

4. Auflage

Titelbild: Durch einen Ton erzeugtes Bewegungsbild in Flüssigkeit
Aus dem Buch «KYMATIK» von Hans Jenny, Basilius Presse AG, Basel
Photo: Christiaan Stuten. Mit freundlicher Genehmigung von Frau Maria Jenny.
© Stefan Abels, Malsburg-Marzell 2001

Inhalt

Vorwort	5
Einleitung	7
1. Tonleiter	11
2. Dreiklänge/Dur und Moll als Grundphänomene	23
3. Akkorde auf den Stufen der Tonleiter	33
4. Die Kadenz/Tonika, Dominante, Subdominante	35
5. Anmerkungen zur Kadenz	43
6. Melodie und Akkord/Harmoniefremde Töne/Orgelpunkt	45
7. Erweiterte Kadenz/Stufen und Funktionen	53
8. Dominantseptakkord	57
9. Verkürzter D7 und Trugschluß	65
10. Accord de la sixte ajoutée und neapolitanischer Sextakkord	67
11. Quintfallsequenz/Nebenseptakkorde	69
12. Zwischendominanten/Tonartwechsel/Das Gesellenstück	73
13. Dominantseptnonakkord und verminderter Septakkord	83
14. Terzverwandtschaft/Über die Terz	89
15. Alteration und Chromatik/Auflösung der Harmonik	93
16. Vom harmonischen Urvorgang	97
17. Sechzehn Fragen an ein Musikstück	103
18. Am Klavier	105
19. Kleines Lexikon	124
20. Lösungen	127
Literatur	130

Vorwort

Warum dieses Arbeitsbuch geschrieben wurde? Gibt es nicht genug Harmonielehrebücher? Und soll gerade die «schwierige und trockene» Harmonielehre das Wichtigste im Lernprozeß des musikalischen Laien sein? Nun, schwierig ist dieses Gebiet zweifellos für viele. Gerade darum erscheint diese Hilfe für die Arbeit. Trocken bleibt indes nur, wer am Ufer stehen bleibt und sich nicht ins Wasser begibt. Sicher ist die Harmonielehre nicht der wichtigste Teil des Musikunterrichtes. Die Entwicklung des Gehörs, elementare Singfähigkeiten und der Erwerb rhythmischer Sicherheit können vielleicht als vorrangiger gelten. Und doch: für das Verständnis europäisch-klassischer tonaler Musik bleibt die Harmonie ein Herzstück. Geht es doch um das Gefüge der Tonalität selbst. Ohne diese verstanden zu haben, kann kein Gefühl für die musikalischen Entwicklungen des 20. Jh. erworben werden. Es bliebe einerseits die Organisation einer Mozartsonate, andererseits der geistige Ort eines Schönbergstückes unverstanden, wenn kein Begriff von Tonalität aufgebaut würde.

Wie ich in der Einleitung andeute, kann man anfänglich verstehen und verstehen wollen, was man gefühlsmäßig ohnehin erlebt. Was Sie musikalisch erleben, sei es Dur oder Moll, sei es eine Dissonanz mit ihrer Lösung, sei es ein tonartlicher Farb- und Umgebungswechsel (Modulation), das kann man ein wenig bewußter machen. Vielleicht finden Sie es auch überraschend, daß Sie den gesamten Inhalt dieses Buches schon gewissermaßen im Schlaf kennen? Und daß die Arbeit an der Musiktheorie Ihnen nur etwas bewußt macht, das Sie hörend-erlebend schon kennen? Und doch ist es so. Gefühlsmäßig wissen Sie schon, was Dur und Moll und was eine Dissonanz ist. Jetzt geht es auch um das bewußtere Wissen.

Dieses Arbeitsbuch geht im Stoff vielleicht weiter, als der eine oder andere in seinem musikalischen Leben kommen kann oder will. Für andere wiederum geht er nicht weit genug. (Für diese wird ohne weiteres ein Umstieg aus diesem Arbeitsbuch in eines der gängigen Musiklehre- und Harmonielehrebücher in Frage kommen.)

Ich habe versucht, so zu schreiben, daß ein selbständiges Arbeiten im Buch möglich ist. Wer aber wirklich wenig in Musik gelebt hat, oder nur ganz unbewußt, dem ist die Arbeit mit einem Lehrer zu empfehlen, mit diesem oder einem anderen Buch.

Der Akzent liegt in diesem Arbeitsbuch sinnvollerweise mehr auf der Analyse (Einsicht in Verhältnisse) als auf dem Selber-Schreiben oder Selber-Spielen. Auch das mehr auf das Tun gerichtete Kapitel «Am Klavier» dient letztlich mehr dem Verstehen als dem Aufbau pianistisch-praktischer Fähigkeiten. Nur versteht man eben am besten über das Tun.

Zur Arbeit

Sie haben die Möglichkeit, auf verschiedenen Ebenen zu arbeiten und Ihre musikalischen Fähigkeiten auf verschiedene Weise zu steigern.

Da ist zunächst die Wissensvermittlung. Was man über das Thema wissen kann, ist in den meisten Musiklehre- und Harmonielehrebüchern ebenfalls zu finden.

Dann Übungen, die den Stoff in Fähigkeiten umwandeln sollen. Das sind zum Teil Analyseübungen und auch schriftliche Übungen. Zu vielen Aufgaben finden Sie im 20. Kapitel die Lösungen.

Dann aber auch praktische Übungen an einem Tasteninstrument. Die sind für Nicht-Klavier-

spieler gedacht, die das Klavier (oder ein anderes Tasteninstrument) zum Erlernen der Musiktheorie benutzen wollen, wofür es sich in der Tat hervorragend eignet. Es kann, da es im Stoff parallel zum Rest des Buches aufgebaut ist, mit den jeweiligen Kapiteln zusammen geübt werden.

Dann finden Sie Übungen, Anregungen und auch Zitate, die Ihnen den Weg in eine qualitative Vertiefung weisen können. Ziel ist, das musikalische Erlebnis zu intensivieren und zu vertiefen. Andeutungen menschenkundlicher Hintergründe helfen vielleicht dabei. Denn jedes musikalische Phänomen hat einen bestimmten Hintergrund in unserem Wesen, der ihm entspricht. Das ist z.T. schon ein wenig erforscht, z.T. aber auch noch eine zukünftige Forschungsaufgabe. Ein wichtiges Hilfsmittel möchte ich nicht verschweigen: die Frage. Immer wieder werden Sie in diesem Buch Fragen finden. Nicht nur Prüfungsfragen, sondern, wichtiger, Erlebnis- und Forschungsfragen. Da werden Sie mit Fragen konfrontiert, die Sie zum eigenen Nachforschen und Hineinfühlen veranlassen sollen. Ein Kapitel heißt sogar «16 Fragen an ein Musikstück». Da erfahren Sie gar nichts über Musiktheorie, sondern bekommen Schlüssel in die Hand, mit denen sich Ihr eigenes Musikerlebnis öffnen und weiten kann. Mit diesem Kapitel brauchen Sie natürlich nicht bis zum Schluß zu warten. Alle vertiefenden Aspekte können Sie gleichzeitig mit den theoretischen bearbeiten.

Marzell im Schwarzwald, Mai 2001

Einleitung

Drei Menschen im Raum

Drei Menschen befinden sich im selben Raum. Jeder hat seine Eigenart und ist jemand für sich, und doch sind sie getrennt-zusammen, sie stehen in einem Verhältnis zueinander. Ob sie sich nun vertraut, befreundet, fremd oder verfeindet sind, ob sie einander vollkommen gleichgültig sind, ob der eine in irgendeiner Beziehung höher steht als der andere, alles dieses spricht vom Verhältnis, das die drei miteinander haben. Das ist etwas, was neu zu den drei Einzelmenschen hinzutritt.

Die Musik ist voll von Verhältnissen. Verhältnissen von Tönen, Stimmen, Melodien, Themen, Instrumenten, Sätzen und so weiter. Es kann sehr anregend sein, einige dieser Verhältnisse unter dem Gesichtspunkt des Menschlich-Sozialen anzuschauen.

Besonders leicht ist dieser Gesichtspunkt im Falle von mehreren gleichzeitigen Melodien (Mehrstimmigkeit) einzunehmen: Wie verhalten sich die Stimmen zueinander? Wie Freunde, wie Feinde, wie Herr und Diener, wie Fremde? Tausend Möglichkeiten von größter Einheit bis zur Fremdheit gibt es da, und es kann für das Musikhören eine große Bereicherung bedeuten, die musikalischen Phänomene auf eine solche oder ähnliche Weise zu «vermenschlichen». Dieses «Vermenschlichen» läßt uns etwas vom Ursprung der musikalischen Phänomene spüren, es fügt Ihnen nicht willkürlich etwas fremdes hinzu.

Ein Sonderfall musikalisch-sozialer Verhältnisse liegt auf dem Gebiet der Harmonie vor. «Harmonie» ist ja selbst schon ein Wort, das verschiedenste Gebiete betreffen kann: Architektur, Mathematik, Malerei und Plastik, Musik und eben auch Zwischenmenschliches. Das Verhältnis der drei Menschen im Raum kann «harmonisch» oder auch «unharmonisch» sein. So kann man ganz naiv Tongemeinschaften einmal als harmonisch (wohlklingend), ein anderes mal als unharmonisch (nicht wohlklingend) beurteilen. In der Musiksprache fallen aber auch die vermeintlich nicht so wohlklingenden Tonverhältnisse unter «Harmonie», nur heißen sie hier «dissonant», und spannungsreiche, scharfe Klänge werden «Dissonanzen» genannt.

Gefühl und Gesetz

Nun haben auch die musikalischen Harmonien ebenso zwei scheinbar weit auseinanderliegende Seiten wie die gesamte Musik: einerseits sprechen sie ganz direkt das Gefühl an, andererseits sind sie voll und ganz von der Zahl durchdrungen. Für den Laien steht meist ganz das seelische Erlebnis im Vordergrund, für denjenigen aber, der sich näher auch mit den technischen und gesetzmäßigen Aspekten der Musik befassen will oder muß, ist Kenntnis und Beherrschung der musikalischen Zahlenwelt unumgänglich.

Leider fallen die Begabungen in diesem Punkt manchmal deutlich auseinander. So gibt es Menschen mit reichem und tiefgehendem Musikerlebnis, die aber größte Mühe mit allem Technisch-Zahlenmäßigen haben. Das beginnt schon beim Notenlesen und geht weiter bis zur Harmonielehre mit ihren Gesetzmäßigkeiten.

Das vorliegende Arbeitsbuch will beide Aspekte, den seelischen und den technischen, in einer für den Laien verständlichen Form behandeln. Der seelische wird meist in Form von Fragen bearbeitet: wie erleben Sie dieses oder jenes Phänomen? Dabei rege ich Vergleiche mit außermusikalischen Gebieten an. Diese können das musikalische Erlebnis verdeutlichen und vertiefen. Für die technischen Kenntnisse und Fähigkeiten liegen viele Übungen und konkrete Aufgaben für Sie bereit. Schließlich nennt sich dieses Buch nicht umsonst ein «Arbeitsbuch».

Harmonie draußen und drinnen

Schon im Altertum hat es die Menschen beschäftigt, daß in der gesamten uns umgebenden Welt Zahlengesetze und zahlenmäßige Proportionen zu finden sind (z.B. Pythagoras). Kepler schrieb ein grundlegendes Werk «Von der Harmonie der Welt», in dem er die musikalischen Proportionen der Planetenbewegungen untersuchte. Die menschliche Gestalt ist immer wieder Objekt harmonischer Untersuchungen (Dürer, Leonardo). Die Pflanzen und Kristallwelt ist voll von Proportionen, ebenso die Rhythmen in allem, was lebt. Die Rhythmen des menschlichen Organismus sind überwiegend in einfachen Zahlenverhältnissen aufeinander abgestimmt. Jede Proportion aber ist aber auch musikalisch erfahrbar. Wenn Sie eine Saite aufspannen, anzupfen und den Ton anhören, wenn Sie dann diese Saite halbieren und den neuen Ton mit dem alten vergleichen, werden Sie das Intervall einer Oktav bemerken können. «Oktav» und das Zahlenverhältnis eins zu zwei hängen also zusammen. Ebenso: wenn Sie die Saite auf zwei Dritteln ihrer Länge teilen, werden Sie eine Quint hören (Quint = zwei zu drei). So hat jedes Intervall seine Zahl. Aber auch jeder Akkord: der einfache Dur-Akkord C–E–G hat als Zahlengrundlage das Verhältnis von einer großen Terz und einer kleinen Terz. In Zahlen: 4:5:6. (C:E große Terz, = 4:5, E:G kleine Terz, = 5:6).

Rudolf Steiner machte wiederholt auf die ebenso einfache wie eindrückliche Proportion von den beiden Seiten der Lunge aufmerksam: links zwei Lungenflügel, rechts drei, das ist das Quintverhältnis. Gleichzeitig ist die Quint das Intervall der Atmung zwischen innen und außen (siehe «Anmerkungen zur Kadenz». In der Kadenz ist die Quint das wichtigste Bauprinzip.) Das ebenfalls von ihm häufig erwähnte Verhältnis von Atmung und Pulsschlag – ideal bei 18 pro Min. zu 72 pro Min., also eins zu vier – ist gleich auf zwei musikalischen Gebieten nicht nur erfahrbar, sondern auch tägliche Wirklichkeit: im Rhythmus als Verhältnis von der Ganzen Note zur Viertel und intervallisch als Doppeloktav.

Intervall der Doppeloktav:
Verhältnis 1 zu 4 im Gebiet der Intervalle

Rhythmus: Ganze zu Viertel, Verhältnis 4 zu 1
im Gebiet des Rhythmus

In Rudolf Steiners Zuordnung von musikalischen Elementen zu Bereichen der menschlichen Konstitution nimmt die Harmonie eine Mittelstellung ein. Während die Melodie mit ihrer Aussagekraft die Wachheit am meisten herausfordert, also zum Vorstellen, zum Kopfpol hin tendiert, während der Rhythmus mehr zum Willen und zum Gliedmaßenbereich orientiert ist, lebt die Harmonie in der menschlichen Fühlensmitte. Dort, wo Atmung und Herzschlag am stärksten leben, kann auch die Wirkung der Harmonie, also zum Beispiel von der Dur- und der Mollstimmung am deutlichsten erfahren werden (R. Steiner, Vom Tonerlebnis im Menschen, siehe Anmerkungen).

Stellt man so die Vorstellung einer musikalischen Harmonie in einen großen Zusammenhang, kann man staunen und beginnen, sich für die Baugesetze der Musik zu begeistern. Denn in der

Musik werden uns die Baugeheimnisse des Kosmos und des Menschen sinnlich-geistig zur Erfahrung. Sie hören mit dem Ohr, ob der Geiger seine Saiten genau im Verhältnis zwei zu drei gestimmt hat oder nicht. Das hören Sie auch dann, wenn Sie von den Zahlengeheimnissen nichts wissen oder wissen wollen.

Sie erwarten vom Musiker, daß er die Melodie der Träumerei von Schumann genau im (Frequenz-)Verhältnis drei zu vier (Quart) beginnt und nicht nur ungefähr oder auch einmal anders, je nach Stimmung. Wenn er aber die Quart richtig spielt, denken Sie gar nicht mehr an die Töne und daran, ob sie vielleicht richtig oder falsch sind, sondern die Musik trägt Sie ganz woanders hin. Aber wenn Sie sich anfänglich in die Baugeheimnisse der Musik einarbeiten wollen, machen Sie auf eine neue Weise Bekanntschaft mit der Welt der Zahlen, Intervalle und Proportionen.

1. Tonleiter

DUR

Die in der Neuzeit hauptsächlich verwendeten «Tongeschlechter» und Tonleitern **Dur** und **Moll** bilden das Fundament der gesamten europäisch-klassischen Musik bis ca. 1900 und eines großen Teils der Musik noch bis heute. Die Intervallfolge der **Durtonleiter** ist große Sekunde + große + kleine... abgekürzt $1-1-\frac{1}{2}-1-1-\frac{1}{2}$.

Beginnt die Durtonleiter mit dem Ton C, so nennt man dieses C den **Grundton** der Tonleiter. Mit C als Grundton sieht die Tonleiter so aus:

H ist **Leitton**, d.h. leitet mit einem Halbtonschritt zum Grundton hin.

Stufen: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

Schritte: groß groß klein groß groß groß klein

Auffallend an der Durtonleiter ist zunächst, daß zweimal die Folge $1-1-\frac{1}{2}$ vorkommt. Im Anschluß an die antike griechische Musiklehre nennt man eine Viertongruppe (auch mit anderer Sekundstruktur als $1-1-\frac{1}{2}$) Tetrachord (= griech. Viersaiter, entsprechend 4 Tönen). Aus zweimal vier Tönen, die je im Abstand Ganzton – Ganzton – Halbton angeordnet sind, besteht also die Durtonleiter, gleichgültig von welchem Ton man ausgeht.

Man prüfe, um diese grundlegenden Sachverhalte genügend zu «verdauen», am Klavier nach, was bisher dargestellt worden ist. Am Tasteninstrument kann man förmlich sehen, wie Ganztöne und Halbtöne nebeneinander liegen und wie die Durtonleiter in dieser Hinsicht aufgebaut ist. Man spiele aber auch Ton für Ton die Tonleiter und versuche zu hören, wo die Abstände zwischen den Tönen weiter und wo sie enger liegen. Weil uns die Durtonleiter so vertraut ist, daß nahezu jeder sie ohne Schulung und Anstrengung sofort singen kann, ist es schon eine kleine Entdeckung, die besagten Ganztöne und Halbtöne wirklich zu hören. Den äußerlich-technischen Aspekt wird man bisher mit geringer Anstrengung wohl bewältigen können. Den innerlich-qualitativen Aspekt vertiefen Sie bitte mit den Aufgaben danach. Sie können aber gut schon jetzt mit der Vertiefungsarbeit beginnen, während Sie parallel dazu die mehr technischen Arbeiten erledigen.

Aufgaben und Übungen zur Durtonleiter

Schreiben Sie alle Durtonleitern auf, und zwar von C-Dur ausgehend: (mit Kreuzen) G-Dur, D-Dur, dann A, E, H, Fis, dann die Tonleitern mit Bes: F-Dur, B-Dur, Es, As, Des, Ges.

Singen Sie von selbstgewählten oder gegebenen Tönen die Durtonleiter. Aufwärts, abwärts.

Dann machen Sie kleine oder größere «Spaziergänge» durch dies kleine Reich der 8 Stufen, und zwar so, daß Sie mit dem Bewußtsein, wo Sie sich gerade befinden, von jedem Ton zu einem anderen Ton springen. Das ist zuerst am einfachsten, indem Sie vom Grundton aufwärts zu den anderen Tönen springen. Das könnte man in Zahlen ausdrücken: vom Grundton zum 3. Ton wäre dann 1–3. Vom Grundton zum 5. Ton wäre dann 1–5 usw. Ziel dabei sollte sein, daß Sie die Töne der Durtonleiter so gut kennen wie Ihre eigene Wohnung. Dort müssen Sie auch nicht lange suchen, bis Sie die Küche gefunden haben. So sollten Sie in der Tonleiter von jedem Ton zu jedem anderen ohne Mühe den Weg finden, das heißt die entsprechenden Töne singen können.

Übungen im «Stufensingen»

1 ist die erste Stufe der Durtonleiter, 2 die zweite, 3 die dritte usw. Suchen Sie sich einen beliebigen Ton, singen Sie kurz die Durtonleiter von diesem Ton ausgehend, und singen Sie dann folgende Tonfolgen, die als Nummern aufgeschrieben sind. Danach versuchen Sie, Ihre eigene sowie alle möglichen fremden Telefonnummern in Töne umzusetzen. Interessant kann es, nebenbei bemerkt, sein, das eigene Geburtsdatum in Töne umzusetzen. Oft ist das sogar als Melodie aussagekräftig, das heißt, die erklingende Zahlensignatur Ihres Geburtstags sagt etwas über Sie aus. Das «19» der Jahreszahl läßt man dabei weg.

Bei den Zahlenfolgen ist 0 Pause und 9 ist die None, also die zweite Stufe der nächsthöheren Oktav.

1 2 3 2 3 4 5 5 6 5 4 3 2 1

1 2 3 4 5 6 5 6 7 8 7 6 5 4 5 4 3 2 1

1 3 5 4 3 2 3 3 4 5 6 5 6 5 6 7 8 7 6 5 4 5 4 3 2 1

1 3 5 8 7 6 5 6 5 4 5 3 2 1

8 7 6 5 6 7 8 5 4 3 2 1 5 1

1 3 5 6 5 8 5 6 5 4 5 3 2 1

1 5 8 5 6 4 5 8 5 6 4 3 2 1

1 6 5 8 1 6 5 6 5 8 5 6 4 5 6 4 5 3 4 2 1

8 5 6 5 8 5 6 5 6 4 5 3 4 2 1

1 5 3 6 5 8 5 6 4 5 8 5 6 5 7 8 7 6 5 6 3 4 5 3 2 1

1 5 1 6 1 7 1 5 1 6 1 7 1 8 1 5 1 6 1 5 1 3 1 4 1 5 1 3 1 4 1

Wenn Sie sich auch mit den Molltonleitern schon etwas auskennen:

Schauen Sie in ein gewöhnliches Liederbuch, suchen Sie sich ein Ihnen bekanntes Lied aus und untersuchen Sie es. Dur oder Moll? Welche Tonart? Welche Stufen der Tonleiter werden benutzt?

Dann nehmen Sie ein einfaches Lied und versetzen es in eine andere Tonart. Das können Sie praktisch so machen: Sie finden z. B. «Der Mond ist aufgegangen» in ihrem Liederbuch. Dort, so finden Sie heraus, ist es in D-Dur geschrieben. Jetzt ist die erste Aufgabe, die Töne im Lied genau den Stufen der D-Dur-Tonleiter zuzuordnen. In Stufen ausgedrückt, bekommen Sie dann eine Zahlenfolge: 1 2 1 4 3 2 1 usw. Diese Zahlenfolge können Sie dann auf eine andere Tonart beziehen, sagen wir E-Dur. 1 2 1 4 3 2 1 in E-Dur bedeutet aber E Fis E A Gis Fis E, und das sind genau die Anfangstöne von unserem Lied in E-Dur. Im angenommenen Beispiel könnten Sie natürlich auch einfach jeden Ton aus der D-Dur-Version um einen Ganzton nach oben verschieben und würden dann auch die E-Dur-Version herausbekommen. Das geht aber nicht so leicht bei größeren Abständen, wenn Sie z.B. das Lied von D-Dur nach As-Dur transponieren wollten.

Folgende erlebnismäßige Übungen und Betrachtungen sollten parallel mit den Übungen zur technischen Beherrschung begonnen werden.

Übungen zum Erlebnis der Tonleiter und ihrer Stufen

Versuchen Sie, den Gang der Tonleiter vom Anfangs- bis zum Zielton zu erleben und dieses Erlebnis (u.U. in Bildern) zu beschreiben. Wie würden Sie das Steigen beschreiben? Gibt es Vergleichsmöglichkeiten zum äußeren Steigen, z.B. im Gebirge? Wie nehmen Sie die feine körperliche Wirkung des melodischen Steigens oder Fallens wahr? Gibt es Töne, die leichter hinauf-

oder hinabführen als andere? Von wo nach wohin steigt man eigentlich? Wieso kann man eigentlich von «hoch» und «tief» sprechen, was am Ton ist «hoch»? (Kinder sagen «hell» und «dunkel».)

Beschreiben Sie einzelne Stufen dieses Ganges, wie erleben Sie z.B. die 1. Stufe? Wie die 8.? Wo ist eine Grenze innerhalb der Tonleiter fühlbar? So jede der 8 Stufen kennenlernen.

Dabei sind im Hören verschiedene Schichten zu unterscheiden bzw. herauszuhalten: z.B., wenn ein Instrument benutzt wird, dessen Klangfarbe und Tonhöhe, die Lautstärke, das Tempo. Mitschwingende subjektive Stimmungen des Hörers. Das Steige-Erlebnis an sich unterscheiden vom konkreten Steigen z.B. von 2. nach 3. Stufe. Eine zeitlich vorher durchlaufene Stufe wirkt nach (die 1. in der 2. usw.) Die angestrebte Stufe zeigt ihre Wirkung schon lange bevor sie erreicht ist (die 8. schon in der 5. usw.).

Die dabei erfahrenen Stufenqualitäten werden sich weitgehend mit denen der Intervalle decken, die vom Grundton aus die Tonleiter bilden. Zur Eigenart der Intervalle gibt es in der anthroposophischen Literatur eine Fülle von Aussagen, die, als Anregung genommen, das eigene Erleben und Tun in hohem Maße bereichern können.

Vergleiche und Bilder können Ihnen zur Hilfe kommen, wenn Sie Ihre «Reiseerlebnisse» beim Gang durch die Tonleiter beschreiben wollen. Die Bemühung um das Wort kräftigt und klärt schon das Erlebnis, auch wenn unsere Worte die musikalischen Erlebnisse nie ganz genau treffen können. Beobachtungs- und Lebensgebiete, die für solche Beobachtungen fruchtbar sein können, sind unter anderem:

Dunkelheit – Licht, Schwere – Leichte, Enge – Weite, Einatmen – Ausatmen, Punkt – Umkreis, Erde – Himmel, Rundes oder Strahliges, die Pflanze von Wurzel bis Blüte und Frucht, ein Haus (Fundament, Keller,...bis Dach) Zustände des Wassers (Eis – Quelle...bis unsichtbarer Dampf im Umkreis), Möglichkeiten zwischenmenschlicher Verhältnisse. Was würden Sie einem Freund mit den Tönen C–F oder C–H am passendsten sagen? Für «Schlafe ein» eignen sich durchaus nicht alle Tonkombinationen. «Vertonen» Sie zum Beispiel solch tiefgreifenden Texte wie: «Wach auf!», «Schau hinaus!», «Schau hinein!», «Geh weg!», «Komm her!», «Es brennt!», «Wohin?», «So ist es.» Ein Gesichtspunkt ist auch: wie weit bleibe ich bei mir, wie weit und wie gehe ich aus mir hinaus?

Alles dies ist als Anregung zu eigenem Forschen zu verstehen. Natürlich wirken allzu festlegende Zuschreibungen wieder erlebnistötend (abstrakt). Eine gewisse Lockerheit im Umgang mit Bildern ist schon nötig, um im Einzelfall wirklich wahrzunehmen und nicht statt dessen vorzustellen.

Moll

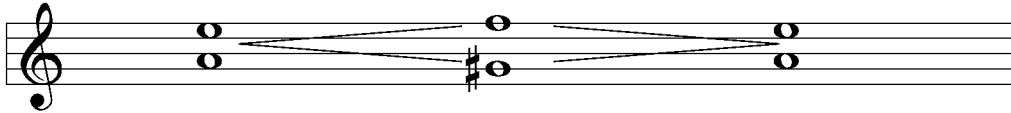
Moll erweist sich in der Praxis als viel beweglicher, instabiler und damit auch komplizierter. Während in Moll die ersten 5 Töne stabil bleiben,

a-moll

1. groß 2. klein 3. groß 4. groß 5.

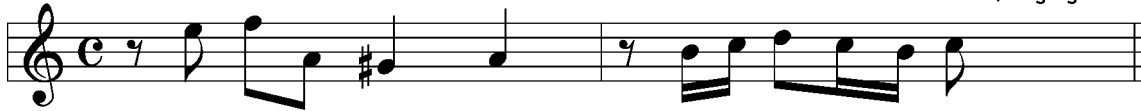
Schritte:

können die 6. und 7. Stufe je nach Zusammenhang variieren. Häufig gehen Melodien in Moll über die Grenzen dieses 5-Tonraumes gerade einen halben Ton hinaus, von unten mit dem Leitton Gis den Grundton stabilisierend, oben steigend (E–F), die kleine Sext berührend, oder fallend (F–E) mit einem fallenden Leitton die Quint befestigend. (Alle Beispiele sind der Einfachheit halber nach a-moll transponiert.)

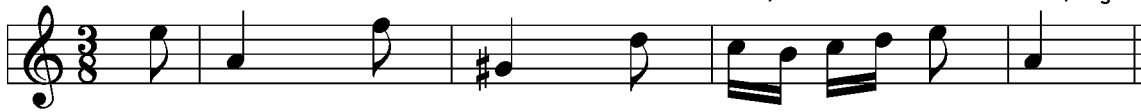


Auffallend häufig werden gerade zur Bach-Zeit die beiden Begrenzungshalbtöne (F und G#) kurz hintereinander verwendet, so wie in den Beispielen. Dabei entsteht als charakteristisches dissonantes Intervall die verminderte Septim.

J.S. Bach WTKI, Fuge g-moll



J.S. Bach, Suite für Violoncello d-moll, Gigue



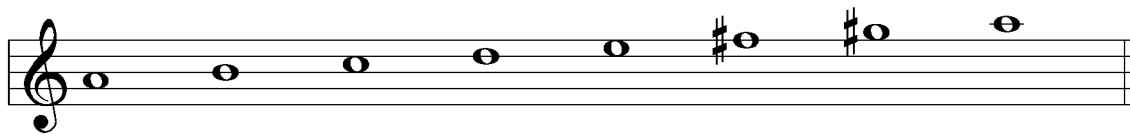
J.S. Bach, Invention Nr. 4 d-moll



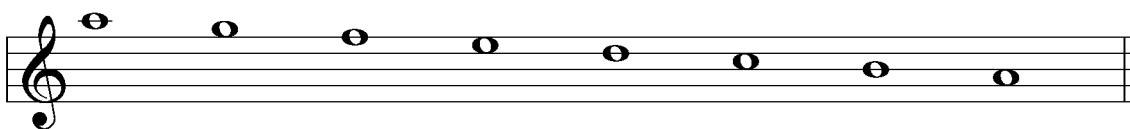
Aufgabe

Erfinden Sie kleine Moll-Melodien in dem oben beschriebenen Tonraum mit den beiden Halbtönen unter und über den Stufen 1 bis 5.

Strebt die Mollmelodie über den Rahmen der Quint bzw. kleinen Sext hinaus bis zur Oktavstufe, wird fast immer der Leitton zur Oktav verwendet. Das Ziel, die Oktav wird jedoch nicht von der kleinen Sext aus mit der schwer singbaren übermäßigen Sekunde (F–G#) angesprungen, sondern von der erhöhten 6. Stufe (Fis) erreicht:



Fällt die Melodielinie dagegen von der Oktav abwärts, hat sie den strebenden Leitton nicht mehr nötig und so auch die erhöhte 6. Stufe nicht:

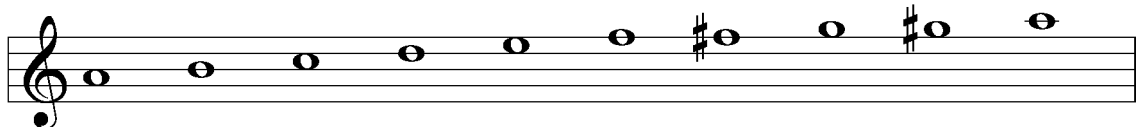


Aufgabe

Versuchen Sie, was hier so einfach behauptet wurde, aus eigener Erfahrung mit etwa folgenden Schritten nachzuvollziehen. Beobachten Sie zunächst, wie es sich mit und ohne Leitton zur Oktav hin steigen läßt, indem Sie mehrmals die reine Molltonleiter singen und besonders auf den Schritt von der 7. zur 8. Stufe achten; danach auf den Schritt von der 5. zur 6. Stufe. Vergleichen Sie dann, wie es sich steigt in der reinen und in der melodischen Molltonleiter. Wie erleben Sie das Fallen von der 8. zur 7. Stufe in der reinen Molltonleiter? Können Sie nachvollziehen, warum

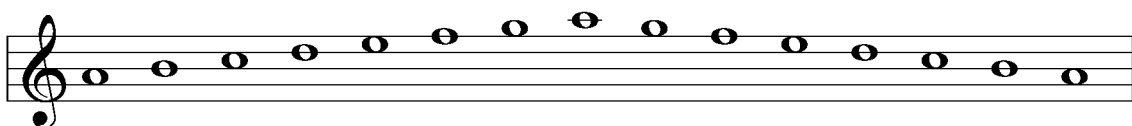
beim Fallen kein Leitton mehr gebraucht wird? Diese und ähnliche Übungen werden Sie für das «unstable» Moll empfindlich machen und Ihnen vielleicht etwas von dem Schrecken nehmen, der Sie wie viele andere auch angesichts der DREI Molltonleitern überkommen hat (EINE ist doch schon genug zum Lernen...)

Der gesamte Tonvorrat von Moll läßt sich so zusammenfassen:

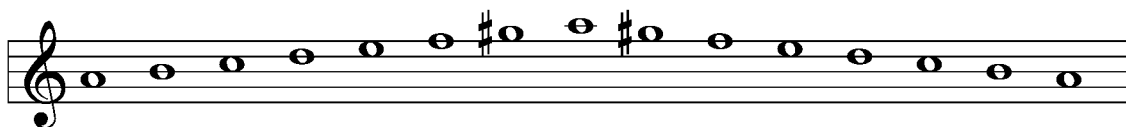


Man unterscheidet gewöhnlich drei verschiedene Molltonleitern.

1. **reines** oder **natürliches** Moll oder **äolisch**: (wird ab ca. 1650 nur in fallender Richtung gebraucht, nicht steigend, eben weil der Leitton fehlt.)

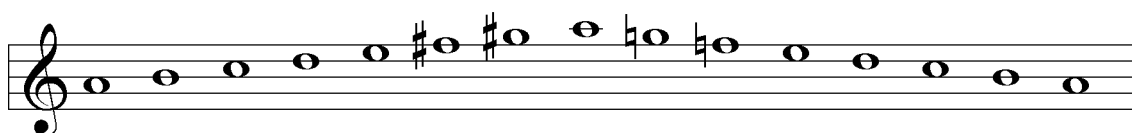


2. **harmonisches** Moll



Da, wie gesagt, F–Gis unangenehm zu singen ist (ausprobieren!), kommt harmonisches Moll nicht als Tonleiter, wohl aber als Tonvorrat in Betracht, wenn die übermäßige Sekunde melodisch ausgespart bleibt. S.o. die Beispiele von Bach. Die benutzen die Töne der harmonischen Molltonleiter, vermeiden aber die «arabisch» anmutende übermäßige Sekunde. Harmonisch heißt diese Tonleiter, weil im harmonischen Zusammenhang (siehe unten das Kapitel über die Kadenz) der Leitton benötigt wird. Dieser bekräftigt den Grundton als tonales Zentrum.

3. **melodisches** Moll, das mit erhöhter 6. Stufe und dem Leitton steigt und äolisch fällt:



Beispiel: Anfang von Bachs Chromatischer Fantasie



C-Dur und a-moll bestehen aus denselben Tönen, beide Tonleitern haben keine Vorzeichen: a-moll heißt die **parallele Molltonart** von C-Dur. Von allen Dur-Tonarten gibt es so – eine kleine Terz tiefer – die parallele Molltonart. G-Dur – e-moll; H-Dur – gis-moll; Es-Dur – c-moll usw.

Aufgabe

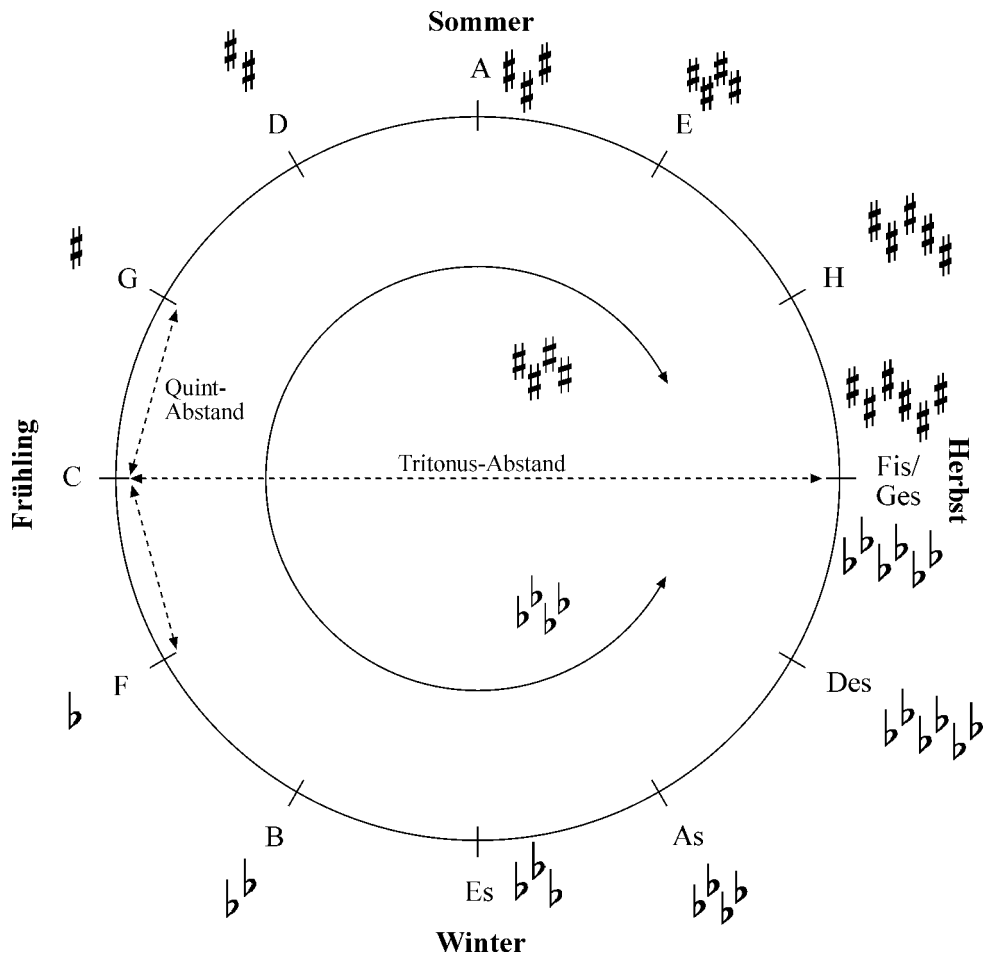
Arbeiten Sie an den technischen Tonleiterübungen, die oben am Beispiel der Durtonleiter beschrieben wurde, aber jetzt in Moll. Z.B. Ihr Geburtstag oder Ihre Tel.-Nr. in Moll.

Es versteht sich, daß Dur und Moll als Grundlage der Musik aus bestimmten historischen und kulturellen Entwicklungsströmen gewachsen sind und weder zeitlich noch räumlich (geographisch) Universalgeltung haben. Andere Kulturen haben z.T. eine außerordentlich hochentwickelte Musik ohne die Grundlage unseres Dur und Molls. Im Laufe der Neuzeit haben diese sich in Europa gebildet, haben sich weltweit verbreitet (so daß in den Ländern mit andersartiger Musiktradition auch Musik im Dur-Moll-Rahmen lebt), haben aber schon gegen Ende des 19. Jh. ihre Vorherrschaft verloren. Am radikalsten wurde diese Entwicklung von Anton Schönberg und seinen Schülern vorangetrieben. Heute finden sich die verschiedensten Tonsysteme gleichzeitig in der ganzen Welt und auch in den einzelnen, sich ohnehin immer mehr durchdringenden Kulturen. Von ganz einfachen 2- oder 3-Tongesängen der sog. Primitiven, von den Formen der vor allem östlichen Pentatonik (5 Töne), von «modalen» Leitern (7 Töne, etwa die alten Kirchen-tonarten, heute in Folklore noch aktuell), zum Dur-Moll-System (auch in der sog. Unterhaltungsmusik vorherrschend) und den zahlreichen und sehr verschiedenen modernen Systemen: 8-Tonleitern (abwechselnd Ganzton und Halbton) bei z.B. O. Messiaen, freie Atonalität ohne «System» (zeitweise schon Schönberg), dann die Zwölftonmusik (mit Regeln, wie die zwölf Töne zu gebrauchen seien und wie vor allem ein «Rückfall» in die vergleichsweise gemütliche Grundtönigkeit unseres vertrauten Dur-Moll-Systems vermieden werden kann) bis hin zur Auflösung von festen Tonhöhen und vertrauten Intervallen überhaupt (G. Ligeti, G. Scelsi) und zur erneuten Zuwendung zu alten modalen und sonstigen Leitern.

Zu den geistigen Hintergründen unseres Tonsystems siehe Pfrogner und Ruland (Anmerkungen am Schluß des Buches).

Man kann die Tonarten nach der Anzahl der Kreuze und Bes anordnen, dann bekommt man den **Quintenzirkel**:

Durtonleitern im Quintenzirkel



Es gibt von anthroposophischen Autoren umfangreiche Untersuchungen über die Qualität der verschiedenen Tonarten und ihre Verwendung durch Komponisten. Die Zuordnung zu den Tierkreiskräften nimmt dabei einen breiten Raum ein (C – Widder, G – Stier, D – Zwilling usw.). Das ist ein ganzes Studien- und auch Diskussionsgebiet für sich. (Siehe Anmerkungen.)

Die allermeisten Musiker verbinden mit den Tonarten Stimmungen und Charaktere, z.T. aus den Gegebenheiten ihres Instrumentes, zum Teil aber auch unabhängig davon. Gleichzeitig weiß aber niemand, was man da eigentlich so ganz selbstverständlich wahrnimmt und wie man es wahrnimmt, so daß sich dieses Thema merkwürdig der Diskussion entzieht. Die einen nehmen etwas wahr, die anderen nicht; wieder andere nehmen zwar einen Tonartencharakter wahr, sagen aber zugleich, daß das nicht sein könne...

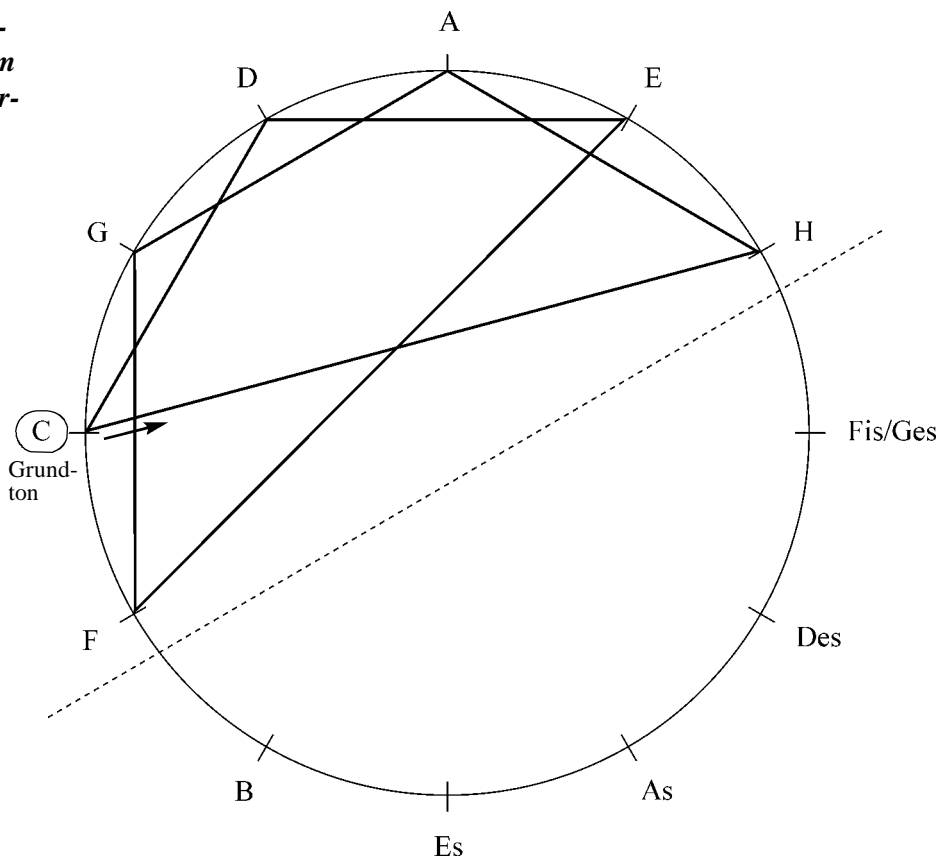
Unmittelbar erfahrbar ist zunächst, daß, ausgehend von C, die Tonarten mit Kreuzen von G- bis E-Dur zunehmend «heller» und mehr nach außen gerichtet wirken, Tonarten der anderen Richtung F–B–Es–As dagegen «dunkler», mehr nach innen gerichtet. Deswegen schreibt man auch besser das «A» im Kreis nach oben (hellste Tonart). Der Bereich von H bis Des ist schwerer zu beschreiben. Es begegnen sich in Fis/Ges der nach außen gerichtete und der nach innen gerichtete Strom. Diesen Tonarten ist eine gewisse Transparenz eigen.

Im ersten Quintenzirkelbild ist eine mögliche Zuordnung von Tonart und Jahreszeit angedeutet.

Übrigens zeichnet jede Tonleiter in den 12-er-Kreis der Töne einen Siebenstern hinein. Unten ist nur C-Dur eingezeichnet. Jede Dur- aber auch reine Molltonleiter beschreibt in gleicher Weise vom jeweiligen Ausgangspunkt ebenfalls einen Siebenstern. (Siehe die Anzeige der «Tonleiterdrehzscheibe» am Ende des Buches.)

Tonleiter im Quintenzirkel:

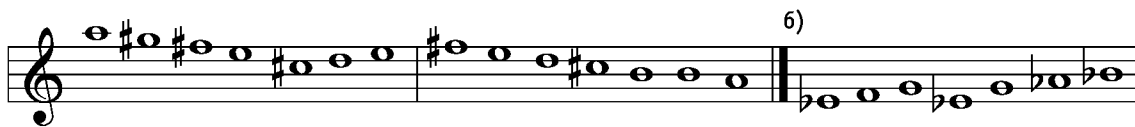
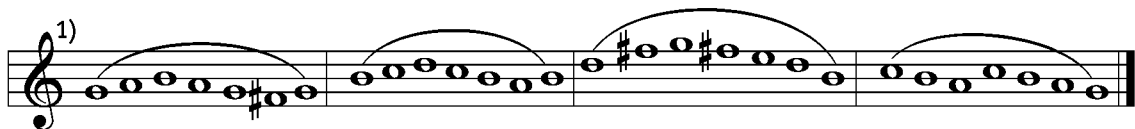
Siebenstern im Zwölferkreis



Übungen zum Erkennen von Tonleiterstufen (Dur)

Aufgabe: Finden Sie heraus, in welchen Tonarten diese Melodien stehen und welche Töne der jeweiligen Tonleiter benutzt werden. Schreiben Sie die Stufen dann als Zahlen unter die Noten. Vorher aber singen Sie sie und spielen Sie, wenn möglich, die Melodien zur Kontrolle auf einem Instrument. Dabei ist jeder Takt als ein Atembogen gedacht.

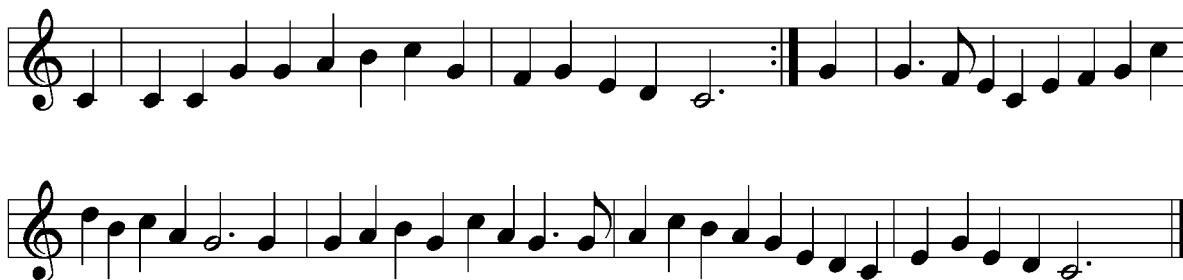
WICHTIG: ALLE VORZEICHEN GELTEN NUR FÜR DIE NOTEN, VOR DENEN SIE STEHEN.



Übungen zur Melodieanalyse

Aufgabe: Lernen Sie diese Lieder gut kennen. Bestimmen Sie die Tonart und die Stufen der einzelnen Töne. Dann suchen Sie einen Ton, von dem aus Sie die Lieder gut singen können und schreiben ein oder mehrere Lieder in eine andere Tonart um (transponieren). Hier gelten wieder die normalen Regeln für Vorzeichen.

Nach grüner Farb mein Herz verlangt



Es tagt der Sonne Morgenstrahl



Sur le pont



Abendstille überall



Viva viva la musica



Übungen zur Melodieanalyse (Moll)

Die Aufgabenstellung ist dieselbe wie bei den entsprechenden Übungen in Dur.
Hier gelten wieder die normalen Regeln für Vorzeichen.

Beaux yeux



Azt mondjak (Ungarn)



Guggisberger Lied (Schweiz)

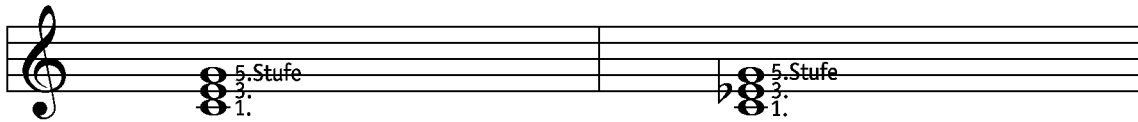


Glädjens blomster (Schweden)



2. Dreiklänge/Dur und Moll als Grundphänomene

Grundlage der eigentlichen Harmonielehre ist der **Dreiklang**. In C-Dur besteht er aus dem Grundton (C), der Quint (G) und der großen Terz (E), also aus den Tönen der 1., 5. und 3. Stufe.



In Moll entsprechend die kleine Terz (Es).

Zur Intervallstruktur dieser Akkorde: Vom Grundton aus gesehen bestehen sie aus einer Quinte, von einer Terz «gefüllt». Man kann sie auch als Zusammenfügung zweier Terzen beschreiben: große Terz + kleine Terz = Durdreiklang, kleine Terz + große Terz = Molldreiklang. Fügt man hingegen zwei kleine oder zwei große Terzen zusammen, ergeben sich:

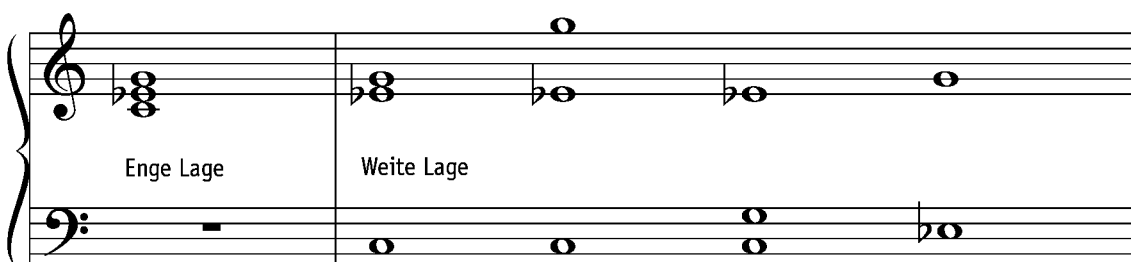
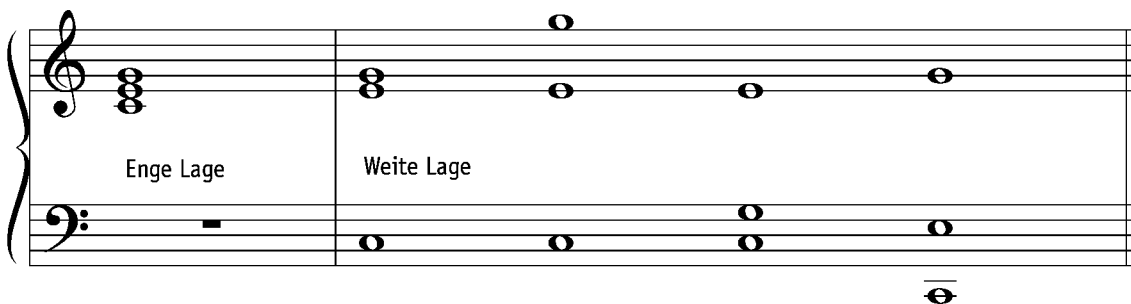


Das sind **dissonant** (spannungsreiche) Klänge, während die anderen als **konsonant** (spannungsarm) gelten.

Aufgabe

Schreiben Sie von allen Tonarten bis 7 Vorzeichen die Dur- und Molldreiklänge auf. Dann schreiben Sie einige verminderte und übermäßige Akkorde auf, ausgehend von selbstgewählten Tönen. Dann arbeiten Sie an den Übungen S. 29 f.

Nun müssen die 3 Töne eines Dreiklanges durchaus nicht immer so eng beieinander liegen. Sie können auch in sog. **weiter Lage** auftreten und doch bleibt der Dreiklang im Wesentlichen, was er ist (im folgenden Beispiel C bzw. c), wenn nur die Töne ihre «Etage» wechseln und nicht etwa neue Töne hinzukommen.



Bei den mit * bezeichneten Stellen liegt sogar der Terzton über dem Quintton. Immer noch bleibt der Dreiklang C-Dur bzw. c-moll. Man probiere zu dritt singend diese verschiedenen Klänge aus und man wird schnell bemerken, daß die Sopran- und Baßstimmen ganz natürlich einen weiteren Abstand von einander haben (Sopranstimmen z.B. Frauen, Baßstimmen Männer). Drei gleichen Stimmen dagegen macht es nichts aus, auch in enger Lage zu singen. In unserem Beispiel gehen beide Außentöne eine Oktav nach innen, wodurch wiederum eine vertraute Akkordgestalt entsteht. Durch Zusammenziehen eines weiten Akkordes kann man seine Urgestalt erkennen, aus der er entstanden ist.

Was aber macht ein vierstimmiger Chor mit einem Dur- oder Moll-Dreiklang, der ja, wie wir ihn bisher kennen, nur drei Töne hat? Oder gar ein ganzes Orchester? Da werden Töne des Dreiklages einfach in anderen Oktavlagen **verdoppelt**.

Wie erkennt man nun solche Akkorde?

Durch Streichung der verdoppelten Töne und Zusammenziehung können diese Ungetüme auf ihre Urgestalt zurückgeführt werden:

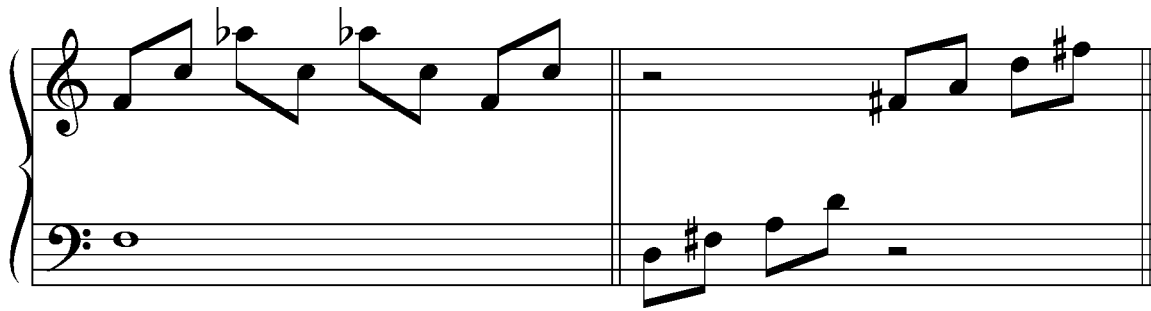
Wichtig: der unterste Ton muß – in welcher Oktavlage auch immer – unterster Ton bleiben!

Wenn z.B. ein B der unterste Ton eines Akkordes ist, muß immer ein B unten sein, gleich, wie man diesen Akkord auch verändern mag, ob man ihn zusammenzieht, ob man ihn zusammenstreichet oder ob man ihn höher- oder tiefer setzt. Sonst verändert man den Akkord, anstatt ihn nur zusammenzuziehen und schlanker zu machen. Warum das so ist, wird gleich deutlich werden.

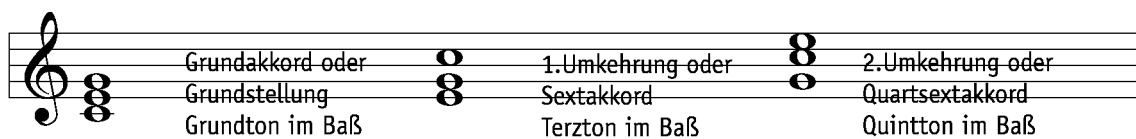
Zunächst sei noch auf eine Gestalt hingewiesen, in welcher Akkorde sehr oft auftreten: als **gebrochene Akkorde**. Ihre Töne erklingen nicht gleichzeitig, sondern nacheinander.

Wenn man die Töne eines Taktes zusammenfaßt, kann man einen C-Dur, einen d-moll, einen f-moll und einen D-Dur-Akkord erkennen.

Prüfen Sie bitte nach, ob meine Analyse dieser Beispiele auch stimmt.



Eben wurde davor gewarnt, den untersten Ton (**Baßton**) des Akkordes – bisher immer **Grundton** – zu verändern. Denn liegt in einem Dur- oder Mollakkord der Grundton nicht im Baß, so ist die damit vorgenommene Veränderung so schwerwiegend, daß man eigene Namen für diese Akkordformen hat. Man spricht von **Umkehrungen**:



Die **Grundstellung** hat den Grundton, in diesem Falle C als untersten Ton. Die Intervallstruktur davon ist, wie bekannt, eine Quinte mit Terz darin, oder zwei Terzen aufeinander.

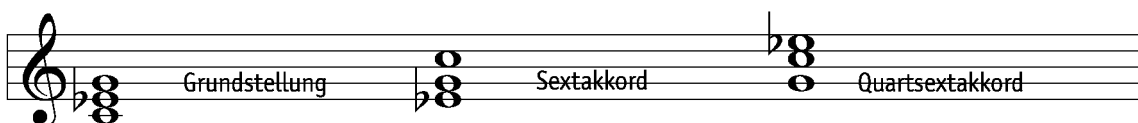
Der **Sextakkord** hat statt des Grundtons die Terz – vom Grundton gerechnet – als Baßton. Intervallstruktur: Terz + Sext (vom Baßton aus gerechnet).

Der **Quartsextakkord** hat die Quinte – vom Grundton gerechnet – als Baßton. Intervallstruktur: Quart + Sexte (vom Baßton aus gerechnet).

Noch einmal, – weil viele an dieser Stelle nicht unterscheiden und ihnen dadurch alles durcheinander kommt: **Baßton** ist der unterste Ton eines Akkordes. **Grundton** ist der Zentralton eines Akkordes, überhaupt einer Tonart wie auch einer Tonleiter. In C immer C, in Fis immer Fis.

Im Grundakkord ist Baßton = Grundton, in den Umkehrungen nicht.

In Moll ändern sich die Terzen und Sexten, verglichen mit Dur. Groß wird klein und klein wird groß.



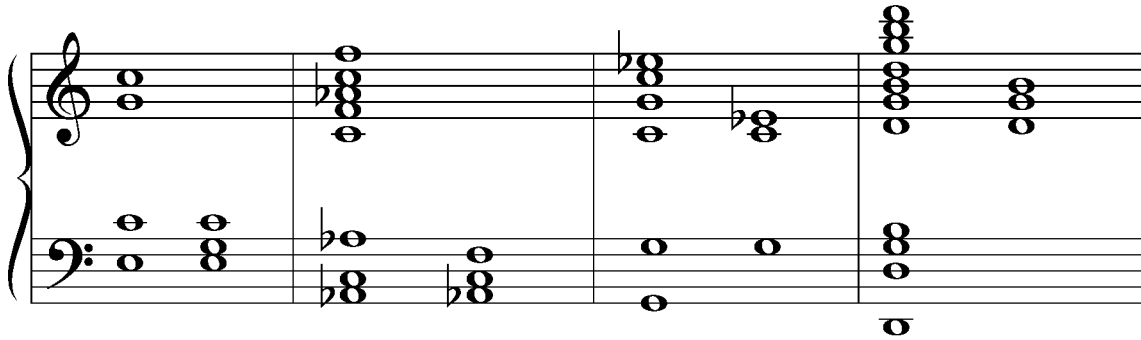
Auch hier gilt: der Baßton bestimmt die Umkehrung.

Terz im Baß = Sextakkord

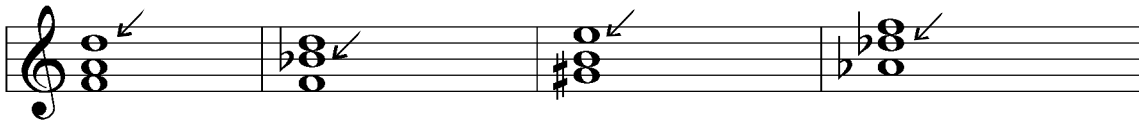
Quint im Baß = Quartsextakkord

Auch Akkorde in Umkehrungen analysiert man durch Streichung und Zusammenziehung auf eine Urgestalt. Beispiele auf der nächsten Seite.

Wie war das noch? Unterschied zwischen Baßton und Grundton? Wann ist Baßton gleich Grundton?



Ein Trick verhilft zum schnelleren Erkennen des Grundtones in Umkehrungs-Urgestalten: Achten Sie auf die im Akkord enthaltene Quart. Ihr oberer Ton ist Grundton:



Mit der Lage eines Akkordes bezeichnet man außer seiner Weite und Enge auch, welcher Ton ganz oben liegt:



Abkürzungen und Analysezeichen

Durtonarten werden immer (auch z.B. in Konzertprogrammen) groß geschrieben, C-Dur, Fis-Dur. Moll dagegen klein, f-moll, as-moll.

Ein Grundstellungsakkord wird einfach mit der Tonart bezeichnet: C, c, Fis, fis. Manchmal zur Vermeidung von Mißverständnissen auch mit $\frac{5}{3}$. Zum Beispiel $C\frac{5}{3}$, $fis\frac{5}{3}$.

Ein Sextakkord mit Tonart und 6 oder auch $\frac{6}{3}$. Zum Beispiel C6 oder $C\frac{6}{3}$ für den C-Dur-Sextakkord, h6 oder $h\frac{6}{3}$ für den h-moll-Sextakkord.

Ein Quartsextakkord mit Tonart und $\frac{6}{4}$. Für den C-Dur-Quartsextakkord $C\frac{6}{4}$ oder $h\frac{6}{4}$ für den h-moll-Quartsextakkord.

Übungen

Das gemeinsame Singen (zu dritt) kann den Lernstoff auflockern und Freude bereiten: von verschiedenen Tönen die besprochenen Akkorde sauber singen. Dann das ganze von einem halben Ton oberhalb und unterhalb singen, immer von einem neuen Ton aus.

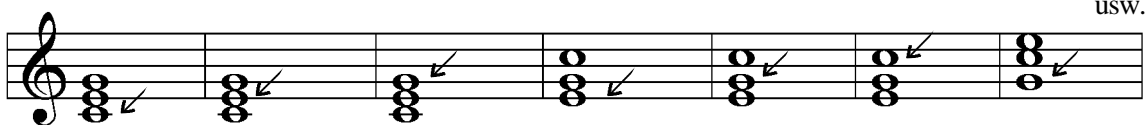
Oder die Stimmen wechseln, d.h. jeder nimmt einen anderen Ton des Akkordes. Dann: einer gibt einen Ton an, dann singt die Gruppe den Dreiklang, zuerst die Grundstellung, dann die Umkehrungen.

Versuchen Sie, den Klang offen und konzentriert zu hören. Hört man alle 3 Töne? Hört man den Gesamtklang? Können Sie sich abwechselnd auf die Einzeltöne und den Gesamtklang konzentrieren? (Übung angeregt durch G. Kühlewind, «Die Belehrung der Sinne» Stuttgart 1990)

Es lohnt sich, die in der klassischen und auch der Popmusik meistgebrauchten Akkorde ein wenig qualitativ zu untersuchen, also das musikalische Erlebnis dieser Elemente zu vertiefen.

Während der Ausdruck «Umkehrung» nahezu legen scheint, es handele sich um ein reines Jonglierspiel mit Tönen, hat in Wirklichkeit jeder der hier behandelten Klänge einen entschieden eigenen Charakter.

Zur Übung versuche man, jeden dieser Dreiklänge mit der Aufmerksamkeit so abzutasten, daß man bei jedem seiner Töne einmal intentional gewesen ist. (Plötzlich scheint er lauter zu klingen!) Dazu braucht man zunächst den äußeren Klang eines Instrumentes oder, wie schon angeregt, eines Gesangstrios. Später kann man versuchen, alle 3 Töne innerlich klingend zu denken, so intensiv, daß es ist, als sänge man. Ich nenne das «stumm singen» oder «still singen». Das kann man wie eine kleine Meditation empfinden.



Man kann auch von angeschlagenen Akkorden die Töne singend herauslösen, also die einzelnen Töne des gehörten Akkordes nacheinander singen. Eine Kontrolle am Instrument ist jederzeit möglich. Dann wiederum nehme man den Klang als Ganzen wahr und erinnere ihn auch als Ganzen, man höre ihn also weiter, auch wenn er schon gar nicht mehr klingt.

Dann gehe man hörend folgenden Fragen nach:

- welche Rollen spielen die einzelnen Töne je im Ganzen?
- welche Intervalle hört man? Wie wirken deren Qualitäten im jeweiligen Akkord?
- wie «steht» ein Akkord (Baßton)?
- wie ist er gefüllt (Mitte)?
- wie steht er im Licht (Sopranton)?
- wie weit, wie eng, wie schwer, wie leicht, wie weit, wie eng, wie schwer, wie leicht, wie hell oder dunkel, wie offen, wie geschlossen, wie stabil oder instabil wirken der ganze Akkord oder auch einzelne Töne in ihm?

Dur und Moll als Grundphänomene

Die grundlegende Polarität im harmonischen Gebiet, die auch in diesem Buch von Anfang an schon behandelt wurde, ist die von Dur und Moll. So eine Grundtatsache muß aber mehr sein als nur eine rein technische Möglichkeit, als nur ein musiktheoretischer Begriff. Was heißt Dur, was heißt Moll, zunächst einmal für unser Gefühl? Selbstverständlich bis hin zum Trivialen ist die Gleichsetzung Dur = lustig, Moll = traurig. Diese simple Zuordnung ist sicher nicht falsch, aber sie greift nicht tief genug.

Für Rudolf Steiner war Dur und Moll die musikalische Äußerung einer menschlichen Grundpolarität. Diese kann man als Spannungsfeld zwischen dem leiblichen und dem geistigen Pol unseres Gesamtwesens beschreiben, mit der Mitte des Seelischen als Ausgleich darin (Leib – Seele – Geist). Die seelische Mitte kann sich nun mehr mit dem Leib verbinden (Inkarnation) oder mehr mit dem geistigen Prinzip (Exkarnation). Ein Extremfall von Bindung, ja oftmals Fesselung an den Leib stellt der Schmerz dar. Dem entspricht in der Musik (u.a.) das Moll. Dieses drückt Leibgebundenheit, Zusammenziehung, Einsamkeit, Fühlen des eigenen Punktes adäquat aus. Auf der anderen Seite haben wir auch ganz andere Möglichkeiten: Wir werden wir frei von den Grenzen des Leibes, dehnen uns aus, in Berührung mit Welt und Mensch und fühlen unsere Umkreisorientiertheit. Diesen Möglichkeiten entspricht das musikalische Dur.

Wie in der Musik Dur nicht «besser» ist als Moll oder umgekehrt, so ist auch Exkarnation und Leibfreiheit nicht «besser» als Inkarnation und Leibgebundenheit oder umgekehrt. Das Wesentliche liegt vielmehr in der rhythmischen Bewegung zwischen beiden polaren Möglichkeiten und in der gegenseitigen Befruchtung und Durchdringung.

Es liegt nahe, daß eine solch grundlegende Polarität wie die hier angedeutete auch auf anderen musikalischen Gebieten als in dem der Harmonie, wo im engeren Sinne Dur und Moll heimisch sind, zu finden sein muß. Man könnte dann von durhaften und mollhaften Phänomenen sprechen.

So sind das Steigen einer Melodie und die hohen Töne ein durhaftes, das melodische Fallen und die Tiefe ein mollhaftes Phänomen, ebenso wie helle (Dur) oder dunkle (Moll) Klangfarben. So erzeugen im Takt die schwere Eins ein mollhaftes, die leichten Takteile ein durhaftes Erlebnis. So sind die großen und reinen Intervalle durhaft, die kleinen mollhaft. So ist ein langsames, gehaltenes Tempo mehr nach innen gerichtet (Moll), ein schnelles mehr extrovertiert (Dur). So spricht man von steigenden und fallenden Rhythmen. So ist in der musikalischen Themenbildung, gewissermaßen im musikalischen Satzbau, die erste Hälfte einer Periode (Vordersatz oder oft auch vereinfachend Frage genannt) meistens aktiver und offener (Dur), die zweite Hälfte (Nachsatz oder vereinfachend Antwort genannt) meist empfangender und schließend (Moll). Bei der von diesem Thema geleiteten Suche können aber auch unklare oder gegenläufige Phänomene auftreten. Forschen Sie beispielsweise einmal beim Thema Rhythmus nach: ist der lange Ton mollhaft, der kurze durhaft? Oder umgekehrt? Oder nichts von beidem?

Literatur zur Vertiefung finden Sie in den Literaturangaben. Besonders die dort genannten Steiner-Vorträge enthalten immer wieder Stoff zur eigenen Vertiefung (Toneurythmikurs 1. Vortrag, Das Wesen des Musikalischen 1. Vortrag, Das Tonerlebnis im Menschen 2. Vortrag.)

Übungen zu den Dreiklängen mit Umkehrungen

Aufgabe: Bestimmen Sie, um welche Dreiklänge und ggf. Umkehrungen es sich handelt.

WICHTIG: ALLE VORZEICHEN GELTEN NUR FÜR DIE NOTEN, VOR DENEN SIE STEHEN.
Um Mißverständnisse zu vermeiden, sind aber manchmal Auflösungszeichen notiert.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40

41 42 43 44 45 46 47 48 49 50

51 52 53 54 55 56 57 58 59 60

61 62 63 64 65 66 67 68 69 70

Fortsetzung Akkordübungen

71 72 73 74 75 76 77 78 79 80

81 82 83 84 85 86 87 88 89 90

91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

101 102 103 104 105 106 107 108 109 110

111 112 113 114 115 116 117 118 119 120

Übungen zum Erkennen weiter und tonreicher Akkorde

Aufgabe: Führen Sie diese Akkorde auf ihre einfachste Gestalt zurück und bestimmen Sie sie.

Exercise 1: Treble clef, G4, B4, D5. Bass clef, G2, B2, D3.

Exercise 2: Treble clef, G4, B4, D5, F5. Bass clef, G2, B2, D3, F3.

Exercise 3: Treble clef, G4, B4, D5, F5. Bass clef, G2, B2, D3.

Exercise 4: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3.

Exercise 5: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 6: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 7: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 8: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 9: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 10: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Exercise 11: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 12: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 13: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 14: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 15: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 16: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 17: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 18: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 19: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 20: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

Exercise 21: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 22: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 23: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 24: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 25: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 26: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 27: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

Exercise 28: Treble clef, G4, B4, D5, F5, A5, C6. Bass clef, G2, B2, D3, F3, A3, C4.

21 22 23 24 25 26 27 28

Aus der Praxis

J.S. Bach, kleines Präludium

Je zwei Takte enthalten einen zugrundeliegenden Dreiklang, Takt 5-6 eine Dissonanz.

Takt 1 des «Fröhlichen Landmannes» von R. Schumann enthält *eine* Harmonie. Takt 2 zwei. Welche?

Frisch und munter

Die ganze erste Zeile dieses Chopin-Préludes in h-moll ist *eine* Harmonie. Nur drei Töne sind aus melodischen Gründen nicht zum Akkord gehörig.

Lento assai

«Kind im Einschlummern» von R. Schumann. Je ein Viertel eine Harmonie. Das C ist Gast, wieder aus melodischen Gründen. T. 4 enthält im 1. Viertel eine Dissonanz.

M. M. ♩ = 92