

Musiktheorie Now!

Praktische
Harmonielehre

Sequenzen
Kommentarheft



OpenBooks für Kinder
von Ulrich Kaiser

Als OpenBook bereits erschienen:

- Ulrich Kaiser, *Sonate und Sinfonie. Ein altes Thema auf neuen Wegen, Materialien für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen* (= OpenBook 1), Unterrichtsheft, Kommentarheft, Materialien und Medien (inkl. Software *Wavepen* von Andreas Helmberger), Karlsfeld 2009.
- Ulrich Kaiser, *Johann Sebastian Bach. Ein Superstar gestern und heute. Materialien für den Unterricht an allgemeinbildenden Schulen* (= OpenBook 2), Unterrichtsheft, Kommentarheft und Medien (inkl. Software *AnaVis* von Andreas Helmberger und Ulrich Kaiser), Karlsfeld 2011.
- Ulrich Kaiser, *Musiktheorie Now! Intervalle und Akkorde* (= OpenBook 3), Karlsfeld 2012

Für Sonja

1. Auflage:	Karlsfeld 2012
Autor:	Ulrich Kaiser
Umschlaggestaltung und Satz:	Ulrich Kaiser
Coverbilder:	Jürgen Freisler, www.dia-spezial.de

Dieses Werk (= Unterrichtsheft) ist urheberrechtlich geschützt. Das Werk darf für den eigenen Gebrauch sowie für den Unterricht beliebig oft kopiert und frei verwendet werden. Eine kommerzielle Nutzung sowie Veränderungen des Werkes sind untersagt. Übersetzungen sind erwünscht, bedürfen jedoch eines schriftlichen Einverständnisses des Autors.

Die im Heft verwendeten Abbildungen sowie Noten und Notenbeispiele sind gemeinfrei bzw. wurden von mir neu erstellt.

OPENBOOK 4

Musiktheorie Now!

Ulrich Kaiser

Praktische Harmonielehre: Sequenzen

Spiel-, Analyse- und Improvisations-
modelle für den Klavierunterricht

Kommentarheft

INHALT

Konventionen und Anmerkungen	4
Zu den Tonbuchstaben	4
Zum Begriff ›Sequenz‹	4
Sequenz und Tonart	5
Zur Kadenz (S. 6 und S. 7)	6
Menuett-Improvisation (S. 8)	7
Materialien zur Menuett-Improvisation	8
Anmerkungen zur Walzer-Improvisation (S. 16)	10
Anmerkungen zur Tango-Improvisation (S. 20)	10
Noten (vierhändig) zur Tango-Improvisation (S. 20)	11
Stimme (unten) zur Tango-Improvisation	12
Stimme (oben) zur Tango-Improvisation	13
Zur Analyse des Präludiums (S. 22)	14
Zur Analyse: ›Arme Waisenkind‹ von R. Schumann (S. 26) ..	14
Anmerkungen zur Ragtime-Improvisation (S. 27)	15
Stimme (unten) zur Ragtime-Improvisation	16
Stimme (oben) zur Ragtime-Improvisation	17
Beispielpartitur für eine Ragtime-Improvisation vierhändig ..	18
Georg Friedrich Händel (S. 29)	19
Hinweise zum Modell (S. 30 / S. 31)	21
Zur Analyse der Sonate von J. Haydn (S. 33)	22
Zum chromatischen Lamentobass (S. 35)	22
Zur Erfindung und zur Improvisation (S. 36)	23
Stimme (unten) zur Sarabanden-Improvisation	24
Stimme (oben) zur Sarabanden-Improvisation	25

FÜR LEHRERINNEN UND LEHRER

Mit dem zweiten Band der OpenBook-Reihe Musiktheorie Now! wird eine dreibändige Harmonielehre für Kinder begonnen (1. Sequenzen, 2. Melodieharmonisierung, 3. Modulation). Gegenstand dieses ersten Heftes sind unter anderem:

- die Kadenz, verstanden als Sequenz eines Quintfalls (S. 6),
- die chromatische 5–6–Konsekutive aufwärts (S. 9),
- die Quintfallsequenz (S. 13),
- der chromatische Parallelismus abwärts (S. 17),
- der diatonische Parallelismus (S. 20 und S. 28),
- die Quintanstiegssequenz (S. 26) sowie eine
- chromatische Lamentoharmonik (S. 32).

Die Fachbegriffe werden in dem Lehrgang nicht verwendet, können aber jederzeit eingeführt werden (siehe hierzu die Tabelle im Unterrichtsheft auf S. 37). Methodisch folgen kurzen anschaulichen Erklärungen Literaturbeispiele bekannter Komponisten, in denen die jeweiligen Sequenzen wieder entdeckt werden können. Das Beschreiben, wie die Sequenzen in diesen Kompositionen ›funktionieren‹, ermöglicht den Einstieg in die musikalische Analyse. Darüber hinaus werden zu den einzelnen Sequenzen charakteristische Satzmuster vorgeschlagen, die zu kleinen Improvisationen einladen. Die Schwierigkeiten der Aufgaben lässt sich an der Anzahl der Käsestückchen für kleine Mäuse ablesen (von 0 Käse = leicht bis 3 Käse = schwer). Seitenzahlen beziehen sich – sofern nicht anders angegeben – auf das Unterrichtsheft.

Mit dem ersten Heft dieser *Praktischen Harmonielehre* wird der Versuch unternommen, ein Lehrwerk vorzulegen, das den künstlerischen Klavierunterricht (nicht nur) für Kinder begleiten und sinnvoll ergänzen kann.

Karlsfeld 2012

KONVENTIONEN UND ANMERKUNGEN

ZU DEN TONBUCHSTABEN

Im Unterrichtsheft wurden einzelne Töne mit einem Großbuchstaben bezeichnet, Tonarten hingegen auf die in der Musikwissenschaft gebräuchliche Art, also für eine Durtonart ein Großbuchstabe, für eine Molltonart ein Kleinbuchstabe jeweils mit entsprechendem Zusatz (z.B. C-Dur und a-Moll),

ZUM BEGRIFF ›SEQUENZ‹

Der Begriff der Sequenz ist sehr missverständlich. Im Unterrichtsheft ist mit Sequenz immer eine Koppelung von melodischer und harmonischer Sequenzierung gemeint. Die folgenden Beispiele veranschaulichen den Sachverhalt:

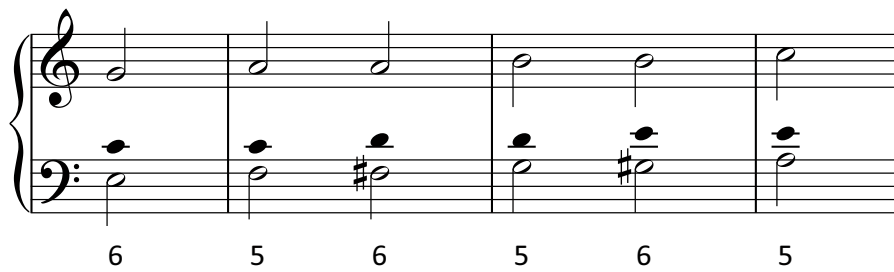
Das erste Beispiel zeigt eine melodische Sequenz, wobei die Sequenzglieder jeweils um eine große Sekunde aufwärts sequenziert werden. Die jeweils zweiten Sequenzglieder liegen auf der Achse einer Ganztonleiter (F, G A, H), bei dieser Form der Sequenzierung handelt es sich daher nicht um eine harmonisch-tonale Sequenz.



Das nächste Beispiel zeigt dagegen eine harmonisch-tonale Sequenz. Die tonikalen Akkorde dieser Sequenz liegen auf der Achse der Durtonleiter. Ausnahme: der Ton H fehlt, weil über ihm leitereigen – bzw. ohne Vorzeichen – kein Dur- oder Molldreiklang gebildet werden kann (F, G, A, C).



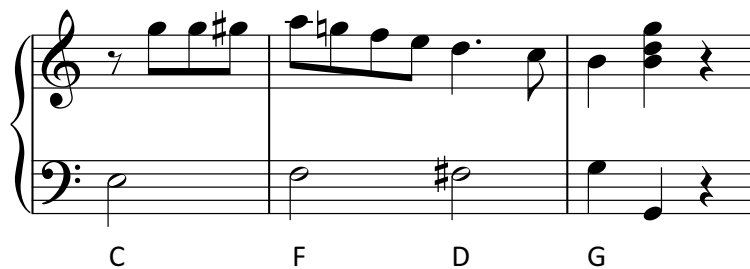
Im Unterrichtsheft wird der Beginn dieser Sequenz als Nach-Haus-Wendung stufenweise aufwärts (C–F, D–G, E–A, S. 11), der Abschluss als Nach-Haus-Wendung terzweise hinauf bezeichnet (E–A, G–C, S. 25). Der erste Sequenzabschnitt heißt in der musiktheoretischen Fachsprache auch chromatische 6–5-Konsequente aufwärts, weil der kontrapunktische Gerüstsatz durch eine 6–5-Seitenbewegung charakterisiert ist:



Der zweite Sequenzabschnitt heißt auch Parallelismus. Er ist in seiner grundstelligen Form durch einen Zick-Zack-Bass gekennzeichnet, über dem die Oberstimmen in parallelen Terzen verlaufen:



Dass eine Sequenzharmonik nicht immer eine Sequenz ausprägen muss, veranschaulicht das nächste Beispiel. Auch in ihm ist die Nach-Haus-Wendung stufenweise aufwärts (C–F, D–G) zu sehen. Die Oberstimme allerdings folgt dieser Sequenzstruktur nicht, sondern verläuft in Gegenbewegung, wodurch die Wirkung eines Halbschlusses entsteht:



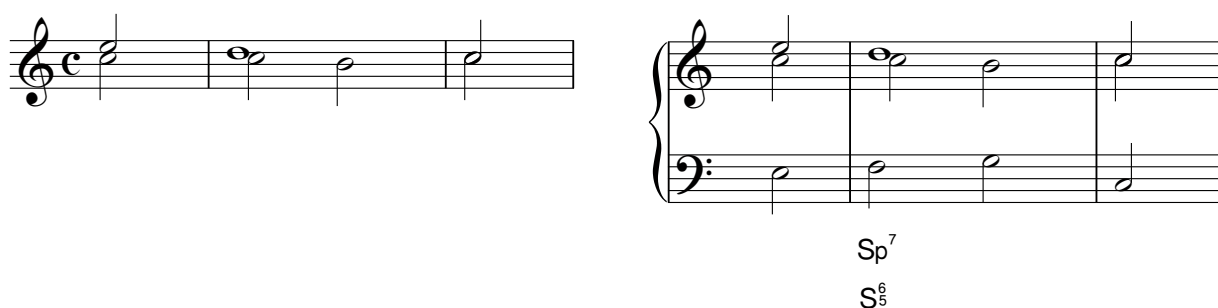
SEQUENZ UND TONART

Ein grundsätzliches didaktisches Problem ist das Verhältnis zwischen Sequenz und Tonart. Da das Phänomen Tonart sich wesentlich leichter praktisch erlernen als verbal erklären lässt, wurde im Unterrichtsheft auf Erläuterungen zu diesem Thema weitgehend verzichtet. Die Anweisung, durch chromatische Veränderung kleiner Terzen (Moll) in Nach-Akkorden dominante Wirkungen zu erzeugen, verletzt das Tonartengefühl jedenfalls nicht. Die Regel, dass Haus-Akkorde nur mit den weißen Tasten gespielt werden dürfen, ermöglicht zudem, dass sich Schülerinnen und Schüler ohne weitere Anweisungen im C-Dur-/a-Moll-Tonraum bewegen können. Problematisch ist vor diesem Hintergrund lediglich der Ton H. Wird auf diesem Ort ein Haus-Akkord versucht, klingt er aufgrund der verminderten Quinte entweder unbefriedigend oder führt durch Chromatisierung des Quinttons zum Verlassen des Tonraums (bzw. in den G-Dur-/e-Moll-Tonraum).

ZUR KADENZ (S. 6 UND S. 7)

Die Kadenz wird an dieser Stelle eingeführt, um die Sequenzen des Lehrgangs über kleinere Improvisationen oder Stilübungen in eine geschlossene Form bringen zu können.

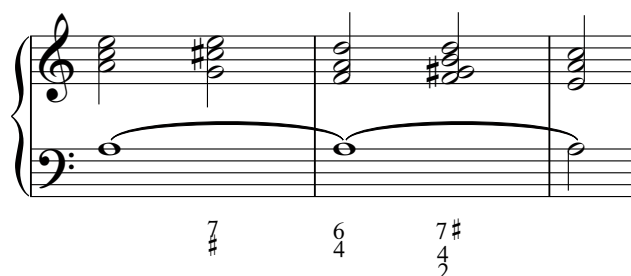
Die Kadenz als zweifachen Quintfall zu begreifen, ist aus harmonisch-praktischer sowie theoriegeschichtlicher Sicht legitim. Allerdings sollte zu einem späteren Zeitpunkt die wichtige Differenzierung erfolgen, dass nicht jede I–IV–V–I-Harmonieverbindung eine Kadenzwirkung entfaltet. Kadenzen mit ganztaktigem harmonischen Rhythmus sind dabei als Sonderfall anzusehen (zum Beispiel Kadenzen in den Walzern Chopins), der zwischen einer tendenziell großflächigeren I–IV–V–I-Pendelharmonik und einer tendenziell kleingliedrigen und rhythmisch differenzierten I–IV–V–I-Kadenzgestaltung vermittelt. Darüber hinaus sollte bedacht werden, dass die I–IV–V–I-Kadenz gegenüber der I–II–V–I-Kadenz in der Literatur relativ selten vorkommt, weil sich die Harmonik der IV. Stufe bzw. des reinen Dreiklangs der Subdominante nicht aus der Klauseldynamik ergibt.



Für weitergehende Informationen sei das Online-Tutorial zur Kadenz auf musiktheorie-aktuell.de empfohlen:

Die Kadenz – <http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/kadenz.aspx>

Der Beginn einer Kadenz in Moll mit einem (dominantisch wirkenden) Durakkord der I. Stufe ist ein barockes Modell, das sich in zahlreichen Stücken des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts nachweisen lässt:



Auch in Dur und in Stücken des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts sind Kadenzen mit dominantischem Beginn noch üblich, zum Beispiel am Ende der Exposition des ersten Satzes der Sonate in G-Dur KV 283 (189h) von W. A. Mozart (Kommentarheft S. 7):



MENUETT-IMPROVISATION (S. 8)

Die Vorgabe ist dem Menuett Nr. 21 aus dem Nannerl-Notenbuch nachempfunden, das Wolfgang Amadé Mozart in jungen Jahren gespielt und als Kompositionsmodell gelernt hat. Eine Muster-Vervollständigung könnte folgendermaßen aussehen:



Mögliche Probleme:

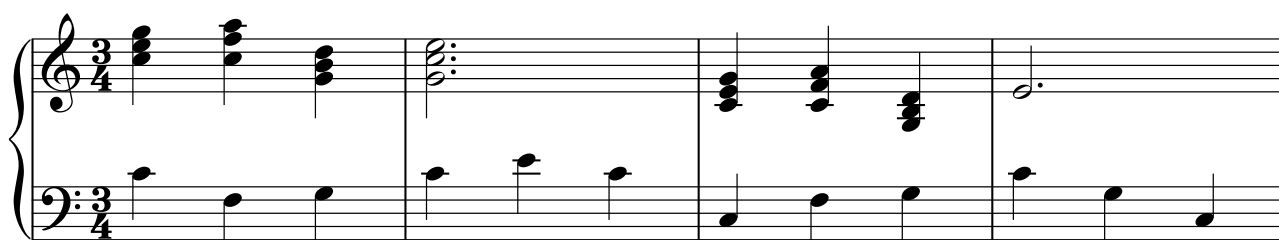
- 1.) In der letzten Kadenz wurde die Oktavlage der Basstöne aus klanglichen Gründen variiert.
- 2.) Die Verzierungsnoten im fünften und siebten Takt (also in der Beispielaussetzung die Töne g'' in T. 5 und d' in T. 7) lassen sich als Liegetöne interpretieren. Warum diese Liegetöne gut klingen, lässt sich nur harmonisch begründen (und nicht allein aufgrund der Anweisung "Terzparallelen" verstehen). Finden Schülerinnen oder Schüler keine passende Triolenauflösung des Gerüstsatzes über das Hören, sollten hier weitere Hilfestellungen zur Diminution gegeben werden.

Der Notentext des Menuetts aus dem Nannerl-Notenbuch findet sich in den Materialien zum Lehrgang.

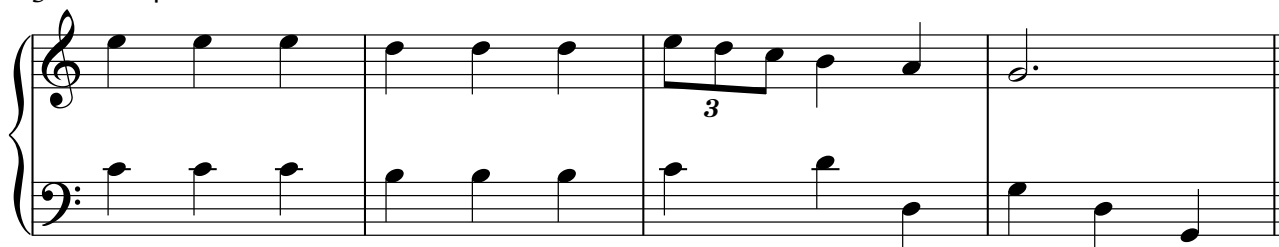
MATERIALIEN ZUR MENUETT-IMPROVISATION

Darüber hinaus kann der zweite Abschnitt eines Menuetts (Modulation in die Oberquinte) auch nur acht Takte umfassen. Das folgende Formdiagramm veranschaulicht diesen möglichen Verlauf einer Menuettimprovisation:

Erster Viertakter (Kadenzen)



5 Terzparallelen ab der Subdominante der V. Stufe und Kadenzformel in dieser Tonart.



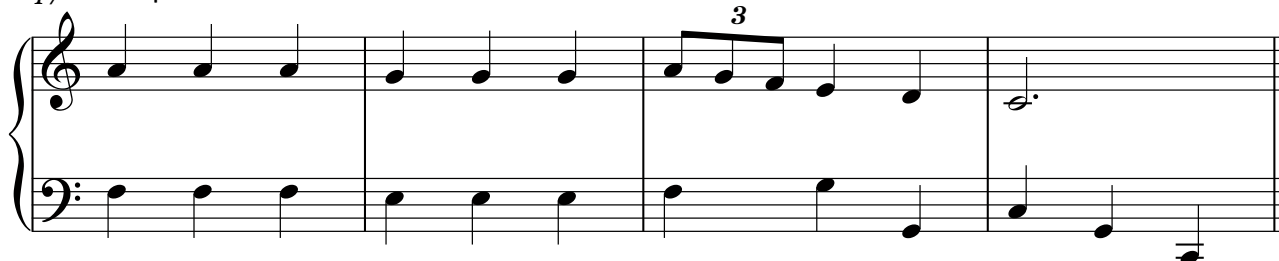
9 Mittelteil mit Fonte- oder Monte-Sequenz (s. Unterrichtsheft S. 11 und S. 17)



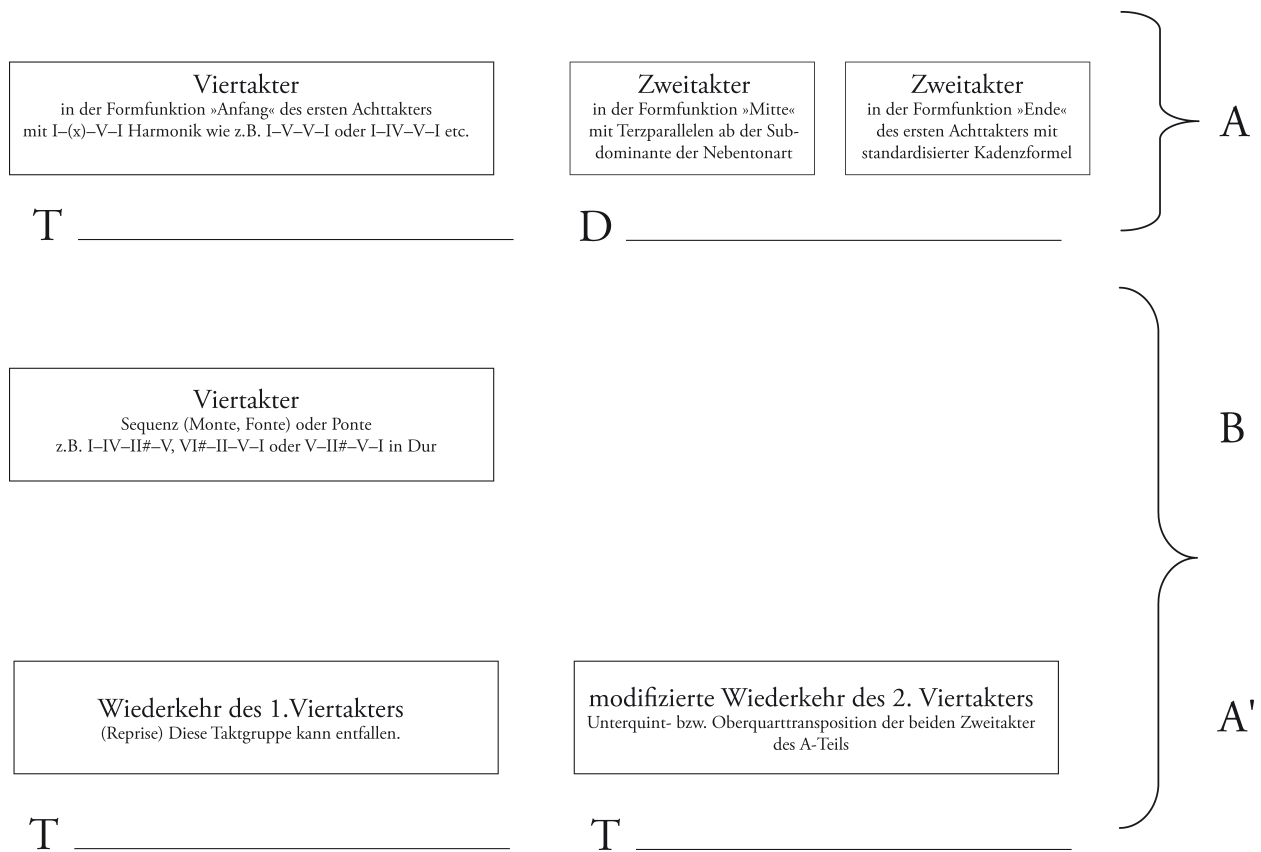
13 Reprise des ersten Viertaktters (Kadenzen)



17 Terzparallelen ab der Subdominante der I. Stufe und Kadenzformel in dieser Tonart.



Schematische Darstellung dieses Formmodells:



Zur Analyse bzw. zum Vergleich der Beispiele Seite 12, Seite 13 und Seite 16:

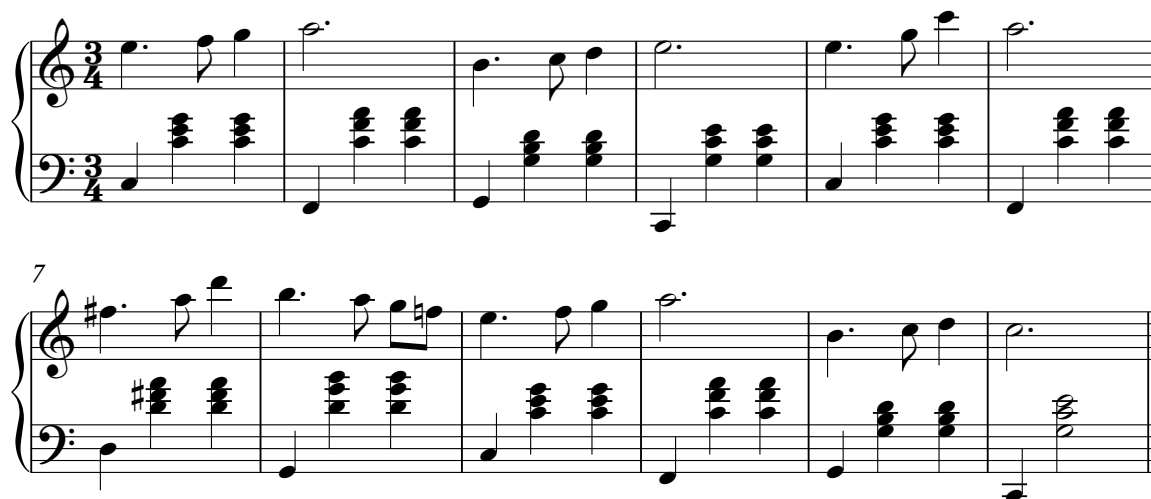
- 1.) Das Menuett Nr. 12 (S. 12) aus dem Nannerl-Notenbuch und das Allegrement aus der Fantasie Telemanns (S. 13) stehen beide in Dur und im Dreiviertel-Takt.
- 2.) Beide Stücke haben eine Reprise (A-B-A-Form).
- 3.) Die Nach-Haus-Wendung stufenweise aufwärts bzw. die Monte-Sequenz erklingt in beiden Kompositionen nach dem Doppelstrich. Sie hat hier die Funktion eines Mittelteils.

Erläuterungen zur I-IV-II#-V-Sequenz (Monte) für den Mittelteil werden auf S. 11 gegeben, eine Menuett-Komposition von W. A. Mozart hierzu findet sich auf S. 12. Eine Anleitung zur VI#-II-V-I-Sequenz (Fonte) für den Mittelteil findet sich auf S. 17, eine Menuett-Komposition von W. A. Mozart mit dieser Sequenz kann auf S. 18 studiert werden.

Theoriegeschichtlich spielt die Monte-Sequenz im Werk von Joseph Riepel (1709–1782) eine bedeutende Rolle. Betrachtet man ein Menuett im Sinne Riepels als Miniatur einer Sonatenform, wäre diese Sequenz Grundlage einer Durchführung (wie zum Beispiel in einer der ersten Sonatenkompositionen von W. A. Mozart KV 6, I), welche Exposition (Musik bis zum Doppelstrich) und Reprise verbindet. Auch die Fonte-Sequenz (VI#-II-V-I-Quintfallsequenz) erfüllt diese Funktion und wird von Riepel explizit erwähnt (vgl. hierzu auch KV 6, II). Beide Sequenzen sind kompositionsgeschichtlich für die Entwicklung der Sonatenhauptsatzform von großer Bedeutung gewesen. Die Noten der Klavier-Violinsonate KV 6 befinden sich in den Materialien zum Lehrgang.

ANMERKUNGEN ZUR WALZER-IMPROVISATION (S. 16)

Ziel der zweihändigen Walzer-Improvisation könnte ein Satz wie der folgende sein:



Ein besonderes Augenmerk auf die folgenden Punkte ist zielführend:

- 1.) Die im Hinblick auf die Nach-Haus-Wendung korrekte Lage der Akkorde auf der jeweils zweiten und dritten Taktzählzeit in der springenden linken Hand (Quintlage der Nach-Akkorde und Terzlage der Haus-Akkorde).
- 2.) Die rhythmische Entsprechung von jeweils zwei Takten, sowohl in den A-Teilen als auch im B-Teil (mit dem stufenweise aufwärts sequenzierten Quintfall). Ausnahme: die rhythmische Überleitungsfigur zur Reprise (T. 8).
- 3.) Die im Hinblick auf die I–IV–V–I-Kadenz bzw. Nach-Haus-Wendung irreguläre Gestaltung des Schlusstaktes (Oktavlage).

ANMERKUNGEN ZUR TANGO-IMPROVISATION (S. 20)

Die Tango-Improvisation erfordert bis auf das Einhalten der Vorgaben wenig Eigenleistung. Werden die Vorgaben als ›Fessel‹ empfunden, kann unter Beachtung der tangotypischen Rhythmik auch ohne melodische Vorgaben gearbeitet werden. Das folgende Beispiel zeigt eine Musteraussetzung nach den Vorgaben:



NOTEN (VIERHÄNDIG) ZUR TANGO-IMPROVISATION (S. 20)

Wie die Walzerimprovisation (S. 14) kann auch die Tango-Improvisation mit dem folgenden Notentext zuerst vierhändig im Unterricht musiziert werden, z.B.:

The musical score is a four-hand piano arrangement in 2/4 time, consisting of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a treble and bass staff for each hand. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) includes a first ending (1.) and a second ending (2.), both marked with repeat signs and first/second endings. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

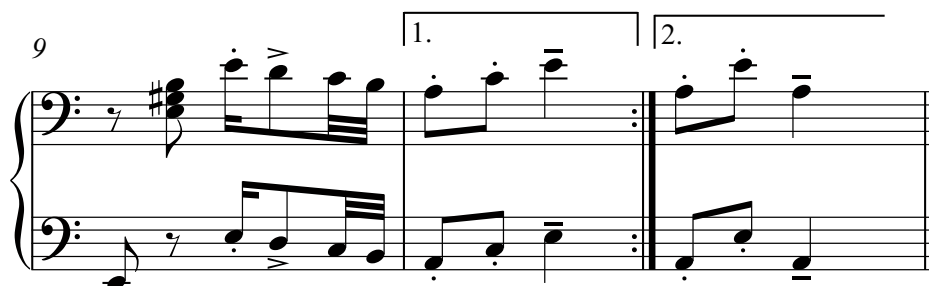
STIMME (UNTEN) ZUR TANGO-IMPROVISATION



5



9



Weitergehende Informationen zur Quintfallsequenz auf musiktheorie-aktuell.de:

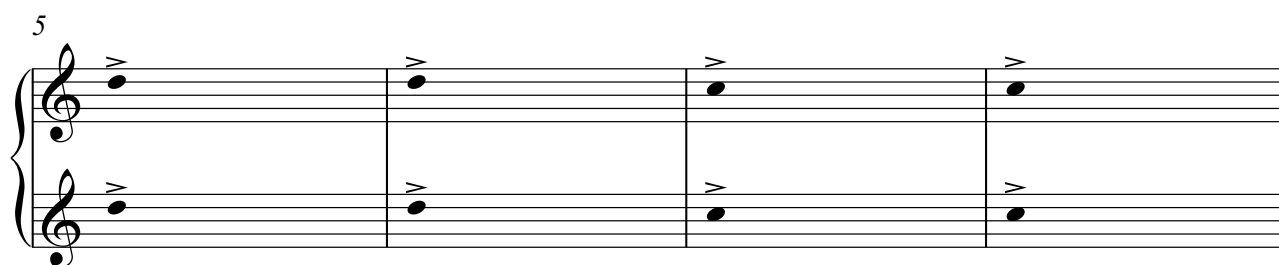
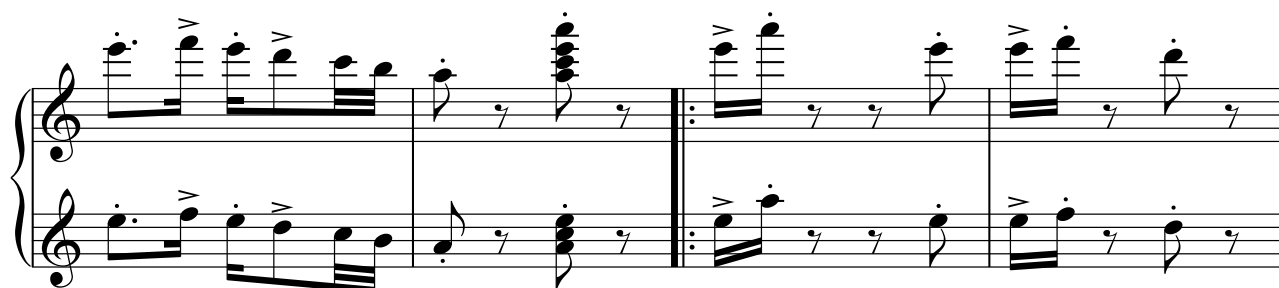
Die Quintfallsequenz mit Synkopenketten

<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/quintfall76.aspx>

Die Quintfallsequenz in der Zweistimmigkeit

<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/quintfall.aspx>

STIMME (OBEN) ZUR TANGO-IMPROVISATION



ZUR ANALYSE DES PRÄLUDIUMS (S. 22)

Analysediagramm zur Struktur des chromatischen, diminuierten Parallelismus (Nach-Haus-Wendung terzweise abwärts sequenziert) in Bachs Präludium für Wilhelm Friedemann BWV 924:



Das Präludium kann darüber hinaus als Analysebeispiel für die Quintanstiegssequenz (S. 26–27 und S. 40) und die Quintfallsequenz (S. 17, im Präludium Bachs erklingen Quintfallsequenzen über dem Orgelpunkt) verwendet werden.

ZUR ANALYSE: ›ARME WAISENKIND‹ VON R. SCHUMANN (S. 26)

Der diatonische Parallelismus aufwärts (Nach-Haus-Wendung terzweise aufwärts sequenziert) prägt in dem Klavierstück aus dem Album für die Jugend Op. 68 grundsätzlich die Übergänge von a-Moll nach C-Dur (E-Dur, a-Moll, G-Dur, C-Dur).

Für weitergehende Informationen siehe das Online-Tutorial zum Parallelismus auf musiktheorie-aktuell.de:

Der Parallelismus (die ›Pachelbelsequenz‹)

<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/parallelismus.aspx>

ANMERKUNGEN ZUR RAGTIME-IMPROVISATION (S. 27)

Die Einleitung ist dem Ragtime »A Breeze from Alabama« von Scott Joplin nachempfunden, ebenso die Rhythmen der Formteile. Eigene harmonisch-melodische Ideen lassen sich relativ einfach stiltypisch umsetzen, wenn zumindest der Rhythmus beibehalten bzw. nur unwesentlich geändert wird. Das folgende Beispiel zeigt eine Musterlösung nach den gegebenen Vorgaben. Über die Aufgabenstellung hinausgehende Details finden sich in den T. 8 und 12 (Schlussabstufungen Terzlage/Oktavlage) sowie im T. 23 (Schluss der Sequenz) und T. 24 (das Rückleitungs-Klischee zum A-Teil). Die Form: Einleitung und A-B-A-Form.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a piano introduction (measures 1-6). The first system (measures 1-6) shows a melodic line in the treble and a bass line with chords and single notes. The second system (measures 7-14) includes a first ending (1.) and a second ending (2.) at measure 14. The third system (measures 16-21) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 22-23) shows a sequence of chords. The fifth system (measures 24-26) includes a first ending (1.) and a second ending (2.) at measure 24, leading to the final measure (26).

STIMME (UNTEN) ZUR RAGTIME-IMPROVISATION

1. 2.

6

14

19

25

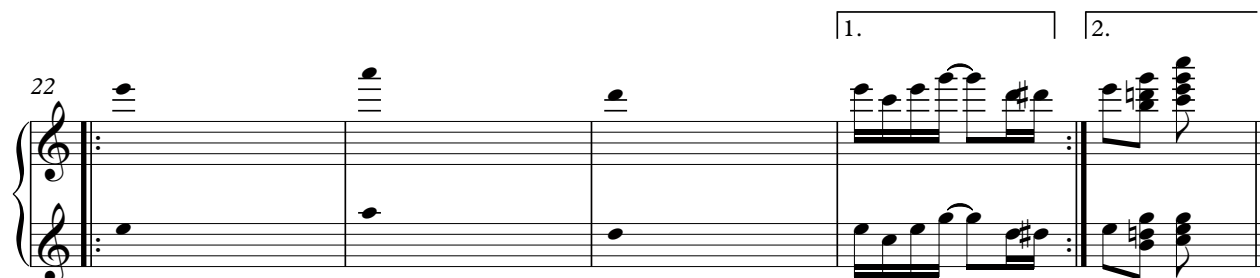
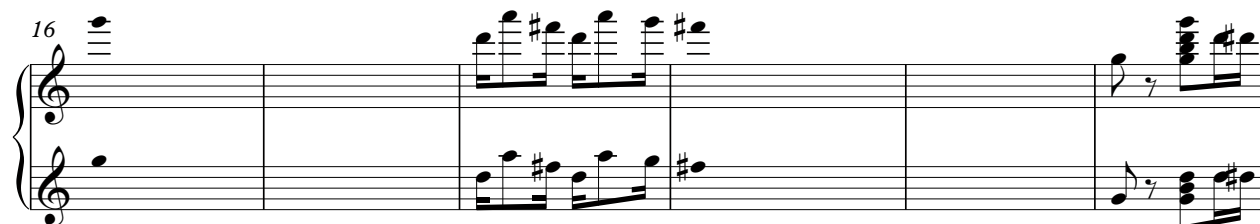
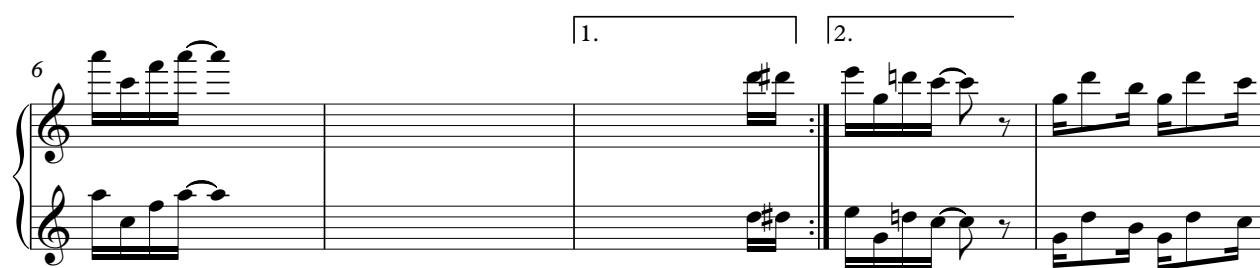
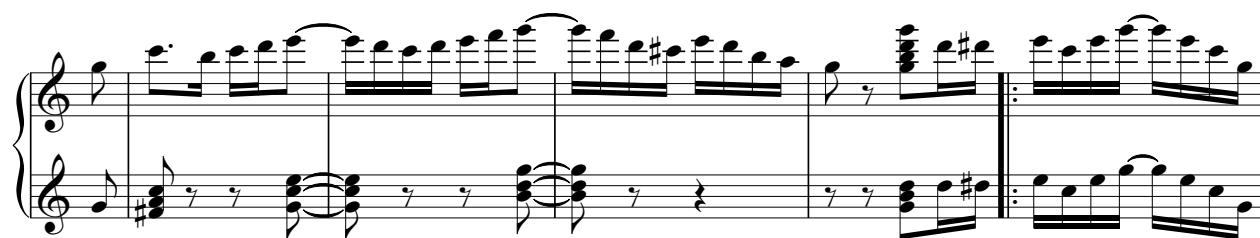
1. 2.

Weitergehende Informationen zum Parallelismus auf musiktheorie-aktuell.de:

Der Parallelismus (die ›Pachelbelsequenz‹)

<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/parallelismus.aspx>

STIMME (OBEN) ZUR RAGTIME-IMPROVISATION



BEISPIELPARTITUR FÜR EINE RAGTIME-IMPROVISATION VIERHÄNDIG

The musical score is written for four hands (two staves per system) in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems, each containing two systems of staves.

System 1 (Measures 1-6):

- Measures 1-2:** The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.
- Measures 3-4:** The right hand continues the melodic line, and the left hand adds more complex chordal textures.
- Measures 5-6:** The right hand features a series of sixteenth-note runs, and the left hand maintains the accompaniment.

System 2 (Measures 7-14):

- Measures 7-8:** The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment.
- Measures 9-10:** The right hand continues the melodic line, and the left hand adds more complex chordal textures.
- Measures 11-12:** The right hand features a series of sixteenth-note runs, and the left hand maintains the accompaniment.
- Measures 13-14:** The right hand continues the melodic line, and the left hand adds more complex chordal textures.

System 3 (Measures 15-22):

- Measures 15-16:** The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment.
- Measures 17-18:** The right hand continues the melodic line, and the left hand adds more complex chordal textures.
- Measures 19-20:** The right hand features a series of sixteenth-note runs, and the left hand maintains the accompaniment.
- Measures 21-22:** The right hand continues the melodic line, and the left hand adds more complex chordal textures.

System 4 (Measures 23-25):

- Measures 23-24:** The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand provides a harmonic accompaniment.
- Measure 25:** The right hand continues the melodic line, and the left hand adds more complex chordal textures.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL (S. 29)

Der Allegrosatz (G 212) aus der Suite in G-Dur von Georg Friedrich Händel (G 211–217) kann zum Üben und zur Analyse verwendet werden. Über die Analyse lassen sich wiederum Spielfiguren zur Improvisation gewinnen:



19

22

25

28

31

Vorkommen von Sequenzen im Allegrosatz von Georg Friedrich Händel:

1. Quintfallsequenzen T. 3–5, T. 18–21 und T. 22–23,
2. I–IV–V–I-Kadenzharmonik (ohne Schlusswirkung) T. 7–8,
3. I–IV–V–I-Kadenzharmonik (mit Schlusswirkung) T. 10 und T. 13 sowie T. 30 und T. 32,
4. Quintanstiegssequenz T. 15–17,
5. chromatische 5–6-Konsequente (Quintfall sekundweise aufwärts) T. 25–26.

Eine kurze Improvisation nach der Bassvorgabe sowie das motivische Design des Händel-Satzes könnte wie folgt ausfallen:

HINWEISE ZUM MODELL (S. 30 / S. 31)

Die Sequenzstruktur a-Moll, E-Dur, C-Dur, G-Dur, e-Moll, H-Dur (also die umgedrehte Nach-Haus-Wendung terzweise aufwärts sequenziert) findet sich häufiger in frühbarocker Musik, kann aber auch die Struktur von Sonatenhauptsätzen in Moll prägen: Thema = a-Moll und Themenabschluss (dominantisch) = E-Dur / Überleitung = C-Dur und Halbschluss zum Seitensatz = G-Dur.

Das Kombinationsmodell aus terzweise und sekundweise aufwärts führender Sequenz ist ein bekanntes Modell (ohne speziellen Namen), das sich in zahlreichen Werken findet, zum Beispiel im Violinkonzert von Peter I. Tschaikowsky sowie in ›Lenin-grad‹ von Billy Joel, vgl. hierzu: Ulrich Kaiser, »Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik«, Abschnitt ›Bridge‹.

<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/588.aspx>

ZUR ANALYSE DER SONATE VON J. HAYDN (S. 33)

In der Notenabbildung oben wurde die Modell-Unterstimme eingezeichnet. Verwirrend könnte sein, dass die originale Unterstimme in ihrem Verlauf der Modell-Unterstimme ähnlich ist. Wird die Funktionsweise der Sequenz theoretisch erkannt, ist es eine schwierige, für die Gehörbildung jedoch ausgesprochen wertvolle Übung, den Klaviersatz zu spielen und die Modell-Unterstimme gleichzeitig zu singen.

ZUM CHROMATISCHEN LAMENTOBASS (S. 35)

In dem Ausschnitt aus der ›Fantasia chromatica‹ von Sweelinck findet sich die sehr exquisite Harmonik a-Moll, E-Dur, G-Dur, D-Dur etc. in den Takten 12–13. Eine kontrastierende Besonderheit dieser Stelle zeigt die kanonische Ausarbeitung der Oberstimmen. Der gesamte Notentext der ›Fantasia chromatica‹ befindet sich in den Materialien zum Lehrgang.

Da der chromatische Bassgang abwärts auch als chromatischer Lamentobass bezeichnet wird, kann die Harmonik im weiteren Sinne zur Lamentoharmonik gezählt werden. Vgl. hierzu das Online-Tutorial auf [musiktheorie-aktuell.de](http://www.musiktheorie-aktuell.de):

Kleiner Lehrgang zum Lamentobass

<http://www.musiktheorie-aktuell.de/tutorials/lamentobass.aspx>

ZUR ERFINDUNG UND ZUR IMPROVISATION (S. 36)

In einem ersten Schritt sollte an dieser Stelle dazu angeregt werden, eigene Harmoniefolgen »zu erfinden«. Auf der Skala kindlicher/jugendlicher Temperamente sind mir dabei zwei Extreme im Unterricht begegnet: Das eine Extrem fixiert sich auf Bekanntes (häufig auf die Quintfallsequenz), erfreut sich am Modell und dem dafür gewonnenen Verständnis, das andere wird die Nach-Haus-Wendung jenseits der Tonalität über die Tasten jagen und dabei Ungewöhnliches entdecken. Beide Umgehensweisen mit den Modellen sind »richtig«, solange Schülerinnen und Schüler motiviert sind und das Ausprobieren nicht mit konkreten Aufgabenstellungen kollidiert.

Die gegebene Improvisationsaufgabe bezieht sich auf eine kleine Stilübung in d-Moll im Stil einer Sarabande. Der folgende Gerüstsatz (S. 44) ergibt sich aus dem Modell.

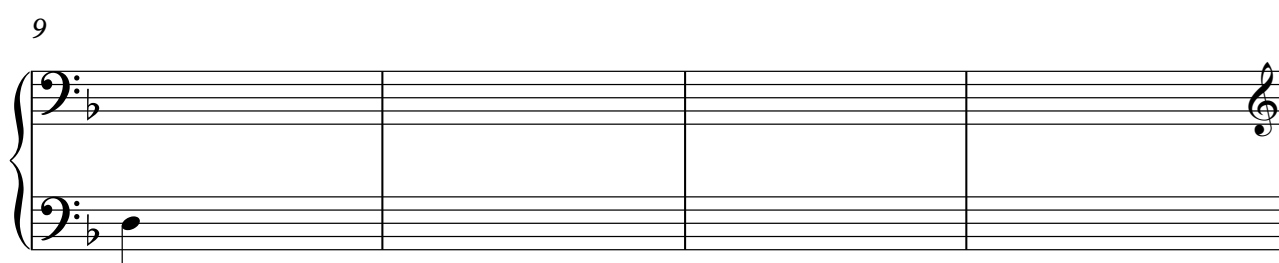
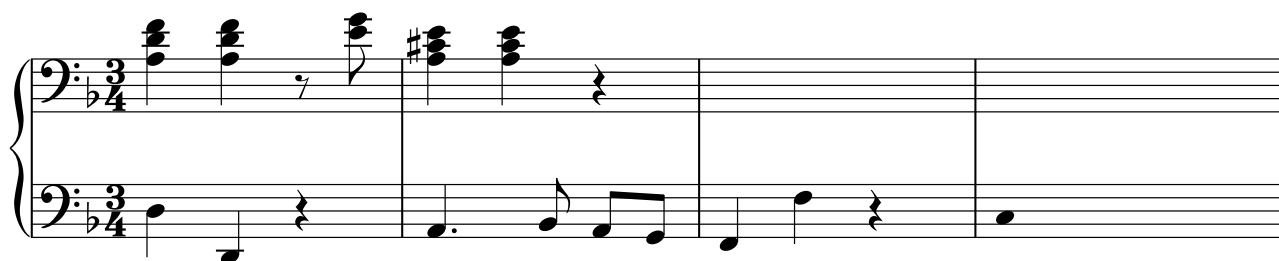
The image shows a musical score for a Sarabande in d-Moll, measures 1 to 10. The score is written for piano (p) and consists of two systems. The first system (measures 1-8) features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble clef is composed of chords, while the bass line consists of single notes. The second system (measures 9-10) continues the same pattern, with the melody in the treble clef and the bass line in the bass clef. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Wenn die Gestaltung der Rhythmik/Metrik Schwierigkeiten macht und Schülerinnen und Schüler sich keine Idee aus einer bekannten Kompositionen »borgen« möchten, kann der folgende Rhythmus vorgegeben bzw. verwendet werden:

The image shows a rhythmic pattern on a single staff. It begins with a double bar line, followed by a half note, a quarter note, a quarter rest, a half note, a quarter note, a quarter rest, and a half note. The pattern is enclosed in a box.

Eine Analyse der Sarabande aus der Suite in d-Moll von Georg Friedrich Händel würde sich anschließend anbieten (der Notentext befindet sich in den Materialien zum Lehrgang). Selbstverständlich sind auch rhythmische Vorgaben denkbar, die auf eine andere Stilistik zielen. Für ein ganzheitliches Lernen ist es wünschenswert, Stilübungen (Improvisationen, Kompositionen) und die musikalische Analyse aufeinander zu beziehen.

STIMME (UNTEN) ZUR SARABANDEN-IMPROVISATION



STIMME (OBEN) ZUR SARABANDEN-IMPROVISATION

