

Holst | Das ABC der Musik

Reclam Sachbuch premium

Imogen Holst

Das ABC der Musik

Grundbegriffe, Harmonik,
Formen, Instrumente

Mit einem Vorwort von Benjamin Britten

Mit 164 Notenbeispielen und 30 Abbildungen

Aus dem Englischen übersetzt
von Meinhard Saremba

Reclam

Titel der englischen Originalausgabe:

An ABC of Music. A short practical guide to the basic essentials of rudiments, harmony, and form. Oxford / New York: Oxford University Press, 1963.

9. Auflage

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 14162
1992, 2021 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Die Übersetzung erscheint mit Genehmigung von Oxford
University Press, Oxford, England. © 1963 Oxford University Press

Instrumenten-Zeichnungen: Gianluca Poletti
und Bruno Agostinone
Gestaltung: Cornelia Feyll, Friedrich Forssman
Druck und Bindung: Eberl & Koesel GmbH & Co. KG,
Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell
Printed in Germany 2021

RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene Marken
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-014162-5
www.reclam.de

Inhalt

Vorwort von Benjamin Britten 9

Einleitung 11

Das musikalische Alphabet

Musikalische Klänge 13

Notation 18

Phrasen 23

Kirchentonarten 27

Rhythmus und Metrum

Schlagzeit und Notenwerte 32

Taktarten mit Vierteln und Halben 35

Punktierte Noten und Achtel in einfachen und
zusammengesetzten Taktarten 38

Kurze und lange Notenwerte 44

Pausen 49

Wiederholungen 52

Zusammenfassung der Taktvorzeichnungen 54

Weniger gebräuchliche Taktarten 56

Spannung und Entspannung

Vortragsbezeichnungen und Dynamik 62

Intervalle 66

Konsonanz und Dissonanz 70

Kontrapunkt

Die Anfänge der Kontrapunktik	73
Der Kontrapunkt in der Renaissance	80
Die glatte Auflösung der Dissonanz	86
Sprünge	89

Akkorde

Dreiklänge	93
Kadenzen	98
Umkehrungen	101

Verwandtschaft von Tonarten

Transposition	105
Parallele Moll-Tonarten	108
Der Quintenzirkel	113
Modulation	116

Harmonisierung

Dissonanzen in der Harmonik des 18. Jahrhunderts	122
Chromatische Harmonik	125

Form und Struktur in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts

Musikalische Gestalt	130
Form und Struktur im 16. Jahrhundert	132
Tanzformen im 16. und 17. Jahrhundert	138

Variationen im 17. Jahrhundert	141
Die Triosonate	145
Continuo	146
Die Anfänge der Oper	147
Verzierungen	150

Der Stil des frühen 18. Jahrhunderts

Oper und Oratorium	153
Konzerte und Sonaten des Barock	155
Suiten	157
Kantaten	162
Fugen	164

Der Stil des späten 18. Jahrhunderts

Musik zur Unterhaltung	170
Die Form des Sonatensatzes	174
Quartette, Sinfonien und Konzerte	177
Kirchenmusik und Oper der Wiener Klassik	181

Die Musik des 19. Jahrhunderts

Der Stilwandel von der Klassik zur Romantik	183
Illustrative Musik	186
Romantische Oper, Musikdrama und Ballett	190

Das moderne große Orchester

Holzbläser	194
Blechbläser	198

Schlaginstrumente, Celesta und Harfe	201
Streichinstrumente	208
Italienische Begriffe und Abkürzungen beim Partiturlesen	212

Der Bruch mit der Tradition im 20. Jahrhundert

Jenseits der Tonarten	219
Zwölftonmusik, serielle Musik	220
Elektronische Entwicklungen	223

Coda	225
------	-----

Register	227
----------	-----

Vorwort

Ein junger Freund von mir spielt schon seit einigen Jahren Gitarre, und er ist wirklich begabt: Er hat ein Gespür für den Klang des Instruments, beträchtliche technische Fertigkeiten und die Geduld, hart zu arbeiten. Aber er kann keine Noten lesen und weiß auch nicht, woraus sich die Musik eigentlich zusammensetzt. Schlimmer ist freilich, dass er sich einfach weigert, etwas dazuzulernen. »Zu langweilig und zu mühsam«, meint er, »das ist die Sache doch irgendwie nicht wert.« Zwar spielt er zumeist Tanzmusik, wobei das Spielen nach Noten vielleicht nicht ganz so wichtig ist, aber er hat auch großes Interesse an anspruchsvoller Musik, und die Lautenkompositionen von John Dowland faszinieren ihn geradezu. Sobald dieses Buch erschienen ist, möchte ich ihm ein Exemplar schicken, damit er sieht, dass es keineswegs langweilig oder zu mühselig sein muss, das Notenlesen und die Grammatik der Musik zu erlernen. Wenn er nach Noten vom Blatt spielen kann, wird er auch feststellen, dass es wirklich »der Mühe wert« ist. Es mag durchaus sein, dass man Melodien aufschnappen und Akkorde ungefähr dazu anschlagen *kann*, ohne dass man sie zu lesen vermag, aber ich bezweifle, dass jemand, der diese (oft überbewertete) Gabe besitzt, »nach Gehör« zu spielen oder zu singen, sich leicht und rasch eine Begleitung von Dowland aneignet, *genau* wie dieser sie geschrieben hat (und auf das »genau« kommt es an). Das gleiche gilt für die Tanzrhythmen von Strawinsky oder die Mittelstimmen eines komplizierten Madrigals bzw. mehrstimmigen Liedes – was jeder, der etwas Chorerfahrung besitzt, bestätigen wird.

Nein, ich würde dieses Buch nicht nur diesem jungen Gi-

tarrenspieler zukommen lassen, sondern auch vielen meiner Freunde, die in Laiengruppen singen oder Blockflöte spielen und häufig in die peinliche Situation geraten, beim Musizieren völlig aus dem Takt zu kommen.

Glücklicherweise ist es heute selbstverständlich geworden, in den meisten staatlichen und privaten Schulen ein musikalisches Grundwissen zu vermitteln. Lehrern kann ich dieses Buch nur nachdrücklich empfehlen. Imogen Holst besitzt unvergleichliche didaktische Fähigkeiten; sie weiß, wie man das Interesse des Schülers wachhält – nämlich indem sie ernsthaft, doch ohne Pathos, kurzgefasst, doch nicht im Telegrammstil schreibt und den Text mit anschaulichen Vergleichen aus ihrem umfassenden Wissen über die Kunst und das Leben anreichert.

Benjamin Britten

Einleitung

Dieses Buch bietet eine kurze Einführung in die Sprache der Musik. Seine Aufgabe besteht darin, dem Leser zu vermitteln, wie man die »Grundtöne« dieser Sprache erkennen kann; wie man sie aufschreibt; wie Noten mit Hilfe des Rhythmus zu Melodien werden; wie Melodien Harmonien erzeugen können; wie aus Harmonien große Formen entstehen und wie die Form untrennbar mit der Struktur der Musik verbunden ist, die sich mit den sich wandelnden Bedürfnissen jedes Jahrhunderts verändern kann.

Wie der Titel schon zu verstehen gibt, beginnt dieses ABC ganz am Anfang und geht dann schrittweise vor. Es ist als ein »Aufbau-Wörterbuch« gedacht, bei dem jede Definition zur nächsten führt und neue Fachbegriffe erst dann auftauchen, wenn ihre Erläuterung erforderlich wird. Jedes neu definierte Wort erscheint **halbfett**, und diejenigen, die dieses ABC als Nachschlagewerk für die Grundbegriffe der Musik verwenden möchten, finden am Schluss ein Register. Einiges wird manchen Lesern vertraut sein, und selbst Anfänger werden vieles finden, was sie bereits wissen. Aber wenn man beabsichtigt, die Grammatik der Musik von Grund auf zu lernen, ist es ratsam, auf jeden Fall die erste Hälfte des Buches fortlaufend zu lesen und den Klang der Musikbeispiele wirklich auszuprobieren, bevor man im Text weitergeht.

Ein ABC muss kurz sein: Hier ist nur Platz, um bloße Fakten zu vermitteln. Auch vermag kein Buch einen Lehrer aus Fleisch und Blut zu ersetzen. Wer die folgenden Kapitel liest, darf nicht erwarten, zu lernen, wie man harmonisiert, ebensowenig erhält er eine kurzgefasste Musikgeschichte;

die kleinen Beispiele können nur einen flüchtigen Eindruck von dem geben, was sich in jedem Jahrhundert ereignete, und der verbindende rote Faden, der sich durch die lebendige Sprache der Musik zieht, kann in dieser ungefähr chronologischen Abfolge nur angedeutet werden.

Die Sprache der Musik bleibt wie jede andere Sprache leblos, wenn sie auf ein Regelwerk in einem Lehrbuch beschränkt ist: Ebensowenig nützen Kenntnisse der französischen oder italienischen Grammatik, wenn sie nicht schließlich zu einer Unterhaltung in diesen Sprachen führen. Die Regeln der musikalischen Grammatik, die in den folgenden Kapiteln vermittelt werden, sind für einen weiterführenden Gebrauch gedacht, der über den Rahmen eines Sachbuchs hinausgeht. Sie können sich durchaus auch für Prüfungskandidaten als nützlich erweisen, die bislang keine Gelegenheit hatten, nach dem »Warum?« zu fragen. Aber ich denke dabei nicht nur an Schüler und Studenten. Dieses Buch wurde auch für jene Laiensänger und -instrumentalisten geschrieben, die Notenlesen noch immer für schwierig halten, sowie für die wachsende Zahl von Musikfreunden, die den Klängen, die sie hören, auf den Grund gehen wollen. Das Ziel, das sich daraus ergibt, besteht in einem lebendigeren Singen und Spielen sowie in einem lebendigeren Hörerlebnis.

Das musikalische Alphabet

Musikalische Klänge

Unter **Geräuschen** verstehen wir alles, was man hören kann: eine tickende Uhr, das Zuschlagen einer Tür, Hundengebell, beim Auto das Schalten in den niedrigeren Gang bei einer Bergfahrt, Wind in den Bäumen, eine Stimme, die im Nebenraum spricht, und eine andere, die im Haus gegenüber singt.

Die Singstimme reicht weiter als die Sprechstimme. Wenn jemand »Wo bist du?« murmelt, kann man das zwar im Zimmer hören, aber wenn die Frage bis ans andere Ende eines großen Platzes dringen soll, muss man die Stimme höher als bei einer normalen Unterhaltung ansetzen und die gesprochenen Worte zu einem Rufen umformen. Jedes Wort fährt auf einem langgezogenen, unbeirraren Schallpegel durch die Luft:

BIST ———
»Wo ——— du ——— ?«

Durch das Heben der Stimme wird die Bedeutung der Wörter deutlicher voneinander abgesetzt, und die Antwort ahmt diese beiden unterschiedlichen Pegel wohl ganz instinktiv nach:

KOM ———
»Ich ——— me!«

Das ist **Singen**.

Jeder deutlich ausgehaltene Schallpegel ist ein **Ton**.

Die Höhe oder Tiefe jedes Tons gibt die **Tonhöhe** an.

Veränderungen der Tonhöhe können genauso präzise gemessen werden wie Temperaturschwankungen. Der physikalische Ursprung eines Tons ist die **Schwingung**. (Man braucht nur etwa ein gewöhnliches dünnes Gummiband bis zum Äußersten zu spannen und dann mit einem Finger daran zu zupfen, um das rasche Auf und Ab der Schwingungen zu beobachten.)

Eben dieses gleichmäßige Auf- und Abschwingen erzeugt den **musikalischen Klang** einer bestimmten Tonhöhe. **Nichtmusikalische Klänge** sind unregelmäßig und von unbestimmter Tonhöhe.

Das vollständige Auf und Ab einer Schwingung ist die Einheit, die Veränderungen der Tonhöhe misst. Die Anzahl der Schwingungen pro Sekunde nennt man **Frequenz**, angegeben in Hz (= Hertz, benannt nach dem österreichischen Physiker Heinrich Hertz, 1857–1894). Ein hoher Ton hat eine größere Frequenz als ein tiefer. Der tiefste Ton auf dem Klavier hat ungefähr eine Frequenz von 30 Hz, der höchste eine von etwa 4000 Hz.

Die beiden Töne von »KOM — me!« dürften so etwa im Frequenzbereich von 523 Hz und 440 Hz liegen, aber kein Musiker würde sich je über die tatsächliche Anzahl der Schwingungen eines jeden Tons, den er gerade singt, Gedanken machen. Zu Anfang wird er sich den Ton von einem Instrument »geben« lassen, um einen Bezugspunkt zu haben, aber danach wird er die Höhe jedes anderen in Bezug zu diesem Ausgangston finden. Manche Musiker, selbst wenn sie noch Anfänger sind, haben das sogenannte **absolute Gehör**: Sie können ohne Hilfsmittel jede gefragte

Tonhöhe sofort ausmachen. Andere müssen ihre Fähigkeit, etwas wiederzuerkennen, so weit entwickeln, dass sie auf ihr **relatives Gehör** vertrauen können.

Jeder Musiker – sei er nun Komponist, Sänger oder Instrumentalist – muss sein »inneres Ohr« derart ausbilden, dass er sich im Geist den Klang eines jeden Tons vorstellen kann, genauso wie ein Maler in einem verdunkelten Raum jede Farbe des gesamten Spektrums vor seinem geistigen Auge sehen kann.

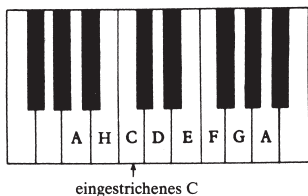
Die Palette von Farben, die einem Maler zur Verfügung steht, ist umfangreicher als die Auswahl der Töne, über die ein Musiker gebietet, denn die Hauptfarben des Spektrums können allmählich so viele Abstufungen durchlaufen, dass es scheint, als gingen sie kaum wahrnehmbar ineinander über. Es gibt auch Klänge – beispielsweise das Pfeifen des Windes im Schornstein –, die in unendlich kleinen Schritten von einer Tonhöhe zur nächsten wechseln. Dabei handelt es sich jedoch um unkontrollierbare Klänge: Sie lassen sich nicht in ein System bringen. Musiker müssen sich an eine überschaubare Anzahl von Tonhöhen halten. Im Fernen Osten kann die Musik sich von einer Tonhöhe zur anderen über sehr kleine Tonstufen, sogenannte **Mikrotöne**, verändern. Im Westen beschränken sich die Komponisten hingegen in der Regel auf wenige, genau festgelegte Tonhöhen.

Ein großer Teil der Musik basiert auf einem System von nur **sieben Tönen** mit fünf »Zusatz«-Tönen, die bei Bedarf verfügbar sind. Die sieben Töne haben fast genau die gleichen Namen wie die ersten Buchstaben des Alphabets: A, H (im Englischen: B), C, D, E, F, G. Ihnen entsprechen die weißen Tasten des Klaviers. (Das Klavier ist zwar keine not-

wendige Voraussetzung, um Noten zu lernen, es kann jedoch sehr hilfreich sein, weil man hier alle Noten ständig vor Augen hat.) Mit den »schwarzen« Tasten stehen die fünf »Zusatz«-Töne für besondere Fälle zur Verfügung: Ihre Einteilung in Zweier- und Dreiergruppen erleichtert das Auffinden der Töne auf den weißen Tasten:



Dieses Schema kehrt immer wieder. Der Einfachheit halber fängt man mit der Tongruppe in der Mitte des Instruments an, wo sich das C – das sogenannte **eingestrichene C** – befindet. Hört man sie der Reihe nach, so erscheinen die sieben Töne wie die Stufen einer Leiter. Man kann sie auch durchnummerieren: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Die Leiter klingt jedoch unvollständig ohne die achte Stufe, die man **Oktave** nennt. Dabei handelt es sich um keinen neuen Ton; es ist ebenfalls ein A, der gleiche Ton wie auf der ersten Stufe, doch anstatt am Fuße befinden wir uns nun am oberen Ende der gesamten Leiter:



Das A über dem eingestrichenen C ist der Ton, den eine Stimmgabel mit der Frequenz 440 Hz wiedergibt. An ihm orientieren sich die Orchestermitsglieder, wenn sie vor Konzertbeginn ihre Instrumente **stimmen**. (Gute **Intonation** bedeutet, dass man rein, schlechte Intonation, dass man unrein singt oder spielt.)

Die Leiter der »Klangstufen« vom A bis zu seiner Oktave nennt man **Tonleiter**. Eine Tonleiter von sieben Noten mit ihrer Oktave wird nach dem griechischen Wort für »durch die Tonfolge hindurch« (*dia tonos*) oft als **diatonisch** bezeichnet. Der Abstand zwischen den Stufen einer diatonischen Tonleiter ist nicht immer gleich. Zwischen H und C sowie zwischen E und F ist der Schritt – verglichen mit den anderen – nur halb so groß. Ganze Schritte heißen **Ganztöne**, halb so große **Halbtöne**.

Klanglich besteht zwischen Ganzton und Halbton ein erheblicher Unterschied. Eine gute Hörübung, die dies deutlich macht, besteht darin, mit dem A über dem eingestrichenen C anzufangen und dann einen Ganzton tiefer – das G – zu spielen oder zu singen, dann wieder einen Ganzton tiefer zu F und einen Halbton tiefer zu E:

A
G
F
E

Dieses Grundmuster bezeichnet man als **Tetrachord** (nach den vier Tönen eines griechischen Saiteninstruments). Das gleiche Schema von zwei absteigenden Ganztönen, auf die ein Halbton folgt, kann auch vom E bis hinunter zum H ausgehen:

E
D
C
H

Den üblichen Buchstaben des Alphabets kann man bei einem so einfachen Schema leicht folgen, aber bei komplizierteren Musikstücken würden sie nur irritieren. Deshalb haben die Musiker ihr eigenes Schreibsystem entwickelt, das man als **Notation** bezeichnet.

Notation

Als früheste schriftlich überlieferte Musik sind in Europa die **Gregorianischen Gesänge** bzw. **Choräle** erhalten geblieben. Sie werden in der römisch-katholischen Kirche nach wie vor verwendet. Man singt Psalmen und Gebete in Prosa mit dem Rhythmus und der Modulierung der gesprochenen Worte.

Die Sänger, die im Mittelalter ihre Lieder erstmals schriftlich festhalten wollten, setzten zunächst Zeichen über die Worte, um die Tonhöhe anzudeuten. Für ein »Amen« auf den Tönen F–G gaben sie den Buchstaben F als Ausgangspunkt an und schrieben dann ein Zeichen, das den Aufschwung zum G andeutet:

Bsp. 1 

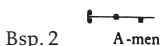
Etwa um das Jahr 1000 ersann man dann eine horizontale Linie, die aus dem Buchstaben F entspringt und die Tonhöhe bei F darstellt. Für das »Amen« in Bsp. 1 setzte man für

den Ton F einen **Punctus** auf die Linie (d. h., die Linie geht durch ihn hindurch) und für das G einen weiteren Punctus genau oben auf die Linie. (Da man mit Federkielen schrieb, waren die »Punkte« jedoch viereckig.)



Den Buchstaben F am Anfang der Linie bezeichnete man als **Schlüssel**, da man sich mit ihm die richtige Tonhöhe »erschließen« konnte.

Auch der Buchstabe C wurde als Schlüssel verwendet. Ein »Amen«, das auf dem C beginnt und zum H absteigt, notierte man wie folgt:



Später fügten die Musiker des Mittelalters noch drei weitere horizontale Linien hinzu, um das Aufschreiben von Melodien zu erleichtern, die sich höher oder tiefer bewegten. Die vier Linien nannte man **Notenlinien**. Die Punkte, die die auf- oder absteigenden Töne einer Tonleiter markierten, schrieb man abwechselnd *auf die Linien* oder *in den Zwischenraum* dieser Linien. Den Schlüssel konnte man damals in irgendeine dieser vier Linien eintragen. Obwohl die einzelnen Notenlinien in gleichem Abstand zueinander gezogen wurden, wussten die Sänger, dass der *klangliche Abstand nicht immer gleich* war, denn die Stellung des Schlüssels warnte sie vor den Halbtonschritten H–C bzw. E–F:



Diese Methode, Musik aufzuschreiben, ist fast genau die gleiche, die wir heute verwenden. Wir haben den Notenlinien noch eine fünfte hinzugefügt, und die Punkte, die den Klang der Töne angeben, sind jetzt oval statt viereckig und heißen **Noten**.

Der Buchstabe F wird noch immer als Schlüssel verwendet, lediglich sein Aussehen hat sich von $\text{)}\text{ zu } \text{F}$ verändert (gelegentlich auch als @ : geschrieben, aber diese irritierende Fassung ist ziemlich veraltet). In der modernen Notation wird der **F-Schlüssel** immer mit den beiden Punkten ober- und unterhalb der vierten Linie von unten geschrieben, um die Lage des F unterhalb des eingestrichenen C anzugeben:



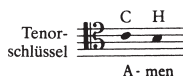
Den F-Schlüssel bezeichnet man auch als **Bassschlüssel**. Er wird für alle tiefen Stimmen und Instrumente verwendet.

Der **C-Schlüssel** kommt in der modernen Notation nicht so häufig vor, aber man braucht ihn dennoch für einige Instrumente mit mittlerer Tonlage. Das C wird jetzt als C geschrieben und umschließt entweder die 3. Linie für den **Altschlüssel** oder die 4. Linie für den **Tenorschlüssel**. Die so umfasste Linie gibt immer die Lage des eingestrichenen C an:

Bsp. 2a



Bsp. 2b



(gleiche Tonhöhe wie Bsp. 2a)

Ein dritter Schlüssel wurde im 16. Jahrhundert hinzugefügt. Dabei handelt es sich um den **G-Schlüssel**, der nun für alle höheren Stimmen und Instrumente verwendet wird. Man bezeichnet ihn als **Violinschlüssel** und schreibt ihn mit einer Schleife, die die 2. Linie einkreist, um die Lage des G über dem eingestrichenen C darzustellen. Zunächst gab man das G mit **G** oder **G** an: unterdessen ist es etwas dekorativer geworden:

Bsp. 3b  (eine Oktave höher klingend als Bsp. 3a)
Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia

Bei dem absteigenden Tetrachord von E nach H auf Seite 18 würden die Noten C und H – stünden sie im Violinschlüssel – vorübergehend noch eine »Zusatz«-Linie zu den Notensystemen benötigen, eine sogenannte **Hilfslinie**:

Bsp. 4 

Hilfslinien werden für die Noten verwendet, die für das Liniensystem zu hoch oder zu tief liegen. Bsp. 5 zeigt vom tiefsten bis zum höchsten C alle Töne der weißen Klavier-

Bsp. 5 
eingestrichenes C
C, D, E, F, G, A, H C D E F G A H c d e f g a h c'
eingestrichenes C
c' d' e' f' g' a' h' c'' d'' e'' f'' g'' a'' h'' c''' d''' e''' f''' g''' a''' h''' c''''

tasten, mit den entsprechenden Buchstaben bezeichnet, die normalerweise zur Beschreibung der Tonhöhe in den verschiedenen Oktaven verwendet werden. Das eingestrichene C – geschrieben c' – ist in beiden Schlüsseln angegeben.

Durch die vielen Hilfslinien sind die höchsten und die tiefsten Noten in Bsp. 5 schwer zu identifizieren. Man notiert sie deshalb **all'ottava** (»in der Oktave«), mit dem Zeichen 8^{va} ----- (oder 8^{-----}) wie in Bsp. 5a und 5b.

Bsp. 5a



8 ,C ,D ,E ,F ,G ,A ,H C

Bsp. 5b



c''' d''' e''' f''' g''' a''' h''' c''''

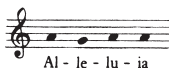
Die vielen Noten in Bsp. 5 kann man sich nicht alle auf einmal merken. Man prägt sie sich am besten dadurch ein, dass man zwei oder drei gleichzeitig lernt und mehrfach wiederholt, bevor man sich die nächsten zwei oder drei vornimmt.

Mit dem Erlernen des *musikalischen Alphabets* ist es genauso wie mit jedem anderen Alphabet einer Fremdsprache: Die geschriebenen Silben müssen durch den Klang eingeübt werden. Töne, die für sich allein stehen, ergeben musikalisch keinen Sinn, aber sobald sie miteinander zu einer Klangfolge in Verbindung gebracht werden, bleiben sie leichter im Gedächtnis haften.

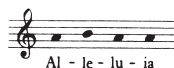
Phrasen

Die für den Anfang am besten geeigneten Klangfolgen sind kurze **Phrasen**, die *schrittweise* auf- und absteigen, wie in den Gregorianischen »Halleluja«-Rufen von Bsp. 6–8.

Bsp. 6



Bsp. 7



Bsp. 8



Jedes dieser »Hallelujas« hat seine eigene charakteristische **Gestalt**. Obwohl die Schritte alle nur einen Ton höher bzw. tiefer gehen, macht es gerade dieser Richtungswechsel nach oben oder unten leicht, die einzelnen Stücke voneinander zu unterscheiden. In Bsp. 9 ist das Notenbild das gleiche wie in Bsp. 8, aber die Klangfolge hat einen anderen Charakter, weil die letzten beiden Noten nur um einen Halbton auseinander sind.

Bsp. 9



Bsp. 9a



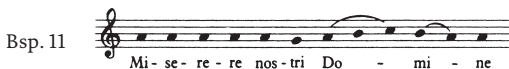
Bsp. 9a zeigt eine **Variante** von Bsp. 9; auf die dritte Silbe entfallen nun mehr als eine Note.

Die gekrümmte Linie, die die beiden Noten in Bsp. 9a verbindet, nennt man **Legatobogen**. Auf diese Weise miteinander verbundene Noten werden sehr fließend und ausdrucksvoll vorgetragen, wobei am Anfang des Legatobogens eine leichte Betonung und am Schluss eine leichte Entspannung erfolgt:

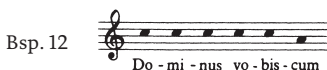
Bsp. 10



In Bsp. 11 sind die **wiederholten Noten** zu Beginn der Phrase durch den Konsonanten am Anfang jeder neuen Silbe voneinander getrennt, im Gegensatz zu dem sanften Auf und Ab der gebundenen Noten:



Die Lücke zwischen den letzten beiden Noten in Bsp. 12 ist ein **Sprung**. (Dieser kann aber ebenso weich gesungen werden wie stufenweise fortschreitende Noten.)



Der Abstand in der Tonhöhe zwischen zwei Noten heißt **melodisches Intervall**.

Eine Bewegung um eine Stufe nach oben oder unten ist das Intervall der **Sekunde**.

Der Sprung am Schluss von Bsp. 12, wo C und A drei Noten auseinanderliegen, ist eine **Terz**. (Wenn man die Größe eines Intervalls berechnen will, sollte man immer mit der *tieferen* Note anfangen; man stelle sie sich als den ersten Schritt eines stufenweisen Aufstiegs vor und zähle diese Note als »eins«.) Die Terz in Bsp. 12 wird – entsprechend der Sprungrichtung – als »fallende« Terz bezeichnet.

In Bsp. 13 ist der Intervallsprung eine »aufsteigende« **Quarte**:



(Zum Üben der Intervalle kann man beim Singen zunächst die fehlenden Tonschritte ergänzen: in Bsp. 13 etwa

G–A–H–C. Danach kann man die Noten weglassen, die nicht dazugehören, und das Intervall ergibt sich dann von selbst.) In Bsp. 14 ist das Intervall eine »fallende« **Quinte**:



Die letzten beiden Noten in Bsp. 15 ergeben eine »fallende« **Sexte**:



Das aufsteigende Intervall zwischen der zweiten und dritten Note in Bsp. 16 ist eine **Septime**:



Der Sprung in Bsp. 17 ist eine **Oktave**:



Die senkrechten Striche in Bsp. 17 markieren das Ende eines Gesangsabschnitts. Die Phrase »descendit de coelis« (»er stieg vom Himmel herab«) ist das Ende eines musikalischen **Satzes**, und die Phrase »Et incarnatus est« (»Und er ist Fleisch geworden«) der Anfang eines weiteren. Bruchstücke eines musikalischen Satzes (oder eines Wortes, wie in Bsp. 15 und 16) können nützlich sein, um melodische Intervalle zu erkennen, aber der ganze Sinn der Musik lässt sich nicht erfassen, solange man nicht wie in Bsp. 18 einen vollständigen musikalischen Satz vor sich hat.