

VORWORT

Gehörbildung ist ein Fach in der Musikausbildung, das Hilfen zum ganzheitlichen Erfassen von Musik geben soll. Dabei geht der Weg zum ganzheitlichen Hören zwangsläufig über die EINZELBAUSTEINE (Parameter) des tonlichen und rhythmischen Hörens, die man als „objektive Größen“ des Musikerfassens bezeichnen kann.

Die vorliegende Schule der Gehörbildung bietet dazu strukturiertes Übematerial auf CD mit Lösungsbögen an. Im Gegensatz zu Computerprogrammen erklingt auf den CDs ein „echter Flügel“ und nicht ein Midisound oder Sampler.

Die Übungen bauen sich in einer konsequenten Methodik auf, die sich in meiner jahrzehntelangen Hochschul- und Musikschulpraxis bewährt hat.

Die einfache Arbeitsweise mit CD-Player und Arbeitsbuch ermöglicht eine Konzentration auf das Hören ohne visuelle Ablenkungen.

Ich weiß aufgrund meiner seit 1987 jährlich stattfindenden Vorbereitungskurse zum Musikstudium, wie groß der Bedarf für eine solche Gehörbildungsschule ist, die ein effektives Selbststudium ermöglicht, und danke dem AMA Verlag für die Realisierung dieses Lehr- und Übungswerks.

Allen, die mit der Schule der Gehörbildung arbeiten, wünsche ich den entsprechenden Erfolg bei Prüfungen und die Freude, die sich einstellt, wenn das bewusste Hören auch das Erleben von Musik auf eine neue, bisher nicht gekannte Qualitätsstufe stellt.

Osnabrück/Köln im Februar 2008

Prof. Michael Schmoll

EINFÜHRUNG ZWEISTIMMIGKEIT

Die **Zweistimmigkeit** ist die **Basis aller Mehrstimmigkeit** in der Musik. Die Fähigkeit, zweistimmig zu denken und zu hören, ist die Grundlage jedes erweiterten musikalischen Orientierens und Empfindens.

War die **erste** uns noch bekannte Zweistimmigkeit das **parallele Singen** im Oktav- und Quintabstand (Organum), welches sich leicht improvisierbar gestaltete, so entwickelte sich mit dem Ausbau der Notenschrift die komponierbare **mehrstimmige Musik**, die sich zunächst auf die Zweistimmigkeit beschränkte. Dabei standen die ersten Kompositionen auf dem Stand des „Note-Gegen-Note-Prinzips“, später entwickelte sich die größere rhythmische Eigenständigkeit beider Stimmen (lineare Musik), wobei sich Rhythmik als gegenseitige Ergänzung („Komplementär-Rhythmik“) darstellt. Eine daraus resultierende Weiterentwicklung der Melodik und Intervallik führt zum Kanon, später zu den imitativen Formen (Ricercar, Fuge, Motette), die auch bei extremen Ausdehnungen (fünf- bis sechstimmig, gar bis 16(!)-stimmig) letztlich ihren in der Zweistimmigkeit zu findenden Ursprung nicht verleugnen können.

Durch die allmählich zunehmende Durchsetzung der Kadenzharmonik wird die Zweistimmigkeit zum „**übergeordneten Prinzip**“, gedacht als Diskant- und Bassstimme, deren harmonische Spannung das Kadenzgerüst bildet, und zwar so stark, dass häufig die Mittelstimmen sogar entfallen können bzw. nur fragmentarisch erscheinen (man denke beispielsweise an barocke und z. T. auch klassische Menuette o. Ä.).

Selbst die weitgehende Chromatisierung der Musik wurzelt in dieser **Sopran-Bass-Spannung**. Die Mischung aus linearer (horizontaler) und harmonischer (vertikaler) Konstruktion, verbunden mit der entsprechenden Rhythmik, macht viel von dem aus, was wir unter Musik verstehen. Das schließt auch und gerade neue Kompositionstechniken nicht aus, sofern sie an diesen entwickelten Prinzipien orientiert sind.

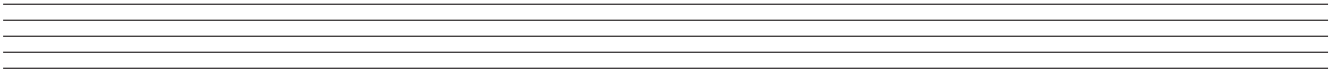
„Zweistimmig denken können“ macht einen großen Teil der Musik aus, die uns täglich umgibt. Wichtig ist dabei die Kombinierbarkeit verschiedener Denk- und Hörtechniken, wozu diese Arbeitshilfe beitragen möchte.

CD 1, TRACK 1 ► BEREICH 1

Übungen Note gegen Note in einem System, je zweimal gespielt. Anfangstöne angesagt. Vorzeichen einzeln setzen!

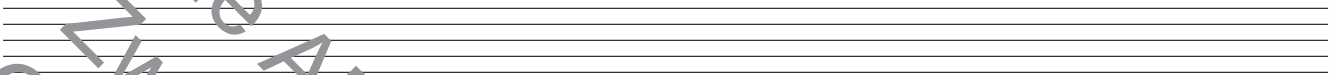
CD 1, TRACK 2

1.1



CD 1, TRACK 3

1.2



CD 1, TRACK 4

1.3



CD 1, TRACK 5

1.4



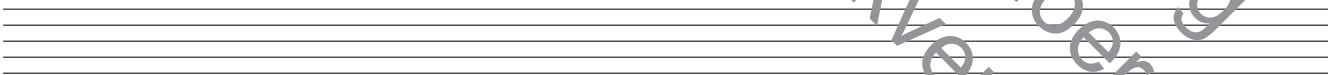
CD 1, TRACK 6

1.5



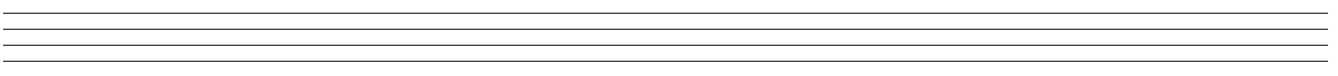
CD 1, TRACK 7

1.6



CD 1, TRACK 8

1.7



ZWEISTIMMIGKEIT

BEREICH 1

CD 1, TRACK 2

1.1

CD 1, TRACK 3

1.2

CD 1, TRACK 4

1.3

CD 1, TRACK 5

1.4

CD 1, TRACK 6

1.5

CD 1, TRACK 7

1.6

CD 1, TRACK 8

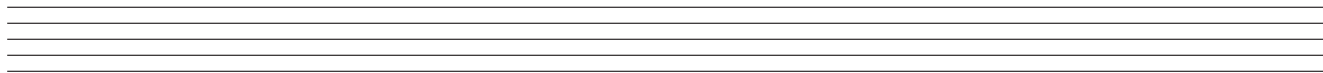
1.7

CD 1, TRACK 28 ▶ BEREICH 4

Polyphone Übungen mit Imitationen auf einem und zwei Systemen. Je zweimal gespielt, Tonart, Anfangston der zuerst einsetzenden Stimme und Taktart angesagt.

CD 1, TRACK 29

4.1



CD 1, TRACK 30

4.2



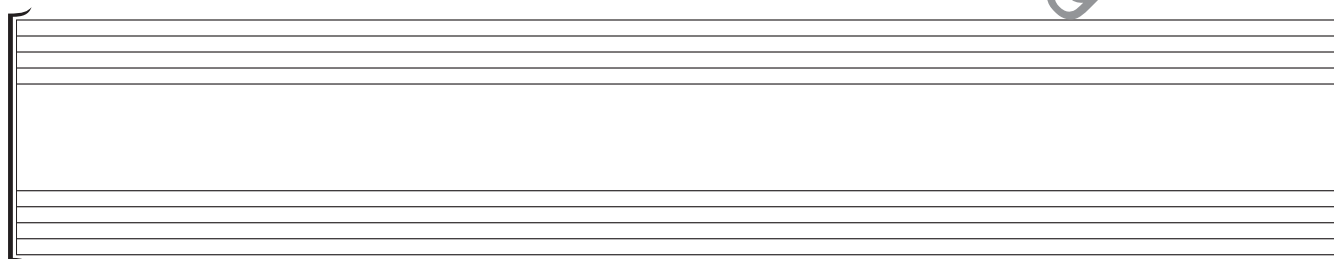
CD 1, TRACK 31

4.3



CD 1, TRACK 32

4.4



BEREICH 4

CD 1, TRACK 29

4.1

CD 1, TRACK 30

4.2

CD 1, TRACK 31

4.3

CD 1, TRACK 32

4.4

EINFÜHRUNG KADENZEN HÖREN

Der Begriff „Kadenz“ verbindet sich in der Harmonielehre mit **dur-moll-tonal gebundenen Akkordfolgen**, die hier „funktionale Harmonik“ genannt werden. Der weitaus größte Teil der ausgeübten Musik basiert auf der kadenzgebundenen Akkordik. Die so genannte „Funktionstheorie“ stellt den Versuch dar, Musik durch Reduktion auf die (harmonisch) wesentlichen Bestandteile leichter analysierbar, **erfahrbar** zu machen. Dabei wird hier mit **relativen Methoden** gearbeitet, d. h., die Symbolik bindet sich nicht an die absolute Tonart, sondern nur an das System, welches sich aus der Dur- bzw. Molltonleiter logisch ergibt.

Die **klanglichen Eigenarten** der einzelnen Tonarten, oft auch als „Tonartenpsychologie“ bezeichnet, sind hier von der Darstellung allerdings nicht berührt; ich meine jedoch, dass dieser Aspekt erst auf einer künstlerisch sehr hohen Ebene wirklich zu einem Faktum wird.

Etwas zur Zeit Bachs schrieb J. Ph. Rameau sein „Traité de l’harmonie“ und setzte damit den Grundstein für die Entwicklung einer **dur-moll-tonalen Harmonielehre**, die ihre Fortsetzung bei Riemann fand und in neuerer Zeit durch Mallet, de la Motte u. a. erweitert und ausgelegt wurde. Interessant ist auch die Tatsache, dass der Umgang mit der **Funktionstheorie** erst seit wenigen Jahrzehnten endgültig Einzug in den Hochschultonsatz gefunden hat, nachdem diese die so genannte „**Stufentheorie**“ quasi ablöste bzw. sich neben dieser zumindest emanzipierte.

Definition: „**Funktion**“ ist ein Terminus für einen **Akkord** in einem **bestimmten kausalen Zusammenhang**, welcher sich aus der **Tonleiter** ergibt.

Betrachten wir daher die **Tonleiter** hinsichtlich ihrer Bedeutung im Kontext.

1. DURTONLEITER (DIE „RANGORDNUNG“ DER TÖNE CHRONOLOGISCH)

- | | |
|---------|---|
| 1. Ton: | Grundton = tonales Zentrum = Tonika; letzter Basston eines Musikstückes (sofern dieses überhaupt dur-moll-tonal ist! Diese Voraussetzung gilt hier grundsätzlich!). |
| 7. Ton: | Leitton, unselbstständig. D. h., seine Bedeutung ist an die unmittelbare oder zumindest erwartete Fortführung in die Tonika gebunden, Verbindung 7–8 (im Zusammenhang): Schlussbildung. |
| 5. Ton: | Tonleitemittelpunkt, Quintfall zur Tonika (fallen = cader; $s^6 \rightarrow$ Kadenz!), Dominante. Der Dreiklang auf dem 5. Ton enthält auch den 7. Ton (Leitton). Daher hat die Dominante eine zweifache Auflösungstendenz zur Tonika. |
| 4. Ton: | Quintverhältnis unterhalb der Tonika, d. h., der 1. Ton fällt zum 4. Ton abwärts (Subdominante). Der 4. Ton wird vom 3. Ton aus leittonig erreicht, doch empfindet man seine Bewegungsrichtung auch zum 3. Ton fallend. Der 3. Ton wird dann als Tonikaterz empfunden. Die andere Bewegungsrichtung schreitet zum 5. Ton, um dann zum 1. Ton zu fallen (Kadenz). Die Tonverbindung 1–4–5–1 bildet demnach auch die Baslinie der sog. „ Grundkadenz “. |
| 3. Ton: | Tonikaterz, daher für die Tonart geschlechtsbestimmend . Melodisch zu erreichen vom 4. Ton fallend (Auflösung des 4. Tones) oder vom 2. Ton steigend (melodische Bewegung, Ruhepol nach dem 2. Ton). Auch so genannte „Nebstufenfunktion“: paralleler Mollakkord zur Dominante (Dp). |
| 6. Ton: | Verbindungston (melodisch) vor dem Leitton; Subdominantterz; abwärts gedachte Mediante (Terzverwandte) der Tonika. Der Dreiklang auf dem 6. Ton enthält den 1. Ton (T), daher Tonika-Stellvertreter – parallele Molltonart zur Tonika (Tonika-Mollparallele Tp). |
| 2. Ton: | Durchgangston zur Tonikaterz; als Dominantquinte auch Abwärtsrichtung zum 1. Ton (Auflösung – Kadenz); Grundton einer Nebenstufe, Mollparallele zur Subdominante (Sp). |

Chromatische Veränderungen von Tonleitertönen (Alterationen), hier der Wichtigkeit ihrer harmonischen Konsequenzen nach geordnet:

- 4. Ton **erhöht**: Künstlicher Leitton zur Dominante; Modulation zur Dominanttonart, Verbindung als Durterz der 2. Stufe. Die zweite Stufe wird so zur **Doppeldominante** = Dominante der Dominante D^{\flat} .
- 2. Ton **erniedrigt**: Verstärkte Auflösungstendenz zum 1. Ton (Gleitton als abwärts gerichtetes Pendant zum Leitton).

Funktionen:

- 1. Kombiniert mit dem Leitton dominantisch; der Ton erscheint als tiefalterierte Quinte der Dominante.
 - 2. Kombiniert mit dem erniedrigten 6. Ton und dem 4. Ton subdominantisch; der 4. Ton wird aufgrund seiner Bedeutung (Rang) Grundton des Akkordes, der als Moll-Subdominante angesehen wird, wobei der 6. Ton als Quintersatz erscheint und außerdem tiefalteriert wird. Dieser Akkord mit dem Symbol „ s^6 “ wird aufgrund seiner historischen Bedeutung (wobei er allerdings eher der Moll-Tonalität erwachsen ist) als „neapolitanischer Sextakkord“ bezeichnet und mit dem allgemeinverbindlichen „ s^n “ gekennzeichnet. Dem „ s^n “ folgt häufig die Dominante und sodann die Tonika (Kadenz $T-s^n-D-T$ oder auch $t-s^n-D-t$).
6. Ton (kleine Sexte):
- a) Tonika-Stellvertreter: Dreiklang der 3. Stufe enthält Tonika-Grundton wie in Dur. Da aber die Tonarten der 6. Stufe und der 1. Stufe nicht vorzeichengleich, d. h. nicht „parallel“ sind, hat man die Benennung „Dur-Gegenklang“ (G) entwickelt, hier Tonika-Gegenklang: tG.
 - b) Kleine Sexte, zur Quinte fallend: $s-D$.
6. Ton (große Sexte): steigende Methodik im **melodischen Moll** harmonische Konsequenz: Dur-Subdominante (siehe 4. Ton).
3. Ton: Mollterz der Tonika, bzw. Grundton des zur Moll-Tonika parallelen (vorzeichengleichen) **Durakkordes**: tP. Außerdem fallende Tendenz zum 2. Ton, besonders bei halbschlüssigen Wendungen $t-D$ oder auch beim Vorhalts-Quartsextakkord: D_{4-3}^{6-5} . Eine deutliche Schreibweise bietet die Formel „ $D^{\flat}-D$ “, wobei man hier vom „kadenzierenden Quartsextakkord“ spricht.
2. Ton:
- a) Tendenz leitttöng steigend zum 3. Ton, auch in der Verbindung $\text{D}^{\flat}-t$ oder fallend zum 1. Ton wie in Dur.
 - b) Nicht leitereigen grundtönig, da der Dreiklang auf diesem Ton vermindert ist. Weil dieser Dreiklang aber den Grundton und die Terz der umfasst, wird die Deutung als **Moll-Subdominante mit Sexte** vorgenommen; Grundton (zweimal im Akkord) ist also nicht der 2. Ton, sondern der 4. Ton. Der 2. Ton ist die Sexte des s^6 .
2. Ton erniedrigt: Hier ist durch Tiefalteration, die ja bedingt leitereigen ist (phrygisch), sowie die Kombination mit dem bereits erwähnten s^6 -Komplex der Schritt zum s^n naheliegend (siehe Dur 2. Ton erniedrigt). Natürlich ist auch die Verwendung dieses Tones als tiefalterierte Quinte im Zusammenhang mit der verdurten Dominante (D) möglich.

ALTERIERUNGEN IN MOLL

Neben den bereits erwähnten „erweitert leitereigenen“ Tönen sind folgende Alterierungen möglich:

4. Ton **erhöht**: Bedeutung wie in Dur.
3. Ton **erhöht**:
- Terz der Dur-Tonika, überwiegend verbreitet bei Schlusswendungen.
 - Leitton zum 4. Ton (s): Die Konsequenz ist eine Dominante, die sich auf eine nachfolgende Subdominante bezieht; Schreibweise: (D) s; Zwischendominante zur Subdominante.
6. Ton **erniedrigt**: Abwärtstendenz zum 5. Ton (Gleitton). Konsequenz: Mollterz der Subdominante vor der Dominanten („vermolte“ 4. Stufe). In Verbindung mit dem erhöhten 4. Ton (s. o.) auch tiefalterierte Quinte der Doppeldominante. Die zwingende Auflösung eines solchen Akkordes in die Dominante wird so provoziert (4+ zur 5 **und** 6- zur 5 gleichzeitig!).

Auch andere Hoch- bzw. Tiefalterierungen lassen sich nach diesem Prinzip einordnen. Eine Ausnahme wäre noch die leittonige Führung eines Tones, wobei aber der erreichte Ton nicht Grundton des erreichten Akkordes ist. Eine solche Wendung wird in der Regel trugschlüssig sein.

2. MOLLTONLEITER

Wenn wir von der Molltonleiter sprechen, meinen wir grundsätzlich das **reine Moll**. Auch die Tonbeziehungen richten sich danach. Die so genannte „harmonische“ Molltonleiter existiert als Skala eigentlich nicht: Der übermäßige Sekundschrift 6–7 lässt sich nur so erklären, dass der 6. Ton (kleine 6) zur Quinte fällt, der 7. Ton (jetzt Leitton) wie in Dur zum Grundton steigt. Einen Ausgleich schafft hier das „melodische Moll“, welches wir besser als „Dorisch mit Leitton“ betrachten. Hier wird quasi der obere Tetrachord aus der Durtonleiter übernommen, was auch zu der häufig verwendeten Bezeichnung „Moll Dur-Tonleiter“ Anlass gab. Zu unserer Denkweise „Moll“ gehören also mehrere Skalengebilde, was natürlich dazu führt, dass die Mollharmonik **leitereigen** mehr Möglichkeiten aufweist als Dur, ohne mit eigentlichen Alterierungen zu arbeiten. Die Alterierung „2. Ton erniedrigt“ führt im Mollbereich zum Klangbild der **phrygischen Kirchentonart** bzw. ist dieser entspringen.

Der Umgang mit der Harmonik in Moll ist nicht schwerer als mit der in Dur, jedoch setzt er eine umfangreichere Auseinandersetzung mit der Materie bereits im Vorfeld voraus.

FUNKTIONALE EINORDNUNG DER EINZELTÖNE DER MOLLTONLEITER:

1. Ton: Tonika, wie in Dur (Schreibweise: t)
7. Ton:
- leitereigen rein: kleine Septime, Nebenstufe,
 - erhöht: „harmonisches Moll“, Leitton wie in Dur.
5. Ton: Dominante wie in Dur, leitereigen. Jedoch Mollakkord (d), Quinfalltendenz zur Tonika. Zumeist verdurt (D), besonders im Kadenzzusammenhang
4. Ton: Subdominante wie in Dur, Mollakkord (s, leitereigen). Verdurt (S, siehe „melodisches Moll“: wegen der großen Sexte als **Durterz** der Subdominante) besonders im Kontext mit der Dur-Dominante.

CD 2, TRACK 1 ► BEREICH 1

Haupt- und Nebenstufen. S^6 und S^6_5 . Vorhalte $4-3$ und $6-5$ $4-3$, Tonart angesagt.

CD 2, TRACK 2

1.1

CD 2, TRACK 3

1.2

CD 2, TRACK 4

1.3

CD 2, TRACK 5

1.4

CD 2, TRACK 6

1.5

CD 2, TRACK 7

1.6

CD 2, TRACK 8

1.7

CD 2, TRACK 9

1.8

CD 2, TRACK 10

1.9

CD 2, TRACK 11

1.10

KADENZEN HÖREN

BEREICH 1

CD 2, TRACK 2

1.1 G-Dur $\textcircled{3}$
 T Tp s^6 D_{4-3}^{6-5} Dp Tp S D T ||

CD 2, TRACK 3

1.2 g-Moll $\textcircled{3}$
 t s^6 D^{4-3} tG s^6 D^{4-3} t ||

CD 2, TRACK 4

1.3 D-Dur $\textcircled{5}$
 T S Dp Tp s^6 D T^{4-3} ||

CD 2, TRACK 5

1.4 d-Moll $\textcircled{5}$
 t tG s^6 D t dP t D^{4-3} T ||

CD 2, TRACK 6

1.5 A-Dur $\textcircled{8}$
 T s^6 D_{4-3}^{6-5} Tp S Sp D^{4-3} T_{4-3}^{6-5} ||

CD 2, TRACK 7

1.6 c-Moll $\textcircled{8}$
 t tG s^6 D tG dP s^{4-3} D^{4-3} t ||

CD 2, TRACK 8

1.7 B \flat -Dur $\textcircled{8}$
 T Dp S D Dp S Sp D_{4-3}^{6-5} T ||

CD 2, TRACK 9

1.8 b-Moll $\textcircled{8}$
 t D t s^6 D tG s^{4-3} D_{4-3}^{6-5} T ||
 (h-Moll)

CD 2, TRACK 10

1.9 C-Dur $\textcircled{5}$ $\textcircled{8}$
 T T D Tp Dp D T S Sp D Tp s^6 D_{4-3}^{6-5} T ||

CD 2, TRACK 11

1.10 f-Moll $\textcircled{5}$
 t s s^6 D t $\textcircled{8}$ s^6 D^{4-3} t ||

CD 2, TRACK 23 ► BEREICH 3

Zusätzlich: Zwischendominanten. s^{\flat} , D^{\flat} und b^7 . Vorhalte und Durchgänge. Tonart angesagt.

CD 2, TRACK 24

3.1

CD 2, TRACK 25

3.2

CD 2, TRACK 26

3.3

CD 2, TRACK 27

3.4

CD 2, TRACK 28

3.5

BEREICH 3

CD 2, TRACK 24

3.1 C-Dur $\overset{8}{T}$ D₈₋₇ (D) $\overset{3}{Tp}$ (D⁷)₅ $\overset{5}{S}$ Sp D₆₋₅⁸⁻⁷₄₋₃ T[♯] ||

CD 2, TRACK 25

3.2 a-Moll $\overset{3}{t}$ sⁿ D^V₃ D D₇ (D⁸⁻⁷)₃ s₄₋₃⁹⁻⁸ D⁴⁻³ T ||

CD 2, TRACK 26

3.3 B[♭]-Dur $\overset{8}{T}$ D₇ D₇ D₇ D^V₇ T₃ D₇ T (D⁷)₅ Tp (D⁷)₅ S D T ||

CD 2, TRACK 27

3.4 g-Moll $\overset{3}{t}$ D₇ t (D^V)₇ s₃ D₃ D₃ D⁷₃ D⁸⁻⁷ tG sⁿ D t ||

CD 2, TRACK 28

3.5 A-Dur $\overset{5}{T}$ S (D⁷) S D₇ D₇ D₇ D₇ (D⁷)₈₋₇ Tp S⁶ D^V₃ D T ||

CD 2, TRACK 29

3.6 d-Moll $\overset{8}{t}$ D₈₋₇ (D^V)₃ s₈₋₇ (D^V)₃ t₇ D⁷₅ t (D⁷)₃ s₃ t₅ s₅⁶ D₆₋₅⁸⁻⁷ T ||

CD 2, TRACK 30

3.7 E[♭]-Dur $\overset{5}{T}$ S (D⁷)₅ Sp D Tp Tp (D⁷)₅ S D₃⁷ D₈₋₇ T⁸⁻⁷₃ s₈₋₇ D₆₋₅⁸⁻⁷ T ||

CD 2, TRACK 31

3.8 c-Moll $\overset{8}{t}$ sⁿ D^V₃ D (D⁸⁻⁷)₃ s⁹ s₇⁸ D₅⁷ (D⁷)₇ tG₃⁸ (D⁷)₅ tG₅ s₅ D⁴⁻³ t ||

CD 2, TRACK 32

3.9 G-Dur $\overset{3}{T}$ (D)₇ S₃ T₅ D₃⁷ (D^V)₃ Tp (D^V)₇ Sp₃ D₇ T₃ S⁴⁻³ D⁴⁻³ T ||

CD 2, TRACK 33

3.10 b-Moll (h-Moll) $\overset{8}{t}$ S₅⁶ D₃⁷ (D)₇ s₃ s⁸⁻⁷ D₃⁷ D⁸⁻⁷ tG sⁿ D_♭⁷ t ||