

1. Arbeitsanleitungen

Wer Musik machen will, muss üben.

Diese ebenso simple wie allgemein akzeptierte Erkenntnis wird gelegentlich vergessen, wenn man auf die Vorbedingung allen Musizierens zu sprechen kommt, nämlich das Schreiben von Musik. Und das geschieht durch schöpferisch begabte Menschen, denen das Notieren von Klängen ein Grundbedürfnis war und ist: den Komponisten. Nahezu alle Komponisten der Musikgeschichte haben aber einen Aneignungsprozess von zwar regelkonformer und doch individueller Erstellung von Musikwerken durchlaufen müssen – und das ging nur durch regelmäßige Schreibübungen.

Sicherlich fiel das Erlernen eines sauberen und flüssigen Schreibens von Musik manchen Komponisten leicht; andere brauchten dagegen mehr Zeit. Fast immer jedoch gibt es durch Übungshefte oder Skizzenbücher großer Tonsetzer Belege dafür, dass vor dem Komponieren oft ein langer Prozess des Ausprobierens, Skizzierens, Übens, Zweifelns, Korrigierens und Verwerfens durchlaufen wurde.

Die *Praktischen Harmonieübungen* möchten nun genau diesen Arbeitsprozess akzentuieren. Unmittelbar orientiert an dem Basiswerk, der *Harmonielehre im Selbststudium*, stellt das Buch umfangreiches Übungsmaterial bereit, welches auf die Themen eines jeden einzelnen Kapitels der *Harmonielehre* gezielt und vertiefend eingeht. Dabei werden in großem Umfang neue Aufgaben zum Schreiben und Analysieren bereitgestellt, die das in der *Harmonielehre* schon enthaltene Übungsmaterial methodisch ergänzen.

Denn hierin liegt der besondere Vorteil der *Praktischen Harmonieübungen*: Alle gestellten Aufgaben finden sich mit einem Vorschlag im Lösungsteil wieder und dienen damit der vergleichenden Orientierung mit dem eigenen Lösungsversuch.

Wer also die *Praktischen Harmonieübungen* begleitend zu meiner *Harmonielehre im Selbststudium* verwendet, sei es in Eigenarbeit oder im Unterricht, hat nicht nur den Effekt des vertieften Übens harmonischer Phänomene für sich gewonnen. Er hätte damit vor allem einen Schreibkurs durchlaufen, der die Grundzüge der dur-moll-tonalen Musik von etwa 1600 an bis zur heutigen Zeit umfasst.

Um eine optimale Nutzung der *Praktischen Harmonieübungen* zu erzielen, sollten die folgenden **Arbeitsanleitungen** – insbesondere im Verlauf der Schreibarbeit – immer wieder bedacht und in Erinnerung gerufen werden.

1. Voraussetzungen

Wer mit den ersten Schreibübungen in der Harmonielehre beginnt, ohne mit Schwierigkeiten kämpfen zu wollen, sollte folgende Vorkenntnisse mitbringen:

- die Kenntnis von den Grundlagen der Allgemeinen Musiklehre; hierzu gibt es zahlreiche empfehlenswerte Publikationen (siehe die Literaturempfehlungen am Ende des Buches),
- die Beherrschung des Violinschlüssels und des Bassschlüssels,
- Grunderfahrungen im Singen (besonders im Chorsingen),
- die Kenntnis der wichtigsten Epochen, Stile, Stationen und Komponisten der Musikgeschichte,
- Grundkenntnisse von Schlüsselwerken der Musik,
- Grundkenntnisse bei der Beherrschung eines Tasteninstrumentes.

2. Arbeitsweise für Schreibübungen

Für alle Kapitel gilt:

Bei jeder Aufgabe ist berücksichtigt und zugleich sichergestellt, dass sie ausschließlich mit demjenigen Akkordmaterial gelöst werden kann, welches im Verlauf des Buches bis zu dieser Stelle erläutert wurde.

Alle Aufgabentypen, die das Aussetzen eines vierstimmigen Satzes fordern, sollten nach folgendem, praxisbewährtem Erarbeitungsmodus angefertigt werden:

- Das Notenbeispiel *still lesen*; je nach Aufgabenstellung jedes System zunächst getrennt, bei entsprechender Erfahrung beide Systeme zusammen.
- Die vorhandene Melodie oder die Bassstimme der Aufgabe *singen*. Dieser Umsetzungsprozess des Gelesenen mit Hilfe der Stimme ist erfahrungsgemäß die beste Möglichkeit, um das Verfasste zu überprüfen. Überdies dient das stete Singen der Ausbildung dessen, was man unter «innerem Hören» versteht.
- Die gestellte Aufgabe vor der Eigenarbeit an einem *Tasteninstrument* spielen.
- Erst jetzt beginnt der *Schreibvorgang*: mit Bleistift und Radiergummi die Aufgaben- und Arbeitshinweise des Buches befolgen und schriftlich fixieren.
- Für den Fall der Arbeit am *Computer* gilt: Bei den ersten Arbeitsschritten die Noten möglichst noch ohne Soundunterstützung eingeben und kontrollieren.
- Beim Schreiben *schrittweise* vorgehen (Abschnitte überlegen).
- Die einzelnen Stimmen *mitsingen* oder später singend *nachkontrollieren*.
- Um einen sauberen Satz zu erhalten, *jede Stimme mit jeder* abgleichen und kontrollieren.
- Bei der *Beseitigung* von Fehlern oder sonstigen Korrekturen gilt: Auf eventuell neu *entstandene* Fehlerquellen im Umfeld der Korrektur achten.
- *Jederzeit* zu Kontrollen, Korrekturen und Verbesserungen bereit sein.
- Nur im *Notfall* und für *Einzelprobleme* (Teil-)Ratschläge des Lösungsteils einholen.
- Das fertige Arbeitsergebnis *spielen* oder vom Soundprogramm des Computers vorspielen lassen.
- Die Vorschläge des Lösungsteils erst *nach Beendigung der Eigenarbeit* einsehen.

3. Arbeitsweise für Analyseübungen

Liegt der Akzent der Aufgabenstellung auf dem Aspekt der **Analyse**, empfiehlt sich folgende Vorgehensweise:

- Das Beispiel zunächst in Ruhe *lesen*, um eine innere Klangvorstellung zu entwickeln.
- Schon in diesem Arbeitsschritt sollte man sich Gedanken um gliedernde *Abschnitte*, harmonische *Räume* und sonstige Besonderheiten harmonischer und/oder formaler Natur machen.
- Da die Analyseaufgaben in Klavierauszugnotation vorgegeben sind, empfiehlt es sich, das Beispiel auf einem *Tasteninstrument zu spielen*, auch langsam oder gezielt einzelne Systeme oder Stimmen.
- Ausschnitte aus Originalbeispielen der Musikliteratur können jederzeit in entsprechenden Portalen des *Internets* abgehört werden. Diese Vorgehensweise vor dem eigentlichen Analysevorgang dient zunächst der Repertoireerweiterung, hat aber zudem den Vorteil, dass man den Originalklang kennenlernt. Außerdem kann der im Buch abgedruckte Ausschnitt im Zusammenhang gehört werden, sodass sich der Effekt eines formalen Gefühls für die Analysearbeit einstellen kann.
- Erst jetzt beginnt die eigentliche Analysearbeit durch das *Eintragen der Funktionsbuchstaben*.
- Dabei ist die *Gesamtheit* der notierten Musik zu beachten (alle Stimmen und Systeme).
- Nur im *Notfall* und bei *Einzelfragen* (Teil-)Vorschläge des Lösungsteils einsehen.
- Erst nach *Beendigung der Eigenarbeit* sollte der Vorschlag des Lösungsteils mit der Eigenarbeit verglichen werden.

Bei der Analyseanfertigung gelten darüber hinaus zwei Grundsätze:

1. Alles, was nicht falsch ist, ist zunächst richtig. Die Eigenanalyse sollte bei Abweichungen mit dem Lösungsmodell kritisch hinterfragt werden. So sind häufige Fehlerquellen und Ungereimtheiten beim Aspekt der *Logik der Akkordbeziehungen* anzutreffen. Und immer lohnt ein Blick in das Regelwerk sowie in sonstige Grundsätze des jeweiligen Kapitels im Basisbuch.
2. Würde man nach erfolgter Eigenanalyse das Notenbeispiel zudecken, so müsste die Umsetzung der eigenen Funktionsbezeichnungen zurück in Musik zum gleichen *klanglichen Ergebnis* führen.

4. Vergleich mit dem Lösungsteil

Genauere Hinweise zur optimalen Verwendung der Lösungsvorschläge bei der Arbeit mit dem Buch finden sich am Anfang des Lösungsteils.

Es wird empfohlen, die im Verlauf der Arbeit *schon gelösten Aufgaben* aus vorigen Kapiteln erneut aufzugreifen und mit dem nun erworbenen erweiterten Wissensstand noch einmal auszusetzen.

5. Benutzung des Buches

Die *Praktischen Harmonieübungen* sind in erster Linie dazu gedacht, als *Begleitwerk* im Rahmen eines methodisch durchdachten Lehrgangs zur Harmonielehre eingesetzt zu werden, speziell zu meiner *Harmonielehre im Selbststudium*. Es richtet sich das Buch dabei vorrangig an Lernende, in dem es den Akzent der *Eigenarbeit* stark betont. Es kann aber auch jederzeit zum Lernen und Üben von Konzepten aller Art dienen und für jede Art von *Lehrbarkeit* seinen eigenen Beitrag leisten.

Das Konzept des Buches mit seinen 60 thematisch abgeschlossenen Kapiteln lässt jedoch ohne Weiteres eine *selektive Nutzungsmöglichkeit* zu. Wer will, kann also ein einzelnes Kapitel entweder zur Wiederholung oder als Vertiefung durcharbeiten. Die Inhalte und der Schwierigkeitsgrad gehen dabei nie über das bis zu diesem Zeitpunkt Erlernte hinaus.

Es sei daran erinnert, dass weiterführende harmonische Themen wie erweiterte Tonalität, entfernte Terzverwandtschaften, Alterationen und Modulationen in der *Praktischen Harmonielehre im Selbststudium* bewusst ausgespart sind und somit auch in den vorliegenden *Praktischen Harmonieübungen* nicht vorkommen. Abhilfe wird eine gesonderte Publikation schaffen, die auf mein *Lehrbuch der Harmonischen Analyse* beziehen wird, wo diese Themen schon jetzt einen großen Teil einnehmen.

Jedes Kapitel des vorliegenden Buches beginnt mit einer *Kurzbeschreibung* des jeweiligen Behandlungsgegenstandes eingeleitet. Diese kann selbstverständlich auch die ausführliche Darstellung des betreffenden Themas im Basisbuch ersetzen.

Auf passende Inhalte im Basisbuch wird durch *Verweise* aufgeführt gemacht. So verweist das Kürzel → *Harmonielehre* auf die entsprechenden Stellen in der Erläuterung meiner *Harmonielehre im Selbststudium*.



Sample page

2. Hauptdreiklänge und Kadenz

→ *Harmonielehre* Kapitel 2

Die Dreiklänge auf der *I.*, *IV.* und *V. Stufe* einer Durtonleiter werden *Hauptdreiklänge* genannt. Sie stellen die einzigen leitereigenen *Durdreiklänge* dar, bilden das statisch-harmonische Fundament zur Festigung und Sicherung des tonalen Raumes und decken alle Töne der jeweiligen Tonart ab.

Das Schaubild einer Quintengerade zeigt, dass die drei Hauptdreiklänge im direkten Quintabstand zueinander stehen. Um die in der Mitte stehende *Tonika* auf der I. Stufe gruppieren sich im *oberen* Quintabstand die *Dominante* auf der V. Stufe sowie im unteren Quintabstand die *Subdominante* auf der IV. Stufe.

In der Funktionslehre werden die Hauptdreiklänge *Tonika*, *Dominante* und *Subdominante* mit den Kürzeln *T*, *D* und *S* bezeichnet (Großbuchstaben für Durdreiklänge).

Werden die Hauptdreiklänge in die Abfolge *T–S–D–T* gebracht, spricht man von *Kadenz*. Dabei ist die Kadenz eine eher formell-ste Anwendung der Hauptdreiklänge und dient der schematischen Veranschaulichung der tonalen Abfolge eines jeweiligen Musikstücks.

Von Bedeutung dabei ist die *harmonische Wirkung*, die von den einzelnen Hauptdreikängen ausgeht: Während die *Tonika T* im Zentrum steht und alle harmonischen Spannungen immer auf sie gerichtet sind, gehen von den quintverwandten Dominantklängen unterschiedliche Wirkungen aus. Die *Dominante D* hat das ausschließliche Bestreben, in die Tonika zu drängen, ausgelöst durch den ihr innewohnenden *Leitton*, welcher der Funktion einen *Spannungsgehalt* verleiht. Überdies hat der *Bassquintfall* zum Grundton der Tonika eine seit Urzeiten bekannte fundamentale Qualität. In der *Subdominante S* dagegen überwiegt das entspannende Moment, das als *Klanggelb* bezeichnet wird. *S* hat keine Strebewirkung, wird aber zur Sicherung des kadenzialen Raumes, um alle Töne der Tonart harmonisch abzudecken und das statisch notwendige Dreieck von *T*, *D* und *S* zu vervollständigen.

Hinweise und Empfehlungen zur Bearbeitung der Aufgaben

1. Es kann von Vorteil sein, die Hauptdreiklänge der jeweiligen Tonart aufzuschreiben, um einen klaren Blick auf den Tonumfang und damit auf die möglichen melodische Heimat der Melodietöne zu haben.
2. Je nach Liedvorlage, deren Metrum und Taktart, kann es unterschiedlich sein, ob der Harmoniegang *ganztaktig*, *halbtaktig* oder in noch kleineren Taktteilen vorzugehen ist. Ein Taktwechsel kann auch einen unregelmäßigen Wechsel geben.
3. Am *Anfang* steht *regelmäßig* die *Tonika*, es sei denn, es ist ein *Auftakt* vor. Die *T* bildet immer den *Schlussakkord* und wird dabei gerne durch die *Dominante* ersetzt (*authentischer Ganzschluss D–T*.) Die seltener anzutreffende, wenngleich nicht weniger wirksame Schlusswendung *S–T* wird als *plagal* bezeichnet.
4. Es gilt das Verbot, nach der *Dominante* unmittelbar die *Subdominante* folgen zu lassen.
5. Bei Taktübergängen ist ein Funktionswechsel anzustreben, also eine *neue Harmonie zu Taktbeginn* vorzusehen. Wenn die Melodievorlage das nicht zulässt, sollte wenigstens die *Akkordstellung gewechselt werden*; ist auch das nicht möglich, sollte im Bass ein *Octavsprung* auf- oder abwärts probiert werden.

Aufgabe 1. *Harmonielehre*, Aufgabe 2.C.

Der Choral „Ich singe dir mit Herz und Mund“ ist harmonisch zu untersuchen, zu spielen, zu singen und zu begleiten sowie danach mit den Funktionsbezeichnungen der Hauptdreiklänge zu versehen. Bei einer Tonwiederholung in der Melodie ist ein Harmoniewechsel nicht erforderlich. Wo möglich, können Nachbaröne in einer Funktion zusammengefasst werden.

