BÄRENREITER
BASISWISSEN

Marie-Agnes Dittrich

Grundwortschatz Musik

55 Begriffe, die man kennen sollte

Bärenreiter Basiswissen

Herausgegeben von
Silke Leopold
und
Jutta Schmoll-Barthel

Marie-Agnes Dittrich

Grundwortschatz Musik

55 Begriffe, die man kennen sollte

Bärenreiter Kassel ▪ Basel ▪ London ▪ New York ▪ Praha

Die Bände dieser Reihe:
Grundwortschatz Musik · 55 Begriffe, die man kennen sollte
von Marie-Agnes Dittrich
Musikalische Meilensteine · 111 Werke, die man kennen sollte
2 Bände · von Silke Leopold, Dorothea Redepenning und Joachim Steinheuer
Musik und Bibel · 111 Figuren und Motive, Themen und Texte
Band 1: **Altes Testament** · Band 2: **Neues Testament** · von Thomas Schipperges
Musikalische Formen · 20 Möglichkeiten, die man kennen sollte
von Marie-Agnes Dittrich
Klaviermusik · 55 Begriffe, die man kennen sollte
von Annegret Huber

Gefördert durch die Landgraf-Moritz-Stiftung, Kassel

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

epdf-Version 2015
2. Auflage 2011
© 2008 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Redaktion: Christiana Nobach
Korrektur: Caren Benischek, Heidelberg
Notensatz: Joachim Linckelmann, Merzhausen
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
ISBN 978-3-7618-7013-6
DBV 102-01
www.baerenreiter.com

Bärenreiter Basiswissen
Ein Navigator durch die Wissenslandschaft

In dem Meer der Informationen, die das Internet, die Enzyklopädien, die wissenschaftliche Spezialliteratur bereitstellen, fehlt vor allem eines: **Orientierung**. Wo anfangen, worauf aufbauen? Welche Begriffe muss ich kennen, um zu finden, wonach ich suche? Welche historischen und kulturellen Grundlagen helfen mir, das schier unendliche Universum der Musik besser zu verstehen? Was muss ich wissen und kennen, um zu neuen, unbekannten Ufern aufbrechen zu können?

Bärenreiter Basiswissen gibt auf diese Fragen Antworten. Die Bände sind Navigationsinstrumente: Sie helfen, sich in der Flut der verfügbaren Materialien zurechtzufinden und Pflöcke einzuschlagen, auf denen später Wissensgebäude errichtet werden können. Sie vermitteln Grundlagenwissen und geben Tipps für die Erweiterung des Bildungshorizonts. Komplexes Wissen wird knapp, aber fundiert zusammengefasst.

Die Bände sind für Musikinteressierte jeden Alters geschrieben, vor allem aber für Schüler und Studierende, die trotz verkürzter Ausbildungszeiten solides Basiswissen erwerben wollen. Sie erleichtern das Hören, Lesen, Studieren und Verstehen von Musik.

Inhalt

	Einleitung	8
1	Akkord	10
2	Arie	12
3	Atonalität	14
4	Chor	16
5	Choral	18
6	Dur und Moll	20
7	Fantasien	22
8	Form	24
9	Fuge	26
10	Funktionsharmonik	28
11	Generalbass	30
12	Harmonik	32
13	Improvisation	34
14	Instrumentation	36
15	Instrumente	38
16	Interpretation	40
17	Isorhythmie	42
18	Kadenz	44
19	Kammermusik	46
20	Kantate	48
21	Kirchentonarten	50
22	Kontrapunkt	52
23	Konzert	54
24	Lied	56
25	Madrigal	58
26	Melodie	60
27	Mensuralnotation	62
28	Messe	64
29	Metrum	66
30	Modulation	68
31	Motette	70

32 Motiv 72
33 Notation 74
34 Oper 76
35 Oratorium 78
36 Orchester 80
37 Ouvertüre 82
38 Partitur 84
39 Programmmusik 86
40 Rezitativ 88
41 Rhythmus 90
42 Satztechnik 92
43 Sinfonie 94
44 Sonate 96
45 Sonatensatz 98
46 Stil 100
47 Stimme und Stimmführung 102
48 Stimmung 104
49 Suite 106
50 Takt 108
51 Tempo 110
52 Thema 112
53 Tonalität 114
54 Variation 116
55 Zwölftontechnik 118

Über die Autorin 120

Einleitung

»Grau, teurer Freund, ist alle Theorie« – dieses Wort wird gern mit Beifall zitiert, oft mit der Quellenangabe, die Qualität verbürgt: Goethes *Faust*. Aber bei Goethe spricht der Teufel. Mephisto verkleidet sich als Professor, um einen Studenten in den Ruin zu treiben. Und der fällt, wie Tausende nach ihm, auf den Spruch herein. Nicht einmal der unsinnige Satz danach (»und grün des Lebens goldner Baum«) macht ihn misstrauisch. Und so vertraut er auch dem Rat des falschen Professors: Man solle immer nur einer einzigen Lehrmeinung glauben und sich mit Begriffen »nicht allzu ängstlich quälen«: »Denn eben wo Begriffe fehlen, / Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein. / Mit Worten lässt sich trefflich streiten, / Mit Worten ein System bereiten, / An Worte lässt sich trefflich glauben, / Von einem Wort lässt sich kein Jota rauben.«

Wenn **der Teufel behauptet, Theorie und Leben seien Gegensätze** und durchdachte Begriffe durch leere Worte zu ersetzen, will er dem Studenten das Begreifen und den Zweifel verleiden. Heute würde er zum selben Zweck vielleicht auf gut gefüllte Bibliotheken und das Internet verweisen, um Wissensdurstige in Informationsfluten zu ertränken.

Wer in diesen reichen Gewässern stattdessen Wissensfische fangen will, braucht ein Netz: die **Vernetzung von Worten zu Vorstellungen und Begriffen**, die Verdichtung von Fakten und Informationen zu Wissen. 55 Grundbegriffe zur musikalischen Theorie und Praxis spannen zwar noch kein engmaschiges Netz, aber sie zeigen, wie Fäden verknüpft und weitergesponnen werden können: von elementaren Materialien (Dur und Moll) zu komplexeren (Zwölftontechnik, Kirchentonarten); von großen Gattungen (Messe, Oper, Sinfonie) zu intimeren (Lied) und winzigen (Battaglia, im Artikel Programmmusik); vom Allgemeinen (Form) zum Speziellen (Fuge, Sonatensatz); von der Theorie zum Baum des Lebens,

der übrigens, wenigstens für Bauern, weder grün noch golden war (siehe dazu, unter Metrum, Mozarts *Don Giovanni*).
Das Zentrum des in diesem Buch ausgeworfenen Wissensnetzes liegt in **Europa**. Man sollte dies allerdings nicht als eurozentrisch in dem Sinne auffassen, dass die europäische Musik anderen Musikkulturen überlegen wäre (vgl. dazu den Artikel Rhythmus). Im Rahmen der vielen Musikarten Europas konzentriert sich dieser »Grundwortschatz« auf ein Repertoire, das Liebhaber Alter Musik, »klassischer« und Neuer Musik interessiert und das Studienanfänger in künstlerischen und geisteswissenschaftlichen Fächern in deutschsprachigen Ländern kennen sollten – erstens, weil diese Musik ganz besonders auf ein Verständnis angewiesen ist, das heute nicht mehr vorausgesetzt werden kann, und zweitens, weil sie weltweit verbreitet ist. Alle erwähnten Kompositionen sind auf CDs erhältlich, die meisten liegen in leicht erreichbaren Editionen vor, und über alle genannten KomponistInnen gibt es weitere Literatur.
Die Auswahl der Stichworte wird durch die Metapher vom **Wissensnetz** am besten begründet. Es werden wichtige Begriffe erklärt, aber sicher nicht alle wichtigen oder die zweifellos wichtigsten. Eine solche Hierarchie lässt sich heute nicht mehr vorgeben, denn ein verbindlicher Kanon von Meisterwerken, hinter denen alles andere verblasst, existiert nicht mehr. Und jedes Detail ist interessant, wenn es sich mit anderen verknüpfen lässt (z. B. Musik und Mathematik oder Architektur, siehe Isorhythmie bzw. Sinfonie) und zu weiteren Fragen anregt. Da in diesem Sinne im »Grundwortschatz« fast alles mit allem vernetzt ist – viele Stile, Gattungen, handwerkliche Techniken oder die Umstände, unter denen Musik gedeiht und sich verändert, müssen in mehreren Artikeln genannt werden –, wäre ein Register nicht praktikabel. Links bilden ein **Verweissystem**, welches das Auffinden wichtiger Informationen auch über den einzelnen Artikel hinaus leicht macht.

1 Akkord

Kontrapunkt

Akkorde sind Zusammenklänge, die nicht nur als kurzes Zusammentreffen von Tönen, sondern als Einheit empfunden werden. Ob und wann das geschieht, hängt von ihrer Interpretation im Kontext ab; daher gibt es verschiedene Bezeichnungssysteme für Akkorde und ihre Funktion.

Funktionsharmonik

Viele Akkordbezeichnungen entstanden mit der Generalbasspraxis seit dem späten 16. Jh. und basieren auf der Voraussetzung, dass Akkorde normalerweise **Dreiklänge in Terzschichtung** über einem Basston sind. Über *c* ist also, wenn keine Vorzeichen gegeben sind, der C-Dur-Dreiklang zu erwarten. Nur Abweichungen wurden eigens beziffert und gaben den Akkorden Namen wie Sextakkord (Sexte statt Quint; über dem Basston *c* also *c–e–a*) oder Quartsextakkord (Quart statt Terz und Sexte statt Quint; über *c* also *c–f–a*).

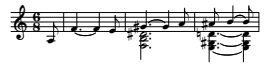
Eine neue Hörhaltung, die vom Generalbass abwich, wurde im 18. Jh. von Rameau beschrieben. Er meinte, dass Akkorde als Gesamtklang eine Identität hätten, die nicht allein vom Basston abhinge, sodass sie auch bei **Umkehrungen** bewahrt werden könne. Der Sextakkord *e–g–c* ist demnach nicht unbedingt eine Abweichung von *e–g–h* (Basston = Grundton *e*), sondern kann auch eine andere Version von C-Dur sein (Grundton *c*, aber Basston *e*). Wenn Grundtöne nicht mit den Basstönen identisch sein müssen, sind viele Akkorde ambivalent.

Dreiklänge sind in vielen Musikkulturen wichtig, weil sie als Obertöne gut zu hören sind.

Neue Klänge konnten auch durch wiederholten Gebrauch erst allmählich zu Akkorden gleichsam erstarren. In Carissimis Oratorium *Jephte* erscheint die kleine Sext als dissonanter

Der Quartsextakkord *g–c–e* kann, je nach Kontext, entweder konsonant als Umkehrung von C-Dur (Grundton *c*) oder als Akkord über dem Basston = Grundton *g* gehört werden. Über *g* ist er eine spannungsgeladene Dissonanz, oft sind die Töne *c* und *e* Vorhalte, z. B. wenn er sich als Dominantquartsextakkord in die Dominante (G-Dur) auflöst.

Der »Tristan-Akkord« *f–h–dis–gis* löst sich in a-Moll nach einer chromatischen Fortschreitung in der Oberstimme (*gis–a–ais–h*) in den E-Dur-Septakkord auf. Er wird unterschiedlich gedeutet; wesentlich ist, dass der Septakkord nach dem starken Klangreiz etwas weniger dissonant wirkt. Auf eine Auflösung der Dissonanzen muss man – entsprechend der unstillbaren Sehnsucht in dieser Oper – sehr lang warten.



Tristan-Vorspiel, T. 1–3

Vorhalt auf dem Wort »ululate« (heult, jammert). Später wurde diese Dissonanz nicht mehr als Vorhalt empfunden; es entstand der sogenannte neapolitanische Sextakkord. Er wurde als Variante der Subdominante komponiert (z. B. *e–g–c* über dem Basston *e* in h-Moll). Im 19. Jh. konnte der Klang als verselbstständigter Neapolitaner sogar umgekehrt – und folglich mit C-Dur verwechselt – werden. Er eignet sich daher auch gut für Modulationen.

Der neapolitanische Sextakkord wirkt oft klagend.

Symmetrische Akkorde (die aus gleichen Intervallen bestehen) sind ebenfalls vieldeutig. Der verminderte Dreiklang *h–d–f* kann als Sextakkord *d–f–h* mit d-Moll assoziiert werden (dann wäre er Subdominante in a), aber auch mit dem G-Dur-Septakkord (also als Dominante in C/c). Der verminderte Septakkord (*h–d–f–as* oder *h–d–f–gis*) kann in mehreren Tonarten vorkommen.

Verminderte Akkorde waren bis ins 19. Jh. Schreckenssymbole.

Berühmte Klänge des 19. Jh.s sind Wagners »Tristan-Akkord« und der »mystische« Quartenakkord *c–fis–b–e–a–d* in Skrjabins *Prometheus*, der auf wichtige Töne der Obertonreihe anspielt.

In der Neuen Musik wurden mit der **Emanzipation der Dissonanz** konsonante Akkorde selten, sie waren geradezu verpönt. Als Alfred Schnittke 1968 in *Quasi una sonata* einen g-Moll-Akkord gleichberechtigt mit typischen Gesten der musikalischen Avantgarde einsetzte (scharf dissonanten Klängen, abgerissenen Tönen in extremen Lagen), war dies eine Provokation, mit der er, wie er selbst sagte, demonstrierte, dass für ihn alles Material in gleicher Weise abgenutzt war.

2 Arie

Arien sind **Sologesangsstücke** mit Instrumentalbegleitung in Opern, Oratorien und Kantaten. Die Texte sind meist lyrisch (sie schildern Stimmungen) in Strophenform mit Reimen und gleichmäßigem Metrum, unterscheiden sich damit also von der rhythmisch freieren, erzählenden Prosa des Rezitativs. Auch musikalisch sind Arien in sich geschlossen, etwa durch strophische oder dreiteilige (ABA-)Formen, Rondos oder Sonatensätze; zum Eindruck der Geschlossenheit können auch wiederkehrende oder variierte Instrumentalritornelle als Zwischenspiele und wiederholte Basslinien oder Rhythmen beitragen.

Da-capo-Arien, die im 18. Jh. besonders oft komponiert wurden, hatten zwei Gedichtstrophen. Die zweite konnte die erste musikalisch variieren oder einen Kontrast zu ihr bilden; dann wurde die erste Strophe wiederholt, aber nicht wörtlich, sondern mit improvisierten Veränderungen. Dieses Da-capo-Prinzip ließ formal ganz verschiedene Möglichkeiten der Gestaltung zu, etwa durch unterschiedliche harmonische Wege, durch mehr oder weniger starke Kontraste, Wiederholungen einzelner Strophenteile usw. All dies richtete sich nach der **dramatischen Situation**.

Interpretation

Die Gesangsausbildung musste früher auch musikalisch-kompositorische Stilsicherheit vermitteln.

Denn die Arie ist der Moment, in dem Handlung oder Erzählung gleichsam stehen bleiben, während die Protagonisten die Situation reflektieren. In Oratorien oder Kantaten drücken sie die Emotionen aus, die im Publikum oder der Gemeinde erzeugt werden sollen, z. B. Dankbarkeit oder Reue. In der Oper des 18. Jh.s vergleichen die Sänger ihr Inneres oft mit einem Naturbild wie einem tröstlich murmelnden Bach oder einem Schiff in tobenden Wellen, oder die Musik spiegelt typische Gefühle wie Kummer, Eifersucht, Rache oder Irrsinn mit Mitteln wie abgerissenen Seufzern, gehetzten Tempi, ungewohnten Modulationen oder wahnwitzigen Koloraturen.

Die Arie der Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte* gibt uns noch einen Eindruck von der Gesangskunst des 18. Jh.s.