

Kantonsschule Stadelhofen 2021

**Freie Orchestration**  
**des zweiten Satzes der *Sonate für Klavier* (1934)**  
**von Witold Lutosławski**

Kommentar

Maturitätsarbeit

Rubén Ramos, 4eM

Betreuende Lehrperson: Luzius Appenzeller

# Inhalt

|   |    |
|---|----|
| Dank.....   | 4  |
| 1. Einleitung.....  | 5  |
| 1.1 Motivation und Interesse .....  | 5  |
| 1.2 Inhalt der Maturitätsarbeit.....                                      | 5  |
| 1.3 Produkt der Maturitätsarbeit.....                                     | 5  |
| 2. Vorgehen und Prozess im Überblick .....                                | 6  |
| 3. Stückwahl.....   | 7  |
| 4. Witold Lutosławski (1913–1994).....                                    | 8  |
| 5. Lutosławskis <i>Sonate für Klavier</i> (1934) .....                    | 9  |
| 6. Verwendete Notenausgabe .....  | 10 |
| 7. Analyse des zweiten Satzes .....                                       | 10 |
| 7.1 Formanalyse .....   | 10 |
| 7.2 Akkord- und Harmonieanalyse.....                                      | 12 |
| 7.3 Auffälligkeiten in der verwendeten Notenausgabe.....                  | 13 |
| 8. Verwendetes Notationsprogramm .....                                    | 14 |
| 9. Particell.....   | 15 |
| 10. Orchestration.....  | 16 |
| 10.1 Mein Verständnis von «Orchestration» und «freier Orchestration»..... | 16 |
| 10.2 Vorüberlegungen zu meiner Orchestration .....                        | 18 |
| 10.3 Besetzung .....  | 19 |
| 10.4 Erläuterungen ausgewählter Stellen .....                             | 20 |
| 10.4.1 Glocken-Motiv .....  | 20 |
| 10.4.2 Umgang mit den gebrochenen Akkorden im B- und B'-Teil.....         | 22 |
| 10.4.3 Umgang mit den Hauptmelodien im B- und B'-Teil .....               | 24 |

|              |   |    |
|--------------|---|----|
| 10.5         | Dynamik, Artikulation und Spielanweisungen..... | 25 |
| 10.6         | Gestaltung der Partitur .....                   | 25 |
| 10.7         | Audio-Datei.....                                | 25 |
| 11.          | Rück- und Ausblick .....                        | 26 |
| 12.          | Bibliographie .....                             | 27 |
| 13.          | Abbildungsverzeichnis .....                     | 28 |
| 14.          | Tabellenverzeichnis .....                       | 28 |
| Anhang ..... |   | 29 |
| 1.           | Verwendete Notenausgabe .....                   | 30 |
| 2.           | Akkord- und Harmonieanalyse .....               | 40 |
| 3.           | Particell.....                                  | 50 |
| 4.           | Jeux vénitiens .....                            | 61 |

## Dank

Während dem Jahr, in welchem ich an meiner Maturitätsarbeit arbeitete, wurde ich fachlich von Luzius Appenzeller und Roman Digion unterstützt.

Luzius Appenzeller ist der Betreuer meiner Maturitätsarbeit an der Kantonsschule Stadelhofen. Ich schätze es sehr, dass er mir mein Vorhaben, den zweiten Satz von Lutosławskis *Sonate für Klavier* zu orchestrieren, von allem Anfang an zutraute und sich für die stetige Entwicklung bis zur vollendeten Orchestration interessierte. Auch unsere Gespräche empfand ich stets als sehr anregend.

Roman Digion ist mein Kompositionslehrer am Konservatorium Winterthur. Mit ihm konnte ich meine Ideen und Vorstellungen zur Orchestration im Detail besprechen und fand auch dank diesem regen Austausch in eine fachliche Tiefe.

Beiden danke ich sehr herzlich für ihren Beitrag zum Gelingen dieser Arbeit.

# 1. Einleitung

## 1.1 Motivation und Interesse

Seit einigen Jahren komponiere ich mit grosser Freude in meiner Freizeit Stücke für kleine Besetzungen, Streichorchester und Orchester.

In meiner Maturitätsarbeit wollte ich für einmal jedoch nicht selbst ein Stück komponieren, sondern mich vertiefter mit dem Thema «Orchestration» und deren kreativen Möglichkeiten auseinandersetzen.

## 1.2 Inhalt der Maturitätsarbeit

In meiner Maturitätsarbeit orchestrierte ich den zweiten Satz der *Sonate für Klavier* von Witold Lutosławski (1913–1994) aus dem Jahr 1934. Ich beschäftigte mich dabei mit «klassischen» Instrumentationslehren, suchte aber auch bewusst andere Möglichkeiten, das Stück zu orchestrieren. Dieser vorliegende schriftliche Teil ist der Kommentar zur Orchestration und ihrer Entstehung.

## 1.3 Produkt der Maturitätsarbeit

Als Hauptprodukt meiner Maturitätsarbeit entstand eine aufführungsreife Orchestration des zweiten Satzes der *Sonate für Klavier* von Witold Lutosławski in Form einer Partitur. Sie liegt dieser schriftlichen Arbeit separat bei.

Um zusätzlich zur Partitur einen Höreindruck meiner Orchestration zu vermitteln, erstellte ich eine Audio-Datei, welche als CD ganz hinten beigelegt ist.

## 2. Vorgehen und Prozess im Überblick

Der praktische Teil meiner Maturitätsarbeit gliedert sich in folgende Teilschritte:

- Suche nach einem zum Orchestrieren geeigneten Stück und Wahl des Stücks (Kap. 3)
- Recherchen zum Komponisten (Kap. 4) und seiner *Sonate für Klavier* (Kap. 5)
- Analyse des zweiten Satzes bezüglich seiner Form (Kap. 7.1), den Akkorden und Harmonien (Kap. 7.2)
- Erstellung eines Particells als Vorbereitung für die Orchestration (Kap. 9 & Anhang 3)
- Klärung meines Verständnisses von Orchestration (Kap. 10.1)
- Vorüberlegungen zur Orchestration (Kap. 10.2)
- Festlegung der Orchesterbesetzung (Kap. 10.3)
- Realisierung der Orchestration; Erläuterungen zu ausgewählten Stellen (Kap. 10.4)
- Zuweisen der Artikulation, Dynamik und Spielanweisungen (Kap. 10.5)
- Layout und Druck der aufführungsreifen Orchestration in Form einer Partitur (10.6 & separates Heft)
- Erstellen einer Audio-Datei zur Vermittlung eines Höreindrucks (Kap. 10.7 & beigelegte CD)

### 3. Stückwahl

Bei der Suche nach einem für mich zum Orchestrieren geeigneten Stück habe ich mir vorgängig Eigenschaften überlegt, die das Stück aufweisen sollte, um die Suche einzuschränken und die Wahl zu erleichtern.

Das Ausgangsstück sollte für Klavier geschrieben sein, weil dieses Instrument über einen grossen Tonumfang verfügt und meist mehrere Töne auf einmal erklingen, es also per se schon eher orchestral gedacht ist. Auch spiele ich selber Klavier und erachte es als hilfreich, wenn man die Eigenheiten und Besonderheiten von Notation, Technik und Klang des Instruments gut kennt.

Das Stück sollte zudem genug Tonmaterial zum Orchestrieren bieten und den grossen Tonumfang des Klaviers möglichst ausschöpfen, damit alle Register des Orchesters abgedeckt werden können.

Es sollte zwischen fünf und zehn Minuten lang sein, was ich für diese Arbeit als adäquate und machbare Dauer für eine Orchestration erachte.

Meine Stücksuche fokussierte sich auf den Entstehungszeitraum von 1850–1950. In diesem Zeitraum wurde meines Erachtens die Musik zunehmend individueller und es wurde mehr auf die Wirkung des Klanges und der Klangfarben geachtet. Diese Eigenschaften eines Stückes schienen mir sehr spannend, um sie in der Orchestration umzusetzen. Hinzu kommt, dass mir die Musik dieser Zeit einfach auch besonders gut gefällt.

Um das passende Stück zu finden, hörte ich in die Klavierliteratur von Debussy, Ligeti, Lutosławski, Messiaen, Poulenc, Rachmaninow, Ravel, Scriabin und Stravinsky hinein.

Ich war kurz davor, mich für die *Hymne* aus *Trois pièces pour piano* von Francis Poulenc zu entscheiden.

Doch der zweite Satz von Lutosławskis *Sonate für Klavier* wollte mir nicht mehr aus dem Kopf gehen. Dieses Stück hat aus meiner Sicht eine unglaublich reichhaltige und «bunte» Klangwirkung und ist von einem schwebenden und fast zeitlosen Charakter geprägt, der mich fasziniert.

Dagegen schien mir das Stück von Poulenc bereits zu orchestral komponiert und fast schon für Orchester «vorgedacht». Sofort kamen mir Ideen zur Orchestration dieses Stückes. Diese Ideen waren jedoch sehr beeinflusst von Poulencs orchestralem Kompositionsstil, so dass es mir doch etwas schwierig schien, meine eigene Orchestration daraus zu machen.

Lutosławskis *Sonate für Klavier* ist zwar einiges länger als die *Hymne* aus *Trois pièces pour piano* und durch viele pianistische Stellen geprägt, die mich im Verlauf der Arbeit immer wieder herausforderten (siehe beispielsweise Kap. 10.4.2), aber sie schien mir mehr Freiheiten im Umgang mit dem Tonmaterial zu erlauben, weshalb ich mich schlussendlich für den zweiten Satz von Lutosławskis *Sonate für Klavier* entschied.

#### 4. Witold Lutosławski (1913–1994)

Witold Lutosławski war ein polnischer Komponist, Dirigent und Pianist. Er wurde am 25. Januar 1913 in Warschau geboren und starb am 7. Februar 1994, ebenfalls in Warschau.

Während seine Frühwerke noch als «konventionell» gelten, was auch mit seiner Ausbildung zum Komponisten bei Witold Maliszewski zusammenhängt, werden seine späteren Werken, vor allem jene ab 1954, als einzigartige Meisterwerke und wichtige Beiträge zur klassischen Musik des 20. Jahrhunderts bezeichnet.

Lutosławski experimentierte vor allem mit neuen Kompositionstechniken, zum Beispiel Techniken, die den MusikerInnen viel Freiheiten lassen, indem er unter anderem Stücke komponierte, in welchen es an gewissen Stellen gar keine Takte mehr gibt und die MusikerInnen dort vorgegebene Töne in ihrem Tempo spielen können. An diesen Stellen wird das Stück gewissermassen dem Zufall überlassen. Ein solches Stück ist *Jeux vénitiens* (siehe Anhang 4). Lutosławski gibt mit seinen aleatorischen Kompositionen also einen Rahmen vor, in welchem das Ergebnis jedoch von Aufführung zu Aufführung unterschiedlich herauskommt. Trotzdem bleiben diese Stücke unverkennbar.

Für sein vielfältiges Schaffen wurde Witold Lutosławski mit vielen Preisen, Ehrungen und Auszeichnungen geehrt.



## 5. Lutosławskis *Sonate für Klavier* (1934)

Lutosławskis *Sonate für Klavier* war sein erstes grösseres Werk. Es entstand während seines Studiums bei Witold Maliszewski (Skowron 2007, 103). Er stellte es am 29. Dezember 1934 fertig und führte es am 19. Februar 1935 während eines Vortrages von Studenten des Konservatoriums zum ersten Mal auf (Gwizdalanka & Meyer, 2014).

«Die Themen der *Sonate* sind vergleichsweise wenig differenziert und einzig die Motive zu Beginn des zweiten Satzes (Adagio ma non troppo) bringen einen grösseren, vor allem rhythmischen Kontrast in das Stück ein. [...] Trotz des traditionellen formalen Rahmens [...] weisen die Themen keine klassischen Merkmale auf, da sie weder symmetrisch noch besonders motivisch ausgeprägt sind. Letztere Eigenschaft sorgt dafür, dass sie sich nicht allzu gut für eine Umwandlung eignen; für Lutosławski war dies jedoch wohl auch gar nicht notwendig, da das leitende und formbildende Element der *Sonate* nicht die motivisch-thematische Arbeit ist, sondern das Spiel der Klangfarben.» (Gwizdalanka & Meyer 2014, 28)

«Noch kritischer äusserte sich nach Jahren der Verfasser selbst über die *Sonate*, und obgleich deren Manuskript die Kriegswirren überlebte, entschloss er sich nie dazu, dieses Werk zu veröffentlichen. Ins Repertoire kehrte die *Sonate* gewissermassen gegen seinen Willen zurück.» (Gwizdalanka & Meyer 2014, 29)

«Die reiche Klangfarbenpalette verrät die impressionistische Herkunft, und zu grossen Teilen der *Sonate* besteht die Klangbasis [...] aus der schnellen Folge gebrochener Akkorde, die mithilfe des Pedals einen flimmernden Hintergrund für die Themen und eigenständigen Motive abgeben.» (Gwizdalanka & Meyer 2014, 26–27)

## 6. Verwendete Notenausgabe

Für meine Orchestration arbeitete ich mit der Notenausgabe, die 2004 vom polnischen PWM-Verlag publiziert worden war. Sie erschien also erst etwa zehn Jahre nach Lutosławskis Tod und ist die erste Ausgabe seiner *Sonate für Klavier*.

## 7. Analyse des zweiten Satzes

### 7.1 Formanalyse

In der Formanalyse untersuchte ich aus welchen Teilen und Motiven der zweiten Satz aufgebaut ist und welche davon sich wiederholen oder in ähnlicher Form nochmals auftreten.

Meine Formanalyse des zweiten Satzes ergab eine Gliederung in A–B–A'–B'–Coda. In der Tabelle 1 sind die jeweiligen Teile, die Taktzahlen und die wichtigsten Elemente und Motive aufgeführt. Die Namen für die Elemente und Motive stammen von mir selber. Ich wählte sie aufgrund ihres Charakters oder ihrer Funktion.

| <b>Teil</b> | <b>Takt</b> | <b>Wichtigste Elemente und Motive</b>   |
|-------------|-------------|---|
| A           | 1–21        | Akkord-Motiv (Abb. 1)<br>Glocken-Motiv (Abb. 2)<br>Zweistimmiger Polyrhythmus (Abb. 3)<br>Choral (Abb. 4) |
| B           | 21–54       | Gebrochene Akkorde bzw. 16-tel-Bewegungen (Abb. 5)  |
| A'          | 54–81       | Akkord-Motiv (Abb. 1)<br>Glocken-Motiv (Abb. 2)<br>Zweistimmiger Polyrhythmus (Abb. 3)<br>Choral (Abb. 4) |
| B'          | 82–142      | Gebrochene Akkorde bzw. 16-tel-Bewegungen (Abb. 5)  |
| Coda        | 142–153     | Akkord-Motiv (Abb. 1)<br>Glocken-Motiv (Abb. 2)   |

Tab. 1: Formanalyse: Teile, Taktzahlen und wichtigste Elemente des zweiten Satzes



Abb. 1: Akkord-Motiv, Auftakt und Anfang von Takt 1 (Lutosławski 2004, 23)

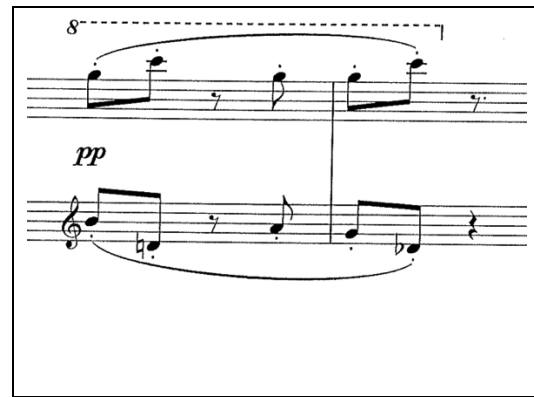


Abb. 2: Glocken-Motiv, Takt 1-2 (Lutosławski 2004, 23)

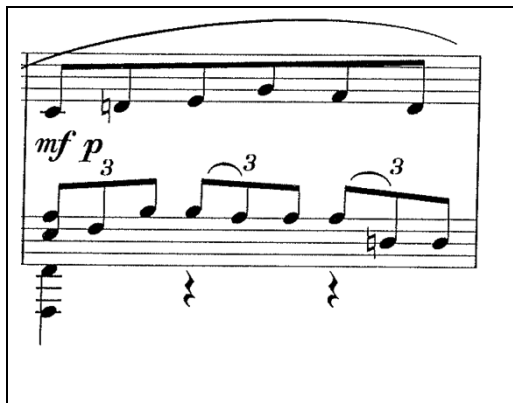


Abb. 3: Zweistimmiger Polyrhythmus, Takt 5 (Lutosławski 2004, 23)

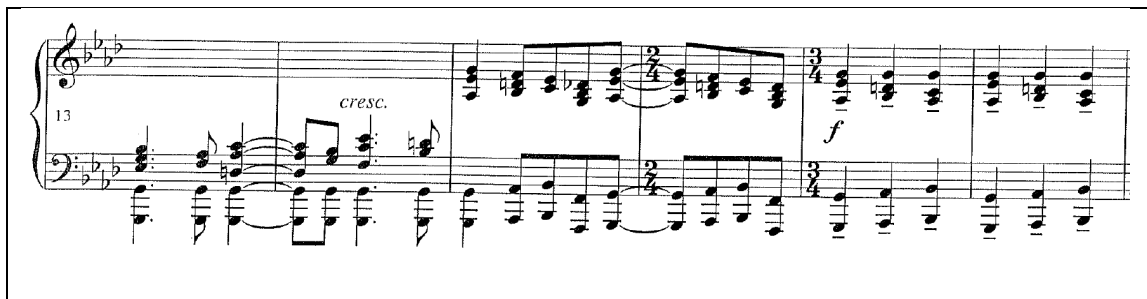


Abb. 4: Choral, Takt 13-18 (Lutosławski 2004, 23)

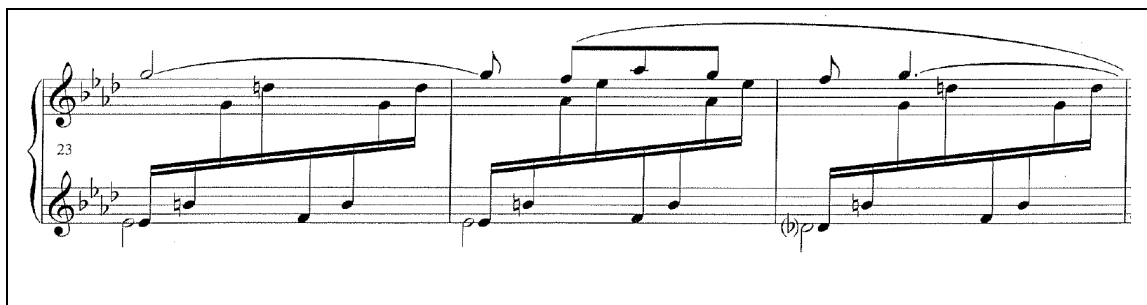


Abb. 5: Gebrochene Akkorde bzw. 16-tel-Bewegungen, Takt 23-25 (Lutosławski 2004, 24)

## 7.2 Akkord- und Harmonieanalyse

Der zweite Satz weist zum einen Akkorde auf, die relativ leicht zu erkennen waren, weil die zum Akkord zugehörigen Noten schon übereinanderstehen, also bereits als solcher notiert sind. Ein Beispiel dafür ist der F-Moll-Akkord des Akkord-Motivs (Abb. 1).

Die Begleitung im B- und B'-Teil besteht fast nur aus gebrochenen Akkorden (Abb. 5). Gebrochene Akkorde sind Akkorde, deren zugehörige Töne nacheinander und nicht miteinander gespielt werden. Bei solchen Akkorden musste ich die relevanten Noten zuerst in passende Intervalle stapeln, um sie deuten zu können.

Zudem sind in der Notenausgabe keine Pedalwechsel eingetragen, welche sonst ein Indiz dafür hätten sein können, dass ein Akkordwechsel stattfindet. Deshalb habe ich mir die Pedalwechsel, wo nötig, anhand einer Einspielung von Véronique Briel (2013) und eigenen pianistischen Überlegungen erarbeitet.

Schlussendlich schaffte ich es immer, die einzelnen Noten zu sinnvollen Akkorden zusammenzufügen. Dabei bin ich mir jedoch bewusst, dass die Interpretation von Akkorden eine Ermessenssache ist, was bedeutet, dass die Analyse je nach Auffassung unterschiedlich ausfallen kann.

Durch die Analyse der Akkorde ist mir auf der Ebene der Theorie nochmals klarer geworden, dass dieses Stück von «bunten» Akkorden lebt. Mit «bunten» Akkorden meine ich Akkorde, welche nicht nur aus drei, sondern aus vier und auch fünf verschiedenen Tönen bestehen.

Diese verleihen dem zweiten Satz einen impressionistischen bis fast schon «jazzigen» Charakter. Ebenfalls typisch impressionistisch sind die Klangteppiche, welche im B-Teil durch die gebrochenen Akkorde entstehen.

Die Harmonieanalyse ist der Akkordanalyse übergeordnet. In ihr werden die einzelnen Akkorde in Beziehung zueinander betrachtet, um ihre Verläufe und Funktionen zu verstehen. Wie bei der Akkordanalyse gibt es auch bei der Analyse der Harmonien oft verschiedene Möglichkeiten, sie zu deuten. Auch gibt es Stellen, die mit der normalen Funktionsharmonielehre für mich nicht eindeutig erklärbar sind. Meine Akkord- und Harmonieanalyse befindet sich im Anhang 2.

### 7.3 Auffälligkeiten in der verwendeten Notenausgabe

Im Verlauf der Analyse des zweiten Satzes stiess ich auf drei Stellen, welche mir in der verwendeten Notenausgabe von 2004 sonderbar erschienen.

In Takt 8 ist im stark verkürzten Glocken-Motiv erkennbar, dass im Gegensatz zu den Glocken-Motiven, die unmittelbar vorher und nachher kommen, kein 8<sup>va</sup>-Symbol (ottava) steht, welches die Oberstimme eine Oktave höher klingen lassen würde (Abb. 6). Das Glocken-Motiv so zu spielen, wie notiert, würde es fremd wirken lassen und passt deshalb aus meiner Sicht nicht in den musikalischen Kontext. Für meine Orchestration habe ich mich dazu entschieden, die Oberstimme eine Oktave höher spielen zu lassen, also anders als es in der Notenausgabe steht.



Abb. 6: Glocken-Motiv ohne 8<sup>va</sup>-Symbol, Takt 8 (Lutosławski 2004, 23)

In Takt 15 kommt auf den dritten Schlag ein Akkord, in dem das vorangehende D extra wieder durch ein Versetzungszeichen zu einem Des wird (Abb. 7). Das lässt den Akkord ungewöhnlich klingen, zumal im Takt unmittelbar danach noch einmal genau dieselben Akkorde mit denselben Tönen gespielt werden mit Ausnahme vom Des, das dann ein D ist und den Akkord so harmonisch klingen lässt. Auch in der Aufnahme von Véronique Briel (2013) wird ein D anstelle eines Des gespielt. Aus ästhetischen Gründen entschied ich mich bei der Orchestration für das D.

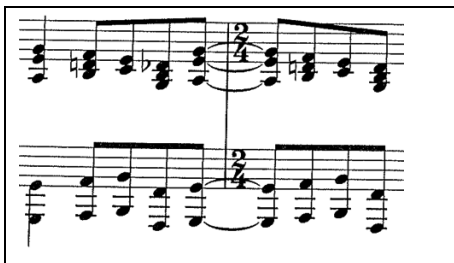


Abb. 7: Des oder D? Takt 15–16 (Lutosławski 2004, 23)

In Takt 127 gibt es einen «Aufgang», der in Vorschlagsnoten notiert ist und bei dem im System für die linke Hand kurz vorher ein Wechsel in den Bassschlüssel stattfindet (Abb. 8). Würde man die Töne, wie notiert, im Bassschlüssel spielen, so würden sie harmonisch überhaupt nicht zueinander passen. Auch wäre der Tonhöhenunterschied zwischen linker und rechter Hand atypisch. Ein zusätzliches, formales Indiz ist, dass vor dem im Bassschlüssel notierten F überhaupt kein Auflösungszeichen nötig wäre, welches aber im Violinschlüssel aus dem Des ein D machen und dann Sinn ergäbe. Véronique Briel (2013) spielt diesen «Aufgang» so, als ob er im Violinschlüssel stehe. Bei meiner Orchestration nahm ich mir die Freiheit, diesen «Aufgang» vollständig in den Violinschlüssel zu setzen.

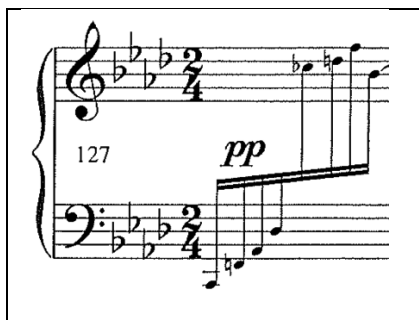


Abb. 8: *Aufgang im Bassschlüssel, Takt 127 (Lutosławski 2004, 23)*

Möglicherweise hat Lutosławski diese Stellen bewusst so komponiert. Es könnte sich jedoch auch um einen «Flüchtigkeitsfehler» in der originalen Handschrift seinerseits handeln. Somit hätte sich der Verlag bei der Herausgabe strikt an das Original gehalten. Es könnte aber auch dem Verlag ein Fehler unterlaufen sein.

Ein Grossteil von Lutosławskis Handschriften befindet sich im Paul-Sacher-Archiv in Basel, darunter auch das Manuskript der *Sonate für Klavier*. Um mehr Aufschluss zu diesen Stellen zu erhalten, könnte man im Manuskript nachschauen oder die überarbeitete Notenausgabe von 2006 heranziehen, die jedoch nicht in die Schweiz lieferbar ist und deshalb für diese Arbeit nicht verwendet wurde.

## 8. Verwendetes Notationsprogramm

Für die Notation des Particells (Kap. 9 und Anhang 3) sowie der Partitur der Orchestration (Kap. 10.6 und separates Heft) verwendete ich das Notationsprogramm «Finale» (Version 26).

Dies ist ein weitverbreitetes Programm, welches zahlreiche Möglichkeiten und praktische Werkzeuge bietet und mit welchem ich aufgrund eigener Kompositionen schon viel Erfahrung hatte.

## 9. Particell

Um eine bessere Übersicht über die Noten des zweiten Satzes zu bekommen und diese für die Orchestration vorzubereiten, erstellte ich ein Particell.

Particelli sind im eigentlichen Sinne «[...] zusammengefasste Partituren, die alle Stimmen, Oktavverdoppelungen, Artikulations- und Dynamikvorschriften der Partitur enthalten, der sie entnommen sind» (Sevsay 2019, 19). Normalerweise werden Particelli von Orchesterstücken angefertigt, um eine komprimierte, bessere Übersicht zu erhalten.

In meinem Fall ging es jedoch nicht darum, eine bestehende Partitur zu komprimieren, sondern die einzelnen Stimmen des zweiten Satzes zu separieren und sie von den üblichen zwei Klaviersystemen auf vier auszuweiten.

Das oberste System meines Particells bildet die Melodiestimme ab. Das zweite System enthält alle übrigen Noten, die ich keinem anderen System zuweisen wollte, meist aus praktischen Gründen, zum Beispiel an Stellen mit vielen Begleitstimmen. Im dritten System befinden sich die Akkorde und Harmonietöne. Im vierten System notierte ich die Bassstimme (siehe Particell im Anhang 3).

Zur Erstellung des Particells untersuchte ich die Originalnoten Takt für Takt auf ihre Funktion und übertrug dann alle Noten ins entsprechende System im Notationsprogramm (Kap. 8). Es handelte sich dabei jedoch nicht um blosses Abschreiben, denn an vielen Stellen war in den Noten nicht auf Anhieb ersichtlich, was Melodie-, Mittel- und Bassstimme ist. Oft teilte ich deshalb die Noten jeweils nach eigenem Ermessen dem entsprechenden System des Particells zu.

Die Erstellung des Particells war ein langwieriger Arbeitsschritt, welcher sich letztlich dennoch sehr gelohnt hat. Dadurch waren die Noten nun im Notationsprogramm erfasst und somit in digitaler Form vorhanden, um sie vom Particell direkt in die Orchesterpartitur zu kopieren. Zudem verhalf mir die grafische Unterteilung in Melodie-, Akkord- bzw. Bass-Ebene sowie in übrige Töne zu einem noch differenzierteren Verständnis vom Aufbau des zweiten Satzes und der einzelnen Stimmen.

## 10. Orchestration

### 10.1 Mein Verständnis von «Orchestration» und «freier Orchestration»

Für die Benennung meines Schaffens im Rahmen dieser Maturitätsarbeit sind die beiden Begrifflichkeiten «Instrumentation» und «Orchestration» in Frage gekommen.

Für mich ist das, was ich gemacht habe, eine «Orchestration». Für den Kontext meiner Arbeit finde ich den Begriff «Orchestration» passend, weil mit ihm klar gemacht wird, dass es sich um ein Stück für Orchester handelt und deshalb auch die Besetzung schon in eine bestimmte Richtung gelenkt wird. Im Rahmen dieser Arbeit fasse ich «Orchestration» demzufolge als «Arrangieren eines Stücks für Orchesterbesetzung» auf.

Frei ist für mich meine Orchestration insofern, als ich nicht an eine bestimmte, schon bestehende Orchesterbesetzung gebunden war, sondern diese frei zusammenstellen konnte. Frei ist sie auch im musikalischen Sinne, da ich mit dem Tonmaterial kreativ umgehen konnte, wie beispielsweise der Umgang mit den gebrochenen Akkorden im B- und B'-Teil zeigt (Kap. 10.4.2). Die Gestaltung meiner Orchestration ist für mich unweigerlich auch eine Interpretation, man könnte sagen eine «durchkomponierte Interpretation» von Lutosławskis zweitem Satz.

Fasst man den Begriff «Instrumentation» im allgemeinen Sinne auf, geht es dabei – etwas verkürzt gesagt – darum, Stimmen auf verschiedene Instrumente passend zu verteilen. Die Besetzung ist dabei nicht zwingend eine Orchesterbesetzung, sondern kann eine beliebige Besetzung sein, zum Beispiel ein Streichquartett. Hingegen ist der Begriff «Instrumentation», so wie ihn Ertuğrul Sevsay (2019) auffasst, nämlich spezifisch auf die «Instrumentation für Orchester» bezogen, für den Prozess meiner Orchestration bedeutungsvoll. Mit «Instrumentation» (bezogen auf ein Orchester) meint er:

«Die Lehre, wie man ähnliche oder verschiedene Instrumente miteinander kombiniert, um den Klang einer 'Gruppe' oder verschiedene Klangfarben zu erzielen. Dabei werden folgende Faktoren dargestellt: dynamische Balance, klangfarbliche Kontraste oder Ähnlichkeiten, Artikulation, die Verwendung von verschiedenen Registern der Instrumente und verschiedenen Lagen des Orchesters, verschiedene Spieltechniken auf demselben Instrument. Die Instrumentation ändert sich im Lauf einer Komposition kontinuierlich und bleibt meist nur einige wenige Takte lang gleich.» (Sevsay 2019, 17)



Auch Sevsays Definition von «Orchestration» finde ich im Zusammenhang mit meiner Arbeit inspirierend. Er schreibt dazu:

«Hier geht es darum, ähnlich oder verschieden ‘instrumentierte’ Abschnitte auszuwählen und miteinander zu kombinieren, Kontraste zwischen diesen Abschnitten zu erzeugen, zu vergrössern bzw. zu verringern, um den musikalischen oder stimmungsmässigen Gehalt oder den generellen Charakter einer Komposition umzusetzen bzw. zu unterstreichen. Orchestration spielt bei der Verdeutlichung der musikalischen Form eine wesentliche Rolle, da die orchestrale Klangfarbe viel leichter wahrnehmbar ist als abstrakte formale Aspekte. So werden also die *Farben* (*Instrumentation*) nach einer gewissen *Ästhetik* (*Orchestration*) kombiniert, um die Form zu verdeutlichen.» (Sevsay 2019, 17)

## 10.2 Vorüberlegungen zu meiner Orchestration

Die Orchestration von Lutosławskis *Sonate für Klavier* bildet das Kernstück der Arbeit.

Mein übergeordnetes Ziel war es, ein für Orchester gut funktionierendes, aufführungsreifes Stück zu gestalten. Deshalb versuchte ich verschiedene Aspekte zu berücksichtigen.

Es war mir wichtig, mit dem Stück und nicht gegen das Stück zu arbeiten, also seinen Charakter und seine Wirkung zu berücksichtigen. Ich wollte Grundtendenzen herausarbeiten und verstärken, wie zum Beispiel Übergänge geschmeidig gestalten (siehe Partitur Takt 20–21) oder aber auch bewusst Kontraste setzen (siehe Partitur, Auftakt bis Takt 3), jedoch ohne das Stück dabei grundlegend zu verändern. Darin steckt viel Persönliches und Subjektives und hängt davon ab, wie ich das Stück wahrnehme.

Zudem war es mir wichtig, eine klanglich einheitliche Orchestration zu erschaffen, welche dennoch verschiedene Facetten des Orchesters zur Geltung bringt. Die Gestaltung einer Wiedererkennbarkeit von verwandten Motiven beziehungsweise der Kontrast zwischen den verschiedenen Motiven waren mir ebenfalls ein Anliegen.

In meiner Orchestration wollte ich nicht nur die typischen Instrumentenkombinationen, vor allem innerhalb der Instrumentengruppen verwenden, sondern möglichst vielfältige, «bunte» Klänge kreieren, die diesem Stück gerecht werden sollen. Ein Beispiel dafür ist der Klang des Glocken-Motivs (Kap. 10.4.1).

Auch wollte ich darauf achten, dass alle für die Orchestration gewählten Instrumente gebührend zum Einsatz kommen.

Bei meiner Orchestration berücksichtigte ich instrumentenspezifische Eigenschaften bezüglich der Spielbarkeit. Das sind zum Beispiel dynamische Möglichkeiten in den verschiedenen Registern der Instrumente, die Atmung bei den Blasinstrumenten und das möglichst komfortable Liegen der Töne für die StreicherInnen.

### 10.3 Besetzung

Zweite Sätze von Sonaten und Symphonien sind häufig eher langsam und leise und werden deshalb meist mit einer kleineren Besetzung des Orchesters aufgeführt.

Diesen Konventionen bleibe ich insofern treu, als ich ausser vier Hörnern keine weiteren Blechblasinstrumente einsetze, weil ich sie für dieses Stück als zu grell und wuchtig erachte und sie deswegen, wenn überhaupt, nur an sehr kurzen Passagen zum Einsatz kommen könnten.

Auch wenn der zweite Satz von Lutosławskis *Sonate für Klavier* typischerweise eher langsam und leise ist, stelle ich mir für dessen Orchestration eine grosse Streicherbesetzung vor. Bei einem grossen Orchester wirkt der Klang der einzelnen Instrumentengruppen viel homogener, vor allem bei Streichinstrumenten. Gerade für ein Stück, wie dieses, welches von «bunten» Harmonieteppichen lebt, war es mir deshalb wichtig, dass für die Begleitung einzelne Instrumente nicht zu stark hervorstechen.

Aufgrund dieser Überlegungen wählte ich die Orchesterbesetzung wie in Tabelle 2 aufgeführt:

| Anzahl | Instrument(e)    |
|--------|------------------|
| 1      | Piccoloflöte     |
| 2      | Flöten           |
| 2      | Oboen            |
| 1      | Englischhorn     |
| 2      | Klarinetten in B |
| 1      | Bassklarinette   |
| 2      | Fagotte          |
| 1      | Kontrafagott     |
| 4      | Hörner           |

| Anzahl | Instrument(e)                    |
|--------|----------------------------------|
| 3      | Pauken                           |
| 1      | Crotalen                         |
| 1      | Harfe                            |
| 12     | Violinen, davon 1 Solovioline    |
| 10     | Violinen                         |
| 8      | Violas                           |
| 6      | Violoncelli                      |
| 4      | Kontrabässe (bevorzugt 5-saitig) |

Tab. 2: Orchesterbesetzung

## 10.4 Erläuterungen ausgewählter Stellen

Nachfolgend erläutere ich drei Stellen meiner Orchestration, die ich besonders spannend finde, um an ihnen meine Gedanken und Überlegungen vertiefter darzulegen.

### 10.4.1 Glocken-Motiv

#### Einführende Bemerkungen

Das Glocken-Motiv ist ein sehr zentrales Motiv des zweiten Satzes, weil es immer wieder auftritt und einen grossen Teil zum Charakter des Stückes beiträgt. Es war mir deshalb wichtig, dass es in Form einer ungewöhnlichen und einprägsamen Instrumentation auftritt.

Für die Erklärung der Klangzusammensetzung unterteile ich das Glocken-Motiv in zwei Ebenen. Einerseits gibt es das zweistimmige Glocken-Motiv als solches (das «eigentliche Glocken-Motiv», siehe Abb. 2) und andererseits immer auch die Töne des vorangehenden Akkord-Motivs, die wegen des Pedals beim Klavier quasi als Klangteppich darunter weiterklingen (siehe «*lascia vibrare*»-Zeichen bzw. unverbundene Bögen in Abb. 1).

Insgesamt wird das Glocken-Motiv von sechs verschiedenen Instrumenten gespielt: Piccoloflöte, Flöte, Crotalen, Harfe, 1. Violinen und 2. Violinen.

Am Anfang, wenn das Glocken-Motiv zum ersten Mal vorkommt (Takt 1–2), lasse ich alle sechs Instrumente, die für das Motiv jemals vorgesehen sind, gemeinsam spielen. Dadurch stelle ich den ZuhörerInnen diesen Klang vor, damit sie mit ihm vertraut werden und das Motiv auch später wiedererkennen, wenn es in abgewandelter Form vorkommt.

In den weiteren Glocken-Motiven variere ich die Besetzung, da für mich die Glocken-Motive je nach musikalischem Kontext nicht immer dieselbe Wirkung haben sollen, und ich so meine musikalischen Vorstellungen möglichst präzise zum Ausdruck bringen kann.

Der Klang, aus dem sich das allererste Glocken-Motiv zusammensetzt (siehe Takt 1–2 in der Partitur), ist eine komplexe Mischung des Klangs von vielen einzelnen Instrumenten, welche jeweils eine eigene Funktion innerhalb des Mischklangs haben.

Der Mischklang des ersten Glocken-Motivs wird mit folgenden Instrumenten erzeugt:

| <b>Instrument(e)</b> | <b>Bemerkungen zur Spielweise</b> | <b>Stimme(n)</b>      |
|----------------------|-----------------------------------|-----------------------|
| Piccoloflöte         | staccato                          | Oberstimme            |
| Flöte                | staccato                          | Unterstimme           |
| Crotalen             |                                   | Oberstimme            |
| Harfe                |                                   | Ober- und Unterstimme |
| 1. Violinen          | Flageolettöne                     | Oberstimme            |
| 2. Violinen          |                                   | Unterstimme           |

Tab. 3: Instrumentation des ersten Glocken-Motivs

Klangwirkung der einzelnen Instrumente im «eigentlichen Glocken-Motiv»

Die Piccoloflöte hat wegen des eher hohen Registers, in dem seine Töne liegen, einen sehr durchdringenden Klang. Sie spielt deshalb nur staccato, um den perkussiven Effekt der Crotalen zu verstärken.

Die Flöte spielt die Unterstimme, welche in einem für sie tiefen Register liegt. Sie klingt deshalb düster und hohl aus dem Hintergrund. Da die Piccoloflöte und die Flöte zur gleichen Instrumentenfamilie gehören, lassen sich diese beiden Instrumente klanglich optimal mischen, wodurch die Flöte zum «Schatten» der Piccoloflöte wird.

Crotalen haben, von Natur aus, einen metallischen, glockenartigen Klang und tönen deswegen, auch im Pianissimo, sehr durchdringend und im Orchester etwas fremd. Die angeschlagenen Crotalen erzeugen Töne, die sehr lange nachklingen, was eine schwebende Atmosphäre im Raum erzeugt.

Die Harfe spielt beide Stimmen. Sie ist ein Instrument, welches durch das Zupfen eine sehr klare Attacke hat. Vor allem die Oberstimme verklingt jedoch schnell, weshalb sie dort Unterstützung von den 1. Violinen und den Crotalen erhält. Dieses fast schon transparente, glasige Zupfen erzeugt zusammen mit den Crotalen einen glockenartigen Klang. Die von der Harfe gezupfte Unterstimme gibt dieser Stimme mehr Definition.

Die 1. Violinen spielen die Oberstimme mit Flageolettönen. Ich entschied mich für künstliche Quart-Flageolette, welche den gedrückten Ton zwei Oktaven höher klingen lassen, da die Oberstimme des Motivs sehr hoch ist und es schwierig wäre, diese Töne noch rein und gleichmässig zu spielen. Die Flageolette ermöglichen es, den Ton lange und gleichmässig zu spielen und dabei stetig Einfluss auf den Ton nehmen zu können. Zusätzlich verleihen sie dem Motiv einen sehr zarten und filigranen Klang.

Für die 2. Violinen sind keine Flageolettöne nötig, da die Unterstimme in einer für Violinen sehr angenehmen Lage ist. Dadurch wird dieser Stimme ein stabiler, ebener Untergrund verliehen.

Die Kombination dieser sechs Instrumente, die das erste Glocken-Motiv spielen, erzeugt einen ausgewogenen Kontrast zwischen den perkussiven Effekten der Piccoloflöte, der Flöte, den Crotalen und der Harfe, und dem «verschwommenen» Klang der 1. und 2. Violinen.

#### Erzeugung des Pedal-Effekts im Glocken-Motiv

Durch die «*lascia vibrare*»-Bögen ist angegeben, dass die Töne des Akkord-Motivs unmittelbar vor dem Glocken-Motiv bis ins «eigentliche Glocken-Motiv» hinein weiter ausklingen sollen.

Ich berücksichtige dies, indem alle Instrumente, welche am Spielen des Akkord-Motivs beteiligt sind, den letzten Ton länger aushalten und *decrescendieren* (Bassklarinette, 1. Fagott, alle vier Hörner, Pauke, Harfe, Violas, Celli und Kontrabässe). Dies soll das natürliche Ausklingen der angeschlagenen Töne eines Klaviers imitieren. Da die Blasinstrumente die Töne atembedingt nicht besonders lange aushalten können, hören sie früher als die Streichinstrumente auf zu spielen, was zu einer zusätzlichen Ausdünnung des Klangs führt.

#### 10.4.2 Umgang mit den gebrochenen Akkorden im B- und B'-Teil

Sowohl der B- als auch der B'-Teil ist fast nur von gebrochenen Akkorden begleitet. Sie sind ein sehr pianistisches Element und keineswegs orchestral gedacht. Zudem erstrecken sie sich über einen grossen Tonumfang, der vor allem im B'-Teil bis in extreme Höhen steigt, wie zum Beispiel ins *b<sup>'''</sup>* in Takt 127. Die Kombination von gebrochenen Akkorden und extremen Höhen stellten mich bei der Orchestration deshalb vor besonders grosse Herausforderungen. Hier war es nötig, einen unkonventionellen Umgang mit dem bestehenden Tonmaterial zu finden, da diese Begleitstimme nicht *telquel* einem Instrument zugewiesen werden kann.

Mir war früh klar, dass die gebrochenen Akkorde, so wie sie in der Notenausgabe stehen, eigentlich nur von Streichinstrumenten, vor allem von den 1. und 2. Violinen übernommen werden können. Denn die Gruppe der Streichinstrumente deckt diesen ganzen Tonumfang ab und ist als einzige Instrumentengruppe auch in der Lage den ganzen B'-Teil (Takt 82–142), also sehr lange «durchzuhalten».

Die gebrochenen Akkorde zerlegte ich in Zweiergrüppchen, so dass jeweils ein hoher Ton synkopisch vorgeht und der zweite, meist tiefere Ton auf den Schlag kommt (Abb. 9). Dadurch, dass diese Zweiergrüppchen abwechselungsweise von den 1. und 2. Violinen gespielt werden, war es möglich, den zweiten, tieferen Ton in eine 8-tel-Note umzuwandeln, was einen schwachen Pedal-Effekt erzeugt und diesen Teil schwebend wirken lässt.

Die 16-tel-Bewegungen der 1. und 2. Violinen werden mit Dämpfer gespielt. Dies erleichtert es einerseits, die Töne leiser zu spielen und nimmt andererseits vor allem aber auch Brillanz heraus, weil die ganz schnellen Schwingungen am Steg ausgebremst werden und dadurch weniger Obertöne entstehen. Die Dämpfer bewirken, dass die 16-tel-Bewegungen sehr distanziert klingen und dass mehr die rhythmische Textur der Bewegung im Vordergrund steht als die Tonhöhen an sich. Ein Grossteil der hohen Töne wird als Flageolettöne gespielt, welche die Sprünge auf dem Griffbrett verkleinern.

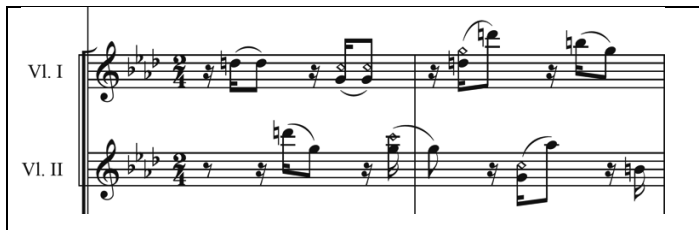


Abb. 9: Aufteilung der 16-tel-Bewegungen auf 1. und 2. Violinen (Partitur, Takt 40–41)

Im Verlauf der Orchestration schien mir, dass die Violinen – im Gegensatz zum Klavier, bei welchem die gebrochenen Akkorde genug Klangvolumen erzeugen – für die Begleitung allein nicht ausreichen. Deshalb wollte ich aus dem Tonmaterial der gebrochenen Akkorde noch mehr Volumen herausholen. Die jeweils höheren Töne der 16-tel-Noten dienen hauptsächlich der Ausschmückung, während die unteren Töne eine stärker begleitende Funktion besitzen.

Ich fügte deshalb zwei «Stimmen», basierend auf den tieferen Tönen, hinzu. Diese sind jedoch nicht neue Stimmen, sondern Vereinfachungen der 16-tel-Bewegungen, indem nur noch jede zweite bzw. jede vierte Note gespielt wird (Abb. 10).



Abb. 10: Schematische Darstellung der Stimmenerzeugung (16-tel-, 8-tel- und 4-tel-Noten)

Diese zwei «Stimmen» werden von Holzblasinstrumenten gespielt (Flöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette, Bassklarinette und Fagott). Dadurch werden die 8-tel-Noten, welche auch schon von den Violinen als solche gespielt werden, zusätzlich betont und klanglich hinterlegt. Die aus den 4-tel-Noten bestehende «Stimme» spitzt dies noch weiter zu und führt zu einer noch geschmeidigeren Wirkung der Begleitung.

Die jeweiligen Instrumentenpaare (Oboe 1 und 2 etc.) wechseln sich beim Spielen dieser «Stimmen» gegenseitig ab, um Zeit zum Atmen zu bekommen.

Bei hohen Passagen nahm ich mir die Freiheit, die Töne eine Oktave tiefer spielen zu lassen, damit sie für die Holzblasinstrumente gut spielbar bleiben und nicht zu grosse Tonsprünge entstehen.

All diese Massnahmen lassen die gebrochenen Akkorde ruhiger, voller und wärmer klingen und verstärken den von den Violinen bereits erzeugten Pedal-Effekt.

#### 10.4.3 Umgang mit den Hauptmelodien im B- und B'-Teil

Die Hauptmelodie im B- und B'-Teil ist relativ lang (B-Teil: Takt 23–44; B' Teil: Takt 84–100). Wegen der Länge dieser Hauptmelodie, unterteilte ich sie jeweils in zwei kleinere Teile. Jeder dieser Teile wird von einem anderen Soloinstrument gespielt. Im B-Teil ist es zuerst die Klarinette und dann die Oboe.

Im B'-Teil ist die Hauptmelodie in den Originalnoten in einer recht hohen Lage und wird ab Takt 101 noch zusätzlich in Oktaven geführt. Von Takt 84–100 wird die Melodie von der Solo-Violine gespielt.

Weil ich der in Oktaven geführten Melodie ab Takt 101 treu bleiben wollte übernehmen, dort die Flöte und Piccoloflöte die Melodie bzw. die Oktave darüber. Die Kombination von Flöte und Piccoloflöte bewirkt, dass die Oktaven – trotz der hohen Töne des Piccolos, die sich eigentlich nicht gut mit anderen Instrumenten mischen lassen – in diesem Fall zu einem einheitlichen, flötenartigen Klang verschmelzen, auch wenn die Piccoloflöte dabei dominanter klingt.



## 10.5 Dynamik, Artikulation und Spielanweisungen

Schon während der Orchestration habe ich mir stets Gedanken zur Dynamik, Artikulation und den Spielanweisungen gemacht, da die Instrumente und deren Spielweise eng miteinander verbunden sind. Mit einer geschickten Kombination dieser Komponenten lässt sich nochmals viel aus einer Orchestration herausholen, denn ihr gutes Zusammenwirken ermöglicht es die Orchestration noch differenzierter und lebendiger klingen zu lassen.

Dynamik, Artikulation und Spielanweisungen trug ich jedoch erst ein, als die Noten der Orchestration fertig notiert waren, denn erst als ich alle Noten vor mir sah und somit eine Gesamtübersicht hatte, konnte ich den Klang des Orchesters als Ganzes so formen, wie ich mir dies vorstellte.

Ich hielt mich bei allen drei Komponenten recht nahe an die Notenausgabe, weil ihre Bezeichnungen aus meiner Sicht für die Orchestration sehr Sinn ergeben. Die Melodie hob ich jedoch häufig mit einer etwas lauterer Dynamik hervor.

## 10.6 Gestaltung der Partitur

Das Produkt meiner Arbeit ist eine aufführungsreife Orchestration in Form einer Partitur des zweiten Satzes von Lutosławskis *Sonate für Klavier*. Ich gestaltete sie als separates Heft.

Beim Layout der Partitur war es mir wichtig, sie nicht möglichst platzsparend, sondern möglichst übersichtlich zu gestalten, so dass sie gut lesbar ist und ihr alle wichtigen Informationen zu entnehmen sind.

## 10.7 Audio-Datei

Um den LeserInnen dieser Arbeit einen Höreindruck meiner Orchestration zu ermöglichen, erstellte ich mittels der Wiedergabefunktion im Notationsprogramm «Finale» eine Audio-Datei.

Um den Klang der Instrumente noch etwas realistischer wirken zu lassen als dies mit der in «Finale» standardmässig mitgelieferten Klangbibliothek möglich ist, verwendete ich eine erweiterte Klangbibliothek namens «Garritan Personal Orchestra 5».

«Finale» gestaltet die Audio-Datei aufgrund der Spielanweisungen und Angaben zu Dynamik und Artikulation automatisch und weitgehend sehr gut, an wenigen Stellen optimierte ich die Audio-Datei jedoch auch noch manuell. Die Audio-Datei brannte ich auf eine CD, welche ganz hinten in dieser Arbeit beiliegt.

## 11. Rück- und Ausblick

Die Orchestration des zweiten Satzes aus Lutosławskis *Sonate für Klavier* war für mich immer wieder herausfordernd. Ich bereue meine Stückwahl jedoch nicht im Geringsten, denn es war genau das, wonach ich suchte, um in die Thematik rund um Instrumente, Instrumentation und Orchestration einzutauchen und mir dazu immens viel neues Wissen aneignen zu können.

Bei der Orchestration hielt ich mich bewusst eher nahe an den Noten der Klavierausgabe, schuf aus meiner Sicht aber dennoch ein eigenständiges und freies Werk.

Mit der Gesamtwirkung meiner Orchestration und wie ich musikalische Herausforderungen umgesetzt habe, bin ich sehr zufrieden. Dies bedeutet jedoch nicht, dass ich kein weiteres Potential sehe. Es gibt bereits schon wieder Stellen, die ich gerne noch differenzierter ausgestalten würde.

Es wäre natürlich wunderbar, wenn meine Orchestration live in einem Konzertsaal aufgeführt würde und ich bei den Proben aktiv mitwirken könnte.

## 12. Bibliographie

Briel, Véronique. *Lutosławski: Works for Piano Solo*. DUX 0967, Musik-CD, 2013.

Gwizdalanka, Danuta, und Meyer, Krzysztof. *Witold Lutosławski: Wege Zur Meisterschaft*. Saarbrücken: Pfau-Verlag, 2014.

Lutosławski, Witold, und Skowron, Zbigniew. *Lutosławski on Music*. Lanham, Maryland: Scarecrow, 2007.

Lutosławski, Witold. *Jeux vénitiens*. Celle/FRG: Moeck Verlag, 1962.

Lutosławski, Witold. *Sonata na Fortepian*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004.

Park, Eun Jeong. *Style and Performance Aspects in the Newly Published Piano Sonata by Witold Lutosławski*. Dissertation an der University of North Texas, Dezember 2011. (<https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc103370/m1/100/>)

Reuter, Christoph. *Klangfarbe und Instrumentation: Geschichte, Ursachen, Wirkung*. Systemische Musikwissenschaft Band 5. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2002.

Sevsay, Ertuğrul. *Handbuch Der Instrumentationspraxis*. Kassel: Bärenreiter, 2019 (4. Auflage).

Stucky, Steven. *Lutosławski and His Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Witold Lutosławski. In: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie. Bearbeitungsstand: 20. 9 2020. ([https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Witold\\_Lutos%C5%82awski&oldid=203837711](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Witold_Lutos%C5%82awski&oldid=203837711))

## 13. Abbildungsverzeichnis

|  |    |
|--|----|
| Abb. 1: Akkord-Motiv, Auftakt und Anfang von Takt 1 (Lutosławski 2004, 23) .....             | 11 |
| Abb. 2: Glocken-Motiv, Takt 1–2 (Lutosławski 2004, 23) .....                                 | 11 |
| Abb. 3: Zweistimmiger Polyrhythmus, Takt 5 (Lutosławski 2004, 23) .....                      | 11 |
| Abb. 4: Choral, Takt 13–18 (Lutosławski 2004, 23).....                                       | 11 |
| Abb. 5: Gebrochene Akkorde bzw. 16-tel-Bewegungen, Takt 23–25 (Lutosławski 2004, 24) .       | 11 |
| Abb. 6: Glocken-Motiv ohne 8 <sup>va</sup> -Symbol, Takt 8 (Lutosławski 2004, 23) .....      | 13 |
| Abb. 7: Des oder D? Takt 15–16 (Lutosławski 2004, 23) .....                                  | 13 |
| Abb. 8: Aufgang im Bassschlüssel, Takt 127 (Lutosławski 2004, 23).....                       | 14 |
| Abb. 9: Aufteilung der 16-tel-Bewegungen auf 1. und 2. Violinen (Partitur, Takt 40–41) ..... | 23 |
| Abb. 10: Schematische Darstellung der Stimmenerzeugung (16-tel-, 8-tel- und 4-tel-Noten)     | 23 |

## 14. Tabellenverzeichnis

|   |    |
|---|----|
| Tab. 1: Formanalyse: Teile, Taktzahlen und wichtigste Elemente des zweiten Satzes ..... | 10 |
| Tab. 2: Orchesterbesetzung .....  | 19 |
| Tab. 3: Instrumentation des ersten Glocken-Motivs .....                                 | 21 |

# Anhang

## 1. Verwendete Notenausgabe

## II

Adagio ma non troppo

The musical score is written for piano in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef).  
- **System 1 (Measures 1-4):** The right hand has a melodic line with a slur over measures 1-4. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *pp*.  
- **System 2 (Measures 5-8):** Continues the melodic and accompanimental lines. Dynamics include *pp*, *p*, and *mf p*.  
- **System 3 (Measures 9-12):** Features triplets in both hands. Dynamics include *poco sf* and *p*.  
- **System 4 (Measures 13-16):** The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*.  
- **System 5 (Measures 17-20):** The right hand has a melodic line with a slur. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.  
Measure numbers 3, 6, 9, and 13 are indicated at the beginning of their respective systems. A bracket with the number 8 spans measures 1-8. A bracket with the number 3 spans measures 13-15.

19 *rit.* *p* *a tempo* *pp*

23

26

28

30

32



34

36

38

*cresc.*

40

5 8

5 1 2 5 4 5 2

42

8

8

5 2 3 5 1

1/5 1/3 4 1/5

44

*poco f*

*meno f dim.*

Musical score for measures 46-47. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 46 features a descending eighth-note line in the bass and a sustained chord in the treble. Measure 47 continues the bass line and has a sustained chord in the treble.

Musical score for measures 48-49. Measure 48 starts with a piano (*p*) dynamic and features a descending eighth-note line in the bass and a sustained chord in the treble. Measure 49 continues the bass line and has a sustained chord in the treble.

Musical score for measures 50-51. Measure 50 starts with a piano (*p*) dynamic and features a descending eighth-note line in the bass and a sustained chord in the treble. Measure 51 continues the bass line and has a sustained chord in the treble, marked with a crescendo (*cresc.*).

Musical score for measures 52-53. Measure 52 features a descending eighth-note line in the bass and a sustained chord in the treble. Measure 53 continues the bass line and has a sustained chord in the treble, marked with a forte (*f*) dynamic.

Musical score for measures 54-55. Measure 54 features a descending eighth-note line in the bass and a sustained chord in the treble, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 55 continues the bass line and has a sustained chord in the treble, marked with a forte (*f*) dynamic.

Musical score for measures 56-57. Measure 56 features a descending eighth-note line in the bass and a sustained chord in the treble, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 57 continues the bass line and has a sustained chord in the treble, marked with a decrescendo (*dim.*).

60

First system of music, measures 60-62. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Measure 60 starts with a piano dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

63

Second system of music, measures 63-65. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 63 starts with a piano dynamic. The music continues with eighth and sixteenth notes.

66

*poco sf p*

Third system of music, measures 66-68. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 66 starts with a piano dynamic. A triplet of eighth notes is marked in measure 66. Measure 68 has a 4/4 time signature change.

69

Fourth system of music, measures 69-71. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 69 has an 8-measure rest. Measure 71 has a 3/4 time signature change.

72

Fifth system of music, measures 72-75. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 72 has an 8-measure rest. Measure 75 has a 2/4 time signature change.

76

Sixth system of music, measures 76-79. Treble clef, bass clef. Key signature: three flats. Measure 76 has a 2/4 time signature change. Measure 77 has a 3/4 time signature change. Measure 79 has a 2/4 time signature change.

81

85

88

91

94

97

100

103

105

108

111

114

Musical score for measures 117-119. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 117 features a melodic line in the right hand with an 8-measure slur and a bass line with a 7-measure slur. Measure 118 continues the melodic line with an 8-measure slur. Measure 119 concludes the section with a final chord.

(8)

Musical score for measures 120-122. Measure 120 has a 7-measure slur in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. Measure 121 features a 7-measure slur in the right hand and a 3/4 time signature change. Measure 122 concludes with a 3/4 time signature.

(8)

Musical score for measures 123-124. Measure 123 has a 7-measure slur in the right hand and a 3/4 time signature. Measure 124 concludes with a 3/4 time signature.

(8)

Musical score for measures 125-126. Measure 125 includes the instruction *molto dim.* and a 7-measure slur in the right hand. Measure 126 concludes with a 3/4 time signature.

8

Musical score for measures 127-129. Measure 127 starts with a *pp* dynamic and a 7-measure slur in the right hand. Measure 128 features a 2-measure slur in the right hand and a 3-measure slur in the left hand. Measure 129 concludes with a 3/4 time signature.

(8)

Musical score for measures 130-132. Measure 130 has a 2-measure slur in the right hand and a 3-measure slur in the left hand. Measure 131 features a 7-measure slur in the right hand. Measure 132 concludes with a 3/4 time signature.

133 *pp, tranquillo*

136 *poco stretto*

139 *rit. cresc.*

142 *pp, poco meno mosso*

145 *perpendosi a tempo mf cresc.*

149 *poco f pp*

## 2. Akkord- und Harmonieanalyse



# Schubert's Herminie II

Pedal selber machen!

Adagio ma non troppo

Lineare Analyse I

+ C Oberstrom von F Melodisch Moll (Spektakel Harmonik)

Handwritten annotations for system 1: *Fm*, *Gm/F*, *pp*, *C7#9*, *Cm7*, *b9*, *Cm7*, *p*, *Fm*. Roman numerals: *I*, *#5*, *I2*, *V9/7*.

Handwritten annotations for system 2: *Gm/F*, *pp*, *p*, *Fm*, *mf*, *p*, *Ab7*, *Eb3*, *Dm3*. Roman numerals: *I*, *V*, *I*. **PolyRhythmus B<sup>b</sup> Quintfall sequenz**

Handwritten annotations for system 3: *Eb7*, *A7*, *D*, *Gm7*, *Cm*, *Fm7*, *Bb3*, *poco sf*, *g (omit 5)*, *13*, *p*, *Es (omit 5)*, *D2 (omit 5)*. Roman numerals: *I*, *II*, *III*, *IV*, *V*, *VI*. **Volhalt**, **Quint**, **Quart: Gm harmonisch**, **Unterbrech**

Handwritten annotations for system 4: *Es (omit 5)*, *pp*, *Ab7*, *pp*, *D2 (omit 5)*, *G (omit 5)*. Roman numerals: *VI*, *I*, *II*, *I*. **Triadschluss VI**, **Neapolitaner**

Handwritten annotations for system 5: *Es*, *16*, *2*, *Gm7*, *cresc.*, *f*, *B/A5*, *As mit 7 (omit 3)*, *Bm6/F*, *As mit 7 (omit 3)*, *Gm7*, *Gsus2*, *#5*, *Es6 (omit 3)*, *B*, *As7*, *B13*, *sus2*, *(b5)*.

Verschlussk Imp. Föhr

24

Handwritten annotations: *rit.*, *III*, *I*, *a tempo*, *G7/E5*, *II Stufe Es moll*, *F9*, *Gm/B*, *Es(m25)*, *Fur ein klein*

Handwritten annotations: *G7/E5*, *G7/D4*

Handwritten annotations: *Ziel verschieben von Ford.*, *III*, *Es7*

Dissoziation *Quelle Tals Altesart*  
*naher betri c wenn verheft*

*Emoll Analyse*

Handwritten annotations: *Orgelpunkt B7*, *Melodischer Lauf*

Handwritten annotations: *Fm7g*, *B*, *IV*, *As7*

Handwritten annotations: *Melodischer Durchlauf*, *B3*

*lange Zeit kein L(CT)* OP *Fm B7 Es4*  
 II — V — I

34

As7, B, As7, Gm

36

As7, B, Gm, IV

38

cresc. Fm7g II, B, Fm, Es7 I

40

Es7, Dominant, C7, Von Cm

28-42: linearer Bass ↓

42

I, G7, Vektile Quinte

Allegretto (G. Wittner)

44

poco f, Cm, meno, f dim.



60 *As* *G7* *F7b9* *Fm (over 5)* *F7b9* *D9/F*

63 *Fm7* *Fm* *Fm7* *Fm* *Fm7* *Fm*

66 *poco sf* *p* *G7*

69 *As* *G7* *As*

72 *G7* *C(b9)* *Fm* *Cm*

76 *Cm7 Fm* *Cm (Fm)* *Cm (Fm)* *Bb7*

*(Dm7/C)*  
?

Gleich wie  
S. 24... : A<sub>s</sub> → D<sub>Fm</sub>

28

Musical score for measures 81-84. The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. Measure 81 features a red handwritten 'C~' above the treble clef. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes. A fermata is placed over the final note of measure 84.

Musical score for measures 85-87. The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 87 contains a time signature change to 3/4. The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

Musical score for measures 88-90. The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 90 contains a time signature change to 3/4. The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

Musical score for measures 91-93. The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 93 contains a time signature change to 3/4. The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

Musical score for measures 94-96. The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 96 contains a time signature change to 3/4. The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

Musical score for measures 97-100. The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 97 contains a time signature change to 3/4. Measure 99 features an 8-measure rest in the treble clef. The bass clef accompaniment remains consistent with quarter notes.

Musical notation system 1 (measures 100-102). Includes treble and bass staves with piano accompaniment. Fingerings: 8-7, 8-7, 5 3 5 4 5. A vertical red line is present at the end of measure 102.

Musical notation system 2 (measures 103-104). Includes treble and bass staves. Fingerings: 8-7, 1, 8-7, 1. Bass line includes fingering 1 5, 1 3, 1 4, 1 5.

Musical notation system 3 (measures 105-107). Includes treble and bass staves. Chords: *Gus7/F*, *II<sup>3</sup>*, *Es7/F*. A vertical red line is at the start of measure 106.

Musical notation system 4 (measures 108-110). Includes treble and bass staves. Chords: *Dus7/F*, *IV*, *Es7*. A vertical red line is at the start of measure 109. A red circle highlights a note in the bass line with the text *Hermonath Handw Ton*.

Musical notation system 5 (measures 111-113). Includes treble and bass staves. Chords: *As* (with *Lauchhilt!* below), *Dus7/aus* - *v* (*Bm/aus*), *Cm*, *Bm*. A vertical red line is at the start of measure 113. The word *Verhalt!* is written in red.

Musical notation system 6 (measures 114-116). Includes treble and bass staves. Chords: *As7*, *As D<sub>7</sub>*, *Gus7*, *As7*. A vertical red line is at the start of measure 115.

117 **F**

(8)

120 **B<sub>7</sub>/D<sub>4</sub> ab mi even B<sub>7</sub>/A<sub>2</sub>S**

(8)

123 **B<sub>7</sub><sup>9</sup> Gretchen Tonlicher Bass**

(8)

125 *molto dim.* **Vorhalt Es/ax**

8

127 **(III) *pp* Bar B/Fax V B/Fax**

(8)

130 **B Es sax I Es moll**



133

*pp*, tranquillo

A<sub>7</sub>/E<sub>b</sub>

136

*poco stretto*

E<sub>b</sub>7<sup>b9</sup> #5 B<sub>b</sub>7/E<sub>b</sub> E<sub>b</sub>m ? ?

G<sub>7</sub>-/E<sub>b</sub>

139

*rit.*

*cresc.*

142

*pp*, poco meno mosso

A<sub>6</sub>-7<sup>9</sup>5/C<sub>b</sub> A<sub>5</sub>6/C

G<sub>7</sub>-/C

145

*perpendosi*

*a tempo*

*mf* G<sub>7</sub>-/E

D<sub>5</sub> add<sub>9</sub> G<sub>7</sub>-/E

149

D<sub>5</sub> add<sub>9</sub>

*poco f* B<sub>b</sub>7/E

A<sub>7</sub>/E

F<sub>m</sub> *pp* F<sub>m</sub>

### 3. Particell

Adagio ma non troppo (♩ = 56)

The musical score is written for piano and consists of three systems of staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio ma non troppo' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing repeat signs. The first system includes a grand staff with two treble clefs and two bass clefs. The second system includes a grand staff with one treble clef and two bass clefs. The third system includes a grand staff with one treble clef and two bass clefs. The score features various musical notations, including eighth notes, quarter notes, and triplets. The first system shows a complex rhythmic pattern in the right hand, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system introduces a triplet in the right hand, and the third system continues the melodic and harmonic development.

12

System 1: Measures 12-15. Bass clef with melodic line, treble clef with rests.

12

System 2: Measures 12-15. Bass clef with accompaniment, treble clef with accompaniment.

16

System 3: Measures 16-19. Treble clef with melodic line, bass clef with rests.

16

System 4: Measures 16-19. Treble clef with accompaniment, bass clef with accompaniment.

20

System 5: Measures 20-23. Treble clef with melodic line, bass clef with rests.

20

System 6: Measures 20-23. Treble clef with accompaniment, bass clef with accompaniment.

24

System 7: Measures 24-27. Treble clef with melodic line, bass clef with rests.

24

System 8: Measures 24-27. Treble clef with accompaniment, bass clef with accompaniment.

28

28

32

32

36

36

40

40

44

48

52

56

60

Measures 60-63. Treble clef staff: 60: quarter notes G4, A4, Bb4, C5; 61: quarter notes D5, E5, F5, G5; 62: quarter notes A5, B5, C6, D6; 63: quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass clef staff: 60: whole note G3; 61: whole note F3; 62: whole note E3; 63: whole note D3.

60

Measures 60-63. Treble clef staff: 60: whole note G3; 61: whole note F3; 62: whole note E3; 63: whole note D3. Bass clef staff: 60: quarter notes G3, A3, Bb3, C4; 61: quarter notes D4, E4, F4, G4; 62: quarter notes A4, Bb4, C5, D5; 63: quarter notes E5, F5, G5, A5.

64

Measures 64-67. Treble clef staff: 64: quarter notes G4, A4, Bb4, C5; 65: quarter notes D5, E5, F5, G5; 66: quarter notes A5, B5, C6, D6; 67: quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass clef staff: 64: whole note G3; 65: whole note F3; 66: whole note E3; 67: whole note D3.

64

Measures 64-67. Treble clef staff: 64: whole note G3; 65: whole note F3; 66: whole note E3; 67: whole note D3. Bass clef staff: 64: quarter notes G4, A4, Bb4, C5; 65: quarter notes D5, E5, F5, G5; 66: quarter notes A5, B5, C6, D6; 67: quarter notes E6, F6, G6, A6.

68

Measures 68-71. Treble clef staff: 68: quarter notes G4, A4, Bb4, C5; 69: quarter notes D5, E5, F5, G5; 70: quarter notes A5, B5, C6, D6; 71: quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass clef staff: 68: whole note G3; 69: whole note F3; 70: whole note E3; 71: whole note D3.

68

Measures 68-71. Treble clef staff: 68: quarter notes G4, A4, Bb4, C5; 69: quarter notes D5, E5, F5, G5; 70: quarter notes A5, B5, C6, D6; 71: quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass clef staff: 68: whole note G3; 69: whole note F3; 70: whole note E3; 71: whole note D3.

72 8

Measures 72-75. Treble clef staff: 72: quarter notes G4, A4, Bb4, C5; 73: quarter notes D5, E5, F5, G5; 74: quarter notes A5, B5, C6, D6; 75: quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass clef staff: 72: whole note G3; 73: whole note F3; 74: whole note E3; 75: whole note D3.

72

Measures 72-75. Treble clef staff: 72: quarter notes G4, A4, Bb4, C5; 73: quarter notes D5, E5, F5, G5; 74: quarter notes A5, B5, C6, D6; 75: quarter notes E6, F6, G6, A6. Bass clef staff: 72: whole note G3; 73: whole note F3; 74: whole note E3; 75: whole note D3.

76

Musical score for measures 76-79. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three flats. It contains a melodic line with eighth and quarter notes. The lower staff has a bass clef and contains mostly rests. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4.

80

Musical score for measures 80-83. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with quarter notes and rests. The lower staff has a bass clef and contains mostly rests. The time signature is 2/4.

84

Musical score for measures 84-87. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth notes and a slur. The lower staff has a bass clef and contains mostly rests. The time signature changes from 2/4 to 3/4.

88

Musical score for measures 88-91. The system consists of two grand staves. The upper staff has a treble clef and contains a melodic line with quarter notes and a slur. The lower staff has a bass clef and contains mostly rests. The time signature changes from 2/4 to 3/4.



92

Musical score for measures 92-95. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 2/4. Measure 92 features a melodic line in the upper staff with a slur over the first two notes. Measure 93 has a whole rest in the upper staff. Measure 94 has a quarter rest in the upper staff. Measure 95 has a quarter note in the upper staff. The lower staff contains a bass line with a slur over the first two notes in measure 92 and a whole note in measure 95.

96

Musical score for measures 96-99. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The time signature is 2/4. Measure 96 has a melodic line in the upper staff. Measure 97 has a whole rest in the upper staff. Measure 98 has a whole rest in the upper staff. Measure 99 has a quarter note in the upper staff. The lower staff contains a bass line with a whole note in measure 96 and a whole note in measure 99.

100

Musical score for measures 100-103. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The time signature is 2/4. Measure 100 has a melodic line in the upper staff. Measure 101 has a melodic line in the upper staff with a slur. Measure 102 has a melodic line in the upper staff with a slur. Measure 103 has a melodic line in the upper staff with a slur. The lower staff contains a bass line with a whole note in measure 100 and a whole note in measure 103.

104

Musical score for measures 104-107. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three flats. The time signature is 2/4. Measure 104 has a melodic line in the upper staff. Measure 105 has a melodic line in the upper staff with a slur. Measure 106 has a melodic line in the upper staff with a slur. Measure 107 has a melodic line in the upper staff with a slur. The lower staff contains a bass line with a whole note in measure 104 and a whole note in measure 107.

108

System 1: Measures 108-111. Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The right hand features a melodic line with some slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

108

System 2: Measures 108-111. Treble clef, key signature of three flats. Time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The right hand features a melodic line with some slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

112

System 1: Measures 112-115. Treble clef, key signature of three flats. Time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The right hand features a melodic line with some slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

112

System 2: Measures 112-115. Treble clef, key signature of three flats. Time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The right hand features a melodic line with some slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

116

System 1: Measures 116-119. Treble clef, key signature of three flats. Time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The right hand features a melodic line with some slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

116

System 2: Measures 116-119. Treble clef, key signature of three flats. Time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The right hand features a melodic line with some slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

1208

System 1: Measures 1208-1211. Treble clef, key signature of three flats. Time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The right hand features a melodic line with some slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

1208

System 2: Measures 1208-1211. Treble clef, key signature of three flats. Time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The right hand features a melodic line with some slurs, while the left hand provides a rhythmic accompaniment.

124

System 1: Measures 124-127. Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 2/4 time signature. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a simple accompaniment.

1248

System 2: Measures 1248-1251. Treble clef, key signature of three flats, 2/4 time signature. The right hand features a more active melodic line with eighth notes, and the left hand provides harmonic support.

1288

System 3: Measures 1288-1291. Treble clef, key signature of three flats, 2/4 time signature. The right hand continues with a melodic line, and the left hand has some rests.

1288

System 4: Measures 1288-1291. Treble clef, key signature of three flats, 2/4 time signature. The right hand has a more complex melodic pattern, and the left hand plays sustained chords.

132

System 5: Measures 132-135. Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The right hand plays a simple melodic line, and the left hand has rests.

132

System 6: Measures 132-135. Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The right hand has a more active melodic line, and the left hand plays a simple accompaniment.

136

System 7: Measures 136-139. Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The right hand plays a melodic line, and the left hand has rests.

136

System 8: Measures 136-139. Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The right hand plays a melodic line, and the left hand plays a simple accompaniment.

140

Musical score system 1, measures 140-144. Treble clef: 140 (quarter, quarter, quarter, quarter), 141 (quarter, quarter, quarter, quarter), 142 (quarter, quarter, quarter, quarter), 143 (quarter, quarter, quarter, quarter), 144 (quarter, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 140 (rest, rest, rest, rest), 141 (quarter, quarter, quarter, quarter), 142 (quarter, quarter, quarter, quarter), 143 (quarter, quarter, quarter, quarter), 144 (quarter, quarter, quarter, quarter).

140

Musical score system 2, measures 140-144. Treble clef: 140 (chord, chord, chord, chord), 141 (chord, chord, chord, chord), 142 (chord, chord, chord, chord), 143 (chord, chord, chord, chord), 144 (chord, chord, chord, chord). Bass clef: 140 (quarter, quarter, quarter, quarter), 141 (quarter, quarter, quarter, quarter), 142 (quarter, quarter, quarter, quarter), 143 (quarter, quarter, quarter, quarter), 144 (quarter, quarter, quarter, quarter).

145

Musical score system 3, measures 145-149. Treble clef: 145 (quarter, quarter, quarter, quarter), 146 (quarter, quarter, quarter, quarter), 147 (quarter, quarter, quarter, quarter), 148 (quarter, quarter, quarter, quarter), 149 (quarter, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 145 (quarter, quarter, quarter, quarter), 146 (quarter, quarter, quarter, quarter), 147 (quarter, quarter, quarter, quarter), 148 (quarter, quarter, quarter, quarter), 149 (quarter, quarter, quarter, quarter).

145

Musical score system 4, measures 145-149. Treble clef: 145 (chord, chord, chord, chord), 146 (chord, chord, chord, chord), 147 (chord, chord, chord, chord), 148 (chord, chord, chord, chord), 149 (chord, chord, chord, chord). Bass clef: 145 (quarter, quarter, quarter, quarter), 146 (quarter, quarter, quarter, quarter), 147 (quarter, quarter, quarter, quarter), 148 (quarter, quarter, quarter, quarter), 149 (quarter, quarter, quarter, quarter).

150

Musical score system 5, measures 150-154. Treble clef: 150 (quarter, quarter, quarter, quarter), 151 (quarter, quarter, quarter, quarter), 152 (quarter, quarter, quarter, quarter), 153 (quarter, quarter, quarter, quarter), 154 (quarter, quarter, quarter, quarter). Bass clef: 150 (quarter, quarter, quarter, quarter), 151 (quarter, quarter, quarter, quarter), 152 (quarter, quarter, quarter, quarter), 153 (quarter, quarter, quarter, quarter), 154 (quarter, quarter, quarter, quarter).

150

Musical score system 6, measures 150-154. Treble clef: 150 (chord, chord, chord, chord), 151 (chord, chord, chord, chord), 152 (chord, chord, chord, chord), 153 (chord, chord, chord, chord), 154 (chord, chord, chord, chord). Bass clef: 150 (quarter, quarter, quarter, quarter), 151 (quarter, quarter, quarter, quarter), 152 (quarter, quarter, quarter, quarter), 153 (quarter, quarter, quarter, quarter), 154 (quarter, quarter, quarter, quarter).

## 4. Jeux vénitiens

Kolejność wykonania: A B C D E F G H  
**Odcinki A C E G:**  
 A - gr. grupa instrumentów dętych drewnianych i perkusji;  
 C - instrumenty dęte drewniane i baszany, kolty i perkusja;  
 E - instrumenty dęte drewniane i baszany, kolty i perkusja;  
 G - instrumenty dęte drewniane i baszany, kolty i perkusja i fortepian.  
 Przeglądane "kręski talokowe" ze znakami czasu oznaczają czasopiętność czasu. Zakres od 3 do 12 minut. Wskazano na nich barwne oznaczenia. Czas trwania poszczególnych odcinków: A = 12', C = 18', E = 6', G = 24'. Dyrygent daje znak na rozpoczęcie i zakończenie każdego odcinka (znak na zakończenie odcinka A, jest równoznaczny z rozpoczęciem odcinka B, natomiast przetrwanie gr. Jeżeli muzyk ukłonił się awokół

partie mezosety, ponownie w powrocie od początku. Następnie odcinki, oznaczone kolejno literami C, E, G, nie posiadają już grane od początku, poszczególne wykonawcy rozpoznają od jakiegoś punktu linii frazy między innymi w osłuchaniu. Wskazano awokół punktu tak symbolizacji, jak by grał sam.  
 Wartości rytmiczne są podane orientacyjnie, tempo podawane waha się między 140 a 130 = ♩.  
**Odcinki B D F H:**  
 Wskazano w tym miejscu, że w tym miejscu ma być odgłosy jak wzmiankowane, jednak w tym miejscu nie ma 3 linie i odcinki (B) zakreślony od silny porównawczy wzrostki (spektrum akustycznym lub przez ryczące). W odcinku D punkt akustyczny powstaje przy wykonaniu instrumentu od dyrygenta i resty zespołu.

Order of performance: A B C D E F G H  
**Sections A C E G:**  
 A is played by the wood winds and percussion group; C by the wood winds, kettledrums, and percussion; E by the wood winds, brass, kettledrums, percussion, and piano. Section G is played by the wood winds, brass, kettledrums, percussion, and piano. The bar lines, rhythmic values, and notes are intended merely for orientation; the music should be played with the greatest possible freedom. The number of notes at phrase like the first bar of section B in the first viola part should be 12, 18, 6, and 24. The conductor gives the sign for the end of section, the beat showing the end of section, the sign for the beginning of section B, the beat showing the end of C, the beginning of D, etc. When the sign for the end of each section is given, the performers must interrupt playing immediately. By the time a player has already played his part to the end of a section, he should be ready to play the beginning of the next section. In the following sections, which are indicated by the letters in the order C, E, G, the individual parts

ought not to be played from the beginning but from any other phrase because we assume each musician should play his part with the same freedom as if he were playing it alone; the rhythmic values serve only as a guide and the last, tempo is between ♩ = 140 and ♩ = 130.  
**Sections B D F H:**  
 The bar lines, rhythmic values, and notes are intended merely for orientation; the music should be played with the greatest possible freedom. The number of notes at phrase like the first bar of section B in the first viola part should be 12, 18, 6, and 24. The conductor gives the sign for the end of section, the beat showing the end of section, the sign for the beginning of section B, the beat showing the end of C, the beginning of D, etc. When the sign for the end of each section is given, the performers must interrupt playing immediately. By the time a player has already played his part to the end of a section, he should be ready to play the beginning of the next section. In the following sections, which are indicated by the letters in the order C, E, G, the individual parts

Reihenfolge der Wiederholung: A B C D E F G H  
**Abschnitte A C E G:**  
 A wird von der Holzbläser- und Schlagzeuggruppe gespielt; C von Holzbläsern, Pauken und Schlagzeug; E von Holzbläsern und Blechbläsern, Pauken und Schlagzeug; G von Holzbläsern, Blechbläsern, Pauken, Schlagzeug und Orchester. Die Strichlinien, rhythmischen Werte und Noten sind nur als Orientierungsmittel; die Musik soll so frei wie möglich gespielt werden. Die Anzahl der Noten in ähnlichen Stellen wie in 3. Takt (B) der Viola I liegt von 12 bis 18 bis 6 bis 24. Der Dirigent gibt die Zeichen für das Ende jedes Abschnittes (der Abschnittes B, das Zeichen für C, das Zeichen für D, etc.). Wenn das Zeichen für das Ende eines Abschnittes gegeben ist, müssen die Spieler sofort unterbrechen. Hat ein Musiker einen entsprechenden Part bereits vor diesem Zeitpunkt beendet, so sollte er bereit sein, den Beginn des nächsten Abschnittes zu spielen. In den folgenden Abschnitten C, E, G bezeichnet, sind so zu verstehen, daß

die einzelnen Stimmen nicht von Anfang an sondern von irgendwelchen Stellen an zu spielen sind. Jeder Musiker führt seinen Part so frei aus, als ob er ihn allein spielte; die rhythmischen Werte dienen nur als Anhalt, das Grundtempo liegt zwischen ♩ = 140 und ♩ = 130.  
**Takten, rhythmische Werte und Noten** sind nur als Orientierungsmittel; die Musik soll so frei wie möglich gespielt werden. Die Anzahl der Noten in ähnlichen Stellen wie in 3. Takt (B) der Viola I liegt von 12 bis 18 bis 6 bis 24. Der Dirigent gibt die Zeichen für das Ende jedes Abschnittes (der Abschnittes B, das Zeichen für C, das Zeichen für D, etc.). Wenn das Zeichen für das Ende eines Abschnittes gegeben ist, müssen die Spieler sofort unterbrechen. Hat ein Musiker einen entsprechenden Part bereits vor diesem Zeitpunkt beendet, so sollte er bereit sein, den Beginn des nächsten Abschnittes zu spielen. In den folgenden Abschnitten C, E, G bezeichnet, sind so zu verstehen, daß

symmetrische Akkorde  
 12-Ton Akkord Oktavbezogen

weit ausserhalb des Akkordes

**H**

**B**

Halbtonchaster (Cicelys Register)

12-Ton Akkord

in Höhe versetzt

**F**

**D**

101 102 103 104 105 106 107