

The background of the entire image is a collage of various musical elements. In the top right, a close-up of shiny brass instrument valves and tubing. In the bottom left, several brass instruments like trumpets and tubas are shown in perspective. In the top left and bottom right, large black musical notes are overlaid on a grid of light-colored music staves.

Praxis Posaunenchor

Handbuch für
Bläserchorleitung

buch+
musik

Erweiterte,
aktualisierte
Auflage

Praxis Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung
Digital 2024

Paket 4 - Musiktheorie,
Gehörbildung

Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur
Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und
der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“, jetzt
„Praxisverlag buch+musik“.

Musiktheorie – Übersicht über das Grundwissen

Irmgard Eismann

1. Notenschrift	197
a) Tonhöhe	197
b) Tondauer, Notenwerte	199
c) Takte	200
d) Pausen	201
e) Weitere Schriftzeichen in der Musik	202
Abkürzungen	203
Verzierungen	203
Lautstärke	204
Tempobezeichnungen	205
Artikulation	205
Charakterisierung	206
2. Tonleitern	206
a) Dur-Tonleiter	207
b) Moll-Tonleiter	212
c) Der Quintenzirkel	214
d) Kirchentöne (Modi)	215
e) Weitere Tonleitern	219
3. Intervalle	220
4. Akustik	226
a) Voraussetzungen	226
b) Obertöne/Teiltöne	227
c) Stimmung	228
5. Exkurs: Kontrapunkt	229
6. Akkordlehre, Harmonielehre	230
a) Die Dreiklänge der Durtonleiter	232
b) Kadenz und vierstimmiger Satz	233
c) Dreiklangserweiterungen	235
d) Die Dreiklänge der Molltonleiter	237
e) Analyse eines Choralsatzes	238
f) Die Modulation	240
g) Beispielanalyse: Bach-Satz	241
h) Harmonisation einer Choralzeile	242
7. Exkurs: Generalbass	242
8. Takt und Rhythmus	243
9. Formenlehre	246
a) Reihungsformen	247
b) Entwicklungsformen	247
c) Zyklische Formen	248
10. Populärmusik	249

Musik ist in vielem mit Sprache vergleichbar. So wie die Schrift erst nach dem gesprochenen Wort entstand, ist die heutige Notenschrift jünger als die ersten Melodien. Wenn jemand eine Fremdsprache erlernt, muss er sich erst etwa mit chinesischen oder kyrrillischen Buchstaben, dann Vokabeln und Grammatik usw. auseinandersetzen, ehe er sich in der Sprache verständlich machen oder andere verstehen kann. Genauso brauchen wir in der Musik erst einmal bestimmte Verabredungen, Vokabeln, Formeln, die noch wenig mit „Kunst“ zu tun haben, damit eine Verständigung über die Sache möglich ist.

1. Notenschrift

a) Tonhöhe

Nach Handzeichen des Chorleiters, über dem zu singenden Text eingetragenen Kürzeln (Neumen), Grifftabellen (Tabulaturen) für Instrumente und Versuchen mit verschiedener Anzahl von Notenlinien entwickelte sich ab dem 11. Jahrhundert nach und nach unser heutiges Notensystem mit fünf Linien. Durch die Notation auf der Linie oder im Zwischenraum lässt sich die Tonhöhe anzeigen.

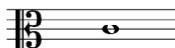
Ein NOTENSCHLÜSSEL zu Beginn der Zeile legt die genaue Tonhöhe fest. Wir unterscheiden heute:



Violin- oder G-Schlüssel, legt g' fest



Bass- oder F-Schlüssel, legt f (f⁰) fest



Altschlüssel, C-Schlüssel, legt c' fest



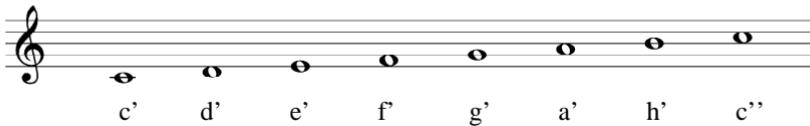
Tenorschlüssel, legt c' fest



Sopranschlüssel, legt c' fest
(heute kaum noch gebräuchlich)

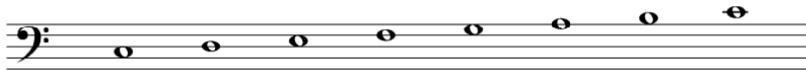
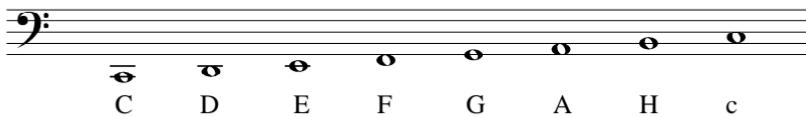
Das System der 5 Linien kann durch Hilfslinien oben oder unten ergänzt werden. Es kann zu Partituren zusammengestellt werden; dann fasst eine AKKOLADE (Klammer) die SYSTEME am Anfang der Zeile zusammen. Die Musik wird meist durch Taktstriche gegliedert (siehe Abschnitt „Takt und Rhythmus“); am Ende steht ein Schluss-Strich.

Die Notenzeichen, heute ein liegendes Oval (o), werden mit Buchstaben des Alphabets bezeichnet: c - d - e - f - g - a - h - (c). Man nennt diese Töne die sieben STAMMTÖNE. Sie entsprechen den weißen Tasten einer Klaviatur.



Der Name h ist eine deutsche Besonderheit. Ursprünglich lautete die Folge: a b c d e f g. Das „b“ gab es in zwei verschiedenen Tonhöhen: als „b quadratum“ oder „b durum“ den höheren Ton und als „b rotundum“ oder „b molle“ den tieferen Ton. Das b quadratum wurde zum h; unser Auflösungszeichen und das Kreuz entstanden aus dem Zeichen für h. – Im Englischen und im internationalen Sprachgebrauch heißt es bis heute: b flat für das (erniedrigte) b und b sharp für das (erhöhte) h.

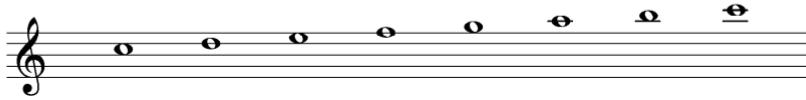
Die Stammtöne wiederholen sich nach oben und unten. Man unterscheidet sie durch Großbuchstaben, Kleinbuchstaben und Zusätze.



auch: c^0 d^0 e^0 usw.



auch: c^1 d^1 e^1 usw.

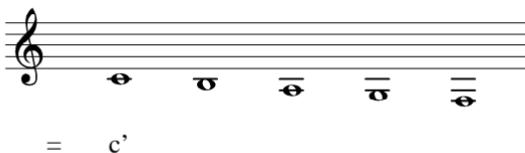


auch: c^2 d^2 e^2 usw.

Weiter nach oben werden die Noten mit dem hochgestellten Zusatz 4 oder 5 versehen; nach unten folgen auf die Großbuchstaben ein oder zwei Striche unter dem Notennamen: \underline{C} - $\underline{\underline{C}}$ - $\underline{\underline{\underline{C}}}$ oder durch eine tiefgestellte Ziffer C_1 , C_2 .

Um die Hilfslinien nach oben oder unten zu vermeiden, gibt es verschiedene Möglichkeiten, die Noten eine Oktave (acht Töne Abstand, siehe unter Intervalle) höher oder tiefer zu notieren (siehe unter weitere Schriftzeichen). Auch der Gebrauch des C-Schlüssels vermeidet die Hilfslinien für die Instrumente, die ständig in dieser Lage spielen.

Beispiel einer Violastimme: Beide Notenzeilen stellen die gleichen Noten dar – im Violinschlüssel, dann im Altschlüssel (= C-Schlüssel).



b) Tondauer, Notenwerte

Um die Tonlänge deutlich zu machen, entwickelte sich im Laufe der Zeit folgendes System:

	ganze Note / Ganze		Sechzehntel(note)
	halbe Note / Halbe		Zweiunddreißigstel(note)
	Viertel(note)		Vierundsechzigstel(note)
	Achtel(note)		bei alter Musik: Brevis = doppelte Ganze

Eine Ganze enthält zwei Halbe oder vier Viertel oder acht Achtel usw. Wir benutzen heute meist die Viertelnote als die „normale Zähleinheit“, als Pulsschlag, so dass wir sagen können: „eine Ganze hat vier Schläge ... , eine Halbe hat zwei Schläge ... usw.“ In Unterrichtswerken wird deshalb die Viertelnote oft „Einschlagnote“ genannt, da kleinere Kinder die Bruchrechnung noch nicht beherrschen.
(Über die Wertigkeit siehe Abschnitt „Takt und Rhythmus“, Seite 243.)

Tonlängen können mit Hilfe von HALTEBÖGEN oder Punkten verlängert werden. Sind zwei Noten gleicher Tonhöhe mit einem Haltebogen verbunden, entsteht ein langer Notenwert in Addition der beiden Einzelwerte. Dieses Verfahren wird besonders bei Notenwerten benutzt, die die Länge eines Taktes überschreiten.

Beispiel:



Steht hinter einer Note ein Punkt, so bedeutet dies, dass der Notenwert um seine Hälfte verlängert wird, z. B. eine Ganze mit Punkt ist so lang wie drei Halbe, eine Halbe mit Punkt ist so lang wie drei Viertel. Es gibt auch doppelte PUNKTIERUNGEN: Der erste Punkt ergänzt die Note um ihre Hälfte, der zweite Punkt um ihr Viertel (oder die Hälfte des ersten Punktes). Ein doppelt punktiertes Viertel bedeutet also Viertel + Achtel + Sechzehntel.

Beispiel:



= =

Notenwerte sind nicht absolut, sondern geben nur die Relation der Noten untereinander an, z. B. eine Viertelnote ist doppelt so schnell wie eine Halbe. Das Tempo lässt sich über Zusatzangaben festlegen (siehe Seite 205). Lange Zeit wurde der Pulsschlag als Maßeinheit angenommen, also ca. 70-80 Schläge pro Minute (das so genannte „Tempo Ordinario“). Heute lassen sich absolute Tempoangaben machen, indem man das Metronom zur Hilfe nimmt,

z. B. $\text{♩} = 120$, d. h. 120 Viertelschläge pro Minute,
oder $\text{♪} = 60$, d. h. 60 Achtelschläge pro Minute usw.

c) Takte

Am Anfang der Notenzeile wird durch Zahlen angegeben, welcher Notenwert als Pulsschlag/Grundschlag angenommen wird und wie viele dieser Notenwerte ein Takt enthalten soll. Die obere Bruchzahl gibt an, wie viele Noten einer bestimmten Wertseinheit der Takt enthält. Die untere Bruchzahl bestimmt die Wertseinheit, die als Grundschlag gezählt wird. Ein Takt ist die Notenfolge zwischen zwei Taktstrichen. Ein Vierviertel-Takt enthält Notenwerte von insgesamt vier Vierteln. Bei einem Dreihalbe-Takt wird die Halbe als Pulsschlag gezählt, bei einem Sechsachtel-Takt zählt man Achtel, usw.

Beispiele:



Zählzeit: 1 2 3 4 1 2 3 4



Zählzeit 1 2 3 1 2 3 1 2 3



Zählzeit 1 2 1 2 (und) 1 2 (und)

d) Pausen

Entsprechend den Tonlängen gibt es auch Zeichen für PAUSEN:

	An der zweiten Linie von oben hängend: ganze Pause, entspricht dem Wert einer ganzen Note. Wird auch als Pause für einen ganzen Takt verwendet unabhängig davon, wie viel Schläge der Takt enthalten darf, z. B. als Pausentakt im 3/4-Takt. Wenn mehrere Stimmen in einem System notiert sind, kann die Pause auch an einer anderen Linie hängen.
	Auf der mittleren Linie liegend: halbe Pause, entspricht dem Wert einer halben Note. Wenn mehrere Stimmen in einem System notiert sind, kann die Pause auch auf einer anderen Linie liegen.
	Viertelpause, entspricht dem Wert einer Viertelnote.
	Achtelpause, entspricht dem Wert einer Achtelnote.
	Sechzehntelpause, entspricht dem Wert einer Sechzehntelnote.
	Zweiunddreißigstelpause, entspricht dem Wert einer Zweiunddreißigstelnote.

Auch Pausenzeichen können durch Punkte verlängert werden.



Soll sich die Pause über mehrere Takte erstrecken, gibt es verschiedene Abkürzungen, die Anzahl der Takte wird mit einer Ziffer darüber notiert:



e) Weitere Schriftzeichen in der Musik

Zeichen	Name	Erklärung
♭	b	erniedrigt die Note um einen Halbton
#	Kreuz	erhöht die Note um einen Halbton
♮	Auflösungszeichen	hebt Kreuz, b, Doppelkreuz oder Doppel-B wieder auf
𝄪	Doppel-B	erniedrigt um einen Ganzton, unabhängig von Vorzeichen
𝄫	Doppel-Kreuz	erhöht um einen Ganzton, unabhängig von Vorzeichen
c	Abk. für Viervierteltakt	entspricht dem sonst üblichen 4/4-Takt
♩	Taktangabe für 2/2-Takt (alla breve)	entspricht dem 2/2-Takt
8.....	Oktavierungszeichen (8va)	den Abschnitt eine Oktave höher spielen
8.....	Oktavierungszeichen	eine Oktave nach unten versetzt spielen
⋮⋮⋮⋮	Wiederholungszeichen	der Abschnitt wird von Beginn bzw. vom Gegenzeichen an wiederholt
[]	Klammer, Kasten (Volta)	nummeriert, bei der Wiederholung eines Abschnitts wird der nächste Kasten gespielt
∞	Fermate	Haltepunkt in der Musik (bei Bach Zäsurzeichen)

Außer dem Wiederholungszeichen oder den Klammern gibt es weitere Möglichkeiten, um im Notentext etwas abzukürzen.

Abkürzungen:

<i>D.C.</i>	Da capo, auch: Da capo al fine Wiederholen von Anfang bis Ende (Fine)
<i>D.S.</i>	Dal Segno, vom Zeichen ab wiederholen
§	Segno, Zeichen, von dem an wiederholt wird
◊	Zeichen, von dem zum gleichen Zeichen gesprungen wird
/	eine Figur, ein Akkord soll wiederholt werden
⌘	ein ganzer Takt wird wiederholt
〃	Doppeltakt-Wiederholungszeichen

Verzierungen:

˘	Praller	Verzierung mit der oberen Nebennote
˙˘	Mordent	Verzierung mit der unteren Nebennote
∞	Doppelschlag	Umspielung der Hauptnote
˙˘	Triller	längere Verzierung mit der oberen Nebennote

Verzierungen wurden je nach Zeitstil verschieden ausgeführt, z. B. beginnen Praller und Triller in der Barockzeit mit der oberen Nebennote, später wird ein Triller eher mit der Hauptnote begonnen.

Zum Notentext können weitere Zeichen, Buchstaben oder Worte hinzutreten, um die vom Komponisten gewünschte Ausführung klarzumachen.

Lautstärke (Dynamik):

<i>fff</i>	fortissimo possibile, forte-fortissimo, so laut wie möglich
<i>ff</i>	fortissimo, sehr stark, sehr laut
<i>f</i>	forte, stark, laut
<i>mf</i>	mezzoforte, halbstark, halblaut
<i>mp</i>	mezzopiano, halbleise, leiser als mf
<i>p</i>	piano, leise
<i>pp</i>	pianissimo, sehr leise
<i>ppp</i>	pianissimo possibile, so leise wie möglich
<i>sf</i> / <i>sfs</i>	sforzato, stärker betont
<i>più</i>	mehr
<i>meno</i>	weniger
<i>fp</i>	fortepiano, laut und sofort leise
crescendo (cresc.)	lauter werden, auch als Zeichen:
decrescendo (decresc.)	leiser werden, auch als Zeichen:
diminuendo (dim.)	leiser, schwächer werden
poco a poco	allmählich
sempre più	immer mehr

Tempo und Lautstärke:

calando	nachlassend
morendo	ersterbend
smorzando	verlöschend

Tempobezeichnungen (Agogik):

Largo	breit, sehr langsam
Larghetto	etwas breit
Lento	langsam
Grave	schwer
Adagio	langsam
Moderato	mäßig schnell
Andante	ruhig gehend
Andantino	etwas bewegter als Andante
Allegretto	ein wenig bewegt
Allegro	schnell
Vivace	lebhaft
Presto	eilig, schnell
Prestissimo	sehr schnell
accelerando, accel.	allmählich schneller werdend
stringendo, string.	drängend
piu mosso	bewegter
stretto	immer eiliger
ritardando, rit., ritard.	allmählich langsamer werdend
rallentando, rall.	zurückhaltend
allargando, allarg.	langsamer werdend
ritenuto, riten.	plötzlich zurückgehalten
meno mosso	weniger bewegt

Artikulation und Phrasierung:

	Bindебogen über mehreren Tönen: legato, gebunden; bei einer größeren Phrase: den Zusammenhang verdeutlichen, ggf. artikulieren
' Atemzeichen, Zäsur	zeigt an, dass ein Melodiebogen oder eine Phrase zu Ende ist
: : portato, abgesetzt, deutlich getrennt	portato, abgesetzt, deutlich getrennt
--- tenuto, ausgehalten, Töne in voller Länge	tenuto, ausgehalten, Töne in voller Länge
..... staccato, stacc., gestoßen, Töne gekürzt	staccato, stacc., gestoßen, Töne gekürzt
> oder ^ oder ^ marcato, betont	marcato, betont
martellato	gehämmert
non legato	ähnlich portato und tenuto
leggiero	leicht, flüchtig

Die Artikulation hat Auswirkungen auf die Tonlänge. Tenuto bedeutet, die volle Länge auszuhalten; portato bedeutet, etwa zwei Drittel des Tones sind zu hören; staccato heißt, nur etwa die Hälfte des Notenwertes erklingt.

Charakterisierung (Affekt), Ausdrucksbezeichnungen:

affetuoso	ausdrucksvoll	glissando	gleitend
agitato	aufgereggt	grazioso	anmutig
amabile	liebenswürdig	leggiero	leicht
appassionato	leidenschaftlich	marcato	hervorgehoben
con brio	mit Lebhaftigkeit	maestoso	majestatisch
con fuoco	feurig	marciale	kriegerisch
cantabile	gesanglich	scherzando	scherzend, lustig
dolce	sanft, weich	secco	trocken
espressivo	mit Ausdruck	serioso	ernsthaft
giocoso	scherhaft	sostenuto	getragen
giusto	angemessen	vivo	lebhaft, lebendig

Nachdem wir bisher – wenn wir Musik mit einer Sprache vergleichen – Alphabet und Satzzeichen besprochen haben, wenden wir uns nun den Vokabeln zu, sozusagen den „Verben im Infinitiv“, – dem Tonmaterial, das für Kompositionen benutzt wird.

2. Tonleitern

Die sieben STAMMTÖNE, die weißen Tasten einer Klaviertastatur, ergeben verschiedene Tonleitern. Je nachdem mit welchem Stammton begonnen wird, unterscheiden sich die Leitern durch die Lage der Ganztonschritte und Halbtoneinschritte. Dieses Tonsystem mit Ganztonschritten und Halbtoneinschritten nennt man DIATONIK. In anderen Kulturen werden z. B. auch Vierteltonschritte benutzt. Im Laufe der Musikgeschichte erhielten die Tonleitern griechische Namen, deren Bedeutung sich heute aber nicht mehr mit der Ursprungsbedeutung deckt.

c – d – e – f – g – a – h – c	Halbton bei 3-4 und 7-8	jonisch
d – e – f – g – a – h – c – d	Halbton bei 2-3 und 6-7	dorisch
e – f – g – a – h – c – d – e	Halbton bei 1-2 und 5-6	phrygisch
f – g – a – h – c – d – e – f	Halbton bei 4-5 und 7-8	lydisch
g – a – h – c – d – e – f – g	Halbton bei 3-4 und 6-7	mixolydisch
a – h – c – d – e – f – g – a	Halbton bei 2-3 und 5-6	äolisch
h – c – d – e – f – g – a – h	Halbton bei 1-2 und 4-5	lokrisch

Die ionische Tonleiter entspricht unserem heutigen Dur, die äolische Tonleiter unserem heutigen reinen Moll.

Alle Tonleiter-Modelle lassen sich mit ihren charakteristischen Halbtonschritten auf andere Grundtöne transponieren. So wie es außer C-Dur auch F-Dur oder G-Dur gibt, kann es auch g-dorisch mit einem b als Vorzeichen geben, usw. Entscheidend ist die Lage der Halbtonschritte (siehe unten).

Beispiele:

1 2 3 4 5 6 7 8

Tonleiter: C-Dur, Halbtonschritte bei 3–4 und 7–8

Tonleiter: d-dorisch, Halbtonschritte bei den Tönen 2–3 und 6–7

Im Mittelalter waren diese verschiedenen Leitern der Stammtöne in unterschiedlicher Häufigkeit in Gebrauch (siehe Seite 215, Kirchentöne). Ab etwa 1600 benutzte man verstärkt das Modell c – c oder a – a; die Namen Dur- und Moll-Tonleiter kamen erst später hinzu.

a) Dur-Tonleiter

Bei der Stammtonleiter von c – c liegen die Halbtonschritte zwischen den Tönen 3–4 und 7–8; c – d – e – f | g – a – h – c. Man teilt die Leiter in zwei Viertongruppen (Tetrachorde, von griech. tetra = vier), die in dieser Folge beide gleich und mit einem Ganztonschritt verbunden sind; die Schrittfolge lautet also:

Ganzton, Ganzton, Halbton, (Ganzton,) Ganzton, Ganzton, Halbton.

Dieses Tonmodell ist das einer DUR-TONLEITER. Die vorliegende heißt nach ihrem Anfangston oder Grundton: C-Dur-Tonleiter.

Schritte: Gt Gt Ht (Gt) Gt Gt Ht
(Gt = Ganztonschritt; Ht = Halbtonschritt)

Durch die Lage der Halbtonschritte entsteht ein Spannungsbogen in der Tonleiter: Der Halbtonschritt 7–8 strebt nach oben, und deswegen wird der

Ton der Stufe 7 LEITTON genannt. – In der Folge 4–3 strebt der Ton der Stufe 4 nach unten und wird deshalb GLEITTON genannt. Diese Spannungsverhältnisse spielen in der Harmonielehre (siehe unten) eine wichtige Rolle; aber auch schon bei Melodiebildungen sind sie zu beachten.

Wie bei einem Dominospiel (oder einer Tonleiterkette) kann man nun mit den zwei Tetrachorden neue Durtonleiter-Modelle entwickeln. Man braucht dazu die VERSETZUNGSZEICHEN, bzw. am Anfang der Notenzeile notiert die VORZEICHEN.

Anmerkung: Vorzeichen stehen am Beginn eines Stückes und beziehen sich auf jede vorkommende Note, egal in welchem Oktavbereich, d. h. ein Kreuz bedeutet, dass alle Noten f zu fis werden. Versetzungszeichen stehen im Verlauf des Stückes vor der betreffenden Note und gelten dann nur für diese Note und bis zum folgenden Taktstrich, also in keinem anderen Oktavbereich und nicht über einen Takt hinaus (Ausnahme Haltebogen).

Die Kreuztonarten

Der zweite Tetrachord von C-Dur kann nach oben erweitert werden. Damit wieder eine vollständige Durtonleiter, diesmal mit dem Grundton G, entsteht, muss auf der 7. Stufe ein Kreuz eingeführt, der 7. Ton muss erhöht werden, damit der charakteristische Leitton (hier **fett** gedruckt) vorkommt. C-Dur- und G-Dur-Tonleiter decken sich also mit vier Tönen (hier *kursiv*).

<i>g - a - h - c d - e - fis - g</i>	G-Dur
<i>c - d - e - f g - a - h - c</i>	C-Dur

Man kann dieses „Anbauen“ in der Tonleiter nach oben weiterführen. Jedemal wird ein weiteres Kreuz gebraucht, die schon benutzten Kreuze werden weiter verwendet (von unten nach oben zu lesen):

<i>e - fis - gis - a h - cis - dis - e</i>	E-Dur
<i>a - h - cis - d e - fis - gis - a</i>	A-Dur
<i>d - e - fis - g a - h - cis - d</i>	D-Dur

Dieses „Domino-Spiel“ wäre „unbegrenzt“ möglich, aber normalerweise beschränkt man sich auf sechs Vorzeichen.

<i>fis - gis - ais - h cis - dis - eis - fis</i>	Fis-Dur
<i>h - cis - dis - e fis - gis - ais - h</i>	H-Dur

In Noten ergeben sich folgende Tonleitern mit Kreuzen als Vorzeichen:



C-Dur-Tonleiter, keine Vorzeichen, die sog. Stammtöne

A musical staff in G clef. The notes are: open circle (G), open circle (A), open circle (B), open circle (C), open circle (D), open circle (E), sharp circle (F#), open circle (G). This represents the G major scale.

G-Dur-Tonleiter, ein Kreuz (fis)

A musical staff in G clef. The notes are: open circle (G), open circle (A), sharp circle (B), open circle (C), open circle (D), open circle (E), sharp circle (F#), open circle (G). This represents the D major scale.

D-Dur-Tonleiter, zwei Kreuze (fis, cis)

(Hier wurde der zweite Tetrachord von G-Dur eine Oktave nach unten versetzt, um ohne Hilfslinien auszukommen.)

A musical staff in G clef. The notes are: open circle (G), open circle (A), sharp circle (B), sharp circle (C#), open circle (D), open circle (E), sharp circle (F#), open circle (G). This represents the A major scale.

A-Dur-Tonleiter, drei Kreuze (fis, cis, gis)

A musical staff in G clef. The notes are: open circle (G), sharp circle (A), sharp circle (B), sharp circle (C#), open circle (D), sharp circle (E), sharp circle (F#), open circle (G). This represents the E major scale.

E-Dur-Tonleiter, vier Kreuze (fis, cis, gis, dis)

A musical staff in G clef. The notes are: open circle (G), sharp circle (A), sharp circle (B), sharp circle (C#), open circle (D), sharp circle (E), sharp circle (F#), sharp circle (G). This represents the H major scale.

H-Dur-Tonleiter, fünf Kreuze (fis, cis, gis, dis, ais)

A musical staff in G clef. The notes are: sharp circle (F#), sharp circle (G), sharp circle (A), sharp circle (B), open circle (C), sharp circle (D), sharp circle (E), sharp circle (F#), sharp circle (G). This represents the F# major scale.

Fis-Dur-Tonleiter, sechs Kreuze (fis, cis, gis, dis, ais, eis)

Die B-Tonarten

Der erste Tetrachord von C-Dur kann nach unten erweitert werden. Damit wieder eine vollständige Dur-Tonleiter, diesmal mit dem Grundton F entsteht, muss bei der vierten Stufe, beim Gleitton, ein B als Vorzeichen hinzukommen, der 4. Ton muss erniedrigt werden.

Wieder lässt sich dieses „Dominospiel“ unbegrenzt nach unten erweitern; ab sechs Vorzeichen wird es aber unübersichtlich. Nach unten führend kommt auf der 4. Stufe der Tonleiter jeweils ein b hinzu.

<i>c - d - e - f g - a - h - c</i>	C-Dur
<i>f - g - a - b c - d - e - f</i>	F-Dur
<i>b - c - d - es f - g - a - b</i>	B-Dur

<i>es - f - g - as b - c - d - es</i>	Es-Dur
<i>as - b - c - des es - f - g - as</i>	As-Dur

<i>des - es - f - ges as - b - c - des</i>	Des-Dur
<i>ges - as - b - ces des - es - f - ges</i>	Ges-Dur

In Noten ergeben sich folgende Tonleitern mit B's als Vorzeichen:



C-Dur-Tonleiter, die Stammtöne, keine Vorzeichen



F-Dur-Tonleiter, ein B (b)



B-Dur-Tonleiter, zwei B's (b, es)



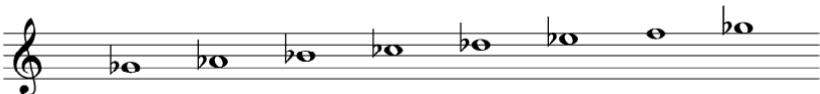
Es-Dur-Tonleiter, drei B's (b, es, as)



As-Dur-Tonleiter, vier B's (b, es, as, des)



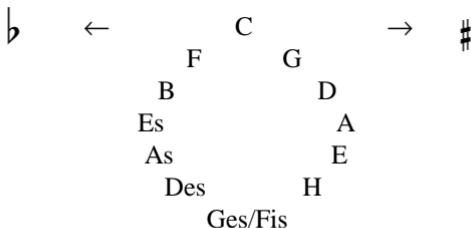
Des-Dur-Tonleiter, fünf B's (b, es, as, des, ges)



Ges-Dur-Tonleiter, sechs B's (b, es, as, des, ges, ces)

Die Vorzeichen nehmen bei Kreuzen und B's jeweils um eines zu. Bei sechs Vorzeichen ergeben sich die klanglich gleichen Töne (Fis-Dur und Ges-Dur), so dass es nicht sinnvoll ist, mit mehr Vorzeichen weiterzuarbeiten. Dieses Phänomen nennt man enharmonische Verwechslung (siehe auch Akustik, Seite 229). Natürlich gibt es auch Tonarten mit sieben oder mehr Vorzeichen; aus „Rechtschreibgründen“ kann es nötig sein, sie zu benutzen.

Alle diese Tonleitern liegen immer einen Tetrachord auseinander, d. h. sie sind im Abstand einer Quinte (siehe Intervalle) angeordnet. Es entsteht der so genannte QUINTENZIRKEL, anhand dessen man sich die Abfolge der Vorzeichen klar machen kann.



Notierung der Vorzeichenfolge im Violinschlüssel:



F-Dur B-Dur Es-Dur As-Dur Des-Dur Ges-Dur

Notierung der Vorzeichenfolge im Bass-Schlüssel:

Hilfsmerksprüche für den Quintenzirkel, die Anzahl der Vorzeichen:

– für die Abfolge der Kreuze

Geh, du alter Esel, hole Fisch;

– für die Abfolge des B's

Faule Bengel essen Aspirin des Gesangslehrers;

oder: **Frische Brötchen essen Asse des Gesangslehrers;**

oder: **Fiebrige Buben essen Aspirin, deshalb Geschrei.**

b) Moll-Tonleiter

Das zweithäufigste Tonleitermodell der sieben Stammtöne nach 1600 war die Folge a – a, unser heutiges Moll.

(Dur und Moll sind TONGESCHLECHTER, nicht zu verwechseln mit TONART.)

Es gibt drei verschiedene Molltonleiter-Modelle:

1. a - h - c - d | e - f - g - a, die Schrittfolge lautet also:

Ganzton, Halbton, Ganzton, (Ganzton), Halbton, Ganzton, Ganzton.

Dieses Tonmodell nennt man *reines Moll* (natürliches Moll / äolisch).

Ein Liedbeispiel: EG 102, e-Moll.

Schritte: Gt Ht Gt (Gt) Ht Gt Gt
(Gt = Ganztonsschritt; Ht = Halbtonsschritt)

2. a - h - c - d | e - f - **gis** - a, die Folge lautet also:

Ganzton, Halbton, Ganzton, (Ganzton),
Halbton, Eineinhalbton (Hiatus), Halbton.

Dieses Tonmodell nennt man *harmonisches Moll* (siehe Akkordlehre: Dur-Dominante in Moll; Merkhilfe: „hat mit Harmonielehre zu tun“).

Der Leitton auf der 7. Stufe ist aus dem Dur-Modell entlehnt.

Schritte: Gt Ht Gt (Gt) Ht **1½** Ht

3. a - h - c - d | e - **fis** - **gis** - a, die Folge lautet also:
Ganzton, Halbton, Ganzton, (Ganzton), Ganzton, Ganzton, Halbton.

Dieses Tonmodell nennt man *melodisches Moll*; der zweite Tetrachord ist gleich dem Tetrachord einer Dur-Tonleiter (Merkhilfe: ist melodischer oder leichter zu singen). Zum Leitton kommt eine erhöhte 6. Stufe im Vergleich zum reinen Moll hinzu; abwärts wird die Leittönigkeit nicht gebraucht.

Schritte: Gt Ht Gt (Gt) Gt Gt Ht

Ein Liedbeispiel: EG 308 (g-Moll: aufwärts fis und abwärts f).

Bei allen drei Molltonleitern ist der erste Tetrachord gleich; das ist die typische Schrittfolge für Moll: Ganzton, Halbton, Ganzton. – Nur selten gibt es Musikstücke, die sich in ihrem Tonmaterial auf nur eine der drei Molltonleitern beschränken; meist treten sie gemischt auf (siehe auch Akkordlehre Seite 239).

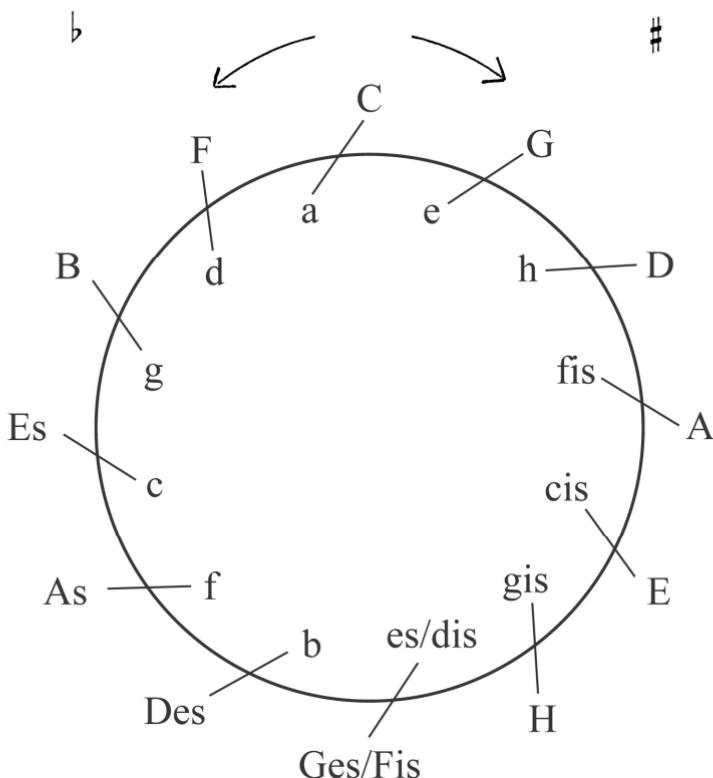
Ein weiteres Beispiel für die drei Mollvarianten, hier d-Moll. In der zweiten Fassung liegt der Anderthalb-Tonschritt zwischen den Tönen b und cis. In der dritten Fassung ist das b zu h aufgelöst, die zweite Leiterhälfte entspricht D-Dur. In Mollstücken können B's und Kreuze als Versetzungszeichen gleichzeitig auftreten.

c) Der Quintenzirkel

Der Quintenzirkel (siehe auch Seite 211) lässt sich nun durch die Molltonleitern im Innenkreis ergänzen. Man erkennt, dass die Tonarten mit gleichen Vorzeichen (z. B. C – a oder F – d) in einem Verwandtschaftsverhältnis einer kleinen Terz (siehe Intervalle, ab Seite 220) stehen.

Das melodische Material ist sehr ähnlich. Als Tonleiter haben sie von acht Tönen sechs gemeinsame Töne. Die Folge der Ganz- und Halbtonschritte macht sie unterscheidbar. Man nennt diese Verwandtschaft über die kleine Terz von Dur nach unten zu Moll: PARALLELE. Das Tonmaterial der jeweiligen Parallelen übernimmt in Musikstücken immer wieder „Stellvertreter-Funktion“ (siehe auch Akkordlehre, Seite 233).

Die Dur- oder Molltonleitern unter sich sind über die Quinte verwandt, daher der Name Quintenzirkel.



Die Anordnung der Molltonleitern im Innenkreis ist nach links versetzt, da die parallele Molltonart eine kleine Terz unter der zugehörigen Durtonart steht (vergleiche auch die Funktionsschablone Seite 233).

d) Kirchentöne (Modi)

Es gibt von den 7 Stammtönen aus verschiedene Tonleitern (Seite 206):

c – d – e – f – g – a – h – c	Halbton bei 3-4 und 7-8	jonisch
d – e – f – g – a – h – c – d	Halbton bei 2-3 und 6-7	dorisch
e – f – g – a – h – c – d – e	Halbton bei 1-2 und 5-6	phrygisch
f – g – a – h – c – d – e – f	Halbton bei 4-5 und 7-8	lydisch
g – a – h – c – d – e – f – g	Halbton bei 3-4 und 6-7	mixolydisch
a – h – c – d – e – f – g – a	Halbton bei 2-3 und 5-6	äolisch
h – c – d – e – f – g – a – h	Halbton bei 1-2 und 4-5	lokrisch

Die Tonfolge c – c (jonisch), unser heutiges Dur, und die Folge a – a (äolisch), unser heutiges Moll, tauchten erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts auf. Die Folge h – h wurde zwar theoretisch gebildet, erwies sich aber für die Musikpraxis als unbrauchbar, weil die beiden Tetrachorde einen Tritonus voneinander entfernt liegen.

Vom frühen Mittelalter bis um 1600 waren die Stammtoneleitermodelle von d, e, f und g aus in Gebrauch. Sie wurden ursprünglich nur griechisch durchnummieriert (Protus = der Erste, Deuterus = der Zweite, Tritus = der Dritte, Tetrardus = der Vierte). Später erhielten sie die hier erwähnten Namen der alten griechischen Tongeschlechter (dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch). Die typischen Schrittfolgen von Ganz- und Halbtönschritten lassen sich selbstverständlich auf jeden Ton transponieren, es werden dann Vorzeichen benötigt.

Die Tonleitermodelle wurden in zwei verschiedenen Fassungen benutzt. Lag der Grundton (wie für uns heute gewohnt) am Anfang und als Oktave am Ende der Tonleiter, sprach man von der authentischen Leiter.

Zählung	Name	authentisch
Protus authenticus	dorisch	d – e – f – g a – h – c – d
Deuterus authenticus	phrygisch	e – f – g – a h – c – d – e
Tritus authenticus	lydisch	f – g – a – h c – d – e – f
Tetrardus authenticus	mixolydisch	g – a – h – c d – e – f – g

Anmerkung: Die ursprünglichen griechischen Reihen waren abwärts notierte Viertonmodelle, die etwa zur Zeit von Pythagoras und Platon auch eine Rolle in der so genannten Ethoslehre spielten. Dorisch (e – d – c – h) drückte Kraft aus, phrygisch (d – c – h – a) Ernst, lydisch (c – h – a – g) Heiterkeit. Die Römer übernahmen die griechischen Namen, benutzten die Leitern aber mit acht Tönen aufwärts und führten als vierte Leiter mixolydisch ein. Bei ihnen wurde dorisch mit Freude und Ausgeglichenheit charakterisiert, phrygisch mit Ernst, lydisch mit Übermut und mixolydisch als Mischtönart mit Ernst und Ausgeglichenheit. Bei der Beschäftigung mit den alten Tonleitermodellen ist also zu berücksichtigen, dass die ursprünglichen Einordnungen nicht mehr mit der späteren Praxis übereinstimmen.

Vertauschte man die beiden Tetrachorde (Viertonfolgen), so dass der Grundton in der Mitte der Leiter lag, hieß die Leiter plagal, oder ihrem Namen wurde die Vorsilbe hypo- hinzugefügt.

Zählung	Name	plagal
Protus plagalis	hypodorisch	a - h - c - d e - f - g - a
Deuterus plagalis	hypophrygisch	h - c - d - e f - g - a - h
Tritus plagalis	hypolydisch	c - d - e - f g - a - h - c
Tetrardus plagalis	hypomixolydisch	d - e - f - g a - h - c - d

An folgenden Beispielen erkennt man, wie sich diese Vertauschung der Tetrachorde auf eine Melodiebildung auswirkt: Bei den plagalen Melodien wird der Grundton umkreist. Bei Melodien aus authentischem Tonmaterial wird der Tonraum zwischen Grundton und Oktave benutzt.

jonisch: EG 24;	hypojonisch: EG 196 und EG 255;
dorisch: EG 439;	hypodorisch: EG 92;
phrygisch: EG 280;	hypophrygisch: EG 3;
mixolydisch: EG 126;	hypomixolydisch: EG 470;
äolisch: EG 193;	hypoäolisch: EG 232.

Lydisch ist im Gesangbuch nicht vertreten; eine Melodiebildung ist durch die Folge von drei Ganztonschritten problematisch (siehe die Melodie „Es ist genug“, bei EG 375). Ein modernes Notenbeispiel wäre aus „Lass dir unser Lob gefallen“, Band III, Seite 288.

Die so genannten Modi oder Kirchentöne sind die mittelalterlichen TONGESCHLECHTER – wie Dur oder Moll nach 1600. Tongeschlechter unterscheiden sich durch ihre charakteristische Abfolge der Ganzton- und Halbtontschritte. Im Gegensatz dazu hat eine TONART einen konkreten Grundton, z. B. A-Dur, d-Moll oder eben g-dorisch.

Dass wir heute nur noch zwei Tongeschlechter benutzen, war in der Musikgeschichte vielleicht zuerst eine Verarmung, für den Bereich der Harmonielehre ergaben sich aber eherreichere Möglichkeiten (siehe Akkordlehre, ab Seite 230).

Für unser heutiges Hören, das von der Dur-Moll-Tonalität geprägt ist, ergeben sich bei den Kirchentönen Verwandtschaften zu Dur oder Moll.

Name	typisches Intervall	verwandt mit
dorisch	große Sexte (d-h) d - e - f - g a - h - c - d	Moll (1. Tetrachord: Gt-Ht-Gt) (mit b = d-Moll)
phrygisch	kleine Sekunde (e-f) e - f - g - a h - c - d - e	Moll (mit fis = e-Moll)
lydisch	übermäßige Quarte (f-h) f - g - a - h c - d - e - f	Dur (mit b = F-Dur)
mixolydisch	kleine Septime (g-f) g - a - h - c d - e - f - g	Dur (1. Tetrachord: Gt-Gt-Ht) (mit fis = G-Dur)

Würde der jeweils gekennzeichnete Ton verändert, ergäbe sich eine Dur- oder Molltonleiter. Das charakteristische, für diesen Kirchenton typische Intervall ergibt sich vom Grundton zu dem Ton, durch den sich die Leiter von Dur oder Moll unterscheidet.

In der alten Musik wurden die Kirchentöne anders empfunden, als uns heute die Nähe zu Dur und Moll erscheinen lassen mag, z. B. war dorisch festlich; viele Osterlieder stehen im dorischen Ton, z. B. EG 99, 101, 106 (siehe auch Seite 215).

Zusammenfassung

Alle gebräuchlichen Kirchentöne vom Grundton c aus:

The image shows six musical staves, each representing a different church mode starting from the note C. The modes are labeled as follows:

- c-jonisch, C-Dur
- c-dorisch
- c-phrygisch
- c-lydisch
- c-mixolydisch
- c-äolisch, c-moll

Each staff consists of five horizontal lines and four spaces, with black dots representing the notes. The notes correspond to the scale degrees of each mode relative to C.

Wie bestimme ich Kirchentöne im Notenbild?

Alle Kirchentöne lassen sich auf jeden Ausgangston transponieren. So wie bei den Stammtönen für unser heutiges Verständnis C-Dur zugrunde liegt und die Kirchentöne jeweils andere Stufen von „C-Dur“ als Grundton benutzen (d-dorisch hat d' als Grundton: die 2. Stufe von C-Dur), können alle Kirchentöne über ihre „verwandte“ Durtonleiter bestimmt werden.

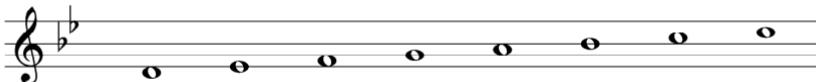
Beispiel:

A musical staff with a treble clef and two flats in the key signature. The notes are represented by black dots on the staff, corresponding to the notes B, A, G, F#, E, D, C, B.

B-Dur mit zwei B's als Vorzeichen

A musical staff with a treble clef and no flats or sharps in the key signature. The notes are represented by black dots on the staff, corresponding to the notes C, D, E, F, G, A, B, C.

c-dorisch, da Vorzeichen wie B-Dur, aber dessen 2. Stufe als Grundton



d-phrygisch (3. Stufe von B-Dur als Grundton)



es-lydisch, usw.

Folgende Tabelle macht (von unten nach oben gelesen) deutlich, dass sich mit dem Tonmaterial einer Durtonleiter – von einem anderen Ton aus begonnenen – ein Kirchenton ergibt.

Tonleiter ↑		Stufe	Name Tongeschlecht
keine Vor- zeichen	2 B's	2 Kreuze	1 B
Stammtöne:	auf b	auf d	auff
c	b	d	f
h	a	cis	e
a	g	h	d
g	f	a	c
f	es	g	b
e	d	fis	a
d	c	e	g
c ↑	b ↑	d ↑	f ↑
		1 ↑	Dur (jonisch vor 1600)

Beispiele aus dem Evang. Gesangbuch:

EG 7: Töne und Vorzeichen wie C-Dur, Grundton d (2. Stufe) = dorisch

EG 4: Töne und Vorzeichen wie F-Dur, Grundton g (2. Stufe) = dorisch

EG 23: Töne, Vorzeichen wie B-Dur, Grundton f (5. Stufe) = mixolydisch

EG 77: Töne und Vorzeichen von B-Dur, Grundton d (3. Stufe) = phrygisch

EG 274: Töne und Vorzeichen von D-Dur, Grundton e (2. Stufe) = dorisch

Psalmtöne

Ihre direkte Anwendung fanden die Kirchentöne zuerst in den so genannten PSALMTÖNEN, das heißt den Rezitationsmodellen, auf die biblische Texte gesungen wurden. Diese Art des Psalmrezitierens findet sich noch heute in der katholischen Kirche und wird oft unter dem Namen „Gregorianik“ zusammengefasst. Auch evangelische Kirchen haben die Psalmtöne nicht ganz verloren und verwenden sie im Stundengebet oder beim Introitus-Psalm im Hauptgottesdienst (z. B. in der Bayerischen Landeskirche).

Beispiele siehe EG-Württemberg: ab 783; oder EG-Bayern: ab 736, u. a.

Der Rezitationston (auch Tenor oder Tuba genannt) wird durch einige Töne eingeleitet (Initium) und in der Mitte des Psalmverses durch eine tonliche Zäsur unterbrochen (Mediatio). Der Grundton (Finalis) wird durch eine charakteristische Schlusswendung erreicht (Terminatio).

<i>Psalmton</i>	<i>Kirchenton</i>	<i>Rezitationston</i>
I. Psalmton	dorisch	Quinte
II. Psalmton	hypodorisch	Terz
III. Psalmton	phrygisch	Quinte
IV. Psalmton	hypophrygisch	Quarte
V. Psalmton	lydisch	Quinte
VI. Psalmton	hypolydisch	Terz
VII. Psalmton	mixolydisch	Quinte
VIII. Psalmton	hypomixolydisch	Quarte
IX. Psalmton	tonus peregrinus	Quinte

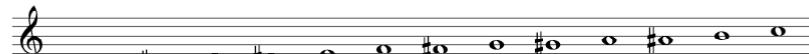
e) Weitere Tonleitern

1. *Ganztonleiter*: Es gibt zwei Varianten,
c - d - e - fis - gis - ais (b) - c,
cis - dis - f - g - a - h - cis.

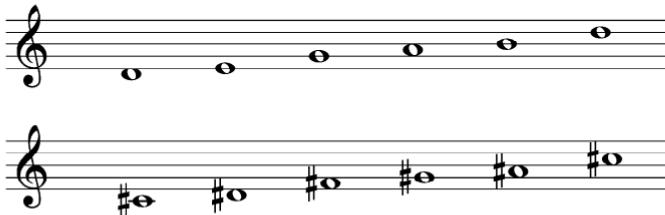


In der Schreibweise entsteht immer ein Bruch (dis-f, ais-c).

2. *Chromatische Tonleiter*: alle Halbtöne oder jeder Stammton mit seiner „Einfärbung“ (chroma = Farbe):
c - cis - d - dis - e - f - fis - g - gis - a - ais - h - c;
oder abwärts: c - h - b - a - as - g - ges - f - e - es - d - des - c.



3. *Pentatonik*: eine Leiter ohne Halbtonterschritte mit Ganztonschritten und einer kleinen Terz, insgesamt 5 (penta) verschiedene Töne,
z. B. d - e - g - a - h - d oder
die schwarzen Tasten der Klaviatur: cis - dis - fis - gis - ais,
gehört zu den ältesten nachweisbaren Tonsystemen.



4. *Zwölftonmusik*: Der Komponist legt eine „Reihe“ fest, die alle zwölf Halbtöne unseres Tonsystems in beliebiger Reihenfolge umfasst und benutzt sie nach bestimmten Regeln.
5. *Blues-Skala*: Es kommen so genannte „blue notes“ vor, die in der Intonation zwischen kleiner und großer Terz, verminderter Quinte und reiner Quinte liegen.
6. *Orientalische Tonleiter* oder „*Zigeuner-Tonleiter*“: den Zigeunern zugeschriebene bzw. der ungarischen Volksmusik entstammende Tonfolge, die den Anderthalbtonterschritt (übermäßige Sekunde) bevorzugt,
z. B. c - d - es - fis - g - as - h - c (Zigeuner-Moll)
oder c - des - e - f - g - as - h - c (Zigeuner-Dur)

Zusammenfassung Tonleitern

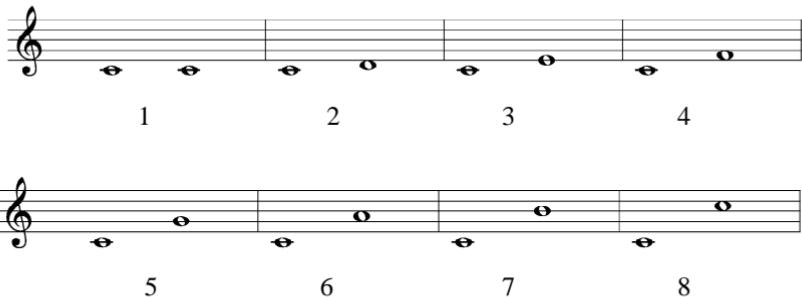
- Tonleitern stellen das Material für Melodien. Die früheste Musik waren einstimmige Melodien, besonders der Gesang der mittelalterlichen Kirche (Psalmotöne).
- Tonleitern haben eine charakteristische Abfolge von Ganz- und Halbtonterschritten, an der sie auch erkannt werden können (Diatonik).
- Zwischen den heute gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten bestehen verschiedene Verwandtschaften (Terz- und Quintverwandtschaften).
- Tonleitern stellen das Tonmaterial für Klänge (siehe unten).

3. Intervalle

Die Entwicklung der Musik verlief von der Einstimmigkeit über Versuche mit zwei Stimmen zur Mehrstimmigkeit. Das Verhältnis von zwei Stimmen zueinander nennt man (harmonisches) Intervall (lat. Abstand, Zwischenraum); auch in einer Melodie heißt der Schritt von einer zur nächsten Note (melodisches) Intervall.

Man liest Intervalle normalerweise von unten nach oben.

Die Abstände werden innerhalb der Leiter „abgezählt“, wobei der erste Ton mitgezählt wird:



Die Namen sind lateinisch:

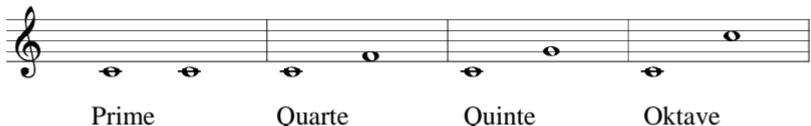
<i>Name</i>	<i>Bedeutung</i>
<i>Grundintervalle</i>	
1 Prime (von lat. „der Erste“)	der gleiche Ton
2 Sekunde (von „der Zweite“)	ein Ton und der zweite neben ihm
3 Terz (von „der Dritte“)	ein Ton und der dritte neben ihm
4 Quarte (von „der Vierte“)	vier Töne Abstand
5 Quinte (von „der Fünfte“)	fünf Töne Abstand
6 Sexte (von „der Sechste“)	sechs Töne Abstand
7 Septime (von „der Siebte“)	sieben Töne Abstand
8 Oktave (von „der Achte“)	acht Töne Abstand

zusammengesetzte Intervalle

9 None (von „der Neunte“)	neun Töne Abstand, Sekunde über der Oktave
10 Dezime (von „der Zehnte“)	zehn Töne Abstand, Terz über der Oktave
11 Undezime	Quarte über der Oktave
12 Duodezime	Quinte über der Oktave

Es gibt Intervalle mit einer Grundform: Prime, Quarte, Quinte und Oktave; sowie Intervalle mit den zwei Grundformen groß und klein (wegen der Lage der Halbtönschritte bei den Stammtönen): Sekunden, Terzen, Sexten und Septimen.

Daraus ergibt sich folgende Aufteilung (siehe auch Seite 226):
Eine Grundform = rein



Zwei Grundformen = groß und klein,
wegen der zwei Halbtonschritte innerhalb der Stammtöne:

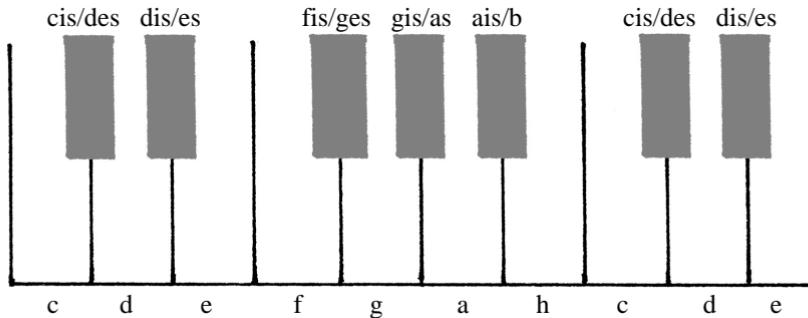
große Sekunde kleine Sekunde große Terz kleine Terz

große Sexte kleine Sexte große Septime kleine Septime

Die Abstände in Ganzton- (Gt) und Halbtonschritten (Ht) gerechnet:

Kleine Sekunde	1 Ht	
Große Sekunde	2 Ht	= 1 Gt (= 2 Halbtöne)
Kleine Terz	3 Ht	= 1½ Gt
Große Terz	4 Ht	= 2 Gt
Quarte	5 Ht	= 2½ Gt
(Tritonus	6 Ht	= 3 Gt – siehe unten)
Quinte	7 Ht	= 3½ Gt
Kleine Sexte	8 Ht	= Quinte + Ht
Große Sexte	9 Ht	= Quinte + Gt
Kleine Septime	10 Ht	= Oktave – Gt
Große Septime	11 Ht	= Oktave – Ht
Oktave	12 Ht	= 6 Gt

An einer Tastatur lassen sich die Abstände am leichtesten erkennen:



Bei den Stammtönen von c aus gelesen liegen alle kleinen Intervalle unter dem c, alle großen Intervalle über dem c:

Lesehilfen

Um Intervalle optisch bestimmen zu können, gibt es eine Lesehilfe:
Wenn beide Töne des Intervalls im Zwischenraum der Notenlinien oder beide auf einer Linie stehen, kann es nur ein ungeradzahliges Intervall sein; also: Terz, Quinte, Septime; z. B. Linie zur nächsten Linie = Terz, Linie zur übernächsten Linie = Quinte, usw.

Beispiele:

A musical staff with a treble clef and four horizontal lines. The first interval, labeled 'Terz', consists of two notes on adjacent lines. The second interval, labeled 'Quinte', consists of two notes on the same line. The third interval, labeled 'Septime', consists of two notes on adjacent lines.

Stehen von den beiden Intervalltönen einer im Zwischenraum, der andere auf der Linie, so handelt es sich um ein geradzahliges Intervall, also: Sekunde, Quarte, Sexte oder Oktave; z. B.: Linie zum nächsten Zwischenraum = Sekunde, Linie zum übernächsten Zwischenraum = Quarte, usw.

Beispiele:

A musical staff with a treble clef and four horizontal lines. The first interval, labeled 'Sekunde', consists of two notes on adjacent lines. The second interval, labeled 'Quarte', consists of two notes on the same line. The third interval, labeled 'Sexte', consists of two notes on adjacent lines. The fourth interval, labeled 'Oktave', consists of two notes on the same line.

Durch Versetzungszeichen lassen sich die Intervalle noch vergrößern in übermäßige oder verkleinern in verminderde Intervalle (Alteration).

Wird ein reines Intervall (z. B. Quinte) vergrößert, ergibt sich ein übermäßiges Intervall. Wird ein großes Intervall vergrößert, ergibt sich ein übermäßiges Intervall. Wird ein kleines Intervall vergrößert, ergibt sich das zugehörige große Intervall.

Verkleinert man ein reines Intervall, ergibt sich ein verminderter Intervall. Wird ein kleines Intervall verkleinert, ergibt sich ein verminderter Intervall; wird ein großes Intervall verkleinert, ergibt sich das zugehörige kleine Intervall.

A musical staff with a treble clef and four horizontal lines. It shows five intervals. The first is a 'reine Quinte' (perfect fifth) from the first line to the fifth line. The second is a 'verminderde übermäßige' (diminished augmented) from the first line to the fourth line. The third is another 'verminderde übermäßige' from the first line to the fourth line. The fourth is a 'verminderde übermäßige' from the first line to the third line. The fifth is a 'verminderde übermäßige' from the first line to the second line.

Der Abstand der Stammtöne (ohne die Versetzungszeichen) ist eine Quinte, die jeweiligen Versetzungszeichen verkleinern oder vergrößern das Intervall.

Zur Bestimmung eines Intervalls gelten als Ausgangspunkte immer die Stammtöne, also: c – gis ist eine übermäßige Quinte, auch wenn das Intervall wie eine kleine Sexte klingt, cis – ges ist eine doppelt verminderde Quinte, auch wenn das Intervall wie eine Quarte klingt, c – eis ist eine

übermäßige Terz, auch wenn das Intervall wie eine Quarte klingt. Die Schreibweise ist eine Frage der musikalischen „Rechtschreibung“; wenn z. B. eis als Leitton zum fis harmonisch gebraucht wird, kann man nicht das „einfachere“ f statt eis schreiben.

Beispiel für die unterschiedliche Benennung bei gleichem Klang:



übermäßige Sekunde kleine Terz

Anmerkung: Leitereigen nennt man Intervalle, wenn sie nur aus Tönen der jeweiligen Tonleiter bestehen. Leiterfremd (oder alteriert) nennt man chromatisch veränderte Intervalle. Hochalteriert heißt: chromatische Veränderung eines leitereigenen Tones nach oben; tiefalteriert die Veränderung nach unten. Alterierte Intervalle werden wie Dissonanzen behandelt und müssen aufgelöst werden (siehe auch Akkordlehre).

Hörhilfen

Um sich Intervalle merken zu können, um sie übers Gehör zu bestimmen, helfen prägnante Liedanfänge (von denen man alle nicht aufgeführten Intervalle ableiten kann).

Intervall	Liedanfang (1. Intervall)
Prime	Nun danket alle Gott
kleine Sekunde aufwärts	Kommt ein Vogel geflogen
kleine Sekunde abwärts	Vom Himmel hoch
große Sekunde aufwärts	Der Mond ist aufgegangen
große Sekunde abwärts	Summ, summ, Bienchen summ herum
kleine Terz aufwärts	Ein Vogel wollte Hochzeit machen
kleine Terz abwärts	Hänschen klein; Kuckucksmotiv
große Terz aufwärts	Alle Vögel sind schon da O when the saints
große Terz abwärts	Nun ruhen alle Wälder (nach J. S. Bach) Liebster Jesu, wir sind hier
Quarte aufwärts	Das Wandern ist des Müllers Lust Feuerwehr-Motiv Auf, auf zum fröhlichen Jagen
Quarte abwärts	Jesus ist kommen Komm, Herr, segne uns Droben im Oberland
Quinte aufwärts	Wie schön leuchtet der Morgenstern
Quinte abwärts	Ein Schiff, das sich Gemeinde nennt Aus tiefer Not schrei ich zu dir

kleine Sexte aufwärts	When Israel was in Egypt's land
große Sexte aufwärts	Der Tag, mein Gott, ist nun vergangen My Bonnie is over the ocean
große Sexte abwärts	Nobody knows Winde wehn, Schiffe gehn
kleine Septime aufwärts	„Schau an der schönen Gärten Zier“ aus „Geh aus, mein Herz“

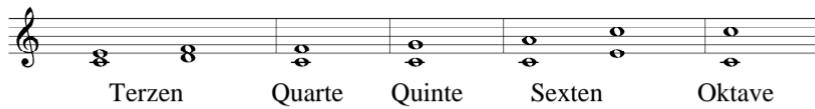
Konsonanzen und Dissonanzen

Intervalle lassen sich einteilen nach dem Hörerlebnis in KONSONANZEN („wohlklingende“ Intervalle, von lat. Zusammenklingen) und DISSONANZEN (von lat. Auseinanderklingen), diese Begriffe wurden schon im 13. Jahrhundert eingeführt und spielten auch bei mehrstimmiger Musik eine Rolle, da Dissonanzen sich in Konsonanzen auflösen mussten.

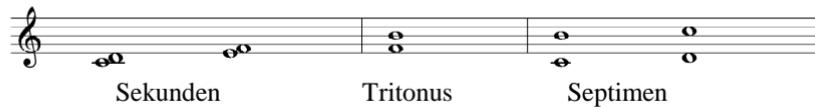
Konsonanzen	Dissonanzen
Prime, Oktave (auch vollkommene K.) Quinte, Quarte (mittlere K.) Terz, Sexte (auch unvollkommene K.)	Sekunde, Septime, übermäßige Quarte = Tritonus

Anmerkung: Alle verminderten und übermäßigen Intervalle werden satztechnisch wie Dissonanzen behandelt, auch wenn sie oft nicht so klingen (siehe auch Seite 223).

Konsonanzen („Wohlklänge“)



Dissonanzen („Missklänge“)



Der so genannte TRITONUS (= 3 Ganztonschritte, genau zwischen Quarte und Quinte liegend!) hatte früher auch den Namen „Diabolus in musica“ = Teufel in der Musik. Für unsere heutigen Ohren ist diese Dissonanz allerdings nicht mehr so stark, da sie in der Akkordlehre (siehe unten, Seite 236) beim Dominantseptakkord sehr gebräuchlich ist.

Intervalle können auch umgekehrt werden, d. h. der untere Ton wird um eine Oktave nach oben verlegt. Man nennt die beiden zusammengehörigen Intervalle dann KOMPLEMENTÄRINTERVALLE. Sie sind klanglich deutlich

verwandt. Es gilt: Ein großes Intervall ergibt in der Umkehrung ein kleines Intervall, ein kleines ein großes, ein reines wieder ein reines, entsprechend ein übermäßiges ein verminderter und umgekehrt. Hilfsmittel: Die Zahlen der beiden Intervalle ergeben zusammen die Zahl 9 (z. B. Quarte und Quinte: $4 + 5 = 9$, das hat aber nichts mit einer None zu tun).

Nach diesen verschiedenen Bestimmungsmöglichkeiten erkennt man, dass die Intervalle innerhalb der Oktave symmetrisch angeordnet sind:

Prime und Oktave bilden als reine Intervalle den Rahmen, in der Mitte stehen die beiden anderen reinen Intervalle Quarte und Quinte. Die Dissonanzen stehen direkt daneben: Sekunde und Septimen, in der Mitte der Tritonus. Die Intervalle mit zwei Grundformen stehen zu je zwei Paaren zwischen den reinen Intervallen.

1	2	3	4	Tritonus	5	6	7	8
rein			rein		rein			rein
kons.	kl+gr kons.	kl+gr kons.	kons.		kons.	kl+gr kons.	kl+gr kons.	
	diss.			diss.			diss.	

Ob ein Intervall als konsonant oder dissonant empfunden wird, hängt mit den Schwingungszahlverhältnissen zusammen (siehe Seite 228). Hier stoßen wir auf die physikalischen Voraussetzungen der Musik.

4. Akustik

a) Voraussetzungen

Der Begriff TON bedeutet *physikalisch* eine einzelne Sinusschwingung. Der Ton, der von einem Instrument oder der menschlichen Stimme erzeugt wird, ist physikalisch schon ein KLANG, d. h. er setzt sich aus mehreren Teiltönen / Schwingungen zusammen. Die Zusammensetzung dieser Teiltöne ist bei jedem Instrument verschieden, sie hängt von Bauweise, Material, Tonerzeugung usw. ab. Man nennt die charakteristische Zusammensetzung der Teiltöne FORMANT, die typische Klangfarbe TIMBRE.

Die SCHWINGUNGEN müssen regelmäßig (periodisch) sein, damit ein Ton entsteht; unregelmäßige Schwingungen sind Geräusche. Die Schwingungen entstehen bei einem elastischen Körper (Saiten, Luft, Metallstäbe usw.) auf dem Instrument durch Anschlagen, Streichen, Zupfen, Blasen. – Die Geschwindigkeit der Schwingung bestimmt die Tonhöhe, die Anzahl der Schwingungen in der Sekunde wird als FREQUENZ in Hertz (Hz) gemessen. Der menschliche Hörbereich liegt zwischen 16 Hz und etwa 30 000 Hz, musikalisch nutzbar sind aber nur Schwingungen bis etwa 5000 Hz. Als Normton, sogenannter KAMMERTON, wurde 1939 in einer internationalen Vereinbarung in London der Ton a' mit 440 Hz bei 20°C festgelegt.

Die subjektiv empfundene LAUTSTÄRKE (von der Tonhöhe abhängig) wird in Phon gemessen; dies ist keine rein physikalische Größe, sondern sie bewertet das subjektive Lautstärkeempfinden des Menschen in Bezug zu dem in Dezibel gemessenen Druck des Schalls. Physikalisches Maß für die Lautstärke ist Schallintensität oder Schallstärke in Watt. Der Lautstärkepe-

gel wird in Dezibel (dB) angegeben, das ist ein Logarithmus des Verhältnisses von Schallintensität und Hörschwelle. So wird z. B. ein Ton beliebiger Tonhöhe mit 80 Phon angegeben, wenn er als genauso laut empfunden wird wie ein Sinuston von 1000 Hz und dem Schalldruckpegel von 80 dB. – Schall pflanzt sich bei 20°C mit einer Geschwindigkeit von 343 Metern pro Sekunde in der Luft fort, bei höherer Temperatur schneller, im Wasser ebenfalls schneller. – Durch das Mitschwingen eines Körpers in der Teilschwingung eines anderen entsteht RESONANZ; alle Musikinstrumente (außer elektronischen) haben Resonanzkörper, die die Resonanzfrequenz besonders stark übertragen. – Bei der Akustik von Räumen interessiert den Musiker besonders der NACHHALL. Dabei werden die Schallwellen von den Wänden mehrfach zurückgeworfen, verzögert und abgeschwächt. Ist der natürliche Hall gering, spricht man von „trockener“ Akustik. – Leichte Verstimmungen von sich überlagernden Wellen hört das Ohr als SCHWEBUNG. Dieses Phänomen wird beim Stimmen einer Orgel oder eines Klaviers als Hilfsmittel eingesetzt. Da das menschliche Ohr nicht verzerrungsfrei hört, produziert es KOMBINATIONSTÖNE, DIFFERENZTÖNE, SUMMATIONSTÖNE. Auch das wird benutzt, indem z. B. im Orgelbau große Pfeifen platzsparend durch die Kombination von zwei kleineren Pfeifen ersetzt werden (z. B. „akustischer 32-Fuß“ aus 16- und 10-Fuß: Der Hörer nimmt den gewünschten tiefen Ton wahr).

b) Obertöne/Teiltöne

Der musikalische Ton (siehe oben) besteht aus Teiltönen, dem Grundton und seinen Obertönen. Die Reihe der Obertöne ist theoretisch unendlich, hörbar ist sie über etwa fünf Oktaven. Die Anordnung lässt sich an folgendem Schema verdeutlichen: Der Grundton c hat als ersten Oberton seine Oktave, in der nächsten Oktave teilt sich diese „Zelle“ (E. Wolf) in der Mitte, in der jeweils nächsthöheren Oktave teilen sich die „Zellgruppen“ weiter.

c ²	d ²	e ²	fis ²	g ²	a ²	b ²	h ²	c ³	
c ¹	e ¹	g ¹	b ¹	c ²	c ¹	c ¹	c ¹	c	
c	g	g	c
C	c

Für Blechbläser ist die Reihe von B aus die vertraute Naturtonreihe:

b ²	c ²	d ²	e ²	f ²	g ²	as ²	a ²	b ³	
b ¹	d ¹	f ¹	g ¹	as ¹	as	b ²	b ¹	b	
b	b
B	b

Es lässt sich auf jedem Ventil, Zug die entsprechende Naturtonreihe bilden.

Aus den gesamten Teiltönen hebt sich normalerweise der Grundton ab, die Obertöne werden nur als Klangfarbe wahrgenommen. Beispiel: die geschlossenen Pfeifen des Orgelregisters „Gedackt“ erzeugen nur jeden zweiten Oberton, das Register klingt dumpfer als offene Register. Enge Rohre

klingen „schärfer“ durch die Hervorhebung der oberen Teiltöne; vgl. auch Trompete (schärfer) und Flügelhorn (weicher): bei Horninstrumenten erklingen manche Obertöne wegen des trichterförmigen Rohrverlaufs schwächer oder gar nicht.

Die Schwingungszahlverhältnisse der einzelnen Teiltöne ergeben sich aus ihrer Anordnung:

Teiltöne	Schwingungszahl-verhältnis	Intervall
1. + 2. Teilton	2 : 1	Oktave
2. + 3.	3 : 2	Quinte
3. + 4.	4 : 3	Quarte
4. + 5.	5 : 4	große Terz
5. + 6.	6 : 5	kleine Terz
3. + 5.	5 : 3	große Sexte
5. + 8.	8 : 5	kleine Sexte
8. + 9. oder 9. + 10.	9 : 8 oder 10 : 9	große Sekunde
15. + 16.	16 : 15	kleine Sekunde
8. + 15.	15 : 8	große Septime
5. + 9.	9 : 5	kleine Septime
32. + 45.	45 : 32	Tritonus

Alle konsonanten Intervalle (siehe Seite 225) haben einfache Schwingungszahlverhältnisse; ihre Schwingungen verschmelzen leicht, das ungeübte Ohr nimmt z. B. die Oktave nicht als zwei unterschiedliche Töne wahr.

Die Zahlenverhältnisse entsprechen auch einer Saitenteilung: Wird eine Geigensaita genau in der Mitte geteilt, ergibt sich die Oktave, bei zwei Dritteln die Quinte, bei vier Fünftel die Terz usw. So hat Pythagoras auf einem Monochord (einsaitiges Instrument) seine Musiktheorie entwickelt.

c) Stimmung

Ausgehend von der Oktave gab es verschiedene Versuche, das Tonsystem in eine musikalisch nutzbare Ordnung von zwölf Tonschritten zu bringen, die Oktave in zwölf Töne zu teilen. Dabei sind die Naturtöne zu berücksichtigen, die teilweise schon gegen eine geringe Verstimmung sehr empfindlich sind. Bis Anfang des 16. Jahrhunderts wurde ein auf Pythagoras zurückgehendes Tonsystem benutzt. Er addierte 12 Quinten, wodurch alle Töne innerhalb einer Oktave erreichbar werden. Vom Ton C ausgehend ist der entstehende Ton his⁴ aber nicht identisch mit der 7. Oktave von C. Der Ton his ist um 1/74 höher als das angestrebte C. Deshalb sind in einer Stimmung, die sich auf reine Quinten und Oktaven bezieht, nicht alle Tonarten spielbar: Die Taste gis als Dur-Terz von E-Dur ist dann z. B. nicht als as in f-Moll verwendbar usw. Der Unterschied zwischen C und His heißt auch „pythagoreisches Komma“.

Arnolt Schlick (um 1455 – um 1525) erfand Anfang des 16. Jahrhunderts das mitteltönig temperierte Tonsystem; er arbeitete mit großen Terzen.

Auch dieses System „geht nicht auf“ (c – e – gis – his, nicht gleich c), an einer Stelle entsteht ein unbrauchbares Intervall, die so genannte „Wolfsquinte“.

Andreas Werckmeister (1645–1706) führte 1691 das temperierte Ton-

system ein, das die Oktave in zwölf gleich große Halbtöne teilt. Das Ver-

hältnis zweier benachbarter Töne ist immer gleich, mathematisch wie

$$1 : \sqrt[12]{2} \quad (\text{eins zu zwölftes Wurzel aus zwei}).$$

Dieses System war ursprünglich um 320 v. Chr. von Aristoxenos erfunden worden, aber in Vergessenheit geraten. Es benutzt „modifizierte“ Naturtöne, die alle mit Ausnahme der Oktave leicht „verstimmt“ sind. Besonders der 5., 7., 9., 10., 11., 13. und 14. Teilton weichen stark von den natürlichen Teiltönen ab. Dieses Tonsystem ermöglicht die enharmonische Verwechslung (siehe Seite 211), ebnet aber die Charakteristik der Tonarten ein, da nun alle „gleich“ klingen. In der Zeit vor Bach konnte man noch sagen: C-Dur charakterisiere Freude, c-Moll Trauer, d-Moll klinge ruhig, Es-Dur pathetisch usw. Diese Charakteristik war den Komponisten zwar noch bis ins 19. Jahrhundert vertraut, aber hörbar ist sie für uns heute kaum mehr. Nur einige alte Instrumente oder wieder in alter Stimmung gebaute Tasteninstrumente können uns heute einen kleinen Eindruck davon vermitteln, wie farbig die alte Musik in ihrer Zeit geklungen haben muss.

Bei Streichinstrumenten ist noch ein wenig davon erkennbar, wenn z. B. bei fis der Finger, der sonst f greift, höher gesetzt wird, bei ges der Finger, der sonst g greift, tiefer – und das nicht unbedingt die „gleiche Stelle“ ist. Posaunisten ziehen fis und ges oder cis und des auch nicht an der gleichen Stelle, d. h. Platz 5 liegt höher oder tiefer.

Der Vorteil des neuen temperierten Tonsystems lag darin, dass nun keine Tonart mehr ausgeklammert werden musste. Bach schrieb sein „Wohltemperiertes Klavier“ in allen 24 Dur- und Molltonarten, da er den Zugewinn an benutzbaren Tonarten sofort erkannte.

5. Exkurs: Kontrapunkt

Nach der Einstimmigkeit gab es erste zweistimmige Versuche. Nach und nach entstanden größere mehrstimmige Formen, zuerst die Vokalpolyphonie mit der Blütezeit im 16. Jahrhundert (Franko-Flamen, Italiener); siehe auch Musikgeschichte, ab Seite 253.

Es entwickelten sich feste Regeln, die später wie jede Musikentwicklung einer Geschmackswandlung unterworfen waren.

Hier einige Stichworte, die in den Bereich Kontrapunkt gehören:

- Kontrapunkt: Note gegen Note gesetzt (punctus contra punctum).
- Parallelbewegung: Beide Stimmen bewegen sich in gleicher Richtung mit gleichbleibendem Intervallabstand.
- Seitenbewegung: Eine Stimme bleibt liegen, die andere bewegt sich fort.
- Falsobordone, Fauxbourdon: Parallelbewegung in Sextakkorden.
- Geradbewegung: Zwei Stimmen bewegen sich in gleicher Richtung mit unterschiedlichen Intervallen.

- Gegenbewegung: Die Stimmen bewegen sich in entgegengesetzter Richtung.
- Stimmkreuzung: Die obere Stimme liegt zeitweise unter der zweiten Stimme und umgekehrt.
- Imitation: Nachahmung des Themas in einer anderen Stimme.
- Umkehrung: Ein Thema wird in seinen Intervallen in die entgegengesetzte Richtung gespielt.
- Krebs: Das Thema erklingt rückwärts.
- Vergrößerung, Augmentation: Das Thema erklingt in einer Stimme in größeren Notenwerten.
- Verkleinerung, Diminution: Das Thema wird in kleineren Notenwerten verwendet.
- Engführung: Einsatz in kurzer Abfolge, ehe die erste Stimme das Thema zu Ende geführt hat.
- Formen (siehe auch Formenlehre, Seite 245): Kanon, Ricercare (z. B. Ulmer Sonderdruck 10, S. 22), Fuge (z. B. Bläserheft 98, Bayern, S. 28), Motette (Bläserheft 06, S. 17), Tenorlied (EG 140). – Herausragende Beispiele für kontrapunktische Satztechnik sind Bachs Werke: die zweistimmigen Inventionen, seine Fugen z. B. im „Wohltemperierten Klavier“, bis hin zur „Kunst der Fuge“.

6. Akkordlehre, Harmonielehre

Ein Zusammenklang von mehr als zwei Stimmen heißt Akkord. Häufigster und wichtigster Akkord ist der Dreiklang. Er hat drei verschiedene Töne (auch wenn der Satz vier oder mehr Stimmen hat) und ist aus zwei übereinanderliegenden Terzen aufgebaut (unabhängig davon, wie die Töne auf die Stimmen verteilt sind).

Da es große und kleine Terzen gibt, ergeben sich beim Dreiklang folgende Möglichkeiten:

- Dur-Dreiklang = große + kleine Terz,
- Moll-Dreiklang = kleine + große Terz,
- verminderter Dreiklang = kleine + kleine Terz (= verminderte Quinte),
- übermäßiger Dreiklang = große + große Terz (= übermäßige Quinte).

The image shows four musical chords on a staff with a treble clef.
 1. Dur (G major): A C major chord (root position).
 2. Moll (C minor): An A minor chord (root position).
 3. verminderter (diminished): A D minor chord (root position).
 4. übermäßiger (augmented): An E major chord (root position).
 Below each chord, its name is written in German: Dur, Moll, verminderter, and übermäßiger.

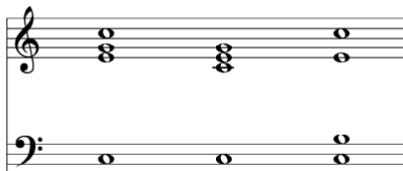
Die Notation kann auch anders aussehen.

Beispiele:

Dur-Dreiklang: unten große Terz oben kleine Terz	Moll-Dreiklang: unten kleine Terz oben große Terz	verminderter Dreiklang: kleine Terzen	übermäßiger Dreiklang (selten): große Terzen
			

Man liest von unten nach oben und spricht von Grundton, Terz (groß oder klein) und Quinte (rein, vermindert oder übermäßig).

Meist werden die Harmonien vierstimmig notiert, d. h. häufig ist der Grundton verdoppelt, in selteneren Fällen die Quinte, in Ausnahmefällen die Terz.

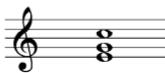


Die Umkehrungen eines Dreiklanges

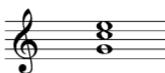
Ein Dreiklang lässt sich umkehren, indem man den untersten Ton nach oben verlegt:



Grundakkord, Grundstellung:
Der Grundton ist der tiefste Ton.

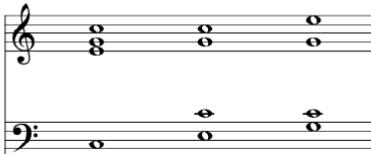


Sextakkord, 1. Umkehrung: Der Grundton liegt oben, der tiefste Ton ist die Terz, den Namen gibt das Intervall vom tiefsten zum obersten Ton.



Quartsextakkord, 2. Umkehrung: Der Grundton liegt in der Mitte, der tiefste Ton ist die Quinte, den Namen ergeben die Intervalle vom tiefsten Ton zu den beiden anderen.

Für die Benennung der Akkorde ist der tiefste Ton (Basston) entscheidend, egal wie die anderen Dreiklangstöne auf die Stimmen verteilt sind.



hier: Grundstellung, 1. und 2. Umkehrung

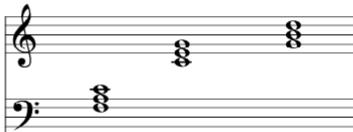
a) Die Dreiklänge der Durtonleiter

Man spricht von *leitereigenen* Dreiklängen, wenn die Dreiklänge auf jedem Ton der Leiter keine anderen Töne verwenden als in der Tonleiter vorkommen; hier also: in C-Dur nur Töne ohne Versetzungszeichen (keine Alteration).



Dur, Moll, Moll, Dur, Dur, Moll, vermindert

Für die Harmonielehre sind zuerst die drei Dur-Dreiklänge interessant:



S T D

Der C-Dur-Dreiklang wird von F-Dur und G-Dur „eingeraumt“. C-Dur, das tonale Zentrum, die Grundtonart, nennt man auch TONIKA (T); G-Dur wird als DOMINANTE (D) bezeichnet; F-Dur entsprechend als SUBDOMINANTE (S), Unter-Dominante. Die Verwandschaft im Quintenzirkel (siehe oben, Seite 214), wo F-Dur und G-Dur rechts und links an C-Dur anschließen, wird auch hier deutlich. Die Tonleitern haben jeweils einen Tetrachord, vier Töne, gemeinsam; die Akkorde haben jeweils einen gemeinsamen Ton.

Alle Töne der drei Hauptharmonien ergeben zusammen die gesamte Tonleiter, hier f-a-c-e-g-h-d = c-d-e-f-g-a-h. Das heißt, zur Harmonisation einer Melodie wären die drei Hauptharmonien ausreichend.

Die Begriffe Tonika, Subdominante und Dominante sind auf jede andere Tonart übertragbar. Sie entstammen der FUNKTIONSTHEORIE, die den Dreiklängen einer Tonart bestimmte Funktionen und Wertigkeiten zuordnet. Es gibt daneben noch die so genannte STUFENTHEORIE, die die Akkorde nach ihrer Stellung in der Tonleiter bezeichnet, also C-Dur ist hier Stufe I, F-Dur ist Stufe IV, G-Dur ist Stufe V. In der Funktionstheorie lassen sich kompliziertere Verwandtschaftsbeziehungen leichter ausdrücken, sie ist deshalb die

gebräuchlichere Form in der Harmonielehre geworden. In der Jazz-Harmonik (siehe S. 248 und 185) bezieht man sich eher auf die Stufen.

Jeder Dreiklang der Tonleiter kann bestimmt werden
(Dur = große Buchstaben, Moll = kleine Buchstaben):



T	Sp	Dp	S	D	Tp	\mathbb{D}^7	(= Funktionen)
I	II	III	IV	V	VI	VII	(= Stufen)

T = Tonika, hier C-Dur

Tp = Tonikaparallele (Parallele = (klein-)terzverwandte Tonart)
hier a-Moll zu C-Dur

S = Subdominante, hier F-Dur

Sp = Subdominantparallele, die terzverwandte Molltonart,
hier d-Moll zu F-Dur

D = Dominante, hier G-Dur

Dp = Dominantparallele, hier e-Moll zu G-Dur

\mathbb{D}^7 = verkürzter Dominantseptakkord (siehe unten)
(verkürzt = ohne Grundton; Schreibweise: durchgestrichen)

Seltener werden die Gegenklänge (= verwandt über die große Terz) benutzt:

Tg = Tonikagegenklang, hier e-Moll

Sg = Subdominant-Gegenklang, hier a-Moll

Akkorde, die nicht leitereigen sind, mit ihren Funktionen:

(in Klammern gesetzt = bezogen auf den nachfolgenden Akkord)

(D)D = Doppeldominate, Dominante der Dominante, hier D-Dur
in C-Dur (auch als ineinander geschriebene Buchstaben)

(S)S = Doppel-Subdominante, Subdominante der S, hier B-Dur in C-Dur

Zwischendominanten:

(D)Tp = Zwischendominante zur Tonikaparallele, hier E-Dur

(D)Sp = Zwischendominante zur Subdominantparallele, hier A-Dur

(D)Dp = Zwischendominante zur Dominantparallele, hier H-Dur

Folgendes Schema, das sich wie eine Schablone im Quintenzirkel (siehe S. 214) anwenden lässt, ist also auf jede Tonart übertragbar.

(S)S	S	T	D	D(D)
Sp	Tp Sg	Dp Tg		

b) Kadenz und vierstimmiger Satz

Die Folge T-S-D-T nennt man EINFACHE KADENZ. Sie legt die Tonart fest, indem das tonale Zentrum Tonika von Subdominante und Dominante begrenzt wird (siehe oben); vierstimmige Schreibweise als Klaviersatz:

Hier eine C-Dur-Kadenz.

T S D T

Zur besseren Verständigung kann man die Akkorde dieser Kadenz noch genauer beschreiben. Um den obersten Ton im vierstimmigen Satz zu benennen, wählt man die Begriffe:

QUINTLAGE: Die Quinte des Dreiklanges liegt im Sopran,
hier bei der Tonika.

TERZLAGE: Die Terz des Dreiklanges liegt im Sopran,
hier bei der Subdominante.

OKTAVLAGE: Die Oktavierung des Grundtons im Sopran,
hier bei der Dominante.

Den Begriff LAGE verwendet man auch noch in anderer Weise: Wir haben es im vorigen Beispiel mit ENGER LAGE zu tun. Das heißt, zwischen den Oberstimmen (Sopran, Alt und Tenor) ist kein Platz für einen weiteren Akkordton. Bei WEITER LAGE kann zwischen den Oberstimmen noch mindestens ein Akkordton eingeschoben werden.

Vierstimmige Schreibweise als Bläzersatz (Chorsatz) in weiter Lage:

T S D T

Anmerkung: Der Begriff Umkehrung beschreibt, welcher Akkordton Bass-Ton ist, der Begriff Lage beschreibt, welcher Akkordton im Sopran steht, bzw. wie weit auseinander die Stimmen liegen.

Regeln des strengen vierstimmigen Satzes:

- Haben zwei aufeinanderfolgende Akkorde einen oder mehrere gemeinsame Töne, so bleibt der gemeinsame Ton nach Möglichkeit in der Stimme liegen. Hier in der Folge T-S der Ton c; in der Folge D-T der Ton g.
- Haben zwei aufeinanderfolgende Akkorde keinen gemeinsamen Ton, so muss zwischen den Außenstimmen Gegenbewegung herrschen. Hier in der Folge S-D.

- Alle Stimmen des Satzes sollten den kürzesten Weg zu ihrem nächsten Ton wählen. Hier z. B. Alt die Folge e-f und nicht e-a, was ein Sprung zu einem anderen Ton aus F-Dur wäre. Im Alt geht es weiter f-d, d. h. hier hat die Regel Gegenbewegung Vorrang vor dem kürzesten Weg.
- Leittöne lösen sich nach oben auf. Hier z. B. schon Alt e-f, was zusätzlich dem kürzesten Weg entspricht. In der Folge D-T muss das h zum c aufgelöst werden.
- Oktavparallelen oder Quintparallelen zwischen zwei Stimmen sind verboten (deswegen Regel 2).
- Die Terz des Dreiklangs sollte möglichst nicht verdoppelt werden.

Diese Regeln gelten für den so genannten Kantionalsatz des 17. und 18. Jahrhunderts; jede Zeit wandelte sie etwas ab, jeder Komponist hat seinen eigenen Stil. *Den vierstimmigen Satz gibt es nicht.*

Die Kadenz kann durch die *Moll dreiklänge* erweitert werden. Die Paralleltonarten können Stellvertreter-Funktion übernehmen. Die Akkorde müssen nicht immer in Grundstellung erscheinen.

Beispiel:

Erläuterungen:

T-Sp: Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen,

Sp-T: Terz im Bass, d. h. kein weiteres e; c verdoppelt,

T-S-Sp-Tp: jeweils gleicher Ton in gleicher Stimme,

Tp-D: Gegenbewegung in den Außenstimmen,

D-T: Leitton im Sopran, gleicher Ton im Alt.

Wenn keine Grundstellung verwendet wird, zeigt eine kleine Zahl unter dem Funktionssymbol den Basston an, hier die 3 für die Terz: Der Sextakkord wurde benutzt.

c) Dreiklangserweiterungen

Die Dreiklänge können durch Zusatztöne zu Vierklängen erweitert werden. Die beiden wichtigsten Erweiterungen sind der Dominantseptakkord und der Subdominantquintsextakkord.

Beim DOMINANTSEPTAKKORD wird ein Durdreiklang (die Dominante) um eine weitere kleine Terz, die kleine Septe vom Grundton aus gerechnet, ergänzt. Der Name sagt schon, dass das oft beim Dominantakkord einer Tonart geschieht. Andererseits kann man sagen, dass jeder Durdreiklang,

der durch eine kleine Septe erweitert wird, damit eine dominantische Funktion erhält. Dieser Vierklang aus drei Terzen lässt sich wie jeder Akkord umkehren.

Die Umkehrungen des Septakkordes:



Grundstellung, 1. Umkehrung, 2. Umk., 3. Umk.

Die Namen benennen die Reibung/Dissonanz:

Grundstellung: SEPTAKKORD,

Umkehrung: QUINTSEXTAKKORD,

2. Umkehrung: TERZQUARTAKKORD,

3. Umkehrung: SEKUNDAKKORD.

Beispiel für die Auflösung des Dominantseptakkordes (hier die Dominante G-Dur zur Tonika C-Dur):

A musical score for 'The Star-Spangled Banner' featuring a soprano vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of eighth-note chords: G major (D7), C major (T), G major (D7), C major (T), G major (D7), C major (T), F major (D), and C major (T). The piano accompaniment features eighth-note chords: G major (D7), C major (T), G major (D7), C major (T), G major (D7), C major (T), F major (D), and C major (T).

Erklärungen:

- Wichtigste Regel: Die Septe (der Gleitton der Tonleiter) muss sich nach unten auflösen (zur Terz der Tonika; hier f nach e).
 - Die Terz des Dominantakkordes löst sich als Leitton der Grundtonart nach oben auf (hier h nach c).
 - Die besondere Schärfe des Dominantseptakkordes entsteht durch die Spannung zwischen Terz und Septe: einem Tritonus; diese beiden Töne unterliegen den Spannungsverhältnissen der Tonleiter und müssen entsprechend aufgelöst werden (s. o.): die Terz ist der Leitton, der nach oben weitergeführt werden muss, die Septe der Gleitton der Ausgangstonart (hier C-Dur).
 - Bei der Auflösung eines Sekundakkords entsteht bei der Tonika ein Sextakkord, diese Folge erscheint also nicht am Ende eines Satzes, wo eine Grundstellung der Tonika erwartet wird.
 - Bei der Auflösung der Grundstellung entsteht ein Akkord ohne Quinte; in Bachsätzen begegnet uns deshalb oft ein „abspringender Leitton“, damit der Akkord vollständig aufgefüllt wird (hier wäre das im Tenor die Folge h nach g statt h nach c).

Wird die Subdominante durch die Sexte erweitert zum SUBDOMINANT-QUINTSEXTAKKORD (auch „Sixte ajoutée“ genannt), gibt es nun mit der Dominante einen gemeinsamen Ton, der in der Stimme liegen bleibt. Eine typische Schlusswendung, hier in F-Dur:

$S^5^6 \quad D \quad T$

Besondere Wendungen

Im vierstimmigen Satz gibt es feste Wendungen. Die Folge D-T heißt GANZSCHLUSS (auch S-D-T). Endet eine Wendung, z. B. in der Mitte eines Satzes, auf der Dominante, heißt dies HALBSCHLUSS; die Folge S-T als Schlusswendung nennt man PLAGALSCHLUSS. Führt die Dominante zur Tonikaparallele, heißt dies TRUGSCHLUSS; hier muss die Terz verdoppelt werden, um Parallelen zu vermeiden:

Trugschluss mit verdoppelter Terz zur Vermeidung einer Quintparallele zwischen Bass und Tenor (hier in G-Dur)

$D \quad Tp$

d) Die Dreiklänge der Molltonleiter

Da es drei verschiedene Molltonleitern (siehe oben) gibt, ist auch das zur Verfügung stehende Akkordmaterial in Moll größer. Die Beziehungen der Akkorde untereinander lassen sich ebenfalls durch die Funktionssymbole ausdrücken; kleine Buchstaben bedeuten Moll-Akkorde, große Buchstaben Dur-Akkorde; eine Funktion in eckigen Klammern hochgestellt gibt an, auf welche Harmonie sich der vorher angegebene Akkord bezieht, hier die beiden verkürzten (= ohne Grundton) Dominantakkorde auf Stufe II u. VI.

(überm.)

Eine Mollkadenz kann also auch verschiedene Gestalt haben.
Hier eine einfache Kadenz in Moll:

A musical staff with two staves. The top staff has a treble clef and shows four notes: an eighth note, a eighth note, a sharp eighth note, and another eighth note. The bottom staff has a bass clef and shows three notes: a quarter note, a quarter note, and a quarter note. Below the staff, the labels 't', 's', 'D', and 't' are centered under their respective notes.

Anmerkung:

In Moll wird meist bei Schlusswendungen die Dur-Dominante verwendet (siehe auch S. 212, Tonleiter harmonisch Moll).

Beispiel einer erweiterten Kadenz:

t D t₃ tP d dP d (Tp D) dP D t

Hier wird deutlich, dass manche Akkorde verschieden aufgefasst und analytisch gedeutet werden können.

e) Analyse eines Choralsatzes

An einem einfachen Choralsatz lässt sich ebenfalls zeigen, dass die Harmonien nicht nur auf eine Art gedeutet werden können. Beispiel: „Befiehl du deine Wege“ (Satz Württembergisches Orgelchoralbuch zum EKG), eine dorische Melodie, die wie Moll harmonisiert wurde.

Treble: F, eighth-note pairs (G, A), eighth-note pairs (B, C), eighth-note pairs (D, E), eighth-note pairs (F, G), eighth-note pairs (A, B), eighth-note pairs (C, D), eighth-note pairs (E, F), eighth-note pairs (G, A).
Bass: F, eighth-note pairs (G, A), eighth-note pairs (B, C), eighth-note pairs (D, E), eighth-note pairs (F, G), eighth-note pairs (A, B), eighth-note pairs (C, D), eighth-note pairs (E, F), eighth-note pairs (G, A).

t t D t (D) tP t dP S d t (D) D

t S dP t S (D⁸ 7) tP d § t (D⁴ ³) tP/dG

oder: (Tp (D) D₃ Tp (D) D T Dp S⁶ Tp D⁴ ³) tP

Die alternative Analyse der zweiten Zeile bezieht die gesamte Zeile auf F-Dur, die erste Analyse bleibt in d-Moll. An diesem Satz lässt sich auch erkennen, dass manchmal nicht nur die Akkordtöne benutzt werden.

Bereicherungen, charakteristische Dissonanzen im Satz

Vorhalt: Eine dissonante Note auf betonter Taktzeit löst sich im Sekundenschritt nach unten in den erwarteten Akkordton auf; hier als Quartvorhalt f-e (4-3) beim vorletzten Akkord; es gibt auch Vorhalte 6-5, 9-8 oder 7-6, außerdem doppelte Vorhalte z. B. mit Quarte und Sexte gleichzeitig.

Durchgang: Ein dissonanter Ton auf leichter Taktzeit, der stufenweise von einem Akkordton in den nächsten läuft; hier die Folge 8-7 (im 2. Takt der 2. Zeile). Besonders bei Bach lassen sich nicht alle Durchgänge befriedigend deuten, siehe Seite 241.

Wechselnote: Ein akkordfremder (dissonanter) Ton, der auf einer Nebenzeit stufenweise erreicht und in entgegengesetzter Richtung stufenweise verlassen wird.

Cambiata: Eine besondere Wechselnote bzw. ein unterbrochener Durchgang, die dissonante Note steht auf unbetonter Zeit, der durch Terzprung erreichte konsonante Ton auf betonter Zeit.

Beispiel: * *

Vorausnahme: Ein auf der Hauptzeit erwarteter Ton wird auf der vorangehenden leichten Taktzeit vorausgenommen; auch Antizipation genannt.

Querstand: Erscheint im nachfolgenden Akkord in einer anderen Stimme die chromatische Veränderung (Älterierung) eines Akkordtones, nennt man dies Querstand.

f) Die Modulation

Verlässt ein Komponist die Ausgangstonart, so nennt man dies Modulation. Beim oben genannten Beispiel „Befiehl du deine Wege“ verließ die zweite Choralzeile die Ausgangstonart d-Moll und modulierte nach F-Dur. In einem Choral kehrt die Melodie zum Ende hin wieder in die Ausgangstonart zurück (Beispiel EG 239).

Meistens gelingt eine Modulation dadurch, dass ein Akkord funktional umgedeutet wird (sog. diatonische Modulation), es gibt aber auch die Möglichkeit, durch chromatische Veränderungen einzelner Töne oder Rückungen ganzer Akkorde eine neue Tonart anzustreben.

Möchte man z. B. zu einem Ganzton höher als die Ausgangstonart gelangen, entspricht dies der Modulation im Quintenzirkel um zwei Quinten nach rechts, etwa von C-Dur nach D-Dur. In der direkten oder diatonischen Modulation deutet man dazu z. B. die Dominante der Ausgangstonart um in die Subdominante der neuen Tonart: T-S-**D** = S-D-T, das entspricht im genannten Beispiel der Folge C-Dur, F-Dur, **G-Dur**, A-Dur, D-Dur.

Eine so genannte chromatische Modulation käme z. B. in Frage, um eine Tonart eine kleine Terz über der Ausgangstonart zu erreichen:

Funktion:	T	S	D^7		D^7	T	S	D	T
Tonart:	C	F	G^7		B^7	Es	As	B	Es

Bei einer so genannten enharmonischen Modulation deutet man einen Akkordton um (z. B. des wird zu cis); dieses Verfahren eignet sich besonders gut in Molltonarten:

f-moll nach d-moll
über einen verkürzten (= ohne Grundton) Dominantseptnonenakkord.

Ein Anwendungs-Beispiel für Modulationen ist der Begleitsatz 334 b im Posaunenchoralbuch, in dem von Es-Dur über F-Dur bis nach G-Dur der Satz immer höher gerückt wird, jeweils mit einer knappen Akkordfolge, die dazu die passenden Jazz-Klänge verwendet.

g) Beispielanalyse: Bach-Satz zu EG 24

Die Analyse beschränkt sich auf die Harmonien der Hauptzeiten. Durchgänge wurden nicht alle berücksichtigt (z. B. Takt 1 Alt, aber Tenor Takt 2); Vorhalte sind gekennzeichnet (z. B. Takt 1 Tenor).

Takt

1

2

3

T D⁸⁷ Tp⁴³ * T₃ S D₅⁷ T Tp Tp₃ T₃ D (D⁷)..

* = kann man deuten als (D⁸⁷)Dp; e-Moll (Dp) erscheint aber nicht gleich vollständig, sondern als e⁷ auf der Zählzeit „4 und“

Takt

4

5

...D⁷) S⁴³ T Tp S Sp D₃⁷ S₃ D^{8 7} Tp S₃₄ T Tp₄

Takt

7

Dp⁴³ Tp₃ D₃ § T D⁴³ T

h) Harmonisation einer Choralzeile

Beispiel EG 322



Zur Verfügung stehen:

T = F-Dur, S = B-Dur, D = C-Dur, Tp = d-Moll, Sp = g-Moll, usw.

Eine mögliche Harmonisation mit einer guten Basslinie in Gegenbewegung:

T S D T₃ Sp D⁷ T D

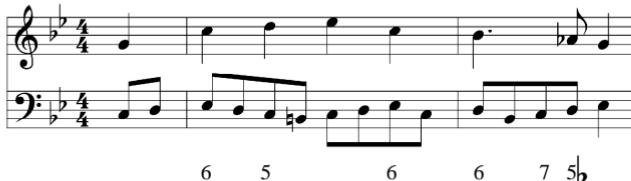
Original-Satz von Johann Crüger (1653),
der etwas andere Akkorde benutzt:

T S T Tp D T D

7. Exkurs: Generalbass (Basso continuo)

Im 17. und 18. Jahrhundert gab es die Möglichkeit, nur die Bass-Stimme aufzuschreiben und mit Ziffern unter oder über der Note zu versehen, so dass der Spieler am Tasteninstrument (auch an Laute oder Harfe) wusste, welche Töne dazu zu spielen waren. Keine Ziffer bedeutet, dass zum Basston Terz und Quinte dazukommen, d. h. ein Akkord in Grundstellung ist zu greifen. Eine 6 unter der Note bedeutet, dass zum Basston Terz und Sexte hinzutreten, d. h. ein Akkord in 1. Umkehrung, als Sextakkord, ist zu spielen. Die Zahlen 4 und 6 unter der Bassnote erfordern Quarte und Sexte als weitere Akkordtöne, d. h. ein Quartsextakkord ist zu spielen (Die Zahlen werden hier also anders verwendet als in der Funktionstheorie, bei der z. B. ein Sextakkord durch die 3 unter dem Funktionsbuchstaben gekennzeichnet ist.).

Beispiel: Bachs Notierung von „Ich steh an deiner Krippen hier“, EG 37, als Melodie mit beziffertem Bass (ein von Bach selbst vierstimmig notierter Satz ist nicht überliefert).



Diese Basslinie kann nun in unterschiedlicher Weise ergänzt werden. Man nennt dies: „den Generalbass aussetzen“. (Beispiele: im Posaunenchoralbuch Nr. 37 oder 479, wo jeweils für den Satz die Angabe „nach Bach“ notiert ist, weil nur Bass und Sopran von Bach original sind und Alt und Tenor in stilistisch passender Weise ergänzt wurden.)

8. Takt und Rhythmus

Musik wird heute meist in Takte gegliedert. Es gibt Schwerpunkte im Takt, die auffälliger sind als andere Zeiten, siehe auch bei Chorleitung, Schlagfiguren, Seite 50–52.

Das war nicht immer so. In der Gregorianik etwa erhielten die Töne ihre Dauer durch die Deklamation des Textes. Mit besonderen Handzeichen (Neumen = griech. Winke) konnte der Leiter des Gesangs diese Dauer anzeigen. Aus der Notation dieser Dirigierzeichen entstand die erste Notenschrift. Altkirchliche Gesänge sind im EG mit halslosen Noten angegeben, die rhythmisch nicht eindeutig festzulegen sind, sondern nach dem Fluss des Textes behandelt werden müssen. Nur die Doppelnoten zeigen eine eindeutige Dehnung an (Beispiel: EG 3, EG 470).

Es gibt die Mensuralnotation, die nur das Maß angibt, nicht aber die Wertigkeit, die Schwerpunkte (z. B. EG 468, EG 469; EG 279; Grenzfälle auch im mehrstimmigen Satz, z. B. EG 276). Die Einführung des Taktstrichs erfolgte etwa um 1500.

Davon unberührt hat jede Musik einen Rhythmus. Für unsere heutige Musizierpraxis gilt meist: Die erste Zählzeit im Takt ist betont, die letzte unbetont, sie ist der Auftakt zur nächsten betonten Zeit.

Man unterscheidet: (– = betont; ∪ = unbetont)

einfache Taktarten:

gerader Takt: 2/4, 2/2 usw. (– ∪),
ungerader Takt: 3/4, 3/2 usw. (– ∪ ∪)

symmetrisch zusammengesetzte Taktarten:

mit zwei (oder mehr) Schwerpunkten: 4/4, 4/8 (– ∪ – ∪),
6/4, 6/8 (– ∪ ∪ – ∪ ∪) usw., auch 12/8, 9/4 usw.

unsymmetrisch zusammengesetzte Taktarten:

5/4 (– ∪ ∪ – ∪ oder – ∪ – ∪ ∪), 7/8 usw.

Beginnt ein Stück mit einem AUFTAKT, ergibt der Schlusstakt mit dem Auftakt wieder einen vollständigen Takt. Beispiele EG 184, EG 152 usw. Auftakte, deren Notenwert kleiner ist als der Zählwert, nennt man „kurze Auftakte“; Beispiel: Ein Stück im 4/4-Takt beginnt mit einer Achtelnote, ein Stück in 2/2 mit einer Viertelnote, EG 168, EG 503, usw.

Es gibt auch „lange“ Auftakte, die mehr als eine Zählzeit lang sind, z. B. EG 352, EG 251 usw.

TAKTWECHSEL werden angezeigt, meist im Stück direkt vor dem neuen Takt, oft auch nur zu Beginn des Stückes. Beispiele: EG 292, 269 usw.

Es lässt sich auch eine Verbindung zu Rhythmen der Poesie (so genannten Versfüßen) herstellen.

<i>Versfuss</i>	<i>Betonungen</i>	<i>Beispiele</i>
Jambus	∪ –	
Trochäus	– ∪	oder:  
Daktylus	– ∪ ∪	oder:  
Anapäst	∪ ∪ –	oder:  
Spondeus	--	

Manche TÄNZE lassen sich an ihrem charakteristischen Rhythmus erkennen. Einige Beispiele:

Sarabande



Walzer



Tango



Rumba



Wird ein Notenwert anstelle der üblichen Zweiteilung durch drei geteilt, heißt diese Figur TRIOLE. Sie wird durch eine kleine 3 über oder unter der Figur gekennzeichnet. An der Dauer des Grundwertes (hier Viertel) ändert sich nichts, so dass die Triolen-Noten (hier Achtel) schneller musiziert werden müssen als bei Zweiteilung.

Beispiel:



Umgekehrt können anstelle von drei Notenwerten zwei erscheinen, die Figur heißt DUOLE. Dies wird durch eine 2 über oder unter den Noten deutlich.

Beispiel:



Entsprechend gibt es QUARTOLEN (4 statt 3), QUINTOLEN (5 statt 4 oder 5 statt 6), usw.

Wenn sich die Betonung im Takt verschiebt, nennt man dieses Phänomen **SYNKOPE**.

Beispiel:



Hier verschiebt sich im zweiten Takt die Betonung der 3 auf die 2, die Betonung der nächsten 1 wird auf „4 und“ vorgezogen (= harte Vorausnahmen: eine betonte Taktzeit wird vorgezogen; Gegensatz: eine weiche Vorausnahme entsteht, wenn eine unbetonte Taktzeit vorgezogen wird).

In alter Musik im Dreiertakt, besonders bei Tänzen, gibt es häufig einen Rhythmus wie diesen:



Er erscheint nur an Schlüssen oder bei schlussähnlichen Wendungen, etwa bei Kadenzzen. Durch die Verbindung der beiden letzten Takte vor dem Schlusstakt entsteht aus diesen zwei kleinen Dreiertakten ein großer Dreiertakt, hier aus zwei Dreiviertel-Takten quasi ein übergreifender Dreihalb-Takt. Dieses rhythmische Modell heißt **HEMIOLE** (von griech. anderthalb, ein „kleiner“ Takt enthält anderthalb der „neuen“ größeren Notenwerte; aus 2×3 wird 3×2) und wirkt auf den Hörer wie eine Verlangsamung, wie ein komponiertes ritardando, obwohl die Viertelwerte gleich bleiben.

9. Formenlehre

Fragt man nach der Gliederung in der Musik, stößt man auf das **MOTIV** als kleinstes Gestaltungselement. Es kann ein paar charakteristische Töne umfassen oder sich über mehrere Takte zu einem **THEMA** auswachsen. Kleine Formen hören sich an wie Frage und Antwort; oft sind die Teile symmetrisch, Längen von 4 oder 8, bei größeren Themen von 16 Takten sind häufig. Der Begriff **VERARBEITUNG** beschäftigt sich damit, wie das Motiv oder Thema weiterverwendet wird. Verschiedene Mittel der Verarbeitung sind die **SEQUENZ** (Wiederholung auf einer anderen Tonstufe), die **UMKEHRUNG** (Gegenrichtung der Intervalle), der **KREBS** (rückwärts gelesen), der **SPIEGEL** (Kombination von Umkehrung und Krebs), die **VERGRÖßERUNG** oder **VERKLEINERUNG** (die Notenwerte werden größer oder kleiner).

Die äußere Form wird meist unterschieden in Reihungsformen oder periodische Formen, Entwicklungsformen (Imitationsformen, die Sonatenhaupt-satzform) und zyklische Formen.

a) Reihungsformen

Aneinanderreihung gleichwertiger Teile in Form der Wiederholung oder als Frage und Antwort. Dazu zählen die verschiedenen

LIEDFORMEN:

- einteilige/einfache Liedform: bestehend aus Satz (ggf. Vordersatz, Nachsatz)/Periode
- zweiteilige Liedform: aa' oder ab (zwei Sätze, Perioden)
- dreiteilige Liedform: drei vollständige Sätze als aba – Bogenform, abc – Reihungsform, aab – Barform, abb – Gegenbarform; die dreiteilige Liedform tritt in vielen Volks- oder Kinderliedern auf, als große Form auch häufig in der Instrumentalmusik anzutreffen (z. B. Menuett – Trio – Menuett: aba)

Rondo: Erweiterung der dreiteiligen Liedform zu a-b-a-c-a-d-a-e-a usw.; auch die Begriffe Refrain und Ritornell, also sich wiederholende Teile, gehören hierher.

Ouvertüre: im 17. Jh. dreiteilig; französische Ouvertüre: langsam – schnell – langsam; italienische Ouvertüre: schnell – langsam – schnell.

Auch VARIATIONEN fallen unter die Reihungsformen: Tänze mit Tripla (im ungeraden Takt) oder Double (verzierte Wiederholung), Thema mit Variationen (ggf. *Partita*), über einen ostinaten Bass angelegte Variationsreihen wie *Passacaglia* und *Chaconne*.

b) Entwicklungsformen

Imitationsformen

Diese Formen fallen unter den Oberbegriff POLYPHONIE, den kontrapunktischen Stil, bei dem alle Stimmen (auch rhythmisch) gleichberechtigt sind. (Gegensatz: HOMOPHONIE, bei der sich die Stimmen einer Hauptstimme, der Melodie, unterordnen.)

Kanon: Eine oder mehrere Stimmen wiederholen wörtlich die vorhergehende Stimme, ggf. auf einer anderen Tonstufe.

Fuge: Eine Stimme (Dux) stellt das Thema vor, die zweite Stimme (Comes) bringt das Thema auf der Dominante in realer (genau gleiche Tonschritte) oder tonaler (leicht veränderte Tonschritte) Beantwortung, dazu wird die erste Stimme im Kontrapunkt geführt (Gegensatz), die nächsten Einsätze erfolgen wieder als Dux und Comes, nach einer Exposition (alle Stimmen haben das Thema vorgestellt) kann es eine oder mehrere Durchführungen mit anderer Stimmenfolge, in anderen Tonarten und weiteren Veränderungen (Umkehrung, Krebs, usw. – s. o.) geben; gegen Ende tritt oft eine Engführung auf, die verschiedenen Durchführungsteile sind mit Zwischenspielen verbunden, die auch ohne Themenmaterial gestaltet sein können, ein Schlussteil kann die Fuge beenden.

Ricercare und *Canzone* sind Vorformen der Fuge, im *Fugato* beginnen die Stimmen wie in einer Fuge, werden aber freier weitergeführt. Eine *Fughette* ist eine kleine, einfachere Fuge mit nur zwei bis drei Stimmen. Oft begegnet uns in der älteren Musik auch der Name „Sonata“ für eine Fugenform (im Gegensatz zur späteren Sonate aus der Zeit der Klassik oder Romantik).

Sonatenhauptsatzform

In dieser Form sind der erste und gelegentlich der vierte Satz einer Sonate und oft der erste Satz einer Sinfonie gestaltet. Es gibt drei große Teile: die EXPOSITION (Hauptthema in der Haupttonart, Seitenthema in der Dominante), die DURCHFÜHRUNG (Veränderungen, Verarbeitung der Themen, meist in Nebentonarten, Überleitung), die REPRISE (Rückkehr zum Hauptthema in der Tonika, Seitenthema ebenfalls in der Tonika, ggf. CODA; oft auch wörtliche Wiederholung der Exposition mit Schlusswendung zur Tonika).

c) Zyklische Formen

Instrumental

Suite: eine Folge von Tanzsätzen, im 17./18. Jh. meist Allemande – Courante – Sarabande – Gigue; oft auch ergänzt durch Gavotte, Bourrée, Menuett, Rigaudon, usw.

Partita: eine Tanzfolge wie die Suite oder eine Variationsreihe (z. B. über ein Lied).

Sonate: drei- oder vierältiges Werk für ein Instrument, gelegentlich auch für kammermusikalische Besetzung (Kirchensonate, Kammersonate), meist in der Folge schnell, langsam, schnell; der erste Satz in der Sonatenhauptsatzform, der letzte manchmal ein Rondo, durch Menuett oder Scherzo zum vierältigen Werk ergänzt.

Sinfonie: ähnlich angelegt wie die Sonate, für Orchester.

Concerto grosso: eine oft rondoartige Form, bei der Tutti-Teile (Concerto grosso, Ripieno) mit einer Sologruppe (Concertino) abwechseln.

Solokonzert: seit der Klassik im Stil einer dreisätzigen Sinfonie für ein Solo-Instrument und Orchester.

Vokal und instrumental

Oper: größere Form des Musiktheaters, die viele Stilelemente und kleinere Formen beinhaltet, z. B. Ouvertüre, Arien, Rezitative, Chorsätze, Instrumentalstücke.

Ballett: szenische Tanzdarbietung, mit unterschiedlichen Tanzarten und Formprinzipien.

Kantate: eine Abfolge von Rezitativen und Arien, oft mit Chorsätzen zu Beginn und am Schluss.

Messe: durch die liturgischen Teile (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus/Benedictus, Agnus Dei) vorgegebene Form, die von den Komponisten sehr unterschiedlich ausgestaltet sein kann; *Requiem* = Totenmesse.

Passion: Darstellung der Leidensgeschichte Jesu z. B. als Choralpassion oder Passionsoratorium.

Oratorium: eine Großform der Kantate mit Rezitativen, Arien, Chören und Instrumentalteilen.

10. Populärmusik

Der Themenbereich Populärmusik wird ausführlicher auf den Seiten 175–195 behandelt.

Tonleitern

Als Melodiematerial dienen in Jazz- und Rockmusik die sogenannten Modi (siehe Seite 215), meist als Skalen bezeichnet.

Harmonik

Benutzt die herkömmliche Harmonielehre vor allem Dreiklänge, so sind es in der Jazz-Harmonik meist Septakkorde oder Akkorde mit noch weiteren Terzschichtungen (7–9–11).

Die typischen Wendungen werden über ihre Stufen bezeichnet, z. B. II – V – I, entspricht Sp – D – T; oder „16–25“ entspricht: T – Tp – Sp – D. Dissonanzen durch die Septen, Nonen und Undezimen im Akkord werden nicht aufgelöst.

Für Akkordfortschreitungen und typische Wendungen gibt es eigene Regeln, vor allem verlangen die verschiedenen Stile ihren je eigenen Klang.

Eine Anfang des 20. Jahrhunderts entstandene Abfolge wird gern als Grundlage für Improvisationen benutzt: das so genannte Blues-Schema. Dabei hat sich eine 12-taktige Standardfolge herausgebildet: vier Takte Tonika, zwei Takte Subdominante, zwei Takte Tonika, ein Takt Dominante, ein Takt Subdominante, zwei Takte Tonika:

T T T T S S T T D S T T; diese Folge ist auch außerhalb des Blues anzutreffen.

Rhythmik

In der Rhythmik ist eine wesentliche Frage die der ternären oder binären Teilung. Swing und am Jazz orientierte Musik benutzt als Achtel nicht die gleichmäßige Teilungen des Viertels, sondern etwa Viertel und Achtel einer Triole. Rockmusik oder Ragtime dagegen verlangt so genannte „gerade“ Achtel, also die Zweiteilung des Viertels.

Arrangement

Ein wesentlicher Faktor des Klangbildes in der Populärmusik ist das Arrangement. Um ein Stück stilgerecht zu arrangieren, braucht es Kenntnisse aus Rhythmik und Harmonielehre, Instrumentenkunde und Geschichte.

Literatur

a) Allgemein

- Basiswissen Kirchenmusik in 4 Bänden mit DVD und Registerband,
Stuttgart 2009; Band 3: Musiktheorie – Liturgisches Orgelspiel.
Grabner, Hermann: Allgemeine Musiklehre, 25. Auflage, Kassel 2011.
Hammeser, Lisl: Übungsprogramm Musiklehre compact, Mainz 1982.
Hempel, Christoph: Neue allgemeine Musiklehre, Weinheim 2006.
Holst, Imogen: Das ABC der Musik, Stuttgart 2009.
Kühn, Clemens: Analyse lernen, 7. Auflage Kassel 2011.
Praxis der Rhythmisierung und Körpertechnik: Musiklehre für Bläser,
Mannheim 2005.
Probieren und Studieren, Lehrbuch zur Grundausbildung in der Evang.
Kirchenmusik, München 1996.
Renner, Hans: Grundlagen der Musik, Weinheim 2005.
Schaper, Heinz-Christian: Musiklehre compact, 8. Auflage Mainz 2002.
Wolf, Erich: Die Musikausbildung, Band I (Allgemeine Musiklehre),
7. Auflage Wiesbaden 1985.
Ziegenrücker, Wieland: ABC Musik. Allgemeine Musiklehre, Mainz,
München 2009.

b) Harmonielehre/Kontrapunkt

- Handbuch der funktionellen Harmonielehre, Kassel 2005.
Krämer, Thomas: Harmonielehre im Selbststudium, Wiesbaden 1991.
Manicke, Dietrich: Der polyphone Satz, 2 Bände, Köln 1977 und 1979.
Motte, Diether de la: Harmonielehre, 16. Auflage, Kassel 2011.
Wolf, Erich: Die Musikausbildung, Band II (Harmonielehre),
Wiesbaden 1986.
Wolf, Erich: Die Musikausbildung, Band III (Kontrapunkt),
4. Auflage Wiesbaden 1985.

c) Formenlehre

- Kühn, Clemens: Formenlehre der Musik, 9. Auflage, Kassel 2013.
Schaper, Heinz-Christian: Gestaltungselemente der Musik compact,
Mainz 1988.
Schaper, Heinz-Christian: Musikgeschichte compact, Formenlehre compact,
4. Auflage Mainz 2006.
Stockmeier, Wolfgang: Musikalische Formprinzipien, 6. Auflage,
Laaber 1996.

d) Populärmusik

- Haunschmid, Frank: Die neue Harmonielehre, 15. Auflage, Brühl 1997.
Haunschmid, Frank: Die neue Harmonielehre, Band 2, Brühl 1992.
Jungbluth, Axel: Jazz Harmonielehre, 6. Auflage Mainz 2001.
Marron, Eddy: Die Rhythmisierung, Brühl 1991.
Neumann, Hartmut und Henkel, Michael: Get the Groove, Praxisbuch
Populärmusik, München 2004.
Schaper, Heinz-Christian und Krause, Rudolf: Jazz compact, Mainz 1983.
Schoenmehl, Mike: Jazz- und Pop-Musiklehre, 3. Auflage Weinheim 2008.
Ziegenrücker, Kai-Erik und Ziegenrücker, Wieland: Handbuch der populären
Musik, Mainz 2006.

Gehörbildung für Chorleiter und Chor

Irmgard Eismann

Unter herkömmlicher Gehörbildung, wie sie etwa an Schulen im Musikunterricht, Musikschulen und -Hochschulen unterrichtet wird, versteht man: Anleitung zum Hören von Intervallen, die Unterscheidung von Dur- und Moll-Akkorden sowie deren Umkehrungen, das Erkennen von rhythmischen Strukturen. Eine Stufe für Fortgeschrittene ist das Aufschreiben von ein- und mehrstimmigen Notendiktaten, das Erkennen von komplizierteren Zusammenklängen und Rhythmen, das Wahrnehmen von verschiedenen Stimmungen usw. Im Posaunenchor geht es in erster Linie darum, Fehler zu erkennen und die Intonation zu verbessern.

Die Situation im Posaunenchor

Ein Chorleiter erkennt im Notenbild bestimmte Intervalle und überprüft, ob das Notierte auch fehlerfrei gespielt wird. Im Satz ergeben sich Zusammenklänge, Akkorde, die ggf. korrigiert werden müssen. Besonders in zeitgenössischer Musik verlangen schwierige Rhythmen viel Vorwissen und Konzentration vom Chorleiter und immer wieder auch die Fähigkeit, den Rhythmus gut vorzumachen, sei es auf Tonsilbe gesprochen, geklatscht oder auf einen Ton geblasen. Im zweiten Schritt gilt es für den Chorleiter, die Intonation, Stimmungsprobleme und -schwankungen zu hören. Dabei helfen Wissen über Blas- und Ansatztechnik sowie die Kenntnis über instrumententechnisch bedingte Intonationschwierigkeiten (Beispiel h auf der Trompete). Auch hier gilt: Je besser der Chorleiter mit dem Thema vertraut ist, desto besser wird er den Chor fördern können.

Für Bläserinnen und Bläser gilt: Je mehr alle Chormitglieder gewohnt sind, genau hinzu hören, desto besser wird sich der Chorklang entwickeln.

Nach Studien in den 1990er Jahren lernen Jugendliche in ihrem zweiten Lebensjahrzehnt vor allem „wegzuhören“, da die ständige Musikberieselung in Medien und Öffentlichkeit das konzentrierte Zuhören fast unmöglich macht. „Die Menschen lernen, *nicht* zuzuhören!“ (Michael Heymel, In der Nacht ist sein Lied bei mir – Seelsorge und Musik. Waltrop 2004; Seite 218). Ein wichtiger Schritt im Posaunenchor ist deshalb die Sensibilisierung fürs Hören: das Wahrnehmen des anderen Spielers neben mir, den Zusammenspiel, das Sich-Einfügen. Das ist auch bei geübten Bläserinnen und Bläsern durchaus nicht selbstverständlich.

Übungsmöglichkeiten

1. Chorleiter:
 - Es gibt verschiedene Computerprogramme, die schrittweise die herkömmliche Gehörbildung über Skalen, Intervalle, Akkorde und Rhythmus aufbauen.

- Manches geht mit einem Partner am Klavier leichter. Zum Fehler-Hören braucht man in jedem Fall jemanden, der im Satz Vorzeichen verändert oder falsche Töne spielt.
 - Im Idealfall findet sich für Hörübungen eine kleine Bläsergruppe zusammen und es wird ohne Kenntnis des Chorleiters verabredet, wer falsch spielt.
 - Eine Reihe von Büchern, zum Teil mit beigelegter CD, versuchen Hinweise für Gehör-Schulung im weiteren Sinne zu geben: lernen, Zusammenhänge in der Musik zu verstehen, größere Phrasen herauszuhören, einzelne Stimmen im Zusammenklang verfolgen zu können (siehe auch Artikel „Gehörbildung für Posaunenchorleiter“, Seite 77).
2. Bläserinnen und Bläser:
- im Chor auf den Nachbarn hören;
 - den anderen Stimmen beim Üben zuhören;
 - lockerer Ansatz, mit dem man Stimmungsschwankungen ausgleichen kann; leiser spielen;
 - Melodien, Tonleitern, Übungen langsam und leise spielen (siehe auch: Chortraining für Posaunenchöre, Stuttgart 2011, Hörübungen);
 - auswendig spielen von Melodien, um die Tonvorstellung zu schulen;
 - schon Einblasübungen genau intonieren;
 - Akkorde aufbauen (Grundton, Quinte, Terz).

Literatur, Hilfsmittel

Software:

Enders, Bernd und Weyde, Tillman: Computerkolleg Musik: Gehörbildung, CD-ROM; Mainz 1999.

audite! (Gehörbildungsprogramm von capella-software; www.capella.de).

Bücher:

Geld, Tom van der: Die neue Gehörbildung für Rock, Pop & Jazz, Mainz, 2. Auflage 2011.

Kaiser, Ulrich: Gehörbildung, Grundkurs mit CD, Kassel, 4. Auflage 2011.

Kühn, Clemens: Gehörbildung im Selbststudium, 13. Auflage, Kassel, München 2009.

Mackamul, Roland: Lehrbuch der Gehörbildung, 10. Auflage, Kassel 2005.

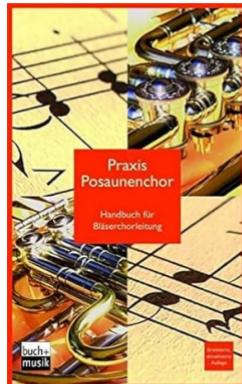
Schmoll, Michael: Die AMA-Schule der Gehörbildung, 5 Bände, Brühl 2008.

Praxis Posaunenchor

Handbuch für Bläserchorleitung

Digital-Ausgabe 2024

Aus der inzwischen vergriffenen Ausgabe von 2013 werden hier einige für Posaunenchorleiter*innen besonders wichtige Themen digital in inhaltlich unveränderter Form (Stand 2013) zur Verfügung gestellt:



1. Fragen zur Chorleitung (Schlagtechnik, Probenmethodik, Pädagogik, Vorbereitung),
2. Instrumentenkunde und Blastechnik,
3. Populärmusik (Geschichte und Ausführung),
4. Musiktheorie und Gehörbildung,
5. Musik-, Kirchenmusikgeschichte, Posaunenchorgeschichte,
6. Gottesdienstkunde, Kirchenjahr, Bibel- und Kirchenliedkunde, Kirchengeschichte
7. Fachbegriffe und Komponisten (Stand 2013 mit Ergänzungen Dezember 2023).

Auf einige kleine Artikel, die nach über 10 Jahren nicht mehr aktuell sind, wurde verzichtet.

Die Literaturangaben wurden beim Stand von 2013 belassen, neuere Ausgaben lassen sich im Internet finden. Im Komponistenverzeichnis wurden keine neuen Notenausgaben aufgenommen und personenbezogene Daten nicht aktualisiert, da neuere Angaben ebenfalls im Internet recherchiert werden können (nur Todesdaten wurden – soweit bekannt – ergänzt.).

Posaunenchorarbeit entwickelt sich weiter und so lassen sich die Texte von 2013 zum Teil auch als „geschichtliche Dokumente“ verstehen, auch wenn manches heute anders formuliert werden könnte.

Alle Posaunenchorverbände und der Dachverband Evangelischer Posaunendienst in Deutschland (EPiD e.V.) informieren auf ihrer jeweiligen Homepage über aktuelle Entwicklungen und Veröffentlichungen.

Bei Rechtsfragen (z. B. Urheberrecht bei Aufführungen, Fotokopien, Aufsichtspflicht bei Minderjährigen, Reiserecht bei Freizeiten, Ver einsrecht) geben die Verbände oder einschlägige Internetseiten Auskunft.

Stuttgart, im Frühjahr 2024

Irmgard Eismann

Im Auftrag des „Arbeitsbereiches Posaunen“
im Evangelischen Jugendwerk in Württemberg

**Das Herunterladen der Dateien verpflichtet zur
Anerkennung der Urheberrechte der Autoren und
der Nutzungsrechte des Verlags „buch+musik“,
jetzt „Praxisverlag buch+musik“.**

*Um die Texte auszudrucken, je nach Anbieter im PDF-Reader
angeben:*

*Benutzerdefinierter Maßstab 141% als A4-Seite
oder Skalierung 100%.*

*Es besteht auch die Möglichkeit, je zwei Seiten nebeneinander in
Querformat in der Originalgröße des Buches zu drucken.*

Inhalt (PP-Digital)

Geleitwort, Vorworte	7
Abkürzungen	10
Ausbildung und Fortbildung für Chorleiter, Jungbläserleiter und Bläser (Irmgard Eismann, Michael Püngel)	22
Jungbläser-Ausbildung ist Jugendarbeit (Michael Püngel)	27
Die geistliche Ausrichtung der Posaunenchorarbeit (Michael Püngel, Irmgard Eismann)	29
Pädagogische Aspekte der Bläserchorleitung (Rolf Schweizer)	43
Grundlagen der Chorleitung: Schlagtechnik (Irmgard Eismann)	49
Methodik der Bläserchorleitung (Hans-Ulrich Nonnenmann)	65
„Gehörbildung“ für Posaunenchorleiter (Hans-Ulrich Nonnenmann)	77
Die Vorbereitung des Chorleiters (Irmgard Eismann)	80
Programmgestaltung (Brigitte Kurzyta, Irmgard Eismann)	87
Die Technik der Blechbläser – Theorie und Praxis (Hans-Ulrich Nonnenmann)	90
Einblasen im Posaunenchor (Irmgard Eismann)	98
Weiterentwicklung der Posaunenchorarbeit (Hans-Ulrich Nonnenmann)	100
Chorleitung als „Führungsaufgabe“ (Irmgard Eismann)	117
Die Blechblasinstrumente im Posaunenchor (Günter Marstatt)	126
Das Mundstück des Blechblasinstruments (Albrecht Schuler)	134
Instrumentenkunde (Albrecht Schuler, Irmgard Eismann)	137

Instrumentenpflege (Albrecht Schuler)	144
Schlagwerk im Posaunenchor (Markus Püngel)	147
Wenn Bläser grooven – Praktische Hinweise zum Musizieren von Pop-Arrangements (Hans-Joachim Eißler)	168
Populärmusik (Michael Schütz)	175
Musiktheorie – Grundwissen (Irmgard Eismann)	196
Gehörbildung für Chorleiter und Chor (Irmgard Eismann)	251
Europäische Musikgeschichte im Überblick (Ekkehard Krüger)	253
Geschichte der deutschen evangelischen Kirchenmusik (Hans-Ulrich Nonnenmann)	277
Die Entwicklung der Posaunenchöre in Deutschland (Wolfgang Schnabel)	291
Kleine Bibelkunde (Traugott Wettach)	344
Musik in der Bibel (Christoph Wetzel)	368
Kirchengeschichte – ein Kurzüberblick (Hermann Ehmer)	386
Kirchenliedkunde (Bernhard Leube)	398
Gottesdienstkunde (Jörg Michael Sander, Irmgard Eismann)	419
Das Kirchenjahr – eine Übersicht (Irmgard Eismann)	434
Personenlexikon (Irmgard Eismann)	473
Fachbegriffe (Irmgard Eismann)	589
Die Autoren	670

Geleitwort

Liebe Chorleiterinnen und Chorleiter,
liebe Verantwortliche in der Posaunenarbeit!

Die vorliegende zweite Auflage von „Praxis Posaunenchor – Handbuch für Bläserchorleitung“ hat den Alltag der Bläserarbeit im Blick. Schon der Titel des vorliegenden Werkes macht klar: Nicht um die Theorie, sondern um das Praktische geht es, um Handfestes und Nutzbringende.

Der Inhalt hat eine klare Zielrichtung: Er soll das musikalische Vermögen unserer Chorleiterinnen und Chorleiter stärken und ausbauen und so fruchtbringend in die Chöre hinein wirken. Die stetige Weiterentwicklung des musikalisch-technischen Könnens unserer Chöre und ihrer Leitenden in den letzten Jahrzehnten hat den Leistungsstandard kontinuierlich angehoben.

Wir spielen zur Ehre Gottes und zur Freude unserer Mitmenschen – und wir wollen es gut tun! Jedenfalls so gut es eben möglich ist. Dieser Vorsatz gilt für die Stärkeren und für die Schwächeren in unseren Chören. Ideal ist es, wenn wir uns dabei die „Handreichungen“ gönnen, die es gibt, denn Hilfestellungen sind wertvoll.

Die Praxis unserer Chöre steht ja unter dem verheißungsvollen Vorzeichen aus Psalm 98,1: „Singet dem Herrn ein neues Lied, denn er tut Wunder.“ Darin klingt für mich zweierlei: Einerseits verdankt sich unser Lied der Güte Gottes, die Wunderbares in unserer Welt und an unserem Leben wirkt. Die Liebe zur Musik im Singen und Spielen ist wie eine Antwort darauf.

Andererseits eröffnet das Singen und Spielen unserer Chöre selbst neue Räume, die wie eine andere Dimension das Wunderbare spürbar mitschwingen lassen – das berührt Herz und Seele des Menschen. Musik macht uns für das Wunderbare erreichbar. Auf diese verwandelnde und erneuernde Kraft der Musik hat besonders Martin Luther aufmerksam gemacht.

Dem Raum zu geben, ist reformatorisches Anliegen durch die Zeit für die Gegenwart und Zukunft. Eine der vornehmsten Aufgaben in der Bläserarbeit wird dabei immer wieder die praktische Umsetzung, das Einüben in die „praxis musica“ bleiben.

Dafür bietet das vorliegende Werk eine große Fülle von Möglichkeiten. Es ist eine Inspiration mit der wunderbaren Verheißung gute Früchte zu tragen. Diesen segensreichen Gebrauch wünsche ich allen, die es anwenden.

Mit herzlichen Bläsergrüßen

Bielefeld, im September 2013

Bernhard Silaschi

Leitender Obmann im Evangelischen
Posaunendienst in Deutschland e.V.

Vorwort

zur 1. Auflage

Als im Jahre 1995 das „Handbuch für Posaunenchorleiter“ erschien, fasste es erstmals viele wichtige Themen der evangelischen Bläserarbeit in einem Buch zusammen. Es entwickelte sich rasch zum Standardwerk für die Posaunenchorarbeit und wurde in allen Landesverbänden eingesetzt.

Nach mehr als elf Jahren ist es nun an der Zeit, eine Bestandsaufnahme zu machen, die Weiterentwicklungen in der Bläserarbeit zu beschreiben, das damals Vorgelegte fortzuführen, die heute aktuellen Themen aufzunehmen und mit einem neuen „**Handbuch für Bläserchorleitung**“ umfassend über die „**Praxis Posaunenchor**“ Rechenschaft abzulegen.

„Posaunenchor hat Zukunft“ könnte durchaus ein Motto dieses Lese- und Lehrbuches sein. Die Vielfalt der Themen, zu denen sich die zahlreichen Autoren äußern, lässt nicht den Eindruck aufkommen, dass Posaunenchor etwas Altmodisches sei. Wenn die vorliegende Zusammenstellung von Themen zu den „drei Säulen“ der Posaunenchorarbeit (Musik, Gemeinschaft, Glaube) zur Qualifizierung in der anspruchsvollen Arbeit der Chorleiter und Chorleiterinnen mit jungen und alten Menschen beiträgt, dann hat Posaunenchor Zukunft – gerade in den Herausforderungen der heutigen Zeit.

Dank sei allen Autoren und Mitarbeitern gesagt, die ihre Artikel aktualisierten, neu schrieben oder aus ihrer Arbeit für diese Sammlung zur Verfügung stellten. Viele Helfer haben sich bemüht, die Texte in eine verständliche und übersichtliche Form zu bringen, aktuelle Literaturhinweise hinzuzufügen oder Korrekturen vorzunehmen. Auch auf über 600 Seiten lassen sich nicht alle Themen ausführlich behandeln. Besonders das Komponistenverzeichnis wird nie „fertig“ sein, da ständig neue Notenausgaben auf den Markt kommen. Dieses Buch möchte Anregungen geben und Interesse am vielfältigen Dienst eines Posaunenchorleiters, einer Posaunenchorleiterin wecken. Möge es damit unser Anliegen unterstützen, gute „Mitarbeiter am Psalm 150“ zu sein.

Stuttgart, im Dezember 2006

Irmgard Eismann

Im Auftrag des „Arbeitsbereiches Posaunen“
im Evangelischen Jugendwerk in Württemberg

Vorwort

zur 2., überarbeiteten und erweiterten Auflage

Im Vorwort zum „Handbuch für Posaunenchorleiter“ schrieb Landesposaunenwart Erhard Frieß im Jahr 1995: „Ich übergebe dieses Handbuch in der Hoffnung, dass es seine Nützlichkeit und allgemeine Verwendbarkeit erweist und damit viele Freunde im Posaunenchorbereich und darüber hinaus erwirbt.“

Über die Jahre haben Chorleiterinnen und Chorleiter, Bläserinnen und Bläser und viele der Bläserarbeit Nahestehende zu diesem Buch gegriffen und so entstand nicht nur im Jahr 2006 der Nachfolgeband „Praxis Posaunenchor“; nun ist sogar eine zweite, überarbeitete und erweiterte Auflage dazu erforderlich geworden.

Seit dem Erscheinen der ersten Auflage gab es allein im Personenlexikon fast 600 Neuaufnahmen von Komponisten, Bearbeitern oder Herausgebern von Bläsermusik. Die Notenausgaben für Posaunenchöre und damit die Komponistenliste wachsen ständig; und trotz der großen Verfügbarkeit von Informationen in der heutigen Zeit ist eine eigene Zusammenstellung im Bereich der kirchlichen Posaunenchorarbeit hilfreich.

Auch einige andere Artikel wurden um aktuelle Entwicklungen ergänzt, insbesondere die Rechtsfragen auf den neuesten Stand gebracht. Die jeweiligen Literaturverzeichnisse sind aktualisiert und mehrere Verbesserungswünsche von Autoren und auch Leserinnen und Lesern eingearbeitet.

Mögen auch weiterhin Mitarbeitende und Freunde der Bläserarbeit auf dieses Kompendium der Posaunenarbeit zurückgreifen.

Stuttgart, im September 2013

Irmgard Eismann

Im Auftrag des „Arbeitsbereiches Posaunen“
im Evangelischen Jugendwerk in Württemberg

Abkürzungen

Nicht aufgeführt sind Worte, bei denen nur die Nachsilbe -lich abgekürzt wurde. – Die Abkürzung der biblischen Bücher richtet sich nach: „Ökumenisches Verzeichnis der biblischen Eigennamen nach den Loccumer Richtlinien“, Stuttgart 1981.

Abb.	Abbildung	EKD	Evang. Kirche in Deutschland
Abt.	Abteilung	EKG	Evang. Kirchen-gesangbuch
allg.	allgemein(e)	elektr.	elektrisch, elektronisch
Am	Amos	engl.	englisch
amerik.	amerikanisch(e/r)	Eph	Epheser(brief)
anglik.	anglikanisch	EPiD	Evang. Posaunendienst in Deutschland
anschl.	anschließend	erg.	ergänzt(e)
Apg	Apostelgeschichte	erw.	erweitert(e)
aram.	aramäisch	Esr	Esra
Arrang.	Arrangeur,	ev., evang.	evangelisch
	Arrangement	evtl.	eventuell
AT	Altes Testament		
atl.	alttestamentlich		
Aufl.	Auflage		
b. c.	basso continuo	frz.	französisch
BCPD	Bund Christlicher Posaunenchöre Deutschlands	Gal	Galater(brief)
bearb.	bearbeitet(e)	Gd.	Gottesdienst(e)
bed.	bedeutend(ster)	gegr.	gegründet
begl.	-begleitung	gem.	gemischt
belg.	belgisch(er)	ggf.	gegebenenfalls
bes.	besonders	Ggs.	Gegensatz
betr.	betrifft, betreffend	greg.	gregorianisch
Bez.	Bezeichnung(en)	griech.	griechisch
bibl.	biblisch	Hab	Habakuk
BPW	Bundesposaunenwart	Hebr	Hebräer(brief)
BWV	Bach-Werke-Verzeichnis	hebr.	hebräisch
Bz	Bezirk	histor.	historisch(es/er)
c. f.	cantus firmus	hl.	heilig
Chr	Chronik	Hld	das Hohelied
CVJM	Christlicher Verein	Hrsg.	Salomos
	Junger Menschen	i. R.	Herausgeber
d. h.	das heißt	instr.	im Ruhestand
Dan	Daniel	Jak	Instrument,
dt.	deutsch	Jer	instrumental
e. V.	eingetragener Verein	Jes	Jakobus(brief)
ebd.	ebenda	Jh.	Jeremia
EG	Evang. Gesangbuch	Joh	Jesaja
ejw	Evang. Jugendwerk in Württemberg	Jos	Jahrhundert
			Johannes
			(evangelium)
			Josua

kath.	katholisch	PW	Posaunenwart,
Klgl	Klagelieder		Posaunenwerk
KM	Kirchenmusik,		
	Kirchenmusiker	ref.	reformiert
KMD	KM-Direktor	Röm	Römer(brief)
KMS	Kirchenmusikschule,		
	Hochschule für KM	Sam	Samuel
Kol	Kolosser(brief)	skand.	skandinavisch
Komp	Komponist,	So	Sonntag
	Komposition(en)	sog.	so genannte(r)
Kön	(Buch der) Könige	span.	spanisch
Konserv.	Konservatorium	spr.	-sprachig
Kor	Korinther(brief)	Spr	Sprüche Salomos
Kpm	Kapellmeister	StD	Studiendirektor
		stg.	-stimmig
lat.	lateinisch	Stud.	Studium
liturg.	liturgisch		
Lk	Lukas(evangelium)	Thess	Thessalonicher
LKMD	Landes-KM-Direktor		(brief)
LPW	Landesposaunenwart	Tim	Timotheus(brief)
Ltg.	Leitung	Tit	Titus(brief)
luth.	lutherisch	u. a.	und andere, unter anderem
M-	Musik-, Musiker		
MA	Mittelalter	u. ö.	und öfter
ma.	mittelalterlich	u. U.	unter Umständen
Makk	Makkabäer	u. v. a. m.	und viele(s) andere
max.	maximal	überarb.	mehr
MD	Musikdirektor	Üniv.	überarbeitet(e)
Mehrz.	Mehrzahl	urspr.	Universität
Mk	Markus(evangelium)	usw.	ursprünglich
Mt	Matthäus (evangelium)	VCP	und so weiter
n. Chr.	nach Christi Geburt		Verband christl.
niederl.	niederländisch	v. Chr.	Pfadfinder
NT	Neues Testament	verb.	vor Christi Geburt
ntl.	neutestamentlich	vergl., vgl.	verbessert(e)
		Veröffentl.	vergleiche
o. Ä.	oder Ähnlich(es)		Veröffentlichung
Offb	Offenbarung	versch.	(veröffentlichte)
ökum.	Ökumenisch	VG	verschiedene
Orch.	Orchester		Verwertungs-
ÖRK	Ökumenischer Rat	viell.	gesellschaft
	der Kirchen	VSP	vielleicht
orth.	orthodox		Verband Schweizer
			Posaunenchöre
P-chor	Posaunenchor	Westf.	Westfalen
Petr	Petrus(brief)	Württ.	Württemberg
PH	Pädagogische		
	Hochschule	z. B.	zum Beispiel
Phil	Philipper(brief)	zw.	zwischen
Ps	Psalm		

Die Autoren

Ehmer, Hermann, Stuttgart, Dr. theol., geb. 1943, Studium von ev. Theologie 1963–1968, Vikariat, Archivausbildung, im Archivdienst des Landes Baden-Württemberg 1972–88, ab 1988 Archivdirektor, Leiter des Landeskirchlichen Archivs Stuttgart; Vorträge und Veröffentlichungen zur Landesgeschichte und Landeskirchengeschichte.

Eismann, Irmgard, Stuttgart, geb. 1960, Studium der Kirchenmusik in Herford, 1985–1987 Assistentin bei Prof. Rolf Schweizer in Pforzheim, 1987–2000 Kantorin in Stuttgart und 2000–2020 in Ostfildern-Ruit, freiberufliche Unterrichtstätigkeit, ehrenamtliche Mitarbeit auf Bläser- und Chorleiterkursen des Evang. Jugendwerks in Württemberg, Veröffentlichungen zur Bläserarbeit.

eißler, Hans-Joachim, Metzingen, geb. 1972, Kirchenmusikstudium in Esslingen mit zusätzlichem Hauptfach Populärmusik, ejw-Landesreferent bei musikplus mit Schwerpunkt Bandarbeit; Chorleiter des CVJM-Jugendchores Dettingen bis 2020 und Kirchenmusiker in Dettingen/Erms; freiberufliche Tätigkeit als Komponist, Arrangeur, Live/Studio-Musiker, Produzent, Musiklehrer; Herausgeber der „Chormappe“, Mitherausgeber „Das Liederbuch“ (ejw/CJD), Autor des Fachbuchs „VorwärtsTasten – Klavierschule für Liedbegleitung“; als Keyboarder der Gruppe „Ararat“ 1991–2011 über 400 Konzerte im deutschsprachigen Raum sowie 7 CD-Produktionen.

Krüger, Ekkehard, Berlin, geb. 1966, Studium von Musikwissenschaft, Mittelelterlicher Geschichte und Philosophie in Halle/Saale, Tübingen und Berlin (TU); Promotion, kirchenmusikalische C-Prüfung, Tätigkeit als Herausgeber und Musikverleger (ortus Musikverlag Beeskow), nebenamtlicher Kirchenmusiker.

Kurzytza, Brigitte, Albershausen (Württemberg), geb. 1974, B-Kirchenmusik-Studium in Bayreuth, staatl. Musiklehrerprüfung (Trompete, Klavier), 1999–2002 Posaunenassistentin im Evang. Jugendwerk in Württemberg, 2003–2007 Kirchenmusikerin in Uhingen, seit 2007 Posaunenreferentin im ejw, Musikpädagogin.

Leube, Bernhard, Süßen, geb. 1954, Theologiestudium, 1981–85 Musikrepetent am Evang. Stift in Tübingen, 1988 Pfarrer in Sonnenbühl-Willmendingen, 1996 Pfarrer im Amt für Kirchenmusik in Stuttgart, 1998 Dozent an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen, 2006 Ernennung zum Professor.

Marstatt, Günther, Hannover, geb. 1959, Studium an der Musikakademie Detmold, Landesposaunenwart in Westfalen 1987–90, Leitender Landesposaunenwart in der Hannoverschen Landeskirche seit 1991.

Nonnenmann, Hans-Ulrich, Tübingen, geb. 1958, Studium von Schulmusik und Musikerziehung, 1987–1999 Landesposaunenwart im Verband evangelischer Posaunenchöre in Bayern, 1996 Ernennung zum KMD, seit 2000 Landesposaunenwart im Evang. Jugendwerk in Württemberg, Herausgeber von Bläserliteratur.

Püngel, Markus, Sindelfingen, geb. 1974, Schlagzeuger (Klassik, Rock, Pop, Jazz), Instrumentallehrer für Schlagzeug, Cajón, Gitarre, Trompete, Keyboard in eigener Musikschule (www.map-music.de); Chorleiter (Posaunenchor, Kinder- und Jugendchor); Mitarbeit in der Württembergischen Bläserarbeit, Dozent im ejw; Musikproduzent (eigenes Tonstudio).

Püngel, Michael, Stuttgart, geb. 1959, Jugend- und Heimerzieher, Sozialpädagoge, Jugendreferent (Diakon), Gasthörer an der Hochschule für Kirchenmusik Esslingen, Gemeindediakon in Stuttgart-Vaihingen, seit 1991 Landesjugendreferent für Posaunenarbeit im Evang. Jugendwerk in Württemberg.

Sander, Jörg Michael, Freudenberg, geb. 1960, Studium der Kirchenmusik in Herford und der Theologie in Hamburg und Bethel, 1990–2001 Kantor in Göppingen, Fachberater für Bläserarbeit im Kirchenbezirk; 2001–2003 Kreiskantor in Nordenham-Blexen, seit 2004 Bezirkskantor in Freudenberg/Schwarzwald, Kirchenmusikdirektor, Mitarbeit bei Bläser- und Chorleiterkursen; Komponist.

Schnabel, Wolfgang, Dr. theol., geb. 1959, Theologiestudium in Tübingen und Heidelberg, Promotion über das Thema „Die evang. Posaunenchorarbeit. Herkunft und Auftrag“ 1993, Pfarrer in Locherhof 1993, Pfarrer in Filderstadt-Bonlanden 2001, seit 2015 Geschäftsführer Erwachsenenbildung; weitere Veröffentlichungen zum Thema: „Drei große Förderer der ev. Posaunenchorbewegung“ 1994, „Geschichte der ev. Posaunenchorbewegung Westfalen“ 2003.

Schuler, Albrecht, Stuttgart, geb. 1961, Studium zum Diplom-Musiklehrer mit Hauptfach Posaune 1982–87 in Trossingen, Lehrer und stellvertretender Schulleiter an der Musikschule Langenargen 1985–91, Lehrtätigkeit auf Kursen, seit 1991 Landesreferent für Posaunenarbeit im Evang. Jugendwerk in Württemberg.

Schütz, Michael, Potsdam, geb. 1963, Kirchenmusikstudium (Abschluss A-Prüfung), freischaffender Komponist, Arrangeur, Pianist und Seminarleiter, Live-Konzerte und Studio-Produktionen mit Gloria Gaynor, The Temptations, Jennifer Rush, Klaus Doldinger's Passport, Deborah Sasson, sona nova u.a.; Dozent für Populärmusik an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen, Dozent in Trossingen, Dozent für Populärmusik an der Universität der Künste in Berlin, Kantor an der Trinitatiskirche Berlin bis 2020, seit 2019 Beauftragter für Populärmusik der Evang. Landeskirche Berlin-Brandenburg; Veröffentlichungen von Pop-Arrangements und Fachliteratur.

Schweizer, Rolf (1936–2016), KMD, Kirchenmusiker, Bezirkskantor in Pforzheim 1966–2001, dazu Landeskantor Mittelbaden 1975–2001, Ernennung zum Professor 1984, Komponist, Lehrtätigkeit auf zahlreichen Kursen im In- und Ausland.

Wettach, Traugott, Emmendingen, geb. 1941, Theologiestudium, Religionslehrer, Gemeindepfarrer, 1977 Schuldekan in Emmendingen, 1988 Kirchenrat im Schulreferat des Ev. Oberkirchenrats in Karlsruhe, 1992 Gemeindepfarrer in Emmendingen, Landesobmann der Ev. Posaunenchöre in Baden 1984–1995.

Wetzel, Christoph, Dr. theol. (1929–2022), Pfarrer in verschiedenen sächsischen Gemeinden, 1972 Studiendirektor am Predigerkolleg Leipzig, 1976 Superintendent für Dresden Nord, 1983–96 Studiendirektor an der Hochschule für Kirchenmusik Dresden, 1987 Domherr des Hochstiftes Meißen.

Impressum

© 2., überarbeitete und erweiterte Auflage 2013
buch + musik, ejw-service gmbh, Stuttgart

ISBN 978-3-86687-000-0

Herausgegeben von Irmgard Eismann
und Hans-Ulrich Nonnenmann
Redaktion
und Gestaltung: Irmgard Eismann, Stuttgart
Umschlag: Cornelia Braun, Ostfildern

