

Étude transcendente

Gehalt als kompositorische Aufgabe

1) Gehalt – wie ich ihn verstehe – zeigt sich in einem musikalischen Werk nur vermittelt in seiner Fähigkeit, die Wahrnehmung des Hörers zu erneuern und ihm somit die Möglichkeit zu einer substantiellen ästhetischen Erfahrung zu eröffnen. Musikalischer Gehalt lässt sich demnach begrifflich eingrenzen¹, er lässt sich jedoch nur eingeschränkt anhand konkreter Inhalte dingfest machen, da er abhängig ist von der Summe aller jeweils individuell gemachten musikalischen Erfahrungen jedes einzelnen Hörers. Einfach gesagt: Gehalt kann für jeden in Bezug auf ein und dasselbe Werk etwas anderes sein und ebenso verborgen bleiben. So verstanden, stellt Gehalt denjenigen Komponisten, der sich ihm verpflichtet fühlt, vor das Dilemma, etwas anzustreben, was er in Bezug auf die Hörer seiner Musik nicht kennt oder bestenfalls erahnen kann. Umso mehr steht er in der Pflicht, die eigenen Hörerfahrungen – zum einen generell, insbesondere jedoch jene mit Musik, sei es nun die eigene oder fremde – ernst zu nehmen und in die Werkentstehung miteinzubeziehen. Nur so ist meines Erachtens zweierlei möglich: die Autonomie des Werkes durch seine spezifische, musikalisch-inhaltliche Konzeption und gleichzeitig seine Offenheit gegenüber einer rezeptiven Erneuerung sowie die jeweils individuelle Korrektur von Wahrnehmungsmustern. Die beiden letzteren sind die Voraussetzung für substantielle ästhetische Erfahrung; erstere - die Verbindlichkeit der kompositorischen Konkretisierung im Werk - verhilft jener zu einer Festigung, die es erlaubt, von der Anwesenheit von Gehalt auszugehen. Dieser, so er sich an der ästhetischen Erfahrung messen lässt, die sich beim Hören eines musikalischen Werkes aufgrund seiner spezifischer Eigenschaften *ereignet*, ist kein allgemeines Phänomen komponierter Musik sondern spezifisch in doppelter Hinsicht: bezogen auf die jeweilige Charakteristik des Werkes und die individuelle Erfahrung des Hörers. Dies lässt sich auch als kompositorische Aufgabenstellung formulieren: ein musikalisches Werk soll sowohl hinsichtlich seiner musikalisch-inhaltlichen Konkretion als auch im dem Sinne ausdifferenziert werden, dass die Voraussetzungen für eine rezeptive Erneuerung gegeben sind².

Unsere Hörerfahrung wird von einer Fülle von Faktoren beeinflusst. Kompositorisch „greifbar“ wird sie insofern, als ein guter Teil dieser Faktoren standardisierte Reaktionsmuster auf akustisch Wahrnehmbares insgesamt, aber auch – spezifischer – auf komponierte Musik bewirkt. Die im Archaischen wurzelnde Verknüpfung überlebensrelevanter Situationen mit den dazu gehörenden Klängen beispielsweise und, daraus folgend, die Assoziation fundamentaler Gemütszustände wie Furcht, Freude, Aufregung, Langeweile etc. mit klanglichen Archetypen, funktioniert bis zum heutigen Tage bestens, auch wenn dies fürs Überleben innerhalb zivilisierter Bedingungen nur noch eine untergeordnete Rolle spielt – die rein funktionale Musik der Filmindustrie beweist dies täglich aufs Neue. Aus meiner Sicht interessanter sind

¹ Siehe auch C.-S. Mahnkopf, *Was heißt musikalischer Gehalt?*, in diesem Band

² Damit ist nicht gemeint, dass dem Hörer eine spezifische Art und Weise, wie die jeweilige Musik zu verstehen sei, aufoktroiert werden soll – dies wäre nichts anderes als der Versuch einer Manipulation des Hörers. Im Gegenteil dazu geht es um einen Zuwachs an bewusst erlebten Erfahrungen und nicht darum, aus der angenommenen Unmündigkeit des Hörers Kapital zu schlagen, indem dieser bevormundet wird.

jene Art von Klangtypen – seien sie nun komponiert oder lediglich ein klangliches Nebenprodukt menschlicher Verrichtungen oder natürlicher Vorgänge -, die im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte zu Trägern einer mehr oder weniger klar umrissenen Bedeutung geworden sind. Dies kann mit ihrer kulturell etablierten Verwendung zusammenhängen, mit mimetischen Eigenschaften (etwa einer spezifisch körperhaften Gestizität), Sprachähnlichkeit usw. In weiterer Folge betrifft dies natürlich auch etablierte Normen ihrer Verwendung, hinsichtlich etwa einer festgelegten Funktionalität im formalen Kontext komponierter traditioneller Musik. All dies induziert Inhalt, welcher über den rein materiellen – gemeint ist sowohl der klanglich-morphologische wie auch der formal-funktionale - hinausgeht. Dieser induzierte Inhalt stellt gewissermaßen die Kommunikationsbasis zwischen Musik in ihrer konstruktiv vermittelten materiellen Substanz und dem Hörer dar – er ist die Voraussetzung dafür, den Panzer der Autonomie eines Werkes zu durchbrechen und dafür, seine Interpretation durch den Hörer überhaupt erst zu ermöglichen und zwar – im günstigen Fall - in einer Art und Weise, die nicht seine Erwartungshaltungen befriedigt, sondern ihm eine Erneuerung der Wahrnehmung ermöglicht. Hierzu möchte ich zwei Beispiele geben.

2) *Battaglia* für obligate Posaune und eine Kammerensemble aus 9 Spielern – als erster der 5 Teile des *Tintoretto-Zyklus* im Jahr 1999 fertigstellt – ist, vereinfacht gesagt, meine Auseinandersetzung mit dem Thema Programmmusik³. Programmatische Bezüge bestehen zweifach: einmal – der Titel suggeriert es – zu jenen illustrativ-stilisierten Schlachten- oder Gefechtsvertonungen, wie wir sie etwa im österreichischen Barock vorfinden – *H. I. F. von Bibers „Battaglia“* oder *J. H. Schmelzers „Die Fechtschule“* sind hierfür die wohl prominentesten Beispiele; zum Anderen besteht ein direkter Bezug zu *Domenico Tintorettos* Darstellung der „*Eroberung Konstantinopels durch die Venezianer*“, einem Monumentalgemälde, worin allegorisierend die zum Zeitpunkt der Entstehung bereits geschwundene Macht Venedigs verherrlicht werden soll⁴. Die Doppelbödigkeit von Heroisierung und gleichzeitiger Abwesenheit von Macht, schlägt sich direkt in der musikalischen Grunddisposition des Stückes nieder. Ihr entspricht die Rolle des Solisten, dessen bevorzugte Position definiert ist, jedoch nicht in heroisierendem Glanz zum Tragen kommen kann. Dies liegt einerseits an einer permanenten Dämpfung des Instruments für die gesamte Dauer des Stückes, andererseits an dem dichten, polyphonen Satz, gegen den die Posaunenklänge, akustisch geknebelt, mit umso heftigerer Spielenergie und gesteigerter klanglich-morphologischer Dichte anbränden. Die übersteigerte Intensität, zusammen mit der musikalischen Dichte und der rasanten Abfolge immer ähnlicher oder identischer Motivkombinationen, welche einer intrikaten Imitationstechnik geschuldet sind, prägen den spezifischen Klangcharakter in diesem Stück. Die Musik ist nicht diskursiv in einem prozessualen Sinn sondern changierend in mehrfacher Hinsicht: erstens in Bezug auf die

³ Ich muss an diese Stelle vorausschicken, dass ich einen Gegensatz oder gar Widerspruch zwischen absoluter/autonom – und programmatischer Musik nicht nachvollziehen kann. Es ist mir schleierhaft, warum, nur weil das Gemeinte benannt wird, das Klingende musikalisch gesehen weniger autonom sein sollte als in sogenannter absoluter Musik. Auffälligerweise traten - retrospektiv gesehen - außermusikalische Anleihen gehäuft dann zutage, wenn der Innovationsdruck des musikalischen Materials besonders hoch war, und dies hatte in der Folge seinen Fortschritt erst ermöglicht. Der Cluster zu Beginn der Ouverture von *Jean-Féry Rebels „Les Éléments“* beispielsweise bleibt ein Cluster, unabhängig davon, wie er verstanden werden kann oder soll. Die schockierende Wirkung dieses Klanges beruht einzig auf seinen spezifischen, vom normierten Kontext abweichenden Klangeigenschaften.

⁴ Ironischerweise hat diese Schlacht überhaupt nicht stattgefunden: vielmehr wurde Konstantinopel während des 4. Kreuzzuges zwecks Geldbeschaffung belagert und anschließend ohne Gegenwehr geplündert

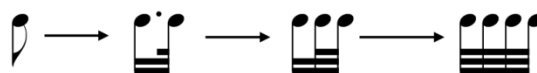
wechselnde aber immer hohe Intensität des solistischen Spiels; zweitens in Bezug auf die ebenfalls auf einem hohen Niveau sprunghaft Umschlagende Dichte des Satzes (sowohl vertikal als Klangdichte als auch zeitlich in der raschen, teilweise ineinander verzahnten, Sukzession der morphologischen Zellen). Schließlich kann auch formal von einem Changieren gesprochen werden, welches aus einer verzahnten Reihungsform aus motivisch identischen, jedoch durch Inversion, Krebsgang und wechselnde Instrumentierung variierten Strophen und Ritornellen zustande kommt.

(Abb. 1)



Aus der Summe dieser Charakteristiken soll ein akustisches „Standbild“ entstehen, welches eine Art „vagabundierendes“ Hören ermöglicht, vergleichbar dem Umherschweifen des Blickes im Gewusel des übergroßen und figurativ überladenen Gemäldes Tintoretto, dessen Details sich erst allmählich erschließen. Hierin liegt die Verwandtschaft zur visuellen Vorlage von *Battaglia*. Jene zur musikalischen beruht in erster Linie in der Verwendung von bellizistischer Motividik, welche durch ihre prägnante, Fanfaren- und Marschelemente affirmierende, Rhythmik leicht zu identifizieren ist. Die motivischen Module werden prozessual durch sukzessive Abspaltung kleinerer Notenwerte vom jeweiligen Einheitswert (in Abb. 2 sind dies Achtel) gewonnen und in Sequenzen anwachsender Länge aneinandergereiht (Abb. 3 zeigt dies für den Abschnitt A).

(Abb.2)



(Abb. 3)

Einheit

Sequenz 1

Der programmatische Bezug besteht in *Battaglia* in der Induktion erkennbar historischen Inhalts in einen völlig veränderten, eigenständigen musikalischen Kontext. Die Identifizierbarkeit dieses Inhalts ist notwendig, damit die werkautonomen Zusammenhänge überhaupt erkennbar werden. Es dürfte auf der Hand liegen, dass der Werkkontext, der ja nur vermittelt durch das musikalische Material wahrnehmbar ist, umso geringere Chancen vorfindet, erkannt zu werden, je abstrakter, je anonym er dieses Material sich präsentiert. Worauf ich hinaus will: Ästhetische Erfahrung bedarf zu einem gewissen Grad bekannter Bedeutungen, denn deren Revision ist die Voraussetzung für eine veränderte Wahrnehmung des Gehörten. Ohne diese Revision des Verstandenen-Geglaubten wäre musikalischer Gehalt nur die Bestätigung des hinlänglich Bekannten.

3) Vokalmusik, soweit textbasiert, nimmt in inhaltlicher Sicht eine besondere Stellung ein. Die Bedeutung der Worte und ihre assoziative Kraft führen fast zwangsläufig zu einer Interpretation von musikalischem Inhalt, die jene bestätigt. Klang verwandelt sich, gekoppelt mit außermusikalischer Bedeutung, augenblicklich in deren Ausdruck, der zum musikalischen Inhalt hinzukommt, im ungünstigen Fall gar diesen ersetzt oder bis zur Unkenntlichkeit zurückdrängt. Es geschieht dies dann, wenn schon beim Komponieren dem Drang, das reichlich vorhandene assoziative Klangvokabular dem sprachlichen anzugleichen, uneingeschränkt nachgegeben wird. Freilich gilt dies in traditioneller Musik, zumal in der Oper, als gelungene Vertonung; ich halte dies für eine tautologische Verdoppelung, welche die Musik überflüssig macht. Vielmehr ist eine gegenseitige Bereicherung anzustreben, die es ermöglicht, musikalischen Ausdruck in Bezug auf sprachliche Bedeutung in einer Weise ausdifferenzieren, dass jene im Verhältnis zu ihrer musikalischen Umsetzung eine (werk)spezifische Individuation erfährt. Dies setzt meiner Meinung nach aber einen bestimmten Sprachtypus voraus, der die eigene Musikalität mitdenkt⁵.

Die Gedichte von Daniela Danz⁶, die die Textbasis meines 2012-2013 komponierten, siebenteiligen Liederzyklus ' *gesänge von der peripherie*⁷ bilden, entsprechen diesem Sprachtypus auf ideale Weise. Meine kompositorische Aufgabe bestand zunächst darin, das spezifisch Musikalische der Gedichte herauszuarbeiten, um daraus in weiterer Folge die Grundlage für die klanglich-strukturelle Disposition der Stücke zu generieren. Ich möchte dies anhand der ersten Strophe des Gedichtes *himmel und hölle*, das als Textvorlage des ersten Liedes des Zyklus fungiert, zeigen. Das Gedicht lautet wie folgt:

himmel und hölle

1

zwei jahre vor und eins zurück
die mädchen spielen im hof

die erste wirft den stein und
springt

versteck dich gut sonst
wirst du nicht gefunden

⁵ Zur Erinnerung: Ich spreche hier dezidiert von der quasi wörtlichen Vertonung von Text, nicht von Vokalmusik im Allgemeinen, die aus meiner Sicht einer textlichen Vorlage nicht zwingend bedarf.

⁶ Daniela Danz, *Serimunt*, Gedichte, Wartburg Verlag, Weimar, 2004

⁷ Wolfram Schurig, *gesänge von der peripherie* für Mezzosopran (Sopran), Flöte, Klarinette, Schlagzeug, Viola und Violoncello, Edition Gravis, Berlin, 2013

2

eine singt
kukuruz ein rascheln tief
im maiswald

ein schreck
und aus dem dickicht tritt
die andere

3

zwei zweige und ein apfel reichen
bis vors fenster
könnt ich doch
ach könnt ich
sie erreichen

In einem ersten Arbeitsschritt wurde der Text durch wiederholtes Lesen sowohl in Bezug auf seine rhythmisch-metrische Struktur wie auch auf sein allgemeines melodisches Profil hin (als Richtungsverlauf der Hebungen und Senkungen) untersucht. Dies ist zunächst ein höchst subjektiver Interpretationsvorgang, ohne den Anspruch, damit alle möglichen oder auch nur sinnvollen Varianten erfassen zu können. In den meisten Fällen habe ich mich für eine bis zwei Versionen entschieden, die dann transkribiert wurden. Abb. 4 zeigt die rhythmische Transkription des Anfangs der ersten Strophe von *himmel und hölle*, und zwar im unteren System (1a) in der Version, wie sie für die vokalen Abschnitte verwendet wird⁸, oben (1) jene für die instrumentalen Sektionen.

(Abb. 4)

The image displays two systems of musical notation, labeled '1' and '1a', representing rhythmic transcriptions of the beginning of the first stanza from 'himmel und hölle'.
System 1 (top): Shows instrumental parts for flute and clarinet (fl+cl). It features two measures of a triplet of eighth notes (marked '3') followed by a quarter note. The first measure is in 16/16 time, and the second is in 9/8 time. The lyrics 'zwei jah - re vor' and 'und eins zu - rück' are written below the notes.
System 1a (bottom): Shows the vocal line. It uses a 3/8 time signature. The notes are quarter notes corresponding to the lyrics 'zwei jah - re vor' and 'und eins zu - rück'. Brackets below the notes indicate a 4-measure span for the first phrase and another 4-measure span for the second phrase, totaling 8 measures.
System 1 (bottom): Shows instrumental parts for flute and clarinet (fl+cl), viola and cello (va+vc). It features three measures. The first measure is in 8/8 time with a triplet of eighth notes (marked '3'). The second measure is in 9/16 time. The third measure is in 9/16 time with a triplet of eighth notes (marked '3'). The lyrics 'die mäd - chen spie - len im hof' are written below. Brackets below the notes indicate a 3-measure span for the first phrase and a 4-measure span for the second phrase, totaling 7 measures.

⁸ In der Partitur (Abb. 7) sind die Notenwerte halbiert.

In der Skizze sind folgende Informationen lesbar:

- a) rhythmische-metrische Transkription des Textes sowie ihre zeitliche Streckung/Dehnung in der Instrumentalversion
- b) melodisches Profil des Vokalparts (Pfeile)
- c) musikalische Phrasen, die weitgehend dem Textverlauf entsprechen (eckige Klammern⁹) sowie Hinweise zur Instrumentierung des Instrumentalparts

Entsprechend der groben Richtungsvorgabe der jeweiligen melodischen Profile werden auf die Phrasen Tonhöhen aus dem Reservoir appliziert, welches in Abb. 5 dargestellt ist.

(Abb. 5)

vierteltönig



chromatisch



The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'vierteltönig' and the bottom staff is labeled 'chromatisch'. Both staves have two lines of music. The top line of each staff contains notes with stems pointing up, and the bottom line contains notes with stems pointing down. There are four measures in each staff. The notes are grouped into four phrases, each indicated by a bracket and a label: '2 (3)', '4 (5)', '6 (7)', and '8 (9)'. The notes are arranged in a way that suggests a specific intervallic structure, likely related to the 'Reservoir' mentioned in the text.

Je nach Mächtigkeit der Phrasen (i.e. die Anzahl der Töne pro Phrase), ist diesen ein spezifischer Tonvorrat zugeordnet: vierteltönig für die Instrumentalparts, halbtönig für die Stimme. Die Tonhöhen werden aus einer symmetrischen Intervallprogression generiert, die – beginnend bei der Achse a1 – in beide Richtungen expandiert. Hierbei gilt folgende Regel: nach dem größten Intervall (dies ist immer die Quarte) folgt das kleinste (Viertel- oder Halbton), danach das Zweitgrößte und das Zweitkleinste usf. Wie beim durch Texttranskription gewonnenen Material existieren auch bei den Tonhöhen alternative Versionen, die jeweils mit dem kleinsten Intervall beginnen (unteres Notensystem). In Abb. 6 ist die Applikation der Tonhöhen auf die erste Verszeile der ersten Strophe unter Berücksichtigung des melodischen Profils, wie es aus Abb. 4 ersichtlich ist, dargestellt (Mezzosopran, T. 25 ff). Interpretationsspielraum hinsichtlich der Tonhöhenzuordnung ergibt sich insofern, als hierfür sowohl das Reservoir für die beiden Teilphrasen als auch jenes von Vers 1 als Gesamtphrase zur Verfügung stehen.

(Abb. 6)

⁹ Durchgehende eckige Klammern indizieren musikalische Phrasen, gestrichelte eckige Klammern deren interne Gliederung. Zahlen betreffen die Mächtigkeit der Phrasen in Bezug auf die Anzahl der enthaltenen Noten (= Silben bezogen auf den zugehörigen Text).



Die Unterschiede zwischen vokalem und instrumentalem Tonhöhenmaterial bedingen eine jeweils individuelle Intervallcharakteristik der melodischen Verläufe. Die Harmonik indessen ist ausschließlich vierteltönig, da die solistische Singstimme - mit einer Ausnahme - unbegleitet geführt wird und daher nicht an ihr partizipiert.

Die strikte Trennung zwischen instrumentalem und vokalem Geschehen zeigt sich auch in morphologisch-motivischer Hinsicht sowie – wechselwirkend – formal in Bezug auf die Anordnung der instrumentalen und vokalen Abschnitte. Zunächst fällt auf, dass das durch Texttranskription gewonnenen Material für die instrumentalen Strecken einer weiteren Umformung unterzogen wird, die sowohl die zeitliche Dehnung und Stauchung der ursprünglichen Taktlängen betrifft als auch eine Modifikation des melodischen Profils. Vergleicht man das obere Notensystem (1) aus Abb. 4 mit den Eröffnungstakten in der Partitur (Abb. 7), so wird deutlich, wie sich der ursprüngliche Sprachgestus in einen rein instrumentalen, auftaktig-auffahrenden Initialgestus verwandelt hat. Dem entspricht die formale Funktion der Eröffnung als instrumentale Einleitung (T. 1- 24). Daran anschließend erscheint erstmals Variante 1a aus Abb. 4 und zwar gleich zweifach: vokal als texttragende musikalische Ebene sowie – interpoliert und im doppeltem Tempo – instrumental mit harmonischer Anreicherung. Instrumentale und vokale Phrasen sind so ineinander verzahnt, dass sie den Schwerpunkt – dies ist meist die betonte Endnote – teilen, ansonsten aber alternieren¹⁰. Insgesamt erscheint somit das vollständige, aus dem Text der ersten Strophe des Gedichts extrahierte Material dreimal, einmal vokal und zweimal instrumental: als Einleitung mit eigener Charakteristik und als Reflex auf die Vokalphrasen. Die instrumentalen Interventionen sind funktionell gesehen vielschichtig: einmal brechen sie den musikalischen Satz auf und kreieren dadurch eine zusätzliche, musikalisch autonome, Schicht als Projektionsfläche für die sinntragende vokale Ebene. Zusätzlich reagiert das hoquetische Zurückspringen der vokalen Phrasen durch ihre modifizierte Wiederholung in den instrumentalen Einsprengseln in semantischer Hinsicht auf das Vor- und Zurückspringen der Jahre, welches an dieser Stelle im Text angesprochen wird. Weiters ist in ihnen der Initialgestus des Beginns vermittelt, der sich retrospektiv als Weiterentwicklung einer originären Sprachfigur zu erkennen gibt. Schließlich bilden die Interpolationen in ihrer Totale als vollständig ausformulierte kompositorische Schicht einen Bestandteil der Gesamtform, da die Chronologie ihrer Abfolge, wenn auch nicht in unmittelbarer Kontinuität, so doch durch den parallelen Verlauf der alternierenden vokalen Schicht, gewahrt bleibt.

Vertonung von Text bedeutet für mich seine Interpretation mit kompositorischen Mitteln in Form eines autonomen musikalischen Werkes. Dies ist nur möglich, wenn induzierte Inhalte nicht einfach hingenommen werden, sondern ihre musikalisch-autonome Substanz ermittelt wird und so ihre Integration in einen kompositorisch-konstruktiven Kontext ermöglicht wird. Umgekehrt ist es ebenso notwendig, scheinbar autonome Inhalte daraufhin zu untersuchen, ob in ihnen nicht ein Verweis

¹⁰ Hierin besteht die oben angesprochene Ausnahme, worin der Vokalpart am harmonischen Geschehen partizipiert.

auf Außermusikalisches schlummert, damit er nicht das avisierte künstlerische Ziel torpediert sondern vielmehr diesem nützt. Erst wenn beide Bedingungen erfüllt sind, ist es meines Erachtens möglich, dass Musik und Worte miteinander und dann auch gemeinsam zu sprechen beginnen.

(Abb. 7)

(1) himmel und hölle

The musical score is for the piece "(1) himmel und hölle". It features six staves: Flöte (flute), Klarinette (clarinet), Schlagzeug (percussion), Mezzosopran (mezzo-soprano), Viola, and Violoncello (cello). The tempo is marked as ♩ = 120. The flute and clarinet parts are marked with a forte (ff) dynamic. The percussion part includes a snare drum (t-bl) and a vibraphone (vib), with dynamics ranging from fortissimo (ff) to pianissimo (pp). The mezzo-soprano part is silent. The viola and cello parts are marked with sfz (sforzando) and include pizzicato (pizz) and arco (arco) markings. The dynamics for the strings range from pp to ff.

7

fl

kl

schlz

mezzo

va

vc

ff *f* *p* *f* *ff* *ff*

vib *mar* *simile*

mp *ff* *f* *mf* *f* *sffz* *f* *ff*

ff *fp* *f* *sffz* *f* *ff*

14

fl

kl

schlz

mezzo

va

vc

p *ff* *p* *ff* *mp* *ff* *p*

mar *vib*

ff *mf* *p* *f*

p *ff* *p* *ff* *ff* *p* *ff* *p*

p *ff* *p* *ff* *ff* *p* *ff* *pp* *f*

fl ²³ *f* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *p* *f* *p*
 kl *ff* *p* *f* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*
 schlz ²³ **mar** *pp* *f* *mp* **vib** *sempre* *p* *mf* *p* *mf* *p* *f* *p*
 mezzo ²⁵ *ff* *mp*
 zwei jah-re vor und eins zu - - - rick die mäd-chen spie-len im
mf (flessibile)
 va ²³ *ff* *f* *ff* *mp* *arco* *p* *mf* *p* *mf* *p* *f* *p*
 vc *p* *mf* *f* *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p*