

# 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 Takteil 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 achtaktigen Satz 9. — Periode. Vordersatz, Nachsatz 9. — Hauptsächlichste Typen der achtaktigen Periode 9. — Wirkungen der periodischen Gestaltung 11. — Achtaktige Melodien ohne Periodenbildung 11. — Gleisches 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 achtaktigen Aufbaus 24. — Unterbrechungen der Symmetrie im achtaktigen Satz 24. — Dreitakter 24. — Fünftakter 25. — Brahms, Orchestervariationen op. 56 26. — Verschiedene Fälle von Dehnung 26. — Wiederholung des Anfangs 26. — Echo 26. — Dreitaktigkeit

Seite  
4 — 24

24—54

bei Echoeffekten 27. — Dehnung des Schlusses. Unterschied zwischen Anhängen und Einschiebseln 27. — Einschiebseln 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 achtaktigen 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 Generalauftakte 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.

<b>4. Kapitel: Die kontrapunktischen Formen . . . . .</b>	<b>69—88</b>
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. — Zwischenstücke 75. — Abänderung des Themas in der Engführung 75. — Thema in der Umkehrung, Vergrößerung <sup>4</sup> Verkleinerung 76.—Erste Art der Doppelfuge 78.—Zweite Art der Doppelfuge 79. — Tripelfuge 80. — Choralfuge 80. — Gegenfuge 80. — Fugato 84. — Kanon 84. — 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.	
<b>5. Kapitel: Die Suite . . . . .</b>	<b>89—98</b>
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. — Ouvertüre, Prélude 97. — Ballettsuiten 97.	
<b>6. Kapitel: Thema und Variationen . . . . .</b>	<b>98—114</b>
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 104.—Beethovens op. 34 104. — Schluß der Variationenreihe 102.—Beethovens op. 120 102. — Beethovens technisches Verfahren 103.—Verschiedene Arten des Variieren 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 114. — Finale der Eroica-Symphonie 112. — Hervorragende Variationenwerke aus der Literatur 113.	
<b>7. Kapitel: Rondo . . . . .</b>	<b>114—126</b>
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 Rondotypen 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 145. — Reprise als Höhepunkt des Satzes 146. — Verschleierung der Reprise 146. — Reprise scheinbar in fremder Tonart eingeführt 147. — Modulation nach der Tonika erst im Beginn der Reprise 149. — Scheinreprise 142. — Ungewöhnliche Gestaltung der Reprise 142. — Unterschiede zwischen Reprise und Exposition 143. — Verschiedene Arten der Coda 143. — Coda des 1. Satzes der Eroica-Symphonie 144. — Neues Thema in der Coda 146. — Besonderheiten bei der Gestaltung des ersten Sonatensatzes 146. — Gleiches thematisches Material für alle Themen 146. — Langsame Einleitung im Sonatensatz 148. — Mittelsätze der Sonate. Langsamer Satz 148. — Charakter des Finale zum Unterschied vom ersten Satz 149. — Abweichungen vom normalem Bau der Sonate. Langsame Einleitung 149. — Zweisätzige Sonaten 149. — 5 oder mehr Sätze in der Sonate 149. — Einheitlicher Charakter aller Sätze 149. — Übergehen der einzelnen Sätze ineinander 149. — Ein Thema für alle Sätze 149. — Leitmotiv 149. — Einheitliche Abrundung von mehrsätzigen Werken 145. — Sonatine 146. — Ursprung der Ouvertüre 148. — Französische und italienische Ouvertüre 148. — 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. — Solo-konzert 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. — Psalmode, 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 201. — Requiem 201. — 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. — Solo-kantaten 226. — Kammerduette des Steffani 226. — Solo-

Lied mit Klavier 229. — Unterschied zwischen Strophenlied und durchkombiniertem 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. — Ostatne 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 Zusammenhangs 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 homophonien 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 261. — 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 271. — Begleitung in der Tanzmusik 271. — Gleichmäßig durchgeführte Rhythmen in ostinato-artigen Stücken 272. — Ostatne Rhythmen in der orientalischen, russischen Musik 272. — Begleitung in rhythmischer Polyphonie bei Berlioz, Busoni in der javanischen 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.	— Ostatne 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 unison- 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.
<b>4. Kapitel: Zur Liedform</b> (zu S. 54 des 4. Teils)	306—310																																																							
Mendelssohns Lieder ohne Worte	306.	— Liedform in Chopins Nocturnes	308.	— Klavierstücke von Brahms	310.																																																			
<b>5. Kapitel: Kontrapunktische Formen</b> (zu S. 69 des 4. 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, 14	315.	— Edur-Präludium I, 9.	316.	— Die Umkehrungsformen	317.	— fmoll-Invention	317.	— Symmetrische Umkehrung	319.	— Purcell, Passacaglia	321.	— Bach, Orgelpassacaglia	321.	— Bach, Chaconne	322.	— Langsamer Satz des Bachschen Klavierkonzerts	d moll	325.	— Finale der Brahmschen emoll-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. 433	330.						
<b>6. Kapitel: Zur Variationenform</b> (zu S. 98 des 4. 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.																																													
<b>7. Kapitel: Zur Sonatenform</b> (zu S. 126 des 4. 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. 130 350. — Violinsonate von César Franck 358. — Streichquartett von Debussy 364.	
<b>8. Kapitel: Freie Formen</b> (zu S. 480 des 4. Teils) . . . . .	367—370
Vorspiel zu Tristan und Isolde 367. — Bach: <i>Adur</i> -Präludium 370. — Beethoven: op. 101 370.	
<b>9. Kapitel: Zur Konzertform</b> (zu S. 484 des 4. Teils) . . . . .	370—379
Bachs Klavierkonzert <i>d</i> 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.	
<b>10. Kapitel: Fantasieartiges</b> (zu S. 485 des 4. Teils) . . . . .	379—384
Andante des Beethovenschen Klavierkonzerts <i>G</i> dur 379. — Ariose Stücke in Beethovens späteren Werken 380. — Bachs chromatische Fantasie 384. — Bachs Orgelfantasie <i>g</i> moll 382.	
<b>11. Kapitel: Anton Bruckner, Achte Sinfonie</b> (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. — 4. 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.	
<b>12. Kapitel: Arnold Schönberg, Drei Klavierstücke, op. 11</b> 436—457	
Op. 11 Nr. 2 448. — Mittelsatz 450. — Reprise 454. — Op. 11 Nr. 3 455.	
<b>Register</b> . . . . .	458—464