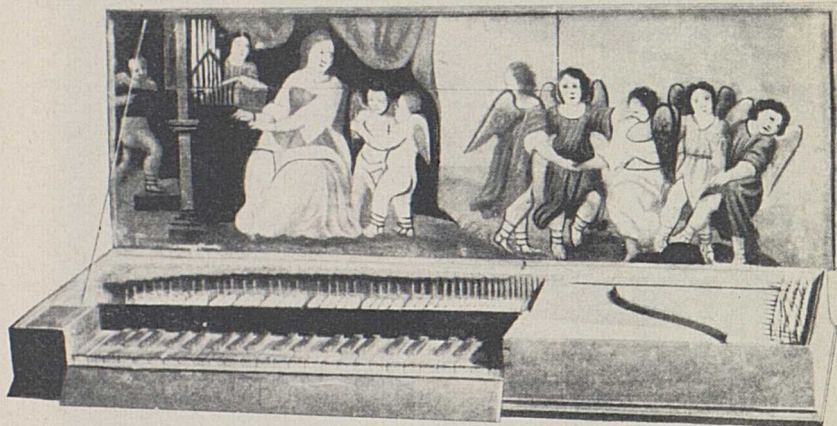
Die bauchig geformte *Laute* (arabisch *al'ud* = Schildkröte) und die flach, violinartig gebaute *Gitarre* (griech. *κθάρα*), alte Haus- und Orchesterinstrumente, sind heute meist sechssaitig in der Stimmung E A d g h e' gebräuchlich. Die *Mandoline* (it. = kleine Mandola, Name für lautenartige Instrumente) ist eine doppelchörig in Violinstimmung bezogene und von einem Schildpattdorn in raschem Hin und Her angerissene kleine Laute. Die *Harfe*, ein altes, technisch immer mehr vervollkommnetes Solo- und Orchesterinstrument, ist diatonisch gestimmt und kann durch 7 Doppelpedale von Cēs—ges^{'''} umgestimmt werden.

VI. Klavier, Clavichord und Cembalo

Das *Klavier* (lat. *clavis* = Schlüssel, Taste) hat sich seit dem 14. Jahrhundert aus dem alten Monochord und Hackbrett entwickelt. Es hat 72 bis 84 Tasten. Die Saiten sind entweder waagrecht (Flügel) oder senkrecht (Piano) angeordnet und werden durch filzgepolsterte Hämmerchen angeschlagen (Hammerklavier).

Das *Clavichord* (= „Tasten-Sait“) ist eine Frühform des Klaviers. Es hat einen Umfang von 4—5 Oktaven. Die dünnen Metallsaiten werden durch einen an den Tastenenden sitzenden Metallstift (Tangente) zart berührt. Da die Tangente nach dem Anschlag an der Saite verbleibt, können auf *einer*

Saite mehrere Töne erzeugt werden („gebundenes“ Cl.). Die Saiten laufen quer zur Tastatur. Durch die Berührung mit dem Metallstift läßt sich der Ton dynamisch abschattieren und ein ausdrucksvoller Vortrag erzielen. Aus diesem Grund erlebte das Instrument eine Nachblüte im Zeitalter der Empfindsamkeit (Ph. E. Bach; Wertherzeit) als „bundfreies“ Clavichord, bei dem zu jedem Ton eine eigene Saite und Taste gehört. J. S. Bach hat für dieses intime Hausmusikinstrument vermutlich die Notenbücher, Inventionen und einen Teil des Wohltemperierten Klaviers geschrieben.



Gebundenes Clavichord
aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts
 (Aus: MGG., Bärenreiter, Kassel)

Das *Cembalo* (abgekürzt für *clavicembalo*, lat. *clavis* = Schlüssel, Taste und *cymbalum* = Art Becken im Altertum, im Mittelalter = Hackbrett), auch Spinett (lat. *spina* = Dorn) genannt, ist ebenfalls ein Vorläufer des Klaviers. Seine Saiten werden durch einen Rabenkiel („Kiel“-Flügel) angerissen. Dadurch kann es nicht wie das Clavichord „singen“, hat aber einen klaren, silbrigen Ton. Seine Klänge verhallen schnell; dies führte zur Entwicklung einer besonderen Ornamentik (Verzierung durch Triller, Mordente usw.). Das Cembalo, das auf ein oder zwei Manualen (lat. *manus* = Hand, hier = Griffbrett, Klaviatur) einen Umfang von fünf Oktaven erreicht und durch Registerzüge klangliche Verstärkung und Wechsel ohne dynamisches An- und

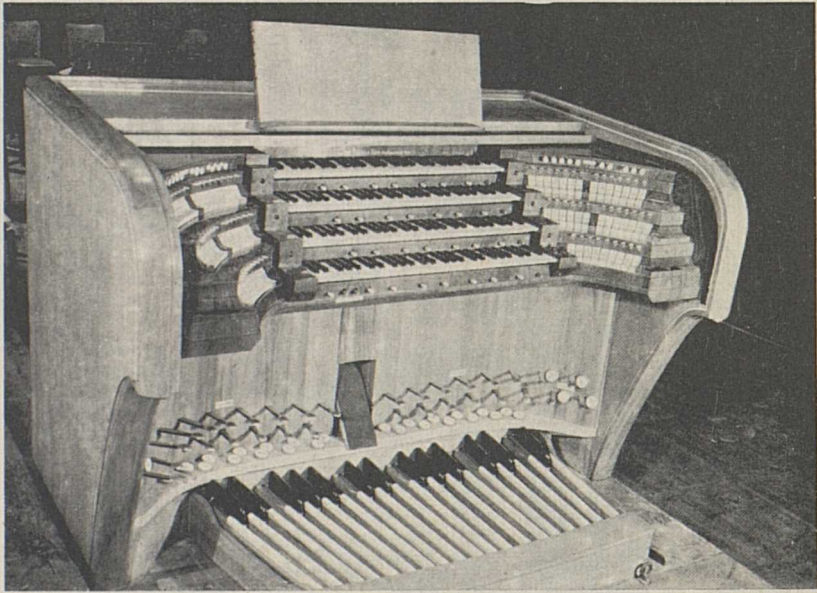
Abschwellen („Terrassendynamik“) erzielen kann, war bis zur Haydnzeit stets in der Orchester- und Kammermusik vertreten zur Ausführung des Basses und zum füllenden Akkordspiel (Generalbaß, basso continuo = ununterbrochen die Grundlage eines Musikstückes bildende Instrumentalbaßstimme).



*Zweimanualiges Cembalo von
Gottfried Silbermann (1683—1753)
im Bachhaus zu Eisenach
(Aus: MGG., Bärenreiter, Kassel)*

VII. Orgel

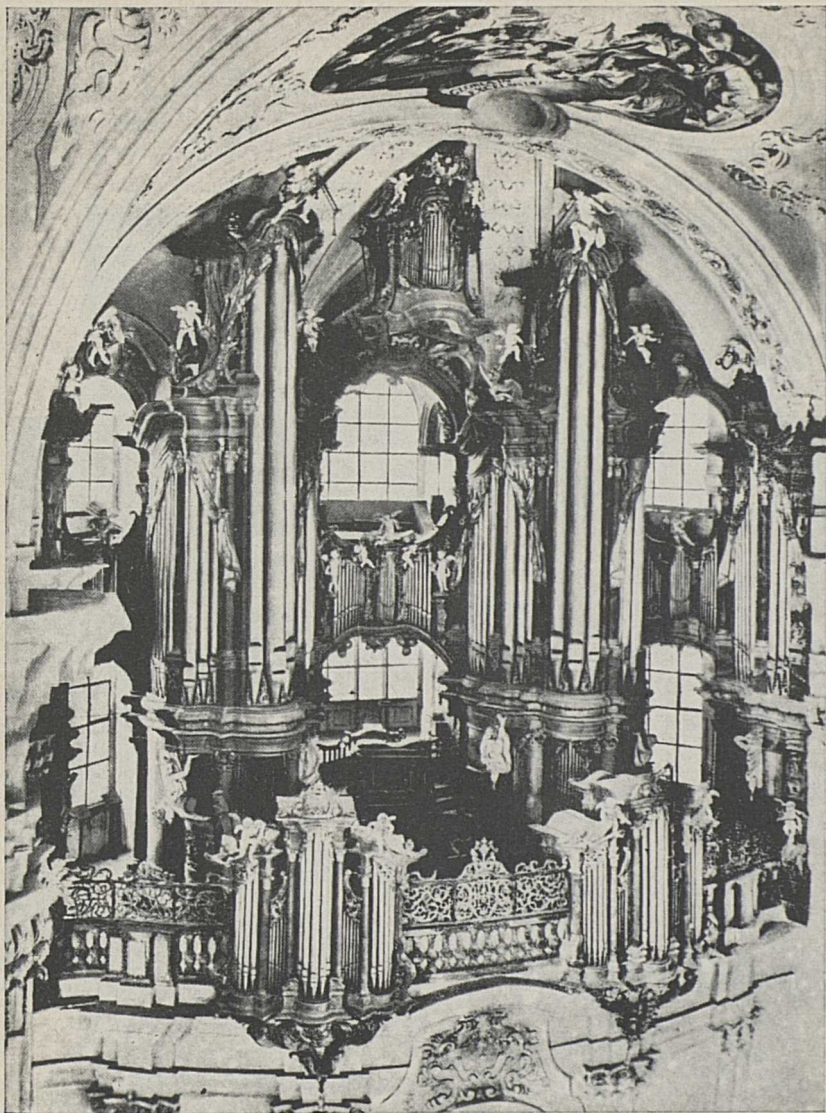
Orgel (griech. ὄργανον = Werkzeug, lat. *organum*), größtes Klangwerk, schon im Altertum bekannt, wird im Abendland als Kultinstrument zur „Königin der Instrumente“. Seit Anfang des 15. Jahrhunderts stehen in fast allen deutschen Kirchen größere Orgeln, meist auf der Westempore oder über dem Altar oder im Chor der Kirche. Hauptteile der Orgel sind a) das Pfeifenwerk, im Orgelgehäuse aufgestellt, b) das Regierwerk, vom Spieltisch ausgehend, und c) das Anblaswerk, in einem Nebenraum der Kirche untergebracht. Das Pfeifenwerk setzt sich zusammen aus Registern, d. h. Pfeifengruppen gleicher Klangfarbe und Bauart, wie Principale, Flöten, Gedackte,



Fahrbarer Orgelspieltisch,

erbaut von Johannes Klais, Bonn, für den Westdeutschen Rundfunk in Köln 1950.

4 Manuale und Pedal, Registertasten für 62 Register und 11 Koppeln rechts und links von den Klaviaturen. Oberhalb der Registertasten Schalter für deutsche Freie Combinationen. I. Manual-Brustwerk, II. Manual-Hauptwerk, III. Manual-Oberwerk, IV. Manual-Schwellwerk. In der Mitte über den Pedaltasten Tritt zur Betätigung der Jalousien des Schwellwerkes. Fußtritte oberhalb der Pedalklavatur für Koppeln und Setzergeneralcombinationen. Knöpfe unterhalb der Manualklaviere für jeweils sechs geteilte Setzercombinationen. Das zu diesem Spieltisch gehörende Orgelwerk hat 4747 Pfeifen.



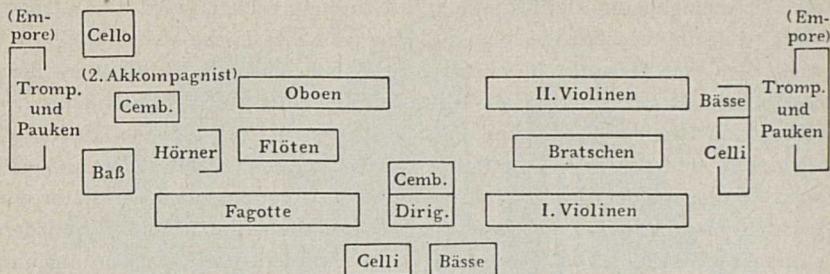
Große Orgel des Klosters Weingarten/Württemberg

Erbaut von Joseph Gabler 1737-1750, 63 Register und Tremulant, Kuckuck, Nachtigall, Pauken, Glocken, Zimbeln auf 4 Manualen und Pedal. Pfeifen aufgestellt in 4 Hauptgehäusen, 3 Quergehäusen und 5 Positiven.

Streicher, Trompeten u. a. Die Pfeifen (aus Metall oder Holz) werden eingeteilt in Labialpfeifen (lat. *labium* = Lippe, die in die Pfeife eingeschnitten ist und angeblasen wird) und Zungenpfeifen (Rohrwerke), bei denen eine in die Pfeife eingebaute Metallzunge in Schwingung versetzt wird. Das Regierwerk stellt die mechanische, pneumatische oder elektrische Verbindung zwischen dem vom Organisten bedienten Spieltisch und dem Pfeifenwerk her; es besteht aus der Traktur, die Einzelpfeife und Manuale (lat. *manus* = Hand, also Handklaviatur) und Pedal (lat. *pes* = Fuß, also Fußklaviatur) verbindet, und aus der Registratur, die die Register auslöst. Das Anblaserwerk, die Lunge der Orgel, leitet die durch Luftpumpen oder Ventilator angesaugte und in Bälgen aufgespeicherte Luft durch Kanäle und Windladen zu den Pfeifen. Die Disposition der Orgel (Bau, Auswahl, Anordnung und Zusammenhang der Register und Pfeifen) wechselt mit dem Klangideal der verschiedenen musikalischen Stilepochen, ist aber auch beeinflusst vom Stilwillen der Organisten und Orgelbauer; so unterscheidet man z. B. gotische, barocke, romantische, Praetorius-, Bach- und Silbermannorgeln. Künstlerische architektonische Gestaltung zeigt oft der Orgelprospekt (das Orgelgehäuse). Sonderformen der Orgel sind das Positiv (meist mit einem Flötenmanual), das Regal (nur mit Zungenstimmen) und das Portativ (kleine tragbare Handorgel).

Das Orchester

Das Orchester der Barockzeit:



Das Orchester Händels (bei einer Messiasaufführung):

6 I. und 6 II. Violinen, 3 Violen (Bratschen), 3 Violoncelli, 2 Violone (Kontrabässe), 4 Oboen, 4 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, Orgel und Cembalo.

Das Orchester Bachs:

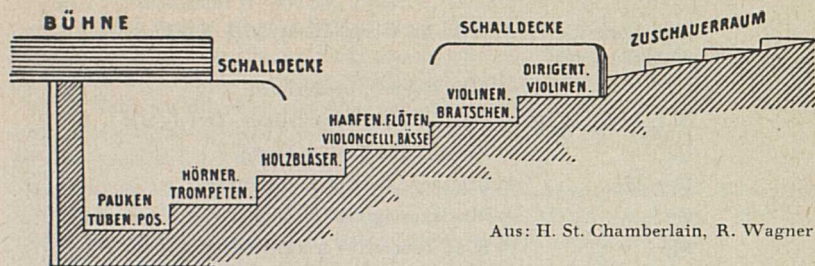
2–3 I. und 2–3 II. Violinen, 2 I. und 2 II. Violen, 2 Violoncelli, 1 Violon (Kontrabaß), 2 Flöten, 1 I. und 1 II. Oboe, 1 Englisch Horn, 1 Taille (Oboe da caccia), 1 Fagott, 1–2 Bassons (Baßfagotte), 1 I., 1 II. und 1 III. Trompete, Pauken.

Das Orchester der Klassik:



Die Streicher sind mehrfach besetzt, die Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner (an Stelle des Cembalos) und Trompeten doppelt; dazu Pauken.

Das Bayreuther Orchester:



Aus: H. St. Chamberlain, R. Wagner

Das Orchester in Wagners „Ring des Nibelungen“:

16 I. Violinen	1 Baßtrompete
16 II. Violinen	3 Posaunen
12 Bratschen	1 Kontrabaßposaune
12 Celli	4 + 4 Hörner (die zweite Gruppe
8 Kontrabässe	spielt auch die „Ringtuben“)
4 Flöten	2 Tenortuben } („Ringtuben“)
3 Oboen	2 Baßtuben }
1 Englisch Horn	1 Kontrabaßtuba
3 Klarinetten	2 Pauken
1 Baßklarinette	6 Harfen
3 Fagotte	2 Harfen auf der Bühne
3 Trompeten	
	110 Instrumente

Der Chor und seine Aufstellung

Männerchor

1. Baß	2. Baß	oder	2. Tenor	2. Baß
1. Tenor	2. Tenor		1. Tenor	1. Baß

Frauen- und Kinderchor

1. Alt	2. Alt	oder	2. Sopran	2. Alt
1. Sopran	2. Sopran		1. Sopran	1. Alt

Gemischter Chor

	Einchörig:		Doppelhörig:	
	Tenor	Baß	1. Chor	2. Chor
	Sopran	Alt	Baß	Baß
oder	Alt	Baß	Tenor	Tenor
	Sopran	Tenor	Alt	Alt
			Sopran	Sopran

Werknachweis zur Handwerkslehre

Vgl. auch die Nachweise im Garbe-Liederbuch S. 236—238.

Abkürzungen:

L	= „Die Garbe“, Liederbuch
M I, M II, M III	= „Die Garbe“, Musikkunde, Teil I—III
Bä	= Bärenreiter-Verlag, Kassel
B. u. H.	= Breitkopf & Härtel, Wiesbaden
Ge	= Musikverlag Gerig, Köln
Mö	= K. H. Mösel-Verlag, Wolfenbüttel
To	= Verlag P. J. Tonger, Köln
U. E.	= Universal-Edition, Wien

TONSYSTEM

Tonleiter	<i>Tonleiter.</i> Caldara: Das Do-Re-Mi, 28 instr. Kanons (Mö). Haydn: Str.-Quartett op. 76, 6, Menuett (Alternativo). Beethoven: Ich bitt dich (C-Skala, L).
Dominant-septakkord	<i>Dominantseptakkord.</i> L.: Kein schöner Land; Im Frühtau; Ein Veilchen; Es waren zwei Königskinder. Silcher: Ännchen von Tharau (M I 87). Gluck: Klage des Orpheus (M I 242). Haydn: Jahreszeiten, Arie (M II 271). Mozart: Zauberflöte, Arie des Papageno (M II 510). Weber: Freischütz, Arie des Max (M II 419); Arie der Agathe (M II 426).
Kadenz	<i>Kadenz.</i> Krieger: Nun sich der Tag (M I 131); Albert: Die Lust (M I 132); Rathgeber: Der hat vergeben (M I 132 f.); Telemann: Das Glücke (M I 134); Schulz: Neujahrslied (M I 136); Zelter: Der König in Thule (M I 137); Bach: Ich halte treulich still (M I 197). Händel: Messias, Recit. (M I 226 f.); Haydn: Jahreszeiten, Recit. und Arie (M II 270 f.); Weber, Freischütz, Arie des Max (M II 425, Schlußakte).
Modulation	<i>Modulation.</i> 1. In die Dominante. L.: Viel Freuden; Bunt sind schon die Wälder; Wir pflügen; Ein Veilchen; Nach grüner Farb. Bach: Sarabande (M I 205); Ich halte treulich (M I 197). Praetorius: Es ist ein Reis (M I 111). Rathgeber: Der hat vergeben (M I 133). — 2. Von Moll nach Dur. L.: Schwesterlein. Mozart: Zauberflöte, Arie der Pamina (M II 508, 1. System). Beethoven: Sonate op. 10, 1 (M II 562, 4. System).
Orientalische Tonleiter	<i>Orientalische Tonleiter.</i> Bizet: Carmen, Todesmotiv. Bartók: Violin-Duette, Nr. 7, 40, 42 (Boosey u. Hawkes).
Kirchentonsarten	<i>Kirchentonsarten.</i> <i>Dorisch:</i> Dies irae (M I 32); Ich will zu Land ausreiten (M I 53); Walthers Kreuzzuglied (M I 63); Christ ist erstanden (M I 83); O Heiland reiß (L); Orff: Carmina burana, Einleitungschor. Bartók: Mikrokosmos I Nr. 32. <i>Phrygisch:</i> Pange lingua; Aus tiefer

Not (M I 101, 107 f.); Grüß Gott, du schöner Maien (L, alte Weise).
 Bartók: Mikrokosmos I Nr. 34. *Lydisch*: Beethoven: Str.-Quartett,
 op. 152, Dankgesang. Bartók: Mikrokosmos II Nr. 37, 55. *Mixolydisch*:
 Gelobet seist du, Jesu Christ; Veni, creator spiritus; Komm, Schöpfer
 Geist; Ich hört ein Sichelein (L, alte Weise). Bartók: Mikrokosmos II
 Nr. 48. *Aolisch*: Mit Gott so wollen wir heben an. Orff: Carmina bu-
 rana, Veris laeta. *Jonisch*: Ce fut en mai (M I 58); Mai hat wonnig-
 lich entsprossen (M I 61 f.); In dulci iubilo (L).

Chromatische Tonleiter. L: Wenn Menschen auseinandergehn; Heil
 dem Tag; Wem unser Essen. Bach: h-moll-Messe, Ostinatobaß des
 „Crucifixus“; Matthäuspassion, Recit. „Und die Erde erbebet“; Mu-
 sikalisches Opfer, Thema (M I 181); Capriccio über die Abreise, La-
 mento (Takt 29 f.). Schubert: Wegweiser („Einen Weiser seh ich
 stehen“). Bartók: Chromatische Invention, Mikrokosmos V Nr. 145.

Chromatische
Tonleiter

Verminderter Septakkord. Bach: Matthäuspassion, Arie „Blute nur“,
 Chor „Laß ihn kreuzigen“; Chromatische Phantasie f. Kl. Mozart:
 Veilchen (M II 299, 2. Str.). Beethoven: Sonate pathétique c-moll,
 op. 15 (Anfangstakte). Weber: Freischütz, Arie des Max (M II S. 421
 Wolfsschluchtmotiv; 423, zwei letzte Takte; 424, vier letzte Takte;
 425, zwei letzte Systeme).

Verminderter
Septakkord

Neapolitanischer Sextakkord. Bach: Matthäuspassion, Recit. Nr. 24
 „und fing an zu trauern“. Mozart: Zauberflöte, Arie der Pamina
 (M II 509, vorletzter Takt). Beethoven: Sonate f. Kl. cis-moll. op. 27, 2,
 Adagio (Takt 3, 21, 50). Schubert: Erbkönig (M II 394, drittletzter
 Takt). Weber: Freischütz, Arie des Max (M II 425, viertes System,
 Takt 5). Bruckner: V. Sinfonie, Finale, Bläserchoral.

Neapolita-
nischer
Sextakkord

TAKT

Ungleichartig zusammengesetzte Taktarten. $\frac{5}{4}$ Takt: Die Sonn hat
 sich gewendet (L). Loewe: Prinz Eugen. Tschaikowsky: VI. Sinf.,
 2. Satz. Wolf: Jägerlied. Bartók: Mikrokosmos II, Nr. 48. — Bul-
 garische Metren: Bartók: Mikrokosmos IV Nr. 100, 113, 115; VI
 Nr. 148—153.

Taktwechsel. L: Herzlich tut mich erfreuen; Grüß Gott; Freunde, laßt
 uns fröhlich loben; Fa la la, musica; Guten Abend, euch allen; Nach
 grüner Farb; Es kommt ein Schiff; Herr, schicke. Haßler: Mein Gmüt
 ist mir verwirret (M I 85). Orff: Carmina burana, Nr. 6 Tanz (vgl.
 auch bayrische „Zwiefache“).

Taktwechsel

Mehrtaktigkeit. L: Herzlich tut mich erfreuen; Der Morgenstern;
 Freunde, laßt uns; Nach grüner Farb.

Polymetrie. L: Frühling läßt sein blaues Band; Das Feld ist weiß.
 Mozart, Don Giovanni. I. Akt, Finale nach der Verwandlung (mit
 3 Tanzmetren). J. N. David: Wenn mein Stündlein vorhanden ist
 (Choralwerk V, B. u. H.).

Polymetrie

RHYTHMUS

- Synkope *Synkope*. L.: *iß dein Brot*; *Gesegn dich*, Laub. Mozart: *Heil dem Tag*. Beethoven: *Sonata appassionata*, op. 57, 2. Satz, 1. Var. Weber: *Freischütz*: *Arie des Max* (M II 419 und 423 f.). Bartók: *Mikrokosmos V* Nr. 122. Seiber: *Leichte Tänze I/II* (Schott).
- Triole *Triole*. L.: *Lebe wohl*; *Wir Werkleute*. Rathgeber: *Der hat vergeben* (M I 135). Schubert: *Lindenbaum* (M II 596 f.); *Erlkönig* (M II 391 f.). Brahms: *Edward-Ballade f. Kl.* (M III).
Freie Rhythmik. L.: *Ich bin der Uhu*; *O musica*.
- Polyrhythmik *Polyrhythmik*. Chopin: *Etude f-moll*, op. 25, 2; *Phantasie-Impromptu cis-moll*, op. 66. Brahms: *Intermezzo A-Dur*, op. 76, 6. Bruckner: *V. Sinf.*, *Adagio*.

SATZART

- Homophon a) *Homophon*. Schütz: *Ein feste Burg* (M I 109). Monteverdi: *Lasciate* (M I 122). Kunstlied (M I 131—141, M II Schubert und Schumann, M III Wolf, Pfitzner). Bach: *Sarabande* (M I 205). Silcher: *Ännchen von Tharau* (M I 87). Brahms: *Da drunten im Tale* (M I 91). Viele Beispiele in der klassischen und romantischen Instrumentalmusik, z. B. Schumann: *Jugendalbum* Nr. 4 und 41.
- Polyphon b) *Polyphon*. *Einfacher Kontrapunkt*: L.: *Nun will der Lenz*; *Viel Freuden mit sich bringet*; *Die beste Zeit im Jahr*; *Wach auf, meins Herzens Schöne*; *Die helle Sonn*; *Äch Elslein*; *O Heiland rei*; *Vom Himmel hoch*, da komm ich her. Bach: *Franz*, *Suite VI*, *Allemande*, *Courante*, *Polonaise*, *Bourrée* (M I 203 f.); *Matthäus-Passion*, *Arie „Erbarme dich“*. Haydn: *Kaiserquartett*, Var. 1 (M II 264 f.). Beethoven: *Eroica-Variationen* op. 35 f. Kl. (a due, a tre, a quattro); VII. *Sinfonie*, *Allegretto* (Kontrapunkt ab Takt 27); IX. *Sinfonie*, *Finale*, *Doppelthema* (M II 352). Bizet: *Carmen*, *Zwischenspiel zum 2. Akt* (homophon und polyphon). Kaminski: *10 kleine Übungen f. Kl. (Bä)*. Maler: *Das Laub fällt von den Bäumen* (M I 92 f.). Henssberg: *Inventionen f. Kl.* (Schott). Hindemith: *Reihe kleiner Stücke f. Kl.* (Schott). *Doppelter Kontrapunkt*: *Nun wollen wir singen das Abendlied* (L); Bach: *Wohlt. Kl. I*, *Präludium Cis-Dur* (Anfangstakte); 2st. *Invention f-moll*; *Kunst der Fuge*, *Kontrapunkt IX* (Takt 35, 89) und XIII; sechs *Orgelsonaten*. Reger: *Mozart- und Hillervariationen f. Orch.* (Schlußfuge mit Thema). *Dreifacher Kontrapunkt*: Bach: 3st. *Invention f-moll*. Hindemith: *Ludus tonalis*, *Fuge I in C* (ab Takt 35). *Fünffacher Kontrapunkt*: Mozart, *Jupitersinfonie*, *Finale* (Coda).
- Imitation *Imitation*. L.: *Grüß Gott, du schöner Maien*; *Wenn alle Brunnlein*; *Weiß mir ein Blümlein*; *All mein Gedanken*. di Lasso: *Kyrie* (M I 49 f.). Pachelbel: *Choralvorspiel Vom Himmel hoch* (M I 110). Bach: 2st. *Invention C-Dur* (M I 199). Knab: *Klavier-Choräle* (Schott). Hindemith: *Kleine Klaviermusik* Nr. 10 (Schott). Bartók: *Mikrokosmos*, IV

Nr. 117 (Bourrée), V Nr. 128 (Staccato und Legato), V Nr. 145 (Chromatische Invention); Violinduette Nr. 4, 25, 26 (Boosey u. Hawkes).

Kanon. Offener Kanon: Die meisten Kanons des Liederbuchs. — Geschlossener Kanon: L: Flamme empor; Fa la la, musica; Wir Werkleute all; Das weiß ich; Herr, schicke, was du willst (in der Quinte). Josquin: Agnus Dei (M I 47, in der Quinte). Schroeder: Drei Laub (Minnelieder für Kl., Schott). Loewe: Der Zauberlehrling („wahrlich brav getroffen“). Bach: Vom Himmel hoch (Kanonische Veränderungen f. Orgel); Goldbergvariationen (Kanons); Musikalisches Opfer (Kanons); Kunst der Fuge (Kanons). Telemann: Sechs Sonaten im Kanon f. 2 Fl. oder Viol. (Mö). Mozart: 4 Spiegelkanons f. 2 Instr. (Mö). Reger: Kanons f. Kl. I/II (Schott). J. N. David: Christus, der ist mein Leben (Choralwerk f. Orgel. B. u. H.). Hindemith: 8 Kanons f. 2 Geigen (Schulwerk 4, II, Schott). Rohwer: Kanons f. Singst. (Mö). Marx: Kanons f. Singst. (Bä). Sehlbach: Der kleine Kreis (Mö). Brahms: Feiger Gedanken (Garbe, Chorbuch). Siegl: Genug ist nicht genug (Garbe, Chorbuch). Weismann: Der Fugenbaum (Ge).

Kanon

WERKGESTALT

Satz. Beethoven: 32 Variationen c-moll f. Kl. (Thema). Hindemith: Ludus tonalis, Interludium in E (Takt 1—7). *Periode:* L: Ich hab die Nacht geträumet; Es dunkelt schon in der Heide; Wir pflügen und wir streuen (Takt 1—8); Ich hört' ein Sichelein (neue Weise); Es waren zwei Königskinder (mit Erweiterung); Der Mond ist aufgegangen (6 u. 6 Takte); Ade zur guten Nacht (6 u. 6 Takte); Es tagt (dreiteilig); Schwesterlein (dreiteilig). Kuckuck ruft's aus dem Wald (dreiteilig). — Brahms: Da drunten im Tale (M I 91). Maler: Das Laub fällt (M I 92). Krieger: Nun sich der Tag (M I 131). Albert: Die Lust (M I 132). Zelter: Es war ein König (M I 137). Mozart: Variationen A-Dur f. Kl., Thema (M II 300, Takt 1—8); Sonate A-Dur f. Kl., Thema der Variationen (Takt 1—8). Beethoven: Variationen Nel cor più mi sento, Thema (Takt 1—8); Sonate pathétique op. 13 f. Kl., Adagio (Takt 1—8); Sonata appassionata op. 57 f. Kl., Andante (Takt 1—8); Sonate C-Dur, op. 2, III f. Kl., Andante (Takt 1—8 und Erweiterung). Schumann: Album f. d. Jugend: Wilder Reiter (Takt 1—8), Armes Waisenkind (Takt 1—8), Jägerliedchen (Takt 1—8). Haydn: Sinfonie mit dem Paukenschlag, Andante (M II 258, Thema, Takt 1—8). Mozart: Zauberflöte, Ein Mädchen oder Weibchen (M II 310). Beethoven: III. Sinfonie, Thema der Variationen (M II 340); V. Sinfonie, Andante von moto (M II 342); IX. Sinfonie, Freude, schöner Götterfunken (M II 355, Takt 5—12).

Satz und
Periode

Einfache Liedform. Obige Perioden, soweit sie ein geschlossenes Stück bilden; außerdem: Beethoven: Thema der 32 Variationen c-moll f. Kl. Chopin: Prélude c-moll f. Kl. (M II 444). Brahms: Der Schmied

Einfache
Liedform

(M III). *Zweiteilige Liedform*. L.: Die Blümelein, sie schlafen; Im Frühtau zu Berge; Wenn die bunten Fahnen; Ich trag ein goldnes Ringelein; Wir pflügen und wir streuen (Takt 1—16); Ännchen von Tharau (M I 88). Bach: Ich halte treulich still (M I 197). Beethoven: Freude, schöner Götterfunken (M II 355, Takt 5—20). Mozart: Variationen A-Dur f. Kl., Thema (M II 300). Beethoven: Sonaten op. 57, 109, 111 f. Kl., Themen der langsamen Sätze; III. Sinfonie, Thema der Variationen (M II 340). Weber: Freischütz, Arie der Agathe (M II 426, 1. Str.). Brahms: Variationen über ein Thema von Händel f. Kl. (Thema). Bartók: Ruthenisches Lied, Soldatenlied (Neue Musik f. 2 Viol., Heft 3, Schott). *Dreiteilige Liedform*. 1.) A—B—A: Rathgeber: Der hat vergeben (M I 132). Telemann: Das Glück (M I 134). Bach: Menuett (M I 207), Gavotte (M I 206). Mozart: Zauberflöte, Marsch der Priester (M II 305). Schumann: Album für die Jugend, Wilder Reiter, Armes Waisenkind (verkürzt A—b—A). Fröhlicher Landmann. 2.) A—B—C: Schumann: Jägerliedchen (Album f. d. Jugend). Schubert: Streichquartett d-moll, Andante (Thema über „Der Tod und das Mädchen“). *Barform* (2- oder 3teilig). L: Maienzeit bannet Leid; Wie schön blüht uns der Maien; Nun will der Lenz; Grüß Gott, du schöner Maien; Der Winter ist vergangen; Viel Freuden; Wach auf, meins Herzens; Glück auf, ihr Bergleut; Sie gleicht wohl einem Rosenstock; Weiß mir ein Blümelein blau; All mein Gedanken; Wir danken, Herr. Mai hat wonniglich (M I 61). Walther v. d. Vogelweide: Allererst leb ich (M I 63). Hans Sachs: Silberweise (M I 66). Schumann: Die Mondnacht (M II 471). Wagner: Meistersinger, Walthers Preislied (M III). *Zusammengesetzte Liedform*. A—B (auch Trio)—A (auch Da capo). Märsche mit Trio in anderer Tonart (selten Oberdominante), bei moll in Dur. Beethoven: Yorkscher Marsch; III. Sinfonie, Trauermarsch; Sonate op. 26 f. Kl., Marcia funebre. Schubert: Märsche op. 40, 51, 121 f. Kl. Chopin: Trauermarsch b-moll op. 35. Scherzo- und Menuettsätze in Sonaten und Sinfonien, Charakterstücke der Romantiker. Reger: Gavotte (M III 634); Strawinsky: Polka (M III 670); Kleine Suite I und II f. Kl. zu 4 Händen. Hindemith: Suite 1922 f. Kl., Nachtstück; Ludus tonalis, Marsch in Es, Interludium in D. Höffer: Marsch der Senseschmiede. Tanzvariationen f. Kl. (Schott). *Tänze des 19. und 20. Jahrhunderts*. Bauernmusik, Österreichische Volksmusik f. 2 Instr. u. Lautenbegleitung, hrsg. von Raimund, Zoder u. Preiss (Hofmeister, Leipzig). Fest- und Tanzmusik aus Österreich f. 2 Viol. u. Klampfen, hrsg. von Bolterauer u. Haager (Bä). Musizierbuch f. 2—3 Melodieinstrumente mit u. ohne Begleitung, hrsg. von G. Ochs (Salle-Verlag). Volk musiziert f. 2—3 Instrumente m. Klampfe, hrsg. von R. Heyden (Nagel). Seiber: Leichte Tänze f. Kl. I/II (Schott).

Zusammen-
gesetzte
Liedform

Rondo

Rondo. Schnadahüpfel. Freut euch des Lebens. So geht es im Schnützelputzhäusl (L). Loewe: Heinrich der Vogler (M II 405). Schubert:

Gretchen am Spinnrad. Mendelssohn: Rondo capriccioso op. 14 f. Kl. Beethoven: Rondo a capriccio op. 129 f. Kl. (Wut über den verlorenen Groschen); Ecossaisen. Außer den zahlreichen Beispielen in zyklischen Werken: Schumann: Aufschwung op. 12, 2 f. Kl.; Faschingschwank in Wien op. 26 f. Kl. Strauß: Till Eulenspiegel. Hindemith: Klavier-sonate II, Schlußsatz.

Phantasie. Bach: Chromatische Phantasie f. Cemb. Mozart: Phantasie in d-moll, in c-moll f. Kl. Beethoven: Phantasie g-moll, op. 77 f. Kl. (Schluß H-Dur); Chorphantasie C-Dur, op. 80. Schubert: Wandererphantasie, op. 15 f. Kl. Schumann: Phantasie C-Dur f. Kl., op. 17. Chopin: Phantasie f-moll, op. 49 f. Kl. Liszt: Paraphrasen über Opernmelodien.

Phantasie

Ostinato. Bach: h-moll-Messe, Baß des „Crucifixus“. Beethoven: IX. Sinfonie, Finale, Coda. Chopin: Berceuse f. Kl. Ravel: Boléro; Spanische Rhapsodie, 1. Satz. Strawinsky: Kleine Suite f. 4hdg. I und II. Hindemith: Suite 1922, Nachtstück (Mittelteil); Marienleben, f. Sopran u. Kl., Vom Tode Mariä I (Schott); Konzert f. Orchester op. 38, 2. Satz. Casella: 11 Kinderstücke f. Kl., Galopp (U. E.). Knab: Wiegenlied aus „Sonne und Regen“ (To.). Schroeder: Drei Laub (Minnelieder f. Kl., Schott). Marx: Klavierbüchlein für Peter, Nr. 6 und 7 (Bä.). Hindemith: Neue Musik f. 2 Viol., Heft VII, 2. Orff: Neue Musik f. 2 Viol., Heft VII, 5, 6, 8 (Schott); Carmina burana, Einleitungschor (Schott); Schulwerk (Schott).

Ostinato

Passacaglia. Bach: Passacaglia c-moll f. Org.; Chaconne d-moll f. Viol.; Goldbergvariationen. Beethoven: III. Sinfonie, Finale; 32 Variationen c-moll f. Kl. Schubert: Der Doppelgänger. Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn f. Orch., Finale; IV. Sinfonie, Finale. Reger: Passacaglia f. Org. in d-moll und f-moll. Hindemith: Das Marienleben, Darstellung Mariä im Tempel (Schott); Sinfonie: Die Harmonie der Welt, 3. Satz (Schott). Lemacher: Klavierduo (Ge). Stollenwerk: Weihnachtsmusik, 3. Satz (Ge).

Passacaglia

Cantus-firmus-Variation. Garbe, Gestaltenlehre S. 28. Haydn: Variationen aus dem Kaiserquartett (M II 264).

Variation

Figuralvariation. Scheidt: Variationen über „Wehe, Windgen, wehe“ (M I 152 f.). Gibbons: The Queens command (M I 150 f.). Händel: 11. Suite f. Kl., Sarabande; Grobschmiedvariationen f. Kl. Doubles von Couranten und Sarabanden bei Bach und Händel. Mozart: Variationen über „Ah, vous dirai-je, maman“, Variationen A-Dur f. Kl. (M II 300 f.). Beethoven: Variationen f. Kl. über „Nel cor più mi sento“; 6 leichte Var. f. Kl. über ein Schweizerlied; 12 Var. f. Cello u. Kl. über „Seht, er kommt mit Preis gekrönt“ aus Händels Messias. Höffer: Tanzvariationen f. Kl., Ländlerphantasie (über Walzer von Schubert, Schott). Schroeder: Minnelieder f. Kl. (Schott). Knab: Klavier-Choräle (Schott).

Charaktervariation. Corelli: Folies d'Espagne f. Viol. u. Kl. Bach: Goldbergvariationen. Haydn: Variationen aus dem Kaiserquartett

(M II 264 f.). Beethoven: 6 Variationen f. Kl. op. 34; Eroica-Variationen f. Kl. op. 35; Diabelli-Variationen f. Kl. op. 120; Septett op. 20. Schubert: Variationen B-Dur op. 142; 3 f. Kl.; Streichquartett d-moll über „Der Tod und das Mädchen“; Forellenquintett; Der Lindenbaum. Schumann: Sinfonische Etuden f. Kl. op. 13. Brahms: Sonate f. Kl. op. 1, 2. Satz über „Verstohlen geht der Mond auf“; Variationen op. 24 f. Kl. über ein Thema von Händel; Variationen f. Orch. über ein Thema von Haydn. Reger: Variationen über ein Thema von Telemann f. Kl., von Hiller und Mozart f. Orchester; Choralphantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. Strauß: Don Quichote, Variationen f. Orch. Hesseberg: Die Schritte (Garbe, Chorbuch). Höffer: Variationen über ein Thema von Händel (Tanzvariationen f. Kl., Schott). Lemacher: Variationen über „Viel Freuden mit sich bringet“ f. Kl. (Gerig, Köln). Hindemith: Die 4 Temperamente, Konzert f. Kl. und Orch.; Sinfonische Metamorphosen über Themen von C. M. v. Weber (Schott).

Suite

Barocke Suite. Allemande: Scheidt: „Also gehts“, „Ach, du feiner Reiter (Liedvariationen f. Cembalo, Schott). Bach: Franz. Suite (M I 205). Maler: Der Mayen (Gerig, Köln).

Courante: Viel Freuden mit sich (L); Wie schön blüht uns der Maien (L); Bach: Franz. Suite (M I 204). Maler: Der Mayen (Gerig, Köln). *Sarabande:* Händel: 11. Suite f. Kl. (auch bei Höffer, Tanzvariationen, Schott). Bach: Franz. Suite (M I 205); Matthäuspassion, Schlusschor (vgl. Franz. Suite Es-dur, Sarabande). Haydn: Sonate f. Kl. D-Dur, Largo. *Gigue:* Bach: Franz. Suite (M I 208). Maler: Der Mayen (s. o.). *Menuett:* Rathgeber: Der hat vergeben (M I 132). Bach: Franz. Suite (M I 207). Haydn: Sinfonie D-Dur. Mozart: Don Giovanni; Kl. Nachtmusik, 3. Satz. Beethoven: Sonate f-moll f. Klavier op. 2, 1. *Gavotte:* Bach: Franz. Suite (M I 206). Reger: Gavotte (M III). *Musette:* Bach: Englische Suite g-moll. Reger: Gavotte (M III). Bartók: Dudelsack (Mikrokosmos II Nr. 40 und V Nr. 138). Marx: Klavierbüchlein f. Peter (Bä). *Bourrée:* Bach: Franz. Suite (M I 207). Bartók: Mikrokosmos IV Nr. 117. *Polonaise:* Bach: Franz. Suite (M I 206). Chopin: Polonaise A-Dur f. Kl. Mussorgsky: Polonaise aus Boris Godunow. *Siciliano* (Pastorale): Scarlatti (M I 156). Pachelbel: Vom Himmel hoch (M I 110). Bach: Pastorale f. Orgel; Weihnachtsoratorium 2. Teil, Sinfonie. Händel: Messias, Hirtenmusik (M I 225). — Vgl. Bach, Klavierbüchlein für Anna Magdalena. Leopold Mozart: Notenbuch f. Wolfgang. Gerd Ochs: Musizierbuch f. instrumentales Zusammenspiel (Salle, Hamburg-Frankfurt M.).

Romantische Suite. Schumann: Carnaval op. 9 f. Kl. Grieg: Aus Holbergs Zeit; Peer Gynt – Suite I/II. Tschairowsky: Mozartiana (f. Orch.); Nußknacker-Suite. Bizet: L'Arlesienne-Suite I/II. Novak: Slavische Suite f. Kl. (U. E.). Reger: Ballet-, Böcklin- und Romantische Suite.

J. Strauß: Walzer (M II 450 f.). R. Strauß: Bürger als Edelmann (nach Lully f. Orch.). Wolf: Italienische Serenade f. kl. Orch.

Moderne Suite. Debussy: Childrens Corner, Kleine Suite f. Klavier. Hindemith: Suite 1922 f. Klavier. Bartók: Suite op. 14 f. Kl. Stravinsky: Kleine Suite I/II f. Klav. 4hdg.; Feuervogel; Petruschka; Suite italienne f. Viol. u. Kl.; Pulcinella-Suite f. Orch. (nach Pergolesi). Jelinek: Suite in E f. Kl. (Zwölftonwerk U. E.). Meister: Weihnachtliche Suite f. Chor u. Orch. (Ge).

Fuge. Entwicklungsfuge: L: Herr Gott, dich loben wir; Kyrie eleison. Bach: Fuge C-Dur (Wohltemp. Klav. M I 201); Fuge es-moll (Wohltemp. Klav. I). Schumann: Fuge (Jugendalbum). Hindemith: Ludus tonalis, Fuge I in C und Fuge III in F; Fuge f. 2 Viol. (Neue Musik, Heft VI, Schott).

Fuge

Steigerungsfuge: Beethoven: Eroica-Variationen op. 35 f. Kl., Schlußfuge. Schubert: Wandererphantasie f. Kl., Schlußfuge. Schumann: 6 Fugen über BACH f. Orgel. Liszt: Fuge über BACH f. Orgel. Brahms: Händelvariationen, Schlußfuge. Reger: Telemannvariationen f. Kl., Schlußfuge; Hiller- und Mozartvariationen f. Orch., Fuge. Hindemith: 3. Klaviersonate, Finale.

Engführung: L: Herr Gott, dich loben wir; Kyrie eleison. Bach: Fuge C-Dur (Wohltemp. Kl. I, M I 202); Fugen es-moll, a-moll, b-moll (Wohltemp. Kl. I); Kunst der Fuge: Contrapunctus V (ab Takt 33). Hindemith: Ludus tonalis, Fuge II in G (ab Takt 24); Fuge IX in B (Takt 25—41). *Umkehrung:* Bach: Fugen es-moll, a-moll (Wohltemp. Kl. I); Kunst der Fuge, Contrapunctus IV und V. Beethoven: Sonate As-Dur op. 110 f. Kl. Pepping: Fuge I über BACH f. Kl. (Schott). Hindemith: Ludus tonalis, Fuge IV in A (ab Takt 9) und Fuge X in Des (ab Takt 18). *Krebs:* Hindemith: Ludus tonalis, Fuge III in F (ab Takt 30) und Fuge IX in B (ab Takt 31). *Umkehrung des Krebses:* Hindemith: Ludus, Fuge IX in B (ab Takt 46). *Spiegel:* Bach: Kunst der Fuge, Kontrap. XVI; vgl. Mozart, 4 Spiegelkanons f. 2 Instr. (Mö); Hindemith: Ludus, Präludium und Postludium. *Vergrößerung und Verkleinerung:* Bach: Fuge es-moll (Wohltemp. Kl. I); Kunst der Fuge Contrapunctus VI, VII und IX. Beethoven: Sonate As-Dur op. 110 f. Kl., Schlußfuge. Reger: Phantasie und Fuge über BACH f. Orgel. Hindemith: Ludus, Fuge IX in B (ab Takt 55).

Doppelfuge. Bach: Passacaglia c-moll f. Orgel, Thema fugatum. Haydn: Schöpfung, Schlußchor 2. Teil („Alles lobe“). Mozart: Requiem, Kyrie. Reger: Fuge über BACH op. 46 f. Orgel. Reger: Choralfugen f. Orgel. Hindemith: 3. Klaviersonate, Schlußsatz. *Tripelfuge:* Bach: Fuge cis-moll (Wohltemp. Kl. I); Tripelfuge in Es-Dur f. Orgel. *Quadrupelfuge:* Bach: Kunst der Fuge, Contrapunctus XIX.

Programm-Musik und Sinfonische Dichtung. Bach: Capriccio über die Abreise. Rameau: Le rappel des oiseaux (M I 160). Debussy: Préludes f. Kl. I/II; La cathédrale engloutie (M III). Mussorgsky: Bilder

Programm-
Musik-
Sinfonische
Dichtung

einer Ausstellung f. Kl. (f. Orch. bearb. von Ravel). Haydn: Schöpfung, Recitative. Beethoven: Sonate Es-Dur op. 81a f. Kl. (Les Adieux); VI. Sinfonie (Pastorale, M II 344 f.). Berlioz: Phantastische Sinfonie (M III). Liszt: Faustsinfonie; Les Préludes. Wagner: Faustouvertüre (Sonatenform mit rondoartiger Verarbeitung). Rimsky-Korsakoff: Scheherazade. Smétana: Die Moldau. Reger: Böcklin-Suite u. a. Musorgsky: Die Nacht auf dem kahlen Berge. Strauß: Till Eulenspiegel (Rondo) (vgl. M III) u. a. Respighi: I Pini di Romä u. a. Honneger: Pacific 231. Strawinsky: Feuervogel, Petruschka (suitenartig) u. a. Bartók: Melodie im Nebel (Mikrokosmos IV Nr. 107); Was die Fliege erzählt (Mikrokosmos VI Nr. 142) Hindemith: Sinfonie Mathis der Maler. Prokofieff: Peter und der Wolf, Märchen f. Sprecher u. Orch.

Ouvertüre

Ouverture. Französische Ouverture. Händel: Messias, Judas Macca-bäus; Rodrigo (To). Mozart: Zaubrerflöte. Gluck: Iphigenie in Aulis (mit Schluß von Wagner). Mozart: Don Giovanni (langsame Einleitung). Hindemith: Mathis der Maler, Engelkonzert (erweitert). *Italienische Ouverture.* Gluck: Paris und Helena. Mozart: Entführung aus dem Serail. *Sinfonische Ouverture.* a) Sonatenform: Beethoven: Egmont, Coriolan, Leonore III. Weber: Freischütz, Jubelouvertüre. Mendelssohn: Sommernachtstraum. Wagner: Fliegender Holländer; Meistersinger, Pfitzner: Käthchen von Heilbronn. b) Rondo oder Liedform: Wagner: Lohengrin; Tristan. Verdi: Rigoletto; Aida. Bizet: Carmen. *Potpourri-Ouverture.* Strauß: Fledermaus. Offenbach: Orpheus in der Unterwelt.

Gesangsformen

Kunstlied. Strophisch: Das vorklassische Lied (M I 131—141). Schubert: Heidenröslein (M II 379). Schumann: Auf einer Burg. Brahms: Heimweh; Auf dem Kirchhof (M III 555); Feldeinsamkeit (M III 553). Wolf: Der Musikant (M III 584). — Barform: Schumann: Mondnacht (M II 471 f.) Brahms: Auf dem See. Wolf: Fußwanderung. — Variiert: Schubert: Lindenbaum (M II 396 f.); Die Forelle (vgl. Variationen des Klavierquintetts). Schumann: Frühlingfahrt. Schubert: Der Wanderer (vgl. Wanderphantasie f. Kl). — Rondoform: Schubert: Gretchen am Spinnrad. — Ostinato: Schubert: Doppelgänger; Leiermann. Brahms: Ernste Gesänge „Denn es gehet dem Menschen“. Hindemith: Vom Tode Mariae II (Marienleben 14). — Kantatenform: Mozart: Veilchen (M II 298 f.) — Sonatenform: Beethoven: Herz, mein Herz. — Kontrapunktisch: Cornelius: Die heiligen drei Könige (zu dem Choral „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“). — Leitmotivisch: Viele Lieder von H. Wolf, z. B. An eine Äolsharfe. — Passacaglia: Hindemith: Darstellung Mariae (Marienleben 2)

Ballade. Strophisch. Volksballade. Zelter: Der König in Thule (M I 137). Reichardt: Erbkönig (M I 138 f.) Variiert: Schubert: Erbkönig (M II 391 f.). Loewe. Heinrich der Vogler (M II 405 f.); Prinz Eugen. Zyklisch: Loewe: Archibald Douglas. *Chorballade:* Hegar, Totenvolk; mit Orchesterbegleitung: Wolf, Feuerreiter. *Instrumentalballade:*

Chopin, Brahms (Edward-Ballade, M III 557). *Romanze*: Mozart: Entführung, „Im Mohrenland“. Weber: Euryanthe, „Unter blühenden Mandelbäumen“. Lortzing: Undine, „Es wohnt am Seegestade“ (M II 430 f.).

VOLKSLIEDBEARBEITUNGEN FÜR INSTRUMENTE

Scheidt: Variationen über „Wehe, Windgen“ (M I 152). *Sweelinck*: Variationen über „Unter der Linden grüne“ f. Kl. (Schott). *Bach*: Partita f. Orgel: O Gott, du frommer Christ. *Haydn*: Variationen f. Streichquartett über das Kaiserlied (M II 264 f.). *Mozart*: Variationen über „Ah, vous dirai-je, maman“ (M II 300 f.). *Beethoven*: 6 Var. über ein Schweizerlied f. Kl.; Sonate f. Cello u. Klavier mit Variationen über „Seht, er kommt mit Preis“ (Händel). Septett op. 20, Variationen; Volksliedvariationen f. Kl. op. 105 und 107 (Hug, Leipzig—Zürich). *Loewe*: Prinz Eugen. *Schubert*: Wandererphantasie f. Kl.; Variationen aus dem Streichquartett d-moll über „Tod und Mädchen“; Variationen aus dem Forellenquintett. *Brahms*: Deutsche Volkslieder (7 Hefte) f. Singst.; 11 Choralvorspiele op. 122 f. Orgel (auch geistl. Volkslied.); Variationen über „Verstohlen geht der Mond auf“ aus Klav.-Sonate op. 1; „In stiller Nacht“ als Chor und Volkslied m. Kl.; Akademische Festouvertüre f. Orch. *Cornelius*: Weihnachtslieder: Die hl. drei Könige („Wie schön leuchtet“). *Reger*: Choralphantasien f. Orgel über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ und „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. *Kaminski*: Toccata f. Orgel über „Wie schön leuchtet“. *J. N. David*: Choralvorspiel über „Wie schön leuchtet“ und Partita über „Wachet auf, ruft uns“ f. Orgel (Choralwerk IV). *Pepping*: Partita über „Wie schön leuchtet“ f. Orgel (Schott); Toccata und Fuge über „Mitten wir im Leben sind“ f. Orgel (Schott). *Thomas*: Variationen f. Orgel über „Es ist ein Schnitter“. *J. Haas*: Kirchensonate d-moll f. Orgel und Violine über „Es ist ein Schnitter“ (Schott). *Ahrens*: Partita f. Orgel über „Christ ist erstanden“ (Schott). *J. N. David*: Passamezzovariationen über „Verleih uns Frieden gnädiglich“ (B. u. H. Choralwerk V), vgl. Bach (Garbe, Chorbuch); Passacaglia über „Wach auf, du deutsches Land“ f. Orgel (ebenda). *H. Distler*: 30 Spielstücke für die Kleinorgel (Bärenreiter). *Schlbach*: Innsbrucker, Musik f. Str. um ein altes Lied (Mö). Der Winter ist vergangen, f. Str. (Mö). *Honegger*: Totentanz (Carmagnole, Sur le pont, Dies irae). *J. Ahrens*: Kleines Spielbuch zu deutschen Volksliedern (Bärenreiter); *Driessler*: Kl. Klavierfantasien über Kinderlieder (Hinnenthal, Bielefeld); 3 Sonatinen für Klavier über Adventslieder (Bärenreiter). *R. R. Klein*: Festtagsmusiken für 3 Melodieinstrumente über „O Heiland, reiB“, „Es ist ein Ros“, „Wie schön leuchtet“ (Noetzel-Wilhelmshofer). *H. Fr. Micheelsen*: Klavierübung nach Volksliedern (Bärenreiter). *Knab*: Klavier-Choräle (Schott). *Lemacher*: Variationen über „Viel Freuden mit sich bringet“ (Gerig, Köln). *Maler*: Suite f. Kl.

über „Der Mayen“ (Gerig, Köln); Der Jahreskreis, Kleine Inventionen f. Kl. über deutsche Volkslieder (Schott); 12 altdeutsche Volkslieder f. 2 Geigen (To). *K. Marx*: Klaviermusik nach Volksliedern (Bärenreiter). *W. Rein*: Klaviermusik nach Volksliedern (Schott); *W. Rein*: Weihnachtliche Präludien und Lieder für Klavier (Pelikan). *A. Rosenstengel*: Schlichte Weisen für Klavier 4hdg; Deutsche Kinderlieder für Klavier 4hdg (Gerig). *Schroeder*: Minnelieder f. Kl. (Schott); 6 Orgelchoräle über altdeutsche geistl. Volkslieder (Schott); Susani, Alte Weihnachtslieder f. Kl. 2hdg.; 5 deutsche Weihnachtslieder 4hdg. (Schott). *W. Twittenhoff*: Leichte Variationen über Kinderlieder für Klavier (Müller). *Hindemith*: Choralsonate II f. Orgel (über „Ach Gott, wem soll ich's klagen“, „Wach auf, mein Herz“, „So wünsch ich ihr eine gute Nacht“); Der Schwanendreher, Konzert f. Bratsche und kl. Orchester (über „Zwischen Berg und tiefem Tal“, „Nun laube, Lindlein“, „Der Gutzgauch“, „Seid ihr nicht der Schwanendreher?“); Spielmusik f. Str. und Holzbläser über „Ein Jäger aus Kurpfalz“ (Schott); Engelskonzert aus „Mathis der Maler“ über „Es sungen drei Engel“, vgl. *J. N. David* (B. u. H. Choralwerk VIII). *W. Stollenwerk*: Weihnachtsmusik über Advents- und Weihnachtslieder f. 2 Viol. u. Klav. oder Orgel (Ge).

Vgl. besonders die Hinweise unter vielen Liedern des „Liederbuchs“, die „Volksliedbearbeitungen“ und „Blätter für Spielmusik“ (Gerig).

NEUE JUGENDMUSIK FÜR GESANG UND INSTRUMENTE

Bresgen: Es ist ein Ros entsprungen, gem. Chor und Instr. (Schott); Schneidri, schneidra, 2st. Kinderchor und Instr. (Bä); Auf, auf zum fröhlichen Jagen, Kl. Kantate f. Chor, Einzelst. und Orch. (Bä); So treiben wir den Winter aus, Kantate f. Chor, Einzelst. u. Instr. (Bä). *Hanschke*: Variationen über ein Kinderlied f. Altblockflöte, Viol., Br., Cello (Schott). *Haas*: Christnacht, Weihnachtsliederspiel f. Soli, Sprecher, gem. Chor u. kl. Orch. (Schott); *Knab*: Frühlingskantate f. Jugendchor, Spr., Instr. (Schott); „Sonne und Regen“, Lieder und Klavierstücke (To). *Lang*: Der Mond ist aufgegangen, Kantate f. Vorsänger, Kinderchor und kl. Orch. (Schott); Kein schöner Land, Volksliederspiel f. Jugendchor und 3 bis 4 Instr. (Schott); Kantate vom fröhlichen Musikanten f. Chor und Instr. (Schott). *In dulci iubilo*, Kantate nach geistl. Volksliedern f. 4 gem. St. (Schott). *Maass*: Klingende Jahreszeiten, Kl. Liedvariationen f. Gesang, Schulfl. und Viol. (Schott); Musikantenkantate f. Str., Bl. u. gem. Chor (Möseler). *Marx*: Kantate zum Erntefest f. Vors., Chor u. Instr. (Bä). „Jeden Morgen geht die Sonne auf“, Kl. Kantate f. 2—4 gl. St. u. Instr. (Bä). *Maienkantate* f. gem. Chor u. Instr. (Bä). *Mohler*: Vergangen ist die Nacht, Kantate f. Jugendchor u. Instr. (Schott). *Paulsen*: Jetzt kommt die fröhliche Nacht, Volksliederkantate f. Vors., gem. Chor u. Bläser- oder Streichquintett (To); Sing und jubiliere, Kantate f. gl. oder gem. St.

u. Str. (To). *Rein*: Auf, haltet euer Herz bereit, Kantate f. Sopran, gem. Chor, Fl., Oboe, Str. u. Cemb. (To); Drei Maientänze, Kantate f. gem. Chor u. Instr. (To); Kleine Adventskantate f. gem. Chor und Instr. (Möseler). *Maler*: Drei Liebeslieder, Kantate f. gem. Chor und Instr. (To). *Siegl*: Drei Scherzlieder, Kantate f. gem. Chor u. Instr. (To). *Unger*: Osterchor aus Goethes Faust f. gl. oder gem. St. u. kl. Orchester (To). *Lemacher*: Weihekantate f. gem. Chor u. kl. Orch. (Kistner u. Siegel). *Werdin*: Kommt, ihr G'spielen, Volkslieder mit allerlei Instr. (Schott). *Wilhelm*: Schlechtwetterkantate f. gem. Chor u. Str. (Schott). *Zipp*: Kein schöner Land, kleinste Volksliedkantaten mit Blockfl., Viol. u. Triangel (Schott). *Orff*: Schulwerk (Schott); Weihnachtsgeschichte f. Solo, Chor u. Orchester (Schott). *Carmina burana* f. gem. Chor, 2 Kl. u. Schlagzeug (Schott). *Bergese*: Schulwerk und Werkreihe (Mö). *Schmidt*: Rhein. Lieder und Tänze (Ge). *Schaefer*: Kantate zur Schulentlassung f. 1st. Chor u. Klavier bzw. kl. Orch. (Ge). *Cosacchi*: Haec dies, Festmotette f. Chor mit u. ohne Orch. (Ge). *Pütz*: Der Kalendermann, Singspiel um die 12 Monate für Gesang u. allerlei Instrumente (Ge).

Jugendopern: *Bergese*: Die Bremer Stadtmusikanten (Mö). *Bresgen*: Der Igel als Bräutigam (Schott). *Loebner*: Titanic (Gerig). *Meister*: Der Zauberrubel (Gerig). *Pütz*: Der Kalendermann (Gerig). *Roeseling*: Reinecke Fuchs (Gerig). *Rosenstengel*: Der Pupp doktor (Gerig). *Werdin*: Des Kaisers neue Kleider; Die Wunderuhr; Rumpelstilzchen (Schwann).

SAMMLUNGEN FÜR SPIELMUSIK

Antiqua, Eine Sammlung alter Musik (Schott). *Concertino*, Werke für Schul- und Laienorchester (Schott). *Corona*, Werkreihe f. Kammerorchester, hrsg. vom A. Hoffmann (Mö). *Hortus Musicus*, Reihe Haus- und Kammermusik (Bä). *Musicae novae*, Neue Musik (Br. u. H.). *Nagel*, Musikarchiv, Haus- und Kammermusik (Celle—Hannover). *Neue Reihe*, zeitgenössische vokale und instrumentale Werke, hrsg. von H. W. Schmidt (Gerig-Verlage). *Organum*, Ältere vokale und instrumentale Meisterwerke, hrsg. von Seiffert und Albrecht (Kistner u. Siegel, Lippstadt). *Perlen alter Kammermusik*, hrsg. von Schering (Verlag Kahnt). *Reihenfolge f. Schüler- oder Hausorchester*, hrsg. von Lemacher-Mies (To).

Heinrich
Lemacher

Hugo Wolfram
Schmidt

ALMANACH DER HAUSMUSIK

für Kenner und Liebhaber

Musikverlage Hans Gerig Köln

Literaturangaben:

MUSIKTHEORIE

- Blessinger, K.*, Grundlagen der musikalischen Formenlehre, Stuttgart 1926.
Eimert, H., Lehrbuch der Zwölftontechnik, Breitkopf & Härtel, 1950
Eimert, H. / Stockhausen, Kh., die Reihe, Informationen über serielle Musik, U. E.-Wien, 1953–1962.
Erpf, H., Harmonielehre in der Schule, 1930.
Fellerer, K. G., Das Musikwerk, Volk-Gerig, Köln 1951 ff.
Grabner, H., Der lineare Satz, Klett, Stuttgart 1930.
Halm, A., Harmonielehre, de Gruyter, Berlin.
Harburger, W., Form und Ausdrucksmittel in der Musik, Engelhorn, Stuttgart 1926.
Hindemith, P., Unterweisung im Tonsatz, Teil I 1937, Teil II 1939.
Traditionelle Harmonielehre, Schott, Mainz 1939.
Kurth, E., Romantische Harmonik, Berlin 1920.
Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Berlin 1922.
Leichtenritt, H., Musikalische Formenlehre, Breitkopf & Härtel, 1911, 1952.
Lemacher, H. / Schroeder, H., Formenlehre der Musik, Gerig, 1962.
Lemacher, H. / Schroeder, H., Harmonielehre, Gerig-Verlage, Köln 1958.
Lemacher, H. / Schroeder, H., Lehrbuch des Kontrapunktes, Schott, Mainz 1950.
Louis, R. / Thuille, L., Harmonielehre, 1907, IX. Aufl. 1927.
Maler, W., Beiträge zur Harmonielehre, München 1931, 1952.
Mattheson, J. / Fortner, W., Große Generalbaßschule, 1718, Schott, Mainz 1953.
Mersmann, H. Musiklehre, Hesse, Berlin.
Mies, P., Der Charakter der Tonarten, Staufien, Köln 1948.
Pfrogner, H., Die Zwölffordnung der Töne, Amalthea, Zürich.
Renner, H., Grundlagen der Musik, Reclams U. B. Nr. 7774–76.
Richter, E. F., Harmonielehre, 31. Aufl. 1923.
Lehrbuch des Kontrapunkts, 15. Aufl. 1920.
Riemann, H., Geschichte der Musiktheorie, Hesse, Berlin 1898.
Handbuch der Harmonielehre, 1880, VIII. Aufl. 1920.
Lehrbuch des Kontrapunkts, 1888, IV. Aufl. 1922.
Rohwer, J., Tonale Instruktionen, Mösel, Wolfenbüttel 1949.
Rufer, J., Die Komposition mit zwölf Tönen, Hesse 1954.
Schönberg, A., Harmonielehre, 1911, III. Aufl. Wien 1922.
Stöhr, R. / Gál, H. / Orel, D., Musikalische Formenlehre, IV. Aufl. 1933.
Strawinsky, I., Musikalische Poetik, übersetzt von H. Strobel, Schott.
Tell, W., Grundriß der Harmonielehre, Pro Musica, Leipzig.
Neues Lehrbuch des Kontrapunkts, Pro Musica.

MUSIKERZIEHUNG

- Bergese, H.*, Schulwerk, Mösel, Wolfenbüttel.
Ehmann, W., Die Chorführung, 2 Bde., Bärenreiter, Kassel.
Erpf, H., Neue Wege der Musikerziehung, Schwab, Stuttgart 1954.
Feudel, E., Rhythmische Erziehung, Mösel, Wolfenbüttel, 1939.

- Fischer, H.*, Handbuch der Musikerziehung, Rembrandt-Verlag, Berlin.
- Greiner, A.*, Stimmbildung, 4 Teile, Schott, Mainz.
- Handbuch der Musikerziehung*, herausgegeben von E. Bücken, Athenaion, Potsdam 1951.
- Handbücher der Musikerziehung*, Kistner & Siegel, Leipzig 1928–1952.
- Hohe Schule der Musik*, Handbuch der gesamten Musikpraxis, herausgegeben von J. Müller-Blattau, Athenaion, Potsdam.
- Jöde, F.*, Musik und Erziehung, Mösel, Wolfenbüttel 1920.
- Kestenberg, L.*, Musikerziehung und Musikpflege, 1921–1927.
- Kretzschmar, H.*, Musikalische Zeitfragen, 1903
- Mies, P.*, Musik im Unterricht der höheren Lehranstalten, 2 Bde., Tonger, Köln 1925.
- Skizzen aus Geschichte und Ästhetik der Musik*, Tonger, 1926.
- Moll, A.*, Singen und Sprechen, Reclam, Leipzig.
- Moser, H. J.*, Grundfragen der Schulmusik, Teubner, Leipzig.
- Lebensvolle Musikerziehung*, Österr. Bundesverlag.
- Nitsche, P.*, Die Pflege der kindlichen Stimme, Schott, Mainz.
- Noë, O.*, / *Moser, H. J.*, Technik der deutschen Gesangskunst, Sammlung Göschen.
- Oberborbeck, F.*, Deutsch und Musikunterricht, Quelle & Meyer, 1928.
- Methodik des Musikunterrichts*, 1929.
- Orff, C.*, Schulwerk, Schott, Mainz.
- Pape, H.*, Der ganzheitliche Weg im musikalischen Anfangsunterricht, Mösel 1959.
- Preußner, E.*, Allgemeine Musikerziehung, Quelle & Meyer, Heidelberg, 1962.
- Schmidt, H. W.* / *Weber, A.*, Musikalische Gestaltenlehre, Gerig 1958.
- Schünemann, G.*, Musikerziehung, Quelle & Meyer, Leipzig.
- Spranger, E.*, Rede über die Hausmusik, Bärenreiter, Kassel 1955.
- Sydow, K.*, Wege elementarer Musikerziehung, Bärenreiter, 1955.
- Thomas, K.*, Lehrbuch der Chorleitung, 3 Bde., Breitkopf & Härtel.
- Valentin, E.*, Handbuch der Schulmusik, Bosse, Regensburg 1962.

MUSIKÄSTHETIK UND -PSYCHOLOGIE

- Grunsky, K.*, Musikästhetik, de Gruyter, Berlin.
- Hindemith, P.*, Komponist in seiner Welt, Atlantis, Zürich 1959.
- Kurth, E.*, Musikpsychologie, Hesse, Berlin
- Mersmann, H.*, Angewandte Musikästhetik, Hesse, Berlin.
- Musikhören*, Menck, Frankfurt/M., V. Aufl. 1954.
- Moser, H. J.*, Musikästhetik, Sammlung Göschen.
- Pfrogner, H.*, Musik, Geschichte ihrer Deutung, Freiburg i. Br. 1954.
- Riemann, H.*, Grundriß der Musikästhetik, Hesse, Berlin.
- Schmitz, E.*, Musikästhetik, Breitkopf & Härtel.
- Schmidt, H. W.*, Die psychologischen Grundlagen der Musikerziehung in „Handbuch der Schulmusik“, Bosse, Regensburg 1962.

INSTRUMENTENKUNDE

- Berlioz, H.*, Grand traité d'instrumentation et d'orchestration, 1844, bearb. von R. Strauß, Peters, Leipzig 1905.
- Kinsky, G.*, Geschichte der Musik in Bildern, Leipzig 1929.

- Klotz, H.*, Das Buch von der Orgel, V. Aufl., Bärenreiter.
Nef, K., Geschichte unserer Musikinstrumente, Quelle & Meyer.
Neupert, H., Das Klavichord — Das Cembalo, Bärenreiter.
Sachs, C., Reallexikon der Musikinstrumente, 1912.
Handbuch der Musikinstrumentenkunde, 1920, 1930.
Schorer, G. F., Bildnis der Musik, Athenäum, Bonn 1956
Teuchert, E. / Haupt, F. W., Musikinstrumentenkunde in Wort und Bild, 3 Bde.,
Breitkopf & Härtel, 1928.
Valentin, E., Handbuch der Instrumentenkunde, Bosse, 1954
Volbach, F., Die Instrumente des Orchesters, 2 Bde., Teubner, 2. Aufl. 1921.

INHALT

Tonsystem	5
Diatonische und chromatische Tonleiter	8
Intervalle	8
Quintenzirkel der Tonleitern	9
Tonleitertafel	13
Moderne Tonsysteme	15
Jazz – Blues	25
Ausdrucksgehalt der Tonarten	28
Takt	29
Rhythmus	30
Tempo	30
Dynamik und Artikulation	31
Ornamentik	32
Melodie	32
Satzart	35
Werkgestalt	35
Motiv, Thema, Satz und Periode	35
Liedformen, Rondo	34
Tanzrhythmen	35
Variation	38
Suite	38
Fuge	40
Sonate und Sinfonie	41
Konzert	42
Programm-Musik u. sinfonische Dichtung	42
Ouvertüre	42
Gesangsformen	45
Oper	44

Die wichtigsten Instrumente	45
Streichinstrumente	45
Holzblasinstrumente	45
Blechblasinstrumente	49
Schlaginstrumente	49
Zupfinstrumente	50
Klavier, Clavichord, Cembalo	50
Orgel	53
Das Orchester	56
Der Chor und seine Aufstellung	57
Werknachweis zur Handwerkslehre	58
Volksliedbearbeitungen für Instrumente	67
Neue Jugendmusik für Gesang u. Instrumente	68
Sammlungen für Spielmusik	69
Literaturangaben	70

