

Marlis Mauersberger

Crashkurs Formenlehre



ED 22115

 **SCHOTT**
www.schott-music.com

Mainz · London · Berlin · Madrid · New York · Paris · Prague · Tokyo · Toronto
© 2015 SCHOTT MUSIC GmbH & Co. KG, Mainz · Printed in Germany

Vorwort.....	5
● Annäherung an die musikalische Form	6
Musikalische Parameter.....	7
Satztechniken	13
● Form als Sinnzusammenhang	16
Kleinere Sinneinheiten	16
Vom musikalischen Baustein zur Form	19
Gliederung von Musik	23
● Reihungsformen	31
Liedformen	31
Rondo	37
Arie	38
Motette	42
Madrigal	46
Menuett	46
Konzertsatz	47
Variation	49

●	Entwicklungsformen	54
	Fuge	54
	Quodlibet	58
	Kanon	59
	Sonatensatz	62
	Solokonzertsatz	63
●	Musikalische Großformen	64
	Suite	64
	Sonate und Sinfonie	66
	Sinfonische Dichtung	68
	Messe und Requiem	69
	Kantate – Oratorium – Passion	75
	Oper	78
●	Anhang	82
	Stichwortverzeichnis.....	82
	Inhalt der DVD.....	85

Impressum

Bestellnummer: ED 22115

ISBN: 13 978-3-7957-0870-2

Redaktion: Jens Schünemeyer, Hamburg; Friedrich Neumann, Berlin

Layout und Satz: Studio Neumann, Glienicke/Berlin

Umschlag: Maren Blaschke, Berlin

Umschlag-Illustrationen: György Ligeti, Rainer Wehinger, Artikulation (© Schott Music);

Bildarchiv Schott Music

www.schott-music.com

© 2015 SCHOTT MUSIC GmbH & Co-KG, Mainz

Printed in Germany

BSS 56697

→ Verweis auf eine weiterführende Passage im Buch



Verweis auf den entsprechenden Track der DVD

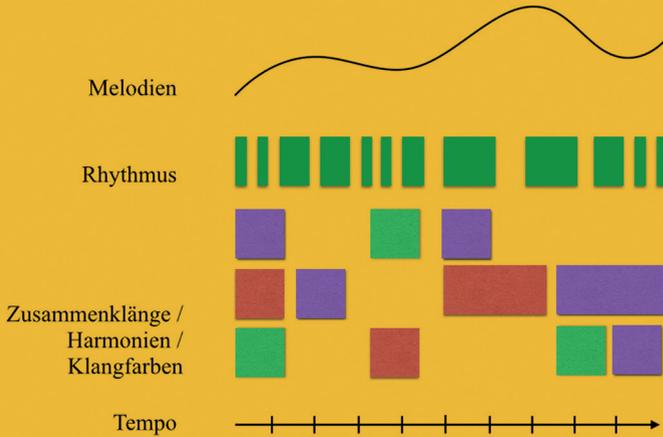
Liebe Leserin und lieber Leser,

auf 84 Seiten werden in diesem Crashkurs alle wichtigen Formen der Musikgeschichte dargestellt, von den einzelnen musikalischen Parametern über die kleinsten musikalischen Bausteine bis hin zu großen und komplexen Formen wie Oratorium, Passion und Oper. Zahlreiche Beispiele aus bekannten Werken lassen die einzelnen Gattungen und Sinnzusammenhänge anschaulich werden.

Crashkurs Formenlehre bietet damit gleichzeitig Analysen zentraler Schlüsselwerke. Mit Hilfe der Video-Tutorials auf der beigefügten DVD lassen sich die Analysen darüber hinaus klanglich nachvollziehen.

Marlis Mauersberger

Annäherung an die musikalische Form



Musikalische Formen beschreiben Konventionen (Regeln) für den Aufbau von Musik. Sie betonen das Gemeinsame – die Regel, die in einem bestimmten historischen Zeitraum allgemein akzeptiert war. Nicht nur die Komponisten, sondern auch die Zuhörer kannten diese Regeln, sie hatten eine bestimmte Hörerwartung.

Die Komponisten gingen davon aus, dass ihre Zuhörer größere Abweichungen von den Regeln wahrnehmen würden und spielten ganz bewusst mit den Konventionen. Wenn die Abweichungen von den Hörerwartungen jedoch zu groß wurden, führte das zu Irritationen. Manchmal wurde dies auch deutlich zum Ausdruck gebracht, wie zum Beispiel bei der Uraufführung von Beethovens Violinkonzert von 1806:

Ueber Beethofens Concert ist das Urtheil von Kennern ungetheilt, es gesteht demselben manche Schön-



Ludwig van Beethoven, Portrait von Joseph Karl Stieler (1820)



heit zu, bekennt aber, daß der Zusammenhang oft ganz zerrissen scheine, und daß die unendlichen Wiederholungen einiger gemeinen Stellen leicht ermüden könnten. Es sagt, daß Beethoven seine anerkannten großen Talente, gehöriger verwenden, und uns Werke schenken möge, die seinen ersten Symphonien aus C und D gleichen, [...] die ihn immer in die Reihe der ersten Componisten stellen werden. Man fürchtet aber zugleich, wenn Beethoven auf diesem Weg fortwandelt, so werde er und das Publicum übel dabey fahren. Die Musik könne sobald dahin kommen, daß jeder [...] nur mit einem unangenehmen Gefühl der Ermattung das Concert verlasse. (Wiener Theater-Zeitung, 1807)

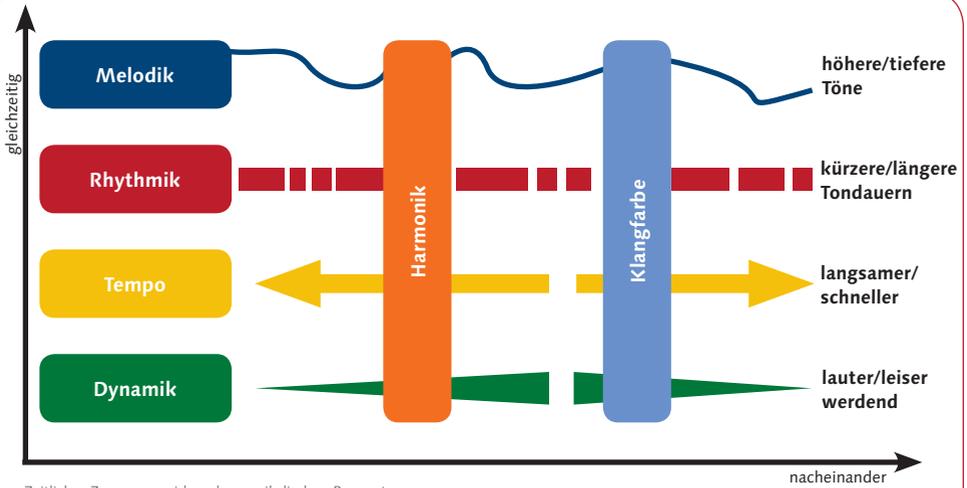
In allen Jahrhunderten der Musikgeschichte wurden bestehende Formen und Gattungen (größere Strukturen) weiterentwickelt und gleichzeitig neue Formen geschaffen. So entstand im 17. Jahrhundert die Oper, im 18. Jahrhundert das Solokonzert, im 19. Jahrhundert das Kunstlied. War eine Form bis an ihre Grenzen ausgelotet, so verlor sie meist an Bedeutung. Ein Beispiel dafür ist die Sinfonie, die im 20. Jahrhundert kaum noch eine Rolle spielte. Im 20. und 21. Jahrhundert tragen musikalische Werke zwar häufig bekannte Formbezeichnungen, sie können jedoch vom Aufbau her sehr individuell sein und müssen meistens einzeln betrachtet werden.

Musikalische Parameter

Musik entwickelt sich in der Zeit. Gleichzeitig und nacheinander laufen musikalische Prozesse ab, die über verschiedene Parameter definiert sind:

- zeitliche Gliederung → Tempo und Rhythmik
- Veränderung der Tonhöhen → Melodik
- Zusammenklänge → Harmonik
- Lautstärkeänderungen → Dynamik
- Klangfarbe.

Aus dem Zusammenspiel der Parameter ergeben sich einzelne Sinneinheiten (zum Beispiel Motiv und Thema), die wiederum Bestandteil größerer Sinnzusammenhänge (einzelne Abschnitte) werden. Musikalische Formen wie Sonate, Arie, Fuge etc. unterscheiden sich darin, wie die einzelnen Abschnitte beschaffen sind und wie ihr Verhältnis zueinander ist.

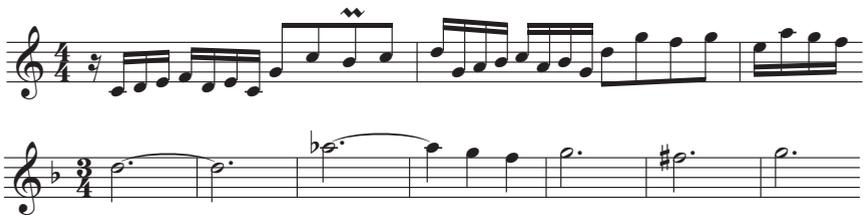


Tempo

Formal prägend ist neben den genannten Parametern auch das Tempo der Musik. Gerade in mehrsätzigen Werken sind die Sätze in ihren Tempoverhältnissen oft genau bestimmt. Ein → barockes Konzert hat beispielsweise die Satzfolge schnell – langsam – schnell, Tanzpaare in der → Suite beginnen langsam und haben einen schnellen Nachsatz, in der klassischen → Sinfonie folgen einem schnelleren Satz ein langsamer und ein tänzerisch-bewegter, bevor ein schnelles Finale die Satzfolge abschließt.

Rhythmik

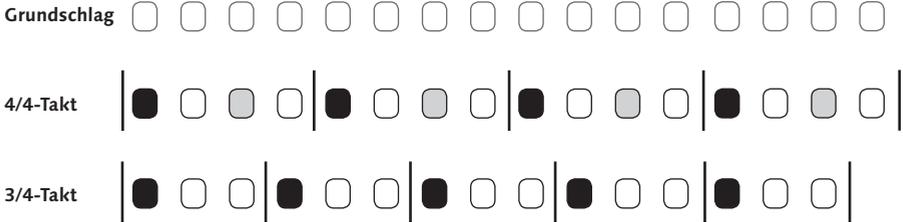
Der Rhythmus eines Musikwerkes ergibt sich aus den Tondauern (Notenwerten). Über dem gleichmäßigen Grundschlag, auch Puls genannt, werden längere und kürzere Notenwerte gebildet. Beim Vergleich zweier Motive wird der Unterschied in ihrer Bewegungsenergie deutlich:



Kürzere Notenwerte (aus: Johann Sebastian Bach, *Invention C-Dur*, oben) sorgen im Vergleich zu langen Notenwerten (aus: Antonio Vivaldi, Flötenkonzert *La Notte g-Moll*, unten) für mehr Bewegungsenergie.

Takt

Der Takt gibt die Betonungsschwerpunkte der Musik vor. Die Taktart beschreibt das Verhältnis von betonten zu unbetonten Taktzeiten. Im 4/4-Takt wiederholt sich die Betonung nach vier Schlägen, im 3/4-Takt nach drei Schlägen usw. Diese Gliederung der Musik wird mit Taktstrichen kenntlich gemacht. Manche Formen sind mit einem konkreten Takt verbunden. Beispielsweise steht der Walzer immer im 3/4-Takt.



Im Viervierteltakt ist immer der erste von vier Viertelschlägen betont, der dritte hat eine schwächere Betonung; im Dreivierteltakt der erste von drei Schlägen.

Melodik

Melodien (oder auch → „Themen“) sind charakteristische Tonfolgen. Sie können nach bestimmten Merkmalen unterschieden werden:

- **Bewegungsrichtung:** steigend, fallend, schweifend
- **Intervallstruktur:** vorwiegend aus Tonschritten oder aus Tonsprüngen aufgebaut
- **Ambitus:** der Umfang vom tiefsten bis zum höchsten Melodieton
- **Vokalmelodik** (zum Singen gedacht): Ambitus nicht mehr als ca. anderthalb Oktaven, keine extremen Sprünge und Intervalle, Dreiklangs- und Schrittmelodik, wenig Figuration
- **Instrumentalmelodik** (zum Spielen gedacht): großer Ambitus, große Sprünge in schneller Folge, viel Figuration (virtuose Spielfiguren)

Melodien sind einprägsam, unmittelbar nachvollziehbar und gut wiedererkennbar. Ihnen liegt meistens ein → Motiv (= kleinste musikalische Sinneinheit) zugrunde. Bei mehreren gleichzeitig erklingenden Melodien kann man darüber hinaus ihre Bewegungsrichtung zueinander beschreiben.

- **gleiche Richtung** (wenn der Abstand der Stimmen genau gleich bleibt: Parallelbewegung)
- **Gegenbewegung:** in unterschiedliche Richtung
- **Seitenbewegung:** Eine Stimme liegt, die andere bewegt sich.
- **Stimmkreuzung:** Die obere Stimme liegt zeitweise tiefer als die untere Stimme oder umgekehrt.
- **unisono:** Alle spielen oder singen die gleichen Töne jeweils in ihrer Oktavlage.

Melodiebewegungen im Verhältnis zueinander

Bewegung in gleicher Richtung

Alt
Wach auf, meins Herzens Schöne

Tenor

Gegenbewegung

Sopran
Schöne, zart Allerliebste mein!

Tenor

Seitenbewegung

Sopran
Wach auf, meins Herzens Schöne

Alt

Stimmkreuzung

Tenor
Wach auf, meins Herzens Schöne

Bass
Wach auf, meins Herzens Schöne

Alle vier Beispiele aus: Johannes Brahms, *Wach auf, meins Herzens Schöne* (für vierstimmigen Chor)

unisono

Violine I
Violine II
Violoncello Kontrabass

Beginn des 1. Satzes von Wolfgang Amadeus Mozarts *Eine kleine Nachtmusik*

Harmonik

Gleichzeitig erklingende Töne bilden Zusammenklänge (zwei Töne = **Intervalle**, Dreiklänge/Vierklänge = **Akkorde**). Auch für diese Zusammenklänge hat sich über die Jahrhunderte hinweg eine bestimmte Hörerwartung entwickelt (sie wird in der „Harmonielehre“ beschrieben). Formale Entwicklungen sind eng mit bestimmten harmonischen Konventionen verbunden. Von einem klassischen Thema erwartet man beispielsweise, dass es mit derselben Harmonie aufhört, mit der es begonnen hat (**Tonika**, I. Stufe). In der Mitte steht häufig die V. Stufe (die **Dominante**).

Das Thema von Mozarts *Klaviersonate A-Dur* ist hier beispielhaft. Es beginnt in der Grundtonart (Tonika). Ein deutliches Innehalten in der Mitte wird mit der Dominante markiert, es bleibt jedoch klanglich offen – eine Weiterführung ist notwendig. Das Thema endet in der Grundtonart und wird damit als abgeschlossene Gestalt wahrgenommen.

The image shows a musical score for the first theme of Mozart's Piano Sonata in A major, K. 311. The score is in 6/8 time and A major. It is divided into two systems. The first system starts with the label 'Tonika' above the first measure and 'Dominante' above the last measure. The dynamics are *p* (piano) for the first part and *sf p* (fortissimo piano) for the second part. The second system starts with a measure number '5' above the first measure and 'Dominante Tonika' above the last two measures. The dynamics are *sf* (fortissimo) for the first part and *p* (piano) for the second part. The score shows a clear harmonic structure: beginning in the tonic, moving to the dominant in the middle, and returning to the tonic at the end.

Harmonische Struktur des Themas der *Klaviersonate A-Dur* von W. A. Mozart. Beginn mit Tonika, Innehalten auf der Dominante, Schluss wieder auf der Tonika.

Ein klassisches Musikstück beginnt und endet fast immer in derselben Tonart, der so genannten Grundtonart. Formabschnitte sind oft mit harmonischen Bereichen, in denen sie stattfinden, verknüpft. So wird das erste Thema in der **Exposition** eines **Sonaten-satzes** (→ S. 61) in der Regel in der Tonika präsentiert und das zweite in der Dominante oder einer anderen Tonart, die einen Kontrast zur Tonika bildet.

Dynamik

Lautstärkeänderungen in der Musik sind unmittelbar zu hören. Einzelne Abschnitte werden häufig auch durch Lautstärkeänderungen voneinander abgesetzt.

Annäherung an die musikalische Form

Das Lautstärkediagramm des Menuetts aus Johann Sebastian Bachs *Brandenburgischem Konzert Nr. 1* lässt deutlich drei Abschnitte erkennen. Das Lautstärkediagramm des *Boléro* von Maurice Ravel zeigt ein anderes Bild: Diese Variationen über einem gleichbleibenden rhythmischen Motiv sind im Grunde ein auskomponiertes **Crescendo** (= Lauterwerden).



Wellenformdarstellung einer Aufnahme des *Brandenburgischen Konzerts Nr. 1* von Johann Sebastian Bach. Man erkennt deutlich die drei Formteile Menuett, Trio und wieder Menuett.



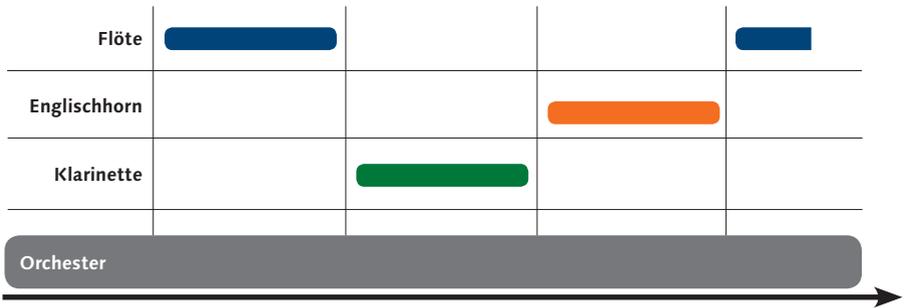
Wellenformdarstellung einer Aufnahme des *Boléro* von Maurice Ravel. Das Stück hat keine einzelnen Formteile, sondern wird kontinuierlich immer lauter.

Klangfarbe

Als Klangfarbe bezeichnet man den charakteristischen Klang eines Tons. Die Klangfarbe ergibt sich aus der Art der Tonerzeugung, die je nach Instrument (Streicher, Bläser, Schlaginstrumente etc.) sehr unterschiedlich ist. Für mehrstimmige Musik (mehrstimmig: mit mehreren Instrumenten oder Stimmen besetzt) ist die Klangfarbe ebenfalls eine prägende Größe, da eine Passage anders klingt, wenn sie von Streichern oder von Bläsern gespielt wird. Ausgeprägte Wechsel innerhalb der Besetzung eines Stückes werden daher oft als formale Einschnitte gehört.

Im Impressionismus (Stilrichtung um 1900) bekommt die Klangfarbe zunehmende Bedeutung. So verteilt zum Beispiel Claude Debussy (1862–1918) die Motive einer Melodie oft über verschiedene Instrumente.

György Ligeti (1923–2006) schreibt mit dem A-cappella-Chorstück *Lux aeterna* und dem Orchesterwerk *Lontano* reine Klangfarbenkompositionen. Er entwickelt sich ruhig bewegende, changierende Klangflächen, die Akkorde gehen nur ganz allmählich ineinander über. Es entsteht gleichsam ein Schweben im Klangraum.



Formgestaltung mit Klangfarben: Claude Debussy *Jeux de vagues (La Mer)*, Melodieverlauf am Anfang des Satzes

Interpretatorische Aspekte

Neben den genannten Parametern gibt es noch interpretatorische Aspekte, welche die Form und unsere Wahrnehmung davon beeinflussen können:

- **Phrasierung** (Gestaltung eines Motivs oder einer Melodie durch den einzelnen Interpreten mithilfe von Rhythmik, Lautstärkeverlauf und Pausensetzung)
- **Artikulation** (Spielweisen der Instrumente, zum Beispiel Noten extrem kurz gespielt oder kurz mit zusätzlicher Betonung)
- **Agogik** (minimale Temposchwankungen innerhalb einer musikalischen Sinn-einheit)
- **Aufführungspraxis** (bestimmte Spielweisen in einer Epoche oder die Auswahl und Zusammenstellung der Instrumente)

Satztechniken

Es gibt zwei typische Satztechniken in mehrstimmigen Kompositionen, die sich beim Blick in die Noten und auch beim Hören relativ schnell unterscheiden lassen.

Homophonie

Eine Melodiestimme – häufig die höchste im Satz – wird von einem Gerüst aus Zusammenklängen oder mehreren unselbstständigen Stimmen begleitet. Diese haben oft den gleichen Rhythmus wie die Melodiestimme. Das Thema in Mozarts *Klaversonate A-Dur* (→ S. 11) ist homophon gesetzt. In Felix Mendelssohns geistlichen A-cappella-Chorwerken (ohne Instrumente) finden sich oft ausgedehnte homophone Passagen:



Sopran
Sahst du ihn her - nie - der schwe - ben ___ in der Mor - gen - rö - te Licht - ge - wand?

Alt

Tenor
Sahst du ihn her - nie - der schwe - ben ___ in der Mor - gen - rö - te Licht - ge - wand?

Bass

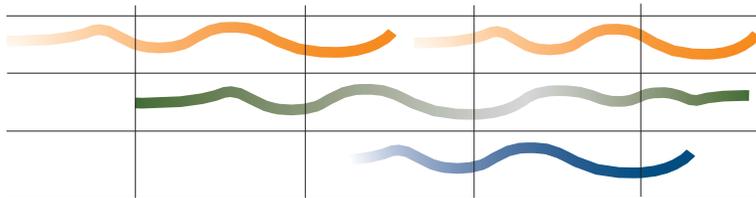
Homophone Satzgestaltung in Felix Mendelssohns *Trauergesang* (Anfang)

Für eine erste Annäherung ist die Betrachtung der **Außenstimmen** (Sopran und Bass), also der höchsten Stimme (Melodie) und der tiefsten (harmonisches Fundament) hilfreich. Sie geben Anhaltspunkte für Einschnitte (Kadenzen), harmonische Schärfungen und rhythmische Eigenheiten der Komposition.

Im Beispiel oben bewegt sich in den ersten beiden Takten nur die Melodie im Sopran, der Bass singt immer denselben Ton. Erst beim höchsten Ton der Melodie („Morgensröte“) springt die Basslinie nach unten – die größte Ausdehnung in diesem ersten Vers. Rhythmisch sind die Unterstimmen identisch mit der Melodie im Sopran, sie vollziehen nur die Durchgangsachtel im zweiten Takt nicht mit.

Polyphonie

In dieser Satztechnik laufen mehrere melodisch und rhythmisch eigenständige Stimmen gleichzeitig ab, sie werden als gleichwertige Linien gedacht.



Trotzdem werden harmonische Zusammenhänge berücksichtigt, zum Beispiel bei der **Imitation** (lat. imitatio = Nachahmung) eines Melodieabschnitts in einer anderen Stimme.

Johann Sebastian Bachs zweistimmige *Invention C-Dur* ist eine einfache polyphone Komposition. Die Bassstimme imitiert das Thema am Anfang notengetreu, bei der Wiederholung auf der V. Stufe ist der Sprung im Bass aus harmonischen Gründen angepasst:

Nicht selten gibt es in polyphonen Werken einen **Cantus firmus** (lat. fester Gesang), der als roter Faden die Komposition durchzieht und von den anderen Stimmen umspielt wird. Dies kann eine liturgische Melodie oder auch ein weltliches Lied sein. Im folgenden Beispiel von Johannes Ockeghem (ca. 1410–1497) liegt das in der Renaissance sehr verbreitete und im Titel auch genannte Lied *L'homme armé* als Cantus firmus im Tenor.

Sopran
Ky - ri - e e - le - i - son,

Alt
Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e

Tenor
Ky - ri - e e - le - i - son,

Bass
Ky - ri - e e - le - i - son,

Polyphone Satzgestaltung mit Cantus firmus im Tenor in Johannes Ockeghem, *Kyrie (Missa „L'homme armé“)*, Anfang

Form als Sinnzusammenhang



Bis in die Renaissance war der größte Teil der Musik Vokalmusik, über den Text waren auch die Sinneinheiten in der Musik vorgegeben. Mit der Lösung der Musik vom Wort und ihrer beginnenden Eigenständigkeit musste sich der Zusammenhang innerhalb eines Musikstücks aus sich selbst ergeben. Dies konnte über die Imitation einer Melodie durch alle Stimmen geschehen oder über ein harmonisches Schema. Die abwechselnde Reihung von bekannten und neuen Abschnitten oder eine nachvollziehbare Entwicklung eines Themas sind ebenfalls Möglichkeiten, um Zusammenhänge herzustellen.

Kleinere Sinneinheiten

Musik hat unterschiedlich große Sinneinheiten, ähnlich der Sprache: Das **Motiv** ist die kleinste musikalische Einheit. Ein **Thema** besteht aus einem oder mehreren Motiven, eine Periode ist ein kleines abgeschlossenes Gebilde mit Vorder- und Nachsatz im Sinn eines sprachlichen Satzes. Einen längeren Formabschnitt könnte man mit einem Kapitel vergleichen und eine Sinfonie mit einem Roman in mehreren Teilen.

Motiv und Thema

Ein **Motiv** (lat. motus = Bewegung) besteht aus wenigen Tönen, die jedoch in Verbindung mit dem Rhythmus charakteristisch und einprägsam sind und ein Entwicklungs-



potential enthalten. Auch eine besondere Struktur kann ein Motiv kennzeichnen. Von ihm geht der weitere musikalische Verlauf aus, es ist sozusagen die „Keimzelle“ einer Komposition.

Das **Thema** ist ein charakteristischer musikalischer Gedanke mit einer prägnanten Gestalt aus einem oder mehreren Motiven. Seine konkrete Ausformung hängt von der Verwendung ab, daher unterscheidet sich ein Fugenthema von Bach deutlich vom Thema einer Beethoven-Sonate oder eines Brahms'schen Sinfoniesatzes.



Fugenthema aus: Johann Sebastian Bach, *Fuge c-Moll (Wohltemperiertes Klavier Bd. 1)*. Rot umrandet: Hauptmotiv.

Das oben abgebildete Fugenthema von Johann Sebastian Bach ist auf Fortspinnung hin angelegt. Es wird weitergetragen, dabei umgeformt und ist nicht nur die Basis des gesamten Stücks, sondern nahezu im gesamten Verlauf auch in einzelnen Motiven präsent.



Thema über drei Oktaven (Ludwig van Beethoven, *Klaviersonate Nr. 21 Waldstein-Sonate, 1. Satz*). Rot umrandet: ein Hauptmotiv.

Dem Thema in der *Waldstein-Sonate* von Ludwig van Beethoven (s. oben) wohnt durch seine Ausdehnung über drei Oktaven hinweg eine große Spannung inne, die von den rhythmischen Gegensätzen in diesen vier Takten noch unterstrichen wird – zunächst gleichmäßiges Pulsieren in tiefer Lage, dann Stau auf der punktierten Viertel und Versuch der Lösung (die nicht gelingt), daraufhin Sprung in die hohe Lage und teilweise Lösung. Dieses Thema bedarf einer Verarbeitung, die ihm innewohnende Energie wird in Gegenüberstellung mit einem ruhigen Seitenthema im Laufe des Satzes abgebaut und aufgelöst.



Ein Thema aus nur zwei Tonsprüngen (Johannes Brahms, *Sinfonie Nr. 4, 1. Satz*). Rot umrandet: Motiv.

Bei Johannes Brahms besteht das Thema (s. oben) nur aus zwei verschiedenen Tonsprüngen. Es wirkt wie eine Frage-Antwort-Motivik. Hier wird die Spannung durch die Harmonik erzeugt, die zur Verarbeitung drängt.

Periode

Eine Periode mit Vordersatz und Nachsatz ist eine symmetrische Konstruktion und besteht oft aus 8 (4 + 4) Takten. Sie ist ein geschlossenes Ganzes ähnlich einem Satz in der Sprache und wird manchmal auch „Satz“ genannt.

Der Vordersatz endet auf der Dominante (V. Stufe einer Tonart), der Nachsatz endet auf der Tonika (I. Stufe, Grundtonart).

Tonika

Dominante

p

Vordersatz

5

Tonika

Nachsatz

Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate B-Dur*, 3. Satz, Thema

Manche Volks- und Kinderlieder bestehen nur aus einer einzigen Periode:

Vordersatz

Nachsatz

Ich hab die Nacht ge - träu - met wohl ei - nen schwe - ren Traum.

Es stand in mei - nem Gar - ten ein Ros - ma - ri - en - baum. —

Vom musikalischen Baustein zur Form

Um aus einem musikalischen Gedanken ein Musikstück zu formen, muss er weitergeführt und in einen nachvollziehbaren Zusammenhang gestellt werden. Die folgenden Techniken lassen sich in Werken vom 15. bis ins 21. Jahrhundert finden.

Techniken der musikalischen Weiterführung

Wiederholung

unverändertes erneutes Erklingen (oft mit Wiederholungszeichen angezeigt)

Wach auf, mein Her - zens Schö - ne, Herz - al - ler - liebs - te mein!
Ich hör ein süß Ge - tö - ne von klei - nen Wald - vög - lein,

Das Wiederholungszeichen (s. Kreis) zeigt an, dass ab hier noch einmal von vorn gespielt oder gesungen wird.

Variation

rhythmisch oder melodisch abgewandelte Wiederkehr

Häns - chen klein ging al - lein in die wei - te Welt hin - ein.
Stock und Hut steht ihm gut, ist gar wohl - ge - mut.

Die zweite Zeile wiederholt zunächst die Melodie der ersten Zeile, endet aber anders.

Sequenzierung

Wiederholung auf einer benachbarten Tonstufe

Häns - chen klein ging al - lein

Die zweite Sequenz enthält die gleiche Melodie, aber um einen Ganzton tiefer.

Techniken der musikalischen Weiterführung (Forts.)

Transposition

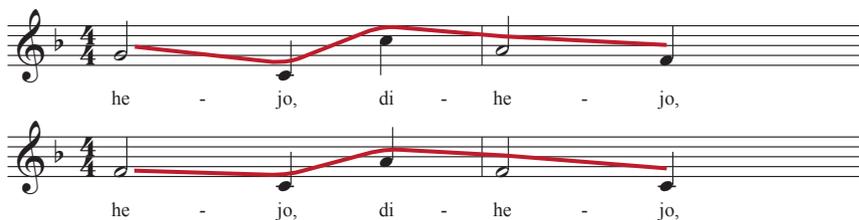
Wiederholung auf einer anderen Tonstufe



Der zweite Takt enthält die gleiche Melodie, diese liegt aber wesentlich höher.

Melodische Verkleinerung oder Vergrößerung

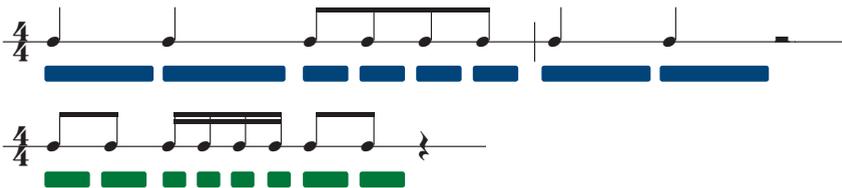
Die Tonabstände im Motiv verkleinern bzw. vergrößern sich bei gleicher Bewegungsrichtung.



Die Melodie in der zweiten Zeile scheint fast gleich zu sein, die Tonabstände sind jedoch im ersten Takt geringer und im zweiten Takt größer.

Rhythmische Verkleinerung (Diminution)

Notenwerte werden proportional verkürzt

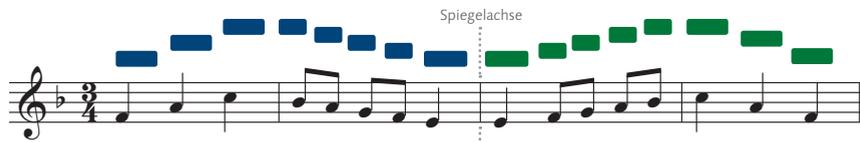


In der zweiten Zeile ist das Verhältnis der Notenlängen das gleiche wie in der ersten Zeile, aber die Notenwerte sind halbiert. Ergebnis ist der gleiche Rhythmus in doppeltem Tempo.

Techniken der musikalischen Weiterführung (Forts.)

Krebs

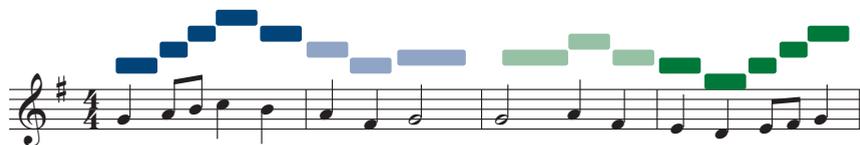
Melodie rückwärts gespielt (vertikal gespiegelt)



Die Melodie der beiden ersten Takte wird in Takt drei und vier rückwärts gespielt

Krebsumkehrung

Kombination von horizontaler und vertikaler Spiegelung



Die Melodie von Takt 1 wird in Takt 4 horizontal und vertikal gespiegelt, ebenso die Melodie von Takt 2 in Takt 3.

Abspaltung

Verwendung eines Teils des Motivs



Das blau umrandete Motiv von Takt 1 wird in Teilen in Takt 2 und Takt 3 wiederverwendet.