



Symphonie in C-Dur

Eine Maturitätsarbeit von Sonja Bettina Reich 4eM

Kantonsschule Stadelhofen, Jahrgang 23/24

betreut durch Reto Hofstetter



VORWORT	3
<hr/>	
1 EINLEITUNG	3
<hr/>	
1.1 AUFBAU DER ARBEIT	3
1.2 ZIELSETZUNG	4
1.3 VON DER KOMPOSITION ZUR AUFFÜHRUNG	4
2 THEORETISCHER TEIL: ANALYSE UND HISTORISCHER KONTEXT DER 7. SYMPHONIE OP. 92	
LUDWIG VAN BEETHOVENS	5
<hr/>	
2.1 ALLGEMEIN	5
2.2 POCO SOSTENUTO/VIVACE	6
2.3 ALLEGRETTO	8
2.4 PRESTO/ASSAI MENO PRESTO	9
2.5 ALLEGRO CON BRIO	10
2.6 HISTORISCHER KONTEXT	11
3 PRAKTISCHER TEIL: SYMPHONIE IN C-DUR	12
<hr/>	
3.1 MUSIKALISCHER ANSATZ	12
3.2 VORGEHEN	12
3.3 POCO SOSTENUTO/VIVACE – LARGHETTO/ALLEGRO CON SPIRITO	14
3.4 ALLEGRETTO – ADAGIO MA NON TROPPO	18
3.5 PRESTO/ASSAI MENO PRESTO – VIVACE	20
3.6 ALLEGRO CON BRIO – PRESTO	21
4 DISKUSSION	23
<hr/>	
4.1 ALLGEMEIN	23
4.2 DIE TONALITÄT UND IHRE RELEVANZ	23
4.3 DIE SONATENHAUPTSATZFORM – FLUCH ODER SEGEN?	26
4.4 WAS IST EINE SYMPHONIE?	27
5 REFLEXION	28
<hr/>	

5.1	GEDANKEN ZUM ARBEITSPROZESS	28
5.2	GEDANKEN ZUR AUFFÜHRUNG AM 19.11.2023	29
5.3	GEDANKEN ZUR KOMPOSITION	29
6	<u>DANKSAGUNG</u>	<u>29</u>
6.1	DAS ORCHESTER UND DIE ORGANISATION	30
6.2	DER DIRIGENT	30
6.3	DIE BETREUUNGSPERSON	30
7	<u>ANHANG</u>	<u>31</u>
8	<u>LITERATURVERZEICHNIS</u>	<u>32</u>
9	<u>SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG</u>	<u>33</u>

Vorwort

In meiner Maturitätsarbeit wollte ich meine kompositorischen Fähigkeiten testen und mich an die «Königsklasse» der Komposition wagen: Die Symphonie. Meine bisherigen Kompositionsversuche, wie zum Beispiel eine Violinsonate oder auch die Instrumentierung eines Filmausschnittes, haben mich sehr fasziniert und ich fand Gefallen an diesem Arbeitsprozess. Die Bewunderung für Beethovens Werke war der Ausschlaggeber für den Entscheid, meine Arbeit an seine 7. Symphonie zu binden. Im Laufe dieses Prozesses, hat sich mir eine neue Welt geöffnet, welche unendlich viele Möglichkeiten und Fragen bietet, die ich in dieser Arbeit nur anschneiden kann. Die Welt der Komposition ist eine der grenzenlosen Kreativität. Dies ist mir mehr als alles andere während dieses Jahres klar geworden.

1 Einleitung

1.1 Aufbau der Arbeit

Im schriftlichen Teil dieser Arbeit werden alle Aspekte thematisiert und kommentiert, welche zu meiner praktischen Arbeit geführt haben. Zunächst wird das Referenzwerk, die 7. Symphonie Beethovens, analysiert und in dessen historischen Kontext gebracht. Anschliessend wird ausführlich beschrieben, inwiefern dieses Referenzwerk meine Komposition beeinflusst hat. Es werden Teile und Motive meiner eigenen Komposition genauer analysiert und meine Gedanken während des Komponierens formuliert und verständlich gemacht. Dies kann als Schlüssel zu meiner Komposition gesehen werden, welcher einen neuen, vertiefteren Zugang zu meiner Symphonie ermöglicht und dem Zuhörer einen Einblick in meine Gedankenwelt gewährt. Zum Schluss der Arbeit werde ich noch auf Themen eingehen, welche mit der Kunstform der Komposition in Verbindung stehen und einen philosophischen Aspekt zur Arbeit beitragen. Persönliche, aber auch allgemeine Fragen, welche während des Komponierens und des Realisierens der Arbeit relevant wurden, sollen in diesem Teil reflektiert werden.

1.2 Zielsetzung

«Wie lässt sich die 7. Symphonie Ludwig van Beethovens in ein eigenes symphonisches Werk umsetzen und welche Formen und Eigenschaften einer solchen Symphonie sind heute noch relevant?»

Meine Arbeit befasst sich damit, die Kunstform des Komponierens genauer zu untersuchen anhand der Erschaffung eines symphonischen Werkes. Dieses Werk wurde mit einem ad hoc Orchester in 4 Proben einstudiert und anschliessend am 19.11.2023 uraufgeführt. Während des Arbeits- und Probeprozesses stellten sich mir künstlerische Fragen, zu welchen ich im Kapitel 4 meine Gedanken formuliere. Eine definitive Antwort auf solche Fragen zu finden, ist jedoch nicht unbedingt erforderlich. Mehr ist die gedankliche Auseinandersetzung mit jenen Fragen das Ziel. Allein über die gestellten Fragen könnte man eine gesamte Maturitätsarbeit verfassen. Ich werde mich folglich darauf beschränken, eine persönliche Einschätzung zu formulieren.

1.3 Von der Komposition zur Aufführung

Begonnen hat alles mit der Idee, eine Arbeit im Fach Musik zu schreiben. Daraus ist die Vorstellung eines symphonischen Werkes entstanden. Eine Idee, welche zunächst nicht machbar schien, und dennoch war es mein Ziel. Ich organisierte freiwillige Musiker*innen, welche bereit waren, an einigen Proben teilzunehmen, um damit ein solches Projekt zu ermöglichen. Lange war dies schwierig, und dennoch fand ich am Ende rund 30 Personen. Ich begann mit der Komposition, ohne zu wissen, ob ich die Symphonie jemals von einem Orchester gespielt hören würde. In vier Proben wurde das Werk erarbeitet und am 19.11.2023 wurde die Symphonie in C-Dur zusammen mit den Projekten der Maturitätsarbeit von Carlotta Dispenza Brandl im Saal der Kantonsschule Stadelhofen uraufgeführt. Mitgewirkt haben ungefähr 30 Musiker*innen.

2 Theoretischer Teil: Analyse und historischer Kontext der 7. Symphonie op. 92 Ludwig van Beethovens

2.1 Allgemein

2.1.1 Entstehung und Widmung

Beethovens 7. Symphonie in A-Dur op. 92 entstand zwischen 1811 und 1812 und wurde am 8. Dezember 1813 in Wien uraufgeführt. Der Widmungsträger ist Moritz Reichsgraf von Fries, allerdings wurde auch eine Partitur mit einer Widmung gefunden, welche an Antonie Brenato gerichtet war. Es gibt umstrittene Theorien, dass Beethoven ein Verhältnis mit Antonie Brenato hatte und dass an sie der berühmte Brief an die «unsterbliche Geliebte» von 1812 gerichtet war. Bereits während des Komponierens der 7. Symphonie hatte Beethoven grosse Probleme mit seinem Gehör und das Kommunizieren fiel ihm schwer (Wikipedia, Beethoven 7. Symphonie, 2023). In der folgenden Analyse werden die Aspekte beleuchtet, welche eine Relevanz haben für meine Interpretation.

2.1.2 Gliederung

Die Symphonie ist in 4 Sätzen gegliedert und hält damit die Form der klassischen Symphonie ein (Wikipedia, Sinfonie, 2023):

- Poco Sostenuto/Vivace
- Allegretto
- Presto/Assai meno presto
- Allegro con Brio

2.1.3 Besetzung

Die Besetzung des Orchesters war bei der Uraufführung speziell, da prominente Musiker wie Antonio Salieri und Louis Spohr im Orchester sassen und massgeblich zum Erfolg der Uraufführung beitrugen. Die Besetzung war herkömmlich für jene Zeit: 1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken. (Wikipedia, Beethoven 7. Symphonie, 2023)

2.2 Poco Sostenuto/Vivace

Der erste, sowie auch der letzte Satz dieser Symphonie sind in Sonatenhauptsatzform¹ geschrieben. Speziell am 1. Satz der 7. Symphonie ist, dass die Wichtigkeit des Rhythmus und nicht die der Melodie etabliert wird, was eine neue Form des Komponierens ist (Engelbach, 2007). Auch gewinnen in diesem Satz die Bläser an Wichtigkeit, ein Beispiel ist die Einleitung der Oboe.

2.2.1 Einleitung – Poco Sostenuto

Die Symphonie beginnt im Forte mit einem A-Dur-Akkord, der im Tutti gespielt wird. Bereits in den ersten 2 Takten wird das erste Motiv a von den Oboen vorgestellt:



Abbildung 1 Motiv a (Beethoven, 2014)

Dieses Motiv wiederholt sich in etwas abgeänderter Form, bis wenige Takte später schon das 2. Motiv von den Streichern vorgestellt wird:



Abbildung 2 Motiv b (Beethoven, 2014)

Zuerst bleibt die Symphonie leise und sanft, doch im Takt 14 leiten die Violinen ein grosses Tutti anhand des Motives b ein. Dieses «Tonleitermotiv» ist im Takt 14 in E-Dur auf der Dominanten und führt dann wieder zum A-Dur-Thema zurück. In Abwechslung mit Thema b, kommt die Einleitung zum fulminanten Höhepunkt. (Engelbach, 2007)

Bereits in den ersten Takten wird deutlich, dass das Element des Rhythmus in dieser Symphonie das Zentrum bildet. So sieht man zum Beispiel, dass die 16tel-Tonleitern immer wieder verschiedene Formen annehmen und doch einen Bezug zum vorherigen Motiv zeigen. Tonwiederholungen werden bereits früh angesprochen und sind später in der Exposition ein wichtiger Bestandteil der ganzen Symphonie. (Engelbach, 2007)

¹ Die Sonatenhauptsatzform ist eine der Wichtigsten aller Kompositions- bzw. Formenregeln in der Musik. Sie besteht aus Einleitung, Exposition, Durchführung, Reprise und Coda (Flix, 2023). Sie gibt eine Struktur, mit Vorgaben wie Tonarten und Charakteristik der einzelnen Teile des Satzes vor.

2.2.2 Exposition – Vivace

In der Überleitung von der Einleitung zur Exposition bleibt die Symphonie auf einem Ton stehen. Die Flöte stellt den Grundrhythmus in mehreren Takten eindringlich vor.



Abbildung 4 Überleitungsmotiv (Beethoven, 2014)



Abbildung 3 Hauptthema (Beethoven, 2014)

Das Hauptthema wird anfänglich von den Violinen akzentuiert. Anschliessend übernimmt die 1. Violine das Thema und wird in einem wilden, mitreissenden Tutti von 16tel Abfolgen in den 2. Violinen und Bratschen begleitet. Die Celli und Trompeten betonen den Grundrhythmus. Vor allem dieses Abwechseln zwischen soloähnlichen Passagen wie zu Beginn der Exposition und den mitreissenden Tuttistellen, zeichnet den 1. Satz aus. (Engelbach, 2007)

Einen Seitensatz, wie es üblich wäre, gibt es in der Exposition nicht. In einem Teil wird zwar das Hauptthema vereinfacht, jedoch folgen die zweiten Violinen und die Violen weiterhin den 16tel Abfolgen. (Engelbach, 2007)

2.2.3 Durchführung

Die Durchführung ist in der Klassik normalerweise in einer weitentlegenen Tonart geschrieben, da der Komponist frei wählen kann (Wikipedia, Sinfonie, 2023). Die Durchführung ist hier in C-Dur. Spannend daran ist, dass C-Dur Terzverwandt mit A-Dur ist, was eigentlich eher typisch für die Romantik ist. Die Durchführung zeichnet sich dadurch aus, dass es einen konstanten Wechsel zwischen den Orchestergruppen gibt. Nachdem Beethoven die Intensität aus dem Satz nimmt, wird dieser durch ein *crescendo poco a poco* und dem Wiederbeitreten der Instrumente erneut mit Spannung gefüllt und führt in eine vorerst vereinfachte Reprise (Engelbach, 2007).

2.2.4 Reprise und Coda

Zunächst wird das Hauptthema nur von den 1. Violinen gespielt, akzentuiert von den Bläsern. Die Celli und Kontrabässe spielen konsequent den Grundrhythmus.

In der Coda sagen manche, Beethoven sei verrückt geworden, denn er lässt die Violen, Celli und Kontrabässe chromatisch von $a\sharp$ bis c denselben Rhythmus spielen. Die Violinen variieren darüber im Rhythmus. (Engelbach, 2007). Dies war sehr unüblich und tönt auch etwas modern. Die Reprise endet dann mit einem typischen Dominante Tonika Schluss im lauten Tutti.

2.3 Allegretto

Das Allegretto in a-Moll folgt der klassischen Liedform (A, B, A', B', A'') (Wikipedia, Sinfonie, 2023). Dennoch ist er untypisch für den 2. Satz einer Symphonie. Allegretto heisst nämlich so viel wie «etwas bewegt», wobei der 2. Satz einer klassischen Symphonie normalerweise langsam oder besser gesagt mit «Adagio», was so viel heisst wie «langsam, ruhig», übertitelt ist (Wikipedia, Beethoven 7. Symphonie, 2023). Dennoch ist der 2. Satz ein Publikumsliebling und wird zum Teil auch separat ohne Kontext der anderen 3 Sätze aufgeführt (Meisterstücke, 2022). Die A-Teile des Satzes sind jeweils in a-Moll und die B-Teile in A-Dur geschrieben. Zum Teil wird der 2. Satz auch als Trauermarsch gesehen, nur passt der Titel «Allegretto» nicht. Weitere spezielle Elemente des 2. Satzes sind seine beiden «Rahmenakkorde». Der erste und auch der letzte Akkord sind a-Moll-Quartsextakkorde. Normalerweise werden Quartsextakkorde verwendet, um den Beginn einer Kadenz² zu markieren. Es ist wie eine Art musikalischer Doppelpunkt. Hier wirkt er aber wie Gänsefüsschen (Engelbach, 2007).

2.3.1 Anfangssatz A

Wie im ersten Satz, etabliert sich bereits hier in den ersten Takten der Grundrhythmus, mit dem in allen A-Teilen gespielt wird. Dieser folgt dem «lang, kurz, kurz, lang, lang» Prinzip. Später wird dieses Prinzip als Todesrhythmus bekannt (Schuberts «Das Mädchen und der Tod»). Die Celli und Violen beginnen hiermit im Pianissimo. Diese Form wirkt bereits melodisch, obwohl es eigentlich eine simple Akkordabfolge darstellt (Bernstein, 2015). In der Abbildung 5 ist die Harmonieabfolge mit den beschrifteten Stufenakkorden zu sehen. Diese Grundform ist in allen A-Teilen zu finden.

Am E/Gis E⁷ Am D⁷/A C/G G C

Abbildung 5 Grundrhythmus und Stufenakkorde (Beethoven, 2014)

² Eine Kadenz im Instrumentalkonzert ist normalerweise am Ende des Kopfsatzes zu finden. Hier kann der Solist oder die Solistin, seine oder ihre Virtuosität auf dem Instrument zeigen. Zum Teil sind Kadenzen frei improvisiert, andere sind vom Komponisten ausgeschrieben (Wikipedia, Kadenz (Instrumentalkonzert), 2024)

Dem Vorstellen des Rhythmus folgt eine dramatische Melodie in den Violinen. Diese wandert anschliessend durch alle Streichsektionen. Nach und nach kommen mehr Instrumente mit dem Grundrhythmus dazu und es steigert sich zu einem grossen, dramatischen Tutti, in dem die ersten Violinen die Melodie in einer Variation über den Grundrhythmus spielen. Die Celli haben dabei ein neues Triolenthema, welches dann mit einem Decrescendo, zum Mittelsatz B führt.



Abbildung 6 Triolenüberleitung und Beginn des Mittelsatzes B (Beethoven, 2014)

2.3.2 Mittelsatz B

In diesem Teil findet eine Aufhellung in A-Dur statt. Die Violinen begleiten in Triolen, die Celli und Kontrabässe mit dem Grundrhythmus. So entsteht ein 2-zu-3-Rhythmus (Engelbach, 2007).

Die Klarinetten und Hörner schwelgen in einer lieblichen Melodie über diese Begleitung.

Die Teile A', B' und A'' sind jeweils variierte Formen der jeweilig korrespondierenden Teile. Der Satz endet in demselben a-Moll-Quartsextakkord wie zu Beginn. Nahtlos geht es über in den 3. Satz.

2.4 Presto/Assai meno Presto

Der 3. Satz ist in 5 zu unterscheidenden Teilen gegliedert (ABABA). Das Scherzo ist Teil A. Das Trio wird im Teil B dargestellt.

2.4.1 Teil A

Das Presto beginnt in F-Dur, wechselt aber immer wieder zurück nach A-Dur. Dies ist eine Verwendung der Medianten³ und ist untypisch für die Klassik.

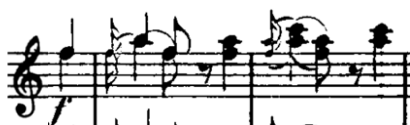


Abbildung 7 Beginn 3. Satz (Beethoven, 2014)

³ Medianten sind alle Terzverwandten Akkorde einer Tonart. (Gorski, unbekannt)

Der Teil A ist stürmisch und bildet einen starken Kontrast zum Allegretto. Wie in Abbildung 7 zu sehen ist, bringen die Vorschlagsnoten eine fast tänzerische Form in den Satz. Man sieht in diesem, immer wieder variierten Thema, Ähnlichkeiten zur Einleitung im ersten Satz. Vermutlich schrieb Beethoven die ersten Ideen des 3. Satzes zeitgleich zum 1. Satz (Engelbach, 2007).

2.4.2 Teil B

Der B-Teil ist in D-Dur geschrieben. Stark kontrastiert er das Scherzo und ist zwar tänzerisch, aber viel majestätischer als der A-Teil. Man hört in diesem Teil auch eine Referenz zu einem alten niederösterreichischen Wallfahrtslied (Engelbach, 2007).



Abbildung 8 Motiv B-Teil (Beethoven, 2014)

Am Ende des 3. Satzes beendet bzw. moduliert Beethoven über 5 Orchesterschläge und bringt den 3. Satz so zu einem abrupten Ende.

2.5 Allegro con Brio

2.5.1 Exposition

Der 4. und letzte Satz der Symphonie ist wieder in Sonatenhauptsatzform geschrieben. Er steht in A-Dur, erreicht aber erst in Takt 5 die Tonika. Der Grundrhythmus wird schon im ersten Takt vorgestellt und kann als Referenz zum Allegretto verstanden werden. Derselbe Rhythmus (lang, kurz, kurz, lang) wird verwendet, einfach in einem schnelleren Tempo mit halb so langen Notenwerten (Engelbach, 2007).



Abbildung 9 Grundrhythmus (Beethoven, 2014)



Abbildung 10 Motiv mit Betonung auf zweitem Schlag (Beethoven, 2014)

Das Hauptthema der Violinen ist freudig und energievoll und immer auf dem 2. Schlag ist eine unkonventionelle Sforzato-Betonung (Engelbach, 2007). Zu sehen ist dies in Abbildung 10. Während

des gesamten Satzes werden immer wieder Anspielungen auf die vorherigen Sätze gemacht. (Engelbach, 2007). Das Seitenthema der Exposition ist in cis-Moll geschrieben. Auch hier findet man folglich eine Terzverwandtschaft. Die Betonung der Schläge wechselt immer wieder zwischen der Betonung des ersten Schlages und der Betonung des 2. Schlages.

2.5.2 Durchführung

Die Durchführung verarbeitet das Hauptthema und Beethoven entwickelt aus dem Sextsprung des Hauptthemas ein neues Thema (Engelbach, 2007).

2.5.3 Reprise und Coda

Nun erklingen das Hauptthema und das Seitenthema in A-Dur so wie es die Sonatenhauptsatzform vorsieht. Beethoven moduliert gegen Schluss der Reprise auf Fis-Dur und hängt eine lange Coda an. Folglich ist eine erneute Verwendung der Medianten zu finden. Erneut, als wäre die Coda eine Art 2. Durchführung, verarbeitet Beethoven die musikalischen Motive. Besonders das Hauptmotiv steht hier im Fokus und wird oft aufgegriffen, bevor Beethoven den Satz auf der Tonika, schliesst (Engelbach, 2007).

2.6 Historischer Kontext

Zur selben Zeit wie Beethoven seine 7. Symphonie schrieb, plante Napoleon seinen Russlandfeldzug. Deshalb lässt es sich vermuten, dass auch die 7. Symphonie eine Auseinandersetzung Beethovens mit Napoleons Politik und Herrschen ist (Wikipedia, Beethoven 7. Symphonie, 2023). Zu Beginn dieser Zeit war Beethoven noch Unterstützer Napoleons, was sich aber änderte, als Napoleon sich selbst zum Kaiser krönte (Meisterstücke, 2022). Die Uraufführung war Beethovens grösster Erfolg zu Lebzeiten (Wikipedia, Beethoven 7. Symphonie, 2023). Mit der Symphonie zusammen wurde ein patriotisches Werk namens «Wellingtons Victory» oder auch «die Schlacht bei Vitoria», welches den Sieg der englischen Truppen über Napoleons Armee bei Vitoria 1813 beschreibt (Meisterstücke, 2022). Auch in Beethovens Danksagung sagt er selbst: «*Uns alle erfüllt nichts als das reine Gefühl der Vaterlandsliebe und des freudigen Opfers unserer Kräfte für diejenigen, die uns so viel geopfert haben*» (Wikipedia, Beethoven 7. Symphonie, 2023). Zudem war die Uraufführung ein Benefizkonzert zugunsten der antinapoleonischen Kämpfer. Beethoven dirigierte, trotz seiner Schwerhörigkeit, die Werke selbst. Die Theorie, dass Beethovens 7. Symphonie den Sieg Russlands über Napoleon darstellt, ist jedoch falsch, da die 7. Symphonie bereits vor jenem Ereignis fertig gestellt war (Meisterstücke, 2022).

3 Praktischer Teil: Symphonie in C-Dur

3.1 Musikalischer Ansatz

Um meine eigene Komposition zu beginnen, musste ich zuerst eine Interpretation des Referenzwerkes erstellen, denn die Arbeit basiert auf der Frage, wie sich die 7. Symphonie Beethovens in eine eigene Komposition umsetzen lässt. Hierfür muss klar sein, dass die 7. Symphonie Beethovens eigentlich keine Programmmusik⁴ ist. Dennoch habe ich den einzelnen Teilen der Sätze Bilder, Analogien und Szenerien zugeordnet, um so meine eigene Komposition zu beginnen. Die Vorstellung einer Szenerie half dabei, eine eigene Vorstellung zu schaffen, welche dann musikalisch umgesetzt werden konnte. Die folgende Interpretation ist also ein rein subjektiver Teil der Arbeit, welche dann in Form meiner eigenen Komposition umgesetzt wurde.

3.2 Vorgehen

Zunächst habe ich eine Interpretation der 7. Symphonie in mein Notizbüchlein gemacht. Dies gab mir den Grundbaustein für meine Komposition, in der ich das Gefühlsbild der 7. Symphonie vermitteln wollte. Ein gewisser Einfluss Beethovens bleibt, wie zum Beispiel der klassische Stil, die Tonalität und die Form der Symphonie – aber in diesem gesetzten Rahmen meinen eigenen Ausdruck zu finden, war das Ziel. Die ersten Entwürfe entstanden, wie später dann die ganze Symphonie auf Musescore 4, das Notationsprogramm, mit dem ich mich bereits etwas auskannte und so schnell damit vertraut wurde. Ich sammelte immer wieder Ideen und Ansätze, welche später zum Teil auch in der Komposition vertreten sind. Dennoch ist das entstandene Produkt nicht mehr verwandt mit den anfänglichen Versuchen. Die einzige Gemeinsamkeit ist das zu vermittelnde Gefühlsbild.



Abbildung 11 Skizze 1

⁴ Programmmusik ist Musik, welche sich an einem Medium wie Film, Theater oder einer Geschichte orientiert (z.B. Peter und der Wolf von Sergej Prokofiev).

Abbildung 13 Skizze 2

Abbildung 14 Skizze 3

Introduktion / Einleitung
 (f)
 ruhig → Morgenstimmung
 immer mehr Aufregung
 in der Szene
 langsames aufwachen
 der Instrumente
 → großes Tutti
 , freudig, erwartungsvoll
 auf etwas schönes/
 großes → Volksfest?
 (Aufregung) dann wieder
 man es kann? Aufbau → Ruhe
 nicht will für vor

Abbildung 12 Interpretation in Notizheft

Die allerersten Entwürfe waren zum Teil nur Anfänge, welche am Ende aber nicht weiter zur Verwendung kamen, da ich kein Gesamtbild sehen konnte und nur schon am nächsten Takt herumfeilte, da er mir nicht einfach so in den Sinn kam. Die Abbildungen 13 und 14 sind Teile von Entwürfen, welche nichts mehr mit dem fertigen Produkt zu tun haben und bereits ungefähr 5 Minuten lang waren. Nur war ich nicht zufrieden mit der geschriebenen Musik und entschied mich daher mehrmals, ganz neu anzufangen.

In späteren Skizzen sind dann vermehrt schon Elemente zu sehen, welche sich auch in der finalen Komposition wiederfinden. Klar erkennbar ist dies an folgendem Beispiel:

Abbildung 15 Vorform Motiv b'

Dieses Element kommt in meiner eigenen Komposition später (s. Abb. Motiv b') in leicht veränderter, aber rhythmisch prinzipiell gleicher Form vor.

Auch die Tremolo-Einleitung mit den solistischen Teilen der Bläser ist bereits in Entwürfen zu finden, da aber noch in anderer Tonart:



Abbildung 16 Tremoloanfang

Aus diesen vielen Entwürfen hat sich nach und nach das herauskristallisiert, womit ich auch zufrieden war. Diese Zufriedenheit stellte sich aber erst ein, als das Ganze «rund» tönte und die Ecken und Kanten der Musik ganz bewusst gesetzt waren. Noch jetzt gibt es Stellen in der Komposition, die für mich nicht vollständig rund klingen und welche man sicherlich noch verbessern könnte. Dies ist mir aber erst nach den intensiven Proben und nach vermehrtem Durchschauen der Symphonie aufgefallen. Diese noch zu ändern, wäre nicht möglich gewesen für die Aufführung. Somit sehe ich immer noch Verbesserungspotenzial in meiner Komposition. Sie ist sicherlich nicht das Nonplusultra meiner kompositorischen Fähigkeiten, das sollte sie aber auch nie werden. Dennoch ist es mir gelungen, eine musikalische Welt zu schaffen, welche mit derjenigen Beethovens 7. Symphonie vergleichbar ist.

3.3 Poco Sostenuto/Vivace – Larghetto/Allegro con spirito

3.3.1 Poco Sostenuto – Larghetto

Das Motiv a (s. *Analyse*) tönt für mich wie ein Erwachen in den Bergen. Als würde das tägliche Leben beginnen, aber nur langsam. Begleitet vom Sechzehntelmotiv b kommt das Leben in Schwung. Das Klangbild ergibt sich und im ersten grossen Tutti tönt es für mich, als ob die Sonne nun da ist und der Tag richtig beginnen kann mit allem, was dazugehört. Der Einleitung würde ich also das Bild des friedlichen Morgens in einer Alphütte zuordnen. In der Überleitung zur Exposition (Motiv c) höre ich etwas wie eine Ankündigung. Die Frage: «Was wird wohl kommen?» wird dann beantwortet mit dem Vivace.

In meiner eigenen Komposition wird dieses Gefühl des Erwachens durch das Motiv der Hörner a' symbolisiert, welches beantwortet wird von den Flöten und der Klarinette, später auch die Trompeten und Oboen, Motiv b':

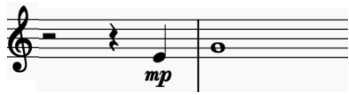


Abbildung 17 Einleitungsmotiv der Hörner



Abbildung 18 Einleitungsmotiv b'

Die ganze Symphonie ist in C-Dur geschrieben, da dies eine sehr helle Tonart ist, welche von Charpentier übersetzt als «kriegerisch und fröhlich» (Charpentier, 1692) oder von Rousseau mit «[...] pour les choses gayer & pour celles qui marquent de la grandeur [...]» (Rousseau, 1691) kommentiert wird. Sie beginnt im Pianissimo und steigert in einem Crescendo zu einem stehenden G-Dur-Akkord, also zur Dominante, und stellt damit eine Frage. Die Antwort findet sich dann in der Exposition.

3.3.2 Vivace – Allegro con spirito

Das Vivace tönt für mich wie ein grosses Volksfest, voller Freude und Aufregung. Dazu passt auch die Tonartcharakteristik von A-Dur, die man, wie auch C-Dur, als freudig und lebendig deuten kann. In meiner Vorstellung tanzen die Leute in farbigen Kleidern zur Musik, trinken und lachen gemeinsam. Es ist ein warmer Sommerabend und die Sonne scheint golden auf die Szenerie. Das Überleitungsmotiv c wird mit Motiv d beantwortet und verspricht Freude und Tanz.

In meiner Komposition beginnt die Exposition mit einem Klarinettensolo. Es stellt das Hauptthema vor und etabliert einen Rhythmus, welcher beständig bleibt im ganzen ersten Satz:



Abbildung 19 Klarinettensolo Hauptthema

Dieses Thema soll tänzerisch wirken und damit eine Art Leichtigkeit und Freude vermitteln, die auch als Euphorie zu verstehen sein könnte. Die Euphorie wirkt hier anfänglich aber noch nicht kriegerisch, sondern eher unbeschwert und fröhlich. Nachdem nämlich die Klarinette das Solo hatte, wird dieses Thema wiederholt im Tutti und wirkt kräftig und wild. Hier könnte man an gewissen Stellen kriegerisches oder patriotisches Gedankengut hören, was aber keinesfalls die Absicht dahinter ist. Begleitet von Sechzehntel in den 2. Violinen und Violen wirkt das Thema fast etwas unruhig, so, als strebe man nach einem noch unbekanntem Ziel. Das Abwechseln zwischen ruhigen Piano-Stellen (wie z.B. T. 37-48) und lauten, fast heftigen Forte-Stellen (wie z.B. T. 49) bringen die Abwechslung mit, welche Beethoven anhand der konstanten Wechsel zwischen Solo- und Tutti-Passagen macht.

Im Gegensatz zu Beethoven habe ich mich dazu entschieden, ein Seitenthema zu komponieren im ersten Satz. Dies in Form eines ruhigen Flötensolos, welches ab T. 59 zu hören ist. Dieses ruhigere Thema soll die Dankbarkeit darstellen, welche jede und jeder schon einmal verspürt hat. Diese Dankbarkeit fühlt sich an wie die Liebe zur Schwester oder die Verbundenheit mit einem Haustier. Sie

ist grenzenlos und unbedingt. Das Motiv leitet erneut ins Kopffthema. Anschliessend an die Überleitung über drei Akkorde, beginnt das Klarinettensolo, also Motiv a' noch einmal, wird dann aber bereits nach einem Takt von einem noch grösseren Tutti als am Anfang unterbrochen. Hier spielt sogar die Pauke den Grundrhythmus, was fast zu einem marschartigen Klang führt, welcher einen gewissen Triumph mit sich trägt. Auf drei stehenden Tutti-Akkorden wird die Exposition beendet und leitet über zur Durchführung.

3.3.3 Durchführung

In der Durchführung probiere ich musikalisch möglichst frei zu sein, sprich ich stelle meine Fähigkeiten auf die Probe und gehe an die Grenzen dessen, was ich noch als schön wahrnehme. Die Durchführung ist bei mir in a-Moll geschrieben, da ich den Effekt derselben Szenerie, aber aus einer anderen Perspektive haben wollte. Denn C-Dur und a-Moll haben genau dieselben Töne, nur wirkt für mich das eine traurig und das andere fröhlich. Zunächst nehmen die Violen das Thema des Seitenthemas auf, jedoch in Moll. Es wirkt wehleidig und traurig:



Abbildung 20 Seitenthema in Moll

Darauffolgend wird nur der Anfang des Kopffthemas von den ersten Violinen aufgenommen und immer wiederholt. Kurzzeitig findet eine Aufhellung in Dur statt (T. 130), welche dann aber in das Begleitmuster der ersten Violinen übergeht (T. 133). Darüber wiederholen die Oboe und die Klarinette das Seitenthemasolo der Flöten, aber in Moll. Es formuliert eine Sehnsucht nach etwas, das für immer unerreichbar ist.

Bei Beethoven höre ich vor allem eine gewisse Unsicherheit und einen Drang nach etwas Neuem. Vielleicht spielt da sogar eine gewisse Gezwungenheit mit. Diese Unsicherheit versuche ich vor allem zwischen Takt 133 und 175 zu zeigen.



Abbildung 21 Begleitmotiv der Violinen

Das fast schon notorische Repetieren des Grundrhythmus lässt vorausahnen, dass noch etwas grosses kommen wird, was genau ist ungewiss. Diese Spannung wird auf die Spitze getrieben, in Takt 174 und

175, und bricht in der nachfolgenden chromatischen Tonleiter in sich zusammen. Die Komposition findet zurück zur Tonika und die Reprise beginnt.

3.3.4 Reprise und Coda

Die Reprise in meiner Komposition wiederholt bzw. erinnert nur noch an den Anfang des Kopftemas im Gegensatz zu Beethovens Reprise. Ich habe mich dafür entschieden, nur solistisch an die Exposition zu erinnern, da das per se schon eingängige KopftHEMA sonst zu häufig und penetrant wiederholt würde. In Beethovens Reprise und Coda kommen aber noch einmal die Freude und Leichtigkeit des Festes zum Vorschein, welche ich schon in der Exposition beschrieben habe. In den letzten beiden Takten wird dann im grossen Tutti die Symphonie in einem grossen Schlag beendet:



The image displays a musical score for the finale, consisting of five staves. The first staff is in treble clef and features a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the fifth. The second staff is in treble clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The third staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth and fifth staves are in bass clef and contain a single note with a fermata. All staves are marked with the dynamic *ff* (fortissimo).

Abbildung 22 Finale

3.4 Allegretto – Adagio ma non troppo

3.4.1 Einrahmung

Der 2. Satz beginnt bei Beethoven mit den bereits erwähnten a-Moll-Quartsextakkorden. Dies habe auch ich in leicht veränderter Form versucht umzusetzen, und zwar mit einer klassischen Kadenz, welche den Satz einrahmt und gleichzeitig auch den nächsten Satz einleitet. Beethoven verwendet als Tempobezeichnung «Allegretto», welches ich nicht generell so übernehmen wollte, aber dennoch auch nicht wollte, dass der Satz zu träge wird. Folglich wählte ich die Tempobezeichnung «Adagio ma non troppo».



Abbildung 23 "Rahmenakkorde"

3.4.2 Anfangssatz A

In der Komposition meines zweiten Satzes habe ich weniger auf die kompositorischen Mittel wie Rhythmus oder Form Beethovens geachtet, sondern noch mehr auf das Gesamtbild. Die Dramatik steht für mich hier klar im Vordergrund, kontrastiert vom Mittelsatz B. Diese Dramatik versuchte ich selbst in einer Melodie umzusetzen, welche wahrscheinlich eher der romantischen als der klassischen Epoche zugeordnet werden könnte. Die 1. Violine ist solistisch nur von den Streichern begleitet und der Anfangssatz wird von einem Cellosolo abgeschlossen. Die Verwendung der melodischen Molltonleiter führt zu dieser dramatischen Charakteristik. Die erhöhte VI. und VII. Stufe führen dazu, dass Teile der Melodie Dur wirken, andere Moll, was einen konstanten Wechsel bewirkt und die Dramatik in die Höhe treibt.



Abbildung 24 Beispiel für die Verwendung der melodischen Molltonleiter

Das g# der 1. Violine und der Violen ist nicht in der natürlichen a-Moll-Tonleiter und muss deshalb entweder aus der harmonischen oder der melodischen stammen. In dieser Abbildung ist nicht zu erkennen, welche der beiden es ist. Jedoch ist zum Beispiel in Takt 4 mit dem f# und dem g# klar erkennbar, dass es sich um die melodische Tonleiter handelt.

3.4.3 Mittelsatz B

Der Mittelsatz B sollte so kontrastreich wie möglich sein. Dafür geht der Zwischenteil von a-Moll nach A-Dur, so wie im Referenzwerk. Nun beginnt die Oboe mit einem Solo, welches über die Begleitung der Streicher tönt. Man hört eine Art Schwelgen, welches ich auch in Beethovens Mittelteil höre. Dieses Solo klingt für mich wie eine schöne Erinnerung und ist die Vertonung der Nostalgie. Vielleicht auch die Sehnsucht nach der Freude im 1. Satz? Es erinnert an unbeschwerte Zeiten, wie auch immer diese aussehen. Der Mittelsatz findet den Höhepunkt dann in Takt 41. Eine solche Tuttistelle ist zwar in dieser Form in Beethovens Mittelsatz nie zu finden, jedoch verkörpert sie in meinem Mittelsatz so etwas wie Patriotismus, oder extremer, Nationalismus. Den historischen Quellen nach ist die 7. Symphonie ein Werk, welches sich stark mit dem Wesen Napoleons auseinandersetzt, und dies ist auch zu hören. Dieses patriotische Gefühl erfasst mich zwar nicht für die Schweiz, und dennoch würde ich die Stelle bei Takt 41 eben diesem Gefühl zuordnen. Es trieft vor Stolz und wirkt makellos rein. Es hat fast schon etwas Militärisches, Fanfarenartiges. Ein Mitmusiker meinte, dass Takt 54-56 wie die Nationalhymne von Frankreich tönt («la Marseillaise»), was in keiner Weise meine Absicht war, aber den patriotischen, nationalistischen Gedanken hinter dem Teil unterstreicht.



Abbildung 25 Ausschnitt "La Marseillaise"

Nach dem Mittelsatz B, wird erneut in den Anfangssatz A' übergeleitet. Bei Beethoven geht dieses Abwechseln noch einige Male weiter, ich habe mich jedoch auf 3 Teile begrenzt. Gross unterscheiden sich der Anfangssatz A und A' nicht. Ein relevanter Unterschied ist, dass der Teil A' mit einem Violinsolo beginnt und nicht mit der ersten Violine im Tutti. Zudem gibt es einige kleine Abänderungen, um noch etwas Abwechslung und mehr Dramatik in den Teil zu bringen, aber grundsätzlich ist dieser Teil derselbe wie der Anfangssatz A. Am Ende des Teiles A' steht wieder die a-Moll-Kadenz, welche überleitet in das Vivace.

3.5 Presto/Assai meno Presto – Vivace

3.5.1 Teil A

Viva la danza! Wenn ich das Presto höre, fällt mir dieser Ausdruck ein, fröhlich und leichtfüssig. Beim Versuch, ernsthaft dazu zu tanzen, merkt man, dass es doch ziemlich schnell ist und sich das Tanzen eher schwierig gestaltet. In meinem 3. Satz ist das Tanzgefühl zentral. In einem etwas langsameren Tempo versuchte ich das Bild eines tanzenden Pärchens auf einer Wiese im Frühling zu vertonen. Beethovens 3. Satz ist in meinen Gedanken ein wilder, unstrukturierter Tanz, während ich bei meiner Komposition eher an einen Walzer gedacht hatte. Auch ich habe den 3. Satz in F-Dur geschrieben, was mir jedoch zu Beginn gar nicht bewusst war. Erst als ich dann die vielen h mit b davor sah, fiel mir auf, dass der Satz eigentlich in F-Dur und doch nicht wie ursprünglich gedacht in C-Dur steht. Das tänzerisch Leichte versuchte ich, mit den lockeren Achteln im Spiccato der ersten Geigen und den schnellen Triolenläufen darzustellen. Den Walzer-Charakter erhält der 3. Satz durch den $\frac{3}{4}$ -Takt.



Abbildung 26 Spiccatothema



Abbildung 27 Triolenthema

3.5.2 Teil B

Im Teil B höre ich erneut dieses friedliche, ländliche, welches mich an die Einleitung des ersten Satzes erinnert. Auch hier höre ich so etwas wie die «Vaterlandsliebe» und eine Spur Nostalgie. Vor allem im grossen Tutti, wenn die Pauken dazukommen, tönt es für mich wie der Triumph nach einem gewonnenen Krieg. Dieser patriotische, kriegerische Gedanke wollte ich nicht so umsetzen, da ich in meiner eigenen Komposition keine Anspielungen auf Krieg machen wollte. Also versuchte ich den Ort

zu vertonen, der für mich die Schweiz repräsentiert. Die gesamte Symphonie ist an diesem Ort entstanden und erhielt dadurch vielleicht auch einen etwas ländlichen Einfluss, eine auf 1800 m ü. M. abgelegene Berghütte meines Grossvaters, welche von einer Kuhweide umgeben ist. Als «Vertreter der Schweiz» kamen mir Alphörner, Kühe und Jodeln in den Sinn. Mein B-Teil ist also stark von traditionellen schweizerischen Volksliedern wie zum Beispiel «Lueged vo Bärgh u Tal» oder «Le ranz des vaches» inspiriert. Die Passage, welche am meisten dieses «schweizerische» Gefühl vermittelt, ist folgende:



Abbildung 28 Volksliedmotiv

Dieser Teil erinnert mich an besagte Berghütte und erinnert mich an meine Grosseltern. Anstatt einen Teil zu komponieren, welcher mich daran erinnert, dass die Schweiz einst einen Krieg gewann, indem Hunderte starben, habe ich mich dafür entschieden, einen Teil zu komponieren, welcher genau das Gegenteil darstellt. Der Frieden und die Ruhe, welche ich empfinde, an dem Ort, welcher für mich die Schweiz beschreibt. An sich hat dies nichts mit dem Land «Schweiz» als solches zu tun, sondern lediglich mit der dortigen Natur. Der Teil ist folglich auch nicht ein Teil, welcher die Schweiz repräsentiert, sondern verkörpert vielmehr die Dankbarkeit für die Natur an einem Ort, an dem ich mich wohl fühle.

Der A-Teil und der B-Teil werden bei Beethoven noch einige Male abgewechselt, bis er abrupt in den 4. Satz übergeht. Dies ist bei meiner Komposition nicht der Fall, denn nach dem B-Teil wird da Capo⁵ der A-Teil gespielt und der 3. Satz endet.

3.6 Allegro con Brio – Presto

Generell ist das Presto der Satz, welcher sich am wenigsten an Beethoven orientiert. Dies bewusst, da ich nach den ersten 3 Sätzen auch noch selbst mit möglichst wenigen Vorgaben etwas kreieren wollte. Obwohl der 4. Satz Beethovens eigentlich in Sonatenhauptsatzform geschrieben ist, habe ich mich dafür entschieden, den 4. Satz ebenfalls in Liedform zu schreiben. Dies geschah mehr während des Komponierens, als dass es eine bewusste Entscheidung im Voraus war. Der 4. Satz war jedoch fast der Einfachste zum Schreiben, da mir die Noten wie zugeflogen kamen. Nachdem ich aber gemerkt habe, dass der 4. Satz nicht in Sonatenhauptsatzform geschrieben ist, habe ich mich dazu entschieden, ihn

⁵ Übersetzt: vom Kopf, also von vorne

so stehen zu lassen, anstatt noch einmal von vorne zu beginnen. Denn ich war zufrieden mit dem Satz. Daraus entstand dann auch die Frage nach der Relevanz der Sonatenhauptsatzform, welche später in der Arbeit noch thematisiert wird.

Auch hier im 4. Satz finde ich mich an einem Volksfest. Nur ist es hier eher ein Triumph als eine Danksagung wie im ersten Satz. Es tönt, als wäre das Heer zurück aus einer erfolgreichen Schlacht, und die Soldaten, welche mit einem Sieg für das Vaterland heimkehren, werden gefeiert und gelobt. Wie bereits gesagt, wollte ich diese Art von Nationalismus nicht in meiner eigenen Komposition niederschreiben. Deshalb versuchte ich mich, auf den Aspekt der freudigen Rückkehr und der damit verbundenen Begrüssung von alten Bekannten zu konzentrieren. Zwar hat dieser Satz noch immer einen marschartigen Aspekt, und ich denke, dass dies auch noch zu hören ist, aber das Kriegerische versuchte ich möglichst aus meiner eigenen Komposition wegzulassen. Ein Beispiel für diese freudige Rückkehr sind die Paukensoli. Dort versuche ich durch das Crescendo die Intensivierung der Vorfreude darzustellen.

Den Moll- oder B-Teil (ab T. 56) findet man so bei Beethoven auch kaum. Er stellt noch einmal die Sehnsucht nach Vertrautem dar, welche man in den Einwüfen der Bläser erkennen kann. Die Einwüfe sollen an den ersten Satz erinnern und die damit verbundene Gefühlswelt.



Abbildung 29 Erinnerung an den ersten Satz

Man könnte diesen beiden Teilen die Funktion eines Kopf- und eines Seitenthemas zuordnen, jedoch war dies keineswegs bewusst, und auch der nächste Teil spricht nicht dafür, denn er besitzt in keiner Weise die Charakteristik einer Durchführung.

Im nächsten Teil versuche ich noch einmal die Dramatik des 2. Satzes hervorzubringen, aber nicht anhand der Melodie, sondern anhand der Harmonieabfolge. Denn der durchführungsähnliche Teil ab T. 75 ist plötzlich in c-Moll geschrieben und wechselt immer wieder von der Tonika zur Dominante, also Entspannung, dann Spannung. Die Pauke verleiht der Musik etwas Unheilvolles. Ich stelle mir dieses Unheilvolle wie die Wolken eines Gewitters, welche man am Horizont sieht, vor. Der Teil hellt dann aber wieder in C-Dur auf, erwähnt nochmals das Muster aus Abbildung 29 und führt schliesslich wieder ins Anfangsthema zurück. Darauf folgt ein stehender Dominantakkord im Tutti, auf welchen dann die Tonika folgt, und somit findet die Symphonie in C-Dur einen traditionellen V. Stufe, I. Stufe Schluss.

4 Diskussion

4.1 Allgemein

In folgendem Teil möchte ich auf diejenigen Fragen eingehen, die mich während des Komponierens beschäftigten. Diese haben vor allem damit zu tun, ob Formen und Regeln, welche im 17. Jahrhundert selbstverständlich waren, heute in neuen Kompositionen noch immer vertretbar sind. Inwiefern beeinflussen Regeln, Formbezeichnungen und Kategorien die Freiheit des oder der Komponist*in und wirkt diese Beeinflussung positiv auf das Resultat oder kann es allenfalls auch einschränkend und kreativitätshemmend wirken?

4.2 Die Tonalität⁶ und ihre Relevanz

Ob Tonalität noch Relevanz hat oder nicht, lässt sich für mich nicht definitiv beantworten. Die Tonalität schafft ein Gerüst, welches das menschliche Gehör als «schön» empfindet, und dennoch grenzt es auch ein, da es wenig Raum für Klänge lässt, welche dem menschlichen Gehör auch Gefallen bringen könnten, sich jedoch ausserhalb der Regeln der Tonalität befinden.

4.2.1 Was ist «schöne» Musik?

Wie lässt sich definieren, welche Musik als «schön» und welche als «schräg» wahrgenommen wird? Bis heute wird dies nur über Begriffe wie dissonant bzw. reibend oder konsonant bzw. rein getan. Entstanden sind jedoch auch diese Begriffe aus dem Konzept der Tonalität. Das heisst, auch wenn man heute etwas Atonales schreibt, wird es immer aus dem Aspekt der Tonalität angesehen und analysiert. Das ganze Konzept der Musik basierte auf der Tonalität. Also könnte man auch sagen, dass Tonalität das ist, was aus der Vorstellung von «schöner» Musik entstanden ist. Die Tonalität beschreibt, in welchem Zusammenhang die Töne zueinanderstehen. Folglich ist das Konzept der Tonalität erst entstanden, als man begonnen hat, Ähnlichkeiten in bereits bestehenden Werken zu suchen. Diesen Ähnlichkeiten gab man gewisse Namen und versuchte so ein System mit Regeln in die Kreativität zu bringen, welche ähnliche Prozesse mit ähnlichen Resultaten zeigte. Was aber heissen würde, dass diese Regeln aus unbegrenzter Kreativität entstanden sind und da sie sich immer repetieren, eine Art «Naturgesetz» sein müssten. Dieses «Naturgesetz» muss folglich auch als «schöne» Musik

⁶ Wikipedia: Tonalität ist in der Musik ein System hierarchischer Tonhöhenbeziehungen. Töne werden dabei in Bezug auf einen Grundton als „Zentrum“ einer Tonleiter oder auf eine Tonika als Zentrum einer Tonart betrachtet (Wikipedia, Tonalität, 2024).

wahrgenommen werden, denn da es immer wiederholt wird, muss offensichtlich eine Gruppe von Personen, namentlich die Gesellschaft, Gefallen daran finden. Diese Zusammenhänge waren also bereits Tatsache, bevor man sie untersuchte und versuchte zu beschreiben. Folglich ist das Einschränkende, wenn es als Einschränkung gesehen werden möchte, nicht die Tatsache, dass diese spezifischen Zusammenhänge immer wieder vorkommen, sondern, dass aus der Tonalität eine Art Zwang wurde. Sprich, dass aus diesen Zusammenhängen Regeln geschlossen wurden, welche zwingend eingehalten werden müssen, damit das Werk gesellschaftliche Anerkennung erhält. Das ist an sich nicht das Problem der Tonalität, nur war diese der Träger für diese gesellschaftliche Einschränkung. Wer aber effektiv die Kreativität der Komponist*innen einschränkte, war die Gesellschaft, welche aus den erforschten Zusammenhängen einen Zwang machte und somit alles ausserhalb des Rahmens der Tonalität tötete.

4.2.2 Tonalität, Treiber der Musikgeschichte

Da die Tonalität die vorher erwähnten Regeln gestellt hat und diese so stark die Kreativität der Komponist*innen beeinflusst hat, werden wir nie wissen, wie sich die Musikgeschichte entwickelt hätte ohne jene Regeln. Jede Veränderung der geschriebenen Musik hat mit der Tonalität zu tun. Immer geht es darum, neue Formen mit anderen Regeln zu finden. Ein gutes Beispiel hierfür ist der Übergang von Klassik zu Romantik. In der Romantik begannen die Komponist*innen vermehrt Tonarten zu verwenden, welche im Abstand von einer Terz zur Grundtonart stehen. Dies bezeichnete man dann als «Mediante». Nur hier sind schon mehrere Konzepte der Tonalität versteckt. Es beginnt schon mit dem Begriff Tonart. Ausgegangen davon, dass die Tonalität als Einschränkung gesehen wird, mussten sich Komponist*innen, da es gesellschaftlich so vorgegeben war, für eine Basis entscheiden, welche ihn oder sie bereits das erste Mal einschränkte. Dann versuchte sie oder er einen anderen Weg zu finden, in einen neuen musikalischen Teil überzugehen als die Art, die bereits unzählige Male gehört wurde. Letztlich fand jemand heraus, dass diese, eine Terz entfernte Tonart in Bezug auf die Grundtonart grossartig klingt, und begann dann dieses Konzept häufiger zu verwenden, in der Hoffnung, dass er oder sie so einzigartig ist. Irgendwann, sobald auch andere gemerkt haben, dass diese neue Art funktioniert, wird sie verbreitet und zum neuen Standard. Nur ist dieses Neue nicht entstanden, weil man auf der Suche war, etwas Eigenes zu finden, sondern weil man im Rahmen der Tonalität auf der Suche nach neuen Möglichkeiten war. Der Übergang zur sogenannt «atonalen» Musik kann, wenn man von einer Einschränkung ausgeht, auch als eine Art «Auflehnung» gegen die Tonalität sehen. So wäre der Prozess dann nicht mehr aus freier, kreativer Intuition geschehen, sondern aus einem Zwang heraus, etwas Neues ausserhalb der Regeln der Tonalität zu finden. Ein vergleichbares Phänomen

namens «Gegenwille⁷» gibt es auch in der Psychologie. In dieser Theorie wird eine solche Auflehnung gegen jegliche Art von Zwängen sogar als instinktiv gesehen, und eine Auflehnung ist damit unüberwindbar.

4.2.3 Persönliches Fazit

Ich kann gut verstehen, dass man jegliche, vielleicht vermeidliche Regelung, welche die Kreativität einschränkt, verlassen möchte. Man versucht so dem Geist, die vollen Möglichkeiten zu geben, um sich auszuleben. Nur bezweifle ich, dass sich die Musik anders entwickelt hätte, ohne jene Regelungen. Wie bereits gesagt, gibt es Musik, welche im menschlichen Gehör besser klingt als andere. Nun muss man sich fragen, ob Kunst denn immer «schön» sein muss. Geht es in der Kreativität darum, sich selbst zu verwirklichen, oder ist das Ziel, einen Beitrag für die Allgemeinheit zu leisten? Ich denke, dass diese Frage von Kunstwerk zu Kunstwerk anders beantwortet werden kann, und im besten Fall findet die Allgemeinheit Gefallen daran, dass man sich selbst verwirklicht. Im Falle meiner Komposition musste ich mir diese Frage gar nicht stellen, da die Arbeit per se um meine Kreativität ging. Die Frage, ob ein Stück lieber ein Produkt der Selbstverwirklichung oder eines des Kommerzes ist, wird vor allem dann relevant, wenn es darum geht, mit einer Komposition Geld zu verdienen. Denn wenn man mit seiner Kreativität Geld verdienen muss, wird die Meinung anderer stärker gewichtet. Häufig muss dann, auf Kosten der Selbstverwirklichung, ein Werk geschaffen werden, welches nicht mehr mit der eigenen Kreativität verbunden ist. Meist wird dann während des Arbeitsprozesses bloss darauf geachtet, dass das Produkt auch der Zielgruppe gefällt. Meiner Meinung nach hat dies mehr mit Menschenkenntnis, verbunden mit Kreativität zu tun. Auch dies schränkt die Kreativität in gewisser Weise ein.

⁷ Der Gegenwille ist ein instinktiver, automatischer Widerstand gegen jedes Gefühl des Zwangs (matters, 2024)

4.3 Die Sonatenhauptsatzform – Fluch oder Segen?

Da ich in meiner Komposition den ersten Satz in Sonatenhauptsatzform geschrieben habe, im letzten Satz jedoch von dieser Vorgabe abkam, habe ich mich auch bei diesem Thema gefragt, wie tragend die Sonatenhauptsatzform für die Symphonie ist.

4.3.1 Die Sonatenhauptsatzform als Stützrad

Die Sonatenhauptsatzform ist ein Element, welches helfen kann, Struktur in eine Komposition zu bringen. Sie wirkt wie eine Art Gerüst, an dem später die Komposition aufgebaut wird. Eine gute Analogie dazu ist das Mandala. Die auszufüllenden Felder sind vorgegeben, sowie auch die Form des Resultats – aber in welcher Farbe und mit welchem Stift die Felder ausgefüllt werden, ist dem Künstler oder der Künstlerin nicht vorgegeben. Andererseits werden die Kompositionen, welche in Sonatenhauptsatzform geschrieben sind, nie eine komplett freie Verwendung aller Farben und Formen sein. Aber das müssen sie auch nicht, denn das Gerüst kann man als solches auch schätzen. Das Problem ist jedoch, dass es eine Voraussetzung war. Heute ist dies nicht mehr so, jedoch im 18. Jahrhundert war diese Form nicht ein Stilmittel, welches man freiwillig verwenden konnte, oder eben nicht. Wer der Vorgabe der Sonatenhauptsatzform nicht gefolgt ist, konnte sich sicherlich nicht als Komponist⁸ durchsetzen und konnte somit auch nicht als Musiker überleben. Es konnte sogar zu Unruhen kommen während der Aufführung eines Werkes, welches nicht den Vorstellungen der Bevölkerung entsprach. Dennoch denke ich, dass gewisse Anforderungen der Gesellschaft verständlich sind. Schliesslich hat man immer eine Vorstellung davon, was man hören möchte, und somit auch automatisch eine Wertvorstellung. Hier komme ich zurück auf meinen Punkt, den ich bereits im Kapitel 4.2.3 erwähnt habe. Das Ideal ist, wenn die Vorstellung des Publikums nahe an das Produkt der Selbstverwirklichung des Komponisten oder der Komponistin kommt.

4.3.2 Rechtfertigt Tradition auch die Definition musikalischer Formen?

Noch heute stellen gewisse Traditionen aus früheren Epochen Voraussetzungen zur Definition gewisser musikalischen Formen, so auch die Sonatenhauptsatzform. Doch ist das heute noch zeitgemäss? Ist eine Sonate nur dann eine Sonate, wenn sie auch die alten Regeln einhält, oder darf jeder und jede selbst bestimmen, was eine Sonate ist? Ab wann ist ein Werk für ein Orchester eine Symphonie? Begriffe wie Sonate, Symphonie oder Menuett entstanden alle, bevor es spezifische Vorschriften gab,

⁸ Hier wird nur die männliche Form Komponist verwendet, da man sich als Frau gar nicht etablieren konnte als Komponistin.

welche ein Menuett als solches definierten. Folglich versuchte man damals der Musik einen Begriff zuzuordnen, welcher die Musik einem Zweck zuordnet. So war das Menuett ursprünglich ein französischer Tanz (Wikipedia, Menuett, 2024) und Musik, welche für eben diesen Tanz komponiert wurde, erhielt denselben Namen. Erst später, als man diese Musik untersuchte, stellte man Regeln auf, welche definierten, was ein Menuett zu demselben macht. Ich denke, dass solche Definitionen problematisch sein können, denn sie orientieren sich nicht mehr am Zweck der Musik, sondern daran, wie sich das kreative Verarbeiten mit dem Zweck ausgewirkt hat. Das ist ungefähr so, als wenn man ein Theater, welches den Zweck hat, eine gewisse Moral zu porträtieren, daran definiert, wie das Bühnenbild aussieht, nur weil dieses in mehreren Inszenierungen ähnlich ausfiel. Es ist weit am Punkt vorbei und darf folglich auch nicht als absolut angesehen werden. Somit darf auch ein musikalischer Name wie «Menuett» nicht als absolut angesehen werden.

4.4 Was ist eine Symphonie?

4.4.1 Der Unterschied zwischen der Symphonie und der symphonischen Dichtung

Ab wann ist ein Werk eine Symphonie? Das Wort «Symphonie» kommt aus dem Griechischen und bedeutet so viel wie «zusammenklingend, harmonisch» (Wikipedia, Sinfonie, 2023). In der Wiener Klassik hat man sich darauf geeinigt, dass eine Symphonie in vier Sätzen geschrieben sein muss und diese vier Sätze alle in gewisser Form stehen müssen. Entstanden ist aber der Begriff «Symphonie» schon weitaus vorher und wurde für die verschiedensten Sachen benutzt, wie zum Beispiel für Musik, welche ein Ereignis illustrierte. Erst später kamen all diese Regeln, welche eine Symphonie definieren, dazu und begannen in einer Weise das musikalische Denken zu beeinflussen. Heute hat also eine Symphonie nicht mehr den Zweck, harmonisch zu wirken und so ihrem Namen gerecht zu werden, sondern folgt vielmehr den Regeln, welche man definiert hat, um eine Symphonie harmonisch klingen zu lassen. Dies ist aber nur eine von unendlich vielen Möglichkeiten, ein Stück harmonisch klingen zu lassen. Dafür gibt es zwar die symphonische Dichtung, jedoch hat diese immer ein zusätzliches Objekt, mit welchem sie korrespondieren soll. Folglich ist die symphonische Dichtung eher darauf ausgelegt, in einer Harmonie zu sein mit der zusätzlichen Sache, als dass sie in sich harmonisch sein muss.

4.4.2 Ab wann ist ein Werk auch eine Symphonie?

Wenn man eine Einteilung der Kreativität vornimmt, dann ist eine Einteilung, welche durch Tradition entstanden ist, wohl die vernünftigste. Die Frage, ob man die Kunst, welche geschaffen wird, überhaupt in Kategorien einteilen muss, ist eine andere. In der bildnerischen Kunst wird eigentlich auch

kategorisiert, aber im Allgemeinen wird mehr unterschieden zwischen zum Beispiel Ölmalerei oder Fotografie. Solche Definitionen bringen, anders als jene in der Musik, keine gesellschaftliche Wertung mit sich. Spezifischere Vorgaben gibt es schon, wenn man sich dafür entscheidet, zum Beispiel eine Person oder eine Landschaft zu malen. Die Form, also wo zum Beispiel die Sonne stehen muss in einem Landschaftsbild, ist dennoch nicht vorgeschrieben. Damit ein Ölgemälde auch als solches bezeichnet wird, muss dieses keine spezifischen, künstlerischen Regeln einhalten, ausser, dass es mit Öl gemalt sein muss. Meiner Meinung nach bietet dies schon weitaus mehr Freiheit für die unbegrenzte Kreativität. Vergleichbar in der Musik, wäre also eine neue Definition wie, «Werk für Orchester». Hier ist der Komponist oder die Komponistin völlig frei in seiner oder ihrer Kreativität, denn die einzige Vorgabe, welche sie oder er sich selbst geschaffen hat, ist, dass es ein Stück für Orchester sein muss. Wenn man sich dann der Sonatenhauptsatzform oder der Menuett-Form bedient, kann man immer noch dem Werk den Namen, Menuett für Orchester, oder Werk geschrieben in Sonatenhauptsatzform geben, damit diese Wertung der verschiedenen Kunstformen in den Hintergrund rückt. Den Namen alter Werke aber zu ändern, ist für mich auf keinen Fall eine Option. Diese Werke sind in einer Zeit geschrieben worden, während der solche Namen, wie Sonate oder Symphonie, tragend für die Karriere und Kreativität eines Künstlers oder später auch einer Künstlerin waren. Im 21. Jahrhundert haben diese Bezeichnungen aber weniger Gewicht und somit dürfen neue Werke auch neue Namen erhalten. Wenn diese nicht an spezifische Regeln gebunden sind, wird die Kreativität der neuen Komponisten und Komponistinnen auch nicht eingeschränkt.

5 Reflexion

5.1 Gedanken zum Arbeitsprozess

Um eine Komposition in der Grösse einer Symphonie vorzunehmen, war es wichtig, mich intensiv mit anderen Werken dieser Grösse auseinanderzusetzen. Auch wenn ich dies tat, habe ich klar unterschätzt, was es heisst, ein Stück zu schreiben, welches ein Konzert füllt. Selbstkritik und Perfektionismus spielten mir da auch nicht in die Hände und sie waren definitiv ein grosses Thema. Was ich, falls ich jemals erneut eine Symphonie schreiben würde, besser beachten würde, ist das Gesamtbild. In meinem Arbeitsprozess habe ich mich vor allem auf die einzelnen Sätze konzentriert und dabei das Werk einer Symphonie, in dem alle Sätze zusammenhängen sollten, aus den Augen verloren. Dies hat auch mit den Skizzen zu tun. Für den ersten Satz habe ich mir viele Gedanken gemacht, vor allem, um in dieser Regel der Sonatenhauptsatzform zu bleiben. Zum Teil war dies ziemlich hemmend, da ich Ideen, welche in meinem Kopf großartig klangen, nicht verwerten konnte, da sie nicht in die Regeln der Sonatenhauptsatzform passten. Deshalb habe ich in den nächsten Sätzen

nicht mehr so viel Wert auf diese Formen gelegt und versuchte freier zu sein. Damit habe ich zum Teil auch diesen Zusammenhang zwischen den Sätzen verloren. Für ein nächstes Mal würde ich mich folglich vielleicht nicht auf die klassische Symphonie mit all ihren Regeln und Vorschriften einschränken, sondern eben ein «Werk für Orchester in C-Dur» komponieren.

5.2 Gedanken zur Aufführung am 19.11.2023

Eine Aufführung zu organisieren, war mehr Arbeit und Aufwand als gedacht. Dennoch sehe ich dieses Erlebnis in einem ausschliesslich positiven Licht, und sie ist meiner Meinung nach auch sehr gut gelungen. Das Orchester war optimal vorbereitet mit den vier Proben, was für mich der Punkt mit dem meisten Risiko war. Dies hat aber gut geklappt und das Resultat dieser Aufführung ist im Anhang auf dem Stick zu hören.

5.3 Gedanken zur Komposition

Ich habe alles in diese Komposition investiert und bin zufrieden mit dem Ergebnis. Wenn ich aber kritisch auf die Komposition sehe, habe ich nicht alle Vorgaben erfüllt, wie zum Beispiel im letzten Satz. Auch an einzelnen Stellen in der Komposition sehe ich Verbesserungsmöglichkeiten, die ich für weitere Kompositionen beachten werde. Was mir aber die Komposition ermöglicht hat, ist ein Einblick in eine Welt, in welcher ich mich in der Zukunft sehe. Der Prozess des Komponierens hat meine Kreativität gefördert und ich war nach einer gewissen Zeit «in meinem Element». Es hat mir ein Tor geöffnet in eine Zukunft, welche ich als solche für mich nie gesehen habe, denn nach dieser Arbeit möchte ich eine Karriere als Komponistin einschlagen. Dies ziehe ich mehr als alles andere aus dieser Arbeit.

6 Danksagung

In folgendem Abschnitt werden all diejenigen Personen verdankt, welche mir meine Arbeit ermöglicht haben. Dieses Projekt war nicht nur meines, sondern jenes 30 verschiedener Musiker*innen, und an jene möchte ich meine herzlichste Dankbarkeit richten. In dem Abschnitt sind die wichtigsten Helfer*innen erwähnt. Im Laufe der Arbeit haben mich aber noch weitaus mehr Personen unterstützt. Selbstverständlich richtet sich auch an sie mein herzlichster Dank.

6.1 Das Orchester und die Organisation

Ich bedanke mich herzlich bei: Samuel, Joel, Sigi, Ramon, Moses, Piyali, Thierry, Amelia, Nuria, Aymara, Massimo, Ludmilla, Carlotta, Basil, Clara, Agata, Bérénice, Laurin, Xenia, Tom, Philip, Xenia, Orfeo, Michel und Chiemi. Ihr seid das Herz meiner Arbeit und habt meine Komposition zum Leben erweckt. Dafür habt ihr für mich eure Zeit geopfert und ich weiss dies zu schätzen. Auch an Sophie geht einen speziellen Dank für das Flyerdesign. Zudem geht einen speziellen Dank an Lena, meine Schwester, Martin, mein Vater und Franziska, meine Mutter, welche mir bei der Organisation der Aufführung und allem, was damit kommt, zur Seite gestanden sind und dafür gesorgt haben, dass alles reibungslos über die Bühne geht.

6.2 Der Dirigent

Mein grösstes Dankeschön geht an meinen Dirigenten Simon Burr. Während der Proben ist er immer mit voller Leidenschaft und Elan an meiner Seite gestanden und ging auf meine musikalischen Ideen ein und erweiterte diese. Ich hätte mir niemand Besseres vorstellen können und die Zusammenarbeit mit ihm war schlichtweg makellos. Auch er hat viel Zeit und Aufwand für die Proben und Aufführung investiert, vielen Dank.

6.3 Die Betreuungsperson

Zuletzt möchte ich mich herzlich bei Reto Hofstetter meiner Betreuungsperson bedanken. Er ist mir in musikalischen, wie auch in philosophischen Fragen stets zur Seite gestanden und hat mich als stellvertretender Dirigent unterstützt.

7 Anhang

Im Anhang befinden sich:

- Der Werbeflyer für die Aufführung vom 19.11.2023
- Die Partitur der Symphonie in C-Dur
- Einen Stick mit der Aufnahme der Uraufführung am 19.11.2023

Wir laden ein zur

Maturarbeitspräsentation

19.11.2023 19:00

Hammers - Nils Frahm

The Open - Lambert

Scalonera - Carlotta Dispenza Brandl

Stücke für Celloquartett arrangiert/komponiert von

Carlotta Dispenza Brandl

Symphonie in C-Dur

Sonja Bettina Reich

mit anschliessendem Apéro

Saal Kantonsschule Stadelhofen
Promenadengasse 5 8001 Zürich

Symphonie in C-Dur

Sonja Bettina Reich

Larghetto

Flutes *Solo*
Oboes
Clarinets in Bb
Horns in F
Trumpets in Bb
Timpani

Larghetto

Violins I
Violins II
Violas
Violoncellos
Contrabasses

11

Fl.
Ob.
Bb Cl.
F Hn.
Bb Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

The first system of the score includes parts for Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, Horns in F, Trumpets in Bb, and Timpani. The woodwinds have melodic lines with dynamics ranging from *p* to *mp*. The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting at *pp*. The tempo is marked **Larghetto**.

The second system continues the woodwind and string parts. The woodwinds show a *cresc.* (crescendo) leading to a *f* (forte) dynamic. The strings continue their accompaniment, with some parts showing a *cresc.* and reaching *mf* (mezzo-forte) or *f*. The tempo remains **Larghetto**.

19 Allegro con spirito

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Allegro con spirito

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

p

27

Fl. *f*

Ob. *f*

Bb Cl. *f*

F Hn. *f*

Bb Tpt. *f*

Timp. *f*

Vln. I *f* *arco*

Vln. II *f* *arco*

Vla. *f* *arco*

Vc. *f* *arco*

Cb. *f* *arco*

33

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Hn.
B♭ Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

41

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Hn.
B♭ Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

51

Fl. - - - - -

Ob. - - - - -

Bb Cl. - - - - -

F Hn. *f* *p*

Bb Tpt. *f* *p*

Timp. *f* *p*

Vln. I *f* *p* v v sim

Vln. II *f* *p* v v sim

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

57

Fl. - - - - -

Ob. - - - - -

Bb Cl. - - - - -

F Hn. *f* *p*

Bb Tpt. *f* *p*

Timp. *f* *p*

Vln. I *f* *p* pizz.

Vln. II *f* *p* pizz.

Vla. *f* *p* pizz.

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

65

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 65 through 73. The Flute part (Fl.) is the primary melodic line, starting with a half note G4, followed by eighth notes A4 and B4, and then a half note C5. It features several slurs and ties, including a long one across measures 68 and 69. The woodwinds (Ob., Bb Cl., F Hn., Bb Tpt.) and timpani (Timp.) are mostly silent, indicated by rests. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Violin I and II parts have similar patterns, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts have more varied rhythmic figures.

74

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 74 through 82. The Flute part (Fl.) begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, and then a half note C5. It features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes starting in measure 77, with a key signature change to one flat (Bb) indicated by a flat sign on the staff. The woodwinds (Ob., Bb Cl., F Hn., Bb Tpt.) and timpani (Timp.) are mostly silent, indicated by rests. The strings (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) continue their rhythmic accompaniment of eighth notes, with some variations in the lower strings.

83

Fl. *f* *tr*

Ob. *f* *tr*

B♭ Cl. *f* *tr*

F Hn. *p* *f* *p*

B♭ Tpt. *p* *f* *p*

Timp.

Vln. I *p* *arco* *fp* *p*

Vln. II *p* *arco* *fp* *p*

Vla. *p* *arco* *fp* *p*

Vc. *p* *fp* *p*

Cb. *p* *fp* *p*

p *fp* *p*

91

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

F Hn. *f* *p* *f* *p* *f* *p*

B♭ Tpt. *f* *p* *f* *p* *f*

Timp. *p*

Vln. I *fp* *fp* *fp* *p*

Vln. II *fp* *fp* *fp* *p*

Vla. *fp* *fp* *fp* *mp* *v* *v* *sim*

Vc. *fp* *fp* *fp* *mp* *v* *v* *sim*

Cb. *fp* *fp* *fp* *p*

101

Fl. *p* *p* *f*

Ob. *p* *p* *f*

B♭ Cl. *p*

F Hn. *p* *p* *f*

B♭ Tpt. *p* *p* *f*

Timp. *p* *p* *f*

Vln. I *p* *p* *pizz.* *mf* arco *v*

Vln. II *p* *p* *pizz.* *f* arco *v*

Vla. *p* *p* *pizz.* *f* arco

Vc. *p* *p* *pizz.* *f* arco

Cb. *p* *p* *pizz.* *f* arco

108

Fl. *f*

Ob. *sf*

B♭ Cl.

F Hn.

B♭ Tpt. *f*

Timp. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

117

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Hn.
B♭ Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

130

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Hn.
B♭ Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

139

Musical score for measures 139-146. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), French Horn (F Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part is mostly silent. The Oboe part has a melodic line starting in measure 139. The B♭ Clarinet part has a melodic line starting in measure 140. The Violin I part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Violoncello parts have a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Contrabass part is mostly silent.

147

Musical score for measures 147-154. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), B♭ Clarinet (B♭ Cl.), French Horn (F Hn.), B♭ Trumpet (B♭ Tpt.), Timpani (Timp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part is mostly silent. The Oboe part is mostly silent. The B♭ Clarinet part has a melodic line starting in measure 147. The Violin I part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin II part is mostly silent. The Viola and Violoncello parts have a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The Contrabass part is mostly silent.

155

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

163

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

171

Fl.
Ob.
Bb Cl.
F Hn.
Bb Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

180

Fl.
Ob.
Bb Cl.
F Hn.
Bb Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Adagio ma non troppo

Flutes *pp*

Oboes *pp*

Clarinets in Bb *pp*

Horns in F *pp*

Trumpets in Bb *pp*

Timpani

Violins I *pp*

Violins II *pp*

Violas *pp*

Violoncellos *pp*

Contrabasses *pp*

11

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

21

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Hn.
B♭ Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

pp
Solo
pp
pp

1. 2.

31

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Hn.
B♭ Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

sim
sim
pizz.
pizz.

38

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

45

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

mp

pizz.

p

53

Fl. *f*

Ob. *f*

Bb Cl. *f*

F Hn. *f*

Bb Tpt. *f*

Timp. *f*

Vln. I *f* arco *solo* *p*

Vln. II *f* arco *p*

Vla. *f* arco *p*

Vc. *f* arco *p*

Cb. *f* arco *p*

64

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I *tutti*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

74

Fl. *pp* *pp* *attacca*

Ob. *pp* *pp* *attacca*

B♭ Cl. *pp* *pp* *attacca*

F Hn. *pp* *pp* *attacca*

B♭ Tpt. *pp* *pp* *attacca*

Timp. *pp* *pp* *attacca*

Vln. I *pp* *pp* *attacca*

Vln. II *pp* *pp* *attacca*

Vla. *pp* *pp* *attacca*

Vc. Solo *pp* *pp* *attacca*

Cb. *pp* *pp* *attacca*

Vivace

Flutes *mf*

Oboes *mp*

Clarinets in B♭ *mp*

Horns in F *mp*

Trumpets in B♭ *mp*

Timpani *p*

Vivace

Violins I *mf*

Violins II *mf*

Violas *mf* arco

Violoncellos *mf*

Contrabasses *mf*

14

Fl. Ob. Bb Cl. F Hn. Bb Tpt. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

pizz. pizz. pizz. pizz.

This system of musical notation covers measures 14 through 26. It includes staves for Flute, Oboe, B-flat Clarinet, French Horns, B-flat Trumpets, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Flute part features melodic lines with slurs and accents. The Violin I part has several measures with 'V' markings above the notes. The Violin II, Viola, and Violoncello parts have 'pizz.' (pizzicato) markings starting at measure 25. The Contrabass part has a 'pizz.' marking at measure 26.

27

Fl. Ob. Bb Cl. F Hn. Bb Tpt. Timp. Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

arco arco arco arco arco

3 3 3

This system of musical notation covers measures 27 through 39. It includes the same instruments as the first system. The Flute part has rests for the first 12 measures, followed by a melodic line. The Oboe part has rests for the first 12 measures, followed by a melodic line. The B-flat Clarinet part has a melodic line throughout. The French Horns and B-flat Trumpets parts have a melodic line starting at measure 27. The Timpani part has a rhythmic pattern. The Violin I part has 'arco' markings starting at measure 27 and a triplet of eighth notes at measure 30. The Violin II part has 'arco' markings starting at measure 27. The Viola part has 'arco' markings starting at measure 27. The Violoncello part has 'arco' markings starting at measure 27. The Contrabass part has 'arco' markings starting at measure 27.

40

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1. 2. Fine

52

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

60

Fl. *p*

Ob. *p*

B♭ Cl. *p*

F Hn. *p*

B♭ Tpt. *p*

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *3 3 3*

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 60 through 67. The woodwinds (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, F Horn, and B♭ Trumpet) enter in measure 67 with a soft (*p*) dynamic. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass) play a rhythmic accompaniment of eighth notes, with triplets indicated by the number '3' above the notes. The Flute and B♭ Clarinet parts feature long, sustained notes in the final measures.

68

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

F Hn.

B♭ Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *3 3 3*

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 68 through 75. The woodwinds (Flute, Oboe, B♭ Clarinet, F Horn, and B♭ Trumpet) are silent throughout this section. The strings continue their rhythmic accompaniment of eighth notes, with triplets indicated by the number '3' above the notes. The Violin I and II parts feature a melodic line with slurs and ties, while the Viola, Violoncello, and Contrabass parts continue with their rhythmic accompaniment.

76

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

3 3 3

sim

sim

Detailed description: This system of musical notation covers measures 76 through 88. The Flute (Fl.) part has a whole rest in measure 76, followed by a melodic line starting in measure 77. The Oboe (Ob.) part has a whole rest in measure 76, followed by a melodic line starting in measure 77. The Bass Clarinet (Bb Cl.) part has a whole rest in measure 76, followed by a melodic line starting in measure 77. The French Horn (F Hn.) and Trombone (Bb Tpt.) parts have whole rests throughout. The Timpani (Timp.) part has whole rests throughout. The Violin I (Vln. I) part has a whole rest in measure 76, followed by a melodic line starting in measure 77. The Violin II (Vln. II) part has a melodic line starting in measure 76. The Viola (Vla.) part has a melodic line starting in measure 76. The Violoncello (Vc.) part has a rhythmic pattern of eighth notes, with triplets in measures 76-78 and a 'sim' (sustained) marking in measure 80. The Contrabass (Cb.) part has a rhythmic pattern of eighth notes, with a 'sim' marking in measure 80.

89

Fl.

Ob.

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 89 through 97. The Flute (Fl.) part has a melodic line starting in measure 89. The Oboe (Ob.) part has a melodic line starting in measure 89. The Bass Clarinet (Bb Cl.) part has a melodic line starting in measure 89. The French Horn (F Hn.) and Trombone (Bb Tpt.) parts have whole rests throughout. The Timpani (Timp.) part has whole rests throughout. The Violin I (Vln. I) part has whole rests throughout. The Violin II (Vln. II) part has whole rests throughout. The Viola (Vla.) part has a melodic line starting in measure 89. The Violoncello (Vc.) part has a rhythmic pattern of eighth notes throughout. The Contrabass (Cb.) part has a rhythmic pattern of eighth notes throughout.

104

Fl.
Ob.
Bb Cl.
F Hn.
Bb Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 104 through 119. The Flute part begins with a melodic line of eighth notes, followed by a series of half notes with ties. The Oboe and Bass Clarinet parts have similar melodic lines. The Horns, Trumpets, and Timpani parts are mostly silent, indicated by rests. The Violin I and II parts are also silent. The Viola part is silent. The Cello part plays a steady eighth-note accompaniment. The Double Bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

120

Fl.
Ob.
Bb Cl.
F Hn.
Bb Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 120 through 124. The Flute, Oboe, and Bass Clarinet parts continue their melodic lines. The Horns, Trumpets, and Timpani parts are silent. The Violin I and II parts are silent. The Viola part is silent. The Cello part plays a steady eighth-note accompaniment. The Double Bass part plays a steady eighth-note accompaniment. In measure 124, the Cello part has a triplet of eighth notes, and the Double Bass part has a triplet of eighth notes. The Viola part has a half note in measure 124.

130 D.C. al Fine

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Hn.
B♭ Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Presto

Flutes
Oboes
Clarinets in B♭
Horns in F
Trumpets in B♭
Timpani
Violins I
Violins II
Violas
Violoncellos
Contrabasses

10

Fl. *fff* *p*

Ob. *fff* *p*

Bb Cl. *fff* *p*

F Hn. *fff*

Bb Tpt. *fff*

Timp. *fff*

Vln. I *p* *fff* *p*

Vln. II *p* *fff* *p*

Vla. *p* *fff* *p*

Vc. *p* *fff* *p*

Cb. *p* *fff* *p*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 10 through 16. It includes staves for Flute, Oboe, B-flat Clarinet, F Horn, B-flat Trumpet, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics range from *fff* (fortississimo) to *p* (piano). The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the timpani plays a steady pulse. The flute and oboe have melodic lines with accents.

17

Fl. *fp*

Ob. *fp*

Bb Cl. *fp*

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I *fp* *mf*

Vln. II *fp* *mf*

Vla. *fp* *mf*

Vc. *fp* *mf*

Cb. *fp* *mf*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 17 through 23. It includes staves for Flute, Oboe, B-flat Clarinet, F Horn, B-flat Trumpet, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature has one flat (B-flat). The dynamics range from *fp* (fortissimo piano) to *mf* (mezzo-forte). The woodwinds play a melodic line with accents, while the strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The timpani is silent in this section.

26

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

35

Fl. *f*

Ob. *f*

Bb Cl. *mf*, *f*

F Hn. *f*

Bb Tpt. *f*

Timp. *f*, *p*, *f*, *p*, *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

44

FL. *pp*

Ob. *pp*

Bb Cl. *pp*

F Hn. *pp*

Bb Tpt. *pp*

Timp. *pp*

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

Detailed description: This system contains measures 44 through 48. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Horns, Trumpets) and strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are marked *pp* (pianissimo). The timpani part features rhythmic patterns with *pp* dynamics. The woodwinds have some rests and some notes with accents. The strings play a steady accompaniment.

55

FL. *mf*

Ob. *mf*

Bb Cl. *mf*

F Hn. *mf*

Bb Tpt. *mf*

Timp.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Detailed description: This system contains measures 55 through 62. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Horns, Trumpets) are marked *mf* (mezzo-forte). The strings (Violins, Viola, Violoncello, Contrabass) are also marked *mf*. The timpani part is silent. The woodwinds play melodic lines with some accents. The strings play a rhythmic accompaniment with triplets in the Violin parts.

64

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Bb Cl.

F Hn.

Bb Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

1.

74

Fl. *fff* *mf*

Ob. *fff* *mf*

Bb Cl. *fff* *mf*

F Hn. *fff* *mf*

Bb Tpt. *fff* *mf*

Timp. *fff*

Vln. I *fff* *mp* *mp*

Vln. II *fff* *mp* *mp*

Vla. *fff* *mp* *mf*

Vc. *fff* *mp* *mf*

Cb. *fff* *mp* *mf*

2.

82

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Hn.
B♭ Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This musical system covers measures 82 through 88. It features a woodwind section with Flute, Oboe, and B♭ Clarinet; a brass section with F Horn and B♭ Trumpet; and a string section with Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The woodwinds and brass play sustained notes, while the strings provide a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

89

Fl.
Ob.
B♭ Cl.
F Hn.
B♭ Tpt.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

This musical system covers measures 89 through 95. The instrumentation remains the same as in the previous system. The woodwinds and brass continue with sustained notes, and the strings maintain their rhythmic accompaniment. The score concludes with a double bar line at the end of measure 95.

96

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

F Hn.

B♭ Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

103

Fl.

Ob.

B♭ Cl.

F Hn.

B♭ Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fff

fff

fff

fff

fff

pp

pp

pp

pp

pp

fff

fff

fff

fff

fff

fff

fff

127

Fl. *fp* *mf*

Ob. *fp*

B♭ Cl. *fp*

F Hn.

B♭ Tpt.

Timp.

Vln. I *fp* *mf*

Vln. II *fp* *mf*

Vla. *fp* *mf*

Vc. *fp* *mf*

Cb. *fp* *mf*

138

Fl.

Ob. *mf*

B♭ Cl. *mf*

F Hn.

B♭ Tpt.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8 Literaturverzeichnis

- Beethoven, L. v. (2014, Januar 19). *International Music Score Library Project*. Récupéré sur Beethoven 7. Symphonie: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/ab/IMSLP312601-PMLP01600-LvBeethoven_Symphony_No.7_BH_Werke_fs.pdf
- Bernstein, L. (2015, November 9). Bernstein Discussing Beethovens Symphonies 6 (Pastorale) and 7. (M. Schell, Intervieweur)
- Charpentier, M.-A. (1692). *Règles de composition*. Paris: unbekannt.
- Engelbach, S. (2007). *Beethovens 7. Symphonie - eine Analyse*. Justus-Liebig-Universität Giessen: Grin.
- Flix, S. (2023, Dezember 6). *Sonatenhauptsatzform*. Récupéré sur Studyflix: <https://studyflix.de/allgemeinwissen/sonatenhauptsatzform-3993>
- Gorski, M. (unbekannt, unbekannt unbekannt). *Medianten*. Récupéré sur lehrklände.de: <http://www.lehrklaenge.de/PHP/Harmonielehre2/Medianten.php#:~:text=Als%20Medianten%20werden%20alle%20terzverwandten,sich%20auch%20um%20leiterfremde%20Akkorde>.
- matters, F. t. (2024, Januar 5). *Schauen wir uns den Gegenwillen an*. Récupéré sur Family that matters: <https://www.familythatmatters.com/de/gegenwillen/#:~:text=„Der%20Gegenwille%20ist%20ein%20instinktiver,Willen%20eines%20anderen%20zu%20tun>.
- Meisterstücke, W. 3. (2022). Ludwig van Beethoven: 7. Sinfonie A-Dur, op. 92. Köln, Westdeutschland, Deutschland.
- Rousseau, J. (1691). *Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la Musique*. Paris: unbekannt.
- Wikipedia. (6. Dezember 2023). *Beethoven 7. Symphonie*. Von Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/7._Sinfonie_\(Beethoven\)](https://de.wikipedia.org/wiki/7._Sinfonie_(Beethoven)) abgerufen
- Wikipedia. (2023, Dezember 23). *Sinfonie*. Récupéré sur Wikipedia: <https://de.wikipedia.org/wiki/Sinfonie>
- Wikipedia. (2024, Januar 3). *Kadenz (Instrumentalkonzert)*. Récupéré sur Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Kadenz_\(Instrumentalkonzert\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Kadenz_(Instrumentalkonzert))
- Wikipedia. (2024, Januar 1). *Menuett*. Récupéré sur Wikipedia: <https://de.wikipedia.org/wiki/Menuett>
- Wikipedia. (2024, Januar 4). *Tonalität*. Récupéré sur Wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Tonalität_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Tonalität_(Musik))

9 Selbstständigkeitserklärung

Ich erkläre, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe.

Alle wörtlichen und sinngemässen Übernahmen aus anderen Werken habe ich als solche kenntlich gemacht.

Ich nehme ausserdem zur Kenntnis, dass meine Arbeit zur Überprüfung der korrekten und vollständigen Angabe der Quellen mit Hilfe einer Software (Plagiaterkennungstool) geprüft wird.