

PIANO PIANO

Musizieren am Klavier



Der besondere Lehrgang
für Erwachsene, Jugendliche, Wiedereinsteigende
und alle, die mehr wissen wollen

Theo Wegmann

SPECIAL MUSIC EDITION

SME 950

Piano Piano

Musizieren am Klavier



Der besondere Lehrgang
für Erwachsene, Jugendliche, Wiedereinsteigende
und alle, die mehr wissen wollen

Theo Wegmann

SPECIAL MUSIC EDITION

SME 950

Piano Piano

Musizieren am Klavier

Wir danken allen,
die uns beim Entstehen dieses besonderen
Lehrgangs unterstützt haben, vor allem der
Hochschule Musik und Theater Zürich, dank welcher
PIANO PIANO
als ein Projekt von aF&E realisiert werden konnte.



Hochschule
Musik und Theater
Zürich

Der Herausgeber: Theo Wegmann

Assistenz: Noëmi Rueff

Zürich 2003

© Copyrights: Fotografien
savini, rüfenacht www.srfo.to
Michael Richter, Zürich
Special Music Edition, CH-8124 Maur

Satz und Layout: Special Music Edition, CH-8124 Maur
Lektorat: Dr. Martin Müller, CH-8008 Zürich
Druck: Ernst Bühler, CH-9247 Henau
2. Auflage 2010

VORWORT

PIANO PIANO ist ein Lehrgang, der besonders für Erwachsene, Jugendliche, Wiedereinsteiger und alle, welche mehr wissen wollen, erarbeitet und konzipiert wurde. **Musiktheorie und sorgfältig ausgewählte Originalliteratur** in allen Stilen – angereichert mit vielen Ergänzungen, Tipps und Querbezügen – bilden dabei eine Synthese.

In ihren stärksten und gelungensten Momenten kann uns die Musik einen Einblick in das tönende Universum geben und uns etwas vom göttlichen Mysterium erfahren lassen. **Musizieren** gehört deshalb wohl zum Schönsten, aber auch Anspruchsvollsten im Leben eines Menschen, ist er doch bei der Ausführung in seiner Ganzheit gefordert. Die moderne Hirnforschung weist ebenfalls auf den starken Einfluss des Musizierens auf die Persönlichkeitsentfaltung hin (gleichzeitiges Aktivieren der rechten und linken Hirn-Hemisphären). Das harmonische Zusammenspiel von Gefühl, Intellekt, Auge und Ohr, Körperbewusstsein und Selbstkontrolle ist die Voraussetzung für ein gelungenes und auch wohltuendes Musizieren. Als Ur-Keimzelle jeglichen Musizierens kann die **Improvisation** angesehen werden. Das (ursprüngliche) Bestreben, besonders gut gelungene Improvisationsteile festzuhalten und damit wieder reproduzierbar zu machen, führte zur Notenschrift, welche wiederum kunstvolle, zum Teil akribisch notierte Kompositionen ermöglichte (Komponieren verstanden als sinnvolles Gliedern und Zusammenstellen von Einzelteilen zu einem Ganzen!). Noten und Schriftzeichen sind **Symbole** und stehen für einen bestimmten Inhalt mit geistigem Hintergrund. Es gilt diese Symbolik zu lesen, zu deuten und umsetzen zu lernen. Bildung und Wissen, Intuition und Fantasie helfen uns, (nicht nur) musikalische Zusammenhänge zu verstehen, zu erspüren und so zu einer (in sich stimmigen und überzeugenden) Interpretation (oder auch Improvisation) zu gelangen. Je mehr diese verschiedenen Faktoren beitragen, das innere Bild der musikalischen Vorstellung zu schärfen und zu verdeutlichen, um so unmittelbarer und stärker wird sich die Musik mitteilen. Zufällig entstandene und nicht vorausgehörte Klänge und Töne können zwar Sinnesreize für Menschen (und Organe) sein, lassen uns aber in den wenigsten Fällen mögliche Dimensionen erfahren.

Das **Musizieren** steht deshalb beim vorliegenden Lehrgang immer im Vordergrund. Das Projekt dieser besonderen Klavierschule für Jugendliche, Erwachsene und Wiedereinsteiger bzw. für alle, die mehr über das Musizieren und seine inneren Zusammenhänge wissen wollen, entstand offiziell im Rahmen eines Forschungsauftrags (aF&E) der Hochschule für Musik und Theater Zürich (HMT) in den Jahren 2000/2001 in Zusammenarbeit mit Noëmi Rueff. Alle Lehrkräfte der Musik-Hochschule Winterthur Zürich und der Konservatorien und Musikschulen Zürich, Winterthur und Luzern hatten die Möglichkeit, an diesem Projekt mitzuwirken. Neben Kompositionen des Herausgebers (T. W.) wurden Werke von über 50 anderen Komponisten aufgenommen, auch von vielen Schweizern, deren Stücke hier zum ersten Mal publiziert sind.

Weil hier Originalliteratur in direkten Bezug zu musiktheoretischem Wissen (Tonsatz, Formenlehre etc.) gesetzt ist, kann PIANO PIANO sowohl als abwechslungsreiche Sammlung von origineller und gehaltvoller Klavierliteratur wie auch als kleines «Kompendium des Musizierens» verstanden werden. Text und Notensatz wurden bewusst kompakt gesetzt, was nicht nur der formalen Übersicht und dem konfliktfreien Blättern zwischen den Stücken entgegenkommt, sondern auch eine immense Fülle von Literatur und Informationen in nur **einem Heft** ermöglichte.

Zielpublikum sind v.a. Seminaristen, Nebenfachstudenten von Musikhochschulen, Musikwissenschaftler, Jazzpianisten, Wiedereinsteiger, aber auch begabte Anfänger, kurz einfach alle Musikinteressierten, welchen das unreflektierte Notenabspielen allein nicht mehr genügt und welche sich neben dem Erlernen eines fundierten Klavierspiels ein grundlegendes musikalisches Wissen aneignen, wieder auffrischen oder vertiefen wollen.

Die vielen behandelten Themen sind in Kapitel aufgeteilt, welche jedoch nicht explizit vermerkt sind. Da sich die Themenbereiche oft inhaltlich überschneiden, sind Wiederholungen ein didaktisch wichtiger Bestandteil dieses Lehrganges. Deshalb werden einzelne Themen mehrmals aufgegriffen und – je nach Kontext – auf verschiedene Art und Weise erläutert; immer verkoppelt mit einer reichen Auswahl von Anwendungs- und originalen Literaturbeispielen. Obwohl diese i. Allg. progressiv nach Schwierigkeitsgrad angeordnet sind, finden sich dazwischen auch immer wieder einfachere bzw. anspruchsvollere Spielstücke. Die grosse Auswahl der Stücke und behandelten Themen gibt dem Spieler die Freiheit, seine eigene Reihenfolge – je nach Interesse, Vorliebe und Möglichkeiten – zu schaffen.

Es empfiehlt sich ausdrücklich, verschiedene Bereiche wie Tonleitern und Kadenzen, Akkorde und Umkehrungen, Bezifferung, eigene Begleitungen und Improvisationen etc. schon zu Beginn ins tägliche Spiel einfließen zu lassen, auch wenn einzelne dieser Themen erst in späteren Abschnitten erläutert werden.

Einige Hinweise können wahrscheinlich auf Grund ihrer Komplexität nicht von Anfang an vollständig umgesetzt werden (z.B. «Wie üben»); der klar strukturierte Aufbau und das Wiederaufgreifen vieler Themen kann jedoch Anregung und mögliche Hilfestellung sein, wie Probleme angegangen und gelöst werden können. **Spielanweisungen** wurden kursiv gedruckt, **allgemeine Hinweise** mit ¶ und **Querbezüge** mit ➔ gekennzeichnet. Kleingedruckte Noten können weggelassen werden oder sind als Alternativversionen zu verstehen. Selbstverständlich können im Rahmen dieses Heftes die angeschnittenen Themen und Sachgebiete kaum umfassend ausgelotet werden. Interessierte finden deshalb im Anhang ein **Fach-** und **Notenliteraturverzeichnis** (Schwierigkeitsgrad: sehr leicht bis mittelschwer). Ebenfalls findet sich im Anhang ein Verzeichnis der beteiligten Komponisten (mit **Kurzbiographien**) sowie unter **Verschiedenes** allerlei Wissenswertes im Zusammenhang mit Musik.

Der Herausgeber: Theo Wegmann
Maur / Zürich, Februar 2003

Sitzhaltung am Klavier

Ein gutes, wohliges Körpergefühl und freies Fließen der Energien sind wichtige Voraussetzungen beim Musizieren. Sitzen Sie aufrecht auf der Kante des Klavierstuhls, so dass der Oberkörper, Arme und Beine vollkommen entspannt und frei beweglich sind. Die Aufrichtung des Körpers ergibt sich durch das Zusammenwirken der beteiligten Stütz-muskulaturen, die durch die Belastung der Sitzbeinhöcker ausgelöst werden. Darüber hinaus sollten keine weiteren Muskeln unnötig beansprucht werden; auch kein Hochziehen des Schultergürtels. Beide Füße haben intensiven Bodenkontakt (Fusssohlen, Zehen und Fersen). Beim tiefen Durchatmen sollte sich ein angenehmes entspanntes Gefühl

in allen Gliedern einstellen. Bei der Fuss beim Zehenansatz die äusserliche Verlängerung dazu, wobei die Zehen nicht über die Fusssohle hinausragen. Vermeiden Sie alle überflüssigen Ge-
wie menschliche) und schenken Sie c
und Pedal ebenso Ihre Aufmerksamk
Erspüren Sie mit den Fingerspitzen
möglichen Zwischenstellungen von T
merken Sie sich das klangliche Reagiere
Ihr Agieren, so dass Sie während des Sp
und spieltechnischen Möglichkeiten
Verfügung haben und auch ausschö

brauch berührt
tze des Pedals in
am Boden bleibt.
he (mecha-nische
lassen von Taste
wie dem Anschl-
den Füs-se
n und Ped-
s Instr-
se



aufgerichtet,
her ges
auf Sitzbeinhöcker;
el zur Decke gerich
ach bei Vor- oder Dia
nabewegungen bleibt c
Rumpf in sich gerade. Bei
Füsse haben intensi
denkontakt. Ar
locker unter
(Aufhäng



b) Sitz mit tiefem Schwerpun.
(angenehmes, wohliges Gefühl
in allen Gliedern). Schulter-
gürtel tief und gelöst, Arme
locker, Hände entspannt auf
den Knien.



c) Nach vorne geneigt (der Drehpunkt
befindet sich im Hüftgelenk).



d) Zum Bass geneigt. Linkes Bein ist ab-gewinkelt (ergibt mehr Halt und ein entspannteres Körpergefühl), ausser bei Gebrauch des linken Pedals.



e) Zum Treble geneigt. Linkes Bein ist ab-gewinkelt, ausser bei Gebrauch des linken Pedals.

c, d, e) Handhaltung und Sitz

Unterarme und Hände bilden eine rechte Linie zu den Tasten. Unterarme sind leicht gekrümmt (nicht eingeknickt). Die Fingerkuppen (-Kuppen) der Tasten können und der Energie

übertragen. Die Fingerkuppen der Tasten können und der Energie wahrleistet



f) Platzierung des Fusses auf dem Pedal.

Vermeiden Sie generell alle mechanischen und anderen Geräusche, welche die Musik beeinträchtigen können. Achten Sie auf kontrolliertes Anschlagen und Loslassen von Tasten und Pedal (Mechanik und Dämpfer) ebenso wie auf die physische und psychische ausgewogene Wechselwirkung von Anspannung (Tonus) und Entspannung.

Handhaltung und Fingerplatzierung auf weissen und schwarzen Tasten



Daumen und Unterarm bilden eine gerade Verlängerung parallel zu den Tasten. Der Daumen ist am äussersten optimalen Druckpunkt der Taste zu platzieren. Die anderen Finger entspannen sich und krümmen sich (wie bei einem hängendem Arm) über den weissen Tasten.

Die Akkorde CΔ und CΔ

Der Daumen ist auf weissen Tasten generell am äussersten optimalen Druckpunkt der Taste zu platzieren. Die anderen Finger verteilen und zentrieren sich möglichst bequem auf den anderen Tasten, wobei die schwarzen Tasten ebenfalls am äussersten optimalen Druckpunkt zentriert werden sollen.



Akkorde Es und As



Kommt der Daumen auf schwarze Tasten zu liegen, ist er generell am äussersten optimalen Druckpunkt der Taste zu platzieren. Die anderen Finger verteilen und zentrieren sich möglichst bequem auf den anderen Tasten.

Akkorde As und Es

Eine möglichst bequeme, entspannte Handhaltung und gleichzeitig den optimalen Druckpunkt der Tasten zu finden, fördert nicht nur das Wohlfühl beim Spiel, sondern gibt auch innere Sicherheit.



Akkorde Esm7 (es7)



Daumen auf schwarz
en ist generell am äusserst
optimalen Druckpunkt der
Taste zu platzieren. Die anderen
Finger verteilen und
sich möglichst über
anderen Tasten

* Die genaue Platzierung des Daumens auf den schwarzen Tasten hängt von der Länge der anderen Finger ab. Historische Instrumente bzw. Replikate (Cembalo, Orgeln etc.) haben oft kürzere oder enger zusammenliegende Tasten, was das Spielen von Akkorden und bestimmten Tonarten, bei denen der Daumen auf schwarze Tasten zu liegen kommt, oft unbequem oder sogar unmöglich macht. Ebenfalls liessen historische Stimmungen (Kirnberger, Mitternachts etc.) das (wohlklingende) Spiel nur in bestimmten (einfacheren) Tonarten zu. Diese Eigenheiten beeinflussten auch die Stellung des Daumens und somit auch den (historischen)

ersatz, was wiederum einen Einfluss auf die Artikulation und Phrasierung der Interpretation hatte. Er mit der Wahl der wohltemperierten Stimmung (die Oktave wird in 12 gleiche Halbtonschritte eingeteilt, und entsprechend den Anpassungen im Instrumentenbau wird das Spiel und die Intonation in allen Tonarten ohne Umstimmung des Instruments möglich (Bach: Wohltemperiertes Klavier Bd. I + II, Zitate von und Fugen in allen Dur- und Moll-Tonarten).

Auf allen Tasteninstrumenten sind Hände und Finger möglichst bequem zu platzieren, immer darauf bedacht, die Hebelwirkung der Tasten optimal auszunützen und die entsprechenden mechanischen Geräusche auf ein Minimum zu beschränken.

Wie üben?

Überblick

- Sich zuerst ein Bild über Takt, Tonart, Tempo und Charakteristika machen.
- Versuchen, die Musik innerlich zum Klingen zu bringen (Takt, Tonart, Tempo, Dynamik, Charakteristika).

Singen

- Singen der einzelnen Stimmen (der Schönklang ist hier unbeachtlich).

Ab Blatt

- Das Stück beidhändig und möglichst im vorgesehenen Tempo ab Blatt spielen, unter Beachtung des Taktzeichens und der verzerrenden Wirkung der verzerrten Töne.
- Temporarily unklar wirkt störender als weggelassene oder falsche Töne bei metrisch korrektem Spiel.
- Nochmals ab Blatt spielen und sich gleichzeitig evtl. vorhandene Stimmfehler merken.

Fingersatz

- Jede Hand allein spielen und mit Einbezug eventueller Stimmfehler optimalen Fingersätze – durch Ausprobieren möglichst im Originaltempo.
- Hände suchen und eintragen (der Bewegungsablauf und die Beziehung zum Tempo).

kurze Abschnitte vorerst handweise allein

- Sind die Fingersätze festgelegt, jede Hand taktweise und kontrolliert üben. Tempo allmählich erhöhen, wobei der Fingersatz und der Klang stets gewährleistet sein muss. Dabei sollte man zum Anfang hin üben. Generell sollte bei jedem rasanten Anmarsch bar eingesetzt werden können. Übergänge speziell.

Gestaltung

- Äusserst wichtig: Sind die ersten Fingersätze (Fingersatz, 2. Hand, Koordination etc.) vorerst zu üben, um möglichst rasch Gedanken über die musikalische Gestaltung der Musik zu bekommen. Tempi, Dynamik, Artikulation, Zäsuren bzw. Atempausen etc. sind immer wieder **singen**. Die Gestaltung vieler technischer Probleme (auch in der Interpretation) beruht oft auf einer klaren Vorstellung (→ Seite 50).

Auswendig

- Sich von Anfang an mit dem Stück beschäftigen, man das Stück nach Möglichkeit schon zu Beginn stets im Kopf haben (z.B. 59). Machen Sie sich Gedanken über das «ab Blatt-Spiel» haben.
- Unbedingt auf eine gute Wechselwirkung achten.

Entspannung

- (z.B. immer wieder auf die Entspannung des Spiel der beiden Hände achten).
- Regelmässiges und kontinuierliches, selbstkritisches Üben kommt den Zeitersparnis vor Quantität!).

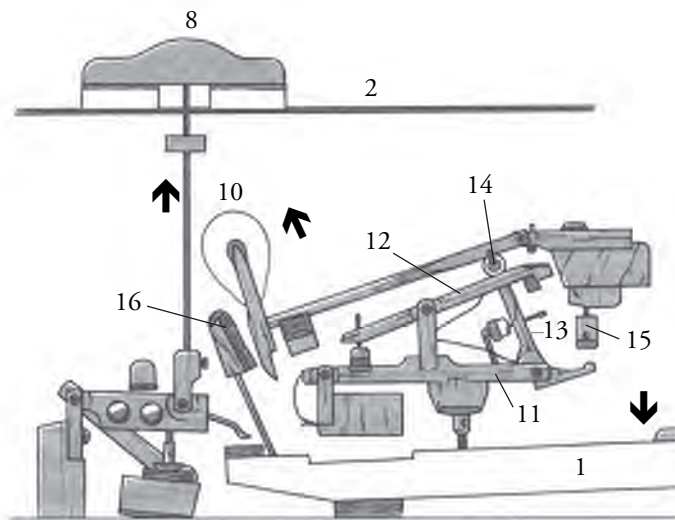
Spiele

- Mit dem Stück spielen und Artikulationen ausprobieren (stellen Sie sich sequenzieren, verschieben).
- Jede Stimme und Artikulation immer wieder verschieben (Artikulation), eine Stimme verschieben, die andere spielen als etc.
- Gute Hilfsmittel sind z.B. (lautes) Mitzählen, Klappern, Trommeln, Dirigieren, Tonband und Videoaufnahmen.

Ein Stück erst dann wirklich zu üben beginnen, wenn die optimalen* Fingersätze feststehen, andernfalls üben Sie bei jedem Durchgang einen falschen Bewegungsablauf, beziehungsweise eine falsche Motorik.

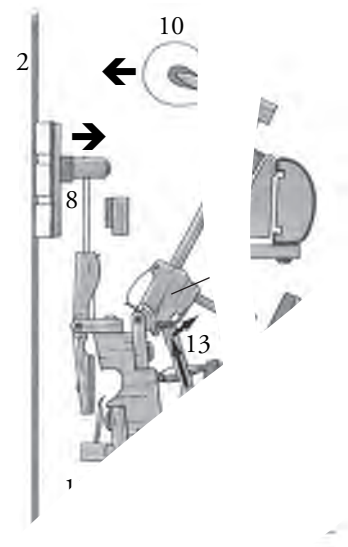
* Ob sich ein Fingersatz wirklich bewährt, zeigt erst die Praxis. Stolpert man immer an derselben Stelle, ist meist der Fingersatz zu überdenken. Auch kann eine Parallelführung des Fingersatzes (z.B. Daumen gleichzeitig synchron in beiden Händen etc.) das Zusammenspiel beider Hände ausserordentlich erleichtern, auch wenn der einzelne Part dadurch vielleicht schwieriger zu spielen ist (z.B. Chromatik → Seite 43).

Flügelmechanik



1 Taste, 2 Saite, 3 Tangente, 4 Docke, 5 Rechen, 6 Zunge, 7 Kiel, 8 Hammerflansch, 9 Hammerflansch, 10 Hammerflansch, 11 Hammerflansch, 12 Repetierschenkel, 13 Stosssprünge, 14 Hammerrolle, 15 Auslöser

Klaviermechanik



9 Hammer, 11 Hammerflansch, 12 Hammerflansch, 13 Hammerflansch, 14 Hammerflansch, 15 Hammerflansch

Kielinstrumente



Spinett



Virginal

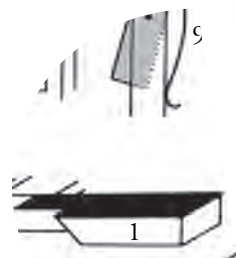
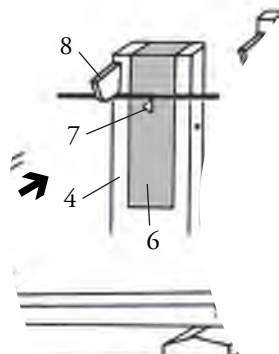


Cembalo

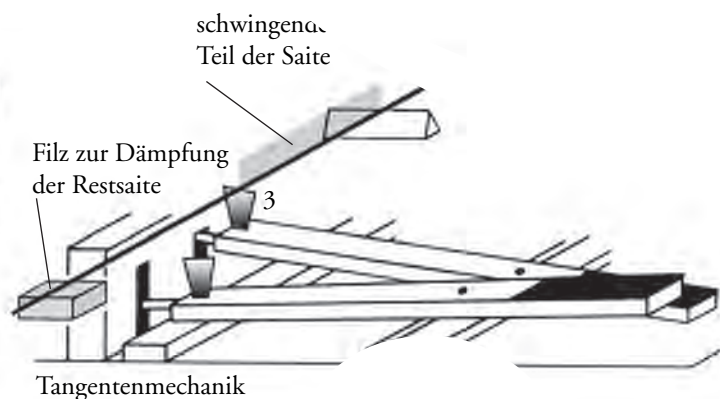
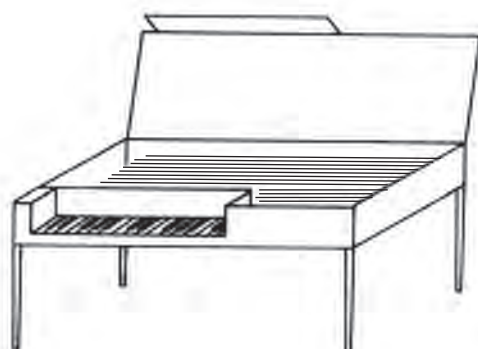
Form und Saitenverlauf



Zupfmechanik

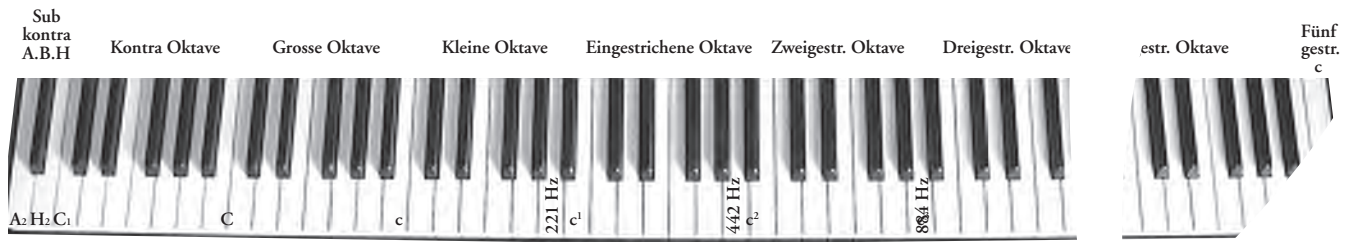


Clavichord



Die Klavier-Tastatur (Klaviatur)

(7 $\frac{1}{3}$ Oktaven = 88 Tasten)



Hertz (nach dem Physiker H.R. Hertz), Abk. Hz = Masseinheit der Frequenz. 1 Hz = 1 Schwingung/sec.

Schlüssel, Notenlinien und -systeme; Notenwerte, Pausen

= Violin- oder G-Schlüssel
 = Bass- oder F-Schlüssel
 = C-Schlüssel → Seite 71

g¹ f¹ e¹ d¹
 f g a h

gibt Raum ~
 aller ho!

Notensysteme
 5 Noten
 4 Zwischenräume

Akkolade

für Notation
 1. Töne

Notenwerte

Ganze
 Halbe
 Viertel
 Achtel
 16tel
 32stel

Schreibweise =
 alla breve

t heisst ein unvollständiges. Er ergibt mit dem nächsten vollen Takt. Die Takte zählen der Takte beim ersten wird also nicht mitgezählt.

kt am Anfang
 irtzen Schlus-
 len beginnen
 Volltakt. Der

Zwei Punkte hinter einer Note (oder Pause) verlängern diese um die Hälfte ihres zusätzlich die Hälfte des neu zugefügten Notenwertes.

Rhythmik und Metrik

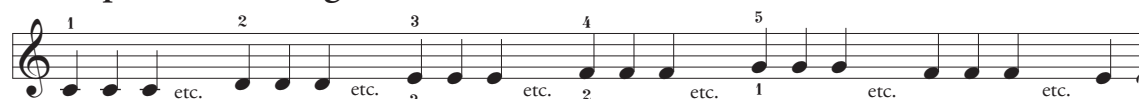
Rhythmik ist die Lehre vom Rhythmus (gr.-lat. «das Fliesen»); **Metrik** die Lehre vom Versmass (Metrum, gr. «Mass»). Der **Rhythmus** bezieht sich auf die Unterschiede der Tondauer, also lang-kurz; das **Metrum** auf die Betonungsunterschiede, also schwer-leicht. Der **Takt** (wenn gleichbleibend) teilt ein Musikstück in metrisch regelmässig wiederkehrende Zählheiten auf, der Rhythmus verteilt die Notenwerte innerhalb der Takte.

Oder auch: Die metrische Gliederung eines Taktes erfolgt analog dem Vers- oder Silbenmass (Hebungen und Senkungen) in betontere und unbetontere Takteile. Generell erhält der erste Schlag ein besonderes Gewicht. Im 4/4-Takt mit der Zählheit Viertel werden normalerweise die Zählheiten 2 und 4 weniger gewichtet als der dritte und vor allem der erste Schlag. Im alla breve-Takt mit der Zählheit von halben Noten wird nur der erste Schlag gewichtet. Ungerade und 6erTakte (2x3, 3x2 u.a.) können im Allgemeinen auf die verschiedensten Arten metrisch gegliedert werden. Ein Metrum kann (z.B. bei modernerer Musik) auch über den (geschriebenen) Takt hinausgehen bzw. auf mehrere Takte erweitert werden, wobei die Gliederung von schwer und leicht sich dann quasi übergeordnet auch auf grössere Einheiten (als nur einen Takt) bezieht und Taktstriche (→ Seiten 37, 57, 106). Der Rhythmus ist oft ein geregelt fließendes Pattern (Muster, M Akzenten. Ein Rhythmus verstärkt oft das Metrum des Grundtaktes, kann es aber unter Umständen auch Synkopen, oder mehrere Synkopen nacheinander).

Taktschläge
 Rhythmus in Notenwerten
 Metrum
 Taktschläge
 Rhythmus in Notenwerten

Compositionen ohne Taktangabe
 ruiert mit Schwerpunkten
 (z.B. extreme, durchgezogen)

Erspüren, Anschlagen und Loslassen der Tasten



m.s. ottava bassa

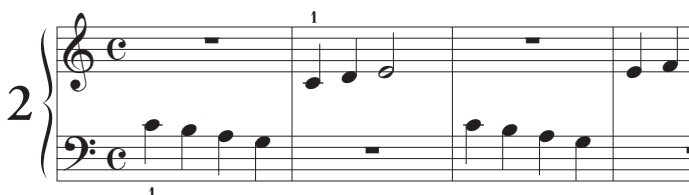
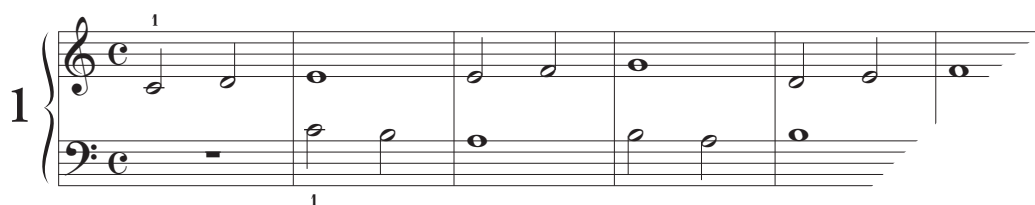
Spielen Sie jeden Ton in allen Lautstärken (auch stumm) und mit verschiedenem Klang jeweils mindestens 10 mal. Achten Sie dabei auf das Anschlagen und Loslassen der Tasten gleichermaßen, indem Sie v.a. auch die Tastengeräusche hören. Erspüren Sie neben den weissen auch die schwarzen Tasten und deren Reagieren im Bass wie im Diskant (v.a. bei F). Versuchen Sie dem Ton eine genaue Klangvorstellung vorausgehen zu lassen.



ch hintereinander an. st minim halten. bt es Unterschiede).

☞ Eine Klaviertaste braucht ein Gewicht von ca. 45–60 Gramm, bis sie auf Grund kommt (Flügel: Bass ≈ 49,5 • Mitte Dies kann schnell oder langsam erfolgen. Die Art, wie der Hammer auf die Saiten aufschlägt, ist massgebend für der Lautstärke. Die Schwingungen der Saiten (Frequenz) sind nicht nur über das Medium Luft, sondern vor allem auch über den Körper. Bei jedem Anschlagen sind Tastenboden und Saiten-Vibrationen zu erfahren. Erspüren Sie mittels Armgewicht sowie Handgelenk, wie Sie eine Taste behandeln müssen, damit ein Ton ertönt (stumm, pp bis f), dabei sind die Tastenvibrationen zu nehmen. Erspüren Sie ebenfalls, wie schnell und mit wieviel Gewicht eine Taste angespielt werden muss, bis der Ton so lauten stellt. Ob lautes (schnelles Anspielen) oder leises Spiel (langsam – mit stetem, gleichbleibendem Druck – sich versenken) sind stets vollständig auf Grund (Tastenboden) zu erspüren, und sofort nach Erklingen des Tones sind Hand und Unterarm und Unterarm sind quasi freischwingend wie ein Seil, welches lediglich am Schulteransatz und Finger(n) fixiert bzw. aufgehängt.

5 • Diskant ≈ 45,5 g). g (Obertöne) und d² Tasten direkt spürbar. hlässigen Finger. en stets klar. , wie Sie i¹ die Taste zu r



Toccata (→ Seite 55)

legato • staccato • portato

Die Anwendung verschiedener Anschlagsarten nennt man **Artikulation**.
Spielen Sie alle diese Stücke a) legato, b) staccato, c) portato und gemischt ad lib.
leg. = legato (gebunden), stacc. = staccato (kurz), port. = portato (getragen, d.h.: zwischen leg. und stacc.)

*Bei Wiederholung(en) desselben Tones kann der notierte Notenwert nicht vollständig ausgehalten werden: zum Anschlagen des repetierten Tones die Taste des vorhergehenden Tones ja wieder losgelassen werden

Haltebogen

Der Haltebogen verbindet 2 Noten gleicher Tonhöhe miteinander (meist Taktstrich hinaus); die der ersten angebundene Note wird nicht mehr an

den
1.

Legato (gebunden)
der nächsten Note
gewünschten
Interpretation
Staccato (kurz)
erzielender
abgesetzt
Portato (getragen)
kann grösser oder kleiner sein
Bei allen 3
weich, sehr

„Vivace, Largo“
kann staccato „aus-
gesetzt“ (35, 36).
ne untereinander werden ab-
gesetzt, kann grösser oder kleiner sein
arten ist die Art und Weise des
neidend für den (klanglichen) Ch

von ihm, er
und entsprechend zu
kurz“ bis „ein wenig
t. Die «Pause» zwi-
hlages (scharf, laut,
r der Artikulation.

(Fermata = Haltestelle, etwas länger aushalten
als notierte Notendauer – vor allem Schlussnote)

Legatobogen • Phrasierungsbogen

Die Noten unter einem Legatobogen werden gebunden gespielt. Der Phrasierungsbogen zeigt die grössere, sinnvolle musikalische Gliederung an, vergleichbar einem gesprochenen Satz mit Kommas und Punkt (Interpunktion). Beide Bögen sehen gleich aus, haben aber verschiedene Bedeutungen (innerhalb eines Phrasierungsbogens können verschiedene Artikulationen = Art des Spielens der einzelnen Töne gelten).

Versetzungszeichen $\flat \sharp \natural$ (A)

b: Steht ein b vor einer Note, wird dieselbe einen Stammton die Endung -es angehängt (Ausnahme #: Steht ein Kreuz vor einer Note, wird dieselbe dem Stammton die Endung -is angehängt. Ein Vorzeichen gilt, wenn nicht ausdrücklich anders bzw. verbleibenden Takt, in dem es steht, und nur q: Auflösungsszeichen: Hebt das vorhergehende (kann auch als Erinnerungs-Sicherheitszeichen in stehen die Vorzeichen zu Beginn der Akkolade, §

... tiefer gespielt und dem
...
... en Ton höher gespielt und
...
... ert, immer für den ganzen
... ten derselben Tonhöhe.
... im gleichen Takt wieder
... den Takt aufgeführt sein)
... ie für das ganze Stück.

[illegible]

Handpositionen

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two measures, and the second system consists of three measures. Each measure is written for a grand staff (treble and bass clefs) in 6/8 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first system shows the beginning of the piece, with a key signature of one flat (B-flat). The second system shows the continuation of the melody and bass line, ending with a double bar line. The score includes fingerings (1, 2, 3) and a final cadence.

Unabhängigkeit der Hände

Alles legato spielen bzw. bei Tonrepetitionen in der betreffenden Hand die Taste neu anschlagen, ohne das Legatospiel der anderen Hand zu vernachlässigen.

10

nen ausreichen, um die Beispiele der anderen Töne zu veranschaulichen.

11

11

12

12

13

13

14

14

15

15

16

16

17

17

18

18

19

19

20

20

21

21

22

22

23

23

24

24

25

25

26

26

27

27

28

28

29

29

30

30

31

31

Gleiches, aufeinander folgende Töne können auf dem Klavier (im Normalfalle) nicht gebunden werden, da der Notenwert der angegebenen Notendauer wird weniger verkürzt, da die Taste zum Neuan schlagen des ja le... muss (Zunge, Dämpfer). Die... re... Spiel und Gestaltung dadurch ht... 12, Nr. 5).

Spiele Sie das folgende Stück zuerst *mf*, *p*, und *forte* in beiden Händen. Anschliessend mit verschiedenen Lautstärken der Stimmen.
 pp = pianissimo (sehr leise), p = piano (leise), mf = mezzoforte (mittellaut), f = forte (laut), ff = fortissimo (sehr laut)

11

Exercise 11 consists of two systems of musical notation. The first system has two staves: the top staff starts with a treble clef, a common time signature, and a triplet of eighth notes marked *mf*. The bottom staff starts with a bass clef and a common time signature, with a single eighth note marked *p*. The second system continues the melody and accompaniment with various dynamic markings including *p*, *mf*, *pp*, *f*, and *m*.

Vorhalt und Synkopen

Vorhalt: Harmoniefremde Note (Dissonanz) auf betontem Taktteil (wird aufgelöst in Konsonanz wie: Prim, Terz, Quinte, Sexte oder Oktave; die Auflösung (Entspannung) wird üblicherweise verklingend gespielt! → Seiten 28, 58.

Synkope: Akzent oder längere Note auf unbetontem Taktteil.

12

Exercise 12 illustrates musical concepts. The first system shows a syncopation (Synkope) with a note on an off-beat. The second system shows an anticipation (Vorhalt) with a note on a weak beat. The third system shows a sequence of notes with various rhythmic values. The fourth system shows a sequence of notes with various rhythmic values. The fifth system shows a sequence of notes with various rhythmic values. The sixth system shows a sequence of notes with various rhythmic values.

Klopfen und klatschen Sie folgenden Rhythmus.
 Zuerst langsam und dann immer schneller we.

als in den verschiedenen .
 ch auf beide Hände aufge.

z.B.

Rhythmic notation for exercise 12, showing a sequence of notes with various rhythmic values.

Rhythmic notation for exercise 12, showing a sequence of notes with various rhythmic values.

Danza

veloce (schnell)

13

Exercise 13 is a fast-paced piece in 5/8 time. It consists of two systems of musical notation. The first system has two staves: the top staff starts with a treble clef and a 5/8 time signature, and the bottom staff starts with a bass clef and a 5/8 time signature. The second system continues the melody and accompaniment.

verschiedenen Artikulationen,
 öglicherweise abwechslungsreich!

Ostinato, Parallel- und Gegenbewegung

Ostinato: (ital., von lat. obstinatus «hartnäckig») gleichbleibendes Muster (Modell), zu dem «frei» musiziert (variiert) werden kann.
 Unisono: (ital. «Einklang»): Parallelbewegung im Einklang (Prim) oder in Oktave(n).

Seiten 46–49).

Danza

Presto (sehr schnell)

Klopfen und klatschen Sie
 Gliederungen. Langsam bei

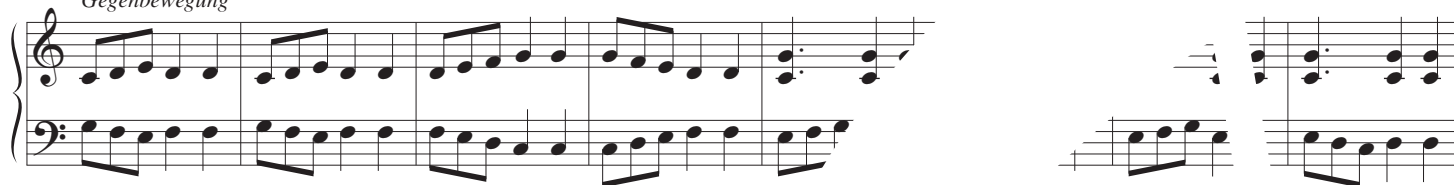
mus in den verschiedensten
 und immer schneller werdend



Parallelbewegung (unisono)



Gegenbewegung



Tonleitern

Dur und Moll

In der europäischen, tonalen Musik wird der Oktavraum auf sieben (Stamm-)Töne aufgeteilt. Diese folgen stufenweise in aufeinander (griech. Diatonik = dia «durch», tonos «Ton»). Je nachdem, wo die Halbtöne stehen, spricht man von Dur gibt aber auch 5-Tonleitern (z.B. Pentatonik in China und Indonesien), 6-Tonleitern (Hexatonik, Impressionismus), 9- und (Ragas) und anderen Ländern, aber auch bei Olivier Messiaen (Modi) und vielen anderen (seriellen) Komponisten. Da der – vereinfacht gesagt – sich aus Akkorden und Skalen zusammensetzt, ist es unerlässlich, diese immer wieder zu üben. Vc zusammen (dies ist auch die Voraussetzung für ein gutes «Ab Blatt-Spiel»). Skalen sollten keinesfalls mechanisch, sondern gedacht und dynamisch abwechslungsreich und mit verschiedenen Artikulationen (in beiden Händen) eingeübt werden.

d Halbtönen
der Moll (weich). Es
folgen z.B. in Indien
eil der tonalen Musik
le Hand allein, später
r als melodische Linie

C-Dur Tonleiter

Halbtonschritte zwischen 3./4. und 7./8. Stufe



Zigeuner-Dur: Eine Dur-Skala mit erniedrigter 2. und 6. Stufe (2 übermäßigen Sekunden).

a-Moll Tonleiter (Paralleltonleiter

Halbtonschritte zwischen 2./3. und 5./6. Stufe

c-Dur

↳ Unter- und Übersetzer
Merkn Sie sich die Str-
und singen Sie die

Reines (äolisches) Moll

a-Moll rein



Harmonisches Moll

a-Moll harmonisch



Reines (natürliches) Moll ist die Paralleltonleiter (eine kleine Terz tiefer) zur entsprechenden Durtonleiter mit den selben Stammtönen und Vorzeichen. Oder auch: Die Durtonleiter vom sechsten Ton an gespielt, ergibt die Paralleltonleiter bzw. reines Moll.

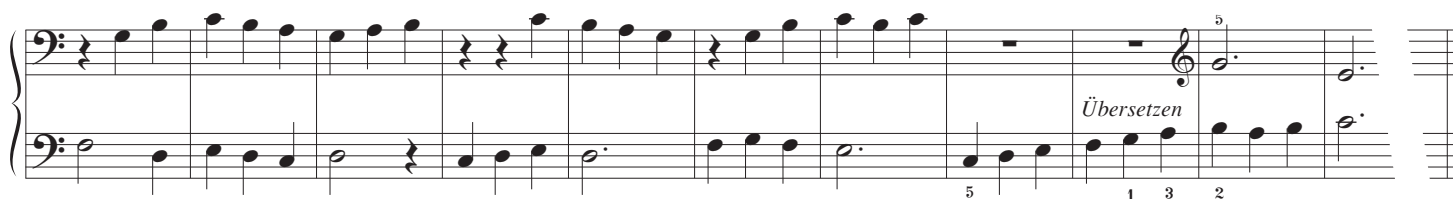
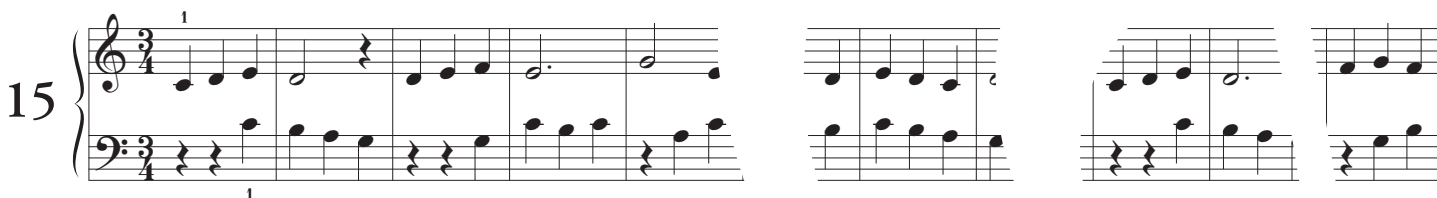
Von reinem Moll ausgehend wird der 6. Ton erhöht! Zwischen der 6. und 7. Stufe eine übermäßige Sekunde (lat. «tertium superfluum»). Als **Zigeuner-Moll** bezeichnet man ein Moll mit erhöhter 4. Stufe (ein übermäßiger Quartschritt).

Moll ausgedrückt wird der 6. und 7. Ton. Anmerkung: In der Praxis ist analytisch entweder rein oder gemischt. Es spielt keine Rolle, ob die Tonfolge auf- oder abwärts geführt werden (ein Apfel z.B. ist ein Apfel und eine Birne sein!). In der mel. Tonleiter (also 6 nicht nur aufwärts, sondern auch abwärts) (z.B. Fuga in Takte 3, 9, 15) wird der 6. und 7. Ton erhöht. Es gibt keine feste Regel, sondern es hängt von der Komposition ab.

Kontrapunkt

Einfacher Kontrapunkt: Zwei oder mehrere gleichwertige, eigenständige Stimmen.
Doppelter Kontrapunkt: Die Stimmen sind so komponiert, dass sie u

z (über- und untereinander)



Polyphon: Satz mit verschiedenen eigenständigen Stimmen.

Kontrapunkt: Polyphoner Satz mit verschiedenen gleichwertigen Stimmen, welche jedoch nach bestimmten Regeln der Kompositionstechnik gesetzt wurden (Invention, Imitation, Fuga etc.)

Homophon: Einer Hauptstimme sind die anderen Stimmen untergeordnet und haben oft nur eine Begleitfunktion.

Sonaten), vertikale Satzstruktur

a - Moll

(ossia: m.s. 2 ottave sopra, m.d. come scritto / m.s. 1 ottava sopra, m.d. 1 ottava sotto)

16

Übersetzen

Sepr

Die Form eines Stückes

Damit meint man: Wo finden sich gleiche oder ähnliche Teile? Bestehen Symphonien aus gleichen oder ähnlichen Teilen? Die musikalische Form des Stückes ist die Form der Architektur, Malerei, Aussehen Mensch etc.! Die musikalische Form des Stückes ist die Form der Architektur, Malerei, Aussehen Mensch etc.! Die musikalische Form des Stückes ist die Form der Architektur, Malerei, Aussehen Mensch etc.!

mit der Form der Architektur, Malerei, Aussehen Mensch etc.!

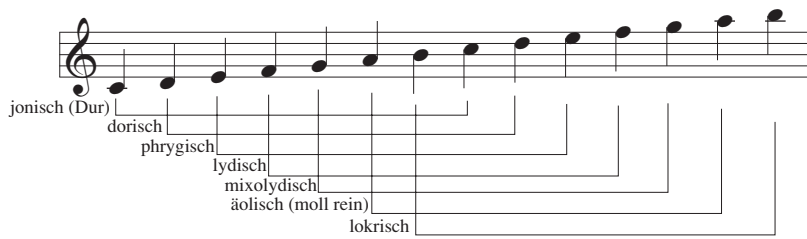
Studie

17

Wegmann



Kirchentonarten (Modi)



♣ Sie können sich die Tonfolgen folgendermassen merken:
 Ionisch = Dur. Dorisch = reines Moll mit erhöhter 6. Stufe. Phrygisch = reines Moll mit erniedrigter 2. Stufe. Lydisch = Dur mit erhöhter 4. Stufe. Mixolydisch = Dur mit erniedrigter 7. Stufe. Äolisch = reines Moll. Lokrisch = reines Moll mit erniedrigter 2. und 5. Stufe (oder phrygisch mit tiefer 5. Stufe).
Singen und erfinden Sie eigene Melodien zu diesen Modi.

Gregorianischer Choral

Ausgehend vom 4. Jh. entwickelte das Christentum eine eigene liturgische Gesangsweise, die im 6. Jh. für die Sammlung dieser römischen Melodien (cantus oder Gregorianischer Choral) in Oktaven (mit zusätzlichen Parallelsingen in Oktaven) beschrieben wurde. Im 9. Jh. wird der Quintorganum (mit der Orgel begleitet, Oktav-Verdopplung, ebenso das Mitgehen im Klang). Beim Quartorganum dissonanten Tritonusklänge: Intervall von 3 Ganztönen, z. B. Quartan angewendet; die zwölftöne selbstständig. Damit beginnt die «Tonarten» dieser Musik Modi festgehalten und haben behalten (Kirchenmusik, Musik, Pop, Jazz etc.).

mit der Verbreitung des Gregorianischen Gesangs. Dieser wurde von Papst Gregor I., im 6. Jh., neben anderen, in Melodien eingesetzt. Diese wurden auch in den «Stimmen» gesungen. Neben dem im 9. Jh. erstmals beschriebenen Quintorganum, d. h. in parallelen Unter- und Oberstimmen, wurden auch Instrumente (Orgel) verwendet, um die Stimmen zu verdoppeln. Der Name «Quartorganum» (lat. «Quarta» = vier) ist nicht ganz richtig, da es sich um eine Mehrstimmigkeit handelt.

Halleluja (Gregorianischer Cantus 8. Jh.)



Singen und spielen Sie die Halleluja. Fügen Sie parallele Quartorganum (Quintorganum) hinzu.

Singen Sie in Oktaven. Fügen Sie parallele Quartorganum (Quintorganum) hinzu.



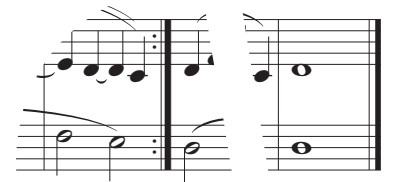
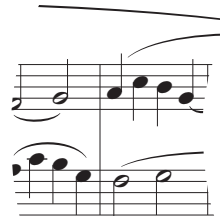
Dies irae (13. Jh.)



Dies irae: Secular festgelegte Er wie Franz Liszt

se. Die Sequenz ist ein Sondergriechischer Choral. Dies Hector Berlioz (Symphonie)

nach Thomas von Celano (gest. 1256)



lydisch-ostinato

♩ = Atemzeichen, steht oft – der besseren Übersicht wegen – an Stelle von Phrasierung.



mit dazu passender Hand stumm niederdrücken, die Klänge finden und dazu spielen

Kanon: Frère Jacques

Kanon: Zu einer bestehenden Melodie setzt dieselbe Melodie zu einem späteren Zeitpunkt ein – oder auch:
Ein Thema wird in zeitlicher Verschiebung mit sich selbst kontrapunktiert (Kanon in der Prim, Sekund, Terz etc.).

Spielen Sie jede Hand zuerst allein, dann unisono in Oktaven und anschliessend im Kanon: Die linke Hand beginnt, wobei die rechte 1. Takte später eine Oktave später einsetzt. Vertauschen Sie die Einsätze der Hände! Kreuzen Sie die Hände! (z.B. linke Hand über der rechten und umgekehrt...). Spielen Ihnen bekannte Kanons. (Aufbau von Frère Jacques: AA, BB, CC, DD. Erfinden Sie eigene Melodien mit diesem oder ähnlichem Aufbau).

! Takte später eine Oktave später einsetzt.

Melodie

(Pedal → Seite 35)

peggio-Zeichen: Wenn nicht and bezeichnet, werden die
ordtöne nacheinander, von unten na ben einzeln angespielt.

Thema

la seconda volta *p*

agitato e stringendo

molto tenuto

sfz

ver. lassen

D.C. dal A a noi dal c

«Stummer Fingerwechsel»
(→ Seite 22, Nr. 22)

(werden jeweils in italienischer Sprache angegeben)

(Artikulation = Art des Anspielens von Tönen)
 legato (leg.) = gebunden
 portato (port.) = getragen, leicht abgesetzt
 staccato (stacc.) = kurz
 dolce = weich
 leggiero (legg.) = leicht, luftig
 risoluto = entschlossen
 Da capo (D.C.) = Von Anfang an
 al Segno = bis zum Zeichen
 poi Fine = dann den Schluss
 ♮ = Fermata = Haltestelle (Ton länger aushalten)

Intervall = Abstand zwischen 2 Tönen
 Akkord = Zusammenklang von mindestens 3 Tönen unterschiedlicher Tonhöhe; baut in der tonalen Musik auf Terzschichtung auf
 Stufe = Bezeichnung für den einzelnen Ton einer Tonleiter, aber auch für den entsprechenden (terzgeschichteten) Akkord (Harmonie) auf derselben
 Tonika = Akkord (Dreiklang) auf erster Stufe
 Subdominante = Akkord auf der 4. Stufe
 Dominante = Akkord auf der 5. Stufe
 Durdreiklang = aufgebaut aus grosser und kleiner Terz
 Molldreiklang = aufgebaut aus kleiner und grosser Terz
 Verminderter Dreiklang = baut auf 2 kleinen Terzen auf
 Übermässiger Dreiklang = baut auf 2 grossen Terzen auf
 Arpeggio = Akkordtöne werden nacheinander angeschlagen

(Agogik = elastische «freie»
Lento = langsam
Grave = schwer, ernst
Adagio = langsam
moderato = mässig
molto = sehr, viel
poco (po') = wenig
poco a poco = nach und nach
più = mehr
Andante = gehend
Andantino = etwas gehend
Allegro = schnell, heiter
Allegretto = etwas schnell
Presto = sehr schnell
rallentando (rall.), ritardando
accelerando (accel.) = schnell
stringendo (string.) = dräher
perdendo, andare morendo = abnehmend, (cresc.)
d

(Dynamik - fonstärke)

pp = p_{ia}^o

p = p_i^o

m =

armonisch e-Moll melodisch

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 4/4 time, and begins with a quarter rest followed by the lyrics 'The rose tree'. The piano accompaniment starts with a bass line of quarter notes G2, B1, and D2, followed by a treble line of quarter notes G4, B4, and D5. The second system continues the vocal line with the lyrics 'and the leaves are so green', with the piano accompaniment providing harmonic support. The score concludes with a final chord in the piano part.

The first system of the musical score for 'The Little Boat' consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a melody starting on a whole note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and A4, then a half note G4. The bottom staff begins with a bass clef and contains a bass line starting on a whole note D3, followed by quarter notes E3, F3, and E3, then a half note D3. The system is marked with a first ending bracket labeled '1.' and a second ending bracket labeled '2.'.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in a two-staff format. The treble staff contains the melody, and the bass staff contains the accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system consists of four measures. The second system consists of two measures, each with a first and second ending bracketed. The first ending of the second measure leads back to the beginning of the first measure. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as rests and accidentals.

Allegro moderato

1. 2.

1 4

Periode und Satz

Periode: Ein als Einheit empfundener musikalischer Gedanke wird wiederholt (gleich, annähernd, sequenziert / wortend), wobei die Schlusswirkung bei der «Wiederholung» eine grössere ist. Eine Periode gliedert sich in Vorder- und Nachsatz. Ein Motiv («kleinste» musikalisch als sinnvoll empfundene Einheit) wird wiederholt, sequenziert (an Tonhöhe wiederholt) oder beantwortet, danach folgt eine Weiterführung (Entwicklung!), welche taktmässig dessen «Wiederholung» entspricht. Als Spezialfall kann Vorder- und Nachsatz einer Periode auch satzartig gestaltet werden und Satz können auch modulieren (z.B. bei Überleitungen) und sind bis heute wichtige Formen der musikalischen Gestaltung.

beantwortet.
Vorder- und Nachsatz.
Motiv und Entwicklung.

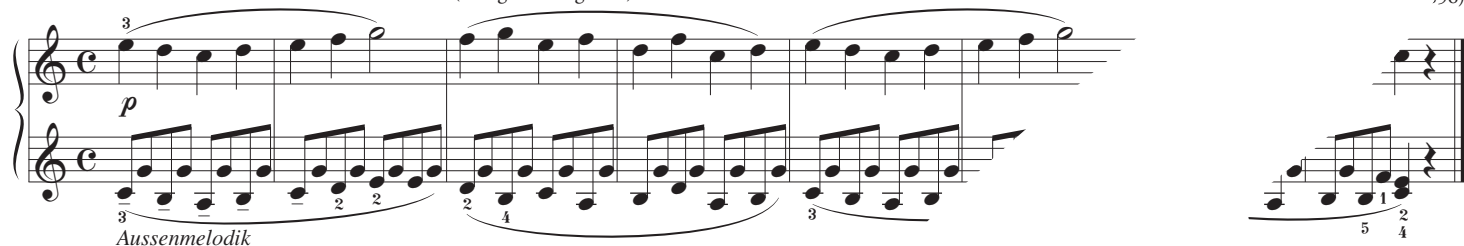
Vorübungen m.s.

(→ Seite 13, Nr. 10)

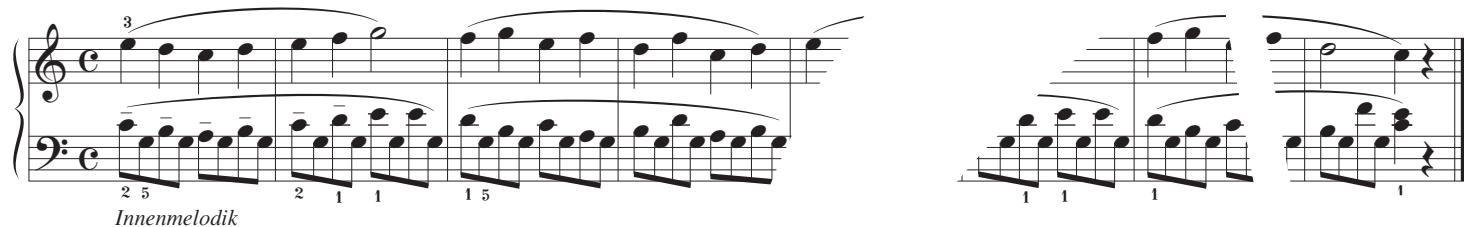


Trällerliedchen

Periode: Unterteilt in Vorder- und Nachsatz (Taktgliederung: 4+4)



1
(56)



Vorübungen m.s. (Akkordbezeichnung)

26, 65ff., 91)



Romanze

Satz: Motiv, Motivwiederholung und Entwicklung (Taktgliederung: 2+2+4)

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)



Vorübungen m.s. (→ Seite 13, Nr. 10)



Andante grazioso (→ Seite 31, Nr. 35)

Spezialfall: Periode, wobei Vorder- und Nachsatz satzartig gebaut sind

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756–1791)

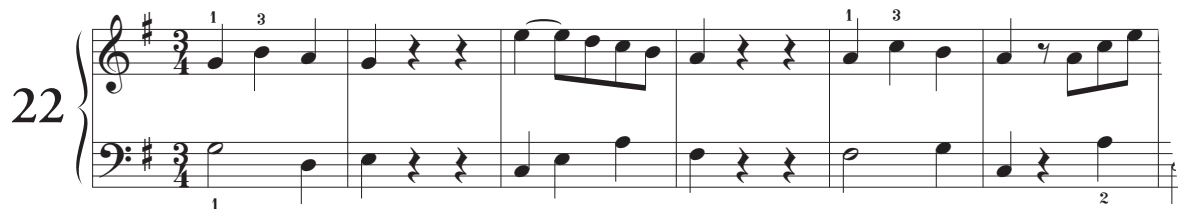


Menuett (Menuet/Minuet) & Scherzo

Frz. menuet, von menu pas «kleiner Schritt». Dreiteiliger höfischer Tanz aus dem 17. Jahrhundert (Louis XIV.). Das Tempo Menuett kann ein Trio folgen (ebenfalls ein Menuett); Trio deshalb, weil es ursprünglich in Triobesetzung – 2 Oboen und Fa – folgt die Wiederholung von Menuett I (senza repet.). Menuett und Trio haben oft die Form einer **klassischen Dreiteil** Form hat i. Allg. auch das Scherzo, welches aber viel schneller gespielt wird und oft auch ein Virtuosenstück darstellt (F. Chopin

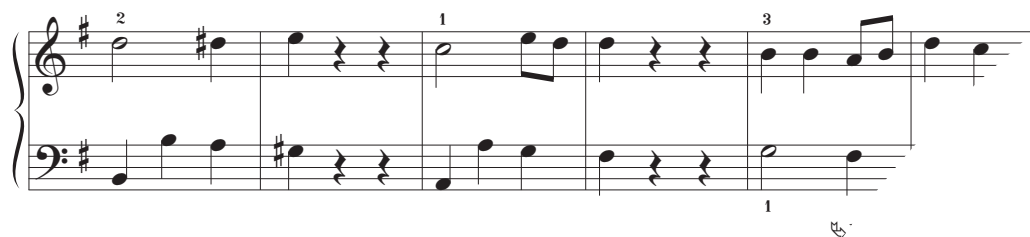
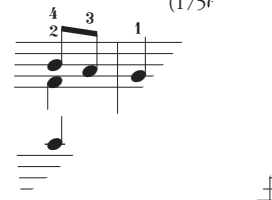
lich schreitend. Dem
pielt wurde. Nach dem
' Seite 31). Die gleiche
.ms, L.v. Beethoven etc.).

Menuet (aus der Violinsonate F-Dur, KV 377)



Wolfgang Amadeus Mo

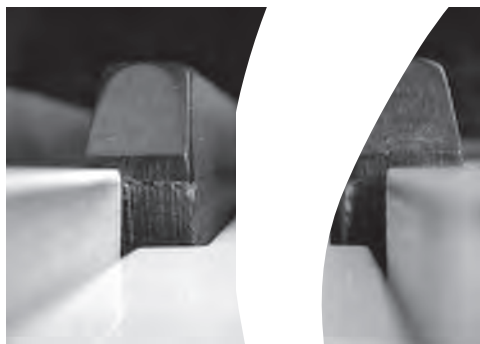
(1756



ner Taste.

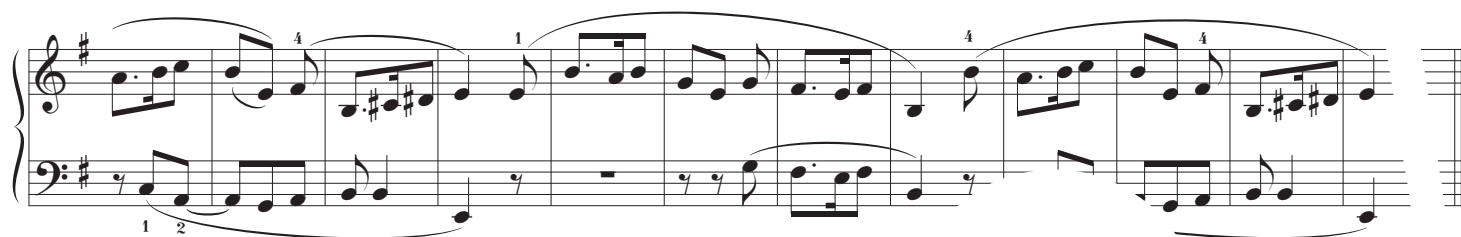
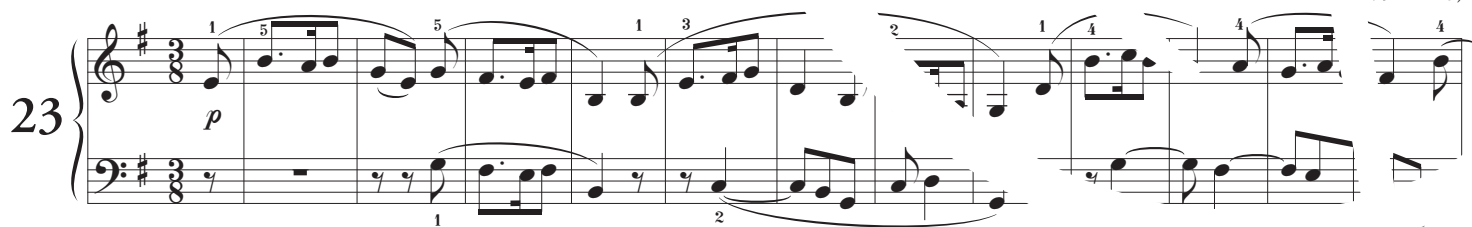
D.C. al Fine

(wobei A = Perio 3 = modulierender Satz)



Romanze Larghetto

nach Daniel C. Lob Türk
1750–1813)



Fughetta

van Beethoven
(1770–1827)

24

Dux

Comes (tonal)

Comes (real)

Dux

Comes (tonal)

Die **Fughetta** ist eine Annäherung an ihren grossen Bruder, die **Fuga** (→ Seite 100). Etwas später eine Quinte (Quarte) höher oder tiefer nochmals einsetzt = 2. Einsatz (Contrabasso) erfolgen. Die – nach dem Dux – weiterführende neue Stimme zum Comes i weiterer Einsatz des Hauptthemas = 3. Einsatz (Dux) – die anderen 2 Stimmen laufen welches ebenfalls immer mit den untereinander austauschbaren Stimmen (doppelter stimmigen Fuga. Wenn alle 3 Einsätze erfolgt sind (Exposition), folgt ein (freies) moduli Tonart beginnt die Fuga von Neuem, wobei Dux und Comes oft in der Stimmlage verta

echt aus einem Hauptthema = 7
ser 2. Einsatz (Comes) kann
ma (Kontrasubjekt I), das
auf die Fortsetzung des C
nitläuft. Bei 3 Einsätzen
as Sequenzen geformtes 7
nach der Exposition müs

G-Dur

Der Standard-Fingersatz: 1–3, 1–4 (m.d. + m.s.)

F-Dur

Die meisten B-Tonarten
Dur: 1–4, 1–3 (m.d.)

effend Fingersätze Ausnah

Imitation

25

Nachahmung (Imitation)

Johann Georg Altsberger
(1736–1809)

Eine **Imitation** (polyphone Satzstruktur) basiert auf einem oder mehreren musikalischen Einfällen, welche dur- Oktave oder Prim – frei nachgeahmt werden. Im Gegensatz zum Kanon sind die Stimmen frei geführt (beir selbst!). Eine **Invention** basiert, im Gegensatz zur Imitation (wo oft mehrere Einfälle verarbeitet werden) (Bach: Zwei- und dreistimmige Inventionen).

insetzende(n) Stimme(n) – meist er
beginnende Stimme streng mi h
ikalischen Einfall» (→ Seite .

Menuett

Johann Krieger
(1651–1735)

26

♩ Form
Variir

Bei f d B satzartig gebaut sind.
Dynam. und Artikulation!

Imitation (aus: 15 kleine Klavierstücke)

Adolf Brunner
(1901–1992)

27

$\bullet \approx 60$

p

Adolf Brunner: Aus «15 kleine Klavierstücke»
© 2000 by Special Music Edition, SME 942

♩ Das «M
≈ 60 entsp

Metronom» (1816) gibt
60 Schlägen (hier Viertel,

Grundschlag als Richtlinie für den Rhythmus.
per Minute.

Bourrée

Christoph Graupner
(1683–1760)

28

♩ Mit **Suite** (Partita) bezeichnet man eine Folge stilisierter Tanzsätze (die Stammsätze können verschiedene weitere Tanzsätze wie Bourrée, Menuett, Air, Badinerie etc.

te, Sarabande, Gigue). Dazw
re: «Klassische Dreiteiligkeit

Verzierungen

Praller	Mordent	Doppelschlag	Triller	Triller mit Schleife	Schlag
<i>Ausführung</i>					

Triller können entweder direkt mit dem Hauptton oder mit dem darüber- oder darunterliegenden Ton begonnen werden. Ausführung von Verzierung setzt Fach- und musikwissenschaftliches Wissen voraus, da es keine einheitliche Regelung gibt. Generell gilt jedoch: Eine Verzierung soll ein Stück verschönern, lebendiger machen und vor allem im Grunde keinesfalls sollte eine Verzierung sich in den Vordergrund – bzw. über die musikalische Struktur – stellen. Falls eine Verzierung nur mit Mühe zu bewältigen ist, gilt: Diese unbedingt beim Vortrag weglassen. Ein Stück sollte zuerst immer in seiner Struktur erfasst sein und in spieltechnischer Hinsicht ohne Verzierungen problemlos bewältigt werden können, bevor die Auch **Vorschlag** und **Vorhalt** können im Allgemeinen als Verzierungsnoten verstanden werden (→ Seite 28).

Eine stilgemäße Ausführung für alle Epochen ist charakteristisch und vertieft das Verständnis der spieltechnischen Möglichkeiten.

Adagio

29 *mf* *p*

3 2 1 3 2 1 4 3 5 4 5

f. W.

Menuett

30

Henry Purcell (1659–1695)

Dreiklänge, Umkehrungen und Lagen

Der Zusammenklang von drei oder mehr Tönen wird als **Akkord** bezeichnet (zwei Töne = Intervall). Ein Dreiklang – in Musik – setzt sich aus Grundton, Terz und Quinte bzw. 2 übereinander aufgeschichteten Terzen zusammen. 4 Kombina

n
d möglich.

Akkord- symbol:	C	Cm	C°	C+	C	C ⁶	C ₄ ⁶	C ⁵	C ⁸	C ³
	Dur	Moll	Vermindert	Übermässig	Grundstellung	1. Umkehrung	2. Umkehrung	Quin	Oktavlage	Terzlage

gr. und kl. Terz (gr. 3 und r. 5) kl. und gr. Terz (kl. 3 und r. 5) 2 kl. Terzen (kl. 3 und v. 5) 2 gr. Terzen (kl. 3 und ü. 5)

(gr. = gross, kl. = klein, r. = rein, v. = vermindert, ü. = übermässig)

Grundton im Bass	Terz im Bass	Quint im Bass
Grundstellung	Sextakkord	Quartsextakkord

(Lagen fallen hier mit Umkehrungen zusammen)
Der Grundbaustein der tonalen Musik ist die Terz. Deshalb werden Terzen – wo Verwechslungen auszuschliessen sind – nicht explizit erwähnt (Terzsextakkord = Sextakkord). Ein Akkord mit Tönen im Terzenabstand ist deshalb immer eine Grundstellung. Sobald der Dreiklang eine Quar (oder Sekunde etc.) aufweist, ist er eine Um (Sext- od. Quartsextakkord). Die P nung erfolgt immer von unten nach c Intervallen od. auch Akkorden (→ Sei

Der obe
Lage. Da
hier der
Grundton
mit versch

on im Dreik-
terste Ton
on imr
spr

d

Dur und Moll

Andante

31

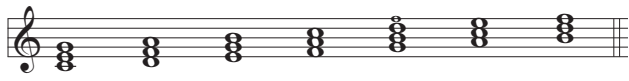
Béla Bartók: Nr. 7 aus «For Children II: Sorrow (Kummer)»
©1946 by Boosey & Hawkes, Inc. New York

Béla Bartók
(1881–1945)



Stufen oder leitereigene Dreiklänge, Kaden

Eine Dur- oder Molltonleiter besteht aus 7 Stammtönen. Errichtet man auf jedem dieser Töne einen Dreik (Terzschichtung), ergeben sich 7 leitereigene Dreiklänge (Harmonien), welche man auch als Stufen bezeichn (I, II, III etc.). Pro Stufe sind bei Dreiklängen drei verschiedene Lagen möglich (bei Vierklängen 4 etc.).

Stufen:	I	II	III	IV	V	VI	VII		I	II	III	IV	V	VI	VII
Dur								harm. Moll							
	Dur (C) moll(Dm) moll (Em) Dur (F) Dur (G,G7) moll (Am) verm. (H°)								moll (Am) verm. (H°) überm. (C+) moll Dur (E, E7) Dur (F) v						
	(Akkordbezeichnungen → Seiten 26, 68, 91)														

Grundstellung mit zwei Umkehrungen (= drei Lagen pro Stufe)



Stufen: I II III IV V VI VII

Einfache Kadenz in der Quintlage (Grundstellung), Oktavlage und Terzlage

Eine sinnvolle Verbindung von Stufen (Akkorden) nennt man **Kadenz** (→ Seiten 58, 63). Die Verbindung der Stufen I, IV und V beinhaltet sämtliche Tonleitertöne und ermöglicht deshalb das (einfache) Harmonisieren tonal geschriebener Musik. Diese drei Akkorde der «einfachen Kadenz» bilden das harmonische Fundament von vor allem Volksmusik in vielen Ländern. I = Tonika (T), IV = Subdominante (S), V = Dominante (D)



Quintl. Oktavl. Terzlage

T S D T

Orde in
en Hand (m.s)

Tango molto ritmico



32

p

f

mf

f

mp

La prima volta g,
la seconda volta gis

D.C. al Segno
poi Coda

Coda

Vorhalt und Vorschlag

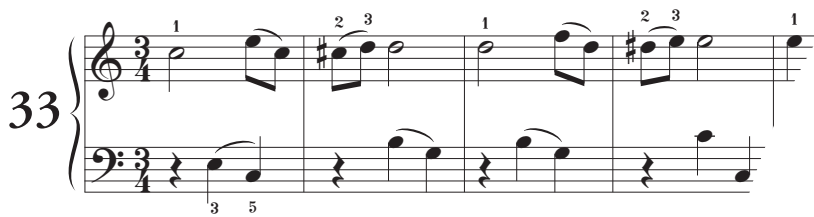
sind harmoniefremde (dissonante) Töne, welche nicht zur momentan herrschenden Stufe (Harmonie) gehören. Ausschmückung (Verzierung), vor allem aber zur Erhöhung des Spannungspotentials innerhalb eines harmonischen Verlaufes. Da die Grundbausteine der tonalen Musik Terzen und Quinten sind, können alle anderen Intervalle Vorhalte (Seiten 72, 90, 91) sein (also 2, 4, 6, 7 und 9). Diese können kurz oder lang sein. Ein Vorhalt kann unvorbereitet (die harmoniefremde Note ist im vorhergehenden Akkord – auf der selben Tonhöhe – enthalten, wird also vorge) Vorschlag beziehen sich immer auf den untersten Akkordton (Bass), wobei die Auflösungsnote in keiner anderen vorkommen sollte (ausg. Sept- und Nonvorhalt). Vorschlagsnoten werden mit kleinen Noten dargestellt und mit Taktschlag gespielt (Klassik). Diese müssen nicht unbedingt Vorhalte sein (Terz-, Quint-, Oktavvorschläge etc.). Der oft als kleine Achtelnote mit durchgestrichenem Fähnchen, der lange Vorschlag ohne durchgestrichene kleine Note, immer die Regel). Die Auflösung wird (meistens) verklingend gespielt. Klein gedruckte Noten innerhalb einer Melodie lassen die harmoniefremden Noten (Vorhalte) sofort erkennen und erleichtern v.a. dem Basso continuo-Spieler (vergl. Seite 89) so das schnelle Bestimmen der zu spielenden Harmonie.

nen zur melodischen suspension, bereitet sein Vorhalt und als im Bass exakt auf den Vorschlag wird (ist aber nicht B. bei Mozart) al bass-Spiel →

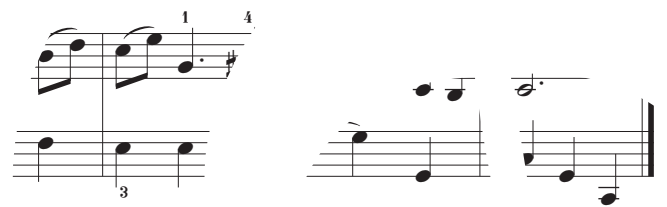
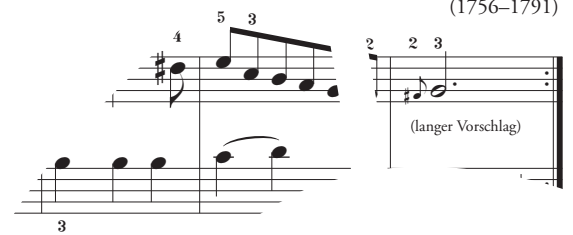
Sekundvorhalt Quartvorhalt Sextvorhalt Septvorhalt Nonvorhalt vorher. Quartvorhalt kurzer Vorschlag Schleifer langer



Andantino

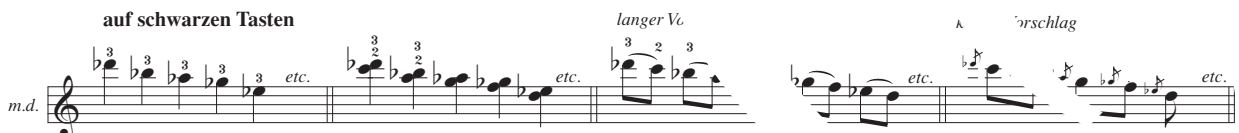


Wolf g Amadeus Mozart (1756–1791)



Vorschlagsstudien

auf schwarzen Tasten



auf allen Tasten (chromatisch)



auf schwarzen Tasten



auf allen Tasten (chromatisch)



Hoppla!

T. W.

34

mp gemütlich (nicht schnell)

Klassische Dreiteiligkeit

Die **klassische Dreiteiligkeit** ist ein Sonderfall der dreiteiligen Liedform ABA. Auf den ersten Blick – mit Wiederholungszeichen – scheint das Stück zweiteilig. Aber in der Tat ist es dreiteilig: Auf ein 8-taktiges Takt (A) folgen 4 Takte (B) mit mehr oder weniger neuem musikalischen Material, darauf folgen nochmals die ersten 4 Takte (A/2), manchmal mit kleiner zugefügter Erweiterung (Coda, z.B. W. A. Mozart: Thema der A-Dur Sonate K. 545). Die einzelnen Formeinheiten sind meistens satzartig aufgebaut.

Andante grazioso

Spezialfall: Periode, wobei Vorder- und Nachsatz satzartig gebaut sind

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)

35

mark) betont, aber (immer

Erster Verlust

Nicht schnell

Robert Schumann
(1810–1856)

36

Arabesque[★] (aus «25 Etudes» op. 100)
Allegro scherzando

Jérôme Burgmüller
(1806–1874)

37

p
p leggiero
cresc.
sfz
f
a tempo
diminuendo e poco rall.
p
cresc.
p dolce
risoluto
f
sfz

«Ranken» (frz. arabesque «Ranken»)
bei R. Schumann, C-Dur

Danza
molto ritmico ♩. ≈72

38

p non legato
mf
f
cantando
p

Intervalle

Bezifferung:	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Intervall:	Prim	Sekunde	Terz	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave	None
Genaue Benennung:	reine Prim	grosse Sekunde	grosse Terz	reine Quarte	reine Quinte	grosse Sexte	grosse Septime	reine Oktav	grosse None

Erklingen zwei Töne mit- oder nacheinander, ergibt sich zwangsläufig ein Abstand bzw. ein Zwischenraum: man **Intervall** (lat. intervallum = Zwischenraum). Erklingen mindestens drei Töne zusammen, spricht man von einem **Akkord**. Gleichklingende Intervalle können auf verschiedene Art und Weise schriftlich festgehalten werden. Eine genaue orthografische Bestimmung nur nach dem Schriftbild möglich. Intervalle können gross und übermässig sein. Prim (1), Quarte (4), Quinte (5) und Oktave (8) können nur vermindert sein. Alle anderen Intervalle, Terz (3) und deren Umkehrung die Sexte (6), Sekunde (2) und die Septime (7), können vermindert, klein, gross oder übermässig sein. Es wird unterschieden zwischen **konsonanten** (lat.: Zusammentönen und Auseinandertönen). Konsonant sind die Intervalle 1, 2, 4, 5, 8. Bei der genauen Bestimmung und Benennung eines Intervalls denkt man sich den **Grundton** an. In Dur sind die Intervalle stets gross, ausgenommen Prim, Quarte und Quinte. Mit diesem Wissen und den Kenntnissen der Tonarten lässt sich jedes Intervall benennen. Beispiel: e-g (der untere Intervallton ist e, also denkt man E-Dur – der Terzton in E-Dur ist g, also ist e-g eine kleine Terz / h-f (H-Dur, die reine Quinte von h aufwärts ist f, also ist h-f eine reine Quinte, also ist c-fis (C-Dur, c-f wäre eine reine Quarte, also ist c-fis eine übermässige Quarte, also ist a-es eine verminderte Quinte / cis-b (in diesem Falle denkt man an C-Dur, also ist cis-b eine kleine Septime – cis-b ist also eine verminderte Septime).

Klangeigenschaften der Intervalle und ihrer Umkehrungen

Terz–Sext (konsonant = wohlklingend) • Sekund–Septim (dissonant = unwohlklingend) • Quart–Quint (hohler, leerer Klang).

☞ Singen Sie die Intervalle auf- und abwärts. Nehmen Sie 2. und 5. (Alle Vögel sind schon da), Quarte (O Tannenbaum) etc. Erkennen von Intervallen ist für das Singen, Improvisieren, Komponieren etc. wichtig.

• Prim–Oktav (konsonant) • Sekund–Terz (dissonant) • Quart–Terz (dissonant) • Quint–Terz (dissonant) • Sext–Terz (dissonant) • Septim–Terz (dissonant) • Oktav–Terz (dissonant) • Prim–Quarte (dissonant) • Prim–Quinte (dissonant) • Prim–Sexte (dissonant) • Prim–Septime (dissonant) • Prim–Oktave (dissonant) • Prim–None (dissonant) • Sekund–Quarte (dissonant) • Sekund–Quinte (dissonant) • Sekund–Sexte (dissonant) • Sekund–Septime (dissonant) • Sekund–Oktave (dissonant) • Sekund–None (dissonant) • Terz–Quarte (dissonant) • Terz–Quinte (dissonant) • Terz–Sexte (dissonant) • Terz–Septime (dissonant) • Terz–Oktave (dissonant) • Terz–None (dissonant) • Quarte–Quinte (dissonant) • Quarte–Sexte (dissonant) • Quarte–Septime (dissonant) • Quarte–Oktave (dissonant) • Quarte–None (dissonant) • Quinte–Sexte (dissonant) • Quinte–Septime (dissonant) • Quinte–Oktave (dissonant) • Quinte–None (dissonant) • Sexte–Septime (dissonant) • Sexte–Oktave (dissonant) • Sexte–None (dissonant) • Septime–Oktave (dissonant) • Septime–None (dissonant) • Oktave–None (dissonant).

Intervalle, Imitation, Sequenzen, Synkopen

Johann Sebastian Bach (1685–1750) Joseph Fux (1660–1741)

39

☞ **Sequenzen** sind mindestens zwei Wiederholungen eines Motivs, einer Melodie oder auch eines harmonischen Aufbaus auf einer anderen Tonhöhe. Diese können real (intervallgetreu) oder transponiert (Tonart untergeordnet) sein (→ S. 40).

Sprungstudien



m.d. = mano destra (rechte Hand)



m.s. = mano sinistra (linke H)



Musette

Johann Sebastian Bach
(1685–1750)

40

Aus: 6 Klavierstücke op. 19, Nr. 2

Langsam

41

Arnold Schönberg: Nr. 2 aus «6 kleine Klavierstücke, op.19»
©1913, 1940 by Universal Edition A.G., Wien/UE 5069

☞ Kompliziertere Akkorde kann man sich vom Tastenbild b
schon Bekanntem schafft, z.B: *) m.s.: Fis°7 (ohne a) + m.d.:

man gedankliche Verbindun zu
rosser 7(Akk.) → Seiten 26, 91.

Pedal

Ein Flügel hat im Allgemeinen drei Pedale: das **Haltepedal** (rechts), das **Sostenuto-Pedal** (Mitte) und das **una corda-Pedal** (links). Beim Klavier nennt man das mittlere Pedal **Moderator**; es dient zum leiser Spielen (Filz zwischen Hämmer und Saiten).

Das **Haltepedal** (Fortepedal, Dämpferpedal, Klangpedal, Farbenpedal, Schwerpunktpedal, Bindepedal) löst die Dämpfer von den Saiten, sodass die gespielten Töne weiterklingen. Gleichzeitig schwingen die anderen Saiten ebenfalls leise mit (Resonanz). Die Stärke der einzelnen Resonanztöne (bzw. wiederum deren Obertöne) ist direkt abhängig, inwiefern sie als Obertöne der angeschlagenen Saiten vorkommen oder nicht. Das Haltepedal dient zum Binden von Tönen, Akkorden und bei Sprüngen, aber auch zum sanften und kontrollierten Ausklingen eines Klanges, z.B. bei Schlüssen (fade out), als Stilmittel z.B. in der Romantik für Arpeggien etc., um einer Melodie mehr Profil zu verleihen, generell zur Klangfarbenerzeugung jeglicher Art (Impressionismus, zeitgenössische Musik etc.), nicht zuletzt auch zum Verwischen von Unsicherheiten!
(Das Haltepedal wird bei Keyboards oft auch als Sustain-Pedal bezeichnet!!)

Das **Sostenuto-Pedal** (Tonhaltepedal, Sustain-Pedal) hat eine ähnliche Funktion wie das Haltepedal. Aber im Gegensatz zum Haltepedal, bei dem sich immer alle Dämpfer von den Saiten lösen, können mit dem Sostenutopedal die Dämpfer einzelner Töne oder Akkorde kontrolliert werden. Hier gilt: Zuerst die Taste niederdrücken, diese am Anschlag halten und erst dann das Sostenuto-Pedal betätigen. Dieses Pedal ermöglicht nicht nur das gezielte Herauskristallisieren einzelner Melodietöne (Sopran oder Bass), sondern auch ein reizvolles Spiel mit den Obertönen (z.B. einen Akkord zuerst stumm niederdrücken und diesen mit dem Sostenuto-Pedal festhalten; erst dann spielen). Vor allem in der Romantik, bei Debussy und Ravel und vielen anderen Komponisten leistet es wertvolle Dienste.

Die **Verschiebung** (Piano-Pedal) bzw. das **una corda-Pedal** (una corda = eine Saite) verschiebt die gesamte Flügelmechanik und damit auch die Hämmer nach rechts. D.h. der Hammer schlägt anstelle von drei Saiten pro Ton (dreichörig) nur noch zwei an bzw. von zwei Saiten pro Ton (zweichörig) nur noch eine Saite. Durch den normalen, häufigen Gebrauch werden dort, wo der Hammer auf die Saiten auftrifft, Rillen in den Filz geschlagen. Durch das Verschieben der Hämmer trifft dieser neben den eingeschlagenen, härteren Rillen im Filz auf die Saiten auf. Da der Filz neben den Rillen unverbraucht und weicher ist, wird ein etwas leiserer, aber vor allem anderer Klang (gedeckt, nasal, weich...) erzielt. Wichtig ist, dass das Anschlagverhalten sich nicht verändert. Anders beim Klavier, wo das Niederdrücken des linken Pedals zur Folge hat, dass die Hämmer näher zu den Saiten hin bewegen (durch den kürzeren Weg, bekommen sie mehr Anschlag nicht mehr soviel Schwung) und die Tasten Spiel bekommen. Dadurch der Anschlag schwer kontrollierbar, auch das Tastengefühl leidet darunter. Con sordina heisst: mit Dämpfer – damit meint man bei Tasteninstrumenten das una corda-Pedal.



Anwendungen:

Das **Bindepedal** (Pedal re-
Anschlagen des näch-
solange die Taste
gedrückt; dies
räuschen, als
– ebenso
spürer
ner
r
...t,
der-
enge-
sollten
dale genau
osieren kön-
aktionspunkt der
ed und betätigen Sie
Sie das crescendo
assen Sie einen Ton
gen. Dies dosierte
v. Schlussakkorden

Punkt/rhythm. Pedal
Akzente, oder auf Basstö-
im Anschlagen) betätigt und
folgend angeschlagenen Akkord
lang gehalten (vor allem bei Tanz-
Agatime, Mazurken etc.).
lal rechts) wird
bzw. unmittelbar
ammen mit den
mehr od. weni-
ien wie Walzer,

Bindepedal

Spiele Sie diese Studien zuerst mit jeder Hand allein (m.s. ottava bassa), dann auch



Haltepedal (Klang)

Alberti-Bass



Klangpedal



Mit **Alberti-Bass** (nach D. Alberti) wird eine gleichartig fortlaufende Bassbegleitung in gebrochenen Akkorden, häufig in der vorklass. und klass. Musik (bes. bei W. A. Mozart) bezeichnet. Ohne Pedal gespielt, klingt er oft zu trocken – mit vollem Pedal zu verschwommen. Gute Lösungen können sein: Pedal nur äusserst minim betätigen, so dass die Dämpfer die Saiten noch quasi leicht abdämpfen, oder, wenn ohne Pedal gespielt, die Basstöne etwas länger tenuto halten. (W. A. Mozart: Sonate facile u.a.).

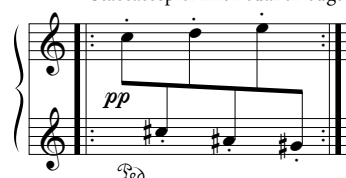
Sostenutopedal



Diesen Akkord (mollkleiner Septakkord) stumm halten bis *
oder zuerst stumm niederdrücken und anschliessend mit dem Sostenutopedal halten
Sost. Ped.
Halteped.

Farbenpedal

Staccatospiel mit Pedal erzeugt glockenartige (obertonreiche) Klänge



Rhythm. Ped.

Schwerpunkt-Pedal



... zart rieselt der Schnee

aus «Erlebnisse am Klavier», 12 leichte Stücke

Hans Urs Zürcher
(*1941)

Ruhig gehend ♩ ≈ 100

pp sehr regelmässig und leise, diffus

mit Betonung

una corda sempre

cresc.

mp

«tastv. (Biebung)

Ped. langsam aufheben

*Abklingung
wie höher*

*Beachte
drei Viertel
→ Sechste
schon*



Bis etwa 1600 erfolgte die Zeitgliederung in der Mehrstimmigkeit eines Musikstückes nach den Grundsätzen der Mensuralteilung der Musik in Takte durch Taktstriche). Keine **Taktstriche** bedeutet oft – vor allem in der zeitgenössischen – kein durchgehendes (klar bestimmbares) Metrum. Der Pulsschlag ist i. Allg. die kleinste rhythmische Einheit (hier der Achtel). Benennen Sie im folgenden Stück die Intervalle (Tipp: In einer Durtonleiter sind vom Grundton ausgehend alle Intervalle rein [1, 4, 5, 8]; denken Sie nun den unteren Intervallton als Grundton einer Durtonleiter, können Sie die entsprechenden Intervalle ableiten → Seite 33, Intervalle). Das dynamische Einteilen in Abschnitte von *p* bis *fff* erleichtert das Spannungsbogens. Prägen Sie sich das Bild von Noten mit Hilfslinien derart ein, dass ein Abzählen derselben nicht notwendig ist.

z.h.: Keine
kein durch-
der Viertel).
ss [2, 3, 6, 7]
Intervalle leicht
n des grossen
ntwendig ist.

Eisklänge

♩ ≈ 56

Bruno V

43

p cresc. sempre al ffff Grundsatz in Vierteln denken!

Von hier in Vierteln denken!

Von hier in Achteln denken!

Von hier in Vierteln denken!

Von hier in Achteln denken!

loco

fff ppp

Sost. Ped

lange

pp

Ein **Notenbild** kann auf den ersten Blick kompliziert erscheinen und den Eindruck erwecken, dass das S
Sie urteilen, schauen Sie es zuerst genauer an. Ist das Stück vom Tastenbild ausgehend komponiert, i
einfach, wohingegen das Festhalten in Notenschrift meistens sehr umständlich ist und dem Stück ein v
in Wirklichkeit zu spielen ist. Im folgenden Stück spielt die rechte Hand grösstenteils nur einen G-Dur
Halbton verschoben zu einem Fis-Dur Akkord (schwarze Tasten) der linken Hand (alle 16tel-Figuren
an die leicht zu spielende 5-Ton Musik (Pentatonik) auf den schwarzen Tasten; die Vorzeichen sind hier

... spielen sei. Bevor
Ausführung oft sehr
s Aussehen gibt, als es
eisse Tasten), um einen
eres Beispiel denken Sie
6 Bes oder 6 Kreuze!

Zwielicht

János Tamás
(1936–1990)

44 **Tranquillo, ma poco agitato** ♩ ≈ 58

pp *ppp* (misterioso) *pp* *ppp* *sim.*

espressivo

pp *ppp* possibile (Echo) lontano (molto tranquillo)

(D.C.)

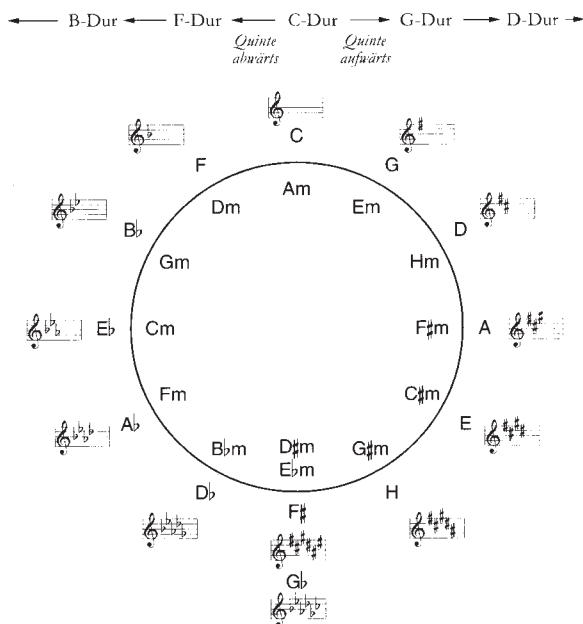
dim. *rmuré*

(Sost. Ped)

3 m.s.

Aus: János Tamás, «Eisblumen». Hug & Co. Musikverlage, Zürich.

Quintenzirkel



Quintenzirkel, Obertöne und temperierte Stimmung

Wird eine Saite zweigeteilt, klingt jeder Teil. Das Schwingungsverhältnis ist 1:2 (d.h. Länge 440 mal in der Sekunde, klingt die geteiltere Saite mit 880 Hertz pro Sekunde = 2 mal so hoch). Teilt man dieselbe Saite durch drei, durch vier etc., ergeben sich die Obertöne, die sich rein sind (keine Schwebungen zum Grundton). Wenn nun 12 reine Quinten aufeinander, kommt man zum Ausgangspunkt zurück. Die 12 reinen Quinten ergeben denselben Schlussston wie die Aufschichtung von 12 Halbtönen, deshalb den Oktavraum in 12 gleiche Halbtöne. Das hat zur Folge, dass die Intervalle im Schwingungsverhältnis der Obertöne entsprechend sind bei 12 gleichen Halbtönen. Moll-Tonarten möglich und damit auch der Wechsel in andere Tonarten) und chromatisch. Quintenzirkel: C, G, D, A, E, H, F# Quartenzirkel (oder Quinte abwärts): C, F, Bb, Eb, Ab, Db, Gb, H, D#m, Bm, Fm, Cm. Da ab 6 Vorzeichen das Wechseln dieser Vorzeichen dieselben man zu den B-Tönen für die Parallelen

oktave höher als die ganze Saite. Die Saite in ihrer ganzen Länge genau eine Oktave höher (2 mal so hoch). Teilt man dieselbe Saite durch drei, durch vier etc., ergeben sich die Obertöne, die sich rein sind (keine Schwebungen zum Grundton). Wenn nun 12 reine Quinten aufeinander, kommt man zum Ausgangspunkt zurück. Die 12 reinen Quinten ergeben denselben Schlussston wie die Aufschichtung von 12 Halbtönen, deshalb den Oktavraum in 12 gleiche Halbtöne. Das hat zur Folge, dass die Intervalle im Schwingungsverhältnis der Obertöne entsprechend sind bei 12 gleichen Halbtönen. Moll-Tonarten möglich und damit auch der Wechsel in andere Tonarten) und chromatisch. Quintenzirkel: C, G, D, A, E, H, F# Quartenzirkel (oder Quinte abwärts): C, F, Bb, Eb, Ab, Db, Gb, H, D#m, Bm, Fm, Cm. Da ab 6 Vorzeichen das Wechseln dieser Vorzeichen dieselben man zu den B-Tönen für die Parallelen

Tonleiterstudien

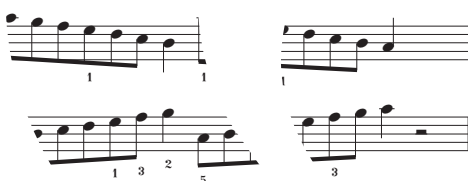
Spielen Sie diese Studien immer mit singendem und schön ausgeglichenem Klang in *al* Tasten. Beginnen Sie die Übungen immer langsam, mit voller Kontrolle über Anschlag. Fühlen Sie sich unsicher, brechen Sie ab und beginnen (am nächsten Tag) wieder Studien (in allen Tonarten) auf mehrere Oktaven aus, zuerst jede Hand allein, dann

halten Sie in jedem Moment die Sie sich sicher fühlen, beschleunigen. Fühlen Sie sich im Oktavraum sicher, und parallel und in Gegenbewegung.

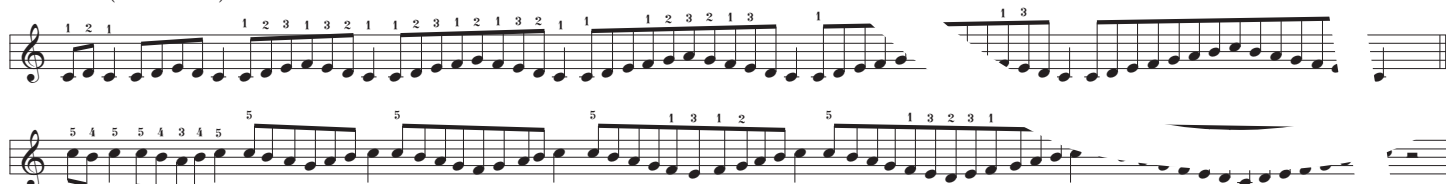
m.d. (mano destra)



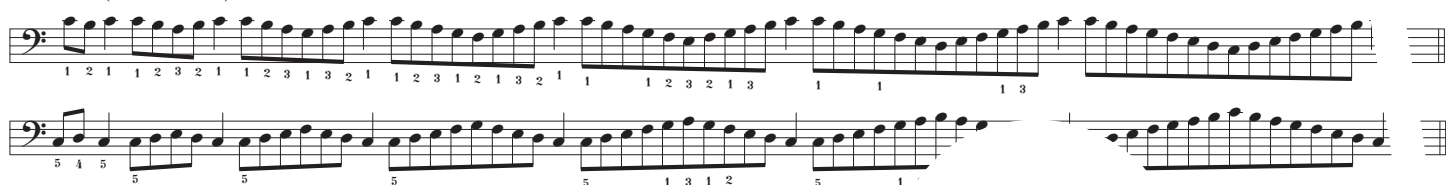
m.s. (mano sinistra)



m.d. (mano destra)



m.s. (mano sinistra)



ern mit Fingersätzen → Sei 22.

Allegro

45

p leggiero

Friedrich Händel
(1685–1759)

Sequenzen

Ein Motiv, Thema oder Abschnitt wird auf einer anderen Tonhöhe wiederholt. Man unterscheidet zwischen melodischer und harmonischer Sequenz. Sequenzen können **real** (in der gleichen Tonart) oder **tonal** (in der Tonart der Tonika) sein. Die reale Sequenz wird häufig verwendet zum Modulieren (Barock- bis Jazzmusik). Die tonale Sequenz wird häufig verwendet, um eine frühzeitige Modulation zur Dominante hin zu bewerkstelligen. Wird bei der Fuge das Thema real beantwortet, ist dies eine reale Sequenz. (Vgl. auch die Sequenzen in den Beispielen auf den Seiten 23, 100).

Sequenzen können auch **gemischt** (modulierend) sein, d. h. sie führen von einer Tonart zu einer anderen. Man unterscheidet zwischen **real** (in der gleichen Tonart) und **tonal** (in der Tonart der Tonika). Die reale Sequenz wird häufig verwendet zum Modulieren (Barock- bis Jazzmusik). Die tonale Sequenz wird häufig verwendet, um eine frühzeitige Modulation zur Dominante hin zu bewerkstelligen. Wird bei der Fuge das Thema real beantwortet, ist dies eine reale Sequenz. (Vgl. auch die Sequenzen in den Beispielen auf den Seiten 23, 100).

Melodische Sequenzen

tonal

real



Harmonische Sequenzen

tonal

real (modulierend)

gemischt (modulierend)

tonal

real (modulierend)



Studie

T. W.

46

legato

f energico

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melody with eighth and sixteenth notes, including fingerings (1, 1, 1, 5, 1, 3, 1, 1, 5) and a final quarter rest. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including a triplet of eighth notes. The second system continues the melody in the treble staff with fingerings (1, 1, 5) and concludes with a final chord in the bass staff.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a grand staff (treble and bass clefs) and a single melodic line. The grand staff features a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, starting on a whole note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with a 4/4 time signature, featuring a whole note G3, a half note A3, and a series of eighth notes. The second system continues the melody and accompaniment, with the melody line ending on a whole note G4. The bass staff continues with a whole note G3, a half note A3, and a series of eighth notes. The score is marked with a 'p' (piano) dynamic and includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of two measures. The right hand plays a series of chords: a G4-A4-B4 triad, followed by a G4-A4-B4 triad with a C5 grace note, then a G4-A4-B4 triad with a C5 grace note, and finally a G4-A4-B4 triad with a C5 grace note. The left hand plays a descending eighth-note scale: G3-F#3-E3-D3-C3-B2-A2-G2. The second system also consists of two measures. The right hand plays a series of chords: a G4-A4-B4 triad, followed by a G4-A4-B4 triad with a C5 grace note, then a G4-A4-B4 triad with a C5 grace note, and finally a G4-A4-B4 triad with a C5 grace note. The left hand plays a descending eighth-note scale: G3-F#3-E3-D3-C3-B2-A2-G2. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegretto' and the meter is '3/4'. The score is for a single voice and piano accompaniment.

[illegible]

un po' rit.

f

non legato

(1685–1759)

↪ Mögliche Artikulationen. *d* nur unvollständig eingetragen. Vervollständigen Sie sie.



Diatonik und Chromatik

Unserem tonalen Tonsystem liegt primär eine 7tönige Leiter (Heptatonik), gebaut aus Ganz- und Halbtonschritten, zugrunde. Ganz- und Halbtonschritte spricht man von Dur oder Moll. Ein Halbtonschritt innerhalb Ganztönen platziert, ergibt immer (Leittonwirkung). Dieser spezifische Wechsel von Ganz- und Halbtonstufen heisst Diatonik (griech. durch ganze Töne). Teilweise gleiche Tonschritte, erhält man 12 Halbtonstufen. Jeden dieser Halbtonschritte empfindet man als gleichwertig, da eine klar (vergl. Dodekaphonie → Seite 119). Folgen die Halbtonschritte aufeinander, nennt man dies Chromatik (griech. chroma = Farbe). Man kann die Halbtonschritte verschieden benannt werden (cis = des, dis = es, f = eis, ges = fis, as = gis, be = ais, c = his etc.); man nennt dies Enharmonik bzw. (→ Seiten 39, 57). Wenn Tonarten im Quintenzirkel mit mehr als 6 Vorzeichen weitermodulieren, findet die enharmonische Verwechslung (Umdeutung) statt. Jede Stufe kann grundsätzlich einen halben (#), oder ganzen Ton (x) erhöht bzw. erniedrigt (b, bb) werden (d-dis-disis, d-des-dese

der Anordnung dieser Töne in der Tendenz zur Auflösung des Oktavraums in 12 Töne. Die Tendenz zur Auflösung fehlt, da der erklingende Ton kann enharmonische Verwechslung (Umdeutung) stattfinden.

Chromatische Tonleiter

(mit verschiedenen Fingersätzen)

Der optimale Fingersatz, vor allem im Anfangsstadium, ist es, die Finger (1-2-3-4-5) synchron zu koordinieren (Daumen)

Die Tastenzwischenräume sind gleichmäßig, es ist jedoch wichtig, die chromatische Skala dadurch zu koordinieren

Die Töne e-f-fis und h-c-cis sind stets gleich, die Fingersätze sind zu spielen ist.

aus «Der Tonkreis»

Moderato

Menuett

aus: 6 Sonaten für Flöte und Klavier, KV 13

g Amadeus Mozart
(1756–1791)

49

Blueston

Bluestonleitern bestehen aus 5 (Pentatonik), 6 (Hexatonik) oder auch 7 (Septatonik) Tönen. Sie werden besonders Spannungen (Leittonwirkungen) erzeugt (Dur und Moll). «Blue notes» nicht auf Instrumenten mit fixierten Tönen. Im Bereich der Jazz-Notation (Swing) werden Achtel- und Sechzehntelnoten ungefähr triolisch gespielt. Möglich ist aber auch eine schärfere punktierte Notation (Seite 92). Unter **voicing** (engl. voice = Stimme) versteht man die Art und Weise, wie die Stimmen von grosser Bedeutung, wie die einzelnen Akkordtöne auf die

nach Einfließen von **blue notes** auch ein gleichwertiges Material (Tasteninstrumente), ternär (lat. in drei Gruppen) oder auch nur ein Leittonführung. Es ist für den Stimmen aufgeteilt werden

asammentönen er
3, 72, 91).

Blues-Pentatonik

Hexatonik

Swing: Notierungen

Ausführung

Akkord Voicing

Dreistimmige Voicings (Verteilung auf 3 Stimmen)

T. W.

50

p

sfz

f

mp

f

p

Passacaglia

Die **Passacaglia** ist wie die **Chaconne** eine Ostinato-Variationenform (*Basso ostinato*, ital. hartnäckig; Bass- bzw. Harmoniefolge kehrt sich wieder; *Ground*, engl. eigenständigen und sehr oft in allen Stimmklängen). Ursprünglich eine Tanzform aus dem 13./14. Jh., entwickelte sie sich v.a. bei Händel und Bach zu einer kunstvollen Variationenform. Bei der Passacaglia befindet sich das Ostinato-Thema mehrheitlich im Bass, bei der Chaconne kommt es vor. Passacaglia und Chaconne bilden dieselbe ausgezeichnete Ausgangslage für die Improvisation wie z.B. das Bluesschema oder das in der Volksmusik. Hier und bei der nachfolgenden Chaconne können Sie passende Variationen nach eigenem Belieben zusammenstellen. Vielleicht möchten Sie sogar eigene Variationen dazu erfinden (harmonisches Schema: Dm, A, Dm, C, F, C, Dm, A oder in vereinfachter Form: d, A, d, C, F, C, d, A). Diese Passacaglia entspricht in ihrem Charakter einer **Sarabande**, einem langsamen – wohl aus Spanien stammenden – Satz auf dem 2. Metrumsschlag. Die Sarabande ist der 3. Kernsatz einer Suite (frz. *Folge* von Tänzen). Die Basissätze einer Suite sind die Minuette, die Gavotte, die Rigolonne, die Gigue. Die eingetragenen Artikulations- und Dynamikzeichen sind als eine mögliche Art der Interpretation zu verstehen; finden Sie

die entsprechenden Zeichen wieder; *Ground*, engl. eigenständigen und sehr oft in allen Stimmklängen). Ursprünglich eine Tanzform aus dem 13./14. Jh., entwickelte sie sich v.a. bei Händel und Bach zu einer kunstvollen Variationenform. Bei der Passacaglia befindet sich das Ostinato-Thema mehrheitlich im Bass, bei der Chaconne kommt es vor. Passacaglia und Chaconne bilden dieselbe ausgezeichnete Ausgangslage für die Improvisation wie z.B. das Bluesschema oder das in der Volksmusik. Hier und bei der nachfolgenden Chaconne können Sie passende Variationen nach eigenem Belieben zusammenstellen. Vielleicht möchten Sie sogar eigene Variationen dazu erfinden (harmonisches Schema: Dm, A, Dm, C, F, C, Dm, A oder in vereinfachter Form: d, A, d, C, F, C, d, A). Diese Passacaglia entspricht in ihrem Charakter einer **Sarabande**, einem langsamen – wohl aus Spanien stammenden – Satz auf dem 2. Metrumsschlag. Die Sarabande ist der 3. Kernsatz einer Suite (frz. *Folge* von Tänzen). Die Basissätze einer Suite sind die Minuette, die Gavotte, die Rigolonne, die Gigue. Die eingetragenen Artikulations- und Dynamikzeichen sind als eine mögliche Art der Interpretation zu verstehen; finden Sie

La Folia

The musical score for 'La Folia' is presented in a multi-system format. The first system (measures 51-54) shows the initial theme in the bass with a treble accompaniment. Subsequent systems (measures 55-64) show variations of the theme, often with more complex treble parts and sustained bass notes. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*). Articulation includes staccato and accents. The score is written for a single melodic instrument with a basso continuo line.

dim.

p

mf

f

p

f

p

f

dim.

p

Chaconne

Die **Chaconne** war ursprünglich ein spanisches Tanzlied, dann Variationsmodell analog der **Passacaglia**. Die Harmonik kann in allen Stimmen vorkommen. Sie können hier die passenden Variationen nach eigenem Belieben zusammenstellen. Erfinden Sie zusätzlich eigene Variationen. (Harmonisches Schema: G, D, Em, Hm, C, G, Am, D oder in D, e, h, C, G, a, D). Gestalten Sie generell Variationen – betreffend Dynamik und Artikulation – stets fantasievoll und

z.B. die Ostinato-
weise, oder auch einzelne
unter Schreibweise: G,
reich.

Chaconne

52

f

con Ped.

mf

p

f

p

con Ped.

leggero

non legato

T.

This page of musical notation is for a piano piece, featuring multiple systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The piece is characterized by intricate fingerings, often indicated by numbers 1 through 5 above or below notes. Dynamic markings such as *p* (*leggero*), *mf*, *ff*, and *rit.* are used throughout. A section titled "Rumbarhythmus!" is marked with *mf* and features a complex, rhythmic pattern. The piece concludes with a section marked "Adagio" and "rit.", leading to a final cadence.

Ranveig (aus: «Norwegische Volksweisen», op. 66)

Edvard Grieg
(1843–1907)

Allegro

53

Liten va Guten (aus: «Norwegische Volksweisen», op. 66)

(Klein war der Bursch)

Edvard Grieg
(1843–1907)

Andantino

54

Andante tranquillo

Edvard Grieg hat die beiden norwegischen Volksweisen 4stimmig (5st.) ausgesetzt, das heisst: 4 Sänger, 4 Bläser oder 4 Streicher würde es brauchen, um diese Stücke – so wie sie gesetzt sind – aufzuführen zu können. An verschiedenen Stellen kommen die Begleitstimmen der Melodie in den Weg. **Stimmkreuzungen** sind wenn von verschiedenen Musikern aufgeführt, kein Problem, auf dem Klavier jedoch oft nicht ganz einfach zu lösen. Hier gilt es zuerst Prioritäten der verschiedenen Stimmen (Ebenen) zu schaffen. Bei diesen beiden Stücken hat die Melodie oberste Priorität, die anderen Stimmen müssen sich unterordnen, das heisst: Notenwert verkürzt oder nochmals angeschlagen werden (A). Gleichzeitig kann man sich den Umstand, dass auf dem Klavier bei 2 gleichen aufeinanderfolgenden Tönen der erste im Notenwert verkürzt werden muss, damit er wieder angeschlagen werden kann, zu Nutze machen. Die bewusste Phrasierung und Gestaltung steht in direktem Bezug zum Fingersatz (C1) = Basslinie nicht legen. Atemzäsur.

Sonate, Sonatensatzform

Die **Sonate** (lat. sonare: klingen; ital. sonata «Klingstück») ist eine mehrsätzige Instrumentalkomposition. Je nach Besetzung: «Solosonate», «Duosonate» bzw. «Trio» oder «Quartett» etc., der «Symphonie» als Sonate für Orchester sowie dem «Konzert» für Klavier. Der Sonatensatz weist i. Allg. die «Sonatensatzform» auf. Die Reihenfolge der Sätze ist meist: schnell–langsam–schnell (Tanzsatz oder Sinfonietta). Der erste Satz einer Sonate («Sonatine» = kleine Sonate) besteht aus folgendem Modell-Formablauf: a) Überleitung (mod.) – Seitenthema (V, VI, IV, III) – Schlussgruppen (kleine Coda), b) **Durchführung** (oft freie Verarbeitung des Hauptthemas), c) **Reprise** (oft freie Verarbeitung des Hauptthemas), d) **Coda** (Schlussteil, Anhang). Die Reprise ist die Wiederholung des Hauptthemas in der Tonika, wobei die Überleitung (meistens) abgeändert ist, da der Seitensatz in der Reprise in der Tonika stehen muss. Mit **Hauptsatz** (H) bezeichnet, mit **Seitensatz** (SS.) das Seitenthema inklusive Schlussgruppen. Exposition, Durchführung und Reprise. A–B–A'. → Sonatine Seite 53, 54, → Arpeggien Seiten 60–62.

Man unterscheidet man zwischen Solo- und Orchester. Der erste Satz ist meist ein Allegro (Finale), wobei der 3. Satz ein Adagio (Hauptthema) ist. a) **Hauptsatz** (H) = Hauptthema (I) – Überleitung (mod.) – Seitenthema (V, VI, IV, III) – Schlussgruppen, b) **Durchführung** (oft freie Verarbeitung des Hauptthemas), c) **Reprise** (oft freie Verarbeitung des Hauptthemas), d) **Coda** (Schlussteil, Anhang). Die Reprise ist die Wiederholung des Hauptthemas in der Tonika, wobei die Überleitung (meistens) abgeändert ist, da der Seitensatz in der Reprise in der Tonika stehen muss. Mit **Hauptsatz** (H) bezeichnet, mit **Seitensatz** (SS.) das Seitenthema inklusive Schlussgruppen. Exposition, Durchführung und Reprise. A–B–A'.

Sonatine «La Tristezza»

55

HS. $\text{♩} \approx 58$

1 2

p

$\frac{2}{4}$ con Ped.

3 1 2 5 1 2

Üb.(mod.) SS. *adagio* *a tempo (più veloce)*

un po' lento *p* *ppp* *canto ben tenuto e dolce r*

sempre con Ped.

simile

cresc. *dim.*

Schlussgr. *string.* *meno* *string.* *meno* *rall.* *1.* *2.* *DF.* *agitato* *f* *ag* *o*

Wiederholung: 8va sopra ad libitum
HS. nur rechte Hand., SS. beide Hände

5 2 5 2 5 2

1 3 2 1

Reprise
HS

tempo r
p

3 2 1

Üb.(mod.)

1 2 1

ral'

SS.
piu veloce, canto ben tenuto e dolce marcato

ppp simile

2 1 2 3

Schlussgr.

cresc.

Coda molto tranquillo

Die **Sonatine** entspricht in ihrer gesamten Anlage der Sonate, ist jedoch formal viel kürzer gehalten (oft fehlen Überleitungen und Durchführung) und ist i. Allg. auch viel leichter zu spielen (sonare) als ihre grosse Schwester (Ausnahme: Maurice Ravels Sonatine).
 HS.= Hauptsatz, SS.= Seitensatz, DF.= Durchführung.

Carl Reinecke
 (1824–1910)

Sonatine

Allegro HS.

56

The musical score for Carl Reinecke's Sonatine, starting at measure 56, is presented in a piano arrangement. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into several sections:

- Section 1 (Measures 56-64):** Labeled "Allegro HS." (Hauptsatz). It begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The section ends with a *cresc.* (crescendo) marking.
- Section 2 (Measures 65-74):** Labeled "SS." (Seitensatz). It begins with a *f* (forte) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The section ends with a *p* (piano) dynamic.
- Section 3 (Measures 75-84):** Labeled "SS." (Seitensatz). It begins with a *p* (piano) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The section ends with a *cresc.* (crescendo) marking.
- Section 4 (Measures 85-94):** Labeled "SS." (Seitensatz). It begins with a *cresc.* (crescendo) marking. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The section ends with a *f* (forte) dynamic.
- Section 5 (Measures 95-104):** Labeled "Reprise HS." (Hauptsatz). It begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The section ends with a *cresc.* (crescendo) marking.
- Section 6 (Measures 105-114):** Labeled "SS." (Seitensatz). It begins with a *f* (forte) dynamic. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The section ends with a *p* (piano) dynamic.
- Section 7 (Measures 115-124):** Labeled "Coda (Anhang)". It begins with a *slentando* (ritardando) marking. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The section ends with a *con grazia* (with grace) marking and a *f* (forte) dynamic.

Der erste Satz einer **Sonate** (**Sonatine** = kleine Sonate) besteht aus folgendem Modell-Formablauf: **Exposition** (Hauptthema – mod. **Durchführung** und **Reprise** (Hauptthema – mod. – Seitenthema (I) – Coda). Kabalevskys «Sonatine» entspricht allerdings nur e gebung dürfte auf sonata (Klingstück), also in etwa (kleines) Spielstück zurückzuführen sein. Als **Rückung** wird ein unvermittelter andere, nicht verwandte Tonart (z.B. bei Populärmusik, Schlager etc.) bezeichnet. Ebenfalls von Rückungen (→ Seite 55) spric Material zur Tonhöhe kontinuierlich, stufenweise verschoben wird. **Orgelpunkt**: Eine liegenden Stimme (im Bass), über welcher wechseln.

. (V) – kleine Coda),
Form. Die Namens-
on einer Tonart in eine
nn dasselbe musikalische
onien mindestens dreimal

Sonatine (Melodie: m.d.)

Dmitri Kabalevski

(1904–1987)

Allegro

57 HS. *mf*

Rückungen von Stufen

Orgelpunkt: Liegende Stimme im Bass, über welcher die Harmonien wechseln!

mf Rep

SS. *p*

dim. *pn*

Toccata

Eine **Toccata** (ital. toccare = berühren, treffen, anstossen) ist ein ausschliesslich für Tasteninstrumente komponiertes Musikstück. Die technischen und musikalischen Möglichkeiten eines Tasteninstrumentes kommen hier voll zur Geltung. Bei Kabalewsky dominiert die linke Hand mit der Melodie, die rechte Hand setzt rhythmische und harmonische Akzente mit Akkorden in der Oktavlage (1. Umkehrung). Akkorddrückungen wie die folgenden kommen nicht nur in der gesamten «Eckent» auch im Jazz (z.B. George Shearing's «Locked Hands Style»), dort oft auch mit 4-stimmigen Akkorden in beiden Händen.

z. Die
Toccata
ausschliesslich
für, sondern

Rückungen:

Oktavlage (Sextakkorde)

Terzlage (Quartsextakkorde)

Quintlage (Grundstellung)

Chrom.

h



Toccata (Melodie: m.s.)

Allegretto

58

Spielen Sie die Akkordbrechungen der linken Hand zuerst in Akkorde zusammengefasst allein und anschliessend dazu die Melodie. (Seite 15) nicht auf Anhieb gelingen, vereinfachen Sie es vorerst einmal. Versuchen Sie die Harmonien zu bestimmen. Improvisieren Sie
Liegende Stimme = eine auf einer bestimmten Tonhöhe fixierte Stimme, über oder unter welcher (mindestens dreimal) die so ein Spannungsverhältnis schaffen. **Orgelpunkt**: Die liegende Stimme befindet sich im Bass (→ Seiten 54, 68).

ato (→ Seintatofiguren!)
 a wechseln und

Children's Song No. 3

Chick Corea
 (*194

59

59

5 4 1 5

5

3 4

3

2 3 1 3

2

3

2

3

4 2 1 4 1 3

4 2 1 4 1 3

5 4 1

2 3 1 3

5 2 1

2 3 1

3

3

4

1 2

dim.

rit.

1

4

3 5

4

2 3

p

sfz

Chick Corea: Nr. 3 aus «Children's Songs», ©1972 Litha Music Company, USA. Universal/MCA Music Limited.
 Used by permission of Music Sales Ltd. All Rights Reserved. International Copyright Secured.

(Nr. 2 aus «Stundenbuch»)

Enharmonik: Derselbe Klang kann verschieden benannt werden (z.B. $\sharp$ oder $\flat$) als auch einen Ganzton ($\times$, $\flat\flat$) erhöht oder erniedrigt werden.

Ganztonleiter: Tonleiter bestehend aus 6 Ganztönen (Der C-Dur-Skala ist in 12 Schritten unterteilt; → Seite 58).

...n sowohl um einen
...n (→ Seiten 39, 43).
...ird in 6 gleiche Ton-

Carl Rütli
(*1949)

60

p

mit Ped.

pp

p

pp

p

mp

mf

p

p

cresc. ed accel.

f

dim. e rit.

pp

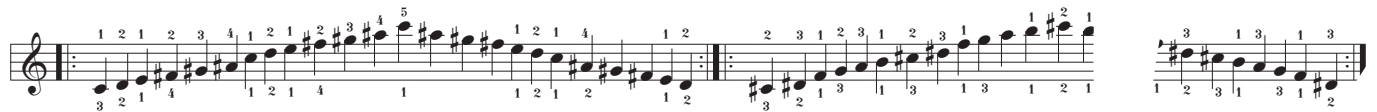
© by Carl Rüttli: Aus «Stundenbuch», Escorial Edition, Norwich, England.
© 2003 by Special Music Edition

- 57 -

SMJ

Ganztonleiter

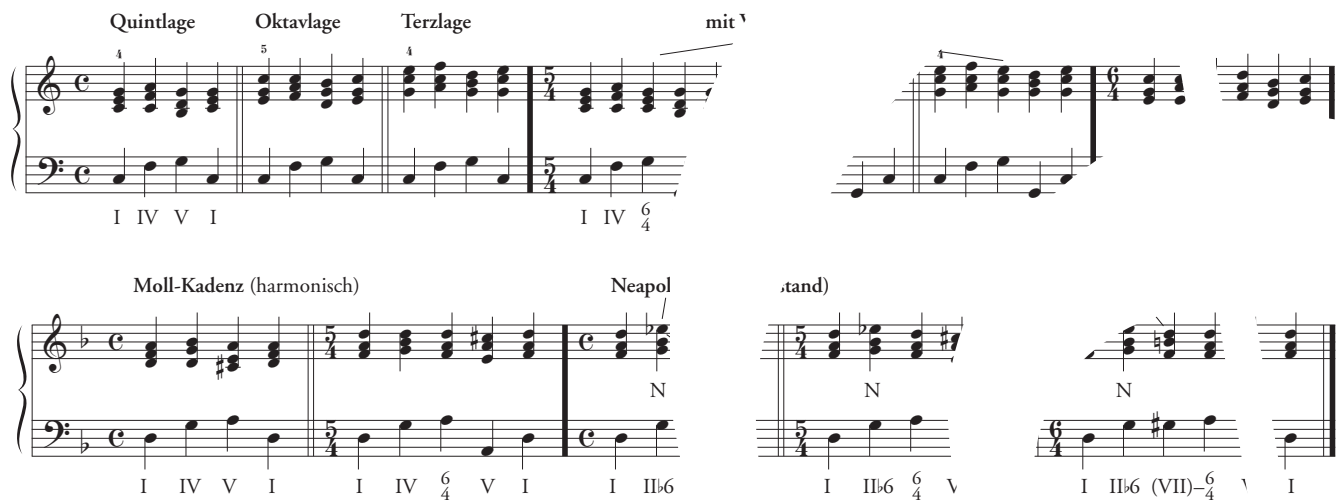
Wird der Oktavraum in 6 gleiche Stufen (Ganztöne) unterteilt, entsteht die Ganztonleiter (Hexatonik). Wir finden sie den «Impressionisten» (Debussy, Ravel) aber auch bei Bartók, Messiaen u.v.a. Zwei Ganztonleitern sind möglich (von Auf zwei Hände verteilt sind sie sehr einfach auszuführen (C-Ganztonl. m.d. = 123, m.s. = 321 / Cis-Ganztonl. m.s. = 231, m.s. = 123).



Kadenzen, Vorhaltsquartsextakkord, Neapolitaner

Eine in sich sinnvolle Stufenabfolge nennt man **Kadenz**. Das Erkennen und bewusste Nachvollziehen eines harmonischen Ablaufs (Stufenfolge, Umkehrungen, Lagen etc. → Seite 27) macht die Musik fassbarer und auch leichter reproduzierbar (Auswendig-Spiel, ab gibt mit gleichzeitigem Erfassen des formalen Aufbaus und des geschichtlichen Hintergrundes unerlässliche Hinweise zur Interpretation u 69). Gehörte musikalische Abläufe können gedeutet, benannt und an anderen Werken wiedererkannt werden und sind deshalb leichter v.a. für die Improvisation unerlässlich ist. Ebenso erleichtert die Kenntnis des harmonischen Ablaufes eines Stückes das Auswendig IV, I, V, IV, I z.B. ist nichts anderes als der harmonische Ablauf eines 12-taktigen Blues oder Boogies → Seite 92). Wird eine Kadenz 3 Lagen möglich. Die Stufen I (Tonika), IV (Subdominante) und V (Dominante) bezeichnet man als Hauptstufen, da mit ihnen die meisten Kadenzstufen sind II, III, VI und VII). Ist der Bass eine Terz des Grundakkordes, spricht man von Sextakkord (6); ist der Bass eine Quinte des Grundakkordes, spricht man von Quartakkord (4/6). Den 4/6Akk. kann man sich merken als Tonika (I) mit Quinte im Bass. Löst sich der 4/6Akk. in die V. Stufe (Dominante) mit Quart- und Sextvorhalt). Im **Instrumentalkonzert** bezeichnet «Kadenz» einen vor dem Schluss eingeschobenen dem kadenzierenden Quartsextakkord (=Vorhaltsquartsextakkord innerhalb einer abschliessenden Kadenz) einer frei verarbeiteten, meist vom Solisten allein gespielt wird und ihm Gelegenheit zu virtuoser Entfaltung gibt. Der **Neapolitaner** (Abk.: N) erfreute sich v.a. in der Barockzeit – meist in langsamen Sätzen – grosser Beliebtheit. Er ist eine Umkehrung (Sextakkord) der zweiten tiefalterierten Stufe. Beim Improvisieren merkt man ihn sich Tonschritt höher als der vorangegangene Moll- (Dur)Akkord steht. Im phrygischen Modus ist klanglich

nd de
t-
e
was
ge I,
d auch
(Neben-
akkord(4/6).
akkord (V. Stufe
einer Fermate auf
Themen des Werkes
etc.). Oft dient er auch
apolitaner ist in Moll die erste
arakkord, welcher einen halben
eapolitaner ist phrygisch.



Siciliana (Nr. 6 aus «pezzi infantili»)

Allegretto dolcemente mosso

Alt o Casella
1883–1947)



Ganztonskała

pp dolcissimo

pp

p

diminuendo poco a poco

pp

ppp lu

(senza rall.)

Arpeggien

nder-
rfassen
(daraus
att-)Spiel.
t werden.
vegung).

Gesamtklang Ausführung J.S. Bach (Prüfung)

The image shows a musical score for a piano and a solo instrument. The first section, 'Gesamtklang', is marked with a 4-measure rest and features a piano accompaniment of chords. The second section, 'Ausführung', begins with the word 'etc.' and shows a solo instrument playing a melodic line while the piano accompaniment continues with chords. The score is written in C major and 4/4 time.

The musical score is divided into two sections: 'Gesamtklang' (Total Sound) and 'Ausführung' (Performance). The 'Gesamtklang' section consists of four measures of music, each featuring a whole note chord in the right hand and a whole note chord in the left hand. The chords are: C major (C4, E4, G4), D major (D4, F#4, A4), E major (E4, G#4, B4), and F# major (F#4, A#4, C#5). The 'Ausführung' section begins with a single eighth note G4 in the right hand, followed by a single eighth note F#4 in the left hand. The score is written in 8/8 time and G major.

Studie (Nr. 14 aus «Album für die Jugend» op. 68)

Leise und sehr egal zu spielen

62 *p* *simile*

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The second system also consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It begins with a first ending bracket labeled '1.' and ends with a double bar line. The score is written in a clear, legible font.

The musical score for 'The Rose Tree' is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment begins with a bass clef and a key signature of one sharp. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a repeat sign with a first ending bracket and a second ending bracket. The piano accompaniment features a repeat sign with a first ending bracket and a second ending bracket. The first ending of the piano accompaniment is marked with a '2' and a first ending bracket. The second ending of the piano accompaniment is marked with a '4' and a first ending bracket. The score ends with a double bar line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes a key signature change from one sharp to two sharps (F# and C#) in the middle section. The melody is a simple, folk-like tune, and the accompaniment provides a steady, rhythmic foundation. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a white background.

Die folgenden Arpeggioformen sind vor allem in der Romantik sehr häufig, z.B. bei Komponisten wie Fr. Chopin, R. Schumann, J. Brahms, Fr. Liszt etc.

*längerung des Unterarms
m Unter- und Übersetzen!*

canto sempre ben marcato

64 *sempre con Ped.*

The musical score for 'Santo sempre ben marcato' is written for piano. It consists of three systems of staves. The first system has a treble and bass staff. The second system has a treble and bass staff. The third system has a treble and bass staff. The music is in 2/4 time and features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

65

p *sempre con Ped. canto sempre ben marcato*

cresc. *rit.* *a tempo* *p* *f* *dim* *p*

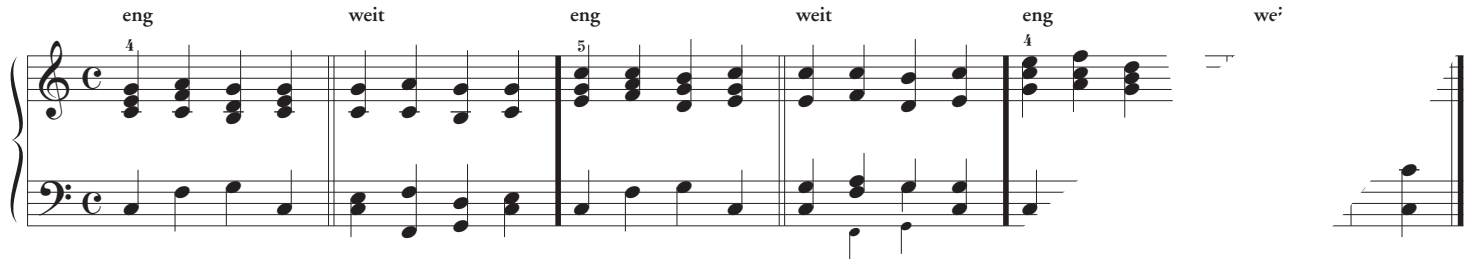
♫ Enharmonische Verwechslung!

Harmonisieren und Begleitung

Ob Sie **fantasieren**, **improvisieren** oder **komponieren** (→ Seite 123), das Harmonisieren geht immer damit einher bzw. in Ged. nische Abfolge mit einem melodischen Einfall nicht überein, wird auch das aufwendigste Orchesterarrangement nicht überzeu; Begleitung einer Melodie setzt eine optimale und stimmige Harmonisierung voraus. Charakter und Stil des Musikstückes habe Art der Begleitung und Harmonisierung: Je nachdem, ob es sich um eine Tanzmelodie handelt, einen Trauermarsch, eine Ball. «Close Harmonies») oder um eine Hintergrundmusik für einen Film etc. Ebenfalls ist die Art des Setzens unmittelbar stilbild Albertbass-Begleitung ergibt keinen typischen Walzer – dafür etwas anderes, vielleicht ebenso reizvolles!?). Das Wissen dar Komponisten unentbehrlich: z.B. **enge Lage** (im Diskant sind die Harmonien eng gesetzt, mit weitem Abstand zum Bass, z.I **Lage** (der Abstand zwischen den einzelnen Stimmen ist ausgeglichen), Parallelführungen, homophon oder polyphon, rhythmisie

us. Stimmt die harmon.
n. Der erste Schritt zur
direkten Einfluss auf die
n jazzigen Chorsatz (z.B.
i. eine Walzermelodie mit
für jeden Arrangeur oder
se Harmonies») und **weir**
... etc.

Enge und weite Lagen



Es liegt in der Natur der Sache, dass jede tonale, schlüssige Tonfolge ihre adäquate Harmonik zusammenfassen der Melodietöne offenbart meistens die harmonischen Zusammenhänge. Kennzeichen sind Dreiklang- und andere Akkordbildungen, Vorzeichenwechsel etc.. Ein erstes Vorgehen dazu Grundstufen (I, IV, V) zur Melodie zu spielen und am richtigen Ort zu platzieren, wobei die A's sollen bzw. auf die betonten Taktschläge. Harmonisieren Sie (zuerst) möglichst einfach und in den harmonischen Zusammenhang oft nicht mehr klar wahrgenommen wird. Ebenso gilt (Seite 83) und **Modulationen** (das tonale Zentrum – die Tonika – wechselt) voraussetzen. Punkt der Umdeutung (von wo an in der neuen Tonart gedacht werden soll) zu erfassen Tonarten und Tonleitern (Quintenzirkel) sowie über Stufen und Kadenzen. Diese sollen

1. mit
 2. wechselndem
 3. samem Tempi
 4. ges Ausweichen in
 5. von Modulationen g
 6. zungen hierfür sind gen
 7. onarten geübt werden.

Verschiedene Begleitmusi

Kadenz m.s.

Albertibass (➔



Volksmusik (Polka etc.)

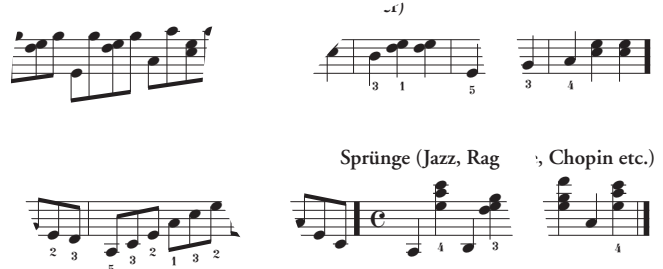


Arpeggien (Klassik, Romantik, Impressionismus)



Sprünge (Jazz, Rag

Chopin etc.)



Beim schnellen Harmonisieren ist es sehr hilfreich, wenn Sie wissen, welche Harmonisierungen für einen bestimmten Tonfall geeignet sind. Das Harmonisieren von aufeinanderfolgenden Tonfolgen erfordert eine besondere Aufmerksamkeit für die Wahl der Akkorde. Es gibt Modelle in allen Tonarten (auf- und abwärts) beherrschen, dürfen Sie sich Problemas stellen. Harmonisieren – dies übrigens auch ohne Instrument. Achten Sie dabei vor allem auf die 5. Stufe, die am besten mit der Tonika oder Dominante harmonisiert werden kann, aber auch auf Ausweichungen und Modulationen, bei denen der Umdeutungspunkt zu beachten ist. Aus klanglichen Gründen sind Bass- und Sopranstimme (möglichst) in Gegenbewegung zu führen, um den Klang zu vermeiden, ausser diese besondere Klangwirkung ist bewusst gewollt (z.B. als Stilmittel; Carl Orff: „Carmina Burana“).
jeden Skalentonen einer Tonart zuzuordnen können. Und Sie die folgende Skala für eine schöne Basslinie. Die meisten Melodien aus dem Stegwerk der Orgel haben v.a. mit der Tonika oder Dominante harmonisiert. Danke ich in der neuen Tonart? entscheiden Sie sich für Oktavparallelen in diesen Stimmen.

Harmonisieren von Tonleitern

Skalenmodell I (Zwischendominanten → Seite 74)

II



Kinderlied

Bestimmen der Grundharmonien auf Metrumschlag!

66

Das Reduzieren auf drei Stimmen macht den Satz transparenter und leichter, wobei (Terz-)Verdopplungen möglichst zu verlaufenden Terzen oder Sexten sind bei einfachen Volksliedern oder generell in der europäischen Volksmusik sehr verbreitet. Diese Taktstriche erfolgen. Die Räume dazwischen können fantasievoll mit Durchgängen belebt werden, wobei sich motivisches Material

en sind. Zur Melodie möglichst auf e: vollerweise wi

Einfache Harmonisierung mit dem Skalenmodell, mit Beachtung der Terzparallelführung. Die VII6 (auch V4/6 (Durchgangsquartsextakkord) verwendet werden, welche vor allem in Chorälen oft an

at ihrer Stelle kann aber

Dasselbe nochmals, aber hier mit Durchgängen (vor allem bei ausgehaltenen I

obei die Basslinie sich auf

Wechselton Durchgangston

Die vorhergehende Version nochmals, aber belebter in den Durchgängen und hat den einfachen Charakter des Volksliedes und die Melodie wird durch die harmonische

angereichert. Diese Vers. erfremdet.

pricht aber nicht mehr der

Hier nochmals die Anwendung des Skalenmodells. Die Sequenzen wurden jeweils gleich harmonisiert. Ersetzen VII6 durch den Durchgangsquartsextakkord (V4/6) und achten Sie auf die klangliche Veränderung. Taktweise wurden folgende Tonarten gedacht

67

G-Dur e-Moll C-Dur Halbschluss (in C) G-Dur C-Dur Kadenz Antizipation

I6 VII6 I I6 (VII7)-V4 3 I V6 (V2) I6 V4 V7 4 2 3

Kadenzierender Vorhalts-Quartsextakkord

Choral (Herz und Herz vereint zusammen)

Enge Lage: Harmonisierung nach dem Skalenmodell am Klavier.

Melodie: Bamberg
(um 1732)

68

Durchgangs-quartsextakkord

↗ Auf-
gen

Septakkordes:
kommen abwärts.

Choral (Herz und Herz vereint zusammen)

Weite Lage: Dieselbe Harmonisierung arrangiert. Idealer Chor- oder Streichersatz, klingt auch

schwieriger zu greifen.

69

Durchgangs-quartsextakk.

va sopra ad lib.

Nachfolgende Septime

Kumbaya my Lord

Hauptstufen (I, IV, V) in der linken Hand

Die Töne
betonte u
Metrik (→
Im Dreiert
der erste und
eines Taktes o

melodie haben verschiedene
betonte Werte (auch Le
). Die metrische Gliede
r erste und meistens au
schlag etc. Die Harmoni
die. Der Auftakt wird (n.

ht. Die Regelung dieser
/ersmass in der Dichtung
d durch Einteilung in Tak
etzte Schlag gewichtet, bei
insbesondere auf die bet
) nicht harmonisiert.

hältnisse in
nt man
rgestellt.
ierertakt
n Werte

70

Wechselquartsextakkord

Harmonien in der m.d. (enge Lage)

Die Bassstimme muss nicht immer den Grundton enthalten!

Dreistimmig (weite Lage), m.s. in parallelen Terzen zur Melodie (Schlager, volksnahe Melodien etc.)

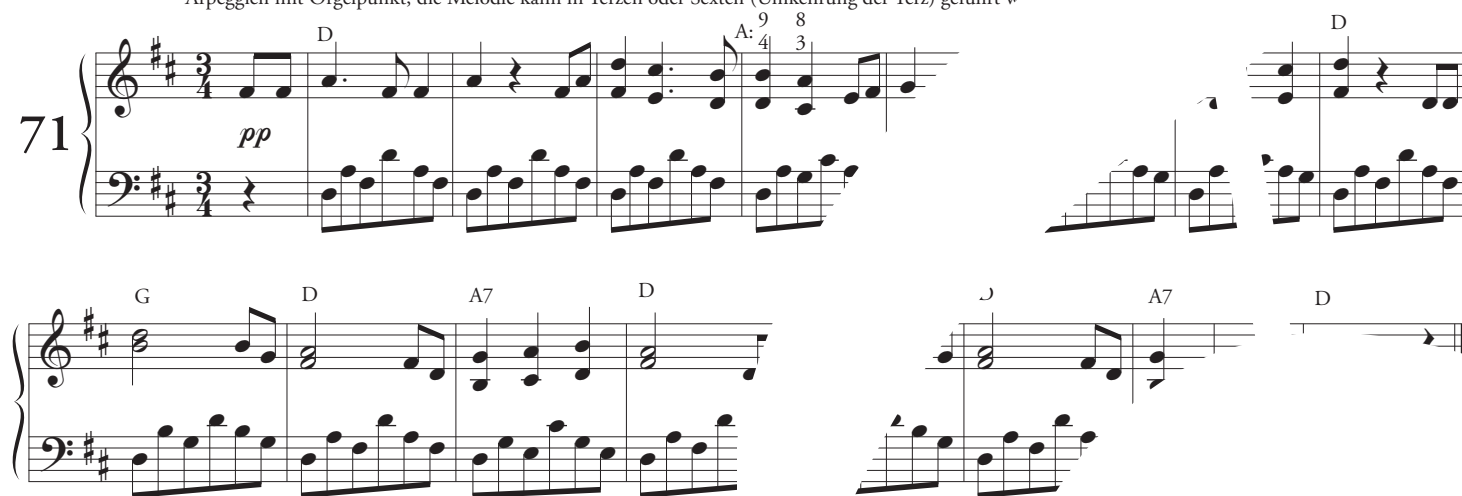


Durchgänge und Vorhalte



Guten Abend, gute Nacht

Arpeggien mit Orgelpunkt; die Melodie kann in Terzen oder Sexten (Umkehrung der Terz) geführt w



Bajuschki baju

Figurierte Akkordauflösungen mit (chromatischen) Durchgängen un



Hevenu schalom

Diese Art von rhythmisierter Begleitung finden wir auch in Russland, Rumänien, Un...árdás) etc.

Vor allem auf zwei Hände verteilt (ohne Melodie) klingt sie sehr wirkungsvoll (Klavierbe... innerhalb eines Ensembles v.a. in der Volksmu



Csárdás-Begleitung

Begleitung zu Hevenu schalom auf beide Hände verteilt

74

Greensleeves

Rückungen (dorische Wendungen) und Übergänge bei ausgehaltenen Melodietönen

75

Pavane

Ausweichungen, enge Lage

76

Pavane

Ausweichungen, weite Lage

Happy Birthday

77

Septakkorde (Vierklänge), Benennung und Umkehru

Die Bezeichnung ergibt sich aus der Benennung des Dreiklanges und der Septime – oder der Intervalle – von unten nach oben. Wie generell bei allen Akkorden ist die Art der Verteilung (und Tonverdopplungen) der einzelnen Akkordtöne auf bei der Qualität des Klanges. Für die Erzielung eines runden und offeneren Klanges sind nebeneinander liegende Töne zu vermeiden, ausser diese schärfere Klangwirkung ist erwünscht (→ «voicings» Seiten 44, 91).

(Jazz)Symbol-Bezeichnungen: Nichts = Dur / m = moll / o = vermindert / + = übermässig / 7 = kleine Septime / $\sharp 7$, $\flat 7$ = vermindert-klein (halbverminderter Septakkord) / $\circ 7$ = verminderter Septakkord / sus4 = Quarte anstelle Terz / add9 = hinzugefügte None. H-Dur und B-Dur (dt. Schreibweise) werden international als B bzw. $\flat$ notiert (→

Seiten 26, 91).
entscheidend für
den) generell zu

= grosse Septime /
hinzugefügte grosse
Septime).

Jazzbezeichnung: C $\sharp$ 7, C Δ Dm7 Em7 F $\sharp$ 7, F Δ G7 Am7 H $\circ$ 7 (B $\circ$ 7)

Durgross mollklein mollklein Durgross Durklein (Dominant-Septakkord) mollklein vermindertklein (Halbverminderter Septakkord)

Jazzbezeichnung: D $\circ$ 7 D $\circ$ 7 Ddim Δ Dm7 Dm Δ D7 D Δ

vermindert verm.klein verm.gross mollklein mollgross Dur' in überm.gross

Umkehrungen des Dominantseptakkordes (Durkleiner 7Akk)

Grundstellung Quintsextakk. Terzquartakk. Sekund

Bezeichnung B.c.: D⁷ D⁶ D⁴ D²

Grundton im Bass Terz im Bass Quinte im Bass

Jazzbezeichnung: D7 D7/F $\sharp$ D7/A

...terz der Grundbaustein
...diese bei der Akkordbenei
...ssverständnisse entstehen k
(z.B. Terz-Quint-Sextakkord =
visuelle Erkennen des **grafischen**
eines Akkordes und dessen Um
bei Dreiklängen die Q
Sekunden), erleichtert
Bestimmen ausser

tonalen Musik ist,
ig – dort wo keine
en – weggelassen
intsextakk.). Das
Bezeichnungsbildes
... sind

Ländlerischer Tanz

78

f

p

f

♫ Ostinato im Bass (Orgelpunkt).
Dreiklangbrechungen.
Klassische Dreiteiligkeit.
Ein Begleitakkord kann auch unvollständig sein (nicht sämtliche Akkordtöne enthalten).
... fehlende Akkordton findet sich durch (ergänzend) in der Melodie.

Auswendig spielen

Einstellung
Analyse
Alle Sinne
Laut vorsagen
Konzentration
Tastenbild
Angelpunkte
Improvisieren
Motorik
Transponieren

Auswendig spielen ist eine Einstellungssache. Es geht nicht darum, dass man ein Stück 1000x spielt, bestimmten Zeitpunkt den Entschluss fasst: Dieses Stück will ich auswendig spielen. Die technisch schon auswendig zu spielen, dann bleiben also nur noch die leichteren Passagen sich einzuprägen, welche i. Allg. da ausmachen. Der Mensch hat viele Sinne – setzen Sie alle dazu ein: Ohr, Auge, Tastsinn, aber auch Intellekt. Im Zentrum dabei steht immer das Ohr als direktes Kontrollorgan. Steht Ihr Entschluss fest: diese Stelle, oder spielen, beginnen Sie in kleinen (kleinsten) Abschnitten und wiederholen Sie diese täglich bewusst. Merken Sie Anfangstöne, die Lagen und Umkehrungen, die Harmoniefolgen (Stufen) und die Formen. Sagen Sie u.U. Nur volle Konzentration garantiert den Erfolg – nicht das unreflektierte, unzählige Wiederholen. Tastenbild Assoziationen verbunden mit dem Notentext können äusserst hilfreich sein (Das Tastenbild kann v.a. dann v. Analyse nicht mehr weiterkommt, z.B. bei modernerer Musik, Cluster etc.). Merken Sie sich möglichst viele Stellen, wo Sie unmittelbar wieder einsetzen können; je mehr, um so sicherer werden Sie sich fühlen. Pendeln Sie beliebig umher und verbinden Sie diese mit eigenen Improvisationen bzw. Übergängen. Versuchen Sie immer die Musik innerlich vorzuhören. Um die Motorik auszuschalten, spielen Sie das Stück mit gekreuzten Händen taktweise vom Ende zum Anfang hin. Innerlich durchspielen bzw. Stumm- und Blindspiel oder das Stück aufschreiben, können weitere Stützen für das Gedächtnis sein. Transponieren Sie es (v.a. die interessanteren Stellen) z.B. «Happy Birthday» und die zwei «Tänze» von Beethoven und Haydn auswendig und transponieren Sie es in andere Tonarten.

ass man zu einem Stellen sind ohnehin Teil einer Komposition n, Eselsleitern etc. Im Rück will ich auswendig e sich konkret v.a. die r dem Spielen laut vor. ild und verschiedenste elfen, wenn man mit d unkte, das heisst Ste' en diesen Angelpv völliger Entspar alles oktavier uch aus d onisch Sie '

↳ Unisonospiel ist ein wichtiges Stilmittel. Es muss nicht immer all Einzelne Melodietöne ergänzen den unvollständigen Drei- bzw Wechseldominante nennt man die 5. Stufe (Zwischendominante)

Deutscher Tanz

79

Joseph Haydn (1732–1809)

Interpretation Urtext

Bei Komponisten vor dem 18. Jh. finden wir ausser den nackten Noten meistens weitere Angaben zur Art und Weise der Aufführung. Ab Mitte des 18. Jh. beginnen die Komponisten ihre Werke immer genauer zu bezeichnen, den Abstand zw. Schrift und Klang zu verringern. Um dem Interpreten so (lat. Ausleger, Deuter, reproduzierender Künstler) ihre Intentionen und Spielanweisungen möglichst klar mitzuteilen. Dies schlussendlich soweit (z.B. bei Anton von Webern, → Seite 119), dass alles bis ins kleinste Detail bezeichnet wird. Die meisten Komponisten war früher auch ihre eigenen Interpreten und sahen daher wohl keine Notwendigkeit zu einer genaueren Bezeichnung; die Zeitfrage dürfte dabei ebenfalls eine grosse Rolle gespielt haben (Bach z.B. hat ca 1100 Werke komponiert). Im Gegensatz zu den Komponisten des 19. Jh. sind die zeitlichen Werke veröffentlichten Werke von Komponisten im Allgemeinen genauer bezeichnet. Die nach dem Tode eines Komponisten veröffentlichten Werke (auf dessen Manuskript basierend) enthalten daher – wenn als Urtext bezeichnet – meistens viel weniger Eintragungen und oft auch Unklarheiten. Eine Urtextausgabe geht immer auf das originale Manuskript zurück oder evt. auf den Erstdruck (meistens die vom Autor selber revidierte, korrigierte und bezeichnete Version des Manuskriptes) und fügt absolut nichts, was nicht in der originalen Vorlage steht, hinzu (ausser speziell gekennzeichnete Interpretationen). Ein Überblick über ein Stück gewinnen – im Grossen wie im Kleinen – verbunden mit einer möglichst klaren Vorstellung, Bezug zum geschichtlichen Umfeld und seinen (bekannten) Aufführungspraktiken, um sich dann schlussendlich unter den vielen Möglichkeiten – im Moment der Aufführung – überzeugend für eine entscheiden zu können. Interpretieren heisst v.a. auch versuchen, die Chemie des Entstehungsprozesses nachzuvollziehen; d. h. nicht nur den formalen Aufbau, die harmonischen Zusammenhänge oder die Temporelationen etc. zu verstehen, sondern die geistige Kraft und Dimension zu erspüren, welche der eigentliche Urquell dieser Schöpfung ist und diese gleichzeitig festzuhalten versuchen und damit – gefühlsmässig – reproduzierbar zu machen (so weit dies überhaupt möglich ist!). Begabte Menschen mit starkem Willen, Vorstellungskraft und Charisma können «alles» überzeugend «interpretieren», es stellt sich dabei jedoch immer die Frage: Wie weit interpretieren sie die Komposition oder sich selbst? Stellen Sie sich das folgende Menuett ohne irgendwelche Eintragungen (Artikulation, Tempo, Phrasierungen, Dynamik, Fingersatz etc.) vor. Spielen Sie Note für Note ohne irgendwelche Artikulation und Dynamik, wird es Sie wohl langweilen. Zerlegen Sie das Stück nun in seine Einzelstimmen und finden Sie zu jeder Stimme eine adäquate Gestaltung (z.B. wie die vorgeschlagene, eingetragene). Setzen Sie es dann wieder zusammen – die Fingersätze richten sich nach den getroffenen Phrasierungen – und üben Sie, Stimme für Stimme und in kleinen Abschnitten, bis Sie sich sicher fühlen. Die Achtelbewegungen – wie oft bei Bach – sind versteckt zweistimmig (Innenmelodik, Aussenmelodik, → Seite 21) kombinieren und gestalten wollen. Nach Klarheit, wie Sie den

Menuett

Johann Sebastian Bach

(1685–1750)

(Aus der Sonate für Fl. und B.c. BWV 1033, Transkription des 4. Satzes von T.W.)

80

The musical score is presented in six systems. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) and a single staff on the right. The music is in 3/4 time and features various fingerings, slurs, and trills. The first system starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system has a key signature change to C major. The third system has a key signature change to C major. The fourth system has a key signature change to C major. The fifth system has a key signature change to C major. The sixth system has a key signature change to C major. The score is transcribed for piano or organ by Theo Wegmann.

J.S. Bach: Sonata C-Dur für Flöte und B.c. (BWV 1033), Transkription für Klavier oder Orgel von Theo Wegmann.
© 1998 by Special Music Edition, SME 938.

Transponieren

art spielen) die
n), umso leichter
menspielen (z.B.
«transponierendes
Instrumenten das
nn gleiche Passagen
ich aus jeder Stü-
cks hat jede Tonart
arten wählen. Wenn
eicht aus dem Gehör,
z Wissen weiter. D
er Grundstellung
l 2 Oktaven tiefer
Grundton (z.
u komm-
kt dr-
79

- Ein Ton höher (z.B. Trompete D): Ein Ton höher (Halb- oder Ganzton) lesen (bei D-Dur also Γ oder auch: Violinschlüssel im Bratschenschlüssel lesen)
- Ein Ton tiefer (z.B. Klarinette B) : Ein Ton tiefer (Halb- oder Ganzton) lesen (bei D-Dur oder auch: Violinschlüssel im Tenorschlüssel lesen. Bassschlüssel im Bratschenschlüssel¹)
- Eine Terz höher (z.B. Klarinette Es): Oberste Notenlinie wegdenken und unten anführen
- Eine Terz tiefer: Unterste Notenlinie wegdenken und oben anführen (bei D-Dur $\mathcal{Z}$)
- Eine Sexte tiefer (z.B. Altsaxophon Es): Violinschlüssel im Bassschlüssel lesen (C)
- Quinte tiefer (z.B. Horn F): Violinschlüssel im Bassschlüssel und eine Sekund¹ oder auch: Bassschlüssel im Tenorschlüssel lesen (Quinte höher, bzw. Quar

Alt- und Tenorschlüssel)

der Violine, des Violonschlüssels und der
mittleren Tonbereiche (z.B. Viola: Tonumfang c₂–
c₃). Es gibt viele Hilfslinien oder
Fingerringe, legt man das c₁ je
nach der Lage: Je höher der Tonum-
fang, desto höher der Violine-
schlüssel bzw. c₁. Sopran-, Altsopran-,
Tenor- und Bassschlüssel, das Fagott,
das Horn, das Trompeten- und das
Trommelschloß, dessen Klang
mit Verwendung aller dieser

des, desto mehr der
- und Tenorschlüssel sind
norschlüssel (Celli, Fagott,
Oktave tiefer als seine Notation
geschrieben.

SMF 10

81

Allegretto 2/4

The Rose Tree

82

83

82

1 2 1 2 1 4 2 1

1 3

3

1 2

Phrygischer Schluss.
Drei- und Vierklänge kö-
nnen unvollständig sein; d.h. d-
ie Terz beim Dreiklang b-
zw. die Quinte beim Vierkl-
ang gelassen werden bzw. durc-
h diatonische Töne ersetzt werden.
Tastenlegato → Seite 83.

1
Quinte
Terz
weg-
gelas-
sen

SME 10

Adagio

Hauptthema des zweiten Satzes aus dem Klavierkonzert in A-Dur, KV 488

Amadeus Mozart
(1756–1791)

83

➔ Seite 58)

Der Kummer

Andante

Janina Garscia
(*1920)

84

mf, mal mf, 2. mal pp, con Ped., allarg.

...r Hände.
Mittelstimme bzw. im
uss.
ndte Tonarten (fis- und a l).

J.
© ia: «Sorrow» from Miniatures op. 5
WM Edition, Kraków–Poland.

Walzer

(Op. 9 Nr. 16, DV 365)

Fra Schubert
797–1828)

85

(Zwischendominanten A: (V5).....IV (V5).....V V7)

A: (V7).....IV (V7).....II V9 I

Zwischendominanten & verminderte Zwischensept- de

Die – in der tonalen Musik – als stärkste empfundene Verbindung zweier Akkorde ist die Auflösung der 5. Stufe (Dominante) in d Harmoniefolge V–I. Nun können zwischen allen Dur- und Moll-Stufen einer Tonart weitere Stufen stehen, die tonal entweder als Stufe eine Beziehung schaffen (in der V7 ist die VII. Stufe ja schon enthalten). Der (harmonische) Tonraum wird dadu Zwischenstufen können Dreiklänge, Vierklänge, aber auch Fünfklänge und mehr sein (Impressionismus, moderne Musik, Jazz). D die None mit der Zahl 9, die Undezime mit der Zahl 11 etc. bezeichnet (→ Seite 33, 91). Selbstverständlich sind auch alle Umkel hat 3 Umkehrungen; ein Vierklang 4, ein Fünfklang 5 etc. Eine Zwischendominante ist immer ein Durakkord (mit kleiner Septin besteht wie der verminderte Dreiklang aus kleinen Terzen. Werden diese Akkorde weiter verändert, spricht man von **alterierten**, al

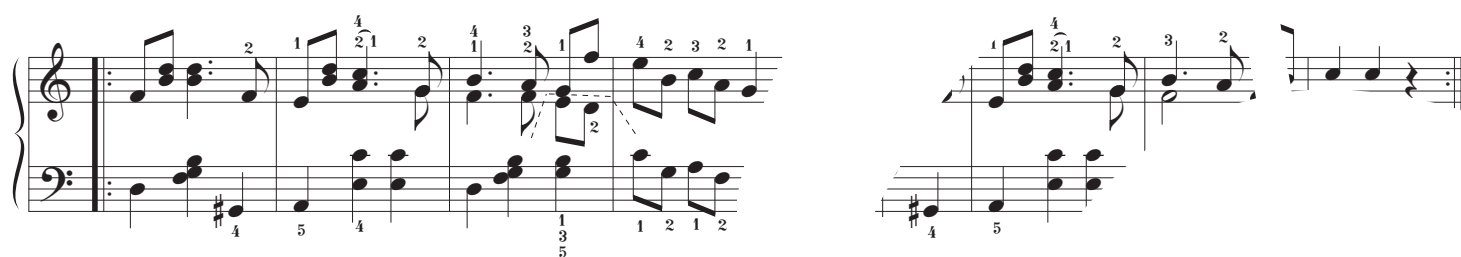
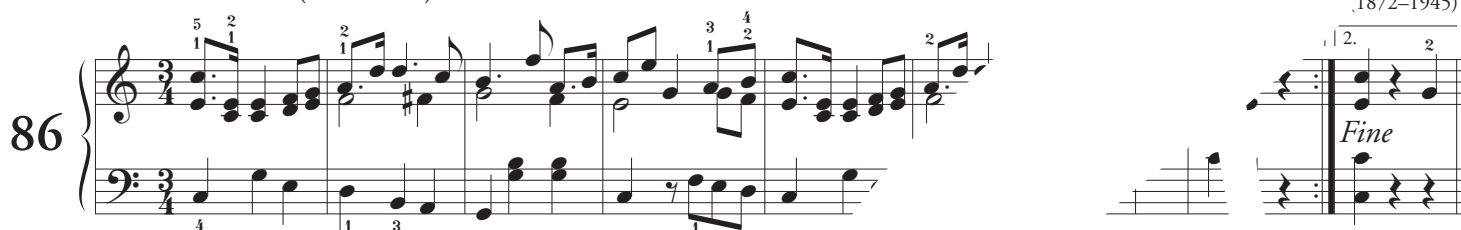
ie (Tonika), also die i. zur nachfolgenden htlich erweitert. Die e wird mit der Zahl 7, möglich. Ein Dreiklang erminderter Septakkord inderten Akkorden.



★ Appenzellermazurken

Mazurka («Masollke»)

er sen.
(1872–1945)



Mazurka («Masollke»)

Jc Peterer sen.
(1872–1945)



★ Diese 4 «Masollken»
Herausgegeben von T

«Alpsteinsuite, Stobete, Icher
tion, SME 949.

Mazurka («Masollke»)

88

Traditionell

Fine

★ ossia: anstelle des Basstones
der vorangegangene Akkord.

Mazurka («Masollke»)

89

Steiner
(1893–1986)

Trio

D.C. al.

Mazurka (Op. 67, Nr. 4)

Allegretto

Frédéric Chopin
(1810–1849)

90

f

1 3 1

1 3 1

3

1 2 5

5 2

1 2

2 1 2 3

1 4 5 2

1 2 4

1 2 1

dolce

3

4

4

5

4

5

4

2

3

1

4

3

1

5

4

3

4

5

4

3

4

3

5

4

3

4

3

1

4

3

2

1

2

4

3

1

4

3

2

1

3

4

1

5 3

4

3

1

2

3

p

cresc.

Fine

al Fine

Walzer (Op. 39)

Johannes Brahms
(1833–1897)

91

p *espressivo*

cresc.

p

Vieux Noël

Poco lento

César Franck

(1822–1890)

92

dolce ed espressivo

Measures 1-16 of the musical score for 'Vieux Noël'. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is 'Poco lento' and the mood is 'dolce ed espressivo'. The score includes various fingerings and articulations.

ottava ad lib.

Poco più lento

Measures 17-24 of the musical score for 'Vieux Noël'. The score continues from the previous section, featuring a piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The tempo is 'Poco più lento' and the mood is 'dolce'. The score includes various fingerings and articulations.

César Franck: aus «l'Organiste», Recueil de Pièces pour Orgue ou Harmonium.

★ Übermäßiger Quintsextakkord

Mazurka (Op. 43, Nr. 3)

Reinhold Glière

(1875–1956)

Grazioso

93

93

p

poco rit.

poco acc.

mf

cresc.

f

po

a tempo

p

sfz

dim.

p

pp

★ Übermäßiger Terzquartakkord

1. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000.

Valse russe

(Begleitung aufgeteilt auf beide Hände)

Allegro moderato ♩ ≈ 120

Claude Bommeli

(*1916)

94

plus lent
velouté 4

Original: linke und rechte Hand

Original: rechte Hand

Original: linke und rechte Hand

Süsse Träumerei (Nr. 21 aus «Jugend-Album» op. 39)

ter Tschaikowsky
(1840–1893)

Andante

95

p dolce cantabile

poco più f

cresc.

Fine

Fine

mf

1

3

1

3

2

4

1

2

4

2

5

3

1

2

1

3

1

3

1

Hervorheben der Melodie



Auf dem Klavier haben Sie die Möglichkeit, wichtige Stimmen hervorzuheben, das heisst Pri-
Ebenen zu schaffen. Die Melodie ist nicht immer die oberste Stimme (Sopran). Sie kann auch in
Tenor) oder im Bass vorkommen. Zudem können Sie die Klangfarbe eines Akkordes – je nach-
ben oder leiser gespielt werden – extrem beeinflussen. Üben Sie dies an verschiedenen Akkorden
einen einzelnen Ton bewusst stärker als die anderen anschlagen. Stellen Sie sich die Klangfarbe vor
vor und spielen Sie diesen Klang genau gleich 10 mal hintereinander. Beim folgenden Chopin
Takten die Melodie im Sopran gut herauszuheben, in den Takten 5 bis 6 die Altstimme und in
wieder der Sopran. Der erste Takt ist nichts anderes als eine Kadenz I, IV7, V7, I in c-Moll.
Ausweichung der annähernd gleichen Kadenz nach As-Dur (VI. Stufe in c-Moll). Beachten Sie au-

r darzustellenden
ren Stimmen (Alt,
e Töne hervorgeho-
i Sie der Reihe nach
r vorzuhebenden Ton
le ist in den ersten 4
bleibenden Takten z.B.
r zweite Takt ist eine
Zwischenstufen.

Prélude c-Moll (Nr. 20 aus «24 Préludes» op. 28)

Frédéric

96

Largo

ff

(V7) — IV 5 4

7) — V

p

pp

3 Notenwerte werden 2

Sind 2 Stimmen so geführt, dass die Töne – vertikal gesehen – nicht ger-
Notenwert, oder von einer grafischen Darstellung auszugehen (z.B. 4:3, 5:
zwei Stimmen auf eine Ebene bzw. einen gemeinsamen Rhythmus reduziert
ergänzt. Das Beispiel a) zeigt die «triolische» Schreibweise; b) das Umdenke
Notenwert (3x2=6), wobei die entsprechenden Werte aneinander gebunden wer-
der 2 Stimmen auf eine Ebene bzw. einen Rhythmus; e) zeigt die Reduzierung auf die

ommenfallen, ist stets vor- insamen Nenner als klein.
c., → Seite 102). 3:2 lässt leicht lösen, indem man
und, je nachdem wo die stehen (oben oder unt
n 3/8tel Takt und die Reduzierung auf den kleins
Schreibweise im 3/8tel Takt. d) die Reduzieru
n Nenner im triolischen Sinne (→ Seite 36, 103)

Triolen oben: a) b) c) d) Triolen unten: a) c) e)

Tastenlegato bei repetierten Noten

Eine spezielle Form des Legatos – ohne das Pedal zu gebrauchen – ist, bei Tonrepetitionen die Taste nach dem Anschlagen nur bis kurz vor dem Abdämpfen der Saiten
der Dämpfer die Saiten berührt) zu heben. Spürt man, dass der Dämpfer unmittelbar vor der Saitenberührung steht, die Taste sofort wieder weich nachschlagen. Ein
regulierte Mechanik und ein gutes Körpergefühl sind hierzu die Voraussetzung. Diese Spielart gemischt mit wohl dosiertem Pedalgebrauch ergibt einen wunderbaren K
und ist u.a. auch einsetzbar bei «Albertibässen» (→ Seite 35, 63).

Prélude e-Moll (Nr. 4 aus «24 Préludes» op. 28)

(Melodie in der rechten Hand)

Frédéric Chopin

(1810–1849)

Largo 5 3

p *espressivo*

rubato

★ langer Vorschlag

Doppelschlag

f

smorz.

pp

97

★ Diese Schreibweise des langen Vorschlages (→ Seite 28) geht wohl noch auf den Generalbass (→ Seite 80)

Beim B.c. (Basso continuo) bestand die (fixierte) Komposition v.a. aus Bass und Stimme(n): Die P musste der Continuospieler aus der Bezifferung der Basslinie und Melodiestimme selbst herauslesen. Noten liessen ihn wissen, dass dies harmoniefremde Noten sind, also nicht harmonisiert werden s

Prélude h-Moll (Nr. 6 aus «24 Préludes» op. 28)

(Melodie in der linken Hand)

Frédéric Chopin

(1810–1849)

Lento assai

98

sotto voce

5 4 2 1 2 3 2 1 2 3 4 5 4 2 3 1

5 2 1 3 1 2 1 2 3 3 5 2 1 3 1 2 3 1

5 4 2 1 2 1 3 4 2 5 3 1 2 3 1 2 3 1

5 3 2 1 4 3 1 5 3 2 1 3 2 1 2 3 1

1 3 2 1 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1

5 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 2 1 2 3 1

pp

Verzieren in der Praxis

Das kleiner gedruckte Notensystem zeigt die Originalfassung der Oboenstimme des 2. Satzes des Oboenkonzertes von Alessandro Corelli. Die darüber liegenden Systeme zeigen Bachs Bearbeitung bzw. die melismatische Ausschmückung der Oboenmelodie mit Begleitung für Cembalo. Der Aufbau dieser Verzierungen bis zur Verdichtung und höchster Komplexität bis kurz vor Ende der Melodie (analog des Spätwerks von Corelli, vgl. auch die Beispiele in der Literatur etc.). Stellen Sie Analogien zur Komposition und Improvisation allgemein her (einfache Exposition und z.B. im Material etc.). Verzierungen → Seite 25. Triller: v.o. = mit oberer Note beginnen, v.u. = mit unterer Note, g = mit vorangehender Note.

5. Die zwei darunter-
liegenden Sie den struktu-
raufbau beim Film, in der
ersten Verarbeitung dieses
beginnen.

Adagio

Alessandro Marcello/Bacchi
(1669–17

99

(p)

3

2 1 3 2

1 3 2 1 3 2 1 3

V.O.

2 3 4 2

1 4 3 2 1 1 2 3 2 1 2

1 3 1 3 4 V.O.

3 1 3 4

3 1 2 4

3

1 3

2 1 2 1 V.O.

3 2 V.U.

1 4 2 V.O.

1 3 1 2 1

2 1 2 3 2

4 3 4 3 V.O.

3 2 V.O.

4 1 3 2

4 5 (V.O.)

4 5 2 1

stammen vom Herausgeber.

Das **Abwechseln der Hände** sowie die **Übergänge** zwischen Tonleitern und Arpeggien sollten unmerklich erfolgen. Die melodisch wellenförmigen Linien dürfen keinesfalls «Ecken» aufweisen!

ilipp Emanuel Bach
(1714–1788)

Solfeggio*

Allegro

100

★ **Solfeggio** (ital.): Im Kunstgesang die Gesangsübung, welche auf Vokale oder Töne¹ Gehör des Sängers schult. Die **Solmisation** ermöglicht eine internationale Verständigung der Intervalle auf einen relativen (angenommenen) Grundton bezogen, entweder

ingen wird und zugleich Stimmen² vortragen und absoluten Tönen³ (n) en. la, ti) oder auch mit Handz

The image displays a musical score for Generalbass (Basso Continuo) in B-flat major. It consists of four systems of music. Each system includes a main staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The music is written in a style that combines standard notation with figured bass notation. The first system shows a series of eighth and sixteenth notes in the treble, with a bass line that includes a half note and a whole note. The second system features a more complex treble line with many sixteenth notes, while the bass line has a series of half notes. The third system continues with similar patterns, and the fourth system shows a final sequence of notes. Various dynamics like *p* (piano) and *f* (forte) are indicated. Fingerings (1-5) and breath marks are also present.

Generalbass (Basso Continuo, I

«Der **Generalbass** ist das vollkommenste *Fundament* der *Musik* welcher mit beyden Noten spielt die rechte aber *Con-* und *Dissonantien* darzu greift damit dieses ein Gemüths und soll wie aller *Musik*, also auch des *General Basses* *Finis* und *End* Uh Wo dieses nicht in Acht genommen wird da ist keine eigentliche *Musik* sondern ein Der B.c. ist eine musikalische Kurzschrift des Barock. Notiert wurde (zu Melodiestück) ergänzt wurde (harmonische Grundlage des Musikstückes). Steht keine Ziffer, wird Abweichungen vom Dreiklang werden durch Ziffern angegeben. In der Frühzeit des B.c. selbst aus Oberstimme(n) und Basslinie herauslesen. Die Ziffern geben die Intervalle an, die zu ergänzen sind (da die Terz der Grundbaustein der tonalen Musik ist, wird sie oft nicht explizit ohne Ziffer fordert den Dreiklang; 0 oder die Angabe t.s. (tasto solo) besagt, dass der Basston allein den Sextakkord (Achtung: In der Jazzbezeichnung bedeutet 6 die Zufügung einer Sexte zu einem Quintakkord bezeichnet die entsprechende Veränderung dieses Tones. Ein Versetzungszeichen ohne Ziffer gilt stets als durch die Ziffer angezeigt werden (z.B. 6). Folgen stufenweise mehrere Sextakkorde aufeinander, greift man führt diese parallel zur Bassstimme. Ein waagrechter Strich bedeutet gleiche Harmonie. Ein Schrägstrich vor oder nach der Ziffer nochmals die gleiche Ziffer. (Achtung: Die Jazzbezeichnung entspricht in vielem nicht der

len gespielt wird dergleichen klingende *Harmonie* gegeben anders nicht, als nur zu C. des Geplerr und Geleier. nur eine bezifferte Basston, der dem betreffenden Bass, diese Ziffern aber häufig, vom notierten Basston aus, v. ert oder in Akkordbezeichnung aufgeführt). Die Erhöhung kann auch mit einem Schrägstrich vor oder nach der Ziffer ausgedrückt werden soll; eine 2 bedeutet den Sekundakkord (sich *ajouté*)). Ein Versetzungszeichen vor einer Ziffer bedeutet die Akkordvorausnahme

riebeenen
ung des
is seyn.

Akkorde
espielt.
monik
enfalls
usston
ine 6
Ziffer
rich
und

This image shows a musical score for Generalbass (Basso Continuo) in B-flat major, focusing on the figured bass notation. The score is written in a single system with a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a series of single notes. The figures (numbers) are written below the bass staff, indicating the intervals to be played. The figures are: 0, 5, 6, 6, b7, 6, 6, b5, b4, +4, 9, #5. The notation includes a 't.s.' (tasto solo) marking and various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate specific intervals.

Vorhalte:

Harmonie bleibt

Bassvorhalt bzw.
Akk.Vorausnahme

Dr

Septakkord

Figured bass notation: 11 10 4 3 6 5 8 b7 / 7 6 6 / 6 4 7 6 4 3

aus Schemellis «Musicalischem Gesang-Buch»

J.S. Bach: Die Gesänge zu George Christian Schemellis «Musicalischem Gesang-Buch», Leipzig 1736 (BWV 439–507)

101

tr

Ihr Ge - stim, ihr ho - hen Lüf - te und du lich -

tr

tie - fes Rund, ihr dunk - len Klüf - te, Wi - der - schall zer trennt

tr

jauch - zet fröh - lich, lasst das Sin - gen nis durch Wol - ken d - gen.

Figured bass notation: 4 #3 #6 6 #6 # #4 2 6 2 6 5 3 4 3 6 7 4 3 #6 6 6 5 4 #

Ein gut ausgesetzter Generalbass liefert nicht nur das Bassfundament und die harmonische Basis eines Stückes, sondern gestaltet und vertieft auch den Charakter des Stückes, wobei vor allem motivisches Material aus den Melodiestimmen (oder auch Bassstimme) verarbeitet wird. Die Hauptstimme(n) sollte(n) möglichst nicht überdeckt werden; ebenfalls Leittöne nicht verdoppelt und Vorhalte der Melodiestimmen nicht mitgespielt bzw. – je nach Situation – ausgelassen werden (2. letzter Takt). Nachfolgend eine Continuoaussetzung der ersten 4 Takte, bei der die Begleitakkorde sich unter der Melodie bewegen.

Figured bass notation: 4 #3 #6 # #4 2

(Jazz-)Akkordbezeichnungen

Mittels **Akkordsymbolen** können harmonische Abläufe auf einfache Art und Weise bezeichnet werden. Sie haben nicht nur f grosse Bedeutung (konzeptionelles Festhalten des harm. Ablaufes), sondern auch für das Auswendigspielen oder das schnelle u gehörten Musikstückes bzw. einer eigenen musikalischen Eingebung. Mittels Zahlen wird das Intervall über dem Grundton l Akkordes wird die Alteration (lat. alteratio: Änderung) eines Intervalles bei Erhöhung mit einem Kreuz (#) und die Ern gekennzeichnet (manchmal auch mit den Symbolen + und -). Alterierte Töne werden kleiner und nach oben versetzt noti deutsche H als B und Be als Bb geschrieben. Ein Grossbuchstabe nach Querstrich bezeichnet den aktuellen Basston (z.B. A7 Akkorde zusammen angeschlagen werden, stehen die Symbole untereinander – getrennt durch einen waagrechten Strich. Bei c (Generalbass, B.c.) ist aus der Bezifferung direkt auch die Umkehrung (und damit der Basston) eines Akkordes ersichtlich dabei oft auch der funktionelle Zusammenhang der einzelnen Harmonien zueinander aufgezeigt (z.B. mit der Stufentheorie). I B.c. einen Sextakkord, bei der Jazzbezifferung jedoch einen Dreiklang mit zugefügter Sexte (sixt ajouté). Leider besteht kein Bezug der Bezeichnungen. Oft werden auch für Durakkorde Grossbuchstaben und für Mollakkorde Kleinbuchstaben verwende

ovisation eine
Festhalten eines
Innerhalb eines
mit einem Be(b)
rnational wird das
llen 2 verschiedene
ischen Schreibweise
2); gleichzeitig wird
hl 6 bezeichnet beim
eitliche Regelung i

Abkürzungen: C oder CΔ oder CMaj (major = Dur) = Durakkord, C- oder Cm oder Cmin (minor = moll) = Mollakkord, C° = Dreiklang, C+ oder Caug = übermässiger Dreiklang, 7 = kleine Septime, Δ oder j7 = grosse Septime, ø7 = vermindert-k vermindeter Septakkord, sus4 = Quarte statt Terz (sus = Abk. von engl. suspension: vorgehalten; auch: Zusammenklang Durdreiklang, welchen man sich einen Ganzton unter dem Basston denkt), 6 = hinzugefügte grosse Sexte (sixt ajouté), add9 = hin Die Quarte und die Undezime sind genau genommen die gleichen Töne in einem Akkord: Für die Bezeichnung von Dur- und die «Quarte» verwendet werden (CΔ#4, Csus4) und für Dominant- und Mollakkorde das Symbol der «Undezime» (C7#11, C und Tredezime die gleichen Töne in einem Akkord. Für Dur- und Mollakkorde wird üblicherweise das Symbol der Se- Dominantakkorde das Symbol der Terzdezime (C7b11). ➔ Voicing: Seite 44, 63.

Cdim = ver
r Sepr-
i P

The image displays a series of musical staves illustrating various jazz chords. The chords are organized into rows, each with its name above the staff and its corresponding notes below. The first row shows basic triads and dyads: C, Cm, C°, C+, C6, C7, Cm7, Cm9#11, and C13. The second row shows more complex chords: CΔ, CΔ6, CΔ9, CΔ13, Cm6, Cm9, C7sus4, Csus4, and C13sus4. The third row shows altered chords: CΔb5, CΔ#5, CΔ#11, Cø7 (Cm7 b5), Cø7#9 (Cm9 b5), C9#5, and C7#9. The fourth row shows chords with voicings: C7 (Voicings), F7, A7, D7, G7, F13, A7, J7#9, G7b13, and C7#9. The fifth row shows chords with voicings: Gsus (od. F/G), CΔ (od. Cj7), Gsus, G9, Gsus (od. Dm/G), Dm7, G7, CΔ, G7, CΔ, EbΔ, BΔ, Bbsus, and hrygisch.

Klanglich identische Intervalle:

Sexte (6) und Tredezime (13), Quarte (4) und Undezime (11), Sekunde und None (9), wobei die Sekunde immer als «None» bezeichnet wird.

The image displays a series of musical staves illustrating chords that share the same intervallic structure. The chords are organized into rows, each with its name above the staff and its corresponding notes below. The first row shows chords with the same intervallic structure: C6, Cm6, C13, CΔ#4, C7#11, C7b9, C7#9, Cø7 (Cm7 b5), and C7b13. The second row shows the same chords with voicings: C6 (Voicings), Cm6, C13, CΔ#4, C7#11, C7b9, C7#9, Cø7 (Cm7 b5), and C7b13.

Nobody knows (Negro Spiritual)

102

Two systems of musical notation for piano. The first system has a treble and bass staff. The second system also has a treble and bass staff. The music is in 4/4 time, key of B-flat major. The first system ends with a double bar line. The second system continues the melody and accompaniment.

Listen to your soul (aus «Gospel Soul & Blues») ♩≈92

Marcel Schweizer
(*1954)

103

Two systems of musical notation for piano. The first system has a treble and bass staff. The second system also has a treble and bass staff. The music is in 4/4 time, key of B-flat major. The first system ends with a double bar line. The second system continues the melody and accompaniment. There are fingerings and dynamics markings throughout the score.

Mit freundlicher Abdruckgenehmigung von
Innovative Music, CH-8932 Mettmenstetten.

Blues

Der **Blues** ist wahrscheinlich die älteste, eigenständige Musizierform der afro-amerikanischen Musik. Die in den USA entstandene Form unterscheidet sich vom geistlichen **Gospel**-Song weltliche Liedform wurde um 1900 in den Südstaaten der USA als Vokalmusik von afro-amerikanischen Sängern populär gemacht. Sie erschien später in instrumentaler Form (z.B. Cakewalk, Foxtrott, Boogie-Woogie etc.). Diese Musik basiert hauptsächlich auf einem charakteristischen Schema mit den drei Grundakkorden Tonika (I), Subdominante (IV) und Dominante (V). Das «erweiterte» Blues-Schema in C kann pro Takt z.B. folgende Harmonien aufweisen: C7, F7, C7, F7, C7, F7, C7, A7, D7, G7, C7, G7. Das Blues-Schema ist eine melancholisch anmutende, häufig aber von Optimismus belebte Stimmung, die **Blue Notes** und charakteristische Intonationen (Dirty Tones) ergeben. Die Besonderheit dieser Musik. Die Bluestonleiter war ursprünglich pentatonisch (→ Seite 44) und wurde durch die Blue Notes (Leitöne, Schleifer) sukzessive erweitert. Im Bereich der Jazz-Notation (Swing) werden Achtel- und Sechzehntelnoten häufig in drei gruppiert; eng. shuffle: triolisch), also ungefähr triolisch gespielt. Möglich ist aber auch eine schärfere, punktierte Ausführung, oder auch nur ein leicht metrisch verschobenes Spiel (→ Seite 44). Das folgende Stück setzt sich aus einigen wenigen **Pattern** (engl. Muster, Melodie- bzw. Rhythmusmustern) zusammen, welche immer wieder leicht variiert werden.

Bluestonleiter mit «Blue Notes»

A single line of musical notation in treble clef, showing the Blues scale with Blue Notes. The notes are: C4, Bb4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4. The notes are numbered 1 through 8 above them.

Blues

12taktiges «einfaches Bluesschema» $\text{♩} \approx 84$ $\text{♩} = \text{♩}^3$

T. W.

104

Lento

a tempo

The musical score is for a 12-measure blues in B-flat major, 4/4 time. It is written for piano and includes a saxophone part. The score is divided into several systems. The first system starts with a tempo marking of 'Lento' and a tempo change to 'a tempo'. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The score includes various chords (I, IV, V) and fingerings. The tempo changes from 'Lento' to 'a tempo'. The score includes an 'ossia' section and a 'Repetizione al Segno poi B' section.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for both the right and left hands. The key signature is B-flat major (two flats). The music includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The notation includes triplets, slurs, and dynamic markings like "8vb." and "Tremo.".

Blues in D (aus «Gospel Soul & Blues») ♩≈92

Marcel Schweizer
(*1954)

105

Vorschläge ad lib.

legato

Mit freundlicher Abdruckgenehmigung von
Innovative Music, CH-8932 Mettmenstetten.

Let it swing ♩≈120 ♩ = $\overset{\frown}{\text{J}} \text{ J}$

Jürg Lietha
(*1952)

106

mf

mp

mf

Swing in G (aus «Boogie and Blues»)

Walking Bass! $\text{♩} \approx 130$ $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$

Ruedi Burkhalter
(*1957)

107

Musical score for 'Swing in G' by Ruedi Burkhalter. The score is in G major, 4/4 time, and consists of 107 measures. It features a piano and a walking bass line. The piano part includes various chords and melodic lines, while the bass line is a steady eighth-note pattern. The score is divided into systems, with a repeat sign at measure 34. The key signature has one sharp (F#).

Mit freundlicher Abdruckgenehmigung von
Innovative Music, CH-8932 Mettmenstetten.

Tango - Habanera $\text{♩} \approx 100$

uller
(1 -1997)

108

Musical score for 'Tango - Habanera' by Ullrich. The score is in G major, 2/4 time, and consists of 108 measures. It features a piano and a walking bass line. The piano part includes various chords and melodic lines, while the bass line is a steady eighth-note pattern. The score is divided into systems, with a repeat sign at measure 34. The key signature has one sharp (F#).

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.

Quickstep $\text{♩} \approx 120$ $\text{♩} = \text{♩} = \text{♩}$

109 *p* *cresc.* *mf*

f *mf* *meno mosso* *mf*

un po' rubato *Fine* *D. C. al Segno*

Ragtime

Ragtime (engl. ragged time: zerrissener Takt) ist eine um 1895 geprägte Bezeichnung für eine besonders 1870–1920 i Form des Klavierspiels. Sie wurde im Mittelwesten durch Übertragung des Banjo-Spiels auf das Klavier entwickelt. V formal und in der Tonalität von Melodik und Harmonik auf europäische Vorbilder (Unterhaltungs- und Tanzmusik) die rhythmischen Eigenarten auf afroamerikanische Ursprünge. Charakteristisch ist der von der linken Hand gleich «Two-Beat», zu dem der von der rechten Hand markierte «Off-Beat» durch die Nachschlag-Synkopen in rhythm Ragtime-Stücke wurden ursprünglich für mechanisches Klavier auf Papierwalzen aufgezeichnet und später auch a spielt. Bedeutende Vertreter waren u.a. Scott Joplin, James Scott, Jelly Roll Morton, Fats Waller und Joseph Lamb.

populäre
er Ragtime
geht, weisen
rhythmhaltene
Kontrast steht.
Platten über-

Good Morning Rag $\text{♩} \approx 96 \text{ } \text{♩} = \text{♩} \text{ } \text{♩}$

110

The score is written for piano and solo. The piano part consists of six systems of grand staves. The solo part is written on a single staff and includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A tempo marking of approximately 96 beats per minute is provided. The key signature has one sharp (F#).

8va -----

* Dieser Takt kann
Schlusstakte des
es gespielt werden.

(8va)

(8va)

(8va)

(8va)

(8va)

(8va)

(8va)

(8va)

* Diese 2 Schlusstakte können durch den Takt 16 ersetzt werden.

Fuge

Die **Fuge** (lat. Fuga = Flucht, ital. fugato = fugiert) gilt in der tonalen Musik – mit ihren, nach «strengen» Gesetzen, bes. Stimmführungen (Kontrapunktik) – als ein Höhepunkt der kompositorischen Satztechnik. Alle Stimmen sind i. Allg. gleich. Können eines Komponisten zeigt sich v.a. in der selbstverständlichen und kunstvollen Führung der einzelnen Stimmen **Zusammenklang**. Deshalb ist eine Fuge ohne tonalen Bezug quasi sinnlos, da im atonalen Bereich ja eigentlich «alles» einem Hauptthema = 1. Einsatz. (**Dux** = Führer), welches später eine Quinte (Quarte) höher oder tiefer nochmals e. Gefährte). Der Comes kann **real** (intervallgetreu) oder **tonal** (tonartbezogen) ausgeführt sein (→ Seiten 23, 40). Da es nicht anderes als das transponierte Thema auf der V. (IV.) Stufe ist, findet vor dem 3. Einsatz oft eine Rückmodulation Tonika statt. Die nach dem Dux weiterführende neue Stimme zum Comes bildet ein zweites Thema (**Kontrasubjekt I** mitläuft. Gleichzeitig mit dem 3. Einsatz des Hauptthemas, wiederum in der Tonika (Dux) – die anderen 2 Stimmen Fortsetzung des Comes ein zweites Thema (**Kontrasubjekt II**), welches ebenfalls immer mit den – untereinander **doppelter Kontrapunkt** – mitläuft. Bei 3 Einsätzen desselben Themas (Dux–Comes–Dux) spricht man von einer dreifachen Fuge. Der 1. Einsatz erfolgt (**Exposition**), folgt ein (freies) modulierendes, oft aus Sequenzen geformtes **Zwischenspiel** oder eine Überleitung, die die Fuge von Neuem, wobei Dux und Comes oft in der Stimmlage vertauscht sind (**1. Durchführung**). Wieder in der neuen Tonart setzen Dux und Comes wieder ein (**2. Durchführung**) etc. Nur die Exposition muss vollständig, bzw. abgeschlossen sein. Die Durchführungen müssen nicht alle Themeneinsätze enthalten und können unvollständig sein. Es gibt (Haupt-)Themen (Doppel-, Trippelfuge etc.). Die Fugetta ist eine Annäherung an ihre grosse Schwester, wobei die Stimmgliederung (→ Seite 23). Ein Fugato ist i. Allg. ein fugierter Teil innerhalb eines Werkes anderer Satzstruktur (z.B. homophon D = Dux, C = Comes, CSI = Kontrasubjekt I, CSII = Kontras. II, EX = Exposition, DF I = 1. Durchführung, DF II = 2. Durchführung).

arten polyphonen
Das handwerkliche
ren **harmonischem**
ine Fuge besteht aus
2. Einsatz (**Comes** =
eantworteter Comes
ens sequenzartig – zur
immer mit dem Comes
weiter →, folgt auf die
schbaren Stimmen
nigen Fuga. Sind a'
ng. In der neuen
t eine Modular
e Stimmens
ch Fuger
hier r
K

T.W.

Verschiedene Notenwerte zusammen

Quart-, Quint-, Sextolen etc., Grafiknotation

Sollen verschiedene Rhythmen unabhängig voneinander und beidhändig zusammen gespielt werden, ist das Zusammenspielen – aus dem motorischen Fluss heraus relativ einfach. Man merke sich die Töne, welche gleichzeitig auf einen Taktschlag zu; aus dem motorischen Fluss heraus die Zwischentöne. Zu entsprechenden Literaturstellen ist es hilfreich, vorgängig «erfinden und zu improvisieren (z.B. 4:3: sollen 4 Töne in der rechten Hand gleichzeitig und regelmässig auf 3 Töne in der linken Hand ein Triolen-Ostinato mit klaren Metrum-Fixpunkten und die r.H. baut anschliessend – zuerst von einfachen die Quartole entsprechend auf und umgekehrt). Entscheidend für das Angehen all dieser Probleme ist das Erfassen des Grund(Puls)schlages (müssen 4 Töne in (schon laufende) Dreiergruppierungen oder müssen 3 Töne in (schon laufende) Vierergruppierungen eingegliedert werden. Bei Chopins Prélude in e-Moll → Seite 84, Takt 18 ist der Grundpulsschlag Achtel – die Triole gruppiert (eingeführt werden). Zum Feststellen – bei langsamen Tempi –, wo die einzelnen Töne genau liegen, sucht man den kleinsten Nenner des Notenwertes und reduziert die beiden Ebenen auf eine. Eine einfache grafische Lösung ist auch «unserem Beispiel 4:3 zeichnet man zuerst eine Linie und teilt diese durch 4 – man erhält nun 4 gleiche Abschnitte. Nun wird diese Linie in 3 Teile geteilt und das Verhältnis 4:3 ist grafisch visuell (und rhythmisch) nachvollziehbar (z.B. Fr. Chopin: Fantaisie-Improvisation etc.)».

„schnelleren Tempi allen und ergänzen“ hierzu zu den Hand erfolgen, verten ausgehend – zur vorausgehenden Vierergruppierungen also in die Achtelst den gemeinsame „pace Notation“. eselbe Linie d' ll etc.).

3 : 2 (2 : 3)

3:2 lässt sich leicht realisieren, indem man die zwei Stimmen auf eine Ebene bzw. einen Rhythmus reduziert, nachdem, wo die Triolen stehen (oben oder unten), ergänzt (→ Seite 36, 83). Das Beispiel a) zeigt die «triolen» b) das Umdenken in den 3/8tel Takt und die Reduzierung auf den kleinsten Notenwert (3x2=6), wo die Triolen aneinander gebunden werden; c) die Schreibweise im 3/8tel Takt und d) die Reduzierung der 2 Stimmen auf einen Rhythmus. e) zeigt die Reduzierung auf den kleinsten Nenner im triolischen Sinne. (Cl. Debussy)

3 : 2

1 2 3

1 2

Triolen oben: a) b) c) d) e) Triol'

4 : 3

1 2 3 4

1 2 3

5 : 4

1 2 3 4 5

1 2 3 4

7 : 6

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6

etc.

etc.

Ostinato

T. W.

112

pp sempre molto delicato

p

sempre con Ped.

pp

p

ff

f

mp

op

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Features a triplet in the right hand and a *mp* marking. The left hand has a triplet.
- System 2:** Includes a *p* marking and a triplet in the left hand.
- System 3:** Shows a triplet in the left hand and a *p* marking.
- System 4:** Includes a *pp* marking and a triplet in the left hand.
- System 5:** Features a *pp* marking and a triplet in the left hand.
- System 6:** Includes a *pp* marking and a triplet in the left hand.
- System 7:** Features a *pp* marking and a triplet in the left hand.

The notation also includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like *mp*, *p*, *pp*, and *n*.

Gymnopédie No. 1

Erik Satie
(1866–1925)

Lent et douloureux ♩ ≈ 66

113

The musical score for Gymnopédie No. 1 by Erik Satie, page 113, is presented in a standard piano score format. The piece is in 3/4 time, key of D major, and tempo 'Lent et douloureux' (approx. 66 bpm). The score is marked with a piano (pp) dynamic at the beginning and a forte (f) dynamic later on. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The score is divided into several systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The final system includes a Coda section and a 'D. poi il Segno da' instruction.

Gnossienne Nr. 3 (1890)

Erik Satie
(1866–1925)

Lent

114

Conseillez-vous soigneusement

Munissez-vous de clairvoyance

Seul, pendant un instant

De manière à obtenir

Très perdu

Portez cela p loin

Ouvrez la tête

The musical score is written for piano and features a single melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The piece is in a minor key, indicated by the key signature of one flat. The tempo is marked 'Allegretto' and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each with a grand staff. The first system includes a trill in the right hand, marked with fingerings 5 and 3. The second system features a trill marked with fingerings 2, 1, 2, 4. The third system includes a trill marked with fingerings 5, 2, 3, 4. The fourth system includes a trill marked with fingerings 4. The score concludes with a final cadence in the right hand, marked with fingerings 1 and 2.



Tarantella (ital., von tarantola) ist ein alter süditalienischer Tanz aus der Gegend von Tarent mit sich steigendem Tempo, 12/8 oder 3/8, begleitet von Tamburin und Kastagnetten. Das von einer Tarantel gestochene Opfer verfiel in eine Erschöpfung getanz – Heilung bringen sollte. Komponisten wie C.M.v. Weber, Fr. Chopin, P. Tschaikowsky, G. Rossini u

3/8 Takt (auch 12/8, der – bis zur letzten diesen Tanz.

Tarantella (Nr. 7 aus «Erlebnisse am Klavier»)

Hans Urs Zürcf (*1944)

sehr schnell und federnd ♩. ≈ 160

115

molto stacc.

p

3 *senza Ped.*

mf

1 4

p

1 2

3

4

4

mf

4 2 4 1

sfz

2

2

5

3

mf

4

1 3

1 2

p

3

mf

p

1 4

1 4

1. 4

2. 1 3

f

sfz

4 3 2 1 3 2 1

Pavane de la Belle au bois dormant (Nr. I aus «Ma Mère l'Oie»)
(Transcription par Theo')

Maurice Ravel
(1875–1937)

116

Lento ♩ ≈ 58

p

pp

p

pp

rallentando

Prélude (1913) à Mademoiselle Jeanne LELEU

Assez lent et très expressif (d'un rythme libre) ♩ ≈ 60

✶ Oktavenspiel und Hände ineinander

Maurice Ravel
(1875–1937)

117

p

pp

ralentir

au Mouvt.

Trés lent

pp

Die Melodie im Sopran gespielt mit 4. und 5. Finger!

Robert Schumann
(1810–1856)

118

Albumblatt

Oktaven, Melodiespiel und Aussenstimmen

Platzieren Sie generell auf den schwarzen Tasten jeweils den 4. und 5. Finger (bei grossen Händen sind auch andere Lösungen möglich). Spielen Sie alle Tonleitern und Arpeggien auch in Oktaven; zuers d.h. abwechselnd handweise beginnen) mit verschiedenen Artik. Spielen Sie auch die obere und untere Linie allein mit den entsp. 1–1–1...). Bei vielen Stücken, in denen eine Hand neben der Melodie hergehende Albumblatt von R. Schumann), müssen die Aussenfinger oder L.

in beiden Händen) und weissen Tasten den Oktavenspiel mit 3–4–1 Aussenstimmen). and allein, dann zusamm. h nachschlagend (staccato, portato, legato) d Lautstärken. 1 Fingersätzen (z.B. 5–4–3, 5–5–5..., gleitharmonien enthält (wie z. das vor- das Melodiespiel übernehmen.

The little Shepherd (aus «Children's Corner»)

Claude Debussy
(1862–1918)

119

Très modéré

p très doux et délicatement expressif

mj

Plus mouvementé

p

p

au Mouvement

p

più p

au Mouvement

1 2

Cédez

p

più

Cédez

più

au Mouvement

ppp

pp

un poco più forte

Plus mouvementé

Un peu animé

Un peu ret
(en conserv. ryhme)

Cédez

The musical score is written for piano in G major (one sharp). It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) is marked 'Plus mouvementé' and 'p'. The second system (measures 5-8) is marked 'Un peu animé' and 'p'. The third system (measures 9-12) is marked 'Un peu ret' and 'pp'. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings.



Kleine Elegie (1976)

Ziemlich langsam

Robert Blum
(1900–1995)

120

The musical score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking of 120 and a dynamic of *mp*. The piano part features complex fingerings and articulations, including slurs and accents. The vocal part is marked *cantabile* and includes a *p* dynamic. The score is divided into systems, with the piano part on the left and the vocal part on the right. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score concludes with a *rit.* (ritardando) marking and a *p* dynamic.

Liebeslied (aus «FANTastereien»)

Tranquillo e semplice ♩ ≈ 92

T. W.

121

The musical score for 'Liebeslied' is written for piano. It begins with a treble and bass clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Tranquillo e semplice' with a quarter note equal to approximately 92 beats per minute. The score is numbered 121. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic. The second system continues the melody and accompaniment. The third system introduces a mezzo-forte (mf) dynamic and a 'con moto' marking. The fourth system shows a gradual decrease in volume (dim.). The fifth system is marked 'mf agitato' and features more active accompaniment. The sixth system returns to a 'tranquillo e semplice' tempo and includes a 'dim.' marking. The seventh system concludes the piece with a final cadence. Fingerings are indicated by numbers 1-5 throughout the score.

Freiheit! Unabhängigkeit!

Ein Spieler eines Melodieinstrumentes oder ein Sänger versucht i. Allg. eine Melodie immer entsprechend seinen Können und Wissen zu gestalten. Die gesamte Energie ist auf die zu gestaltende Melodie konzentriert. Ein Tasteninstrument – ermöglicht polyphones, mehrstimmiges Spiel bzw. das gleichzeitige Gestalten verschiedener Ebenen – die Wichtigkeit anbelangt – Prioritäten der Stimmen bzw. der verschiedenen Ebenen (z.B. Begleitungen etc.) und ruft nicht jedes Detail in Ihrer Vorstellung eine klare Gestaltung angenommen hat. Das Problem stellt sich danach: Wie lassen sich Interpretationen gleichzeitig auf 2 Hände verteilt dermassen zusammen, dass wir in jedem Moment die Kontrolle über alle Ebenen und Stimmen innehaben? Beim Kanon wird ein Thema in zeitlicher Verschiebung mit sich selbst kontrapunktisch – das heisst: Der ganze Gestaltungs- und Spannungsablauf der Melodie sollte beim zweiten Einsatz ebenfalls gleich – erfolgreich. Dies erfordert vom Spieler vollständige Unabhängigkeit und ein Nachvollziehen auf zwei oder mehr Ebenen. Stück gut zu kennen, hören Sie es sich einmal von verschiedenen (bekannten) Pianisten gespielt an. Achten Sie dabei auf die verschiedenen Ebenen, indem Sie sich jeweils nur auf eine Stimme konzentrieren und die anderen «ausblenden». Machen Sie Ihr eigenes Spiel. Evt. erleichtert Ihnen eine eigene Aufnahme das kritische Abhören. Bei polyphonen Sätzen z.B. prinzipiell alle Stimmen gleichwertig gestaltet sein – wie wenn diese von verschiedenen Musikern mit vollem Engagement – aber auch bei homophonen Sätzen (vor allem bei Mozart) gilt es, jedem kleinsten Detail die volle Aufmerksamkeit zu schenken. Klavier wird gelegentlich als ein blosses Rhythmus- oder Schlaginstrument behandelt (Note gegen Note, immer alles gleich laut. Sie sich bewusst, dass dies nur eine – und zwar sehr rudimentäre – der unzähligen Möglichkeiten ist, das Klavier zu «tragen».

a, seinem
– v.a. mit
:n Sie – was
nicht, bevor
wir alle diese
verschiedenen
(→ Seite 19),
en verschoben
lauben Sie ein
ewusst auf die
ie dasselbe bei
ch etc.) sollten
espielt würd
schenker
laut.
er

Japanischer Kanon (Nr. 3 aus «Erlebnisse am Klavier»)

als Urs Zürcher
(*1941)

Mässig schnell $\text{♩} \approx 69$

122 *mf espressivo*

Ped. simile

p

simile

mf *cresc.*

Ped. sim

cresc. *f* *dim.* *pp*

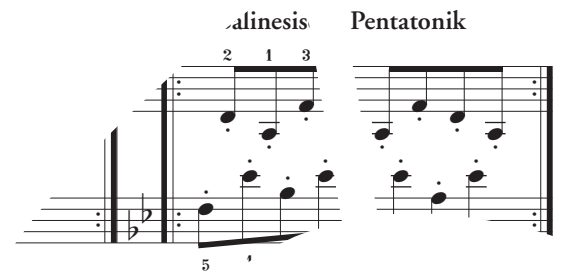
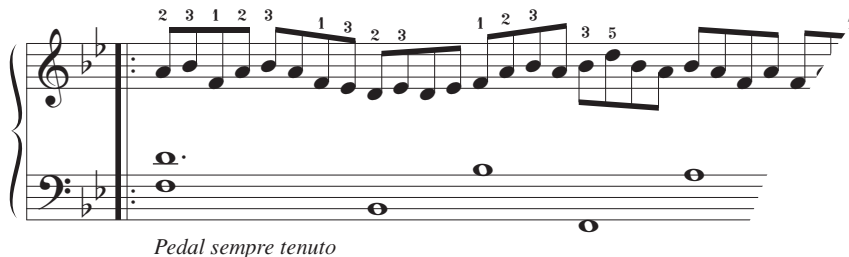
Repetitive Musik

Ein mehrstimmiger unendlicher Kanon zeigt nach dem Erfolgen des letzten Stimmeneinsatzes eine sich ständig reharmonisierende Harmonien, welche sich – vertikal gesehen – aus der Summe der linear verlaufenden Linien ergibt. Die Harmonien sind aber durch die lineare und rhythmisierte Bewegung fließend und fluktuierend. Formen wie Passacaglia und Chaconne können ähnliche Wirkungen erzielen (z.B. Pachelbels Kanon). Wie in Indien (Ragas), China und Japan (Pentatonik etc.), baut die auf ganz bestimmten Tonfolgen und Gesetzen auf, welche – ursprünglich von Java ausgehend – eine Verbreitung im ganzen auch in Bali – fanden. Kurze sich stetig wiederholende rhythmisierte Melodiepatterns werden abschnittsweise aneinandergeschlossenen Gamelan-Orchestern auf alle Stimmlagen verteilt. Ein Gamelanorchester setzt sich aus verschiedenen Xylophonen (Bambus), Gongs, Trommeln und weiteren Schlaginstrumenten zusammen (Flöten, Gesang etc. kann dazukommen) gespielt von einer Instrumentalgruppe, wird von anderen Instrumenten umspielt, wobei jedes Register ein eigenes Melodiepattern in einem eigenen Tempo spielt. Je höher die Instrumente, umso schneller und melodischer sind die Umspielungen. Durch das Zusammenspiel erklingen oft mehrere oder alle Töne (der Skalen: Slendro, Pelog) gleichzeitig (Cluster), so dass eine musikalische Statik entsteht. Beeindruckend ist der «Kechak Dance». Ein Chor von oft über 100 Männern «begleitet» – oder – die Tanzdarbietung mit höchst komplexen in- und übereinandergeschichteten, teils gesungenen, aber meist gespielten Lautpatterns. Ähnliche Ansätze – allerdings in viel einfacherer Form – sind auch in der «Minimal Musik» (Steve Reich, Philip Glass) und teilweise auch in der «Rap-» und «Techno-Musik» zu finden. Die folgenden «Melodiemuster» lassen sich auf 2 Klaviertasten realisieren: Spieler 1 beginnt und wiederholt in konstantem Tempo das entsprechende Pattern. Nach ca. 8 bis 12 Wiederholungen (fade in) der 2. Spieler dazu. Im Unisono spielen beide das Muster wiederum ca. 8–12x. Danach akkumuliert sich das Muster unmerklich, während der 1. Spieler das Tempo stets gleichbleibend hält. Sobald der 2. Spieler sich wieder im Unisono mit dem 1. Spieler kann nach einigen, im Einklang zusammen gespielten Patterns, das Stück auf ein gemeinsames Zeichen hin enden, oder einfach sich aus (fade out). Dynamisch kann man sich auf eine Lautstärke einigen oder z.B. von pp ausgehend ein kontinuierliches crescendo und danach wiederum ein kontinuierliches decrescendo bis zum Verstummen. Beispiele a) bis f) = verschiedene Patterns.

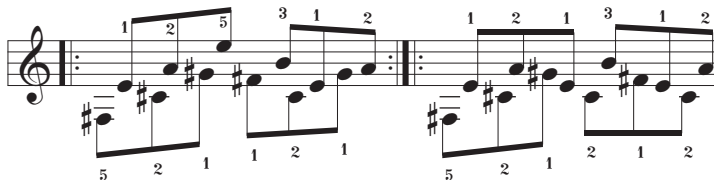
Folge von
ben, wirken
r Umständen
in Indonesien
ch – vor allem
nd sind v.a. bei
en (Metall und
«Kernmelodie»,
attern in einem
es vielschichtige
ie Wirkung von
strumentalmusik
nen Wort- od
ass, T. Riley
einfache
olunt
t

Repetitive Grundmuster (Patterns)

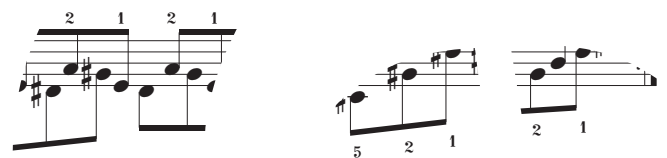
a) Balinesische Pentatonik



c) Westliche Muster



d)



Gamelanorchester. Aus: Gorthard Schuh, «Inseln der Götter», © 1960 by Ex Libris

Tempo I ≈ 72

123

SME 0

Zwölftonmusik, Dodekaphonie, Aleatorik

Die «tonale Musik» baut u.a. auf Dur- und Moll-Skalen auf. Da diese Skalen aus Halb- und Ganztonschritten bestehen, erschaffen sie bestimmte Beziehungen dieser Töne und der daraus resultierenden Akkorde untereinander (z.B. Leittonwirkungen, jeder Ton um Eigenschaften und Tendenzen auf). Geht man nun von einer 12-Tonskala aus, welche sich aus den 12 Halbtönen der chromatischen wohltemperierten Stimmung vorausgesetzt, ist jeder Ton gleichwertig, das heisst: klare Tendenzen und Leittonwirkungen existieren nicht mehr. Voraussetzung ist immer die Gleichberechtigung der Töne und Akkorde und das quantitative und bedingte Dissonanz und (damit eng verbunden) die Atonalität. Tonfolgen, welche (Dur/Moll-)Dreiklänge ergeben, werden möglichst vermieden. Tonfolgen, die erst nach dem Erscheinen der anderen 11 wieder verwendet werden (ausgenommen Tonrepetitionen und Oktavversetzung). Diese Techniken dieser Art sind generell verlockend, um – konstruiert am Schreibtisch – «speditiv» zu einem Resultat zu gelangen. Rezept-Lösungen fehlt dem Endresultat ein unverwechselbarer Personalstil eines Komponisten, resultierend aus unmittelbarer Inspiration. In der Folge reduziert der meist konstante Dissonanzgrad das – an und für sich mögliche – Spannungspotential enorm, was wiederum sehr selten Meistens sind (strenge) 12-Ton bzw. serielle Stücke bis ins Kleinste bezeichnet (A.v. Webern, P. Boulez etc.). Als eine Art «Aleatorik» (lat. alea: Würfel) gesehen werden. Rudimentäre Spielanweisungen, auch grafische Zeichnungen – oft ohne Notation – lassen den grösstmöglichen Freiraum für seine zufälligen Entscheidungen in der Ausführung. Das Stück 33'33" z.B. von N.N. zeigt dies auf. Bei diesem Opus ist kein Ton zu hören; der Interpret vor dem Flügel macht nur (angedeutete) Bewegungen und nach Ablauf der Zeit verbeugt das Podium. Dieses Stück soll auch vom Radio übertragen worden sein, wobei allerdings viele Hörer meinten, der Sendeunterbruch stattgefunden habe...

zwangsläufig unterwirft man sich ganz bestimmten Gesetzen (die aus der Zusammenfassung der 12 Töne resultieren). Die «Reihe» ist die Grundlage der Komposition und Oktavlage. Die 12-Ton-Satzweise kann in verschiedenen Varianten vorkommen. Ein Reihenton darf nicht mehr als einmal vorkommen und (einmal) in der Reihe. Jedoch, wie bei der 12-Ton-Reihe, kann man die Reihenfolge beliebig wählen und Eingebungen zulassen. Langeweile ist eine Reaktion, die man vermeiden sollte – lasse man die Freiheit der Interpretation.

12-Ton-Reihe



Kinderstück Lieblich



Anton von Webern
(1883–1945)



Sterbender Vogel

Manuskriptseite aus «Kleine Stücke für Klavier» von René Armbruster (1931–1991)

♭ Pedal- und Intervallstudie. Intervalle: v.a. kl. Sekunde, Tritonus und gr. Septime.

125

lento e improvvisando Bis 1972

p *rit....* *poco* *ring.*

string.... *f* *dim.....* *ritard.....*

up *3* *rit....* *Tpo. 1mo.* *pp*

5te *rit....* *poco più mosso* *up*

molto rit. *qu.* *pp*

Das Manuskript von René Armbruster
von der Musikabteilung der ZEN

wurde freundlicherweise
zur Verfügung gestellt.



Farblichtflügel. Hochschule für Musik und Theater Zürich (Natalia Sidler)

Tonleitern mit Fingersätzen

Den Standardfingersatz (C-Dur Fingersatz) = 1–3, 1–4 haben folgende Skalen: Im Quintenzirkel C bis E-Dur (C, G, D, A, E) und (e, a, d, g, c) sowie H-Dur bzw. h-moll (nur die rechte Hand) und F-Dur bzw. f-moll (nur die linke Hand). Alle anderen Tonleitern

entzirkeln e bis c-moll und eigenen Fingersatz.

Dur

Moll (Paralleltonleiter)

rein, natürlich

harmonisch

moll

This section contains musical notation for scales in various keys, categorized by 'Dur' (Major) and 'Moll' (Minor). The notation includes fingerings (1-5) and articulation marks. The scales are arranged in rows, with some keys having multiple variations or specific fingering patterns. The notation is in treble clef and includes various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the key signature.

Chromatik (→ Seite 43)

This section contains musical notation for chromatic scales, showing both ascending and descending patterns. Fingerings are indicated for each note. The notation is in treble clef and includes various accidentals to show the chromatic movement between semitones.

Ganzton (→ Seite 58)

This section contains musical notation for whole-tone scales, showing both ascending and descending patterns. Fingerings are indicated for each note. The notation is in treble clef and includes various accidentals to show the whole-tone movement between intervals.

Verschiedenes!

Vorspielen und mentale Vorbereitung, mentales Spiel

Setzen Sie sich vor einem Vorspiel ein bestimmtes Datum, bis zu welchem Sie das Programm können soll – früh, spätestens aber eine Woche vor dem Termin. Spielen Sie von diesem Datum an jeden Tag das ges – quasi als Hauptprobe, indem Sie sich dabei jedesmal den «Ernstfall» möglichst konkret vorstellen – u. Unterbruch und wenn möglich immer zur gegebenen Zeit des Vorspieltermins. Geschieht etwas Unerw. leicht vorkommen –, versuchen Sie die Situation zu retten und hören keinesfalls auf zu spielen (z.B. mit Improvisieren, Pedal geben etc.). Wichtig ist, sich die Situation möglichst konkret im Geiste vorzustellen, und, komme was wolle, das Ganze auch durchzuziehen bzw. sich mit dem Gefühl «jetzt gilt es» anzufreuen kalten Händen, Zittern, Schweiss, Krankheit etc.). Analysieren Sie anschliessend Ihr Spiel (auch Ihre Empf. üben Sie sofort alle unsicheren oder fehlerhaften Stellen so, wie unter «Üben» auf Seite 8 beschrieben. Stellen Zusatzanspannungen, gehen Sie diesen nach und versuchen Sie sie aufzulösen bzw. die richtige Körpergefühl (Tonus), Anspannung und Entspannung zu finden. Konservieren Sie dieses Gefühl im Stück oder der betreffenden Stelle einhergeht bzw. gleichzeitig mit dem Stück abrufbereit ist bis (möglichst) alle technischen und gefühlsmässigen Unsicherheiten oder auch Versuche dabei v.a. vor dem ersten Ton auf Körpergefühl und Haltung (entspanntes Sitzen, sich optimieren etc.) und natürlich auf geistige Wachsamkeit. Die Anfangstakte sollte klar vorbereitet sein. Möglichst viele Einstiege – v.a. beim auswendig Spielen – durch Unterbruch kreuz und quer zwischen den Einstiegen hin und her). Improvisieren und vermeiden Sie irgendwelche Medikamente etc. Und das Wichtigste: lassen Sie die Musik; lassen Sie sich von ihr davon- und mittragen, aber lassen Sie schummrigem Licht oder dem Kritiker in der ersten Reihe (allzusehr

und zwar möglichst
Programm durch
var ohne jeglich
es – und dies
igen, Übe
zu kr
(r
im
Tag,
nten Sie
amen, Tonus
nders gut und
it (s
ngen Sie ohne
ckes. Sei
ie ausgeruht
voll auf das
sizieren und
ten Klavier, den l en Händen,

Improvisieren! Fantasieren! K

Improvisation (von lat. improvisus «unvorhergesehen») bezeichnet Instrument, entweder unter Verwendung eines fixierten Themas (Verzierung, Umspielung etc.) oder mittels gängiger Spielfiguren (Jazzstandards etc.). Improvisieren setzt also nicht nur genaue Kenntnisse voraus, sondern verlangt ebenfalls ein zuvor reich angelegtes Reservoir von musikalischen Ideen sein muss. Dies erfordert in höchstem Masse Übung, Konzentration. Mit **Fantasie** wurden früher oft frei gestaltete Instrumentalstücke bezeichnet. Das Fantasieren erfolgt meistens in der Lieblingstonauswahl – motorisch sich immer wiederholenden, in den Fingern keine Grenzen, d.h. eine »Fantasie« kann in barockem Stil beginnen. Dem **Komponieren** geht bei ausübenden Musikern meistens das Experimentieren voraus. Das **Experimentieren** mit Klängen und Tonfolgen erschliesst sich dem Komponisten das musikalische Material, welches schlussendlich möglichst dicht und treffend, gleichzeitig sinnvoll gegliedert wird. Im Allgemeinen wird an Form, Harmonik, Stimmführung und allen Details lange gearbeitet, bis der Komponist die besten Lösungen gefunden zu haben glaubt (Komponieren als sinnvolles Gliedern eines Ganzen!). Der Reiz einer Improvisation besteht darin, dass diese aus dem Moment und Gegebenheiten bezogen – entsteht; eine Komposition hingegen ist in Notenschrift fixiert und redigiert worden. Es ist deshalb in den wenigsten Fällen sinnvoll, eine Improvisation eins zu eins nachzuahmen. Auch ist es sehr unwahrscheinlich, dass dem Improvisator quasi auf Kommando (Konzertbeginn) ein genialer Einfall zufällt, weshalb Improvisationen oft vorbereitet werden (Themen, Harmoniefolgen etc.), aber auch dann sind naturgemäss Längen und «leere» Stellen vorprogrammiert. (Vergl. hierzu J.S. Bachs «Musikalisches Opfer», welches zuerst eine Improvisation über ein Thema Friedrichs des Grossen war und kurz darauf von Bach in überarbeiteter Form auskomponiert wurde). Im 20. Jahrhundert wurden diese Begriffe allerdings nicht mehr wie beschrieben verwendet; Improvisieren wird oft mit Experimentieren (suchen, mal schauen, was dabei rauskommt) verwechselt oder sogar mit Komponieren gleichgestellt.

en! Experimentieren!

Englisch das Musizieren, lat. «Verminderung» bzw. verminderte Techniken (Variationen, Bearbeitungen von Formen, Harmonikarten etc. voraus, aber dem Material, welches unmittelbar abzurufen ist. Und Können. telt, welche ohne lang musikalische Gegebenheiten des Spielers und richtet Allg. nach den – einigem geordneten, gleichen Ablauf. Form- und stilmässig, es mit einem Ausflug über Jazz im Chaos ein. mit einem Ausflügen bzw. das Fantasieren und Improvisieren. Komponisten das musikalische Material, welches zusammengestellt, in Notenschrift festgehalten wird. lange gearbeitet, bis der Komponist die besten Lösungen gefunden zu haben glaubt. Zusammenstellen von Einzelteilen in einem Ganzen!). Der Reiz einer Improvisation besteht darin, dass diese aus dem Moment und Gegebenheiten bezogen – entsteht; eine Komposition hingegen ist in Notenschrift fixiert und redigiert worden. Es ist deshalb in den wenigsten Fällen sinnvoll, eine Improvisation eins zu eins nachzuahmen.

Urheberrecht, Copyright, Verlage, Labels, Vertriebe

Musik, Texte, Filme, Fotografien, bildende Kunst, Computerprogramme etc. werden von Menschen als für ein Zielpublikum erschaffen («geistiges Eigentum»). Jedes Werk braucht dann Promotionsfirmen, die für Entwicklung, Herstellung und Vervielfältigung, aber auch für die Bekanntmachung viel Geld, investieren, ebenso wie **Vertriebe**, welche die fertigen «Produkte» in den **Fachhandel** bringen. Medieninformatik- und Werbeunternehmen u.v.a. sind auf die **Urheber** angewiesen. Ohne Urheber blieben die leeren. Ohne Urheber hätten die Veranstalter keine Inhalte für die Programm- und anderen On-line-Dienste, keine Noten, keine Bücher, keine Konzerte etc. Ein Urheber investiert viel Energie und Lebenszeit, bis das Werk fertig ist. Damit ist es aber noch nicht getan. Dass es verbreitet werden kann, muss der Urheber einen Verlag oder einen Verleger finden, welche sich für das Werk einsetzen und die Bereitschaft haben – z.B. bei Noten –, nicht nur ein Exemplar anzufertigen, sondern diese auch zu vervielfältigen und über Vertriebe in den Fachhandel zu bringen. Dies geschieht mit einem **Verlagsvertrag** zwischen Urheber und Verlag und mit einer **Vertriebsregelung** zwischen Urheber und Vertriebsunternehmen. Das **Urheberrecht** schafft die Voraussetzung dafür, dass Urheber und diejenigen, welche in ihren Werken investieren (Verleger, Film-, Tonträger- und andere Produzenten), Anspruch erheben können auf die ausschliessliche Verwendung ihrer Werke oder Produkte (**Nutzungsrechte**). Für die Urheber ist dieser Anspruch die Grundlage für die Finanzierung ihrer Produktionen. Verleger und Produzenten verschafft das Urheberrecht den Schutz, den sie für die Finanzierung ihrer Produktionen benötigen. Da der einzelne Rechteinhaber seine Rechte vollumfänglich wahrzunehmen und durchzusetzen, treten für ihn treuhänderische Funktionen in der Regel in der Person von selbst gegründeten und von ihnen verwalteten Verwertungsgesellschaften ein, welche ohne selbst Gewinne zu erzielen. In der Schweiz ist dies für Musik die **SUISA** (Schweizerische Urheberrechts-Gesellschaft für Musik), für Literatur und bildende Kunst die **Pro** (Schweizerische Prosa- und Dichtervereinigung), für die Literatur und bildende Kunst). Ein Werk ist urheberrechtlich geschützt, wenn es in einer Form, die einem Träger festgehalten ist oder nicht. Der Schutz erlischt für Compositeur und Komponisten 70 Jahre nach dem Tod des Urhebers für alle anderen Werke. Je nachdem, ob der Urheber verstorben ist oder nicht, führt dies dazu, dass Werke aus finanziellen Gründen nicht mehr vermarktet werden können. Die Leidtragenden sind die Urheber, welche aus diesem Grund keine Verleger mehr finden, was zu einer wirtschaftlich arbeitslosen Situation führt, die alle an einem grossgefächerten Angebot Interessierten.

ht und meistens
age, Labels etc.,
1 und Know-how
ommunikations-,
munikationsnetz
und es gäbe a
Werk vollen'
re Produ'
uckfe'
r
für
g und
ist, seine
deren Rechts-
tend machen,
ft fü ie Rechte der
hebe ellschaft für
gig c on, ob es auf
m To es Urhebers
lage, I els etc. und
n sind allem die
n könn aber auch

Neuanschaffung, Klaviers

Wird bei einer Neuanschaffung gespart oder die Auswahl des neuen oder schlechte Mechanik oder ein unschöner Klang – oft schnell beeinträchtigen. Die Auswahl eines neuen Klaviers oder werden, wenn immer möglich mit Einbezug einer neutralen Fachperson, es verstimm ist, keine Freude und wird deshalb nicht gespielt werden. das sachgemässe **Intonieren** (Behandlung des Filzes der Hammerköpfe, **Regulieren** der Mechanik und aller beweglichen Teile. Von der Stimmung des Klaviers erfreuen oder ärgern. Das Instrument sollte mindestens einmal jährlich zur selben Jahreszeit. Da ein Klavier aus vielen «lebendigen» Teilen (Holz, Leder, Metall) besteht, die unterschiedlichen Veränderungen unterliegen, muss die Stimmung in regelmäßigen zeitlichen Abständen gestimmt, wird die Stimmung kaum lange halten. Der Zustand der **Stimmwirbel** bzw. des **Stimmstockes**.

Bei **Digitalpianos** stellen sich alle diese Probleme nicht. Generell wurde der Klang bei Digitalpianos aus analogen akustischen Instrumenten digital aufgenommen (gesampelt) und ist nun auf Tastendruck abrufbereit. Das Tastenverhalten von echten Klavieren wird – je nach Preiskategorie – mehr oder weniger aufwändig imitiert. Da aber keine wirklichen Saiten mit Hämmern angeschlagen werden, das ganze Obertonverhalten wegfällt, der Klang über Lautsprecher (elektromagnetische Schwingungen) erfolgt, keine direkte **Resonanz** zwischen Instrument und Musiker stattfinden kann (der Resonanzboden verstärkt die Schwingungen der Saiten, macht sie hör- und spürbar und überträgt diese weiter ans ganze Instrument, an Luft, Boden und Wände etc.), kann ein Digitalinstrument ein echtes akustisches Instrument niemals ersetzen. Selbstverständlich können Digitalinstrumente, sinnvoll eingesetzt, z.B. im Computer-, Midi- und Sequenzerbereich oder als «Behelfsübungsinstrument» (in der Nacht, im Freien, auf Reisen, als Haus-Kirchenorgel, zum Komponieren etc.) ihren Zweck erfüllen und neben einem akustischen Instrument durchaus ihren Platz haben.

ungen, Digital

ientes unsorgfältig
hert mit Nebenger.
guten Occasion sol
Auch macht das sc.
t und haltbar **Stimm.**
Erzielung eines ausg
hängt ab, ob Sie sich
al ja. bestimmt werden und zw.
Holz, (der etc.) besteht, ist einer konstanten
Wird ein Ins.
ten. Entscheid.

Fachliteratur-Verzeichnis

- Carl Philipp Emanuel Bach: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (C.P. Kahn Verlag, Zürich)
- Joachim E. Berendt: Das Jazzbuch (Fischer Verlag)
- Seymour Bernstein: Mit eigenen Händen (Schott-Atlantis)
- Seymour Bernstein: Klavier-Choreographie (Grundlagen der natürlichen Bewegung am Klavier) (Schott)
- Alfred Brendel: Nachdenken über Musik (R. Piper & Co. Verlag, München/Zürich)
- Der Musik Brockhaus (B. Schott's Söhne, Mainz)
- Heinrich Creuzburg: Partiturspiel (Ed. Schott, 4640)
- dtv-Atlas zur Musik (Bärenreiter- & Deutscher Taschenbuch Verlag)
- Friedrich Ernst: Über das Stimmen von Cembalo, Spinett, Clavichord und Klavier
(Verlag das Musikinstrument, Frankfurt am Main)
- Gotthold Frotscher: Aufführungspraxis alter Musik (Heinrichshofen)
- Jozsef Gat: Die Technik des Klavierspiels (Bärenreiter Kassel)
- Walter Georgii: Klavierspielerbüchlein (Atlantis Musikbuch-Verlag)
- Barry Green/W. Timothy Gallway: Der Mozart in uns (Walden Verlag)
- Leimer-Giesecking: Modernes Klavierspiel (Schott, Mainz)
- Hermann Haller: Leitfaden zur Einführung in die Harmonik (Schott, Zürich GH 9557)
- Robert Jourdain: Das wohltemperierte Gehirn (Wie das Gehirn funktioniert und wirkt)
(Spektrum Akademischer Verlag, Heidelberg)
- Dietrich Kessler: Musiklehre (KDM Verlag, Berlin)
- Michael Kugler: Die Musik für Tasteninstrumente des 16. Jahrhunderts (Heinrichshofen)
- Lemacher/Schroeder: Harmonielehre (Musikverlag Schott, Köln)
- Lemacher/Schroeder: Formenlehre der Musik (Musikverlag Schott, Köln)
- Mark Levine: Das Jazz Piano Buch (Advance Music)
- Diether de la Motte: Harmonielehre (dtv, Bärenreiter, Deutscher Taschenbuch Verlag)
- Heinrich Neuhus: Die Kunst des Klavierspiels (Musikverlag Schott, Köln)
- Hugo Pinksterboer: Pocket-Info KLAVIER (Schott, Köln SPL 1047)
- Reclams Klavier Musik Führer Bd. I + II (Ph. Reclam, Stuttgart)
- Hans Renner: Grundlagen der Musik (Reclam)
- W. Salmen, N.J. Schneider: Der musikalische Satz (Ed. Henrichshofen, Innsbruck)
- Ernst Schlager: Rituelle Siebenton-Musik auf Bali (A. Francke Verlag, Bern/Amadeus Winterthur)
- Martin Schlumpf: Dur-Moll-tonale Harmonielehre (Verlag Peter Laub)
- Francis Schneider: Üben – was ist das eigentlich? (HBS Nepomuk, Aarau)
- Willy Schneider: Was man über Musik wissen muss (Ed. Schott 4205)
- Manfred Spitzer: Musik im Kopf (Verlag Schattauer)
- Jean-Claude Veilhan: Die Musik des Barock und ihre Regeln (A. Leduc, Paris A.L. 25948)
- Bruno Walter: Von der Musik und vom Musizieren (S. Fischer Verlag)
- Herbert Wiedemann: Klavierspiel und das rechte Gehirn (Gustav Bosse Verlag)
- Herbert Wiedemann: Klavier – Improvisation – Klang (Gustav Bosse Verlag)

Komponisten-Verzeichnis, Kurzbiographi-

Albrechtsberger Johann Georg

*1736 in Klosterneuburg, †1809 in Wien. Hoforganist und Kapellmeister an St. Stephan. Lehrer von L.v. Beethoven, C. Czerny, F. Ries u.a. Kompositionslehrwerk. Komponist.

Armbruster René

*1931 in Zürich, †1991 in Isenthal/Uri. Theorielehrer an Konservatorium und Musikhochschule Zürich, Leiter des Rhythmikseminars Zürich, Violinist, Komponist.

Bach Carl Philipp Emanuel

*1714 in Weimar (Thüringen), †1788 in Hamburg. 2. Sohn von J.S. Bach. Jurist, Musiker, Kantor, Musikdirektor, Komponist.

Bach Johann Sebastian

*1685 in Eisenach (Thüringen), †1750 in Leipzig. Organist, Konzertmeister, Hofkapellmeister, Thomaskantor, Stadtkirchen- und Universitätsmusikdirektor, Komponist.

Bartók Béla

*1881 in Nagyszentmiklós (Ungarn), †1945 in New York. Prof. an der Musikakademie Budapest, Pianist, Komponist, Musikethnologe,

Beethoven Ludwig van

*1770 in Bonn, †1827 in Wien. Pianist, Lehrer, Komponist. Hat für alle Musikgattungen komponiert. 9 Symphonien, 32 Klaviersonaten, 5 Klavierkonzerte u.v.m.

Blum Robert

*1900 in Zürich, †1994 in Bellikon/AG. Lehrer für Komposition und Kontrapunkt an Konservatorium und Musikhochschule Zürich, Dirigent von versch. Chören (Madrigalchor ZH) und Orchestern (Badener Orch.), über 100 Filmmusiken zu CH-Filmen, Philosoph, Humanist, Komponist.

Bommeli Claude

*1916 in Genf, lebt in Bern. Dalcroze-Musikpädagogin, Präsidentin der «Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique» FIER. Rhythmiklehrerin am Konservatorium Biel, Komponistin.

Brahms Johannes

*1833 in Hamburg, †1897 in Wien. In Detmold Klavierlehrer, Hofpianist und Dirigent des Hofchores. Leiter der Wiener Singakademie. Pianist, Komponist, Dirigent.

Brunner Adolf

*1901 in Zürich, †1992. Präsident des Gotthard Bundes, Leiter der Abt. «Politik und Aktuelles» am Radio Zürich, Gründer des Arbeitskreises (Institutes) für prot. Kirchenmusik, Staatlicher Prüfungsexperte, Philosoph, Komponist.

Burgmüller Frédéric

*1806 in Regensburg, †1874 in Beaulieu (bei Fontainebleau). Musiklehrer in Basel, Cellist, Pianist. Klavierlehrer in Paris. Schrieb viele Arrangements und Etuden.

Burkhalter Ruedi

*1957 in Bülach. Klavierlehrer an der Kantonsschule Bülach. Komponist, Arrangeur, Improvisator, Studiomusiker.

Casella Alfredo

*1883 in Turin, †1947 in Rom. Studierte bei G. Fauré. Leiter einer Klavierklasse am Konservatorium in Paris. Gründete 1917 in Rom die Società Italiana di Musica Moderna. Pianist, Komponist, Dirigent, Musikschriftsteller, Bearbeiter.

Chopin Frédéric

*1810 bei Warschau, †1849 in Paris. Berühmter Pianist, Komponist und Lehrer in Paris. Begründer eines eigenen Klavierstils, in dem eine hohe Virtuosität völlig im Dienst des musikalischen Ausdrucks steht.

Corea Chick

*1941 in Chelsea/Massachusetts, USA. (Jazz) Pianist. Spielte mit Davis, Return to Forever, Gary Burton, Herbie Hancock, Frank Zappa, Gulda, Improvisator, Komponist.

Debussy Claude

*1862 in St. Germain en Laye, †1918 in Paris. Komponist, Pianist, Dirigent, Bearbeiter. Schuf neue musikalische «impressionistische» Klänge.

Franck César

*1822 in Lüttich, †1890 in Paris (St. Clotilde). Komponist, Pianist, Organist, Improvisator, Lehrer.

Fux Johann Joseph

*1660 in Fuxbach bei Salzburg. Komponist, Organist, Lehrer. Schrieb ein Lehrbuch über die Kontra-Alt- und Orgelkompositionen (Fux'sche Regeln).

Gaillard

*1875 in Paris. Pianistin, Schulleiterin, Komponistin.

*1896 in Moskau. Studierte u.a. bei Rimski-Korsakow. Komponist.

Gottschalk Johann Christoph

*1791 in Kirchberg (Sachsen), †1797 in Leipzig. Hofkapellmeister in Berlin. Komponist.

Grieg Edvard

*1843 in Bergen, †1907 in London. Komponist, Dirigent. Schrieb viele Volkslieder.

Georg Friedrich

*1759 in Halle, †1759 in London. Komponist, Organist in Halle, Violoncellist. Schrieb u.a. mit «Rinaldo» und «Te Deum and Jubilate».

Händel George Frideric

*1685 in Halle, †1759 in London. Komponist, Organist, Violoncellist. Schrieb u.a. mit «Rinaldo» und «Te Deum and Jubilate».

Haydn Joseph

*1732 in Rohrau (A), †1809 in Wien. Tanzgeiger und Begleiter von Tanzstunden. Musikdirektor. Schrieb u.a. mit «Rinaldo» und «Te Deum and Jubilate».

Ibert Jacques

*1879 in Paris, †1962 in Paris. Studierte u.a. bei G. Fauré. War Mitglied des Direktoriums der Académie de France (Villa Medici) in Rom. Direktor der Union des Théâtres Lyriques in Paris. Farbig-elastischer Klangstil. Komponist.

Kabalevsky Dmitri

*1904 in St. Petersburg. Komponist, Pianist. Schrieb u.a. mit «Rinaldo» und «Te Deum and Jubilate».

Karrer Bruno

*1956 in St. Gallen, lebt in Degersheim. Dozent für Musiktheorie an der Hochschule für Musik und Theater Winterthur-Zürich. Komponist.

Krieger Johann

*1652 in Nürnberg, †1725 in Weissenfels. Studierte u.a. in Rom und Venedig. Hofkapellmeister. Komponist.

Lietha Jürg

*1952 in Schaffhausen, lebt in Jegenstorf/BE. Klavier- und Orgelpädagoge. Titularorganist der Dreifaltigkeitskirche in Bern, Pianist, Improvisator.

Marcello Alessandro

*1669 in Venedig, †1747 in Padua. Komponist. Schrieb u.a. das Oboenkonzert in d-Moll (Bach: Cembalokonzert BWV 974).

Mompou Federico

*1893 in Barcelona, †1987 in Barcelona. Komponist. Schrieb die meisten Werke ohne Takteinteilung und harm. Modulation (kadenzfrei) und nannte dies «Recomienzo».

Mozart Wolfgang Amadeus

*1756 in Salzburg, †1791 in Wien. Erzbischöfl. Konzertmeister in Salzburg. Der Papst ernannte ihn zum «Ritter vom goldenen Sporn». Hoforganist, Pianist, Freimaurer, Komponist, Veranstalter, Improvisator. Schuf Werke aller musik. Stile und Gattungen.

Müller Markus

*1926 in Neu St. Johann/SG, †1997 in St. Gallen. Dozent an der Musikakademie und Konservatorium Zürich für sämtliche Theoriefächer, Didaktik für Klavier und Improvisation, freier Mitarbeiter beim Ressort Kultur des Tages-Anzeigers, Abteilungsleiter der Musikakademie, Staatlicher Prüfungsexperte an Konservatorien und dem SMPV.

Peter Christoph

*1626 in Weida (Thüringen), †1669 in Guben (Brandenburg). Lehrer, Kantor, Komponist.

Peterer sen. Josef

*1872, †1945. Appenzellermusiker. Spielte Hackbrett, Klavier und alle Streichinstrumente, Klavierstimmer.

Purcell Henry

*1659 in London, †1695 in Westminster/London. Sänger, Organist, Instrumentenverwalter, Komponist.

Ravel Maurice

*1875 in Ciboure, †1937 in Paris. Studierte u.a. bei G. Fauré. Komponist. Pianist. Einflüsse der ostasiat. Musik. Polytonalität. Folkl. Elemente. Impressionismus.

Rechsteiner Hans

*1893, †1986. Appenzellermusiker. Gründer der Streichmusik «Edelweiss Trogen», Weber, Schallplattenhändler, Hackbrettspieler.

Reinecke Carl

*1824 in Altona, †1910 in Leipzig. Kapellmeister der Gewandhauskonzerte und Lehrer am Konservatorium in Leipzig. Pianist (Mozart-Interpretationen), Komponist.

Rueff Noëmi

*1961 in Biel, lebt in Zürich. Pianistin, Dozentin und Lehrerin für Klavier und Musikpädagogik (Konservatorium und Musikhochschule Zürich).

Rütti Carl

*1949 in Zug, lebt in Oberägeri/ZG. Dozent am Konservatorium und Musikhochschule in Zug. Pianist, Organist, Komponist.

Satie Erik

*1866 in Honfleur, †1925 in Paris. Barpian und A. Roussel. Entwickelte einen eigenständigen Klangstil. Komponist.

Schönberg Arnold

*1874 in Wien, †1951 in Los Angeles. Autocritiker. A.v. Zemlinsky. Komponist, Dirigent, Lehrer, Maler, Expressionist. Begründer der Zwölftonmusik.

Schubert Franz

*1797 in Lichtenthal (bei Wien), †1828 in Wien. Salieri. Sänger, Pianist, Organist. Komponist. Lied, bzw. immer die melodische Linie.

Schumann Robert

*1810 in Zwickau, †1856 in Düsseldorf. Studierte in Leipzig und Heidelberg. Komponist, Pianist, Kritiker. F. Wieck. Gr. der Zeitschrift «Die Musik». Mitglied für die Stadt Düsseldorf. Komponist.

Schürch

*1907 in Mettmenstetten/ZH. Pianist, Verleger, Arrangeur, Komponist.

Schürch

*1915 in Aarau. Studierte in Aarau. Kantonschule Aarau. Komponist.

Schürch

*1767 in Magdeburg, †1767 in Magdeburg. Hofkapellmeister für Kirchenmusik in Magdeburg. Erste Zeitschrift «Der getreue Musikant». Komponist, Verleger.

Schukowsky Peter

*1893 in Workinsk, †1983 in Zürich. Beamter im Justizministerium. Studierte u.a. bei A. Schönberg. Komponist, Kritiker. Ballettmusiken, Chambermusik.

Schulz-Gottlob

*1813 in Hainichen, †1883 in Hainichen. Komponist und Musikpädagoge. Kan. Universitätsmusikdirektor in Hainichen. Verfasste theoretische und didaktische Werke.

Webern Anton

*1883 in Wien, †1951 in Mittersill (Salzburg). Studierte in Wien und bei A. Schönberg. Pianist, Dirigent am Österreichischen Rundfunk. Komponierte u.a. Pantomime. Punktueller Stil.

Wegmann Theo

*1951 in Herisau, lebt in Maur/ZH. Komponist, Pianist, Organist, Verleger. Dozent und Lehrer für Orgel Improvisation, Klavier und Komposition (Konservatorium und Musikhochschule Zürich).

Zürcher Hans Urs

*1941 in Zug, lebt in Meggen/LU. Musiklehrer u.a. an der Musikschule in Zug. Pianist, Komponist.

Notenliteratur-Verzeichnis

Die Epochenbezeichnungen sind als Zeitabschnitte zu verstehen und nicht als Stilbezeichnungen!
Die in Klammer gesetzten Zahlen bezeichnen den ungefähren Schwierigkeitsgrad der Stücke
(1 = sehr leicht, 6 = mittlerer Schwierigkeitsgrad, 6– = mittelschwer bis sehr anspruchsvoll)

BAROCK

Johann Sebastian Bach

Notenbuch für Anna-Magdalena Bach (1)
Kleine Präludien und Fughetten (3–5)
Zwei-, dreistimmige Inventionen (3–5)
Sonata C-Dur: Transkription der Sonata für Flöte und B.c. BWV 1033 (3–5) (Special Music Edition)
Französische Suiten (6)
Das wohltemperierte Klavier Bd. I + II

Georg Friedrich Händel

Aylesford Stücke (5)
12 Fantasien (4) (Hug)
20 kleine Tänze (2) (Schott)
Leichte Tänze und Stücke (2) (Litolff)

Domenico Scarlatti

Sonaten (3–6)

Georg Philipp Telemann

Kleine Fantasien (5) (Schott)

Baldassare Galuppi

4 Sonaten (6) (Zorboni/Milano)

KLASSIK

Leopold Mozart

Notenbuch für Wolfgang (1)

Ludwig van Beethoven

6 Deutsche Tänze 1814 (2)
Eccossais (4)
Sonatinen (3–4)
Sonate op. 49, Nr. 2 (5)
11 Bagatellen op. 119 (6)
Sonaten
Variationen

Wolfgang Amadeus Mozart

Fantasie d-moll (6)
Salzburger Klavierbüchlein (2)
Wiener Sonatinen (4)
Sonaten

Daniel Gottlob Türk

Anfängerstücke für Klavier (1)

Johann Wilhelm Hässler

Der Tonkreis (2)

Joseph Haydn

Ballo Tedesco (2)
Kleine Tänze für die Jugend
6 Sonatinen (4)

Domenico Cimarosa

Sonaten (6)

Johann Christoph F

Variationen «Ah, voi man» (6)

ROMANTIK

Robert Schumann

Album für die Jugend (2–4)
Waldszenen op. 82 (6–)
Kinderszenen op. 15 (5–)
Arabeske op. 18 (6)

Edvard Grieg

Lyrische Stücke op. 12
Lyrische Stücke Bd. I (4)

Frédéric Chopin

Mazurken (4–)
Préludes op. 28 (4–)
Nocturnes (5–)

Franz Schubert

Impromptus (6–)
Scherzo B-Dur (6)

César Franck

Short Piano Pieces (1–) (Peters)

Peter Iljitsch Tschaikowski

Album für die Jugend
Die Jahreszeiten

Felix Mendelssohn

Lied

Die Jahreszeiten (1 + II)
Liederbuch (6)

Johannes Brahms

Op. 39 (6)
Lied op. 76, Nr. 7 (6)
Klavierstück op. 118, Nr. 2 (6)
Fantasien op. 116 (6–)
Ungarische Tänze (6)

Franz Liszt

Consolatorien

Antonín Dvořák

Slawische Tänze op. 46/72 (4händig) (6)

Moritz Moszkowski

Spanische Tänze op. 12 (4händig) (6)

IMPRESSIONISMUS

Maurice Ravel

Mauresque (6)
Maurice Ravel (vierhändig) (3–6)

Claude Debussy

Le petit nègre (4–)
Rêverie (5)
Children's Corner (4–6)
Arabesque Nr. 1 (6)

Gabriel Fauré

Dolly op. 56 (4händig) (4–6)

Personen- und Sachregister

Ab Blatt-Spiel 16, 58, 60
Agogik 20
Air 24
Akkolade 10
Akkord 26, 60, 89, 119
Akkordbezeichnungen 72, 74, 89, 90, 91
Akkordbrechungen 56
Akzidentien 13
Alberti-Bass 35, 63, 83
Albrechtsberger Johann Georg 23
Aleatorik 119
Alla breve 10
Allemande 24, 46
Alteriert, Alteration 74, 91
Altschlüssel 71
Anda Géza 11
Anschlagen 5, 11
Antizipation 64
Äolisch 16, 18
Arabeske 32, 102
Armbruster René 120
Arpeggio 19, 51, 60, 62, 63
Artikulation 7, 12, 13, 20
Atemzeichen 18
Atonal 100
Atonalität 119
Auftakt 10, 19, 21
Aussenmelodik 21, 69
Ausweichung 63, 67, 83
Auswendig spielen 8, 58, 69, 71, 91
Authentischer Schluss 72

Bach Carl Philipp Emanuel 88
Bach Johann Sebastian 34, 70, 86
Badinerie 24
Balinesische Pentatonik 117
Bartók Béla 26
Barocke Kadenz 72
Bass 5
Basslinie 63
Basso continuo 28, 84, 89, 90
Basso ostinato 46
Bassschlüssel 10, 71
Beethoven Ludwig van 21, 22, 23, 68
Begleitung 63
Berlioz Hector 18
Blue notes 44, 92
Blues 44, 58, 92, 93, 95
Bluestonleiter 44
Blum Robert 114
Bommeli Claude 80
Boogie 58
Bourrée 24
Brahms Johannes 22, 62, 77
Brunner Adolf 24
Bulgarischer Rhythmus 15

Burgmüller Frédéric 32
Burkhalter Ruedi 96

C-Schlüssel 10, 71
Cantus 18
Carmina burana 63
Casella Alfredo 58
Celano Th. v. 18
Cembalo 9
Chaconne 46, 48, 117
Chopin Frédéric 22, 62, 76, 83, 84, 85, 108
Chromatik 28, 43, 45, 55, 122
Clavichord 9
Close Harmonies 63
Cluster 69, 117
Coda 51, 53, 54
Comes 23, 40, 100
Computer 124
Copyright 124
Corea Chick 56
Courante 24, 46
Csardas 66, 67

Danza 32
 Debussy Claude 35, 112
 Diatonik 16, 43, 122
 Dies irae 18
 Digital 124
 Digitalpiano 124
 Diminution 123
 Diskant 4
 Dissonanz 28, 119
 Dodekaphonie 43, 119
 Dominante 27, 40, 58,
 Dominantseptakkord 6:
 Doppel-Be 27, 43, 57
 Doppel-Kreuz 27, 43, 57
 Doppelfuge 100
 Doppelschlag 25
 Doppelter Kontrapunkt 16, 2., 100
 Dorisch 18, 67
 Dreichörig 35
 Dreiklänge 26, 27
 Dreiteilige Liedform 22, 31
 Duosonate 51
 Dur 16, 122
 Durchführung 51, 53, 54, 100
 Durchgang 64, 66
 Durchgangston 64
 Durchgangsquartsextakkord 64, 65
 Dux 23, 100
 Dynamik 20

Einfacher Kontrapunkt 16
Enge Lage 63, 65, 67
Enharmonik 39, 43, 57, 62

| | | |
|--------------------|---------|---------|
| Entwicklung | 21 | |
| Erspüren | 11 | |
| Experimentieren | | |
| Exposition | 23, 5 | .00 |
| F-Schlüssel | 10 | |
| Fachhandel | 124 | |
| Fachliteratur-Ver. | | nis 125 |
| Faksimile | 69, 120 | |
| Fantasie | 123 | |
| Fantasieren | 63, 125 | |
| Farblichtflügel | 17 | |
| Fermata | 12 | |
| Figurat | | |
| Fir | | |

6
 0, 11, 39
 Jacques 19
 edrich der Grosse 123
 Fugato 100
 Fuge 23, 40, 100, 123
 Fughetta 23, 100
 Fux Johann Joseph 7
 G-Schlüssel
 Gamel
 Gan
 G² 122
 G
 73
 gung 15, 63
 igitum 124
 ss 28, 60, 89, 84, 89, 90,
 Ge earring 55

Gew
Gigue
Glass Phil.
Glière Reinhold
Gnossienne 106
Gospel 92
Graupner Christoph 24
Granik 18
Grieg
Ground 46
Grundpulsschlag 102
Grundstellung 26
Grundstufen 63
Gymnopédie 105

Halbschluss 64, 72
 Schritt 16

Label 124
Lagen 26
Legato 12, 83

Ostinato 15, 18, 46, 56, 68, 102, 103

11 117

Ungefähre Einteilung der Stücke von PIANO PI nach Schwierigkeitsgrad

(1 = sehr leicht – 6 = mittlerer Schwierigkeitsgrad)

- | | |
|--|--|
| <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; width: 20px; height: 20px; text-align: center; line-height: 20px;">1</div> | 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 66, 70 |
| <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; width: 20px; height: 20px; text-align: center; line-height: 20px;">2</div> | 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, (5 Stücke auf den Seiten 20 und 21), 22, 25, 26, 28, 31, 32, 33, 37, 57, 58, 71, 76, 77, 78, 79, 82, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 115, 119, 125 |
| <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; width: 20px; height: 20px; text-align: center; line-height: 20px;">3</div> | 21, (2 Stücke, S. 21), 23, 24, 27, 29, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 101, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123 |
| <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; width: 20px; height: 20px; text-align: center; line-height: 20px;">4</div> | 30, 36, 43, 44, 45, 48, 53, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 101, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123 |
| <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; width: 20px; height: 20px; text-align: center; line-height: 20px;">5</div> | 47, 50, 51, 54, 60, 64, 65, 80, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 121, 123 |
| <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; width: 20px; height: 20px; text-align: center; line-height: 20px;">6</div> | 52, 110, 111, 124 |

Der Verlag ist dankbar für weitere Änderungen, Ergänzungen und Korrekturen jeglicher Art und wird diese in immer möglich – in weiteren Auflagen berücksichtigen.

Cover-Rückseite: Farblichtflügel. Hochschule für Musik und Theater Zürich

SPECIAL MUSIC EDITION

SME Noten

KLAVIER SOLO

SME 949 APPENZELLERTÄNZE: 31 originale Tänze Appenzeller Suite – Alpstein Suite – Stobete – Icherete (auf CD SME 517)

SME 938 Johann Sebastian Bach: Sonata C-Dur Transkription der Sonata BWV 1033 für Flöte und B.c.

SME 952 Otto Barblan: Klavierwerke Grüsse aus der Heimat op. 2 – 6 Klavierstücke op. 3 – 5 Klavierstücke op. 4 (Herausgegeben von Räto Tschupp)

SME 913 Robert Blum: 5 Klavierstücke Preludio – Ostinati – Alla Gagliarda – Aria – Capriccio (auf CD SME 508)

SME 912 Robert Blum: Toccata Ein brillantes, virtuosos Concours-Stück! (auf CD SME 508)

SME 962 Vittorio Monti: Czardas Brillante Transkription für Klavier solo. (auf CD SME 101)

SME 966 Theo Wegmann: Encore Capriccio giocoso: Virtuos, feurig und witzig zu spielen!

SME 960 Theo Wegmann: RAUSI • Cat Music II 9 unterhaltsame, inspirierte «Cat Pieces» for Piano.

SME 942 Adolf Brunner: 15 kleine Klavierstücke Abwechslungsreiche Klavierstücke für Unterricht und Vortrag.

SME 924 Theo Wegmann: FANTasterien 9 Episoden für Klavier: Verlorener Walzer – Im Zirkus – Sarabande – Tango – Im Glockenstuhl – Liebeslied – Wohin? – Zwiegespräch – Nostalgia (auf CD SME 506)

SME 911 Theo Wegmann: Metamorphosen 4389 Fein ausgehörtes Musikstück, mit bisher ungehörten Klängen. (auf CD SME 509)

SME 915 Theo Wegmann: Mosaik 7 Miniaturen: Mosaik – Rezitativ – Toccata – Canzona – Cadenza – Continuum – Passacaglia (auf CD SME 504 & CD SME 509)

SME 950 Theo Wegmann: PIANO PIANO «Musizieren am Klavier»

Der besondere Lehrgang für Erwachsene, Jugendliche, Wiedereinsteigende und alle, die mehr wissen wollen. (Enthält Werke von über 50 Komponisten)

SME 926 Theo Wegmann: Traumbilder 5 Bilder aus einer anderen Welt: Morgendämmerung – Odysseus Klage – Oberon & Titania – Geisterwirren – La Statua (auf CD SME 509)

SME 936 Hans Urs Zürcher: Erdenklänge...Sphärenklänge Aldebaran – Lotos – Berceuse – Kailas – Babylon – Solitude – Mandala – Abenddämmerung – Schatten – Solaris

SME 959 Theo Wegmann: BLACK & WHITE RAG (auf CD SME 518 - In a Mood)

SME 961 Camille Saint-Saëns: Le Cygne • The Swan Transkription für Klavier solo. (auf CD SME 101)

2 KLAVIERE

SME 930 Theo Wegmann: Capriccio Giocoso Virtuosos, schwungvolles Konzertstück für ein versiertes Klavierduo mit Elan.

KLAVIER &: PANFLÖTE OD. QUERFLÖTE, OBOE, KLARINETTE, ALT-/SOPRANSAX., VIOLINE, VIOLA.

SME 910 Theo Wegmann: Fantaisie Eingängiges und farbenreiches Konzertstück; für verschiedene Melodieinstrumente geeignet. (auf CD SME 511)

KLAVIER(CEMBALO-)QUINTETT

SME 944 Robert Blum: Klavier(Cembalo-)Quintett Sonate auf Himmelfahrt und Pfingsten komponiert 1985 für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier oder Cembalo (auf CD SME 507)

CEMBALO SOLO

SME 916 Theo Wegmann: Mosaik 7 Miniaturen: Mosaik – Rezitativ – Toccata – Canzona – Cadenza – Continuum – Passacaglia (auf CD SME 504 & CD SME 509)

ORGEL SOLO

SME 949 APPENZELLERTÄNZE: 31 originale Tänze Appenzeller Suite – Alpstein Suite – Stobete – Icherete (z.T. auf CD SME 517)

SME 939 Johann Sebastian Bach: Italienisches Konzert Transkription (BWV 971) für Orgel solo mit Pedal.

SME 935 Johann Sebastian Bach: Konzert d-moll Rekonstruktion der unvollständigen Orgelfassung u.a. nach dem Cembalokonzert BWV 1052.

SME 902 Johann Sebastian Bach: Sinfonia D-Dur Vorspiel der Ratswahlkantate Nr. 29, BWV 1006 Rekonstr. des Präl. der Partita E-Dur für Violine solo von Bach selbst für Orgel transkribiert. (auf CD SME 502 + SME 518)

SME 938 Johann Sebastian Bach: Sonata C-Dur Transkription der Sonata für Flöte und B.c., BWV 1033

SME 948 Otto Barblan: Orgelwerke Andante mit Variationen op. 1 – 5 Stücke op. 5 – Passacaglia op. 6 (Herausgegeben von Räto Tschupp).

SME 934 Robert Blum: 2 Fantasien nach einem Bild Inspiriert durch Matthias Grünewalds «Isenheimer Altar». (auf CD SME 507)

SME 907 Robert Blum: 3 Miniaturen Für die Praxis: Drei einfache und reizende Zwischenspiele.

SME 917 Theo Wegmann: Alla Rumba Brasilianische Harmonien (u.a.) und Rumba-Rhythmen ... (auf CD SME 501)

SME 937 Theo Wegmann: Meditation (+ Gongs, Glocken, Trommel ad lib.) Transkription der Meditation für Instrumente und Orgel, SM

SME 928 Theo Wegmann: Organ Music Eine «Fundgrube» von Fantasien und Imr Choralmelodien.

SME 929 Theo Wegmann: Organ Music Eine «Fundgrube» von freien Orgelmusiken 5 Trumpet Tunes, African Song, 1 Danza, Vocalise, Laudes Suite, 3 Metal Blues, Black & White Rag (auf CD SME 518)

SME 965 Theo Wegmann: Grossangelegtes, virtuosos Konzertstück für Orgel solo (auf CD SME 518)

SME 958 Vivaldi / Bach: C Nach J.S. Bachs Cembalotranskription (BWV 972) des Violinkonzertes op.3/9 von A.

ORGEL &: ALTSAX. ODER KLARINETT, VIOLINEN ODER VIOLA SME 905 Theo Wegmann: Canzone, Wedding Melodien, die in Erinnerung bleiben (z.T. auf CD SME 501)

ORGEL &: ALTSAX. ODER KLARINETTE, VIOLINEN ODER VIOLA SME 914 Theo Wegmann: Tro (Tableau, Canzone, Destination) eingängige Musikstücke ... (auf CD SME 511)

ORGEL &: VIOLINE OD. FLÖTE, OBOE, KLARINETTE, SAX., ENGLISCHHORN, ALT-/SOPRAN-SAX., VIOLINE, VIOLA

SME 923 Theo Wegmann: Meditation Ruhig schwebend und transzendent schliesst die Augen den ewigen Lebenskreis... (siehe auch SME 937)

ORGEL &: PANFLÖTE OD. QUERFLÖTE, OBOE, KLARINETTE, ALT-/SOPRAN-SAX., VIOLINE, VIOLA SME 909 Theo Wegmann: Fantaisie Eingängiges und farbenreiches Konzertstück; für verschiedene Melodieinstrumente geeignet. (auf CD SME 511)

ORGEL (CEMBALO/KLAVIER) &: VIOLINE, FLÖTE, OBOE ODER TROMPETE SME 954 Tomaso Albinoni: Sonata F-Dur op. 6/5

ORGEL &: VIOLINE UND SOPRAN SME 945 Robert Blum: Der 146. Psalm Ein grossangelegtes Konzertwerk, 1938 komponiert - ein Meisterwerk des bekannten Komponisten. (auf CD SME 507)

ORGEL & TROMPETE SME 953 Giambattista Martini: Toccata per il «Deo Gratias»

SME 957 Vivaldi/P Concerto nach J.S. Bachs Cembalokonzert, op. 3/9 von Antonio Vivaldi.

ORGEL & 3 TROMPETEN, VIOLINEN ODER VIOLA SME 956 Gian Battista Martini: «Deo Gratias» SME 955 J. S. Bach: Sinfonia D-Dur Ratswahlkantate Nr. 29 SME 947 Theodor Schwanhäußer: LAUDES Suite über den Psalm 104 (auf CD SME 502)

ORGEL & FLÖTE, OBOE, KLARINETTE, VIOLINEN ODER VIOLA SME 918 Theo Wegmann: Mantra Musikalische, kontemplative Meditation für Orgel und östliche Instrumente

FLÖTE & KLAVIER SME 906 Theo Wegmann: Ein virtuosos, kurzes und versiertes Musikstück für Flöte und Klavier

SME 933 Peter Dinklage: P Farbig, abwechselnd, für Orgel und Klavier (auf CD SME 518)

SME 917 Theo Wegmann: Alla Rumba (auf CD SME 501) (auf CD SME 501)

SME 937 Theo Wegmann: Meditation (auf CD SME 518) (auf CD SME 518)

SME 922 Theo Wegmann: Gitarrenquintett Übertragung des Gitarrenquintetts von Walter Feybli. (auf CD Doron DRC 5008)

TENORSAXOPHON SOLO SME 903 Theo Wegmann: Eine reiche Klangwelt für Tenorsaxophon (auf CD SME 518)

VIOLINEN ODER VIOLA SME 918 Theo Wegmann: Mantra (auf CD SME 518)

KLAVIER (CEMBALO) ODER ORGEL SME 956 Giuseppe Tartini: Sonate in sol minore per Cembalo oder Orgel (auf CD SME 505)

QUARTETT SME 951 Robert Blum: Streichquintett Nr. 3 (auf CD SME 508)

STREICHQUINTETT SME 951 Robert Blum: Streichquintett Nr. 3 (auf CD SME 508)

GESANG & KLAVIER SME 904 Rudolf Spira: Joachim Ringelshied-Lieder (auf CD SME 508)

CEMBALO E DUE CAMPANE (CONCERTO) SME 904 Rudolf Spira: Joachim Ringelshied-Lieder (auf CD SME 508)

CHOR A CAPPELLA SME 908 Theo Wegmann: Gottfried Keller: Waldlied – Rosenwacht – Stille der Nacht – Rattenburg – Apostatenmarsch

CHOR, 3 TROMPETEN & ORGEL SME 946 Theo Wegmann: LAUDES Lobgesänge nach dem 104. Psalm

CEMBALO UND ORCHESTER SME 916 Theo Wegmann: Weihnachtskantate (auf CD SME 504 & CD SME 509)