

INHALT

ERSTER TEIL

1. Kapitel: Der regelmäßige Aufbau musikalischer Phrasen

Was ist Form 1. — Bestandteile der Form 2. — Motiv 3. — Weiterführung des Motivs 3. — Sequenz unterschieden von Wiederholung 3. — Unterteilung des Taktmotivs 4. — Schwerer und leichter Takt 4. — Kleinste Taktgruppenbildungen 5. — Zweitaktgruppe 5. — Viertaktgruppe 5. — Schwergewicht der Schlußgruppe 5. — Verschiedene Typen der Viertaktgruppe 6. — Anfang mit dem guten Taktteil 6. — Typen: a, a, a, a; a, a, b, b; a, a, a, b; a, b, a, b; a, b, b, a; a, b, c, d 7. — Verschiedene Melodien durch Umstellung der nämlichen Motive 8. — Weiterführung der Viertaktgruppe 8. — Mannigfaltigkeit des Aufbaus im achttaktigen Satz 9. — Periode. Vordersatz, Nachsatz 9. — Hauptsächlichste Typen der achttaktigen Periode 9. — Wirkungen der periodischen Gestaltung 11. — Achttaktige Melodien ohne Periodenbildung 11. — Gleiches Motiv für Vorder- und Nachsatz 11. — Verschiedene Motive für Vorder- und Nachsatz 12. — Freiere Gestaltung der Periode durch rhythmische Varianten 13. — Melodien mit häufig wechselndem Rhythmus 14. — Einteilige Form 14. — Zwölftaktige Melodien 15. — Sechzehntaktige Phrase 15. — Normale Behandlung der Periode in Moll 16. — Größere periodenartige Gruppierungen 16. — Die große Linie in der Melodie 17. — Unregelmäßiger Aufbau der melodischen Linie 18. — Rhapsodisch gestaltete Melodien 18. — Verwendung acht- und sechzehntaktiger Phrasen 20. — Kleine zweiteilige Liedform 20. — Typ a b 20. — Typ a b a 21. — Große zweiteilige Liedform 21. — Mittelsatz 21. — Kleine dreiteilige Liedform 22. — Schema a a a 22. — Schema a b a 22. — Große dreiteilige Liedform 23. — Bogenform 23. — Barform 24.

2. Kapitel: Unregelmäßigkeiten im Bau der musikalischen Phrase

Unregelmäßigkeiten des vier- und achttaktigen Aufbaus 24. — Unterbrechungen der Symmetrie im achttaktigen Satz 24. — Dreitakter 24. — Fünftakter 25. — Brahms, Orchestervariationen op. 56 26. — Verschiedene Fälle von Dehnung 26. — Wiederholung des Anfangs 26. — Echo 26. — Dreitaktigkeit

Seite
1—24

24—51

bei Echoeffekten 27. — Dehnung des Schlusses. Unterschied zwischen Anhängen und Einschlebseln 27. — Einschlebseln vor der Schlußkadenz 27. — Menuette von Mozart, Haydn, Beethoven als Muster für elegante Verwendung der Dehnungen und Kürzungen 28. — Erweiterung durch Vorspiele 29. — Phrasen, die nicht mit dem eigentlichen ersten Takt beginnen 30. — Außergewöhnliche Gruppierung im achttaktigen Satz, 5+3 Takte 31. — Unregelmäßige Wirkung durch Häufung und Verschiebung der Akzente 33. — Behandlung der Schwerpunkte bei regelmäßigem Aufbau 34. — Verkürzungen 34. — Auslassung des schweren Taktes 34. — Auslassung des leichten Taktes 35. — Anzahl der Schwerpunkte in ihrer Bedeutung für die Konstruktion 35. — Verschiebung der Schwerpunkte durch kanonische Nachahmung 36. — Verschlingung der Rhythmen im polyphonen Satz 37. — Verwicklung des Aufbaus im polyphonen Satz 38. — Freie Rhythmen der alten mehrstimmigen Musik 41. — Bedeutung des Harmoniewechsels für den Aufbau 41. — Veränderte Harmonisierung einer Melodie 42. — Kadenzierung der einzelnen Viertaktgruppen 43. — Feinheiten der Kadenzierung 44. — Unterscheidung zwischen leichtem und schwerem Takt 45. — Weiblicher Schluß bei Melodien, die mit schwerem Takt beginnen 45. — Anschlußmotive 47. — Verknüpfung aufeinanderfolgender Phrasen 48. — Verschränkung 48. — Generalauftakt 49. — Generalauftakt über längere Strecken gedehnt 49. — Bedeutung der Generalaufakte für den Vortrag 51.

3. Kapitel: Die Liedformen und ihre Anwendung auf Tanz und Marsch

51—68

Anwendung der theoretischen Prinzipien auf die Praxis der Formengebung 51. — Unterschied zwischen eigentlichen und idealisierten Tonstücken 52. — Polka 52. — Galopp 52. — Walzer 53. — Der Tanzwalzer 53. — Der Walzer in der Konzertmusik 54. — Mazurka 54. — Kujawiak und Oberek 55. — Polonaise 56. — Polonaise in der Gesangsliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts 56. — Polnische Meister der Polonaise 56. — Form der Polonaise 57. — Menuett. Charakteristik 57. — Menuett in der Sonate und Symphonie 58. — Menuett aus Mozarts *g*-moll-Symphonie 58. — Variante bei der Reprise 59. — Verwendung der großen dreiteiligen Liedform für einzelne Stücke 62. — Nocturne 62. — Impromptu 63. — Scherzo. Charakteristik 63. — Beethovens Scherzi 63. — Das Scherzo bei den Meistern des 19. Jahrhunderts 63. — Etüde. Allgemeines 64. — Etüde von Cramer 65. — Etüde von Moscheles 65. — Etüde Chopin 66. — Marsch 67. — Marsch in Konzertmusik und Oper 67. — Marcia funebre aus Beethovens *Eroica*-Symphonie 68.

4. Kapitel: Die kontrapunktischen Formen	69—88
Invention 69. — Präludium bei Bach 69. — Figuriertes Präludium 70. — Kontrapunktisches Präludium 70. — Invention 70. — Chopins Préludes 70. — Präludien von Mendelssohn, Franck, Reger usw. 70. — Prélude als Eingangssatz der älteren Suite 71. — Sinfonia, Sonata, Concerto oft gleichbedeutend mit Prélude 71. — Choralvorspiel 71. — Verschiedene Typen des Choralvorspiels 71. — Partita 72. — Choralfuge 73. — Fuge 73. — Schema der Schulfuge 74. — Fugenthema 75. — Kontrapunkt 75. — Zwischenspiele 75. — Abänderung des Themas in der Engführung 75. — Thema in der Umkehrung, Vergrößerung, Verkleinerung 76. — Erste Art der Doppelfuge 78. — Zweite Art der Doppelfuge 79. — Tripelfuge 80. — Choralfuge 80. — Gegenfuge 80. — Fugato 81. — Kanon 81. — Wesen der kanonischen Technik 82. — Kanon in Gegenbewegung 82. — Doppelkanon 83. — Gesellschaftskanon 85. — Basso ostinato, Chaconne, Passacaglia 86. — Beispiele aus der Literatur für basso ostinato, Passacaglia, Chaconne 87. — Toccata in der älteren Literatur 88. — Toccata im 19. Jahrhundert 88.	
5. Kapitel: Die Suite	89—98
Bestandteile der Suite 89. — Pavane 90. — Gaillarde 90. — Saltarello. Tarantella 91. — Allemande 91. — Courante 91. — Sarabande 92. — Gigue 92. — Menuett 93. — Gavotte 93. — Musette, Trio 94. — Passepied 94. — Bourree 95. — Rigaudon 95. — Loure 96. — Air 96. — Rondeau 96. — Branle 96. — Polonaise 97. — Anglaise 97. — Ouverture, Prélude 97. — Ballettsuiten 97.	
6. Kapitel: Thema und Variationen	98—114
Zwei Hauptarten der Variation 98. — Ornamentale Variation 99. — Charaktervariation 99. — Beschaffenheit des Themas 99. — Variationstechnik in ihrer Entwicklung seit dem Mittelalter 99. — Auszierende Variation vorwiegend in der Klaviermusik 100. — Kontrapunktische Variation in der Orgel- und Klavierkomposition 100. — Charaktervariation 101. — Beethovens op. 34 101. — Schluß der Variationenreihe 102. — Beethovens op. 120 102. — Beethovens technisches Verfahren 103. — Verschiedene Arten des Variierens 107. — Besonders beliebte Variationsmethoden 108. — Aufbau der Variationenreihe 108. — Beethovens 32 Variationen in c-moll 108. — Varianten der Variationenform. Variationen über zwei Themen 110. — Langsamer Satz der 9. Symphonie 111. — Finale der Eroica-Symphonie 112. — Hervorragende Variationenwerke aus der Literatur 113.	
7. Kapitel: Rondo	114—126
Charakteristik des Rondos 114. — Überleitungen zur Reprise 115. — Rondothema 115. — Unterschied zwischen Va-	

riationenthema und Rondothema 116. — Entwicklung des Hauptthemas im Rondo 117. — Rondos mit nur einem Thema 118. — Thematische Arbeit in den Zwischensätzen 120. — Zwischensatz mit ganz neuem thematischen Material 120. — Trennung des Zwischensatzes in mehrere Teile 121. — Die häufigsten Rondo-typen 122. — Mischformen, die sich dem Rondo annähern 124. — Rondoähnliche Gestaltungen 125. — Rondeau der alten französischen Suite 125. — Rondo bei den Klassikern und im 19. Jahrhundert.

8. Kapitel: Die Sonate 126—176

Sonate in der neueren Musik 126. — Üblicher Sonatentyp 126. — Bereich der Sonatenform 127. — Geschichtliche Entwicklung 127. — Sonata da chiesa und da camera 127. — Ältere Sonate der Bach-Händel-Zeit 128. — Neuere klassische Sonate 128. — Exposition 129. — Beziehung der Themen zueinander 129. — Hauptthema 130. — Hauptthemen ruhigeren Charakters 132. — Themen mit Sequenzen und Dreiklangsfortschreitungen 133. — Entwicklung des ersten Themas 135. — Überleitungssatz 135. — Gebrauch der Wechseldominante 136. — Seitensatz in der Parallele 137. — Schlußgruppe 138. — Themengruppen an Stelle einzelner Themen 140. — Allgemeines über Durchführung 141. — Neues Thema in der Durchführung 142. — Länge der Durchführung 142. — Analyse der Durchführung aus dem ersten Satz von Beethovens Eroica-Symphonie 142. — Überleitung aus dem Schluß der Exposition zur eigentlichen Durchführung 143. — Reprise 155. — Reprise als Höhepunkt des Satzes 156. — Verschleierung der Reprise 156. — Reprise scheinbar in fremder Tonart eingeführt 157. — Modulation nach der Tonika erst im Beginn der Reprise 159. — Scheinreprise 162. — Ungewöhnliche Gestaltung der Reprise 162. — Unterschiede zwischen Reprise und Exposition 163. — Verschiedene Arten der Coda 163. — Coda des 1. Satzes der Eroica-Symphonie 164. — Neues Thema in der Coda 166. — Besonderheiten bei der Gestaltung des ersten Sonatensatzes 166. — Gleiches thematisches Material für alle Themen 166. — Langsame Einleitung im Sonatensatz 168. — Mittelsätze der Sonate. Langsamer Satz 168. — Charakter des Finale zum Unterschied vom ersten Satz 169. — Abweichungen vom normalen Bau der Sonate. Langsame Einleitung 170. — Zweisätzliche Sonaten 170. — 5 oder mehr Sätze in der Sonate 171. — Einheitlicher Charakter aller Sätze 172. — Übergehen der einzelnen Sätze ineinander 172. — Ein Thema für alle Sätze 173. — Leitmotiv 174. — Einheitliche Abrundung von mehrsätzigen Werken 175. — Sonatine 176. — Ursprung der Ouvertüre 178. — Französische und italienische Ouvertüre 178. — Entwicklung der Ouvertüre im 18. Jahr-

hundert 178. — Potpourriouvertüre 178. — Wagners Vorspiele 179. — Symphonie in neuerer Zeit 180. — Geschichte der Form 180. — Wesen des Konzerts 181. — Kadenz 181. — Geschichte der Konzertform 182. — Kammerkonzert 182. — Kirchenkonzert 182. — Wesen des Concerto grosso 183. — Solokonzert 183. — Modifizierungen der Konzertform 183. — Unterschiede zwischen Konzert und Sonate 183. — Serenade 184. — Vokale Serenata 184. — Instrumentale Serenade 184. — Divertissement 184. — Kassation 184. — Neuere Serenade 184. — Wesen der Phantasie 185. — Phantasie der Klassiker 185. — Phantasien der Romantiker 186. — Wesen der symphonischen Dichtung 186. — Analyse von Liszts »Les Préludes« 187. — Umbildung der Hauptmotive 188.

9. Kapitel: Die Vokalformen 190—232

Gregorianischer Choral 190. — Cantus firmus 191. — Psalmodie, Antiphone, Accentus 191. — Graduale, Tractus 191. — Concentus, Ambrosianische Hymnen 191. — Tropen, Sequenzen 192. — Unterschied zwischen Hymnen und Sequenzen, Prosa 193. — Lais 193. — Mehrstimmigkeit 193. — Organum 193. — Discantus 194. — Faux-bourdon 195. — Gymel 195. — Rondellus, rota 195. — Alte französische Motette 196. — Neuere Motette 196. — Motette von Vittoria 196. — Kantate 200. — Text der Messe 200. — Schreibart der a cappella-Messe 204. — Requiem 204. — Choralmesse 202. — Choralpassion 203. — Motettenpassion 203. — Oratorienpassion 203. — Oratorium 203. — Die Formen der weltlichen Gesangsmusik 204. — Einstimmiges Kunstlied im Mittelalter 204. — Lieder der Minnesänger und Troubadours 205. — Altes deutsches Volkslied 205. — Protestantischer Choral 206. — Mehrstimmiges Kunstlied im 15. und 16. Jahrhundert 206. — Canzonetta, Villanella, Frottola 208. — Quodlibet, Potpourri 210. — Unterschied zwischen Madrigal und mehrstimmigem Lied 212. — Madrigal von Marenzio 213. — Madrigalkomödie als Vorläuferin der Oper 218. — Intermezzi oder Intermedien 218. — Dramatische Intermezzi 218. — Musikalische Formen in der Oper 218. — Formen der Mozartschen Oper 219. — Kavatine, Kanzone, Ensembles 219. — Finale 220. — Rezitativ 220. — Secco-Rezitativ, Accompagnato, Arioso 220. — Accompagnato aus Don Giovanni 222. — Wagner-Stil 223. — Arioso von Bach 223. — Rezitativ in der Instrumentalmusik 223. — Unterschied zwischen Arie und Lied 223. — Wesen der da capo-Arie 224. — Verschiedene Gattungen der Oper 224. — Elemente des Wagnerschen Musikdramas 225. — Vokale Kammermusik und Sologesänge 225. — Altes einstimmiges Madrigal 225. — Gesänge mit Generalbaß 225. — Ritornell 226. — Solokantaten 226. — Kammerduette des Steffani 226. — Solo-

Lied mit Klavier 229. — Unterschied zwischen Strophenlied und durchkomponiertem Gesang 229. — Bedeutung der Begleitung im durchkomponierten Lied 234. — Wesen der Ballade 232. — Instrumentalballade 232.

ZWEITER TEIL

1. Kapitel: Über Logik und Zusammenhang in der Musik . 233—246

Rolle der Logik in der Musik 233. — Zusammenhang der Töne 234. — Melodiebildung durch wiederholten Ton 234. — Ostinat Stimmen 235. — Sequenz, motivische Melodiebildung, freigestaltete Melodien 235. — Begriff und Abgrenzung des Motivs 235. — Melodiebildung durch Beibehalten der Rhythmen des Motivs 236. — Zusammenhang durch Kontrast 237. — Nachahmung als Mittel des Zusammenhanges 237. — Wiederholung ganzer Abschnitte und Sätze 237. — Verknüpfung verschiedener Gedanken, Übergänge 237. — Beethovens Kunst des Überganges 239. — Unterschied zwischen Bachscher und Beethovenscher Durchführung 240. — Innerer psychologischer Zusammenhang 244. — Aufeinanderfolge verschiedener Themen 244. — Logische Begründung durch das Nachfolgende 243. — Antiklimax 243. — Die kleinen Kontraste 245. — Wesen der musikalischen Logik 245.

2. Kapitel: Die Begleitung in ihrer form- und stilbildenden Bedeutung 246—276

Zweck und verschiedene Arten der Begleitung 246. — Begleitung als Hintergrund 247. — Das Netzwerk der Akkorde 247. — Formeln der homophonen Begleitung 248. — Typische Begleitformeln 250. — Begleitung stellenweise belebt 254. — Szene und Arie 254. — Wechseln der Begleitmotive 255. — Solvejs Lied von Grieg 257. — Charakteristische Begleitmotive 257. — Lieder von Schubert 258. — Begleitung bei neueren Meistern 259. — Lieder von Wolf 259. — Symphonische Begleitung bei Wagner 264. — Monolog des Hans Sachs aus den »Meistersingern« 262. — Hirtenweise aus Tristan und Isolde 264. — Behandlung der Begleitung im älteren konzertierenden Stil 267. — Bachs Technik in der Begleitung der Kantaten 269. — Begleitung als Bindemittel, Rahmen 274. — Begleitung in der Tanzmusik 274. — Gleichmäßig durchgeführte Rhythmen in ostinato-artigen Stücken 272. — Ostinat Rhythmen in der orientalischen, russischen Musik 272. — Begleitung in rhythmischer Polyphonie bei Berlioz, Busoni in der japanischen Musik 273. — Javanische Musik 275.

3. Kapitel: Die Formen der Einstimmigkeit 276—306

Die Einstimmigkeit im eigentlichen Sinne 276. — Einstimmigkeit in orientalischer Musik 277. — Allen Melodien gemeinsame Konstruktionsprinzipien 277. — Musik der Wedda 278. —

Melodietyp der Südseeinsulaner, Indianer 279. — Ostinat Rhythmen in der Indianermusik 279. — Gesänge der Indianer 280. — Indische Musik 280. — Tunesischer Tanz 282. — Synagogalmusik 283. — Arabische Melodie 284. — Ornamentik der einstimmigen Musik 285. — Formeln der orientalischen Musik 286. — Formen des gregorianischen Gesanges 287. — Psalmodie 288. — Responsorien, Offertorium, Communio, Introitus 288. — Periodenwirkung im gregorianischen Choral 288. — Thematische Arbeit der gregorianischen Gesänge 289. — Analyse des Credo 290. — Einstimmigkeit in der neueren Musik 291. — Hirtenweise aus »Tristan und Isolde« 291. — Einstimmige virtuose Spielstücke 296. — Finale der Chopinschen *b*-moll-Sonate 297. — Instrumentales Rezitativ einstimmig 299. — Einstimmige Ein- und Überleitungen 300. — Rasche unisono- oder Oktavenpassagen 301. — Das unisono im Sinne der Überschrift 301. — Signalfiguren, Fanfaren 301. — Siegfrieds Hornruf 301. — Die Hornrufe 302. — Unisono bei Beethoven, in der Leonoren-Ouvertüre 3 303. — Unisono bei Berlioz 305.

4. Kapitel: Zur Liedform (zu S. 51 des 1. Teils). 306—310

Mendelssohns Lieder ohne Worte 306. — Liedform in Chopins Nocturnes 308. — Klavierstücke von Brahms 310.

5. Kapitel: Kontrapunktische Formen (zu S. 69 des 1. Teils) . 310—332

Die Präludien des Wohltemperierten Klaviers 310. — *cis*-moll-Präludium I, 4 312. — *es*-moll-Präludium I, 8 313. — *b*-moll-Präludium I, 22 314. — Präludium II, 17 und II, 11 315. — *E*-dur-Präludium I, 9. 316. — Die Umkehrungsformen 317. — *f*-moll-Invention 317. — Symmetrische Umkehrung 319. — Purcell, Passacaglia 321. — Bach, Orgelpassacaglia 321. — Bach, Chaconne 322. — Langsamer Satz des Bachschen Klavierkonzerts *d*-moll 323. — Finale der Brahmschen *e*-moll-Symphonie 325. — Kontrapunktische Mischformen 326. — Beispiele von Mischformen der Fuge mit anderen Formen 326. — Buxtehudes Fugenvariation 327. — Kanon und Chaconne kombiniert bei Pachelbel 327. — Schönberg, Doppelkanon in Pierrot Lunaire 327. — Tokkata 328. — Tokkaten von Froberger 328. — Tokkaten von Bach 328. — Ricercar 329. — Canzonen, Capricci, Fantasia 329. — Beethovens op. 133 330.

6. Kapitel: Zur Variationenform (zu S. 98 des 1. Teils) 332—335

Richard Strauß, Don Quixote 332. — D'Indy, Istar 332. — Reger, Variationen op. 100 333. — Bach, Kantate: »Christ lag in Todesbanden« 333. — Schumann, Karneval 334. — Schönberg, 2. Streichquartett 335.

7. Kapitel: Zur Sonatenform (zu S. 126 des 1. Teils). 336—367

Die ältere Sonatenform 336. — Bachs Soloviolinsonaten 336. — Zur zyklischen Sonatenform 336. — Beethovens op. 106 336. — op. 106. I. Satz 337. — Scherzo 341. — Adagio sostenuto 342. —

- Largo 344. — Fuge 345. — Beethovens Quartett op. 430 350. — Violinsonate von César Franck 358. — Streichquartett von Debussy 364.
- 8. Kapitel: Freie Formen** (zu S. 480 des 4. Teils) 367—370
 Vorspiel zu Tristan und Isolde 367. — Bach: Adur-Präludium 370. — Beethoven: op. 404 370.
- 9. Kapitel: Zur Konzertform** (zu S. 484 des 4. Teils) 370—379
 Bachs Klavierkonzert *d* moll 370. — Bach. Brandenburgische Konzerte 372. — Erstes Brandenburgisches Konzert 372. — Zweites Brandenburgisches Konzert 373. — Drittes Brandenburgisches Konzert 374. — Viertes Brandenburgisches Konzert 374. — Fünftes Brandenburgisches Konzert 375. — Sechstes Brandenburgisches Konzert 377.
- 10. Kapitel: Fantasieartiges** (zu S. 485 des 4. Teils) 379—384
 Andante des Beethovenschen Klavierkonzerts *G* dur 379. — Ariose Stücke in Beethovens späteren Werken 380. — Bachs chromatische Fantasie 384. — Bachs Orgelfantasie *g* moll 382.
- 11. Kapitel: Anton Bruckner, Achte Sinfonie** (An Otto Klemperer). 384—436
 1. Satz. Allegro moderato 385. — Exposition. 4. Thema 386. — 2. Thema 387. — Coda 389. — Durchführung 389. — 1. Absatz 389. — 2. Absatz 390. — 3. Absatz 391. — Reprise 392. — 2. Satz. Scherzo, Allegro moderato 394. — 1. Hauptteil 395. — Mittelsatz 396. — Reprise 398. — Trio 399. — 3. Satz. Adagio 400. — Exposition 404. — 1. Thema 404. — 2. Thema 402. — 3. Thema 403. — 4. Thema 403. — Coda 403. — Durchführung 404. — Reprise 407. — Coda 411. — Finale 411. — Hauptthema 412. — 3. Thema 417. — Durchführung 419. — Durchführung 2. Teil 421. — Reprise 427. — Überleitung zum 2. Thema 430. — 2. Thema 434. — 3. Thema 432. — Coda 432.
- 12. Kapitel: Arnold Schönberg, Drei Klavierstücke, op. 11** 436—457
 Op. 11 Nr. 2 448. — Mittelsatz 450. — Reprise 454. — Op. 11 Nr. 3 455.
- Register** 458—464