

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Vivaldi und das Bausteinprinzip

Um sich mit Kindern und Jugendlichen barocken Solokonzerten musiktheoretisch zu nähern, mangelt es bisher an altersgerechten, einfachen Methoden. Im Folgenden wird das Baustein-Prinzip, ein neues Analyseverfahren für Solokonzerte von Antonio Vivaldi, anhand von dessen Opus 3, *L'estro armonico*, Konzert Nr. 7, 3. Satz (Allegro), vorgestellt. Dieses Verfahren ist aufgrund seiner simplen Anwendung auch für Jüngere geeignet.

Für die Analyse von Solokonzerten Vivaldis gibt es bereits mehrere anerkannte Modelle in der Musiktheorie. Am allgemeinsten ist das Prinzip der Ritornellform des barocken Concerto grosso.

Ein anderes Modell zur Analyse dieser Konzerte ist der Fortspinnungstypus nach Wilhelm Fischer.¹ Ihm zufolge beginnt jedes Solokonzert mit einem dreiteiligen Ritornell im Tutti. Einem Vordersatz, der aus einem kurzen, prägnanten Motiv besteht, folgt die Fortspinnung, meist in Form einer Sequenz. Sie mündet in den Epilog, der wiederum oft nicht mehr ist als eine Kadenz.

Michael Thomas Roeder fasst diese beiden Theorien in seiner Monographie *Das Konzert* folgendermaßen zusammen: »[...] Das Anfangsritornell definiert die Tonika mit einfachen, prägnanten Motiven, welche zumeist aus Dreiklangs- oder Skalenmaterial bzw. aus einer Kombination von beidem bestehen. Diese Motive können voneinander getrennt werden; d. h. alle können separat vorgestellt werden und für sich allein stehen, ohne dass dadurch der Zusammenhang des gesamten Ritornells zerstört würde. Sie werden wie Bausteine verwendet, eine Gestaltungsform, die sich genau in der Mitte zwischen der barocken Technik der Fortspinnung und der klassischen Technik der Entwicklung eigenständiger Themen befindet. [...]«.²

Roeders Ausführungen lassen bereits erahnen, dass diese drei Teile des Anfangsritornells nicht nur zu Beginn eines Konzertsatzes erklingen können, sondern eventuell auch später (beispielsweise im ersten Solo) wieder aufgegriffen werden. Darüber hinaus steht die Frage nach weiteren Bausteinen innerhalb

1 Fischer 1915.

2 Roeder 2000, S. 46.

des Satzes im Raum, die vielleicht nicht im Anfangsritornell vorgestellt werden, sondern erst im weiteren Verlauf. Kann man ein ganzes Solokonzert als Aneinanderreihung verschiedener Bausteine begreifen und darstellen? Um dies zu versuchen, bedarf es zunächst einer genauen Definition für den Begriff des ›Bausteins‹ beziehungsweise für das ganze ›Baustein-Prinzip‹ – eine bewusst einfach gewählte Metapher, um das Prinzip auch für die Arbeit mit Kindern oder Jugendlichen nutzbar zu machen:

Verschiedene Tutti- oder Solo-Teile (›Bausteine‹), die sich durch auffällige Kadenz von einander abgrenzen, werden beliebig hintereinander gereiht. Solche Bausteine können ganze Satzmodelle und Sequenzen, eine Pendelbewegung zwischen der Tonika und der Dominante oder auch nur ein markantes Motiv bzw. eine einprägsame Melodie enthalten.

Einen ganz ähnlichen Analyseansatz findet man bereits in Karl Hellers Ausführungen über Vivaldis Ripienkonzerte.³ Er unterteilt den ersten Satz eines Vivaldi-Konzertes in vier Teile, die wiederum aus einer Aneinanderreihung von Motiven bestehen – markiert durch verschiedene Kleinbuchstaben. Von diesen Motiven kommen einige mehrfach im Konzert verteilt vor, andere nur einmal. Von manchen gibt es durch Striche gekennzeichnete Variationen.

Um das Baustein-Prinzip und seinen Sinn aber noch besser nachvollziehen zu können, folgt hier eine exemplarische Analyse des dritten Satzes (Allegro) aus dem Konzert Nr. 7 F-Dur aus Vivaldis Opus 3, *L'estro armonico*. Dieser Satz beginnt mit einer kurzen Eröffnung der beiden Soloviolen (Takte 1 und 2). Nach Fischer ist dies der Vordersatz, nach dem Baustein-Prinzip ist dies Baustein a.

Es folgt Baustein b als Fortspinnung: Eine Sequenz der steigenden Quintfälle von Takt 3 bis 6, ebenfalls im Solo. Von diesem Baustein gibt es im späteren Verlauf des Stückes noch eine Variante, zum Beispiel in den Takten 26 bis 30, welche hier als b' bezeichnet ist.

Der vierte Baustein C beinhaltet eine ausgedehnte fünfte Stufe im Tutti mit einer Kadenz am Ende (Takte 7 bis 10). Um die Tutti- von den Solo-Bausteinen unterscheiden zu können, wurden Großbuchstaben für die ersteren und Kleinbuchstaben für die letzteren verwendet.

Die Kadenz in Takt 10 ist als eigenständiger Baustein D gekennzeichnet, da es von Baustein C ebenfalls noch eine Variation innerhalb des Stückes gibt. Diese Variante c' erscheint innerhalb von Soloteilen, erstmals in den Takten 52 bis 54. Die Kadenz hingegen – Baustein D – bleibt jedesmal genau gleich.

3 Heller 1991.

Der folgende Baustein e erstreckt sich von Takt 11 bis 14, ist wiederum solistisch besetzt und enthält eine Modulation in die Tonart der fünften Stufe. Nun folgt die erste Wiederholung der Bausteine b (Takte 15 bis 18), C (Takte 19–20), D (Takt 21) und e (Takte 22–25). Erneut erklingt in den Takten 26 bis 30 die Sequenz der steigenden Quintfälle aus Baustein b, diesmal allerdings variiert als Baustein b'.

Nach einer kurzen, zur Tonart der sechsten Stufe modulierenden Überleitung in den Takten 31 und 32 erklingt der nächste wichtige Baustein F. Dieser besteht vor allem aus einer Quintfallsequenz in den Takten 33 bis 35 und endet mit einer kurzen Modulation zur Tonart der dritten Stufe in den Takten 36 und 37. Das anschließende Solo in den Takten 38 bis 40 ist als stetiges Pendel zwischen a-Moll (dritte Stufe) und E-Dur (zugehöriger Zwischendominante) für den Verlauf des Konzertes nicht weiter relevant und wird daher nicht als eigenständiger Baustein gekennzeichnet. Wichtig ist allerdings die Modulation zur Tonart der fünften Stufe im folgenden Tutti-Baustein G von Takt 41 bis 43, die über einen abwärts verlaufenden Fauxbourdon erfolgt.

Es schließt sich in den Takten 44 bis 50 wieder ein Soloteil an, in dem über eine Quintfallsequenz zurück zur Tonart der dritten Stufe moduliert wird. Dieses Element erscheint im Kontext aber zu nebensächlich, um als eigenständiger Baustein gewertet zu werden. Einer weiteren Wiederholung von Baustein F (Takte 51 bis 55) folgen ein zweitaktiges Zwischenspiel und eine Rückmodulation in die Grundtonart.

Ab Takt 58 beginnt nun eine Art Reprise aus den ersten vier Bausteinen: einmal a und jeweils zweimal b', c' und D. Eine mögliche Darstellung dieser Analyse zeigt die Abbildung 1.

Bei einer Analyse, die ausschließlich die Prinzipien der Ritornellform und/oder des Fortspinnungstypus zugrundelegte, wäre möglicherweise nicht bemerkt worden, dass die hier benannten Bausteine e und F mehrfach im Konzert auftreten. Auch die Varianten der Bausteine b und C könnten damit nicht besonders übersichtlich dargestellt werden. Hier hilft das Baustein-Prinzip weiter.

Natürlich kann die visuelle schematische Darstellung eines Konzertsatzes auch noch um verschiedene Variablen ergänzt werden: Zum Beispiel können Modulationen innerhalb des Konzertes mit verschiedenen Farben für unterschiedliche Stufen gekennzeichnet werden. Außerdem kann die Länge der gezeichneten Bausteine an die tatsächliche Länge der Segmente angepasst werden, um eine noch bessere Übersicht zu schaffen.

Der Sinn des Baustein-Prinzips ist aber nicht nur eine übersichtlichere, vereinfachte formale Darstellung der Solokonzerte. Es eignet sich auch dazu, ein beson-

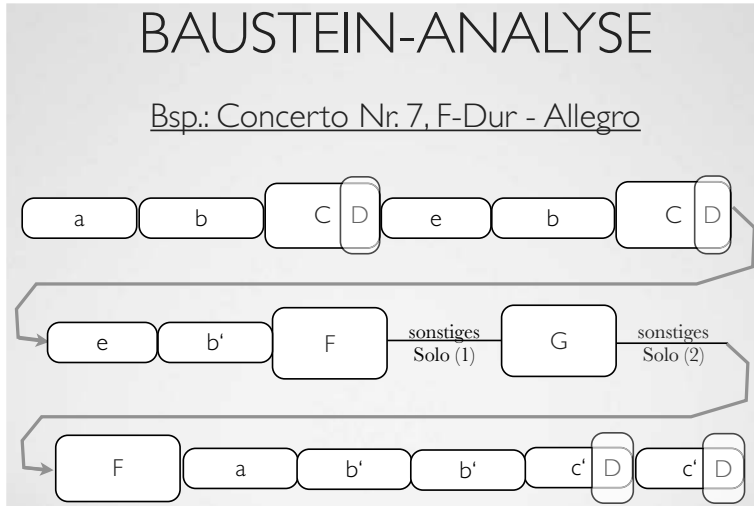


Abbildung 1: Anwendung des Bausteinprinzips

ders detailliertes Augenmerk auf die einzelnen Solo- oder Tutti-Teile innerhalb des Konzertes zu legen, anstatt sich nur auf dessen Anfang zu konzentrieren. Es schafft Begrifflichkeiten, die noch eine andere Auseinandersetzung mit barocken Solokonzerten ermöglichen: Ein Konzert kann leichter und übersichtlicher gegliedert werden, so dass zum Beispiel bisher unbeachtete Teile besser untersucht werden können. Insofern soll das Prinzip auch keinesfalls die bereits vorhandenen Analysemodelle ersetzen. Es ist lediglich eine Ergänzung derselben, die es ermöglicht, neue Schwerpunkte zu untersuchen.

Literatur

- Fischer, Wilhelm, »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3, Leipzig u. Wien 1915, S. 24–84.
- Heller, Karl, *Antonio Vivaldi*, Leipzig 1991.
- Heller, Karl, Art. »Antonio Vivaldi«, in: *MGG 2, Personenteil*, Bd. 17, Kassel u. Stuttgart 2007, Sp. 72–142.
- Roeder, Michael Thomas, *Das Konzert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 4), Laaber 2000.

© 2020 Susanne Hardt (info@susannehardt.de)

Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden

Hardt, Susanne (2020), »Vivaldi und das Bausteinprinzip« [Vivaldi and the building-block principle], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 106–109. <https://doi.org/10.31751/p.175>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analysemethode; analysis method; Antonio Vivaldi; Barock; baroque; Baustein; building block; solo concerto; Solokonzert

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022