

Ulrich Kaiser

Gehörbildung

Satzlehre · Improvisation · Höranalyse

Ein Lehrgang mit historischen Beispielen

Mit einem Formkapitel von Hartmut Fladt

Aufbaukurs



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Inhalt

Band II: Aufbaukurs

Einleitung	
Gehörschulung und Gehörbildung	IX
Denken und Hören: Gehörbildung und Tonsatz	X
Spielen und Hören: Gehörbildung und Improvisation	X
Ein neues Gehörbildungskonzept	X
Hinweise zur Arbeit mit diesem Buch	XI
Hinweise zu den einzelnen Kapiteln	XII
Probleme der Unterrichtspraxis	XIV
Danksagungen	XV

RHYTHMUS

Komplexe Rhythmen	
Die Mehrfach-Synkope	242
Konfliktrhythmen: Zwei gegen Drei und Drei gegen Vier	245
Die Hemiole	248
Tanzrhythmen	
Kleines Tanzlexikon	251
Die Suite des frühen 18. Jahrhunderts	258
Kleines Tanzrhythmenquiz	260
Rhythmus und Metrik	
Musik zwischen 1700 und 1900	263
Musik vor 1700	267
Rhythmus – ein Lese- und Notationsproblem	271
Weitere Aufgaben	274
20. Jahrhundert	276

MEHRSTIMMIGE SATZMODELLE

Chromatik	82
7-6-Synkopen bzw. 2-3-Synkopen aufwärts	284
Modulationsmodelle	
Modulationen in die Oberquinte	294
Modulationen in die Unterquinte	298
Weitere Aufgaben zur Modulation	301
Zweistimmige Parallelführungen	305
Fauxbourdonsätze	309
Synkopierter Fauxbourdonsatz: 5-6-Synkopenkette aufwärts	315
Die chromatische 5-6-Synkope aufwärts: Zwischendominanten	316
Der »passus duriusculus« als Ober- bzw. Mittelstimme	323

Quintfallsequenzen	
Grundmodell	328
Varianten	331
Chromatische Formen	333
Der Parallelismus	
Grundmodelle	338
Diminution und Chromatisierung des Parallelismus mit Grundakkorden	342
Quintanstiegssequenzen	348
Absteigende Baßtetrachorde	
Grundmodell	351
Chromatisierung 1: Passus duriusculus abwärts mit 7-6-Synkope	352
Chromatisierung 2: Passus duriusculus abwärts mit 6-5-Synkope bzw. 6-5-Intervallfolgen	357
Chromatische Zirkelharmonik	362
Kadenzen	367
Ganzschluß und Halbschluß	369
Die Unterbrechung der Kadenz: Der Trugschluß	372
Signalakkorde für Kadenzen	377
Anfangs- und Schlußformeln	
Anfangsmodelle	384
Weitere Anfangs- und Schlußformeln	388
Orgelpunkte und Liegetöne	396
Noch einmal: Sequenzen	401

FORMBILDUNG I: GRUNDBEGRIFFE

von Hartmut Fladt

Einleitung	408
1. Beginnen – Einleiten	
Die musikalische Ankündigung, oder: Der Vorhang öffnet sich	416
Das feierliche, erhabene musikalische »Portal«	419
Instrumentale Einleitungen lyrischer Klavierlieder	422
Rezitativ und Arie bzw. Introduction/Szene und Arie	423
Die »Intro« in der Rock- und Popmusik	426
Der Beginn als scheinbare Einleitung	427
2. Sich entwickeln	
Kontinuierlich, stetig (fest gefügt)	428
Diskontinuierlich (locker gefügt)	432
3. Endigen	
Vorläufig	435
Endgültig	436
4. Sich entsprechen – Sich ändern	
Korrespondenz – Symmetrie – Ähnlichkeit	439
Kleine Systematik der Asymmetrien	444
Kontraste – Verschiedenheiten	446
5. Andauern	450
6. Überleiten – Verbinden	454

FORMBILDUNG II: MUSIKALISCHE INTERPUNKTION

von Hartmut Fladt

Musik als Klangrede	458
Klausel, Kadenz und »cadenza sfuggita« bei Josquin	459
Form durch »beredte« Musik: Heinrich Schütz	461
Der Suitensatz bei Johann Sebastian Bach	464
Systematik formbildender Kadenzen	466
»Interpunktische Form« bei Joseph Haydn	468
»Tristan«: Richard Wagner und die Gewalt der formbestimmenden musikalischen Fragen	472
Kadenzuelle Gesten ohne Kadenzen: Sprachähnliche Formbildung in Weberns Orchesterstück op. 10/3	474
Lösungsanhang	476
CD-Trackliste Aufbaukurs	

Chromatische Formen

Bei den Aufgaben zur Quintfallsequenz in Band 1 (→ I-161) und hier in Band 2 (→ II-328) konnten Sie das Hören bzw. Erkennen chromatischer Verfärbungen des diatonischen Gerüstsatzes bereits üben. Diese Verfärbungen bezogen sich bisher jedoch fast ausschließlich auf Akkordterzen (vgl. die dominante Wirkung bei chromatisierten Fauxbourdon-sätzen aufwärts) oder waren behutsame Vorzeicheneinführungen als Signale für Tonartenwechsel (→ I-107).

Prima vista
1

J. Chr. Bach (H. Bach?), »Ach dass ich Wassers genug hätte«, zum Text »und meine Augen Tränenquellen wären«

Das Beispiel von Johann Christoph Bach bzw. Hans Bach zeigt eine Quintfallsequenz mit Grundakkorden (E–A–D–G–C) – allerdings erweitert durch klangliche Eigenarten: melodisch durch die chromatische Führung der Oberstimmen als Kanon und harmonisch durch die ausschließliche Folge von Dominantseptakkorden.

Singen Sie den Sopran oder Alt, während Sie die anderen beiden Stimmen spielen:

Aufgabe
1

Spielen Sie das Quintfallsequenzmodell mit Dominantseptakkorden durch den kompletten Quintenzirkel.

Aufgabe
2

Prima vista
2

R. Schumann, »Dichterliebe«, Nr. VII, »Ich grolle nicht«

Auch in Robert Schumanns Lied erklingt eine Quintfallsequenz (Fundamente *H-E-A-D-G-C*). Die Akkordtypen über diesen Fundamenten sind jedoch weder diatonisch – bezogen auf die Tonart C-Dur –, noch tritt ausschließlich ein Akkordtyp auf, wie z. B. der Dominantseptakkord im Klangbeispiel von Johann Christoph bzw. Hans Bach. Es erklingen vielmehr halbverminderte Septakkorde (Fundamente *H, E* und *D*), ein übermäßiger Dreiklang (Fundament *A*) und der Dominantakkord G-Dur (zu *C*) mit Sextvorhalt (»auffassungsdissonanter« Sextakkord), so daß die farbliche Vielfalt der Akkorde für den Höreindruck im Vordergrund steht.

Aufgabe
3

Vergleichen Sie spielend oder hörend den »Farbwert« der folgenden Quintfallsequenzen (die erste mit diatonischen Septakkorden, die zweite mit Dominantseptakkorden) mit Schumanns Quintfallsequenz:

Improvisation

Spielen Sie chromatische Quintfallsequenzen im Stil eines Salonstücks des 19. Jahrhunderts und schließen Sie mit einer Kadenz, z. B.

Tonträger
1

Hören Sie sich eine Aufnahme der Mazurka in fis-Moll op. 6.1 von Frédéric Chopin an. Zeichnen Sie nach mehrmaligem Hören aufgrund der folgenden Modelle ein Formdiagramm: Quintfallsequenz, Parallelismus, Plagalkadenz und Orgelpunkt. Analysieren Sie anschließend mit Hilfe des Notentextes insbesondere die Takte 29–32 bzw. eine analoge Passage und hören Sie danach das Stück wieder ohne Noten.

Nachspielen
Diktat

1. J. S. Bach, Concerto und Fuge in c-Moll, BWV 909 (Kombination mit Beispiel 1 auf S. II-328 möglich)

2. G. F. Händel, Capriccio in g-Moll, G 270

3. G. Ph. Telemann, 36 Fantasien, (1732/33), Fantasie in d-Moll, Adagio

4. J. S. Bach, c-Moll-Fantasie, BWV Anh. 86

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including trills and grace notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The music is highly rhythmic and technically demanding.

5. J. Haydn, Sonate für Klavier in h-Moll, Hob. XVI:32, 3. Satz, Finale, Presto, Durchführung

The second system continues the piece with two staves. The upper staff (treble clef) shows a more melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff (bass clef) provides a steady harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

6. A. Vivaldi, Gloria, RV 589, »Laudamus te« (→ II-316)

The third system features a 3/8 time signature. The upper staff (treble clef) has a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The lower staff (bass clef) provides a simpler harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is one sharp (F#).

7. J. S. Bach, Duetto 1, BWV 802, T. 25–29

The fourth system is in 6/8 time. The upper staff (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature is two flats (Bb and Eb).



8. W. A. Mozart, Fantasie für Klavier in c-Moll, KV 396

In Johann Sebastian Bachs 4. Brandenburgischem Konzert in G-Dur (BWV 1049) kommen im 2. Satz (Andante in e-Moll) chromatische Quintfallsequenzketten mit Dominantseptakkorden vor. Wie oft erklingt dieser Sequenztyp in diesem Satz? Wie werden die Sequenzen durch die Instrumentation voneinander abgehoben?

Tonträger
2

Hören Sie sich das 2. Intermezzo in a-Moll von Johannes Brahms aus den Fantasien op. 116 an. Bestimmen Sie allein über das Hören, in wieviele Abschnitte sich das Intermezzo gliedert. An welcher wichtigen formalen Stelle setzt Brahms als klangliche Besonderheit eine chromatische Quintfallsequenz mit D⁷-Grundakkorden ein?

Tonträger
3

In Robert Schumanns Lied »Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes« op. 35.6 erklingt eine Kette von Dominantseptakkorden. Beschreiben Sie die Wirkung dieser Sequenz: Klingen die Dominantseptakkorde hier noch harmonisch funktional, oder empfinden Sie sie als Mittel der Farbgebung? Analysieren Sie die entsprechende Stelle anschließend anhand des Notentextes.

Tonträger
4

Hören Sie abschließend noch ein Kuriosum der Musikgeschichte: Im 23. Prélude von Frédéric Chopin erklingt kurz vor Schluß ein »Dominantseptakkord« in diminutiver Akkordbrechung. Welche Bedeutung im Sinne der Funktionstheorie hat dieser »Dominantseptakkord« in diesem Prélude?

Tonträger
5