

Wolfgang-Andreas Schultz:

## Melodielehre im Pflichtfach Satzlehre – ein erster Unterrichtsversuch

Der Reichtum der abendländischen Musik der vergangenen Jahrhunderte an strukturellen Möglichkeiten und Ausdrucksnuancen resultiert nicht zuletzt aus dem Zusammenwirken von zwei Energiesystemen: dem horizontalen der Melodik und dem vertikalen der Harmonik. Über die Harmonik ist viel nachgedacht worden, weniger über die Melodik, und doch ist zum wirklichen Verständnis der Musik diese Dimension notwendig, vor allem auch das Zusammenwirken beider.

Die Harmonielehre beschreibt, wenn sie über die bloße Bezeichnung von Stufen hinausgeht, meist auch harmonische Kräfte: Strebungen, Erwartung und Erfüllung – oder das Spiel mit getäuschten Erwartungen. Ähnliches sollte eine Melodielehre für die horizontale Dimension leisten, und das heißt: mehr als nur die in den Harmonielehren ja immer auch angesprochenen Stimmführungsregeln, sondern melodische Kräfte *sui generis*. Solche Beschreibung wäre auf folgende Art denkbar:

1. Grundbaustein der Melodik ist die diatonische Tonleiter. Sie wirkt aber meist nur als Folie im Hintergrund – eine Tonleiter ist in der Regel noch keine Melodie. Dieses Wirken zeigt sich oft bei Sprüngen: es gibt einen Sog, eine melodische Kraft, die übersprungenen Töne nachzuholen. In Abb. 1<sup>1</sup> leitet der Sprung eine Umkehrung der Bewegungsrichtung ein. In Abb. 2 werden die fallende Quart zu Beginn und später die steigende Terz durch die fehlenden Töne ausgefüllt. Beispiel 3 zeigt nach den eröffnenden Sprüngen ein raffiniertes Spiel mit der erwarteten Ausfüllung und erneut ausgelassenen Tönen (denkbar wäre durchaus im 2. Takt eine vom *d* aus gleichmäßig absteigende Tonleiter, aber weniger interessant). Diese drei Beispiele stammen aus den *Liedern ohne Worte* von Mendelssohn-Bartholdy, die sich gut eignen als Einführung in die Melodielehre, aber schon seit der Renaissance, wenn nicht noch früher, haben die Komponisten Melodien nach diesen Prinzipien gestaltet, bis hin zu Richard Strauss (etwa Abb. 9).

---

1 Abbildungen am Ende des Beitrags.

2. Tonleitern wirken aber noch auf andere Weise im Hintergrund als Folie, nämlich als „Gerüstlinien“, die einer Phrase eine übergeordnete Bewegungsrichtung verleihen, schön zu sehen in Abb. 3, wo sich eine übergeordnete absteigende Linie findet vom  $es^2$  abwärts bis  $g^1$ . Bisweilen gibt es sogar zwei, oft in Gegenrichtung verlaufende Gerüstlinien, schon in Abb. 2 zu sehen, aber auch in den Abbildungen 9 und 7, dort eine absteigende Gerüstlinie  $dis - cis - h$ , während in der aufsteigenden  $dis - e - fis - g$  das  $a$  zunächst übersprungen und dann als Schlussston über  $h$  erreicht wird. Ein raffiniertes Zusammenwirken von übersprungenen Tönen und Gerüstlinien zeigt auch Abb. 8.
3. Eine große Rolle spielt die metrische Position der Töne, besonders bei Spitzentönen, oder wenn Töne mehrfach auftreten. Das tiefe  $f$  in Abb. 3 erscheint zuerst unbetont auf „2 und“, dann auf der „1“; das  $c$  erst auf der leichten „4 und“ und in Takt 4 auf der schweren „1“. Ähnliches gilt für das  $d^2$  in Abb. 9: zuerst tritt es als letztes Achtel des 6/8-Taktes auf, dann auf der „1“. Durch die veränderte metrische Position wird ein Auf-der-Stelle-treten“ der Melodie verhindert.
4. Fragen der Rhythmik bzw. des rhythmischen Bewegungsverlaufs (wo stehen lange Töne, Beschleunigungen und Abbremsung, wo stehen Überbindungen und Synkopen u.v.a.) müssen hier ausgespart werden, sie wären notwendig für eine differenzierte Analyse, haben aber im Unterrichtsversuch kaum eine Rolle gespielt.

Um das Zusammenwirken von melodischen und harmonischen Kräften zu beschreiben, ist es gut, sich in Erinnerung zu rufen, dass die horizontale Ebene immer über mehr Töne verfügt als die vertikale, die in der Regel mit Drei- oder Vierklängen arbeitet. Dadurch kann die Harmonik die Töne der Melodie gewichten und interpretieren entweder als

- konsonanten Harmonieton, oder als
- dissonanten Harmonieton (Dominantsepte oder Subdominantsekte), als
- harmoniefremden Ton auf leichter Zeit (Durchgang, Wechselnote), oder als
- harmoniefremden Ton auf schwerer Zeit (Vorhalt).

Oft haben die Komponisten versucht, ohnehin in der Melodik vorhandene Kräfte (wie die Abwärtsstrebung nach dem übersprungenen  $d$  in Abb. 1) auch harmonisch umzusetzen: Die originale Mendelssohn-Harmonisie-

rung in Abb. 5 mit den abwärts ziehenden Vorhalten ist kraftvoller und lebendiger als die theoretisch denkbare Version Abb. 4, wo in Takt 2 die betonten Töne konsonante Harmonietöne sind. Bei Tonwiederholungen ergibt eine Umdeutung des Tons von einem konsonanten Ton zu einem dissonanten einen Zuwachs an Spannung, wie etwa beim *f* in Abb. 6. Schließlich muss auch nicht die Harmonisierung, die eine Melodie nahe legt, tatsächlich umgesetzt werden: eine mit *c – e – g* beginnende Melodie muss nicht dreimal C-dur bringen (vgl. Bachs Sätze zu *Wachet auf, ruft uns die Stimme*), man könnte da von einer Differenz zwischen „latenter“ und „realer Harmonik“ sprechen.

Alle diese Überlegungen sind nicht als starre Regeln zu verstehen, vielmehr gibt es beträchtliche Unterschiede von Stil zu Stil im Hinblick darauf, ob und wieweit Melodien nach den hier skizzierten Prinzipien gebaut werden. Sie können in jedem Falle aber als Folie für die Beschreibung eines Stils und seiner Melodik gute Dienste leisten.

Soweit als Skizze der theoretische Hintergrund des Unterrichtsversuchs. Er fand im Wintersemester 2004/5 mit einer Gruppe von vier GesangsstudentInnen im dritten Semester statt. Vorausgegangen waren Harmonielehre mit Anwendung in Generalbassaufgaben, zweistimmiger Kontrapunkt im Händel-Stil und harmonische Analysen, darunter auch schon einige Beispiele aus der romantischen Lied-Literatur. Die einzelnen Schritte, die schließlich zur Komposition eines eigenen Liedes mit Klavierbegleitung führten, seien jetzt kurz beschrieben:

1. Erste Erfahrungen mit einstimmiger Melodik, ausgehend von einem gegebenen Anfang (etwa vier Töne), stilistisches Modell: Mendelssohn, *Lieder ohne Worte*. Was macht eine gute und lebendige Melodie aus? Fragen der „Gerüstlinien“, melodische Kraftfelder schaffen durch übersprungene Töne, Ausfüllung der Sprünge, metrische Position wichtiger Töne usw. Aufgaben: Die ersten vier Töne fortsetzen, eventuell einen Mendelssohn-Anfang fortsetzen und dann mit dem Original vergleichen. Dazu als Analyse: Gerüstlinien herausfinden, Sprünge und deren Ausfüllung, metrische Position der Töne usw.
2. Formale Fragen, melodische Schlusswendungen und ihre Entsprechungen in harmonischen Schlusswendungen, Periodenmodelle, innere und äußere Erweiterung etc. Aufgabe: Eine eigene einstimmige Melodie schreiben unter Verwendung der diskutierten formalen Modelle.

3. Harmonisierung von Melodien im frühromantischen Stil, Problem der Vermeidung von choralmäßigem Satz, großflächigere Harmonisierung, Möglichkeit, betonte Töne als Vorhalte zu harmonisieren (auch wenn diese nicht vorbereitet sind), Verhältnis von melodischen zu harmonischen Kräften. Aufgaben: Die eigene Melodie harmonisieren, oder eine Mendelssohn-Melodie harmonisieren und mit dem Original vergleichen.
4. Für den ersten Achttakter wird eine Harmoniefolge vorgegeben, die Fortsetzung muss selber gefunden werden. Beispiel: Eine Harmoniefolge in G-dur enthielt zunächst über dem Orgelpunkt der Tonika T – S – D7 – T, dann den verminderten Septakkord *gis – h – d – f*, dann je ein Takt A-dur mit Quartsextvorhalt, Auflösung und D-dur als neue Tonika. Aufgabe: Fortsetzung der Harmoniefolge skizzieren (weitere acht Takte), Grundmodell: eine Harmonie pro Takt, aber Abweichungen davon sollten diskutiert werden, z.B. Beschleunigung des Harmoniewechsels im Kadenzbereich. Sequenzmodelle, die bei der Fortsetzung helfen können (Fonte, Monte etc.) sollten bekannt sein. Dann wird auf Grundlage einer solchen Harmoniefolge die Melodie erfunden, die natürlich die notwendigen melodischen Qualitäten besitzen soll (s.o.).
5. Verschiedene Periodenmodelle für die ersten acht Takte werden jetzt auch unter harmonischen Gesichtspunkten und im Hinblick auf die Konsequenzen für die Fortsetzung noch einmal diskutiert, dazu Fragen der Mittelteilgestaltung, die zwei- und die dreiteilige Liedform. Hier können auch weitere Fragen geklärt werden: Abläufe in Moll, Sequenzmodelle in Moll, Harmoniefolgen, die (wie oft bei Schumann) mit der Dominante anfangen.
6. Praktische Erprobung der enharmonischen Modulation mit dem verminderten Septakkord. Für die zu erfindende Rückmodulation stehen zur Verfügung: entweder eine weitere enharmonische Modulation, oder Modulation mit einem Sequenzmodell (Quintfall, chromatischer Sekundstieg etc., je nach Tonartenkonstellation). Aufgabe: Den verminderten Septakkord im ersten Achttakter für eine enharmonische Modulation benutzen und die Rückmodulation als Harmoniefolge skizzieren.
7. Ein Text wird vorgeschlagen und soll vertont werden (Beispiel: Eichendorff, Der Musikant), aber natürlich steht es jedem frei, selber ei-

nen Text auszuwählen – eine Studentin hat davon Gebrauch gemacht. So stand am Ende der Unterrichtseinheit ein kleines selbst komponiertes Lied. Dabei war es für mich eine schöne Erfahrung zu sehen, wie viel Kreativität in den Studenten steckt, und die sollte für den Theorieunterricht noch mehr genutzt werden.

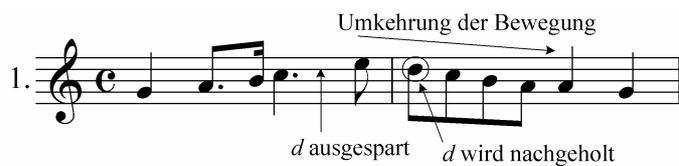
## **Literatur**

Hindemith 1937

Paul Hindemith: *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1937.

Schultz 2001

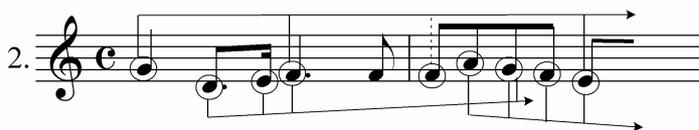
Wolfgang-Andreas Schultz: *Das Ineinander der Zeiten*, Berlin 2001.

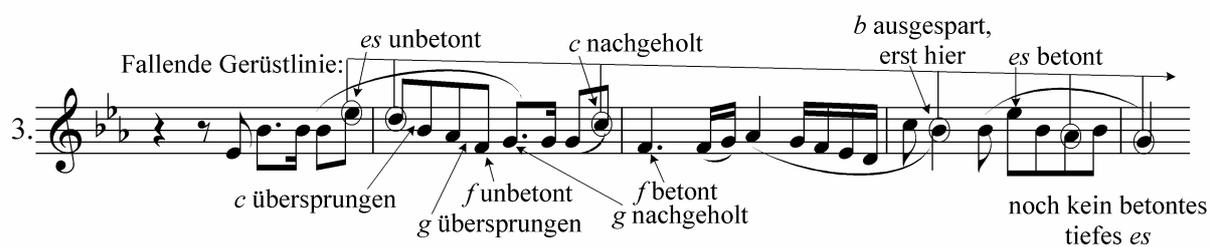
1. 

Umkehrung der Bewegung

*d* ausgespart *d* wird nachgeholt

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847): *Lied ohne Worte* C-Dur op. 102, Nr. 6

2. 

3. 

Fallende Gerüstlinie:

*es* unbetont *c* nachgeholt *b* ausgespart, erst hier *es* betont

*c* übersprungen *f* unbetont *g* übersprungen *f* betont *g* nachgeholt

noch kein betontes tiefes *es*

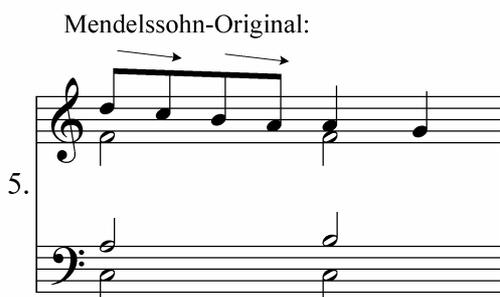
3a. 

Ganz schwache Alternative:

3b. 

Schwache Alternative:

4. 

5. 

Mendelssohn-Original:

6.

*f* hier relativ stabil  
als Terz von d-Moll

*f* hier strebend  
als Dominantsept

Felix Mendelssohn Bartholdy: *Lied ohne Worte* op. 102 Nr. 6

7.

Klarinette

*a* ist ausgespart

Arnold Schönberg (1872-1951): *Gurrelieder* (1910-11),  
1. Teil, Lied der Tove, Ziffer 50

8.

Orchester

Sprung abwärts → Sprung aufwärts

Sprung abwärts provoziert  
Aufwärtsbewegung

*cis* und *h* übersprungen,  
werden nachgeholt

*fis* ist übersprungen, wird hier  
nachgeliefert, dadurch entsteht die  
gegenläufige steigende Bewegung *e - fis - gis*

Umberto Giordano (1867-1948): *Fedora* (1898),  
3. Akt, Ziffer 46

9.

*cis* ist übersprungen

Das Mahl ist ge - rich - tet, die Nacht  
viele übersprungene Töne

Richard Strauss (1864-1949): *Die Ägyptische Helena* op. 75 (1928)  
1. Aufzug, Ziffer 4