

Joseph Joachim Raff

(geb. Lachen bei Zurich, 27. Mai 1822 - gest. Frankfurt/Main, 24. Juni 1882)

Orchestervorspiel zu Shakespeares "Macbeth" WoO.50 (1879)

Es ist überaus interessant festzustellen, dass Joachim Raff, der in seiner Karriere an die 300 Werke aus nahezu jedem nur denkbaren Genre schrieb, nicht ein einzige Symphonische Dichtung schuf. Bedenkt man, dass sein Werkkatalog mindestens 40 rein instrumentale Werke mit poetischen Titeln oder dichterischen Anspielungen enthält (ganz zu schweigen von einzelnen Satzbezeichnungen), so bedeutet das Fehlen dieser für das 19. Jahrhundert grundlegenden Gattung eine faszinierende Anomalie.

Ohne schon hier näher untersuchen zu wollen, was seinen ganz eigentümlichen Gebrauch formaler Strukturen (»konventionell« gegen »unkonventionell«) im Kontext der Programm-Musik ausmacht, beschränken sich seine programm-musikalischen Kompositionen in der Hauptsache auf das Gebiet kleinerer Charakterstücke oder breitangelegter Werke mit beschreibendem Gestus. Titel wie "Ode au Printemps," "L'amour de Fée," "In den Alpen," "Frühlingsklänge," "Frühlingsboten", "Vom Rhein", "Blätter und Blüten", "Reisebilder", "Abends Rhapsodie", "Zur Herbstzeit," "Von der Schwäbischen Alb", "Im Sommer" oder "Der Winter" erzählen weder eine Geschichte noch breiten sie grossartige metaphysische oder politische Ideen und Ideale aus. Eher deuten sie ganz allgemein auf den gefühlsgeladenen Inhalt der Werke, die sie schmücken - gemäss dem berühmten Beethovenschen Aphorismus » Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«.

Darüberhinaus neigte Raff zu ausgesprochenem Desinteresse an jenem Aspekt der deutschen Romantik, der sich unaufhaltsam in Richtung jenes Über-Emotionalismus aufgemacht hatte, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts gepflegt wurde. Bei aller trügerischen Konventionalität, der man an der Oberfläche seiner Musik zu begegnen meint, war sein Blick doch ohne Zweifel über die Hauptströmungen seiner Zeit hinaus gerichtet. Anders als viele seiner Zeitgenossen legte er grössten Wert auf einen hintergründigen, leisen Humor und intellektuelles Raffinement. Besagte offensichtliche Anomalie erscheint besonders merkwürdig angesichts seiner Zusammenarbeit mit Franz Liszt in jungen Jahren, während derer er unter anderem an der Orchestrierung einiger der Tondichtungen des älteren Kollegen mitarbeitete. Bei aller Vermeidung dieser musikalischen Form war sein Werk doch gespickt mit den Zeichen programm-musikalischer Ästhetik, wenngleich er sie im wesentlichen auf den Gebrauch suggestiver Titel für komplette Stücke oder einzelne Sätze beschränkte.

Raff begeisterte sich wie viele seiner Zeitgenossen für Shakespeares (1564 - 1616) Werke, dessen Dramen und Sonette während des gesamten 19. Jahrhunderts als Vorlagen für Opern, symphonische Dichtungen, Lieder, Charakterstücke und Schauspielmusiken dienten. In den deutschsprachigen Ländern war diese Entwicklung sicher durch die Übersetzungen von Schlegel und Tieck begünstigt worden, die - vollendet im Jahre 1833 - Shakespeare in den Rang von Goethe und Schiller erhob. Bei Raff versteckt sich die verborgenste Anspielung auf Shakespeare im Scherzo seiner 9. Symphonie (»Im Sommer«), hier läßt er die heimliche Referenz zum Mitsommernachtstraum durch Solobratsche und Solocello verwirklichen. In diesem beispiellosen Fall ist das Duett der beiden Instrumente in der Partitur deutlich hervorgehoben, die Bratsche nämlich wird »Titania« genannt, das Cello ist »Oberon«, und auch wenn beide Figuren im Drama selbst stumm bleiben, so werden sie doch in Ruffs Scherzo zitiert. Ein Zuhörer, der sich dieser Zusammenhänge nicht bewusst ist, könnte für

einen Augenblick denken, er sei mitten hineingefallen in Don Quixote, diese ganz unshakespearische Tondichtung von Richard Strauss. Aber natürlich sollte dieses Werk nicht vor 1897 geschrieben werden, während Strauss' Tondichtung Macbeth (1887-1890) mit ausgesprochen Raff'scher Energie und lapidarer Sachlichkeit aufwarten sollte.

Raffs eigentümlichstes aussermusikalisches Literaturabenteuer - neben seinem ausdrücklichen Bezug zu Gottfried August Bürgers Leonore in seiner 5. Symphonie von 1872 - ist uns überliefert in seinen Vier Shakespeare Overtüren, komponiert 1879, während seiner Amtszeit als Direktor des Frankfurter Konservatoriums. Im gleichen Jahr schuf Raff ebenfalls seine Suite für Violine und Klavier, op. 216, Welt-Ende - Gericht - Neue Welt, op. 212, die 10. Symphonie op 213, »Aus der Adventszeit« op. 216 und Frühlingslied WoO 47. Die vier Overtüren, in der Reihenfolge ihrer Komposition, sind Der Sturm, in g-moll WoO 49, Macbeth, in c-moll WoO 50, Romeo und Julia, letztendlich in d-moll WoO 51 und Othello, in d--moll WoO 52. Obwohl Raff wahrscheinlich nicht beabsichtigte, die vier Werke zu einer Suite zusammenzufassen, setzen sie doch nahtlos die Linie formaler Innovationen fort, die nicht nur seine letzten vier Symphonien auszeichneten, sondern einen grossen Teil seiner Musik der 1870er Jahre. Im Besonderen bedienen sie sich hochgradig fragmentierter, geradezu bahnbrechend expressionistischer Entwicklungen in der dramatischen Form, dies alles eingebunden in eine im Kern durchkomponierte Konstruktion. In den vorliegenden Stücken hat Raff schließlich jede Vortäuschung von Sonatenform und geschlossenem dreiteiligen Aufbau hinter sich gelassen und macht einen unglaublichen stilistischen Sprung in etwas hinein, das nur als »struktureller Kubismus« beschrieben werden kann, in dem die Musik zusammenmontiert wird aus wiederkehrenden Materialblöcken. In vielerlei Hinsicht lassen diese Werke das 19. Jahrhundert weit hinter sich, obwohl sie weiterhin dessen grundlegende tonale Syntax verwenden. Die Wirkung, allen voran in Macbeth, ist durch und durch zerstörerisch, schräg, und trotz aller mitreissenden Linien und vorbeiziehender, eher konventioneller Lyrik, nicht post-romantisch, sondern schlicht anti-romantisch. Von allen Aspekten der musikalischen Persona Raffs kommt hier seiner starker Hang zu emotionaler Objektivität voll zum Zug.

Bei seinem Tod 1882 hinterliess Raff eine Reihe von Kompositionen, die bislang nicht aufgeführt und/oder unveröffentlicht waren. Die vier Shakespeare-Overtüren gehören dazu. Wenn auch Der Sturm und Macbeth zu seinen Lebzeiten im Konzert zu hören waren (Der Sturm wurde am 4. Februar 1881 in Wiesbaden aufgeführt, unter der Leitung des Dirigenten Louis Lüstner, einem treuen Verfechter der Arbeit Raffs, und Macbeth wiederum unter Lüstner fast ein Jahr später am 13. Januar 1882), so erlebte Romeo und Julia seine Premiere nicht vor dem 4. Januar 1884, anderthalb Jahre nach dem Tod des Komponisten, wiederum unter Lüstner. (Später wurde es auch von Hans Richter in London gespielt). Othello musste warten, erst im späten 20. Jahrhundert erklang die Overtüre auf einer Konzertbühne.

Erst 1891 konnte der Amerikaner Edward McDowell, ein ehemaliger Schüler des Komponisten, Romeo und Julia und Macbeth zur Veröffentlichung bei Arthur P. Schmidt (Boston) vorbereiten. Wie viele Verleger seiner Zeit unterhielt auch er Büros in Europa, in diesem Fall in Leipzig. Wahrscheinlich auf Veranlassung durch McDowell listet Schmidt die Werke als Vier Shakespeare-Overtüren auf, obwohl Raff selbst die Titel beginnen lässt mit »Orchester-Vorspiel zu ...«. Zweifellos rührt das von der Tatsache her, dass die englischen Begriffe »Prelude« und »Overture« synonym sind, obwohl eine »Overture« nicht notwendig ein »Prelude« zu einer Oper oder einem Schauspiel sein muss. Raffs Verwendung des Begriffs »Vorspiel« deutet an, dass er sie tatsächlich als Einleitung für die entsprechenden Schauspiele konzipiert hatte, nicht als Tondichtungen als solche. MacDowell, der bei bei

Entstehung der Stücke 19 Jahre alt war, und schliesslich im 31. Lebensjahr, als die Library of Congress das Copyright auf seinen Namen registrierte, verstand zweifellos die spezielle Natur der vier Vorspiele, er witterte in ihnen mehr als einfache »Preludes« - was die Wahl des Begriffs »Overture« erklären mag. Jedenfalls: Betrachtet aus der Perspektive der Macbeth-Komposition, muss es sich zweifelsohne um eine ganz aussergewöhnliche Inszenierung des Dramas gehandelt haben, die Raff bei seiner Komponiertätigkeit vorschwebt haben muß.

Was also sind die herausragenden Eigenschaften der vier Werke im Allgemeinen, und von Macbeth im Besonderen? Wie verhalten sie sich in ihrem formalen Vorgehen und ihrer emotionalen Form zur herkömmlichen Tondichtung? Urteilt man aus der Kenntnis der Werke von Liszt, Tschaiowsky oder Richard Strauss, wären Kompositionen zu erwarten, die eher für grössere denn kleine Orchester geschrieben sind, mit einem reichhaltigen Angebot an gefühlsgeladenen Zuständen, Tempi und Formen. Viele von Liszts Tondichtungen gründen auf einer erweiterten Sonatenform, Strauss benutzt Variationen (Don Quixote), Sonatenformen (Macbeth, Don Juan), Rondos (Till Eulenspiegel), mehrteilige »Aggregate« (Also sprach Zarathustra, Alpensymphonie). Aber alle diese unterschiedlichen Ansätze gleichen sich in der Fokussierung auf eine geringe Anzahl musikalischer Grundideen, deren Durchführung mit ihren verschiedenen Anwendungen das wesentliche formende Element bleibt. Raff aber, treu der jeweiligen Form, wirft allen Ballast mit Kind und Kegel über Bord.

Statt eines grossen (oder grösseren) Orchesters setzt Raff auf sein übliches Instrumentalensemble: 2 Flöten, Piccolo, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, kleine Trommel, Streicher. Das längste der vier Werke, Der Sturm, bewegt sich um 14 Minuten Spielzeit, Romeo und Julia als das kürzeste dauert ungefähr 9 Minuten, weniger als halb so lang wie Tschaiowskys Komposition zum gleichen Thema. Wenigstens in diesem einen Stück lässt Raff sich auf eine eher traditionell romantische Gefühlswelt ein. Statt einer Flut unterschiedlicher Tempi führt er ein Allegro ein und hält es standhaft bei - abgesehen von einigen geringfügigen Anpassungen zu Beginn der Etablierung des Tempos. Statt umständlicher Exposition, ausgeklügelter thematischer Einfälle oder Kontrapunkt versammelt Raff eine Handvoll in sich abgeschlossener thematischer Ideen, die allesamt ungleich kerniger sind als jedes gewöhnliche Wagnerische Leitmotiv. In allen vier Vorspielen, allen voran aber in Macbeth, ist es Rapps besonderes Formdenken, das sie radikal von anderen Modellen und Beispielen unterscheidet. Raff kümmert sich wenig um die Durchführung seines Materials, er benutzt seine Ideen im Grossen und Ganzen als feststehende, sich selbst genügende und treffsichere Grundaussagen, die er jongliert und in einer Vielzahl unterschiedlicher Kombination nacheinander vorführt, grob die Shakespearschen Vorlagen nachahmend.

Romeo und Julia präsentiert weniger die Verdichtung der Handlung des Stückes als eine Beschreibung seiner grundsätzlichen Situation. Entsprechend befasst sich auch Othello im Kern mit der Tatsache der tragischen Liebe der Hauptfigur zu Desdemona und deren Konflikt mit Jago. Die Eröffnung dieses Vorspiels ist ein frühes Beispiel für Bitonalität, ein sich aufwärts schraubendes Flimmern zwischen D-Dur und As-Dur. Diese bemerkenswerte Passage erinnert zudem geisterhaft und unheimlich an die Eröffnung von Mercury, the Winged Messenger, dem dritten Satz aus Gustav Holsts Suite The Planets von 1914, sowohl in Hinsicht auf das verwendete Material wie auch auf das harmonische Konzept. Diese Tatsache allein schon erstaunt, war doch Othello vermutlich nicht vor den 1980er Jahren öffentlich zu hören, als Werner Andreas Albert die Ungarische Philharmonie für eine Serie von Konzerten und Tonaufnahmen von Rapps Symphonien und Orchesterwerken dirigierte. So nimmt auch sein auf dem Tritonus basierendes Hauptmotiv Strawinskys Gebrauch des nämlichen

Hilfsmittels in Petruschka voraus - wohlgermerkt gute 30 Jahre vor der Vollendung dieser Komposition. Der Sturm ist zusammengebaut aus einigen kurzen Episoden, schnelle Skizzen der Figuren des Schauspiels und deren Situation. Es erinnert in seiner Vorgehensweise an Macbeth, wenn auch das musikalische Material nicht so umfangreich ist.

In Macbeth aber erleben wir den grössten Bruch mit der symphonischen Tradition, wenn nicht gar mit der gesamten Ästhetik der Programm-Musik. Offensichtlich schuf er hier eines seiner originellsten Stücke, obwohl es alle bisher von ihm geschaffenen Form- und Durchführungsmodelle bewahrt, insbesondere die seit der Komposition seiner Symphonie Der Winter im Jahre 1876. Aber es ist wahrscheinlich einzigartig in seiner Schwierigkeit, strukturell als Ganzes dargestellt zu werden, ist es doch ohne Vorgänger in der musikalischen Rhetorik des 19. Jahrhunderts. Um genau zu verstehen, wie Raff dieses vorausahnende Stück aufbaut, werden wir hier weit voran blicken müssen in die Welt der Filmmusik, insbesondere was das Kartieren des Fortschreitens der musikalischen Episoden betrifft, das exakt filmischem Denken entspricht.

Wenn Sie wollen, stellen Sie sich Shakespeares grosses fünftaktiges Drama als eine elfminütige Wochenschau vor, oder als eine Sequenz von Rückblenden, die kaum Zeit bietet, die Akteure einzuführen, deren Situation und das dramatische Terrain. Statt ganzer Szenen gibt es gerade einmal extrem verkürzte Anmerkungen, statt Charakterstudien eilige Zwischenschnitte mit Gesichtern, einer Geste oder zwei, vielleicht einen Zwischentitel, der da lautet »Macbeths Schwermut« oder »Lady Macbeths Gewährenlassen«. Stimmung geschieht durch Licht und Schatten - denken sie an Fritz Langs Metropolis. Über all dem liegen angemessen kurze musikalische Passagen, die - Aufnahme für Aufnahme - einer filmischen Handlung entsprechen. So paradox es auch klingt, wird hier Kontinuität erzeugt als Funktion von Diskontinuität, Zerstückelung und Pointillismus. Diese sind sowohl Beschreibungen der musikalischen Bauelemente wie auch deren Präsentation. Raff ersetzt Durchführung durch Ausweitung, Ausarbeitung und Kombination mit vorwärtsdrängender dramatischer Bewegung durch Nebeneinanderstellung, Fragmentierung und Transponierung. Die Präsentation des Materials ist zu kurz, um als Exposition im landläufigen Sinne gelten zu dürfen. In Anbetracht der aussermusikalischen Natur der Thematik findet Exposition zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Stück statt, nicht nur zu Anfang. Eine Reprise als solche entfällt, während die Durchführung in unerwarteter Form überlebt. Die musikalische Auflösung gibt es nur bei einem einzigen Motiv, nämlich dem des Duncan, mit einer vollständig ausgearbeiteten Fassung (nicht nur einer einfachen Reprise) in der Tonart der Tonika.

Im Verlauf dieses Stückes von kaum 350 Takten führt Raff nicht weniger als 12 verschiedene, abgeschlossene und für sich stehende musikalische Ideen vor. Eingeleitet von einem C-Dur-Dreiklang in den Posaunen und Hörnern, der nicht länger als 2 Takte währt, teilt sich das Werk in zwei Teile. Der erste, durchweg in c-moll, präsentiert die Hexen, Macbeth, Banquo, Duncan, Macduff, Malcolm und Lady Macbeth. Der zweite Teil, fast vollständig in C-Dur, konzentriert sich auf den Kampf zwischen Macduff und Macbeth, Macbeths Tod und Malcolm Krönung zum König von Schottland. Während des gesamten Stückes wird fortwährend zwischen 3er- nach 4er-Takten gewechselt.

Die längste (23 Takte) und am deutlichsten ausgearbeitete Schilderung beschreibt die Hexen, hier frönt Raff seinem Hang zu dämonischen Portraits, wie sie in vielen seiner Symphonien zu finden sind. Es ist das komplexeste musikalische Bild, mit einer Reihe kleinerer Abschnitte, die zwischen 4/4-Takt und inbegriffenem 12/8 pendeln, und einigen wirklich abenteuerlichen harmonischen Wendungen (siehe oben *Othello*). Macbeths musikalische »Unterschrift« - sozusagen - besteht aus einer ruppigen und grobkantigen, viertaktigen Phrase, die ebenfalls Anspielungen an den Tritonus der Hexen enthält. Sechs Takte gehören Lady Macbeths Signatur, chromatisch abwärts schlitternd und

folgerichtig von zunehmender Beschleunigung begleitet. Im Ergebnis bedeutet das praktisch Atonalität, thematisch eng angelehnt an die Motive der Hexen. Banquos, Macduffs und Duncans Themen geben sich »militanter«, sind thematisch eng verwandt, ebenfalls alle im 3/4-Takt. So wird es einfacher zu hören, welche Figur gerade »vor der Kamera« steht. Während das Stück sich entwickelt, werden die thematischen Häppchen gegeneinander ausgespielt, entweder als Ganzes, oder in erkennbaren Bruchstücken, oder in sehr knappen Erweiterungen, die auch modulatorische Aufgaben zu erfüllen haben. Gleichzeitige Überlappungen und Verflechtungen des Materials kommen äusserst selten vor. Die am weitesten ausgearbeitete Durchführung taucht in einer 17-taktigen Phrase auf, die Macbeths Niederlage durch Macduff beschreibt (ab Takt 300), in der Bruchstücke beider Themen durcheinander gerüttelt und fortwährend wiederholt werden, fast mit der gleichen Technik, die Raff für seine Jagdmusik im letzten Satz seiner f-moll-Symphonie verwendete (*Zur Herbstzeit*, geschrieben im gleichen Jahr). Der korrespondierende, parallele Abschnitt im ersten Teil des Stückes (ab Takt 207), eine dunkle und bedrückende Passage, streckt Macbeths Motive fast bis zur Unkenntlichkeit. Es kommt sogar ein acht Takte langes, unbegleitetes Solo für die kleine Trommel vor, das die Schlacht zwischen Macbeth und Macduff ankündigt. Zum Schluß erfährt Duncans 4-taktige Melodie eine prächtige Erweiterung auf 11 Takte und beendet den gedrängten Überblick auf das Schauspiel mit einer Note der Begeisterung.

Wie ich bereits erwähnte, erinnert das Werk in erstaunlicher Weise an ein Filmdrehbuch, und so habe ich ein Diagramm ähnlich einer Liste von Filmeinstellungen erstellt, wie sie ein Filmkomponist benötigte, um eine Musik zu einem Film zu schreiben, wie ihn Raff mit seiner Musik wohl gemeint haben könnte. Offensichtlich konnte Raff keine Ahnung vom Kino haben, weder in seinen Ausmassen noch in seiner Form. Immerhin war es Charles H. Duell in seiner Eigenschaft als Chef des Amerikanischen Patentamtes sein, der 1899 erklären sollte: »>Alles, was erfunden werden kann, wurde schon erfunden«. Trotz dieser bemerkenswerten Vorhersage, sagt Ruffs Methode jene Technik voraus, die in der Filmindustrie als »Mickey Mousing« bekannt werden sollte (aus den frühen Disney-Filmen der 30er Jahre), wo Musik den visuellen Elementen Bild für Bild zugeordnet wird. Aber im Grunde ist doch genau das das Aufgabenfeld des Genies - sich das Unvorstellbare vorzustellen, das Undenkbare zu denken. Sogar innerhalb der Musik. Als ich anfing, mir Notizen für dieses Vorwort zu machen, begann ich auch, Ruffs unterschiedliche musikalische Motive zu katalogisieren und zu identifizieren, an welchen Stellen der Komposition sie auftauchen. Als die Resultate nach Anfangs- und Endpunkt sortiert waren, schien es für jeden einzelnen Takt des Stückes, als korrespondiere jeder neue Einsatz eines Themas mit einer musikalischen Sequenz in einem Film (bis hinunter auf die Ebene des Einzelbild), ohne auch nur eine einzige Lücke. Diese Liste präsentieren wir hier (auf Englisch), ihr Inhalt illustriert besser als jede Erklärung oder Analyse, wie weit sich Raff mit diesem einen Stück aus seiner Zeit herauskatapultierte bis hinein ins 20. Jahrhundert.

Avrohom Leichtling 2004
 Übersetzung : Pieter Dietz, 2004

Aufführungsmaterial ist vom Verlag *Kistner & C.F.W Siegel & Co.*, Köln erhältlich.
 Nachdruck eines Exemplars der *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*.

Motivic Layout of Joachim Raff's Macbeth

<u>Start</u>	<u>End</u>	<u>Motive</u>	<u>Identifier</u>	<u>Comment</u>	<u>Meter</u>
First Part - C minor					
1	2	0		C minor introductory triad	C
3	25	1	The Witches	1st Statement - 23 measures	
26	29	2	Macbeth	1st Statement - 4 measures	↓

30	33	3	Banquo	1st Statement - 4 measures	3/4
34	34	2	Macbeth	2nd Statement - 1 measure fragment	C
35	35	1	The Witches	2nd Statement - 1 measure fragment	↓
36	39	4	Duncan	1st Statement - 4 measures	
40	40	2	Macbeth	3rd Statement - 1 measure fragment	
41	52	4	Duncan	2nd Statement - 12 measures by extension	
45	48	2	Macbeth	4th Statement - 3.5 measures	
48	48	1	The Witches	3rd Statement - .5 measure	
53	56	2	Macbeth	5th Statement - 4 measures	
57	62	1	The Witches	4th Statement - 6 measure fragment	
63	70	4	Duncan	3rd Statement - Bridging development	
71	76	5	Lady Macbeth	1st Statement - 6 measures	
77	80	4	Duncan	4th Statement - 4 E63measures	
81	86	5	Lady Macbeth	2nd Statement - 6 measures	
87	91	4	Duncan	5th Statement - 5 measures by extension	
91	106	6	Malcolm	1st Statement - 16 measures	
107	110	2	Macbeth	6th Statement - 4 measure	C
111	114	6	Malcolm	2nd Statement - 4 measure fragment	3/4
115	120	5	Lady Macbeth	3rd Statement - 6 measures	C
121	124	2	Macbeth	7th Statement - 4 measures	↓
125	128	3	Banquo	2nd Statement - 4 measures	3/4
129	130	2	Macbeth	8th Statement - 2 measure fragment	C
131	134	3	Banquo	3rd Statement - 4 measures	3/4
135	136	2	Macbeth	9th Statement - 2 measure fragment	C
137	142	5	Lady Macbeth	4th Statement - 6 measures	↓
143	146	6	Malcolm	3rd Statement - 4 measure fragment	3/4
147	150	3	Banquo	4th Statement - 4 measures	↓
151	154	2	Macbeth	10th Statement - 3 measure fragment	C
155	160	5	Lady Macbeth	5th Statement - 6 measures	
161	168	2	Macbeth	11th Statement - 8 measures by extension	
168	187	1	The Witches	5th Statement - 20 measures by extension	
188	191	2	Macbeth	12th Statement - 4 measures	↓
192	201	7	Macduff	1st Statement - 10 measures	3/4
202	206	2	Macbeth	13th Statement - 5 measures, fragments overlapping with (1)	C
202	206	1	The Witches	6th Statement - 5 measures fragments, overlapping with (2)	
207	217	12	Darkness and Gloom	Heard only once - 11 measures, based on extremely augmented fragment of the Macbeth motive	
218	228	5	Lady Macbeth	6th Statement - 11 measures by extension	
229	232	4	Duncan	6th Statement - 4 measures	
233	240	5	Lady Macbeth	7th Statement - 8 measures - by augmentation and fragmentation	

Second Part - C major					↓
241	252	8	Macduff variant	1st Statement - 12 measures	3/4
253	260	9	Snare Drum Tattoo	Heard only once - 8 measures	C
261	268	10	Ceremonial Fanfare as Macduff Variant	1st Statement - 8 measures	3/4

269	272	2	Macbeth	14th Statement - 4 measures	C
273	273	10	Ceremonial Fanfare as Macduff Variant	2nd Statement - 1 measure fragment	3/4
274	274	2	Macbeth	15th Statement - 1 measure fragment	C
275	275	10	Ceremonial Fanfare as Macduff Variant	3rd Statement - 1 measure fragment	3/4
276	276	2	Macbeth	16th Statement - 1 measure fragment	C
277	278	10	Ceremonial Fanfare as Macduff Variant	4th Statement - 1 measure fragment	3/4
279	283	2	Macbeth	17th Statement - 5 measures by extension	C
284	287	10	Ceremonial Fanfare as Macduff Variant	5th Statement - 4 measure fragment	3/4
288	299	7	Macduff	2nd Statement - 12 measures by extension	↓
288	299	8	Macduff variant	2nd Statement - 12 measures	↓
300	316	2	Macbeth	18th Statement - 17 measures by extension	C
300	316	7	Macduff	3rd Statement - 17 measures by extension	↓
317	317	11	Upward String Swirls	1st Statement - 1 measure	3/4
318	318	7	Macduff	4th Statement - 1 measure fragment	
319	319	11	Upward String Swirls	2nd Statement - 1 measure	
320	320	7	Macduff	5th Statement - 1 measure fragment	
321	321	11	Upward String Swirls	3rd Statement - 1 measure	
322	335	7	Macduff	6th Statement - 14 measures by fragmentation	
336	339	11	Upward String Swirls	4th Statement - 4 measures by extension	↓
340	350	4	Duncan	7th Statement - 11 measures by extension	C

Clearly #9, #11 and #12 are not specifically character related. Their importance is inherently structural, not dramaturgical. #8 and #10 could also be called "fate" or "retribution" or "conflict" motives naturally associated with Macduff due to his role in Shakespeare's drama.

Von netter Erlaubnis von Musikproduktion Jürgen Höflich nachgedruckt, Enhuberstrasse 6-8, München, D-80333, Germany. Phone +49 (0)89 522081, Fax +49 (0)89 525411, hoeflich@musikmph.de, www.musikmph.de