

JORINDE VOIGT

Ludwig van Beethoven Sonata 1–32

TEXTS BY / TEXTE VON

Franz W. Kaiser

Jorinde Voigt

**JORINDE VOIGT
AND MUSIC—FOR EXAMPLE,
BEETHOVEN SONATAS**

Franz W. Kaiser

When I first saw drawings by Jorinde Voigt some seven years ago, what immediately came to my mind were graphic musical scores by avant-garde composers such as Henri Pousseur, György Ligeti, Mauricio Kagel, or Iannis Xenakis. They all used unconventional symbols, often in combination with classical musical notation, for pitches outside of the chromatic scale, for flexible rhythm, for clusters, or to specify how the instrumentalist is to perform a piece. Yet the associations that promptly arise during initial encounters with the work of an artist are often deceptive: no instrumentalist would be able to play Voigt's drawings from the sheet, since they do not designate any tones. Furthermore, the sheets would be too large for that. The drawings are thus determined by Voigt's physical reach. She draws from all sides, sometimes even lying directly on the sheet, which contradicts the linear progression of music. Yet in this case it is possible to apply a reference to music, since it is the most physical of all art forms; and indeed, some graphic musical notations—for instance the score of Mauricio Kagel's *Zweimannorchester* (Two-Man Orchestra)—even go so far as to specify the postures that the instrumentalist should assume.¹

Jorinde Voigt listens to music when she draws. However, there is hardly any indication of her inner relationship to music in her official biography. From the ages of nine to nineteen, she received violoncello and piano lessons in Darmstadt—where the musical avant-garde of graphic musical notation began with the Darmstädter Schule (Darmstadt School)—and during this period she also consistently played in youth orchestras, from duos to quintets, and regularly took part in music competitions. Her youth, as she says, was spent “intensively in the world of music. . . . and [she] was quite good with the cello.”² When she began university, she struck out on new paths—first studying philosophy and German literature, then sociology, and finally the fine arts. My initial association was, therefore, perhaps not that wrong. Because of these biographical influences, which by all means may have led to Jorinde Voigt becoming a musician, the frequent use of the term “notation” in connection with her work deserves special attention, since, historically speaking, notation developed as a specific system of symbols in music—a history that can be traced back to the Middle Ages.

Notes are symbols for specifying tones in writing. The pitch is expressed by the progressive arrangement of notes on lines, the relative duration of the individual tones by the form of the note, the rhythmic grouping and the position of emphasis by time signature and bar lines; tempo, intensity of sound, ornamentation, articulation, as well as additional details are expressed by written addenda or specific symbols.³ Long before music came to be recorded on sound storage media such as records, audiocassette tapes, or compact discs and could be played back at will, transcribing it in writing allowed it to be preserved, since musicians are able to play from written notes quite accurately. Furthermore, as a structuring system of symbols, notations became the tool of composers, leading to a more conscious handling of the artistic means of music. Musical notation achieved its ultimate definition as an analytical composition tool—perhaps not coincidentally—in the seventeenth century, when the modern sciences were born and which was characterized by a general need for intellectual penetration.

Interestingly, notational systems have hardly played a role in the history of the visual arts. This is where a significant difference between these and other art forms such as music and literature is situated, a difference that the American philosopher Nelson Goodman identified as early as the sixties:⁴ the consummated work of art that is intended for the audience is not the score or the manuscript but rather the respective performance and/or printed edition of the book. Scores or manuscripts are of interest at most for musicologists and literary researchers, and when they achieve high prices at auctions, then this has more to do with fetishism than with their artistic value. In the visual arts, in contrast, everything revolves around the irreplaceable original. Even editions are meticulously signed and numbered and are thus derivations of the status of the original, since the market value of the respective copy is measured against the total number of copies that have been produced.

1. The *Zweimannorchester* and the score for it are found in the musical instrument collection of the Gemeentemuseum Den Haag.
2. Email dated July 11, 2013, from Jorinde Voigt to the author.
3. On this, cf. *Meyers Grosses Taschenlexikon in 26 Bänden*, vol. 16, keyword: Noten (notes) (Mannheim, 2003), pp. 5272–5273.
4. On this, cf. Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis, 1976), pp. 177–218.

Graphic notations can be seen as transgressions of this boundary of essence on the part of music if they are graphic “in themselves” and aesthetically expressive. Boundaries have also been transgressed on the part of the visual arts. At exactly the same time Goodman published his thoughts, the American Minimal artist Sol LeWitt developed his ideas on Conceptual Art. In his reflections on the execution of his *Wall Drawings*, he deliberated on an allocation of roles between the artist and those who execute the drawings, and the systems of notation that he developed played a major part in this.⁵ According to LeWitt, the concept is the artist’s share. It is summarized in a verbal description, perhaps supplemented by a drawing, in a certificate, or simply only in the title—the more succinct the better, since all the more elegant. At the same time, the concept has to be precise enough for someone else to be able to execute it without the execution deviating significantly from the artist’s concept. The definitive work is therefore not the concept of the artist but rather the execution of the *Wall Drawing* by others—and so it is no wonder that LeWitt was also a great music lover.

Notations also play a major part in information technology, where they define mathematical rules of order—and the role of notation in the work of Jorinde Voigt initially has to be understood in analogy to this, since algorithms are at the root of many of her drawings. Algorithms are precisely defined instructions for the solution of a particular problem within a finite number of iterative steps. However, they can also generate infinite structures. These may be mathematical problems, thus as in information technology, or simple recipes such as “cooking an egg,” which Jorinde Voigt’s transformed into an artwork of the same name. The work *2 küssen sich / 2 People Kissing* is also such an algorithm that can be traced back to a performance at the Contemporary Art Center in Vilnius in 2006, which then led to a series of fourteen drawings. The physically performative is thus another root of Jorinde Voigt’s drawings. Yet she has also devised algorithms that do not refer to concrete acts, such as *Adler* (Eagle), *Popsong*, *Strom* (Electricity), *Temperaturverlauf* (Temperature Curve), in order to use and repeatedly recombine them, as in the monumental, twenty-two-part work *STAAT / Random* (2008), which was presented in the Project Hall of the Gemeentemuseum Den Haag in 2010—an exhibition space that directly flanks the permanent installation of Sol LeWitt’s *Wall Drawing #373*. If for LeWitt the “idea becomes the machine that makes art,”⁶ Jorinde Voigt’s works are generated by algorithmic rules that are implemented by means of matrixes. In contrast to LeWitt’s concepts or to classical musical notations, which have to be precise and unambiguous so that they can be executed accurately, Voigt’s algorithms permit a certain degree of openness, which implies a measure of unpredictability—hence the use of the term *Random* in the title. Voigt then also has to execute her drawings herself. The generative rules, based on which lines, words, numbers, arrows, and so forth are combined with one another, can, when applied stringently and despite all their detailed precision, generate extremely complex clusters, which as superstructures are in turn capable of addressing emotions. I can imagine that one might be able to distill quite similar structures from Wassily Kandinsky’s abstract improvisations, and indeed all the more, since it was possible to see some of them at the same time as Jorinde Voigt’s exhibition several rooms away at the Gemeentemuseum Den Haag—a happy coincidence.⁷ It is possible—not in the symbols or denotations of them, but rather in the way in which Voigt deals with them—to make out a clear analogy to the use of graphic notation in the case of composers such as Henri Pousseur, for instance in his *Paraboles-mix* from 1972, a “semi-improvised mixture (according a plan that is renewed for every performance) of the eight ‘Etudes paraboliques’ that were produced in 1972 and are distributed by three independent tape-recorders and a mixing-table for two to four groups of loudspeakers. . . . *Paraboles-Mix* thus appears to be the complex process of a voyage into a multidimensional universe of sound and imagination.”⁸ In this connection, it should be noted that music, as the first art form, made use of the possibilities of information technology in order to generate complex structures. We are far from the linear method of notation of Hanne Darboven, with whom Jorinde Voigt has at times been compared. Even some of the titles of Pousseur’s eight etudes—*Les ailes d’Icare*, *Liebesduett*, *An Heinrich / Ping-Pong*—recall her algorithms.

5. Sol LeWitt, “Doing Wall Drawings,” *Art Now* 3, no. 2 (June 1971).

6. “The idea becomes the machine that makes the art.” Cited in Sol LeWitt, “Paragraphs on Conceptual Art,” *Artforum* 5, no. 10 (June 1967).

7. The exhibition *Kandinsky und der Blaue Reiter* overlapped with that of *STAAT / Random I–XI*. On this, cf. the YouTube interview with the author available online at <http://www.youtube.com/watch?v=g3EGkvi6QMQ> (accessed July 16, 2013).

8. Henri Pousseur, cited from his comment in the supplement to his CD released by BVHaast *Acousmatrix 4* (no year).

Bearing in mind Voigt's intimate association and all these affinities and analogies to music, it was therefore obvious that she would dedicate herself, so to speak, frontally to this source of inspiration in her artistic work. And she has now done so quite plainly with her series on the thirty-two sonatas by Ludwig van Beethoven. The point of departure for these drawings is no longer one or multiple generative algorithms but rather the scores of the sonatas. What interested her, as she told me on the telephone, was exploring emotion and perception. Beethoven's sonatas provided not much more than an occasion—it might also have been another composer—although as a composer of emotionally charged music Beethoven naturally seemed appropriate for this theme. What is now of particular interest for the viewer is whether and to what extent the emotionality of his music corresponds to that of Voigt's drawings. Kandinsky was interested in a correspondence between music and painting in quite a similar way, and his contact with Schönberg gave him a decisive boost in his breakthrough to abstract painting. Music is by nature an abstract art form. With respect to emotionality, however, it is much more direct, much more concrete than visual art, which brought Kandinsky to the idea that abstract painting might address inner sensitivity much more directly than figurative painting. Correspondingly, Jorinde Voigt, as she presented in her concept text on the drawings to Beethoven's sonatas, wanted above all to avoid these being illustrations or interpretations of the music. Scores are in themselves already abstractions of the music that they notate. Voigt added to this one further level of abstraction: from the scores, she extracted the notation for intonation and dynamics, that is, for musical expressions, such as “forte” (f), “piano” (p), “pianissimo” (pp), “crescendo” (cres), listed them in the sequence of the bars, and translated the values into English. While drawing, the lists served as a guide—quite like how the matrixes generated by means of algorithms did in the case of other drawings. They are rational orders of starting and target points that can be connected with one another or filled in freehand. At the same time, the lists for this series are interfaces between musical notation and experiencing the music through drawing. The transfer of the musical expressions translated into English to the drawing took place along lines—one per movement—and in the order of the bars. The lines were drawn freehand while listening to the relevant part of the movement—so far as the extraction and transfer of musical expressions is concerned. Tone pitches were not transferred in the process. Their expression arguably first plays a role while drawing when they influence the progression of the line drawn freehand. Nonetheless, the freedom of the lines is not unlimited, since they are to a certain extent “suspended” in a system of coordinates whose axes and reference points Voigt defines in her concept text. This system has internal and external centers. By the former I imagine something is possibly meant that is comparable with what Kandinsky referred to as “inner sound” or “internal necessity,”⁹ namely the subjective reality, conscious or unconscious, that is accessible at most to one individual. By external centers Voigt understands possible external reference points, geographical, social, or whatever—I would say the outside world, which cannot be described in a definite manner and which also exists without me perceiving it. The abstract-symbolic world of the drawing develops in between. A line drawn with a ruler connects the inner centers, and the artist presents this line as rotating. The expression points on the movement lines are also connected with this axis by means of lines drawn freehand, which leads to the creation of those cluster-like networks of lines that are so characteristic of Jorinde Voigt's drawings. The Beethoven drawings also feature north-south directions that make reference to external centers. Since there are several of them per sheet, the directions are aligned in various ways: where north lies depends on the respective external center. And last but not least, at the lower edge of each of the sheets, there is a schema with information on the various tempos of the bars.

Has Jorinde Voigt now revealed Beethoven's emotional state when composing his sonatas? Whether yes or no is not relevant in this context. What is first and foremost of concern here is the emotional spectrum of the art and not of the artist. In an essay for the *New York Review of Books*, Daniel Barenboim

9. Wassily Kandinsky, “On the Question of Form,” in id., *Complete Writings on Art*, ed. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo (Boston, 1982), pp. 235–257, esp. pp. 248 and 250.

recently pointed out the fact that Beethoven wrote his Symphony No. 2 in 1802, the same year that he considered suicide. It was one of his most joyful works, something that underscores how important it is to keep musical moods separate from the personal biography of the composer¹⁰—and this applies in equal measure to visual art. Otherwise, art would only be an illustration of variable inner states, and illustration is precisely what Jorinde Voigt wants to avoid—like every serious artist. It was again Nelson Goodman who called attention to the fact that the emotionality of works of art has more to do with the recipient than with its creator,¹¹ and it is therefore possibly no coincidence that Barenboim's concise summary of the particular qualities of Beethoven's music might also apply to Jorinde Voigt's drawings, with just a few modifications: "Beethoven, in my view, was able to achieve a perfect balance in his music between vertical pressure—pressure from the composer's mastery of musical form—and horizontal flow: he always combines vertical factors such as harmony, pitch, accents, or tempo, all of which relate to a sense of rigor, with a great sense of freedom and fluidity. This question of extremes and of balance, I believe, must have been a conscious preoccupation for him."¹²

Music and the visual arts have, as is generally known, something in common: it is hard to put them into words. Nevertheless, we take it for granted that both have to do with the deepest inner being of humans, which has both idiosyncratic as well as general aspects. It is on this level that I would initially situate the relationship between Beethoven's sonatas and the drawings Jorinde Voigt created based on them. However, I can also imagine that a viewer who is more familiar with Beethoven than I am may discover even more relationships in the details of the drawings. It is specifically such complexity, combined with an infinite openness to new discoveries, that distinguishes great art.

10. Beethoven wrote about this in an unsent letter to his brother that has become known under the name "Heiligenstadt Testament." On this, cf. Daniel Barenboim, "Beethoven and the Quality of Courage," *The New York Review of Books* LX, no. 6 (April 4–24, 2013), p. 30.

11. According to Nelson Goodman, an art "exemplifies" emotive values more than it expresses them. Cf. Goodman 1976 (see note 4), pp. 93, 246–250.

12. Barenboim 2013 (see note 10).

**JORINDE VOIGT
UND MUSIK – ZUM BEISPIEL,
BEETHOVEN-SONATEN**

Franz W. Kaiser

Als ich vor etwa sieben Jahren zum ersten Mal Zeichnungen von Jorinde Voigt sah, dachte ich gleich an grafische Musikpartituren von Avantgarde-Komponisten wie Henri Pousseur, György Ligeti, Mauricio Kagel oder Iannis Xenakis, die unkonventionelle Symbole einführten, oft in Kombination mit klassischen Musiknotationen, für Tonlagen außerhalb der chromatischen Scala, für flexible Rhythmik, für Cluster oder um anzugeben, wie oder in welcher Haltung der Instrumentalist ein Stück auszuführen hat. Doch sind bei ersten Begegnungen mit dem Werk eines Künstlers unmittelbare Assoziationen oft trügerisch: Kein Instrumentalist könnte Voigts Zeichnungen vom Blatt abspielen, denn sie bezeichnen keine Töne. Zudem wären die Blätter dafür viel zu groß. Folglich sind die Zeichnungen von Voigt körperlicher Reichweite mitbestimmt. Sie zeichnet von allen Seiten, manchmal gar liegend auf dem Blatt, was dem linearen Verlauf von Musik widerspricht. Doch lässt sich hier wiederum ein Bezug zur Musik herstellen, denn sie ist die körperlichste aller Kunstformen; und selbst manche grafische Musiknotationen – etwa die Partitur zu Mauricio Kagels *Zweimannorchester* – gehen so weit, dass sie die vom Instrumentalisten einzunehmenden Körperhaltungen angeben.¹

Jorinde Voigt hört beim Zeichnen immer Musik. Ihr inniges Verhältnis zur Musik ist aus ihrer offiziellen Biografie allerdings kaum ablesbar. Von ihrem 9. bis zu ihrem 19. Lebensjahr hatte sie in Darmstadt – wo mit der Darmstädter Schule die musikalische Avantgarde der grafischen Musiknotation begann – Violoncello- und Klavierunterricht erhalten, spielte während dieser Zeit durchgängig in Jugendorchestern, in Duo- sowie in Quintett-Besetzungen und nahm regelmäßig an Musikwettbewerben teil. Ihre Jugend hat sie, wie sie sagt, »intensiv in der Musikwelt verbracht und war ziemlich gut mit dem Cello.«² In ihrem Studium schlug sie dann aber andere Wege ein – zunächst Philosophie und Deutsche Literatur, weiterhin Soziologie und schließlich Freie Bildende Kunst. Meine erste Assoziation war also vielleicht doch nicht ganz falsch. Aufgrund dieser biografischen Prägung, derentwegen Jorinde Voigt durchaus auch Musikerin hätte werden können, erfordert die häufige Verwendung des Begriffes »Notation« im Zusammenhang mit ihrem Werk eine besondere Aufmerksamkeit, denn historisch hat sich Notation als spezifisches Symbolsystem in der Musik herausgebildet – eine Geschichte, die sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen lässt.

Noten sind Zeichen zur schriftlichen Festlegung von Tönen. Die Tonhöhe wird durch die fortschreitende Anordnung der Noten auf Linien, die relative Dauer der Einzeltöne durch die Notengestalt, die rhythmische Gruppierung und die Akzentlage durch Taktvorzeichen und Taktstriche wiedergegeben; Tempo, Tonstärke, Verzierungen, Artikulationen sowie weitere Angaben werden durch schriftliche Zusätze oder besondere Zeichen ausgedrückt.³ Lange bevor Musik auf Tonträgern wie Schallplatten, Tonbandkassetten oder CDs aufgenommen und immer wieder abgespielt werden konnte, erlaubte ihre Niederschrift ihre Bewahrung. Denn aufgeschriebene Noten können von Musikern ziemlich genau abgespielt werden. Darüber hinaus wurden Notationen später als strukturierendes Symbolsystem den Komponisten zum Kompositionswerkzeug, welches einen bewussteren Umgang mit den gestalterischen Mitteln der Musik förderte. Ihre vollkommene Ausprägung als analytisches Kompositionsinstrument erreichte die Notenschrift – wohl nicht zufällig – im 17. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Geburt der modernen Wissenschaften, das sich durch ein allgemeines Bedürfnis nach intellektueller Durchdringung, auch in den Künsten, auszeichnete.

Interessanterweise haben Notationssysteme in der Geschichte der bildenden Künste kaum je eine Rolle gespielt. Hier situiert sich denn auch ein wesentlicher Unterschied zwischen diesen und anderen Kunstformen wie Musik und Literatur, auf den der amerikanische Philosoph Nelson Goodman schon in den 1960er-Jahren hingewiesen hat:⁴ Nicht die Partitur oder das Manuskript sind das vollendete und fürs Publikum bestimmte Kunstwerk, sondern die jeweilige Aufführung beziehungsweise die gedruckte Auflage des Buches. Partitur oder Manuskript sind allenfalls von Interesse für den Musikologen oder den Literaturforscher, und wenn sie auf Versteigerungen hohe Beträge erzielen, dann hat dies eher mit Fetischismus zu tun als mit ihrem künstlerischen Wert.

1. Das *Zweimannorchester* und die dazugehörige Partitur befinden sich in der Musikinstrumenten-Sammlung des Gemeentemuseums Den Haag.
2. E-Mail von Jorinde Voigt an den Autor, 11.7.2013.
3. Vgl. dazu *Meyers Grosses Taschenlexikon in 26 Bänden*, Bd. 16, Mannheim 2003, S. 5272 f.
4. Vgl. dazu Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols* [1968], Indianapolis 1976, S.177–218.

In den bildenden Künsten dreht sich dagegen alles um das eine, unersetzliche Original. Selbst Editionen sind penibel signiert und nummeriert, also Deklinationen vom Status des Originals, denn der Marktwert des jeweiligen Abdruckes bemisst sich an der Höhe der Auflage.

Grafische Notationen können als Überschreitungen dieser Wesensgrenze von Seiten der Musik gelten, wenn sie grafisch »an sich« und ästhetisch ausdrucksvoll sind. Doch hat es auch Grenzüberschreitungen von Seiten der bildenden Künste gegeben. Just in jener Zeit, da Goodman seine Gedanken veröffentlichte, jedoch ohne davon zu wissen, hat der amerikanische Minimal-Künstler Sol LeWitt seine Ideen zur Konzeptkunst entwickelt. In seinen, im Anschluss daran verfassten Reflexionen zur Ausführung seiner *Wall Drawings* hat er über eine Rollenverteilung zwischen dem Künstler und den Ausführenden nachgedacht, und dabei spielten von ihm entwickelte Notationssysteme eine Schlüsselrolle.⁵ Nach LeWitt ist das Konzept der Anteil des Künstlers. Es ist zusammengefasst in einer verbalen Beschreibung, eventuell ergänzt durch eine Zeichnung, in einem Zertifikat oder einfach nur im Titel – je knapper desto besser, da eleganter. Gleichzeitig muss es präzise genug sein, sodass es von jemand anderem ausgeführt werden kann, ohne dass die Ausführung vom Konzept des Künstlers signifikant abweicht. Das definitive Werk ist nicht das Konzept des Künstlers, sondern die Ausführung des *Wall Drawing* durch andere – kein Wunder, dass LeWitt auch ein großer Musikliebhaber war.

Auch in der Informatik haben Notationen eine wichtige Bedeutung. Dort bestimmen sie mathematische Rangfolgeregeln – und die Rolle der Notation im Werk von Jorinde Voigt muss zunächst in Analogie dazu verstanden werden. Denn an der Wurzel vieler ihrer Zeichnungen stehen Algorithmen. Algorithmen sind präzise definierte Handlungsanweisungen, um etwa eine gewisse Problemstellung innerhalb einer endlichen Anzahl von sich wiederholenden Schritten zu lösen. Algorithmen können jedoch auch unendliche Strukturen generieren. Es können mathematische Problemstellungen sein, so wie in der Informatik oder bei simplen Kochrezepten wie »ein Ei Kochen«, das unter den Händen Jorinde Voigts zu einem gleichnamigen Kunstwerk wurde. Die Arbeit *2 küssen sich / 2 People Kissing* ist auch so ein Algorithmus, der auf eine im Jahr 2006 im Contemporary Art Center Vilnius realisierte Performance zurückgeht, die dann zu einer Serie von 14 Zeichnungen geführt hat. Das körperlich Performative ist demnach eine andere Wurzel von Jorinde Voigts Zeichnungen. Doch hat sie auch eine ganze Reihe solcher Algorithmen erdacht – *Adler, Popsong, Strom, Temperaturverlauf* –, um sie immer wieder zu verwenden und miteinander zu kombinieren, wie in der monumentalen, 22-teiligen Arbeit *STAAT / Random* (2008), die 2010 im Projektsaal des Gemeentemuseums Den Haag gezeigt wurde – ein Ausstellungsraum, welcher direkt an die permanente Installation von Sol LeWitts *Wall Drawing # 373* angrenzt. Wenn bei Sol LeWitt die »Idee zur Maschine wird, die Kunst macht«,⁶ so generieren mittels Matrizen implementierte algorithmische Regeln Jorinde Voigts Kunst. Im Gegensatz zu LeWitts Konzepten oder zur klassischen Notenschriften, die präzise und eindeutig sein müssen, um korrekt ausgeführt werden zu können, erlauben Voigts Algorithmen eine gewisse Offenheit, die ein Maß an Unvorhersehbarkeit impliziert – daraus erschließt sich der Titel *Random*, der auf Deutsch zufällig oder willkürlich bedeutet. Voigt muss ihre Zeichnungen denn auch selbst ausführen. Die generativen Regeln, anhand derer Linien, Wörter, Ziffern, Pfeile und so weiter miteinander kombiniert werden, können durch ihre stringente Anwendung bei aller Detailpräzision ungeheuer komplexe Cluster erzeugen, die als Superstrukturen wiederum Gefühle ansprechen können. Ich kann mir vorstellen, dass man aus Wassily Kandinskys abstrakten Improvisationen ganz ähnliche Strukturen extrahieren könnte, und zwar um so mehr, da einige von ihnen zeitgleich mit Jorinde Voigts Ausstellung einige Räume weiter im Gemeentemuseum Den Haag zu sehen waren – ein glücklicher Zufall.⁷ Nicht in den Zeichen oder deren Denotaten, sondern in der Art und Weise, wie Voigt damit umgeht, lässt sich eine deutliche Analogie zur Verwendung grafischer Notationen bei Komponisten wie Henri Pousseur ausmachen. Etwa in seinem *Parabole-mix* aus dem Jahre 1972, einer »halb-improvisierten Mischung von acht

5. Sol LeWitt, »Doing Wall Drawings«, in: *Art Now*, 3, 2, Juni 1971.

6. »The Idea becomes the machine that makes the art.« Zit. n. Sol LeWitt, »Paragraphs on Conceptual Art«, in: *Artforum*, 5, 10, Juni 1967.

7. Die Ausstellung *Kandinsky und der Blaue Reiter* überschneidet sich mit der von *STAAT / Random I-XI*. Vgl. hierzu YouTube-Interview mit dem Autor, online unter <http://www.youtube.com/watch?v=g3EGkvi6QMQ> (Stand 16.7.2013)

»Parabolischen Studien« (die einem, bei jeder Aufführung erneuerten Plan folgt) und diese [...] mithilfe von drei unabhängigen Tonbändern und einer Mischtafel auf zwei bis zu vier Gruppen von Lautsprechern verteilt werden. [...]. So erscheint *Parabole-mix* als komplexer Prozess einer Reise in ein mehrdimensionales Universum des Klangs und der Vorstellung.«⁸ In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass die Musik als erste Kunstform sich der Möglichkeiten der Informatik zur Generierung komplexer Strukturen bediente. Wir sind weit entfernt von der linearen Notationsweise Hanne Darbovens, mit der Jorinde Voigt zuweilen verglichen wird. Selbst einige der Titel von Pousseurs acht Studien – *Les ailes d'Icare, Liebesduett, An Heinrich / Ping-Pong* – erinnern an ihre Algorithmen.

Voigts inniger Bezug und all dieser Verwandtschaften und Analogien zur Musik eingedenk lag es denn wohl auf der Hand, dass sie sich dieser Inspirationsquelle in ihrer bildnerischen Arbeit sozusagen einmal frontal widmen würde. Und das hat sie nun mit ihrer Serie zu den 32 Sonaten Ludwig van Beethovens ganz offensichtlich getan. Ausgangspunkt dieser Zeichnungen sind nicht mehr ein oder mehrere, generierende Algorithmen, sondern die Partituren der Sonaten. Es ging ihr, wie sie mir am Telefon erklärte, um die Erforschung von Emotion und Empfindung. Beethovens Sonaten gaben dabei nicht viel mehr als einen Anlass – es hätte auch ein anderer Komponist sein können –, doch bietet sich Beethoven als Komponist emotionsgeladener Musik für dieses Thema natürlich an. Für den Betrachter besonders interessant ist nun, ob und inwiefern die Emotionalität von Beethovens Musik mit der von Voigts Zeichnungen korrespondiert. Ganz ähnlich war ja schon Kandinsky an einer Korrespondenz zwischen Musik und Malerei interessiert, und sein Kontakt mit Schönberg gab ihm einen entscheidenden Anstoß zu seinem Durchbruch zur abstrakten Malerei. Musik ist ihrem Wesen nach eine abstrakte Kunstform. Hinsichtlich Emotionalität ist sie jedoch viel direkter, konkreter als die bildende Kunst, was Kandinsky auf die Idee brachte, dass abstrakte Malerei die innere Empfindsamkeit viel direkter ansprechen konnte als gegenständliche. Dementsprechend wollte Jorinde Voigt, wie sie ihrem Konzepttext zu den Zeichnungen zu Beethovens Sonaten voranstellt, vor allem vermeiden, dass diese Illustrationen oder Interpretationen der Musik seien. Partituren sind an sich schon Abstraktionen der Musik, die sie notieren. Voigt fügte diesem Abstraktionsniveau noch ein weiteres hinzu: Sie extrahierte aus den Partituren die Notationen für Intonation und Dynamik, das heißt für Stimmungswerte, wie etwa »Forte« (f), »Piano« (p), »Pianissimo« (pp), »Crescendo« (cres), listete sie in der Reihenfolge der Takte auf und übersetzte die Stimmungswerte ins Englische. Die Listen fungierten beim Zeichnen als Anhaltspunkte – ganz ähnlich wie dies die durch Algorithmen generierten Matrizen bei anderen Zeichnungen taten. Es sind rationale Anordnungen von Ansatz- oder Zielpunkten, die in einem freien zeichnerischen Prozess miteinander verbunden oder eingefüllt werden können. Zugleich sind die Listen dieser Serie Schnittstellen zwischen musikalischer Notation und zeichnerischer Erfahrung der Musik. Die Übertragung der ins Englische übersetzten Stimmungswerte in die Zeichnung erfolgte entlang von Linien – je eine pro Satz – und in der Reihenfolge der Takte. Die Linien wurden beim Hören des betreffenden Satzteils aus der freien Hand gezeichnet – soweit zur Extraktion und Übertragung von Stimmungswerten. Tonhöhen, die auch Stimmungsträger sein können, werden dabei nicht übertragen. Deren Stimmungswerte spielen wohl erst beim Zeichnen eine Rolle, wenn sie den Verlauf der aus der freien Hand gezeichneten Linien mit beeinflussen. Doch ist die Freiheit der Linien nicht unbeschränkt, denn sie sind gewissermaßen in ein Koordinatensystem »aufgehängt«, dessen Achsen und Bezugspunkte Voigt in ihrem Konzepttext definiert. Es hat interne und externe Zentren, wobei ich mir unter ersteren etwas vorstelle, das vergleichbar mit dem ist, was Kandinsky wohl mit »innerem Klang« oder »innere Notwendigkeit« gemeint hat,⁹ nämlich die subjektive Wirklichkeit, bewusst oder unbewusst, die höchstens einem Individuum zugänglich ist. Unter externen Zentren versteht Voigt mögliche äußere Bezugspunkte, geografische, soziale oder was auch immer – ich würde sagen die

8. Henri Pousseur, zit. aus seinem Kommentar in der Beilage zu seiner bei BVHaast veröffentlichten CD *Acousmatrix 4* (o.J.)

9. Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, Teufen 1955, S. 21 und 23.

Welt da draußen, die nicht fest zu umschreiben ist und die auch existiert, ohne dass ich sie wahrnehme. Dazwischen entwickelt sich die abstrakt-symbolische Welt der Zeichnung. Die inneren Zentren sind durch eine mit dem Lineal gezogene Linie verbunden, und diese Linie stellt sich die Künstlerin als rotierend vor.

Die Stimmungspunkte auf den Satzlinien sind durch ebenfalls frei gezeichnete Linien mit dieser Achse verbunden, wodurch jene clusterartigen Liniengeflechte entstehen, welche für Jorinde Voigts Zeichnungen so charakteristisch sind.

Die Beethoven-Zeichnungen beinhalten zudem noch Nord-Süd-Richtungen, die auf externe Zentren verweisen. Da es davon mehrere pro Blatt gibt, sind die Richtungen verschieden ausgerichtet: wo der Norden liegt, hängt vom jeweiligen externen Zentrum ab. Und nicht zuletzt findet sich am unteren Rand der Blätter jeweils ein Schema mit Angaben zu den verschiedenen Geschwindigkeiten des Taktes.

Hat Jorinde Voigt mit ihrer Arbeit nun also die emotionelle Befindlichkeit von Beethoven beim Komponieren seiner Sonaten offengelegt? Ob ja oder nein, ist in diesem Zusammenhang nicht relevant. In erster Linie geht es hier um das emotionale Spektrum der Kunst und nicht des Künstlers. Kürzlich hat Daniel Barenboim in einem Essay für die *New York Review of Books* daran erinnert, dass Beethoven im Jahre 1802, in dem er an Selbstmord dachte, ebenfalls seine 2. Symphonie schrieb. Es war eines seiner freudigsten Werke, was unterstreicht, wie wichtig es ist, musikalische Gestimmtheiten von der persönlichen Biografie des Komponisten getrennt zu halten¹⁰ – und dies gilt in gleichem Maße für die bildenden Künste. Sonst wäre Kunst nur Illustration veränderlicher, innerer Zustände, und Illustration ist genau das, was Jorinde Voigt vermeiden will – wie jeder ernstzunehmende Künstler. Es war wiederum Nelson Goodman, der darauf hinwies, dass die Emotionalität eines Kunstwerkes mehr mit dem Rezipienten zu tun hat als mit dessen Schöpfer,¹¹ und so kommt es wohl nicht von ungefähr, dass Barenboims knappe Zusammenfassung der besonderen Qualitäten von Beethovens Musik mit wenigen Änderungen auf Jorinde Voigts Zeichnungen passt: »Meiner Meinung nach gelang es Beethoven, ein perfektes Gleichgewicht zwischen vertikalem Druck – der Festlegung durch des Komponisten meisterlicher Beherrschung der musikalischen Form – und horizontalem Fluss zu erreichen: Immer kombinierte er vertikale Faktoren wie Harmonie, Tonhöhe, Akzente oder Tempo, die irgendwie mit Strenge zu tun haben, mit einem umfassenden Gefühl für Freiheit und Fluss. Diese Problematik von Extremen und des Gleichgewichts muss ihn, so denke ich, unentwegt beschäftigt haben.«¹²

Musik und bildende Kunst haben, wie bekannt ist, eines gemein, dass sie kaum in Worte zu fassen sind. Doch nehmen wir für selbstverständlich an, dass beide mit dem tiefsten inneren Mensch-Sein zu tun haben, welches sowohl idiosynkratische als auch allgemeine Aspekte kennt. Auf dieser Ebene würde ich die Beziehung zwischen Beethovens Sonaten und Jorinde Voigts darauf gegründeten Zeichnungen zunächst verorten. Ich kann mir jedoch auch vorstellen, dass ein Betrachter, der Beethovens Sonaten besser kennt als ich, in Details der Zeichnungen noch mehr Beziehungen entdeckt. Es ist gerade solche Vielschichtigkeit, verbunden mit einer unendlichen Offenheit für neue Entdeckungen, die große Kunst auszeichnet.

10. Beethoven schrieb darüber in einem nicht abgesendeten Brief an seine Brüder, der unter dem Namen »Heiligenstadt Testament« bekannt geworden ist. Vgl. dazu Daniel Barenboim, »Beethoven and the Quality of Courage«, in: *The New York Review of Books*, LX, 6, 4–24. April 2013, S. 30.

11. Laut Nelson Goodman »exemplifiziert« ein Kunst viel eher Gefühlswerte, als dass es sie ausdrückt. Vgl. Goodman 1976 (wie Anm. 4), S. 93, 246–250.

12. Barenboim 2013 (wie Anm. 10).

CONCEPT / KONZEPT

Ludwig van Beethoven Sonata 1–32

Jorinde Voigt
Berlin / Toronto 2012

The thirty-two part work *Ludwig van Beethoven Sonata 1–32* developed from the following consideration: How might it be possible to reflect Ludwig van Beethoven's music on a universal level without a new notation becoming an illustration or merely a pure interpretation of the music? The greatest challenge for me was to develop a notation that would “extract” the extremely emotional spectrum that is embedded in a Beethoven composition. This “extraction” occurred along the structure of the urtext score, which transports and communicates the experience of music.

— Jorinde Voigt

Extract Interpretation + Dynamics

I began with writing out the indications of interpretation and dynamics (notations for tempo, relative loudness or softness; instructions referring to style, manner, or modus) from the urtext¹ of each piano sonata bar by bar, movement by movement, and sonata by sonata.

I then translated Beethoven's original Italian and German notations into English in order to position the themes of emotion, interpretation, and dynamics from the context of the music on a level on which it can be communicated internationally and that relates to a universal area of experience. These extracted progressions form the basic framework in my work.²

Beethoven's progressions are unique and rich in variations. They are comparable in a certain respect with the emotional "trail" that results from experiences and actions over the course of a day, a season, a year, or a life. (The succession of emotions that is experienced during a particular event, when concentrating on a specific subject, or over a particular period of time engender, along with the personal attitude toward and varying speed of one's own agitation and condition, an organic, unique, meandering line; a specific, irreproducible pattern resembling an inevitable trail of universal experience.)

As a composer, Beethoven communicates an extreme range of emotions. By notating them on a time axis, his indications with respect to dynamics, attitude, character, and expression create a type of "trail" or chronicle of highly concentrated experience for me.

The thirty-two piano sonatas were composed between 1795 and 1822, and as a result of them being written down at that time, the trail contained within them can be called up and reproduced at any time and is endlessly and timelessly contemporary for those who experience the music.

The individual trail of the indications of interpretation and dynamics is listed on each sheet dedicated to a specific sonata, with time signatures along a line drawn freehand.³ I drew this line intuitively while listening to the corresponding part of the movement of the sonata and attempted to depict the characteristics of the melody and progression of motifs summarized in one line as well as in relation to one another.

Beethoven wrote between two and four movements for each sonata. Consequently, there are two to four such trails on each sheet of my notation—in part staggered if changes in tempo or other modes take place in the movement.

Internal Centers and External Centers

The space in which the arrangement is situated is defined in each case by means of two to eight "internal centers"⁴ and two to four "external centers."⁵

The concept of an internal center stands for an "inner compass" or "inherent states." The internal centers are connected with one another by means of an axis.⁶

Each individual word and bar signature in the trail is connected with this axis by a spontaneously drawn line.⁷ The extract forms along the axis with its endpoints consisting of internal centers; a distillation of the emotional trails that are linked with them: their zero point. The connecting line between axis (and/or zero point) and word denotes the area between genesis and the ability to formulate how experience is communicated.

The four "external centers," which in their arrangement are similar to the four cardinal directions of the compass, denote any form of "external" force, pressure, action, or external conditions or circumstances that are situated opposite the "internal centers."

The term "external center" represents any possible external point of reference, whether geographical, social, ideological, political, cultural, economic, et cetera. The content-related axis between internal and external centers is the space for negotiation and at the same time the possible scope of action between the two poles.

1. Processing of the original score for Sonata No. 32, page 99.
2. List for Sonata No. 32, pages 122–130.
3. See no. 3, map for Sonata No. 32, pages 92–93.
4. See no. 4, map for Sonata No. 32, pages 92–93.
5. See no. 5, map for Sonata No. 32, pages 92–93.
6. See no. 6, map for Sonata No. 32, pages 92–93.

This is precisely where the unfolding of the relationship between the linear trails of the individual movements that is implied in every notation is situated, as is the finely graduated variation of emotions through time from the area of what can be communicated to what is unnamable, where everything is reduced to one point.

Rotation Direction / Rotation Velocity

The axis of each notation is described as rotating continuously⁸ so that it develops something like a vortex from the axial rotation in which the entirety of the individual changes in the indications of interpretation and dynamics are reflected and pictured as an extract.⁹

The threads of the connecting lines that run between each word of one of the trails of the sonata and the axis are also subject to their own rotation.¹⁰

The specific rotation velocity (1–x rotations per minute, per day, or per hour) corresponds chronologically to the sequence of the notation and is interchangeable in the individual values.

Compass Directions N–S

The points at which the trail of each movement—the emotional chronicle—begins and ends, but also the endpoints of the underlying line as well as the points at which the internal centers are situated, are each indicated by means of an arrow with a north-south designation.¹¹ These arrows point to one or several of the four “external centers” and specify the geographical orientation and/or, in their entirety, changes in geographical orientation.

Beat + Loop

The different time signatures of the individual movements are noted in red ink as synchronously elapsing trails of beats in the lower section of each drawing.

They generate a pattern made up of two, three, or more synchronized beat sequences. Each sequence is the rhythmic extraction of the associated sonata movement. These beat sequences are also trails or “chronicles of rhythm.”

Read musically, the framework of the synchronization of the rhythmic structures of a sonata generates a meta-rhythm by means of the resulting interference that is specific to each sonata.

Loops¹²—represented by black lines that bracket the red squares of the beats—are inserted into the synchronized beat sequences. The loops consist of the particular number of beats in the rhythmic sequence and present them as areas designated as a “loop” on the level of eternally recurring, unchanging units of time. This structure is coexistent with the meta-rhythm as well as part of it.

Just as a musical score (notation) develops an additional quality in the course of its being interpreted musically, the viewer of the drawings can allow the processes of rotation described to develop in his or her imagination and by doing so lend additional dynamics and dimensionality to the content of the drawing.

7. See no. 7, map for Sonata No. 32, pages 92–93.

8. See no. 8, map for Sonata No. 32, pages 92–93.

9. See no. 9, map for Sonata No. 32, pages 92–93.

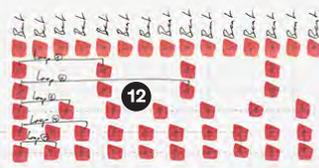
10. See no. 10, map for Sonata No. 32, pages 92–93.

11. See no. 11, map for Sonata No. 32, pages 92–93.

12. See no. 12, map for Sonata No. 32, pages 92–93.



1. Seite
 2. Seite
 3. Seite
 4. Seite
 5. Seite
 6. Seite
 7. Seite
 8. Seite
 9. Seite
 10. Seite
 11. Seite
 12. Seite
 13. Seite
 14. Seite
 15. Seite
 16. Seite
 17. Seite
 18. Seite
 19. Seite
 20. Seite
 21. Seite
 22. Seite
 23. Seite
 24. Seite
 25. Seite
 26. Seite
 27. Seite
 28. Seite
 29. Seite
 30. Seite
 31. Seite
 32. Seite
 33. Seite
 34. Seite
 35. Seite
 36. Seite
 37. Seite
 38. Seite
 39. Seite
 40. Seite
 41. Seite
 42. Seite
 43. Seite
 44. Seite
 45. Seite
 46. Seite
 47. Seite
 48. Seite
 49. Seite
 50. Seite
 51. Seite
 52. Seite
 53. Seite
 54. Seite
 55. Seite
 56. Seite
 57. Seite
 58. Seite
 59. Seite
 60. Seite
 61. Seite
 62. Seite
 63. Seite
 64. Seite
 65. Seite
 66. Seite
 67. Seite
 68. Seite
 69. Seite
 70. Seite
 71. Seite
 72. Seite
 73. Seite
 74. Seite
 75. Seite
 76. Seite
 77. Seite
 78. Seite
 79. Seite
 80. Seite
 81. Seite
 82. Seite
 83. Seite
 84. Seite
 85. Seite
 86. Seite
 87. Seite
 88. Seite
 89. Seite
 90. Seite
 91. Seite
 92. Seite
 93. Seite
 94. Seite
 95. Seite
 96. Seite
 97. Seite
 98. Seite
 99. Seite
 100. Seite



Einbau von Bauteilen
 Seite Nr. 32 (gegen über)

Hinweis: Die
 2. Ebene ist
 11. Ebene
 12. Ebene
 13. Ebene
 14. Ebene
 15. Ebene
 16. Ebene
 17. Ebene
 18. Ebene
 19. Ebene
 20. Ebene
 21. Ebene
 22. Ebene
 23. Ebene
 24. Ebene
 25. Ebene
 26. Ebene
 27. Ebene
 28. Ebene
 29. Ebene
 30. Ebene
 31. Ebene
 32. Ebene
 33. Ebene
 34. Ebene
 35. Ebene
 36. Ebene
 37. Ebene
 38. Ebene
 39. Ebene
 40. Ebene
 41. Ebene
 42. Ebene
 43. Ebene
 44. Ebene
 45. Ebene
 46. Ebene
 47. Ebene
 48. Ebene
 49. Ebene
 50. Ebene
 51. Ebene
 52. Ebene
 53. Ebene
 54. Ebene
 55. Ebene
 56. Ebene
 57. Ebene
 58. Ebene
 59. Ebene
 60. Ebene
 61. Ebene
 62. Ebene
 63. Ebene
 64. Ebene
 65. Ebene
 66. Ebene
 67. Ebene
 68. Ebene
 69. Ebene
 70. Ebene
 71. Ebene
 72. Ebene
 73. Ebene
 74. Ebene
 75. Ebene
 76. Ebene
 77. Ebene
 78. Ebene
 79. Ebene
 80. Ebene
 81. Ebene
 82. Ebene
 83. Ebene
 84. Ebene
 85. Ebene
 86. Ebene
 87. Ebene
 88. Ebene
 89. Ebene
 90. Ebene
 91. Ebene
 92. Ebene
 93. Ebene
 94. Ebene
 95. Ebene
 96. Ebene
 97. Ebene
 98. Ebene
 99. Ebene
 100. Ebene

1. Ebene
 2. Ebene
 3. Ebene
 4. Ebene
 5. Ebene
 6. Ebene
 7. Ebene
 8. Ebene
 9. Ebene
 10. Ebene
 11. Ebene
 12. Ebene
 13. Ebene
 14. Ebene
 15. Ebene
 16. Ebene
 17. Ebene
 18. Ebene
 19. Ebene
 20. Ebene
 21. Ebene
 22. Ebene
 23. Ebene
 24. Ebene
 25. Ebene
 26. Ebene
 27. Ebene
 28. Ebene
 29. Ebene
 30. Ebene
 31. Ebene
 32. Ebene
 33. Ebene
 34. Ebene
 35. Ebene
 36. Ebene
 37. Ebene
 38. Ebene
 39. Ebene
 40. Ebene
 41. Ebene
 42. Ebene
 43. Ebene
 44. Ebene
 45. Ebene
 46. Ebene
 47. Ebene
 48. Ebene
 49. Ebene
 50. Ebene
 51. Ebene
 52. Ebene
 53. Ebene
 54. Ebene
 55. Ebene
 56. Ebene
 57. Ebene
 58. Ebene
 59. Ebene
 60. Ebene
 61. Ebene
 62. Ebene
 63. Ebene
 64. Ebene
 65. Ebene
 66. Ebene
 67. Ebene
 68. Ebene
 69. Ebene
 70. Ebene
 71. Ebene
 72. Ebene
 73. Ebene
 74. Ebene
 75. Ebene
 76. Ebene
 77. Ebene
 78. Ebene
 79. Ebene
 80. Ebene
 81. Ebene
 82. Ebene
 83. Ebene
 84. Ebene
 85. Ebene
 86. Ebene
 87. Ebene
 88. Ebene
 89. Ebene
 90. Ebene
 91. Ebene
 92. Ebene
 93. Ebene
 94. Ebene
 95. Ebene
 96. Ebene
 97. Ebene
 98. Ebene
 99. Ebene
 100. Ebene

Der 32-teiligen Arbeit *Ludwig van Beethoven*
Sonate 1–32 ging folgende Überlegung voraus:
Wie ist es möglich, Ludwig van Beethovens Musik
auf universeller Ebene zu betrachten, ohne dass
eine neue Notation dabei zu einer Illustration
oder zu einer reinen Interpretation der Musik
werden würde?

Die größte Herausforderung bestand für
mich darin, eine Notation zu entwickeln,
die das äußerst emotionale Spektrum »extrahiert«,
das in einer Beethoven-Komposition eingebettet
ist. Diese »Extraktion« geschieht entlang
der konstruktiven Struktur der Urtext-Partitur,
welche das Erleben der Musik transportiert
und kommuniziert.

— Jorinde Voigt

Extract Intonation + Dynamic

Ich begann damit, die Intonations- und Dynamikangaben (Bezeichnungen für Geschwindigkeit, relative Lautstärke, Handlungsanweisungen, die sich auf die Art, Haltung oder den Modus beziehen) aus dem Urtext¹ jeder Klaviersonate Takt für Takt, Satz für Satz, Sonate für Sonate herauszuschreiben.

Beethovens ursprünglich italienische und deutsche Bezeichnungen übertrug ich ins Englische, um das Thema der Emotion, Intonation und Dynamik aus dem Kontext der Musik auf eine internationale Kommunikationsebene und auf eine den generellen Bereich des Erlebens betreffende Ebene zu stellen.

Diese extrahierten Verläufe bilden in meiner Arbeit das Grundgerüst.² Beethovens Verläufe sind abwechslungsreich und einzigartig. Sie sind in gewisser Hinsicht vergleichbar mit der emotionalen »Spur«, die durch das Erleben und Agieren im Verlauf eines Tages, einer Jahreszeit, eines Jahres oder eines Lebens entsteht. (Die Abfolge von Emotionen, die während eines bestimmten Ereignisses, in Ausrichtung auf ein Thema oder über einen gewissen Zeitraum hinweg erlebt werden, ergeben zusammen mit der inhärenten Haltung und unterschiedlichen Geschwindigkeit der eigenen Agitation sowie Kondition ein natürliches, einmaliges, alternierendes Band, ein spezifisches, nicht wiederholbares Muster, gleich einer unausweichlichen Spur des generellen Erlebens).

Beethoven vermittelt als Komponist ein extremes emotionales Spektrum. Die Angaben des Komponisten zu Dynamik, Haltung, Charakter und Ausdruck bilden durch die Notation auf einer Zeitachse für mich eine Art »Spur« oder Chronik hoch konzentrierten Erlebens. Die Kompositionen der 32 Klaviersonaten entstanden zwischen 1795 und 1822, die darin enthaltene Spur ist durch die damalige Niederschrift jederzeit im Jetzt abrufbar, reproduzierbar und für den die Musik Erlebenden unendlich und zeitlos aktuell.

Auf jedem Blatt, das sich einer bestimmten Sonate widmet, ist die individuelle Spur der Intonations- und Dynamikangaben als Liste mit Taktangaben entlang einer frei gezogenen Linie geschrieben.³

Diese habe ich intuitiv während des Hörens des betreffenden Satzteils der Sonate frei gezogen und versucht, die Charakteristika der Melodie und Motivverläufe in einer Linie zusammenzufassen sowie in deren Relation zueinander abzubilden.

Pro Sonate hat Beethoven zwischen 2 und 4 Sätze geschrieben.

Dementsprechend sind auf einem Blatt meiner Notation 2 bis 4 solcher Spuren angelegt – teilweise gestaffelt, wenn Tempi- oder andere Moduswechsel in dem Satz stattfinden.

Interne Zentren und externe Zentren

Der Raum, in dem die Anordnung situiert ist, definiert sich über jeweils 2 bis 8 »interne Zentren«⁴ und 2 bis 4 »externe Zentren«.⁵ Der Begriff internes Zentrum steht für den »inneren Kompass« oder die »ureigenen Bedingungen«.

Die internen Zentren sind über eine Achse⁶ miteinander verbunden.

Jedes einzelne Wort und dessen Taktangabe der Spur sind mit einer spontan gezogenen Linie mit dieser Achse verbunden.⁷ Entlang der Achse mit ihren Endpunkten aus internen Zentren bildet sich das Extrakt, eine Destillation der emotionalen Spuren, die damit verknüpft sind: ihr Nullpunkt. Die Verbindungslinie zwischen Achse (beziehungsweise Nullpunkt) und Wort bezeichnet den Bereich zwischen Entstehen und Formulierbarkeit der Kommunikation von Erleben.

Die 4 »externen Zentren«, in ihrer Anordnung ähnlich den vier entgegengesetzten Richtungen der Windrose, stehen für jegliche Form von »externer« Kraft, Druck, Handlung oder für äußere Bedingungen oder Umstände, die den »internen Zentren« gegenüberstehen. Die Bezeichnung externes Zentrum steht für jeden möglichen äußeren Bezugspunkt, geografisch, gesellschaftlich, ideologisch, politisch, kulturell, ökonomisch oder sozial, et cetera. Die inhaltliche Achse zwischen internem und externem Zentrum ist der Verhandlungsspielraum und gleichzeitig das mögliche Aktionsspektrum zwischen beiden Polen.

1. Urtext-Bearbeitung zu Sonate Nr. 32, Seite 99.

2. Tabelle zu Sonate Nr. 32, Seite 122–130.

3. Siehe Punkt 3, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.

4. Siehe Punkt 4, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.

5. Siehe Punkt 5, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.

6. Siehe Punkt 6, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.

Genau dort verortet sich die Entfaltung der in jeder Notation implizierten Beziehung der linearen Spuren der einzelnen Sätze sowie die fein abgestufte emotionale Variabilität durch die Zeit vom Bereich des Kommunizierbaren zum Unbenennbaren, an dem alles in einen Punkt fällt.

Rotationsrichtung / Rotationsgeschwindigkeit

Die Achse jeder Notation ist als kontinuierlich rotierend beschrieben,⁸ sodass sie so etwas wie einen Wirbel aus der axialen Rotation heraus bildet, in dem sich die Gesamtheit der einzelnen Veränderungen der Intonations- und Dynamikangaben spiegeln und als Extrakt abbilden.⁹ Die Stränge der Verknüpfungslinien, die zwischen jedem Wort einer der Spuren der Sonaten und der Achse verlaufen, sind ebenfalls einer eigenen Rotation unterworfen.¹⁰

Die konkrete Rotationsgeschwindigkeit (1 – x Umdrehungen pro Minute, pro Tag oder pro Stunde) entspricht chronologisch der Abfolge der Notation und ist in den einzelnen Werten austauschbar.

Himmelrichtung N-S

Die Punkte, an denen die Spur jedes Satzes – die emotionale Chronik – beginnt und endet, aber auch die Endpunkte der zugrunde liegenden Linie sowie die Punkte, an denen die internen Zentren sich befinden, sind jeweils durch einen Pfeil mit einer Nord-Süd-Kennzeichnung¹¹ versehen. Diese Pfeile zeigen auf eines oder mehrere der vier »externen Zentren« und kennzeichnen die geografische Ausrichtung, beziehungsweise in ihrer Gesamtheit das Alternieren der geografischen Ausrichtung.

Beat + Loop

Die verschiedenen Taktarten der einzelnen Sätze sind im unteren Bereich der Arbeit mit roter Tinte als synchron ablaufende Beatspuren notiert. Sie ergeben ein Muster aus zwei, drei oder mehr synchronisierten Zählsequenzen. Jede Sequenz ist die rhythmische Extraktion des zugehörigen Sonatensatzes. Diese Zählsequenzen sind ebenfalls Spuren oder »Chroniken des Rhythmus«.

Musikalisch gelesen generiert das Gerüst der Synchronisation der rhythmischen Strukturen einer Sonate durch die entstehende Interferenz einen Metarrhythmus, der für jede Sonate individuell ausgearbeitet ist. In die synchronisierten Zählsequenzen sind Loops¹² eingefügt. (Dargestellt als schwarze Linien, welche die roten Quadrate der Zähler mit einer Klammer versehen). Die Loops bestehen aus einer bestimmten Anzahl der Zähler der rhythmischen Sequenz und stellen die als »Loop« gekennzeichneten Bereiche auf die Ebene sich unendlich wiederholender, nicht verändernder Zeiteinheiten. Diese Struktur ist koexistent zum Metarrhythmus sowie Teil desselben. So wie eine musikalische Partitur (Notation) im Laufe der musikalischen Interpretation ihre weitere Qualität entwickelt, kann der Betrachter der Zeichnungen die beschriebenen Rotationsvorgänge in seiner Vorstellung entstehen lassen und damit dem Inhalt der Zeichnung weitere Dynamik und Dimensionalität verleihen.

7. Siehe Punkt 7, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.
8. Siehe Punkt 8, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.
9. Siehe Punkt 9, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.
10. Siehe Punkt 10, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.
11. Siehe Punkt 11, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.
12. Siehe Punkt 12, Skizze zu Sonate Nr. 32, Seite 92/93.

URTEXT

Beethoven, Piano Sonatas,
Volume I and II, G. Henle Verlag,
pages 309–330

Beethoven, Klaviersonaten,
Band I und II, G. Henle Verlag,
Seite 309–330

SONATE

Dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet

Komponiert 1821/22

Opus 111

32. **Maestoso**

17 **Allegro con brio ed appassionato**

System 17-19: Treble and bass clefs. Treble clef contains a whole note chord with *cresc.* and *ff* markings. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. A red line is drawn across the system.

System 20-23: Treble clef contains a melodic line with *sf* markings and a *mezzo p poco ritenente* marking. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. A red line is drawn across the system.

System 24-26: Treble clef contains a melodic line with *sf* markings. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. A red line is drawn across the system.

System 27-29: Treble clef contains a melodic line with *sf* markings and a *p* marking. Bass clef contains a rhythmic accompaniment. A red line is drawn across the system.

System 30-32: Treble clef contains a melodic line with *poco ritenente* and *a tempo* markings. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with *cresc.* marking. A red line is drawn across the system.

System 33-35: Treble clef contains a melodic line with *poco ritenente espressivo* and *a tempo* markings. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with *rinforz.* and *p* markings. A red line is drawn across the system.

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in red ink are present throughout the score, including circles around dynamic markings like *sf*, *f*, and *ff*, and boxes around performance instructions like *meno allegro*. There are also asterisks and other symbols scattered across the page.

System 1 (Measures 36-38):
Measure 36: Treble clef, *sf* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.
Measure 37: Treble clef, *sf* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.
Measure 38: Treble clef, *sf* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.

System 2 (Measures 39-41):
Measure 39: Treble clef, *f* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.
Measure 40: Treble clef, *f* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.
Measure 41: Treble clef, *f* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.

System 3 (Measures 42-43):
Measure 42: Treble clef, *f* circled in red. Bass clef, *f* circled in red.
Measure 43: Treble clef, *f* circled in red. Bass clef, *f* circled in red.

System 4 (Measures 44-46):
Measure 44: Treble clef, *sf* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.
Measure 45: Treble clef, *sf* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.
Measure 46: Treble clef, *sf* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.

System 5 (Measures 47-49):
Measure 47: Treble clef, *ff* circled in red. Bass clef, *ff* circled in red.
Measure 48: Treble clef, *ff* circled in red. Bass clef, *ff* circled in red.
Measure 49: Treble clef, *ff* circled in red. Bass clef, *ff* circled in red.

System 6 (Measures 50-52):
Measure 50: Treble clef, *sf* circled in red. Bass clef, *sf* circled in red.
Measure 51: Treble clef, *p* circled in red. Bass clef, *p* circled in red.
Measure 52: Treble clef, *meno allegro* circled in red. Bass clef, *meno allegro* circled in red.

The image shows a page of a musical score for piano, spanning measures 56 to 69. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as *Adagio*, which changes to *Tempo I* at the beginning of measure 60. The score includes various musical notations such as slurs, fingerings, and dynamic markings. Handwritten annotations in red ink highlight specific elements: *ritar - - dan - do* in measure 56, *non legato* in measure 57, *p cresc.* in measure 57, and several *ff* and *sf* markings throughout. Trills (*tr*) are marked in measures 63 and 68. A red bracket is drawn under the first two measures of the system starting at measure 69. The page number 312 is located in the top left corner.

72 *p* *sempre p* 24 *triumm*

78 35 *triumm*

82 *triumm* *cresc.* 4 - 5 2

85 *f* *sf* *sf*

88 *sf* *sf* *sf*

91 *ff* *f* *p* ri - - tar -

95 *a tempo*
dan do cresc.

98 *espressivo* *a tempo*
dimin. poco riteneute *f* *sf*

101

104 *f* *sf*

107

110

113 *sf* *sf* *sf*

116 *sf* *p* *meno allegro*

119 *ritar. - dan - do* *Adagio* *Tempo I* *cresc.*

124 *p* *meno allegro*

127 *ritar. - dan - do* *cresc.* *poi a poi sempre più allegro* *Tempo I*

130 *ff*

133 *p cresc.* *ff* *sf*

*) In Autograph, Abschrift u. Pariser Erstausgabe: *Ossia* Fehlt in der von Beeth. korrigierten Wiener Erstausgabe.
 In the autograph, copy and Paris first edition: Absent in the Vienna first edition corrected by Beethoven.

Musical score for piano, measures 138-156. The score is written in G-flat major (two flats) and 3/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. Red annotations highlight specific dynamic markings and phrasing. The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *sf* (sforzando). The score includes various articulations such as accents, slurs, and fingerings. A red line is drawn across measures 145-150, and another red line is drawn across measures 153-156. The piece concludes with a *pp* marking and a *Red.* instruction.

Measures 138-141: *sf sf sf sf*

Measures 142-144: *sf sf sf sf sf sf sf sf*

Measures 145-150: *sf sf sf sf ff sf sf sf sf* *dimin.*

Measures 150-152: *p p*

Measures 153-156: *p dimin.* *pp* *Red.*

Arietta
Adagio molto semplice e cantabile

The musical score is written for piano in 9/16 time. It consists of five systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes a *cresc.* marking. The third system features dynamics *sf* and *p*, with the instruction *dolce* and *sempre legato*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 12, 13, 21, 43, 45, 53, 54). Red annotations highlight specific passages and dynamics.

26 27

sempre legato

28 29 30 31

cresc. - p cresc.

32 33 34 35

L'istesso tempo

sf

mano sinistra

dolce

34 35 36

sempre legato

37 38

cresc.

*) Haltebogen e^1-e^1 nach Eigenschrift und einer überprüften Abschrift. In Originalausgabe steht der Bogen bei $h-c^1$ (wohl Lesefehler).

*) Tie e^1-e^1 according to the autograph and a revised copy. Original edition has a slur between $b-c^1$ (prob. a clerical error).

*) Liaison de mi^1-mi^1 d'après l'autographe et une copie vérifiée. Dans l'édition originale, la liaison est entre $si-do^1$ (probl^t erreur de lecture).

40

1. 2.

2 1 3 2 2 2

2 3 1 4 2 2

4 3 4 3

42

5 4 2 1 5 3 4 1 5 3 2 1 5 4 2 1

2 1 5 3 4 1 5 3 2 1 5 4 2 1

cresc. - - - p

45

1 2 3 4 5 2 1 3 4 5 2 1 3 4 5

1 2 3 4 5 2 1 3 4 5 2 1 3 4 5

cresc. - - -

48

1. 2.

sf p sf p f

L'istesso tempo

42/32 42/32

49

5 4 1 4 2 3 2 1 3 1 2 1 3 4 1 5 3 1 2 1

sempre f

51

Musical score for measures 51-52. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 51 features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands. Measure 52 continues with similar rhythmic patterns, including a four-measure rest in the right hand. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

53

Musical score for measures 53-54. Measure 53 contains sixteenth-note runs with a forte (*sf*) dynamic. Measure 54 continues with similar patterns, also marked *sf*. Fingerings and articulation marks are present.

55

Musical score for measures 55-56. Measure 55 features sixteenth-note runs with a forte (*sf*) dynamic. Measure 56 continues with similar patterns, also marked *sf*. A first ending bracket is shown at the end of the system.

56

Musical score for measures 56-57. Measure 56 contains sixteenth-note runs with a forte (*f*) dynamic. Measure 57 continues with similar patterns, marked piano (*p*). A second ending bracket is shown at the end of the system. A red vertical line is drawn at the end of measure 57.

65

pp

9/16

Detailed description: This system contains measures 65 and 66. The right hand (RH) plays chords in a 9/16 time signature, with a *pp* dynamic marking circled in red. The left hand (LH) plays a steady eighth-note accompaniment.

66

sempre pp

5/4 1

4/3 2

Detailed description: This system contains measures 67 and 68. The RH continues with chords, marked *sempre pp* (circled in red). The LH accompaniment continues. Fingerings 5/4 1 and 4/3 2 are indicated above the RH notes.

68

5/4

Detailed description: This system contains measures 69 and 70. The RH continues with chords, marked with a *5/4* fingering above. The LH accompaniment continues.

70

4/3 3

Detailed description: This system contains measures 71 and 72. The RH continues with chords, marked with a *4/3 3* fingering above. The LH accompaniment continues.

72

leggiermente

cresc. - 3 - 3

pp

sempre pp

Detailed description: This system contains measures 73 and 74. The RH has a melodic line with triplets and is marked *leggiermente* (underlined in red). The LH has a bass line with triplets, marked *cresc. - 3 - 3* (circled in red). Dynamics *pp* and *sempre pp* are circled in red.

74

Detailed description: This system contains measures 75 and 76. The RH continues with a melodic line, and the LH continues with a bass line. Fingerings are indicated below the notes.

76

77

78

sempre staccato

79

80

pp

81

sempre pp

82

83

84

85

86

88

pp leggiermente

3 3

3 3

1 2 1 1 1 4

2 2

90

sempre pp

2 2 1 1 5

2 2 4 5 4 3

2 2

92

3 4 2 1 3 1 3 5 2

2 2

94

5 2 4 5 2 5 3 5 2 1 3 1 4

1 4 1 4 3 4

2 3 2

96

4 2 3 4 3 4 4

4 3 4

4

98

4

100

cresc.

102

sf

cresc.

104

sf

Ped.

106

f

p

dim.

pp

tr

ossia

113

p cresc. - - - *sf* - - - *p cresc.* - - - *dim.* - - -

120

espressivo

p - - - *p dim.* - - - *pp*

124

sempre pp

128

cresc. - - -

131

133

Musical score for measures 133-134. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1, 2, 1, 2, 1, 1, 2, 1). The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and fingerings (3, 2, 3, 2). A red horizontal line is drawn across the bass staff.

135

Musical score for measures 135-136. The right hand has slurs and fingerings (1, 3, 1, 2, 4, 1, 2). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (4, 5, 3, 2, 2). Dynamic markings *f* and *sf* are circled in red. A red horizontal line is drawn across the bass staff.

137

Musical score for measures 137-138. The right hand has slurs and fingerings (2, 1, 2, 2, 2, 2, 2). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (2, 2, 5, 3, 2). Dynamic markings *p* and *p* are circled in red. A red horizontal line is drawn across the bass staff.

139

Musical score for measures 139-140. The right hand has slurs and fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1). A *cresc.* marking is circled in red. A red horizontal line is drawn across the bass staff.

141

Musical score for measures 141-142. The right hand has slurs and fingerings (1, 2, 1, 1, 1, 1, 1). The left hand has a rhythmic accompaniment with fingerings (1, 1, 1, 1, 1, 1, 1). Dynamic markings *sf* and *p* are circled in red. A red horizontal line is drawn across the bass staff.

143

4 3 3 2 1

cresc.

Handwritten red annotations: A red circle around the *cresc.* marking in the bass staff, and a red line underlining the entire bass staff.

145

3 4 5 4 5

sf *p* *sf*

Handwritten red annotations: Red circles around the *sf* and *p* markings in the bass staff, and a red line underlining the entire bass staff.

147

4 5 3 4 5

p *sf* *p* *sf* *p* *cresc.*

Handwritten red annotations: Red circles around the *p*, *sf*, *p*, *sf*, and *p* markings in the bass staff, and a red line underlining the entire bass staff.

149

2 4 5

Handwritten red annotations: A red line underlining the entire bass staff.

151

5 4 2 4 2 4

sf *p* *sf* *p*

Handwritten red annotations: Red circles around the *sf* and *p* markings in the bass staff, and a red line underlining the entire bass staff.

153

Musical score for measures 153-154. The system consists of a grand staff with treble and bass clefs. Measure 153 features a complex texture with multiple voices. A red line highlights the dynamic markings *sf*, *p*, *sf*, *p*, and *cresc.* across the system. A red circle highlights a *sf* marking in the bass clef. A finger number '45' is written above the treble clef staff. Measure 154 continues the texture with a red line extending across the system.

155

Musical score for measures 155-156. The system consists of a grand staff. Measure 155 shows a continuation of the texture with a red line across the system. Measure 156 features a red line across the system and a finger number '2' written below the bass clef staff.

157

Musical score for measures 157-160. The system consists of a grand staff. Measure 157 has a red line across the system. Measure 158 has a red circle around an *f* marking in the bass clef. Measure 159 has a red line across the system. Measure 160 has a red line across the system and finger numbers '2', '2', and '2' written below the bass clef staff.

159

Musical score for measures 159-161. The system consists of a grand staff. Measure 159 has a red line across the system and three *sf* markings circled in red. Measure 160 has a red line across the system and a *sf* marking circled in red. Measure 161 has a red line across the system and a *pp* marking circled in red. Trills are marked with 'tr' and wavy lines above the treble clef staff. Finger numbers '13', '35', and '45' are written above the treble clef staff. Finger numbers '5', '2', and '4' are written below the bass clef staff.

162

Musical score for measures 162-165. The system consists of a grand staff. Measure 162 has a red line across the system and a trill marked with 'tr' and a wavy line above the treble clef staff. Measure 163 has a red line across the system and a finger number '1' written below the treble clef staff. Measure 164 has a red line across the system. Measure 165 has a red line across the system and finger numbers '2', '4', '5', '4', '2', '1', '4', '1', '3', '2', and '1' written below the bass clef staff.

Sonate Nr. 32 (Opus 111)
Ludwig van Beethoven



TAKT	ZEICHEN	ÜBERSETZUNG
(1. Satz: 159 Takte)		
Maestoso (4/4) (16 Takte)		majestically, in a stately fashion
auftakt	f	strong, loudly
1	f	strong, loudly
1	sf	made loud; a sudden strong accent
1	sf	made loud; a sudden strong accent
1	>	dwindling, with gradually decreasing volume
2	p	gently; soft
2	ped	depress soft pedal
2	cresc.	growing, progressively louder.
2	f	strong, loudly
2	ped re	release the soft pedal
3	sf	made loud; a sudden strong accent
3	f	strong, loudly
3	sf	made loud; a sudden strong accent
3	sf	made loud; a sudden strong accent
3	>	dwindling, with gradually decreasing volume
4	p	gently; soft
4	ped	depress soft pedal
4	cresc,	growing, progressively louder,
4	f	strong, loudly
4	ped re	release the soft pedal
4	f	strong, loudly
5	f	strong, loudly
5	sf	made loud; a sudden strong accent
5	sf	made loud; a sudden strong accent
5	>	dwindling, with gradually decreasing volume
6	p	gently; soft
6	dimin	dwindling, with gradually decreasing volume
7	pp	very gently; very soft
8	sempre pp	always very gently; very soft
10	cresc.	growing, progressively louder.
10	f	strong, loudly
11	sf	made loud; a sudden strong accent
11	sfp	sudden strong accent then immediatly soft
11	sfp	sudden strong accent then immediatly soft
11	sfp	sudden strong accent then immediatly soft
11	p	gently; soft
13	sfp	sudden strong accent then immediatly soft
13	sfp	sudden strong accent then immediatly soft
13	sfp	sudden strong accent then immediatly soft
13	p	gently; soft
15	ped	depress soft pedal
16	pp	very gently; very soft
17		
Allegro con brio ed appassionato (143Takte)		cheerful or brisk, lively, fast

19	f	strong, loudly
19	ff	very loud
20	sf	made loud; a sudden strong accent
20	fermate	finished, closed; prolonged
21	sf	made loud; a sudden strong accent
22	mezzo p	half softly, moderately softly
22-23	poco ritenente	a little bit hesitant
23	a tempo	in time; return to main tempo
23-27	cresc.	growing, progressively louder.
26	sf	made loud; a sudden strong accent
26	sf	made loud; a sudden strong accent
27	sf	made loud; a sudden strong accent
27	sf	made loud; a sudden strong accent
27	sf	made loud; a sudden strong accent
27	sf	made loud; a sudden strong accent
28	sf	made loud; a sudden strong accent
28	>	dwindling, with gradually decreasing volume
29	p	gently; soft
30-31	poco ritenente	a little bit hesitant
31	a tempo	in time; return to main tempo
31-33	cresc.	growing, progressively louder.
33	rinforz	reinforced; emphasized, sudden crescendo; often applied to a single note
34	>	dwindling, with gradually decreasing volume
34	p	gently; soft
34	poco ritenente	a little bit hesitant
34	espressivo	expressively
34	<	growing, progressively louder
35	>	dwindling, with gradually decreasing volume
35	a tempo	in time; return to main tempo
36	sf	made loud; a sudden strong accent
39	f	strong, loudly
39	sf	made loud; a sudden strong accent
43	f	strong, loudly
44	sf	made loud; a sudden strong accent
48	ff	very loud
48	ped	depress soft pedal
48	sf	made loud; a sudden strong accent
48	ped re	release the soft pedal
49	ped	depress soft pedal
49	sf	made loud; a sudden strong accent
49	ped re	release the soft pedal
50	ped	depress soft pedal
50	sf	made loud; a sudden strong accent
50	sf	made loud; a sudden strong accent
50	>	dwindling, with gradually decreasing volume
50	ped re	release the soft pedal
51	p	gently; soft
52	meno allegro	less cheerful and fast
53-54	ritardando	slowing down, decelerating

57	ligato	joined; smoothly, in a connected manner
57-58	cresc.	growing, progressively louder.
58	ff	very loud
58	sf	made loud; a sudden strong accent
58	sf	made loud; a sudden strong accent
59	sf	made loud; a sudden strong accent
59	sf	made loud; a sudden strong accent
60	sf	made loud; a sudden strong accent
62	sf	made loud; a sudden strong accent
63	sf	made loud; a sudden strong accent
(64	sf)	made loud; a sudden strong accent)
65	>	dwindling, with gradually decreasing volume
66	>	dwindling, with gradually decreasing volume
67	sf	made loud; a sudden strong accent
67	sf	made loud; a sudden strong accent
67	sf	made loud; a sudden strong accent
67	sf	made loud; a sudden strong accent
68	sf	made loud; a sudden strong accent
68	sf	made loud; a sudden strong accent
68	sf	made loud; a sudden strong accent
68	sf	made loud; a sudden strong accent
69	ff	very loud
nach takt 69: wiederholung (zu takt 19) bei wiederholung: 2.coda		
69	ff	very loud
70	p	gently; soft
71	cresc.	growing, progressively louder.
71	sf	made loud; a sudden strong accent
72	p	gently; soft
73	sempre p	always gently; soft
84-86	cresc.	growing, progressively louder.
86	f	strong, loudly
86	sf	made loud; a sudden strong accent
87	sf	made loud; a sudden strong accent
88	sf	made loud; a sudden strong accent
89	sf	made loud; a sudden strong accent
90	sf	made loud; a sudden strong accent
92	ff	very loud
92	sf	made loud; a sudden strong accent
93	p	gently; soft
94-95	ritardando	slowing down, decelerating
95	a tempo	in time; return to main tempo
95-98	cresc	growing, progressively louder
98	ped	depress soft pedal
98	ped re	release the soft pedal
99	dimin	dwindling, with gradually decreasing volume
99	espressivo	expressively
99	poco ritenente	a little bit hesitant
99	>	dwindling, with gradually decreasing volume

114	ped	depress soft pedal
114	sf	made loud; a sudden strong accent
114	sf	made loud; a sudden strong accent
114	ped re	release the soft pedal
115	sf	made loud; a sudden strong accent
115	sf	made loud; a sudden strong accent
116	ped	depress soft pedal
116	sf	made loud; a sudden strong accent
116	sf	made loud; a sudden strong accent
(116	>)	dwindling, with gradually decreasing volume)
116	ped re	release the soft pedal
(117	p)	gently; soft)
118	meno allegro	less cheerful and fast
119-121	ritardando	slowing down, decelerating
121	Adagio	At ease, slowly
122	Tempo I	Tempo I
123-124	cresc.	growing, progressively louder.
124	p	gently; soft
126	meno allegro	less cheerful and fast
127	ritardando	slowing down, decelerating
128-132	cresc.	growing, progressively louder.
128-132	poi a poi sempre piu allegro	little by little always more cheerful and fast
(132	ff)	very loud)
134	p	gently; soft
134	cresc.	growing, progressively louder.
135	ff	very loud
135	sf	made loud; a sudden strong accent
135	sf	made loud; a sudden strong accent
136	sf	made loud; a sudden strong accent
136	sf	made loud; a sudden strong accent
137	sf	made loud; a sudden strong accent
139	sf	made loud; a sudden strong accent
140	sf	made loud; a sudden strong accent
141	sf	made loud; a sudden strong accent
142	>	dwindling, with gradually decreasing volume
143	>	dwindling, with gradually decreasing volume
144	sf	made loud; a sudden strong accent
144	sf	made loud; a sudden strong accent
144	sf	made loud; a sudden strong accent
144	sf	made loud; a sudden strong accent
145	sf	made loud; a sudden strong accent
145	sf	made loud; a sudden strong accent
145	sf	made loud; a sudden strong accent
145	sf	made loud; a sudden strong accent
146	ff	very loud
146	sf	made loud; a sudden strong accent
146	sf	made loud; a sudden strong accent
147	sf	made loud; a sudden strong accent

152	>	dwindling, with gradually decreasing volume
153	<	growing, progressively louder
154	>	dwindling, with gradually decreasing volume
155	<	growing, progressively louder
156	<	growing, progressively louder
156-157	>	dwindling, with gradually decreasing volume
157	ped	depress soft pedal
157	p	gently; soft
157-158	dimin	dwindling, with gradually decreasing volume
158	pp	very gently; very soft
Arietta (2. Satz gesamt: 177 Takte) Adagio molto semplice e cantabile (9/16) (32Takte)		a short aria at ease very simple and in a singing style
auftakt	p	gently; soft
5	<	growing, progressively louder
6	>	dwindling, with gradually decreasing volume
8	<	growing, progressively louder
8	>	dwindling, with gradually decreasing volume
in takt 8 nach 6/16: wiederholung (zu autakt) bei wiederholung: 2. coda		
8	<	growing, progressively louder
8	>	dwindling, with gradually decreasing volume
13-16	cresc.	growing, progressively louder.
16	sf	made loud; a sudden strong accent
16	>	dwindling, with gradually decreasing volume
16	p	gently; soft
nach takt 16: wiederholung (zu takt 9) bei wiederholung: 2. coda		
16	sf	made loud; a sudden strong accent
16	>	dwindling, with gradually decreasing volume
16	p	gently; soft
16	dolce	sweetly
18	sempre legato	always joined; smoothly, in a connected manner
21	<	growing, progressively louder
22	>	dwindling, with gradually decreasing volume
24	<	growing, progressively louder
24	>	dwindling, with gradually decreasing volume
nach takt 24: wiederholung (zu takt 17) bei wiederholung: 2.coda		
24	<	growing, progressively louder
24	>	dwindling, with gradually decreasing volume
25	>	dwindling, with gradually decreasing volume
26	<	growing, progressively louder
26	>	dwindling, with gradually decreasing volume
27	<	growing, progressively louder
27	>	dwindling, with gradually decreasing volume

32	sf	made loud; a sudden strong accent
32	>	dwindling, with gradually decreasing volume
in takt 33 nach 3/16: wiederholung (zu takt 25 auf das 4./16) bei wiederholung: 2. coda		
32	sf	made loud; a sudden strong accent
32	>	dwindling, with gradually decreasing volume
32 auf 7. 16tel: neues taktmaß L'istesso tempo (6/16) (16 Takte)		
32	dolce	sweetly
36	sempre legato	always joined; smoothly, in a connected manner
37-38	cresc.	growing, progressively louder.
38	>	dwindling, with gradually decreasing volume
40	<	growing, progressively louder
40	>	dwindling, with gradually decreasing volume
in takt 40 auf 5. 16tel: wiederholung (zu takt 32 auf 5. 16tel) bei wiederholung: 2. coda		
40	<	growing, progressively louder
40	>	dwindling, with gradually decreasing volume
44	cresc.	growing, progressively louder.
44	p	gently; soft
45-47	cresc.	growing, progressively louder
48	sf	made loud; a sudden strong accent
48	>	dwindling, with gradually decreasing volume
48	p	gently; soft
nach takt 48: wiederholung (zu takt 41) bei wiederholung: 2. coda		
48	sf	made loud; a sudden strong accent
48	>	dwindling, with gradually decreasing volume
48	p	gently; soft
takt 48 auf 5. 16tel L'istesso tempo (12/32) (129 Takte)		
48	f	strong, loudly
50	sempre f	always strong, loudly
53	sf	made loud; a sudden strong accent
53	sf	made loud; a sudden strong accent
53	sf	made loud; a sudden strong accent
53	sf	made loud; a sudden strong accent
53	sf	made loud; a sudden strong accent
53	sf	made loud; a sudden strong accent
53	sf	made loud; a sudden strong accent
54	sf	made loud; a sudden strong accent
54	sf	made loud; a sudden strong accent
54	sf	made loud; a sudden strong accent
54	sf	made loud; a sudden strong accent
54	sf	made loud; a sudden strong accent
54	sf	made loud; a sudden strong accent
54	sf	made loud; a sudden strong accent

55	sf	made loud; a sudden strong accent
55	sf	made loud; a sudden strong accent
55	sf	made loud; a sudden strong accent
in takt 56 auf 9. 32tel: wiederholung (zu takt 48 auf 9. 32tel) bei wiederholung: 2. coda		
57	f	strong, loudly
57	p	gently; soft
58	f	strong, loudly
58	p	gently; soft
59-60	cresc.	growing, progressively louder.
60	f	strong, loudly
60	sf	made loud; a sudden strong accent
60	sf	made loud; a sudden strong accent
60	sf	made loud; a sudden strong accent
60	sf	made loud; a sudden strong accent
60	sf	made loud; a sudden strong accent
62	sf	made loud; a sudden strong accent
62	sf	made loud; a sudden strong accent
62	sf	made loud; a sudden strong accent
63	sf	made loud; a sudden strong accent
63	sf	made loud; a sudden strong accent
63	sf	made loud; a sudden strong accent
63	sf	made loud; a sudden strong accent
nach takt 64: wiederholung (zu takt 57) bei wiederholung: 2. coda		
64	>	dwindling, with gradually decreasing volume
64 auf 9. 32stel: neues taktmaß: 9/16		
65	pp	very gently; very soft
66	sempre pp	always very gently; very soft
72	leggiermente	lightly, delicately
72	cresc.	growing, progressively louder.
72	pp	very gently; very soft
73	sempre pp	always very gently; very soft
78	sempre staccato	always each note brief and detached
80	pp	very gently; very soft
82	sempre pp	always very gently; very soft
89	pp	very gently; very soft
89	leggiermente	lightly, delicately
91	sempre pp	always very gently; very soft
100-102	cresc.	growing, progressively louder.
102	sf	made loud; a sudden strong accent
102	>	dwindling, with gradually decreasing volume
103	Ped	Depress soft pedal
103-106	cresc.	growing, progressively louder.
103	sf	made loud; a sudden strong accent
103	Ped re	Release the soft pedal

105	Ped	Depress soft pedal
105	Ped re	Release the soft pedal
106	f	strong, loudly
106	f	strong, loudly
107	p	gently; soft
108-110	dim.	dwindling, with gradually decreasing volume.
110	pp	very gently; very soft
112	<	growing, progressively louder
113	>	dwindling, with gradually decreasing volume
114	p	gently; soft
114-116	cresc.	growing, progressively louder.
116	sf	made loud; a sudden strong accent
116-117	>	dwindling, with gradually decreasing volume
116	sf	made loud; a sudden strong accent
116-117	>	dwindling, with gradually decreasing volume
117	p	gently; soft
118	p	gently; soft
118-119	cresc.	growing, progressively louder.
119-120	dim.	dwindling, with gradually decreasing volume.
120	p	gently; soft
120	espressivo	expressively
121	p	gently; soft
121-123	dim.	dwindling, with gradually decreasing volume.
123	pp	very gently; very soft
125	sempre pp	always very gently; very soft
129-135	cresc.	growing, progressively louder.
135	f	strong, loudly
136	sf	made loud; a sudden strong accent
136	>	dwindling, with gradually decreasing volume
137	p	gently; soft
138	<	growing, progressively louder
138	>	dwindling, with gradually decreasing volume
138	p	gently; soft
139-142	cresc.	growing, progressively louder.
142	sf	made loud; a sudden strong accent
142	>	dwindling, with gradually decreasing volume
142	p	gently; soft
143-146	cresc.	growing, progressively louder.
146	sf	made loud; a sudden strong accent
146	>	dwindling, with gradually decreasing volume
146	p	gently; soft
146	sf	made loud; a sudden strong accent
146	>	dwindling, with gradually decreasing volume
147	p	gently; soft
147	sf	made loud; a sudden strong accent
147	>	dwindling, with gradually decreasing volume
147	p	gently; soft
148	sf	made loud; a sudden strong accent
148	>	dwindling, with gradually decreasing volume
148	p	gently; soft

152	sf	made loud; a sudden strong accent
152	>	dwindling, with gradually decreasing volume
152	p	gently; soft
153	sf	made loud; a sudden strong accent
153	>	dwindling, with gradually decreasing volume
153	p	gently; soft
153	sf	made loud; a sudden strong accent
153	>	dwindling, with gradually decreasing volume
154	p	gently; soft
154-158	cresc.	growing, progressively louder.
158	f	strong, loudly
159	sf	made loud; a sudden strong accent
159	sf	made loud; a sudden strong accent
159	sf	made loud; a sudden strong accent
160	sf	made loud; a sudden strong accent
160-161	>	dwindling, with gradually decreasing volume
161	pp	very gently; very soft
170	<	growing, progressively louder
170	>	dwindling, with gradually decreasing volume
171	<	growing, progressively louder
171	>	dwindling, with gradually decreasing volume
172	pp	very gently; very soft
174-175	cresc.	growing, progressively louder.
175	f	strong, loudly
175	sf	made loud; a sudden strong accent
175	sf	made loud; a sudden strong accent
176	sf	made loud; a sudden strong accent
176	>	dwindling, with gradually decreasing volume
176	p	gently; soft
176	dim.	dwindling, with gradually decreasing volume.
177	pp	very gently; very soft
177	Ende	Ende

Jorinde Voigt

1977 born / geboren in Frankfurt am Main,
Germany / Deutschland

Lives and works in Berlin, Germany /
Lebt und arbeitet in Berlin, Deutschland

Awards (Selected) / Preise (Auswahl)

Daniel & Florence Guerlain Contemporary
Drawing Prize, Paris, FR, 2012

Otto-Dix-Preis, Gera, DE, 2008

Solo Exhibitions (Selected) / Einzelausstellungen (Auswahl)

11/28/2013–01/19/2014
Jorinde Voigt, MACRO—Museo d'Arte
Contemporanea, Rome / Rom, IT

09/01/2013–02/02/2014
Jorinde Voigt: Ludwig van Beethoven Sonate 1–32,
Langen Foundation, Neuss, DE

04/26–06/01/2011
Jorinde Voigt: 9 Tinten, Klosterfelde
Gallery, Berlin, DE

07/28/2012–01/13/2013
Jorinde Voigt: Systematic Notations, Nevada
Museum of Art, Reno, Nevada, USA

06/01–09/15/2012
Jorinde Voigt: On Beethoven, Luminato Festival,
Royal Ontario Museum, Toronto, CA

03/21–04/28/2012
Jorinde Voigt: Konnex, Lisson Gallery, London, UK

03/08–04/28/2012
Jorinde Voigt: Piece for Words and Views, David
Nolan Gallery, New York, USA

04/07–05/06/2011
Jorinde Voigt: Territorium, Pécsi Galeria, Pécs, HU

03/13–06/12/2011
Jorinde Voigt: Nexus, Von der Heydt-Museum,
Wuppertal, DE

09/10–11/03/2010
Rosenkranz Kubus IX: Jorinde Voigt, Museum
der Bildenden Künste, Leipzig, DE

05/01–08/22/2010
Jorinde Voigt: STAAT / Random I–XI,
Gemeentemuseum Den Haag, The Hague /
Den Haag, NL

03/20–04/24/2010
Jorinde Voigt: Collective Time, Klosterfelde
Gallery, Berlin, DE

07/03–08/23/2009
Jorinde Voigt: Symphonic Area, Heidelberger
Kunstverein, Heidelberg, DE

10/03–10/05/2008
Jorinde Voigt: STAAT und Lemniscate, Watermill
Center, New York, USA

04/26–06/08/2008
Jorinde Voigt: DUAL, Nassauischer Kunstverein,
Wiesbaden, DE

Group Exhibitions (Selected) / Gruppenausstellungen (Auswahl)

10/26/2013–03/02/2014
*WELTREISE: Kunst aus Deutschland
unterwegs. Werke aus dem Kunstbestand des ifa
1949–heute*, ZKM | Museum für Neue
Kunst, Karlsruhe, DE

10/10/2013–01/27/2014
Linie, Line, Línea: Dibujo contemporáneo alemán,
Museo de Arte del Banco de la República,
Bogotá, CO

07/18–08/18/2013
Linie, Line, Línea: Dibujo contemporáneo alemán,
Museo Nacional de Arte, La Paz, BO

05/24–09/08/2013
Visionen: Atmosphären der Veränderung, MARTa
Herford, Herford, DE

03/21–08/04/2013
*System und Sinnlichkeit: Die Sammlung Schering
Stiftung*, Kupferstichkabinett, Berlin, DE

02/28–09/01/2013
Turbulences II, Villa Empain / Fondation
Boghossian, Brussels / Brüssel, BE

02/23–03/24/2013
Linie, Line, Línea: Dibujo contemporáneo alemán,
Centro de Arte Contemporáneo de Quito,
Quito, EC

- 01/19–03/23/2013
Drawing a Universe, KAI 10, Düsseldorf, DE
- 11/10/2012–01/27/2013
Schaubilder, Bielefelder Kunstverein, Bielefeld, DE
- 10/18/2012–01/20/2013
R/Evolution auf Papier: Zeichnungen aus fünf Jahrhunderten—Die Sammlung Klüser, Alte Pinakothek, Munich / München, DE
- 10/17/2012–03/11/2013
Fruits de la passion: Les dix ans du Projet pour l'art contemporain, Centre Pompidou, Paris, FR
- 09/22–12/07/2012
Intersections: Science in Contemporary Art, Weizmann Institute of Science, Rehovot, IL
- 08/30–10/28/2012
A Battle for Narrative, Bonnefantenmuseum Buitenshuis, Maastricht, NL
- 07/13–10/21/2012
Internationaler Faber Castell-Preis für Zeichnung, Neues Museum, Nuremberg / Nürnberg, DE
- 07/10–08/19/2012
3rd Moscow International Biennale for Young Art, Moscow / Moskau, RU
- 06/21–09/21/2012
Turbulences, Espace Culturel Louis Vuitton, Paris, FR
- 05/17–08/19/2012
Made in Germany 2, Sprengel Museum / Kestnergesellschaft / Kunstverein Hannover, Hannover, DE
- 03/22–06/08/2012
Linie, Line, Línea: Dibujo contemporáneo alemán, Centro Cultural Alemán de San Luis Potosi, San Luis Potosi, MX
- 03/02–08/05/2012
Prism Drawing from 1990 to 2012, Museum of Contemporary Art, Oslo, NO
- 02/05–04/15/2012
Nächtliches Konzert: Jorinde Voigt & Gregor Hildebrandt, Museum Van Bommel van Dam, Venlo, NL
- 10/23/2011–01/04/2012
Re/pro/ducing Complexity, Museum Dhondt Dhaenens, Deurle, BE
- 06/24–06/26/2011
Playtime, LAC Sigean, Lieu d'art contemporain, Sigean, FR
- 06/02–09/11/2011
Illuminations, 54th International Art Exhibition—La Biennale di Venezia, Palazzo Papadopoli, Venice / Venedig, IT
- 05/17–07/17/2011
Linie, Line, Línea: Dibujo contemporáneo alemán, Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, UY
- 01/28–02/20/2011
Arte Fiera: Museo Archeologico, Museo Archeologico, Bologna, IT
- 10/29–12/10/2010
Future Generation Art Prize 2010, Pinchuk Art Center, Kiev / Kiew, UA
- 10/24/2010–01/16/2011
Welt & System, Städtische Galerie, Dresden, DE
- 09/05–02/13/2010
Je mehr ich zeichne: Zeichnung als Weltentwurf, Museum für Gegenwartkunst, Siegen, DE
- 05/07–09/19/2010
Emporte-moi / Sweep Me Off My Feet, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Val-de-Marne, FR
- 09/24–12/13/2009
Emporte-moi / Sweep Me Off My Feet, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, CA
- 02/10–05/16/2010
Linie, Line, Línea: Zeichnung der Gegenwart, Kunstmuseum Bonn, Bonn, DE
- 01/31–05/02/2010
Dopplereffekt: Bilder in Kunst und Wissenschaft, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, DE
- 02/06–03/01/2009
Selected Artists, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin, DE
- 10/28/2008–01/28/2009
Blick nach vorn: Ankäufe der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland 1998–2008, Martin-Gropius-Bau, Berlin, DE
- 10/17–12/07/2008
Otto-Dix-Preis: Ausstellung und Preisverleihung, Kunstsammlung Gera, Gera, DE
- 06/26–08/31/2008
Zeichnung als Prozess, Museum Folkwang, Essen, DE
- 03/11–06/08/2008
I Bought the Brooklyn Bridge, Kulturforum Potsdamer Platz, Kupferstichkabinett, Berlin, DE
- 02/14–04/29/2007
Klang im Bild: Das Phänomen der Musik in der bildenden Kunst der Moderne und Gegenwart, Opelvillen Rüsselsheim, Rüsselsheim, DE
- 11/17/2006–01/07/2007
Tales from the Travel Journal Vol. I, CAC—Contemporary Art Centre Vilnius, Vilnius, LT
- 11/24/2005
Differences: Art as a Film Form, Migros Museum für Gegenwartkunst, Zurich / Zürich, CH