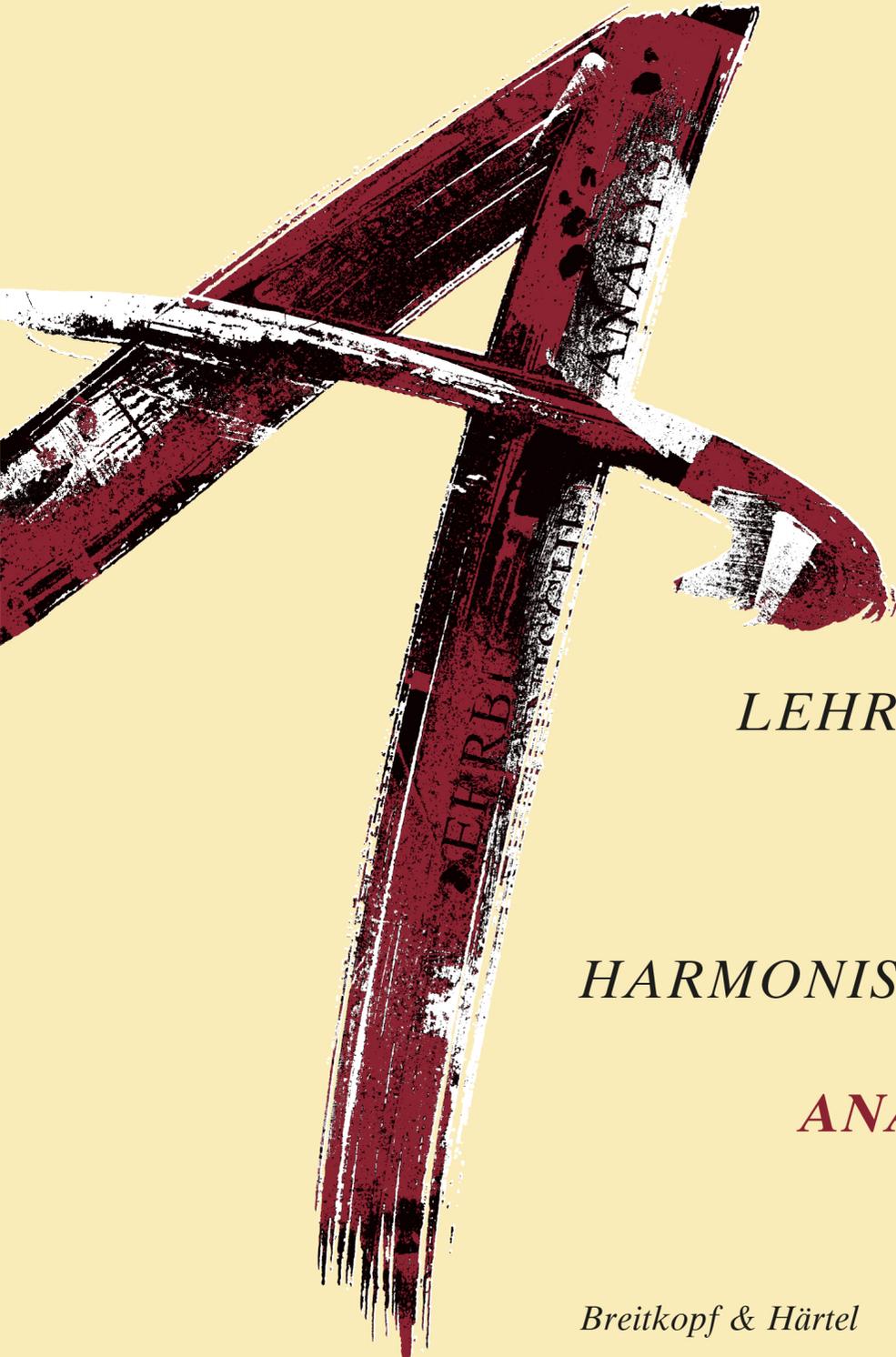


Thomas Krämer



LEHRBUCH
DER
HARMONISCHEN
ANALYSE

Breitkopf & Härtel

Krämer · Lehrbuch der harmonischen Analyse

THOMAS KRÄMER

Lehrbuch
der harmonischen
Analyse



Breitkopf
& Härtel

6600305
ISBN 978-3-7651-9848-9
© 1997 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Alle Rechte vorbehalten

Notengrafik und Satz: Ansgar Krause, Krefeld
Umschlagentwurf: Marion Schröder, Wiesbaden

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
1. Einführung	1
2. Die Grundlagen	5
3. Erweiterte Tonalität	19
4. Entfernte Terzverwandtschaften	29
5. Alterationen	45
6. Modulationen	63
7. Harmonik in ein- und in zweistimmiger Musik J. S. Bachs	90
Literaturverzeichnis gängiger Musikwerke (Aufgabenbereich C)	109
Lösungsteil	110
Funktionsklänge und -symbole (alphabetisch)	120
Generalbaßbezeichnungen und -beispiele (alphabetisch)	124
Kadenzbeispiele	128
Verzeichnis der Notenbeispiele	131
Sachregister	135
Literaturempfehlungen	136

Vorwort

Als im Jahre 1991 meine „Harmonielehre im Selbststudium“ erschien, ergaben sich durch Zielsetzung und Themenstellung dieser Publikation bestimmte Einschränkungen. So schien es zum Beispiel wenig sinnvoll, Themenbereiche wie „Alteration“ oder „Modulation“ unter dem Aspekt der satztechnischen Behandlung darzustellen.

Das vorliegende „Lehrbuch der harmonischen Analyse“ versucht nun, das *gesamte Spektrum* der Harmonielehre, also der Tonsprache zwischen ca. 1600 und 1900, unter dem Blickwinkel der Analyse zu erfassen. Daß hierbei der Schwerpunkt der Darstellung auf jenen Themenfeldern liegt, die in meiner „Harmonielehre“ nicht oder nur kurz Erwähnung finden, mag als konsequente Weiterführung des zu behandelnden Stoffes verstanden werden. Wer beide Bücher durchgearbeitet hat, wird einen umfassenden Überblick und ein lückenloses Kompendium über alle harmonischen Phänomene haben, die gemeinhin unter dem Oberbegriff *Harmonielehre* zusammengefaßt werden.

Voraussetzung zum erfolgreichen Durcharbeiten des vorliegenden Buches sind Grundkenntnisse in „Allgemeiner Musiklehre“. Das Einführungskapitel vermittelt einen Einblick in die Notwendigkeit der *harmonischen Analyse*, während im Kapitel „Grundlagen“ wesentliche Inhalte des Basiswissens von Harmonielehre im Überblick zusammengefaßt sind.

In diesem Zusammenhang möchte ich mit Nachdruck darauf verweisen, daß die Beherrschung satztechnischer Grundregeln der Harmonielehre unabdingbar ist, um in der harmonischen Analyse gewinnbringend arbeiten zu können.

Das Buch kann in mehrfacher Form Verwendung finden: es eignet sich durch den anhängenden Lösungsteil zum Selbststudium; aber es kann mit seinen zahlreichen Literaturbeispielen auch als Arbeitsgrundlage im Unterricht eingesetzt werden. Jedes Kapitel ist als geschlossene Lerneinheit konzipiert und läßt eine gezielte Erarbeitung zu. Wer will, kann jedoch auch systematisch vorgehen und die vorgeschlagene Reihenfolge einhalten. Genauere Hinweise hierfür sowie Arbeitsanleitungen finden sich im Einführungskapitel.

Es ist mir ein Bedürfnis, meinem Kollegen Manfred Dings für die kritische und dadurch hilfreiche Begutachtung der einzelnen Kapitel zu danken. Die mit ihm geführten Diskussionen haben mich mehr als einmal an das Motto erinnert, welches Hermann Grabner seinem „Lehrbuch der musikalischen Analyse“ (1925) voranstellt:

Das beste Lehrbuch wird immer das Kunstwerk sein.

Gibt es einen zwingenderen Hinweis auf das Zentrum all unserer Bemühungen?

Saarbrücken, Sommer 1996

Thomas Krämer

1. Einführung

Erste Station: Arnstadt im Jahre 1706

Im Protokoll vom 21. Februar 1706 des Konsistoriums der Neuen Kirche zu Arnstadt ist folgender Eintrag zu finden:

Halbten ihm vor daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Thone mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden.

Die Beschwerde, die hier geführt wird, gilt dem jungen Organisten der Gemeinde, Johann Sebastian Bach. Sein Orgelspiel und seine Technik, die Choräle einzuleiten und zu begleiten, müssen die Verantwortlichen zu höchsten Verwunderungen und Irritationen gebracht haben. Welche Choräle der Protokollauszug meint, wissen wir nicht. Es ist aber denkbar, daß etwa folgende Stelle aus dem Choral „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ damals von Bach so gespielt worden ist. (Der Choral stammt aus dem „Orgelbüchlein“, welches Bach zwischen 1713 und 1716 anlegt, um die Kunst der Choralbearbeitung seinen Schülern weiterzugeben.)

Beispiel 1.1 – Bach, Choralvorspiel „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (BWV 622), Schluß

Adagissimo

Es-dur: $\frac{t}{3}$ (D^7) S^6 D^7 D^6 (D^7) $\overset{[Tp]}{S}_3$ D^7 T tG s^6 s^n s^6 D^T D^7 T

Die Wirkung dieser Schlußakte mutet angesichts der klaren Es-dur-Tonalität des gesamten Chorals in der Tat ungeheuerlich an: die *chromatische Linie* des Basses, die Häufung von *Zwischendominanten* mit *Ellipsen* (vgl. „Kadenzbeispiele“ und Kapitel 2), vor allem aber die *Entfernte Terzverwandtschaft* (Ces-dur-Dreiklang unvermittelt nach Es-dur-Dreiklang – vgl. Kapitel 4) und der *neapolitanische Sextakkord as – ces – fes* (vgl. Kapitel 5) geben ein Bild der Bedrängnis und Düsternis wieder, welches so nur mit harmonischen Mitteln zu erzielen ist. Wen wundert, daß die Ohren eines Hörers um 1700 durch solcherart harmonische Gänge *confundiret*, also verwirrt worden sein müssen?

Zweite Station: Venedig und Neapel im Jahre 1770

In den Jahren 1770 und 1772 unternimmt der englische Musikgelehrte Charles Burney Reisen auf den europäischen Kontinent, um das dortige Musikleben kennenzulernen. Da er seine Ausflüge mit der Absicht verfolgt, der englischen Öffentlichkeit eine Beschreibung der vorgefundenen Verhältnisse zu liefern, haben wir das Glück, durch die „Tagebücher einer

musikalischen Reise“ ein detailliertes Bild der Musik und der Musizierumstände des auslaufenden 18. Jahrhunderts zu besitzen. Zwei seiner Tagebucheinträge seien hier wiedergegeben.

Er sündigt mehr gegen das Genie als gegen die Gelehrsamkeit, denn seine Harmonie ist gut und seine Modulation regelmäßig und fehlerfrei, allein ich muß gestehn, daß seine Musik für mich langweilig war und Überdruß und Unzufriedenheit bei mir hinterließ ... (15. August 1770)

Die Modulation überraschte mich sehr; der Gang von a-Moll ins c und f war weder schwer noch neu; allein der von A-Dur in c-Moll war erstaunend fremd und das umso mehr, weil der Rückgang zu dem Haupttone so unmerklich war, daß er weder das Ohr beleidigte noch leicht zu entdecken war, auf welchem Wege oder durch welche Tonfolge er ging. (17. Oktober 1772)

Beide Konzertberichte sind mit Wertungen verbunden, die aus der Sicht des Verfolgens der Modulation vorgenommen werden (vgl. Kapitel 6). Eine musikalische Kritik unter dem Gesichtspunkt der *Wahl harmonischer Wendungen* anzubringen, war ein zu jener Zeit durchaus üblicher Vorgang: Modulation nach den Regeln der Gelehrsamkeit? Langweilig und überflüssig! Modulation als Schauplatz des Erfindungsreichtums, des Neuartigen? Reizvoll und interessant!

Die Tagebucheinträge beweisen, daß für die Ohren der damaligen Zeit Dinge harmonischer Art wichtig waren, die heute keine Rolle mehr spielen.

Dritte Station: Wien im Jahre 1824

Ein Anschlagzettel weist auf ein Konzert am Abend des 7. Mai 1824 hin:

Große musikalische Akademie von Herrn Ludwig van Beethoven. Die dabei vorkommenden Musikstücke sind die neuesten Werke des Herrn Ludwig van Beethoven ...

Drittens. Große Symphonie, mit im Finale eintretenden Solo- und Chorstimmen auf Schillers Lied „An die Freude“ ...

Die so angekündigte Uraufführung der 9. Symphonie Ludwig van Beethovens hatte dem tauben Meister am Konzerttage große Begeisterung entgegengebracht. Der 4. Satz dieser Symphonie mit dem populär gewordenen Hauptthema wird wie folgt eingeleitet:

Beispiel 1.2. – Beethoven, 9. Symphonie, 4. Satz, Beginn

d-moll: f $\overset{6}{\text{-----}}$ $\underset{5}{\text{-----}}$

Der im grellen Orchestertutti gespielte Klang läßt sich nur als *Tonikasextakkord mit hinzugefügter Sexte* deuten. Eine hinzugefügte Sexte in der Tonika? Der Akkord muß aufgefallen sein. Das bezeugt auch der Pressebericht über diesen Abend in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“:

Einem niederschmetternden Donnerstreich vergleichbar kündigt sich das Finale (d-Moll) mit der grelle durchschneidenden kleinen None über den Dominantakkord an ...

Wiederum richtet sich die Aufmerksamkeit des Berichtenden auf die Harmonik, hier auf Beethovens Besessenheit, mit scharfen Kontrasten das Hauptthema des Satzes einzuleiten.

33 Takte vor dem erstmaligen Erklingen dieses Hauptthemas steigert Beethoven den Effekt mit folgender harmonischen Wendung:

Beispiel 1.3. – Beethoven, 9. Symphonie, 4. Satz, Einleitung des Hauptthemas

D ————— D^v ————— t —————
5

Durch das Hinzufügen eines vollständigen verminderten Septakkordes zum Tonikasextakkord ergibt sich das Zusammentreffen zweier gegensätzlicher Akkorde mit dem klanglichen Ergebnis einer grellen Dissonanz. Der Sinn dieses ungewöhnlichen Vorgangs wird im anschließenden Rezitativ des Solobaritons vom Komponisten selbst erläutert: „O Freunde, *nicht diese* Töne! sondern laßt uns angenehmere anstimmen, und freudenvollere!“

Drei Stationen aus drei unterschiedlichen Epochen der Musikgeschichte, die beispielhaft aufzeigen, mit welcher Aufmerksamkeit und hoher Sensibilität dem Parameter *Harmonik* begegnet wird. Die unterschiedlichen Hörgewohnheiten und -erfahrungen einer jeden Epoche bedingen auch einen jeweils anderen Zugang zu Neuerungen auf dem Gebiet der Harmonik.

Unter *Harmonik* verstehen wir im folgenden die *Dur-Moll-Tonalität*, also die akkordliche Basis jener Musik, die in der Epoche zwischen ca. 1600 und ca. 1900 anzusiedeln ist. Strukturen des Zusammenklagens von Musik dieses Zeitraums erkennend zu durchdringen und aufzuheben, Details, aber auch Großzusammenhänge in ihrer Bedeutung für die Ausführung des jeweiligen Werkes aufzudecken – diesem Ziel ist das „Lehrbuch der harmonischen Analyse“ verpflichtet.

Der Zusammenbruch der Dur-Moll-Tonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts, in dem neue, nun nicht mehr allgemein gültige, sondern ganz individuell ausgeprägte Kompositionstechniken ersonnen werden, verlangt jeweils eigene Analyseverfahren. Die in diesem Buch dargestellten Analysemethoden beschränken sich deshalb auf die Musik, welche bis zu jenem Zeitpunkt reicht, an dem die Einheitlichkeit der Tonsprache aufgegeben wird.

Harmonische Analyse darf sich jedoch nicht selbst genügen. Sie bleibt dann sinnlos, wenn nicht erkannt wird, daß mit ihr nur *ein* Parameter der Musik erfaßt wird. Harmonik als Baustein jedweder Musik verzahnt sich eng mit anderen Bausteinen wie Melodik, Metrik, Rhythmik und Form. Dennoch sollte man *eine* fest umrissene Methode an der Hand haben, um harmonische Analyse betreiben zu können. Dazu dient dieses Buch.

Daß in der Darstellung der Analysemethoden der sog. *Funktionstheorie* der Vorzug gegeben wird, hängt mit den klaren Vorteilen dieses Systems beim Erstellen einer übersichtlichen

Chiffrierung der gegebenen Musik zusammen. Es dürfen aber in diesem Zusammenhang zwei Aspekte nicht verschwiegen werden:

1. Die Funktionstheorie ist ein gegen Ende des 19. Jahrhunderts von Hugo Riemann erdachtes System, das die harmonisch immer komplizierter werdende Musik verständlich machen sollte. Weder Bach noch Mozart, noch Beethoven oder Bruckner sind beim Komponieren nach den Regeln der Funktionstheorie vorgegangen. Dennoch ist es legitim, ihre Musik mit diesem „Erklärungssystem“ zu durchleuchten, da es *tonsprachliche Gemeinsamkeiten und Entwicklungen* der Zeit von 1600 an aufzuzeigen in der Lage ist.
2. Die Funktionstheorie stößt – ähnlich wie die Stufentheorie – dann an ihre Grenzen, wenn die Komposition aus dem fest umrissenen Beziehungssystem der Akkorde ausbricht (etwa bei „Sequenzen“, vgl. Kapitel 2). In den einzelnen Kapiteln ist jeweils dargestellt, wie in diesen Fällen zu verfahren ist.

Im übrigen ist die hier vorgestellte Methode *eine* Möglichkeit, harmonische Analyse zu betreiben. Sie soll ausdrücklich zum eigenen Weiterarbeiten ermutigen. Eine erfolgreiche Arbeit mit dem Buch ist vor allem dann gegeben, wenn die in den Kapiteln eingerahmten *Zusammenfassungen* als notwendiger Wissenserwerb auswendig gelernt werden.

Die *Aufgaben* sind von ihrer Auswahl her auf die jeweils behandelte Thematik ausgerichtet und sollten nach dem Durcharbeiten eines Kapitels ohne Schwierigkeit gelöst werden können.

Um das Selbststudium mit dem Buch zu ermöglichen, sind die Aufgabentypen **A** im anhängenden Lösungsteil noch einmal mit der Angabe *eines* Lösungsmodells abgedruckt. (Häufig ergeben sich mehrere Möglichkeiten, harmonische Zusammenhänge zu deuten. Aus Platzgründen muß jedoch auf andere Lösungen verzichtet werden.)

Die Aufgabentypen **B** haben den gleichen Schwierigkeitsgrad und können – da ohne Lösungsvorschlag – etwa im Unterricht Verwendung finden.

Der Aufgabenbereich **C** nimmt Bezug auf eine Zusammenstellung von Musikwerken, die zielgerichtet weitere Veranschaulichungen des im jeweiligen Kapitel dargestellten Stoffes anbieten. Daß die Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, sei dabei nur am Rande vermerkt. Es sind Werke, die zum gängigen Repertoire in der Ausbildung gehören und beim Laienmusizieren, in der Hausmusik und (vor allem!) im öffentlichen Konzertleben eine gewichtige Rolle spielen. Ich vertraue darauf, daß der Leser einen Großteil dieser Werke entweder besitzt oder daß sie ihm zumindest greifbar sind. Die abgedruckten Notenbeispiele können immer nur Ausschnitte sein, die dazu anregen sollen, sich mit dem *gesamten* Satz oder Werk vertraut zu machen! Dazu gehören auch das Hören und gleichzeitige Mitlesen der Werke; denn Analyse kann nicht bedeuten, im detailorientierten Auffinden einiger interessanter harmonischer Wendungen zu verharren: Nur wer nach dem Zerlegen musikalischer Strukturen den Zusammenhang wiederherstellt, darf von sich behaupten, Musik wirklich geistig durchdrungen zu haben!

2. Die Grundlagen

I. Voraussetzungen

Die Kenntnis grundlegender Vorgänge innerhalb der Dur- und der Mollkadenz (vgl. „Kadenzbeispiele“) ist notwendige Voraussetzung für das erfolgreiche Durcharbeiten der einzelnen Kapitel dieses Buches.

Der nachfolgende Überblick faßt deshalb die wesentlichen harmonischen Phänomene des Dur- und des Mollgeschlechts in Ausschnitten aus Chorliedern der Romantik zusammen. Beim Studieren dieser Beispiele (lesen – spielen – hören!) ist besonderes Augenmerk auf die Beschaffenheit der Funktionssymbole zu legen. Sie vermitteln einen Einblick in die Grundsätze des Bezeichnungssystems und sollten bis in alle Einzelheiten restlos nachvollzogen werden können.

Beispiel 2.1. – Carl Loewe, „Tod, Sünd, Leben und Gnad“

Tod, Sünd, Le-ben und Gnad, al - les, al - les in Hän-den er hat,

d-moll: $D_{\frac{8}{7}}$ $t_{\frac{3}{3}}$ $s^{\frac{6}{3}}$ D^7 t t D^7 tG $s^{\frac{6}{3}}$ $D^{\frac{4}{3}}$ t

Beispiel 2.2. – Ernst Friedrich Richter, Adventslied

1. Nun freut euch, lie - - - ben Chri - sten gmein, und
laßt uns fröh - - lich sprin - gen,

G-dur: T $T_{\frac{3}{3}}$ S Sp^7 $T_{\frac{3}{3}}$ Tp S T

$D^{\frac{7}{5}}$ 3 $D^{\frac{9}{5}}$ $T_{\frac{3}{3}}$ $S^{\frac{6}{5}}$ D^T D T