



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Marianna Martines: Analyse der G-Dur Sonate“

Verfasserin

Marina Penz, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 26.03.2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Musikwissenschaft

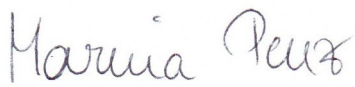
Betreuerin:

ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 26.03.2015

A handwritten signature in dark ink, reading "Maria Perz". The script is cursive and fluid.

Unterschrift

Inhaltsverzeichnis

Eidesstattliche Erklärung.....	3
Abstract.....	7
Vorwort.....	8
1. Einleitung.....	9
2. 18. Jahrhundert	11
3. Komponistinnen im 18. Jahrhundert	18
4. Marianna Martines: Biografische Daten.....	26
5. Die Sonate im 18. Jahrhundert.....	36
6. Analyse der G-Dur Sonate.....	42
1. Satz.....	42
2. Satz.....	62
3. Satz	80
7. Der Kompositionsstil von Marianna Martines.....	98
8. Conclusio.....	107
9. Quellenverzeichnis.....	109
9.1 Musikalien	109
9.2 Sekundärliteratur.....	109
9.3 Audioquellen.....	113
9.4 Online Quellen.....	113
10. Tabellenverzeichnis	114
11. Abbildungsverzeichnis.....	116
12. Lebenslauf.....	127

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit widmet sich der im Wien des 18. Jahrhunderts lebenden Marianna Martines und der Analyse ihrer 1769 komponierten G-Dur Sonate. Von großer Bedeutung für ihr Leben und Werk ist ihr Förderer und Lehrer Pietro Metastasio. Er initiierte beispielsweise die regelmäßig stattfindenden Soireen im Hause Martines. Aufgrund ihrer Ehrungen, zum einen von der 'Accademia Filarmonica di Bologna' und zum anderen die Doktordiploma der Universitäten Bologna und Pavia, kann geschlossen werden, dass sie zu ihren Lebzeiten durchaus bekannt war.

Die G-Dur Sonate von Marianna Martines ist im Stil des 'Divertimento per il Cembalo' komponiert und wird somit in die Zeit der Vorklassik eingeordnet. Außerdem lassen sich Ähnlichkeiten zur Kompositionsweise von Domenico Scarlatti und dem jungen Joseph Haydn erkennen.

Als unverheiratete Frau, die kinderlos blieb, wurde sie nicht in die Rolle der Ehefrau, Mutter und Hausfrau gedrängt und hatte dadurch vermutlich mehr Zeit zum Komponieren. Im Gegensatz zu anderen Zeitgenossinnen ist ihr Werkregister ein eher unübliches. Sie komponierte nicht nur Lieder und Kammermusik der kleineren Gattungen, sondern wagte sich an größere Orchesterwerke und kirchliche Musik.

Ihr Kompositionsstil ist nicht innovativ, sondern gebräuchliche Alltagsmusik. Diese Tatsache und ihre nicht vorhandenen Nachkommen könnten vermutlich ausschlaggebend sein, warum sie in Vergessenheit geriet.

Für die Bearbeitung der Biografie wurde die musikhistorische Methode herangezogen. Zur Analyse der G-Dur Sonate diente die musikanalytische Methode unter Heranziehung verschiedener theoretischer Werke, welche in der Einleitung genauer erläutert werden.

Vorwort

Seit dem Beginn meines Masterstudiums interessiert mich die Thematik 'Komponistinnen'. Ich besuchte die Seminare „Vielversprechendes Talent - Berühmtheit - der Vergessenheit anheimgefallen?“ und „(Un-)Möglichkeiten einer musikalischen Karriere für Frauen im 19. Jahrhundert“ bei Dr. Martha Handlos, die mir neben der Vorlesung „Zeitgenössische Komponistinnen in der Selbstdarstellung ihrer Werke“ bei Dr. Gerlinde Haas, einen guten Überblick über das Themengebiet 'Frauen in der Musik' gaben.

Mittlerweile sieht man schon einige Fortschritte bezüglich der Geschlechterverhältnisse in unserer Gesellschaft, obwohl es noch immer Aufholbedarf gibt. Über Komponistinnen sind in manchen Fällen, wie bei Marianna Martines, schon biografische Daten vorhanden, es fehlen allerdings Werkanalysen. Diese nehmen eine wichtige Rolle bei der stilistischen Einordnung einer Komponistin ein. Daher war es mir ein besonderes Anliegen, mich in der vorliegenden Arbeit nicht nur biografisch mit Marianna Martines auseinanderzusetzen, sondern auch eine ihrer Sonaten zu analysieren.

An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Betreuerin Dr. Margareta Saary für ihre große Unterstützung und wertvollen Ratschläge bedanken. Außerdem danke ich Gertraud Fortelny, die viel Zeit in die Korrektur meiner Masterarbeit investiert hat. Zudem sei meinem Partner Camillo Dell'mour für seine hilfreichen und aufmunternden Worte gedankt. Ein herzliches Dankeschön gilt allen voran meinen Eltern Harald und Heide Penz, die mich während meines ganzen Studiums finanziell unterstützt haben.

1. Einleitung

Seit Ende des 20. Jahrhunderts beschäftigt sich die Musikwissenschaft vermehrt mit komponierenden und musizierenden Frauen. In der gegenwärtigen Gesellschaft ist schon ein Wandel in Richtung Gleichberechtigung zu sehen. Jedoch gibt es noch immer ungleiche Geschlechterverhältnisse und die Aufarbeitung von Leben und Werk historisch bedeutsamer Frauen steht erst am Anfang.

Aus diesem Grund widmet sich die vorliegende Arbeit Marianna Martines und ihrer Sonate in G-Dur. Dabei wird verschiedenen Fragestellungen nachgegangen: In welchem Stil ist ihre Sonate aus dem Jahr 1769 komponiert? Wie war die Stellung der Frau im 18. Jahrhundert und welche Auswirkungen hatte diese auf Komponistinnen? Welche Werke schrieb sie, und waren diese üblich für eine damalige Komponistin? Warum geriet sie in Vergessenheit?

Marianna Martines wird in wissenschaftlichen Artikeln oft neben ihren Zeitgenossinnen Maria Theresia Paradis und Josepha Auernhammer erwähnt. Über ihr Leben sind einige Beiträge und auch das Buch *Marianna Martines – A Women Composer in the Vienna of Mozart and Haydn* von Irving Godt vorhanden, Analysen ihrer Werke fehlen jedoch. Daher liegt in dieser Arbeit ein besonderes Augenmerk auf der Analyse der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Zur Bearbeitung der Biografie wurde die musikhistorische Methode und für die Analyse der G-Dur Sonate die musikanalytische Methode unter Heranziehung verschiedener theoretischer Werke verwendet. Für alle drei Sätze waren Ulrich Leisingers Buch *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*, Walter Gerstenberg mit *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*, Hermann Forschners Werk *Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs* und Heinrich Christoph Kochs Analysetechniken aus seinen Büchern *Versuch einer Anleitung zur Composition I-III* besonders hilfreich. Der Stil von Marianna Martines zeigt Ähnlichkeiten mit dem von Domenico Scarlatti und Joseph Haydn, die mit Vergleichsbeispielen dargestellt werden. Im ersten Satz ist auch ein Kompositionsmittel der Mannheimer Schule, nämlich die Mannheimer Rakete, zu sehen. Während der erste Satz eine formale Dreiteiligkeit aufweist, bestehen der zweite und dritte Satz aus jeweils zwei Teilen, die am besten durch Heinrich Christoph Kochs Analysetechniken dargestellt werden konnten.

Das Kapitel „18. Jahrhundert“ behandelt gesellschaftliche und musikalische Veränderungen dieser Zeit. Zudem werden verschiedene Stile der Vorklassik erörtert und ein Vergleich zwischen der Wiener Klassik und des Barock gezogen. Es folgt der Abschnitt „Komponistinnen im 18. Jahrhundert“, in dem damalige Denkweisen und Zuschreibungen, die Ausbildung der Frauen, Geschlechterverhältnisse und der Genie-Begriff im Bezug auf Frauen dargestellt werden. Danach werden das Leben von Marianna Martines, ihre Ausbildung und Lehrer, ihre Soireen und Kontakte beschrieben. Außerdem beschäftigt sich dieser Teil der Arbeit mit ihren Auszeichnungen und dem für eine Komponistin ungewöhnlichen Werkregister. Das nächste Kapitel gibt einen Überblick über die Sonate im 18. Jahrhundert. Dabei kommt es zu einem Vergleich zwischen der barocken und der klassischen Sonate. Auch die Sonatensatzform und andere Formen werden an dieser Stelle behandelt. Diesem theoretischen Teil folgt eine ausführliche Analyse der G-Dur Sonate. Den Schluss des Hauptteils bildet das Kapitel „Der Kompositionsstil von Marianna Martines“, in dem mithilfe von Tabellen Gemeinsamkeiten und Unterschiede zum Kompositionsstil Joseph Haydns und Domenico Scarlattis und des 'Divertimento per il Cembalo' angeführt werden. Das Ergebnis der Analyse wird im anschließenden Conclusio dargelegt.

2. 18. Jahrhundert

Das 18. Jahrhundert, das auch als Zeitalter der Aufklärung bezeichnet wird, ist geprägt von Wandel und Erneuerungen. In den USA kam es zur Menschenrechtserklärung, und die Ständegesellschaft in Frankreich wurde durch die Revolution im Jahr 1789 aufgehoben. Im religiösen Bereich gab es auch Erneuerungen, darunter fällt beispielsweise ein erhöhtes Verlangen nach Toleranz, auch die Säkularisation setzte sich langsam durch.¹ Dieser Wandel im 18. Jahrhundert zeigte sich ebenso in den Gefühlen und Gedanken der Menschen. Man besann sich zurück auf natürliche Schönheit und Vernunft, wobei diese Begriffe über dem des Mystizismus standen.²

Zudem wurde die höfische Kultur mit Kirche und Schloss als Zentrum zurückgedrängt und an deren Stelle trat die bürgerliche Kultur. Diese Entwicklung betraf auch die Musik im 18. Jahrhundert. Man musizierte im privatem Haus, im Café, in aristokratischem oder bürgerlichem Salon und im Saal.³ Der Zugang zu vornehmen Häusern war damals sehr wichtig für die Karriere der Musiker und Musikerinnen.⁴ Beide waren vermehrt als Freischaffende tätig, da sich das Angestelltenverhältnis der Kunstschaffenden in dieser Zeit wandelte.⁵ Durch die Loslösung vom Hof und der Kirche entstand das neue Bürgertum, welches Mitträger der Musikausübung wurde. Es entwickelte sich eine musikalische Öffentlichkeit, dadurch auch reisende Virtuosen, Musiklehrer, Musikschriftsteller und musikalische Unternehmer.⁶ Statt der Kirche war nun der Adel der Hauptförderer der Musik.⁷

Das Publikum im 18. Jahrhundert war höfisch, hocharistokratisch und im Wandel zur bürgerlichen Musikkultur. Das Publikum ist ein sehr allgemeiner Begriff, daher muss er näher erläutert werden. Denn in der heutigen Zeit versteht man unter Publikum im Vergleich zum 18. Jahrhundert eine Öffentlichkeit, genauer definiert eine einsame Masse. Im 18. Jahrhundert hingegen bedeutet es ein Kreis von Eingeweihten, in dem Freundschaft und Sympathie eine große Rolle spielte.⁸

1 Michels 2001, S. 333.

2 Kunze 1987, S. 283.

3 Michels 2001, S. 333.

4 Finscher 2002, S. 592.

5 Stephenson 1967, S. 462.

6 Stephenson 1967, S. 462.

7 Kunze 1987, S. 283.

8 Dahlhaus 1985, S. 43.

Zu dieser Zeit entwickelten sich Musik- oder Konzertgesellschaften, bei denen man sich regelmäßig traf. Dazu zählten auch Subskriptionskonzerte, die aber vermehrt in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fielen.⁹ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gab es sowohl private Konzerte im aristokratischen Bereich als auch öffentliche im bürgerlichen Bereich.¹⁰ Über dieses öffentliche Konzert wurde mehr geschrieben, also der Eindruck erweckt, dass es im 18. Jahrhundert weniger private Aufführungen gab. Allerdings gab es in dieser Zeit beide Konzertarten nebeneinander.¹¹

Im musikalischen Bereich war der Begriff 'Geschmack' für die Aufklärung sehr wichtig, er ließ sich aber begrifflich nicht genau bestimmen. Darunter wurde nichts Subjektives, sondern etwas Gemeinsames, Objektives und Allgemein-Menschliches verstanden. Im 17. Jahrhundert hatte dieser Begriff eine ausschließlich soziale Bedeutung, und im 19. Jahrhundert war er ein individueller Begriff. Im 18. Jahrhundert hingegen prägte ihn ein Humanitätspathos, was 'Gemeinsinn' bedeutet.¹² Neben dem Geschmack waren Begriffe wie 'Empfindungssprache', 'Originalgenie' und gleichschwebende Temperatur für die Aufklärung typisch.¹³

Die Einteilung eines Jahrhunderts in Epochen war immer mit Schwierigkeiten verbunden. Das 18. Jahrhundert, lokalisiert auf Wien, lässt sich in Spätbarock, Vorklassik und Wiener Klassik einteilen. In der Vorklassik, die als Zeit zwischen Barock und Klassik verstanden wird, fallen verschiedene Stile, wie der 'empfindsame', der 'gelehrte' und der 'galante' Stil, zusammen. Es lassen sich Parallelen zur literarischen Zeit des 'Sturm und Drang' anführen.¹⁴

Die Vorklassik wird auch als Auftakt für die Hochklassik und diese somit als Verfestigung der Klassik gesehen.¹⁵ Mit dem Jahr 1781 kommt die Wiener Klassik zum Höhepunkt.¹⁶ Danach lösen romantische, biedermeierliche und klassizistische Haltungen die Klassik ab und werden als auslaufende Kriterien des Hochklassischen angesehen.¹⁷

Das Klassische steht für Vollendung, Vorbildlichkeit und höchsten Rang. Der Begriff ist

9 Michels 2001, S. 383.

10 Dahlhaus 1985, S. 5.

11 Dahlhaus 1985, S. 5.

12 Dahlhaus 1985, S. 10.

13 Dahlhaus 1985, S. 13.

14 Dahlhaus 1985, S. 1f.

15 Stephenson 1967, S. 462.

16 Michels 2001, S. 335.

17 Stephenson 1967, S. 462.

sowohl als zeitliche Eingrenzung, als auch etwas Wertendes zu verstehen.¹⁸ Die Wiener Klassik, eine historische Stilcategory, war und ist eng mit den Namen Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Ludwig van Beethoven verbunden.¹⁹ Obwohl sich diese drei Komponisten nicht selbst als Wiener Klassiker verstanden, wurden sie unter dem Begriff 'die drei Wiener Klassiker', nicht nur in Wien, sondern in vielen anderen europäischen Ländern, als solche berühmt. Das geschah teilweise schon Anfang des 19. Jahrhunderts, als Symphonien der drei Wiener Klassiker in London veröffentlicht wurden, obwohl sie in dieser Zeit noch nicht als Wiener Klassiker, sondern vorerst nur als einer Epoche angehörenden Komponisten aus Wien wahrgenommen wurden.²⁰

Die Wiener Klassik ist schwer einzugrenzen, daher gibt es auch verschiedene Meinungen über die genaue Zeitspanne dieser Epoche. Guido Adler beschränkt sie auf die Jahre zwischen 1781/82 und 1812. Für Carl Dahlhaus hingegen ist die Epoche nur auf rund zwanzig Jahre eingegrenzt, sie beläuft sich auf die Jahre zwischen 1781 und 1803.²¹ Die Wiener Klassik als Epoche lässt sich ungefähr drei Jahrzehnte vor und nach 1800 einordnen. Dabei kommt es auch zur Überschneidung mit der Weimarer Klassik der deutschen Dichtkunst.²² Im Jahre 1770 verlagerte sich musikalisch das Schwergewicht nach Wien.²³ Die Klassische Phase um 1780 begann mit Joseph Haydn und Wolfgang Amadeus Mozart, sie endete mit Ludwig van Beethovens Tod.²⁴

Wie die Bezeichnung Wiener Klassik schon sagt, handelt es sich dabei um das Musikgeschehen der Metropole Wien. Dabei stellt sich die Frage: Was macht Wien um diese Zeit so besonders, obwohl London und Paris auch Musikmetropolen waren? Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn und Ludwig van Beethoven blieben nur in Wien sesshaft, ein ausschlaggebender Grund für die Entwicklung der Wiener Klassik. Diese Metropole war damals Kaiserstadt und Mittelpunkt für Musikschaaffende aus Nah und Fern.²⁵ Somit galt Wien auch als kultureller Schnittpunkt und profitierte von den Wechselwirkungen, da die Stadt anderen Einflüssen sehr offen gegenüber stand.²⁶ Zudem

18 Kunze 1996, S. 712.

19 Stephenson 1967, S. 462f.

20 Gruber 2006, S. 12.

21 Gruber 2006, S. 17.

22 Stephenson 1967, S. 462.

23 Stephenson 1967, S. 463.

24 Kunze 1996, S. 713.

25 Kunze 1996, S. 713.

26 Dahlhaus 1985, S. 234.

wurde die Musik auch vom urbanen Mischstil beeinflusst. Denn sowohl reiche als auch arme Bürger und Bürgerinnen wohnten nebeneinander, enger als in anderen Metropolen. Daher waren die Unterkünfte überwiegend von sozialen und ethnischen Faktoren durchmischt. Obwohl die verschiedenen Schichten zwar hierarchisch geordnet waren, lebten sie nicht voneinander abgetrennt.²⁷ Zudem war zwischen 1763 und 1789 eine längere Friedenszeit, was das Reisen begünstigte, wovon auch Wien profitierte.²⁸

Die Wiener Klassik kann als Synthese von 'galantem' und 'gelehrtem' Stil bezeichnet werden. Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn erschufen eine Mischung aus italienischen Techniken und der Affektsprache Carl Philipp Emanuel Bachs. Auch das Komponieren mit kontrapunktischen Mitteln gehörte zu den Stilmitteln der Wiener Klassiker.²⁹

Ab ungefähr 1750 begannen Musiktheoretiker aus Berlin, zum Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach oder Friedrich Wilhelm Marpurg, zwischen 'galantem' und 'gelehrtem' Stil zu unterscheiden. Daneben gab es auch noch den 'empfindsamen' Stil.³⁰ Obwohl es einerseits kompositorische Unterschiede zwischen den verschiedenen Stilen gab, bezog sich der 'galante' eher auf eine gesellschaftlich, ästhetische, als auf eine stilistische, kompositorische Kategorie.³¹

Der 'empfindsame' Stil wurde um 1740 datiert. Als Beispiel für diese Art zu komponieren kann Carl Philipp Emanuel Bach genannt werden. Bezeichnend für diesen Stil sind expressive Melodik, Dur-Moll-Rückungen, Seufzerfiguren, und Molltonarten, die fantasievolle und einfühlsame Empfindungen hervorrufen.³² Eine gewisse Parallele dazu stellt 'Sturm und Drang' in der Literatur dar.³³

Wie auch andere Komponisten neigte beispielsweise Philipp Telemann dazu, Werke für Musikliebhabende im 'galanten' Stil zu verfassen, das heißt, in einem einfacheren Stil und allgemein verständlich, nebst Werken für Fachleute und Kenner im 'gelehrten' Stil, was mit Komplexität und größerem Umfang der Kompositionen gleichzusetzen ist.³⁴ Allgemein

27 Dahlhaus 1985, S. 236.

28 Dahlhaus 1985, S. 227, 236.

29 Finscher 2002, S. 630.

30 Finscher 2002, S. 613.

31 Dahlhaus 1985, S. 2.

32 Michels 2001, S. 363.

33 Michels 2001, S. 363.

34 Finscher 2002, S. 613.

bezeichnet man 'galante' Musik auch als Gebrauchsmusik, gekennzeichnet durch Leichtigkeit, Ungezwungen- und Einfachheit, aber nicht kontrapunktisch. Im 'galanten' Stil waren auch unvorbereitete Dissonanzen erlaubt, und ebenso Verzierungen, die eigentlich als Gegenteil zur Einfachheit gesehen werden können, kamen vor.³⁵ Gesellschaftlich und ästhetisch verband man den 'galanten' Stil mit dem dem Begriff des 'galant homme', der für begabte, tüchtige und gewandte Menschen stand.³⁶ Im Gegensatz zum 'galanten' wurde der 'gelehrte' Stil, die Musik für Kenner und Fachleute, kontrapunktischer, harmonischer und auch formaler komponiert.³⁷

Als Beispiele für die Verwendung vom 'galanten' und 'gelehrten' Stil dienen das Streichquartett in G-Dur, KV 387 von Wolfgang Amadeus Mozart und die Jupiter-Symphonie von Joseph Haydn. Die zwei Stile werden bei Wolfgang Amadeus Mozart nicht verschmolzen, er stellt sie unverbunden nebeneinander. Er betont die Gegensätze und verbindet die zwei Stile nicht so sehr, wie Joseph Haydn es tat. Dieser vermischte beide Stile in seiner Symphonie.³⁸

Im Gegensatz zum Barock ist die Musik der Wiener Klassik heiterer und natürlicher. Es lassen sich sowohl französische als auch italienische Elemente erkennen. Musik wird als Universalsprache der Menschheit angesehen, wobei sich das primär auf die instrumentale Musik bezieht.³⁹ Auch die Parallele von Konversationen im Salon und der musikalischen Konversation, ausgehend von den Pariser Salons, fand in Wien Anklang.⁴⁰ Interessierte befassten sich mit Theorien über den Ursprung der Musik. Als Sprache der Empfindung sollte die Musik daher von der Sprache selbst ausgehen.⁴¹ In der Wiener Klassik werden in Instrumentation, Harmonik und auch Struktur die Mittel begrenzt. Im Vergleich dazu gehen die Romantiker über die Grenzen hinaus.⁴² Eine weitere Rolle spielen die Neuartigkeit, Komplexität und Vielfältigkeit in der Musik der Wiener Klassik.⁴³ Diese Entwicklung ist nicht nur in der Musik zu sehen, sondern auch in der Literatur beispielsweise bei Johann Gottfried von Herder, Johann Wolfgang Goethe oder Friedrich Schiller, welche ein

35 Finscher 2002, S. 613f.

36 Dahlhaus 1985, S. 4.

37 Finscher 2002, S. 616.

38 Finscher 2002, S. 656.

39 Michels 2001, S. 335.

40 Finscher 2002, S. 593.

41 Michels 2001, S. 335.

42 Michels 2001, S. 335.

43 Gruber 2006, S. 16.

neuartiges Humanitätsideal und Denken prägten.⁴⁴

Das Barock war geprägt durch Einhelligkeit in Struktur und Affekt, was Einklang, Gemeinsamkeit, Konsens, Gleichklang und Einigkeit bedeutete. Schwulst und Künstlichkeit standen in dieser Zeit im Vordergrund.⁴⁵ Die Affektenlehre des Barocks wurde im 18. Jahrhundert von Gefühlsästhetik verdrängt. Sie war geprägt durch vertonte Empathie und Stimmungen in der Musik, welche beispielsweise durch auskomponierte Metaphern oder Bewegungsanalogien zustande kam. Dadurch drückte der Komponierende seine eigenen Gefühle im Werk aus.⁴⁶ Im Gegensatz zum Barock wurden die Kompositionen in der Klassik beweglicher und spannender. Sie waren gekennzeichnet von schnellen Kontrastierungen und rasch wechselndem Ausdruck.⁴⁷ Die Melodie wurde zum Hauptträger des Ausdrucks. Auch Volksmusik wurde vermehrt eingewoben.⁴⁸ Die Ausdehnung des tonalen Bereichs, Alterationsklänge und überraschende Modulationen wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als etwas Neues angesehen.⁴⁹ Kontraste galten als typisches Merkmal für die klassische Musik. Diese sind in der Dynamik, Lautstärke, Tonlage oder Tonart zu finden.⁵⁰

Eine musikalische Erneuerung der Aufklärung, genauer gesagt in den 1720/30er Jahren, war der freie Satz. Bis zu dieser Zeit komponierte man im strengen Satz. Die Neuerungen waren beispielsweise kurze, leicht zu verstehende und repetierende Phrasen. Die Verzögerung des harmonischen Rhythmus, wodurch den Hörern mehr Zeit gegeben wurde, den tonalen Zusammenhang erfassen zu können, zählte zur Wandlung. Zudem verringerten Komponisten und Komponistinnen die barocke Ornamentik, das Prunkvolle wurde in der Folge einfacher gestaltet.⁵¹

Eine Innovation der Klassik war das Natürlichkeitsideal, das gegen das Künstliche des Barocks stand. Dahinter steckte die Idee, dass Klänge aus der Natur nachgeahmt und in Musik umgewandelt wurden. Oft auch musste diese Musik noch künstlich verschönert werden.⁵² Der barocke Generalbass, die kontrapunktische Polyphonie und die komplizierte

44 Stephenson 1967, S. 462.

45 Michels 2001, S. 333.

46 Dahlhaus 1985, S. 15.

47 Stephenson 1967, S. 463.

48 Stephenson 1967, S. 463.

49 Stephenson 1967, S. 463.

50 Kunze 1987, S. 284.

51 Dahlhaus 1985, S. 26–30.

52 Michels 2001, S. 335.

Harmonik fielen langsam weg, und es wurde mehr Wert auf die Natürlichkeit gelegt. Die Melodie wurde dabei wichtiger und trat in den Vordergrund.⁵³

Charakteristisch für die Klassik war die Durchführung, in der man motivisch oder thematisch arbeitete.⁵⁴ Wolfgang Amadeus Mozart komponierte beispielsweise sehr kontrastreich, wodurch die Musik lebendiger wurde. Dynamik und Spannung traten in der Wiener Klassik in den Vordergrund.⁵⁵

Eine weitere Neuerung im 18. Jahrhundert fand auf dem Gebiet der Instrumentenwahl statt. In der Klassik entstand eine Vorliebe für bestimmte Instrumente, zum Beispiel die Violine, Klarinette oder das Hammerklavier, zurückzuführen auf das Interesse an der menschlichen Stimme, der eine Vielfalt an Ausdrucksmöglichkeiten zugeschrieben wird.⁵⁶ In dieser Zeit entwickelte sich das von Wolfgang Amadeus Mozart gebrauchte Cembalo weiter.⁵⁷ Ab 1800 war das Hammerklavier, mit dem heutigen Klavier noch nicht vergleichbar, weit verbreitet. Mit dem damaligen Hammerklavier konnte man schon kontrastreicher und auch lebendiger musizieren als beispielsweise mit dem Cembalo.⁵⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Musik des 18. Jahrhunderts einem großen Wandel unterworfen war, der sowohl gesellschaftlich und ästhetisch, als auch kompositorisch zu sehen ist. Dieses Kapitel fokussierte sich vermehrt auf die Wiener Klassik. Im Laufe der Sonatenanalyse stellte sich jedoch heraus, dass die G-Dur Sonate von Marianna Martines der Vorklassik zuzuordnen ist. Aus diesem Grund beschäftigt sich das Kapitel 'Der Kompositionsstil von Marianna Martines' ab Seite 95 mit den kompositorischen Stilelementen des Spätbarocks, der Vorklassik und der Hochklassik. Das folgende Kapitel setzt sich mit komponierenden Frauen im 18. Jahrhundert und deren gesellschaftlichen Schwierigkeiten auseinander.

53 Michels 2001, S. 337.

54 Michels 2001, S. 337.

55 Michels 2001, S. 337.

56 Michels 2001, S. 337.

57 Kunze 1987, S. 284.

58 Michels 2001, S. 363.

3. Komponistinnen im 18. Jahrhundert

Im 18. Jahrhundert, und auch in der darauffolgenden Zeit, herrschte die Denkweise vor, dass Frauen von Natur aus mit geringerer Intelligenz, schlechteren Nerven und einem schwächeren Charakter ausgestattet seien. Diese Anschauung war nicht nur in den Köpfen der Männer, sondern auch in denen der Frauen präsent. Das führte zu dem Kreislauf, dass sich Frauen selbst auch weniger zutrauten und dadurch das Vorurteil wieder bestärkten.⁵⁹

Frauen blieb in den meisten Fällen die Bildung verwehrt, die vorhandene Intelligenz wurde nicht gefördert. Den Männern wurde Ratio und Abstraktionsvermögen zugeschrieben, ein Argument, das sie als bessere Komponisten ausstattete. Den Frauen hingegen sagte man große Emotionalität, Zärtlichkeit und das Fehlen der Ratio nach. Frauen war es verboten, öffentlich aufzutreten, daher blieb ihnen oft das Musizieren Zuhause oder in Salons übrig.⁶⁰

Außerdem war es verpönt, dass Frauen mit eigenen Kompositionen auftraten, um Geld zu verdienen. Daher entschieden sie sich meist dazu, ihre Musik als Dilettantinnen auszuüben und nicht als professionelle Komponistinnen oder Musikerinnen. Im 18. Jahrhundert wurde der Dilettantismus nicht geringer geschätzt, obwohl sie mit ihren Tätigkeiten kein Geld erwarben. Die Tendenzen, den Dilettantismus als etwas Negatives aufzufassen, kamen verstärkt Anfang des 19. Jahrhunderts. Dadurch, dass Frauen im Dilettantinnenstatus kein Geld verdienen durften und weniger ausgebildet waren, wurde das negative Vorurteil in Bezug auf ihr Können wieder bestätigt.⁶¹

Eine solche Haltung Frauen gegenüber hemmte sicher den Prozess der Produktivität und Kreativität. Allein der Gedanke an eine geringere Intelligenz und künstlerische Fähigkeiten bei Frauen kann zu einer negativen Erwartungshaltung der Musikerinnen und Komponistinnen geführt haben, was wiederum den Teufelskreis in Gang setzte.⁶²

Laut Roster Danielle schrieb Joachim Heinrich Campe über künstlerisch tätige Frauen und deren damals üblichen Pflichten, nämlich den Haushalt zu führen, das Dasein als Mutter und Ehefrau vorrangig zu leben. Mit den Pflichten als Mutter und Ehefrau ließe es sich nicht vereinbaren, einen Beruf auszuüben und noch dazu in der Öffentlichkeit aufzutreten.

⁵⁹ Nopp 1996, S. 4.

⁶⁰ Roster 1995, S. 97.

⁶¹ Nopp 1996, S. 4.

⁶² Nopp 1996, S. 4.

Derlei Aktivitäten wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als unschick empfunden.⁶³ Joachim Heinrich Campe meinte zudem, dass Frauen nur eine gewisse Ausbildung bräuchten, nämlich die, eine gute Hausfrau, Mutter und Ehefrau abzugeben. Alles darüber Hinausgehende wäre unnütz, sinn- und zwecklos. Außerdem setzte er eine gute Künstlerin mit einer schlechten Hausfrau und Mutter gleich. Die musikalische Betätigung von Frauen könne als Vergnügen oder Zerstreuung gesehen werden und nützte einer Frau oftmals, einen guten Gatten zu bekommen.⁶⁴

Neben diesem Autor, dessen Buch 'Väterlicher Rath für meine Tochter' bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts ein sehr populäres Werk über Mädchenbildung darstellte, schrieb auch Jean-Jacques Rousseau über die Erziehung der Mädchen und Frauen. Er sah die Frau wie auch Joachim Heinrich Campe als Hausfrau, Gattin und Mutter, zusätzlich jedoch noch als Geliebte.⁶⁵

Nach Jean-Jacques Rousseau hätte die Frau dem Mann zu dienen. Sie solle nützlich sein, den Mann lieben, ihm gefallen, ihn trösten, aber auch beraten. Im Resumé solle die Frau dem Ehemann das Leben angenehm, schön und komplikationslos gestalten. Ihre musikalische Ausbildung müsse über die Bewunderung durch den Mann nicht hinausgehen.⁶⁶

Während für Jean-Jacques Rousseau die Gattin vermehrt als Geliebte, und sie für Joachim Heinrich Campe als Hausfrau im Vordergrund zu stehen habe, dominiert bei Johann Heinrich Pestalozzi das Mütterliche in der Rolle der Gattin.⁶⁷ Die Frau der damaligen Zeit sollte sich für Mann und Kinder aufopfern und nur so gebildet sein, wie es das Wohlergehen des Mannes förderte.⁶⁸ Da jede Beschäftigung mit Musik oder Kunst unweigerlich dazu führte, dass Frauen weniger Zeit für ihre häuslichen Pflichten hatten, war es nicht gerne gesehen, sich als Frau künstlerisch zu betätigen, öffentlich aufzutreten oder gar Geld zu verdienen.⁶⁹

Eine gewisse Bildung steigerte dennoch den Wert eines Mädchens hinsichtlich ihrer Heirat. Handarbeiten, Gesang, Lesen, Schreiben und auch Klavierspiel waren Teil der Bildung der

63 Roster 1995 S. 97f.

64 Roster 1995 S. 98.

65 Schmid 1996, S. 330f.

66 Roster 1995, S. 98.

67 Schmid 1996, S. 332f.

68 Nopp 1996, S. 4.

69 Nopp 1996, S. 5.

Mädchen. Klavierspielen, aber nur so, dass es den Gatten unterhielt, in der Folge auch ein größeres privates Publikum im eigenen Salon, wurde den Mädchen und Frauen gestattet.⁷⁰

Es war Gang und Gebe, dass sich Mädchen einer Autorität unterordnen. Denn zuerst sollten Mädchen ihren Vätern und später ihren Gatten gehorchen. Auch die Aussicht auf Ehe, Kinder und künstlerische Tätigkeit wurde so mancher Frau ausgedreht und auf schädigende Folgen einer Doppelbelastung verwiesen. Als Beispiel dafür diente eine Sängerin, die sich überforderte und schlimme gesundheitliche Folgen bis zum Tod aufwies. Aus dieser Tatsache wurde der Frau vermittelt, dass ihr Gesang Schuld daran habe, es wurde aber nicht in Betracht gezogen, dass sich hinter dem Tod eine unheilbare Krankheit verbergen hätte können.⁷¹

In der weiblichen Bildung stand vorwiegend Charakterbildung vor Wissensbildung im Vordergrund. Es sollte so ausgebildet werden, dass nicht die Existenz weiblicher Wesen, sondern ihr Dasein für andere primär wichtig sei. Während Männer zur Schule außer Haus gingen, war für Mädchen und Frauen das Haus der Ort des Lernens. Zur Verteidigung so mancher pädagogischer Theoretiker sei angeführt, dass sie nur aus bestem Wissen gehandelt haben, dabei aber Mädchen und Frauen in die Opferrolle drängten. Dennoch herrschte zur damaligen Zeit die Überzeugung vor, dass im weiblichen Wesen nicht die Rationalität, sondern die Emotionalität stehe.⁷²

Die Hierarchie von Mann und Frau, also die Stellung der Frau dem Mann gegenüber, wurde vor der Aufklärung durch die Genesis erklärt. Es war etwas Gottgewolltes, das nicht in Frage zu stellen war und auch nicht gestellt wurde. Mit der Aufklärung änderte sich diese Sichtweise zum Naturgedanken hin. Diese Theorie besagte, die Natur habe es so bestimmt, dass der Mann herrsche und die Frau sich unterzuordnen habe; Allein deshalb, da sie von der Struktur her die Schwächere sei. Aus dieser These wurde die weibliche Abhängigkeit dem Mann gegenüber gefolgert. Das Paradoxe daran war, dass gerade die Aufklärung zum Überdenken des Herrschaftsverhältnisses führte, die Frau jedoch davon ausgeschlossen blieb.⁷³

Pia Schmid erklärt dieses Einverständnis mit den Geschlechterverhältnissen durch die Umbruchszeit und den damit einhergehenden Veränderungen. Die Französische

⁷⁰ Nopp 1996, S. 7.

⁷¹ Nopp 1996, S. 8.

⁷² Schmid 1996, S. 337.

⁷³ Schmid 1996, S. 338.

Revolution, die durch viele Neuerungen gekennzeichnet war, bewirkte die Sehnsucht der Menschen nach etwas Beständigem und nach einer Lösung der Probleme der Moderne. Weil diese neue Lösung nun nicht mehr nur gottgewollt, sondern auch von der Natur bestimmt, etwas Beständiges darstellte, wurde sie von der Mehrzahl der Bürger und Bürgerinnen angenommen.⁷⁴

Neben den Veränderungen durch die Französische Revolution kann die vom Kapitalismus geprägte Gesellschaft für eine weitere Erklärung dienen. In der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts, hier auf Wien fokussiert, spielte der Kapitalismus eine enorme Rolle, die sich heute wohl noch verstärkt zeigt. Eva Rieger beschreibt Ängste der männlichen Bürger, die durch die neue kapitalistische Gesellschaft um das ökonomische Überleben kämpfen und dabei Gefahr laufen, bestimmte Eigenschaften ihres Wesens zu verlieren. Diese sollten nun von Frauen kompensiert werden, aber nicht auf einem partnerschaftlichen Weg, sondern durch Unterdrückung.⁷⁵

Es gab jedoch nicht nur Befürworter und Befürworterinnen der neuen negativ zu Tage tretenden Geschlechterverhältnisse. Amalia Holst ist ein Beispiel für eine Gegnerin der damaligen Strukturen. Sie setzt sich für den Zugang zur Bildung ein, beschränkt dies allerdings nur auf höhere Stände. Außerdem kritisiert Amalia Holst die These von Jean-Jacques Rousseau, dass Frauen für Männer da zu sein hätten. Sie ist der Meinung, dass beide partnerschaftlich füreinander da zu sein sollten. Die Ehe müsse demnach eine Angelegenheit unter Gleichwertigen sein.⁷⁶

Auch Theodor Gottlieb von Hippel setzte sich für die Bildung von Frauen ein. Er trat für die gemeinsame Ausbildung von Mädchen und Jungen bis zur Pubertät ein. Danach sollten beide Geschlechter eine Auswahl in möglichst vielen Bereichen haben. Frauen müsse außerdem der Zugang zur Politik, zum Lehrstuhl oder zur Kanzel gestattet werden. Mann und Frau sind für ihn in ihren geistigen Fähigkeiten ebenbürtig.⁷⁷

Daraus ist ersichtlich, dass es neben der befürworteten Hauptströmung, der Unterordnung der Frau dem Mann gegenüber, auch noch Gegenstimmen, die diese Geschlechterverhältnisse kritisierten, gab. Die Gegenstimmen jedoch wurden nicht so

74 Schmid 1996, S. 338.

75 Rieger 1988, S. 57f.

76 Schmid 1996, S. 341.

77 Schmid 1996, S. 341f.

ausführlich diskutiert.⁷⁸ Daher entstand oft der Eindruck, dass sowohl Bürger und Bürgerinnen, als auch Theoretiker und Theoretikerinnen mit den damals vorherrschenden Geschlechterverhältnissen einverstanden seien.

In den 1780er Jahren setzten sich Joachim Heinrich Campe und Johann Stuve für öffentliche Töchterschulen aller Stände ein.⁷⁹ Bisher gab es für den untersten Stand kaum eine Möglichkeit, Bildung zu erlangen. In dem von Joachim Heinrich Campe herausgegebenen Buch 'Ueber die Nothwendigkeit der Anlegung öffentlicher Töchterschulen für alle Stände' wurde beschrieben, welche Bildung für die einzelnen Stände angemessen wären. Für alle Mädchen gab es gewisse Fertigkeiten, die als sinnvoll erachtet wurden und daher von allen Mädchen erlernt werden sollten. Dazu zählten Kenntnisse den Haushalt betreffend, nebst Nähen und Stricken. Mädchen des mittleren Standes wurden zusätzlich noch in Geschichte und Erdbeschreibung unterrichtet. Lesen und Verstehen eines Buches, Schreiben von Aufsätzen und Briefen, sowie Zeichnen und Putzen gehörten ebenfalls zur Ausbildung. Mädchen aus dem höheren Stand erlernten darüber hinaus noch die französische Sprache.⁸⁰

Gerade für Frauen niedrigeren Standes waren öffentliche Schulen sehr wichtig, da viele in Armut lebten. Mithilfe der Kenntnisse, die sie durch die Schule erwarben, konnten Frauen der unteren Stände auch Geld verdienen. Denn meist waren es nur Frauen der mittleren und höheren Stände, die nicht arbeiten gingen oder gehen durften. Durch die Schule konnten Mädchen der unteren Schichten auf zukünftigen Erwerb vorbereitet werden und später beispielsweise als Strickerinnen, Näherinnen oder auch Dienstbotinnen arbeiten.⁸¹

Obwohl sich Joachim Heinrich Campe und Johann Stuve sowohl für Mädchenbildung als auch öffentliche Schulen einsetzten, war Letzterer dennoch der Meinung, dass Mädchen keinesfalls in den Künsten und abstrakten Wissenschaften gefördert werden sollten. Für ihn war die Vorstellung von Frauen, die als Künstlerinnen, Virtuosinnen oder gar Philosophinnen ausgebildet wurden, schrecklich, weil diese dadurch ihre gesellschaftliche Bestimmung gefährden könnten.⁸²

Nicht nur in der Bildung, sondern auch bei der Auswahl der Instrumente waren die Frauen

78 Schmid 1996, S. 340.

79 Meyer 1996, S. 378.

80 Meyer 1996, S. 379.

81 Meyer 1996, S. 391.

82 Meyer 1996, S. 380.

im 18. Jahrhundert eingeschränkt. Als Frau eine Orgel oder ein Violoncello zu spielen, war verpönt. Denn die Körperhaltung, die eine Frau dabei einnehmen musste, wurde als unsittlich erachtet. Daher beschränkten sich Frauen oft auf das Klavierspiel, aus diesem Grund wurden auch viele Kompositionen für das Klavier geschrieben.⁸³ Die Violine und die meisten Blasinstrumente, beispielsweise das Horn, galten damals als unschickliche Instrumente für Frauen. Harfe, Zither und Laute waren hingegen für Frauen, neben dem Klavier, als geeignete Instrumente erlaubt. Der Grund für das inoffizielle Verbot mancher Instrumente lag an der Unweiblichkeit, die sich ursächlich durch das Spielen darstellte. Beim Spielen mancher Instrumente, beispielsweise der Violine, verzerrten Frauen die Gesichter, und die Armbewegungen waren auch nicht schicklich für Frauen.⁸⁴

Ein wichtiger Aspekt, der Komponistinnen das Schaffen ihrer Werke im gesellschaftlichen Rahmen erschwerte, war das Herausbilden des Genie-Begriffs in der Klassik, der mit dem Können des Mannes assoziiert wurde. Allein dem Mann sprach man die schöpferische Anlage zu. Die Erklärung für dieses Denken war, dass die schöpferische Kraft sowohl im künstlerischen als auch im biologischen Sinne beim Mann liege.⁸⁵

Auch das Gedankengut, dass nur dem Mann die Fähigkeit zum rationalen Denken innewohne und die Frau ein weniger entwickeltes Bewusstsein habe, fokussierte sich langsam in dieser Zeit. Ein Prozess, bei dem der Genie-Begriff mit Männlichkeit gleichgesetzt wurde, kam in Gang.⁸⁶

Der davor genannte Terminus wurde einem Künstler von außen zugewiesen. Dabei verehrten die Menschen nicht die reale Persönlichkeit, sondern ein Idealbild. Als Beispiel für eine Genie-Zuweisung dient Ludwig van Beethoven. Er wird als Held dargestellt, sowohl in der musikwissenschaftlichen, als auch in der populären Literatur. Diese Idealisierung als Genie und Held beruht auch auf den seiner Musik zugewiesenen kriegerischen Komponenten.⁸⁷ Krieg wird assoziiert mit Soldaten und starken Männern. Schwache Frauen, die zu Hause bleiben und sich unterordnen dienen als Gegenbeispiel. Zur Verschleierung dieser Ideologien diene der Mutterkult. Wenn zu lange kein Krieg vorherrsche, schlussfolgerte Otto Schmitz, würden Frauen die Macht der Männer in Frage

83 Nopp 1996, S. 9.

84 Rieger 1988, S. 54f.

85 Nopp 1996, S. 10.

86 Rieger 1988, S. 106.

87 Rieger 1988, S. 109.

stellen.⁸⁸

Aber nicht nur Komponistinnen wurden durch den Genie-Kult in den Hintergrund gedrängt. Es gab einige wenige sogenannte 'große Komponisten', die großartige 'Meisterwerke' schufen und als Genies geehrt wurden. Viele andere Komponisten, die auch große Werke schrieben, aber in anderen Genres mit weniger Einfällen, erfuhren nicht so eine wirksame Unterstützung wie beispielsweise Wolfgang Amadeus Mozart und wurden in der Geschichtsschreibung vernachlässigt. Hierarchische Unterschiede, die schon in den Worten 'Meisterwerke' und 'Genie' zu erkennen sind, prägten die musikalische Gesellschaft der damaligen Zeit.

Es muss dabei auch hervorgehoben werden, dass es durchaus auch Männer gab, die Frauen 'Genie' zusprachen. Ein Beispiel dafür ist Wolfgang Amadeus Mozart, der die damals acht jährige Nannette Stein zwar hart kritisierte, ihr jedoch auch 'Genie' zuschrieb.⁸⁹ Katharina Altomonte wird im 'Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag' im Jahre 1796 als musikalisches Genie bezeichnet.⁹⁰

Eine nicht zu vernachlässigende Problemstelle in ihrer Biografie ist die gerade bei Komponistinnen oft vorkommende unsachliche Kritik. Als Beispiel dafür dient Wolfgang Hildesheimer, der Josepha Auernhammers musikalisches Können mit ihrem Aussehen in Verbindung brachte. Diese Methode wurde und wird Frauen gegenüber immer wieder praktiziert. Eva Neumayr zeigte auf, wie unterschiedlich verschiedene Mozart-Biografen komponierende Frauen darstellen. Aber es gab jedoch durchaus Theoretiker, wie Hermann Abert, welche Komponistinnen sachlich darstellten. Dennoch traf man auch auf andere, wie beispielsweise Bernhard Paumgartner, der den Mann als Berufsmusiker und dessen Frau, die genauso gut ausgebildet war, als Dilettantin darstellt, die sich als Sängerin „versucht“.⁹¹

Auch bei der Aufführung der Werke einer Komponistin gab es oftmals Probleme. Zum einen wurden Komponistinnen, die ihre Werke öffentlich aufführten, als Exotinnen belächelt und oft nicht ernst genommen. Zum anderen schickte es sich nicht für eine Frau, Geld mit ihren Kompositionen zu verdienen. Viele Komponistinnen waren selbst

88 Rieger 1988, S. 111.

89 Neumayr 2006, S. 143.

90 Krones 2006, S. 178.

91 Neumayr 2006, S. 144.

Pianistinnen und konnten so ihre Werke selbst spielen, obwohl es verpönt war.⁹²

Im 18. und auch im 19. Jahrhundert gab es einige Verlage, die Werke von Frauen druckten. Beispiele dafür sind der Verlag Artaria, die 'Chemische Druckerey', der Verlag Pietro Mechetti oder der Verlag Giovanni Cappi.⁹³ Das zeigt, dass Komponistinnen im 18. Jahrhundert durchaus die Möglichkeit hatten, ihre Werke drucken zu lassen, auch wenn es für sie vielleicht schwieriger als für Komponisten war. Die Tatsache, dass Werke von manchen Komponistinnen zu ihrer Zeit gedruckt wurden, zeugt von ihrem Bekanntheitsgrad und ihrer Anerkennung.

Die Anzahl der komponierenden Frauen nahm zwar im 18. Jahrhundert zu, sie blieben dennoch eine Ausnahmeerscheinung. Meist war es wohlhabenden Frauen eher möglich, sich als Künstlerinnen zu betätigen. Frauen, die nicht heirateten und auch kinderlos blieben, wie Marianna Martines, hatten noch mehr Möglichkeiten, sich mit Kompositionen zu beschäftigen, weil sie nicht zusätzlich noch als Mutter, Hausfrau, Gattin und Geliebte fungieren mussten.⁹⁴

Das folgende Kapitel behandelt die Biografie von Marianna Martines. Sowohl ihre Lehrer, Auftritte und Kontakte, als auch ihre musikalischen und nicht-musikalischen Begabungen und Werke werden hier näher beleuchtet.

92 Nopp 1996, S. 11.

93 Krones 2006, S. 185f.

94 Roster 1995, S. 99.

4. Marianna Martines: Biografische Daten

Marianna Martines, getauft als Anna Catharina, wurde am 4. Mai 1744 in Wien geboren, ist Komponistin, Pianistin, Sängerin und Pädagogin. Sie stammt aus einer neapolitanischen Familie aus Spanien, die ungefähr Mitte der 1720er Jahre nach Wien kommt.⁹⁵ Ihre Eltern sind Vincente Nicolo de Luesia y Martinez, Zeremonienmeister des päpstlichen Nuntius in Wien⁹⁶, und Maria Theresia von Sober.⁹⁷ Ihr Vater wird von der Kaiserin Maria Theresia in den Ritterstand erhoben.⁹⁸ Sie stirbt am 13. Dezember 1812 im Alter von 68 Jahren an Tuberkulose an ihrem Geburtsort⁹⁹, den sie im Laufe ihres Lebens nicht verlässt.¹⁰⁰ Über die Anzahl der Geschwister gibt es verschiedene Aussagen. Laut Gerlinde Haas haben die Eltern von Marianna Martines elf Kinder und sie ist das sechste Kind¹⁰¹. Dorothee Riemer dementiert, dass sie das sechste Kind ist und zählt sie als die älteste Tochter.¹⁰² Danielle Roster wird noch genauer und schreibt, dass Marianna fünf Geschwister hat, davon vier Buben und ein Mädchen.¹⁰³ Regina Nopp hingegen ist der Meinung, dass Nicolo und Maria Theresia di Martines zehn Kinder haben, aber vier von diesen jung sterben.¹⁰⁴ Und zuletzt Irving Godt, der dreizehn Kinder erwähnt, von denen aber nur sechs, zwei Mädchen und vier Buben, das Erwachsenenalter erreichen.¹⁰⁵

Marianna Martines ist als eine adelige Frau finanziell gut gestellt, und muss auch als Komponistin und Musikerin nicht Geld verdienen.¹⁰⁶ Sie ist tätig im privaten und halb öffentlichen Bereich Wiens, sowohl in Salons als auch am kaiserlichen Hof.¹⁰⁷ Sie selbst bezeichnet sich als Dilettantin, was sich darauf bezieht, dass sie kein Geld mit ihrer Musik und ihren Kompositionen verdient, und sie es somit nicht zu ihrer Profession macht. Zur Veränderung des Dilettanten-Begriffs kommt es erst nach 1800 insofern, als gesagt wird, dass der Dilettant oder die Dilettantin qualitativ nicht so gut wie ein Berufsmusiker oder eine Berufsmusikerin sei. Geprägt durch Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich

95 Nopp 1996, S. 18.

96 Harer 2004, Sp. 1188.

97 Riemer 2010, S. 358.

98 Olivier/Braun 1996, S. 279.

99 Roster 1995 S. 105.

100 Unseld 2005, S. 161.

101 Haas 2001, S. 259.

102 Riemer 2010, S. 358.

103 Roster 1995, S. 100.

104 Nopp 1996, S. 18.

105 Godt 2010, S. 11.

106 Riemer 2010, S. 358.

107 Riemer 2010, S. 358.

Schiller bezeichnen Kenner und Kennerinnen der damaligen Musikszene die Künstler und Künstlerinnen als Dilettanten und Dilettantinnen, welche die Kunst nur imitieren und sie nicht aus sich selbst schöpfen.¹⁰⁸

Pietro Metastasio, ein italienischer Hofdichter und Librettist des 18. Jahrhunderts¹⁰⁹, spielt eine große Rolle im Leben von Marianna Martines. Er ist sowohl ihr Lehrer und Mentor, als auch ihr Förderer.¹¹⁰ Zwischen 1730 und seinem Tod im Jahr 1781 lebt Pietro Metastasio im Haus der Familie Martines im Michaelerhaus.¹¹¹ Er engagiert Lehrer für die Ausbildung der Martines-Kinder.¹¹² Außerdem hilft er den Schwestern nach dem Tod ihrer Eltern, da er sich für sie verantwortlich fühlt. Zudem vererbt er ihnen sein Vermögen nach seinem Tod, damit neben Marianna auch ihre Schwester Antonia Giovana Teresa finanziellen Rückhalt erhält, weil keine der beiden verheiratet ist.¹¹³ Nach Metastasios Tod komponiert Marianna immer weniger. Die letzte nachgewiesene Komposition stammt aus dem Jahr 1786. Es wird vermutet, dass durch seinen Tod ein gewisser Schutz nicht mehr gegeben ist, und sie sich nicht mehr so frei entfalten kann.¹¹⁴ Als Interpretin tritt sie dennoch auf und auch ihr Haus wird in dieser Zeit ein Zentrum der Wiener Musikpflege.¹¹⁵

Ihre Lehrer gelten nicht zweifelsfrei als die ihr zugeschriebenen. Genannt werden Nicolo Porpora, Joseph Haydn, Giuseppe Bonno und Johann Adolf Hasse. In ihrem autobiografischen Abriss gibt sie aber nur Joseph Haydn und Giuseppe Bonno an.¹¹⁶ Pietro Metastasio engagiert 1754 den 22-jährigen, damals noch nicht bekannten, Joseph Haydn als Klavierlehrer für Marianna. Er wohnt zu dieser Zeit in der Dachkammer des Michaelerhauses und unterrichtet Marianna gegen freie Kost drei Jahre lang.¹¹⁷ Nicolo Porpora, der auch einige Zeit im Michaelerhaus weilt¹¹⁸, soll ihr Gesang und Giuseppe Bonno Kontrapunkt vermittelt haben.¹¹⁹ Mit der Ausbildung, die Pietro Metastasio Marianna zukommen ließ, steht sie über dem üblichen Bildungsniveau einer Frau ihrer

108 Riemer 2010, S. 359.

109 Roster 1995, S. 100.

110 Unseld 2005, S. 158.

111 Riemer 2010 S. 358.

112 Riemer 2010, S. 358.

113 Unseld 2005, S. 160.

114 Unseld 2005, S. 160.

115 Unseld 2005, S. 161.

116 Haas 2001, S. 260.

117 Roster 1995, S. 100.

118 Unseld 2005, S. 159.

119 Harer 2004, Sp. 1188.

Zeit.¹²⁰ Ein Briefwechsel zwischen Marianna und Giovanni Battista Martini soll bestätigen, dass sie von Johann Adolf Hasse zumindest musikalische Anleitungen erhalten hat. Es wird Johann Adolf Hasse zudem ein ähnliches Erziehungskonzept wie Pietro Metastasio zugeschrieben. Sie standen außerdem auch in persönlichem Kontakt, daher ist es durchaus möglich, dass Marianna auch bei Johann Adolf Hasse Unterricht nahm.¹²¹ Bei Pietro Metastasio, der auch Mariannas Lehrer in Bezug auf den italienischen Kompositionsstil aussucht, lernt sie den neapolitanischen Stil besser kennen.¹²² Als Vertreter der neapolitanischen Schule gelten beispielsweise Alessandro Scarlatti, Johann Adolph Hasse, Nicolo Porpora und Nicolò Jommelli.¹²³

Im sogenannten 'Großen Michaelerhaus' wohnen die Familie Martines, Pietro Metastasio, die Fürstin Maria Octavia Esterházy und für kurze Zeit sowohl Joseph Haydn als auch Nicola Porpora.¹²⁴ Pietro Metastasio stirbt 1782, die Geschwister Martines verlassen die Wohnung im Michaelerhaus und siedeln in die Herrengasse um. 1797 ziehen Marianna und ihre Schwester Antonia, nach dem Tod ihres Bruders Karl zur Freiung um. Die letzte Übersiedlung findet dann in die Weihburggasse auf der Seilerstätte statt. Dort bleiben die zwei Schwestern bis zu ihrem Tod.¹²⁵

Es ist zurzeit von Marianna Martines üblich, sich gegenseitig zu Soireen nach dem Vorbild des kaiserlichen Hofes einzuladen. Adelige Personen, in deren Häusern regelmäßig Soireen veranstaltet werden und sie schon einen Bekanntheitsgrad erlangt haben, sind beispielsweise jene von Paradis, Martines, Greiner und Hochenadel. Die Veranstalterinnen solcher Soireen oder Salons sind die Frauen des Hauses. Die vorherrschende Atmosphäre kann als kunstfreundlich und niveauvoll bezeichnet werden. Musikalische Salons bieten begabten Mädchen die Chance, bekannt zu werden und fördern ihre Aufstiegsmöglichkeiten.¹²⁶ Marianna Martines veranstaltet regelmäßig musikalische Soireen, welche Pietro Metastasio initiierte. Auch nach dessen Tod führt Marianna diese Soireen weiter.¹²⁷ Sie lernt sowohl durch ihren Vater, welcher eine gut angesehene Position innehat, als auch durch Pietro Metastasio wichtige Personen kennen. So hat sie es leichter,

120 Roster 1995, S. 100.

121 Nopp 1996, S. 33.

122 Nopp 1996, S. 32.

123 Dietel 2006, S. 203.

124 Nopp 1996, S. 20.

125 Nopp 1996, S. 22.

126 Weissweiler 1999, S. 164.

127 Riemer 2010, S. 359.

bedeutende Kontakte, sowohl im politischen und gesellschaftlichen, als auch im kulturellen Leben zu knüpfen.¹²⁸ Bei ihren Soireen waren 1773 auch Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart und Leopold Mozart zu Besuch.¹²⁹ Laut Michael Kelly, einem irischen Tenor und Komponisten, ist Wolfgang Amadeus Mozart ein regelmäßiger Besucher ihrer Soireen. Gemeinsam spielen sie eigene Kompositionen vierhändig.¹³⁰

Die Bekanntschaft mit Wolfgang Amadeus Mozart wirft ein paar Fragen auf. Denn über seine Beziehungen zu Musikerinnen wird selten geschrieben. Vincent Novello tätigt die Aussage, dass Wolfgang Amadeus Mozart nur Frauen unterrichtet würde, in die er verliebt sei. Diese Behauptung würde dann aber die musikalischen Fähigkeiten von Frauen schwächen, weil diese nur aus seinem verliebten Blickwinkel gesehen werden können. Entkräftet wird diese Aussage durch eine Briefstelle von Wolfgang Amadeus Mozart aus dem Jahr 1781, in der er Josepha Auernhammer als Scheusal, aber dennoch gute Pianistin darstellt. Daher ist schon anzunehmen, dass er fähig ist, musikalische Begabungen getrennt vom Geschlecht zu erkennen. Noch dazu, da er, der mit einer talentierten Schwester aufwächst, mit ihren musikalischen Fähigkeiten konfrontiert ist. Selbst Leopold Mozart ist der Meinung, dass so manch talentierte Frau mit mehr Ausdruck musizieren könne als ein Mann.¹³¹

Im öffentlichen Leben hat Marianna Martines durchaus Auftritte, wenn auch nur wenige. 1761 wird eine Messe von ihr in der Wiener Hofkirche St. Michael aufgeführt.¹³² Das Wienerische Diarium schreibt am 30. September 1761 über sie: „Gestern wurde in der K.K. Hof=pfarrkirche der P.P. Michaelern das Titluar=heft des Heil. Erz.Engels Michael mit einem Hoch.Amt begangen, wozu die Music von der Mademoiselle Martinez, einer erst 16. Jahr alten Virtuosin alhier componiret, und wegen ihrer Vortrefflichkeit von allen Kunst=verständigen bewunderet worden.“¹³³ Die Uraufführung des Werkes 'Isacco figura del redentore' findet 1783, wenige Monate nach Pietro Metastasios Tod, statt. Ob Pietro Metastasio Auftritte und das Drucken ihrer Werke verhindert, ist nicht sicher. Eva Weissweiler meint jedoch, dass die wenigen Auftritte und Drucke unter anderem durch

128 Roster 1995, S. 101.

129 Roster 1995 S. 103.

130 Roster 1995, S. 103.

131 Roster 1995, S. 104.

132 Roster 1995, S. 101.

133 Wiener Zeitung, 30. September 1761, in: Österreichische Nationalbibliothek, ANNO - Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17610930&zoom=33>, Seite 5, Spalte 2, Absatz 2, Letzter Zugriff: 10.03.2014.

Pietro Metastasios Verbot erklärbar sind, weil Marianna in der Blütezeit des öffentlich-bürgerlichen Musikgeschehens lebt, wo Verleger froh über brauchbare Noten sind.¹³⁴ Demzufolge müsse sie nach seinem Tod mehr Auftritte und Drucke aufweisen können, was nicht der Fall ist.

Fest steht, dass Marianna nach dem Tod Pietro Metastasios weniger komponiert. Es wäre auch möglich, dass sie an die Neuerungen der Wiener Klassik keinen Anschluss mehr findet. Eine weitere Erklärung ergäbe das Verbot der Frauen am Mitwirken von Messen, das durch die Josephinischen Reformen verstärkt wird.¹³⁵

Marianna Martines ist nicht nur musikalisch begabt, sondern auch das Erlernen mehrerer Sprachen macht ihr keine Schwierigkeiten. Diese nützt sie für diverse Konversationen, aber auch für ihre Textvertonungen.¹³⁶ Sie beherrscht die deutsche, italienische, französische und englische Sprache.¹³⁷

Sie ist die erste Frau, die in die Accademia Filarmonica di Bologna aufgenommen wird. Wolfgang Amadeus Mozart erhält drei Jahre vor ihr, also im Jahr 1770, dieses Privileg. Für Komponierende ist solch eine Auszeichnung von großer Bedeutung.¹³⁸ Die Aufnahmekriterien für die Akademie sind durchaus nicht leicht, es muss eine schwierige Prüfung vor einer mehrköpfigen Fachjury abgelegt werden.¹³⁹ Andere Komponisten, die Aufnahme in die Akademie finden, sind beispielsweise Giovanni Battista Martini, Giuseppe Torelli, Arcangelo Corelli, später Gioachino Rossini und Ferruccio Busoni.¹⁴⁰ Marianna Martines' Doktordiploma der Universitäten Bologna und Pavia sind eine weitere Anerkennung ihres Schaffens.¹⁴¹ Ihre Aufnahme in die Wiener Tonkünstler-Societät wird mehrmals erwähnt, was jedoch nicht nachgewiesen werden kann.¹⁴²

Anfang der 1790er Jahre gründet Marianna eine Singschule. Sie ist nicht im Sinne einer Schule mit regelmäßigem Unterricht zu sehen, sondern eher in Bezug auf die Soireen, welche von ihr regelmäßig geplant werden.¹⁴³ Solch eine Einrichtung für junge Frauen ist

134 Weissweiler 1999, S. 170.

135 Weissweiler 1999, S. 172.

136 Unseld 2005, S. 159.

137 Haas 2001, S. 260.

138 Unseld 2005, S. 158.

139 Roster 1995, S. 103.

140 Roster 1998, S. 153.

141 Haas 2001, S. 262.

142 Haas 2001, S. 262.

143 Riemer 2010, S. 359.

deshalb wichtig, weil es damals noch kaum Orte für die musikalische Ausbildung von Frauen gibt. Es herrscht zu dieser Zeit der Gedanke vor, dass keine Künstlerinnen gebraucht werden, die stimmlich gut ausgebildet sind. Solche werden allenfalls innerhalb der Familie für die Arbeit mit den Kindern benötigt.

Maria Theresia Paradis, eine von 1759 bis 1824 in Wien lebende Pianistin, Komponistin, Sängerin und Musikpädagogin, gründet neben Marianna Martines eine Ausbildungsstätte für musikalische Frauen, in der sehr gute Pianistinnen Unterricht erhalten sollen.¹⁴⁴ Wahrscheinlich kennen sich die beiden, weil sie Gründerinnen einer Ausbildungsstätte für junge Frauen sind. Zudem verkehren sie in ähnlichen Kreisen und treffen sich wohl auch bei musikalischen Veranstaltungen.¹⁴⁵ Marianna Martines ist ihr ganzes Leben finanziell abgesichert und kann sich daher auch auf das Komponieren und ihre musikalischen Soireen konzentrieren. Auch ihre Kolleginnen Josepha von Auernhammer, die dem niederen Adel entstammt, und Maria Theresia von Paradis, aus einer angesehenen Beamtenfamilie¹⁴⁶, brauchen sich um Geld keine Sorgen zu machen, und daher ist es für sie, im Gegensatz zu ärmeren Frauen leichter, sich auf die Musik zu konzentrieren.

Ob Marianna persönlichen Kontakt zu anderen Komponistinnen hat, ist schwer herauszufinden. Ihren Briefen ist der Kontakt zu dem italienischen Komponist Padre Martini (Giovanni Battista Martini), dem italienischen Kastratensänger Farinelli (eigentlich Carlo Broschi), dem italienischen Schriftsteller Aurelio de' Georgi Bertola und zum englischen Musikhistoriker und Komponisten Charles Burney, zu entnehmen.¹⁴⁷ Letzterer reist oft durch Europa und lernt dadurch verschiedenste Musiker und Komponisten kennen. Er machte in Wien auch Bekanntschaft mit Marianna und lobt sie sowohl als gute Sängerin, als auch gute Komponistin und Musikerin.¹⁴⁸ 1772 meint er, sie sei die vollkommenste Sängerin, die er jemals gehört hätte und die den Kontrapunkt sehr gründlich verstehe.¹⁴⁹ 1795 schreibt er an Marianna Martines bezüglich seines Buches über das Leben und die Werke von Pietro Metastasio.¹⁵⁰

Bei Fragen bezüglich ihrer eigenen Werke wendet sich Marianna Martines an Pietro

144 Roster 1995, S. 105.

145 Roster 1995, S. 105.

146 Weissweiler 1999, S. 163f.

147 Godt 2010, S. 214–243.

148 Unseld 2005, S. 159.

149 Burney 1959, S. 227–229.

150 Godt 2010, S. 217f.

Metastasio und später an Padre Martini. In einem der Briefe, nämlich im Dezember 1773, erwähnt Marianna ihre musikalische Ausbildung und berichtet über ihre Lehrer Joseph Haydn und Giuseppe Bonno.¹⁵¹ Auch Farinelli mit dem sie Briefkontakt hatte, kennt Marianna Martines durch Pietro Metastasio. Er schreibt in seinen Briefen oft von Pietro Metastasio als sein Zwilling, da sie sich anscheinend sehr nahe stehen und beide ihren ersten Auftritt gemeinsam, als Sänger und Librettist, in Neapel im Jahr 1720 hatten.¹⁵² Über einen Briefkontakt zu Aurelio de' Georgi Bertola erfährt man von Marianna Martines, dass sie nach Pietro Metastasios Tod sehr viel zu tun hatte und dass sie nun nicht mehr das durch ihn bestimmte Leben führt und sich dadurch die Gelegenheit bot, neue Leute kennen zu lernen.¹⁵³

Direkten Briefkontakt zu Wolfgang Amadeus Mozart oder Joseph Haydn scheint Marianna nicht gehabt zu haben. Joseph Haydn war zwar ihr Lehrer in der Kindheit, aber in den überlieferten Briefen, die Irving Godt in seinem Buch darlegt und übersetzt, ist in ihrer nächsten Lebensphase kein Briefkontakt zu finden. Eine einzige Briefstelle belegt den Kontakt zwischen der Martines-Familie, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart. In diesem Brief ist ein Gruß der Familie Martines an Leopold Mozarts Frau zu lesen.¹⁵⁴

Auch zu Kaiserin Maria Theresia hat Marianna Kontakt. Sowohl ihr Vater als auch Pietro Metastasio kennen einige Personen am Wiener Hof, wodurch Marianna Martines die Möglichkeit bekommt, der Kaiserin etwas vorzuspielen. Selbst Joseph II soll bei diesen Auftritten dabei gewesen sein, um Marianna die Noten umzublättern.¹⁵⁵

Die Musikerin wird sogar im Jahrbuch der Tonkunst erwähnt. Johann Ferdinand von Schönfeld beschreibt Marianna als vorzügliche Kennerin unter zahlreichen Dilettantinnen, als geschickte Tonkünstlerin und große Stütze der Tonkunst. Neben Joseph Haydn, Antonio Salieri, Johann Kozeluch, Maria Theresia Paradis, Joseph Leopold Edler von Eybler ist Marianna Martines als eine der KomponistInnen aufgelistet, die „etwas geschrieben haben, welches einiger Aufmerksamkeit würdig sein kann.“¹⁵⁶

Sie bekommt jedoch nicht nur Komplimente von ihren Zeitgenossen. Caroline Pichler, die

¹⁵¹ Godt 2010, S. 242f.

¹⁵² Godt 2010, S. 220–233, S. 284.

¹⁵³ Godt 2010, S. 240f.

¹⁵⁴ Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition (Mozarteum Salzburg):

<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=851&cat=>; Letzter Zugriff: 22.01.2015.

¹⁵⁵ Unseld 2005, S. 159.

¹⁵⁶ Schönfeld 1976, S. 41, S. 71, S. 82.

von 1769 bis 1843 in Wien lebt, schreibt über Marianna und Maria Theresia Paradis folgendes: „Beide leisteten Artiges, aber es erhob sich nicht über – ja kaum an das Mittelmäßige.“¹⁵⁷ Laut Melanie Unseld bezieht sich Caroline Pichler dabei weniger auf die wirkliche Bedeutung beider Komponistinnen, sondern auf deren Schaffen als Frau in einer Nische der Gesellschaft.¹⁵⁸ Es kann davon ausgegangen werden, dass Caroline Pichler Marianna Martines gewissermaßen als Rivalin sieht. Denn ihr Vater gab in den 1790er Jahren private Musikkonzerte, zur selben Zeit lädt auch Marianna Martines zu ihren berühmten Musiksoireen.¹⁵⁹ Außerdem meint Caroline Pichler in ihrem Buch: „Sollte man aber nicht glauben, daß gerade dies Bewußtlose, bloß auf inneren Regungen, auf Gefühl und Phantasie Beruhende der Musik, dem weiblichen Charakter besser zusagte als die Leistungen im Gebiete der Malerei und Dichtkunst, welche Vorkenntnisse, deutliche Begriffe, technische Fertigkeiten usw. voraussetzen?“¹⁶⁰ Noch deutlicher macht sie ihren Standpunkt über die Kompositionsausbildung wie folgt: „Und dennoch sollte man glauben, daß diese Kunst, welche die wenigsten Vorstudien erheischt und viel eigentlicher Sache des Gemüts und der Phantasie ist als die andern Künste, das rechte Organ wäre, in dem sich der weibliche Geist aussprechen könnte.“¹⁶¹ Dies zeigt, dass Caroline Pichler der Meinung ist, dass man zwar für die Gebiete Malerei und Dichtkunst Vorkenntnisse braucht, für Musik jedoch nicht. Diese Aussage sollte zu denken geben, wenn man den Kommentar über musizierende und komponierende Frauen liest. Außerdem liegen zwischen Marianna Martines' Auftritten und dem Erscheinen des Buches von Caroline Pichler fast sechzig Jahre. Daher ist die Aussage von Caroline Pichler zu hinterfragen und sollte keinesfalls zu ernst genommen werden.¹⁶²

Marianna schreibt ihre erste Komposition „Litaneien für Chor und Orchester“ mit sechzehn Jahren, also im Jahre 1760.¹⁶³ Sie komponiert kaum Kammermusik und nur wenige Lieder. Dafür schafft Marianna sehr viel kirchliche Musik und auch größere Orchesterwerke. Ihr Werkregister ist ungewöhnlich für eine Komponistin der damaligen Zeit, denn es war im 18. Jahrhundert und auch noch später üblich, dass sich

¹⁵⁷ Pichler 1914, S. 296.

¹⁵⁸ Unseld 2005, S. 162.

¹⁵⁹ Godt 2010, S. 2.

¹⁶⁰ Pichler 1914, S. 296.

¹⁶¹ Pichler 1914, S. 191.

¹⁶² Weissweiler 1999, S. 173.

¹⁶³ Weissweiler 1999, S. 166.

Komponistinnen eher auf kleinere Gattungen, wie Kammermusik und Lieder, beschränken.¹⁶⁴ Marianna soll über 200 Werke geschrieben haben, wovon heute nur noch 69 erhalten sind. Darunter befinden 27 geistliche Werke, wie Psalmen, Messen und Oratorien, 35 weltliche Kompositionen, wie Kantaten und Arien, eine Symphonie, drei Klavierkonzerte und drei Klaviersonaten.¹⁶⁵

Eva Weissweiler merkt an, dass Marianna Martines in ihren kirchlichen Werken, im Gegensatz zu den Klaviersonaten, die strenge Form, also die ausgearbeitete Polyphonie, beibehält. Ihre Klaviersonaten weist sie dem neapolitanischen Stil zu, der zwischen der alten Kirchen- und der neueren klassischen Sonate einzuordnen ist. Außerdem vergleicht sie die Sonaten aufgrund der flüssigen Melodiebildung mit den Werken des jungen Joseph Haydn.¹⁶⁶

Laut Anton Schmid schreibt Marianna 31 Cembalosonaten¹⁶⁷, wobei heute nur drei davon überliefert sind. Zu ihren Lebzeiten werden zwei ihrer Cembalosonaten, die Sonate in E-Dur und A-Dur, veröffentlicht. Die Cembalosonate in G-Dur überlebt als Manuskript und wird erst viel später veröffentlicht. Erst in der Mitte der 1780er Jahre berichtet Michael Kelly über Wolfgang Amadeus Mozart und Marianna Martines, die Duette am Hammerklavier spielen.¹⁶⁸ Robert Eitner rezensiert in den 'Monatsheften für Musikgeschichte' zwei von Mariannas Klaviersonaten. Er sieht in diesen Frische, Lebendigkeit, sowie Kreativität und Spontanität. Er kritisiert jedoch die schwankende Form beider Sonaten.¹⁶⁹ Irving Godt beschreibt Marianna Martines' Cembalosonaten so: „The sonatas are not heaven-storming pieces, but what they lack of profundity they make up in charm and instant appeal.“¹⁷⁰

Laut Ingeborg Harer komponiert Marianna im Stil der Wiener Frühklassik.¹⁷¹ Dorothee Riemer ordnet ihre Kompositionen ähnlich ein, und zwar als Schnittstelle von Spätbarock und Wiener Frühklassik.¹⁷² Ihre Vorbilder sind Johann Adolf Hasse, Georg Friedrich Händel, Antonio Caldara und Nicolò Jommelli.¹⁷³ Ihr wird eine Nähe zu Carl Philipp

¹⁶⁴ Unseld 2005, S. 161.

¹⁶⁵ Roster 1995, S. 105.

¹⁶⁶ Weissweiler 1999, S. 167.

¹⁶⁷ Schmid 1976, S. 518.

¹⁶⁸ Godt 2010, S. 52.

¹⁶⁹ Eitner 1888, S. 183.

¹⁷⁰ Godt 2010, S. 52.

¹⁷¹ Harer 2004, Sp. 1189.

¹⁷² Riemer 2010, S. 359.

¹⁷³ Riemer 2010, S. 359.

Emanuel Bach, ihre Klaviermusik betreffend, zugeschrieben.¹⁷⁴ Den meisten Einfluss hat Pietro Metastasio auf Mariannas Kompositionen, vor allem auf die Vertonungen seiner Texte.¹⁷⁵

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Marianna Martines zu ihrer Zeit eine durchaus geschätzte Komponistin und Musikerin war. Die Aufnahme in die Accademia Filarmonica di Bologna und die wichtigen Persönlichkeiten bei ihren Soireen dienen als Beispiele dafür. Ihre überlieferten Werken zeigen, dass Marianna Martines sich mehr zutraute als manch andere Komponistin ihrer Zeit, weil sie sich nicht nur auf Kammermusik und Lieder beschränkte.

174 Harer 2004, Sp. 1189.

175 Riemer 2010 S. 359.

5. Die Sonate im 18. Jahrhundert

Auf den nächsten Seiten wird versucht, die Sonate im 17. und 18. Jahrhundert darzustellen. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Vergleich zwischen der barocken und der klassischen Sonate. Außerdem beinhaltet dieses Kapitel eine kurze Darstellung der Sonatenform, um auf das Spezielle in einer der Sonaten von Marianna Martines genauer eingehen zu können.

Der Terminus 'sonada' scheint im 13. Jahrhundert erstmals auf.¹⁷⁶ Ende des 16. Jahrhunderts taucht der Begriff 'sonata' als Überschrift für eine selbstständige instrumentale Ensemblekomposition auf. Bei Giovanni Gabrieli ist 1597 eine Komposition mit dem Titel 'sonata' dokumentiert.¹⁷⁷ Im 17. und frühen 18. Jahrhundert gibt es noch keine einheitliche Bezeichnung für instrumentale Kompositionen. So kann eine Komposition mit dem Titel 'sonata' sowohl eine instrumentale Komposition sein, als auch eine spezielle Gattung.¹⁷⁸ Michael Praetorius sieht im 17. Jahrhundert eine Sonata als geistliche Vokalkomposition. Im frühen 18. Jahrhundert fixieren sich zwei Haupttypen der Sonata, nämlich die Kirchensonate und die Kammersonate. Außerdem werden Merkmale, wie Form, Satzfolge und Typus, für eine Sonata gesammelt.¹⁷⁹

Innerhalb dieser Gattung gibt es sowohl Stücke für ein Instrument, als auch für mehrere. Arcangelo Corelli gilt als Entwickler der barocken Solo- und Triosonate. Im Gegensatz zu Johann Kuhnau, der sich mit frühen Sonaten für Tasteninstrumente befasst, beschäftigt sich Arcangelo Corelli mit Violinsonaten.¹⁸⁰ Neben der Solosonate entfaltet sich die Triosonate zur bedeutendsten Instrumentalform im Barock. Dabei verwenden Komponisten und Komponistinnen beispielsweise neben zwei Violinen ein Tasteninstrument zur Begleitung.¹⁸¹

Am Anfang des 17. Jahrhunderts werden vor allem Sonaten für Violine komponiert, und zwar deshalb, weil sie im Gebrauch ebenso wandlungsfähig wie die menschliche Stimme ist. Ein Beispiel für eine Violinsonate des frühen 17. Jahrhunderts findet man im Werk

¹⁷⁶ Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1572.

¹⁷⁷ Hinrichsen 1998, S. 1.

¹⁷⁸ Hinrichsen 1998, S. 5.

¹⁷⁹ Hinrichsen 1998, S. 8.

¹⁸⁰ Lloyd 1987, S. 557.

¹⁸¹ Lloyd 1987, S. 557.

Biagio Marinis.¹⁸²

In der Mitte des 18. Jahrhunderts wird das Cembalo neben der Violine zu einem beliebten Instrument für Sonaten. In diese Zeit fallen auch über sechshundert Sonaten von Domenico Scarlatti, die unterschiedlichste Stilarten zeigen.¹⁸³ Während bei Arcangelo Corelli die Sonaten zweiteilig sind, bestehen sie bei Domenico Scarlatti meist aus nur einem Satz, welcher zweigeteilt ist.¹⁸⁴

Über die Sonaten des Barock lässt sich sagen, dass ihr Stil durch Sequenzierungen, Wiederholungen und von der Generalbass-Praxis geprägt ist. Im Gegensatz zum Motivspiel, das im Vordergrund steht, treten Phrasengruppierungen in den Hintergrund. Beim Motivspiel bewegt sich ein melodischer Ausschnitt zwischen den verschiedenen Stimmen. Im Barock zieht sich oft nur ein Thema durch das Werk. Unterschiede lassen sich sowohl zwischen dem Früh- als auch dem Hoch- und Spätbarock erkennen.¹⁸⁵

Während man in der Zeit des Hochbarock die einzelnen Abschnitte schon klarer voneinander unterscheidet und sie bereits als Sätze bezeichnet, werden Einzelsätze und hinzukommend der Zyklus im Spätbarock normiert. Außerdem verwenden Komponisten und Komponistinnen entweder den konservativen polyphonen Stil oder den galanten homophonen. Zudem entwickeln sich das Rondo und andere normierte Formen.¹⁸⁶ Auch tonale Kontraste und Modulationen, sowie ein Zurückkommen in die Grundtonart werden schon im Spätbarock verwendet.¹⁸⁷ Im Barock sind sowohl ein- und zweisätzliche, als auch drei- und viersätzliche Sonaten zu finden.¹⁸⁸

Im Gegensatz zum Barock ist der Begriff 'Sonate' in der Klassik genauer definiert, obwohl er im musikwissenschaftlichen Schrifttum wenig Beachtung findet. Erst nach der Klassik gehen Musikwissenschaftler und Musiktheoretiker wieder vermehrt auf die Gattung Sonate und deren Form ein.¹⁸⁹

Einerseits werden Sonaten in der Klassik sowohl bei Berufskomponisten- und musikern, als auch andererseits zum Üben für Studierende und zum Präsentieren in privaten und

182 Lloyd 1987, S. 556.

183 Lloyd 1987, S. 557.

184 Michels 2008, S. 149.

185 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1578.

186 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1578.

187 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1579.

188 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1579.

189 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1582.

öffentlichen Konzerten benützt. Sie werden in dieser Zeit nicht nur von professionellen Musikern und Musikerinnen gespielt, sondern auch von Dilettanten und Dilettantinnen.¹⁹⁰

Die Mitte des 18. Jahrhunderts stellt einen Umbruch dar. Denn der Satz ist nun mehr an den Oberstimmen orientiert, der Generalbass wird zurück gedrängt, und die Melodie wird liedhafter.¹⁹¹ Im Gegensatz zum Barock umfassen die Sonaten in der Klassik drei oder vier Sätze. Der erste Satz, auch Kopfsatz genannt, in der Sonatensatzform komponiert, der zweite hingegen in Liedform ist in der gegensätzlichen Dur- oder Molldominante beziehungsweise Tonikaparallele notiert. Der dritte Satz ist meist als Scherzo konzipiert, wird oft weggelassen oder auch mit dem zweiten Satz getauscht. Das Finale, der vierte Satz, bildet den Schluss mit einem Rondo oder einem Sonatensatz.¹⁹²

In der Klassik halten sich Komponisten und Komponistinnen nicht immer an dieses spezielle Formschema. Es kommt vor, dass Sätze variiert oder anders konzipiert werden. Denn die Musikschaaffenden wählen jene Form aus, die für ihr Vorhaben am geeignetsten ist.¹⁹³

Im Gegensatz zum barocken Motivspiel steht in der klassischen Sonate die Technik der Phrasengruppierung im Vordergrund. Dadurch wird der homophone Satz, der tonale Verlauf, und auch eine langsame harmonische Abfolge lanciert.¹⁹⁴ Zudem sind in der Hochklassik auch Alberti-Bässe, Chromatisierung, enharmonische Verwechslungen und Tonartwechsel zu finden. Außerdem steigt die Anzahl der Takte bis zur Hochklassik stetig. Bei Haydns Klaviersonaten werden noch ungefähr 255, bei Beethoven schon 560 Takte gezählt.¹⁹⁵ Thematische Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen hingegen sind eher typisch für die Früh- und Spätklassik, aber nicht für die Hochklassik.¹⁹⁶

Die Sonatensatzform, die zur bedeutendsten Instrumentalform der Klassik wird¹⁹⁷, setzt sich aus der Exposition, der Durchführung, der Reprise und der Coda zusammen. Die Exposition gliedert sich in Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und Schlussgruppe.¹⁹⁸ Sie

190 Mielke Gerdes 1998, Sp. 1583.

191 Schmidt-Beste 2006, S. 62.

192 Michels 2008, S. 149.

193 Lloyd 1987, S. 557.

194 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1589.

195 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1590.

196 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1591.

197 Lloyd 1987, S. 558.

198 Michels 2008, S. 149.

stellt die Mehrheit des verwendeten Materials im Satz vor.¹⁹⁹ Der Hauptsatz, der das erste Thema beinhaltet, erscheint in der Grundtonart. In der Überleitung führt der Komponist oder die Komponistin das Thema weiter aus oder es kommt zur Darbietung von neuem Material. Der Seitensatz, in dem ein zweites Thema aufgezeigt wird, steht im Gegensatz zum Hauptsatz entweder in der Durdominante, oder in der Parallele der Molltonika wie schon in der Überleitung. Der Seitensatz ist meist ein eher lyrischer; in der Schlussgruppe kann auch neuartiges motivisches Material vorkommen.²⁰⁰ Die Exposition endet mit einem doppelten Taktstrich, versehen mit Wiederholungszeichen, oder mit einem ersten und zweiten Schluss.²⁰¹

In der Durchführung werden die in der Exposition vorgestellten Themen und das motivische Material verarbeitet.²⁰² Sie ist an ferneren Tonarten und Fragmenten des thematischen Materials zu erkennen. Es kann auch neues Material verarbeitet werden.²⁰³

Auf die Durchführung folgt die Reprise, welche die Exposition wiederholt und wieder in der Grundtonart gesetzt ist. Dabei bleibt der Seitensatz der Reprise in der Haupttonart und wird nicht moduliert. Den Abschluss der Sonatensatzform bildet die Coda, in der nochmals das Hauptmotiv erscheint.²⁰⁴ Das Schema der Sonatensatzform kann auch mit der eines dreiteiligen Dramas verglichen werden. Zunächst wird die Situation dargestellt, danach werden Konflikte ausgetragen und als Abschluss kommt es zu einer Lösung, und die Situation beruhigt sich.²⁰⁵

Für die Sonatensatzform gibt es im 19. und 20. Jahrhundert verschiedene Begriffe, die nicht generell mit der Form der Sonate zu verwechseln sind. Während erste, manchmal auch Hauptform oder Einzelsatzform genannt, den ersten Satz des meist drei- bis viersätzigen Werkes bezeichnet, handelt es sich bei der zweiten um eine zyklische Sonatenform.²⁰⁶

Der zweite Satz einer Sonate kann als Liedform konzipiert sein²⁰⁷. Liedformen werden in zwei- oder dreiteilige unterteilt, wobei die zweiteilige entweder aus zwei ähnlichen oder

199 Lloyd 1987, S. 558.

200 Michels 2008, S. 149.

201 Lloyd 1987, S. 558.

202 Michels 2008, S. 149.

203 Lloyd 1987, S. 558.

204 Michels 2008, S. 149.

205 Markus Bandur, Sp. 1608.

206 Hinrichsen 1996, S. 3, S. 8f.

207 Michels 2008, S. 149.

aus zwei unterschiedlichen Perioden besteht. Die dreiteilige Liedform ist komplexer, hier differenziert man die Barform (A-A-B), die Gegenbarform (A-B-B), die Bogenform (A-B-A) und die Reihungsform (A-B-C). Zudem gibt es noch zusammengesetzte Liedformen wie beispielsweise die Rondoform (A-B-A-C-A-B-A).²⁰⁸

Unter einem Scherzo versteht man im 18. Jahrhundert ein tänzerisches Instrumentalstück, das im $\frac{3}{4}$ Takt komponiert wird.²⁰⁹ In dieser Zeit wird er aber noch als Menuett-Satz bezeichnet. In der Zeit Ludwig van Beethovens breitet sich die Bezeichnung Scherzo in der Sonate vermehrt aus.²¹⁰ Wichtig sind dabei auch unerwartete rhythmische oder dynamische Effekte.²¹¹ Die Form ist meist zweiteilig, aber besteht aus drei Phrasen. Im ersten Teil wird ein Thema präsentiert und danach von der Grundtonart in die Dominante moduliert. Die zweite Phrase stellt das Thema in der Dominante dar und moduliert wieder zurück in die Grundtonart. In der dritten Phrase folgt die Reprise, also die Wiederholung, der ersten. Phrasenbildungen sind meist 'quadratisch', das bedeutet vier- plus vier- oder acht- plus achttaktig.²¹²

Beim Rondo unterscheidet man zwischen dem wiederkehrenden Ritornell und den wechselnden Episoden. Die Rondoformen werden in Kettenrondo, Bogenrondo und Variationsrondo unterteilt. Im Barock herrscht das Kettenrondo (A-B-A-C-A-D-A) vor, bei dem die Couplets immer wieder wechseln. Als klassisches Rondo wird die Bogenform (A-B-A-C-A-B-A) bezeichnet, welche schon oberhalb als zusammengesetzte Liedform, genauer gesagt die Rondoform, angeführt wird. Das Variationsrondo (A-B-A'-C-A") besteht aus variierenden Ritornellen und wechselnden Couplets.²¹³

Die Form der Sonate hat im Übrigen nichts mit dem verwendeten Material oder den dabei hervorgerufenen Gefühlen zu tun. Es gibt sowohl fröhliche, als auch lyrische und heroische Sätze, die entsprechende Stimmungen bewirken können.²¹⁴

Noch im 17. und im frühen 18. Jahrhundert sind die verschiedenen Sätze meist in einer Tonart verfasst. Ab ungefähr 1740 ändert sich dies. Der Mittelsatz wird ab dieser Zeit immer öfters in eine anderen Tonart gesetzt, bei Haydn und Mozart ist es in vielen Fällen

208 Dietel 2006, S. 172.

209 Dietel 2006, S. 268.

210 Schmidt-Beste 2006, S. 105.

211 Dietel 2006, S. 268.

212 Schmidt-Beste 2006, S. 104.

213 Dietel 2006, S. 260.

214 Lloyd 1987, S. 558.

die Subdominanttonart. Die Tonarten der verschiedenen Sätze bewegen sich meist zwischen Kreuz- oder B-Tonarten mit vier Vorzeichen. Darüber Hinausgehendes ist selten zu finden.²¹⁵

Motive und Zitate werden in den verschiedenen Sätzen der 1730er Jahren seltener miteinander verknüpft. Die Sätze abwechslungsreich zu gestalten wird modern. Am Ende des 18. Jahrhunderts findet sich verstärkt die Wiederaufnahme der motivischen Verknüpfung. Diese können entweder durch eine Motivgemeinschaft oder durch Zitate erfolgen. Letztere bedeuten eine vollständige Übernahme der Themen aus einem Satz in einen anderen. Mit dem Begriff Motivgemeinschaft verbindet man die Übereinstimmung des jeweiligen Materials, das jedoch in einen anderen Satz integriert wird.²¹⁶

Um 1740 nimmt die Anzahl von Cembalosonaten zu. Spezielle Kennzeichen von diesen sind beispielsweise Triller, Vorhalte und Ornamente für längere Notenwerte, denn auf dem Cembalo können Töne noch nicht so lange ausgehalten werden.²¹⁷ Ein weiteres Merkmal der Cembalosonaten ist die Veränderung im Bass. Der Generalbass verschwindet zunehmend und wird zu einer Begleitung umgewandelt. Das bedeutet, dass die Akkorde im Bass häufig zu linearen Figuren, zum Beispiel in Achtel- oder Sechzehntelbrechungen, umgeformt werden. Diese Art von aufgebrochener Bassbegleitung nennt man 'Alberti-Bässe'.²¹⁸

Als Beispiel wird auf den folgenden Seiten eine Cembalosonate von Marianna Martines analysiert. Es handelt sich dabei um die Sonate in G-Dur, die 1769 komponiert wurde, die sich wie folgt gliedert:

Sätze	Satzfolge	Tonart	Taktart	Aufbau
1. Satz	Allegro	G-Dur	4/4 Takt	dreiteilig
2. Satz	Andante	g-Moll	3/4 Takt	zweiteilig
3. Satz	Allegro assai	G-Dur	2/4 Takt	zweiteilig

Tabelle 1: Gliederung der G-Dur Sonate.

²¹⁵ Schmidt-Beste 2006, S. 128f.

²¹⁶ Schmidt-Beste 2006, S. 132ff.

²¹⁷ Schmidt-Beste 2006, S. 229.

²¹⁸ Schmidt-Beste 2006, S. 230.

6. Analyse der G-Dur Sonate

1. Satz

Bei der Analyse von Marianna Martines' Sonate stellte sich heraus, dass es sich bei ihrem Stil um den der Vorklassik handelt, welchen beispielsweise Komponisten wie der jungen Joseph Haydn, Carl Philipp Emanuel Bach und Johann Christian Bach vertreten. Auch Domenico Scarlattis Werke werden der Zeit zwischen Barock und Klassik zugeschrieben. Bei Marianna Martines' Stil lassen sich sowohl Ähnlichkeiten zu Domenico Scarlatti als auch zum jungen Joseph Haydn finden. Ebenso sind Eigenschaften des zu dieser Zeit üblichen Divertimento-Stils in ihrer G-Dur Sonate zu finden. Auf diese Ähnlichkeiten und Eigenschaften gehen die folgenden Seiten mit Beispielen, um zu einer Definition ihres Stils zu gelangen.

Die Sonate ist in G-Dur komponiert. Als Tempo ist 'Allegro' angegeben, ein lebhaftes Zeitmaß²¹⁹, und der beigefügte Begriff 'brillante' verweist auf die Spieltechnik, die als glänzend und geistreich zu verstehen ist²²⁰. Die folgende Tabelle gibt einen Überblick zur Gliederung des ersten Satzes betreffend Form, Taktanzahl, Tonart und besonderer Merkmale:

Form	Takte	Tonart	Besonderes
1. Teil (Exposition)			
Einleitungsmotiv	1–9	G-Dur	Mannheimer Rakete, Dreiklangsbrechungen, Generalpause, zweitaktiger Gedanke
Motiv des 'Hauptsatzes'	10–16	D-Dur	Tonrepetitionen, mehrfaches Ansetzen, Mannheimer Rakete, zweitaktiger Gedanke
Überleitung	17–22	D-Dur	Gebrochene Skalen, zweitaktiger Gedanke
Motiv des 'Seitensatzes'	23–30	D-Dur	Synkopen, Mannheimer Rakete, zweitaktiger Gedanke
Wiederholung Einleitungsmotiv	30–34	D-Dur	Modulation von D-Dur nach G-Dur
Schlussgruppe	35–44	G-Dur	Fortspinnungsmotiv

219 Dietel 2006, S. 14.

220 Dietel 2006, S. 41.

2. Teil (Durchführung)			
Einleitungsmotiv	45–55	h-Moll	Mannheimer Rakete, Dreiklangsbrechungen, zweitaktiger Gedanke
Motiv des 'Hauptsatzes'	52–61	h-Moll, e-Moll	Tonrepetitionen, mehrfaches Ansetzen, Mannheimer Rakete
Überleitung	62–68	e-Moll, G-Dur	Gebrochene Skalen, zweitaktiger Gedanke
3. Teil (Teilreprise)			
Einleitungsmotiv	68–78	G-Dur	Mannheimer Rakete, Dreiklangsbrechungen, Generalpause, zweitaktiger Gedanke
Motiv des 'Seitensatzes'	79–86	G-Dur	Synkopen, Mannheimer Rakete, zweitaktiger Gedanke
Wiederholung Einleitungsmotiv	86–90	G-Dur	
Coda	91–100	G-Dur	Fortspinnungsmotiv

Tabelle 2: Überblick zur Gliederung des ersten Satzes.

Die Sonate beginnt im ersten Takt mit der Mannheimer Rakete, die bei Bärbel Pelker als fanfarenartige, aufwärtsgeführte Dreiklangsbewegung bezeichnet wird.²²¹ In diesem Fall folgt ihr hier eine steigende Skala. Die Mannheimer Rakete steht in der Tonika. Der arpeggierte Akkord weist den Ambitus einer Oktave auf, während die Skala den Oktavraum von g' zu g'' überschreitet und erst mit d''' endet:



Notenbeispiel 1: Mannheimer Rakete (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 1 und 2).

Im Vergleich dazu wird eine Mannheimer Rakete von Johann Stamitz abgebildet. Dieser gilt als Hauptvertreter der Mannheimer Schule und bei manchen Musiktheoretikern auch als Erfinder des Mannheimer Stils. Im anschließenden Beispiel sind in den ersten vier Takten mehrere Mannheimer Raketen in den verschiedenen Stimmen zu sehen, zunächst in den ersten zwei Violinstimmen, danach folgen zeitgleich das Violoncello und das Klavier²²²:

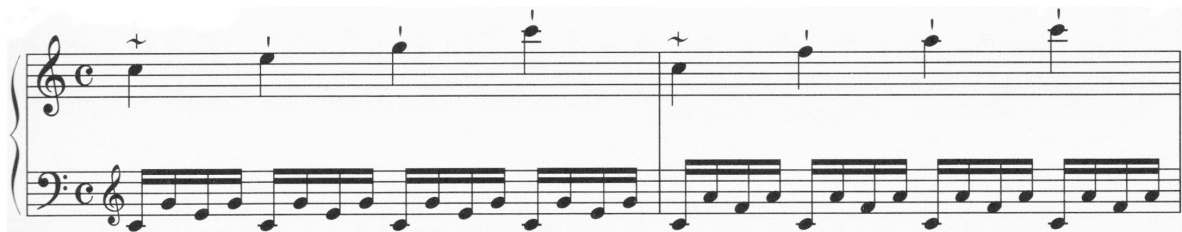
²²¹ Pelker 1996, Sp. 1658.

²²² Pelker 1996, Sp. 1646–1655.



Notenbeispiel 2: Mannheimer Rakete bei Johann Stamitz (aus: Stamitz 1913: 1, 1. Satz, Takte 1–4).

Joseph Haydn verwendet in den drei Anfangstakten seiner Sonate Hob. XVI:1, ähnlich wie Johann Stamitz, eine Mannheimer Rakete. Sein mehrfaches Ansetzen wird hier ebenso deutlich. Im folgenden Beispiel sind nur die ersten zwei Takte sichtbar. Der dritte Takt ist eine Wiederholung des ersten Taktes und wird daher kein zweites Mal angeführt:



Notenbeispiel 3: Mannheimer Rakete bei Joseph Haydn (aus: Haydn 2009: 1, 1. Satz, Takte 1 und 2).

In den Takten 2–9 der G-Dur Sonate zeigen sich fast ausschließlich Dreiklangsbrechungen. Hierbei wirken die rechte und linke Hand zusammen. Es werden Achteltriolen mithilfe von Dreiklangsbrechungen auf beide Hände aufgeteilt:



Notenbeispiel 4: Dreiklangsbrechungen (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 2 und 3).

Laut Ulrich Leisinger sind Dreiklangsbrechungen in der Melodiebildung typisch für den Stil des 'Divertimento per il Cembalo', einer Untergattung des allgemeineren Begriffs Divertimento.²²³ Auch das Zusammenwirken der rechten und linken Hand, hier die in Achteltriolen gebrochenen Akkorde auf beiden Händen, ist charakteristisch für diesen Stil.²²⁴ Heinrich Christoph Koch schreibt über das Divertimento: Es ist „der Name einer

²²³ Leisinger 1994, S. 65.

²²⁴ Leisinger 1994, S. 109.

Gattung der Tonstücke für zwei, drei, vier oder mehr Stimmen, die bei der Ausführung nur einfach besetzt werden. Die verschiedenen Sätze, aus welchen ein solches Tonstück bestehen, sind weder polyphonisch gesetzt, noch so weitläufig ausgearbeitet, wie die eigentlichen Sonaten-Arten. Sie haben mehrentheils keinen bestimmten Charakter, sondern sind bloß Tongemälde, die mehr auf die Ergötzung des Ohres, als auf den Ausdruck einer bestimmten Empfindung mit ihren Modifikationen, Anspruch machen. Das Divertimento kam zu Anfange der zweiten Hälfte des verwichenen Jahrhunderts stark in Gebrauch, nachdem sich die Liebhaberei an den vorher sehr üblichen Parthien zu vermindern angefangen hatte.“²²⁵

Weitere Merkmale für den Stil des 'Divertimento per il Cembalo' sind eine niedrige Stimmenzahl, eine homophone Anlage, und die Divertimenti bestehen meist aus drei Sätzen. Außerdem charakterisiert die Idee 'Melodie und Begleitung' diesen Stil. Die Satzfolge ist meist entweder „schnell – langsam – (Tempo di) Menuetto“ oder „schnell – Menuett – (sehr) schnell“. Weniger oft sieht man die Reihenfolge „schnell – langsam – (sehr) schnell“.²²⁶

Nicht nur Dreiklangsbrechungen, sondern auch mehrmaliges Ansetzen und ein zweitaktiger Gedanke sind in den ersten neun Takten zu sehen. Der Begriff 'zweitaktiger Gedanke' stammt von Ulrich Leisinger, der diese Form bei Joseph Haydn und Domenico Scarlatti beschreibt. Auf Seite 46 befindet sich sowohl zum mehrmaligen Ansetzen als auch zum zuvor erklärten Begriff jeweils ein Notenbeispiel von Joseph Haydn und Domenico Scarlatti. In der G-Dur Sonate von Marianna Martines ist erstmals der zweitaktige Gedanke in den Takten 2 und 3 zu sehen. In den darauf folgenden zwei Takten wird er wiederholt, bis zum achten Takt weitergeführt. Mit einer fallenden Skala wird scheinbar ein Ende angedeutet, im achten Takt aber durch Dreiklangsbrechungen, die zur letzten Skala des Einleitungsmotivs führen, fortgesetzt und mit dem neunten Takt geschlossen.

Vertikal betrachtet sind die Takte 2 und 3 Dreiklangsbrechungen. Wenn das Augenmerk jedoch auf horizontaler Ebene liegt, lässt sich die Mannheimer Rakete vom ersten Takt erkennen. Das sogenannte 'Einleitungsmotiv' basiert dementsprechend auf der schon

225 Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, 1802:

<https://archive.org/stream/MusikalischesLexikon1802/KochMusikalischesLexikon1802#page/n387/mode/2up/search/745>; Letzter Zugriff: 15.09.2014.

226 Leisinger 1994, S. 66f.

mehrmals erwähnten Mannheimer Rakete des ersten Taktes. Um dies grafisch zu verdeutlichen, ist sie im folgenden Beispiel in den Dreiklangsbrechungen mit drei verschiedenen Farben gekennzeichnet, da sie nicht nur in der linken, sondern auch in der rechten Hand zu finden ist:



Notenbeispiel 5: Dreiklangsbrechungen als Mannheimer Rakete (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 2 und 3).

Die fallende Skala von Takt 7 auf Takt 8 deutet schon vorab das Ende der neuntaktigen Einleitung an. Im Takt 8 erscheint nochmals kurz eine dem zweiten Takt ähnliche Dreiklangsbrechung. Mit Takt 9 kommt das Einleitungsmotiv zum Ende. Außerdem ist auf dem vierten Taktschlag des neunten Taktes eine Generalpause zu sehen. Sie kann als Teil der Gliederung betrachtet werden. Federico Celestini schreibt über die unterschiedliche musikalische Interpunktion bei Christoph Wagenseil und Joseph Haydn und merkt an, dass der Erstgenannte Grund- und Quintabsätze oft mit einer Generalpause versieht, wodurch eine deutlichere Gliederung entsteht.²²⁷ Mit Grund- und Quintabsätzen geht Federico Celestini von der Lehre Heinrich Christoph Kochs aus. Dieser erklärt den Grund- und Quintabsatz so: „Erfordert der Ton, welcher die Zäsur des Absatzes macht, den Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart, [...], so wird der Absatz selbst ein Grundabsatz genennet; erfordert der Zäsurton eines Absatzes den Dreiklang auf der Quinte der Tonart, [...], alsdenn nennet man ihn einen Quintabsatz [...]“.²²⁸ Im Fall von Marianna Martines' Sonate handelt es sich im neunten Takt um einen Grundabsatz vor der Generalpause:



Notenbeispiel 6: Grundabsatz und Generalpause (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 9 und 10).

In den ersten neun Takten wird die Grundtonart nicht verlassen. Es wechseln sich

²²⁷ Celestini 2004, S. 132.

²²⁸ Koch 1969 (II), S. 414f.

mehrmals Tonika und Dominante ab. Der zweitaktige Gedanke im zweiten und dritten Takt kommt am Anfang des vierten Taktes kurz in der Tonika zur Ruhe. Daraufhin werden sie wiederholt. Statt einem weiteren kurzen Innehalten steigert sich mit dem sechsten Takt die Spannung. Nach der fallenden Skala in den Takten 7 und 8 beruhigt sich die Melodie ein wenig. Dies geschieht durch die dort zu findende Kadenz (T-S-D7-T). Die Spannung wird im Takt 9, mit einem erneuten Skala abwärts und einer Kadenzenerweiterung (T-Sp-D7-T) abgebaut, und mit der Generalpause kommt es zu einem flüchtigen Innehalten.

Wie bereits erwähnt, werden die Dreiklangsbrechungen auf die rechte und linke Hand aufgeteilt. Während die rechte Hand die zwei letzten Noten der Dreiklangsbrechungen spielt, gestaltet die linke Hand den Beginn der Achteltriolen komplementär:



Notenbeispiel 7: Rhythmus der Dreiklangsbrechungen.

Das Motiv des sogenannten 'Hauptsatzes' besteht aus sieben Takten (Takt 10–16). Da diese Sonate zeitlich zwischen Barock und Klassik eingeordnet werden kann, spricht man noch nicht von einem klassischen Haupt- oder Seitensatz. Walter Gerstenberg nennt diese Sonatenform den dritten Typus der Scarlattischen Sonatenform, die bereits formale Dreiteiligkeit aufweist.²²⁹ Es lassen sich eine Exposition, welche sich in Unterteile gliedert, eine Durchführung als beispielsweise modifizierte Exposition, und eine Teilreprise finden. Dabei ist das Schema der klassischen Sonatenform schon leicht erkennbar. Im Gegensatz zum dritten Sonatentypus, bei dem eine Unterordnung der Motive stattfindet, werden beim zweiten Typus mehrere Motivgruppen gleichen Ranges aneinandergereiht. Zur Gruppe des dritten Sonatentypus zählen bei diesem Autor auch der Fortspinnungskomplex, der Seitenmotivgruppen-Nachsatz und die Coda.²³⁰ Da der erste Satz der G-Dur Sonate formale Dreiteiligkeit aufweist, werden innerhalb der Analyse die Begriffe Exposition (Hauptsatz und Seitensatz), Durchführung und Reprise verwendet.

Wie davor erwähnt, erstreckt sich der Hauptsatz über sieben Takte, beginnend beim zehnten Takt. Ähnlich der Einleitung ist hier auch der zweitaktiger Gedanke zu finden, der

²²⁹ Gerstenberg 1933, S. 82f.

²³⁰ Gerstenberg 1933, S. 82f.

die weiteren Takte prägt:

Takte 10 und 11



Notenbeispiel 8: Zweitaktiger Gedanke des Hauptsatzes (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 10 und 11).

Während die rechte Hand die Melodie spielt, begleitet die linke Hand alle sieben Takte in Akkorden. Bis auf Takt 15, in dem der Begleitakkord in der Grundstellung ist, stehen alle Akkorde der sieben Takte in der ersten Umkehrung, dem Notenbeispiel 8 gleich.

Im ersten Teil des zweitaktigen Gedankens (Takt 10) erscheinen in der linken Hand Tonrepetitionen. Viermal hintereinander wird *h''* angespielt:

Takt 10



Notenbeispiel 9: Tonrepetitionen im zweitaktigen Gedanken (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takt 10).

Bei den folgenden Sequenzen sind diese Tonrepetitionen ebenso vorhanden. In den Takten 15, 16 und 17 wird der zuvor abgebildete Takt 10 weiterentwickelt. Abbildung „Notenbeispiel 10“ zeigt den Unterschied zu Takt 10 in grafischer Darstellung:

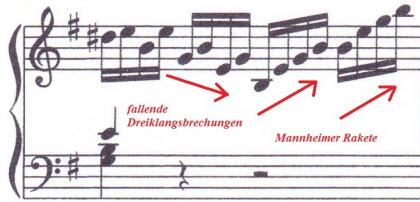
Takt 14



Notenbeispiel 10: Unterschiede des Taktes 14 zu Takt 10 (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takt 14).

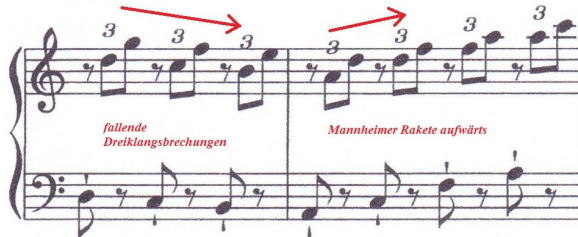
Der zweite Teil des zweitaktigen Gedankens ähnelt dem Aufbau der Dreiklangsbrechungen in der Einleitung. Zuerst sind fallende Dreiklangsbrechungen zu finden, anschließend eine Mannheimer Rakete, in der das zweimal angespielte *h'* auffällt. Als Vergleich werden Takt 11 und die Takte 2 und 3 gegenübergestellt:

Takt 11



Notenbeispiel 11: fallende Dreiklangsbrechungen und Mannheimer Rakete (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takt 11).

Takte 2 und 3



Notenbeispiel 12: Dreiklangsbrechungen der Takte 2 und 3 zum Vergleich (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 2 und 3).

Die Technik des mehrfachen Ansetzens, wie sie schon Joseph Haydn und Domenico Scarlatti verwendeten, wird hier in den Takten 10 bis 13 ebenfalls verwendet. Hierzu zwei Beispiele zur Verdeutlichung:



Notenbeispiel 13: Die Technik des mehrfachen Ansetzens bei Joseph Haydn (aus: Leisinger 1994: 117).



Notenbeispiel 14: Die Technik des mehrfachen Ansetzens bei Domenico Scarlatti (aus: Leisinger 1994: 117).

Während die Einleitung in der Grundtonart geschrieben ist, findet im Hauptsatz ein

Wechsel von G-Dur zu D-Dur, der Dominanttonart, statt. Ein Modulationsvorgang ist nicht zu sehen, der Hauptsatz beginnt mit der neuen Tonart. Die Doppeldominante in der Tonart G-Dur, nämlich A-Dur, wird im Takt 14 zur Dominante der neuen Tonart D-Dur. Für die Takte 10 und 11 wird e-Moll ausgewählt, die entweder als Tonika-Parallele von G-Dur oder als Subdominant-Parallele von D-Dur angesehen werden kann. Ab Takt 13 wechseln sich die neue Tonika und die Dominante ab. Im Takt 16 erscheint nochmals die Dominante A-Dur. Der Hauptsatz schließt mit diesem Takt in der Dominante ab.

Die Überleitung beginnt mit Takt 17 und endet mit Takt 22. Der zweitaktige Gedanke, der danach auch erweitert wird, herrscht in den Takten 17 und 18 vor:



Notenbeispiel 15: Zweitaktiger Gedanke der Überleitung (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 17 und 18).

Ähnlich wie in der Einleitung wirken die linke und rechte Hand zusammen. Im Gegensatz zur Einleitung, wo Dreiklangsbrechungen auf beide Hände aufgeteilt werden, sind es in der Überleitung Gruppen, bestehend aus vier Tönen, die eine Skala ergeben. Durch die Töne der linken Hand werden diese gebrochen. Es entsteht dabei eine gefühlte Zweistimmigkeit. Jeweils zwei Viertongruppen, die eine Skala bilden und von den im Bass stehenden Achtelnoten unterbrochen werden, sind im folgenden Notenbeispiel farblich verschieden markiert. Jeder Skalenbeginn setzt einen Ton tiefer an als der vorherige:

Takte 17 und 18

Notenbeispiel 16: Viertongruppen der Überleitung (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 17 und 18).

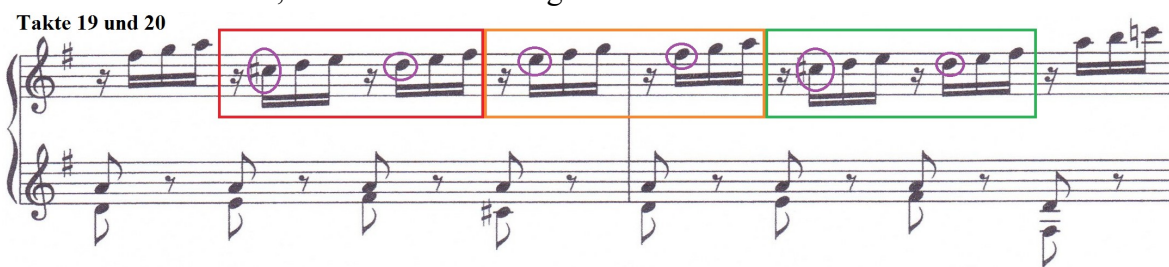
Vom Takt 17 bis zum Takt 20 bleibt der Rhythmus gleich, beginnend mit einer Achtel in der linken Hand werden mit jeweils Sechzehnteltriolen in der rechten Hand die Skalen fortgesetzt. In der folgenden Abbildung handelt es sich um die Darstellung des Rhythmus der Takte 17 bis 20. Von Takt 18 bis Takt 20 werden zweistimmige Achtelnoten in der

linken Hand gespielt:



Notensbeispiel 17: Rhythmus der Viertongruppen.

Von Takt 18 bis Takt 20 werden zweistimmige Achtelnoten in der linken Hand gespielt. Nach dem zweitaktigen Gedanken in den Takten 17 und 18 bleibt der Rhythmus vorhanden, aber die Melodie verändert sich. Der Beginn des 19. Taktes ähnelt dem des 17. Taktes, es verändert sich nur die Melodie. Es sind wieder gebrochene steigende Skalen zu sehen. Im Gegensatz zu den Takten 17 und 18 ergeben die gekennzeichneten Anfangstöne der rechten Hand in den Viertongruppen eine steigende Skala. Es findet sich in den Takten 17 und 18 ist eine fallende Linie. Im Takt 20 werden die zwei Viertongruppen vom Takt 19 nochmals wiederholt, erreichen danach sogar das *a''*:



Notensbeispiel 18: Viertongruppen der Takte 19 und 20 (aus: Martines 1992: 5, 1. Satz, Takte 19 und 20).

Dem Takt 20 folgt noch eine vereinzelte Viertaktgruppe mit einer anschließenden Skala abwärts, einer Mannheimer Rakete aufwärts und einem fallenden Septimsprung zum letzten Ton der Überleitung. Die linke Hand spielt währenddessen im Takt 21 einen Dreiklang im Notenwert einer Viertelnote und im Takt 22 zwei Oktavsprünge, einen fallenden und einen steigenden, und einer kurzen Skala abwärts, die zum Seitensatz führt.

Für die gesamte Überleitung wird D-Dur als Tonika gewählt. Es wechseln hauptsächlich Tonika und Dominante in diesen sechs Takten ab. Zwischen Takt 20 und Takt 23 zeigt sich eine Kadenz (T7-S-D-T). In der Folge schließt der erste Takt des Seitensatzes mit der Tonika.

Der Seitensatz fängt mit Takt 23 an und endet mit Takt 30. Er beginnt mit einem zweitaktigen Gedanken, der danach exakt wiederholt wird und auch als zweifaches Ansetzen verstanden werden kann:

Takte 23 und 24



Notenbeispiel 19: Zweitaktiger Gedanke der Takte 23 und 24 (aus: Martines 1992: 5, 1. Satz, Takte 23 und 24).

Beim Rhythmus der Takte 23 und 24 handelt es sich in der rechten Hand um einen synkopierten. Im Takt 24 sind noch zwei kurze nicht synkopierte Skalen zu sehen:



Notenbeispiel 20: Synkopierter Rhythmus der Takte 23 und 24.

In der Abbildung „Notenbeispiel 20“ wird der Rhythmus der Takte 23 und 24 dargestellt. In der rechten Hand ist der schon erwähnte synkopierte Rhythmus zu sehen. Währenddessen spielt die linke Hand einen einfachen, in Vierteln notierten, Rhythmus.

Nachdem in den Takten 25 und 26 die beiden vorherigen Takte exakt wiederholt werden, verändern sich in den beiden darauf folgenden sowohl die Melodie als auch der Rhythmus. Es sind in der rechten Hand nur noch Sechzehntel und am Schluss eine Viertelpause zu betrachten, während die linke Hand zuerst eine Viertelnote, zwei Viertelpausen und auf den letzten Taktschlag Sechzehntelnoten spielt:

Takt 27



Notenbeispiel 21: Arpeggierter Akkord und Mannheimer Rakete des Taktes 27 (aus: Martines 1992: 5, 1. Satz, Takt 27).

Außerdem ist in der rechten Hand auf den zweiten und dritten Taktschlag ein fallender arpeggierter Akkord zu sehen, eine abwärts gerichtete Mannheimer Rakete. In der linken Hand ist auf den vierten Taktschlag die Mannheimer Rakete aufwärts notiert. Im Takt 28 wird der 27. Takt, bis auf kleine Unterschiede, wiederholt, welche im Notenbeispiel

markiert sind:



Notenbeispiel 22: Takt 28 im Vergleich zu Takt 27 (aus: Martines 1992: 5, 1. Satz, Takt 28).

Die Divergenzen liegen nur in einzelnen Noten. Takt 28 beginnt mit *h''*, während Takt 27 mit *fis''* beginnt. Die fallende Mannheimer Rakete fängt im Takt 27 mit *a''* an und im Takt 28 mit *h''*. Schließlich folgt noch die steigende Mannheimer Rakete, die mit *G* im Bass startet.

Der vorletzte Takt des Seitensatzes besteht aus zwei halben Noten in der rechten Hand, und die linke Hand begleitet in zweistimmigen Achtelnoten. Beendet wird dieser mit dem Takt 30.

Im Hinblick auf die Harmonie wechseln sich im Seitensatz, mit einer Ausnahme, nur Tonika und Dominante ab. Takt 28 steht in der Subdominante, wodurch sich die kleinen Unterschiede zu Takt 27 erklären lassen. In den letzten zwei Takten zeigt sich ein Ganzschluss (D-T), aber keine Kadenz, wie am Ende der Einleitung oder der Überleitung.

Mit dem zweiten Taktschlag des 30. Taktes beginnt eine Variante des Einleitungsmotivs. Es erscheinen auf beide Hände aufgeteilte Dreiklangsbrechungen in Achteltriolen. Im Vergleich zum Einleitungsmotiv gibt es keine rhythmischen, jedoch melodischen Veränderungen. In den Takten 2 und 3 sind die ersten vier Dreiklangsbrechungen fallend, es folgen drei steigende Dreiklangsbrechungen, deren einzelne Töne eine Mannheimer Rakete ergeben. Die Takte 30 bis 34 zeigen fallende Dreiklangsbrechungen. Im Notenbeispiel sind die Anfangstöne der beiden Stimmen deshalb markiert, um die einzelnen Töne der fallende Skala deutlich sichtbar zu machen. Takte 30 und 31 ergeben einen zweitaktigen Gedanken, der in der Folge durch vier Dreiklangsbrechungen erweitert wird und dadurch somit eine Quinte tiefer endet als im Takt 31:



Notenbeispiel 23: Variante des Einleitungsmotivs (aus: Martines 1992: 5, 1. Satz, Takte 30–34).

Innerhalb der Takte 30 und 31 ist mehrmals die Doppeldominante E-Dur in den Dreiklangsbrechungen zu sehen. Die vorherigen Motive beginnen stets mit der Tonika, einmal jedoch mit der Tonika-Parallele, und schließen immer auf der Tonika oder Dominante. Von Takt 34 auf Takt 35 endet das Motiv wie gewöhnlich auf der Dominante, jedoch für den Anfang des nächsten Motivs wird die Subdominante G-Dur gewählt:



Notenbeispiel 24: Harmonie der Takte 34 und 35 (aus: Martines 1992: 5, 1. Satz, Takte 34 und 35).

Mit Takt 35 beginnt die Schlussgruppe. Sie wird vom Fortspinnungstyp beherrscht. Laut Gerhard Dietel bedeutet Fortspinnung, dass ein Thema kontinuierlich weiterentwickelt wird, ohne dabei abgegrenzt zu werden. Dabei kommt es zu Sequenzierungen und Wiederholungen. Diese Technik ist typisch für den Spätbarock.²³¹ Das sogenannte Soggetto, der Themenkopf, wird über eine gewisse Strecke fortgesponnen. Die Sequenz gilt als eine oft auftretende Form der Fortspinnung.²³² Bei Marianna Martines' G-Dur Sonate ist die Fortspinnung in der Schlussgruppe nach folgendem Prinzip gestaltet:

231 Dietel 2006, S. 103f.

232 Michels 2008, S. 107.

Takte 35 - 38

Takte 42 - 44

Notenbeispiel 25: Fortspinnung der Schlussgruppe (aus: Martines 1992: 5f, 1. Satz, Takte 35–38 und Takte 42–44).

Bei den Takten 39 bis 41 handelt es sich um eine notengetreue Wiederholung der Takte 35 bis 37. Im Takt 35 sind drei Soggettos zu sehen. Sie bestehen aus drei Achteltriolen, wobei von der ersten auf die zweite Note je ein Sprung aufwärts notiert ist. Im ersten Soggetto ist es ein Terzsprung, im zweiten ein Sextsprung und im dritten ein Quartsprung. Die weiteren Sprünge erfolgen im Quint- und Sextabstand. Die anschließend fallende Skala führt zum Schluss des Fortspinnungsmotivs. Die Melodie der Takte 35 und 36 wird lediglich durch die rechte Hand ausgeführt. Erst im Takt 37 begleitet die linke Hand in zweistimmigen Viertelnoten. Im Takt 38 ist in der rechten Hand nur die Schlussnote des Fortspinnungsmotivs im Wert einer Viertelnote angegeben, während die linke Hand Sequenzen spielt und somit zur Wiederholung des Fortspinnungsmotivs in den Takten 39 bis 41 führt.

Hier ist wieder die am Anfang vorgestellte Mannheimer Rakete zu sehen. Wenn die Anfangstöne des jeweiligen Soggettos betrachtet werden, so wie bei den Dreiklangsbrechungen im Einleitungsmotiv, ist die Mannheimer Rakete gut erkennbar:

Takte 35 und 36

Notenbeispiel 26: Mannheimer Rakete in der Fortspinnung (aus: Martines 1992: 5, 1. Satz, Takte 35 und 36).

Im Takt 42 weicht die linke Hand von der exakten Wiederholung der vorhergehenden Takte

ab. Die Mannheimer Rakete der linken Hand aus Takt 42 wird im folgenden Takt wiederholt. Die rechte Hand spielt indessen zuerst im Takt 42 eine Dreiklangsbrechung, darauf folgt eine Sequenz, farblich gekennzeichnet durch drei markierte Noten:



Notenbeispiel 27: Oberstimme des Taktes 42 (aus: Martines 1992: 6, 1. Satz, Takt 42).

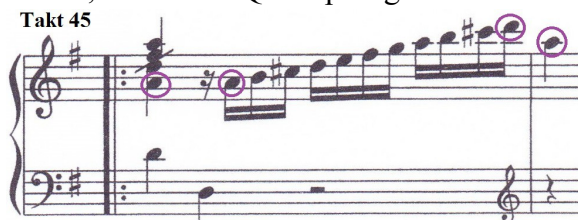
Hier kann einerseits von einer Sequenz die Rede sein, andererseits von einer Umkehrung. Das nächste Notenbeispiel bildet die linke Hand aus dem Takt 38 ab:



Notenbeispiel 28: Unterstimme des Taktes 38 (aus: Martines 1992: 6, 1. Satz, Takt 38).

In den letzten vier Takten der Exposition, nämlich den Takten 41 bis 44, ist hauptsächlich die Tonika D-Dur zu finden. Zwischenzeitlich tritt aber im Takt 41 ein kurzer Wechsel zur Dominante ein. Die Schlussgruppe der Exposition endet mit einem D-Dur Akkord.

Mit Takt 45 beginnt der zweite Teil der Sonate, die Durchführung. Genau wie in der Einleitung fängt die Durchführung mit einer Mannheimer Rakete an, einem arpeggierten Akkord mit anschließend steigender Skala. Im Gegensatz zur Exposition steht die Durchführung in h-Moll. Für die Mannheimer Rakete der Exposition wird G-Dur gewählt, und der vierstimmig arpeggierte Akkord ist in der Grundstellung notiert. Die Skala beginnt mit g' und endet mit d''' . Der vierstimmig arpeggierte Akkord am Anfang der Durchführung steht nicht in der Grundstellung. Statt d' ist a' verdoppelt, es bleibt dennoch ein D-Dur Akkord. Am Anfang der Skala ist auch a' statt d' notiert. Der höchste Ton ist wie in der Exposition ein d''' . Beendet wird die Skala im nächsten Takt, im Gegensatz zu Takt 1 und 2, mit einem Quartsprung abwärts auf a'' :



Notenbeispiel 29: Mannheimer Rakete am Beginn der Durchführung (aus: Martines 1992: 6, 1. Satz, Takt 45).

Mit den markierten Noten werden die Töne, die sich von der Mannheimer Rakete der Exposition unterscheiden, kenntlich gemacht. Um einen direkten Vergleich zu bekommen, wird das Notenbeispiel der Exposition angeführt:



Notenbeispiel 30: Mannheimer Rakete im Einleitungsmotiv der Exposition (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 1 und 2).

Der Mannheimer Rakete folgen, wie in der Exposition, Dreiklangsbrechungen. Um die Ähnlichkeit zu veranschaulichen, wird ein Notenbeispiel eingefügt:



Notenbeispiel 31: Dreiklangsbrechungen in der Durchführung (aus: Martines 1992: 6, 1. Satz, Takt 46 und 47).



Notenbeispiel 32: Dreiklangsbrechungen im Einleitungsmotiv der Exposition (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 2–4).

Das erste Notenbeispiel bildet die Takte 46 und 47 ab, während das zweite die Takte 2 und 3 zeigt. Außer dem Quartunterschied zwischen den beiden Anfangstönen der jeweiligen Notenbeispiele, der aufgrund der unterschiedlichen Tonarten erfolgt, ist keine weitere Divergenz zu erkennen.

Nach Takt 47 folgt erneut wie im Takt 45 eine steigende Skala, aber ohne den arpeggierten Akkord davor. In den Takten 49 bis 51 kommt es zu einer Variante der Dreiklangsbrechungen aus dem Einleitungsmotiv. Die fallende Skala jedoch führt bis zum *cis'*, statt bei der dritten Dreiklangsbrechung aufzuhören und in die folgende steigende zu

führen. Erst im Takt 51 wird die Mannheimer Rakete in der linken Hand verwendet. Die jeweiligen Anfangstöne der rechten Hand ergeben ebenfalls eine Mannheimer Rakete. Sie befindet sich, im Unterschied zum Takt 47, in Moll:



Notenbeispiel 33: Variante der Dreiklangsbrechungen aus dem Einleitungsmotiv (aus: Martines 1992: 6, 1. Satz, Takte 49–51).

Im Takt 52 verstärken Akkorde die Begleitung, die so im Motiv des Hauptsatzes vorkommt. Die fallende Skala stellt einen Kontrast zu den vorherigen Skalen dar:



Notenbeispiel 34: Tonleiterlauf abwärts und akkordische Begleitung (aus: Martines 1992: 6, 1. Satz, Takt 52).

Takt 53 ist als Sequenz, und Takt 55 als Variante des 47. Taktes zu verstehen. In den Notenbeispielen wird ihre Ähnlichkeit sichtbar:



Notenbeispiel 35: Sequenzen des Taktes 47 (aus: Martines 1992: 6, 1. Satz, Takte 47, 53 und 55).

Die Takte 54 und 56 zeigen weitere Sequenzen auf. Im Vergleich zu Takt 52 sequenziert Takt 54 um eine Tonstufe und Takt 56 um sechs Tonstufen niedriger:



Notenbeispiel 36: Sequenzen des Taktes 52 (aus: Martines 1992: 6, 1. Satz, Takte 52, 54 und 56).

In den Takten 55 bis 57 erfolgt ein Tonartwechsel von h- auf e-Moll. Takte 57 und 58 sind Varianten der Takte zehn und elf, dem Motiv des Hauptsatzes:

Takte 10 und 11



Notenbeispiel 37: Hauptsatzmotiv (aus: Martines 1992: 4, 1. Satz, Takte 10 und 11).

Takte 57 und 58



Notenbeispiel 38: Variante des Hauptsatzmotivs (aus: Martines 1992: 6f, 1. Satz, Takte 57 und 58).

Die abwärts gerichtete Skala findet im Takt 57 schon ab dem zweiten Taktschlag statt. Im Gegensatz dazu fängt die Mannheimer Rakete im Takt 58 erst ab dem vierten Taktschlag an.

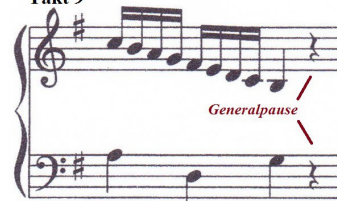
Die Takte 59 bis 61 sind Sequenzen des Taktes 58. Es folgt eine Variante der Überleitung aus der Exposition in den Takten 62 bis 67. Die Viertongruppen sind nun eine Quart tiefer gesetzt als im Takt 17. Eine Veränderung zeigt sich im Takt 62 dadurch, dass auf den dritten Taktschlag noch zwei weitere Viertongruppen eingefügt werden. Ab Takt 64 findet ein Wechsel von e-Moll nach G-Dur statt. Ansonsten verläuft die variierte Überleitung genauso wie in der Exposition und endet im Takt 67, wo sie zur Reprise weiterführt.

Der dritte Teil der Sonate, die Reprise, beginnt im Takt 68 und ist wieder in G-Dur gesetzt. Vom hier bis zum Takt 76 zeigt sich eine exakte Wiederholung des Einleitungsmotivs der Exposition. Die Takte 76, 77 und 78 enden anders als der neunte Takt:

Takte 76 - 78



Takt 9



Notenbeispiel 39: Wiederholung des Einleitungsmotivs und Vergleich zum Takt 9 (aus: Martines 1992: 7, 4, 1. Satz, Takte 76–78 und Takt 9).

Während dem Takt 9 nach der fallenden Skala eine Viertelnote folgt, ist es im Takt 77 eine ganze Note. Zum Unterschied von Takt 9, der auf der Tonika G-Dur endet, wird im Takt 78 ein Schluss auf der Dominante D-Dur ersichtlich.

Statt dem Hauptsatzmotiv der Exposition folgt im Takt 79 das Motiv des Seitensatzes in G-Dur. Durch den Tonartwechsel in der Reprise beginnt das Motiv hier eine Quarte höher. Eine weitere Veränderung ist im Takt 84 zu sehen, wo der fallende arpeggierte Akkord bzw. die fallende Mannheimer Rakete eine Sext höher als sie im Vergleich zum Takt 28 erwarten würde:



Notenbeispiel 40: Fallender arpeggierter Akkord aus Takt 84 im Vergleich mit Takt 28
(aus: Martines 1992: 8, 5, 1. Satz, Takte 84 und 28).

Ab Takt 86 findet die Wiederholung des Einleitungsmotivs statt. Das Einleitungsmotiv liegt hier eine Quart höher. Danach folgt die Wiederholung der Schlussgruppe aus der Exposition im Takt 91, hier jedoch Coda genannt. Divergierend zu Takt 40 findet man im Takt 96 in der letzten Achteltriolen-Gruppe statt einer fallenden Skala eine steigende Dreiklangsbrechung:



Notenbeispiel 41: Vergleich der Takte 96 und 40 (aus: Martines 1992: 8, 6, 1. Satz, Takte 96 und 40).

Auch im Takt 97 findet eine Veränderung statt. Die Begleitung der linken Hand bleibt gleich, im Gegensatz 41 spielt die rechte Hand zwei halbe Noten:



Notenbeispiel 42: Vergleich der Takte 97 und 41 (aus: Martines 1992: 8, 6, 1. Satz, Takte 97 und 41).

Die letzte Abweichung der Coda von der Schlussgruppe ist im Takt 98 zu erkennen. Auf den letzten Taktschlag finden Terzsprünge unterschiedlich zum Takt 42 statt, wo in der Exposition an dieser Stelle Sekundschritte anzutreffen sind:

The image displays two musical staves side-by-side, labeled 'Takt 98' and 'Takt 42'. Both staves are in treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). In Takt 98, the right hand has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter note (B). The last two notes of the triplet (G# and A) are enclosed in a red box. In Takt 42, the right hand has a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter note (B). The last two notes of the triplet (G# and A) are also enclosed in a red box. The bass lines in both measures are similar, featuring a triplet of eighth notes (F#, G#, A) followed by a quarter note (B).

Notenbeispiel 43: Vergleich der Takte 98 und 42 (aus: Martines 1992: 8, 6, 1. Satz, Takte 98 und 42).

Die nicht vollständige Reprise endet im Takt 100 auf der Tonika. Teilrepriseen sind in der Zeit der Jahrhundertmitte nicht unüblich. Auch Domenico Scarlatti bedient sich in der Sonate L220 (K475) dieser Form.²³³

²³³ Gerstenberg 1933, S. 83.

2. Satz

Der zweite Satz der G-Dur Sonate ist in g-Moll geschrieben, mit dem Tempo 'Andante' versehen und zählt somit zu den langsamen Sonatensätzen. Laut Ulrich Leisinger gibt es keinen eigenen Stil für langsame Sätze, es findet eine Übernahme von Modellen aus anderen musikalischen Gattungen statt. Für Joseph Haydns frühere langsame Sätze seiner Klaviersonaten ist ein am Satzanfang aufgestelltes Modell charakteristisch, das für den ganzen Satzverlauf beibehalten wird.²³⁴ Heinrich Christoph Koch bezeichnet dieses Modell als Thema: „Thema ist derjenige melodische Satz eines Tonstückes, der den Hauptcharakter desselben bezeichnet, oder die in demselben auszudrückende Empfindung in einem satzlichen Gebilde oder Abdrucke darstellt.“²³⁵

Mittels musikalischer Interpunktion gliedert Heinrich Christoph Koch größere Stücke, darunter beispielsweise Andante- und letzte Allegro-Sätze, in zwei Teile. Der erste setzt sich aus einem Hauptperioden zusammen. Er eröffnet mit einem Thema, danach können ein oder mehrere melodische Hauptteile darbegracht werden, und am Schluss wird der Hauptperiode in die Tonart der Terz oder Quinte geleitet.²³⁶ Das Thema und melodische Hauptteile lassen sich noch mithilfe von „Ruhepunkten des Geistes in der Melodie“ in Einschnitte und Absätze teilen.²³⁷

Der zweite Teil umfasst meist zwei Hauptperioden. Im ersten Perioden des zweiten Teils sind sowohl das Thema in der Terz beziehungsweise Quinte, als auch eine Modulation und eine „Art der Erweiterung“²³⁸, wie beispielsweise die Progression, zu finden. Unter Erweiterung, die auch erweiterter Satz genannt wird, versteht Heinrich Christoph Koch einen nicht komprimierten, sondern durch Techniken, oder auch als Erweiterungsmittel bezeichnet, ausgedehnten Satz, der sich über mehr als vier Takte erstreckt. Diesem steht der enge Satz, der die Dauer von vier Takten nicht überschreitet, gegenüber.²³⁹ Nachdem das Thema und eventuell verwendete melodische Hauptteile zergliedert werden, ist der erste Periode des zweiten Teils beendet. Heinrich Christoph Koch beschreibt noch eine

234 Leisinger 1994, S. 94.

235 Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, 1802:

<https://archive.org/stream/MusikalischesLexikon1802/KochMusikalischesLexikon1802#page/n387/mode/2up/search/745>; Letzter Zugriff: 15.09.2014.

236 Koch 1969 (II), S. 308.

237 Koch 1969 (III), S. 342.

238 Koch 1969 (II), S. 308.

239 Forschner 1984, S. 71, S. 87.

zweite Bauart des ersten Perioden des zweiten Teils, der jedoch nicht auf den Andante-Satz von Marianne Martines zutrifft und daher nicht näher erläutert wird. Der zweite und somit letzte Periode des zweiten Teils beginnt wieder mit dem Thema des ersten Teils oder einem melodischen Hauptteil in der Haupttonart. Am Schluss ist erneut die zweite Hälfte des ersten Hauptperioden, oder melodische Hauptteile dieses Perioden, die dem Quintabsatz in der Tonart der Quinte folgen, zu sehen.²⁴⁰

Die Analysen des zweiten und dritten Satzes sind an Heinrich Christoph Kochs Methode angelehnt, dabei werden seine Termini, wie beispielsweise 'der Hauptperiode', 'Erweiterungen' und 'Zergliederungen' verwendet²⁴¹. In der folgenden Tabelle ist der Aufbau eines Andante-Satzes nach Heinrich Christoph Koch gut erkennbar:

Andante-Satz					
1. Teil		2. Teil			
1. Hauptperiode		1. Hauptperiode		2. Hauptperiode	
Thema	Modulation	Thema	Modulation/ Erweiterungen	Thema	Schlussakte

Tabelle 3: Einteilung des Andante-Satzes nach Heinrich Christoph Koch (aus: Koch 1969 (III): 304–311).

Eine genauere Darstellung des zweiten Satzes bietet die unterhalb abgebildete Tabelle. Hier sind die Takte, die Tonarten und Details zu den Abschnitten angeführt:

Form	Takte	Tonart	Kompositorische Merkmale
1. Teil, 1. Hauptperiode			
Thema	1–7	g-Moll	Mannheimer Rakete, Skalen
Modulation	8–18	g-Moll	Zergliederung des Themas, Modulation von g-Moll nach B-Dur
2. Teil, 1. Hauptperiode			
Wiederholung Thema	19–24	B-Dur	
Modulation	25–37	B-Dur	Zergliederung des Themas, Modulation von B-Dur nach g-Moll
2. Teil, 2. Hauptperiode			
Wiederholung Thema	38–45	g-Moll	
Schluss	45–47	g-Moll	Schlussakte aus dem Ende des ersten Teils

Tabelle 4: Einteilung des Satzes mit Angaben zur Taktanzahl, Tonart und zu kompositorischen Merkmalen.

Das Modell am Anfang des Satzes oder das Thema, wie Koch es nennt, ist in den ersten

²⁴⁰ Koch 1969 (III), S. 304–311.

²⁴¹ Koch 1969 (I–III).

sieben Takten des zweiten Satzes der G-Dur Sonate zu sehen. Die sieben Takte können nach Heinrich Christoph Koch so eingeteilt werden:

Takt 1	Takt 2	Takt 3	Takt 4
→ Viertaktiger Satz			
Takt 5	Takt 6	Takt 7	
→ Erweiterung – Fortsetzung unbestimmter und vermischter Tonfiguren			

Tabelle 5: Aufteilung des Themas auf sieben Takte nach Heinrich Christoph Koch

(aus: Forschner 1984: 71, 98).

Der Satz erstreckt sich nicht genau über vier Takte, sondern reicht bis zum zweiten Taktglied des fünften Taktes. Dort beginnt die Erweiterung, welche bis zum Quintabsatz im siebenten Takt führt. Bei der Erweiterung handelt es sich um eine Fortsetzung bestimmter und vermischter Formen. In diese Gruppe fallen alle Erweiterungen, auf welche keine der üblichen Erweiterungen passt.²⁴² Es befinden sich zwei Einschnitte nach Heinrich Christoph Koch beim zweiten Taktglied im zweiten Takt und auch beim zweiten Taktglied im fünften Takt. Mit dem Quintabsatz im siebenten Takt endet das Thema und führt in die Terztonart. Das folgende Beispiel bildet die Einteilung durch zwei Einschnitte, markiert durch Dreiecke, und den Quintabsatz, durch ein Rechteck gekennzeichnet, ab:

Takte 1-7

The musical notation shows the first seven measures of a theme in G major, 3/4 time. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-6, and the third system contains measure 7. Red triangles mark the cuts at the end of measure 2 and the beginning of measure 5. A red rectangle marks the quintal cadence at the end of measure 7. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and ornaments.

Notenbeispiel 44: Einteilung des Themas in zwei Einschnitte und einen Quintabsatz

(aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 1–7).

²⁴² Forschner 1984, S. 98.

Das nächste Notenbeispiel zeigt die Melodie der ersten drei Takte. Von großer Bedeutung ist das erste Taktglied des ersten Taktes, das mit einem orangen Rechteck gekennzeichnet ist. Ein zweites Mal kommt es im dritten Takt, auch orange kenntlich gemacht, als erstes Taktglied vor. Dort ist der zweite Ton wegen des Akkordes in der Durdominante in der Begleitung jedoch um einen Halbton tiefer gesetzt. Dieses Taktglied ist wichtig, weil es nicht nur hier im Thema zwei Mal Verwendung findet, sondern auch im weiteren Verlauf des ersten Hauptperioden nach dem Quintabsatz und in den zwei folgenden Hauptperioden des zweiten Teils. Als zweites und drittes Taktglied des ersten Taktes sind eine steigende Mannheimer Rakete und eine halbe abwärts gerichtete Skala notiert. Im dritten Takt ist an dieser Stelle auf dem zweiten Taktglied eine Skala aufwärts mit einer darauf folgenden fallenden Skala zu sehen:



Notenbeispiel 45: Abbildung der Takte 1–3 (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 1–3).

Die Melodielinien der zweiten und dritten Taktglieder des ersten und dritten Taktes verlaufen ähnlich. Denn bei den jeweils zweiten Taktgliedern ist eine Steigung und bei den zwei dritten ein Gefälle erkennbar:



Notenbeispiel 46: Melodielinien der zweiten und dritten Taktglieder aus den Takten 1 und 3 (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 1 und 3).

Das folgende Notenbeispiel zeigt jeweils das erste Taktglied des ersten und zweiten Taktes. In der Abbildung soll die Ähnlichkeit der Melodie der beiden Taktglieder verdeutlicht werden:



Notenbeispiel 47: Melodielinien der ersten Taktglieder aus den Takten 1 und 2 (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 1 und 2).

Rhythmisch gesehen gibt es zwischen den zwei Taktgliedern einen Unterschied. Im ersten Takt ist die erste Note eine punktierte Achtelnote, während im zweiten Takt eine Achtelnote ohne Punktierung zu erkennen ist.

Der vierte Takt besteht aus zwei Sechstolen und einer steigenden Skala. Der Melodieverlauf der Sechstolen ähnelt dem ersten Taktglied des ersten Taktes und die steigende Skala erinnert an das zweite Taktglied des dritten Taktes. Die folgenden Beispielen zeigen zuerst den vierten Takt und danach ein Vergleich der Melodieverläufe des ersten, dritten und vierten Taktes mit den vorher erwähnten Taktgliedern:



Notenbeispiel 48: Abbildung des vierten Taktes (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 4).



Notenbeispiel 49: Melodieverlauf der ersten Taktglieder aus den Takten 1 und 4 (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 1 und 4).



Notenbeispiel 50: Melodieverlauf des zweiten Taktgliedes aus dem Takt 3 im Vergleich mit dem dritten Taktglied des Taktes 4 (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 3 und 4).

In den ersten vier Takten wird die Melodie von Akkorden begleitet. Im fünften und sechsten Takt sind stattdessen in der linken Hand einzelne Viertel- und Achtelnoten notiert:



Notenbeispiel 51: Begleitung der Oberstimme durch Viertel- und Achtelnoten (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 5–7).

In den ersten sieben Takten sind kaum harmonische Änderungen zu erkennen. Es findet ein häufiger Wechsel zwischen der Molltonika und der Durdominante statt. Während dies im Spätbarock oft vorkommt, wird es bis zur Klassik immer üblicher, nur noch die Durdominante zu verwenden.²⁴³ In diesem Satz ist bei Marianne Martines keine Molldominante zu finden, sondern nur die Durdominante, ein Merkmal der Annäherung an die kommende Klassik.

Mit dem achten Takt wechselt die Tonart g-Moll in die Terztonart B-Dur. Das nächste Notenbeispiel zeigt den zehnten Takt mit einer fallenden Seufzerkette in der rechten Hand:



Notenbeispiel 52: Fallende Seufzerkette (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takt 10).

Seufzerketten sind typischen Kennzeichen von Kompositionen Domenico Scarlattis und zählen zu den sogenannten 'Scarlattismen'. Auch Joseph Haydn verwendet sie. Im Folgenden ist jeweils ein Beispiel mit Seufzerketten von Domenico Scarlatti und Joseph Haydn abgebildet:

²⁴³ Amon 2005, S. 188.

Seufzerkette Domenico Scarlatti
(Allegro)

D. Scarlatti, K 206



Notenbeispiel 53: Seufzerkette bei Domenico Scarlatti (aus: Leisinger 1994: 119).

Seufzerkette Joseph Haydn
(Moderato)

J. Haydn, Hob. XVI:2/1



Notenbeispiel 54: Seufzerkette bei Joseph Haydn (aus: Leisinger 1994: 119).

In den Takten 11 bis 14 sind Varianten von Gliedern des Themas zu sehen. Wie im nächsten Notenbeispiel erkennbar, sind die Takte 11 und 12 Varianten des dritten Taktes und die Takte 13 und 14 Varianten des ersten:

Takte 11 und 12



Notenbeispiel 55: Variante des dritten Taktes in den Takten 11 und 12 (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 11 und 12).

Takt 3



Notenbeispiel 56: Takt 3 zum Vergleich (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takt 3).

Im ersten Beispiel sind die Takte 11 und 12 abgebildet, zum Vergleich befindet sich im zweiten der dritte Takt. Im Gegensatz zum veränderten Melodieverlauf bleibt die Begleitung in der linken Hand gleich. Die folgenden zwei Notenbeispiele zeigen die Takte 13 und 14 im Vergleich mit dem ersten Takt:



Notenbeispiel 57: Variante des ersten Taktes in den Takten 13 und 14 (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 13 und 14).



Notenbeispiel 58: Takt 1 zum Vergleich (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takt 1).

Anhand dieses Beispiels lässt sich gut erkennen, dass es sich beim ersten Taktglied der Takte 13 und 14 um eine Sequenz des ersten Takt handelt. Im Takt 13 ist die Mannheimer Rakete durch einen fallenden Notensprung unterbrochen. Außerdem findet im dritten Taktglied vom Takt 13 ein Wechsel der Notenwerte statt. Im Gegensatz zu Takt 13 ist die Mannheimer Rakete im Takt 14 zum einen in zwei Taktgliedern zu sehen, und zum anderen ist sie beim zweiten Taktglied durch zwei Sprünge getrennt. Der Takt 15 beendet die Varianten des Themas mit einem Quintabsatz. Es folgen zwei Schlusstakte, ehe der erste Teil auf der neuen Tonika mit B-Dur schließt. Der Quintabsatz ist im „Notenbeispiel 59“ wieder rot gekennzeichnet. In den Takten 16 bis 18 wird mit zwei Kadenzen, die die neue Tonart bekräftigen, abgeschlossen:



Notenbeispiel 59: Quintabsatz und Kadenzen in den Schlusstakten des ersten Hauptperioden (aus: Martines 1992: 10, 2. Satz, Takte 15–18).

In den Takten 19 bis 24 folgt der zweite Teil des Satzes mit zwei Hauptperioden. Der erste dieser beiden Perioden beginnt wieder mit dem schon bekannten Thema. Es wird hier nicht notengetreu wiedergegeben, es handelt sich dabei um eine Variante des Themas. Die Unterschiede zum Thema im ersten Teil sind in der Abbildung rot gekennzeichnet:

Takte 19-24

Notenbeispiel 60: Das Thema im ersten Hauptperioden des zweiten Teils (aus: Martines 1992: 10, 2. Satz, Takte 19–24).

Durch das Notenbeispiel werden die Divergenzen zum ersten Teil deutlich erkennbar. Im Takt 19 ist beim zweiten Taktglied f'' statt d'' notiert. Der zweite Takt des ersten Teils wird ausgelassen, und es folgt gleich Takt 20. Die nächsten zwei Abbildungen zeigen einen Vergleich der Takte 20 und 3. In beiden Takten ist sowohl eine steigende als auch eine fallende Skala notiert. Im Vergleich zum Takt 3 verläuft Takt 20 ohne b'' zwischen beiden c''' . Außerdem ist im Takt 20 ein Terzsprung vor der fallenden Skala zu sehen, der im Beispiel rot markiert wird:

Takt 20

Notenbeispiel 61: Steigende und fallende Skala des Taktes 20 (aus: Martines 1992: 10, 2. Satz, Takt 20).



Notenbeispiel 62: Steigende und fallende Skala des Taktes 3 (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takt 3).

Durch andere Notenwerte unterscheidet sich Takt 4 von Takt 21. In letzterem ist eine punktierte Achtel, statt der mit einer Zweiunddreißigstel verbundenen Achtel im vierten Takt, zu sehen. Im Takt 22 ist ein Unterschied zu Takt 5 in der linken Hand Takt zu erkennen. Die folgende Abbildung zeigt die Takte 21 und 22 im Vergleich zu den Takten vier und fünf:

Takte 21 und 22

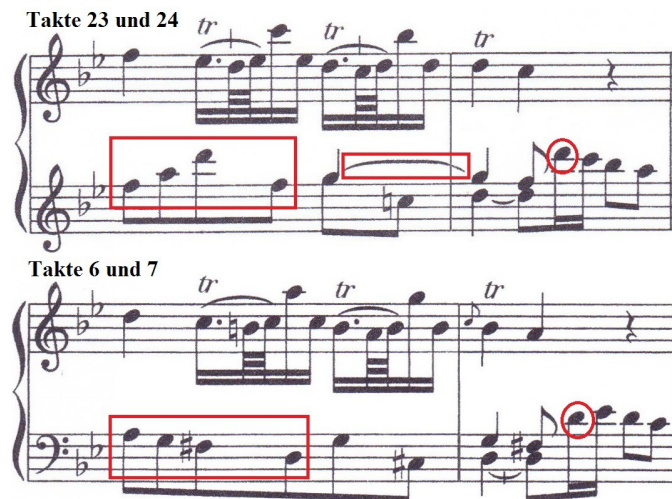
The image shows a musical score for Takte 21 und 22. It is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a rising and falling scale, with the final notes (G4, A4, B4) highlighted by a red box. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. The score is divided into two measures, Takt 21 and Takt 22, with a comparison to Takte 4 und 5.

Takte 4 und 5

The image shows a musical score for Takte 4 und 5. It is in 3/4 time with a key signature of one flat. The right hand features a rising and falling scale, with the final notes (G4, A4, B4) highlighted by a red box. The left hand plays a steady accompaniment of eighth notes. The score is divided into two measures, Takt 4 and Takt 5, with a comparison to Takte 21 und 22.

Notenbeispiel 63: Vergleich der Takte 21 und 22 mit den Takten 4 und 5 (aus: Martines 1992: 9f, 2. Satz, Takte 21, 22, 4 und 5).

Im nächsten Notenbeispiel wird die divergierende Notation der Takte 23 und 24 im Vergleich mit den Takten 6 und 7 dargestellt. Die Unterschiede liegen in der linken Hand. Während sich die Achtelnoten im 6. Takt abwärts bewegen, verlaufen sie im Takt 23 aufwärts. Am Ende des Taktes 23 befindet sich ein Bindebogen, im Takt 6 fehlt er. Takt 24 unterscheidet sich nur durch eine Note vom Takt 7:



Notenbeispiel 64: Vergleich der Takte 23 und 24 mit den Takten 6 und 7 (aus: Martines 1992: 9f, 2. Satz, Takte 23, 24, 6 und 7).

Wie schon im ersten Teil schließt die Variante des Themas auch im zweiten Teil mit einem Quintabsatz. Mit dem Takt 25 beginnt die Modulation zurück in die Haupttonart g-Moll und endet mit Takt 37. Für die Modulation bedient sich Marianne Martines eines Erweiterungsmittels nach Heinrich Christoph Koch, nämlich der Progression. Diese ist eine sich zwei- oder mehrfach ereignende stufenweise Sequenzierung und kommt bei ein- oder zweitaktigen Gliedern vor.²⁴⁴ Die Verwendung einer Progression oder generell eines Erweiterungsmittels an dieser Stelle des Satzes ist laut Heinrich Christoph Koch durchaus üblich. Als Grundlage für die Erweiterung dienen melodische Hauptteile des ersten Teils, die in dem Abschnitt wiederholt und 'zergliedert' werden.²⁴⁵ Unter Zergliederung versteht Heinrich Christoph Koch: „ein Ganzes in seine einzelnen Theile zerlegen.“²⁴⁶ Hierbei werden Fragmente und vereinzelte Takte dem Thema oder dem melodischen Hauptteil entnommen, danach erfolgt eine Wiederholung, Sequenzierung oder eine andere Art der Verarbeitung.

Marianne Martines greift für die Takte 25 bis 30 auf das erste Taktglied des ersten Taktes und teilt den zehnten Takt auf zwei Takte auf. Anhand der folgenden Notenbeispiele lässt sich die Ähnlichkeit der Takte gut veranschaulichen:

²⁴⁴ Forscher 1984, S. 95.

²⁴⁵ Koch 1969 (III), S. 307–311.

²⁴⁶ Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, 1802:

<https://archive.org/stream/MusikalischesLexikon1802/KochMusikalischesLexikon1802#page/n891/mode/2up>; Letzter Zugriff: 18.12.2014.



Notenbeispiel 65: Teile aus Takten 1 und 10 in den Takten 25–30 (aus: Martines 1992: 10, 2. Satz, Takte 25–30).

Takt 1

Takt 10

Notenbeispiel 66: Takte 1 und 10 zum Vergleich (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takte 1 und 10).

Takt 25 vermischt das Tonmaterial des ersten und zehnten Taktes. Aus dem ersten nimmt Marianne Martines das erste Taktglied und aus dem zehnten Takt stammt die Seufzerkette. Im darauffolgenden Takt ist in der Melodiestimme eine Tonrepetition notiert, während die linke Hand zuerst einen Terzsprung aufwärts macht und danach eine fallende Skala spielt. Zuletzt wird Takt 27 betrachtet, dem die ersten zwei Taktglieder des zehnten Taktes ähneln. Anschließend ist in den Takten 28 bis 30 eine Progression zu sehen. Es handelt sich bei der Progression jedoch um keine zwei- oder mehrfache, sondern nur um eine einfache Progression. Es kann daher, statt dieser, auch von drei sequenzierten Takten gesprochen werden.

Im Takt 32 ist eine Variante von Takt 31. Beide erinnern an den vierten Takt. Während das erste Taktglied von Takt 32 dem ersten Taktglied des Taktes 31 gleicht, ist das zweite Taktglied von Takt 32 Takt ein Tonstufe niedriger gesetzt. Im Gegensatz zu Takt 31 endet Takt 32 nicht mit einer Viertelnote in der rechten Hand, eine steigende Mannheimer Rakete mit anschließendem Quintsprung abwärts führt zum nächsten Takt. Die Mannheimer Rakete des Taktes 32 weist eine Ähnlichkeit mit dem ersten Takt auf. Um dies zu veranschaulichen, folgt ein Notenbeispiel, in dem die Takte 31 und 32 mit dem ersten

und vierten Takt verglichen werden:

Notenbeispiel 67: Takte 31 und 32 im Vergleich mit den Takten 4 und 1 (aus: Martines 1992: 9f, 2. Satz, Takte 31, 32, 4 und 1).

Notensbeispiel 67: Takte 31 und 32 im Vergleich mit den Takten 4 und 1 (aus: Martines 1992: 9f, 2. Satz, Takte 31, 32, 4 und 1).

Die nächste Abbildung zeigt die Herkunft der kleinen melodischen Teile von den Takten 33 und 34. Die fallende Skala im Takt 3, der Rhythmus des ersten Taktgliedes aus Takt 1 und ein Fragment einer fallenden Skala aus Takt 20 lassen sich in beiden Takten finden. Es könnte hier fast von einer Progression gesprochen werden, würde der Takt 34 am Anfang nicht divergent zu Takt 33 laufen. Im Gegensatz zu Takt 32, wo am Schluss eine Mannheimer Rakete aufwärts notiert ist, sind es in den beiden folgenden Takten abwärts gerichtete Skalen, die möglicherweise als Antwort oder Gegenstücke zu Takt 32 fungieren:

Notensbeispiel 68: Melodische Teile der Takte 33 und 34 im Vergleich mit den Takten 3, 1 und 20 (aus: Martines 1992: 9f, 2. Satz, Takte 33, 34, 3, 1 und 20).

Notensbeispiel 68: Melodische Teile der Takte 33 und 34 im Vergleich mit den Takten 3, 1 und 20 (aus: Martines 1992: 9f, 2. Satz, Takte 33, 34, 3, 1 und 20).

Mit dem Takt 35 nähert sich der erste Hauptperiode des zweiten Teils dem Ende an. Takt

35 ähnelt sowohl Takt 1 und 10, als auch dem Takt 14. In der folgenden Abbildung sind die Ähnlichkeiten kenntlich gemacht:

The image displays four musical staves, each representing a different measure from a piece in g-Moll. The staves are labeled 'Takt 35', 'Takt 1', 'Takt 10', and 'Takt 14'. Colored boxes are used to highlight specific melodic and harmonic patterns across these measures to show their similarities. In Takt 35, a red box highlights the first eighth-note pair, a purple box highlights the second eighth-note pair, an orange box highlights the third eighth-note pair, and a blue box highlights the final descending scale. In Takt 1, a red box highlights the first eighth-note pair, a purple box highlights the second eighth-note pair, and a green box highlights the bass line. In Takt 10, a blue box highlights the final descending scale. In Takt 14, an orange box highlights the second eighth-note pair. The bass line in Takt 35 is also highlighted with a green box, matching the pattern in Takt 1.

Notenbeispiel 69: Takt 35 im Vergleich mit den Takten 1, 10 und 14 (aus: Martines 1992: 9, 11, 2. Satz, Takte 35, 1, 10 und 14).

Das erste Taktglied in Takt 35 ist eine Sequenz des ersten Taktgliedes aus Takt 1. Violett markiert wird der Anfang des zweiten Taktgliedes, der die Mannheimer Rakete aus Takt 1 kennzeichnet, die aber hier um eine Oktav tiefer gesetzt ist. Der orange gefärbte Teil des Notenbildes ist der zweite Teil des zweiten Taktgliedes. Dieser weist eine Ähnlichkeit mit dem zweiten Taktglied aus Takt 14 auf. Zuletzt folgt die fallende Skala des dritten Taktgliedes, eine kurze Seufzerkette darstellend und dem dritten Taktglied aus Takt 10 ähnelnd. Die linke Hand spielt indessen eine akkordische Begleitung, die schon aus Takt 1 bekannt ist. Mit Takt 35 erreicht die Modulation die Haupttonart g-Moll.

Es folgt eine kurze Beschreibung der letzten zwei Takte des ersten Hauptperioden. Takt 36 leitet mit einer fallenden Seufzerkette zu Takt 37, in dem ein Quintabsatz ersichtlich ist, über. Dieser markiert das Ende des ersten Periodens. Der violett markierte Bereich kennzeichnet die Seufzerkette, und das rote Rechteck weist auf den Quintabsatz hin:



Notenbeispiel 70: Seufzerkette und Quintabsatz in den Takten 36 und 37 (aus: Martines 1992: 11, 2. Satz, Takte 36 und 37).

Laut Heinrich Christoph Koch ist eine Wiederholung des Themas oder anderer melodischer Hauptteile des ersten Teils typisch für den zweite Perioden.²⁴⁷ Marianne Martines beginnt an dieser Stelle mit der Wiederholung des Themas und baut danach Varianten verschiedener melodischer Teile des allerersten Hauptperioden ein. Takt 38 gleicht dem ersten Takt. Darauf folgt eine notengetreue Wiederholung von Takt 3:

Takte 38 und 39

Takte 1-3

Notenbeispiel 71: Takte 38 und 39 im Vergleich mit den Takten 1–3 (aus: Martines 1992: 11, 9, 2. Satz, Takte 38, 39, 1–3).

Auch der vierte Takt wird in die Takten 40 und 41 eingebaut. Es handelt sich jedoch dabei um keine notengetreue Wiederholung. In Takten 31 und 32 wird analog den Takten 40 und 41 vorgegangen. Hier werden auch die ersten zwei Taktglieder von Takt 4 wiederholt. Während im Takt 32 eine Mannheimer Rakete zu sehen ist, folgt den beiden Sechstolen in Takt 41 eine steigende Skala, wie im vierten Takt. Die Begleitung durch die linke Hand ähnelt jener in den Takten 31 und 32:

²⁴⁷ Koch 1969 (III), S. 311.



Notenbeispiel 72: Takt 4 zum Vergleich für die Takte 40 und 41 (aus: Martines 1992: 9, 2. Satz, Takt 4).

Takte 31 und 32

Takte 40 und 41

Notenbeispiel 73: Takte 40 und 41 im Vergleich mit den Takten 31 und 32 (aus: Martines 1992: 10f, 2. Satz, Takte 31, 32, 40 und 41).

Takt 42 ist eine notengetreue Wiederholung des 5. Taktes. In den zwei darauffolgenden Takten ist eine Variante der Takte 6 und 7 zu sehen. Während Takt 43 eine Mischung aus Takt 6 und 14 ist, weist Takt 44 sowohl mit dem Ende des Taktes 15 als auch mit Takt 7 eine Ähnlichkeit auf. Takt 44 endet mit einem Quintabsatz:

Takte 42-44

Takte 5-7

Takte 14 und 15

Notenbeispiel 74: Vergleich der Takte 42–44 mit den Takten 5–7 und 14 und 15
(aus: Martines 1992: 9, 11, 2. Satz, Takte 42–44, 5–7, 14 und 15).

Die jeweiligen Farben kennzeichnen die Ähnlichkeiten der Takte zueinander. Das rote Rechteck im Takt 44 signalisiert den Quintabsatz. Auf Takt 44 folgen noch drei weitere, die Gemeinsamkeiten mit den Schlusstakten 16 bis 18 des ersten Teils aufweisen:

Takte 45-47

Takte 16-18

Notenbeispiel 75: Vergleich der Takte 45–47 mit den Takten 16–18 (aus: Martines 1992: 11, 9, 2. Satz, Takte 45–47 und 16–18).

Die jeweiligen ersten Taktglieder der Takte 45, 46, 16 und 17 stimmen melodisch überein. Rhythmisch unterscheiden sie sich in der Notenwerten des ersten Akkords, der in den Takten 45 und 46 jeweils die Länge einer Achtel und in den Takten 16 und 17 die Länge einer punktierte Achtel aufweist. Dadurch ergibt sich die Dauer der darauffolgenden vier Noten. In den Takten 45 und 46 sind hier Zweiunddreißigstel und in den Takten 16 und 17

Vierundsechzigstel notiert. Die Melodielinie des zweiten Taktgliedes im Takt 46 ist eine Sequenz der Melodielinie des sechzehnten Taktes. Schließlich folgt Takt 47, der Takt 18 ähnelt und nur um eine Terz tiefer gesetzt ist, wie schon die vorherigen zwei Takte. Der Tonhöhenunterschied dieser Takte ergibt sich aus den unterschiedlichen Tonarten, in denen die beiden Hauptperioden komponiert sind. Der zweite Satz endet somit auf der Molltonika g-Moll. Nicht nur Marianne Martines, sondern auch Joseph Haydn und Domenico Scarlatti, verwenden diese zweigeteilte Form für langsame Sätze. Joseph Haydn benutzt sie beispielsweise in seiner Sonate Hob. XVI:3/2.²⁴⁸ Seine G-Dur Sonate gliedert sich in zwei Teile. Der erste besteht aus einem Perioden und der zweite Teil, so wie bei Marianne Martines' Andante-Satz, aus zwei Perioden. Der erste Periode des zweiten Teils beginnt mit dem Anfangsthema, welches im ersten Teil als Modell aufgestellt wird. Danach folgen melodische Elemente aus dem ersten Teil. Der zweite Periode gleicht, bis auf Tonhöhenunterschiede, dem ersten Teil.

Auch Joseph Haydns Sonate Hob. XVI:11/2²⁴⁹ in g-Moll lässt sich in zwei Teile gliedern. Der erste Teil besteht aus einem Perioden. Diesem folgt der zweite Teil, der sich aus zwei Perioden zusammensetzt. Der erste Periode des zweiten Teils ähnelt der oben genannten Sonate. Er beginnt mit einem im ersten Teil aufgestellten Anfangsthema, anschließend folgen melodische Elemente aus dem ersten Teil. Der zweite Periode gleicht bis zum Takt 51 diesem ersten Teil, danach ist eine Variante mit Elementen aus dem melodischen Hauptteil, bis zum Schluss führend, zu sehen. Dabei werden die Takte 18 und 19 zwei Mal wiederholt, der Satz schließt in g-Moll.

Bei Domenico Scarlatti ist ebenfalls ein Andante-Satz in der Form Heinrich Christoph Kochs vorhanden. Es handelt sich dabei um die Sonate in e-Moll (K 291, L 61)²⁵⁰. Auch dieser Satz ist auch zweigeteilt, wobei der erste Teil wieder aus einem Perioden besteht. Im Gegensatz zum Andante-Satz der Marianna Martines und zu Joseph Haydns beschriebenen Sätzen setzt, sich der zweite Teil bei Domenico Scarlatti nur aus einem Perioden zusammen. Allerdings passt dieser Satz trotzdem in Heinrich Christoph Kochs Form. Laut diesem haben zweite Teile manchmal einen kleineren Umfang und können daher nur aus einem Perioden bestehen.²⁵¹

248 Haydn 2009, S. 20–22.

249 Haydn 2009, S. 138f.

250 Scarlatti 1985, S. 49–51.

251 Koch 1969 (III), S. 307–311.

3. Satz

Der im Zweiviertel-Takt stehende Finalsatz ist in G-Dur gesetzt und mit der Tempoangabe *Allegro assai*, einem sehr lebhaftem Zeitmaß²⁵², versehen. Federico Celestini weist den meisten Finalsätzen Joseph Haydns ein Sonatenformschema zu.²⁵³ Es passt nicht auf den letzten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines. Heinrich Christoph Koch beschreibt, dass sich *Andante*- und *Allegro*-Sätze in ihrer Form sehr ähneln.²⁵⁴ Diese Beschreibung trifft auf den dritten Satz von Marianna Martines, einem zweiteiligen *Allegro*-Satz, zu. Auf den nächsten Seiten wird oft die Bezeichnung '*Allegro*-Satz' verwendet. Dieser sogenannte *Allegro*-Satz bezeichnet den letzten einer Sonate, der sowohl mit eben dieser Tempobezeichnung versehen als auch zweiteilig aufgebaut in das von Heinrich Christoph Koch beschriebene Schema passt.

Ein *Allegro* hat zwei Teile, die in dieser Zeit mit, später aber auch ohne Wiederholung gespielt werden können. Der erste Teil des *Allegro* besteht aus einem Hauptperioden. Zuerst werden das Thema und die melodischen Hauptsätze vorgebracht. Danach folgen Zergliederungen der melodischen Hauptsätze. Am Ende des ersten Perioden gibt es manchmal nach der Kadenz einen kurzen erklärenden Anhang.²⁵⁵ Bei Marianna Martines' *Allegro*-Satz ist an dieser Stelle kein Anhang zu finden. So wie im *Andante*-Satz wird auch hier in die Tonart der Quinte moduliert, in welcher der erste Teil schließt.²⁵⁶

Der zweite Teil beginnt mit der Quint-Tonart. Anschließend wird mithilfe eines melodischen Teils zurück in die Haupttonart und von dort weiter in die Tonart der Sext, Sekunde oder Terz moduliert. Wenn der Tonartwechsel in die Haupttonart nicht stattfindet, erfolgt an dieser Stelle ein direkter Übergang von der Quint-Tonart in eine der oben genannten Tonarten mittels Progression oder einem anderen Erweiterungsmittel. Danach werden melodische Elemente aus dem ersten Teil wiederholt und zergliedert, worauf der Perioden geschlossen wird.²⁵⁷

Neben der Bauart des sich im zweiten Teil befindenden ersten Perioden gibt es noch ein weiteres Modell. Hierbei wird ein Glied aus dem ersten Teil entweder nur in der

252 Dietel 2006, S. 14, S. 22.

253 Celestini 2004, S. 65.

254 Koch 1969 (III), S. 312.

255 Koch 1969 (III), S. 304ff.

256 Koch 1969 (III), S. 307–310.

257 Koch 1969 (III), S. 307–310.

Oberstimme oder wechselweise in anderen Stimmen fortgesetzt, zergliedert oder transponiert. Dadurch können kurzzeitig entferntere Tonarten erreicht werden. Anschließend findet eine Modulation in die Tonart statt, in die der Periode geschlossen werden soll.²⁵⁸

Im folgenden Beispiel ist, wie schon in der Analyse des zweiten Satzes, eine mögliche Form des zweiteiligen Allegro-Satzes nach Heinrich Christoph Koch abgebildet, um die Form zu verdeutlichen:

Allegro-Satz					
1. Teil			2. Teil		
1. Periode		1. Periode		2. Periode	
Thema	Modulation	Thema	Modulation/ Erweiterungen	Thema	Schlusstakte

Tabelle 6: Einteilung des Allegro-Satzes bei Heinrich Christoph Koch (aus: Koch 1969 (III): 304–311).

Die nächste Tabelle geht auf die Details des Allegro-Satzes der G-Dur Sonate ein. Im Gegensatz zum zweiten Satz sind im Finalsatz Wiederholungszeichen zwischen dem ersten und zweiten Teil angebracht. Außerdem ist der dritte Satz mehr als doppelt so lang als der zweite Satz, wodurch die einzelnen Teile mehr Gestaltungsmöglichkeiten für Erweiterungen und Zergliederungen bekommen. Der erste Teil des dritten Satzes ähnelt dem des zweiten. Der zweite Teil des Allegro-Satzes weist im Vergleich zum zweiten Teil des Andante-Satzes Veränderungen in der Form auf. Denn im Allegro-Satz beginnt, wie in der zweiten Tabelle erkennbar ist, der erste Periode des zweiten Teils mit einer Modulation vor dem Thema, während im Andante-Satz an dieser Stelle gleich das Thema folgt.

Weitere Unterschiede sind zwei melodische Teile, die hier dem Anfangsthema folgen, während im zweiten Satz die Zergliederungen gleich an das Thema anschließt. Bei der Zergliederung verschiedener melodischer Hauptteile stammen beim Allegro-Satz mehr von ihnen aus den melodischen Hauptteilen als vom Thema. Dieser Unterschied ist ebenfalls in der ersten Periode des zweiten Teils zu sehen. Die Zergliederungen des Andante-Satzes haben ihren Ursprung im Thema. Im Allegro-Satz werden neben dem Fragment aus dem Thema vor allem die melodischen Teile aus dem ersten Teil wieder aufgenommen. Im dritten Satz folgen dem ersten Hauptperioden des zweiten Teils die Schlusstakte des ersten Teils, während im zweiten Satz an dieser Stelle Elemente des Themas und Schlusstakte aus dem ersten Teil genommen werden. Die nachstehende Tabelle veranschaulicht den Aufbau

²⁵⁸ Koch 1969 (III), S. 307–310.

des Allegro-Satzes:

Allegro-Satz bei Marianna Martines		
1. Teil	2. Teil	
1. Periode	1. Periode	2. Periode
Thema	Modulation	Melodischer Teil
Melodische Teile	Thema und Modulation im Thema	
Zergliederungen	Melodische Teile	
	Zergliederungen	
	Modulation	

*Tabelle 7: Genauere Einteilung des letzten Allegro-Satzes bei Heinrich Christoph Koch
(aus: Koch 1969 (III): 304–311).*

Eine weitere Tabelle stellt den dritten Satz detaillierter dar. Es sind sowohl die Takte und Tonarten als auch die Details zu den jeweiligen Abschnitten angegeben:

Form	Takte	Tonart	Besonderes
1. Teil, 1. Periode			
Thema	1–11	G-Dur	Skalen, pendelnde Sechzehntelbewegung
1. melodischer Teil	12–15	D-Dur	Pendelnde Sechzehntelbewegung
2. melodischen Teil	16–22	D-Dur	Pendelnde Sechzehntelbewegung
Zergliederungen	23–37	D-Dur	Motiv aus Thema und 2. melod. Teil
Wiederholung 2. melod. Teil	38–47	D-Dur	Pendelnde Sechzehntelbewegung
Schluss	47–51	D-Dur	Motive aus Thema und 2. melod. Teil
2. Teil, 1. Periode			
Modulation	52–55	D-Dur	Modulation von G-Dur nach D-Dur
Wiederholung Thema	56–67	G-Dur	Modulation von G-Dur nach e-Moll
Wiederholung 1. melod. Teil	68–74	e-Moll	Vier Takte in fis-Moll
Wiederholung 2. melod. Teil	75–81	e-Moll	Pendelnde Sechzehntelbewegung
Wiederholung Zergliederungen	82–99	e-Moll	Modulation von e-Moll nach G-Dur
2. Teil, 2. Periode			
Wiederholung 2. melod. Teil	100–112	G-Dur	Pendelnde Sechzehntelbewegung
Schluss	112–116	G-Dur	Motive aus Thema und 2. melodischen Teil

*Tabelle 8: Einteilung des 3. Satzes mit Angaben zur Taktanzahl, Tonart und zu kompositorischen Merkmalen
(aus: Koch 1969 (III): 304–311).*

Der dritte Satz beginnt mit dem Thema, welches sich über die ersten elf Takte erstreckt. Nach Heinrich Christoph Koch lassen sich diese Takte in zwei Einschnitte und einen Quintabsatz einteilen. Der erste Einschnitt findet im Takt 4 und der zweite in Takt 8 statt. In der nächsten Abbildung sind die Einschnitte mit roten Dreiecken, und der Quintabsatz mit einem roten Rechteck versehen. Zwischen Takt 5 und 8 findet eine Wiederholung der ersten vier Takte statt:

Takte 1-11

Notenbeispiel 76: Das Thema des dritten Satzes (aus: Martines 1992: 12, 3. Satz, Takte 1–11).

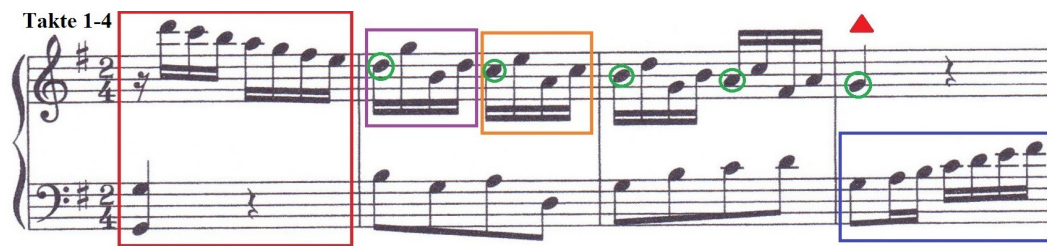
Die linke Hand spielt zuerst einen Oktavschlag, dem anschließend eine fallende Skala der rechten Hand folgt. In den nächsten zwei Takten ist eine pendelnde Sechzehntelbewegung zu sehen, die in der linken Hand von Achtelnoten begleitet wird. Das erste Taktglied dieser Sechzehntelbewegung, welches später als eines der Motive in den Zergliederungen ab Takt 23 verwendet wird, unterscheidet sich von den drei nachstehenden durch verschiedene Intervalle:

Takte 2-4

Notenbeispiel 77: Takte 2–4 (aus: Martines 1992: 12, 3. Satz, Takte 2–4).

Im ersten Takt ist, wie zuvor erwähnt, eine fallende Skala zu sehen. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass diese Skala im zweiten Takt noch nicht zum Ende kommt, sondern mit Unterbrechungen in einer Sechzehntelbewegung bis zum vierten Takt weiter geführt wird. In der folgenden Abbildung ist diese Skala mit grünen Kreisen innerhalb der

Sechzehntelbewegung gekennzeichnet:



Notenbeispiel 78: Skala und Sechzehntelbewegung der Takte 1–4 (aus: Martines 1992: 12, 3. Satz, Takte 1–4).

Takt 4 stellt mit einer steigenden Skala eine Gegenbewegung zu Takt 1 dar, die mit einer Viertonote im Takt 5 beendet wird. Eine erneut fallende Skala kennzeichnet den Beginn der Wiederholung der ersten vier Takte. Bis auf den Oktavsprung, in Takt 5 durch die zuvor genannte Viertonote ersetzt, und der Verschiebung der linken Hand in den Violinschlüssel, gleichen die Takte fünf bis sieben den ersten drei Takten. Im achten Takt ist eine Veränderung sichtbar:



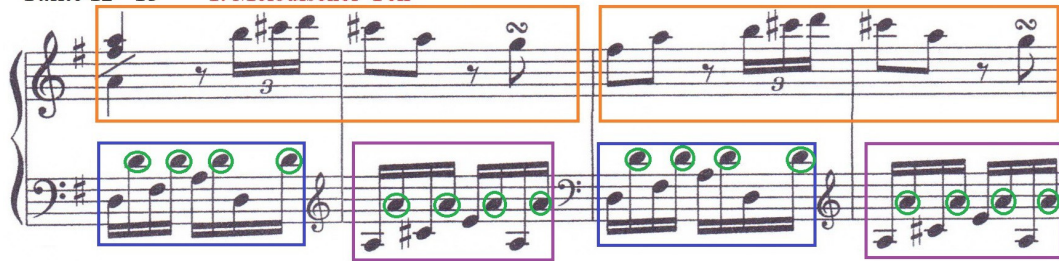
Notenbeispiel 79: Vergleich der Takte 3 und 4 mit den Takten 7–11 (aus: Martines 1992: 12, 3. Satz, Takte 3, 4, 7–11).

Die Modifikation liegt in der steigenden Skala des vierten Taktes, welche in der Wiederholung durch zwei Takte, den achten und neunten, erweitert und zudem von der rechten statt der linken Hand gespielt wird. Mit Takt 11 endet das Thema auf dem Quintabsatz in D-Dur, gefolgt von einer Generalpause. Harmonisch gesehen bietet das Thema keine große Abwechslung. In den ersten elf Takten ist nur ein Pendeln zwischen G- und D-Dur zu sehen.

Mit Takt 12 beginnt der erste melodische Teil, welcher sich über vier Takte erstreckt. Dem schließt sich der zweite melodische Teil zwischen den Takten 16 und 22 an, der sich vom

ersten deutlich unterscheidet. Beide melodischen Teile sind in D-Dur notiert:

Takte 12 - 15 1. Melodischer Teil



Notenbeispiel 80: Erster melodischer Teil der Takte 12–15 (aus: Martines 1992: 12, 3. Satz, Takte 12–15).

Sowohl die Melodie der rechten als auch die pendelnde Sechzehntelbewegung der linken Hand kann in zwei sich wiederholende Takte eingeteilt werden. Dies ist in der Abbildung durch die jeweiligen Rechtecke gekennzeichnet. Bei der pendelnden Sechzehntelbewegung gibt es in jedem Takt Tonrepetitionen, welche in der Grafik mit grünen Kreisen markiert sind. In diesen vier Takten ist erneut ein Wechsel zwischen der neuen Tonika D-Dur und der Quinte A-Dur zu sehen. Das folgende Notenbeispiel bildet die Takte 16 bis 22 ab, in denen sich der zweite melodische Teil befindet:

Takte 16 - 22 2. Melodischer Teil



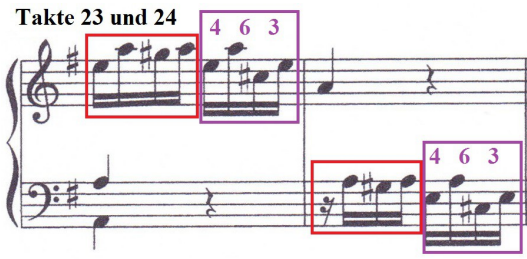
Notenbeispiel 81: Zweiter melodischer Teil der Takte 16–22 (aus: Martines 1992: 12, 3. Satz, Takte 16–22).

Hier ist auch eine pendelnde Sechzehntelbewegung zu sehen, und zwar sowohl in der linken, als auch in der rechten Hand. Sie unterscheidet sich jedoch von der Sechzehntelbewegung der Takte 12 bis 15. Denn in den Takten 16 bis 18 scheint jeweils die erste Note jedes Taktgliedes mehr Bedeutung zu haben, da diese Noten eine fallende Skala bilden, welche mithilfe der grünen Kreise gut zu erkennen ist. Im Takt 19 fährt die linke Hand mit der pendelnden Sechzehntelbewegung fort, während die rechte Hand in den Takten 19 und 21 jeweils einen Quart- und Sextklang und in den Takten 20 und 22

Akkorde spielt. Die eine fallende Skala bildenden Anfangstöne der jeweiligen Taktglieder sind bis zum ersten Taktglied im Takt 20 zu sehen.

Die zwei folgenden Takte sind Zergliederungen der melodischen Teile und des Themas. Es handelt sich hierbei um die Takte 23 und 24, welche im nachstehenden Beispiel mit den Takten 16 bis 18 und 2 bis 4 verglichen werden:

Takte 23 und 24



Takte 16 - 18



Takte 2 - 4



*Notenbeispiel 82: Zergliederungen der Takte 23 und 24 im Vergleich mit den Takten 16–18 und 2–4
(aus: Martines 1992: 12, 3. Satz, Takte 23 und 24, Takte 16–18 und Takte 2–4).*

In den Takten 23 und 24 wechselt sich das Motiv aus den Takten 16 bis 18 mit dem aus dem zweiten Takt zwei Mal ab. Zuerst werden die beiden Motive im Violinschlüssel und danach im Bassschlüssel gespielt. Lediglich eine Veränderung ist zu sehen, nämlich die Pause statt der Sechzehntelnote beim ersten Motiv im Bassschlüssel.

Die folgende Abbildung zeigt die Takte 25 bis 32. In diesen Takten ist keine Zergliederung aus den melodischen Teilen oder des Themas zu erkennen, es wechseln sich die Mannheimer Rakete mit den Skalen ab:

Takte 25 - 32



Notenbeispiel 83: Abwechslung der Mannheimer Rakete mit Skalen (aus: Martines 1992: 12f, 3. Satz, Takte 25–32).

Ähnliche Stellen sind in der vorher gehenden Grafik farblich markiert. Die roten Rechtecke kennzeichnen die Mannheimer Raketen, und die steigenden Skalen sind orange umrahmt. Es wechseln sich Tonika, Dominante und Subdominante ab, nur in Takt 26 ist die Skala und im Takt 27 die Mannheimer Rakete in der Doppeldominante E-Dur notiert.

Mit Takt 33 beginnen erneut Zergliederungen, welche aus den beiden melodischen Teilen stammen. Zum einen sind Tonrepetitionen aus den Takten 12 bis 15, zum anderen pendelnde Sechzehntelbewegungen aus den Takten 16 bis 22 zu sehen. Die Tonrepetitionen aus den Takten 33 und 35 ähneln denen aus den Takten 12 bis 15. Im Gegensatz zum erstmaligen Auftreten befinden sie sich bei der nächsten Abbildung tiefer gesetzt und werden von oben angespielt:

Takte 33 - 37



Notenbeispiel 84: Zergliederungen der Takte 33–37 (aus: Martines 1992: 13, 3. Satz, Takte 33–37).

Die grün markierten Noten sind die davor genannten Tonrepetitionen und die violetten

Rechtecke kennzeichnen die pendelnden Sechzehntelbewegungen. Das Ende dieser Zergliederungen markiert der Quintabsatz, welcher in der Abbildung mit einem roten Rechteck versehen ist und zu den nächsten Zergliederungen in den folgenden Takten führt.

In den letzten 14 Takten sind zwei Wiederholungen zu finden. Zuerst wird der zweite melodische Teil aus den Takten 16 bis 18 und danach die Zergliederung, welche schon aus den Takten 23 und 24 bekannt ist, nochmals ausgeführt. Der zweite melodische Teil, dessen Markierung durch rote Rechtecke erfolgt, kommt zweimal vor. Beim ersten Mal gleicht die Melodie in der rechten Hand der aus den Takten 16 bis 18, in der linken Hand ist sie eine Oktave tiefer gesetzt. Eine notengetreue Wiederholung wird beim zweiten Erscheinen des zweiten melodischen Teils in den Takten 43 bis 45 sichtbar. In den Takten 41 bis 42 und 45 bis 47 ist jeweils eine Kadenz erkennbar, welche in der Abbildung violett dargestellt ist. Zuletzt folgen die Takte 47 bis 51, die sowohl den vorher erwähnten Takten 16 bis 18, als auch der Zergliederung aus den Takten 23 und 24 ähneln:

Takte 38 - 51

The image displays a musical score for Takte 38-51, organized into four systems. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The score features several annotations: red rectangles highlight specific melodic parts and cadences; green circles mark sixteenth-note movements; purple boxes labeled 'S', 'D', and 'T' indicate specific musical elements; and orange boxes labeled '4 6 3' highlight other melodic parts. The notation is in G major and 3/4 time.

Notenbeispiel 85: Melodische Teile und Zergliederungen in den Takten 38–51

(aus: Martines 1992: 13, 3. Satz, Takte 38–51).

Zum Vergleich werden der zweite melodische Teil der Takte 16 bis 18, mit einem roten Rechteck versehen, und die Zergliederungen aus den Takten 23 und 24 in orange angeführt. Die fallende Skala der jeweils ersten Noten der Taktglieder ist mit grünen Kreisen gekennzeichnet:

Takte 16 - 18 2. Melodischer Teil



Takte 23 und 24 4 6 3



Notenbeispiel 86: Zweiter melodischer Teil und Zergliederungen aus den Takten 23 und 24
(aus: Martines 1992: 12, 3. Satz, Takte 16–18, Takte 23 und 24).

Am Schluss des ersten Perioden, in den Takten 47 bis 51, findet ein Pendeln zwischen der Tonika D-Dur und der Dominante A-Dur statt. Mit Takt 51 kommt der Hauptperiode in der Tonika zum Ende und wird wiederholt.

Anschließend folgt der zweite Teil ab Takt 52. Während im zweiten Satz der erste Perioden des zweiten Teils mit dem Thema aus dem ersten Teil beginnt, findet hier im dritten Satz zuerst eine Modulation zurück in die Haupttonart G-Dur statt bevor das Thema mit dem Takt 56 erneut erklingt:

Takte 52-55



Notenbeispiel 87: Modulation in der ersten Periode des 2. Teils (aus: Martines 1992: 13, 3. Satz, Takte 52–55).

Die zwei markierten Bereiche können nach Heinrich Christoph Koch als zweifache Progression bezeichnet werden. Es handelt sich in der oberen Grafik um eine eintaktige Sequenzierung, welche die Modulation zurück in die Haupttonart ermöglicht.²⁵⁹ Eine

²⁵⁹ Forscher 1984, S. 95.

Progression setzt nach Heinrich Christoph Koch eine zwei- oder mehrtaktige Sequenzierung voraus, daher passen die abgebildeten Takte nicht vollends in dessen Definition einer Progression.

Die Wiederholung des Themas beginnt mit Takt 56 und endet mit Takt 67. Dabei findet eine Modulation nach e-Moll statt. Ab Takt 63 ist eine Veränderung sichtbar, davor ist es eine notengetreue Wiederholung des Themas aus dem ersten Teil. Mithilfe des folgenden Notenbeispiels lässt sich die Abweichung vom Thema aus dem ersten Teil nachvollziehen:

Takte 62 - 67

Takte 7 - 11

*Notenbeispiel 88: Wiederholung des Themas im Vergleich mit den Takten 7–11
(aus: Martines 1992: 12–14, 3. Satz, Takte 62–67, Takte 7–11).*

Das rote Rechteck kennzeichnet einen zum Thema hinzugefügten Takt, der hier benötigt wird, um in die Tonart e-Moll zu modulieren. Die beiden violetten Kreise markieren in der Grafik den Unterschied der beiden Viertelnoten im Bassschlüssel. Es folgt zuletzt die orange Markierung, welche die differenzierten Enden des Themas hervorheben soll. Im Takt 67 schließt das Thema auch mit einem Quintabsatz, aber im Gegensatz zu Takt 11 in H- und nicht in D-Dur.

Nach der Generalpause beginnt die Wiederaufnahme des ersten melodischen Teils. In den Takten 12 bis 15 erstreckt er sich über vier Takte, während es an dieser Stelle sieben Takte sind. Obwohl das Thema im Takt 67 mit der Quinte H-Dur endet, und die Tonart e-Moll anvisiert, stehen die ersten vier Takte dieses melodischen Teils in fis-Moll. Ab Takt wechseln sich e-Moll und H-Dur, die Tonika und Dominante, ab. Obwohl sich die

jeweiligen melodischen Teile auf den ersten Blick ähneln, gibt es, neben Taktanzahl und Tonartwechsel zusätzlich einen Unterschied in der Melodie:

Takte 68 - 74

Takte 12 - 15

Notenbeispiel 89: Wiederaufnahme des ersten melodischen Teils in den Takten 68–74 im Vergleich mit den Takten 12–15 (aus: Martines 1992: 14, 12, 3. Satz, Takte 68–74, Takte 12–15).

Während in den Takten 12 bis 15 die Melodie nach der Sechzehnteltrirole mit einem Terzsprung abwärts voran schreitet, werden in den Takten 68 bis 74 steigende Terzsprünge verwendet. Gleich bleiben die blau markierten Tonrepetitionen der pendelnden Sechzehntelbewegungen in der linken Hand.

Dem ersten folgt der zweite melodische Teil, welcher in den Takten 75 bis 81 zu sehen ist. Bis auf den Unterschied in der Tonart und der Verwendung von Viertelnoten statt Achtelnoten in den Takten 78 bis 81 sind keine Differenzen zu erkennen:

Takte 75 - 81

t = e-Moll
D = H-Dur

Takte 16 - 22

T = D-Dur
D = A-Dur

Notenbeispiel 90: Wiederaufnahme des zweiten melodischen Teils im Vergleich mit den Takten 16–22
(aus: Martines 1992: 14, 12, 3. Satz, Takte 75–81, Takte 16–22).

Während in den Takten 20 bis 22 ein Pendeln zwischen Durdominante und Durtonika stattfindet, sind es in den Takten 78 bis 81 Durdominante und Molltonika, welche einander abwechseln. Im Vergleich zur Wiederaufnahme des ersten melodischen Teils sind hier keine Unterschiede in der Taktlänge vorhanden.

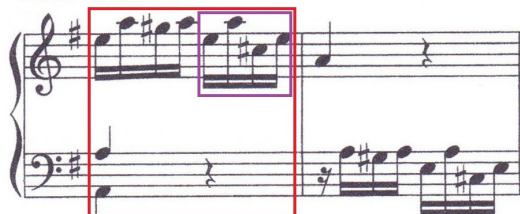
Der Wiederholung des zweiten melodischen Teils folgt eine viertaktige Zergliederung der Takte 23 und 34 aus dem ersten Teil. Die Motive werden in einer Grafik dargestellt:

Takte 82 - 85

Notenbeispiel 91: Zergliederungen der Takte 82–85 (aus: Martines 1992: 14, 3. Satz, Takte 82–85).

Rote Rechtecke kennzeichnen die Ähnlichkeit der Takte 82 und 84 mit dem 23. Takt. Im ersten roten Rechteck ist noch ein violettes eingefügt. Es zeigt das Motiv aus dem zweiten Takt. Die orange Markierung verdeutlicht die Gemeinsamkeiten der Takte 83 und 85 mit Takt 34.

Takte 23 und 24



Takt 2



Takte 33 und 34



Notenbeispiel 92: Takte 23, 24, 2, 33 und 34 zum Vergleich für die Takte 82–85

(aus: Martines 1992: 12f, 3. Satz, Takte 23, 24, 2, 33 und 34).

Schließlich folgen dieser Zergliederung Mannheimer Raketen und kurze Skalen, die an die Takte 25 bis 32 erinnern. Die beiden nachstehenden Notenbeispiele zeigen Ähnlichkeiten und Unterschiede auf. Die roten Rechtecke markieren die Mannheimer Raketen und die orangen die steigenden Skalen. Im Gegensatz zu den Takten 25 bis 32 ist in den Takten 86 bis 94 ein zusätzlicher Takt eingebaut, der violett gekennzeichnet ist:

Takte 86 - 94

Notenbeispiel 93: Mannheimer Raketen und Skalen der Takte 86–94 (aus: Martines 1992: 14f, 3. Satz, Takte 86–94).

Zum Vergleich sind die Takte 25 bis 32 abgebildet. Die farbigen Markierungen sind jeweils so gewählt, dass sie zur Abbildung der Takte 86 bis 94 passen. In den Takten 86 bis 94 findet eine Modulation von e-Moll nach G-Dur statt. Zwischen den Takten 92 und 95 ist eine Kadenz in G-Dur zu sehen, die die neue Tonart bekräftigt.

Takte 25 - 32

Notenbeispiel 94: Takte 25–32 zum Vergleich für die Takte 86–94 (aus: Martines 1992: 12f, 3. Satz, Takte 25–32).

Mit Takt 95 beginnt die Schlusspassage des ersten Hauptperioden aus dem zweiten Teil. Die letzten fünf Takte sind eine Wiederkehr der Takte 33 bis 37. So wie im 37. Takt endet auch der 99. Takt mit einem Quintabsatz. Harmonisch gesehen findet, so wie in den Vergleichstakten, wieder ein Pendeln zwischen Tonika G-Dur und Dominante D-Dur statt.

Sowohl die violett markierten Tonrepetitionen im Violinschlüssel als auch die Pendelbewegung der Sechzehntel sind in diesen Takten zu sehen:

Takte 95 - 99

Takt 35

*Notenbeispiel 95: Tonrepetitionen und Pendelbewegung in den Takten 95–99 im Vergleich mit Takt 35
(aus: Martines 1992: 15, 13, 3. Satz, Takte 95–99, Takt 35).*

Verglichen mit Takt 35 weist Takt 97 eine kleine Veränderung auf. Denn im 35. Takt wird im Violinschlüssel ein Terzklang in der Dauer einer Sechzehntel gespielt, wogegen es im Takt 97 nur eine einzelne Note ist. Der Quintabsatz ist mit einem roten Rechteck versehen.

Mit dem Takt 99 endet der erste Hauptperiode des zweiten Teils, es folgt der zweite Hauptperiode mit dem zweiten melodischen Teil, welcher das erste Mal in den Takten 16 bis 22 vorgestellt wurde. Die Takte 100 bis 116 ähneln mehr den Takten 38 bis 51 als den vorher genannten:

Takte 100 - 116

Notensystem 96: Zweiter Periode mit dem zweiten melodischen Teil (aus: Martines 1992: 15, 3. Satz, Takte 100–116).

Die farblichen Markierungen wurden im „Notensystem 96“ gleichermaßen verwendet wie im „Notensystem 85“, das die Takte 38 bis 51 abbildet und sich auf Seite 85 befindet. Bis auf die unterschiedliche Tonart lässt sich nur eine weitere Differenz erkennen. Es handelt sich um die blau markierten Takte 108 bis 110, welche am Schluss des ersten Teils fehlen. Ansonsten sind sowohl die pendelnden Sechzehntelbewegungen als auch die verschiedenen Motive zu sehen. Der zweite Hauptperiode des zweiten Teils kommt im Takt 116 nach mehrmaligem Pendeln zwischen Tonika und Dominante auf der Tonika G-Dur zum Schluss.

Joseph Haydn verwendet auch zweiteilige Formen in letzten Allegro-Sätzen und stellt am Anfang ein Modell, das als Thema bezeichnet wird, für den weiteren Satzverlauf auf. Sowohl in den Sonaten Hob. XVI 6 und Hob. XVI 7 als auch in Sonate Hob. XVI 8 ist am Schluss ein Allegro-Satz zu sehen. Als bestes Beispiel für eine zweiteilige Form mit einem

Anfangsmodell dient die Sonate Hob. XVI 6/4²⁶⁰. In den ersten 10 Takten erscheint das Thema, das mit einer kurzen Generalpause endet. Danach folgen Zergliederungen und der Schluss des ersten Hauptperioden des ersten Teils. Daraufhin beginnen die beiden Hauptperioden des zweiten Teils. Der Anfang und die Zergliederungen des ersten Hauptperioden ähneln dem ersten Teil. Im zweiten Hauptperioden, in dem das Thema kürzer ausfällt, schließt der Satz mit einer Variante des ersten Teils. Diese Form des Allegro-Satzes passt sehr gut in das Formschema von Heinrich Christoph Koch und dient daher als gutes Vergleichsbeispiel zum letzten Allegro-Satz in der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Im anschließenden Kapitel erfolgt ein Vergleich von Marianna Martines' Stil mit Kompositionsmittel von Joseph Haydn und Domenico Scarlatti. Dafür werden eigens angefertigte Tabellen zur Veranschaulichung der Gemeinsamkeiten verwendet.

260 Haydn 2009, S. 44f.

7. Der Kompositionsstil von Marianna Martines

Auf den folgenden Seiten befindet sich der Versuch, den Kompositionsstil von Marianna Martines im Vergleich zu Joseph Haydns früheren Klaviersonaten und ausgewählten Klaviersonaten Domenico Scarlattis zu definieren. Die dafür verwendeten Werke sind in „Tabelle 9“ aufgelistet:

Verwendete Klaviersonaten		
Joseph Haydn		Literaturangabe
Hob. XVI: 1/2	Notenbeispiel: Langsame Sätze	Leisinger 1994, S. 96f.
Hob. XVI: 2/1	Notenbeispiel: Seufzerketten	Leisinger 1994, S. 119.
Hob. XVI: 2/2	Erwähnung im Text als typischer Konzertsatz	Leisinger 1994, S. 99.
Hob. XVI: 3/2	Für den Vergleich auf S. 68 analysiert	Haydn 2009, S. 20–22.
Hob. XVI: 6/2	Notenbeispiel: Menuett, Individualität und Tradition	Leisinger 1994, S. 87f.
Hob. XVI: 6/3	Notenbeispiel: Langsame Sätze	Leisinger 1994, S. 96f.
Hob. XVI: 6/4	Für den Vergleich auf S. 86 analysiert	Haydn 2009, S. 44f.
Hob. XVI: 8/3	Notenbeispiel: Langsame Sätze	Leisinger 1994, S. 96f.
Hob. XVI: 11/2	Für den Vergleich auf S. 68f analysiert	Haydn 2009, 138f.
Hob. XVI: 12/3	Notenbeispiel: Dreimaliges Ansetzen	Leisinger 1994, S. 117.
Hob. XVI: 16/2	Notenbeispiel: Trillerabschluss	Leisinger 1994, S. 121.
Domenico Scarlatti		Literaturangabe
K 7	Notenbeispiel: Harmoniefolge	Leisinger 1994, S. 122.
K 9	Notenbeispiel: Harmoniefolge	Leisinger 1994, S. 122.
K 10	Notenbeispiel: Trillerabschluß	Leisinger 1994, S. 121.
K 116	Erwähnung im Text	Leisinger 1994, S. 114.
K 119	Erwähnung im Text	Leisinger 1994, S. 114.
K 120	Erwähnung im Text	Leisinger 1994, S. 114.
K 126	Notenbeispiel: Harmonische Ausweichung mit Triller	Leisinger 1994, S. 116.
K 206	Notenbeispiel: Harmonische Ausweichung mit Triller	Leisinger 1994, S. 116.
K 291	Für den Vergleich auf S. 69 analysiert	
K 426	Erwähnung im Text	Leisinger 1994, S. 114.
K 476	Notenbeispiel: Dreimaliges Ansetzen	Leisinger 1994, S. 117.
K 487	Erwähnung im Text	Leisinger 1994, S. 114.

Tabelle 9: Verwendete Klaviersonaten für die Stilanalyse.

Die zum Stilvergleich ausgewählten Werke stammen fast ausschließlich aus dem Buch

*Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*²⁶¹ von Ulrich Leisinger und werden dort im Text oder in Notenbeispielen erwähnt. Die Sonaten Hob. XVI: 3/2, Hob. XVI: 6/4, Hob. XVI: 11/2²⁶² und K291²⁶³ wurden zum Vergleich für die Analyse der G-Dur Sonate von Marianna Martines analysiert. Als nicht verifizierte Klaviersonate ist die Sonate Hob. XVI: 16/2 angegeben.

Anhand einer Literaturrecherche wurden musikalische Elemente bei Werken des frühen Joseph Haydn und Domenico Scarlatti gesammelt. „Tabelle 10“ zeigt mithilfe von 23 Kompositionsmittel einen Vergleich zwischen Marianna Martines, Joseph Haydn und Domenico Scarlatti:

Analyse von Kompositionsmittel im ersten Satz der G-Dur Sonate			
Kompositionsmittel	Martines	Haydn	Scarlatti
Abschluss auf langem Triller in tiefer Lage	✗	✓	✓
Abwechseln der Stimmen in absteigenden Sechzehnteln	✗	✓	✓
Arpeggien	✓	✓	✓
Die Gestalt des zweitaktigen Gedankens	✓	✓	✓
Doppeltriller, Triller in Akkorden oder als Liegeton	✗	✓	✓
Dreimaliges Ansetzen der Formel	✓	✓	✓
Dreisätzliche Komposition mit Allegro und Menuett	✗	✓	✗
Echo Prinzip / Fortspinnung	✓	✗	✓
Große Sprünge	✗	✗	✓
Harmonische Ausweichung mit Triller	✗	✗	✓
Motivschema: a ~ wh a ~ b ~ wh b	✗	✗	✓
Pendelnde Sechzehntelbewegung	✗	✓	✓
Sequenzen, Sequenzmodell	✓	✓	✓
Seufzerketten	✗	✓	✓
Skalen	✓	✓	✓
Spiel mit Erwartungen	✗	✓	✗
Sprung-Füllungs-Muster	✗	✓	✗
Stimmverdopplung	✗	✓	✓
Terz-, Sext- und Oktavgänge	✗	✓	✓
Tonrepetitionen	✓	✓	✓
Überschlagen/Kreuzen der Hände	✗	✓	✓
Vollständige Akkorde	✓	✓	✓
Wiederholende Sechzehntel im Gegentaktrhythmus	✗	✓	✓

Tabelle 10: Analyse von Kompositionsmittel im ersten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

²⁶¹ Leisinger 1994, S. 94–126.

²⁶² Haydn 2009, S. 20–22, S. 44f, S. 138f.

²⁶³ Scarlatti 1985, S. 49–51.

Verwendete Kompositionsmittel im ersten Satz der G-Dur Sonate			
Kompositionsmittel	Martines	Haydn	Scarlatti
Arpeggien	✓	✓	✓
Die Gestalt des zweitaktigen Gedankens	✓	✓	✓
Dreimaliges Ansetzen der Formel	✓	✓	✓
Echo Prinzip / Fortspinnung	✓	x	✓
Sequenzen, Sequenzmodell	✓	✓	✓
Skalen	✓	✓	✓
Tonrepetitionen	✓	✓	✓
Vollständige Akkorde	✓	✓	✓

Tabelle 11: Verwendete Kompositionsmittel im ersten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

In „Tabelle 11“ erscheinen nur die von Marianna Martines in ihrer G-Dur Sonate verwendeten Kompositionsmittel. Gleich im Einleitungsmotiv ist ein zweitaktiger Gedanke zu sehen, dem Tonrepetitionen, Sequenzen, vollständige Akkorde und mehrfaches Ansetzen im Motiv des Hauptsatzes folgen. Die Überleitung beinhaltet gebrochene Skalen und die Schlussgruppe wird vom Fortspinnungstyp beherrscht.

„Tabelle 12“ und „Tabelle 13“ auf Seite 98 zeigen die Kompositionsmittel im zweiten Satz der G-Dur Sonate. In beiden Tabellen ist der Vergleich zwischen Marianna Martines, Joseph Haydn und Domenico Scarlatti zu sehen. Während die erste alle 23 Kompositionsmittel zeigt, erscheinen in der zweiten Tabelle nur die im zweiten Satz vorkommenden.

Das Thema zeigt Skalen, vollständige Akkorde und Arpeggien. Dem Quintabsatz im Takt 7 folgen Seufzerketten und Sequenzen. Tonrepetitionen sind im zweiten Teil in den Takten 26 und 29 zu sehen. Im Gegensatz zum ersten Satz beinhaltet der zweite Seufzerketten. Die Gestalt des zweitaktigen Gedankens, das dreimalige Ansetzen der Formel und die Fortspinnung fehlen jedoch.

Analyse von Kompositionsmittel im zweiten Satz der G-Dur Sonate			
Kompositionsmittel	Martines	Haydn	Scarlatti
Abschluss auf langem Triller in tiefer Lage	✗	✓	✓
Abwechseln der Stimmen in absteigenden Sechzehnteln	✗	✓	✓
Arpeggien	✓	✓	✓
Die Gestalt des zweitaktigen Gedankens	✗	✓	✓
Doppeltriller, Triller in Akkorden oder als Liegeton	✗	✓	✓
Dreimaliges Ansetzen der Formel	✗	✓	✓
Dreisätzliche Komposition mit Allegro und Menuett	✗	✓	✗
Echo Prinzip / Fortspinnung	✗	✗	✓
Große Sprünge	✗	✗	✓
Harmonische Ausweichung mit Triller	✗	✗	✓
Motivschema: a ~ wh a ~ b ~ wh b	✗	✗	✓
Pendelnde Sechzehntelbewegung	✗	✓	✓
Sequenzen, Sequenzmodell	✓	✓	✓
Seufzerketten	✓	✓	✓
Skalen	✓	✓	✓
Spiel mit Erwartungen	✗	✓	✗
Sprung-Füllungs-Muster	✗	✓	✗
Stimmverdopplung	✗	✓	✓
Terz-, Sext- und Oktavgänge	✗	✓	✓
Tonrepetitionen	✓	✓	✓
Überschlagen/Kreuzen der Hände	✗	✓	✓
Vollständige Akkorde	✓	✓	✓
Wiederholende Sechzehntel im Gegentaktrhythmus	✗	✓	✓

Tabelle 12: Analyse von Kompositionsmittel im zweiten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Verwendete Kompositionsmittel im zweiten Satz der G-Dur Sonate			
Kompositionsmittel	Martines	Haydn	Scarlatti
Arpeggien	✓	✓	✓
Sequenzen, Sequenzmodell	✓	✓	✓
Seufzerketten	✓	✓	✓
Skalen	✓	✓	✓
Tonrepetitionen	✓	✓	✓
Vollständige Akkorde	✓	✓	✓

Tabelle 13: Verwendete Kompositionsmittel im zweiten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Kompositionsmittel des dritten Satzes der G-Dur Sonate sind in den Tabellen 14 und 15 abgebildet. Während in der ersten wieder alle 23 aufgelistet sind, stellt die zweite nur die in der G-Dur Sonate verwendeten dar.

Im Thema erscheinen Skalen und eine pendelnde Sechzehntelbewegung. Die pendelnde Sechzehntelbewegung zieht sich durch den ganzen Satz. Arpeggien sind am Anfang des zweiten Teils und in den Takten 86, 88 und 90 vorhanden. Tonrepetitionen sind in den pendelnden Sechzehntelbewegungen zu sehen, beispielsweise in den Takten 12 bis 15. Während in der Oberstimme mehrmals vollständige Akkorde auftreten, ist die Unterstimme von pendelnden Sechzehntelbewegungen geprägt. Die Takte 52 bis 55 beinhalten eine Sequenz.

Im Gegensatz zum ersten und zweiten Satz kommt im dritten Satz erstmals eine pendelnde Sechzehntelbewegung vor. Es fehlen hier die Gestalt des zweitaktigen Gedankens, das dreimalige Ansetzen der Formel, die Fortspinnung des ersten Satzes und die Seufzerketten des zweiten Satzes.

Analyse von Kompositionsmittel im dritten Satz der G-Dur Sonate			
Kompositionsmittel	Martines	Haydn	Scarlatti
Abschluss auf langem Triller in tiefer Lage	✗	✓	✓
Abwechseln der Stimmen in absteigenden Sechzehnteln	✗	✓	✓
Arpeggien	✓	✓	✓
Die Gestalt des zweitaktigen Gedankens	✗	✓	✓
Doppeltriller, Triller in Akkorden oder als Liegeton	✗	✓	✓
Dreimaliges Ansetzen der Formel	✗	✓	✓
Dreisätzliche Komposition mit Allegro und Menuett	✗	✓	✗
Echo Prinzip / Fortspinnung	✗	✗	✓
Große Sprünge	✗	✗	✓
Harmonische Ausweichung mit Triller	✗	✗	✓
Motivschema: a ~ wh a ~ b ~ wh b	✗	✗	✓
Pendelnde Sechzehntelbewegung	✓	✓	✓
Sequenzen, Sequenzmodell	✓	✓	✓
Seufzerketten	✗	✓	✓
Skalen	✓	✓	✓
Spiel mit Erwartungen	✗	✓	✗
Sprung-Füllungs-Muster	✗	✓	✗
Stimmverdopplung	✗	✓	✓
Terz-, Sext- und Oktavgänge	✗	✓	✓
Tonrepetitionen	✓	✓	✓
Überschlagen/Kreuzen der Hände	✗	✓	✓
Vollständige Akkorde	✓	✓	✓
Wiederholende Sechzehntel im Gegentakttrhythmus	✗	✓	✓

Tabelle 14: Analyse von Kompositionsmittel im dritten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Verwendete Kompositionsmittel im dritten Satz der G-Dur Sonate			
Kompositionsmittel	Martines	Haydn	Scarlatti
Arpeggien	✓	✓	✓
Pendelnde Sechzehntelbewegung	✓	✓	✓
Sequenzen, Sequenzmodell	✓	✓	✓
Skalen	✓	✓	✓
Tonrepetitionen	✓	✓	✓
Vollständige Akkorde	✓	✓	✓

Tabelle 15: Verwendete Kompositionsmittel im dritten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Divertimento-Stil und Marianne Martines				
Kompositionsmittel	Martines	1. Satz	2. Satz	3. Satz
Achtelbewegung: durchgängig	✗			
Akkorde: Aufteilung gebrochener Akkorde	✓	✓	✗	✗
Dreiklangsbrechungen	✓	✓	✓	✓
Dreiklangsbrechungen: Thema basiert darauf	✓	✓	✗	✗
Homophon	✓	✓	✓	✓
Melodie und Begleitung: von dieser Idee bestimmt	✓	✓	✓	✓
Sätze: drei	✓			
Satzfolge: schnell – langsam – (sehr) schnell	✓			
Satzfolge: schnell – langsam – (Tempo di) Menuetto	✗			
Satzfolge: schnell – Menuett – (sehr) schnell	✗			
Stimmzahl: niedrig	✓	✓	✓	✓
Wiederholungen: Motive und Einzeltakte notengetreu	✓	✓	✓	✓
Zäsuren: Quint- oder Grundabsatz oft nach 6–8 Takten	✓	✓	✓	✗

Tabelle 16: Die G-Dur Sonate von Marianna Martines im Vergleich mit Kompositionsmittel des Divertimento-Stils.

„Tabelle 16“ vergleicht oft verwendete Kompositionsmittel in Divertimenti mit den in der G-Dur Sonate auftretenden. Die G-Dur Sonate ist homophon und besteht aus drei Sätzen, welche in der Satzfolge „schnell – langsam – (sehr) schnell“ (Allegro – Andante – Allegro Assai) angeordnet sind. Eine durchgängige Achtelbewegung, bei der sowohl die rechte als auch die linke Hand zusammenwirken, ist in ihrem Werk nicht zu sehen. Nur im ersten Satz basiert das Thema auf Dreiklangsbrechungen. In den anderen beiden Sätzen sind solche zwar vorhanden, aber sie stehen nicht mit dem Thema in Zusammenhang. Kompositionsmittel, die nicht in allen Sätzen vorkommen, sind beispielsweise die Aufteilung gebrochener Akkorde auf beide Hände oder Zäsuren als Quint- oder Grundabsätze, welche oft nach sechs bis acht Takten zum Vorschein kommen. Die letzten, noch nicht erwähnten, kompositorischen Elemente aus „Tabelle 16“ sind die Idee 'Melodie und Begleitung', bei der die Melodie von der rechten und die Begleitung von der linken Hand gespielt werden, und oftmals auftretende notengetreue Wiederholungen von Motiven oder Einzeltakten. Alle drei Sätze sind zweistimmig, nur beim Auftreten von Akkorden sind vereinzelt mehrere Stimmen zu zählen.

Laut Ulrich Leisinger ist das Menuett, dem meist ein Trio folgt, in der Satzfolge unverzichtbar für das Divertimento. Es wird als Mittel- oder als Schlusssatz verwendet.²⁶⁴

²⁶⁴ Haydn 2009, S. VI.

In der G-Dur Sonate von Marianna Martines ist jedoch kein Menuett-Satz zu sehen. Der letzte Satz ihrer A-Dur Sonate hingegen ist als Menuett-Satz gekennzeichnet.

Bei Marianna Martines sind sowohl musikalische Elemente des Spätbarock und der Vorklassik zu finden. Die Technik der Fortspinnung ist typisch für den Spätbarock. Der Divertimento-Stil ist der Zeit der Vorklassik zuzuordnen. Fast alle aufgelisteten Kompositionsmittel des Divertimento-Stils treffen auf die G-Dur Sonate zu.

Während als Merkmal des Spätbarock eine Abwechslung von Dur- und Molldominante auftritt, erscheint in der Klassik nur noch die Durdominante. In keinem der drei Sätze von Marianna Martines ist eine Molldominante zu sehen, es kommen nur Durdominanten vor. Damit nähert sie sich schon der klassischen Kompositionsweise an.

Die Taktanzahl bei Sonaten bietet zwischen Hochbarock und Spätklassik einen großen Spielraum. Während im Hochbarock eine Sonate ungefähr 175 Takte umfasst, sind im Spätbarock schon 350 Takte zu finden. Sonaten von Joseph Haydn bestehen aus durchschnittlich 255 Takten, die von Wolfgang Amadeus Mozart aus 415 und Ludwig van Beethovens Sonaten haben bis zu 560 Takte.²⁶⁵ Die früheren Klaviersonaten von Joseph Haydn, die bis 1765 entstanden sind, weisen einen Wert von etwa 190 Takten auf.²⁶⁶ Die G-Dur Sonate von Marianna Martines liegt mit ihren 263 Takten im mittleren Bereich. Ihre Cembalosonate in E-Dur umfasst ebenfalls 263 Takte und die Sonate in A-Dur enthält 181 Takte. Sie kommt mit ihren drei Sonaten auf einen durchschnittlichen Wert von 235 Takten.

Typische Merkmale des Barock sind Wiederholungen, Sequenzierungen oder freiere Wiederholungen.²⁶⁷ Diese sind häufig in der G-Dur Sonate von Marianna Martines zu finden. Der zweite und dritte Satz basieren auf einem Thema. Auch dies ist charakteristisch für barocke Sätze.²⁶⁸

Für frühklassische Sonaten im 'galanten' Stil sind kurzatmige melodische Zweitaktgruppen kennzeichnend.²⁶⁹ Heinrich Christoph Koch erwähnt solche Zweitaktgruppen bei Joseph Haydn, die er jedoch als einen 'zweitaktigen Gedanken' bezeichnet. Auch Marianna Martines verwendet diese Technik im ersten Satz ihrer G-Dur Sonate.

265 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1590.

266 Haydn 2009, S. V, S. 1–121, 126–141.

267 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1578.

268 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1578.

269 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1589.

Während im Spätbarock meist entweder die Satzfolge „langsam – schnell – langsam“ oder „schnell – langsam – schnell“ verwendet wurde, herrscht in der Klassik vorwiegend nur noch die letztere Satzfolge vor.²⁷⁰ Marianna Martines bedient sich in der G-Dur Sonate, wie auch in der E-Dur und A-Dur Sonate, der Satzfolge „schnell – langsam – schnell“.

Aus vorher Erläutertem lässt sich schließen, dass der Kompositionsstil von Marianna Martines eine Mischung aus spätbarocken und frühklassischen Elementen ist und eine große Übereinstimmung mit dem Divertimento-Stil zeigt. Außerdem weisen die in den Tabellen dargestellten Kompositionsmittel von Marianna Martines Gemeinsamkeiten mit denen von Joseph Haydn und Domenico Scarlatti auf. Abschließend lässt sich sagen, dass die 1769 komponierte G-Dur Sonate von Marianna Martines durchaus der Vorklassik, in der verschiedene Stile zu finden sind, entspricht.

270 Mielke-Gerdes 1998, Sp. 1579, Sp. 1590.

8. Conclusio

Dieses Kapitel erläutert die in der Einleitung gestellten Fragen: Wie war die Stellung der Frau im 18. Jahrhundert und welche Auswirkungen hatte diese auf Marianna Martines? Welche Werke schrieb sie, und waren diese üblich für eine damalige Komponistin? In welchem Stil ist ihre G-Dur Sonate komponiert? Warum geriet sie in Vergessenheit?

Marianna Martines stand mit ihrer Ausbildung über dem damaligen Bildungsniveau einer Frau. Durch Pietro Metastasio, ihrem Lehrer und Förderer, kam sie zu wichtigen Kontakten. Sie war ihr ganzes Leben finanziell gut versorgt und heiratete nicht. Im Gegensatz zu anderen Komponistinnen machte ihr die damalige Stellung der Frau vermutlich weniger zu schaffen, da sie nicht in die Rolle der Ehefrau und Mutter gedrängt wurde, sondern unverheiratet und kinderlos blieb. Dadurch konnte sie sich vermehrt dem Komponieren widmen.

Im 18. Jahrhundert war es für Frauen verpönt in der Öffentlichkeit aufzutreten, weshalb sie meistens zu Hause oder in Salons musizierten. Während nur zwei Auftritte von Marianna Martines nachgewiesen sind, wird von regelmäßigen Soireen im Haus Martines berichtet. Dies zeigt, dass sie sich, wie es für Komponistinnen damals üblich war, mehr im privaten als im öffentlichen Bereich bewegte.

Während sich andere Komponistinnen auf kleinere Gattungen, wie Kammermusik oder Lieder beschränkten, weist Marianna Martines ein unübliches Werkregister auf. Sie schrieb viel sakrale Musik und auch größere Orchesterwerke. Zu ihren Lebzeiten bekam sie durchaus Anerkennung für ihr Schaffen. Sie wurde 1773 in die Accademia Filarmonica di Bologna aufgenommen, und sie bekam Doktordiploma der Universitäten Bologna und Pavia.

Über ihren Stil lässt sich zusammenfassend sagen, dass bei ihr Elemente des Spätbarock und der Vorklassik zu finden sind. Erstere sind beispielsweise Sequenzierungen, Wiederholungen und der Fortspinnungskomplex. Der Divertimento-Stil, der auch auf ihre Kompositionsweise zutrifft, wird der Vorklassik zugeordnet. Als typische Kennzeichen dieses Stils gelten Dreiklangsbrechungen, Grund- und Quintabsätze, die oft nach sechs bis acht Takten auftreten, und das Aufteilen gebrochener Akkorde auf beide Hände. Außerdem lassen sich bei Marianna Martines Ähnlichkeiten zu Domenico Scarlatti und Joseph Haydn erkennen. Eine Gemeinsamkeit mit Joseph Haydn ist das am

Satzanfang aufgestellte Modell, das im weiteren Satzverlauf beibehalten wird. Bei Marianna Martines ist solch eine Kompositionsweise im zweiten und dritten Satz ihrer G-Dur Sonate zu finden. Techniken von Domenico Scarlatti, die sowohl Marianna Martines als auch Joseph Haydn verwenden, sind beispielsweise Seufzerketten und dreimaliges Ansetzen.

Obwohl sie zu ihren Lebzeiten war sie bekannt, geriet Marianna Martines später in Vergessenheit. Welche Gründe könnte es dafür gegeben haben? Zum einen hatte sie keine Nachkommen, die sich um ihre Kompositionen und mögliche Aufführungen kümmern hätten können. Zum anderen war ihr Stil nicht innovativ, sondern gebräuchliche Alltagsmusik der damaligen Zeit. Während ihre 1769 komponierte G-Dur Sonate im Stil des 'Divertimento per il Cembalo' geschrieben ist, entwickelte sich zeitgleich die Wiener Klassik, die in den Anfängen vom späteren Joseph Haydn und von Wolfgang Amadeus Mozart dominiert wurde. Mit einem nicht innovativen und zu ihrer Zeit schon auslaufendem Stil kommt Marianna Martines schwer gegen die Neuerungen der Wiener Klassik an.

Die oben genannten Vermutungen lassen sich erst verifizieren oder falsifizieren, wenn mehrere Werke von Marianna Martines analysiert werden. Momentan gibt es keine anderen Werkanalysen. Für zukünftige Forschungen auf diesem Gebiet wären Fragen wie diese interessant: Weisen ihre zwei anderen überlieferten Sonaten, die E-Dur und A-Dur Sonate, einen ähnlichen Stil auf? Sind andere Werke von ihr innovativ und zeitgemäß? Insofern steht zu hoffen, weil Komponistinnen immer mehr erforscht werden, dass diese Fragen in der Zukunft beantwortet werden.

9. Quellenverzeichnis

9.1 Musikalien

Haydn, Joseph: *Sämtliche Klaviersonaten*, hrsg. von Christa Landon, Wien: Wiener Urtext Edition und Schott / Universal Edition 2009 (1).

Martinez, Marianna: *Die Cembalo-Musik der Maria Anna Martinez*, hrsg. von Traud Kloft, Düsseldorf: Edition Donna 1989.

Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992.

Scarlatti, Domenico: *Ausgewählte Klaviersonaten*, hrsg. von Bengt Johnsson, München: G. Henle Verlag 1985 (1).

Stamitz, Johann: *Trio-Sonaten alter Meister für Zwei Violinen und Pianoforte*, Berlin [u.a.]: Simrock 1913.

9.2 Sekundärliteratur

Amon, Reinhard: *Lexikon der Harmonielehre*, Wien / München: Doblinger Musikverlag / Metzler Verlag 2005.

Bandur, Markus: „Sonatenform“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil, Bd. 8/2, Kassel u.a.: Bärenreiter / Metzler 1998, Sp. 1607–1615.

Bartel, Dietrich: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber: Laaber-Verlag 1985.

Burney, Charles: *Tagebuch einer musikalischen Reise 1772–1773*, Kassel: Bärenreiter Verlag 1959.

Celestini, Federico, *Die frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn*, Tutzing 2004.

Dahlhaus, Carl: „Die Musik des 18. Jahrhunderts“, in: Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Laaber: Laaber-Verlag 1985 (5), S.1–30.

Dietel, Gerhard: *Wörterbuch Musik*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter Verlag 2006.

Eitner, Robert: „Die Sonate. Vorstudien zur Entstehung der Form“, in: Gesellschaft für

Musikforschung (Hrsg.), *Monatshefte für Musikgeschichte*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1888 (20/11), S. 163–170.

Finscher, Ludwig: „Galanter und gelehrter Stil: Der kompositionsgeschichtliche Wandel im 18. Jahrhundert“, in: Ehrmann-Herfort, Sabine / Finscher, Ludwig / Schubert, Gisela (Hrsg.), *Europäische Musikgeschichte*, Kassel: Bärenreiter Verlag 2002 (1), S. 592–656.

Forschner, Herrmann: „Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs“, in: Hammerstein, Reinhold und Seidel, Wilhelm (Hrsg.), *Beiträge zur Musikforschung*, München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1984 (13).

Gerstenberg, Walter: *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1933.

Godt, Irving: *Marianna Martines – A Women Composer in the Vienna of Mozart and Haydn*, Rochester: University of Rochester Press 2010.

Gruber, Gernot: „Hinführung: 'Wiener Klassik'. Zwischen Identitätsanspruch und Geschichtlichkeit“, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Laaber: Laaber-Verlag 2006 (2), S. 3–22.

Harer, Ingeborg: „Marianna Martines“, in: Ludwig Finscher: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 11, Kassel u.a.: Bärenreiter / Metzler 2004, Sp. 1188–1189.

Hinrichsen, Hans-Joachim, „Sonata / Sonate“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1998, S. 1–18.

Hinrichsen, Hans-Joachim, „Sonatenform, Sonatenhauptsatzform“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag 1997, S. 1–20.

Koch, Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition II*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1969.

Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Komposition III*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1969.

Krones, Hartmut: „Zum Stellenwert der Komponistinnen in Wien um 1800“, in: Ostleitner,

- Elena / Dorffner, Gabriele (Hrsg.), *Ein unerschöpflicher Reichtum an Ideen. Komponistinnen zur Zeit Mozarts*, Strasshof / Wien / Bad Aibling: Vier-Viertel-Verlag 2006.
- Kunze, Stefan: „Klassik“, in: Günther Massenkeil (Hrsg.), *Das neue Lexikon der Musik*, Bd. 2, Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler Verlag 1996, S. 712f.
- Kunze, Stefan: „Klassische Musik“, in: Lloyd, Norman (Hrsg.), *Großes Lexikon der Musik*, München: Orbis Verlag für Publizistik 1987³, S. 283f.
- Leisinger, Ulrich: *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*, Laaber: Laaber-Verlag 1994.
- Lloyd, Norman: „Sonate“, in: Lloyd, Norman (Hrsg.), *Großes Lexikon der Musik*, München: Orbis Verlag für Publizistik 1987³, S. 556f.
- Lloyd, Norman: „Sonatensatz“, in: Lloyd, Norman (Hrsg.), *Großes Lexikon der Musik*, München: Orbis Verlag für Publizistik 1987³, S. 558f.
- Marx, Eva und Haas, Gerlinde: *210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Salzburg / Wien / Frankfurt: Residenz Verlag 2001.
- Mayer, Christine: „Die Anfänge einer institutionalisierten Mädchenerziehung an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert“, in: Kleinau, Elke / Opitz, Claudia (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung – Vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, Frankfurt / New York: Campus Verlag 1996 (1).
- Michels, Ulrich: „Gattungen und Formen/Sonate“, in: *Dtv-Atlas Musik*, München / Kassel: Deutscher Taschenbuch Verlag und Bärenreiter-Verlag 2008, S. 148f.
- Michels, Ulrich: „Klassik“, in: *Dtv-Atlas Musik*, München / Kassel: Deutscher Taschenbuch-Verlag und Bärenreiter-Verlag 2008, S. 333–383.
- Mielke-Gerdes, Dorothea: „Sonate“, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil, Bd. 8/2, Kassel u.a.: Bärenreiter / Metzler ²1998, Sp. 1572–1607.
- Neumayr, Eva: „Komponierende Zeitgenossinnen Mozarts und ihre Darstellung in Mozart-Biographien. Zum Frauenbild der Mozart-Biographien“, in: Ostleitner, Elena / Dorffner, Gabriele (Hrsg.), *Ein unerschöpflicher Reichtum an Ideen. Komponistinnen zur Zeit*

- Mozarts, Strasshof / Wien / Bad Aibling: Vier-Viertel-Verlag 2006.
- Nopp, Regina: „Frau und Musik. Komponistinnen zur Zeit der Wiener Klassik“, in: Regina Nopp (Hrsg.), *Linzer Schriften zur Frauenforschung*, Linz: Trauner 1996 (1), S. 4–12.
- Olivier, Antje und Braun, Sevgi: *Komponistinnen aus 800 Jahren*, Essen: Sequentia-Verlag 1996.
- Pichler, Caroline: *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, München: Georg Müller 1914.
- Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft*, Frankfurt / Berlin / Wien: Ullstein 1988².
- Rierner, Dorothee: „Martines, Marianna“, in: Kreutziger-Herr, Annette / Unseld, Melanie (Hrsg.), *Lexikon – Musik und Gender*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2010, S. 358–360.
- Roster, Danielle: „Marianne Martinez (1744 – 1758) – Das Weibliche am weiblichen Komponieren“, in: Roster, Danielle (Hrsg.), *Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert*, Echternach: Éditions Phi 1995.
- Roster, Danielle: *Die großen Komponistinnen*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1998.
- Schmid, Anton: „Zwei musikalische Berühmtheiten Wien's aus dem schönen Geschlechte in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts“, in: Schmid, August (Hrsg.), *Wiener allgemeine Musik-Zeitung*, Hildesheim / New York: Georg Olms Verlag 1976 (6).
- Schmid, Pia: „Weib oder Mensch, Wesen oder Wissen? Bürgerliche Theorien zur weiblichen Bildung um 1800“, in: Kleinau, Elke / Opitz, Claudia (Hrsg.), *Geschichte der Mädchen- und Frauenbildung – Vom Mittelalter bis zur Aufklärung*, Frankfurt / New York: Campus Verlag 1996 (1).
- Schmidt-Beste, Thomas: *Die Sonate: Geschichte – Formen – Ästhetik*, Kassel: Bärenreiter-Verlag 2006.
- Schönfeld, Johann Ferdinand von: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, München / Salzburg: Musikverlag Emil Katznbichler 1976.
- Stephenson, Kurt: „Klassik“, in: Eggebrecht, Hans Heinrich, *Riemann Musiklexikon*, Sachteil, Mainz: B. Schott's Söhne 1967, S. 462f.
- Unseld, Melanie: *Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Liebe*, Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag 2005, S. 148–168.

Weissweiler, Eva: *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999.

9.3 Audioquellen

Trummer, Sigrid: *Ein unerschöpflicher Reichtum an Ideen. Komponistinnen zur Zeit Mozarts*, CD, Wien: 4/4 Verlag RNC 051001, 2005.

Praschivescu, Nicoleta: *Marianna Martines: Il primo amore*, CD, Deutsche Harmonia Mundi 88697885792, 2012.

9.4 Online Quellen

Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, 1802:

<https://archive.org/stream/MusikalischesLexikon1802/KochMusikalischesLexikon1802#page/n387/mode/2up/search/745>; Letzter Zugriff: 15.09.2014.

Koch, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, 1802:

<https://archive.org/stream/MusikalischesLexikon1802/KochMusikalischesLexikon1802#page/n891/mode/2up>; Letzter Zugriff: 18.12.2014.

Mozart Briefe und Dokumente – Online-Edition (Mozarteum Salzburg):

<http://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=851&cat=>; Letzter Zugriff: 22.01.2015.

Wiener Zeitung, 30. September 1761, in: Österreichische Nationalbibliothek, ANNO - Historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=wrz&datum=17610930&zoom=33>, Seite 5, Spalte 2, Absatz 2, Letzter Zugriff: 10.03.2014.

10. Tabellenverzeichnis

Tabelle 1: Gliederung der G-Dur Sonate.

Tabelle 2: Überblick zur Gliederung des ersten Satzes.

Tabelle 3: Einteilung des Andante-Satzes bei Heinrich Christoph Koch (aus: Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Komposition III*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1969, S. 304–311).

Tabelle 4: Einteilung des Satzes mit Angaben zur Taktanzahl, Tonart und zu kompositorischen Merkmalen.

Tabelle 5: Aufteilung des Themas auf sieben Takte nach Heinrich Christoph Koch (aus: Forscher, Herrmann: „Instrumentalmusik Joseph Haydns aus der Sicht Heinrich Christoph Kochs“, in: Hammerstein, Reinhold und Seidel, Wilhelm (Hrsg.), *Beiträge zur Musikforschung*, München-Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler 1984 (13), S. 17, S. 98).

Tabelle 6: Einteilung des Allegro-Satzes bei Heinrich Christoph Koch (aus: Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Komposition III*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1969, S. 304–311).

Tabelle 7: Genauere Einteilung des letzten Allegro-Satzes bei Heinrich Christoph Koch (aus: Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Komposition III*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1969, S. 304–311).

Tabelle 8: Einteilung des 3. Satzes mit Angaben zur Taktanzahl, Tonart und zu kompositorischen Merkmalen (aus: Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Komposition III*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1969, S. 304–311).

Tabelle 9: Verwendete Klaviersonaten für die Stilanalyse.

Tabelle 10: Analyse von Kompositionsmittel im ersten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Tabelle 11: Verwendete Kompositionsmittel im ersten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Tabelle 12: Analyse von Kompositionsmittel im zweiten Satz der G-Dur Sonate von

Marianna Martines.

Tabelle 13: Verwendete Kompositionsmittel im zweiten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Tabelle 14: Analyse von Kompositionsmittel im dritten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Tabelle 15: Verwendete Kompositionsmittel im dritten Satz der G-Dur Sonate von Marianna Martines.

Tabelle 16: Die G-Dur Sonate von Marianna Martines im Vergleich mit Kompositionsmittel des Divertimento-Stils.

11. Abbildungsverzeichnis

Notenbeispiel 1: Mannheimer Rakete (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 1 und 2).

Notenbeispiel 2: Mannheimer Rakete bei Johann Stamitz (aus: Stamitz, Johann: *Trio-Sonaten alter Meister für Zwei Violinen und Pianoforte*, Berlin [u.a.]: Simrock 1913, S. 1, 1. Satz, Takte 1–4).

Notenbeispiel 3: Mannheimer Rakete bei Joseph Haydn (aus: Haydn, Joseph: *Sämtliche Klaviersonaten*, hrsg. von Christa Landon, Wien: Wiener Urtext Edition und Schott / Universal Edition 2009 (1), S. 1, 1. Satz, Takte 1 und 2).

Notenbeispiel 4: Dreiklangsbrechungen (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 2 und 3).

Notenbeispiel 5: Dreiklangsbrechungen als Mannheimer Rakete (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 2 und 3).

Notenbeispiel 6: Grundabsatz und Generalpause (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 9 und 10).

Notenbeispiel 7: Rhythmus der Dreiklangsbrechungen.

Notenbeispiel 8: Zweitaktiger Gedanke des Hauptsatzes (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 10 und 11).

Notenbeispiel 9: Tonrepetitionen im zweitaktigen Gedanken (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takt 10).

Notenbeispiel 10: Unterschiede des Taktes 14 zu Takt 10 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takt 14).

Notenbeispiel 11: fallende Dreiklangsbrechungen und Mannheimer Rakete (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition

1992, S. 4, 1. Satz, Takt 11).

Notenbeispiel 12: Dreiklangsbrechungen der Takte 2 und 3 zum Vergleich (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 2 und 3).

Notenbeispiel 13: Die Technik des mehrfachen Ansetzens bei Joseph Haydn (aus: Leisinger, Ulrich: *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*, Laaber: Laaber-Verlag 1994, S. 117).

Notenbeispiel 14: Die Technik des mehrfachen Ansetzens bei Domenico Scarlatti (aus: Leisinger, Ulrich: *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*, Laaber: Laaber-Verlag 1994, S. 117).

Notenbeispiel 15: Zweitaktiger Gedanke der Überleitung (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 17 und 18).

Notenbeispiel 16: Viertongruppen der Überleitung (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 17 und 18).

Notenbeispiel 17: Rhythmus der Viertongruppen.

Notenbeispiel 18: Viertongruppen der Takte 19 und 20 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 5, 1. Satz, Takte 19 und 20).

Notenbeispiel 19: Zweitaktiger Gedanke der Takte 23 und 24 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 5, 1. Satz, Takte 23 und 24).

Notenbeispiel 20: Synkopierter Rhythmus der Takte 23 und 24.

Notenbeispiel 21: Arpeggierter Akkord und Mannheimer Rakete des Taktes 27 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 5, 1. Satz, Takt 27).

Notenbeispiel 22: Takt 28 im Vergleich zu Takt 27 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 5, 1. Satz, Takt

28).

Notenbeispiel 23: Variante des Einleitungsmotivs (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 5, 1. Satz, Takte 30–34).

Notenbeispiel 24: Harmonie der Takte 34 und 35 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 5, 1. Satz, Takte 34 und 35).

Notenbeispiel 25: Fortspinnung der Schlussgruppe (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 5f, 1. Satz, Takte 35–38 und Takte 42–44).

Notenbeispiel 26: Mannheimer Rakete in der Fortspinnung (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 5, 1. Satz, Takte 35 und 36).

Notenbeispiel 27: Oberstimme des Taktes 42 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 5, 1. Satz, Takt 42).

Notenbeispiel 28: Unterstimme des Taktes 38 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 6, 1. Satz, Takt 38).

Notenbeispiel 29: Mannheimer Rakete am Beginn der Durchführung (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 6, 1. Satz, Takt 45).

Notenbeispiel 30: Mannheimer Rakete im Einleitungsmotiv der Exposition (aus: Martines 1994: 4, 1. Satz, Takte 1 und 2).

Notenbeispiel 31: Dreiklangsbrechungen in der Durchführung (aus: Martines 1994: 6, 1. Satz, Takt 46 und 47).

Notenbeispiel 32: Dreiklangsbrechungen im Einleitungsmotiv der Exposition (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 2–4).

Notenbeispiel 33: Variante der Dreiklangsbrechungen aus dem Einleitungsmotivs (aus:

Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 6, 1. Satz, Takte 49–51).

Notenbeispiel 34: Tonleiterlauf abwärts und akkordische Begleitung (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 6, 1. Satz, Takt 52).

Notenbeispiel 35: Sequenzen des Taktes 47 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 6, 1. Satz, Takte 47, 53 und 55).

Notenbeispiel 36: Sequenzen des Taktes 52 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 6, 1. Satz, Takte 52, 54 und 56).

Notenbeispiel 37: Hauptsatzmotiv (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 1. Satz, Takte 10 und 11).

Notenbeispiel 38: Variante des Hauptsatzmotivs (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 6, 1. Satz, Takte 57 und 58).

Notenbeispiel 39: Wiederholung des Einleitungsmotivs und Vergleich zum Takt 9 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 4, 7, 1. Satz, Takte 76–78 und Takt 9).

Notenbeispiel 40: Fallender arpeggierter Akkord aus Takt 84 im Vergleich mit Takt 28 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 8, 5, 1. Satz, Takte 84 und 28).

Notenbeispiel 41: Vergleich der Takte 96 und 40 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 8, 6, 1. Satz, Takte 96 und 40).

Notenbeispiel 42: Vergleich der Takte 97 und 41 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 8, 6, 1. Satz, Takte 97 und 41).

Notenbeispiel 43: Vergleich der Takte 98 und 42 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 8, 6, 1. Satz,

Takte 98 und 42).

Notenbeispiel 44: Einteilung des Themas in zwei Einschnitte und einen Quintabsatz (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 1–7).

Notenbeispiel 45: Abbildung der Takte 1–3 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 1–3).

Notenbeispiel 46: Melodielinien der zweiten und dritten Taktglieder aus den Takten 1 und 3 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 1 und 3).

Notenbeispiel 47: Melodielinien der ersten Taktglieder aus den Takten 1 und 2 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 1 und 2).

Notenbeispiel 48: Abbildung des vierten Taktes (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 4).

Notenbeispiel 49: Melodieverlauf der ersten Taktglieder aus den Takten 1 und 4 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 1 und 4).

Notenbeispiel 50: Melodieverlauf des zweiten Taktgliedes aus dem Takt 3 im Vergleich mit dem dritten Taktglied des Taktes 4 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 3 und 4).

Notenbeispiel 51: Begleitung der Oberstimme durch Viertel- und Achtenoten (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 5–7).

Notenbeispiel 52: Fallende Seufzerkette (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takt 10).

Notenbeispiel 53: Seufzerkette bei Domenico Scarlatti (aus: Leisinger, Ulrich: *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*, Laaber: Laaber-Verlag 1994, S. 119).

Notenbeispiel 54: Seufzerkette bei Joseph Haydn (aus: Leisinger, Ulrich: *Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils*, Laaber: Laaber-Verlag 1994, S. 119).

Notenbeispiel 55: Variante des dritten Taktes in den Takten 11 und 12 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 11 und 12).

Notenbeispiel 56: Takt 3 zum Vergleich (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takt 3).

Notenbeispiel 57: Variante des ersten Taktes in den Takten 13 und 14 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 13 und 14).

Notenbeispiel 58: Takt 1 zum Vergleich (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takt 1).

Notenbeispiel 59: Quintabsatz und Kadenzen in den Schlusstakten des ersten Hauptperioden (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 10, 2. Satz, Takte 15–18).

Notenbeispiel 60: Das Thema im ersten Hauptperioden des zweiten Teils (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 10, 2. Satz, Takte 19–24).

Notenbeispiel 61: Steigende und fallende Skala des Taktes 20 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 10, 2. Satz, Takt 20).

Notenbeispiel 62: Steigende und fallende Skala des Taktes 3 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takt 3).

Notenbeispiel 63: Vergleich der Takte 21 und 22 mit den Takten 4 und 5 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9f, 2. Satz, Takte 21, 22, 4 und 5).

Notenbeispiel 64: Vergleich der Takte 23 und 24 mit den Takten 6 und 7 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9f, 2. Satz, Takte 23, 24, 6 und 7).

Notenbeispiel 65: Teile aus Takten 1 und 10 in den Takten 25–30 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 10, 2. Satz, Takte 25–30).

Notenbeispiel 66: Takte 1 und 10 zum Vergleich (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takte 1 und 10).

Notenbeispiel 67: Takte 31 und 31 im Vergleich mit den Takten 4 und 1 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9f, 2. Satz, Takte 31, 32, 4 und 1).

Notenbeispiel 68: Melodische Teile der Takte 33 und 34 im Vergleich mit den Takten 3, 1 und 20 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9f, 2. Satz, Takte 33, 34, 3, 1 und 20).

Notenbeispiel 69: Takt 35 im Vergleich mit den Takten 1, 10 und 14 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 11, 2. Satz, Takte 35, 1, 10 und 14).

Notenbeispiel 70: Seufzerkette und Quintabsatz in den Takten 36 und 37 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 11, 2. Satz, Takte 36 und 37).

Notenbeispiel 71: Takte 38 und 39 im Vergleich mit den Takten 1–3 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 11, 2. Satz, Takte 38, 39, 1–3).

Notenbeispiel 72: Takt 4 zum Vergleich für die Takte 40 und 41 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 2. Satz, Takt 4).

Notenbeispiel 73: Takte 40 und 41 im Vergleich mit den Takten 31 und 32 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 10f, 2. Satz, Takte 31, 32, 40 und 41).

Notenbeispiel 74: Vergleich der Takte 42–44 mit den Takten 5–7 und 14 und 15 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 11, 2. Satz, Takte 42–44, 5–7, 14 und 15).

Notenbeispiel 75: Vergleich der Takte 45–47 mit den Takten 16–18 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 9, 11, 2. Satz, Takte 45–47 und 16–18).

Notenbeispiel 76: Das Thema des dritten Satzes (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12, 3. Satz, Takte 1–11).

Notenbeispiel 77: Takte 2–4 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12, 3. Satz, Takte 2–4).

Notenbeispiel 78: Skala und Sechzehntelbewegung der Takte 1–4 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12, 3. Satz, Takte 1–4).

Notenbeispiel 79: Vergleich der Takte 3 und 4 mit den Takten 7–11 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12, 3. Satz, Takte 3, 4, 7–11).

Notenbeispiel 80: Erster melodischer Teil der Takte 12–15 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12, 3. Satz, Takte 12–15).

Notenbeispiel 81: Zweiter melodischer Teil der Takte 16–22 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12, 3. Satz, Takte 16–22).

Notenbeispiel 82: Zergliederungen der Takte 23 und 24 im Vergleich mit den Takten 16–18 und 2–4 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12, 3. Satz, Takte 23 und 24, Takte 16–18 und Takte 2–4).

Notenbeispiel 83: Abwechslung der Mannheimer Rakete mit Skalen (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12f, 3. Satz, Takte 25–32).

Notenbeispiel 84: Zergliederungen der Takte 33–37 (aus: Martines 1992: 13, 3. Satz, Takte 33–37).

Notenbeispiel 85: Melodische Teile und Zergliederungen in den Takten 38–51 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-

Edition 1992, S. 13, 3. Satz, Takte 38–51).

Notenbeispiel 86: Zweiter melodischer Teil und Zergliederungen aus den Takten 23 und 24 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12, 3. Satz, Takte 16–18, Takte 23 und 24).

Notenbeispiel 87: Modulation in der ersten Periode des 2. Teils (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 13, 3. Satz, Takte 52–55).

Notenbeispiel 88: Wiederholung des Themas im Vergleich mit den Takten 7–11 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12–14, 3. Satz, Takte 62–67, Takte 7–11).

Notenbeispiel 89: Wiederaufnahme des ersten melodischen Teils in den Takten 68–74 im Vergleich mit den Takten 12–15 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 14, 12, 3. Satz, Takte 68–74, Takte 12–15).

Notenbeispiel 90: Wiederaufnahme des zweiten melodischen Teils im Vergleich mit den Takten 16–22 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 14, 12, 3. Satz, Takte 75–81, Takte 16–22).

Notenbeispiel 91: Zergliederungen der Takte 82 – 85 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 14, 3. Satz, Takte 82–85).

Notenbeispiel 92: Takte 23, 24, 2, 33 und 34 zum Vergleich für die Takte 82–85 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 14, 12f, 3. Satz, Takte 23, 24, 2, 33 und 34).

Notenbeispiel 93: Mannheimer Raketen und Skalen der Takte 86–94 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 14f, 3. Satz, Takte 86–94).

Notenbeispiel 94: Takte 25–32 zum Vergleich für die Takte 86–94 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 12f, 3. Satz, Takte 25–32).

Notenbeispiel 95: Tonrepetitionen und Pendelbewegung in den Takten 95–99 im Vergleich

mit Takt 35 (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 15, 13, 3. Satz, Takte 95–99, Takt 35).

Notenbeispiel 96: Zweiter Periode mit dem zweiten melodischen Teil (aus: Martines, Marianna: *Sonata da Cimbalo G-Dur*, hrsg. von Sally Fortino, Kassel: Furore-Edition 1992, S. 15, 3. Satz, Takte 100–116).

12. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name:	Marina Penz
Titel:	BA
Adresse:	Fröbelgasse 17/18-20, 1160 Wien
Telefon:	0681/20923980
Email:	marina_penz@yahoo.de
Nationalität:	Österreich
Geburtsdatum:	01.04.1990

Schulbildung

9/2000 – 6/2008	AHS–Matura im Bundesgymnasium Horn, Niederösterreich
-----------------	--

Studienverlauf

10/2008 – 9/2011	Musikwissenschaft Bachelorstudium <i>Titel der Bachelorarbeiten:</i> - „Leonin und Perotin - Die ersten Komponisten des Abendlandes?“ - „Binchois - welche Rolle spielte er am burgundischen Hof?“
9/2011 – 5/2015	Musikwissenschaft Masterstudium <i>Studienschwerpunkte:</i> - Komponistinnen - Filmmusik <i>Titel der Masterarbeit:</i> - „Marianna Martines: Analyse der G-Dur Sonate“

Besondere Auszeichnungen

2/2013 Leistungsstipendium: Universität Wien, Musikwissenschaft.

Weitere Qualifikationen

9/2011 – 5/2012 Zertifikatskurs für Kulturmanagement am Institut für KulturKonzepte in Wien abgeschlossen.
Themenschwerpunkte: Kulturmarketing, Web 2.0, PR, Betriebswirtschaft, Projektplanung, Umgang mit Konflikten, Zeit- und Selbstmanagement.
Thema der Abschlussarbeit: Marketinganalyse über den Kulturverein „Töchter der Kunst“.

Berufserfahrung und Praktika

2/2011 – 11/2012 Töchter der Kunst - Verein zur Förderung neuer Formen der freien Künste, Wien.
Tätigkeiten: Öffentlichkeitsarbeit, Beantragung von Förderungen, Veranstaltungsbetreuung, KünstlerInnenbetreuung, Projektorganisation, Entwicklung von Konzepten.

9/2010 Praktikum im Ernst Krenek Institut – Archiv und Bibliothek, Krems.
Tätigkeiten: Digitalisieren von Musik, Verfassen eines Opernführers, Assistenz bei einer Konzertveranstaltung.

9/2009 – 1/2010 Wiener Staatsoper.
Tätigkeit: Bedienung der Untertitelanlage mithilfe von Partituren.

6/2008, 7/2007, 7/2006 Praktika im Stephansheim Horn, Niederösterreich.
Tätigkeiten: Organisation und Abhaltung der Gymnastik- und Spielstunden, musikalische Unterhaltung.