Manfred Dings

Einführung in die Harmonielehre

Band 1 – Konsonante Dreiklänge



musikundtheorie.de

Manfred Dings

Einführung in die Harmonielehre

Band 1 – Konsonante Dreiklänge

Diese Datei darf auf Servern staatlicher Hochschulen, Schulen oder dem Gemeinwohl verpflichteter Organisationen innerhalb der Europäischen Union, der Schweiz und der dem Schengen-Raum angehörigen Staaten in elektronischer Form (insbesondere nicht in Papierform) frei zur Verfügung gestellt werden, sofern der Inhalt nicht verändert, außerhalb des allgemeinen Zitatrechts gekürzt oder übersetzt wird. Die Verwendung für kommerzielle Zwecke ist untersagt. Ebenso darf die Datei in rein elektronischer Form von Personen, welche den oben genannten Institutionen angehören, frei weitergegeben werden, wenn damit keine Gewinnabsicht verbunden und dem Empfänger kein Entgelt abverlangt wird.

Copyright © 2026 Manfred Dings

MUSIKUNDTHEORIE.DE

Text und Layout: Manfred Dings. Gesetzt mit LuaTEX Version 1.18.0, TEXLive 2024.
Zuletzt aktualisiert am 7. Oktober 2026.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort **9**

1 Vom Akkordsatz zur Harmonielehre **13**
1.1 Die Basis von Allem: der Dreiklang 15
Internationale Akkordsymbolschrift 21
1.2 Von der Klausel zur Kadenz 23
Die moderne Kadenz 26
1.3 Von der Kadenz zur Tonleiter 27
Musica ficta 28
Vom Tonvorrat in der Spätrenaissance zum modernen Tonartensystem 29

2 Elementare Satzregeln im Akkordsatz **31**
2.1 Tonverteilung im vierstimmigen Satz 32
2.2 Der Lagenbegriff 34
Die Oberstimmenlage 34
Enge und weite Lage 36
Notationsformen 38
2.3 Bewegungsarten und Parallelenverbot 38
Das Verbot offener Prim-, Oktav- und Quintparallelen 39
2.4 Ökonomische Stimmführung 44
Einen Akkordsatz anhand von Akkordbezeichnungen erstellen . 46

3 Der Generalbass **49**
3.1 Einen Generalbass anhand elementarer Stimmführung aussetzen 53

4 Tonart, Tonleiter und Stufentheorie **58**
4.1 Die Tetrachorde und der Aufbau der Dur- und Mollskala 60
4.2 Die tonartüblichen Dreiklänge und die Stufentheorie 63
Dominanten und Sekundärdominanten 66
4.3 Eine Stufenchiffrierung aussetzen 68

5 Die Funktionstheorie **73**
5.1 Die Chiffrierung von Zwischendomianten 77
5.2 Funktionsvorschriften aussetzen 80

6 Die Qualitäten von Akkordverbindungen 85
6.1 Die Quintverwandtschaft 86
6.2 Terzverwandtschaft und Sekundverhältnis 88
6.3 Die Analyse von Akkordverbindungen nach Gárdonyi 91
6.4 Melodien harmonisieren 96

7 Tonartbefestigung und Modulation durch Kadenzen 98
7.1 Die authentische und die plagale Kadenz 98
7.2 Die Vollkadenz 101
7.3 Die Kadenz in der praktischen Tonsatzarbeit 105
7.4 Die *II-V-I*-Kadenz 107
7.5 Modulation durch Kadenzen 112

8 Nebendreiklänge in Dur 117
8.1 Untere Terzverwandte als Vertretungsklänge 119
8.2 Der Trugschluss in Dur und Moll 123
Der Varianttrugschluss 129
Weitere Trugschlussformen 132
8.3 Der Akkord auf der tiefalterierten VII in Dur 132

9 Satzmodelle mit Grundstellungsakkorden 137
9.1 Die Quintfallsequenz 137
9.2 Die Quintanstiegssequenz 139
9.3 Der Parallelismus 141

10 Chromatik, Ausweichung und Modulation 147
10.1 Diatonische und chromatische Einführung von leiterfremdem Material 147
10.2 Ausweichung versus Modulation – der Versuch einer Abgrenzung 152
10.3 Die Modulation in die sekundäre Tonart 162
Modulation von Moll in die parallele Durtonart 163
10.4 Chromatik als Dekoration 167

11 Sextakkorde 169
11.1 Der Sextakkord – eine imperfekt-konsonante Dreiklangsform . . 170
11.2 Sextakkorde in der Musik des 17. Jahrhunderts 173
11.3 Sextakkorde aus der Sicht der Harmonielehre 175
Die Chiffrierung von Sextakkorden in der Funktionstheorie . . . 178
Akkordumkehrungen in der Akkordsymbolschrift 179
Absolute Akkordbezeichnungen in der Funktionstheorie 180

11.4 Von der Generalbassnotation zur Stufentheorie 181
11.5 Satzregeln für den Einsatz von Sextakkorden 183
11.6 Die Sextakkorde der Hauptdreiklänge in Dur 186
Einen Generalbass mit Sextakkorden aussetzen 188
Melodien unter Einbeziehung von Sextakkorden harmonisieren . 195
11.7 Sextakkorde in Kombination mit den Nebendreiklängen in Dur . 198
Der Fauxbourdon 200
Der Parallelismus mit Sextakkorden 203
Das *Aria di fiorenza - Modell* 204
Die Quintfallsequenz mit Sextakkorden 205
Die 5–6-Konsekutive 206
11.8 Die Oktavregel 208
11.9 Der verminderte Dreiklang als verkürzte Dominante 212
11.10 Zur Chiffrierung der Bassstufen mit arabischen Ziffern 222
Bassstufen und harmonische Analyse 223
Arabische Stufen und Modulation 225
Einen unbezifferten Bass aussetzen 233

12 Besonderheiten der Harmonik des Mollgeschlechts 239
12.1 Die Ausweichungstendenz in Moll 239
12.2 Der harmonische Reichtum des Mollgeschlechts 241
Die Skala des melodischen Moll im Jazz 245
12.3 Die Oktavregel in Moll 246
12.4 Der Fauxbourdon in Moll-Sätzen 247
12.5 Die Nebendreiklänge in Moll 252

13 Figurationen 257
13.1 Harmoniefremde Vorgänge auf leichter Zeit 257
Durchgänge 258
Wechselnoten 259
Nebennoten 260
Vorausnahmen (Antizipationen) 262
Quintparallelen aus verschiedener Ursache 263
Die paarweise Koppelung harmoniefremder Töne 264
Harte Durchgänge 266
Zwei harmoniefremde Töne in unmittelbarer Folge 267
13.2 Vorhalte in Grundstellungsakkorden 269
Vorhalte außerhalb der Kadenz 272
Vorhalte – ein Problem in der Stufentheorie 273

Vorhalte in der praktischen Satzarbeit 276
13.3 Vorhalte in Sextakkorden und Bassvorhalte 280

14 Quartsextakkordbildungen 287
14.1 Der Vorhaltsquartsextakkord 287
14.2 Die *cadenza doppia* 296
14.3 Quartsextakkorde auf leichter Taktzeit 300

15 Charakteristische Sextakkorde in der Prädominante 305
15.1 Der Sextakkord der II. Stufe 306
15.2 Der S^6 in Dur als Modulationssignal 313
15.3 Die Mehrdeutigkeit des verminderten Dreiklangs 318
15.4 Der neapolitanische Sextakkord 320
Der verselbständigte Neapolitaner 325
Modulation mit dem Neapolitaner 326

Abkürzungen und Zeichenerklärungen 330
Abkürzungen 330
Absolute Akkordbezeichnungen international 330
Absolute Akkordbezeichnungen nach der Funktionstheorie 330
Arabische Stufen 331
Fundamentschritte nach Gárdonyi 331
Funktionschiffren 332
Generalbass 333
Römische Stufen – Stufentheorie 333

Glossar 336

Literatur 349

Personenregister 353

Sachregister 358

Vorwort

»Eine zeitlos gültige Satzlehre gibt es nicht«.[1] Mit diesem seinerzeit keineswegs unumstrittenen Statement eröffnete Lars Ulrich Abraham seine beachtenswerte Harmonielehre. Ein halbes Jahrhundert später ist es eine Selbstverständlichkeit geworden, nicht nur in der Aufführungspraxis, sondern auch im Erlernen der traditionellen Satztechnik und bei der Analyse (auch wenn sie sich auf Satztechnik fokussiert) eine historisch informierte Vorgehensweise zu verfolgen. Zwar ist die Disziplin *Harmonielehre* vergleichsweise jung (eine Hervorbringung des 19. Jahrhunderts), doch ihr Gegenstand geht bis auf die Spätrenaissance, insbesondere den Übergang zum Generalbasszeitalter zurück. So wurzeln Harmonielehren gleich welcher Couler stets mehr oder weniger stark im Lehrgebäude des Generalbasses. Der vorliegende Band verfolgt dabei keine streng chronologische Vorgehensweise, sondern ist bemüht, ein pädagogisch motiviertes Fortschreiten von leicht nach schwer[2] mit einer Sichtweise zu verbinden, welche die historischen Bedingheiten von Phänomenen aufzuzeigen bemüht ist. Das betrifft speziell das Verhältnis der beiden traditionellen Disziplinen Kontrapunkt und Generalbass. Ihre Trennung ist künstlich. In einer Lehre vom homophonen Satz wird immer wieder die Sichtweise der historisch älteren Kontrapunktlehre einfließen müssen.

Tatsächlich besteht ein gewisser Teil der traditionellen Harmonielehre aus nichts Anderem als verklausuliert formulierten Stimmführungsregeln, welche die aus dem alten vokalpolyphonen Satz überkommenen Konventionen umschreiben. Man würde sie viel besser verstehen, wenn man sie zuvor an der Quelle, am kontrapunktischen Satz, erlernt hat. Und auch viele Phänomene, die üblicherweise als Gegenstand der Harmonielehre betrachtet werden, sind aus den Gegebenheiten des polyphonen Satzes heraus entstanden. Die Kadenz fußt auf den zwei- und mehrstimmigen Klauseln. Das, was man modern eine *Zwischendominante* nennt, wurzelt in der Chromatisierung, welche durch die künstlichen Leittöne, die *musica ficta* des spätmittelalterlichen Tonsystems, in die Welt kamen. Und alles, was über den konsonanten reinen Dreiklang hinausgeht, bereits der Septakkord also (der allerdings in diesem ersten Band noch ausgespart ist), hat sich aus den Dissonanzfiguren des Renaissance-Kontrapunktes entwickelt.

Gleichwohl beginnt auch im 21. Jahrhundert die Satzlehreausbildung auf allen Ebenen (Musikschule, Konservatorium, Hochschule) immer noch zumeist mit der Harmonielehre. Den vermuteten Bedürfnissen seiner Leserschaft zuliebe

1 Abraham: Der homophone Satz, S. 8.

2 Dass in der Kunst das Leichte oft das Schwerere darstellt, steht auf einem anderen Blatt.

möchte der Verfasser diese traditionelle Reihenfolge beachten. In der Satzlehre oder richtigerweise *Tonsatz*lehre, ein leider in mehrfacher Hinsicht vorbelasteter Begriff, dessen politische Dimension durch Ludwig Holtmeier verdienstvoll aufgearbeitet wurde[3][4], geht es freilich über den Erwerb von Fertigkeiten im *Schreiben* und nota bene auch Spielen hinaus: Sie legt wichtige Grundlagen, die für ein übergeordnetes Verständnis von Musik, für Reflexion und Analyse vonnöten sind. Über den Gegenstand nachzudenken, mit dem sich Musikerinnen ein Leben lang auseinandersetzen, im Idealfall die Faszination für ihn, das Staunen über musikalische Kunstwerke zu befördern, das ist eine durch und durch interdisziplinäre Angelegenheit, an der die Musiktheorie an deutschen Musikhochschulen beteiligt ist, auch indem sie einen Teil der notwendigen Grundfertigkeiten und Kenntnisse bereitstellt. Für die meisten, die einen Kurs in Harmonielehre durchlaufen müssen, bildet dies sogar den wichtigsten Aspekt.

Ein Teilgebiet der Harmonielehre empfindet der Schreiber dieser Zeilen als hochproblematisch: das weite Feld des Tonartwechsels (Modulation, Ausweichung). Es wird nicht (wie in der Vergangenheit meistens) in einem einzelnen Kapitel abgehandelt, als vermeintlich anspruchsvoll am Ende des Lehrgangs[5]. Vielmehr ist es von Anfang an in den Lehrgang verwoben. Es gibt kaum musikalische Sätze, denen tatsächlich ein einziges Tonartzentrum zugrunde liegt, so dass es die Literaturauswahl stark einschränkte, würde man dieses Gebiet erst spät in Angriff nehmen. Zudem soll auf diese Weise der Blick für Zusammenhänge geschult werden. Architektur und Modulationsgang, harmonische Farben und Ausweichungen sind untrennbar ineinander verwoben, bereits in einem Tanzsatz der Renaissance und in der entwickelten Harmonik seit 1700 sowieso. Dies alles lässt sich ohne weiteres anhand einer Klangwelt erarbeiten, die zunächst auf das Material der Dreiklänge beschränkt ist. Vierklänge, die avancierte Harmonik der Medianten und alterierte Klänge sind Gegenstand des zweiten Bandes.

Wenn es um die Konzepte der modernen Harmonielehre geht, ist der Verfasser einer Entscheidung zwischen den beiden konkurrierenden Lehrsystemen, der *Funktionstheorie* und der *Stufentheorie* [6] ausgewichen, indem beide Systeme parallel behandelt werden. Die Stufentheorie ist zu sehr verbreitet auf diesem Planeten, als dass man sie ignorieren könnte. Die ihr gegenüber jüngere Funktionstheorie

3 Holtmeier: Von der Musiktheorie zum Tonsatz.

4 Dem Etikett *Tonsatz* haftet heutzutage auch durchaus etwas Abschätziges an, steht sie doch in einem gewissen Spannungsverhältnis zur Kreativität, innerhalb derer sich Komponistinnen entwickeln und ausbilden (zumindest sollten).

5 Selbst in dem höchst verdienstvollen Beitrag von Christian Möllers (Möllers: Vom Unsinn der Modulationslehre, S. 273) zur Modulationslehre klingt dies noch an.

6 Um Theorien im Sinne der Natur- oder Geisteswissenschaft handelt es sich in beiden Fällen nicht.

wiederum erlaubt den Zugriff auf Phänomene, mit denen sich die Stufenlehre schwertut (Fünfklänge, Vorhalte, komplexe Alterationen). Beide Systeme haben ihre Nachteile, Systemzwänge und blinde Flecken. Die Hoffnung besteht, dass ein paralleles Denken in beiden Chiffriersystemen die Vorteile beider Ansätze fruchtbar machen kann und deren jeweilige Nachteile zu kompensieren in der Lage ist.

Dass dabei gelegentlich Sätze des 16. oder 17. Jahrhunderts mit Funktionen oder Stufen versehen werden, geschieht ausschließlich aus dem Grund, die Chiffriersysteme selbst zu einzuüben. Selbstverständlich ist das anachronistisch. Man kann sich allerdings fragen, ob es überhaupt eine Musik gibt, auf welche die Systeme der Harmonielehre hundertprozentig passen. Weder gelingt eine Chiffrierung nach der Stufentheorie in den Werken des Sechter-Schülers Bruckner zwanglos, noch stellt die Funktionstheorie jederzeit das angemessene Werkzeug bereit, die Harmonik Regers zu verstehen, obwohl er Schüler Hugo Riemanns war.

Weitere Erkenntniswerkzeuge kommen hinzu. So führt kein Weg am Generalbass vorbei. In dessen Kontext erscheint das auf der Oktavregel basierende Lehrsystem der Freiburger Schule um Ludwig Holtmeier[7] hilfreich. Besonders dem Verständnis von Tonartzusammenhängen (Modulation, Ausweichung) ist es förderlich. Modulationen werden im vorliegenden Lehrgang vor allem anhand der Bassstufen nachvollzogen. Die Klangschrittlehre der Würzburger Schule um Zsolt Gárdonyi ist für die qualitative Beurteilung von Akkordfortschreitungen nützlich – bei der eigenen Satzarbeit wie bei der Analyse.

Leider hat dies zur Folge, dass vor allem in den späteren Kapiteln dieses Lehrgangs manche Notenbeispiele mit Chiffrierungen überladen erscheinen. Selten werden daher für die Darstellung eines bestimmten Sachverhalt sämtliche besprochenen Systeme eingesetzt.

1931 hat der Mathematiker Kurt Gödel bewiesen, dass jedes hinreichend mächtige formale System Unvollkommenheiten aufweisen muss. Gödels sog. *Unvollständigkeitssatz* auf ein musikalisches Lehrsystem zu übertragen, wäre naiv. Mir will es aber scheinen, dass jeder Versuch, ein einziges System eines abstrahierenden Zugriffs auf die Klangwelt und die Satztechnik der traditionellen europäischen Musik mit Anspruch auf Perfektion und Universalität entwickeln zu wollen, notwendigerweise scheitern muss. Es wird bestimmte Aspekte nicht erfassen können, anderes überbetonen und den Blick verengende Systemzwänge erzeugen.

Saarbrücken, im Oktober 2026

Manfred Dings

7 Leider liegt derzeit noch keine zusammenhängende Darstellung dieses Systems vor.

In diesem Text wird der besseren Lesbarkeit zuliebe überwiegend das neutrale Maskulinum verwendet. Allerdings können Abwechslungen in der Formulierung erfrischend wirken und das Denken in ungewohnte Bahnen lenken. Daher kommt ein ums andere Mal die weibliche Form zum Einsatz, als quasi neutrales Femininum. Der männliche Teil der Menschheit ist dann selbstverständlich mitgemeint.

1 Vom Akkordsatz zur Harmonielehre

Mitte des 16. Jahrhunderts entsteht das Konzept des Dreiklangs. Wenig später gewinnt ein äußerlich homophoner Satztyp an Bedeutung, der sich als Akkordsatz, als Abfolge von Dreiklängen auffassen lässt. Dies markiert die Geburtsstunde des Generalbasses, auf dem die moderne Harmonielehre fußt. Aus alten Schlussbildungsfloskeln, den Klauseln entwickelt sich die moderne Kadenz. Die Kadenzakkorde repräsentieren zugleich einen diatonischen Tonvorrat, der durch künstliche Alterationen ergänzt werden kann.

Der Herrschaftsbereich der Harmonielehre beginnt grob gesprochen mit der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert. Zuvor regulierte das System des Kontrapunkts den Tonsatz. Bereits zwei, häufiger vier oder mehr Stimmen bilden einen Satz, der schon beim flüchtigen Blick auf die Partitur[1] Vielfalt offenbart hätte: Jede Stimme besaß individuelles rhythmisches Gepräge, individuelle Melodiebögen und damit Spannungsverläufe und insbesondere eine untereinander meist asynchron verlaufende Textierung. Man spricht von *Polyphonie*, Vielfältigkeit des Stimmgewebes. Daneben gab es auch den Satztyp des *contrapunctus simplex*: Dort bewegen sich die Stimmen in auffallender Einigkeit im gleichen Rhythmus und tragen ihren Text gut verständlich, weil synchron vor. Besonders in Messsätzen, in denen viel Text abgehandelt werden musste (Gloria und Credo) findet sich dieser Satztyp, oder wenn eine Textpassage hervorgehoben werden soll. Diese Satzweise kann man mit Recht als *homophon* (einheitlich klingend) bezeichnen. Später würde man dies als *Akkordsatz* ansprechen.

Zusätzlich bahnte sich um 1600 in Italien eine Stilwende an. In vermeintlicher Anlehnung an antike Praxis und in Abkehr vom Stil der Vokalpolyphonie entwickelt sich die Idee der *Monodie*: Zu einer ausdrucksvollen, affektgeladenen, tonmalerisch gestalteten Solostimme gab es eine Begleitschicht. Diese bestand aus einem Bassinstrument und einer Schicht, welche den Satz akkordisch auffüllte. Mitte des 16. Jahrhunderts hatte sich ein Bewusstsein dafür herausgebildet, dass der Dreiklang so etwas wie ein Grundelement der seinerzeit noch polyphonen, dann zunehmend auch monodisch-homophonen Musik darstellt. Genau drei verschiedene Töne fügen sich zu einer konsonanten Einheit, wenn man sie in verschieden großen Terzen übereinander schichtet. Damit konnte sich die Technik des Akkordspiels nach einer Abkürzungsschrift entwickeln – dem sog. *Generalbass*, bestehend aus einer notierten Bassstimme und Ziffern, welche bei

1 Tatsächlich existierten Partituren noch nicht, man sang aus Stimmbüchern.

Bedarf Hinweise auf den zu greifenden Klang gaben[2]. Oft wird die Epoche des *Barock* (grob die Zeit zwischen 1600 und 1750, dem Todesjahr Bachs) treffend als *Generalbasszeitalter* bezeichnet.

Den neuen, monodischen Stil fasst Claudio Monteverdi (1567–1643) im Vorwort zu seinem 5. Madrigalbuch (1605) unter das Etikett *seconda pratica*.[3] Damit zielt er auf den in seinen Madrigalen angewendeten neuen Stil, welcher um der Textauslegung willen Freiheiten vom Kontrapunkt gestattet. Der Gegenbegriff dazu ist *prima pratica*, auf den polyphonen Stil der alten Vokalpolyphonie verweisend.

Die eineinhalb Jahrhunderte wirksame Generalbasstradition wurde im 18. Jahrhundert neu ausgerichtet. Das »harmonische« Zusammenklingen von drei (oder mehr) verschiedenen Tönen gab der neuen Lehre ihren Namen: »Harmonielehre«.[4] Die Harmonielehre gilt heute als Basis und Inbegriff der Handwerkslehre in der Musikausbildung. Inzwischen existiert sie in verschiedenen Ausprägungen, Lehrgebäuden und Spezialisierungen (z. B. Jazz-Harmonielehre, Pop-Harmonielehre, als solche heute noch aktuell in der Komposition, der Erfindung von Musik). Allen Harmonielehren ist gemeinsam, dass sie zuvörderst den Aufbau der Zusammenklänge (*Akkorde*) beschreiben und normieren. Diese bilden das Basiselement.

Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, wollte man die »Harmonielehre« auf eine Akkordlehre reduzieren, auf die Normierung dessen, was simultan erklingt. Sie betrachtet ebenso ein zeitliches Nacheinander, nämlich die Gesetzmäßigkeiten, Qualitäten und Konventionen, welche Klang*folgen* zugrunde liegen.[5] Beides greift ineinander, denn bestimmten Akkordtypen, welche Dissonanzen beinhalten, Vier- und Mehrklängen, wohnt eine gewisse Strebigkeit inne. Sie sind ursprünglich aus Dissonanzfiguren entstanden, welche die Klangfolgen im Kontrapunkt regulierten.

Gegenstand der Betrachtung in der Harmonielehre ist mithin auch, in welche Richtung sich bestimmte Klänge oder Klangfolgen üblicherweise bewegen, mit mehr oder weniger Stringenz, Logik – oder auch Beliebigkeit. Dies geschieht nicht zuletzt auch im Hinblick auf Epochen- oder auch Personalstile. Welche Klänge und

2 Anfangs bestand kaum die Notwendigkeit, viele Ziffern niederzuschreiben, im Gegensatz zu manchen Ziffernungetümen in Bachs Partituren.

3 Palisca: Artikel »Prima pratica, seconda pratica, Geschichte«.

4 *Harmonie* entsteht durch das »Zusammenstimmen von Verschiedenem oder Entgegengesetztem«(Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Artikel *Harmonie*, Bd. 2, Sp. 173). Diese Auffassung fußt auf der Musiklehre der alten Griechen. Dem ursprünglichen Wortsinne nach waren die *Harmoniai* die Klammern, die ein Floß oder die Planken eines Schiffes zusammenhalten. Harmonie(lehre) verweist also auf ein Prinzip des ausgewogenen *Zusammenfügens* (vgl. ebd., Artikel *Harmonia*, Bd. 2, Sp. 172).

5 Die Jazzharmonielehre bezeichnet die Akkorde eines Stückes als *Changes*.

Klangfolgen wurden (und werden) in einem bestimmten Stil als überzeugend, welche als schwach empfunden (und werden vielleicht gemieden)? Schließlich ist die Beziehung zwischen Harmonik und Form wichtig: Welche Akkordprogressionen halten eine Bewegung in Gang, welche erzeugen Schlussbildungen (Kadenzen) und wirken damit gliedernd?

Formbilden ist insbesondere der Modulationsgang eines Werkes, das Verlassen der Ausgangstonart und das Zurückkehren zu ihr. Auch die Verbindlichkeit von Formabschnitten, seien sie thematisch oder sekundär, als *fest* oder *locker gefügt* erscheinend, spiegelt sich in der Harmonik wider.

Seit dem 19. Jahrhundert etablierte sich die »Harmonielehre« aus dem dem Bedürfnis heraus, einen neuen Blick auf die Handwerkslehre zu entwickeln, dabei freilich die Generalbasstradition fortsetzend und zugleich erweiternd. Die gebräuchlichen Klänge wurden im Hinblick auf ihre Position oder auch Funktion innerhalb einer Tonart neu geordnet, was tendenziell die Gefahr einer gewissen Künstlichkeit und Musikferne mit sich bringt, Systemzwänge heraufbeschwören kann und ideologisches Denken fördert. Musikferne wurde und wird daher den Satzlehrerdisziplinen oft vorgeworfen, nicht immer zu Unrecht, denn von Anfang an gab es die Tendenz, in pädagogischer Absicht (vor allem Vereinfachung) in einen etwas musikfernen »strengen Satz«[6] abzugleiten (ja, auch in den Etüden des vorliegenden Lehrwerkes).

1.1 Die Basis von Allem: der Dreiklang

Die alte Kontrapunktlehre unterscheidet zwischen konsonanten und dissonanten Simultantervallen, eine Einteilung, die bis heute Gültigkeit besitzt und auf konsonante und dissonante Klänge verallgemeinert wurde. Die konsonanten Zusammenklangsintervalle wurden überdies in perfekte und imperfekte Konsonanzen differenziert. Als perfekt wurden die reinen Intervalle (Prime, Oktave, Quinte) angesehen, als imperfekt die groß/kleinen (Terzen und abgestuft davon die Sexten).

»Kon-Sonanzen« sind, der Name verrät es, jederzeit zusammenklangsfähig. *Schlussfähig* hingegen waren ursprünglich allein die perfekten (vollkommenen) Konsonanzen. Im Tonsatz bedürfen sie besonderer Aufmerksamkeit: Wir werden sehen, dass in paralleler Bewegung geführte Primen, Oktaven und Quinten verpönt waren. Doch auch die imperfekten (unvollkommenen) Konsonanzen, also die Terz und die Sexte, dazu selbstredend deren Oktaverweiterungen (vor allem die Dezime) sind im Akkordsatz wichtig: Terzhaltige Klänge bilden die Norm.

6 Krämer/Dings: Lexikon Musiktheorie, 274f.

Die Sexte wird demgegenüber mit einer gewissen Vorsicht betrachtet, je nachdem ob sie zwischen Oberstimmen oder zum Bass, genauer gesagt zur tiefsten Stimme des Zusammenklangs auftritt. Erstere bezeichnet man als *sekundäre Sexte*, letztere als *primäre*.[7] Primäre Sexten (zur Bassstimme) führen zum sog. *Sextakkord* (siehe Kapitel 11 auf S. 169).

Primäre und sekundäre Intervalle

Primäre Intervalle: solche zur tiefsten Stimme des Satzes (bzw. zur momentanen Unterstimme, das ist zumeist der Bass).
Sekundäre Intervalle: solche zwischen den Oberstimmen.

Kasten 1: Primäre und sekundäre Intervalle



Bsp. 1.1: Konsonante und dissonante Intervalle, primäre und sekundäre.

Als Dissonanzen werden alle übrigen Intervalle, nämliche Sekunde und Septime bzw. deren Oktaverweiterungen klassifiziert sowie alle übermäßigen oder verminderten Intervalle. Doch auch die Quarte kann als Dissonanz wirksam werden: genau dann, wenn sie als *primäre Quarte* zur Unterstimme des Satzes auftritt. Die *sekundäre Quarte*, die Quarte zwischen Ober- und Mittelstimmen, ist im Regelfall problemlos möglich. Der Quarte wohnt also eine gewisse Janusköpfigkeit inne.

Spätestens als der Akkordsatz (usprünglich: der *contrapunctus simplex*) zunehmend in Mode kam, bildete sich ein Bewusstsein für das heraus, was man modern als *Akkord*[8] bezeichnet. Die Harmonielehre fasst Akkorde als Schichtungen von Terzen auf. Eine ungeordnete Addition mehrerer Töne könnte vielleicht einen Cluster bilden, aber keinen ehrenwerten Akkord (Bsp. 1.2 links). Doch auch den dort sichtbaren (auch hörbaren) *diatonischen Cluster* – einen Cluster aus den weißen Tasten des Klaviers beispielsweise – kann man durch Umordnung der Töne

7 Vgl. dazu die Publikationen Thomas Daniels, z. B. Daniel: Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen, S. 128.

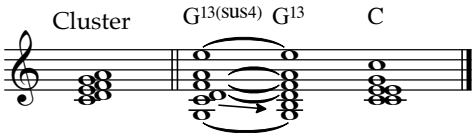
8 Lat. *accordare*, »übereinstimmen«, »zum Herzen«, vgl. Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 1, Sp. 21.

Konsonante und dissonante Intervalle

- Konsonanzen:
  - Vollkommen (perfekt): Prime, Oktave, Quinte (reine Intervalle)
  - Unvollkommen (imperfekt): Terzen und Sexten (groß/kleine Intervalle)
- Dissonanzen:
  - Sekunden und Septimen
  - übermäßige und verminderte Intervalle
  - die *primäre* Quarte.

Kasten 2: Konsonante und dissonante Intervalle

in eine Terzschichtung bringen (Bsp. 1.2 rechts). Und dann ist die Wirkung eine gänzlich andere, nämlich wieder »harmonische«.[9]



Bsp. 1.2: Akkorde sind terzgeschichtet

Das Konzept des Dreiklangs ist jünger als die Kontrapunktlehre, aber auch älter als die Generalbasspraxis. Bereits 1558 hatte der italienische Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino in seinem Traktat *Le Istitutioni Harmoniche* die *trias harmonica*, den Dreiklang als Grundlage des Tonsatzes beschrieben. Den Durdreiklang bezeichnete er als *Divisione aritmetica*[10] mit der Proportion 6:5:4.[11] Den Molldreiklang erklärte Zarlino als *Divisione armonica* mit der Proportion 15:12:10.[12] Die genann-

9 Daran erkennt man im Umkehrschluss, dass komplexe Mehrklänge (Nonen-, Undezim- oder gar Tredezimakkorde, wie sie seit 1900 anzutreffen sind) nicht mehr beliebig permutierbar sind. Bei den hochgezüchteten Klängen eines Skrjabin, Schönberg (wenn er »tonal« schreibt) oder Strauss lässt sich das Arrangement eines Klangs nicht mehr von seiner tonalen Wirkung oder Funktion trennen.

10 Vgl. Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Stichwort »harmonische Teilung«, Band 2, Sp. 177.

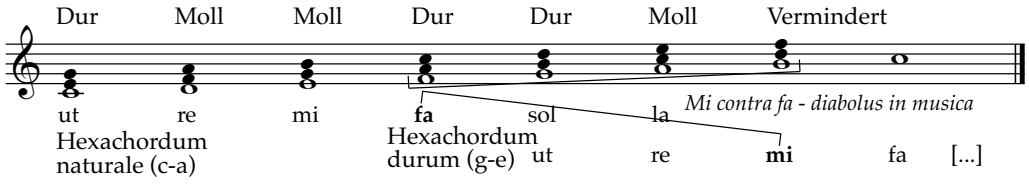
11 5 ist das arithmetische Mittel von 6 und 4; das arithmetische Mittel zweier Zahlen a und b ist $(a + b)/2$.

12 12 ist das harmonische Mittel von 15 und 10; das harmonische Mittel zweier Zahlen a und b ist definiert als $2ab/(a + b)$.

ten Intervallproportionen entsprechen Ordnungszahlen der Teiltonreihe.[13] Später wird der Durdreiklang als *trias harmonica perfecta* oder *trias harmonica major*, der Molldreiklang als *trias harmonica imperfecta* oder *trias harmonica minor* bezeichnet.

Der aus verschieden großen Terzen geschichtete Dreiklang ist das einzige mehrtönige Gebilde, welches ausnahmslos aus Konsonanzen gebildet werden kann. Weitere zulässige Konstellationen, welche zum Bass neben der Terz eine Sexte aufweisen, erklärt die Harmonielehre anders als der Generalbass oder die Kontrapunktlehre als Umschichtung, als sogenannte *Umkehrung* einer ursprünglichen 3-5-Terzschichtung. Doch jede Erweiterung der Terzschichtung zu Vierklängen erzeugt zwangsläufig dissonante Konstellationen[14], ebenso die Schichtung gleich großer Terzen.

Von verschiedenen möglichen Dreiklangsformen sind demnach nur der Dur- und der Molldreiklang konsonant. Dies sind zugleich genau diejenigen Dreiklänge, die sich leitereigen über den Tönen des Hexachords aufbauen lassen. Der (oder das) *Hexachord* bildete vom ausgehenden Mittelalter an über Jahrhunderte eine der Grundpfeiler des Tonsystems und in Gestalt der Solmisationssilben zugleich ein pädagogisches Mittel zu dessen Beherrschung. Wie der Name schon verrät ist der Hexachord eine Folge aus sechs Tönen, Ganztönen, mit jedoch einem Halbtonschritt in der Mitte – ein perfekt symmetrisches Gebilde, das ausschließlich reine und groß/kleine Intervalle enthält. Erst durch die Kombination zweier Hexachorde entstehen die siebentönigen Skalen der alten Kirchentonarten (Modi) bzw. unseres modernen Skalen Dur und Moll. Und erst durch diese Erweiterung kam der Tritonus, der *diabolus in musica* ist Spiel.



Bsp. 1.3: Vom Hexachord zur siebentönigen, diatonischen Skalat

Diese Siebentönigkeit, insbesondere der *diabolus in musica* erzeugte zugleich einen weiteren Dreiklangstyp: den *verminderten Dreiklang*, bestehend aus der Schichtung zweier kleiner Terzen. Verminderte Dreiklänge sind freilich auflö-

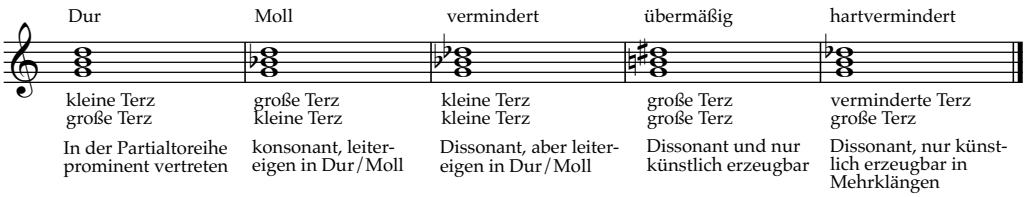
13 Benary: Artikel »Dur und Moll«, Sp. 14.

14 Und anders als manche Harmonielehre-Lehrbücher es suggerieren, entstanden diese aus kontrapunktischen Floskeln, nämlich Durchgängen oder Vorhalten. Sie sind eben nicht als eigenständige Akkorde erfunden worden.

sungsbedürftig, denn sie enthalten das dissonierende Intervall der verminderten Quinte (das Komplementärintervall des *Tritonus*, der übermäßigen Quarte).

Außerhalb der heptatonischen Skalen (und damit des diatonischen Systems) lassen sich noch weitere Dreiklangsformen erzeugen: Als selbständiger Klang tritt im 19. Jahrhundert der übermäßige Dreiklang, z. B. *c–e–gis*, auf. Auch der hartverminderte, *c–e–ges*, lässt sich bilden. Allerdings ist er wegen seiner klanglichen Härte als selbständiges Gebilde in der Praxis kaum existent. Mit Recht wird er in der elementaren Harmonielehre und Gehörbildung nicht gelehrt. Jedoch tritt er als Basisdreiklang von Vier- und Mehrklängen auf.

Gemeinsam ist dem übermäßigen und dem hartverminderten Dreiklang, dass sie sich ausschließlich künstlich, durch Alteration und damit bereits außerhalb der diatonischen Skala befindlich, erzeugen lassen (vgl. Bsp. 1.4). Solche Erweiterungen dieses Systems durch Alteration einzelner Töne [15] erzeugen »Umfärbungen«, *Chromatik*[16], sofern nicht ein Wechsel in ein anderes diatonisches System vorliegt (eine *Modulation*).



Bsp. 1.4: Wichtige und weniger wichtige Dreiklänge

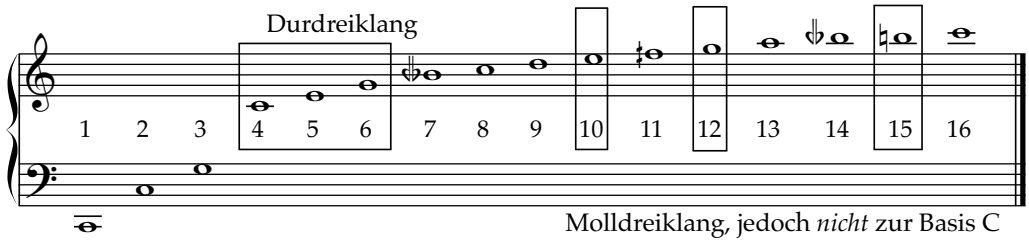
Der Durdreiklang ist auch als akustisches Phänomen präsent, weil er sich aus den ersten drei Tonqualitäten zusammensetzt, die in der Partialtonreihe vorkommen (Ton 1, 3 und 5; Ton 2 und 4 sind, wie alle geradzahligen Partialtöne, Oktavierungen bereits vorhandener Töne). Die Mollterz existiert hingegen *nicht* in Bezug auf den Grundton bzw. Partialton 1 (siehe Bsp. 1.5)[17]. In gewissem Sinne wirkt das Durgeschlecht daher »natürlicher« als das Mollgeschlecht.[18] Man findet den Molldreiklang in der Partialtonreihe erst zwischen Tönen relativ hoher Ordnung (10, 12 und 15, die erwähnte *Divisione harmonica* Zarlinos).

15 Dazu gehören auch die alten *musica ficta*, s. u. Kapitel 1.3, S. 28.

16 Griech. »Chroma«, Farbe

17 Das Verhältnis der kleinen Terz, 6:5, lässt sich nicht ganzzahlig zur Zweierpotenzreihe der Grundtöne (1, 2, 4, 8 ...) in Beziehung setzen.

18 Es wurde tatsächlich von den um »Natürlichkeit« des Ausdrucks bemühten Wiener Klassikern gegenüber dem Mollgeschlecht bevorzugt.



Bsp. 1.5: Dur- und Molldreiklang in der Partialtonreihe

Die gemeinhin gelehrten Grundtypen des Dreiklangs, Dur, Moll, vermindert, übermäßig (Bsp. 1.4) bilden daher eine Hierarchie. Ein grobes Missverständnis bestände darin, diese als gleichwertig anzusehen:[19]

1. Der Durdreiklang ist als Bestandteil der Partialtonreihe[20] gewissermaßen »naturgegeben«.[21]
2. Der Mollakkord ist in reiner Stimmung darstellbar, jedoch nicht zum Grundton der Partialtonreihe.
3. Der verminderte Dreiklang ist im heptatonisch-diatonischen System leitereigen, aber dissonant.
4. Der übermäßige Dreiklang ist stets ein chromatischer, leiterfremder Klang.
5. Der hartverminderte Dreiklang kann ebenfalls ausschließlich leiterfremd, durch Alteration erzeugt werden und tritt zudem als selbständiger Dreiklang kaum in Erscheinung, lediglich als Basis von alterierten Mehrklängen.

Wir werden vorerst nur die beiden zuerst genannten Formen einsetzen können. Einen Eindruck davon, wie sehr der Durdreiklang lange Zeit als der perfekteste von allen Klangbildungen bevorzugt wurde, zeigt beispielsweise ein Blick in Bsp. 1.7 (s. u. S. 23).

19 Wer sich nun fragt, warum in der Hörerziehung heutzutage fleißig verminderte und übermäßige Dreiklänge trainiert werden: Dafür gibt es didaktische Gründe. Das Hören elementarer Terzschichtungen hat einen Eigenwert, unabhängig davon, dass einem das Intro zu Steve Wonders *You Are the Sunshine of My Life* – es lebt vom Sound des übermäßigen Dreiklangs bzw. der Ganztonleiter – nicht gerade jeden Tag begegnet.

20 Der fünfte Partialton eines Basstones beeinflusst eine Dreiklangsterz in Richtung Durterz, was man leicht überprüfen kann, wenn man einen Chor ansummen lässt: Durakkorde tendieren dazu, sich hinsichtlich der Intonation der Terz zu stabilisieren, Mollakkorde hingegen sich zu verschlechtern, wenn man einen Akkord hält.

21 Paul Hindemith feiert in seiner *Unterweisung im Tonsatz* den Durdreiklang als »eine der großartigsten Naturerscheinungen; einfach und überwältigend« (Hindemith: Unterweisung im Tonsatz I, S. 39).

Internationale Akkordsymbolschrift

Die Harmonielehren verwendet von Hause aus Systeme, welche die gemeinten Akkorde *relativ*, in Bezug auf eine Tonart notieren. Wie wir sehen werden geschieht dies in der sog. *Stufentheorie* durch die Angabe der Tonleiterstufe, von der sich ein Klang ableitet, in der *Funktionstheorie* durch ein Netz von Verwandtschaftsbeziehungen der leitereigenen Akkorde zueinander. Es gibt aber auch *absolute*, von der herrschenden Tonart (wenn es denn eine gibt) unabhängige Formen von Abkürzungsschriften. Die wichtigste, heute weltweit verbreitete, ist die *internationale Akkordsymbolschrift*.[22]

Insbesondere für die Beschäftigung mit Jazz- und Popularmusikstilen ist es unumgänglich, mit diesen internationalen Akkordsymbolen vertraut zu sein.[23] Zwar wird in der Jazz- und Pop-Theorie auch von Stufen gesprochen, wichtiger ist es jedoch, in der Praxis eine absolute Akkordchiffrierung zu besitzen, nach der man ohne langwieriges Abstrahieren improvisieren kann. Doch auch bei der Untersuchung traditioneller akkordisch basierter Sätze kann es gerade für Anfängerinnen sinnvoll sein, vor einer Analyse im Sinne der Funktions- oder Stufentheorie zunächst das Notenbild in Akkordsymbole zu übersetzen.

Die internationalen Akkordsymbole basieren (der Generalbass, wie wir sehen werden, auch) auf der Eigenschaft der meisten Akkorde der Durmolltonalität, terzgeschichtet aufgebaut zu sein: Akkorde werden nach dem unteren Ton des Basisdreiklangs benannt. Dazu werden die international gebräuchlichen Tonnamen verwendet, die aus dem Stammtonnamen (der Bezeichnung der »weißen Taste« des Klaviers) und ggf. einer nachgestellten Alteration bestehen. Dabei ist zu beachten, dass die im Deutschen »H« genannte Taste international »B« heißt; das deutsche »B« folglich international »B♭« (sprich: »Bi flätt«). Standard ist der Durakkord. Er wird nicht weiter bezeichnet. Mollakkorde werden als dessen Variante angesehen und mit einem Zusatz (meistens »m« für »minor«) versehen. Davon leitet sich dann der verminderte Dreiklang durch Tiefalteration der Quinte ab. In Kasten 3 sind die Prinzipien zusammengefasst, sofern sie Dreiklänge ohne dissonante Zusätze betreffen.

22 Amon: Lexikon der Harmonielehre, S. 334 ff.

23 Auf den Umstand, dass es etliche Varianten dieser Symbolschrift gibt, sei hier nicht eingegangen.

23 Der verminderte Dreiklang *a–c–es* wäre als $Am^{♭5}$ von *a–c–e* (Am) abgeleitet. In der Harmonik des Jazz tritt der verminderte Dreiklang allerdings stets mit Septzusatz auf, beispielsweise als sog. *halbverminderter Septakkord*. Eine typische Chiffre dafür ist $Am^{7(♭5)}$, was die Töne *a–c–es–g* bezeichnet.

Die internationale Akkordsymbolschrift

- Akkorde werden nach dem unteren Ton des Basisdreiklangs (dessen Terzschichtung) benannt.
- Hinsichtlich der Tonbezeichnungen gilt:
  - Alterierte Töne werden durch den Stammton mit angehängtem ♯ oder ♭ bezeichnet (z. B. C♯, D♭).
  - Das internationale B entspricht dem deutschen *H*, das deutsche B wird also als B♭ chiffriert.
- Durakkorde erhalten keinen Zusatz (C, F, G).
- Mollakkorde werden durch den Zusatz »m« (*minor*) oder »-« (Minuszeichen) gekennzeichnet (Dm, Em, A-).
- Verminderte Dreiklänge
  - erhalten entweder den Zusatz °: B° steht für (deutsch!) *h–d–f*,
  - oder sie werden als »Mollakkord mit verminderter Quinte« chiffriert ($Bm^{(\flat 5)}$ oder $B\text{-}^{(\flat 5)}$).[24]

Kasten 3: Grundsätze der internationalen Akkordsymbolschrift

Übung 1: Internationale Akkordsymbole anwenden

Bezeichnen Sie in die Klänge in 1.6 und 1.7 mit den internationalen Akkordsymbolen. In den vierstimmigen Zusammenklängen ist stets eine Dreiklangston verdoppelt, z. B. im ersten B-dur-Akkord von Bsp. 1.6 das *b* als b^1 im Alt und als *b* im Bass. Wie hoch ist der Anteil von Mollakkorden in diesen Takten?



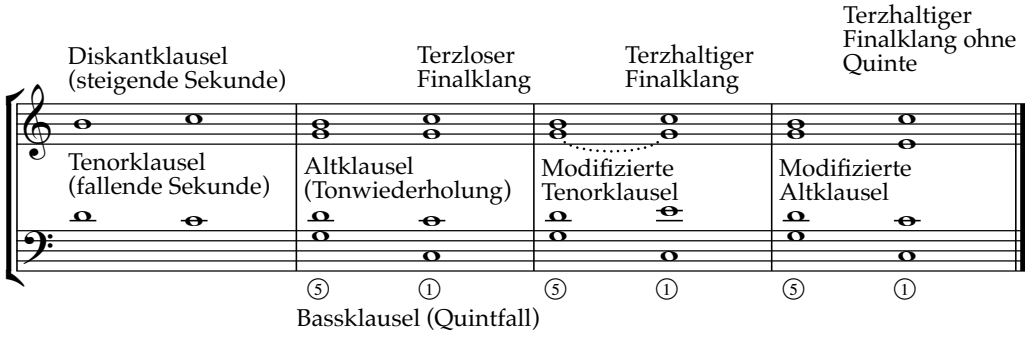
Bsp. 1.6: Orazio Vecchi, *Fa una canzone*



Bsp. 1.7: Orlando di Lasso, Missa *Doulce memoire*, *Gloria*

1.2 Von der Klausel zur Kadenz

Ein wichtiger Gegenstand der Kontrapunktlehre bildete seit jeher die Untersuchung von Schussbildungen und Zäsuren. Wie sollten die zwei bis vier (oder mehr) Stimmen sich verhalten, um einen Schlusspunkt, eine deutliche Interpunktion zu erzeugen? Elementar sind dabei im Renaissance-Kontrapunkt die beiden *clausulae principales*, ein Paar aus zwei melodischen Schlusswendungen, der *Tenorklausel* und der *Diskantklausel*. Die Tenorklausel besteht aus einer fallenden Sekunde, welche in den Schlusston einer Tonart bzw. eines Modus, die *Finalis* mündet. In Tonleiterstufen ausgedrückt ist dies die Bewegung $\hat{2}$–$\hat{1}$. Die Klausel des »Dis-cantus« (der dem Tenor entgegengesetzten »Auseinandergesang-«Stimme) mündet ebenfalls in den Finaliston, doch sie steigt dabei um eine Sekunde ($\hat{7}$-$\hat{8}$, Bsp. 1.8 links).



Bsp. 1.8: Die Klauseln in der Vierstimmigkeit

Wer Schwierigkeiten hat, sich die beiden Klauseln zu merken: Der Tenor (eigentlich: *Ténor*, vom lateinischen *tenere*, halten) war ursprüngliche diejenige Stimme,

welche den vorgegebenen *cantus firmus*, den »festen Gesang« führte.[25] Dieser bewegt sich sinnfälligerweise meistens (aber keineswegs immer) vom oberen Nebenton in den Schlusston. Der Diskant erreicht den Ton der Finalis in Gegenbewegung, also als steigende Sekunde.

In der Vierstimmigkeit treten zum Paar der clausulae principales die Bassklausel und die Altklausel hinzu (Bsp. 1.8). Das was heute *Bass* heißt, die tiefste Stimme eines Satzes, war ursprünglich der untere Gegen-Tenor, der *Conatratenor bassus*. Seine Klausel besteht aus der fallenden Quinte (bzw. im Laufe der Zeit gleichberechtigt deren Komplementärintervall, die steigende Quarte). Insgesamt entsteht so ein dreistimmiger Satz, dessen Bestandteile von der Harmonielehre als schlussbildende Akkordverbindung, als *Kadenz* betrachtet werden. Maßgeblich für die Namensgebung ist der Quintfall das Basses (lat. *cadere*: »fallen«).

Zugunsten der Terzhaltigkeit des Finalklangs (der Ultima) wird die Tenorklausel in akkordisch-homophoner Musik modifiziert, d. h. sie führt in die Dur- oder (seltener) Mollterz des Finalklanges. Die Klausel des »hohen Gegentenors« *contratenor altus*, die Altklausel also, besteht aus einer Tonwiederholung ($\hat{5}$–$\hat{5}$, bezogen auf den Grundton des Finalklangs als $\hat{1}$) und zeigt damit das Gepräge einer Füllstimme. Allerdings kann der Alt auch in die Terz des dann quintlosen Ultimaklangs springen; dann bleibt die ursprüngliche Tenorklausel erhalten.

Bereits das Paar aus Diskant- und Tenorklausel wirkt insbesondere dann überzeugend, wenn die Diskantklausel halbtönig verläuft, die Bewegung $\hat{7}$-$\hat{8}$ also eine kleine Sekunde bildet. Die Tenorklausel verläuft dann stets ganztönig.[26] Bsp. **??** rechts zeigt genau diese Verhältnisse. Die kleine Sekunde unterhalb der Finalis bezeichnet man auch als Leitton, eben weil seine Auflösung im Nachhinein als zwingend empfunden wird.

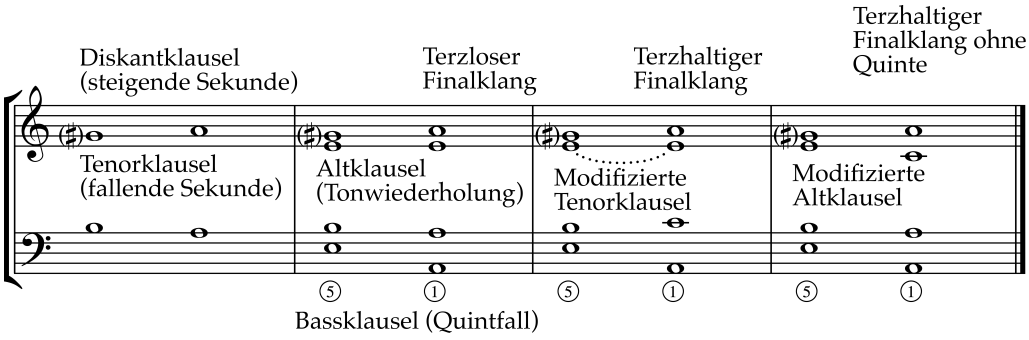
Um eine kleine Terz abwärts transponiert würde den Klauseln die erwünsche Leittönigkeit fehlen (*g-a* bildet eine große Sekunde). Bsp. 1.9 zeigt dies.

Wir sehen auch die naheliegende Möglichkeit der Abhilfe: Der Ton Diskantklausel wird künstlich erhöht, *alteriert* – eine erste, sinnfälllige chromatische Erweiterung des diatonischen Tonvorrats von C-dur bzw. im vorliegenden Fall a-moll.

Immer dann also, wenn sich in den Finalisklang hinein keine Leittonverbindung ergibt, wird die Diskantklausel alteriert. Dies bei den Finales *d*, *g* und *a* der

25 Die geschah oft in großen Notenwerten, d. h. vergleichsweise lang *gehaltenen* Tönen.

26 Auch der Tenor kann eine kleine fallende Sekunde führen, dann verläuft der Diskant ganztönig und wir haben es mit der sog. *phyrigischen Klausel* zu tun. Die *phrygische Kadenz* hat sich in der harmonischen Mehrstimmigkeit noch lange gehalten, bis in das 18. Jahrhundert und darüber hinaus.



Bsp. 1.9: Der künstliche Leitton in der Klausel

Fall[27]. Diese Alterationen bewegten sich außerhalb des diatonischen Systems und wurden zunächst nur ad hoc gesungen, noch nicht notiert. Man bezeichnete solche künstlichen Leittöne als nur vorgestellte Töne, als *musica ficta*.

Durch den künstlichen Leitton wir der Paenultimaklang, der vorletzte Klang in einer Klausel, aus Sicht der Harmonielehre ein Durdreiklang. Der Ultimaklang kann prinzipiell ein Dur- oder Molldreiklang sein, wobei lange Zeit das als perfekter empfundene Durgeschlecht bevorzugt wurde. Auch für die künstliche Erzeugung eines Dur-Schlussklanges konnten die *musica ficta* herangezogen werden.

Im dünnstimmigen kontrapunktischen Satz spricht man an Zäsuren von *Klauseln*, ggf. in der Vielstimmigkeit auch schon von *Kadenzen*. Gebräuchlich ist der Terminus *Kadenz* in der stark von der Harmonik geprägten Musik des Generalbasszeitalters, insbesondere des Spätbarocks und den darauffolgenden Epochen. Ursprünglich sind Kadenzwendungen jedoch nichts anderes als das Zusammentreffen von melodisch-kontrapunktisch gedachten Klauseln.

Betrachtet man die Urform der vierstimmigen Kadenz (Bsp. **??** bzw. Bsp. 1.9, jeweils T. 2), so zeigt sich, dass die vier Stimmen Sopran, Alt, Tenor und Bass schon nicht mehr als gleichrangig zu betrachten sind. In der Klausel tragen sie jeweils ein eigenes Gepräge:

- Der Tenor war ursprünglich die strukturell wichtigste Stimme. Seine Klausel stellt in der Polyphonie die aktiv handelnde Stimme, den Agens[28] dar,

27 Im Falle der Finalis *e* haben wir es mit dem bereits erwähnten Spezialfall der phrygischen Klausel zu tun.

28 Die Begriffe Agens und Patiens beziehen sich genaugenommen auf die Vorgänge innerhalb von Vorhalten.

- wohingegen der Diskant eine ebenso wichtige Klausel besitzt, die aber häufig (in sog. Vorhalten) als *Patiensstimme* auf den Tenor reagiert.[29]
- Der Bass ist diejenige Stimme, welcher am häufigsten signifikante Sprünge zugemutet werden. Man identifiziert sich als Bassstimme, wenn man sich häufig in Kadenzsprüngen (Quinten/Quarten) bewegt.
- Die eher schwach anmutende Altklausel (Tonwiederholung) weist den Alt als Füllstimme aus.

Im Akkordsatz des späten Generalbasszeitalters ist der Bass der Träger der Harmonie; der Sopran verdeutlicht diese.[30] Die ursprünglich tragende Funktion des Tenors ist in Bachs Choralsätzen noch lebendig, denn den Tenor hat Bach in der Regel profilierter ausgearbeitet als den Alt.

Kadenzen sind wie die ihnen zugrundeliegenden melodischen Klauseln gliedernd und schlussbildend: Ihr Ziel ist die *Finalis*, der Schlusston bzw. -klang der Tonart. Innerhalb von harmonisch geprägten Kadenzen unterscheiden wir

- den Akkord an der letzten Position, der Finalisposition: die *Ultima*. Modern heißt dieser Akkord *Tonika* (T).
- Akkord an der vorletzten Position, die *Paenultima*. Modern heißt dieser Klang *Dominante* (D).
- Akkord an der vor-vorletzten Position, die *Antepaenultima*. Modern spricht man von einer *Prädominante* (P).

Die moderne Kadenz

Die Verbindung Dominante-Tonika bzw. Paenultima-Ultima ist durch die Anwesenheit des Leittones innerhalb der Diskantklausel und des Quintfalls im Bass geprägt. Typischerweise wird der Dominante eine Prädominante vorgeschaltet. Unabhängig von den historischen Gegebenheiten[31] betrachten wir hier den einfachsten Fall. Er besteht darin, dass der Dominante der Akkord vorgeschaltet wird, welcher eine Stufe unter dem Paenultimaklang steht. Dieser Akkord hat den Vorzug, dass er in Dur- und Molltonarten existiert. In ersterer ist es selber

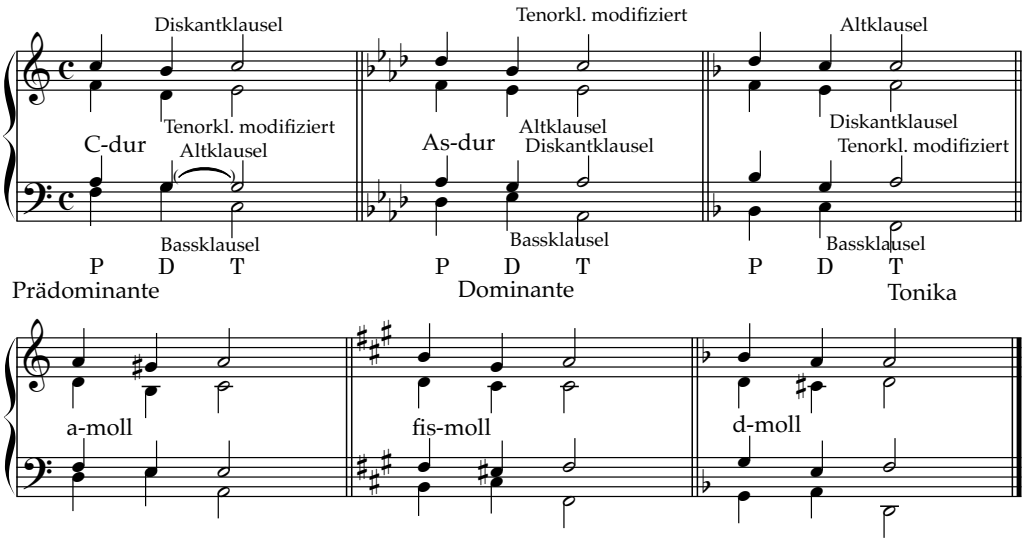
29 Dass Sopranstimmen Tenorklauseln führen können und umgekehrt ist schon zur Zeit der Vokalpolyphonie gängige Praxis, und auch der Alt ist davon nicht ausgenommen. So gut wie nie konnte damals die Bassstimme an Kadenzen die Diskantklausel führen, die Tenorklausel hingegen schon.

30 Vgl. dazu Abraham: Der homophone Satz, S. 23. Wenn die beiden Außenstimmen absichtsvoll gegeneinander arbeiten, dann geschieht dies um des besonderen harmonischen und theatralischen Effekts willen.

31 Prädominanten sind mit der Dominante typischerweise durch Dissonanzen verkettet.

ein Durakkord, in letzterer analog auch ein Mollakkord. Notenbeispiel Bsp. 1.10 zeigt diese Kadenzform in verschiedenen Anordnungen. Dabei verlassen die Klauseln ihre angestammte Stimme[32]. So kann die Diskantklausel ebenso im Alt oder Tenor liegen; später als die Tenorklausel sogar in der Bassstimme. Entsprechend wandern auch die Tenor- und Alktklausel in zyklischer Vertauschung durch die Oberstimmen. Heutzutage spricht man von verschiedenen Akkordlagen (s. u. S. 2.2) innerhalb der Kadenz. Das Notenbeispiel zeigt dies zugleich in verschiedenen Tonarten demonstriert.

Nota bene: In Moll benötigen wir in der Dominantposition den künstlichen Leitton, also die passenden *musica ficta* für die Terz des des leitereigenen Mollakkordes, der damit zum Durakkord mutiert. Mollkadenzen zeigen daher an vorletzter Position stets ein Versetzungszeichen.



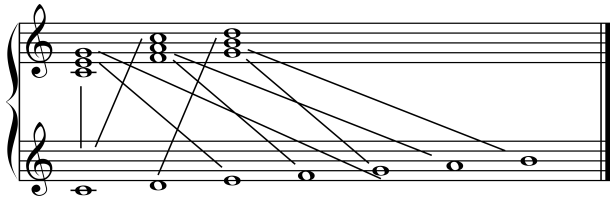
Bsp. 1.10: Die moderne Kadenz im Akkordsatz

1.3 Von der Kadenz zur Tonleiter

Wir haben die Akkorde (die »Zusammenklänge« also) bis hierhin als Produkt des Zusammenwirkens von vier Klauseln betrachtet. Ordnen wir sie dergestallt

32 Dies steht völlig in der Tradition der Vokalpolyphonie, wo dies seit jeher praktiziert wurde. Dabei galt zugleich eine Kadenz, welche die ursprünglichen Klauselanordnungen aufweist, als besonders herausgehoben und damit schlussfähig.

um, dass ihre Bestandteil eng gepackt sind, so wird deutlich, dass ihnen der Dreiklang zugrunde liegt. Wie betrachten ihn hier zunächst in der Gestalt des *Durdreiklangs* im Kontext einer Durtonart. Die drei Durdreiklänge der Prädominante, Dominante und Tonika (Antepaenultima, Paenultima und Ultima) zeigen einen siebentönigen Tonvorrat, der sich als heptatonische Skala auffassen lässt, hier der bekannten Durskala.



Bsp. 1.11: Von der Kadenz zur Durskala

Auf den Stufen dieser Skala können wir weitere leitereigene Dreiklänge errichten. Wir erhalten in C-dur somit

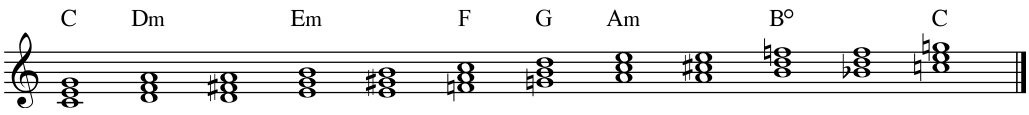
- die drei Durakkorde C, F und G,
- die drei Mollakkore Dm, Em und Am
- sowie den verminderten Dreiklang B°).



Bsp. 1.12: Der Akkordvorrat innerhalb einer Durskala

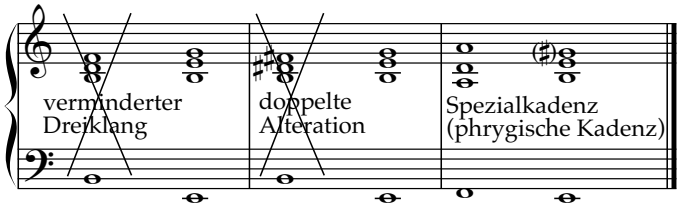
Musica ficta

Um den verminderten Dreiklang zu vermeiden, konnte von Anfang an die Stufe *h* zum *b* tiefalteriert werden. Dadurch entsteht ein Durdreiklang auf der tiefen siebten Stufe der Tonleiter. Solche künstlichen Alterationen wurden wie bereits erwähnt *musica ficta* genannt. Ficta wurden allerdings hauptsachlich als Verdurung der drei Mollstufen eingesetzt. Wir hatte bereits gesehen, dass zu den Finalistönen *d*, *g* und *a* der Diskantklausel der Leittonanschluss fehlt. Mit diesen leittönigen Durterzen ergaben sich im Akkordsatz dann die künstlichen Durakkorde A, D und E (im vorzeichenlosen Tonvorrat des modernen C-dur).



Bsp. 1.13: Der Akkordvorrat innerhalb einer Durskala inclusive der *musica ficta*

Das bedeutet: Mithilfe der »natürlich« vorhandenen Halbtonschritte und zusätzlich der *musica ficta* können Dominant-Tonika-Beziehungen zu den Finalistönen *c*, *d*, *f*, *g* und *a* hergestellt werden. Zur Finalis des Phrygischen, zum *e* also, war dies nicht möglich, denn der zugehörige Dur-Akkord wäre H-dur, und dieser benötigt neben der Alteration der leitereigenen Akkordterz *d* auch die Hochalteration der leitereigen verminderten Akkordquinte *f* (Notenbeispiel 1.14). Die Alteration der Quinte und überhaupt doppelte Alterationen (Terz *und* Quinte des Klanges) waren abern zunächst ungebräuchlich. Ersatzweise entstand daher die bereits erwähnte Spezialkadenz im Phrygischen.

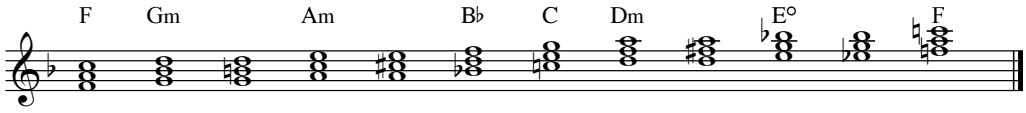


Bsp. 1.14: Keine Dominantbeziehung zur phrygischen Stufe – die phrygische Kadenz

Vom Tonvorrat in der Spätrenaissance zum modernen Tonartensystem

Am Ende des 16. Jahrhunderts bzw. zu Beginn des Generalbasszeitalters gab es im wesentlichen den oben skizziert Tonvorrat (diatonische *musica vera* und chromatische *musica ficta*). Das gesamte System konnte genau ein Mal um eine Quinte abwärts transponiert (also auf *f* fundiert) werden, dann mit der Vorzeichnung eines *b*. Wir würden heute von F-dur bzw. d-moll sprechen. Diese Transposition hieß *genus mollis* im Gegensatz zum vorzeichenlosen *genus naturalis*.

Dadurch entsteht nun zusätzlich die Stufe *es*; zugleich fällt das *gis* weg (der Leitton zur nunmehr phrygischen Stufe *a*). Im vorzeichenlosen wie im transponierten Modus (vorgezeichnetes ♭) stehen also 11 Tonstufen zur Verfügung (7



Bsp. 1.15: Der Akkordvorrat im *genus mollis*

diatonische Töne, 3 künstliche Leittöne und die Tiefalteration des natürlichen Leittons auf der $\hat{7}$).

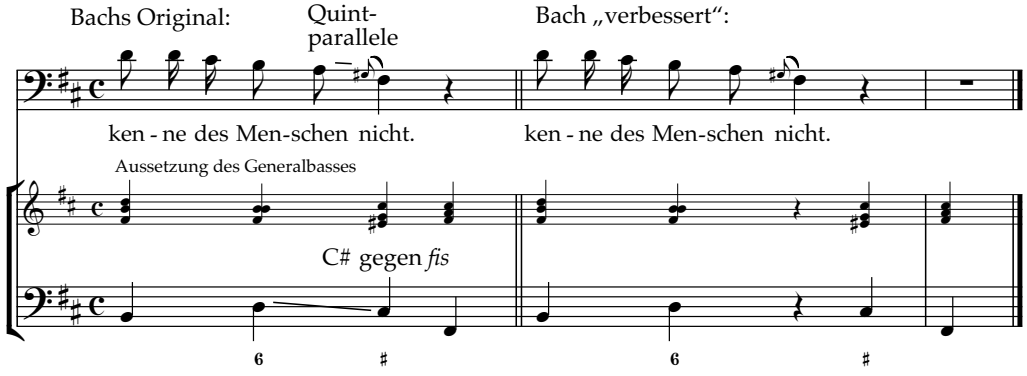
Nach und nach kamen weitere Vorzeichnungen hinzu (zunächst ein weiteres ♭, dann ♯). So entstanden die Vorzeichnungen und Tonarten, die wir heute kennen, bis hin zum Konzept des Quintenzirkels, eine Entwicklung, die spätestens mit Bachs *Wohltemperiertem Klavier* abgeschlossen war. Es entstand zudem das Bedürfnis, von der absoluten Notation eines Klanges im Generalbassystem (in Gestalt der ausnotierten, durch Ziffern ergänzten Bassstimme) zu einem relativen System der Beschreibung von Klängen innerhalb von Tonarten zu gelangen – ein Grund für die Entwicklung der Chiffriersysteme, wie sie die modernen Harmonielehrekonzepte kennen. Doch bevor wir uns dem Generalbass widmen, seien zunächst die Satzregeln betrachtet. Wie wurden (und werden auch heute noch) Akkorde miteinander verkettet?

2 Elementare Satzregeln im Akkordsatz

Die Harmonielehre vereinfachte die Stimmführungsregeln des Kontrapunktes zu gewissen Vorschriften und Rezepten. Außerdem geht es um die Frage, wie Dreiklangstöne in einem vierstimmigen Satz zu verteilen sind. Schließlich wird uns das berühmt-berüchtigte Parallelenverbot beschäftigen.

Das Einüben von Satzregeln, das sich an Gebote und Verbote halten, ist unter Musikern nicht unbedingt beliebt. Wenn etwas »gut klingt«, sei es »erlaubt«, hört man oft. Doch sich mit der überkommenen Stimmführungspraxis gut auszukennen, ist schon deshalb wichtig, weil man nur auf dieser Basis in der Lage ist, Besonderheiten des Tonsatzes, gar Regelüberschreitungen in individuellen Werken zu entdecken und damit eine Bedeutungsschicht aufzudecken. Umgekehrt ist es wichtig, konventionell gearbeitete Abschnitte als solche zu identifizieren.

Ein Beispiel für eine absichtsvolle Regelübertretung zeigt die Nr. 46 der *Matthäuspassion* von Bach (Bsp. 2.1).



Bsp. 2.1: Bach, *Matthäuspassion*, Nr. 46

In diesem Rezitativ wird vom Verrat des Petrus berichtet, welcher leugnet, zum Gefolge Jesu zu gehören. Die Lüge, »des Menschen nicht« zu kennen, versinnbildlicht Bach deutlich hörbar, indem zum Akkord Cis-dur im Generalbass der falsche Grundton *fis* der momentanen Tonart erklingt. Die Kollision entsteht dadurch, dass der Akkord eine Viertelnote zu früh erscheint. Im Kadenzverlauf ist Cis-Dur die Paenultima vor der Ultima fis-Moll und somit auf leichter Zeit zu platzieren; die Ultima hingegen sollte auf schwerer Zeit stehen. Hier ist es gerade umgekehrt,

also »falsch«. Zugleich entsteht zwischen dem Generalbass und der Stimme des Petrus (ein Bass) eine Quintparallele, die Bach dadurch etwas kaschiert, dass sie sich zur Vorhaltsnote *gis* ereignet.

Bsp. 2.1 zeigt rechts die »verbesserte« Fassung, in welcher die Kadenzakkorde regelgerecht platziert sind, was die Quintparallele und die dissonante Kollision zwischen Generalbass und Vokalpartie beseitigt, was aber selbstverständlich *nicht* im Sinne Bachs ist.

Mag man den dissonanten Zusammenklang bzw. die metrisch falsche Paenultima noch verhältnismäßig leicht mit dem Ohr erkennen, so bedarf es schon eines fachlich geübten Blicks, um die absichtsvolle Regelüberschreitung der Quintparallele zu bemerken.

2.1 Tonverteilung im vierstimmigen Satz

Traditionell wird in der Harmonielehre der *homophone*, vierstimmige Tonsatz eingeübt. Will man Dreiklänge im vierstimmigen Satz darstellen, so muss ein Akkordbestandteil verdoppelt werden. Bereits im Renaissance-Kontrapunkt kann man in vierstimmig-homophonen Abschnitten (im äußerlich schon dem Akkordsatz verwandten *contrapunctus simplex*) beobachten, dass bei Dur- und Molldreiklängen zuallermeist der im Bass liegende Fundamentton eines Dreiklangs verdoppelt wird. In Bsp. 2.2 ist dies ausnahmslos der Fall.[1] Als Fundamentton wird hier der untere Ton der Terzschichtung aufgefasst.[2]

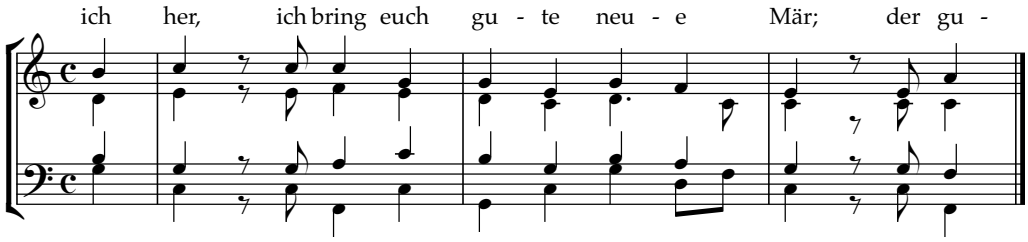


Bsp. 2.2: Orlando di Lasso, Missa *Doulce memoire*, *Adoramus te*

1 Rein gar nichts spricht dagegen, sich Lassos Schreibweise zumindest anfangs und auch später noch zum Vorbild zu nehmen. Bei der Betrachtung der harmonischen Kadenz (Bsp. 1.10, oben auf S. 27) hatten wir dies exakt so praktiziert.

2 Dies muss sich keineswegs mit dem *Grundton* im Sinne der Funktionstheorie decken, wie später deutlich werden wird.

Auch im Kantionalsatz[3] *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (Bsp. 2.3) von Lukas Osiander(1534–1604) wird mit einer einzigen Ausnahme stets der Basston verdoppelt. Bei den hier zunächst ausschließlich betrachteten Dur- und Molldreiklängen in Terzquintakkorden ist er zugleich der Fundamentton der Terzschichtung bzw. der Grundton. Man verwende anfangs bei elementaren Akkordverbindungen ausschließlich diese Grundtonverdopplung. Verdopplungen der Quinte führen häufig zu Satzfehlern (s. u.).



Bsp. 2.3: Lukas Osiander, Kantionalsatz *Vom Himmel hoch*

Tonverdopplung im vierstimmigen Satz

- Man verdoppelt in Dur- und Molldreiklängen zumeist den Basston eines Akkordes (im Normalfall identisch mit dem Fundamentton bzw. Grundton des Dreiklangs).
- Gelegentlich ist es zweckmäßig, die Akkordquinte oder -terz zu verdoppeln.
- Leittöne (insbesondere Dominantterzen, als solche die ggf. erhöhten Stufen $\hat{7}$ einer Dur- bzw. Mollskala) werden nur in Ausnahmefällen verdoppelt, künstliche Leittöne (die Nachfahren der *musica ficta*) nie.

Kasten 4: Regeln zur Tonverdopplung

Eine ausnahmsweise verdoppelte leittönige Terz findet sich im Kantionalsatz Osianders, gleich zu Beginn (*h* im Sopran und im Tenor). Immerhin ist dies ein leitereigener Ton. Alterierte und damit in der Tonart leiterfremde Töne (z. B. ein *gis*) hätte Osiander als Dreiklangsterzen wohl kaum dupliziert.

In bestimmten Situationen kann man im vierstimmigen Satz *unvollständige* Dreiklänge setzen. Unvollständig ist ein Dreiklang, wenn ihm die Quinte fehlt,

3 Zum Begriff *Kantionalsatz* siehe unten S. 93.

also im C-dur- oder c-moll-Dreiklang das *g*. Unvollständige Dreiklänge wird man jedoch nicht ohne triftigen Grund verwenden.[4]

2.2 Der Lagenbegriff

In der modernen Harmonielehre wird für die Beschreibung des genauen Arrangements eines Akkords der Begriff der *Lage* verwendet. Er ist allerdings mindestens zweideutig. Einmal bezieht er sich auf die Rolle des Oberstimmentons in einem Klang. Zum anderen begegnet er uns bei der Frage, wie ein Akkord zu arrangieren sei, in Gestalt *enger* oder *weiter* Lage.

Die Oberstimmenlage

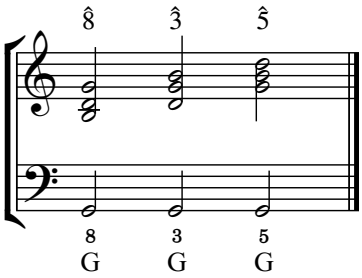
Mit dem Begriff Lage wird in der Harmonielehre, namentlich der Funktionstheorie (s. u. S. 73), die Rolle der *Oberstimme*, des höchsten Tones eines akkordischen Zusammenklangs beschrieben. Dies darf nicht mit der *Stellung* des Akkordes verwechselt werden. Diese gibt in der Funktionstheorie den Basston an.[5] Die Oberstimmenlage wird unterschieden nach *Oktav-*, *Quint-* und *Terzlage*, je nachdem, welcher Bestandteil des Akkordes in der Oberstimme liegt. Die Intervalle werden wiederum vom Fundamentton der Terzschichtung aus berechnet, in der Funktionstheorie vom dort angenommenen Grundton des Akkordes aus, was, wie später gezeigt werden wird, nicht zusammenfallen muss.

Von *Oktavlage* – und nicht etwa »Grundtonlage« oder »Primlage« – sprechen wir, weil im Falle von Terzquintakkorden zwischen einem Grundton in der Oberstimme und im Bass immer der Abstand mindestens einer Oktave liegt.

Für die Beurteilung der Wirkung und ggf. der harmonischen Funktion eines Akkords, chiffriert z. B. durch Funktionssymbole (s. u.), ist der Begriff der Lage (Oberstimme) im Gegensatz zur *Stellung*, welche wie gesagt in der modernen Harmonielehre den Basston kennzeichnet, weitgehend ohne Bedeutung. Möchte man sie in einer Chiffrierung (z. B. der Funktionsbezeichnung) angeben, so kann man den Dreiklangston der Oberstimme *senkrecht über* dem Symbol vermerken. In der Stufentheorie (s. u.) oder anderen Zusammenhängen wird die Oberstimmenlage bei Bedarf durch arabische Ziffern angegeben, über die ein Zirkumflex-Zeichen gesetzt wird ($\hat{3}$, $\hat{5}$ usw., z. B. $\mathrm{I}^{\hat{3}}$). Nicht zu verwechseln damit

4 Überaus gebräuchlich sind allerdings unvollständige Vierklänge, z. B. der Dominantseptakkord ohne Quinte.

5 Aus der Stellung des Akkordes kann nicht auf die Lage geschlossen werden. Bisweilen wird beides verwechselt oder als voneinander abhängig betrachtet, was schon logisch gesehen nicht funktioniert.



Bsp. 2.4: Die *Lage* eines Akkordes (Oberstimmenlage)

sind Tonleiterstufenbezeichnungen, denn auch zu deren Kennzeichnung werden oft solcherart ausgezeichnete Ziffern benutzt.[6]

Zu beachten ist die Oberstimmenlage allerdings, wenn es darum geht, die Zäsurwirkung einer Kadenz zu beurteilen. Vollkommene (perfekte) Schlüsse benötigen als *Ultima*, als Schlussklang, einen Dreiklang in Oktavlage. Binnenzäsuren sind demgegenüber herabgestuft, wenn sie den Finalklang in Terz- oder Quintlage enthalten.[7]

Dem Ohr ist sofort klar, dass in T. 16 des Kopfsatzes von Mozarts Klaviersonate A-dur KV 331 das bekannte Variationsthema keineswegs schließt, auch wenn die Periodenstruktur, die Taktgruppengliederung – dies erwarten ließe (Bsp. 2.5). Vielmehr hält die Endung auf der Terzlage das Geschehen in der Schwebe.[8] Erst der perfekte Ganzschluss befriedigt das Formgefühl, hier anhand der Harmonik, nicht der Periodik.

In Bsp. 1.10 (oben auf S. 27) ist daher die jeweils erste Kadenz (C-dur, a-moll) die schlusskräftigste, weil dort die abschließende Ultima in Oktavlage auftritt. Die beiden übrigen wirken schwächer.

6 Dies ist jedenfalls dann gebräuchlich, wenn es sich um Tonleitervorgänge in der *Oberstimme* handelt. Tonleiterstufen im Bass werden heutzutage oft durch eingekreiste arabische Ziffern gekennzeichnet.

7 Näheres zu den Schlussarten, den durch die Harmonik bewirkten Zäsuren, in Kapitel 7.4 auf S. 109.

8 Ein übriges tut der sog. »weibliche Schluss« (vgl. Erpf: Form und Struktur in der Musik, S. 60), der Schluss auf unbetonter Taktposition, nämlich dem sechsten Achtel. Am Ende wird ein »männlicher Schluss« auf der Nebenbetonung des 6/8-Taktes (als zusammengesetzte Taktart eigentlich zwei 3/8 Takte umfassend) erreicht.



Bsp. 2.5: Klaviersonate A-dur, Variationsthema (Schlusstakte)

Enge und weite Lage

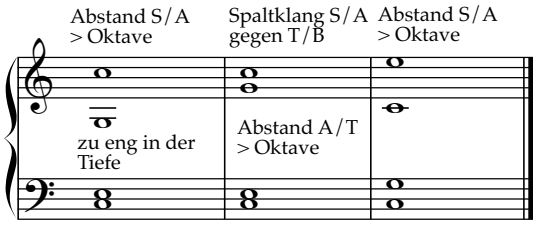
Neben dem Begriff der Oberstimmenlage gibt es den der *engen* bzw. *weiten Lage*. Dies bezieht sich auf die Anordnungen der drei Oberstimmen des vierstimmigen Satzes.

- Ein Akkord steht in *enger* Lage, wenn zwischen die drei Oberstimmen kein weiterer Akkordton passt.
- Ein Akkord steht im *strengen* Sinne in *weiter* Lage, wenn zwischen die drei Oberstimmen jeweils genau ein Akkordton passt.
- Im *allgemeinen* Sinne spricht man von weiter Lage, wenn innerhalb *mindestens* einem der Oberstimmenpaare mindestens ein Akkordton Platz findet.
- Damit weitgehend deckungsgleich ist der Begriff der *gemischten Lage*: ein Oberstimmenpaar ist eng, das zweite jedoch weit angeordnet.
- Der Abstand zwischen den drei Oberstimmen des Satzes soll paarweise eine Oktave nicht überschreiten.

Der Abstand des Basses von den Oberstimmen wird dabei nicht beachtet. Für die Beurteilung der Lage ist er *ohne* Bedeutung.

Die Mischung von weiter und enger Lage in einem Akkord (also die *gemischte Lage*) wird man vorerst vermeiden, wenn es keine stichhaltige Begründung dafür gibt. Im Falle von Sextakkorden (s. u.) findet sie jedoch häufig Anwendung. Schlechte Lagendispositionen (Bsp. 2.6) sind:

- Enge Anordnung der drei Unterstimmen bei weitem Abstand der Oberstimme,
- enge Anordnung der beiden Ober- und Unterstimmen bei großem Abstand zwischen beiden Stimmpaaren.



Bsp. 2.6: Ungünstige Lagendisposition

Bei Übungen mit ausschließlich elementaren Akkordverbindungen sollte man sich zunächst auf die enge Lage sowie die weite Lage im *strengen* Sinn beschränken.

Die enge Lage ist zumeist einfacher zu handhaben als die weite. In der *Canzone Villanesca* von Adrian Willaert (siehe Bsp. 2.7) kommt fast ausschließlich die strenge enge Lage zum Einsatz. Enge Lage klingt in der Diskantregion gut, ebenso die weite Lage. In der kleinen Oktave und darunter hingegen würde eine enge Anordnung zweier oder mehrerer Töne ungünstig klingen. Je tiefer die absolute Tonhöhe, desto weiträumiger, luftiger muss das *Voicing* (der englische Fachbegriff für die Anordnung der Akkordtöne) gehalten sein. Dies entspricht den Verhältnissen in der Partialtonreihe (siehe Bsp. 1.5 auf S. 20). Die Obertöne höherer Ordnung, in höheren Oktavlagen erklingend, sind zunehmend eng angeordnet, in der Tiefe jedoch in weiten Abständen (Oktave, Quinte, Quarte).

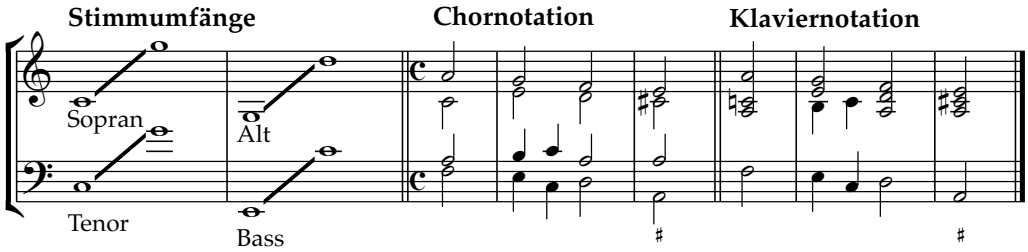


Bsp. 2.7: Adrian Willaert, *Canzone Villanesca*

Daher werden im Generalbass die Akkorde in der rechten Hand in enger Lage gegriffen und links in beliebiger Entfernung davon der Bass. Wer das Gegenteil praktiziert, nämlich rechts die Oberstimmenmelodie isoliert und in der linken Klavierhand Dreiklänge dazu greift, weist sich damit als Dilettant aus.

Notationsformen

In der Harmonielehre wird üblicherweise der *vierstimmig*-homophone Satz erlernt. Zu unterscheiden sind generalbassartige Übungen für ein Tasteninstrument und Sätze für die vier Vokalgattungen Sopran, Alt, Tenor und Bass (Bsp. 2.8). Danach richtet sich die Art der Notation: Die *Klaviernotation* fasst die drei Oberstimmen im oberen System der rechten Klavierhand zusammen.[9] In der sog. *Chornotation* werden die Frauen- und Männerstimmen auf beide Notensysteme verteilt und getrennt verhalst. Das bedeutet: in den hohen Stimmen, also Sopran und Tenor, Hälse nach oben ziehen; in den tiefen Stimmen, also Alt und Bass, Hälse nach unten. Man beachte dabei die Umfänge der menschlichen Stimmgattungen und, dass die Stimmumfänge von Nachbarstimmen im Quint-/Quartabstand liegen.



Bsp. 2.8: Chornotation und Stimmgattungen

Die Notationsform ist übrigens unabhängig von der engen oder weiten Lage der Oberstimmen, wobei allerdings Generalbassaussetzungen für ein Tasteninstrument naturgemäß eine enge (sprich: greifbare) Lage in der rechten Klavierhand erfordern.

2.3 Bewegungsarten und Parallelenverbot

Stimmen können sich in verschiedener Weise zueinander bewegen. Man unterscheidet in der Satzlehre

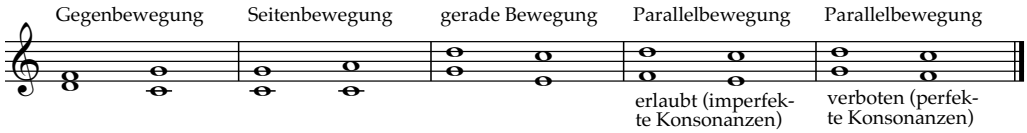
Gegenbewegung: Zwei Stimmen bewegen sich in unterschiedliche Richtungen: Steigt die eine, fällt die andere.

Seitenbewegung: Eine Stimme liegt, die andere bewegt sich in beliebiger Richtung.

9 Dies entspricht der Generalbasspraxis, welche die oft bewegte Bassstimme separat mit der linken Hand ausführt.

Gerade Bewegung: Beide Stimmen bewegen sich in gleicher Richtung.

Parallelbewegung: Ein wichtiger Sonderfall der geraden Bewegung: Beide Stimmen bewegen sich im gleichen Intervall in gleicher Richtung (in parallelen Terzen, Quinten, Oktaven usw.), wobei es auf die genaue Größe (groß/klein, rein/vermind/übermäßig) nicht ankommt.



Bsp. 2.9: Bewegungsarten

Auch im Modell der Urkadenz (siehe wiederum Bsp. 1.10, S. 27) treffen wir sämtliche Bewegungsarten an, bereits im ersten Takt:

- Gerade Bewegung zwischen Sopran und Alt auf Zzt. 1 und 2,
- danach Parallelbewegung zwischen diesen Stimmen,
- Gegenbewegung zwischen Tenor und Bass auf Zzt. 1 und 2,
- danach Seitenbewegung zwischen diesen Stimmen (T bleibt liegen, B springt).

Das Verbot offener Prim-, Oktav- und Quintparallelen

Der Fall der Parallelbewegung ist nun besonders zu beachten: Zwei Stimmen dürfen sich nie in perfekten Konsonanzen (Primen, Quinten, Oktaven) parallel bewegen. Man kann es auch so sehen: Die »wertvollsten« Intervalle – die reinen – sollen nicht über die schwächste Bewegungsform – die Parallelbewegung – verknüpft werden.

> Zwei Stimmen dürfen sich nie in parallelen Primen, Oktaven und Quinten bewegen.

Im polyphonen Satz wurde auch die gerade Bewegung unter gewissen Bedingungen sanktioniert. Dies lockert sich im Laufe des 17. Jahrhunderts im Akkordsatz deutlich. Die direkte Parallelführung in Primen, Quinten und Oktaven bleibt jedoch bis in die Gegenwart in traditionellen Satztypen ausgeschlossen (siehe Bsp. 2.10, links). Dies gilt meist auch für die sog. *Antiparallelen* (Fortschreitung von einer perfekten Konsonanz in die gleiche, jedoch oktavversetzte perfekte Konsonanz, erreicht in Gegenbewegung). In der Vier- und Mehrstimmigkeit der

Renaissance-Polyphonie finden sich Antiparallelen allerdings recht häufig. Auch im oben zitierten Satz von Lukas Osiander (Bsp. 2.3 auf S. 33) gibt es sie (in Takt 1, Zzt. 3/4 zwischen Sopran und Bass).

Die gerade Bewegung in perfekte Konsonanzen hinein, die *verdeckte Parallele*, wird vor allem dann vermieden, wenn sie zwischen den Außenstimmen stattfindet und dabei die Oberstimme springt. Doch diese Faustregel ist nicht in Stein gemeißelt, wie ein Blick in T. 2, Zzt. 2/3 von Bsp. 2.3 zeigt oder Mensur 3 in Bsp. 2.11 (S. 42). Immerhin springt der Diskant dabei in einem *kleineren* Intervall als der Bass.

Zwischen Mittelstimmen sind verdeckte Parallelen meist unbedenklich.[10] Grundsätzlich kann es nicht gelingen, für einen Zeitraum zwischen 1600 und der Gegenwart, über viele (Personal-) Stile hinweg, allgemeinverbindliche Regeln zu formulieren. Will man sich einem Personalstil jedoch möglichst gut annähern, wird man jede Form der Stimmführung im Umkreis perfekter Konsonanzen unter die Lupe nehmen müssen. Dazu gibt es etliche gute Einzeldarstellungen, allen voran die Publikationen Thomas Daniels.

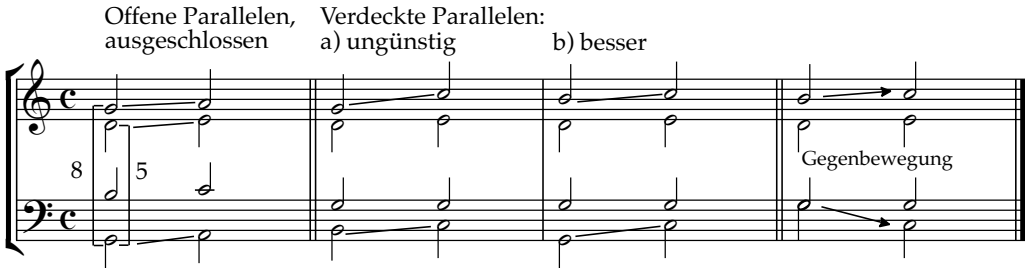
Verdeckte Parallelen

- Verdeckte Parallelen liegen bei der Führung zweier Stimmen in derselben Richtung (als sogenannte *gerade Bewegung* jedoch *nicht* im gleichen Intervall) in eine Prime, Quinte oder Oktave hinein vor.
- Sie sind unbedenklich, es sei denn, sie treten zwischen den Außenstimmen auf, wenn dabei die Oberstimme springt.

Kasten 5: Verdeckte Parallelen

Bsp. 2.10 zeigt links eine ungünstige gerade Bewegung zwischen den Außenstimmen bei springender Oberstimme. Vereinfacht gesagt verhält sich die Oberstimme dort im Grunde so, wie es nicht ihr, sondern einem Bass zusteht. Zugleich schreitet der Bass in dieser Verbindung in Gestalt einer Diskantklausel (steigender, sogar leittöniger Sekundschritt in den Zielklang). Damit übernimmt er ein Verhalten, das für eine Oberstimme typisch ist. In der Mitte ist die »natürliche« Ordnung der Dinge wiederhergestellt, denn der Diskant führt seine Klausel, und auch der Bass verhält sich in der für ihn typischen Form. Gleichwohl handelt es sich immer noch um eine verdeckte Oktave. Doch die Wirkung ist nun unauffällig.

10 Diese Regel geht bis in die Zeit C. Ph. Emanuel Bachs, den Thomas Daniel dazu zitiert – um anschließend das Problem für den Bach-Stil differenzierter darzustellen, vergl. Daniel: Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen, S. 81 ff.



Bsp. 2.10: Offene Parallelen und verdeckte Parallelen zwischen Außenstimmen

Rechts gibt es zusätzlich eine Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen. Das ist optimal.

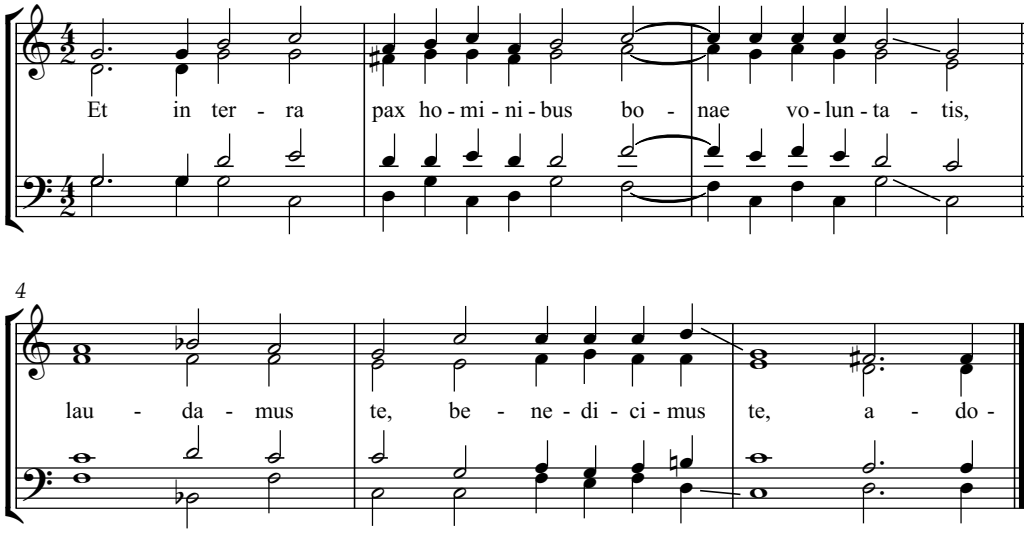
Gängig ist im 16. Jahrhundert die in Bsp. 2.11 gezeigte Wendung. Im Übergang in die letzte Mensur (M. 5/6) liegt die Tenorklausel im Bass, es handelt sich um eine sog. *tenorisierende Kadenz* Die Oberstimme zeigt hingegen den Quintfall in die Finalis. Damit wildert sie im angestammten Revier des Basses.[11] Die Außenstimmen vertauschen ihre Rollen, und in diesem Kontext ist die verdeckte Quintparallele durchaus gängig.

In Lassos Satz findet sich in Mensur 3 eine weitere verdeckte Quintparallele, wobei sogar beide Außenstimmen springen. Bemerkenswert ist der abspringende Leitton im G-Dur-Akkord, der Ton *h*, den man eher als regelrechte Diskantklausel halbtönig aufwärts in das *c* auflösen würde.[12] In Osianders Kantionalsatz (Bsp. 2.3 auf S. 33) gibt es bei ebenfalls springenden Außenstimmen sogar eine verdeckte Oktavparallele (in T. 2).

Quintparallelen (Oktavparallelen weniger) werden als zulässig empfunden, wenn im Hintergrund eine Logik wirksam ist, welche den Satzfehler im Vordergrund überdeckt. Die Quintparallelen beispielsweise zu Beginn von Schuberts *Wiegenlied* op. 98 Nr. 2 werden von der Plausibilität einer zweistimmigen *Guide Tone Line* zugedeckt, welche die Gesangsstimme ohne Rücksicht auf den Bass ausfiguriert.

11 Es ist in Fachkreisen umstritten, ob diese fallende Quinte deswegen als *Bassklausel* angesprochen werden darf, weil ihr ja deren angestammtes Ziel, die Finalis bzw. I. Stufe (hier: *c*, nicht *g*) fehlt. Strenggenommen fällt eine Bassklausel von der (momentanen) fünften Tonleiterstufe in die erste.

12 Lasso war hier die Vollständigkeit des Finalisklangs C-Dur wichtiger als die sinnfällige Auflösung des leittönig wirksamen *h*. Anderenfalls fehlte entweder die Dreiklangsquinte *g* oder (wenn der Alt auf dem *g* verbliebe) die Durterz *e*, oder die wichtige, zu den *clausulae principales* zählende Tenorklausel müsste entfallen, zugunsten von *d*–*e* im Tenor.



Bsp. 2.11: Lasso, *Missa octavi toni*, Gloria

Unauffällig, weil einer übergeordneten Logik gehorchend, sind auch *Parallelen aus verschiedener Ursache*, die in Kapitel 13.1, S. 263, vorgestellt werden. Das Verbot namentlich von Quintparallelen entfaltet vor allem dann seine Gültigkeit, wenn satztechnische Unbeholfenheit dahinter steht.

Lars Ulrich Abraham hat darauf hingewiesen, dass man das Parallelenverbot auch positiv formulieren kann,[13] indem man postuliert: *Bei Akkordwechseln soll jede Stimme* (*ausgenommen der Bass*) *im Folgeklang eine neue Rolle übernehmen.* Besetzt beispielsweise der Alt in einem Klang die Rolle der Akkordterz, so soll er im folgenden die Quinte oder den Grundton führen. Allerdings gibt es Satzmodelle, die gegen dieses Prinzip (eine Konsequenz des *varietas*-Gedankens) dezidiert verstoßen – am stärksten sicher der *Fauxbourdon*, vgl. dazu Kapitel 11.7.

Wenn zunehmend Akkordumkehrungen zum Einsatz kommen, kann sich auch der Bass an diesem Rollenwechselverhalten beteiligen. Oft aber – für uns vorerst immer – besteht seine angestammte Rolle gerade darin, sich überwiegend von Grundton zu Grundton[14] zu bewegen. Im homophonen Akkordsatz sondert sich der Bass also vom Verbund der übrigen Stimmen deutlich ab.

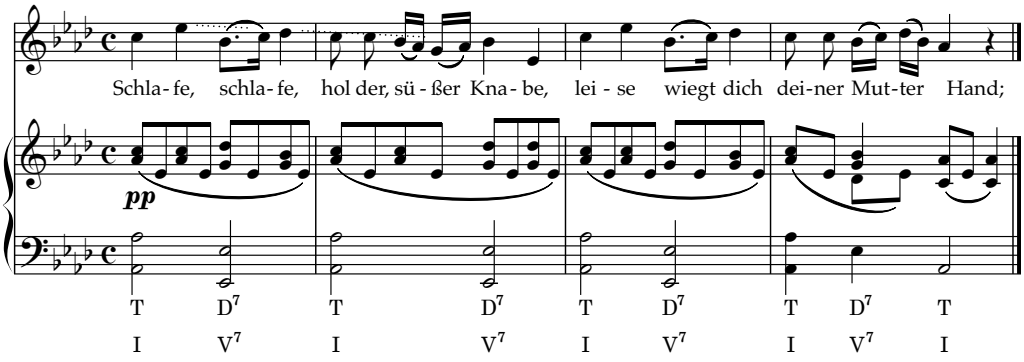
13 Vgl. Abraham: Der homophone Satz, S. 29.

14 Besser müsste man formulieren: »von Fundamentton zu Fundamentton«, wobei man unterstellen darf, dass die Norm darin besteht, dass zum Bass die Terz, die Quinte und die Oktave (bzw. deren Oktavierungen) erklingen; eine *primäre* Sexte statt einer Quinte stellt schon eine gewisse Auffälligkeit dar, eine primäre und als solche dissonierende Quarte erst recht.

Das Parallelenverbot

- Direkte Parallelführung in Primen, Oktaven und Quinten ist verboten.
- Verdeckte Parallelen (Führung zweier Stimmen in derselben Richtung jedoch nicht im gleichen Intervall) ist zu vermeiden, wenn sie
  - zwischen den Außenstimmen des Satzes stattfindet und
  - wenn dabei die Oberstimme springt.
- In allen anderen Fällen sind verdeckte Parallelen statthaft.

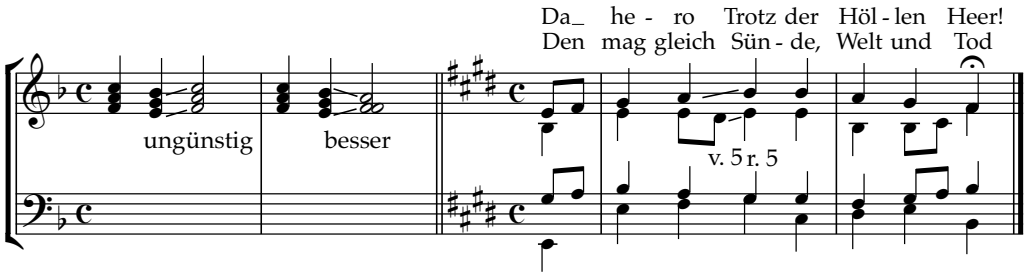
Kasten 6: Das Parallelenverbot



Bsp. 2.12: Schubert, *Wiegenlied*

Man sollte sich im Falle vermeintlich oder tatsächlich verbotener Fortschreitungen am besten vergewissern, ob sie nicht ein Symptom für ein tieferliegendes Problem bilden, eine satztechnische Ungeschicklichkeit. Dies gilt auch für das Problem der »rein-verminderten« Quintparallelen. Diese werden in manchen Situationen als tolerabel gelehrt (nämlich in der genannten Reihenfolge), in umgekehrter Richtung (vermindert-rein) jedoch verboten. Dies hängt damit zusammen, dass verminderte Quinten eine Tendenz zur Auflösung nach innen zeigen. Sie sind Bestandteil des Dominantseptakkordes, und dort fällt im allgemeinen der obere Ton der verminderten Quinte, nämlich die Akkordseptime, und der untere steigt leittönig. Es gibt jedoch unzählige Gegenbeispiele, nicht nur, wie in Bsp. 2.13 gezeigt, von Bach.[15] Lediglich zwischen den Außenstimmen wird man die Progression vermindert-rein nicht antreffen.

15 Darf man annehmen, dass die Fortschreitung in vermindert-reinen Quinten auf den Text reagiert?



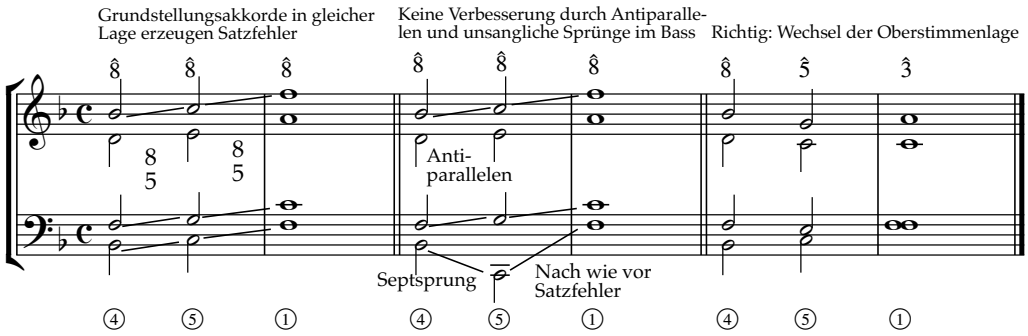
Bsp. 2.13: Vermindert-reine Quintparallelen; Bach, Kantate 129, Schlusschoral

Keineswegs um verbotene Oktavparallelen handelt es sich, wenn eine Stimme im Klavier- oder Orchestersatz in zwei Oktavlagen zugleich geführt wird. Im klassischen Orchestersatz spielen Celli und Kontrabässe stets im Oktavabstand. Ebenso verdoppeln schon in Mozarts Orchestersatz die zweiten Violinen gerne die Hauptstimme der ersten in der Unteroktave oder die Flöte die ersten Violinen in der Oberoktave. Dies sind rein klangfarbliche Effekte, den Orgelregistern vergleichbar, welche ebenfalls verschiedene Oktavlagen zur Grundstimmenlage (dort als 8'-Lage bezeichnet) erklingen lassen. Das Verfahren ist auch im Klaviersatz gängig (vergl. z. B. Bsp. 15.22 auf S. 324) und ruft dort seinerseits die Assoziation an den »Orchestersatz« auf.

Um in der praktischen Satzarbeit fehlerhafte Parallelen zu vermeiden, ist es nützlich, sich die Lage zweier zu verbindender Akkorde bewusst zu machen. Denn stehen zwei Klänge in derselben Oberstimmenlage, so sind im Falle von Terzquintakkorden (Grundstellungsakkorden) Oktav- und Quintparallelen beinahe unvermeidlich. Dies lässt sich auch durch eine krude Stimmführung im Bass nicht verbessern. *Antiparallelen*, die Verbindung der gleichen perfekten Konsonanz in Gegenbewegung, sind zumindest in solchen Fällen ausgeschlossen (vgl. Bsp. 2.14).

2.4 Ökonomische Stimmführung

Im Stil der Renaissance-Vokalpolyphonie bewegten sich die Einzelstimmen vorwiegend im gesanglichsten aller Intervalle, der Sekunde. Freilich wurde die schrittweise Bewegung durch planvoll gesetzte Sprünge aufgelockert und gegliedert. Auch wenn man im Laufe des 17. Jahrhunderts mehr und mehr für Tastenisntrumente (insbesondere als Generalbass-Akkordinstrument) schrieb, war es ideal, wenn sich die Hand der Spielerin wenig bewegen musste. Auch



Bsp. 2.14: Satzfehler durch Akkorde in fixierter Lage, Antiparallelen

hier war schrittweise Bewegung beim Verbinden von Klängen sinnvoll. Diese Gepflogenheiten sind in den Gepflogenheiten des Akkordsatzes, auch des typischen Harmonielehre-»Tonsatzes« (des bereits erwähnten »strengen Satzes«) eingedrungen. Es gilt daher:

> Im homophon-akkordischen, figurationsarmen Satz wird die Maxime befolgt, dass die Stimmen sich so wenig wie möglich bewegen sollen.

Der geringstmögliche Bewegungsaufwand kann dann entstehen, wenn Akkorde gemeinsame Töne besitzen, was in der Mehrzahl der möglichen Akkordverbindungen tatsächlich gegeben ist. Dann können und sollen im einfachsten Fall beim Klangwechsel gemeinsame Täne in ein und derselben Stimme verbleiben. Bei der Verbindung von Akkorden *ohne* gemeinsame Töne ist in den meisten Fällen Gegenbewegung zwischen der Oberstimme und dem Bass anzuwenden,[16] eine unter den Außenstimmen des Satzes ohnehin empfehlenswerte Bewegungsart.

In der oben zitierten Canzona Willaerts (Bsp. 2.7) bewegen sich die Stimmen ganz überwiegend schrittweise. Oft bleiben Töne zu einer wechselnden Harmonie in derselben Stimme liegen. Lediglich der Bass zeigt recht viele Sprünge. Das rührt daher, dass er als Träger der Grundtöne überwiegend quintverwandter Dreiklänge – das sind Dreiklänge, deren Grundtöne im Abstand von Quinten bzw. Quarten stehen – in eben diesen Quinten oder Quarten springen muss. Dieses kennzeichnet ja im homophonen Satz eine Bassstimme gegenüber den Mittelstimmen (Bewegungsarmut) und der Oberstimme (Kompromiss aus Bewegungsarmut und melodischem Wollen).

16 Ausnahmen gibt es bei speziellen Akkordverbindungen wie z. B. dem *Trugschluss*.

Es hat sich als zweckmäßig erwiesen, bei den ersten Gehversuchen im vierstimmigen Satz folgende Maximen zu befolgen:

- Jede Stimme sollte im kleinstmöglichen[17] Intervall in den nächsten Akkord schreiten.
- Töne, die beim Wechsel des Akkordes in derselben Stimme liegen bleiben können, sollen möglichst auch liegen bleiben.
- Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen ist anzustreben.
- Möchte man eine gegebene Melodie (Oberstimme) harmonisieren, sei es schriftlich oder auch improvisierend am Tasteninstrument, so ist es vorteilhaft, im Falle von Sprüngen in der Melodiestimme die Harmonie nicht zu wechseln, zumindest dann nicht, wenn das Sprungintervall größer als eine Terz ist.

Betrachten wir ein letztes Mal Bsp. 1.10 auf S. 27. Dort ist der größte Sprung innerhalb der Oberstimmen ein Terzsprung. Zumeist erfolgt die Bewegung in den Stimmen schrittweise (in Sekunden). Und die Altklausel bewirkt, dass der den beiden letzten Klängen (Dominante und Tonika) gemeinsame Ton liegen bleibt (im ersten Takt durch einen Haltebogen angedeutet).

Einen Akkordsatz anhand von Akkordbezeichnungen erstellen

Wir verfügen nun über das notwendige Handwerkszeug, um einfache Akkordbindungen vierstimmig auszusetzen. Bsp. 2.15 zeigt eine Akkordfolge, in der die Verbindungen dem Muster der Kadenz.



Bsp. 2.15: Von der Akkordvorschrift zum vierstimmigen Satz

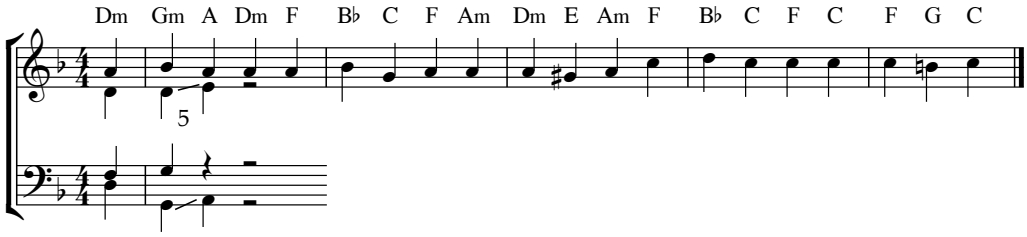
Die Vorschrift Gm im ersten Volltakt fordert auf jeden Fall den Basston *g* oder (in der großen Oktave) als *G*. Letzteres ist besser, weil wir dadurch eine schöne

17 »Kleinstmöglich« bedeutet, dass sich durch diese Bewegungsform keine Satzfehler ergeben dürfen. Bisweilen ist der kürzestmögliche Weg einer, der Quint-, Oktav- oder Primparallelen erzeugt.

Gegenbewegung zur Oberstimme erzeuge. Der Alt erhält das d^1, weil dieser Ton aus dem Auftakt liegen bleiben kann. Der Tenor verdoppelt den Fundamentton *g*.

Der folgende A-dur Akkord benötigt wieder den Basston A. Wir könnten im Grund bereits die vollständige Bassstimme anhand der Akkordbuchstaben skizzieren; lediglich bei der Wahl der Oktavlage (große oder kleine Oktave) gäbe es Freiheiten oder, abhängig von der Führung der Mittelstimmen, Zweifelsfälle.

Der Alt könnte sich in die Durterz von A-dur (*cis*) bewegen oder das *e*. Letzteres erzeugt jedoch eine Quintparallele zum Bass (Bsp. 2.16).



Bsp. 2.16: Eine Quintparallele

Wir führen daher richtigerweise den Alt in das *cis*, also den Leitton innerhalb der Diskantklausel. Anschließend erreichen wir das anfänglich d-moll wieder, der Melodievorgabe gemäß in der Quintlage, aber auch hinsichtlich der beiden Mittelstimmen in der anfänglichen Anordnung – ein Indiz dafür, das wir alles richtig gemacht haben (der Bass hätte im Prinzip eine Oktave tiefer, auf *D* schließen können). Beim Wechsel nach F-dur können nun sogar zwei Stimmen (Sopran und Tenor) liegen bleiben (Bsp. 2.17).



Bsp. 2.17: Die Ausarbeitung des ersten Taktes

Übung 2: Eine Akkordvorschrift vierstimmig aussetzen

Ergänzen Sie den Satz von Bsp. 2.17.

3 Der Generalbass

Mit dem Aufkommen der Monodie bildete sich ein Satztypus heraus, bei dem zu einem durchgehenden Bass Akkorde gegriffen werden mussten. Die Akkorde konnten im sog. Generalbass durch eben diese Bassstimme und wenige Chiffrierungen durch Versetzungszeichen und Ziffern bezeichnet werden.

Die *seconda pratica* (vergl. oben S. 13) Monteverdis (1567–1643) hatte die antike Tradition der *Monodie* (oder was man dafür hielt) zum Vorbild. Die neue Satzweise zeigte drei Schichten, deren Besetzung unterschiedlich verbindlich war:

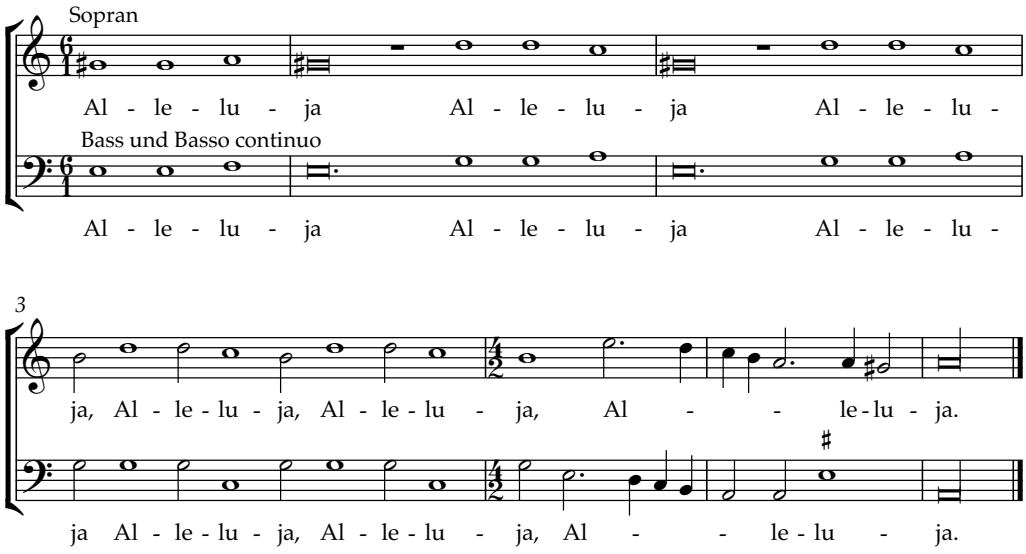
- Ausdrucksträger war die solistische Vokalpartie.
- Dazu trat die Schicht der Bassstimme.
- Nicht explizit notiert wurde eine mehr oder weniger schlichte akkordische Begleitung.

Letztere wurde improvisatorisch auf einem Tasteninstrument (Cembalo, Orgel) oder Zupfinstrument (Lauten, bisweilen auch Harfen) ausgeführt. Bsp. 3.1 zeigt ein prominentes Beispiel dieser Kompositionsweise, das *Lamento di Arianna* von Claudio Monteverdi.



Bsp. 3.1: Monteverdi, *Lamento di Arianna*; Monteverdis Zeichen, moderner Generalbass und vermutlich gemeinte Aussetzung (mittleres System) samt vollständiger Bezifferung

In seinen *Cento concerti ecclesiastici*[1] besetzt der italienische Komponist Lodovico Viadana (1560–1627) den »durchgehenden Bass«, den *Basso continuo*, wie er ihn nennt, zugleich mit einer Instrumental- und Vokalstimme (Bsp. 3.2). Die kühne – hier allerdings nicht textbedingte – Führung der Sopranstimme, je eine verminderte Quinte und Quarte enthaltend, zeugt von den Errungenschaften der *seconda pratica*, den Freiheiten in der Dissonanzbehandlung und der Linienführung, wie sie auch im Falle des *Lamento di Arianna* von Monteverdi zu beobachten sind.



Bsp. 3.2: Viadana, *O quam suavis es domine*

Weil seinerzeit im Wesentlichen die Zarlinoschen terzgeschichteten Dreiklänge über Fundamenttönen des Basses verwendet wurden, allenfalls einmal eine Sexte statt einer Quinte zum Bass erklang oder sich eine Dissonanzfigur (vor allem ein *Vorhalt* ereignete, konnte man die Dreiklangsfolgen eines Werkes im Regelfall unmittelbar dem Bass entnehmen. Für gelegentliche Abweichungen von der Terz-Quint-Struktur kam eine Ziffernkurzschrift in Gebrauch, die *Generalbassnotation*. Diese Generalbassziffern geben Intervalle zum Bass an. Die Praxis des Spiels von zusammenfassenden Harmonien zu einer gegebenen Bassstimme hieß *Generalbass*. Der *Basso continuo* bzw. *Generalbass* sollte die Musik eines ganzen Zeitalters bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts prägen. Als Technik blieb er bis in das 19. Jahrhundert hinein in Praxis, Theorie und Lehre wirksam.

1 »Zehn geistliche Konzerte«, erschienen 1602.

Das mittlere System im Bsp. 3.1 (Monteverdis *Lamento*) zeigt eine mögliche »Aussetzung« der Bassstimme durch Akkorde.[2]

Bereits künstliche Alterationen, die gängigen *musica ficta* der Renaissance, ließen es erforderlich werden, Chiffrierungen zu entwickeln. Dazu wurde neben die entsprechende Intervallziffer (Terz oder Quinte zum Bass) das passende Versetzungszeichen gesetzt (♯ bzw. ♭). Das ♮ kann dabei gleichermaßen eine Erhöhung und eine Erniedrigung bedeuten. Erhöhungen werden häufig dadurch angezeigt, dass eine Ziffer oder ein Ziffernteil durchgestrichen wird.

Diese Erniedrigungen oder Erhöhungen der Terz zum Bass hat Monteverdi im Erstdruck des *Lamento di Arianna* (siehe wiederum Bsp. 3.1) durch die Zeichen ♭ bzw. ♯ im Fünfliniensystem der Bassstimme selbst angegeben, noch nicht wie heute üblich unter oder über dem System. Dabei ist durchaus fraglich, ob ein Kreuz nicht auch in T. 6 (T. 3 des Ausschnitts) hätte vermerkt werden müssen. Es durfte erwartet werden, dass die Spielerin am Akkordinstrument aus dem Zusammenhang entnehmen konnte, welcher Klang den damaligen Konventionen folgend gemeint sei. Das zeigt, dass der Generalbass ein Stenographiesystem, eine Abkürzungsschrift ist: Dinge, die sich von selbst verstehen, wurden nicht unbedingt aufgeschrieben.[3] Natürlich bleibt ein Rest Ungewissheit zurück. So könnte in T. 8 durchaus auch ein *f* gemeint sein (der Ton erklang zuvor im d-moll-Klang in T. 7). Das *g* stellt eine Abweichung von der Norm des Terzquintakkordes dar – deshalb die Ziffer 6 unter der Aussetzung: *g* ist die Sexte statt der Quinte (*f*) zum Basston *b*.[4]

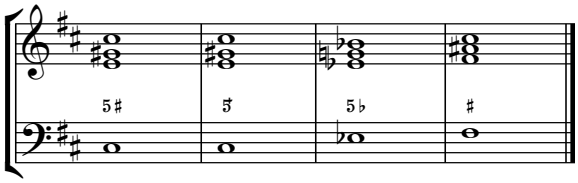
Zusätzliche Versetzungszeichen, die man angeben musste oder sollte, betrafen hauptsächlich die Größe des Terzintervalls. Die Alteration der Quinte zum Bass trat eher selten auf, vor allem dann, wenn im Zuge von Modulationen die herrschende Tonart von der Vorzeichnung abwich. Hochalteriert (im Sinne der *musica ficta*) wurde in der Vokalpolyphonie die Terz eines Dreiklangs bzw. die Diskantklausel. Daher kann man diese abgekürzt notieren: Ein einzelnes Versetzungszeichen ohne Ziffernzusatz (Bsp. 3.3) bezieht sich auf die Terz zum Basston. Man schrieb also meist ♯ oder ♭ oder ♮ statt beispielsweise 3♯. Im übrigen gilt: Zum Bass werden diejenigen *leitereigenen* Töne (der Vorzeichnung gemäß) gegriffen, die zum Bass die Terz und die Quinte ergeben.

---

2 Einen Generalbass »aussetzen« heißt, die Bezifferung in notierte Akkorde, den Tonsatz, zu übersetzen, was im Idealfall nicht auf Papier, sondern ex tempore am Instrument geschieht.

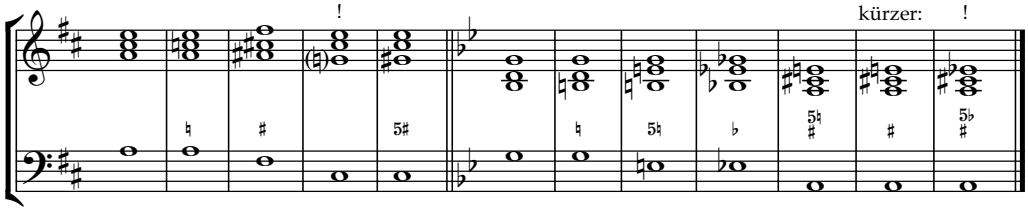
3 Wer umgekehrt einmal einen völlig unbezifferten Bass ohne Kenntnis der Partitur improvisierend darstellen muss, wird am Ende doch für jeden Hinweis in Gestalt einer Ziffer dankbar sein.

4 Die Ziffer 6 zeigt einen sogenannten *Sextakkord* an, vgl. Kapitel 11 auf S. 169.



Bsp. 3.3: Alterationen im Generalbass

Im Bsp. 3.2, dem geistlichen Konzert Viadanas, fehlen jegliche Ziffern. Nur das ♯ im vorletzten Takt deutet an, das der passende Dreiklang ein (E-) Durakkord werden muss. An Parallelstellen fehlt dieser Hinweis. Von Anfang an war die Generalbassnotation nicht buchhalterisch korrekt, sondern wie gesagt eher eine Hinweisschrift, wobei in diesem Beispiel derselbe Hinweis an anderer Stelle vielleicht notwendiger wäre als gerade in der Finalkadenz, in der man das fragliche *gis* durchaus erwarten darf. Bei genauem Hinsehen fällt auch auf, dass die Synkopendissonanz (Vorhalt *a–gis*) in der Oberstimme im Generalbass nicht vermerkt ist; das forderte eigentlich eine Ziffernfolge 4–3 bzw. 4–♯.



Bsp. 3.4: Bezifferungen von terzgeschichteten Dreiklängen

Das in den Harmonielehren seit 1700 aufkommende Denken in Grund- oder Fundamenttönen ist dem Generalbass fremd – er bezieht alles auf den Bass. Generalbassziffern geben mechanisch *Intervalle zum Bass* an. Bsp. 3.4 zeigt Beispiele für Generalbasschiffren, einmal in einer Kreuztonart, einmal in einer Be-Tonart. Die abgekürzte Chiffrierung des vorletzten Klanges verdeutlicht, dass der Generalbass den Charakter einer Stenographieschrift trägt. Es wir nur das notiert, was sich nicht als selbstverständlich empfunden wird. In den allermeisten Fällen zeigt die Erhöhung einer Terz zugleich an, dass dazu eine reine Quinte erklingen muss und nicht der hartverminderte Dreiklang ganz rechts. Dieser ist in der Stilistik der Barockzeit kaum anzutreffen.[5] Die Grundprinzipien des Generalbasses, soweit sie grundständige Dreiklänge betreffen, sind in Kasten 7 zusammengefasst.

5 Dies gilt freilich auch für den an vierter Stelle geforderten verminderten Dreiklang über *cis*.

Grundprinzipien der Generalbassnotation

1. Über einem Basston wird der leitereigene (der Tonartvorzeichnung entsprechende) Dreiklang gegriffen.
2. Wird die Terz eines Dreiklangs verändert (erhöht oder erniedrigt), so wird dies entweder
   - durch ein einzelnes ♯, ein ♮ oder ein ♭ angedeutet.
   - Erhöhungen werden auch durch das Durchstreichen einer Ziffer oder eines Ziffernteils angezeigt (im Falle der Terz ungebräuchlich).
3. Der Deutlichkeit halber wird auch die Alteration der Quinte zum Bass meist angegeben.

Kasten 7: Grundprinzipien der Generalbassnotation

Übung 3: Generalbasschiffren anbringen

Ergänzen Sie in den Notenbeispielen 1.6 und 1.7 die im Generalbass erforderlichen Chiffrierungen.

3.1 Einen Generalbass anhand elementarer Stimmführung aussetzen

Bsp. 3.5 zeigt einen einfachen Generalbass, scheinbar in F-dur stehend, wobei etliche Versetzungszeichen, schon im ersten Takt das Auflösungszeichen, diesbezüglich Zweifel aufkommen lassen. Tatsächlich ereignet sich mindestens ein Tonartwechsel, eine *Modulation*[6]: Am Ende steht im Bass ein *b*, was auf die Finalis und damit Tonart B-dur hindeutet. Der Basston ist unbeziffert, was bedeutet: Über dem Bass soll normgerecht derjenige Dreiklang erklingen, dessen Fundamentton er darstellt. Das erfordert die Terz (zum Bass wohlgemerkt, also *d*) und die Quinte (*f*) und im vierstimmigen Satz im Regelfall die Oktavwiederholung des Basstons. Für einen perfekten Schluss sollte der Basston auch in der Oberstimme erklingen (wie bei den perfekten Schlüssen in Einklang oder Oktave im zweistimmigen Renaissance-Kontrapunkt). Es ergibt sich somit ein B-Dur-Akkord in Oktavlage. Selbstverständlich könnte man auch einen imperfekten Schluss anstreben. Dann wären *d* oder *f* in der Oberstimme möglich. Wir notieren hier zweckmäßiger-

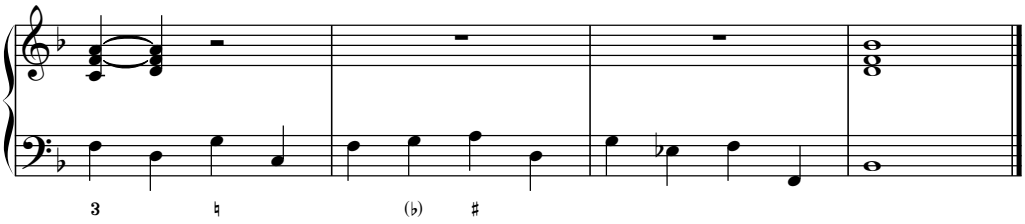
6 Vgl. dazu unten Kapitel 4, S. 58.

weise in der oben erwähnten Klaviernotation für ein Tasteninstrument: Die drei Oberstimmen werden nach Möglichkeit rechts gegriffen und folglich im oberen Klaviersystem zusammengefasst.

Die Ziffer *3* unter der ersten Bassnote *f* ist als Vorschlag aufzufassen, die Terz zum Bass (also *a*) in die Oberstimme zu legen. Damit würde der Satz in Terzlage beginnen. Man kann dem folgen, muss es aber nicht. Oft wird sich aber zeigen, dass der Hinweis es wert ist, ihm zu entsprechen, denn bei komplizierteren Sätzen ist es unter Umständen schwierig, in einer bestimmten Lage zu beginnen, wohingegen der Satz bei einer anderen Ausgangssituation unkompliziert verliefe. Also schreiben wir den Dreiklang aus *f*, *c* (dessen Quinte) und *a* (Terz), kurz gesagt F-dur, brav in Terzlage auf.

Der Basston auf Zzt. 2 ist unbeziffert. Dies bedeutet wieder den Normalfall *Terzquintakkord*, hier also d-Moll. Es stellt sich die Frage, in welcher Oberstimmenlage wir den Akkord anordnen. Jedenfalls verbleiben wir wenn irgend möglich in der *engen* Lage, schon der bequemen Greifbarkeit wegen. Den geringsten Stimmführungsaufwand bringt das Liegenlassen derjenigen Töne, welche den Akkorden F-dur und d-moll gemeinsam sind, also *a* und *f*. Wer das langweilig findet, setze sich einmal an ein leichtgängiges Cembalo und spiele eine Generalbassbegleitung, die sich durch originelle Stimmführung mit möglichst prägnanten Sprüngen auszeichnet. Wenn dann die Mikrofone und Fernsehkameras scharf gestellt sind, ist man dankbar für eine Ausführungsmöglichkeit, welche das Risiko von Streiftönen oder anderen Fehlgriffen minimiert.

Es ergibt sich also zweckmäßigerweise, dass die Oberstimme auf ihrem Ton verbleibt und die obere Mittelstimme (der Alt sozusagen) ebenfalls, wie es Bsp. 3.5 zeigt. Die Haltebögen wird man in der Praxis des Cembalospiels nicht vorsehen (auf der Orgel schon eher). Hier sollen sie die Stimmführung verdeutlichen, für den Anfang eine bewährte Praxis.



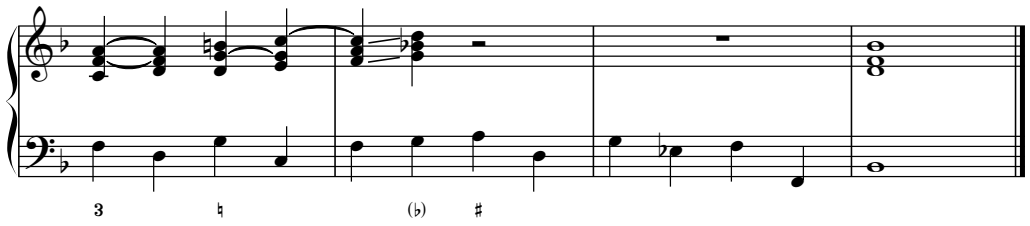
Bsp. 3.5: Ein Generalbass, beginnend in F-Dur, schließend in B-Dur

Das Auflösungszeichen zum Basston *g* bezieht sich auf die Terz, also den leitereigenen Ton *b*, folglich *h*. Wir legen es in die Oberstimme, was zum einen gut

wirkt, zum anderen dem Umstand geschuldet ist, dass zwischen d-moll und nunmehr G-dur das gemeinsame *d* wiederum liegenbleiben soll. Die Oberstimme wird nun gerne halbtönig zum c^2 fortschreiten, was wieder dazu führt, dass der gemeinsame Ton zwischen Zzt. 3 und 4 liegen bleibt (*g*).

Bis hierher gab es keinen Anlass, von der engen Lage, der Praxis der Verdopplung des Fundament- bzw. Grundtons, hier stets identisch mit dem Basston, und dem Befolgen eines möglichst kurzen Weges der Oberstimmen abzuweichen. Auch zum F-dur in T. 2 gibt es einen gemeinsamen Ton (*c*) der liegenbleibt, diesmal in der Oberstimme.

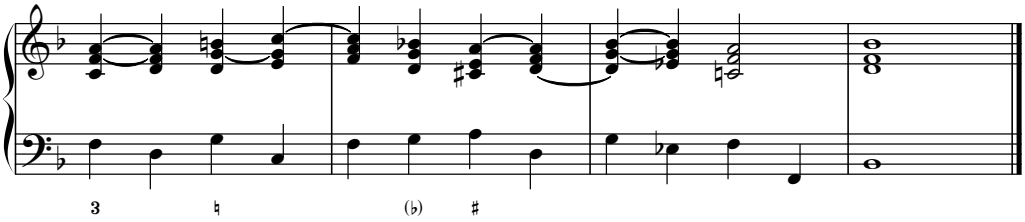
Der unbezifferte Basston *g* verlangt nach dem leitereigenen g-moll-Dreiklang. Im Takt zuvor war noch G-dur gefordert. F-dur und g-moll besitzen keinen gemeinsamen Ton. Befolgen wir nun die Maxime, den kürzesten Weg einzuschlagen, so würden die drei Oberstimmen sekundweise aufwärts geführt werden. Das verbietet sich der Oktav- und Quintparallelen wegen selbstverständlich (Bsp. 3.6).



Bsp. 3.6: Der nächste Arbeitsschritt – mit Satzfehlern

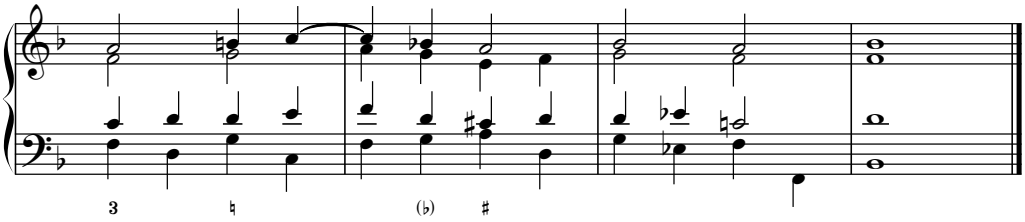
Nicht der *kürzeste* Weg ist der beste, sondern der kürzest*mögliche*, d. h. ohne Satzfehler mögliche. Diesen finden wir nur, indem wir an dieser Stelle zwischen der Ober- und der Unterstimme, zwischen den *Außenstimmen* also, Gegenbewegung einführen (Bsp. 3.7). Diese muss sich auch in den Akkord auf Zzt. 3 fortsetzen. Hier ist A-dur verlangt, denn das ♯ fordert die erhöhte Terz zum Bass, also *cis* statt *c*.

So geht es Schritt für Schritt weiter, jeweils unter Liegenlassen des beiden verbundenen Akkorden gemeinsamen Tones. Zum Basston *es* wird natürlich dessen Terz *g* zu ergänzen sein und der Vorzeichnung gemäß *b*. Es versteht sich von selbst, dass die Verdopplung des Basstones (in der Oberoktave) wiederum *es* verlangt, nicht etwa das leitereigene *e*, zumal das ♭ unter dem folgenden Klang dies bestätigt. Hier bleiben nun zwei Stimmen aus dem vorangehenden g-moll liegen. Die schrittweise Bewegung im Bass von *es* zu *f* erfordert wieder Gegenbewegung.



Bsp. 3.7: Der nächste Arbeitsschritt, diesmal fehlerfrei

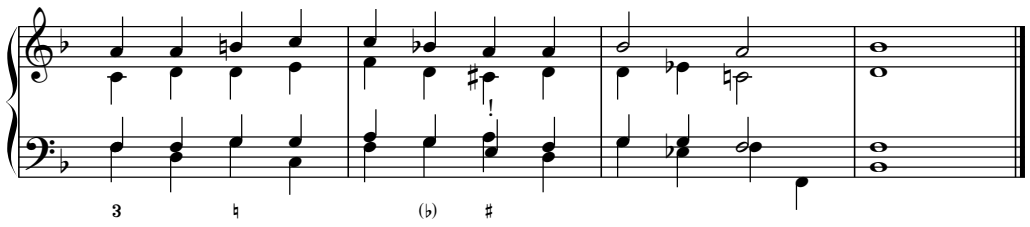
Über dem Oktavsprung *f–F* im Bass kann F-dur in Terzlage als Halbe Note gegriffen werden. Der Satz ist für Tasteninstrumente gedacht und daher komplett in enger Lage gehalten. Er ließe sich leicht für vier Vokalstimmen (Chor) ausführen. Dann wird man ihn in Chornotation zu Papier bringen, wie Bsp. 3.8 zeigt. Der Tenor erhält dadurch recht viele Hilfslinien, was manchem Anfänger beim Schreiben Pein bereitet, aber kein grundsätzliches Problem darstellt. Um die Unabhängigkeit der Chorstimmen zu betonen, wurden die Bindungen hier in integre Notenwerte überführt.



Bsp. 3.8: Der Satz in Chornotation

Gleichwohl liegt der Tenor nun doch reichlich hoch. Wir könnten ihn dem Alt zuweisen und dessen Stimme dafür eine Oktave tiefer versetzt dem Tenor. Bei elementarer Stimmführung kann man so, durch Oktavversetzung einer Mittelstimme also, einen Satz in enger Lage problemlos in eine weite überführen (Bsp. 3.9).

Um wieder einen Note-gegen-Note-Satz zu erzeugen – gegebenenfalls müssen die vier Stimmen gemeinsam einen Text deklamieren – wurden wieder gleichmäßige Viertel in allen Stimmen notiert. Bei der Transformation in die weite Lage ist nun jedoch ein Satzfehler entstanden. An der mit »!« markierten Stelle kreuzt der Tenor den Bass, was nicht prinzipiell schlimm (allerdings ungebräuchlich) wäre. Jedoch entsteht hier eine Quarte zwischen den beiden tiefsten Stimmen,



Bsp. 3.9: Transformation in die weite Lage – leider nicht fehlerfrei

eine *primäre Quarte* also, und die ist nun wirklich »verboten«, im Generalbasssatz genauso wie im alten Kontrapunkt. Es bedarf einer Manipulation in der Bassstimme, um diesem Mangel abzuhelfen (Bsp. 3.10), wodurch sie leider etwas schwächer wird: Es stört der zweifache Quartsprung *A–d–g*. Das *d* in die große Oktave zu verlegen verbietet sich, denn dies überschritte den Stimmumfang eines Basses.



Bsp. 3.10: Der ursprüngliche Generalbass zu einem Chorsatz umgearbeitet

Es ist lehrreich, sich den Satz nicht nur am Tasteninstrument vorzuspielen, sondern jede einzelne Stimme einmal durchzusingen. Dabei fällt auf, dass die drei Oberstimmen den Konventionen der Melodik der Vokalpolyphonie genügen. Der veränderte Bass fällt wie gesagt leider nicht optimal aus.

4 Tonart, Tonleiter und Stufentheorie

Das moderne Dur und Moll entwickelte sich schrittweise aus Relikten der alten Modi. In diesem Kapitel betrachten wir eine Tonart als etwas, was durch ein Tonleiter festgelegt ist. Auch die Stufentheorie ordnet die Akkorde nach ihrer Position in der Tonleiter. So gut wie immer wechselt die Tonart im Laufe eines Musikstücks, auf verschiedenen Ebenen: als Modulation großformal-architektonisch, in kleinerem Maßstab als Ausweichung.

Parallel mit dem Aufkommen des Akkordsatzes und damit verbunden dem Generalbass bildete sich eine neue Form der Tonalität aus. Die ursprünglich acht *Kirchentonarten* bzw. *Modi* des Mittelalters verloren seit Mitte des 17. Jahrhunderts an Bedeutung. Schließlich verblieben nur mehr die beiden auf c und a beginnenden Modi, die der schweizer Musiktheoretiker Glarean[1] eingeführt hatte, die Skalen also, die dem modernen *Dur* und *Moll* entsprechen. Zur Bach Zeit war diese Entwicklung noch im Fluss. Nicht selten notiert Bach noch Stücke, deren Harmonik sich als g-moll identifizieren lässt, mit lediglich einem vorgezeichneten ♭, also als transponiertes Dorisch. Umgekehrt muten viele e-moll-Stücke Bachs noch recht phrygisch an. Und auf dem Titelblatt des Autographs des ersten Teils des *Wohltemperierten Klaviers* kündigt Bach nicht etwa Präludien und Fugen in allen Dur- und Molltonarten an. Vielmehr spricht er von Werken, die alle Töne und Halbtöne umfassen (sprich: die Unter- und Obertasten des »Claviers«), mit *großer Terz* (in Bachs Diktion »Ut Re Mi«) und *kleiner Terz* (»Re Mi Fa«).[2] Aber spätestens mit der Entwicklung des klassischen Stils waren diese Relikte der Kirchentonalität so gut wie verschwunden. Auf die Skalen des Dur und Moll beziehen sich die Lehrsysteme der Harmonielehren.

Schwierig zu beantworten ist die Frage, wodurch genau der Eindruck einer bestimmten, vorliegenden Tonart erzeugt wird. Virulent wird diese Frage, wenn die Tonart in einem Stück wechselt, was in den meisten Werken der klassisch-romantischen Epoche der Fall ist. Ein Tonartwechsel kann

- großräumig-architektonisch erfolgen, dann spricht man heutzutage von *Modulation*,
- schweifend, in kurzfristigen Wechseln bevor ein längerer, stabiler Abschnitt erreicht wird, dabei der Bezug zur anfänglichen Tonart aber verlorgen geht (auch dann ist der Begriff *Modulation* angemessen),

1 Eigentlich Heinrich Loriti, geboren 1488, gestorben 1563 in Freiburg.
2 Bach: Das Wohltemperierte Klavier I, S. 1.

- kurzräumig, mit eher harmonisch-farblicher als formbildender Wirkung, mit Rückkehr zum anfänglichen Tonartzentrum, jedenfalls ohne Verlust des Bezugs dazu, was heutzutage als *Ausweichung* betrachtet wird,
- und schließlich ein flüchtiges Erweitern des Tonartvorrats durch Chromatik (*Zwischen-* oder *Sekundärdominanten* oder Alterationen).

Die Grenzen zwischen diesen Vorgängen sind fließend. Damit der Eindruck einer »Tonart« entstehen kann, muss unsere Wahrnehmung »die Beziehung der einzelnen Töne zu einem Grundton [herstellen können, M. D.]; harmonisch gesehen die Bezogenheit (Funktion) auf einen Hauptdreiklang (Tonika)«.[3] Drei Komponenten sind es, die den Eindruck eines Tonartzentrums, einer Haupt- oder Zwischen-*Tonika* hervorrufen können:

1. Ein herrschender, diatonischer Tonvorrat, also eine *Skala* bzw. *Tonleiter*,
2. bestimme plausible Klangverbindungen, Kadenz genannt,
3. melodische Wendungen (einer dominierenden Hauptstimme), welche eine immanente Harmonik implizieren.

Ad 1: Eine Tonart, damit auch die Frage, welcher Klang – um mit dem französischen Musiktheoretiker und KomponistenJean-Philippe Rameau (1683–1764) zu sprechen – ein *centre tonique*[4] bildet, wurde nach Auffassung des 18. Jahrhunderts durch eine zugrundeliegende Skala definiert. Heinrich Christoph Koch setzt in seinem Lexikon im gleichnamigen Artikel *Tonart* und Skala praktisch gleich.[5] Die »Tonica« (modern: *Tonika*), das Tonartzentrum, ist wiederum der Grundton derjenigen Tonart (also Tonleiter), »in welcher es gesetzt ist«.[6] Im 17. Jahrhundert wurden daher gerne Sätze als *ex G*, sprich »aus G-dur«, der G-Tonleiter also, gemacht.[7]

Ad 2: Wie wir schon gesehen haben, fanden sich die melodischen Klauseln der Polyphonie zu *Kadenzen* zusammen, die tonartbestimmend sind, weil sie den Tonvorrat der Skala abbilden und *zusätzlich* dem »Prinzip [...] der Geschlossenheit der Klangfolge«[8] gehorchen. Eine *authentische Doppelwendung* (wie Zsolt Gárdonyi es nennt[9]) erzeugt »Zäsuren, die eine Tonart bestätigen«.[10] Auch in

3 Lemacher/Schroeder: Harmonielehre, S. 27.
4 Vgl. Krämer: Harmonielehre im Selbststudium. S. 12.
5 Koch: Musikalisches Lexikon, Sp. 1541ff.
6 Artikel *Tonica* ebd., Sp. 1554.
7 »Ex G« konnten freilich auch noch auf Stücke im mixolydischen Modus hinweisen.
8 Krämer: Harmonielehre im Selbststudium. S. 11.
9 Man kann auch sagen: eine Folge aus Prädominante, Dominante und Tonika bzw. eine als Antepaenultima, Paenultima und Ultaima wirksame Akkordfolge.
10 Gárdonyi/Nordhoff: Harmonik, S. 36.

dieser Auffassung wirken Tonvorrat und Tonleiter zusammen. Freilich kann eine kadenziell wirksame Akkordfolge chromatische Erweiterungen enthalten und damit Prinzip »Tonart = Tonleiter« partiell außer Kraft setzen.

Der Eindruck mehr oder weniger ausgedehnt wirksamer tonaler Zentren entsteht in der Realität der Musik seit 1700 im Zusammenwirken dieser Prinzipien; gelegentlich auch in deren Widerstreit.

4.1 Die Tetrachorde und der Aufbau der Dur- und Mollskala

Diatonische Skalen entstanden, indem man zwei im Quintabstand zueinander stehenden Hexachorde kombinierte[11]. Mathematisch dachte man sich deren Tonvarrat als aus der Schichtung von reinen Quinten entstanden. Dies entspricht der pythagoreischen Stimmung, welcher allerdings der Makel anhaftete, dass die phythagoreische große Terz (als oktavreduzierte Schichtung von vier Quinten, z. B. *c–g–d–a–e*) in Konflikt mit der reinen großen Terz gerät, die in der Partialtonreihe enthalten und damit akustisch stets präsent ist.

Für praktische Zwecke lassen sich die modernen, siebentönig-diatonischen Skalen am besten als Addition zweier sogenannter *Tetrachorde* auffassen. Auf Tetrachorden basierte schon das Tonsystem der Griechen. Sie erzeugten sie, indem sie zunächst zwei Ganztöne fallend anordneten und als letzten Ton die Quarte unterhalb des Ausgangstones bildeten. Dies begann im einfachsten Fall von *e* aus: *e–d–c–h*. Das Intervall zwischen *c* und *h* war eine deformierte kleine Sekunde, *Limma* (Überbleibsel)[12] genannt.

Der in den Tetrachorden befindliche Halbton kann in modernen Skalen seine Position wechseln und dabei verschiedene Leittonbeziehungen erzeugen.[13] Und im Gegensatz zur Antike fasst man heute die Tetrachorde bei der Betrachtung ihres Aufbaus als *steigend* angeordnete Gebilde auf. Die wichtigsten[14] Tetrachordbildungen (Bsp. 4.1) sind

- der *Dur-Tetrachord*, der einen Leitton in den letzten Ton besitzt,

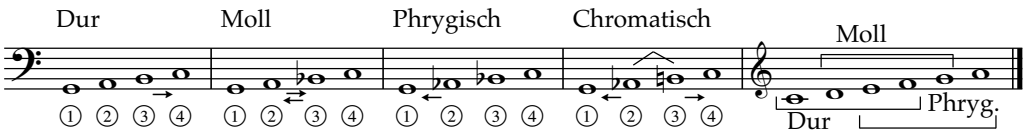
11 Man unterschied das *Hexachordum durum* (*g–d*), das *Hexachordum naturale* (*c–a*) und das *Hexachordum molle* (*f–d*); siehe auch oben S. 18

12 Keil: Musikgeschichte im Überblick, S. 32.

13 Wolf: Die Musikausbildung. Band I – Allgemeine Musiklehre, S. 75 f.

14 Daneben gibt es auch den halbtonlosen Tetrachord (auf den Stammtönen *f–g–a–h*). Er entstammt dem lydischen Modus und wurde in der Praxis stets mit ♭ (statt h) verwendet, weil die übermäßige Quarte *f–h* als Rahmenintervall lange Zeit vermieden wurde. Aus der Skala des *harmonischen Moll* kann man zudem einen Tetrachord mit dem Rahmenintervall einer *verminderten Quarte* (*Quarta deficiens*) ableiten, z. B. *gis–a–h–c*.

- der *Moll-Tetrachord*, der eine mehrdeutige Leittonbeziehung in der Mitte aufweist,
- der *phrygische Tetrachord*, das Spiegelbild des Dur-Tetrachords, mit einem deutlichen Abwärtszug, insbesondere einem fallenden Leitton von Ton $\hat{2}$ zu $\hat{1}$ (im Gegensatz zur antiken Praxis aber auch *steigend* notiert),
- und im harmonischen Moll und den ungarischen Tonleitern der *chromatische Tetrachord* mit der bisweilen[15] als *Hiatus* bezeichneten übermäßigen Sekunde, eingerahmt von zwei Halbtonschritten.



Bsp. 4.1: Tetrachorde

Wie man sieht, sind die drei diatonischen Tetrachorde zugleich diejenigen, welche sich aus dem Hexachord ergeben. Dieser enthält nacheinander den Dur-, Moll- und Phrygisch-Tetrachord.

Sowohl Oberstimmen wie auch Bassverläufe lassen sich anhand der Position der Töne innerhalb der gerade herrschenden Tonleiter – was meist bedeutungsgleich mit »innerhalb der gerade herrschenden Tonart« ist – kennzeichnen. Im Falle von Oberstimmentönen haben wir dazu bereits die Ordnungszahl des Tones innerhalb der Tonleiter mit einem Zirkumflex ($\hat{1}\,\hat{2}\,\hat{3}\,\hat{4}$ ...) gekennzeichnet. Im Falle von Basstönen verwendet man heutzutage eingekreiste arabischen Ziffern (①②③④ ...). Vor allem die Qualifizierung von Basstönen werden wir häufig benötigen.

Die Kennzeichnung von Tonleitertönen

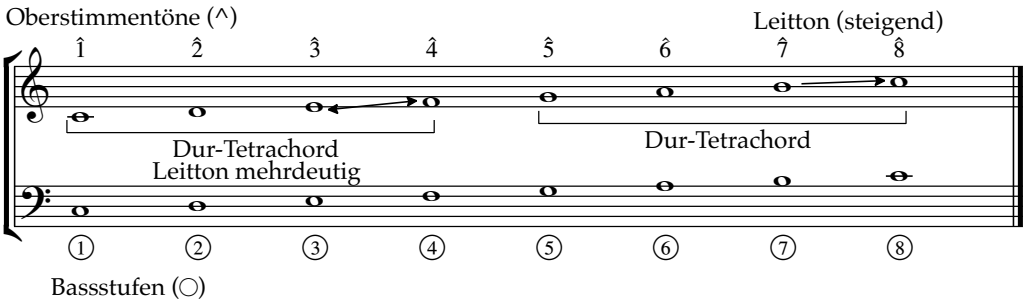
Tonleitern in Oberstimmen: lateinische Ziffern mit Zirkumflex: $\hat{1}$, $\hat{2}$, ... $\hat{8}$, ggf. alteriert ($\hat{4}\uparrow$), $\hat{6}\downarrow$.

Tonleitern im Bass: eingekreiste lateinische Ziffern: ①, ②, ... ⑧, ggf. alteriert (⑥⇓, ⑥⇑)

Kasten 8: Die Chiffrierung von Tonleiterstufen in der Oberstimme und im Bass

15 Rohwer: Artikel »Harmonielehre«, Sp. 1633.

Dass sich von den alten Modi der C-Modus, das moderne Dur, durchsetzte, liegt wohl auch darin begründet, dass er sich durch einen symmetrischen Aufbau[16] auszeichnet. Die Durskala entsteht, indem zwei Dur-Tetrachorde hintereinander gelegt werden (Bsp. 4.2). Damit besitzt das Dur einen deutlichen Leitton zwischen den Stufen $\hat{7}$ und $\hat{8}$ (bzw. $\hat{1}$). Vornehmer ausgedrückt ist der *Leitton* das *subsemitonium modi*, der Halbton unterhalb der Finalis der herrschenden Kirchentonart (des *Modus*).



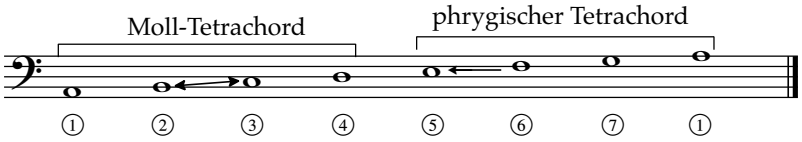
Bsp. 4.2: Die Durtonleiter

Dieser Aufbau aus zwei identischen (Dur-) Tetrachorden ist eine der Eigenschaften, welche die Durtonleiter als in gewisser Weise »natürlich« erscheinen lässt. Der Leitton im zweiten, oberen Tetrachord ist dabei eindeutig aufwärts gerichtet. Der Ton $\hat{4}$ kann hingegen auch als *abwärtsgerichteter* Leitton (bisweilen auch *Gleitton* genannt) wirksam sein. Aufwärts führende Leittöne sind in den meisten Fällen große Terzen von Dur-Akkorden. Terzen von Moll-Akkorden (oder kleine Septimen oder weitere Dissonanzen) können abwärts gerichtete Leittöne erzeugen.

Der Mollskala, dem zweiten verbliebenen Modus der sechs Glareanschen Oktavgattungen, fehlt der in die Finalis (modern: den Grundton) gerichtete Leitton auf der siebten Stufe. Von Anfang an wurde dieser im Sinne der *musica ficta* selbstverständlich ergänzt. Andererseits weist der zweite Tetrachord einen deutlichen Abwärtszug in Richtung auf die ⑤ auf (Bsp. 4.3). Man hört ihn daher häufig in fallender Richtung, gerne im Bass, dort das Satzmodell des *Lamentobasses*[17] bildend, ein in barocken Chaconnen oft eingesetztes Modell (vgl. unten Bsp. 12.11 auf S. 245).

16 Wie meistens in der Musik meint *Symmetrie* hier nicht eine Spiegelsymmetrie im Sinne der Mathematik, sondern einen Aufbau, der durch Ordnung und deutliche Korrespondenzen gekennzeichnet ist.

17 Hempel: Harmonielehre, S. 313.



Bsp. 4.3: Die Molltonleiter

4.2 Die tonartüblichen Dreiklänge und die Stufentheorie

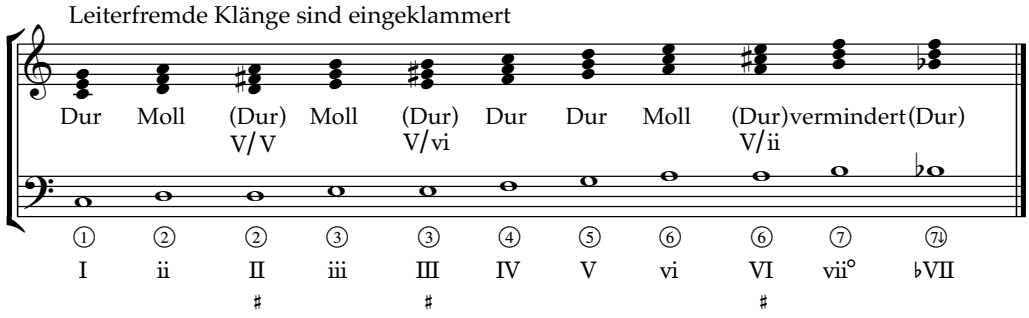
Wie bereits gesehen, lassen sich zwanglos auf den Stufen der diatonischen Skalen der beiden Tongeschlechter anhand des Tonvorrates eben dieser Skalen Dreiklänge errichten, *leitereigene* Dreiklänge also. Diese können aber durch die *musica ficta*, die im Renaissance-Kontrapunkt verwendet wurden, modifiziert werden. Die betrifft in erster Linie die leitereigenen Molldreiklänge: Sie können mit hochalterierter, großer Terz verwendet werden, sprich »verdurt« werden. Wir erinnern uns: Die *musica ficta* erzeugen im genus naturalis (den »weißen Tasten« des Klaviers) die Töne *cis*, *fis* und *gis*. In den modernen Tonarten mit Vorzeichnung sind diese Stufen entsprechend transponiert.[18] Ebenfalls konnte die variable Stufe *h* im genus naturalis tiefalteriert werden (zum *b*). Auch dadurch entsteht ein leiterfremder Durakkord (Notenbeispiele 4.4 und 4.5). Man sollte sich den so entstandenen Akkordvorrat und die zugehörigen Stufen für Dur- und Molltonarten einprägen:

- Für die Durskala:
  - drei Durakkorde auf den Stufen ①, ④ und ⑤,
  - drei Mollakkorde auf den Stufen ②, ③ und ⑥,
  - sowie ein verminderter Dreiklang auf der ⑦,
  - sowie drei Durakkorde durch »Verduren« der Molldreiklänge und ein weiterer Durakkord auf der tiefalterierten ⑦♭ (Einsatz der gebräuchlichen *musica ficta*).[19]
- Für die Mollskala:
  - drei Mollakkorde auf den Stufen ①, ④ und ⑤,
  - drei Durakkorde auf den Stufen ③, ⑥ und ⑦,

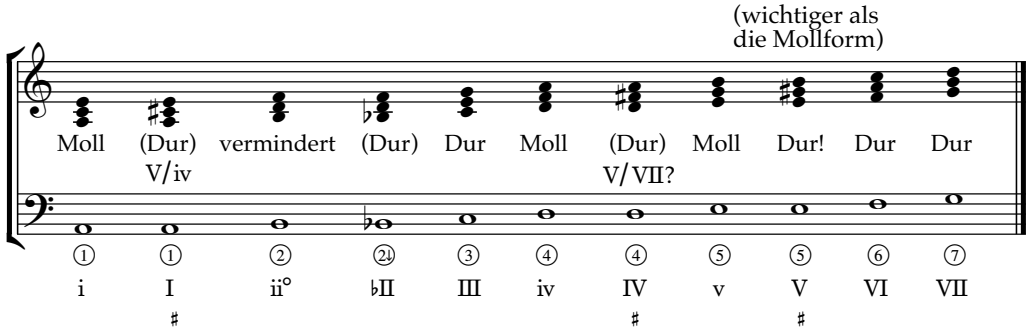
18 In B-dur heißen die entsprechenden Töne folglich *h*, *e* und *fis*.

19 Im Umfeld des Einsatzes des Duarkkordes über der tiefalterierten ⑦ lässt sich auch der Mollakkord auf der ⑤ verwenden (vgl. Bsp. 6.10, T. 1). Dies ist freilich ein eher seltener Fall, denn die Vermollung eines Durarkkordes leitet zumeist einen Tonartwechsel ein. In Hasslers Kantionalsatz *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (Bsp. 6.10 auf S. 96) bereitet die v den Einsatz des ♭VII vor; eine Ausweichung oder Modulation ist hier nicht erkennbar.

- ein verminderter Dreiklang auf der ②,
- sowie drei Durakkorde durch Verduren der Molldreiklänge (*musica ficta*, wobei insbesondere der Durdreiklang über der ⑤ unverzichtbar ist, gegenüber dem Molldreiklang sogar den Normalfall darstellt.
- Die Tiefalteration der zweiten Stufe (②♭), auch in Moll den verminderten Dreiklang eliminierend, ist schon früh gebräuchlich. Sie erzeugt den sog. *Neapolitaner*, der allerdings selten in Dreiklangsgrundstellung auftritt, sondern fast immer als Sextakkord.[20]



Bsp. 4.4: Die Akkordbildungen auf der Durtonleiter und ihre Chiffrierungen nach der Stufentheorie



Bsp. 4.5: Die Akkordbildungen auf der Molltonleiter und ihre Chiffrierungen nach der Stufentheorie

20 Der Neapolitaner ist affektiv besetzt und insofern kein frei handhabbarer Bestandteil des üblichen Akkordvorrats. Mehr dazu in Kapitel 15.4 auf S. 320.

Die sogenannte *Stufentheorie* chiffriert nun den Akkordvorrat einer Dur- oder Molltonart, indem sie zunächst den leitereigenen Klängen die römische Nummerierung seiner Tonleiterstufe zuordnet. Im Stufenzeichen wird zugleich die Dreiklangsform kodiert:

- Durakkorde erhalten große römische Ziffern. In Durtonarten sind dies I, IV, V, in Molltonarten die Stufen III, VI und VII.
- Mollakkorde erhalten kleine römische Ziffern. In Durtonarten sind dies ii, iii, vi, in Molltonarten die Akkorde i, iv und v, letzterer meist jedoch mit dem künstlichen Leitton versehen und damit als Durakkord die V.
- Der verminderte Dreiklang enthält eine kleine römische Ziffer (für die kleine Terz) und das Symbol ° als Kennzeichen für die verminderte Quinte. In Dur findet er sich als vii°, in Moll als ii°.

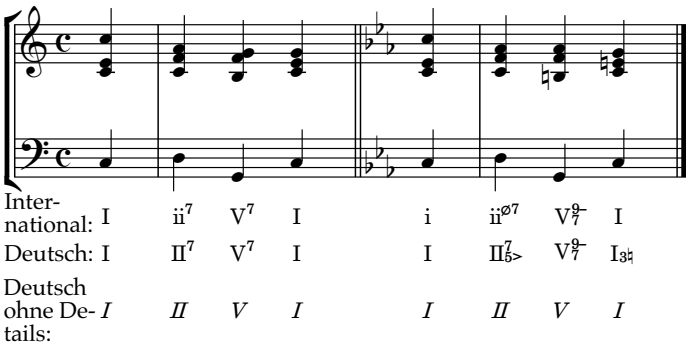
Diese Art der Chiffrierung geht auf Gottfried Weber (1779–1839) zurück, der allgemein als Begründer der Stufentheorie gilt.[21] Sie ist in dieser Form, mit Differenzierung hinsichtlich der Groß-/Kleinschreibung, heute international üblich.

In Deutschland werden häufig ausschließlich große römische Ziffern verwendet. Das Tongeschlecht ist dann in den Stufenchiffren *nicht* kodiert. Bisweilen ist das von Vorteil, wenn es nämlich weniger auf die Details eines Akkordes (einer bestimmten Stufe), sondern auf den Stufengang selbst ankommt. So unterscheiden sich die beiden in Bsp. 4.6 wiedergegebenen Kadenzen zwar in Details der Akkordstruktur. Der grundlegende Harmonieverlauf ist jedoch der gleiche, und auf ihn kommt es vorrangig an. Vielleicht bemerkt man bei flüchtigem Hinhören die Veränderungen in den Oberstimmen gar nicht, sondern nur den wichtigen, in der unteren Zeile der Analyse vermerkten Stufenverlauf. Versuchsweise kann man einmal die Bassstimme *forte*, die Oberstimmen *pianissimo* anschlagen.

»Deutsche Stufenbezeichnungen«, also ausschließlich große lateinische Ziffern verwendend, werden in diesem Buch durch Kursivschrift dargestellt. *I–IV–V–I* repräsentiert also gleichermaßen die Dur-Kadenz (I–IV–V–I) wie die Moll-Kadenz (i–iv–V–i).

Bei Bedarf können die Fundamenttöne der Stufen alteriert werden, was durch ein vorgeschaltetes Versetzungszeichen angedeutet wird. Dies war aber lange Zeit nur mit der variablen Stufe *b*/*h* möglich und zumeist auch nur abwärts. Denn wie wir nachfolgend sehen werden, gewinnt ein hochalterierter Ton meist die Bedeutung einer großen, leittönig wirkenden Dreiklangsterz. In diesem Fall wird er also zum künstlichen Leitton im Sinne der alten *musica ficta* und kann daher nicht mehr als Grundton eines Dreiklangs, als »Stufe« also, fungieren.

21 Amon: Lexikon der Harmonielehre, S. 267.



Bsp. 4.6: Internationale und deutsche Stufentheorie

Erst im Laufe des 19. Jahrhunderts verwässert sich dieser Bedeutungswechsel zunehmend.

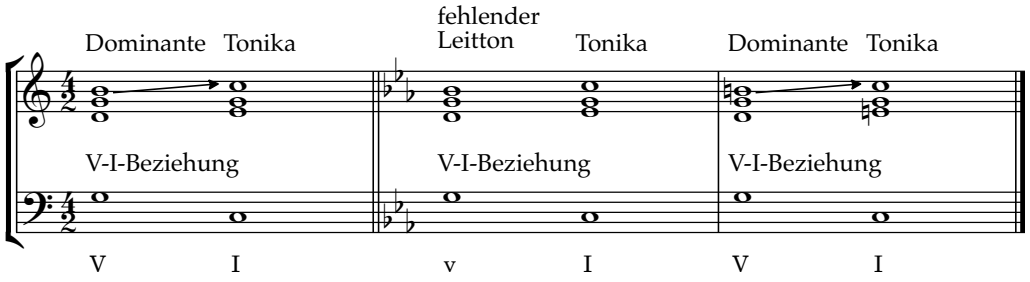
Man präge sich die leitereigenen Dreiklangsformen über den sieben Tonleiterstufen der Dur- und Mollskala ein sowie die Möglichkeit, die Mollstufen zu verduren und den Durdreiklang einen Halbton oberhalb einer *la*-Stufe zu verwenden (♭VII in Dur und ♭II in Moll).

Die Stufentheorie bringt gegenüber dem Generalbass einen größeren Grad der Abstraktion. Akkorde lassen sich auch ohne Kenntnis der realen, ausnotierten Basslinie identifizieren.

Dominanten und Sekundärdominanten

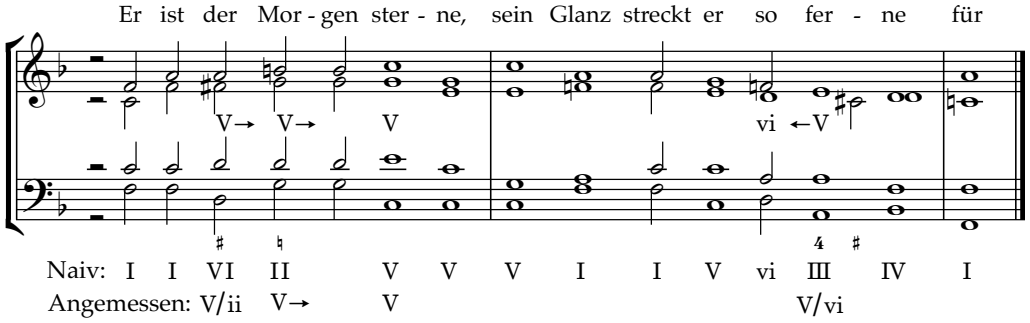
In Dur befindet sich auf der ⑤ ein Durakkord, der sich vorzugsweise im Quintfall und mit Leittonanschluss in die I auflöst. Wir haben diesen Akkord der I bereits als *Tonika*, den der V als *Dominante* bezeichnet. Diese spezielle Klangverbindung (D-T) nennt man folglich *Dominantbeziehung*. In Moll muss diese Dominantbeziehung (V-I) künstlich hergestellt werden, durch »Verduren« der Moll-v (Notenbeispiel 4.7).

Die Durform der V ist in Moll möglich, weil der entscheidende Ton, der in Moll künstliche Leitton, im Vorrat der alten *musica ficta* enthalten ist. Doch die Moll-Stufen, welche verdurt werden können, gbt es in Moll wie in Dur gleichermaßen. Sie könnten im Prinzip durch große statt der erwarteten kleinen lateinischen Ziffern ausgewiesen werden. Dieses rein deskriptive Verfahren wird allerdings in den meisten Fällen der erlebten Realität nicht gerecht. Vielmehr entstehen mehr oder weniger flüchtige V-I/i - Beziehungen. Vorübergehend nimmt ein künstlicher Durakkord die Bedeutung einer *sekundären*, zwischenzeitlichen Dominante bzw.



Bsp. 4.7: Die schlussbildende Funktion der V-I-Beziehung (Dominantbeziehung)

V an[22]. Man spricht daher von *Sekundärdominanten* (in der *Funktionstheorie* von *Zwischendominanten*, siehe dazu unten Kapitel 5.1, S. 77). Sekundärdominanten enthalten den Leitton zu einer bestimmten Stufe und verhalten sich zu ihr wie ein kadenziell wirksamer Akkord, wie eine *Dominante*, erzeugen also eine temporäre Dominantbeziehung. In den Notenbeispielen 4.4 und 4.5 sind es die mit der sog. *Slash-Notation* versehenen Stufen (V/x).



Bsp. 4.8: Johann Crüger, *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* (*Abgesang*), ohne Instrumentale Oberstimmen

Wir sehen im Notenbeispiel eine naive Chiffrierung und darunter diejenige, welche die Sekundär-V-I-Beziehungen verdeutlicht. Die kann auf zweierlei Weise geschehen:

V/x: Nach dem Symbol der V wird mit einem Schrägstrich (engl. *slash*) diejenige Stufe vermerkt, zu welcher der Klang eine Dominantbeziehung (V-I/i) eingeht. Dies ist die international gebräuchliche Form.

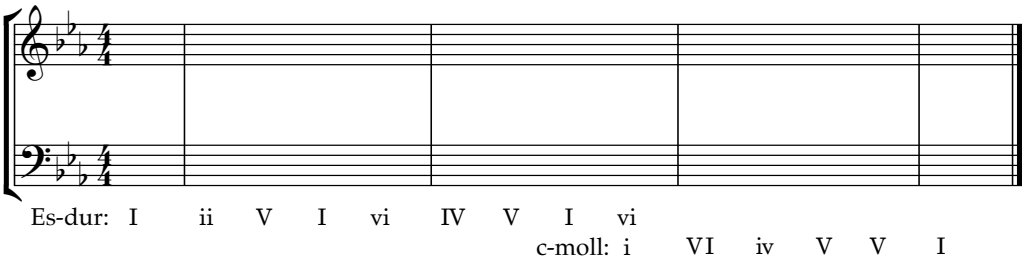
22 »V« ist im Grunde nur eine andere Bezeichnung für Dominante – und vice versa.

x←V→x Folgt der Bezugsakkord auf die Sekundärdominante oder geht er ihr voraus, so verweist ein Pfeil auf diesen Bezugsakkord. Diese Chiffrierweise trifft man seltener an.

Letzteres ist am Ende des Beispiels gegeben: A-dur ist die V, die Dominante zur (Zwischen-) Tonika d-moll. Die Auflösung von A-dur nach d-moll wird allerdings »ausgeflohen«. Aus Sicht der Harmonielehre liegt ein sog. *Trugschluss* vor (s. u. Kapitel 8.2 auf S. 123). Da das d-moll zuvor erklang, hilft hier der nach links gerichtete Pfeil weiter. Die weniger abstrahierende Slash-Notation passt immer, macht dafür aber das (ggf. Nicht-) Vorhandensein der Zwischentonika nicht deutlich.

4.3 Eine Stufenchiffrierung aussetzen

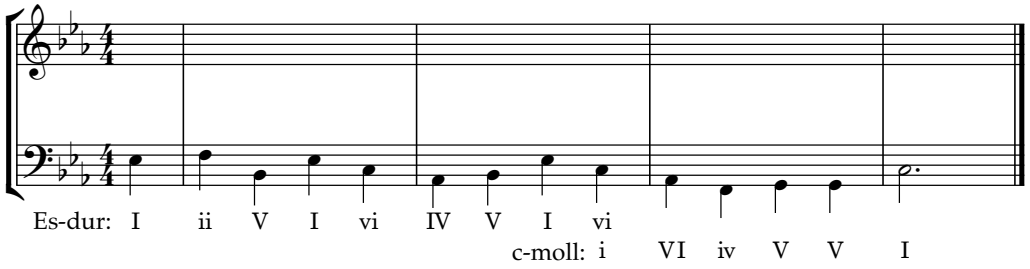
Die Stufenchiffren legen den Bass und die zugehörigen Akkorde und damit den Tonvorrat der Oberstimmen eines Satzes eindeutig fest. Bsp. 4.9 zeigt eine gängige Stufenfolge in Es-dur, wobei in der Mitte die Tonart in das parallele c-moll wechselt, was eine in der Praxis häufig vorkommende Modulation darstellt, hier aber auch zu Übungszwecken geschieht. Der Schlussakkord zeigt die Durform der ersten Stufe von c-moll (I) statt der leitereigenen Mollform (i). Auch das ist praxisgerecht, denn Durschlüsse in Moll sind ein gängiges Phänomen.



Bsp. 4.9: Eine Stufenvorschrift zum Aussetzen in weiter Lage

Es empfiehlt sich, zunächst die Basslinie zu konstruieren. Wir wollen den Satz zum einen in weiter Lage beginnen, zum anderen in Chornotation aufschreiben (das eine hat mit dem anderen freilich nichts zu tun). Daher ziehen wir im Bass die Notenhälse nach unten (Bsp. 4.10).

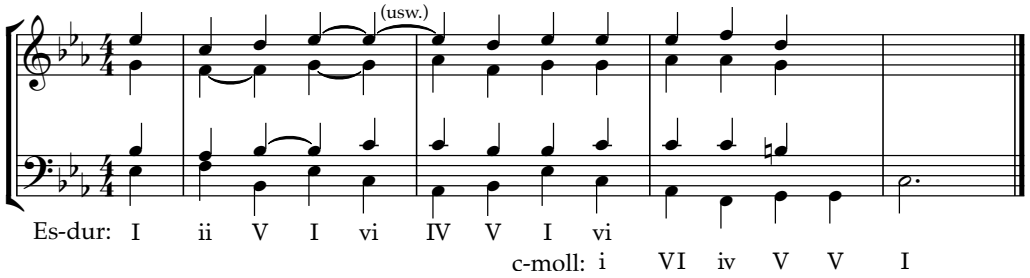
Die erste Stufe von Es-dur ist natürlich Es-dur selbst mit *es* als Basston. Die zweite heißt f-moll, die fünfte B-dur usw. Ab Zzt. 4 des zweiten Volltaktes beziehen sich die Stufen auf c-moll. Die VI ist dort As-dur, welches kurz zuvor noch als IV



Bsp. 4.10: Die Basslinie

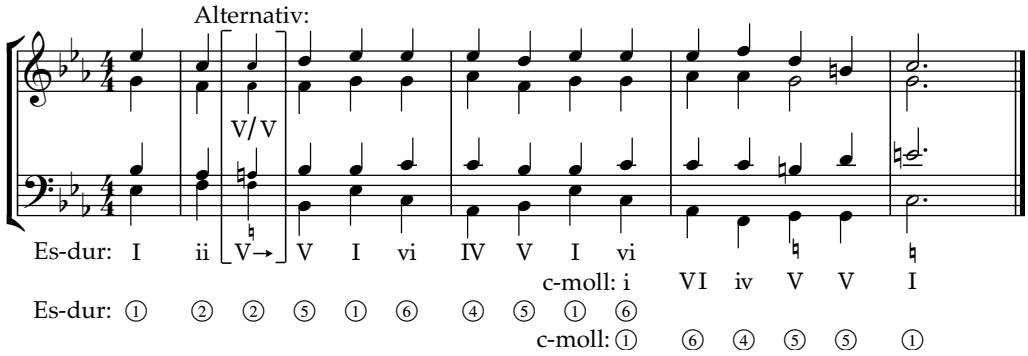
in Es-dur aufzufassen war. Bei der Skizzierung der Basslinie achten wir darauf, dass sie durch eine geeignete Wahl der Oktavlagen einen möglichst sinnvollen melodischen Verlauf nimmt; wir können sie auch im Nachhinein noch anpassen.

Nun gilt es, die Oberstimmen auszusetzen. Willkürlich entscheiden wir uns im Anfangsakkord für die Oktavlage, also es^2 in der Oberstimme. Damit fehlen noch die Akkordquinte *b* und die Durterz *g*. Um eine gute weite Lage zu erhalten (genau eine Akkordposition wird übersprungen) liegt letzteres im Alt; die Position b^1 bleibt frei. Der nächste Akkord besitzt keinen gemeinsamen Ton mit Es-dur, sollte also durch Gegenbewegung der Außenstimmen erreicht werden. Dadurch bewegen sich (die weite Lage soll beibehalten werden) alle Oberstimmen in Gegenrichtung zum steigenden Bass. Die beiden folgenden Klänge besitzen jeweils einen gemeinsamen Ton mit dem Vorgänger, welcher liegenbleibt (angedeutet durch die Haltebögen). Danach gibt es sogar zwei gemeinsame Töne.



Bsp. 4.11: Die Oberstimmen bei elementar einfacher Stimmführung

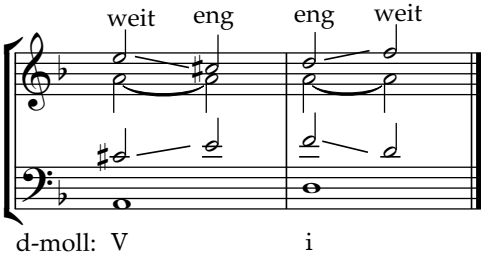
Die *V*. Stufe erscheint am Ende zwei Viertel lang. Wir nutzen dies, um dort von der weiten in die enge Lage zu wechseln (Bsp. 4.12). Dabei bleibt die Mittelstimme liegen und die beiden übrigen Oberstimmen (Sopran und Tenor) verhalten sich



Bsp. 4.12: Der fertige Satz einschließlich der notwendigen Generalbasschiffren, mit einer Alternative für den zweiten Klang

in Gegenbewegung zueinander, wodurch sie ihre Töne tauschen. Man sollte sich diese Technik einprägen (vgl. Bsp. 4.13):

- Die Mittelstimme bildet eine Achse (bleibt liegen),
- Sopran und Tenor werden in Gegenbewegung geführt.
- Bei Wechsel von weiter zu enger Lage springt der Sopran abwärts.
- Bei Wechsel von enger zu weiter Lage springt der Sopran aufwärts.



Bsp. 4.13: Wechsel zwischen enger und weiter Lage bei liegender Harmonie

Zurück zu Bsp. 4.12. Am Schluss wurden für die Generalbassnotation die beiden notwendigen ♮ ergänzt, einmal für die Durform der V (die leittönige Diskantklausel *h-c*) und die Durform des Schlussakkordes. In der Stufenchiffrierung werden sie dadurch erkennbar, dass die leitereigenen Stufen (v und i) großgeschrieben werden, was die geforderten Klänge als Durakkorde ausweist. Der Akkord der ii in T. 1 ließe sich problemlos als Durvariante bringen. Dann wäre er

als auf die V gerichtete Sekundärdominante auszuweisen. Möglich ist dies über die Slash-Notation oder die Pfeil-Notation. Unangemessen wäre es in diesem Zusammenhang[23], den Klang schlicht als II auszuweisen.

Die Chiffrierung mit den Bassstufen zeigt eine alternative Perspektive auf das Phänomen *Modulation*: Die Bedeutung eines Basstones wechselt; hier wird er von einer peripheren Stufe (⑥) zur Finalis (Ultima) - Stufe (①).

Übung 4: Akkorde nach Stufenbezeichnung bestimmen

Wie heißen die folgenden Akkorde:

- in Es-dur und A-dur: IV, ii, V, vi, vii°
- in d-moll und cis-moll: VI, iv, V, ii°, VII, III

Übung 5: Stufen bestimmen

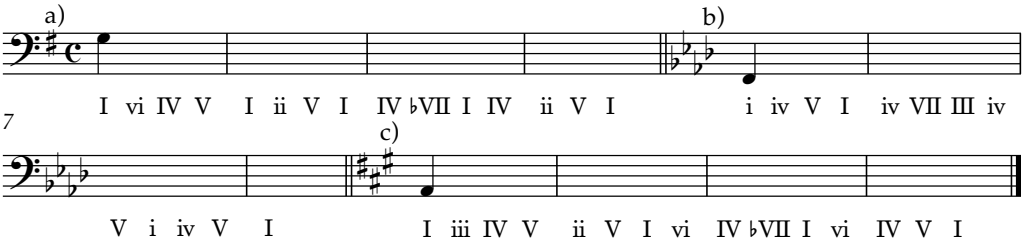
Welche Stufenchiffren haben folgende Dreiklänge:

- in Es-dur : c-moll, As-dur, g-moll, f-moll, B-Dur, d-vermindert
- in D-dur: fis-moll, A-dur, h-moll, e-moll, cis-vermindert
- In b-moll: F-dur, As-Dur, Des-dur, c-vermindert, es-moll, Ges-dur
- in e-moll: D-dur, h-moll, G-dur, fis-vermindert, C-dur

Übung 6: Stufenvorschrift aussetzen

Setzen Sie die beiden in Bsp. 4.14 gegebenen Stufenvorschriften vierstimmig aus. Verwenden Sie Chornotation (Alt und Sopran im oberen System, Notenhälse für den Alt abwärts ziehen, Tenor und Bass analog im unteren System). Gemeinsame Töne liegenlassen und keine unnötigen Sprünge in der Oberstimme setzen. Markieren Sie übungshalber die liegenbleibenden Töne zwischen den Klängen mit Haltebögen. Ergänzen Sie ggf. benötigte Generalbasschiffren.

23 Anders läge der Fall, wenn in der Umgebung des F-dur keine Dominantbeziehung hörbar würde, auch das gibt es.



Bsp. 4.14: Vierstimmig aussetzen, in weiter Lage

5 Die Funktionstheorie

Alle Akkorde sind gleich? Keineswegs manche sind gleicher als andere, um es mit George Orwells bekanntem Diktum auszudrücken. Ihnen kommen verschiedene Aufgaben, Funktionen, innerhalb einer Harmoniefolge aber auch im Formablauf tonalitätsgebundener Musik zu. Die Funktionstheorie trägt dem Rechnung. Ein Kind des späten 19. Jahrhunderts dominiert bis heute die Lehre an Hochschulen in Deutschland.

Die sieben leitereigenen Dreiklänge, wie sie die Stufentheorie betrachtet, sind in ihrem Rang und ihrer Bedeutung untereinander durchaus nicht gleichberechtigt, sondern abgestuft. Zunächst einmal stechen in Dur die drei Akkorde auf den Bassstufen ①, ④ und ⑤ hervor, die wir bereits als Bestandteile der Kadenz kennengelernt haben:

- Sie repräsentieren in Durtonarten als Durakkorde das Tongeschlecht, in Molltonarten jedenfalls überwiegend.
- Sie besitzen in Dur zusammen alle Töne der siebentönigen Tonleiter, in Moll nimmt der künstliche Leitton eine Ausnahmestellung ein.

Die zuletzt genannte Eigenschaft befähigt sie, die Tonart eindeutig festzulegen. Die Repräsentation der Tonart ließe sich allerdings auch mit anderen als den Durdreiklängen bewerkstelligen. So ist die Stufenfolge ii–V–I in Dur mindestens genauso gebräuchlich und geeignet, die Tonart zu definieren. Auch sie enthält alle diatonischen Stufen der herrschenden Tonleiter. Gleichwohl gelten die drei Durakkorde der I, IV und V als *Hauptdreiklänge*, *Hauptstufen* oder *Hauptfunktionen*. Als ihnen unterge ordnet werden die *Nebendreiklänge* (bzw. *-stufen* bzw. *-funktionen*) angesehen.

Auch untereinander sind die Hauptdreiklänge keinesfalls gleichrangig. Das zeigt sich an ihren Positionen innerhalb der Kaden (Ultima, Paenultima, Antepaenultima). Der Akkord über der Tonleiterstufe ⑤ besitzt im Durgeschlecht den wichtigen, weil die Tonart stabilisierenden *Leitton*. Er leitet daher zum Grundton des Akkordes der *I*, zugleich dem Grundton der Tonart, zurück. Dieser Akkord wiederum kann in sich selbst ruhen, den Abschluss einer Kadenz, einer harmonischen Entwicklung, ja einer ganzen Komposition bilden.

Die Idee, dass den Dreiklängen einer Tonart verschiedenes Gewicht, verschiedene Möglichkeiten und Funktionen zukommen, liegt der sogenannten *Funktions-*

theorie zugrunde.[1] Sie geht auf den Musikwissenschaftler und Musiktheoretiker Hugo Riemann (1849–1919) zurück. Die Funktionstheorie stellt ein ausgeklügeltes, in sich logisches Gedankengebäude dar. Zumindest in der Fassung Riemanns muss sie sich den Vorwurf einer gewissen Musikferne gefallen lassen.

Wegen ihrer herausgehobenen Position werden den Hauptdreiklängen in der Funktionstheorie eigene Begriffe und Chiffren zugewiesen, welche auch in vielen Ausprägungen der Stufentheorie übernommen wurden:

- Der Akkord auf der ① heißt *Tonika* (T bzw. t in Moll),
- der Akkord auf der ④ *Subdominante* (S/s)
- und der Akkord auf der ⑤ *Dominante* (D).

Diese Begriffe Tonika, Subdominante und Dominante gehen auf den französischen Komponisten und Theoretiker Jean-Philippe Rameau (1683–1764) zurück und dessen epochale Abhandlung *Traité de l'Harmonie*, erschienen 1722 in Paris.[2] In ihrem heutigen Gebrauch in der Funktionstheorie besitzen sie allerdings eine etwas andere Bedeutung als bei Rameau.[3]

Die Tonika, der Akkord auf der ①, repräsentiert das tonale Zentrum. Die Dominante ist derjenige Klang, der zur Tonika zurückführt (in der authentischen Kadenz der Paenultimaklang). Sie baut sich auf dem Ton auf, der eine Quinte *oberhalb* der Tonika liegt. In älteren Lehrbüchern der Stufentheorie wird sie daher auch als »Oberdominante« bezeichnet.[4] Die Subdominante bildet in gewisser Weise den Gegenpol zur Dominante. Ihr Grundton steht zwei Quinten unterhalb der Dominante bzw. eine Quinte unterhalb der Tonika, weshalb sie auch »Unterdominante« genannt wird. S/s, T/t und D bilden eine steigende Quintenfolge.

Damit repräsentieren diese drei Akkorde zugleich drei unterschiedliche Funktionen:

- die des ruhenden Zentrums (T/t),
- des zum Zentrum zurückdrängenden Strebeklanges (D)

1 Diese behauptet noch weitergehende »Funktionen« harmonischer Stufen: Musikalische Formen gründen sich auf den Vorgang einer anfänglichen Bekräftigung der Tonika und der Entfernung von ihr sowie (fast immer) der Rückkehr zu ihr. Harmonische Funktion und Formfunktion korrespondieren.

2 Krämer: Harmonielehre im Selbststudium. S. 12.

3 Für Rameau sind alle Septakkorde, die sich im Quintfall auflösen *dominantes*, entweder *dominantes simples* oder die *dominante tonique*, welche sich in die Tonika auflöst (also als Verbindung V^7–I). *Sous dominantes* sind hingegen Septakkorde, typischerweise in Quintsextakkord-Stellung, welche im plagalen Quintanstieg in den Folgeklang fortschreiten. Vgl. dazu Kaiser: Dominanten und die Sixte ajoutée. Zum Begriff *Quintsextakkord* siehe Band 2, Kapitel 1, S. 9 ff.

4 Z. B. in Bölsche: Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre, S. 4.

- und des ausgleichenden Gegengewichts (S/s).

Maßgeblich für die *Funktionen* von Akkorden sind in der Funktionstheorie also die Hauptdreiklänge auf den Stufen ①, ④ und ⑤. Die übrigen leitereigenen Klänge (in Dur also die Mollakkorde auf den Bassstufen ②, ③ und ⑥, in Moll die Durakkorde über der ③, ⑥ und ⑦) betrachtet die Funktionstheorie als abhängig von den Hauptdreiklängen. Sie stehen paarweise eine kleine Terz entfernt vom Hauptdreiklang und bilden zu ihm ein Verhältnis, das demjenigen einer Dur- und Molltonart mit identischen Vorzeichen entspricht (z. B. Es-dur und c-moll). Solche Tonartenpaare nennt man in der Musiklehre bekanntlich *Paralleltonarten*. Die Akkorde, die in Dur eine *kleine* Terz unterhalb der Hauptfunktionen stehen, heißen daher

- *Tonikaparallele* Tp für den Mollakkord auf der ⑥ (vi in der Stufentheorie),
- *Subdominantparallele* Sp für den Mollakkord auf der ② (ii) und
- *Dominantparallele* Dp für den Mollakkord auf der ③ (iii).

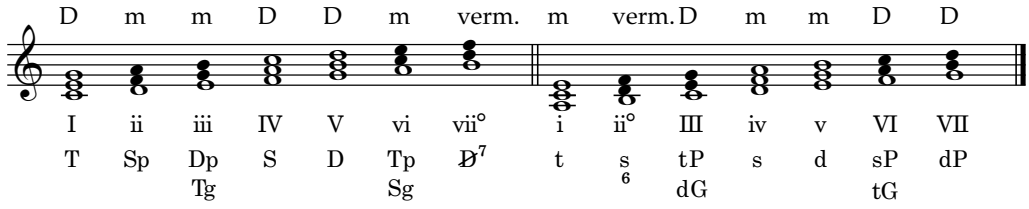
Die Klänge auf der ③ und der ⑥ lassen sich auch als terzverwandte Klänge *oberhalb* einer Hauptfunktion auffassen. Der Abstand beträgt dabei eine *große* Terz (jedenfalls im Durgeschlecht, in Moll sind die Verhältnisse spiegelbildlich zu Dur). Sie werden in der Funktionstheorie *Gegenklänge* genannt:

- Der *Tonikagegenklang* Tg ist der Mollakkord auf der ③ (zugleich Dp und iii in der Stufentheorie).
- Der *Subdominantgegenklang* Sg ist der Mollakkord auf der ⑥ (zugleich Tp bzw. die vi der Stufentheorie).

Nun zu den Verhältnissen im Mollgeschlecht. Dort stehen die Parallelklänge als Durakkorde eine kleine Terz *oberhalb* der Moll-Hauptdreiklänge und die Gegenklänge eine große Terz *unterhalb*. Ihre Bezeichnungen sind:

- *Tonikaparallele* tP für den Durakkord auf der ③ (III),
- *Subdominantparallele* sP für den Durakkord auf der ⑥ (VI),
- *Dominantparallele* dP für den Durakkord auf der ⑦ (VII),[5]
- *Tonikagegenklang* tG wiederum für den Durakkord auf der ⑥ (VI) und
- *Dominantgegenklang* dG wiederum für den Durakkord auf der ③ (III).

5 Dies bezieht sich auf die *leitereigene*, tiefe Form der ⑦. Auf den hohen Stufen ⑦ oder auch ⑥ werden keine Dreiklänge errichtet. Als ehemalige *musica ficta* können sie als Durterzen auftreten, jedoch keine Grundtöne erzeugen, jedenfalls nicht aus Sicht der Funktionstheorie.



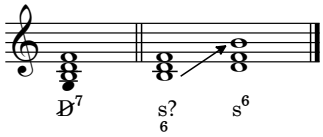
Bsp. 5.1: Funktionsübersicht für Dur und Moll

Aus Sicht der Funktionstheorie können diese sogenannten *Nebendreiklänge* die Hauptdreiklänge vertreten oder bisweilen auch steigern. Dies gilt vor allem für die *unteren* Nebendreiklänge, in Dur also für die Parallelklänge, in Moll für die Gegenklänge.

Die Frage, ob zwei terzabständige Dreiklänge miteinander Parallel- oder Gegenklänge bilden, hängt ausschließlich von der Größe der zwischen ihnen befindlichen Terz ab. Man präge sich ein:

- Parallelklänge stehen im Abstand einer kleinen Terz.
- Gegenklänge stehen im Abstand einer großen Terz.

Die Funktionstheorie deutet den verminderten Dreiklang auf der ⑦ (vii°) als Septakkord der Dominante, dem der Grundton fehlt, als sogenannten *verkürzten Dominantseptakkord* mit dem Symbol $\not{D}^7_5$ (Bsp. 5.2 links). Die Funktionstheorie erwartet, dass sich über dem Grundton einer Funktion eine stabile, d. h. *reine* Quinte befindet. Dies ist im Falle des verminderten Dreiklangs nicht gegeben. Als selbständiger Klang kann er daher auch nicht verwendet werden. Eine Ausnahme bilden Sequenzen, in denen er als dissonante Durchgangsstation und somit als nicht eigenständig, sondern vom Bildungsgesetz der Sequenz erzeugt wahrgenommen wird. Aber Sequenzen sind ein Gebiet, für dessen Abbildung die Funktionstheorie systembedingt schlecht geeignet ist.



Bsp. 5.2: Der verminderte Dreiklang in der Funktionstheorie

In Moll steht der verminderte Dreiklang auf der ②. Dort tritt er als selbständiger Dreiklang in Grundstellung praktisch nie auf. Er kann allenfalls – und recht

verquer – als Mollsubdominante mit Sexte statt Quinte aufgefasst werden, welche dann im Bass liegen müsste, was aber wie gesagt ausgesprochen selten vorkommt. Die behelfsweise Chiffrierung wäre $\frac{s}{6}$ (siehe Bsp. 5.2 rechts und Bsp. 5.1).

Der Akkord der d wird in kadenziellen Zusammenhängen selbstverständlich in der verdurten Form verwendet. Außerhalb der Kadenz, z. B. im *Lamentobass*-Modell, kann die Mollform selbstverständlich auftreten (siehe oben S. 62), doch das Symbol d bildet einen Widerspruch in sich selbst. Denn für eine Dominantwirkung (und sollte der Buchstabe D nicht eigentlich genau dafür stehen?) ist der Leitton in die Finalis (die alte *Diskantklausel*) ebenso wichtig wie der Quintfall der Bassstimme (bzw. der *Bassklausel*).

Vergleicht man die Chiffrierungen für die Dur- und Moll-Tonvorräte, so werden drei Prinzipien deutlich:

1. Das erste Symbol repräsentiert den Hauptdreiklang und sein Tongeschlecht (Groß- bzw. Kleinschreibung).
2. Das zweite Symbol kennzeichnet das Verwandtschaftsverhältnis (Kleinterzabstand: Parallele, Großterzabstand: Gegenklang) *und* das Tongeschlecht des so bezeichneten Nebendreiklangs.
3. Im Falle leitereigener Klänge sind die Symbole für Haupt- und Nebendreiklang stets verschieden groß.

5.1 Die Chiffrierung von Zwischendomianten

Die Sekundärdominanten der Stufentheorie heißen in der Funktionstheorie *Zwischendominanten*. Sie werden chiffriert, indem die leiterfremde Dominante in Klammern gesetzt wird (Bsp. 5.3 a). Daher werden sie bisweilen deskriptiv als »Klammerdominanten« bezeichnet. Der Inhalt der Klammer bezieht sich auf die nachfolgende Funktion.

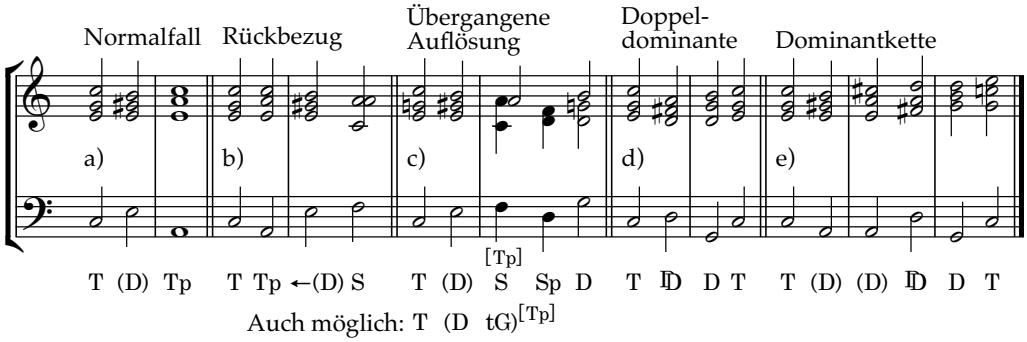
Hermann Grabner zitiert in seiner Harmonielehre Max Reger mit einer anschaulichen Erklärung der Zwischendominanten, die zugleich die Notierung mit Klammern begründet:

> Gleichwie man in der Rede ein bestimmtes Wort durch eine in Parenthese gesetzte Bemerkung näher erläutern kann, so kann man auch im Verlaufe akkordlicher Folgen einen bestimmten Klang näher umschreiben, indem man ihn von den harmonischen Beziehungen zu seiner Tonika vorübergehend als losgelöst betrachtet und ihn mit eigener Dominante oder Subdominante umgibt.[6]

6 Zitiert nach Grabner: Handbuch der funktionellen Harmonielehre, S. 170.

Sekundärdominanten mit Rückbezug (x←V), nunmehr also rückbezogene Zwischendominanten (im Beispiel b) markiert auch die Funktionstheorie durch einen nach links gerichteten Pfeil. Erscheint die zu einer Zwischendominante gehörige Zwischentonika gar nicht, so wird der Bezug in eckigen Klammern angegeben. Man spricht von einer Zwischendominante mit *übergangener Auflösung* oder, in Anlehnung an einen Begriff aus der Rhetorik, von *Ellipsen* (im Beispiel c).

Ein eigenes Symbol erhält die wichtige Zwischendominante zur Dominante, die *Doppeldominante*: D. Schließlich kann man Dominantketten, fortwährend im Quintfall aufeinanderfolgende Akkorde vom Dominanttyp (im einfachsten Fall wie hier Durdreiklänge), durch fortwährende Klammerung anzeigen (Dominanten vor Dominanten vor Dominanten vor …, rechts in Bsp. 5.3).

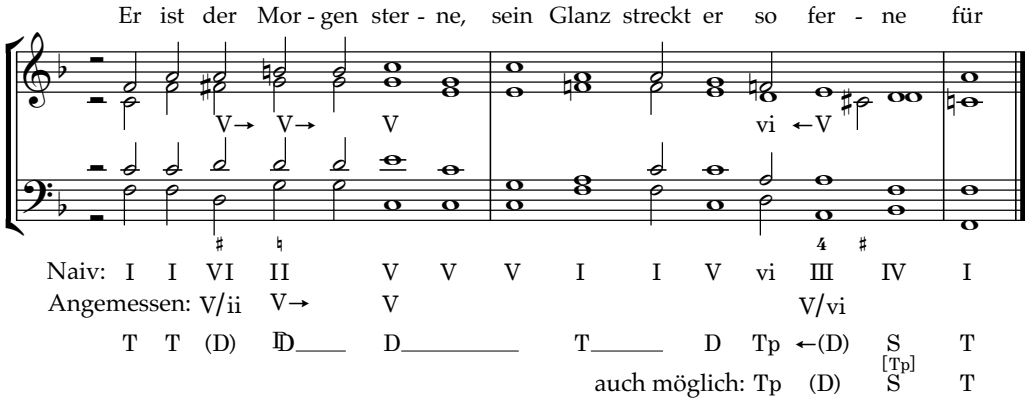


Bsp. 5.3: Die Chiffrierung von Zwischendominanten

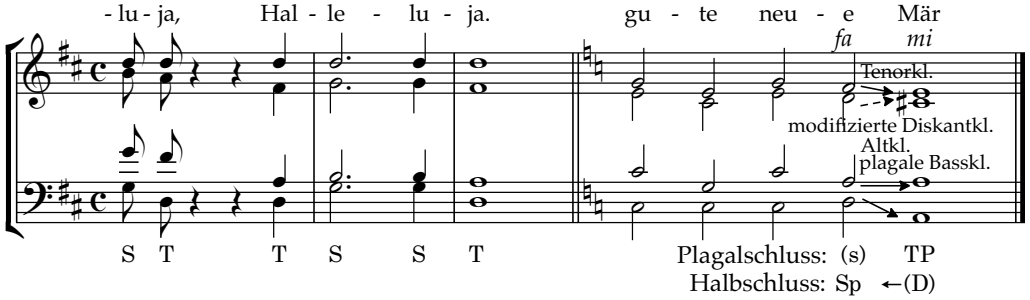
Bsp. 5.4 zeigt die Erweiterung der Stufenanalyse aus Bsp. 4.8 (S. 67) um eine Funktionsanalyse. Es geschieht – wie noch etliche Male in diesem Band – ausschließlich aus pädagogischen Zwecken, zum Einüben der Funktionschiffrierung. Selbstverständlich ist es ein grober Anachronismus, einen Kantionalsatz, dem *contrapunctus simplex* verpflichtet, mit Funktionschiffren zu versehen.

Gelegentlich kann es sich anbieten, eine *Zwischensubdominante* anzunehmen. Die Plagalkadenz in Bsp. 5.5 zeigt dies. Die zwischenzeitliche »Tonika« ist dann freilich die verdurte Form der Sp. Deswegen muss auch der zweite Buchstabe groß geschrieben werden: SP. Ebenso gut kann man hier jedoch eine rückbezogene Zwischendominante hören. Dann endete der Abschnitt mit einem Halbschluss. Für die Stufenanalyse dieser beiden Beispiele siehe unten Bsp. 7.3 auf S. 100.

Bsp. 5.6 zeigt den bereits auf S. 70 gegebenen Satz, nunmehr mit Funktionschiffrierung. Wir sehen hier zugleich eine andere Möglichkeit, den Tonartwechsel anzuzeigen, indem eine Funktion der alten Tonart in der neuen eine veränderte

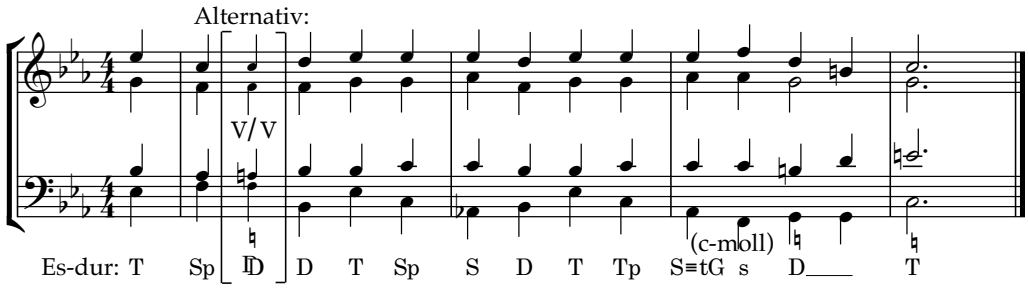


Bsp. 5.4: Johann Crüger, *Herr Christ, der einig Gotts Sohn* (*Abgesang*), ohne Instrumentale Oberstimmen, mit Funktionschiffren versehen



Bsp. 5.5: Funktionschiffren zu Händel, *Messiah*, Nr. 42, *Halleluja* und Johann Crüger, *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, ohne instrumentale Oberstimmen

Bedeutung annimmt, verdeutlicht durch das Zeichen ≡. Es gibt auch andere Schreibweisen dazu; dies ist die in diesem Band präferierte.



Bsp. 5.6: Der Satz aus Bsp. 4.12

5.2 Funktionsvorschriften aussetzen

Es bedeutet keinen prinzipiellen Unterschied, ob man einen gegebenen Generalbass, eine Stufenvorschrift oder eine Funktionskette aussetzt. Lediglich der Übersetzungsvorgang, der Rechenvorgang, welcher von einer abstrahierenden Chiffrierung zu den benötigten, real erklingenden Tönen führt, unterscheidet sich. Bsp. 5.7 zeigt eine solche Funktionskette.

Genau wie beim Aussetzen einer Stufenvorschrift ist es auch hier sinnvoll, zunächst die Basslinie zu bestimmen. Die Basstöne sind vorerst stets mit dem Grundton der Funktion identisch. Im Fall der Tonika bereitet das kein Problem. Wir entscheiden uns für das *a* als Funktionsgrundton der Tonika A-dur in der kleinen Oktave. Die Subdominante ist D-dur, ihre Parallele h-moll; D-dur und h-moll sind Paralleltonarten, also die beiden Dur- und Molltonarten mit derselben Vorzeichnung. Die Parallele der Durtonika A-dur ist fis-moll. Warum ist dieser Klang als Tp chiffriert und nicht als Sg, also als Großterzverwandte über der Subdominante? Weil die unteren Terzverwandten bedeutsamer sind als die oberen, da sie von der Hauptfunktionen aus in einem authentischen Terzschritt (AT) erreicht werden und weil auch nur sie den Grundton der Hauptfunktion besitzten (fis-moll besitzt das *a* der Tonika A-dur, nicht jedoch den Grundton *d* der Subdominante D-dur). Zudem: Weil der h-moll-Akkord als Sp angesprochen wurde (es gäbe für ihn auch keine Alternative, er wäre der Gegenklang von G-dur, was jedoch in der Tonart A-dur leitereigen nicht existiert), dann wäre es unlogisch, fis-moll erneut von der Subdominante abzuleiten, denn h-moll und fis-moll

Die Chiffrierung von Zwischendominanten und Ausweichungen

(D)x: Normalfall einer Zwischendominante mit Bezug auf die nachfolgende Funktion, z. B. A-Dm.

(s)x: Seltene Form einer Zwischensubdominante, ebenfalls mit Bezug auf die nachfolgende Funktion, z. B. Dm-A.

x←(D): Rückbezogene Zwischendominante, der Bezugsakkord steht vor der (D), beispielsweise B♭m-F, wenn B♭m als zwischentonikal empfunden wird.

(D[y] x: Zwischendominante zur Funktion y mit jedoch übergangener Auflösung (Ellipse); es erklingt statt y die Funktion x, z. B. C-E-F, Am erklingt nicht.

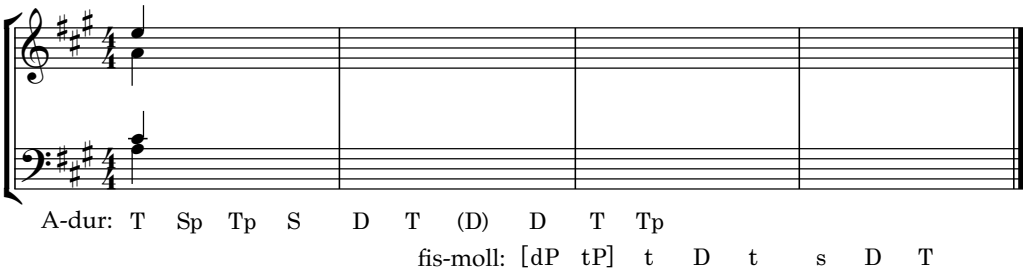
(x y …) z : Ausweichung, mehrere Funktionen in der Klammer, ein eigener Kadenzzusammenhang entsteht. Beispiel: (Dm E) Am F G C, Ausweichung nach a-moll innerhalb von C-dur.

V/x: Slash-Notation, absolute Notation von Zwischen- bzw. Sekundärdominanten in der Stufentheorie, Standard.

V→x, x←V: Pfeilnotation (relativ zur Umgebung) in der Stufentheorie (seltener in Gebrauch).

X≡Y: Funktion X wechselt ihre Funktion und wird Y, dadurch diatonische Modulation durch Umdeutung; z. B. die Tp von C-dur, Am, wird neue Sp in G-dur.

Kasten 9: Zwischendominanten in der Funktions- und Stufentheorie



Bsp. 5.7: Eine Funktionsvorschrift zum Aussetzen in weiter Lage

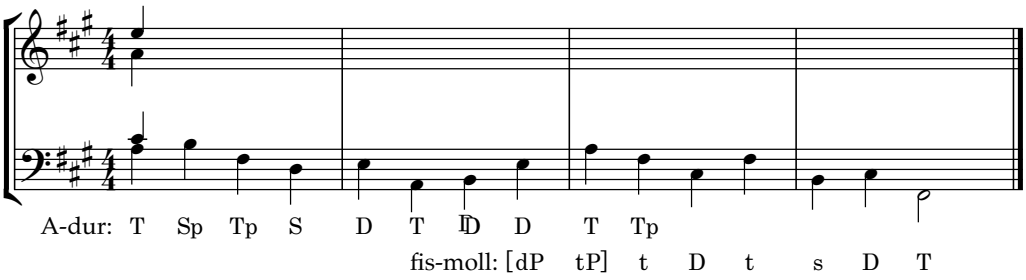
sind untereinander quintverwandt. Quintverwandtschaft impliziert jedoch einen Funktionswechsel.

Zählzeit 3 des dritten Taktes zeigt eine *Zwischendominante*: Gesucht ist die Dominante der Dominante, also ein H-dur-Akkord. Wenn man so will ist das die verdurte II. Stufe. Gebrüchlicher ist hier jedoch das Symbol für die Doppeldominante: D. Wir werden es also in den folgenden Beispielen verwenden.

Um auch einmal die Chiffrierung in einer Molltonart zu üben, wechselt in T. 3 die Tonart in das parallele fis-moll. Dass schon zuvor die Kadenzakkorde von A-dur auch in fis-moll chiffriert sind, ist nicht sonderlich sinnvoll, soll hier aber den Rechenweg in einer Molltonart verdeutlichen.

Oberhalb der Molltonika befindet sich leitereigen im Kleinterzabstand das *a*, worüber sich in fis-moll die Parallele der Tonika, also die tP befindet (A-dur, T. 3 Zzt. 1). Zuvor ist die Parallele der Molldominante cis-moll der E-dur-Akkord. Folglich ist auf Zzt. 4 in T. 2 der Basston *e* verlangt.

Doch wie gesagt ist hier noch die Tonart A-dur herrschend; es sollte hier nur einmal der Rechenweg in Moll dargestellt werden. Fis-moll wird erst dann als neue Tonart hörbar, wenn der Leitton, das *eis*, erklingt und zu ihm die Durdominante Cis-Dur. Dies ist in T. 3 Zzt. 3 der Fall. Bsp. 5.8 zeigt die vollständige Basslinie.

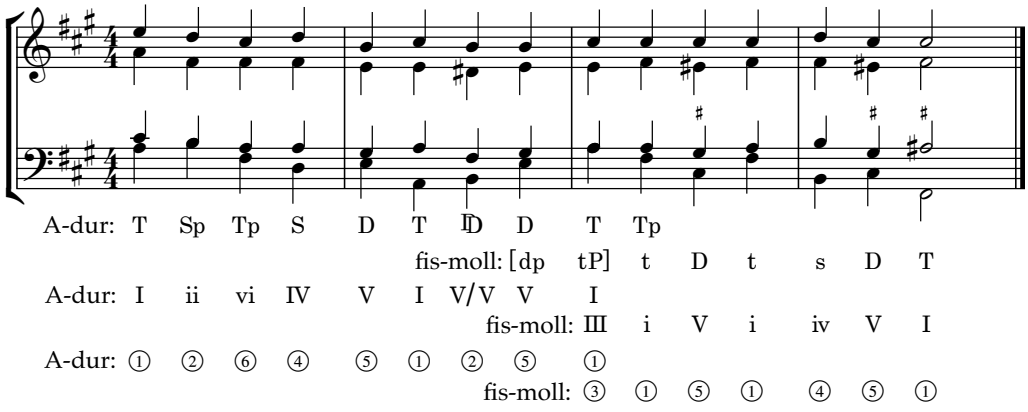


Bsp. 5.8: Die Basslinie

Die Konstruktion der Oberstimme ergibt sich aus den elementaren Stimmführungsregeln. So stehen die ersten beiden Akkorde im Sekundverhältnis. Deswegen bewegt sich der Sopran abwärts ins *d* und damit in Gegenbewegung zum Bass. Der Tenor verdoppelt dann den Basston (hier im Einklang), im Alt erscheint die noch fehlende Akkordquinte fis. Der folgende Akkord (Tp) ist quintverwandt, das gemeinsame *fis* bleibt im Alt liegen und verdoppelt damit zugleich den Grundton von fis-moll. Der kürzeste Weg in die Akkordterz *a* liegt im Tenor, derjenige in die Akkordquinte *cis* im Sopran. Die drei Oberstimmen behalten ihre weite Lage stets bei: Zwischen den drei Oberstimmen liegt immer genau eine Lücke im Terzaufbau der Akkorde.

Analog bleiben bei der Fortschreitung in die zur Tp terzverwandte Subdominante zwei Töne liegen (in den beiden Mittelstimmen). Bis zum Ende wird sich an der weiten Lage nichts ändern, ebenso wenig an der Verdopplung des Funktionsgrundtons, welcher derzeit noch stets im Bass liegt. Zu beachten ist, dass die Dominante in fis-moll im dritten Takt und in der finalen Kadenz jeweils die Durterz *eis* benötigt. Auch in T. 3 dürfen wir ein Versetzungszeichen nicht vergessen, für das *dis*, die Durterz der Doppeldominante.

Bsp. 5.9 zeigt den fertigen Satz, inklusive der Chiffrierung nach der Stufentheorie und der Generalbassbezifferung. Letztere tritt nur in Gestalt der Alteration der Dominantterz in fis-moll und der Durform der finalen Tonika (Fis-dur statt fis-moll) in Erscheinung. Man könnte in T. 3, Zzt. 2 auch schreiben: Tp≡t; der fis-moll-Akkord wechselt seine Bedeutung von der Parallele der alten Tonika zur neuen t. Die in diesem Zusammenhang redundante Auszeichnung der Bassstufen verdeutlicht vor allem den Modulationsvorgang.



Bsp. 5.9: Der fertige Satz

Man spiele den Satz auf dem Tasteninstrument und singe jede einzelne Stimme durch, ggf. in den gespielten Satz hinein (dann beim Spielen den gesungenen Ton weglassen – eine gute Konzentrationsübung). Der Stimmführungsaufwand ist minimal, was in dieser Radikalität in der Praxis selten ist. Meistens sind Mittelstimmen nicht ganz so simpel gestrickt. Allerdings muss man immer Aufwand und ästhetische Absicht in Relation setzen. Für eine solche einfache Etüde ist die gewählte Lösung gerade die richtige. So einfach wie möglich – so kompliziert, wie nötig.

Übung 7: Akkorde nach Funktionsvorschrift bestimmen

Wie heißen die folgenden Akkorde:

- In As-dur und E-dur: Tp, S, Sp, D, Dp
- In g-moll und fis-moll: tG, tP, dP, s, D

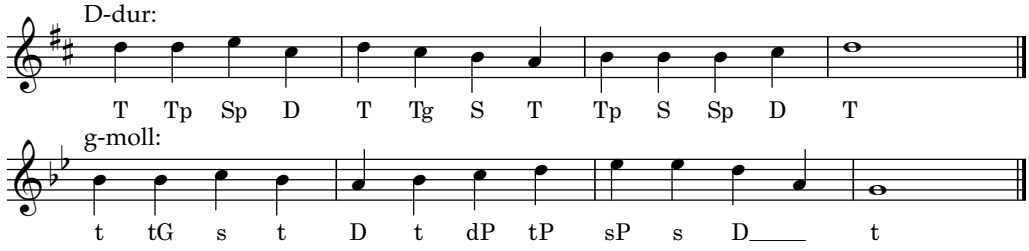
Übung 8: Funktionen bestimmen

Welche Funktionen besitzen folgende Dreiklänge:

- In B-dur : c-moll, Es-dur, g-moll, F-dur, d-moll
- in A-dur: fis-moll, D-dur, h-moll, cis-moll
- In f-moll: C-dur, b-moll, Des-dur, Es-dur, As-dur
- in h-moll: D-dur, e-moll, G-dur, fis-moll, A-dur

Übung 9: Melodien mit Funktionsvorschriften aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 5.10 gegebenen Oberstimmen der Funktionschiffrierung gemäß in weiter Lage (Chornotation) aus. Ergänzen Sie die Stufenchiffren. Welche Chiffrierungsform ist Ihnen subjektiv leichter zugänglich?

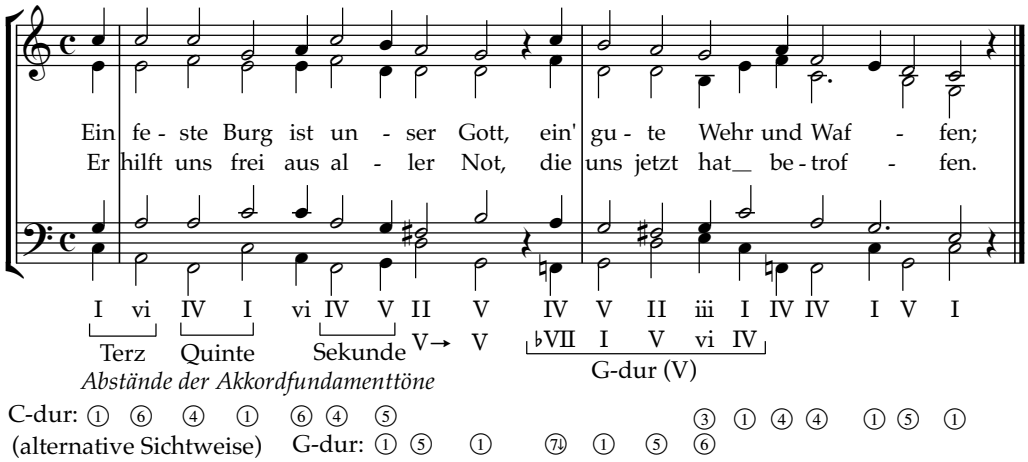


Bsp. 5.10: Vierstimmig aussetzen, Stufenchiffren ergänzen

6 Die Qualitäten von Akkordverbindungen

Die Fundamenttöne zweier Akkorde können im Abstand von Quinten, Terzen oder Sekunden sowie deren Komplementärintervalle stehen. Weitere Möglichkeiten gibt es nicht. Dabei entscheidet die Richtung dieser Intervalle – steigend oder fallend – über die Wirkung der Akkordverbindung. Je nach Richtung der Verknüpfung unterscheidet man stärkere (authentischen) von schwächeren (plagalen) Verbindungen und kann so die Wirkung von Akkordfolgen abschätzen.

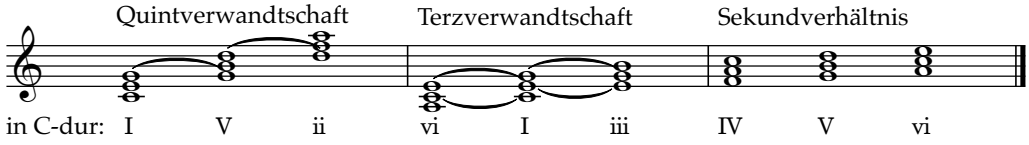
Der Anfang (Stollen) von Lukas Osianders Kantionalsatz *Ein feste Burg ist unser Gott* (Bsp. 6.1) zeigt Akkorde, deren Fundamenttöne im Abstand von Terzen, Quinten und Sekunden stehen. Akkorde in diesen Abständen haben unterschiedlich viele gemeinsame Töne, wie Bsp. 6.2 zeigt: einen gemeinsamen Ton im Falle von Quintabständigkeiten, zwei im Falle von Terzabständen und keinen bei Akkorden im Sekundabstand.[1]



Bsp. 6.1: Lukas Osiander, *Ein feste Burg*, Stollen

1 Die Analyse des D-dur-Akkordes im Satz von Osiander als II ist zumindest zweifelhaft: Beim ersten Auftreten wird man ihn als *Sekundär-* bzw. *Zwischendominante* (Kapitel 5.1) auffassen, beim zweiten Mal als Bestandteil einer kurzen Modulation, einer *Ausweichung* nach G-dur, der Oberquinttonart. Im Beispiel sind jeweils beide Auffassungen angegeben – und das sind noch keineswegs die einzig möglichen.

Während man im Falle von gemeinsamem Tonmaterial von einem gewissen Verwandtschaftsgrad zwischen Akkorden ausgehen kann, ist es vielleicht im Falle von sekundabständigen Akkorden angemessener, von einem »Verhältnis« zu sprechen. Daher ist im Folgenden von Quint- und Terzverwandtschaft die Rede (wobei es sich um eingeführte Begriffe handelt), sowie in Abgrenzung dazu vom Sekund*verhältnis*.



Bsp. 6.2: Quint- und Terzverwandtschaft, Sekundverhältnis

6.1 Die Quintverwandtschaft

Die mächtigste der drei Verwandtschaftsformen ist die der *Quintverwandtschaft*, weil dabei die Grundtöne von Akkorden im Abstand des elementaren Intervalls der Quinte (erstes neues Intervall in der Partialtonreihe nach der Oktave, vgl. Bsp. 1.5 auf S. 20) stehen.

Quintverwandte Akkorde besitzen untereinander genau einen gemeinsamen Ton. Der Grundton bzw. Fundamentton des einen ist die Quinte des anderen. Wir haben bereits gesehen, dass man bei ihrer Verbindung im Tonsatz bemüht ist, diesen gemeinsamen Ton in derselben Stimme beizubehalten, wenn dies möglich ist und der gewünschte Verlauf der Oberstimme dies zulässt.

- Zwei Akkorde sind *quintverwandt*, wenn ihre Grundtöne im Abstand von reinen[2] Quinten stehen.
- Quintverwandte Akkorde besitzen *einen* gemeinsamen Ton.

Bei der Quintverwandtschaft und ebenso bei allen anderen Relationen zwischen Akkorden sind zwei Richtungen zu unterscheiden: die fallende Verbindung (z. B. *G–C* oder *Dm–G*) und die steigende (z. B. *C–G* oder auch *Fm–C*). Bei der Verbindung G-Dur–C-Dur fällt der Grundton des ersten Akkordes (*g*) eine Quinte abwärts in den des zweiten (*c*). Bei der umgekehrten Folge handelt es sich dagegen um eine *steigende* Quintverwandtschaft.

2 In gewissem Sinne sind auch Klänge im Abstand verminderter Quinten (z. B. IV–vii° in Durtonarten) quintverwandt. Jedenfalls folgen sie in der Quintfallsequenz (s. u. Kapitel 9.1, S. 137) aufeinander.

Die beiden Richtungen haben unterschiedliche Qualitäten. Die fallende Quintverwandtschaft wirkt stärker, schlusskräftiger als die steigende. Man nennt die fallende Richtung daher die *authentische*, im Sinne von »unmittelbar«, »echt«, »überzeugend« in der Wirksamkeit. Die steigende Richtung heißt *plagal*. Dies kann man unter anderem aus den Gegebenheiten in der Partialtonreihe erklären. Dort tritt die Quinte als erstes neues Intervall nach der Oktave in Erscheinung. Ihr unterer Ton ist derjenige mit der niedrigeren Ordnungszahl (2); der obere Ton der Quinte ist Ton 3. Gegenüber dem Grundton (1) und seinen Oktavierungen (2, 4, 8 ...) wirken er und seine Oktavierungen (6, 12, 24 ...) schwächer. In der Quinte zwischen Teilton 3 und 2 fungiert folglich der untere Ton als Grundton[3]. Wenn man sich ein Quintpendel vorspielt oder vorsingt (Bsp. 6.3), so möchte man im unteren Ton schließen, nicht im oberen.



Bsp. 6.3: Quinten sind im unteren Ton stärker

Auch für die Stabilität eines Dreiklangs selbst ist das Rahmenintervall der Quinte (im Terzquintakkord) entscheidend. Den unteren Ton der (reinen) Rahmenquinte betrachtet die Funktionstheorie daher als den *Grundton* des Dreiklangs.[4] Dreiklänge ohne reine Quinte, beispielsweise der verminderte Dreiklang und dessen Septakkorde, werden dann als Akkorde mit fehlendem Grundton erklärt oder als Klänge mit substituierter Quinte (z. B. der Subdominantsubstitutakkord, insbesondere in Moll, z. B. *f–as–d* in c-moll; siehe dazu S. 309).

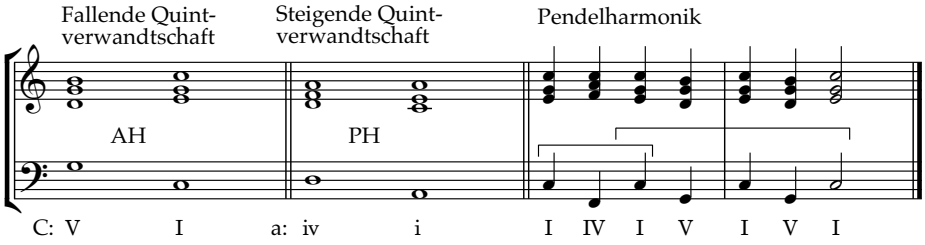
Bei *allen* Formen der Verbindung von Akkorden kann man eine authentische und eine plagale Richtung unterscheiden. Speziell für die Quintverwandtschaft sollte man sich einprägen:

- Die fallende Quintverwandtschaft wirkt stark, *authentisch*.
- Die steigende, *plagale* Richtung wirkt schwächer.
- Gleichwohl ist die Verbindung quintverwandter Akkorde in beiden Richtungen jederzeit möglich.

3 Dies gilt genauso für die ganzzahligen Vielfachen dieser Töne, also für *jede reine Quinte*

4 Hugo Riemann, der Begründer der Funktionstheorie, fasste den Molldreiklang als Spiegel des Durdreiklangs auf. Konsequenterweise betrachtete er den *oberen* Ton eines Molldreiklangs als dessen Grundton. Demnach wäre der Akkord *c-es-g* ein Klang *unter g*, nicht über *c*. Dies widerspricht der musikalischen Erfahrung, insbesondere dem oben skizzierten Experiment, und läuft der Generalbasspraxis zuwider.

Im Zuge einer sich entwickelnden kadenziellen (Funktions-) Harmonik wird die Quintverwandtschaft die dominierende Form der Akkordverkettung. Zsolt Gárdonyi bezeichnet sie in seiner Harmonielehre als *Hauptschritt*,[5] mit ihren beiden Ausprägungen als authentischer bzw. plagaler Hauptschritt, abgekürzt AH bzw. PH. Weil in der Quintverwandtschaft beide Verbindungsrichtungen möglich sind, können quintverwandte Akkorde einander mehrfach abwechseln, d. h. ein sog. *harmonisches Pendel* bilden (Bsp. 6.4).



Bsp. 6.4: Authentische und plagale Quintverwandtschaft nach Gárdonyi

6.2 Terzverwandtschaft und Sekundverhältnis

Wie bereits erwähnt kann es neben der Quintverwandtschaft nur noch zwei weitere Verbindungsformen geben (Bsp. 6.5):

Die Terzverwandtschaft: Die Verbindung von Akkorden, deren Fundamenttöne im Abstand einer Terz stehen.

Das Sekundverhältnis: Die Verbindung von Akkorden, deren Fundamenttöne eine Sekunde voneinander entfernt sind.



Bsp. 6.5: Terzverwandtschaft und Sekundverhältnis

Im zweiten Fall besitzen diese Akkorde keinen gemeinsamen Ton. Um sie zu verbinden, ist in der Regel Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen erforderlich, z. B. bei der Verbindung *IV–V*.

5 Vgl. dazu Gárdonyi/Nordhoff: Harmonik, S. 21.

Bei der Terzverwandtschaft unterscheidet man zusätzlich die *direkte* von der *entfernten* Terzverwandtschaft. Direkte Terzverwandtschaft liegt vor, wenn terzverwandte Akkorde genau *zwei* gemeinsame Töne besitzen. Dies ist insbesondere bei Akkorden der Fall, welche derselben diatonischen Tonleiter angehören. Bei einem oder keinem gemeinsamen Ton, also *entfernter Terzverwandtschaft*, liegt stets eine chromatische Erweiterung der herrschenden Tonart vor.[6] Auch wird der Begriff *Terzverwandtschaft* vor allem im Umfeld der Funktionstheorie verwendet. Daher sind damit ausschließlich terzabständige Dur- und Mollakkorde gemeint. Der verminderte Dreiklang kommt im Weltbild der Funktionstheorie als eigenständiger Klang nicht vor.

Auch im Falle der Terzverwandtschaft und des Sekundverhältnisses[7] unterscheidet man eine authentische und eine plagale Ausprägung. Bei der Terzverwandtschaft ist die fallende Richtung die authentische und die steigende die plagale. Dies liegt daran, dass in fallender Richtung der Grundton und die Terz des vorausgegangenen Klanges im doppelten Sinne »aufgehoben« sind: sowohl bewahrt als auch gesteigert, denn der Grundton des ersten Klanges wird im folgenden zur gespannteren Terz. Bei steigender Terzverwandtschaft ist dies nicht der Fall.

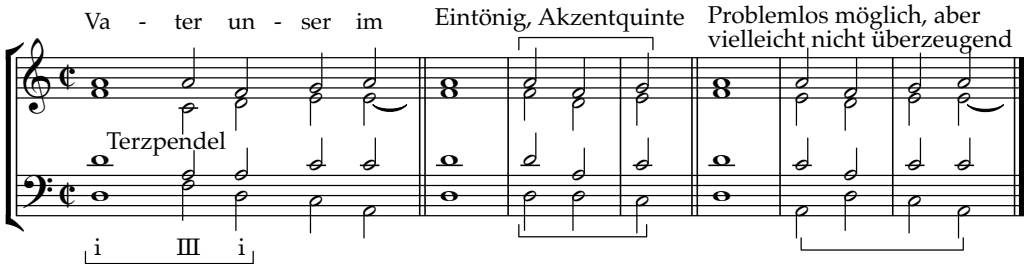
Beim Sekundverhältnis ist hingegen die steigende Richtung die gängigere und stärker wirkende, also die authentische. Sie findet sich beispielsweise in der Verbindung *IV–V* innerhalb der Kadenz (s. u.) oder im Trugschluss (*V–VI*). Während die Quintverwandtschaft jederzeit in *beiden* Richtungen eingesetzt wird, finden wir in der funktional geprägten Harmonik des Spätbarock, der Klassik und darüber hinaus die Terzverwandtschaft und das Sekundverhältnis ganz überwiegend in der authentischen Richtung.

Daher sind auch harmonische Pendel in der dur-moll-tonalen Harmonik nur zwischen quintverwandten Akkorden gebräuchlich (z. B. als I–V–I–V …). Zwischen terzverwandten Akkorden kommen sie nicht vor, zwischen sekundab-

6 In Bsp. 6.5 lässt sich eine entfernte Terzverwandtschaft erzeugen, indem man d-moll zu D-dur verändert. Dadurch entfällt das ursprünglich gemeinsame *f*. Würde man d-moll durch des-moll ersetzen, handelte es sich definitionsgemäß immer noch um eine Terzverwandtschaft, dann jedoch gänzlich *ohne* einen gemeinsamen Ton. Kann man dann noch von Verwandtschaft sprechen? Im späteren 19. Jahrhunderts schreiben die Komponistinnen solche Verbindungen; Näheres dazu in Band 2.

7 Gàrdony und sein Co-Autor Nordhoff sprechen zumeist vom Komplementärintervall des Sekundschritts, dem *Septimschritt*. Dies hat den Vorteil, dass alle Grundtonfortschreitungen in *fallender* Richtung authentisch wirken. Allerdings bewegen sich Bässe real zumeist nicht in Septimsprüngen. Vgl. dazu Gárdonyi/Nordhoff: Harmonik, S. 22.

ständigen[8] schon eher. Durchaus trifft man sie in der Klangwelt nach 1900 an. Ausgesprochen typisch sind für den homophonen Satz des 16. und 17. Jahrhunderts.[9] Will man sich in diesen Stilen bewegen, gilt es, sich von der Dominanz der im Sinne der Funktionsharmonik *starken* Verbindungen zu lösen. Anderenfalls blieben einem Lösungen wie die in Bsp. 6.6 verborgen.[10] Warum pendelt Johann Crüger hier zwischen den terzverwandten Klängen d-moll und F-dur? Auf den erste Blick naheliegend, aber eintönig wäre es, die ersten drei Melodietöne mit d-moll zu unterlegen. Vielleicht scheute Crüger die dabei entstehenden Akzentparallelen zwischen den Außenstimmen vom zweiten zum vierten Klang (d-moll Quintlage vor C-dur Quintlage). Naheliegend wäre auch ein Quintpendel d-moll-a-moll-d-moll. Dies würde jedoch den Basston *A* vorwegnehmen, der wenig später benötigt wird. So erscheint anfangs abgesehen vom Finaliston des Dorischen (*d*) jeder Basston nur einmal. In jedem Fall ist klar, dass hier bei der Erfindung andere Kriterien als die der Harmonik maßgeblich waren.



Bsp. 6.6: Johann Crüger, *Vater unser im Himmelreich*, ohne Instrumentalstimmen

Spätestens seit der Bach-Zeit, vor allem aber in der Wiener Klassik und danach gilt jedoch: Im Falle der Terzverwandtschaft und des Sekundverhältnisses sind vorwiegend die jeweils authentische Richtung gebräuchlich und Pendel selten, zwischen terzverwandten Klängen sogar so gut wie ausgeschlossen. Quintverwandte Klänge hingegen sind für Pendelharmonik überaus geeignet.

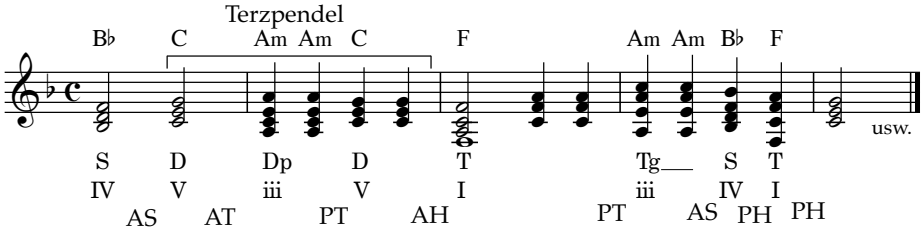
Funktionsharmonisch schwache Verbindungen werden verstärkt genutzt, wenn Komponistinnen neue Wege beschreiten, verbrauchten Wendungen ausweichen oder auffällige Klangverbindungen erzeugen wollen. Diese Tendenz ist am Ende des 19. Jahrhunderts feststellbar, wenn beispielsweise ein Johannes Brahms

8 Es gibt Pendel zwischen vii^{o7}und i, wobei die Funktionstheorie hier jedoch wieder eine latent vorhandene Quintverwandtschaft sieht, betrachtet sie doch den verminderten Septakkord ^{o7}als verkürzten kleinen Dominantseptnonakkord ($\flat$D^{9-}=D^{v}).

9 Ausführlich dargestellt in Daniel: Vierstimmiger Kantionalsatz, S. 291 ff.

10 Vgl. dazu ebd., S. 308.

zunehmend wieder plagale Wendungen aufsucht. Und in der Popmusik der vergangenen Jahrzehnte sind Sekund- und Terzpendel Bestandteile gängiger Patterns. »Klassisch« gebildeten Ohren fällt dies beispielsweise im Song *Computerliebe* auf, mit dem sich in den 1980er Jahren die Formation *Paso doble* (eine Vertreterin der damals populären »neuen deutschen Welle«) in die Charts katapultierte. Der Refrain ist über weite Strecken ein Akkordsatz mit syllabisch verlaufenden Akkordwechseln, beinahe ein Kantionalsatz im Gewand des 20. Jahrhunderts (Bsp. 6.7 – die Erklärung der Chiffren in der unteren Zeile folgt in Kürze). Allerdings wird die Satztechnik gemessen an den Maßstäben der klassischen Lehre ausgesprochen unbefangen gehandhabt, wie T. 1 sowie T. 3/4 zeigen. Das Pendel V-iii-V sticht aus der sonst recht konventionellen Harmonik des Refrains heraus. Es bildet an dieser Stelle das charakteristische Merkmal, die den Hörer einfangende *Hook-Line*. Die Beurteilung, ob sich etwas im Sinne der Harmonielehre als »richtig«, als regelkonform darstellt, ist vom Epochen- und Personalstil abhängig – und stets von der künstlerischen Absicht.[11]



Bsp. 6.7: Paso Doble, *Computerliebe*, Refrain

6.3 Die Analyse von Akkordverbindungen nach Gárdonyi

In kadenziell geprägter Musik überwiegen authentische Verbindungen. In vorkadenzieller Musik kann der Anteil plagaler Verbindungen deutlich höher sein. Gárdonyi benutzt zur Analyse des harmonischen Verlaufs und zur Untersuchung des harmonischen Stils die Chiffren AH, PH, AT, PT, AS und PS[12] (Tabelle 6.1, siehe auch Bsp. 6.7).

Dabei werden nicht so sehr akkordische Quint- und Terzverwandtschaften bzw. Sekundbeziehungen betrachtet, sondern die Fortschreitungen der Fundament-

11 Sicherlich wird es zur Frage, ob im Falle des zitierten Songs künstlerische Absicht oder Unbedarftheit leitend war, verschiedene Auffassungen geben.

12 Gárdonyi/Nordhoff: Harmonik, S. 21 ff.

Bezeichnung	*Chiffre*	*Abstand der Fundamenttöne*
Authentischer Hauptschritt	AH	Fallende Quinte
Plagaler Hauptschritt	PH	Steigende Quinte
Authentischer Terzschritt	AT	Fallende Terz
Plagaler Terzschritt	PT	Steigende Terz
Authentischer Sekundschritt	AS	Steigendes Sekundverhältnis
Plagaler Sekundschritt	PS	Fallendes Sekundverhältnis

Tabelle 6.1: Akkordverbindungen nach Gárdonyi

bzw. Grundtöne. Fundamenttöne[13] sind zunächst einmal die *unteren Töne der Terzschichtungen* der (vorerst) Dreiklänge, welche ihnen in der internationalen Akkordchiffrierung den Namen verleihen. *Grundtöne* im Sinne der Funktionstheorie sind darüber hinaus die Terzschichtungsfundamente von ausschließlich Dur- und Molldreiklängen, weil diese eine reine Quinte über sich tragen. Bei verminderten Dreiklängen liegen die Verhältnisse komplizierter. Das Gute am System Gárdonyis ist, das es für die Beurteilung der Qualität authentisch/plagal keinen Unterschied macht, ob man die Grundtöne der Funktionstheorie oder die Fundamenttöne der Stufen- bzw. Generalbasslehre zugrunde legt. Eine Verbindung E^o–F ist entweder ein AS oder ein AH; letzteres, weil die Funktionstheorie den verminderten Dreiklang über *e* als Verkürzung eines C^7 auffasst. Die Qualität der Verbindung (authentisch) bleibt davon unberührt.

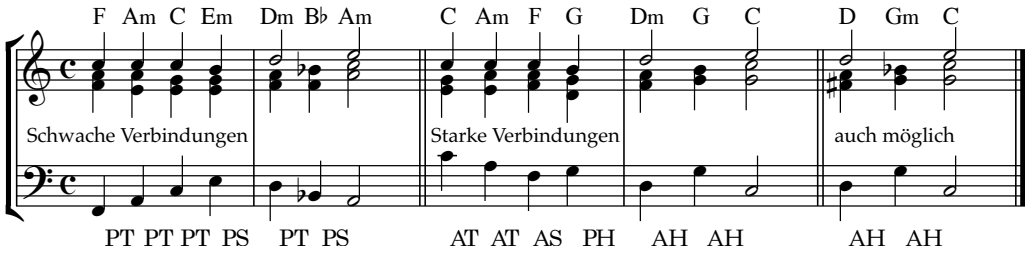
Die Untersuchung von Fundamentschrittbeziehungen ist ein praxisgerechtes Werkzeug, mit dem man weit kommt.[14] Wir werden uns in diesem Lehrgang recht lange ausschließlich mit Terzquint-Klängen beschäftigen und damit einen großen Stilbereich abdecken können. Dabei sind die Basstöne mit den Tönen des Fundamentbasses identisch.

Der Nutzen der Fundamentschrittanalyse nach Gárdonyi besteht zum einen darin, dass sie ungeübten Tonsetzern einen Maßstab an die Hand gibt, anhand dessen sich beurteilen lässt, ob eine Akkordverbindung »gut« klingt, besser gesagt: passend für unsere heutigen, an der Harmonik der Spätbarockzeit und Wiener Klassik geschulten Ohren. In Bsp. 6.8 wird dieselbe Oberstimme einmal mit plagalen Verbindungen, dann mit authentischen Fortschreitungen harmonisiert (die Quintverwandtschaft ist wie gesehen in beiden Richtungen brauchbar).

13 Die Idee, dass Akkordverbindungen ein gedachter Fundamentbass zugrunde liegt, geht auf Jean-Philippe Rameau zurück, vgl. unten S. 175.

14 Für den Kantionalsatz des 17. Jahrhunderts sind Grundtonprogressionen ebenso elementar wie für die Harmonik des Jazz und der Popularmusik des 20. Jahrhunderts. Warum? Weil in beiden Fällen Sextakkorde oder weitere Akkordumkehrungen eine untergeordnete Rolle spielen.

Die Fassung links klingt vielleicht originell und ist auch nicht in jedem Fall zu verwerfen – es kommt in der Kunst immer auf den Kontext an. Sie würde gleichwohl keinen Publikumspreis gewinnen, wenn man unsere durchschnittlichen Hörgewohnheiten zum Maßstab nimmt.



Bsp. 6.8: Starke und schwache Akkordverbindungen

Dass das Verfahren unabhängig von funktionstheoretischen Zusammenhängen ist, zeigt sich an der alternativen Harmonisierung des zweiten Taktes, rechts im Beispiel. Die kadenzielle Situation ist eine völlig andere (Ausweichung nach F-dur und Halbschluss), doch die Verbindung klingt nach wie vor passabel. Stellt sich uns die Aufgabe, eine gegebene Melodie ex tempore oder auf dem Papier zu harmonisieren und fällt es uns dabei schwer, die Klangverbindungen innerlich zu hören, so können wir sie unter dem Aspekt kontrollieren, ob sie starke Verbindungen erzeugen oder eben nicht (und dann ggf. verwerfen). Vermeidet man plagale Terz- und Sekundprogressionen, so macht man zumindest »nichts falsch«.

Der zweite Anwendungsbereich betrifft die Analyse: Anhand der Häufigkeit authentischer im Vergleich zu plagen Verbindungen lässt sich beurteilen, wie modern, d. h. von kadenzieller Harmonik geprägt eine Akkordfolge ist.[15] Seit dem späten Generalbasszeitalter und der Wiener Klassik dominieren authentische Verbindungen. Erst gegen Ende des 19. Jahrhundert trifft man wieder häufiger plagale Wendungen an, die dann gegenüber der zeitgenössischen Harmoniesprache unverbraucht wirkten.

Bsp. 6.9 zeigt eine solche Akkordanalyse nach Gárdonyi. Es handelt sich um einen Kantionalsatz des deutschen Theologen und Komponisten Lucas Osiander (1534–1605). *Kantionalsätze* sind vierstimmige Bearbeitungen evangelischer Kirchenliedmelodien. Anders als im älteren Typus des *Tenorliedes* liegt die der gottesdienstlichen Gemeinde bekannte Melodie in der Oberstimme, wo sie gut

15 Vergl. dazu oben S. 90.

erkennbar und leicht mitzusingen ist. Der Satz verläuft typischerweise wenig figuriert, als *contrapunctus simplex* bzw. Akkordsatz.[16]

Etwas anachronistisch, nur der Deutlichkeit halber, wurden in Bsp. 6.9 die Akkorde mit internationalen Akkordbezeichnungen versehen. Der Akkordbuchstabe gibt unmittelbar den Grundton im modernen Sinne an. Daran lässt sich direkt die Verbindungsform (steigender/fallender Quint-, Terz bzw. Sekundabstand) ablesen und in die Gárdonyischen Chiffren übersetzen.

Der Choral ist in der recht verbreiteten Reprisenbarform (Stollen – Stollen – Abgesang – Teilreprise des Stollens) gehalten. Es fällt auf, dass es zu Beginn des Abgesangs (T. 6 ff.) ausschließlich starke, authentische Verbindungen gibt, wobei die Quintfälle dominieren. Im gesamten Satz gibt es etliche plagale Hauptschritte, was aber keineswegs ungewöhnlich ist, zumal sie entweder Bestandteile von Pendeln (z. B. I–IV–I im ersten Takt) sind oder, wie am Ende des Stollens (T. 5 mit Auftakt) als Bestandteil einer *I*–*V*–*I*-Kadenz erscheinen. Nur einmal gibt es eine aus moderner Sicht »schwache« Verbindung, nämlich in T. 11. Allerdings wird der plagale Terzschritt dort durch die textliche und musikalische Zäsur abgemildert. Würde man diese Stelle ändern und vielleicht auf den Es-dur-Klang in T. 4 verzichten, ließe sich der Satz so umarbeiten – vor allem rhythmisch glätten und figurieren –, dass er klänge, als sei er der Feder eines Pachelbel oder Bach entsprungen.

Vergleichsweise hoch ist der Anteil der plagalen Verbindungen in den ersten drei Takten. Dies liegt daran, dass die fallende Tonleiter der Oberstimme durch ein feststehende Satzmodell, den *Parallelismus* harmonisiert wird (s. u. Kapitel 9.3, S. 141). Im Parallelismus halten sich authentische und plagale Fortschreitungen die Waage. Generell sind Satzmodelle meist von der Stimmführung geprägt, weniger von genuin der Harmonik zuzuordnenden Vorgängen.

Übung 10: Chiffrierung nach Gárdonyi

Analysieren Sie den Stollen von Hans Leo Haßlers Kantionalsatz zum protestantischen Kirchenlied *Allein Gott in der Höhe sei Ehr* nach der Methode Gárdonyis (Bsp. 6.10). Bei Bedarf können Sie zuvor die Akkorde nach der internationalen Akkordsymbolschrift chiffrieren. Weicht die Häufigkeit authentischer und plagaler Verbindungen von derjenigen ab, welche wir im Satz Osianders (Bsp. 6.9) beobachtet hatten?

16 Wegen der Übersichtlichkeit dieser Satzart wird sie im traditionellen Harmonielehreunterricht gerne und häufig gelehrt sowie ihre Beherrschung geprüft.



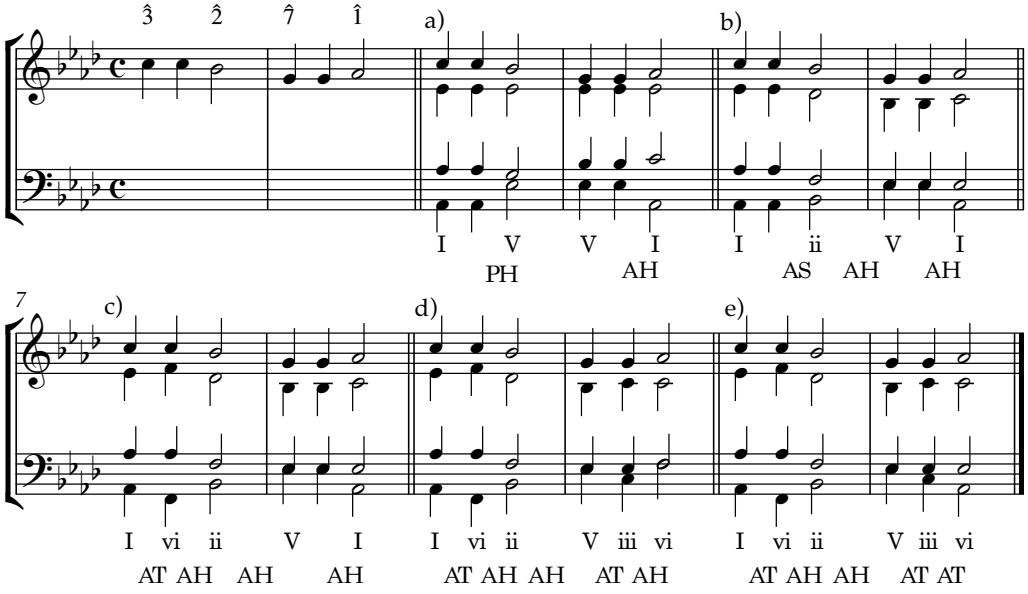
Bsp. 6.9: Osiander, *Herr Christ, der einig Gottes Sohn*



Bsp. 6.10: Haßler, *Allein Gott in der Höhe sei Ehr*, Stollen

6.4 Melodien harmonisieren

Die Analyse von Akkordverbindungen nach Gárdonyi ist nicht nur dann nützlich, wenn man den harmonischen Stil eines Werkes beurteilen möchte. Sie hilft vor allem auch bei der Harmonisierung gegebenen Melodien oder Melodiepartikel. Betrachten wird dazu einmal die melodische Bewegung $\hat{3}$–$\hat{2}$–$\hat{7}$–$\hat{8}$. Bsp. 6.11 zeigt dies in der Tonart As-dur.



Bsp. 6.11: Ein Melodiepartikel mit authentischen Verbindungen harmonisieren

Es bietet sich an, die Töne *c* und *as* als Bestandteile der I in As-dur aufzufassen. *B* und *g* bilden den Grundton und die Terz der V (das *susemitonium modi*). Problemlos ist damit ein Pendel I-V-I möglich, denn der Hauptschritt (die Quintverwandtschaft) ist in der authentischen und der plagalen Richtung gleichermaßen gut einsetzbar. In Bsp. 6.11 ist dies unter a) gezeigt.

Allerdings passt die $\hat{2}$ auch in den Akkord der ii, b-moll. Dann folgen in die finale I. Stufe zwei authentische Hauptschritte – auch gut (b). Das Ganze ist ausbaufähig, wenn der Anfangston unterterzt wird (authentischer Terzschritt, c). Verzichtet man auf eine schlussfähige I, so lässt sich die Unterterzung auch im zweiten Takt einsetzen. Die letzte Fassung (e) wirkt am wenigsten überzeugend, was aber vor allem daran liegt, dass sie endgültig ihrer Schlussfähigkeit beraubt ist; es fehlt ein authentischer Quintfall und damit die Dominantbeziehung, welche für eine gute Zäsurwirkung vonnöten ist. *Innerhalb* einer Akkordfolge (also nicht an ihrem Ende) klänge der zweifache Terzfall jedoch gut.

Auf diese Weise lassen sich Akkordverbindungen, die man schreiben möchte, auch dann beurteilen, wenn man sie nicht innerlich hören oder ersatzweise am Instrument überprüfen kann, also allein mit der Ratio. Dies geschieht freilich um den Preis, sich durch diese Denkweise (»Mit authentischen Verbindungen der Quintpendeln macht man nichts falsch«) einzuengen, sich gewissermaßen auf ausgetretene Pfade[17] zu begeben und damit die eigene Kreativität zu beschränken.

17 Vgl. unten S. 126

7 Tonartbefestigung und Modulation durch Kadenzen

Kadenzen erzeugen Zäsuren und wirken damit zunächst einmal gliedernd. Je nach Kadenzform entstehen unterschiedlich starke Interpunktionen. Doch darüber hinaus können Kadenzen auch einen Tonartzusammenhang herstellen oder bekräftigen. Zudem können Kadenzakkorde aus dem entgegengesetzten Tongeschlecht »ausgeborgt« werden: Dur und Moll können sich gegenseitig bereichern.

Die formbildende Kraft der tonalen Harmonik zeigt sich am offensichtlichsten an ihrer Fähigkeit, Gliederung zu erzeugen, also Zäsuren und Schlüsse in abgestufter Form bilden zu können. Aus den Klauseln der Vokalpolyphonie bildete sich der Typus der modernen, dreigliedrigen Kadenz heraus, bestehend aus der Prädominante, der Dominante und der Tonika. Dass dabei die Dominantbeziehung besonders schlüssig wirkt verstehen wird inzwischen. Zwei Eigenschaften zeichnen sie aus:

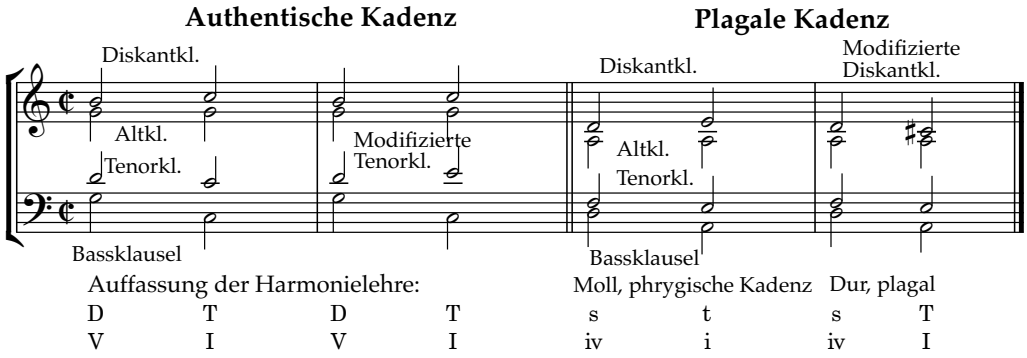
1. Die Leittonbeziehung aus der alten, ggf. durch *musica ficta* bereicherten Diskantklausel
2. und der authentische Quintfall D-T bzw. V-I.

7.1 Die authentische und die plagale Kadenz

Die *V-I*-Kadenz wird als *authentische Kadenz* bezeichnet – wegen des authentischen Hauptschrittes. Doch gibt es auch ein Gegenmodell dazu, die *plagale Kadenz*. Dort finden wir folgerichtig einen plagalen Hauptschritt von der Paenultimaposition zur Ultima. Dabei fällt der Bass um lediglich eine Quarte (bzw. steigt in deren Komplementärintervall, der Quinte). Ihre Wurzel liegt in der bereits des öfteren erwähnten *phrygischen Kadenz*. Im Phrygischen ist die *Tenorklausel* halbtönig fallend (fa-mi, z.,B. *f-e*), die Diskantklausel ganztönig steigend (re-mi, z.,B. *d-e*).[1]

Die Stufentheorie chiffriert die Paenultima der authentischen Kadenz als V. Diejenige der plagalen Kadenz ist die iv bzw. (in Dur) IV. In der Funktionstheorie entspricht dies den Funktionen D bzw. s oder S.

1 Es gibt diverse Varianten der alten phrygischen Kadenz. Die hier gemeinte ist die *perfekte* Form, weil der Bass seine Bassklausel führt und der Klang in den ebenfalls *perfkten*, weil terzlosen Finalisklang füht.



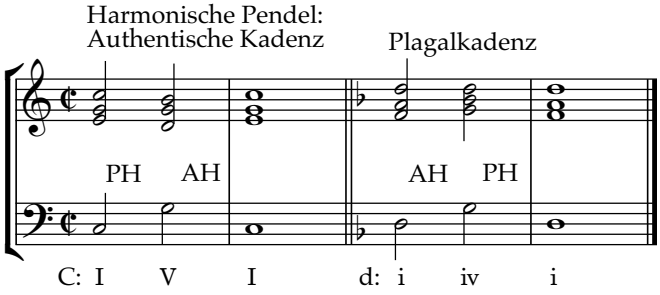
Bsp. 7.1: Authentische und plagale Schlüsse (Kadenzen)

Authentische und plagale Kadenz

Authentische Kadenz: Die Verbindung V-I/i bzw. D-T/t.
Plagale Kadenz: Die Verbindung iv/IV-i/I bzw. s/S-t/T.

Kasten 10: Elementare Kadenzformen

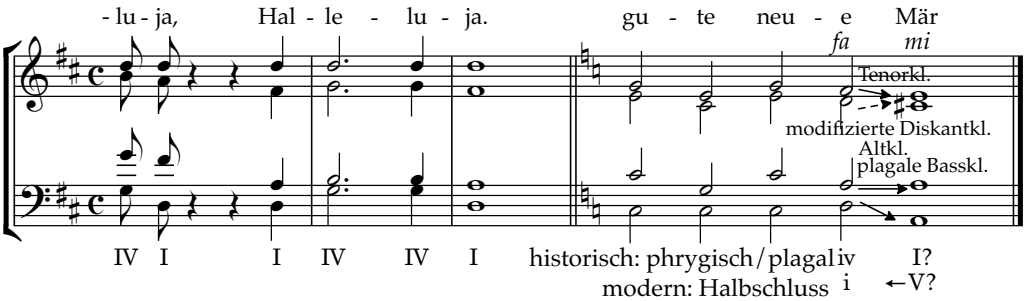
Ebenso wird ein Pendel zwischen quintverwandten Akkorden als kadenziell wirksam (zäsurbildend und tonartfestigend) wahrgenommen. Auch dann spricht man von der authenischen und plagalen Kadenz (Bsp. 7.2).



Bsp. 7.2: Die authentische und die plagale Kadenz als harmonisches Pendel

Plagale Pendel finden sich häufig am Ende von längeren Sätzen der Renaissance und danach, bis in die späte Barockzeit hinein, wie Bsp. 7.3 zeigt. Unter der Finalis

des Modus, der ① (im Beispiel der Grundton von D-dur) als Liegeton in der Oberstimme pendelt die Harmonik zur IV und zurück.[2]



Bsp. 7.3: Händel, *Messiah*, Nr. 42, *Halleluja*; Johann Crüger, *Vom Himmel hoch, da komm ich her*, ohne instrumentale Oberstimmen

An mi-Klauseln findet sich lange Zeit noch die perfekte Form der plagalen Kadenz (Quartfall in der Bassklausel), allerdings meist mit dem Ziel einer Durtonika (ggf. Zwischentonika bzw. Zwischen-I). Dur deshalb, weil Finalisklänge meistens mit dem pefekteren Durgeschlecht versehen wurden. Moderne Ohren können ein solche Kadenz freilich auch als Halbschluss (I←V) hören (Bsp. 7.3 rechts, Kantionalsatz von Johann Crüger).

Die Kraft der Plagalkadenz entfaltet sich im Jazz. Der Blues (Bsp. 7.4) lebt vom anfänglichen Pendel I^7–IV^7–I^7, die Dominante spielt eine untergeordnete Rolle.[3] Es überwiegen deutlich die plagalen Verbindungen. Die Variante in T. 6, die man häufig hört, ändert am Prinzip nichts.[4]

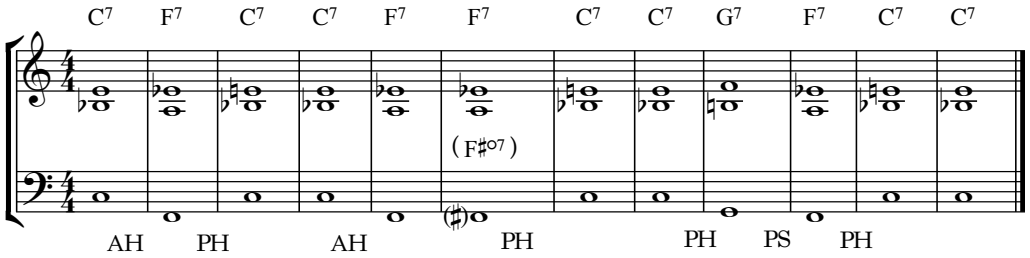
Auch das bekannte *Get back* von den Beatles kommt gänzlich ohne eine einzige authentisch Kadenz aus. Es besteht fast nur zwei Klängen, der I und der IV (A^{75}, D^7,gelegentlich auch G). Man kann den Titel symbolisch verstehen: »Zurück zu den musikalischen Wurzeln« – dem Blues.

2 Der Plagalschluss wurde wegen seiner Herkunft aus der geistlichen Musik der Renaissance lange Zeit als »Kirchenschluss« verstanden. Wenn Berlioz am Ende des Kopfsatzes seiner *Symphonie fantastique* den Protagonisten Trost in der Religion suchen lässt, versinnbildlicht er dies durch eine ausgedehnte Plagalkadenz C–F–C (*Religiosamente*).

3 Die Akkorde besitzen im Blues im einfachsten Fall die Form von Dominantseptakkorden: Durakkorde mit kleiner Septime. Doch um der Wahrheit die Ehre zu geben: Im Blues werden sie funktionsfrei eingesetzt.

4 Die Bassistinnen spielen sie mit einer freilich eleganteren Stimmführung, indem ein sog. *Walkingbass* das F♯ in ein G weiterführt.

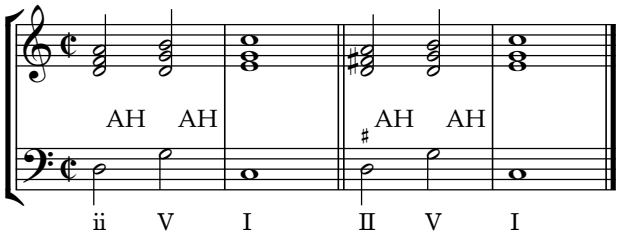
5 Im Refrain erklingt des öfteren die Mollterz *c*, but who cares ...



Bsp. 7.4: Eine gängige Form des Blues-Schemas

7.2 Die Vollkadenz

Damit eine Kadenz neben einer Zäsurbildung auch eine tonartkonstituierende Funktion besitzen kann, müssten in ihr strenggenommen alle Töne der gerade herrschenden Tonart (alle sieben Töne der Tonleiter) auftreten. Vergleichbar stringent würde eine unmittelbare Folge zweier authentischer Schritte wirken (Gárdonyis authentische Doppelwendung). Ersteres ist in derjenigen Kadenz der Fall, die in Bsp. 7.5 links wiedergegebenen ist. Aber auch die Variante rechts definiert die Tonart C-dur recht gut, weil sie ebenfalls aus einer Folge zweier authentischer Schritte besteht, auch wenn im ersten Akkord (verdurte *II*) der diatonische Vorrat von C-dur überschritten ist. Hier geraten die zugrundeliegende Materialtonleiter (soll man sie als G-dur-Skala ansprechen?) und die harmonische Progression (II-V-I in C-dur) miteinander in Konflikt. Man wird geneigt sein, das *fis* als chromatische Erweiterung eines durch die Finalis C-dur bestimmten Tonartzusammenhangs zu hören.[6]

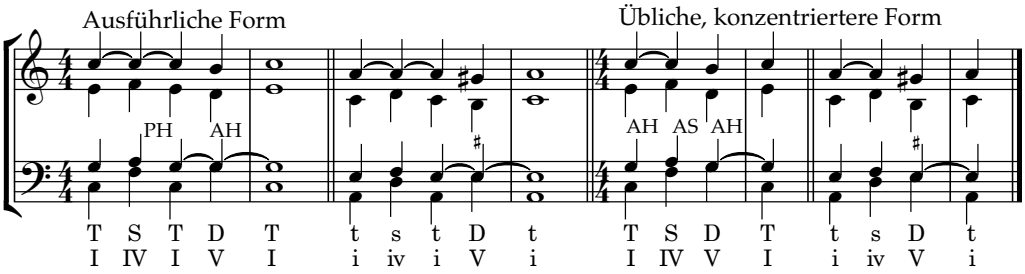


Bsp. 7.5: Die tonartstiftende Funktion authentischer Verbindungen

6 Die Funktionstheorie chiffriert den Akkord der verdurten *II* dann als Doppeldominante (𝄫D), die Stufentheorie als V/V.

Festzuhalten bleibt: Auch die Verkettung von Antepaenultima und Paenultima, von Prädominante und Dominante also, geschieht im Regelfall über eine authentische Verbindung (eben eine authentische Doppelwndung). In der *I-IV-V-I*-Kadenz ist dies der authentische Sekundschritt zwischen der IV und der V. In der *II-V-I*-Kadenz fehlt er – scheinbar, denn wenn man vor die *ii* die Tonika (*I*) schaltet, ist er dorthin verschoben.

Man kann sich die moderne, dreischrittige Kadenz *I-IV-V-I*, auch *Vollkadenz* genannt[7] ebenso als Verkettung zweier Quintpendel, einem plagalen und einem authentischen, denken, welche auf das Wesentliche reduziert wurde.



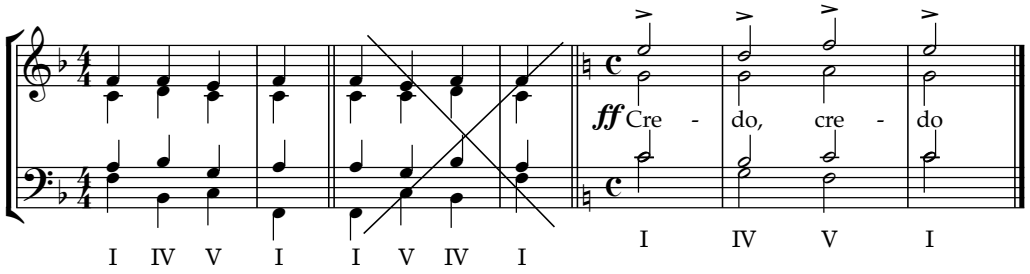
Bsp. 7.6: Die Vollkadenz in Dur und Moll

Weil die moderne Kadenz stringente Klangverbindungen mit der Eigenschaft verbindet, tatsächlich alle Töne der herrschenden Tonart bzw. Tonleiter (in moll derjenigen des sog. *harmonischen Moll* mit der leittönigen Durterz der *V*) zu enthalten, ist sie gewissermaßen zum Erfolgsmodell der modernen Harmonielehren avanciert. Meist wird sie bei der praktischen Erarbeitung der Harmonielehre am Instrument ausgiebig geübt – mit einem gewissen Recht.

Anders als die Pendel zwischen quintverwandten Klängen (links im Bsp. 7.6) oben verläuft die *I-IV-V-I*-Kadenz wegen der ausschließlich authentischen Verbindungen zielgerichtet. Die krebsgängige Form wird bisweilen »umgestellte Kadenz« genannt Bsp. 7.7). Sie wirkt weniger überzeugend. Dafür gibt es zwei Gründe:

1. Die quintverwandten Verbindungen verlaufen dort in plagaler, steigender Richtung.
2. Der Leitton, die Terz der Dominante, wird zwar in den Grundton der Tonart aufgelöst, jedoch nicht in den Grundton eines Akkordes, sondern in die Akkordquinte der *IV*.

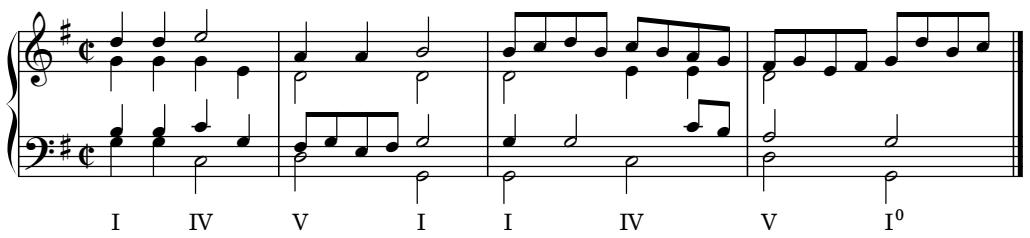
7 Der Begriff *Vollkadenz* wird allerdings oft auch für eine vollständige, sieben Schritte umfassende diatonische Quintfallsequenz verwendet.



Bsp. 7.7: Die übliche und die umgestellte Kadenz; Bruckner, Messe f-moll, T. 6 nach Buchstabe P

Wegen der schwächeren, man kann auch sagen »vorfunktional« anmutenden plagalen Verknüpfungen haftet der umgestellten Kadenz etwas Archaisches an. Diese Wirkung entfaltet sie in der Schlussfuge des *Credo* in Bruckners Messe f-moll. Dort unterbricht der Chor mit homophonen Einwürfen das Fugengeschehen mit dem *Credo*-Bekenntnis.[8]

Auch wenn sie in der traditionellen Harmonielehre gerne als Urmodell tonartdefinierender Akkordfolgen vorgestellt wird, kommt die I–IV–V–I-Folge in der Praxis seltener vor, als man annehmen möchte. Ein frühes Beispiel ist die Harmoniefolge der *Bergamasca*, ein Tanzlied aus der italienischen Stadt Bergamo, 16./17. Jahrhundert.[9] Bsp. 7.8 zeigt es im Satz von Samuel Scheidt.



Bsp. 7.8: Samuel Scheidt, Variationen über *Bergamasca* SSWV 560

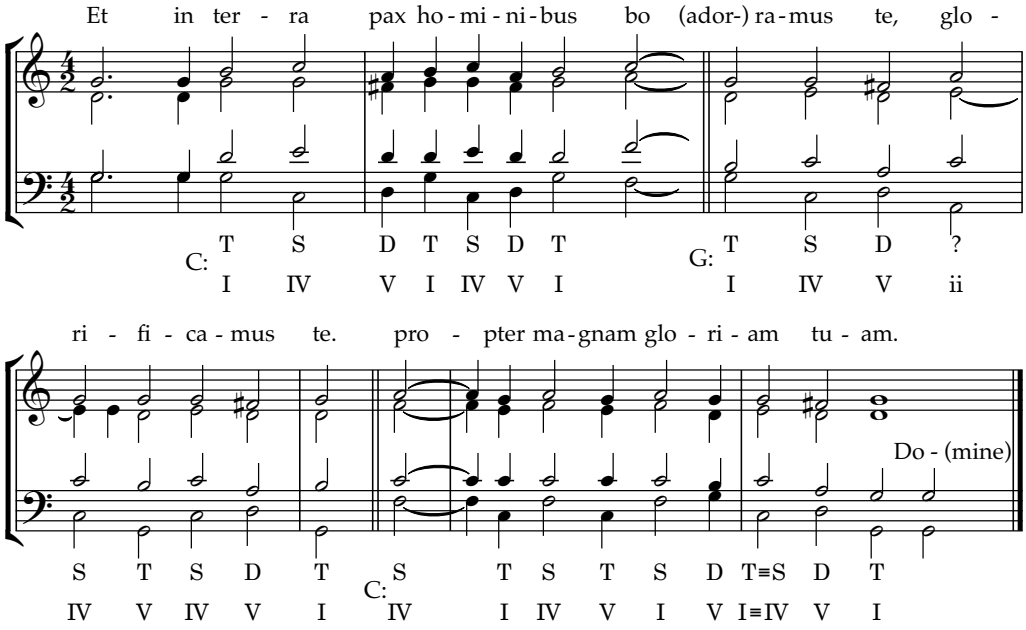
Auch am Anfang des *Gloria* aus Lassos *Missa octavi toni*[10] (Bsp. 7.9) ordnen sich die Klangfolgen zwanglos im Sinne von I–IV–V–I- Kadenzen, auch hier in G-dur, genau genommen G-mixolydisch, weil tatsächlich ohne Vorzeichnung des *fis*. Las-

8 Die Einwürfe sind stets verschieden gestaltet. Nur beim ersten Mal findet sich die I-V-IV-I-Kadenz. Es lohnt sich, auch die im weiteren Verlauf erklingenden Variationen der Einwürfe zu untersuchen.

9 Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 1, Sp. 130.

10 Messe »im achten Ton«, also Hypomixolydisch.

sos Satz ist in enger Lage gehalten. Bei Akkordwechseln bleibt lehrbuchmäßig stets der gemeinsame Ton liegen. Die Verbindung IV–V zeigt die erforderliche Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen, ohne die sich(zumindest bei elementarer Stimmführung) Parallelen ergäben. Diesen Satz mit Chiffren zu versehen, mutet anachronistisch an, wird aber der Deutlichkeit halber im Beispiel vorgenommen. Hier liegt die Diskantklausel im Alt und die Tenorklausel in modifizierter Form (Auflösung in die Terz des Ultimaklanges G-dur) in der Oberstimme. Es handelt sich um eine Binnenkadenz. Für eine Finalkadenz müsste die Oberstimme auf die Akkordterz verzichten und die Tenorklausel in die Finalis *g* führen. Und sehr wahrscheinlich würden die Klauseln in der letzten und stärksten aller Kadenzen, der Schlusskadenz, in ihrer angestammten Stimme liegen. Apropos: Welche Stimme führt hier die Altklausel?



Bsp. 7.9: Lasso, *Missa octavi toni*, Gloria, Kadenzen

Wenig später finden wir eine Kadenzanordnung in G-dur. Nach der Paenultima (der V bzw. D) wird die Kadenz jedoch zunächst ausgeflohen, d. h. die erwartete Ultima (T, I) vermieden. Der a-moll-Akkord – man scheut sich, hier die Chiffre Sp zu notieren – die ii ist da neutraler) lässt zunächst vermuten, dass der Tonartzusammenhang wechselt (z. B. nach a-moll selbst). Jedenfalls ist es fraglich, ob man hier den (aus Sicht der Harmonielehre untergeordneten) »Nebendreiklang«

a-moll als solchen wahrnimmt. Danach wird die Kadenz erneut angegangen und zur Finalis G geführt.

Im dritten zitieren Ausschnitt regiert zunächst die Tonart C-dur. In der letzten Mensur können wir das beobachten, was die moderne Harmonielehre als diatonische Modulation durch Umdeutung betrachtet: Ein Klang (hier die I von C-dur) wechselt seine Rolle in der Kadenz von einer Ultima zur Praedominante (IV bzw. S).

Diese letzte Kadenz unterscheidet sich von den vorhergehenden dadurch, dass sie aus Sicht der Kontrapunktlehre *perfekt* ist: Alle Stimmen führen ihre angestammte Klausel, die Finalis ist terzlos. Der Satz könnte hier enden, lediglich der Umstand, dass die Unterstimmen bereits den folgenden Textabschnitt vorzeitig aufnehmen – und damit die Zäsurwirkung abschwächen – imperfiziert die Kadenz.[11]

Die jeweiligen Tonvorräte (Tonleitern) und die harmonischen Progressionen gehen hier Hand in Hand. Daher kann es wenig Zweifel über die gerade herrschende Tonart geben.

7.3 Die Kadenz in der praktischen Tonsatzarbeit

Aus Sicht der Pädagogik liegt der größte Vorzug der Urkadenz in ihrer Einfachheit und Übersichtlichkeit. Oft wird sie zum Einstieg in die praktische Tonsatzarbeit genutzt.[12] Zweckmäßigerweise befolge man – und übe damit – bei der Verbindung der drei Kadenzakkorde I/i, IV/iv und V die bereits bekannten Stimmführungsgebote in konsequenter Strenge:

- Bei der Verbindung der quintverwandten Akkorde bleibt der gemeinsame Ton in derselben Stimme liegen.
- Bei der Progression *IV–V* ist Gegenbewegung zwischen den Oberstimmen und dem Bass obligatorisch.
- Im übrigen nutzt jede Stimme den kürzestmöglichen Weg in den nächsten Akkordton.

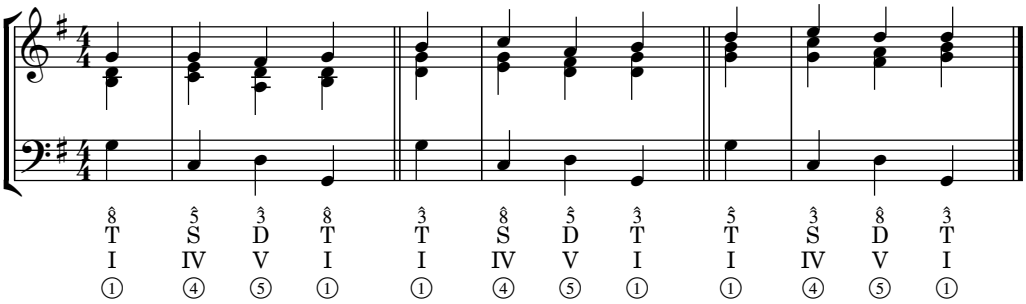
In Klauseln nimmt die Ultima, der Finalklang, in der Regel eine betonte Taktposition ein, die Paenultima eine unbetonte. Die Urkadenz wird daher im Falle gerader Taktarten gern mit auftaktigem Beginn dargestellt, wodurch sie bei

11 Ein Blick in die Partitur würde zudem offenbaren, dass das G-dur lediglich eine rasch vorübergehende *Ausweichung* darstellt, denn schon in der folgenden Mensur erklingt wieder *f* statt fis.

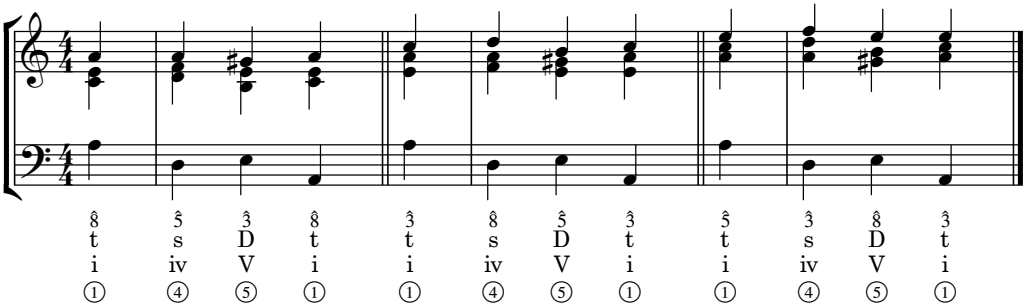
12 Z. B. in Krämer: Harmonielehre im Selbststudium. Siehe dort S. 11ff.

gleichmäßiger Fortschreitung (in Vierteln beispielsweise) die Ultima auf betonter Zählzeit erreicht.

Beachtet man die elementaren Stimmführungsgebote, so ergibt sich in allen drei Oberstimmen eine Stimmführung, die untereinander vertauschbar ist. Diejenige Stimmführung, die bei Beginn in Oktavlage in der Oberstimme liegt, kann in den Alt und auch in den Tenor wandern und umgekehrt genauso. Die Notenbeispiele 7.10 und 7.11 verdeutlichen dies. Die dort gezeigten Verhältnisse sind uns längst vertraut; hier seien die inzwischen hinzugetretenen Chiffrierungen ergänzt.



Bsp. 7.10: Die Urkadenz in den drei Lagen in Dur



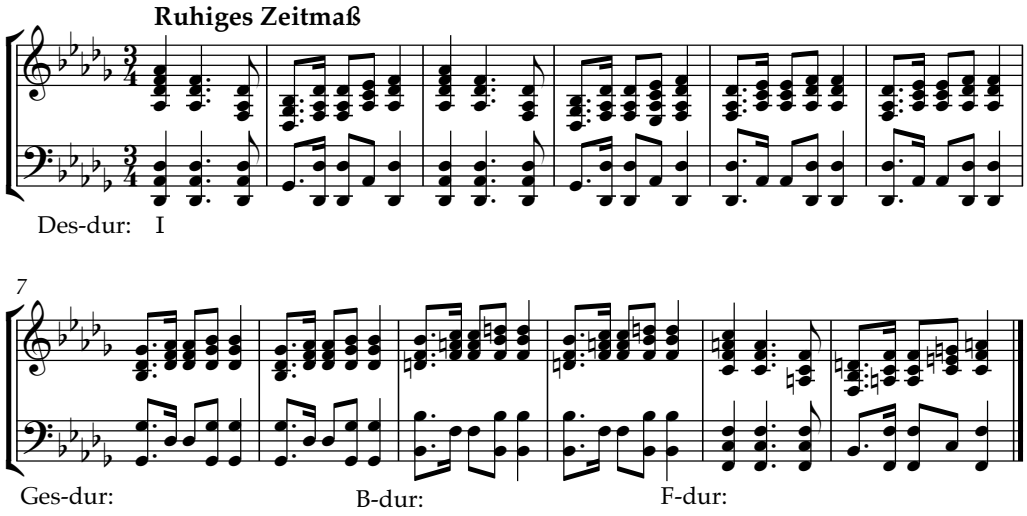
Bsp. 7.11: Die Urkadenz in den drei Lagen in Moll

Übung 11: Die Urkadenz üben

Transponieren Sie schriftlich die beiden oben gegebenen Modelle für die Urkadenz in allen drei Lagen (Dur und Moll) in alle Tonarten bis sechs ♯ und ♭. Üben Sie die schriftlich ausgearbeiteten Kadenzen in allen Tonarten am Klavier.

Übung 12: Harmonische Analyse: Wagner, Rheingold, Walhalla-Thema

Die drei Kadenzakkorde I, IV und V definieren in der Anordnung als Plagalkadenz, authentische Kadenz oder Vollkadenz eine Tonart recht gut. Ausschließlich aus diesen Stufen ist das Walhalla-Leitmotiv aus Wagners Zyklus *Der Ring des Nibelungen* gebaut. Es ist ein in reinem Akkordsatz gehaltenes, von der Blechblasgruppe des Orchesters vorgestelltes Leitmotiv in lapidarer, archaisch wirkender Harmonik (Bsp. 7.12). Das soll sicherlich die Monumentalität der sagenhaften Götterburg versinnbildlichen.[13] Wagner beschränkt sich auf die Hauptstufen zunächst der Tonart Des-dur. Bald jedoch werden Nebentonarten berührt. Im Beispiel sind diese angegeben. Chiffrieren Sie die Akkorde mit den Funktions- und Stufensymbolen.



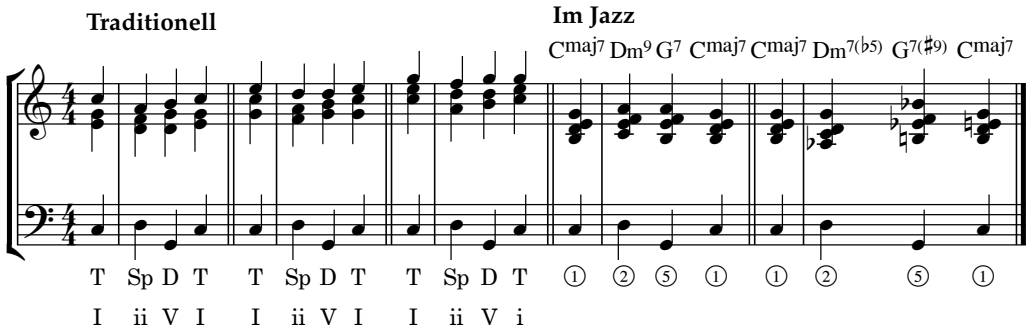
Bsp. 7.12: Wagner, *Rheingold*, Walhalla-Thema

7.4 Die *II-V-I*-Kadenz

Die *I-IV-V-I* - ist in der Tonsprache seit 1700 vor allem durch den Bassverlauf (①-④-⑤-①) präsent. Die Oberstimmen formen dazu Klänge, die meistens über die simple Dreiklangsharmonik hinausweisen. Beispielsweise wird die Prädominante

13 Die Oberstimme dieses Leitmotivs (seiner Ausdehnung wegen eher ein »Leitthema«) ist aus dem »Ring-Leitmotiv« abgeleitet, was plausibel erscheint, denn mit dem Rheingold, dem auch der Ring entstammt, wurde die Immobilie Walhall illegitimerweise finanziert.

gerne mit Dissonanzen versehen, die auf den ersten Blick als Septakkordumkehrung erscheinen (der berühmte Akkord der *Sixte ajoutée*, siehe Band 2, S. 57). Im Jazz und weiten Bereichen der Popularmusik ist eine andere Kadenzform wesentlich häufiger anzutreffen: die II-V-I-Kadenz. Auch sie besteht ausschließlich aus authentischen Fortschreitungen. Lediglich ist der authentische Sekundschritt um eine Position nach vorne gerückt. Ihr fehlt die Eigenschaft, mit den drei Kadenzakkorden zugleich das Tongeschlecht zu repräsentieren, doch das ist auch in der Moll-Urkadenz i-iv-V-i nicht gegeben. Auch diese Kadenzform lässt sich durch alle Lagen permutieren (Bsp. 7.13).



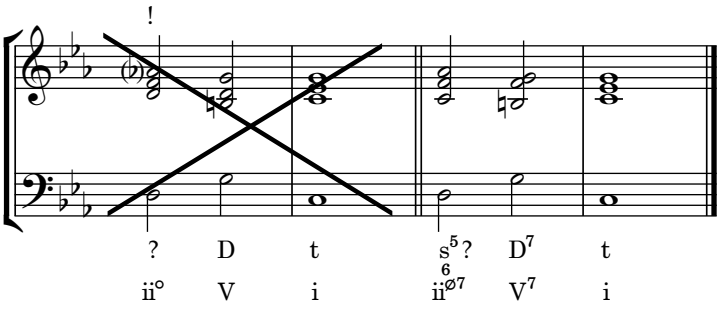
Bsp. 7.13: Die ii-V-I-Kadenz

Die Jazz-Kadenzformen rechts im Beispiel zeigen, dass es viel mehr auf die ②-⑤-①-Progression als auf die konkrete Akkordform ankommt. Gerne werden die Akkorde der *II* und der *V* alteriert. Hier gerät also der Tonvorrat (die Skala des jeweiligen Klanges) in Konflikt mit der Tonart, welche durch die Kadenz definiert ist. Aber letztere setzt sich durch. Der Jazz unterscheidet zwischen dem Material eines Akkords (seiner Akkordskala) und dem durch eine Grundtonfortschreitung definierten Tonartzusammenhang.[14]

Dass die *II-V-I*-Kadenz in der traditionellen Stufen- und Funktionstheorien vernachlässigt wird, hängt vermutlich mit dem Manko zusammen, dass sie in Dreiklangsform nur im Durgeschlecht möglich ist. Für die Sp bzw. die ii in Dur gibt es kein Pendant in Moll, denn dort steht auf der ② der verminderte Dreiklang. Dieser ist für sich genommen nicht »lebensfähig«. Aus Sicht der Funktionstheorie gibt es keine selbständigen Klänge über verminderten Quinten. In der musikalischen Praxis sind Stufe-II-Akkorde in Moll jedoch überaus gängig – jedoch nur

14 Zur Akkordskalentheorie und der Jazzharmonik aus der Perspektive der traditionellen Harmonielehre vgl. Dings: Jazzharmonik für Klassiker.

in der Gestalt von Septakkorden, also mit Dissonanzanreicherung und damit Verkettung in die Dominante hinein.



Bsp. 7.14: Die *II-V-I*-Kadenz in Moll?

Harmonik und Interpunktion

Kadenzen werden als schlussbildend wahrgenommen. Bereits mit Mitteln ausschließlich (oder vorwiegend) der Harmonik, in der Gestalt von mehr oder weniger ausgeprägten Kadenzen, kann man daher einen größeren Formabschnitt in Unterabschnitte teilen. Die Qualität einer Zäsur wird vor allem durch die erreichte harmonische Stufe bestimmt und ggf. die Art, wie diese erreicht wird. Verschiedene Kadenzformen wurden auch in historischen Quellen unterschieden, so beispielsweise in Johann Matthesons Hauptwerk *Der vollkommene Kapellmeister*. Mattheson gibt dort ein Beispiel für eine Gliederung nach dem Vorbild des Satzbaus.[15] Heinrich Christoph Koch bezeichnet in seinem *Versuch einer Anleitung zur Komposition* verschiedene starke Formen von Interpunktionen in Analogie zur Syntax in der Sprache (Punkt[.], Kolon[:], Semikolon[;], Komma[,]).[16] In der modernen Sichtweise lassen sich unterscheiden:

- Die am stärksten wirksame Zäsur bildet eine authentische Kadenz aus Prädominante, Dominate und Tonika. Dabei spielt auch die Oberstimmenlage des Schlussklangs eine Rolle: Für einen perfekten Schluss steht die Oberstimme in der Oktavlage der finalen Tonika.

15 Mattheson: Der vollkommene Capellmeister, S. 224.

16 Dies ist eines der vielen Indizien für die im Verlauf der Musikgeschichte und bis heute immer wieder postulierte Sprachähnlichkeit der Musik, die Analogie zwischen sprachlichen und musikalischen Strukturen und Prozessen.

- Eine plagale Kadenz wird demgegenüber als schwächer wahrgenommen – oder als Bekräftigung einer zuvor vollzogenen authentischen Kadenz. Plagalschlüsse unter der liegenden Î in der Oberstimme werden gelegentlich mit der Rhetorik entnommenen Begriff des *Supplementums* angesprochen.[17] Ein bekräftigendes, harmonisches Pendel unter dem Liegeton der Î funktioniert nun einmal ausschließlich in *I–IV–I*-Gestalt.
- Als *Halbschlüsse* werden diejenigen Kadenzformen angesprochen, die auf der Paenultima (also an der Dominantposition) innehalten. Dabei wird gelegentlich zwischen imperfekten Halbschlüssen und perfekten unterschieden. Letztere bekräftigen die Dominante mittels der Doppeldominante, was auch *tonikalisierender Halbschluss* genannt wird. Die Grenze zu einer Ausweichung oder Modulation ist dabei fließend.
- Eine schwache, nach Fortsetzung verlangende Form ist der Trugschluss (die zeitgenössischen Terminologie spricht von einer »geflohenen Kadenz« oder *cadenza sfuggita*), der sich in verschiedenen Ausprägungen ereignen kann.

Tabelle 7.1 gibt einen Überblick über diese verschiedenen Interpunktionsformen. Dies sind heute überwiegend verwendeten Begriffe. Die historischen Termini seien hier nur kurz erwähnt. Heinrich Christoph Koch[18] beispielsweise nennt den Ganzschluss *Grundabsatz*, den Halbschluss *Quintabsatz*. Joseph Riepel bezeichnet letzteren als »Aenderungsabsatz«.[19] Die Verwendung dieser Termini ist mehrdeutig: Mit *Absatz* kann neben der Zäsur selbst ebenso derjenige (typischerweise mehrtaktige) Abschnitt bezeichnet sein, welcher in die entsprechende Kadenz mündet.

Bsp. 7.15 zeigt den prinzipiellen Aufbau dieser Kadenzformen. Beispiele für Trugschlüsse gibt Notenbeispiel 8.2 (S. 128). Ein Exempel für eine halbschlüssige Interpunktion mit Vorbereitung durch die V/V (tonikalisierender Halbschluss) zeigt Bsp. 7.16. Man spiele den Abschnitt links, aus dem Kantionalsatz *Ich dank dir, Gott, für all Wohltat* auch einmal mit d-moll statt D-dur, also als imperfekten Halbschluss. Der rechts wiedergegebene Kantionalsatz Crügers (*Lob sei dem allerhöchsten Gott*) zeigt am Ende des ersten Abschnittes einen solchen Halbschluss, ohne Vorbereitung durch die V/V bzw. D. Im Grunde handelt es sich hier lediglich um eine unterbrochene Kadenz der Form IV-I-V-I, bildlich gesprochen um ein am Maximalausschlag (V, der Paenultima-Position) angehaltenes Pendel.

Die beliebte Plagalschlussform des *Supplementums* zeigt in prächtiger, reich figurierter Gestalt der Schluss der sechsstimmigen Motette *Die Himmel erzählen die*

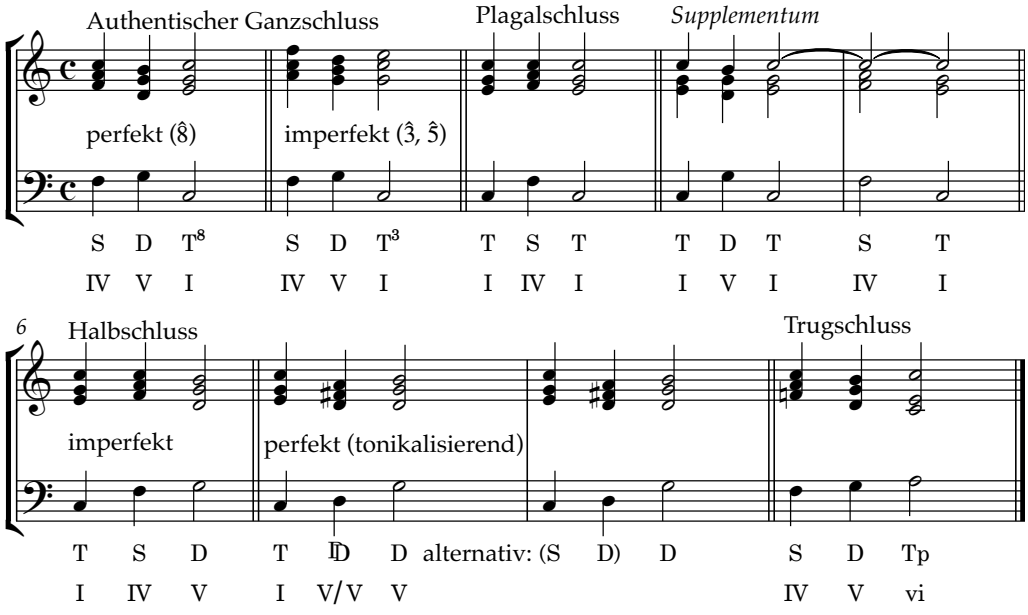
17 Bartel: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, S. 212ff.

18 Koch: Versuch einer Anleitung zur Komposition.

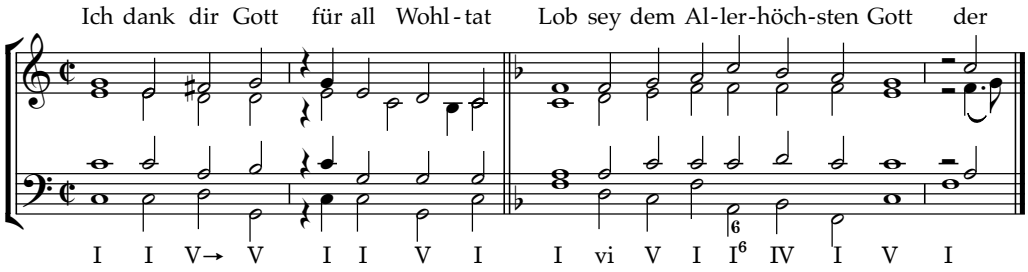
19 Riepel: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. Grundregeln zur Tonordnung insgemein, S. 36.

Zäsurstärke bedingt durch die Harmonik		
Ganzschluss	Endet auf der I/I	Zäsurwirkung:
	vollkommen (perfekt): I in Oktavlage	stark(.)
	unvollkommen (imperfekt): Quint- oder Terzlage	mittel (;)
Halbschluss	Endet auf der V	mittel (; :) oder schwach (,)
	tonikalisierter (oder perfekter) Halbschluss: Befestigung der abschließenden V mittels V/V	
Trugschluss	Vertretung der I, meist durch vi/VI	schwach(,)

Tabelle 7.1: Schlussarten

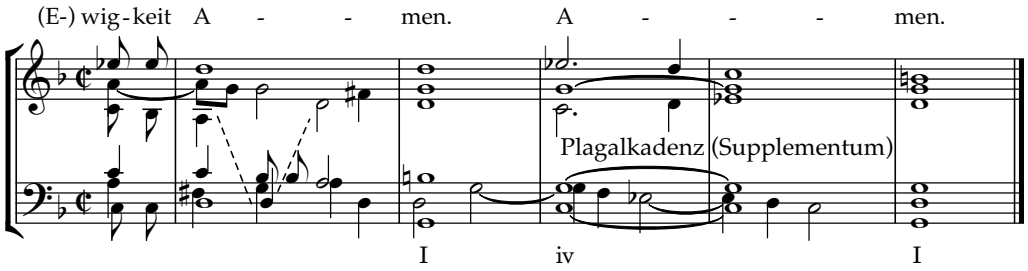


Bsp. 7.15: Schlussarten (schematisch)



Bsp. 7.16: Johann Crüger, Kantionalsätze *Ich dank dir, Gott, für all Wohltat* und *Lob sei dem allerhöchsten Gott*, jeweils, ohne instrumentale Oberstimmen

Ehre Gottes von Heinrich Schütz (Bsp. 7.17). Die Liegestimme befindet sich hier im Sopran 1. Real bildet dieser die obere der Mittelstimmen; Sopran 2 überkreuzt ihn in der zweigestrichenen Oktave.



Bsp. 7.17: Heinrich Schütz,*Die Himmel erzählen die Ehre Gottes*, Schlusstakte

7.5 Modulation durch Kadenzen

Durch Kadenzen werden Tonarten befestigt. Deswegen können Sie den gordischen Knoten einer tonal indifferente Situation durchschlagen und eine neue Tonart etablieren, d. h. eine Modulation vollziehen.

Bsp. 7.18 zeigt einen beliebten Modulationsweg: Ein Durakkord wird »vermollt« und gewinnt damit prädominantische Funktion, hier die Bedeutung einer neuen Sp (es könne ebensogut auch eine neue Mollsubdominante erzeugt werden). Damit wird recht auffällig die Materialtonleiter verändert: Zwei Töne von C-dur werden in T. 2 tiefalteriert: die Terz *e* und der Leitton *h*. Möglich ist dies, weil

die zugleich die sinnfälligen authentischen Doppelwendungen die neue Tonika sofort etablieren.



Bsp. 7.18: Modulation durch Vermollung

Dass am Ende eine enharmonische Umdeutung stattfindet, ist nur in der Bequemlichkeit der Notation begründet. Substanziell ändert sich dadurch nichts.

Die ii-V-I-Kadenz (in Dur) und die IV-V-I-Formen bilden gleichermaßen Gárdonyis *authentische Doppelwendung* ab. Dabei kann die II durchaus in leiterfremder Form als Doppeldominante (𝄫D. bzw. V/V) auftreten, ohne dass die finale Tonika dadurch in Frage gestellt wird. Durch die Verknüpfung des drittletzten Klanges, der *Antepaenultima* mit dem vorletzten (der Dominante bzw. Paenultima) über eine stringente, authentische Verbindung, gewinnt die Antepaenultima vorbereitenden Charakter, daher die Qualifizierung als *Prädominante*.

Prädominanten sind dadurch gekennzeichnet, dass sie in die folgende Dominante streben. Üblicherweise werden sie mit der Dominante über eine Dissonanzfigur verkettet. Doch in der authentischen Doppelwendung einer Kadenz wird man die Bewegung Prädominante→Dominante mindestens im Nachhinein als zielgerichtet empfinden. Die bloße Anwesenheit der Stufen ii, IV oder iv allein reicht noch nicht aus, um sie als prädominantisch auszuweisen.

Damit ist es nun möglich, mit einfachsten Mitteln (drei kadenziell angeordneten Akkorden) so etwas wie schweifende Modulationen, fortlaufende Tonartwechsel zu erzeugen. Bsp. 7.1 verdeutlicht dies.

Wir sehen hier verschiedene Abfolgen von Prädominante-Dominante-Tonika:

1. eine im Moll leitereigene iv-V-i-Verbindung,
2. eine durch die verdurte ii (𝄫D bzw. V/V) chromatisch angereicherte II-V-I-Kadenz,
3. eine in Dur leitereigne ii-V-I-Kadenz,

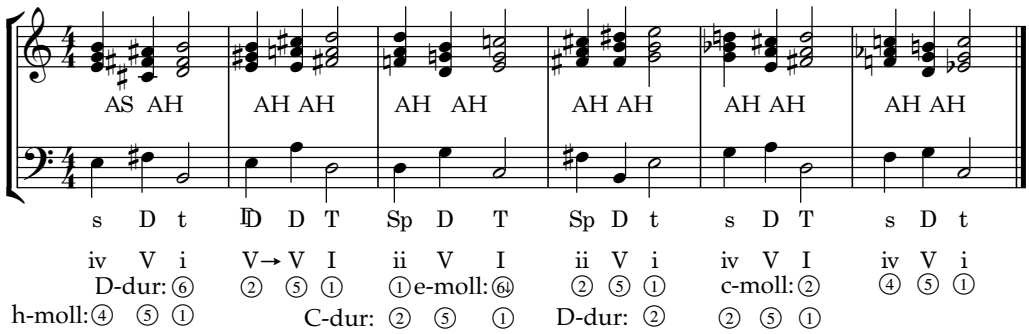


Abbildung 7.1: Tonartdefinition durch authentische Doppelwendungen: Die II-V-I- und IV-V-I-Kadenzformen

4. eine ii-V-i in Moll, wobei der ii° durch die Akkordform der Durkadenz (Sp) ersetzt ist,[20]
5. eine ii-V-I-Kadenz, entweder eine Mollkadenz mit verdurter Tonika oder eine Durkadenz mit Moll-s,
6. schließlich wieder eine leitereigene Form der iv-V-i-Kadenz in Moll.

Wir beobachten, dass ein Akkord aus dem Dur-Umfeld (die Sp) in einer Mollkadenz eingesetzt wird, umgekehrt die Mollform der IV (iv bzw. s) in Dur. Akkorde des entgegengesetzten Tongeschlechts werden gewissermaßen ausgeborgt. In der Jazztheorie nennt man dies *modal interchange*:[21] Klänge, die in einem bestimmten Modus leitereigen sind, werden in einem anderen modalen Umfeld eingesetzt und bilden dort chromatische Erweiterungen. Dieses Prinzip wird uns noch des öfteren begegnen.

Es lohnt, einmal einen Blick darauf zu werfen, ob und wie die Tonartstationen in Bsp. 7.1 miteinander verknüpft sind. Betrachtet man die analyse, so wird klar, dass die jeweiligen Basstöne (zugleich die Fundament- oder Grundtöne) der Akkorde in beiden aufeinanderfolgenden Tonarten jeweils enthalten sind. Die akkordische Verknüpfung ist nicht immer klar erkennbar:

1. Beim Wechsel von h-moll nach D-dur folgen die alte t und die neue D im Quintfall aufeinander, was unmittelbar verständlich ist.
2. Der Übergang von D-dur nach C-dur zeigt einen typischen Funktionswechsel durch Vermollung: Eine Tonika (D-dur) wird neue prädominantische ii (d-moll).

20 Der Akkord der Sp wird durch die steigende melodische Molltonleiter mit ihrer erhöhten $\hat{6}$ ($\hat{6}\uparrow$) erzeugt.

21 Vgl. dazu Dings: Jazzharmonik für Klassiker, 253ff.

3. Auf den ersten Blick lässt sich keine sinnvolle Verwandtschaft zwischen C-dur und fis-moll erkennen. Die Klänge sind tritonusentfernt (die ebenfalls mögliche, doppeldominante Variante Fis-dur wäre es noch deutlicher). Mit etwas Mühe kann man doch noch eine Art »verminderter Quintverwandtschaft« ausfindig machen: In e-moll gibt es die Stufe C-dur als VI und die verminderte Stufe als ii°; die Oktavregel zeigt dies.
4. Anschließend kann man eine Beziehung zwischen e-moll und g-moll allenfalls indirekt herstellen, wenn man sich als (real nicht erklingenden) Vermittlungsakkord G-dur vorstellt, welches anschließend vermollt wird, verbunden mit dem allfälligen Bedeutungswechsel in Richtung auf eine Prädominante (hier als iv bzw. s). In Akkordchiffren: e-[G]-Gm.
5. Noch unvermittelter wird im letzten Takt f-moll eingeführt. Hier müsste man eine zweifach Vermollung annehmen: D-[Dm]-F-Fm.

Bemerkenswert daran ist, dass trotz der großen klanglichen Distanz zwischen D und Fm die Herrschaft der neuen Tonika Cm außer Frage steht. Dass D-Fm eine schwache, steigende, also plagale Tezverwandtschaft darstellt, wird durch den Klangreiz der großen Distanz zwischen beiden Klängen mehr als aufgewogen.

Man kann die ii-V-I-Kadenz noch reduzieren – auf ii-V-Verbindungen. Auch diese verkürzte Form enthält fast die vollständige Skala der finalen Tonika; lediglich deren Terz fehlt. Bsp. 7.2 zeigt dies in einer modulatorisch schweifenden Anordnung.

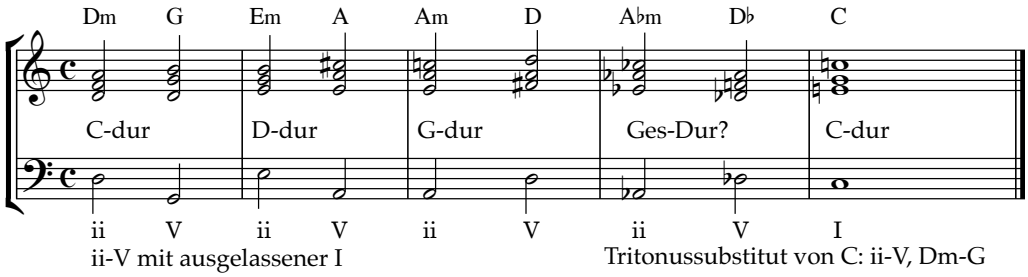


Abbildung 7.2: Schweifende Tonalität durch ii-V-Verbindungen

Tatsächlich handelt es sich hier um die Fundamentschritte eines Abschnittes aus einem weltbekannten Jazz-Standard: *Satin Doll* von Duke Ellington. Bsp. 7.3 zeigt die Akkordfolge (die *Changes*) in einem jazzigen Arrangement.

Man kann sich fragen, warum überhaupt der Eindruck der Tonart C-dur entstehen kann. Zum einen, weil sich die Takte 1/2 (ii-V) und 7 (I, C^{maj7}) zu einer Kadenz in C-dur ergänzen und so gesehen alles dazwischen als bloßer Einschub

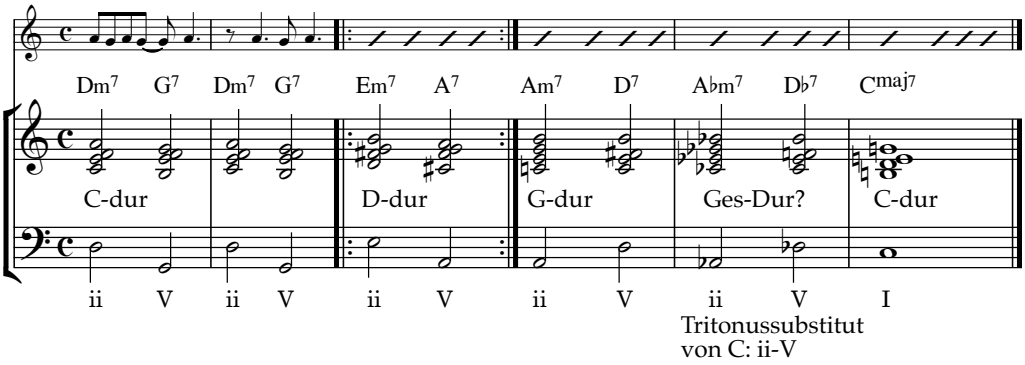


Abbildung 7.3: Billy Strayhorn, *Satin Doll*

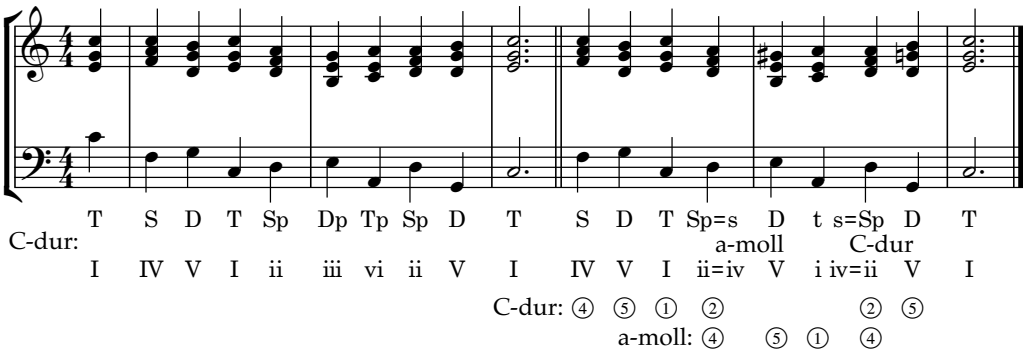
und Umweg wahrgenommen werden kann. Zudem hören wir ab T. 3 eine Folge fallender Quinten, die sich sogar im vorletzten Takt fortsetzen würde, wo sie jedoch durch ein Tritonussubstitut vertreten wird ($A\flat m^7$ und $D\flat^7$ sind einen Tritonus von Dm^7 und G^7 entfernt). Wer sich in die Klangwelt des Jazz eingehört hat, dessen Ohr wird zwanglos die letzten drei Klänge als alterierte, chromatisch bereicherte Formen einer exotisch anmutenden Prädominante samt zugehöriger Dominante und schließlich der konventionellen Tonika C-dur wahrnehmen.

8 Nebendreiklänge in Dur

In Dur wirken die Nebendreiklänge tatsächlich als untergeordnet gegenüber den Hauptstufen. Es lassen sich typischen Situationen angeben, an denen Nebendreiklänge zum Einsatz kommen. Die wichtigste ist der Trugschluss.

Dass die Funktionstheorie die Nebendreiklänge den Hauptdreiklängen gegenüber als untergeordnet betrachtet, entspricht der Harmonik des Stils der Wiener Klassiker. Dabei dominieren über weite Strecken die Tonika und die Dominante. Schon die Subdominante ist demgegenüber herabgestuft (weil mit der Tonika lediglich eine Plagalkadenz bildend). Häufig wird sie durch ihre Parallele, die Sp, ersetzt. Überhaupt wird das Mollgeschlecht der Nebendreiklänge dem Dur der Hauptstufen gegenüber als hierarchisch untergeordnet empfunden.

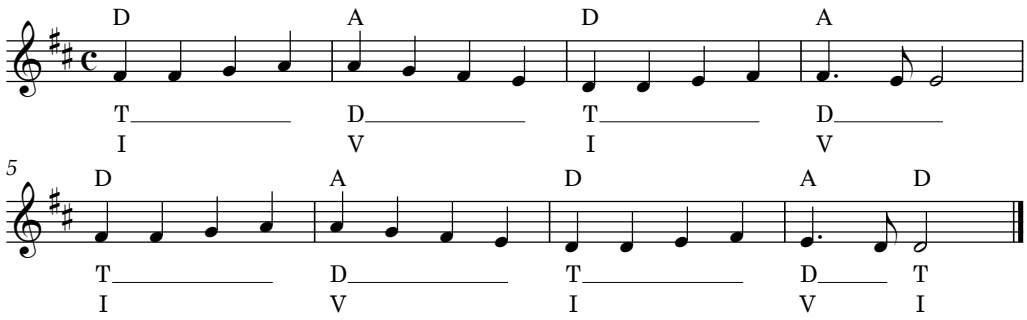
Untereinander sind die drei Nebendreiklänge (Tp, Sp und Dp) ebenso quintverwandt, wie es die Hauptdreiklänge paarweise zueinander sind. Jedoch können sie nicht ohne weiteres einen eigenen Moll-Kadenzraum aufspannen, weil ihnen (legt man das diatonische Material der Tonleiter zugrunde) Leittonbeziehungen fehlen. In Bsp. 8.1 wird die Tonart C-dur nicht real verlassen; dazu müsste – wie rechts dargestellt – der a-moll-Akkord der Tonikaparallele (Tp) durch seine Dominante E-dur (nicht das leitereigene e-moll) befestigt werden.



Bsp. 8.1: Die Hierarchie zwischen Haupt- und Nebendreiklängen

Das Beispiel ist allerdings nicht repräsentativ für den Stil, auf den sich die Funktionstheorie am besten anwenden lässt: eben die Musik der klassisch-romantischen Epoche. Für deren Harmonik wäre ein so hoher Anteil an Nebenstufen wie in Bsp.

8.1 links (40%) ungewöhnlich. So lässt sich beispielsweise Beethovens bekannte Melodie aus dem Schlusssatz der neunten Symphonie (Bsp. 8.2) ausschließlich durch ein Pendel zwischen Dominante und Tonika begleiten, z. B. auf der Gitarre (wie oberhalb des Notensystems vermerkt).[1]

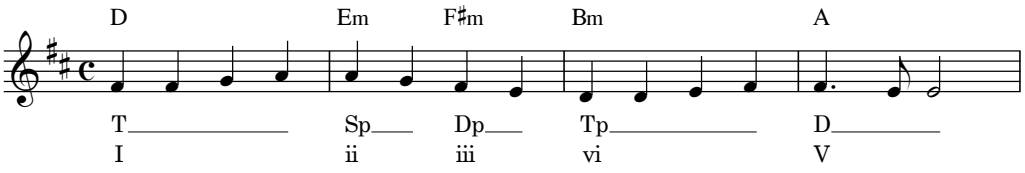


Bsp. 8.2: Beethoven, »Freudenthema«, mit Begleitakkorden für die Gitarre

Setzte man – stilistisch äußerst fragwürdig – im zweiten und dritten Takt die drei Nebendreiklänge ein, würde das die Tonart D-dur keineswegs in Frage stellen (Bsp. 8.3). Dies wäre allenfalls dann der Fall, wenn man statt der Dp fis-moll Fis-dur greifen würde. Doch selbst dann stellte dies nur eine kurze Episode in der Paralleltonart h-moll dar, eine minimale *Ausweichung* ohne größere Folgen für die tonartliche Stabilität von Beethovens Melodie. Die drei Hauptdreiklänge T, S und D mit ihrer Eigenschaft, Durakkorde zu bilden und damit zugleich alle Töne der Durskala zu repräsentieren – und last not least das Durgeschlecht selbst –, bewirken, dass eine Durtonart stabil ist. Will man sie in Richtung auf eine andere Tonart verlassen, so muss man Aufwand in Gestalt neuer Akzidenzien betreiben, so dass eine neue Tonleiter etabliert wird.

Wie wir später genauer betrachten werden, ist es in Moll gerade andersherum: Um Moll zu stabilisieren, braucht man den künstlichen Leitton der Dur-Dominante. Hingegen neigen die drei Dur-Nebendreiklänge in Moll dazu, sich zu verselbständigen und die Molltonart in Frage zu stellen. Im einfachsten Fall (Modulation in die Paralleltonart) geht das, ohne den Tonvorrat zu ändern, denn Dur und paralleles Moll haben dieselbe Tonleiter, nur mit einem andern Finaliston. Moll und Dur sind Modi derselben diatonisch-heptatonischen Skala.

1 Harmonisiert man die Melodie ganztaktig, so ergeben sich Dissonanzen im Sinne des Kontrapunkts (Durchgänge bzw. Vorhalte), sog. »harmoniefremde Töne« aus der Sicht der Harmonielehre, welche an dieser Stelle noch nicht erläutert werden sollen.



Bsp. 8.3: Beethoven, »Freudenthema«, mit etwas schrägen Begleitakkorden für die Gitarre

8.1 Untere Terzverwandte als Vertretungsklänge

In kadenziell geprägter Musik (ungefähr ab 1700) erscheinen die Nebendreiklänge in Dur ausgesprochen selten in pseudo-kadenzieller Anordnung (ii-iii-vi). In der Musik des Spätbarock und insbesondere der Wiener Klassik und danach folgen sie vielmehr einigen wenigen Mustern, von denen wir manche in ähnlicher Form auch im Mollgeschlecht beobachten. Ein solches beliebtes Muster ist die *Unterterzung* eines Hauptdreiklanges. Das bedeutet: Nebendreiklänge können in unterer Terzverwandtschaft eine Hauptfunktion *ablösen*.[2] Dies erzeugt einen authentischen Terzschritt (AT nach Gárdonyi). Der Hauptdreiklang geht seiner Unterterzung, in Dur dem Parallelklang, voraus. Der Parallelklang (in Moll der Gegenklang) kann den Hauptdreiklang eine Terz über ihm aber auch *vertreten*. Dabei fehlt der Hauptdreiklang, er wird ersetzt.

Dies lässt sich an einem wichtigen Harmonisierungsklischee im Jazz (oder auch der Unterhaltungsmusik) beobachten: im sog. *Turnaround*. Turnaround meint eine kreisende, in sich geschlossene Harmoniefolge, beliebig oft wiederholbar.[3] Es gibt unzählige Varianten davon; eine einfache wird in Bsp. 8.4 links gezeigt. Dort unterterzt der Akkord der vi (Tp) die I (T), löst sie also in einem AT ab. Anschließend besetzt die ii (Sp) in der Kadenz die Position der Antepaenultima, vertritt also die S bzw. IV der S-D-T (IV-V-I) - Kadenz. Alle im Turnaround beteiligten Progressionen sind authentisch (fallender Terzschritt AT, fallende Hauptschritte AH).

Der Anfang von George Gershwins *I Got Rhythm* zeigt eine der bekanntesten Harmoniefolgen des klassischen Jazz, die *Rhythm changes* (die Akkordwechsel des Standards *I Got Rhythm* eben, wobei die Akkordfolge des gesamten Songs

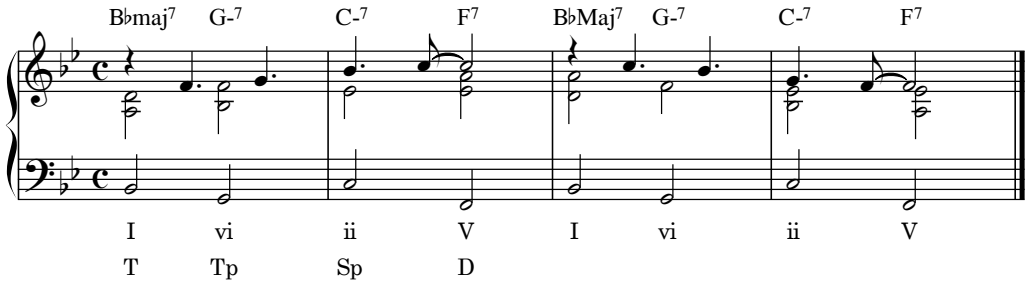
2 Die Dominante lässt sich allerdings nicht sinnvoll unterterzen, s. u. S. 122.

3 Bisweilen spielt zu Beginn eines Jazzkonzerts die Rhythmusgruppe einen Turnaround, während die Solisten nach und nach die Bühne betreten. Wenn alle an Bord sind, geht der Turnaround nahtlos in das erste Stück über.



Bsp. 8.4: Der Turnaround mit leitereigenen Nebendreiklängen in Dur

gemeint ist). Diese ersten Takte bestehen aus nichts anderem als einem I-vi-ii-V-Turnaround (Bsp. 8.5).



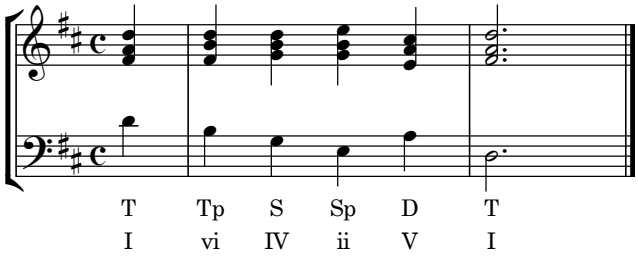
Bsp. 8.5: Gershwin, *I Got Rhythm*

Dabei kann die Verbindung *I–VI* auch entfallen, wodurch die uns schon bekannte, in der Popularmusik und im Jazz grundlegende ii–V–I-Kadenz entsteht (Bsp. 8.4 rechts). Auch hier sind alle Klangverbindungen authentisch. Wiederum ist die *IV*, die Subdominante, entbehrlich.

Ebenso kann die Sp (ii) die S (IV) terzverwandt steigern. In Dur lässt sich auf diese Weise die Tonika dreimal unterterzen, bevor eine ii–V–I-Kadenz eingeleitet wird. Dies ist eine für die Barockmusik typische Anordnung (Bsp. 8.6).[4]

Ein prominentes Beispiel für diese Unterterzungsmanier bildet das *Air* aus Bachs Orchestersuite Nr. 3 D-dur BWV 1068 (Bsp. 8.7). Dass der Bass nicht in Terzen fortschreitet, liegt an den dort befindlichen Durchgängen, eine rein kontrapunktische Figur, die hier für die Beurteilung der Harmonik außer Acht gelassen werden kann. Das *gis* im Bass kann man als Bestandteil einer Unterterzung der S

4 In Moll steht auf der *II* der verminderte Dreiklang (ii°), der in der Praxis kaum als Dreiklang, durchaus allerdings als Septakkord verwendet wird.

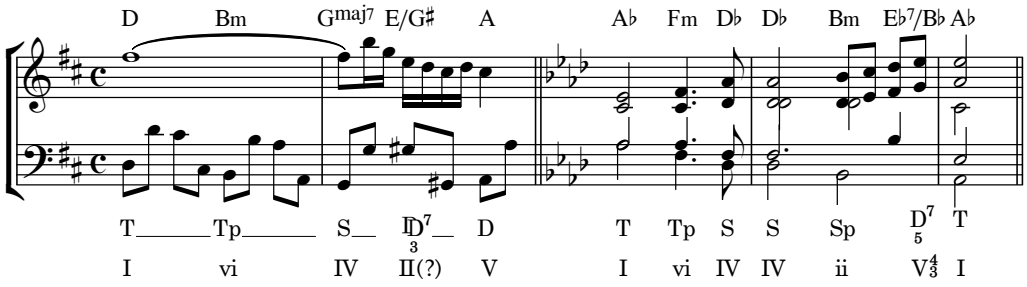


Bsp. 8.6: Die »Kadenz der fallenden Terzen«

auffassen, wenn man den Klang als E-dur-Akkord auf der Akkordterz deutet. Das korrekte Funktionssymbol ($\mathrm{D}^{\mathrm{D}}_{3}$, sprich »Doppeldominante mit Terz im Bass«) und die Notation in der internationalen Akkordchiffrierung (E/G♯) werden später erklärt.

Die stufentheoretische Chiffrierung des E-dur-Akkords (mit seiner Terz *gis* im Bass) im zweiten Takt von Bachs *Air* als verdurte II. Stufe (II) ist nicht ganz korrekt[5]. Sie soll hier lediglich das Prinzip der Unterterzung (I–vi–IV–ii) verdeutlichen.

Das Beispiel rechts in Bsp. 8.7 zeigt ein Leitmotiv aus Wagners *Parsifal*, das »Gralsmotiv«. Wagner bedient sich hier einer alten liturgische Floskel, dem sog. »Dresdener Amen«.[6] Er harmonisiert es ganz archaisch-barock, in einer diatonischer Einkleidung, wodurch es in der Umgebung seiner entwickelten, chromatischen Tonsprache stets auffällt.



Bsp. 8.7: Unterterzungen in Bachs »Air« und Wagners »Gralsmotiv«

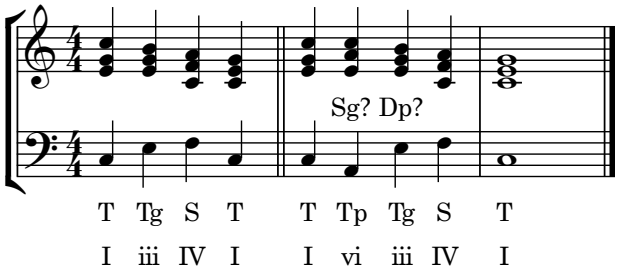
5 Wie gesagt handelt es sich um eine Zwischen- bzw. Sekundärdominante. Zudem müsste der Klang als Quintsextakkord chiffriert werden

6 Felix Mendelssohn Bartholdy zitiert es ebenfalls, in der sog. *Reformationssymphonie*.

In Wagners Gralsmotiv bedeutete die Fortschreitung ii-I am Ende einen plagalen Sekundschritt. Wagner fügt jedoch im allerletzten Achtel eine Dominantform ein, wodurch sich aus Sicht der Harmonielehre ein zweifacher Quintfall (ii–V–I) ergibt. Auch die Erklärung dieser speziellen Chiffrierung der Dominante $\underset{5}{D^7}$ bzw. V^6_5 muss auf später vertagt werden. Beim Durchspielen erkennt das Ohr aber deutlich, dass dieses letzte Achtel der Wendung in die Tonika As-dur Stringenz verleiht.

Die Sonderstellung der Dp in Dur

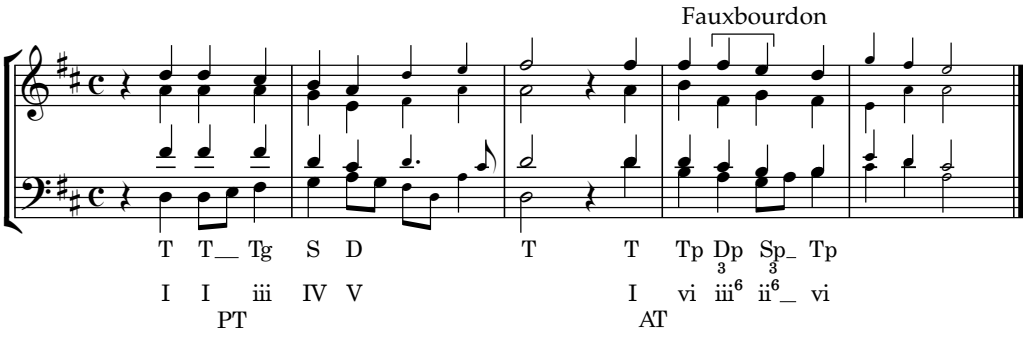
Der Akkord der iii, die Dp bzw. der Tg, fällt gegenüber den Stufen ii (Sp) und vi (Tp) ein wenig aus der Rolle. Er kann die Dominante kaum ersetzen oder gar steigern, weil der für die Dominantwirkung wichtige Leitton dort seine Rolle als Dreiklangsterz (als ursprüngliche Diskantklausel) verliert; er wird zur stabilen Akkordquinte. Eben diese Eigenschaft der iii kann man allerdings nutzen, wenn man den abwärts geführten Leitton in der fallenden Durtonleiter harmonisieren möchte. Der Akkord wird dann in der Funktionstheorie als Tg bezeichnet, weil er der Tonika folgt (und somit *nicht* als Dp). Dies ist eine der wenigen, in kadenzieller Musik gebräuchlichen steigenden (und damit plagalen) Terzverwandtschaften. Folgt der Tg allerdings der Tp, so ergibt sich der Widerspruch, dass zwei Tonikavertreter untereinander eine Quintverwandtschaft ausprägen. Quintverwandte Akkorde sollten jedoch mit Funktionswechseln verbunden sein (Bsp. 8.8).



Bsp. 8.8: Der Tg in der fallenden Oberstimmentonleiter

Die alternative Chiffrierung der iii als Dp führt im Rahmen der Axiomatik der Funktionstheorie zu dem Widerspruch, dass dann eine Subdominantfunktion einer Dominantfunktion (genauer gesagt Dominantvertreterfunktion) folgt. Die Chiffrierung nach der Stufentheorie geht solchen Scheinproblemen aus dem Weg.

Bsp. 8.9 (Choralsatz *Herr Gott, dich loben alle wir*, J. S. Bach zugeschrieben[7]) zeigt in der Oberstimme eine fallende Tonleiter, welche mit der steigenden Terzverwandtschaft I–iii unterlegt wird. Das gebräuchlichere Gegenbild zu dieser Harmoniefolge (T–Tg) sieht man im 3./4. Takt in Gestalt der nun fallenden Terzverwandtschaft T–Tp (I–vi). In T. 4 wird die Funktionschiffrierung dem realen Sachverhalt[8] in keiner Weise gerecht, eher schon die neutralere Stufenchiffrierung.



Bsp. 8.9: Bach, Choralsatz (Breitkopf-Sammlung Nr. 130)

Übung 13: Funktionsketten aussetzen

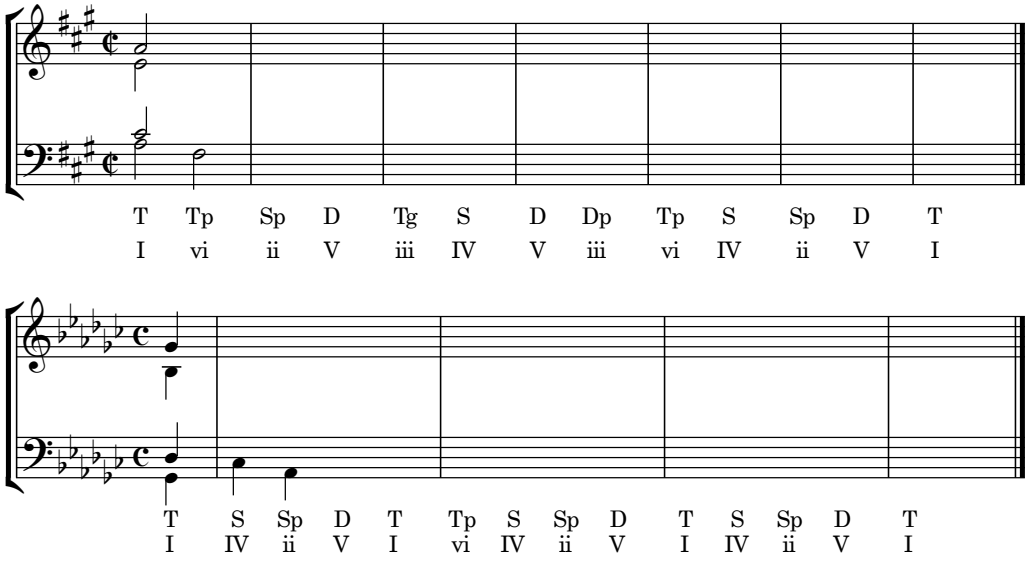
Setzen Sie die in Bsp. 8.10 gegebenen Funktions- bzw. Stufenvorschriften vierstimmig in weiter Lage aus.

8.2 Der Trugschluss in Dur und Moll

In der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts und auch noch den polyphonen Stilen des 17. Jahrhunderts konnten Kadenzen *ausgeflohen* werden (*cadenze sfuggite*). Einzelne Stimmen konnten ihre Klauseln abbrechen (durch Pausen) oder in irregulärer Weise fortschreiten. Modifiziert man in einer perfekten Kadenz die Bassklausel dergestalt, dass statt des Quintfalls eine Unterterzung der Diskantklausel auftritt (wodurch die Kadenz zugleich imperfiziert wird), so entsteht aus Sicht

7 Bach: Choralgesänge, S. 87, die dort zitierte Trompetenpartie wurde der Übersichtlichkeit halber hier weggelassen.

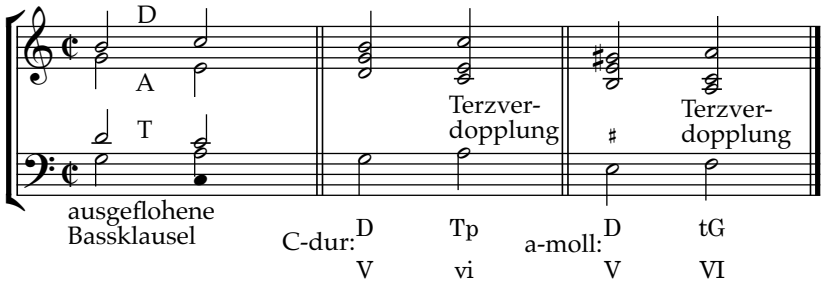
8 Es liegt kurzzeitig das funktionsfreie Modell des Fauxbourdon vor, der Verschiebung von Sextakkorden (siehe Kapitel 11.7).



Bsp. 8.10: Vierstimmig in weiter Lage aussetzen

der Harmonielehre eine Verbindung der Stufen V–vi (in Dur-Zusammenhängen, ⑤ – ⑥) bzw. V–VI (in Moll-Umgebungen, ⑤ – ⑥↓[9]).

Die Harmonielehre bezeichnet dies als *Trugschluss*: Die Hörerinnen werden um die erwartete Auflösung der Kadenz in die I bzw. die Tonika betrogen (Bsp. 8.11).

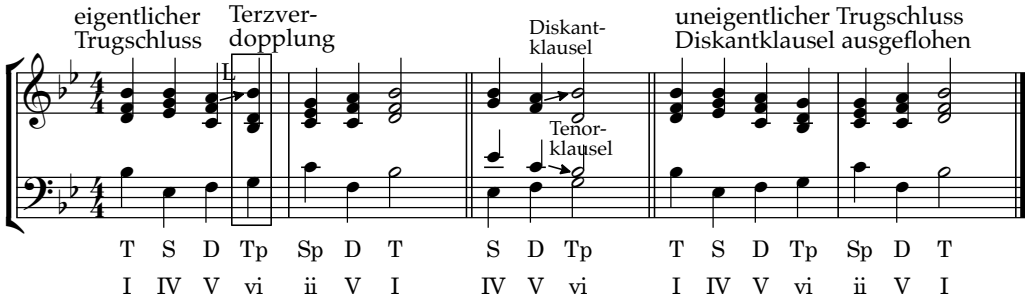


Bsp. 8.11: Cadenza sfuggita und Trugschluss

9 Weil die ⑥ in Moll leitereigen oder – im harmonischen und melodischen Moll – in erhöhter Form auftreten kann, vermerken wir in Moll-Zusammenhängen stets explizit, ob die tiefe (⑥↓ oder die hohe (⑥↑) Form gemeint ist. Das gilt genauso für die siebte Stufe (⑦↓ oder ⑥↑).

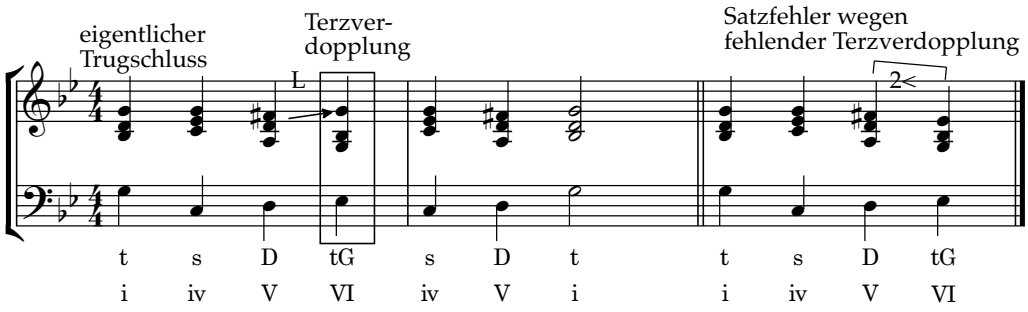
Während bei der Verbindung sekundabständiger Klänge (I–ii) üblicherweise Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen vonnöten und gebräuchlich ist, wird im Falle des Trugschlusses davon abgewichen, wenn der Leitton (die Terz der Dominante also) in der Oberstimme liegt. Regelmäßig wird er dann in den Grundton der Tonika geführt, damit parallel zur Bewegung ⑤ – ⑥ des Basses. Durch die so entstehende Verdopplung der Terz im Trugschlussakkord (vi bzw. in Moll VI) werden die beiden wichtigsten Klauseln, die Diskantklausel (Leitton–Finalis, $\hat{7}$–$\hat{8}$) und Tenorklausel ($\hat{2}$–$\hat{1}$) in der Trugschlussverbindung beibehalten. Verzichtet man auf die Terzverdopplung, so entsteht in Dur eine eher *ungebräuchliche*, in Moll jedoch eine stets *fehlerhafte* Verbindung: Sie weist dort eine unvermeidliche übermäßige Sekunde zwischen dem Leitton und dem Ton der 6. Tonleiterstufe auf.

In Dur ist der Trugschlussakkord der Mollakkord auf der einen Ganzton entfernten vi, in der Funktionstheorie die Tp. In Moll hingegen handelt es sich um den Durakkord auf der VI, welche *einen Halbton* über der V steht. Dieser Klang heißt allerdings nach der Logik der Funktionstheorie *Gegenklang*, tG, was wegen der fehlenden Analogie zum Dur-Trugschluss (Tp) oft Verwirrung stiftet. Entscheidend ist, dass es sich in Dur und Moll gleichermaßen um Akkorde der Stufe *VI* handelt.



Bsp. 8.12: Der Trugschluss in Dur

Bisweilen wird zwischen einem »echten« oder »eigentlichen« und einem »uneigentlichen« Trugschluss unterschieden. Letzterer liegt vor, wenn der Leitton abwärts (und nicht korrekt aufwärts in den Tonikagrundton) geführt wird. Dies ist nur in Dur-Zusammenhängen möglich, dabei entfällt die Verdopplung der Terz des Trugschlussakkordes (vi bzw. Tp). In Moll erzeugt ein uneigentlicher Trugschluss nach der Durform der V zwangsläufig die erwähnte fehlerhafte Stimmführung, die übermäßige Sekunde zwischen der $\hat{7}\uparrow$ und der $\hat{6}\downarrow$.



Bsp. 8.13: Der Trugschluss in Moll

Merksätze zur satztechnischen Handhabung des Trugschlusses

1. Unter einem *Trugschluss* versteht man im weitesten Sinne jede Akkordfolge, welche nach einer Dominante die Auflösung in die Tonika in überraschender Weise vermeidet.
2. Der Trugschluss im engeren Sinne ist die unerwartete Harmonisierung der Folge Leitton–Tonikagrundton durch die Dominante und den Akkord der *VI.* Stufe.
3. In Dur ist dies der Mollakkord Tp bzw. vi, in Moll der Durakkord tG bzw. VI.
4. Im Trugschluss wird die Terz des Akkordes der *VI* verdoppelt. Sie ist zugleich der Grundton der erwarteten Tonika.

Möchte man den Trugschluss über eine quintverwandte Verbindung verlassen,[10] so bietet sich in Dur der Weg über die ii an. Es ergeben sich dadurch verschiedene Pfade in eine Dominante (bzw. V) hinein bzw. aus ihr heraus. Für das Durgeschlecht zeigt Abbildung 8.1 ein solches Pfadmodell authentischer (funktionsharmonisch starker) Verbindungen.[11] Das Modell kann als Hilfe dienen, wenn man vorgegebene Melodien harmonisieren muss. Denn schreibt man Akkordverbindungen, welche den erlaubten Pfaden folgen, so klingen diese immer gut oder wenigstens brauchbar, wohlgemerkt im Sinne der funktionsharmonisch geprägten Musik nach ca. 1700.

In Moll kann der Trugschlussakkord (tG) nicht über den *Dreiklang*[12] der *II* verlassen werden, weil sich dort der verminderte Dreiklang (ii°) befindet, dessen

10 In authentischer Terzverwandtschaft ist dies über die IV möglich.
11 Vgl. dazu Kostka/Payne/Almén: Tonal Harmony, S. 105.
12 Über den *Vierklang* ii$^{\circ 7}$ ist dies durchaus möglich.

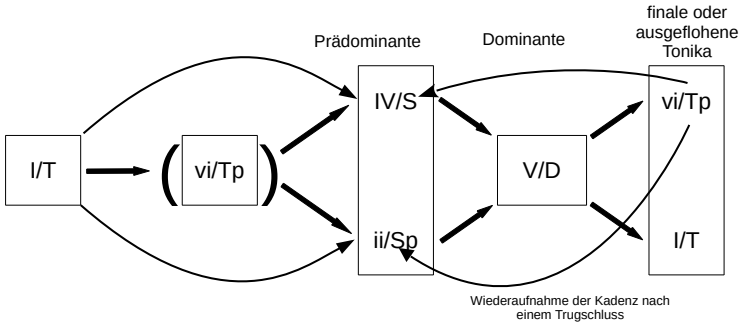


Abbildung 8.1: Pfade authentischer Verbindungen in Dur

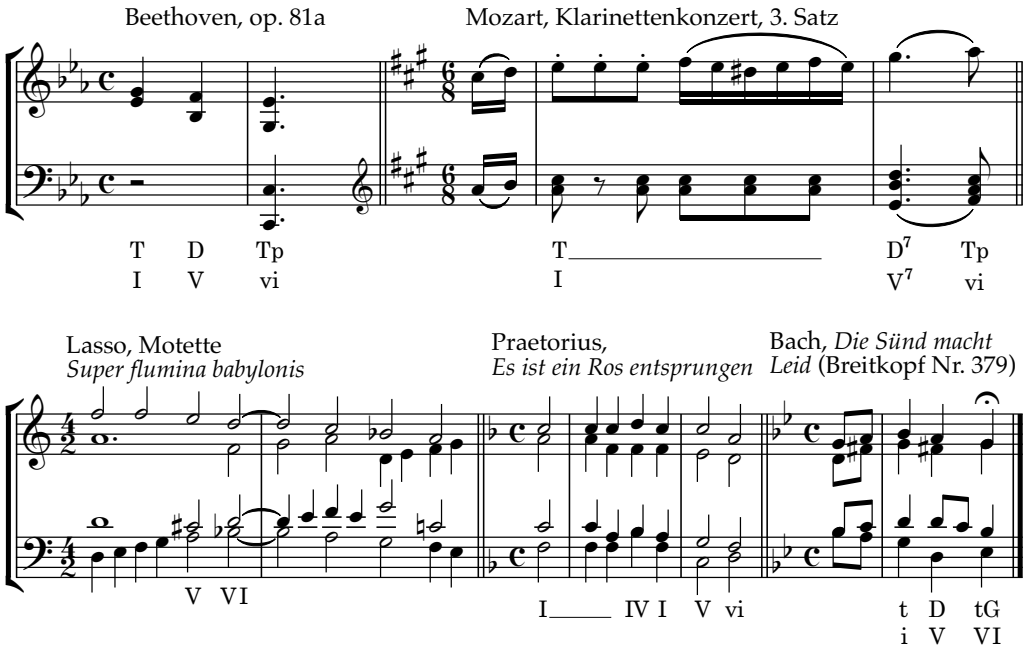
Grundstellung kaum verwendbar ist.[13] Hier kann nach dem Trugschlussakkord (VI bzw. tG) die iv (s) folgen.

Bsp. 8.14 zeigt Trugschlüsse in verschiedenen Zusammenhängen und stilistischen Situationen. Programmatische Bedeutung kommt dem Trugschluss zu Beginn von Beethovens Klaviersonate Es-dur *Les Adieux* zu. Die Oberstimmen zeigen die bekannte Figur der *Hornquinten*, als Metapher für eine abfahrende Postkutsche (welche der Widmungsträger, Erzherzog Rudolf, bei seiner Flucht aus dem durch Napoleon belagerten Wien allerdings schwerlich genutzt haben dürfte). Enttäuscht wird hier die Hörerwartung der Tonika unter dem dritten Klang des Hornquintenmotivs.

In einen vollständig vierstimmigen Satz kleidet Mozart den Trugschluss im Rondothema seines Klarinettenkonzerts ein. Die ersten acht Takte des Themas sind als Periode gebaut. Im hier wiedergegebenen Anfang des Periodennachsatzes wendet Mozart den Dominantklang nicht wie im Vordersatz in die Tonika, sondern der Abwechselung halber und damit zugleich die Erwartung des Hörers betrügend in den Trugschlussklang.

Ein frühes Beispiel für einen Trugschluss innerhalb einer Mollkadenz bietet Lassos Motette *Super flumina Babylonis*. Man wird hier angemessener von einer *cadenza sfuggita*, einer »geflohenen Kadenz« sprechen. Die Stimmführung aber ist exakt diejenige, wie sie im elementaren Tonsatz gelehrt wird (Verdoppelung der Akkordterz im Trugschlussakkord). Die gleiche, normgerechte Stimmführung zeigt Bachs Choralbearbeitung (rechts in Bsp. 8.14). Im bekannten Satz von Michael Praetorius finden wir einen uneigentlichen Trugschluss: Bei der Verbindung V–vi gibt es keine Terzverdopplung. Der Leitton der Dominante (*e*) findet seinen

13 Der Weg in den Sextakkord ii^{o6} wird hingegen häufig beschritten.

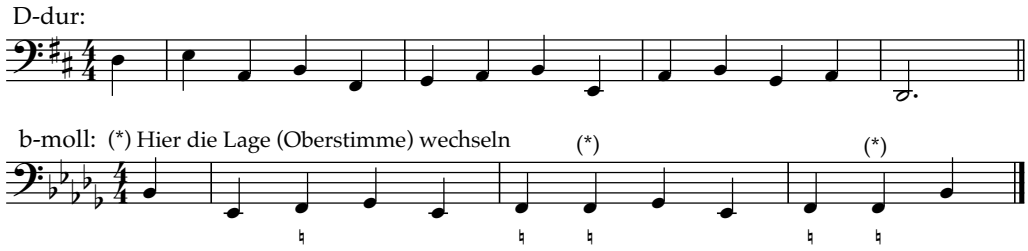


Bsp. 8.14: Der Trugschluss

Weg in den Tonikagrundton (*f*) nicht; die Diskantklausel wird somit ausgeflohen, die Bassklausel im Zuge des Trugschusses ohnehin (*c-d* statt *c-f*).

Übung 14: Bässe mit Trugschlussverbindungen aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 8.15 gegebenen Generalbässe vierstimmig aus (weite Lage, Chornotation). Ergänzen Sie die Funktionen und Stufen.



Bsp. 8.15: Vierstimmig aussetzen, weite Lage

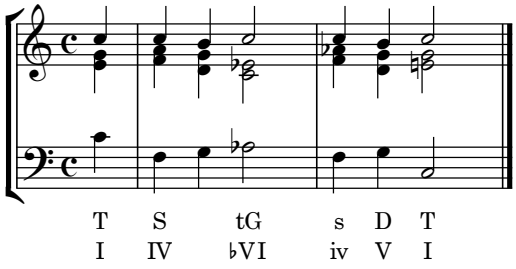
Der Varianttrugschluss

Der Trugschluss in Moll (tG bzw. ♭VI) ist, weil errichtet auf der leitereigenen niedrigen ⑥↓ der natürlichen Mollskala, stärker leittönig an die V angebunden als der Trugschlussakkord in einer Durumgebung (auf der leitereigenen ⑥ in Dur,Tp bzw. vi). Daher war es schon früh gebräuchlich, diesen Akkord aus dem gleichnamigen Mollgeschlecht zu entlehnen.[14] Gleichnamige Tonarten heißen *Varianttonarten*, daher die Bezeichnung *Varianttrugschluss* für den Moll-Trugschluss in einer Dur-Umgebung.

Für ihn gelten dieselben Regeln wie für den Trugschluss in Moll. Insbesondere muss die Terz des tG bzw. ♭VI verdoppelt werden, weil sonst der Satzfehler der übermäßigen Sekunde zwischen dem Leitton und der erniedrigten 6̂↓ unvermeidlich ist (Bsp. 8.16).[15]

14 Das Ausborgen von Klängen einer anderen Skalenform als der herrschenden – hier ein Akkord des Moll in einer Durumgebung – kennen wir bereits. Wie gesagt entspricht es dem *modal interchange* der Jazztheorie. Dort stehen freilich neben Dur und Moll noch eine Vielzahl weiterer Skalen und damit Akkordvorräte zur Verfügung, nicht zuletzt die Kirchentonleitern.

15 Würde man den Satz von Praetorius oben in Bsp. 8.14 versuchsweise einmal in f-moll darstellen (vier ♭ vorzeichnen, aber den Leitton *e* in der V beibehalten), so ergäbe sich genau dieser Satzfehler: die übermäßige Sekunde *e–des*.



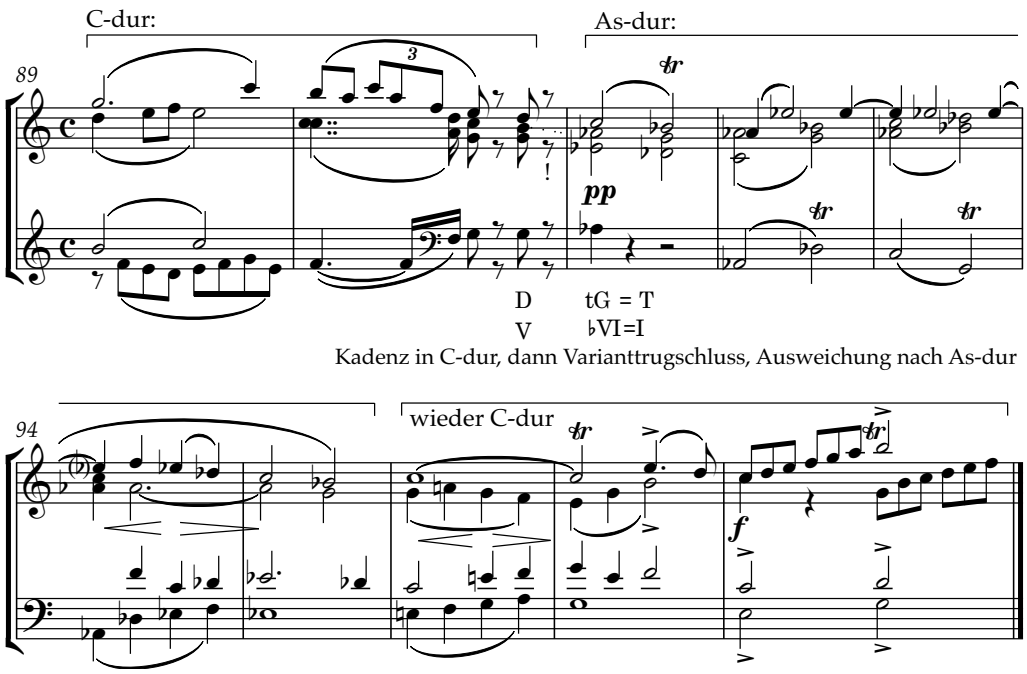
Bsp. 8.16: Der Varianttrugschluss

Seit der Wiener Klassik wird der Varianttrugschluss oft genutzt, um Ausweichungen in eine entfernte, im Quintenbereich tiefer stehende Tonart einzuleiten, entweder in die Tonart des Varianttrugschlusses selber oder eine zu ihm quintverwandte, wodurch der Varianttrugschluss zur S oder D der neuen Tonart umgedeutet würde. Der erstgenannte Weg (der Varianttrugschluss wird neue Tonika) findet sich am Ende der Exposition des Kopfsatzes von Schuberts Quartett a-moll D. 805 (Bsp. 8.17).

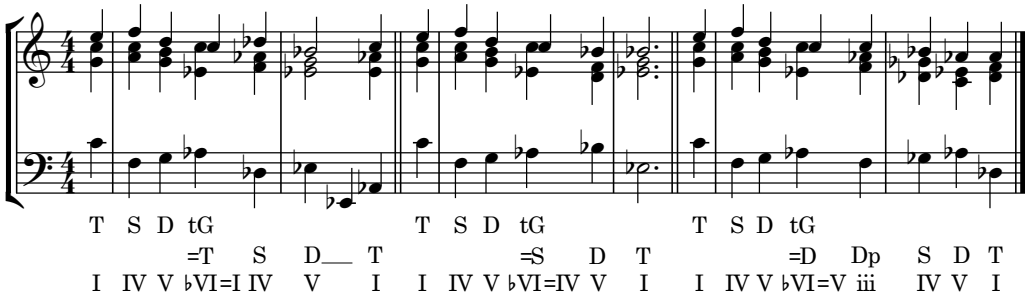
Schubert gestattet sich allerdings, gegen die oben aufgestellte Satzregel zu verstoßen. Tatsächlich findet sich auch die verbotene übermäßige Sekunde in der zweiten Violine (T. 90/91, *h–as*). Sie stört den Komponisten vermutlich deshalb nicht, weil eine Pause die Wirkung des übermäßigen Intervalls abschwächt. Bsp. 8.18 skizziert zu Beginn den harmonischen Grundriss des Modulationsgangs. Danach wird demonstriert, dass der Akkord des Varianttrugschlusses (hier As-dur) ebenso gut als Subdominante oder Dominante einer neuen Tonart fungieren kann. Damit sind auch die Tonarten der oberen kleinen Sekunde und kleinen Terz erreichbar.

Übung 15: Generalbässe aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 8.19 gegebenen kurzen Generalbässe, die jeweils einen Varianttrugschluss in der anfänglichen Tonart (Fis-dur, D-dur und F-dur) enthalten, in Klaviernotation aus. Der zweite und dritte Bass zeigt einen Modulationsweg, der oben bereits skizziert wurde. Welche Funktion erhält der Varianttrugschluss jeweils in der neuen Tonart? In der ersten Aufgabe werden sogar drei Tonarten berührt: Die Tonart D-dur (oder hört man dort A-dur?) ist nur eine Zwischenstation auf dem Weg nach E-dur. Diese Art der Modulation wird häufig als *indirekte Modulation* bezeichnet.



Bsp. 8.17: Schubert, Quartett a-moll D. 804, 1. Satz



Bsp. 8.18: Modulationen anhand des Varianttrugschlusses



Bsp. 8.19: Generalbässe aussetzen (Klaviernotation)

Weitere Trugschlussformen

Die Möglichkeiten, eine Dominante trugschlüssig zu verlassen, sind mit den gezeigten Formen keineswegs erschöpft. Man kann definieren:

Trugschluss im engeren Sinne: Die Verbindung *V-VI* mit regelgerecht geführten Oberstimmen, insbesondere unter Beibehaltung der Diskant- und Tenorklausel, wodurch die Verdopplung der Akkordterz entsteht, bei jedoch der nicht erwarteten Bewegung ⑤ – ⑥ des Basses anstelle des Kadenzsprungs ⑤ – ①.

Trugschluss im weiteren Sinne: Jedes *unerwartete* Verlassen einer kadenzierend wirksamen Dominante in eine andere Richtung als die Tonika.

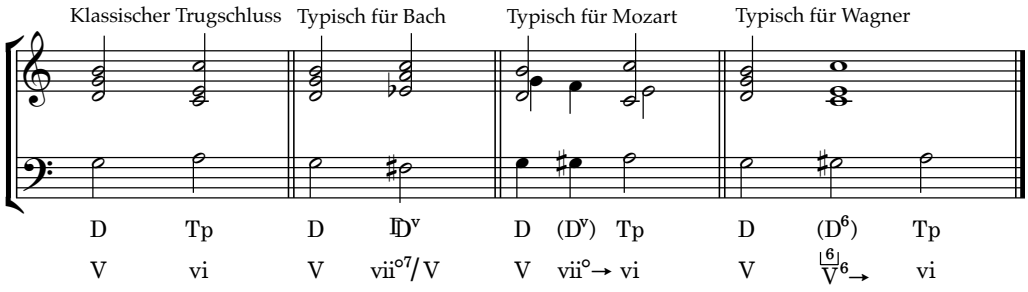
Bsp. 8.20 zeigt weitere Verbindungen, die trugschlüssig wirken, neben dem klassischen Trugschluss links. Hinsichtlich des verwendeten Klangmaterials stellt dies einen Vorgriff dar.[16] Wagners Vorliebe für den schillernden übermäßigen Dreiklang sieht man rechts, wobei die Stufentheorie Schwierigkeiten hat, den Vorgang logisch zu chiffrieren. Auch die hier gegebene Funktionsanalyse ist anfechtbar.

8.3 Der Akkord auf der tiefalterierten VII in Dur

Ein spezieller Klang, den wir in der Musik der Spätrenaissance und des Barock nicht selten antreffen, soll hier nicht unterschlagen werden: Der Klang auf der tiefen ⑦♭ in Dur. Man kann ihn als Einfluss des Mixolydischen auffassen. Häufig aber tritt er in Situationen auf, in denen man dem in Dur leitereigenen verminderten Dreiklang (vii°) aus dem Weg gehen möchte.

Man konnte ihn früh verwenden, weil man im genus naturalis jederzeit das *h* zum *b* tiefalterieren konnte. Der so entstehende stabile Durdreiklang kann in der

16 Die verwendeten Chiffren werden an geeigneter Stelle eingeführt.



Bsp. 8.20: Weitere Trugschlussformen

Funktionstheorie als Parallele der (in Dur leiterfremden) Molldominante (dP) oder als »Subdominante der Subdominante« mit dem SS chiffriert werden.

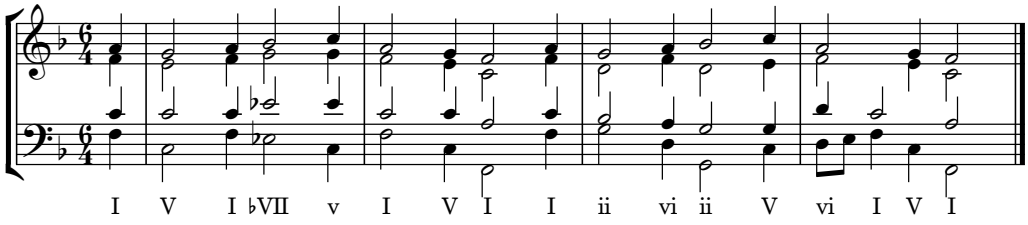


Bsp. 8.21: Der Akkord auf der ♭VII

Im Liedsatz *Geh aus, mein Herz, und suche Freud* von Praetorius (Bsp. 8.22) ist der Einsatz der *VII.* Stufe möglich, indem ihr Fundamentton tiefalteriert wird. Dieselbe melodische Wendung wird im dritten Volltakt abweichend harmonisiert, damit der Akkord der *V.* Stufe kadenziell wirksam in der Durversion verwendet werden kann (es ergibt sich anschließend ein Trugschluss, bevor die Kadenz zu Ende geführt wird).

Die Farbigkeit der Harmonik des 16. und 17. Jahrhunderts sieht man an dem fast unvermittelten Nebeneinander von C-dur und Es-dur im ersten Takt. Isoliert betrachtet würde man so etwas eher der Harmoniesprache des späten 19. Jahrhunderts zuordnen.

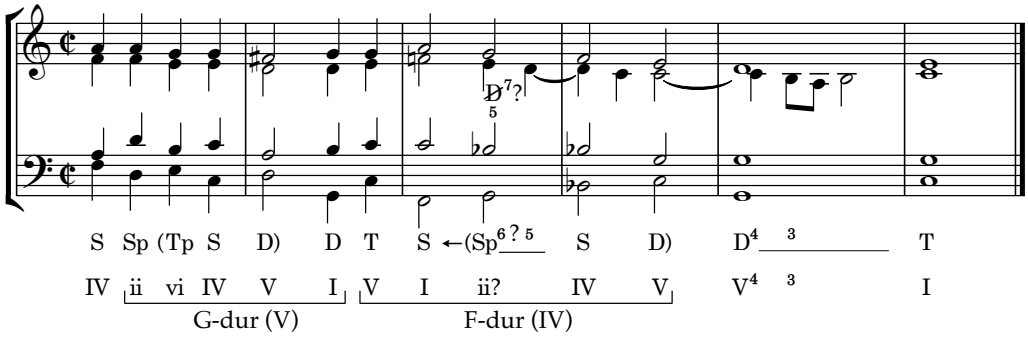
Eher als Bestandteil einer Ausweichung hört man den B-dur Akkord in Erasmus Widmans *Der Floh*. Widmann (1572–1634) war ein Zeitgenosse von Praetorius. Bsp. 8.23 zeigt eine Stufen- und Funktionsanalyse seines Satzes, insbesondere letzteres ausschließlich zu Übungszwecken. Vor dem Hintergrund des hier vor-



Bsp. 8.22: Michael Praetorius, *Geh aus, meine Herz, und suche Freud*

liegenden Ionischen im genus naturalis ist der B-dur Klang wieder der durch Tiefalteration des verminderten Dreiklangs über der Bassstufe ⑦ gewonnene, konsonante Durakkord.

Die tiefalterierte *VII* ist in der Popularmusik im Rahmen der sog. *Backdoor-Kadenz* (I–IV–♭VII–I) gebräuchlich (Bsp. 8.21 rechts). Ein bekanntes Beispiel aus der Popmusik bildet Joe Cockers Hit *You Are So Beautiful*. Aber auch im Jazz bildet die I–IV–♭VII–I-Kadenz ein gängiges Pattern.[17]

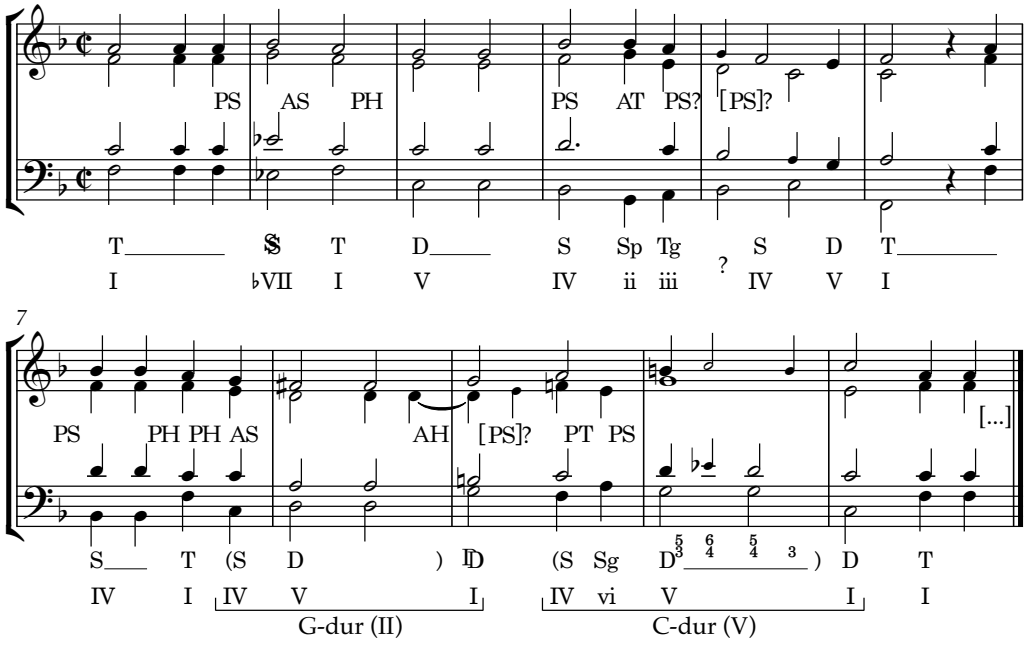


Bsp. 8.23: Erasmus Widmann, *Der Floh*

Bsp. 8.24 zeigt die Verwendung des ♭VII an prominenter Stelle. Auch hier wird die Analyse mit modernen Chiffren demonstriert, obwohl natürlich dieser Musik ebenso wenig angemessen wie die Beurteilung nach der Klangschrittlehre Gárdonyis, jedenfalls wenn man die Art und Weise, wie er angefertigt wurde, als Maßstab nimmt. Der Satz lebt von den Gegebenheiten des *contrapunctus simplex*,

17 Die ♭VII löst oft die Moll-IV (iv) ab, die vermollte Subdominante, die in vielen Broadway-Songs vorkommt und dort plagal in die I führt. Das Abwechseln mit der ♭VII ermöglicht das Erreichen der I über ausschließlich authentische Progressionen (Quintfälle).

von der Stimmführung also. Gleichwohl kann man erkennen, dass hier recht viele Verbindungen vorkommen, die aus moderner Sicht als *plagal* zu bewerten sind.



Bsp. 8.24: Orlando di Lasso Villanelle *Matona mia cara*

Die mit einem *?* versehenen Chiffren bedürften einer Diskussion, weil hier Klänge auftreten, die noch nicht in unserem bislang beschränkten Repertoire vorhanden sind. In der hier gewählten Schreibweise der Stufentheorie treten die wechselnden Tonartzentren deutlicher hervor als in der Funktionschiffrierung.

Übung 16: Generalbass aussetzen

Setzen Sie den in Bsp. 8.25 gegebenen Generalbass aus (Klaviernotation, Akkorde im oberen System in enger Lage) und ergänzen Sie die Funktions- und Stufenchiffren.



Bsp. 8.25: Vierstimmig aussetzen (Klaviernotation)

9 Satzmodelle mit Grundstellungsakkorden

Hier geht es zunächst um die Quintfallsequenz, die sinnfälligste Klangverbindung im Universum der Harmonielehre überhaupt, ausschließlich aus authentischen Hauptschritten bestehend. Eine weitere wichtige Sequenzform bildet der Parallelismus, in dem sich authentische und plagale Verbindungen die Waage halten.

Satzmodelle repräsentieren mehrstimmige Konstruktionen und Klangfortschreitungsfolgen, welche in bestimmten Epochen oder auch epochenübergreifend musterhaft eingesetzt wurden, sich im Laufe der Zeit weiterentwickelt oder auch auseinanderentwickelt haben, bisweilen semantisch besetzt sind (etwa der chromatische Gang des *Passus duriusculus*) und die jedenfalls wiedererkennbar und katalogisierbar sind. Beispielsweise könnte der oben zitierte *Turnaround* als ein Satzmodell der Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts gelten.

Satzmodelle sperren sich bisweilen gegen eine schlüssige Repräsentation durch die modernen Harmonielehresysteme, weil ihnen häufig Phänomene des Kontrapunkts zugrunde liegen (z. B. Vorhaltsketten oder ähnliche Fortschreitungsmuster). Ihre Kenntnis erlaubt daher die Beschreibung von Klangverbindungen, welche die Harmonielehre nicht erklären, bestenfalls mehr oder weniger umständlich beschreiben kann. Die wichtigsten Satzmodelle aus historischer wie systematischer Perspektive hat der Berliner Musiktheoretiker Hartmut Fladt kategorisiert und dargestellt.[1]

9.1 Die Quintfallsequenz

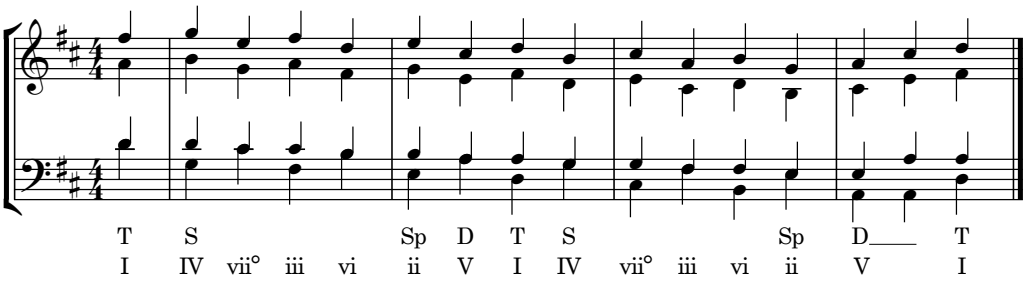
Das Muster der fallenden Quintverwandtschaft ist als Grundlage der Kadenz so stark wirksam, dass es auch auf die Nebendreiklänge übergreifen kann. Verkettet man die Haupt- und Nebendreiklänge im Quintfall, entsteht die sog. *Quintfallsequenz*. Sie kann sogar den dissonanten und damit unselbständigen verminderten Dreiklang einbeziehen. Der Mechanismus fallender Quintverwandtschaften, das Bildungsgesetz der Sequenz, dominiert dabei die funktionalen Kräfte der Akkorde. Diese werden neutralisiert, so dass eine Analyse mit Funktionssymbolen nicht

1 Fladt: Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs.

zweckmäßig erscheint. Sinnvollerweise werden daher Quintfallsequenzen mit Stufenbezeichnungen versehen.

Die Möglichkeit zum Ausstieg aus der Quintfallsequenz ist immer dann gegeben, wenn kadenziell wirksame Verbindungen erscheinen, insbesondere nach dem Klang auf der ② (in Dur ii–V bzw. Sp–D). Dann kann man wieder zu Funktionschiffren übergehen.

Wenn eine Quintfallsequenz alle sieben diatonischen Stufen umfasst, kann sie auf der I beginnen und wieder zu ihr zurückführen. Dabei wird nicht nur die Akkordfolge als solche sequenziert (fallende Quinten), sondern zumeist auch die Melodik der Oberstimme. Je zwei Akkorde bilden dabei ein Sequenzglied. In jeder zweiten Verbindung bleibt dann der gemeinsame Ton *nicht* liegen. In Bsp. 9.1 wird die Quintfallsequenz zweimal durchlaufen.



Bsp. 9.1: Die Quintfallsequenz

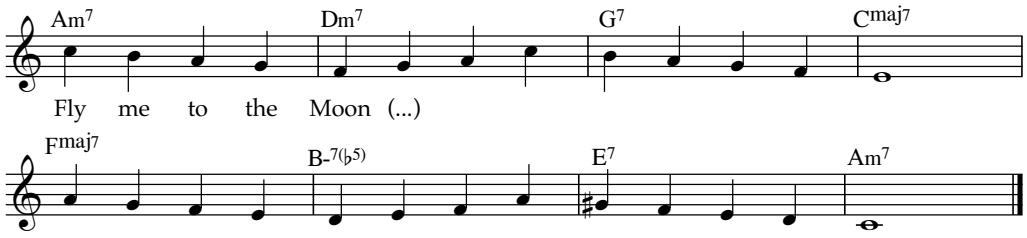
Die Quintfallsequenz kann auch ausschnittsweise erscheinen. Sie bildet ein wichtiges Grundmuster der Akkordverknüpfung seit der Barockzeit bis in die populären Stile der Gegenwart. Ordnet man die Stufen paarweise nebeneinander an, so entsteht das in Tabelle 9.1 dargestellte Schema. Anton Bruckner nannte es das »Kadenztaferl«.[2]

1	4
7	3
6	2
5	1

Tabelle 9.1: Bruckners »Kadenztaferl«

2 Vgl. Grabner: Handbuch der funktionellen Harmonielehre, S. 94.

Selten tritt die Quintfallsequenz als Folge von Dreiklängen auf. Entstanden ist sie aus einem kontrapunktischen Muster von Dissonanzverkettungen, d. h. sie zeigt sich als Sequenz von Septakkorden(siehe dazu Band 2). Als solche durchzieht sie die Musikgeschichte vom 17. bis in das 21. Jahrhundert. Notenbeispiel 9.2 zeigt ein bekanntes Beispiel aus der Unterhaltungsmusik der 1960er Jahre.



Bsp. 9.2: Die Quintfallsequenz in der Unterhaltungsmusik

9.2 Die Quintanstiegssequenz

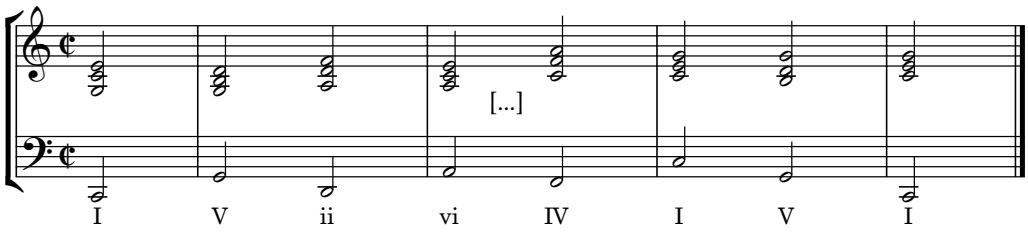
Weil die Quintverwandtschaft auch in plagaler (steigender) Richtung verwendet werden kann, sind auch *Quintanstiegssequenzen* gebräuchlich (Bsp. 9.3).



Bsp. 9.3: Bach, Präludium C-dur BWV 924

Die Quintanstiegssequenz weist allerdings nicht die gleiche Stringenz der Fortschreitungen auf wie die Quintfallsequenz, zumal sie stets mit Dreiklängen auftritt, wohingegen Quintfallsequenzen in der Praxis überwiegend als dissonanzverkettete Septakkordfolgen anzutreffen sind. Und während in der Quintfallsequenz die Logik der Fortschreitung in authentischen Hauptschritten die Beteiligung des

verminderten Dreiklangs gestattet (seine klanglichen Mängel werden durch das Bildungsgesetz der Sequenz in authentischen Hauptschritten teilweise kaschiert), wird er als vii° in Dur in Quintanstiegsfolgen in der Regel ausgespart.

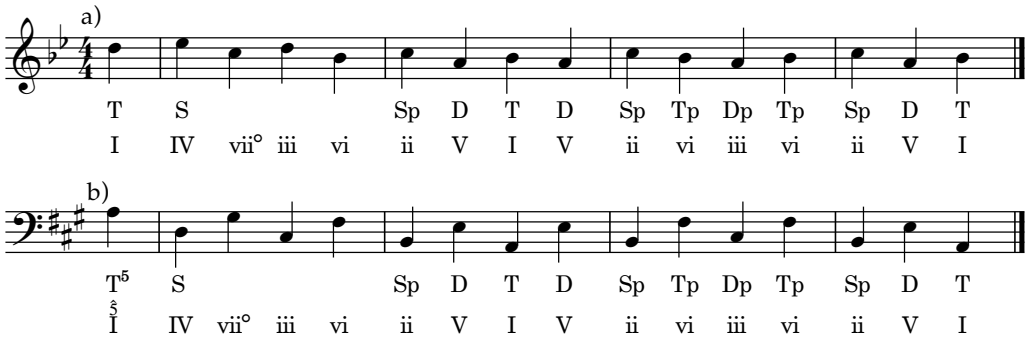


Bsp. 9.4: Die Quintanstiegssequenz

Daher werden Quintanstiegssequenzen selten durch den gesamten Raum der Tonart geführt. Zumeist findet sich an der entsprechenden Stelle eine Lücke, wie im Beispiel 9.4 gezeigt. Dort ersetzt ein Terzfall (a-moll und F-dur sind terzverwandt) das fehlende dritte Sequenzglied (hier: Em-B° bzw. iii-vii°). Oder die Sequenz wird vorher abgebrochen.

Übung 17: Akkordchiffrierung aussetzen

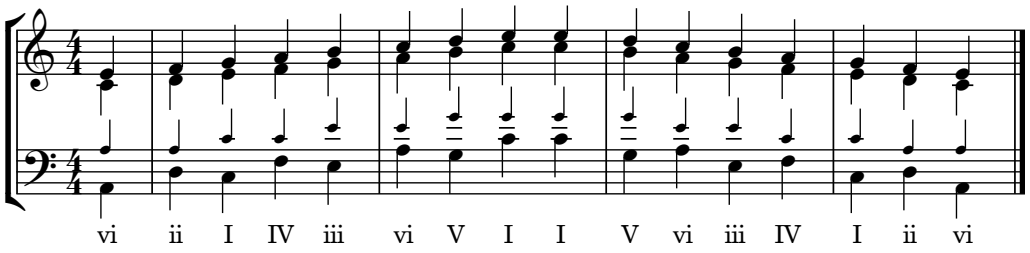
Setzen Sie die in Bsp. 9.5 gegebene Oberstimme und den Bass vierstimmig aus (Chornotation verwenden, S/A oberes, T/B unteres System).



Bsp. 9.5: Vierstimmig in weiter Lage aussetzen

9.3 Der Parallelismus

Bei dem Modell des sog. *Parallelismus*[3] handelt es sich um einen ursprünglich dreistimmigen Satz, der aus der Parallelführung zweier Oberstimmen (dem sog. *Gymel*, bereits im 14. Jahrhundert nachweisbar) besteht, zu der sich eine Unterstimme in Terzen und reinen Quinten bewegt. Diese setzt der Parallelführung eine »Zickzacklinie« entgegen (Bsp. 9.6).



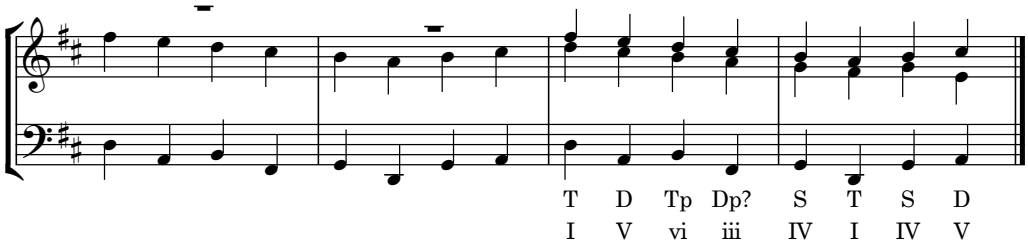
Bsp. 9.6: Der Parallelismus

Oft wird das Parallelismus-Modell als *Terz-Oktav-* bzw. *Terz-Quint-Satz* bezeichnet. In der Tat bilden die Außenstimmen (Oberstimme und Bass) eine regelmäßige Folge aus Quinte–Terz–Quinte–Terz (usw.) oder, bei Vertauschung der Oberstimmen, was jederzeit möglich ist, Terz–Oktave–Terz–Oktave.

Wie man sieht, lässt sich dieses Modell zur Vierstimmigkeit ergänzen. Die Füllstimme (im Beispiel die Stichnoten) ist durch Tonwiederholungen im Terzabstand gekennzeichnet. Damit ist der Parallelismus geeignet, steigende und fallende Tonleitern zu harmonisieren. Dabei treten sog. *Akzentparallelen* (Akzentoktaven und -quinten) zwischen den Sequenzgliedern auf, die jedoch zumeist als unbedenklich angesehen werden. Man beachte: Der Bass weist zu den Oberstimmen stets reine Quinten auf; der verminderte Dreiklang ist im Parallelismus ausgeschlossen.

Die Genese des Parallelismus als Akkordverbindungsmodell lässt sich recht gut am bekannten »Kanon« von Johann Pachelbel nachvollziehen (Bsp. 9.7). Das Modell des fallenden Parallelismus (Parallelismus unter der fallenden Tonleiter) wird daher gerne als *Pachelbel-Modell* bezeichnet. Die für den Parallelismus charakteristische Zickzack-Linie des Basses wird zunächst mit der einstimmigen, fallenden Tonleiter kombiniert. Beim Einsatz der Kanon-Folgestimme wird diese unterterzt.

3 Der Begriff geht auf Carl Dahlhaus zurück, vgl. Dahlhaus: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, S. 92



Bsp. 9.7: Pachelbel, *Kanon*

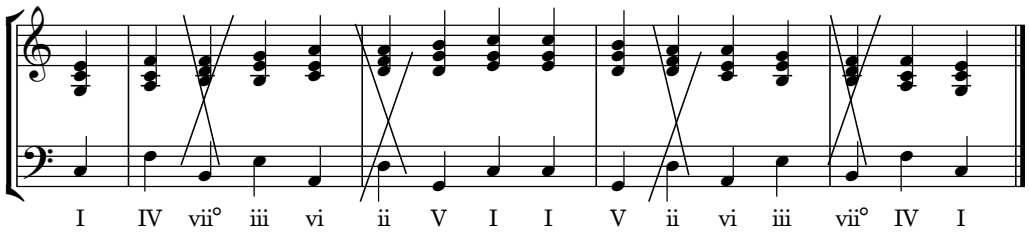
Im Parallelismus halten sich authentische und plagale Verbindungen genau die Waage. Betrachten wir dazu nochmals Bsp. 9.6. Unter der steigenden Tonleiter ist die Quintverwandtschaft fallend, also authentisch. Die Sekunden fallen ebenfalls, was jedoch eine plagale Verbindung erzeugt (PS). Unter der fallenden Tonleiter der Oberstimmen hingegen steigen die Sekunden (authentischer Sekundschritt), die Quintschritte ebenfalls, wodurch plagale Quintanstiege entstehen (PH). Der real erklingende Bass bewegt sich im Parallelismus der besseren Linienführung wegen jedoch meist in Quartsprüngen, was am Prinzip natürlich nichts ändert.

Auch wenn das Pachelbel-Modell (steigende Verbindungen zu fallender Tonleiter, Bsp. 9.7) in der Praxis häufiger anzutreffen ist, wirkt das Modell gleichwohl in steigender *und* fallender Richtung überzeugend. In jedem Fall sind gleich viele authentische und plagale Fortschreitungen beteiligt. Man präge sich ein:

- Beim Parallelismus unter einer *fallenden* Tonleiter gibt es *steigende* Verbindungen:
  - plagale steigende Quinten (meist als fallende Quarten ausgeprägt),
  - authentische steigende Sekunden.
- Beim Parallelismus unter einer *steigenden* Tonleiter gibt es *fallende* Verbindungen:
  - authentische fallende Quinten (meist als steigende Quarten),
  - plagale fallende Sekunden.

Enthält eine Melodie Tonleiterabschnitte, so kann man diese häufig mit dem Parallelismus-Modell aussetzen. Dies ist in vielen evangelischen Kirchenliedern der Fall, und so ist uns der Parallelismus bereits oben in Bsp. 6.9 (S. 95) begegnet.

Der Parallelismus und die Quintfall- bzw. Quintanstiegssequenz hängen miteinander zusammen. Man kann den steigenden Parallelismus aus der Quintfallsequenz ableiten, indem jeder dritte Schritt ausgelassen wird (Bsp. 9.8). Analog ergibt sich der fallende Parallelismus aus der Quintanstiegssequenz.



Bsp. 9.8: Parallelismus und Quintfallsequenz

Mit der Kadenz, der Quintfall- oder Quintanstiegssequenz und dem Parallelismus sind die drei Akkordverbindungsmuster benannt, die Carl Dahlhaus in seiner Habilitationsschrift als die »charakteristischen Schemata der tonalen Harmonik«[4] bezeichnete. Für die Zeit der Wiener Klassik müsste man vielleicht noch die Pendelharmonik (Pendel zwischen quintverwandten Stufen) nennen. An diesen Verknüpfungsformen lassen sich viele Abwandlungen beobachten, vor allem auch solche, die durch chromatische Veränderungen hervorgerufen werden, allen voran die Dominantisierung von Verbindungen in Gestalt von Zwischendominanten.

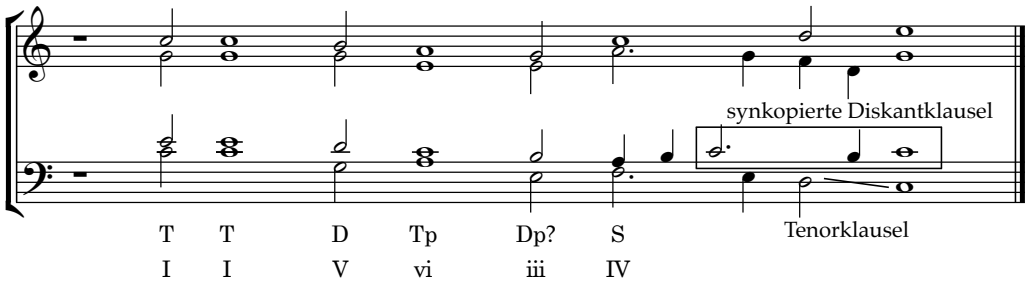
Man kann sich die drei Dahlhausschen Akkordverbindungsmuster als auseinander hervorgehend denken: Die Erweiterung der Urkadenz bzw. ii–V–I-Kadenz um weitere Quintfälle führt zur Quintfallsequenz, deren Verkürzung (Weglassen jedes dritten Klanges) zum Parallelismus.

Bsp. 9.9 zeigt in der Liedmelodie (dem protestantischen Choral *Nun lob' mein Seel den Herren*) eine fallende Tonleiter von der $\hat{8}$ abwärts zur $\hat{5}$. Hans Leo Haßler setzt sie anhand des Parallelismusmodells aus[5].

Auch bei der improvisierten Choralbegleitung lassen sich solche Tonleiterausschnitte problemlos mit dem Parallelismus begleiten, in fallender Richtung (damit dem »Pachelbel-Modell« entsprechend) wie in steigender. Dazu sollte man das Modell üben, bis man es »in den Fingern« und im Ohr hat. Man muss sich darüber im Klaren sein, dass man sich damit vorwiegend in der Stilistik des 16. Jahrhunderts bewegt oder zumindest auf diese Zeit Bezug nimmt. Dem widerspricht allerdings der Befund in Bsp. 9.12. Mozart verschmilzt hier das alte

4 Dahlhaus: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, S. 92.

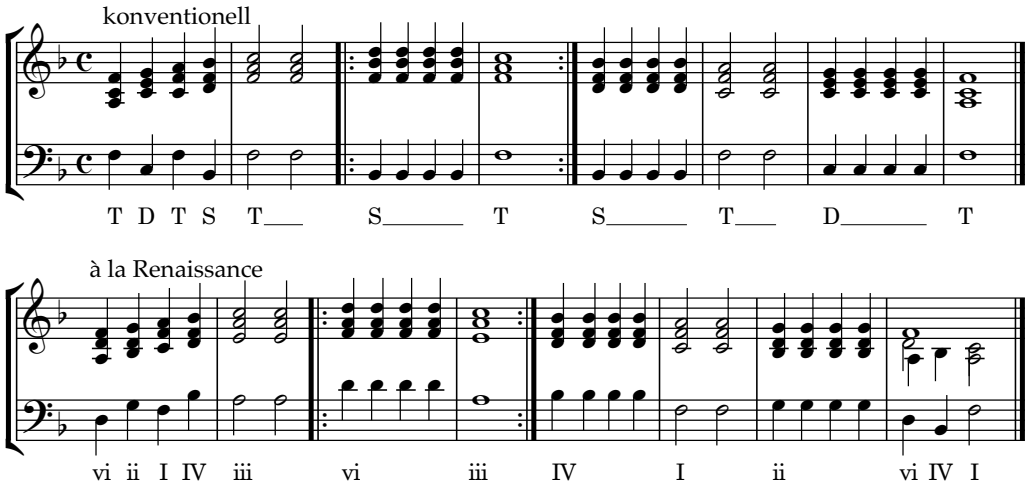
5 Den oben aufgestellten Satzregeln – keine verdeckten Parallelen zwischen den Außenstimmen bei springender Oberstimme – widerspricht die anschließende Bewegung in die IV. Stufe F-dur. In der Kunst gibt es keine universell gültigen Gesetze oder Regelsysteme.



Bsp. 9.9: Haßler, *Nun lob' mein Seel den Herren*

Parallelismusmodell nahtlos mit seiner eigenen Tonsprache, eines der Aspekte des »Wunders«[6] Mozart.

Aus kaum mehr als einer steigenden und fallenden Tonleiter besteht das Kinderlied *Alle meine Entchen*. Bsp. 9.10 zeigt es einmal in konventionell-klassischer Pendelharmonik, dann eingekleidet in die Stilistik der Renaissance, in Gestalt des Parallelismus.



Bsp. 9.10: Ein Kinderlied, »klassisch« und altertümlich harmonisiert

6 Gefragt nach einer Erklärung für die von ihm bewunderte Musik Mozarts soll Igor Strawinsky lapidar geantwortet haben: »Mozart – c'est un miracle« (mündliche Mitteilung des Komponisten und Strawinsky- wie Mozart-Verehrers Giselher Klebe an den Verfasser).

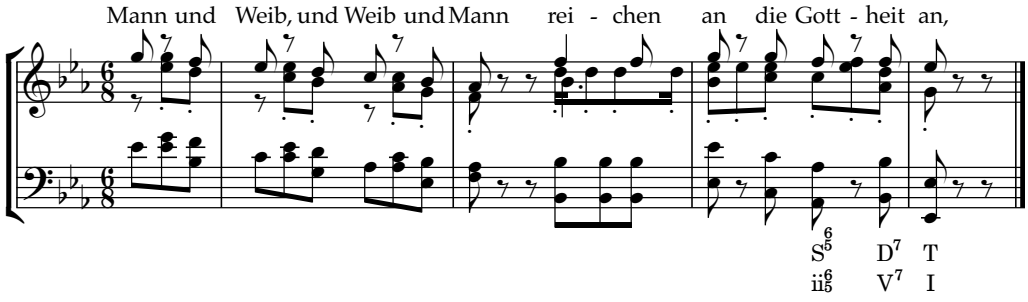
Ähnlich archaisierend harmonisiert Bruckner in seinem *Te Deum* eine fallende f-moll-Tonleiter, um das Gewaltige des *Iudex crederis esse venturus*, die Wiederkehr des göttlichen Richters (bzw. des Glaubens daran) zu versinnbildlichen (Bsp. 9.11). Bruckner reproduziert exakt das herkömmliche Stimmführungsmodell, einschließlich der Füllstimme im Tenor.



Bsp. 9.11: Bruckner, *Te Deum*, T. 167

Übung 18: Harmonische Analyse

Chiffrieren Sie den in Bsp. 9.12 gegebenen Ausschnitt aus Mozarts *Zauberflöte* (Duett *Bei Männern, welche Liebe fühlen*) mit Funktionen und Stufen.



Bsp. 9.12: Mozart, *Die Zauberflöte*, Duett *Bei Männern, welche Liebe fühlen*

Übung 19: Vierstimmig aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 9.13 gegebene Oberstimme anhand der Stufenvorschriften für ein Tasteninstrument aus.



Bsp. 9.13: Vierstimmig aussetzen, Klaviernotation verwenden

10 Chromatik, Ausweichung und Modulation

Zwischendominanten können in diatonischer Form oder unter Einsatz direkter Chromatik verwendet werden. Chromatik kann auch als dekoratives Element in Erscheindung treten. Dazu eine erneute Auseinandersetzung mit den Phänomenen Zwischendominante, Ausweichung und Modulation und ein Blick auf den wichtigen Weg in die sekundäre Tonart in Dur und Moll.

Sobald die Diatonik der Hexachorde um die *musica ficta* erweitert wurden, sei es *causa nessecitatis*, der Notwendigkeit wegen oder *caus pulchritudins*, unabhängig von den Zwängen zweckfrei um der Schönheit willen, kam das Phänomen der Chromatik in die Satzlehre und damit das Problem, diesen Störenfried (noch heute bei Anfängern als die schwarzen Obertasten des Klaviers gefürchtet) einzuhegen. Wird finden im Herrschaftsbereich der Harmonielehre Chromatik auf verschiedenen Ebenen:

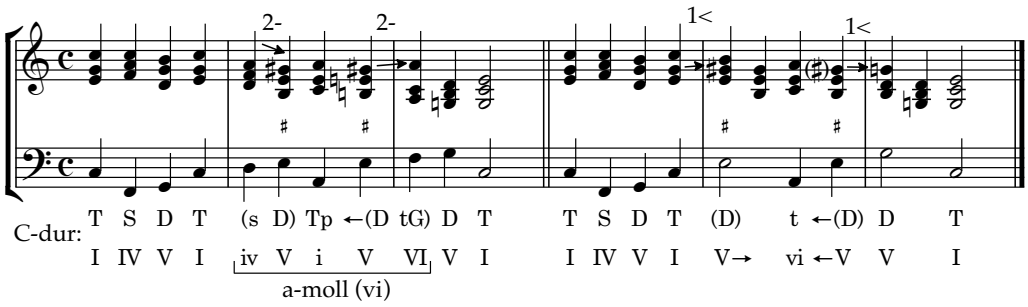
1. Künstliche Leittöne, entweder als reine Zwischendominanten an einer Paenultimaposition oder als kleine Ausweichungen,
2. regelrechter Wechsel der Tonart/Tonleiter in Gestalt von Ausweichungen oder Modulationen,
3. melodische Chromatik als Dekoration ...
4. ...welche sich zu alterierten Akkordbestandteilen verfestigen kann,
5. und schließlich Erweiterung der diatonischen Skala durch Übernahmen aus dem entgegengesetzten Tongeschlecht und Mediantik (*modal interchange*).

10.1 Diatonische und chromatische Einführung von leiterfremdem Material

Künstliche Leittöne wurden in der alten Musik stets in einer diatonischen Umgebung verwendet. In einer Kadenz zur Finalis *a* im genus naturalis wurde der ficta-Ton *gis* immer aus einem *a* kommend eingeführt oder wenigstens über ein Intervall erreicht, welches in der Tonleiter der aktuellen Finalis (im Beispiel also äolisch bzw. a-moll) diatonisch enthalten war (z. B. *h–gis*). Bsp. 10.1 zeigt links diesen Fall. Die *musica ficta gis* wird durch das diatonische Intervall der kleinen Sekunde eingeführt und auch wieder verlassen. Es existiert mindestens eine Tonart

(z. B. A-dur, hier a-moll[1]), in welcher diese Bewegung leitereigen ist. Daher lässt sich die Klammer für die Zwischendominante nach links erweitern, in diesem Fall durch die vorangegangene s bzw. iv. Für einen kurzen Augenblick blitzt der Kadenzraum einer neuen Tonart auf – es handelt sich eigentlich um eine kleine Ausweichung.[2]

Nennen wir diese Art der Behandlung leiterfremder Töne, insbesondere künstlicher Leittöne, *diatonische Einführung* von Zwischendominanten. Davon ist der historisch wesentlich später gebräuchliche Fall zu unterscheiden, in dem der neue Leitton durch eine übermäßige Prime, also die chromatische Veränderung eines Stammtons erreicht wurde. Bsp. 10.1 zeigt diesen Vorgang rechts. Diese Fassung ist eher weniger überzeugend, was aber ausschließlich daran liegt, dass solche chromatisch eingeführten Leittöne meist in das dissonantere Klangbild dominantischer Septakkorde eingebettet sind, deren Nutzung wir uns momentan noch nicht gestatten.



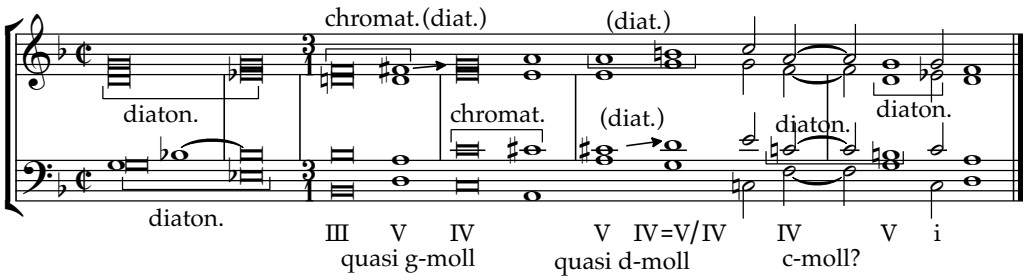
Bsp. 10.1: Diatonisch versus chromatisch ein- bzw. ausgeführte Zwischendominante

Dieser Einsatz unmittelbarer Chromatik war in der Renaissance allenfalls Spezialstilen vorbehalten, im Regelfall dann in programmatischer Absicht. Musterbeispiele finden sich in den Madrigalen eines Carlo Gesualdo oder in den *Prophetiae Sibyllarum* von Orlando di Lasso.

Bsp. 10.2 zeigt den Anfang von Lassos chromatischer Motette *Sibylla Samia* aus der genannten Sammlung. Hier finden sich etliche *ficta*, zum einen das *es* als

1 Das *gis*, die Durterz der V, wird großzügig als leitereigener Bestandteil des harmonischen Moll angesehen.

2 Allerdings muss man nicht so vorgehen. Der vorausgehende Klang (hier d-moll) lässt sich auch in der Haupttonart (hier C-dur) deuten. Solche Vorgänge, seien es Modulationen, Ausweichungen oder eher minimale Chromatisierungen in Gestalt von Sekundär- bzw. Zwischendominanten, sind im Regelfall mehrdeutig.



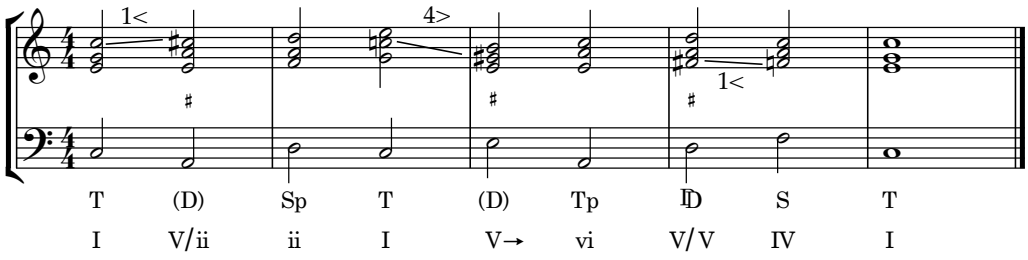
Bsp. 10.2: Lasso, *Sibylla Samia*, Anfang

tiefalterierte ♭ $\hat{7}$ des vorgezeichneten genus mollis (ein ♭, transponiertes Dorisch g-g), zum anderen die Hochalterationen der $\hat{7}$ als subsemitonium modi (Leitton der g-Tonalität *fis*), der $\hat{4}\uparrow$ (*cis*) und der Durterz *h* als Leitton zur $\hat{4}$. Letztere wird diatonisch eingeführt (beim zweiten Mal im Tenor in der Manier einer synkopierten Diskantklausel von oben) und in den Auflösungston *c* als Fundamentton von c-moll geführt, so wie man es im Sinne der modernen Kadenz erwarten kann. Die übrigen Hochalterationen werden chromatisch eingeführt, durch direkte Alteration (übermäßige Prime, Veränderung des Stammtones) in derselben Stimme, dadurch einen Querstand vermeidend. Ausgeleitet werden sie durch kleine Sekunden, also im Prinzip diatonisch, jedoch gerade *nicht* in den Grundton des folgenden Akkordes, sondern seine Quinte, wodurch der Eindruck einer geflohenen Kadenz (quasi *V–IV*) entsteht. Von einer stabilen Tonalität im Sinne des modernen Dur oder Moll kann hier natürlich keine Rede sein.

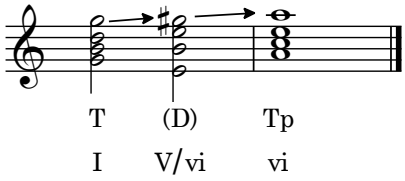
Als chromatische Einführung kann auch das Erreichen der *musica ficta*, des künstlichen Leittons durch ein anderes chromatisches (vermindertes, übermäßiges) Intervall gelten. Dann ergibt sich ein Querstand. Beide Fälle galten in der Renaissance als verpönte *relatio non harmonica*. Bsp. 10.3 zeigt diverse Formen der chromatischen Behandlung leiterfremder Töne. Bei den ersten beiden Fällen kann man aus moderner Sicht von chromatisch eingeführten Zwischendominanten sprechen.

Die künstlichen Leittöne werden dabei typischerweise durch die Hochalteration eines leitereigenen Tons erzeugt. Die Hochalteration verlangt nach Weiterführung aufwärts, was der Auflösungstendenz von Dominantterzen entspricht (Bsp. 10.4). Der Vorgang erscheint vergleichsweise sinnfällig und ist in der Harmonik der späten Barockzeit oft anzutreffen.

Bei der Hoch- oder Tiefalteration eines Tones ist zu beachten, dass diese üblicherweise in derselben Stimme erfolgt. Anderenfalls handelt man sich wie be-

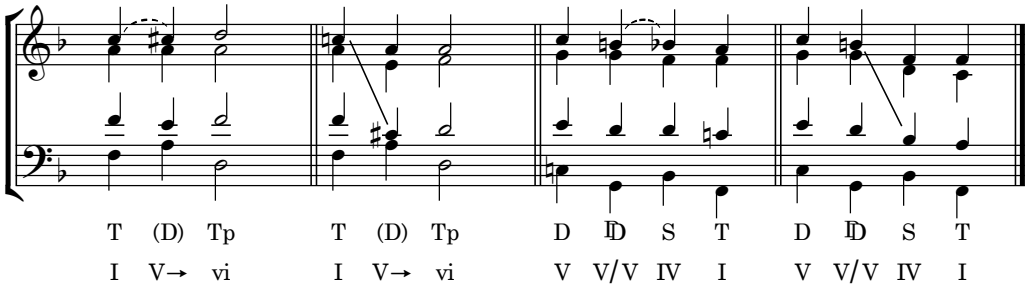


Bsp. 10.3: Chromatisch eingeführte künstliche Leittöne



Bsp. 10.4: Leittoneinführung durch Hochalteration

reits angedeutet das Phänomen des *Querstandes* ein (Bsp. 10.5). Querstände, die chromatische Veränderung eines Tones in verschiedenen Stimmen, werden im elementaren Tonsatz nach Möglichkeit vermieden. Dies geschieht automatisch, wenn die elementaren Satzregeln (kürzestmöglichen Weg zum folgenden Akkordton in jeder Stimme, Liegenlassen von gemeinsamen Tönen in derselben Stimme) beachtet werden. Die chromatische Veränderung erfolgt gewissermaßen im »gemeinsamen Ton«, der dann freilich keiner ist, im Beispiel angedeutet durch den gestrichelten Haltebogen.



Bsp. 10.5: Korrekte vs. querständige (falsche) Leittoneinführung

Übung 20: Diatonisch und chromatisch eingeführte Zwischendominanten

Setzen Sie den in Bsp. 10.6 gegebenen Generalbass so aus, dass keine Querstände entstehen. Ergänzen Sie die Funktions- und Stufenchiffren.



Bsp. 10.6: In Klaviernotation aussetzen, Funktions- und Stufenchiffren ergänzen

Diatonische versus chromatische Modulation

Zwischendominanten und Tonartwechsel – Modulationen also – stellen lediglich zwei Extrempositionen auf einer Skala von chromatischen Erweiterungen dar (was nachfolgend näher zu betrachten sein wird). Daher wundert es nicht, dass man auch im Falle von Modulationen diatonische und chromatische Vorgänge unterscheiden kann:

Diatonische Modulation: Akkorde, die in beiden Tonarten gemeinsam vorkommen, lassen sich als Legitimation und Scharnier zur Verbindung der Tonarten auffassen.

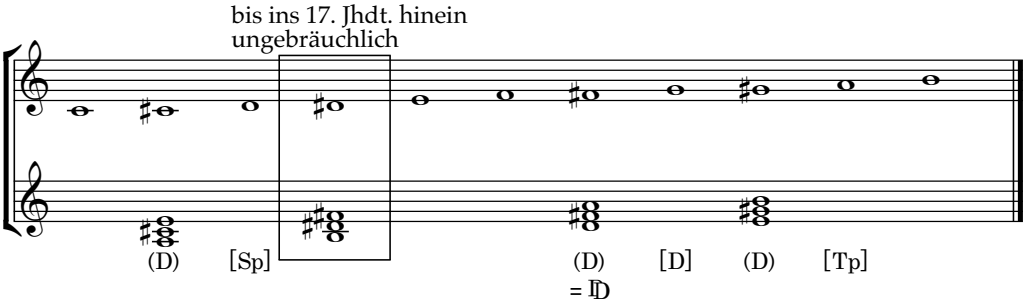
Chromatische Modulation: Die chromatische Einführung eines Leittons (oder einer Dominantseptime oder auch einer Mollterz) führt aus der anfänglichen Tonart hinaus. Die spezielle Energetik der Chromatik legitimiert den Vorgang.

Es darf bezweifelt werden, dass die Komponisten im erstgenannten Fall tatsächlich einer Logik der Schnittmengenbildung (Schnittmenge zwischen der Menge der leitereigenen Klänge in der ersten und der zweiten Tonart) gefolgt sind oder nicht doch eher einer Strategie des behutsamen, jedenfalls planvollen Tonleiterwechsels. Chromatische Modulationen wiederum lassen sich mit reinen Dreiklangsformen kaum darstellen. Wir werden ihnen begegnen, sobald wir dominantische Vier- oder gar Fünfklänge werden einsetzen können.

10.2 Ausweichung versus Modulation – der Versuch einer Abgrenzung

Die Übergänge zwischen den Phänomenen Modulation, Ausweichung und Zwischendominante sind fließend. Eine Ausweichung ist einerseits nichts anderes als eine Zwischendominante mit vorgeschobenen Funktionen. Ob eine Zwischenkadenz lediglich aus Paenultima und Ultima besteht (also zwei Stationen umfasst), oder ob ihr eine Prädominante und ggf. weitere Klänge vorausgehen, stellt einen graduellen, keinen substanziellen Unterschied dar. Ebenso ist es häufig Ermessenssache, ob man einen Vorgang als langfristig und architektonisch wirksam ansieht (Modulation) oder eher als vorübergehend und farblich wirksam (Ausweichung).

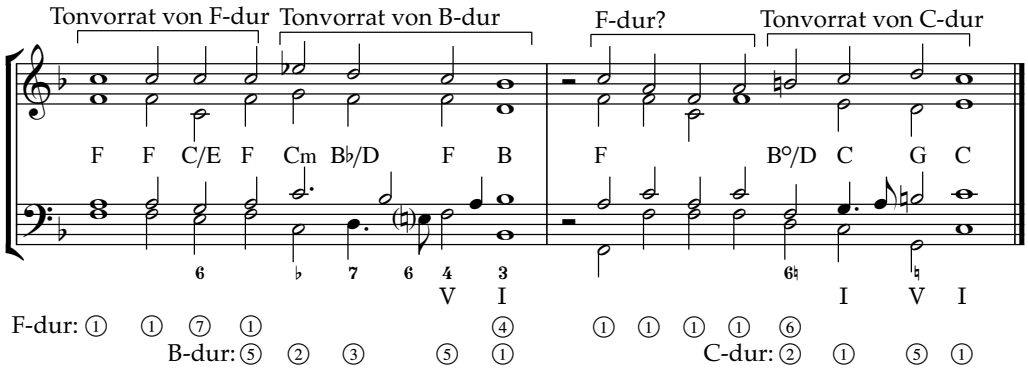
Wir haben schon des öfteren gesehen, dass Zwischendominanten als kurzfristige Vorgänge sich als Relikt der leittönig angereichterten Binnenkadenzen der Vokalpolyphonie verstehen lassen. Trifft man in einer Durtonart – in Bsp. 10.7 anhand des *genus naturalis*, sprich C-dur, dargestellt – auf ein *cis*, ein *fis* oder ein *gis* und sind diese Töne Terzen von Durdreiklängen, also A-dur, D-dur oder E-dur[3], so ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass es sich um Akkorde mit Dominantfunktion handelt. Eine Zwischendominante zur iii in Dur (Dp) kam erst spät in Gebrauch, denn neben der chromatisch erzeugten Durterz müsste auch die leitereigen verminderte Quinte über der $\hat{7}$ (im Beispiel die Quinte über *h*) hochalteriert werden, was lange Zeit unüblich war. Und zur mi-Stufe (hier: *e*) war die phrygische Kadenz das Mittel der Wahl, keine authentische, dominantisch-quintfällige.



Bsp. 10.7: Musica ficta und Zwischendominanten

3 Es bestünde auch die Möglichkeit, dass sie in weitere Dominantformen eingekleidet wären, z. B. einen $\underset{5}{\mathbb{D}}^7$.

Insbesondere die Randtöne der Durtonart, in C-dur *f* und *h* (allgemein $\hat{4}$ und $\hat{7}$) bedürfen besonderer Aufmerksamkeit. Treten sie alteriert auf (hier: *b* oder *fis*), kann dies auch auf den Wechsel der Tonleiter hindeuten – und damit auf einen Modulations- oder zumindest Ausweichungsvorgang. Deutlich wird dies an der Melodie des protestantischen Kirchenliedes *Es ist das Heil uns kommen her*, im Bsp. 10.8 in der Vertonung von Johann Crüger gezeigt.[4] Im ersten Abschnitt darf man zunächst die Tonart F-dur annehmen, obwohl strenggenommen das *b* nicht erklingt. Der obere Begrenzungston von F-dur, das *e* wird bald durch das in der Melodie auftretende *es* ersetzt, womit der Abschnitt dann als B-dur erkennbar wird. Folglich weicht die Harmonik nach dorthin aus (V–I-Kadenz in B-dur)[5]. Man wird den Anfang des zweiten Abschnittes zunächst wieder als F-dur empfinden. Die Dreiklangsbrechung in der Melodie legt dies nahe. Doch wenig später spannen *h* (statt *b*) und *e* (statt zuvor *es*) die C-dur-Tonleiter auf. Die abschließende I–V–I Kadenz vollzieht die Modulation in die Oberquinttonart.[6]



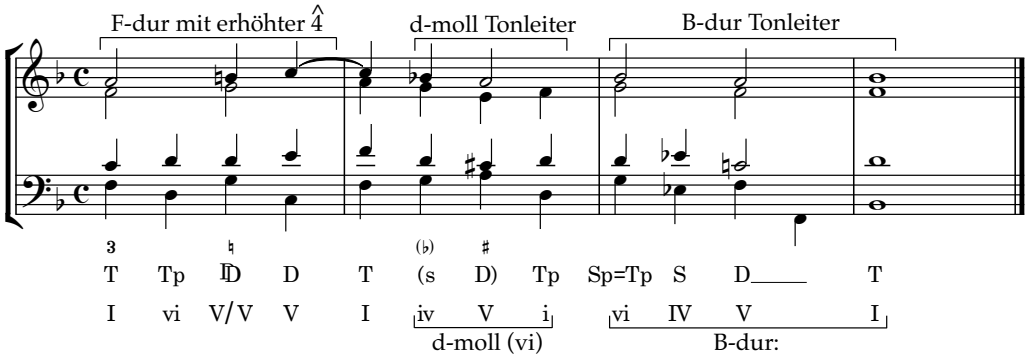
Bsp. 10.8: Johann Crüger, Kantionalsatz *Es ist das Heil uns kommen her* (*Anfang*)

Die Unterscheidung, ob ein tonartfremder Ton zu einer Zwischenharmonie gehört oder Bestandteil einer Ausweichung ist, fällt nicht immer leicht. Oft muss das Ohr entscheiden. Bsp. 10.10 zeigt den Anfang der *Sarabande en Rondeau* aus Georg Böhms Klaviersuite G-dur. Er ist ganz aus der G-dur-Tonleiter geformt. Bei der Bewegung *c–cis* in Takt 6 handelt es sich um eine chromatisch eingeführte Zwi-

4 Einige der dort verwendeten Klänge werden später behandelt werden. Zum leichteren Verständnis wurden die internationalen Akkordbezeichnungen angegeben.

5 Die Durchgangsnote *e* im Bass tut dem keinen Abbruch.

6 Das ist die Modulation in die primäre Tonart in Dur, wie sie im 17. Jahrhundert und danach regelmäßig erwartet werden darf. Ungewöhnlich ist hier die anfängliche Ausweichung in die Unterquinttonart B-dur.



Bsp. 10.9: Bsp. 3.8 (S. 56) mit Chiffrierung

schendominante, genauer gesagt die Doppeldominante, die hier nicht zu einem Tonartwechsel führt, sondern nur die Kadenz nach G-dur farblich bereichert.

Ab T. 9 hingegen liegt deutlich ein Wechsel der Tonleiter und damit der Tonart nach D-dur vor. Dies ist die typische Wendung zu Oberdominanttonart, der in Dur sekundären Tonart. Das *c* in T. 13 ist eine flüchtige Durchgangsnote, der Abwärtsbewegung wegen statt des tonleitereigenen *cis* verwendet. Man kann es auch als Bestandteil einer Zwischendominante (D-dur mit kleiner Dominantseptime) zur Subdominante G-dur hören. Dem *f* in T. 18 kommt dieselbe Bedeutung zu, nun wieder in G-dur. Hier ist recht klar, welche Versetzungszeichen zu einem Tonartwechsel gehören und welche lediglich das Tonmaterial farblich anreichern.

Das zeigt, dass es schwerfällt, die Tonartübergänge diesen beiden Begriffen eindeutig zuzuordnen. Die Mechanismen des Tonartwechsels sind in beiden Fällen identisch, können also nicht zur Unterscheidung herangezogen werden. Zumeist wird der Vorgang einer Modulation als architektonisch wirksames Ereignis verstanden. Wie bereits angedeutet darf man das Ereignis »Modulation in die sekundäre Tonart«, die zweitwichtigste Tonart, in jeder nicht ganz kurzen klassischen Komposition billigerweise erwarten. Der Eintritt speziell dieser Modulation stellt ein für das Erlebnis der Form einschneidendes Signal dar.

Bsp. 10.11 zeigt einen diesbezüglich typischen Fall. Die ersten acht Takte des Menuetts aus Haydns Klaviersonate C-dur Hoboken XVI:10 sind komplett in C-dur gehalten. Alle Töne der rechten wie der linken Hand entstammen der C-dur Tonleiter; am Ende erfolgt ein perfekter Ganzschluss in der Tonika C-dur (Oktavlage der Melodie, Grundton im Bass). Nach dem Doppelstrich wird in der Oberstimme zunächst der Tonraum der C-dur-Tonleiter des Anfangs (annähernd c^2–c^3) erneut durchlaufen, nun jedoch mit *fis* statt *f*. Man hört gewissermaßen ein



Bsp. 10.10: Georg Böhm, *Sarabande en Rondeau* aus der Klaviersuite Nr. 10 G-dur

plagales G-dur (mit g^2 in der Mitte des Ambitus). Die G-dur-Skala wird beibehalten, bildet ab T. 11 aber eher einen authentischen Tonumfang, mit schließlich g^1 als Zielton und einem perfekten Ganzschluss in der neuen Tonart C-dur, bevor in Takt 16 der Anfang wiederkehrt. Die Modulation anhand des neuen Tonvorrats (G-dur-Tonleiter mit *fis* statt *f*) wird als formbildendes Signal wahrgenommen; wir spüren, dass hier ein tonal kontrastierender Mittelteil beginnt, der mit der Reprise des Anfangs endet. Die motivisch deutliche Reprise des Beginns fällt mit der Wiederkehr der C-dur-Tonleiter zusammen.

Ein Beispiel für einen Tonartwechsel, der als vorübergehender Einschub empfunden wird, als veränderte harmonische Färbung und somit als *Ausweichung*[7] zeigt Bsp. 8.17, oben auf Seite 131. Am Ende der dort zitierten Exposition aus dem Kopfsatz von Schuberts Quartett a-moll D. 805 ist die architektonisch wichtige Modulation in die sekundäre Tonart (die Paralleltonart von a-moll, also C-dur) längst vollzogen. Kurz vor der abschließenden Kadenz weitet sich der Blick vorübergehend über den Horizont der herrschenden Tonart C-dur hinaus, schweift gewissermaßen nach As-dur ab. Man kann es beinahe so empfinden, dass diese einem in Parenthese, »in Klammern« gesprochenen Gedanken gleichen. Tatsächlich notiert ja die Funktionstheorie Ausweichungen durch Klammerungen, manchmal sogar in mehreren Verschachtelungen, wenn innerhalb einer Ausweichung noch Zwischendominanten auftreten: (x (D) y z ←(D)) x, was eher an Rechenaufgaben erinnert, als dass es zur Anschaulichkeit beiträgt.

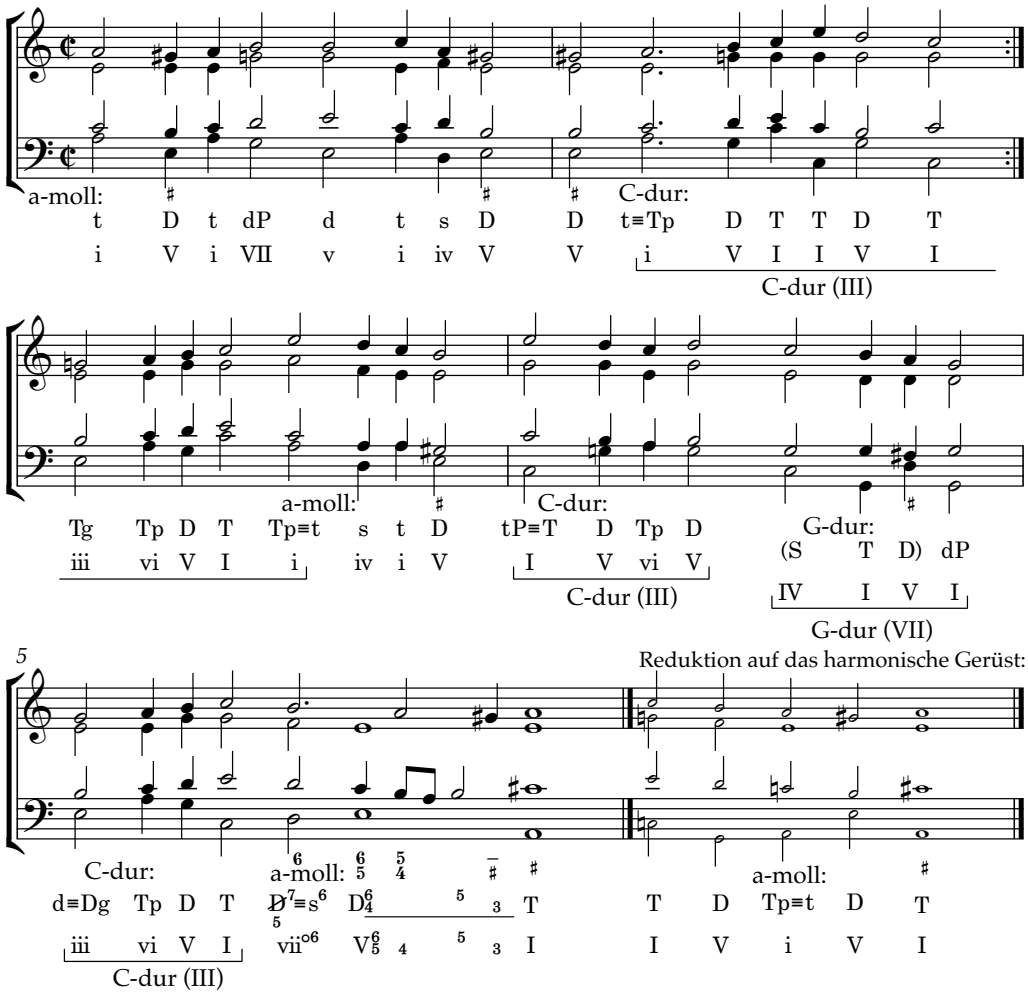
In der Stufentheorie verfährt man pragmatischer. Dort wird eine Ausweichung notiert, indem mehrere Stufen unter einer Klammer zusammengefasst werden. Dazu wird entweder die neue Tonart im Klartext notiert oder diese durch Angabe der Stufe in der Haupttonart oder die Kombination von beidem kenntlich gemacht. Das ist eine recht unkomplizierte Schreibweise.

Notenbeispiel 10.12 demonstriert die verschiedenen Chiffrierungsformen für Modulationsvorgänge. Allerdings sehen wir hier auch, dass die Musik Heinrich Schützens strenggenommen nicht mit den Kriterien beurteilt werden sollte, welche die moderne Harmonielehre an Dur-Moll-Tonalität anlegt. Der Satz steht in a-moll (eigentlich *aeolisch*), doch fehlt schon im dritten Klang das wichtige *gis* so dass wir hier einen Augenblick zweifeln könnten, ob nicht schon ein Parallelismus uns in die Paralleltonart C-dur bringen wird. Die Dur- und Mollform

7 Dies ist keineswegs eine historisch korrekte Terminologie. »Ausweichung« bezeichnete im 18. Jahrhundert einen Wechsel der Tonart, der selbstverständlich irgendwann einmal wieder mit einer Rückkehr zur Grundtonart, der Tonleiter also, aus welcher das Stück gemacht ist, verbunden ist. Mit »Modulation« bezeichnete man hingegen auch (und anfänglich ausschließlich) den Tonhöhenverlauf, also das, was heute gemeinhin mit *Melodie* bezeichnet wird (vgl. dazu auch Koch: Musikalisches Lexikon, Artikel *Modulation*, Sp. 972 ff.).



Bsp. 10.11: Modulation als architektonisches Ereignis (Haydn, Sonate C-dur Hob. XVI:10, Menuett)



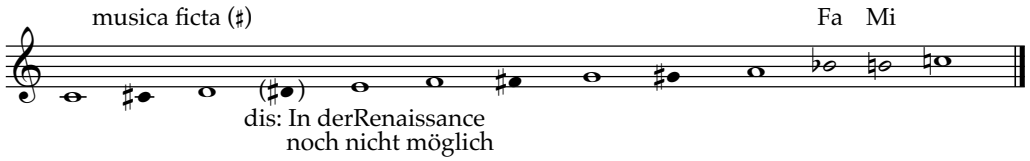
Bsp. 10.12: Heinrich Schütz, *Beckerscher Psalter* Nr. 64 *Erhör mein Stimm, Herr*

der Dominante (V/v) wechseln einander kleinräumig ab, was in funktionsharmonisch geprägter Musik nicht der Fall wäre wäre. Nach einem Halbschluss wird nun tatsächlich über den Mechanismus des Parallelismus die Modulation bzw. Ausweichung vollzogen. In der Stufenchiffrierung wird durch die Klammerung und die absolute Angabe der Tonart (C-dur) die Modulation deutlich; zugleich kann der Hinweis auf die Bedeutung von C-dur in der Haupttonart (Akkord der III) nützlich sein. In der Funktionschiffrierung wird durch die Mehrdeutigkeit des a-moll-Klanges (t in a-moll,Tp in C-dur) die Modulation gekennzeichnet. Der Klarheit wegen ist auch hier die neue Tonart explizit vermerkt.

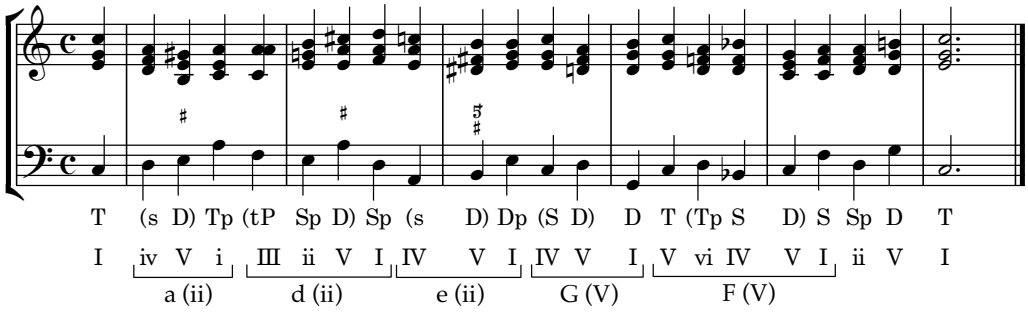
In den letzten sechs Akkorden der ersten Akkolade sehen wir eindeutig den Tonvorrat der C-dur-Skala. Ebenso klar zeigt das zweifache Pendel G–C (V–I) an, das C-dur hier kurzzeitig als Tonika regiert.

Für die kurze Modulation nach G-dur – hier regiert eindeutig die G-dur-Tonleiter – wurde in der Funktionschiffrierung die Klammerschreibweise gewählt, einmal um sie hier überhaupt zu demonstrieren, aber auch, weil dieser kurze Vorgang eher den Charakter einer Ausweichung trägt. Ausweichungen werden in der Funktionstheorie vorzugsweise mit der Klammernschreibweise gekennzeichnet. Die Schlusskadenz ist als *cadenza doppia* gestaltet (siehe dazu Kapitel 14.2 auf S. 296) und zeigt damit Klänge und Dissonanzvorgänge, die erst später eingeführt werden. Die Chiffrierung dieser überwiegend linearen, kontrapunktischen Vorgänge ist daher in der Chiffrierung (welchen Systems auch immer) unübersichtlich. Rechts im Notenbeispiel wird daher eine Reduktion auf die harmonische Substanz gegeben. Sie zeigt, dass auch hier die Rückkehr zu a-moll bzw. der Finalis des Aeolischen über den Mechanismus der *Parallelismus* vollzogen wird.

In der Tradition der *musica ficta* (Bsp. 10.13) kann man mit den künstlichen Leittönen, im vorzeichenlosen Tonvorrat (*genus naturalis*) *cis*, *fis* und *gis*, leicht in die Tonarten der ii, V und vi ausweichen. Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts wird auch *dis* für Modulationen in die Tonart der iii eingeführt (Bsp. 10.14). Zusammen mit der variablen Stufe *h*/*b* erreicht man damit alle Tonarten des Hexachords.



Bsp. 10.13: Diatonischer Tonvorrat und künstliche Leittöne (ficta)



Bsp. 10.14: Ausweichungen innerhalb der Stufen des *Hexachordum naturale*

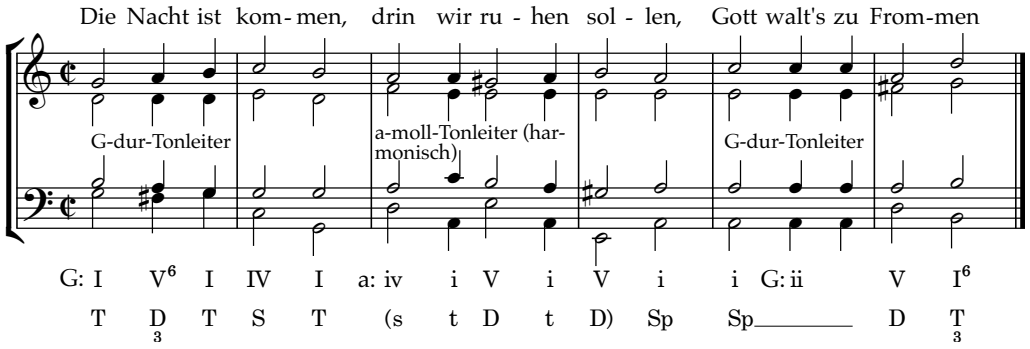
Am Satz *Die Nacht ist kommen* von Johann Hermann Schein (Bsp. 10.15) kann man sehen, wie der Wechsel des Tonvorrats mit einem Tonartwechsel (Modulation) einhergeht. Anfangs herrscht das Material der G-dur-Tonleiter. Entsprechend lässt sich die Akkordfolge chiffrieren. Die beiden nächsten Takte zeigen a-moll mit *gis*, also die Tonleiter des sog. *harmonischen Moll*. Zwanglos lässt sich eine Stufenchiffrierung in dieser Tonart finden. Die Akkorde d-moll und a-moll zu Beginn von T. 3 gehören beiden Tonvorräten an, entstammen also der Schnittmenge der Akkordmengen beider Tonarten. Hier begegnen wir wieder dem Prinzip der *diatonischen Modulation*. An dieser Stelle wird man wieder eher von einer *Ausweichung* sprechen, weil das a-moll lediglich eine Episode in dem mixolydisch (G) notierten Ausschnitt darstellt. Die moderne Funktionstheorie würde den a-moll-Abschnitt daher einklammern. Der Deutlichkeit halber wird dies im Beispiel gezeigt, wobei die Verwendung einen noch drastischeren Anachronismus darstellt, als es bei den Stufenchiffren schon der Fall ist.

Übung 21: Melodien nach Chiffrierung aussetzen

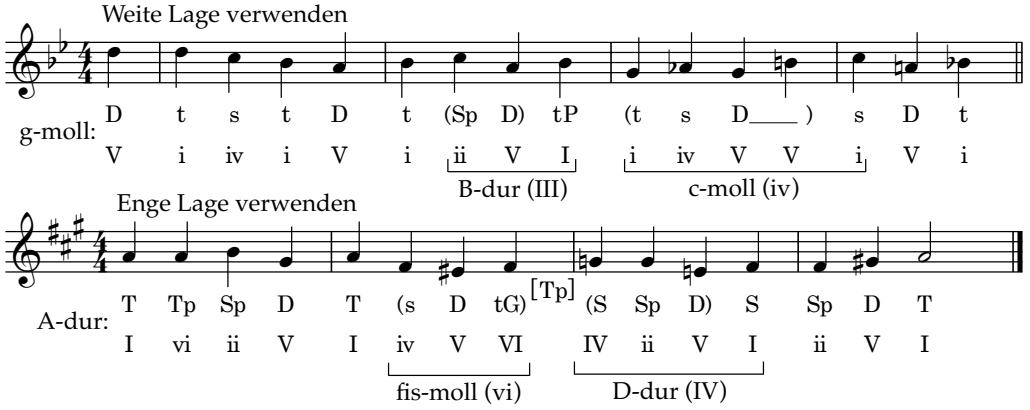
Setzen Sie die beiden in Bsp. 10.16 gegebenen Oberstimmen vierstimmig in weiter bzw. enger Lage aus. Ergänzen Sie die Generalbasschiffren.

Übung 22: Modulierenden Generalbass aussetzen

Setzen Sie den in Bsp. 10.17 gegebenen Generalbass in Klaviernotation aus, ergänzen Sie die Stufen und Funktionen und geben sie dabei in geeigneter Form den Tonartbezug an.



Bsp. 10.15: Johann Hermann Schein, *Die Nacht ist kommen*



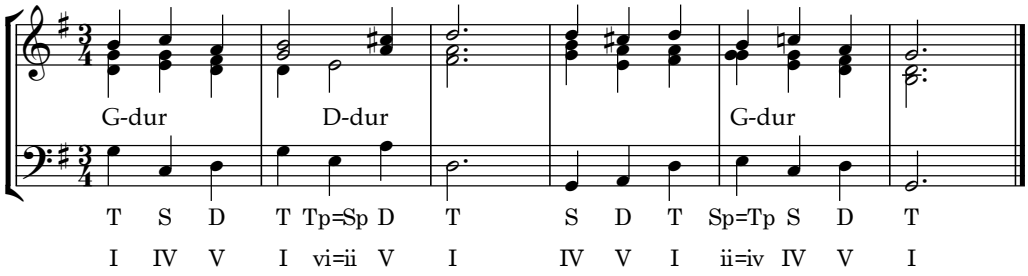
Bsp. 10.16: Nach der Funktions- bzw. Stufenvorschrift vierstimmig aussetzen



Bsp. 10.17: In Generalbassnotation aussetzen

10.3 Die Modulation in die sekundäre Tonart

In so gut wie allen Sätzen seit dem späten 17. Jahrhundert ist der Formverlauf dadurch charakterisiert, dass sich nach einem längeren Abschnitt in der Haupttonart die Bewegung in die zweitwichtigste Tonart, die *sekundäre Tonart* ereignet. In der Sonatenform heißt dieser Abschnitt bekanntlich *Exposition*. In Dur ist die sekundäre Tonart stets die Tonart der Oberquinte.[8] Mit dem leitereigenen Dreiklangsmaterial lässt sich die Modulation dorthin unproblematisch gestalten, indem die Parallele der alten Tonika zur Parallele der neuen Subdominante wird. Bsp. 10.18 demonstriert dies.



Bsp. 10.18: Modulation in die Oberquinttonart und zurück

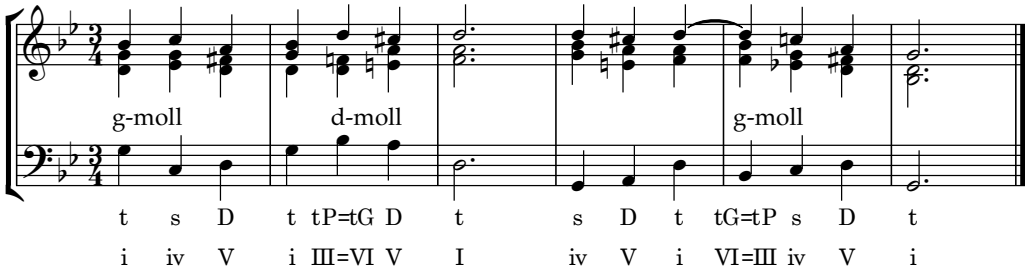
In den Suiten- und Sonatensätzen, die in einer zweiteiligen Form gehalten sind, folgt dann ein Abschnitt mit schweifenden Modulationen im Umfeld der Nebenstufen der Haupttonart. In Sonatensätzen wird dies zur sog. *Durchführung*. Vor Eintritt des letzten Abschnitts (in Sonatenformen die *Reprise*) wird meistens (nicht immer) die *V* der Haupttonart erreicht. In kleineren, liedhaften Formen wird die Oberquinttonart oft direkt wieder in Richtung auf die Haupttonart verlassen. Bsp. 10.18 zeigt daher auch einen möglichen Rückweg, also die Modulation in die Unterquinte, hier von der Oberquinte aus erfolgend und damit wieder zur ursprünglichen Tonart zurückführend. Auch hier bildet die Sp der Ausgangstonart zugleich die Tp der Unterquinttonart. Beide Klänge gehören zur Schnittmenge der Akkordvorräte der Tonarten. Darin besteht nach der Lehrbuchmeinung das Prinzip der diatonischen Modulation.

Die Chiffrierung im Beispiel ist nicht die einzig mögliche. In einem Modulationsvorgang gibt es typischerweise einen Abschnitt, in dem nicht eindeutig entscheidbar ist, ob ein Klang noch der alten oder schon der neuen Tonart zuzu-

8 Erstmals Beethoven weicht von diesem Grundsatz ab, beispielsweise im Kopfsatz der Klaviersonate C-dur op. 53 (*Waldstein*-Sonate).

rechnen ist, eben weil er der Schnittmenge der Akkordvorräte beider Tonarten angehört. Erst dann, wenn einer der Begrenzungstöne der neuen Tonart ($\hat{7}$ bzw. $\hat{4}$) erklingt oder anderweitig deutlich wird, dass die Tonleiter gewechselt hat, ist klar, dass ein bestimmter Klang der neuen Tonart zuzuordnen ist. Im Beispiel ist dies der Fall, wenn das *cis* von D-dur erklingt bzw. wieder das *c* von G-dur.

In Moll fungiert die Oberquinttonart (die Tonart der v) seltener als sekundäre Tonart. Dann kann der oben für Dur dargestellte Weg jedoch in ähnlicher Weise beschritten werden, wie Bsp. 10.19 zeigt. Dort wird der beiden Tonarten gemeinsame Akkord der Tp bzw. III der Ausgangstonart als Schnittmengenakkord genutzt. Wer sich an der steigenden Terzverwandtschaft in T. 2 stört, kann dort auch zweimal g-moll spielen (unter Beibehaltung der Oberstimme, also Wechsel in die Quintlage der Tonika, um die übermäßige Sekunde *b*–*cis* zu vermeiden). Dann bildet die alte Tonika g-moll den Vermittlungsakkord und wird s in d-moll. Die Schnittmenge zwischen beiden Tonarten ist hinreichend groß, und die Frage, wann genau in diesem Tonartenübergang der Bedeutungswechsel stattfindet, ist reichlich akademisch.



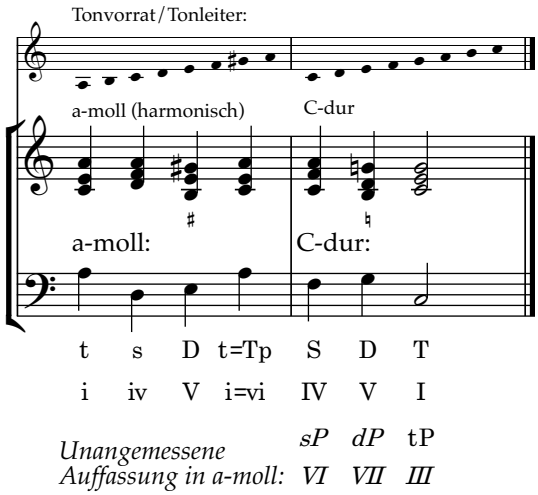
Bsp. 10.19: Modulation in die Oberquinttonart von Moll aus und zurück

Modulation von Moll in die parallele Durtonart

Wesentlich häufiger modulieren Mollsätze (Sonatensätze, Suitensätze, Lieder usw.) jedoch als erstes in die Durtonart mit der materialidentischen Parallelton-leiter. Das Mollgeschlecht wird natürlicherweise verlassen, sobald der künstliche Leitton, also die erhöhte $\hat{7}$, aufgegeben wird.

Dies hängt mit den Gegebenheiten der Haupt- und Nebendreiklänge in Moll zusammen. Im Durgeschlecht sind die Nebendreiklänge Molldreiklänge und damit den Dur-Hauptdreiklängen untergeordnet. In Moll ist es jedoch gerade umgekehrt: Die Hauptdreiklänge sind Moll-Akkorde, lediglich der Akkord der v wird verdurt, um überhaupt kadenziell befestigend und damit als Dominante

wirksam werden zu können. Die Nebendreiklänge hingegen sind Durakkorde. Sobald die Stabilisierung der Kadenz durch den künstlichen Leitton in der D entfällt, können die Durakkorde ihrerseits ein neues Zentrum bilden. Damit werden sie zu Hauptdreiklängen in der Tonart des parallelen Dur. Es regiert dadurch auch die Tonleiter der Paralleltonart; nur durch die Einführung des künstlichen Leittons könnte die ursprüngliche Molltonart wieder etabliert werden.



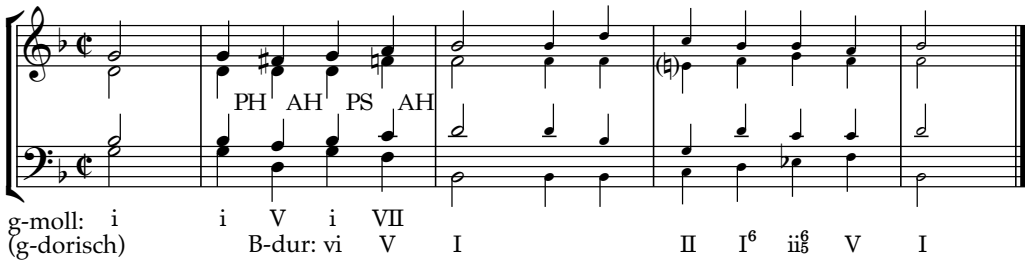
Bsp. 10.20: Nebendreiklänge und Ausweichungstendenz in Moll

Unangemessen wäre es, den im zweiten Takt von Bsp. 10.20 aufgespannten Kadenzraum von C-dur zu ignorieren und die Akkorde weiterhin als Bestandteile von a-moll aufzufassen. Rechnerisch wäre das richtig, doch vermitteln sich dem Leser die Funktionssymbole sP-dP-tP in keiner Weise. Die Aufgabe einer Chiffrierung und einer darüber hinausführenden harmonischen Analyse ist es hingegen, Zusammenhänge herzustellen und Kadenzabläufe zu erhellen.

Ein Tonartwechsel von Moll ins parallele Dur ereignet sich beinahe von alleine, sobald man »vergisst«, in der Molltonart den künstlichen Leitton $\hat{7}\uparrow$ zu verwenden, der ja eigentlich einen tonartfremden Zusatz gegenüber dem »natürlichen Moll« (der äolischen Skala) darstellt. Aus Sicht der beteiligten Skalen sind natürliches Moll und Dur zwei Modi des diatonischen Systems (des Systems der »weißen Tasten«), wohingegen das harmonische Moll dieses System verlässt. Daher besitzen sie auch die gleichen Leittonaffinitäten. Was beispielsweise in Es-dur der Leitton zur $\hat{1}$ ist, das *subsemitonium modi d*, wäre im natürlichen c-moll (ohne das *h*) der Leitton in die Tonikaparallele. Er führt daher aus der Tonart hinaus, sobald sein Widerpart, der künstliche Leitton der erhöhten $\hat{7}$, fehlt.

Eine Durtonart ist durch ihre starke Kadenz (I–IV–V–I oder I–ii–V–I) und die Leittonverhältnisse in der Skala natürlicherweise stabilisiert. Es bedarf eines gewissen Aufwandes, will man sie verlassen, also modulieren. In Moll ist es gerade umgekehrt: Eine Molltonart muss durch den künstlichen Leitton der Dominante stabilisiert werden und moduliert auf, wenn man so will, »natürlichem« Wege in die parallele Durtonart.

Ein zweiter, oft beschrittener Weg (es gibt noch viele weitere) ist der des Parallelismus-Modells. Bsp. 10.21 zeigt, wie der Übergang zwischen Moll und Dur über den Parallelismus hergestellt werden kann. Dort changiert die Tonalität zwischen g-moll und dem parallelen B-Dur.[9] Der Anfang zeigt ein i-V-i-Pendel in g-moll, stabilisiert durch den künstlichen Leitton *fis*. Durch den Parallelismus bewegt sich der Satz sofort in die Paralleltonart B-dur. In dem Moment, in welchem die $\hat{7}$ unalteriert auftritt, ist das ursprüngliche g-moll zerstört. In der Renaissance und im Generalbasszeitalter lässt sich oft kaum entscheiden, welche Tonart (Dur, paralleles Moll) gerade herrscht, insbesondere dann, wenn der Parallelismus beteiligt ist.



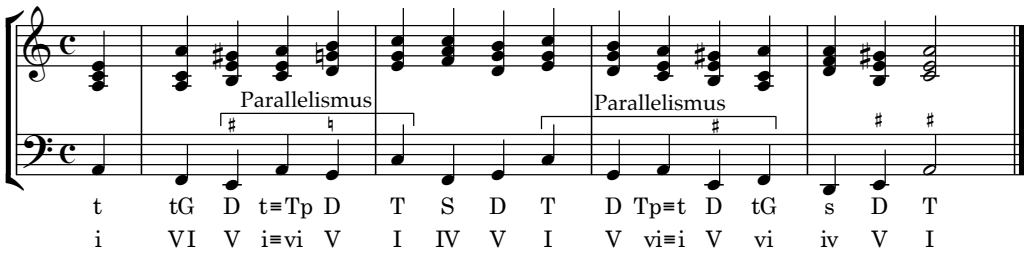
Bsp. 10.21: Toinot Arbeau, Pavane *Belle, qui tiens ma vie*

Bsp. 10.22 zeigt ein Akkordschema für den Übergang von Moll in das parallele Dur und zurück anhand des Parallelismus. Einer der vielen anderen Wege demonstriert die Akkordfolge in Bsp. 10.23.

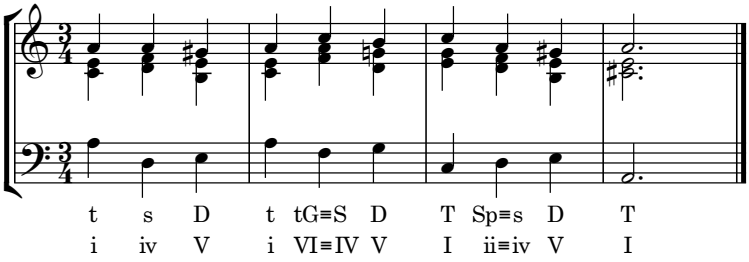
Übung 23: Modulierende Generalbässe aussetzen

Setzen Sie die in Notenbeispiel gegebenen Bässe vierstimmig aus (Klaviernotation) und ergänzen Sie die Chiffrierung nach der Funktions- und Stufentheorie.

9 Der Vorzeichnung nach handelt es sich strenggenommen um transponiertes plagales Dorisch.



Bsp. 10.22: Modulation zwischen Paralleltonarten anhand des Parallelismus



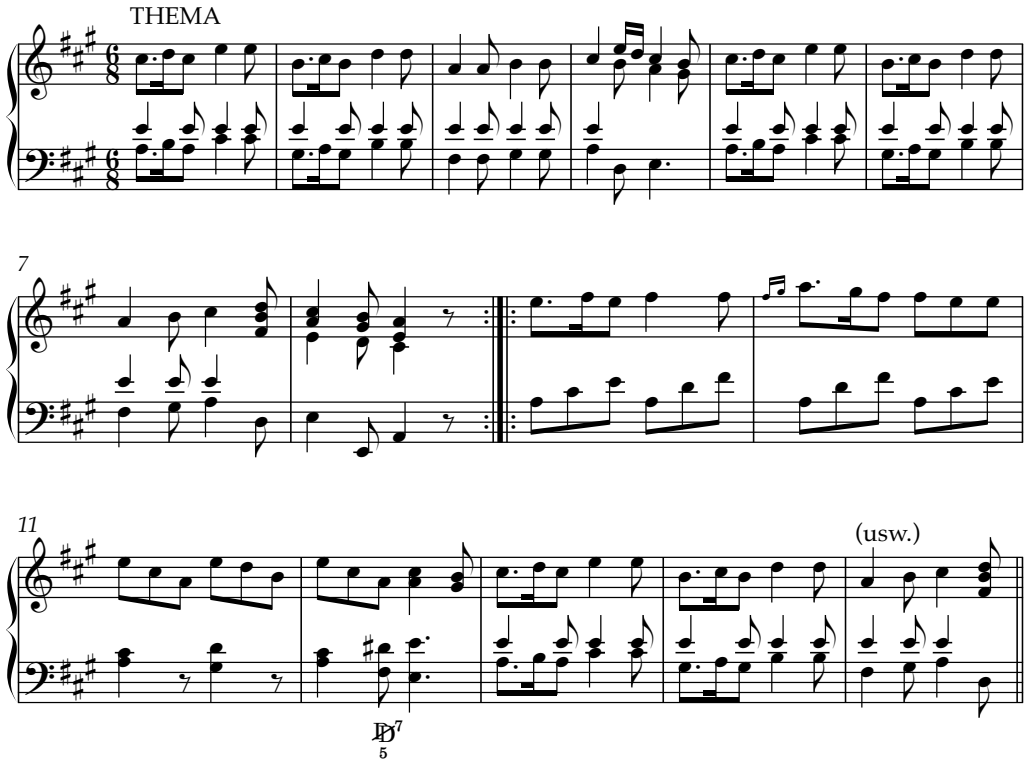
Bsp. 10.23: Die Verbindung von Paralleltonarten



Bsp. 10.24: Aussetzen und chiffrieren, die Tonartwechsel in geeigneter Form angeben

10.4 Chromatik als Dekoration

Chromatische Erweiterungen einer Dur- oder Mollumgebung, tonartfremde Töne also, können im 18. Jahrhuhdert auch schlichtweg dekorativen Charakter tragen, als chromatische Verzierungsnoten. Dann sind sie harmonisch neutral und werden auch im Regelfall in einer Chiffrierung nicht vermerkt. Solcherart stellt sich die Chromatik in der ersten Variation im Kopfsatz von Mozarts Klaviersonate A-dur KV 331 dar. Zunächst ein Blick auf das Variationsthema. Es ist komplett diatonisch gehalten (Bsp. 10.25). Eine einzige chromatische Note *dis* befestigt im Mittelteil die Dominante in zwischendominantischer Form (T. 12).



Bsp. 10.25: Mozart, Sonate A-dur KV 331, 1. Satz, Thema

Dies gilt im Prinzip auch für die erste Variation. Auch hier gefährdet nichts die Herrschaft der Tonika A-dur. Gleichwohl finden wir dort erstmals Akzidenzien,



Bsp. 10.26: Mozart, Sonate A-dur KV 331, 1. Satz, Variation 1

und zwar jede Menge[10]. Doch sie haben dekorativen Charakter, verzieren nur, stellen dadurch die Tonart keineswegs in Frage (Bsp. 10.26).

Beim Blick auf das in einem Abschnitt herrschende Skalenmaterial bzw. dessen chromatische Erweiterungen sind daher mehrere Aspekte im Auge zu behalten:

- Liegen dekorative, chromatische Verzierungen vor?
- Handelt es sich um Zwischendominanten, künstliche Leittöne im Sinne der alten *musica ficta*?
- Liegt bereits ein Wechsel der Tonleiter, also eine Modulation oder Ausweichung vor?
- Verschärfen die chromatischen Töne eine bestehende (meist) dominantische Funktion?

Der letztgenannte Punkt betrifft die sogenannten *alterierten Akkorde*. Sie werden in Band 2 ausführlich behandelt.

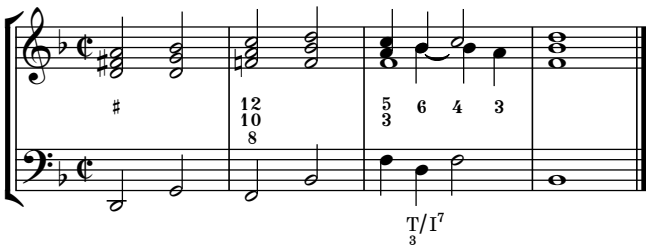
10 Durch diesen Kunstgriff grenzt Mozart die Klangwelt dieser Variation von der vorangegangenen Themenvorstellung ab.

11 Sextakkorde

Was als Verlegenheitslösung begann, eine Sexte statt der Dreiklangsquinte zu verwenden, wurde im Generalbass zu einer eigenen Akkordform, den Sextakkord. Die Harmonielehre versteht ihn als Permutation, als »Umkehrung« des grundständigen Dreiklangs. Dadurch erschließen sich neue Klangwirkungen, auch eigentümliche Satzmodelle wie das uralte Modell des Fauxbourdon. Und durch den Sextakkord wird es erstmals einer Bassstimme möglich, andere Akkordbestandteile als ausschließlich Fundamenttöne darzustellen. Damit lässt sich sogar eine Tonleiter im Bass harmonisieren, was zur Basis einer eigenen Lehrmethode wurde: der Oktavregel.

Dass sich um 1600 gleichzeitig mit der in Mode kommenden Monodie auch die Generalbasstechnik herausbildete, war kein Zufall. Ein zweistimmiger Satz mit einer derart übersichtlichen Struktur wie der oben auf S. 49 in Bsp. 3.1 gezeigte (Monteverdis *Lamento di Arianna*, bestehend aus einer expressiven Solostimme über einem funktional dazu abgesetzten Bass), konnte leicht improvisierend durch Akkorde auf einem Tasteninstrument oder einer Laute aufgefüllt werden, weil man im Regelfall lediglich den Dreiklang aus Terz und Quinte, den *Terzquintakkord* zum jeweiligen Basston greifen musste. Gab es gelegentlich Abweichungen von dieser Norm, wurde eine zusätzliche Ziffer notiert. Eine erste, wichtige Abweichung, die Sexte zum Bass statt der Quinte, wird uns im Folgenden beschäftigen.

Im Regelfall gibt es drei Intervalle zur Unterstimme, zum »Bass«: die Schichtung aus Terz und Quinte, dazu allerdings meistens die Verdopplung eines dieser Dreiklangstöne. Viele frühe Generalbassbezifferungen sehen tatsächlich so aus wie in Bsp. 11.1 in T. 2 gezeigt. Dort sind penibel die realen Intervalle zur Oberstimme vermerkt. Später ging man dazu über, nur noch Intervalle bis zur None zu notieren. Über die None hinausgehende Oktaverweiterungen wurden auf das Intervall innerhalb des Oktavraums reduziert und Oktavverdopplungen des Basstones (die Ziffer 8) allenfalls in Ausnahmefällen angegeben.



Bsp. 11.1: Bezifferungen im frühen Generalbasszeitalter

Das Beispiel zeigt neben bezeichneten und unbezeichneten Terzquintakkorden auch eine Ziffernkombination, welche einen sog. *Vorhalt* chiffriert. Beide Intervalle (4–3) werden wieder vom gerade erklingenden Basston aus berechnet. Auf Vorhalte im homophonen Satz wird später genauer einzugehen sein (siehe S. 269).

Dass fast jeder Basston in Bsp. 11.1 eine Bezifferung besitzt, ist allerdings die Ausnahme. In der Originalausgabe des in Notenbeispiel 3.1 wiedergegebenen Ausschnitts aus Monteverdis *Lamento di Arianna* finden sich überhaupt keine Ziffern, lediglich Hinweise zur Größe der Terz (durch ♯ bzw. ♭, bei Monteverdi noch im Fünfliniensystem selbst notiert).

Übung 24: Analyse

Chiffrieren Sie das (konstruierte) Beispiel 11.1 mit Funktions- und Stufenbezeichnungen. Die Chiffrierung in T. 3, Zzt. 2 wird in Kürze verständlich werden. Welche Tonarten liegen hier vor? Welches Satzmodell ist in T. 1 und 2 wirksam? Welche Vorzeichnung ist aus heutiger Sicht alternativ möglich? Warum wäre um 1600 die im Beispiel verwendete (ein ♭) gewählt worden?

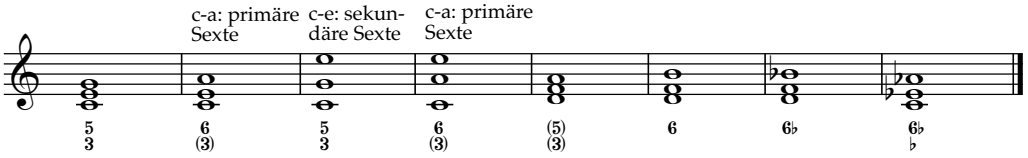
11.1 Der Sextakkord – eine imperfekt-konsonante Dreiklangsform

Wir waren bislang davon ausgegangen, dass Terzquintakkorde die einzige Möglichkeit darstellen, konsonante dreitönige Klänge zu erzeugen. Doch das stimmt nur auf den ersten Blick. Denn ersetzt man im Dreiklang, in der *trias harmonica perfecta*, die Quinte zum Fundamentton durch eine Sexte, so handelt es sich nach wie vor um einen konsonanten Zusammenklang. Allerdings verliert er durch diese Sexte zur Unterstimme, die *primäre Sexte*, seine »Perfektion«. *Sekundäre* Sexten, zwischen den Oberstimmen des Satzes, sind uns bereits zuhauf begegnet. Dass eine *primäre* Sexte anstelle der üblichen Quinte zum Bass gemeint sein könnte, hat die Aussetzung des Generalbasses in Bsp. 3.1 (s. o. S. 49) beispielsweise in T. 8 unterstellt.

Dem Spieler des Akkordinstruments wird nun normalerweise (anders als im Monteverdi-Beispiel oben) ausdrücklich mitgeteilt, dass zu einem bestimmten Basston abweichend vom Normalfall *Terzquintakkord* die Sexte statt Quinte gegriffen werden soll. Dazu wurde die vom Terzquintaufbau abweichende Ziffer angegeben, hier also die 6. Die 6 *ersetzt* dabei die 5; diese fällt weg. Später werden wir des Öfteren die Sexte und die Quinte gemeinsam benötigen. Dann müssen

auch *beide* Ziffern vermerkt werden.[1] Die nach wie vor zum Bass vorhandene Terz wird im Normalfall hingegen nicht angegeben[2], es sei denn, sie benötigte eine Alteration. Dann genügt wie bisher schon praktiziert die Angabe des Versetzungszeichens ohne die Ziffer 3: Ein einzelnes Versetzungszeichen, ohne Ziffer, bezieht sich stets auf die Terz zum Bass.

Der Klang aus Terz und Sexte zum Basston heißt in der Fachsprache der Generalbasslehre sinnfälligerweise *Sextakkord*, abkürzend für »Terzsextakkord«. Wie in der Bezifferung lässt man auch in der Bezeichnung die Terz meistens weg.



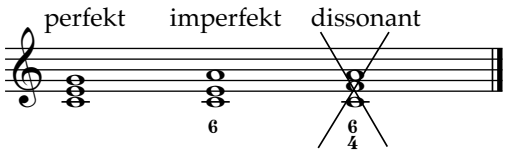
Bsp. 11.2: Vom Terzquintakkord zum Sextakkord

Sextakkorde sind also Klänge, die zum Bass neben der Terz die Sexte anstelle der Quinte aufweisen. Wie bisher schon bei Dreiklängen in Terzschichtung (wenn der Fundament- bzw. Grundton verdoppelt wird) kann auch im Sextakkord zwischen den Oberstimmen das Intervall der Quarte auftreten. Dort ist sie, die *sekundäre Quarte*, wie die sekundäre Sexte unbedenklich, wenn der Klang ansonsten aus zueinander konsonierenden Tönen – es sind dann stets Dreiklangstöne – besteht. Hingegen gilt die primäre Quarte zur Bassstimme auch im homophonen Akkordsatz als *dissonant*.

Es wäre daher ein Fehlschluss, zu glauben, dass die in Bsp. 11.3 gezeigten Klänge gleichberechtigt wären. Klänge wie der rechts angegebene gelten als dissonant. Wir dürfen sie *keinesfalls* verwenden, schon gar nicht mit der gleichen Unbekümmertheit wie bislang die Terz-Quint-Dreiklänge mit dem Fundament- bzw. Grundton in der Bassstimme. Dem Intervallaufbau nach heißen sie *Quartsextakkorde* (Quarte und Sexte, wieder gerechnet zum tiefsten Ton im Klang). Als selbständige Erscheinungen sind sie ausgeschlossen.

Der mittlere der drei Klänge, der Sextakkord, verliert durch die primäre Sexte wie gesagt keineswegs seine Konsonanz, wohl aber seine Schlussfähigkeit. Schlussklänge mussten in der Renaissance ursprünglich aus perfekten Konsonanzen bestehen (1–5–8-Schichtungen). Mit der Zeit wurde auch der Schluss auf (Dur-) Dreiklängen gebräuchlich, schließlich sogar die Norm. Die Schichtung 3–6

1 Es handelt sich dann um einen Vierklang, den (Terz-)*Quintsextakkord*.
2 In T. 5 von Bsp. 3.1 wurde sie der Deutlichkeit halber notiert.



Bsp. 11.3: Dreiklangsformen

wird gegenüber der 3–5-Schichtung als untergeordnet, unvollkommen (imperfekt) und damit als nicht schlussfähig betrachtet. Zum einen gilt dies, weil der Terz-Sextklang tatsächlich weniger stabil klingt als die Terz-Quint-Schichtung. Die Klangqualität eines Dreiklangs wird jedoch vorrangig anhand der Perfektion (Vollkommenheit) der beteiligten Intervalle beurteilt:

- Der Terz-Quint-Klang enthält die perfekte Konsonanz der Quinte und galt daher als »armonia perfetta«.
- Demgegenüber wurde der Terz-Sext-Klang als »armonia imperfetta« betrachtet, weil er kein perfektes Intervall beinhaltet, sondern nur[3] die imperfekten Zusammenklänge Terz und Sexte.[4]

Grundsätze der Generalbassnotation

Man halte sich stets vor Augen, dass der Generalbass eine *Abkürzungsschrift* darstellt, welche ermöglichen soll, aus einer Basslinie rasch auf die darüber zu greifenden Akkorde zu schließen, nicht mehr und nicht weniger. Und daher wird dort nicht akribisch streng notiert, sondern eher stenographisch; bei der Betrachtung des *Lamento di Arianna* war uns dies bereits aufgefallen. Hauptsächlich dasjenige wird vermerkt, was vom zu erwartenden Normalfall abweicht. Nachfolgend seien noch einmal die Grundsätze der Generalbassnotation zusammengefasst:

- Die Ziffern geben *Intervalle zum Bass*.
- Der Normalfall des Terzquintakkordes (Terz und Quinte über dem Basston) wird im Regelfall nicht bezeichnet.
- Die 6 ersetzt die 5, die 4 die 3. Werden 6 und 5 oder 4 und 3 zugleich benötigt, werden beide Ziffern notiert (Quintsext- bzw. Terzquartakkord).
- Alterationen werden rechts oder links neben der betroffenen Ziffer notiert.

3 Das gilt im Hinblick auf die Relationen zum Bass. Zwischen den Oberstimmen kann ja auch noch eine Quinte und ebenso eine dort zulässige Quarte erklingen. Diese sekundäre Quarte erweist sich damit als janusköpfig: Sie kann gleichermaßen in einem perfekten Klang (z. B. 1-5-8) wie auch in einem imperfekten Klang (Sextakkord 1-3-6) enthalten sein.

4 Vgl. Menke: Kontrapunkt I - Prima prattica, S. 167.

- Durchstreichen einer Ziffer bedeutet Erhöhung des betreffenden Tones.[5]
- Ein einzelnes Versetzungszeichen bezieht sich auf die Terz zum Basston.
- Bisweilen kann eine einzelne 8, 5 oder 3 die Akkord*lage* andeuten.

11.2 Sextakkorde in der Musik des 17. Jahrhunderts

Dass die nicht schlussfähigen[6], imperfekten Terzsextakkorde als herabgestuft betrachtet wurden, zeigt sich bereits daran, dass sie in der Musik des 17. Jahrhunderts viel seltener als die von uns bisher ausschließlich eingesetzten perfekten Dreiklänge auftreten. Bsp. 11.4 zeigt einen Ausschnitt aus einem Kantionalsatz Johann Crügers, seiner 1649 erschienenen Sammlung *Geistliche Kirchen-Melodien* entnommen. Betrachten wir die zweite Ziffer 6 in Mensur 4. Hier liegt die primäre Sexte in der Altstimme (*d* statt der Quinte *c*). Das *d* erzeugt eine geschmeidige Linienführung im Alt, welche in eine synkopierten Diskantklausel mündet (der Diskant führt die Tenorklausel). Durch die Syncopatio entsteht im Generalbass die Notwendigkeit, weitere Ziffern anzugeben (4–3, ein Quartvorhalt, siehe S. 269). Hier bildet der imperfekte Klang des Sextakkordes weniger einen Akkord aus eigenem Recht, sondern entsteht als Nebenprodukt der Stimmführung. Das ist die früheste Form, in der ein Sextakkordklang eingesetzt wurde: aus Gründen der Melodik.



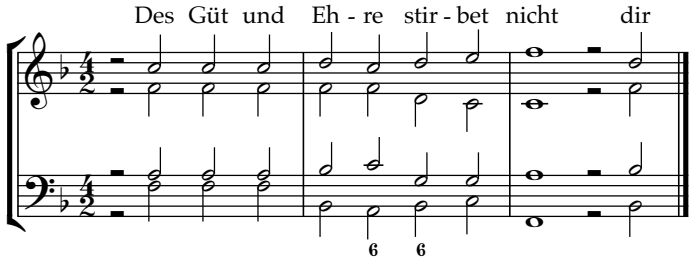
Bsp. 11.4: Johann Crüger, Kantionalsatz *Ich dank dir, lieber Herre*

Bsp. 11.5 zeigt einen Ausschnitt aus einem weiteren Kantionalsatz Crügers. Dort finden wir zweimal die Ziffer 6. Das ist ein durchaus repräsentativer Prozentsatz. Wir sehen auch hier, dass die imperfekten Sextakkorde gegenüber der

5 Dies gilt für die moderne Generalbassnotation. In historischen Partituren kann die Durchstreichung je nach Richtung des Striches eine Hoch- oder auch Tiefalteration bezeichnen.

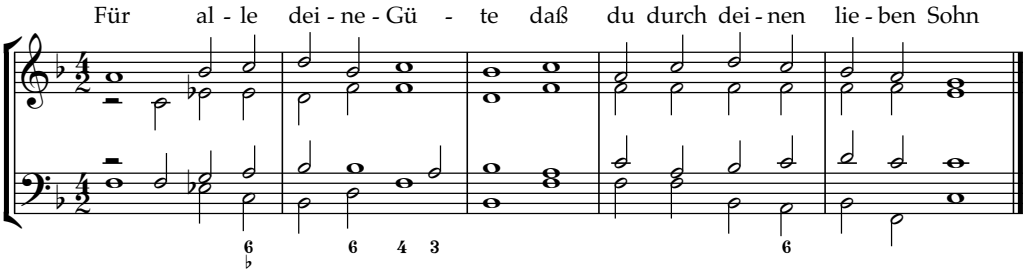
6 Sehr wohl können Sextakkorde einen Satz *eröffnen*.

Trias harmonica perfecta verhältnismäßig selten vorkommen. Warum verwendet Johann Crüger sie an der jeweiligen Position? Ersetzen wir im zweiten Sextakkord des Beispiels die Sexte zum Bass (das f^1) durch die Quinte (e^1), so entsteht eine Quintparallele. Der Sextakkord hilft hier also, einen Satzfehler zu vermeiden. Umgekehrt könnte man im Bass ein *f* statt des *a* vorsehen. Dann ergäbe sich ein satztechnisch völlig unproblematisches Pendel zwischen B-dur und F-dur, allerdings gleich zweimal in diesem Takt und für den Preis einer dann unschön springenden Bassstimme. Hier erlaubt der Sextakkord eine elegante Bassführung. Wir sehen: Der Sextakkord ist ein Klanggebilde, das es ermöglicht, verschiedenen Kalamitäten zu entgehen.



Bsp. 11.5: Johann Crüger, Kantionalsatz *Gott, der du selber bist das Licht*

Ähnlich verhält es sich im vorletzten Takt in Bsp. 11.6. Auch hier sehen wir eine günstige Bassführung, die nicht möglich wäre, wenn über dem Basston *a* im Alt die Quinte *e* statt der Sexte *f* stünde (Quintparallele).



Bsp. 11.6: Johann Crüger, Kantionalsatz *Ich dank dir, Gott, in deinem Thron*

Dieser Einsatz eines Sextakkords zur Vermeidung eines Pendels in der Basslinie ist vielleicht auch beim Studium von Bsp. 11.4 aufgefallen, dort direkt im ersten Takt. Und auch Monteverdis geschmeidige Bassführung im *Lamento di Arianna*

(siehe nochmals Bsp. 3.1) hat zur Konsequenz, dass es an zwei Stellen sinnvoll ist, Sextakkorde zu greifen.

Übung 25: Der Einsatz von Sextakkorden im Kantionalsatz

Ergänzen Sie in den ersten Takten des Kantionalsatzes *Ihr Christen auserkoren* von Johann Crüger (Bsp. 11.7) die fehlenden Generalbassziffern der dort anzutreffenden Sextakkorde. Überlegen Sie, warum Crüger dort jeweils den Sextakkord anstelle des Terzquintakkordes verwendet hat. Besondere Beachtung bedarf die Bezifferung des *cis* am Ende der vierten Mensur.



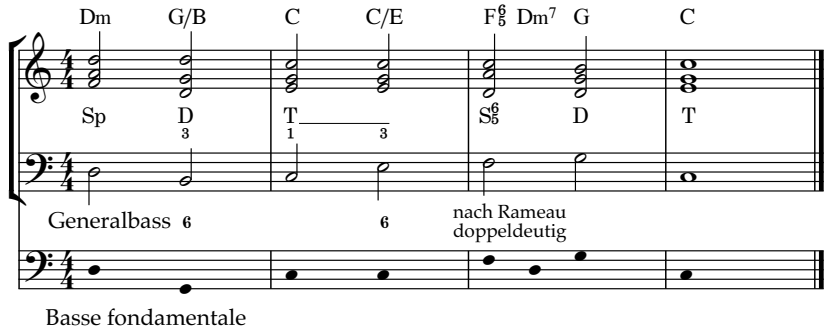
Bsp. 11.7: Johann Crüger, Kantionalsatz *Ihr Christen auserkoren*, Anfang

11.3 Sextakkorde aus der Sicht der Harmonielehre

Das Ersetzen der Quinte eines Dur- oder Molldreiklangs durch die Sexte wurde in der Tradition der Kontrapunktlehre zunächst als *Variante* des Normalfalls eines terzgeschichteten Dreiklangs aufgefasst. Die späteren Harmonielehren begreifen den Sextakkord hingegen als *Permutation* eines terzgeschichteten Dreiklangs. Dem Basston des Terzquintakkordes wächst dabei die Rolle eines *Akkordgrundtones* zu. Im Sextakkord wandert er in eine der Oberstimmen. Im Bass liegt dann die Terz der ursprünglichen Anordnung.

Ein Denken in Grundtönen, das uns heute beinahe selbstverständlich erscheint, gab es im 17. Jahrhundert noch nicht. Die Vorstellung, dass der Dreiklang »umgekehrt« werden kann, der Sextakkord somit lediglich eine Umschichtung des Terzquintakkordes darstellt, verdanken wir der Lehre Jean-Philippe Rameaus. Rameau entwickelte die Idee eines *Basse fondamentale*. Das ist ein fiktiver Bass von Fundament- oder auch Grundtönen, der verschieden vom real erklingenden

Generalbass sein kann (Bsp. 11.8)[7], von diesem also abstrahiert. Weil Rameau für die Verbindung von Klängen im Wesentlichen nur Quintverwandtschaft zulässt – der Basse fondamentale sollte also in Quinten (bzw. Quarten) verlaufen, behelfsweise auch in Terzen[8] –, nimmt er für den Akkord an der Antepaenultimaposition der Kadenz (vorletzter Takt, *f-a-c-d*-Klang) eine Mehrdeutigkeit[9] an: Es handelt sich zugleich um F-dur mit Sextzusatz (die berühmte *Sixte ajoutée*) und d-moll mit Septimzusatz. Dazu mehr in Band 2, Kapitel 2.1 (S. 57).



Bsp. 11.8: Der *Basse fondamentale*

Wir benennen Akkorde heutzutage – von lästigen Ausnahmen abgesehen – nach diesem gedachten Fundamentbass. Er enthält die namensgebenden Grundtöne. Der Sextakkord *h–d–g* ist und bleibt also ein G-dur-Akkord, die erste Umkehrung seiner Grundstellung, nicht ein *h*-Klang mit der Abweichung »Sexte statt Quinte«.[10]

Das Denken in Grundtönen und die Lehre von den Akkordumkehrungen ist insbesondere auch in der Funktionstheorie aktueller Ausprägung verankert[11]. Danach gibt es für jede Akkordgestalt einen *Grundton*, der dem Akkord den Namen

7 Zur Veranschaulichung der Chiffrierung in der Funktionstheorie wurden in diesem Beispiel auch die modernen Funktionschiffren angegeben. Mit Rameau hat das wenig zu tun.

8 de la Motte-Haber u. a.: Lexikon Musiktheorie, S. 491.

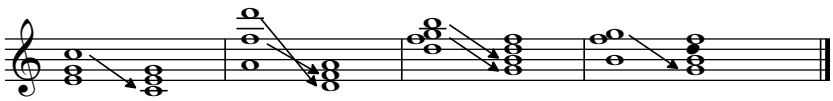
9 Rameau spricht vom *double emploi*, vgl. Sönksen: Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter.

10 Wie bereits angedeutet lehrt die Funktionstheorie gewisse Ausnahmen von dieser Regel, die leider oftmals eher verwirren, als dass sie Klarheit erzeugen, zum Beispiel in Gestalt der Chiffre S^6, einer Subdominante mit der Sexte statt der Akkordquinte. Siehe dazu Kapitel 15 (S. 305).

11 Sie weicht darin radikal vom Ansatz Hugo Riemanns ab, der wie bereits erwähnt ein *dualistischer* war: Durakkorde besitzen nach Riemann ihren Grundton unten in der Terzschichtung (Grundton - Durterz - Quinte), Mollakkorde oben (»Grundton« – große Terz darunter - Quinte darunter). Unser heutiger a-moll-Dreiklang ist bei Riemann ein e-Unterklang, eine doch recht musikferne Sichtweise. Für die moderne *monistische* Funktionstheorie stellt sich ein a-moll-Dreiklang lediglich als Variante von A-dur (und umgekehrt) dar.

gibt (C-dur, a-moll usw.) und der sich zumeist als derjenige Ton einer Terzschichtung definiert, welcher eine reine, stabilisierende Quinte über sich besitzt (bzw. der tiefste, wenn mehrere reine Quinten vorhanden sind). Es gibt Ausnahmen von dieser Faustregel, z. B. Akkorde mit *Ajoutierungen*, Zusatztönen »neben« der Terzschichtung und sogar Klänge, in denen ein Grundton angenommen wird, der im real erklingenden Akkord gar nicht vorhanden ist (»verkürzte« Dominanten). Aber das sind Spezialfälle – die uns gleichwohl noch beschäftigen werden.

Trifft man in einem Tonsatz auf einen Sextakkord, so erfordert es die Analyse nach der Funktionstheorie (in der Stufenlehre ist es nicht anders), die ursprüngliche Terzquintanordnung zu erfassen, also die Terzschichtung zu rekonstruieren. Im Falle des Sextakkordes muss dazu lediglich die Sexte zum Bass aus der Oberstimme wieder in die untere Stimme versetzt werden. Allgemein lässt sich das Verfahren wie folgt formulieren: Man erzeugt die Terzschichtung eines Akkordes, indem man durch Oktavversetzung alle Intervalle so lange durch ihre Komplementärintervalle ersetzt, bis entweder ein lückenloser Terzaufbau entsteht, oder jedenfalls ein Aufbau, dessen Lücken sich durch Terzen auffüllen ließen. Letzteres wird in Bsp. 11.9 rechts gezeigt.



Bsp. 11.9: Die Reduktion auf die Terzschichtung

Auf ein verbreitetes Missverständnis sei an dieser Stelle nochmals hingewiesen: Maßgeblich für die Bestimmung der Umkehrung ist keineswegs der Oberstimmenton eines drei- oder mehrstimmigen Gebildes, sondern der Basston. Er allein definiert die sog. *Stellung* des Akkordes. Davon zu unterscheiden ist dessen *Lage*. Diese wird in der Tat durch den Oberstimmenton bestimmt. Der Sextakkord ganz links in Bsp. 11.9 heißt nicht deshalb C-dur-Sextakkord, weil das c^2 in der Oberstimme liegt, sondern die Akkordterz (e^1) im Bass. Würde man den Mittelstimmenton g^1 eine Oktave höher legen (g^2), so änderte sich zwar die Akkordlage, nicht aber die Akkordstellung.[12] Somit gilt:

Der Basston definiert die *Stellung* eines Akkordes (Grundstellung, Sextakkordstellung).

Der Oberstimmenton definiert die *Lage* (*Oktav-, Quint-, Terzlage*).

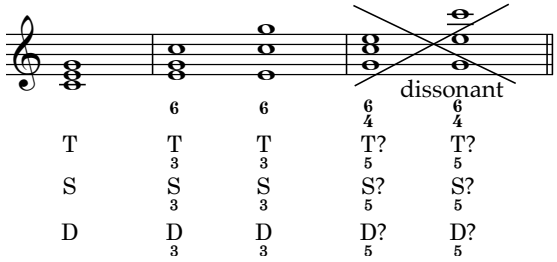
12 Für eine Komponistin der Renaissance wäre der C-dur-Sextakkord hingegen ein Klang basierend auf *e* mit primärer Sexte – und daher ein imperfekter Akkord.

Weil im Gegensatz zur Lage die Stellung eines Akkordes für die Beurteilung seiner Wirkung immer wichtig ist, wird sie stets in der Klangchiffre vermerkt, die Lage nur bei Bedarf.

Auch die Stufentheorie betrachtet den Sextakkord als erste Umkehrung des Terzquintakkordes. Nur sollte man dort besser von einem *Fundamentton* sprechen, dem unteren Ton einer real existierenden Terzschichtung eines Dreiklangs nämlich, nicht von einem Grundton. Dies deshalb, weil die Stufentheorie die Eigenschaft »Fundamentton« nicht an die Existenz einer reinen Oberquinte knüpft, so im Falle des verminderten Dreiklangs.[13]

Die Chiffrierung von Sextakkorden in der Funktionstheorie

Im System der Funktionstheorie moderner Prägung werden Akkordumkehrungen chiffriert, indem man den Dreiklangston, der im Bass liegt, *unter* das Funktionssymbol schreibt. Das ist eine logische und einleuchtende Praxis. Sie lässt sich genauso auf die Umkehrung von Vier- und Fünfklängen anwenden, wie wir noch sehen werden, während in der Stufenlehre dazu neue Ziffernkombinationen erlernt werden müssen.



Bsp. 11.10: Dreiklangsumkehrungen im Generalbass und in der Funktionstheorie

Dennoch sprechen Musiker, selbst eingefleischte Funktionstheoretikerinnen, Akkordumkehrungen häufig mit den Begriffen aus dem Generalbass an. »Sextakkord der Dominante« oder »G-dur-Sextakkord« (wenn wir uns in C-dur/c-moll bewegen) klingt nun einmal besser als »Dominante mit Terz im Bass« oder »G-dur mit Terz im Bass«. Man halte sich jedoch stets vor Augen, dass der Generalbass die Akkorde in Relation zu ihrem Basston bezeichnet, die Funktionstheorie jedoch

13 Dort kann man allenfalls deshalb mit einem gewissen Recht noch von einer Grund- oder Fundamenttoneigenschaft sprechen, weil der untere Ton eines verminderten Dreiklangs sich in einem fallenden Quintschritt in den Grundton eines quintabständigen Moll- oder Durdreiklangs bewegen kann, z. B. in einer Quintfallsequenz (I–IV–vii°-iii) oder einer ii°-V-Verbindung innerhalb einer Moll-Kadenz.

mit Bezug auf ihren Grundton. Beides fällt nicht notwendigerweise zusammen. Eine Gleichsetzung von »Sextakkord« und »Akkord mit Terz im Bass« stimmt nur im Falle von Dur- und Molldreiklängen – genaugenommen nicht einmal dann. So sprechen manche von »Subdominantsextakkord« wenn in C-dur ein »F-dur mit Terz im Bass« erscheint. Es kann aber auch ein F-dur mit dem Grundton im Bass jedoch der Sexte *d* statt Quinte *c* gemeint sein; die Funktionstheorie kennt leider Ausnahmen vom ihr ureigenen Prinzip der Akkordumkehrung (siehe unten Kapitel 15.1 auf S. 306).[14]

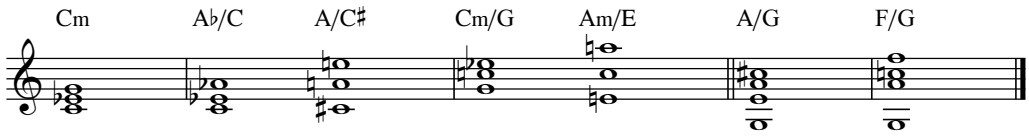
Die Chiffrierung der Quartsextakkorde in Bsp. 11.10 ist durchaus fraglich, daher das »?«, und selbstverständlich bedarf es eines Kontextes, um zu entscheiden, ob die C-dur-Akkorde dort tonikal, subdominantisch oder dominantisch in Erscheinung treten (oder ggf. in Moll-Zusammenhängen in noch anderer Bedeutung). Deshalb wurden dort drei Vorschläge (Hauptfunktionen in Dur) angegeben.

Akkordumkehrungen in der Akkordsymbolschrift

Die moderne Akkordsymbolschrift verfährt auch hinsichtlich der Akkordumkehrungen pragmatisch. Sie gibt einen vom namensgebenden Akkordfundament abweichenden Basston nach einem Schrägstrich (dem *Slash*-Zeichen »/«) an, zur Abtrennung von der eigentlichen Akkordchiffre, also beispielsweise Dm/F für d-moll auf dem Terzton *f*. Deswegen heißen Akkorde mit einem vom Grundton abweichenden Basston auch salopp *Slash-Akkorde*. Insofern als im Jazz und in der Unterhaltungsmusik ganz überwiegend der namensgebende »Akkordgrundton« (was immer darunter im Einzelnen zu verstehen ist) im Bass liegt, kommt diese Form der Notierung (*Slash-Akkorde*) dort eher selten zum Einsatz. Andererseits kann man anhand der Slash-Notation auch komplexere Akkordbildungen in einer Form notieren, die für die Spieler rasch erfassbar und »greifbar« sind. Die beiden letzten Klänge in Bsp. 11.11 zeigen dies, wobei der letzte sich auch als G-dur mit Quartvorhalt auffassen ließe (G^{9sus}). Das wäre »richtiger«, erforderte aber bei der praktischen Darstellung ein wenig mehr an Denkbarbeit.

Im Englischen spricht man von der *root position*, wenn die Grundstellung des Terzaufbaus vorliegt. In Bsp. 11.11 trifft dies auf den C-minor-Akkord (c-Moll, Chiffre Cm links im Beispiel) zu. Und auch wenn ein beliebiger anderer Ton im Bass läge, wäre die »Klangwurzel« das *c*.

14 Falls in der Wolle gefärbte Stufentheoretiker nun triumphieren: Auch die Stufentheorie kennt Inkonsistenzen, beispielsweise wenn V^6_4 nicht einen Quartsextakkord der V bezeichnen soll, sondern eine V mit Quartsext*vorhalt*. Im ersten Fall hieße der Basston in C-dur *d*, im zweiten *g*, näheres dazu unten auf S. 287. Sowohl in der Funktions- wie in der Stufentheorie muss man sich gewisse lästige Ausnahmen einprägen, nur liegen die Friktionen an anderen Stellen im System.



Bsp. 11.11: Beispiele für Dreiklangsumkehrungen in der internationalen Akkordsymbolschrift

Absolute Akkordbezeichnungen in der Funktionstheorie

Bisweilen werden im deutschen Sprachraum für manche Anwendungsfälle, vor allem aus dem Grund einer Vereinfachung, die Funktionschiffren durch absolute Akkordbezeichnungen ersetzt. Dann gilt:

- Durakkorde werden durch Großbuchstaben, Mollakkorde durch Kleinbuchstaben chiffriert.
- Alterationen werden ausgeschrieben (z. B. *As* statt A♭).
- Basstöne werden analog der Funktionschiffrierungen angegeben ($\underset{3}{\text{F}}$ für einen F-dur-Akkord mit Terz im Bass).
- Akkordzusätze oder -qualifizierungen werden analog zur Funktionstheorie angebracht (z. B. f^{n} für einen neapolitanischen Sextakkord[15] der Subdominante in c-moll).

Übung 26: Generalbässe aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 11.12 und Bsp. 11.13 gegebenen Generalbässe nach Chorsätzen J. S. Bachs wie oben demonstriert aus und ergänzen Sie die Stufen- und Funktionschiffren.



Bsp. 11.12: Generalbass nach Bach, Breitkopf-Sammlung Nr. 23 (*An Wasserflüssen Babylon*)

15 Zum »Neapolitaner« siehe Kapitel 15.4 auf S. 320.



Bsp. 11.13: Generalbass nach Bach, Breitkopf-Sammlung Nr. 234 (*Lobt Gott, ihr Christen*)

11.4 Von der Generalbassnotation zur Stufentheorie

Die Chiffrierung von Akkordumkehrungen in der Stufentheorie erscheint uns heute gegenüber den Konventionen in der Funktionstheorie auf den ersten Blick deutlich komplizierter und bisweilen verwirrend. Hugo Riemann, der Begründer der Funktionstheorie, und viele seiner Nachfolger betrachteten das System des Generalbasses als unzulänglich. Erst mit der Hinwendung zu einer historisch informierten Satzlehre setzte diesbezüglich ein Umdenken ein.

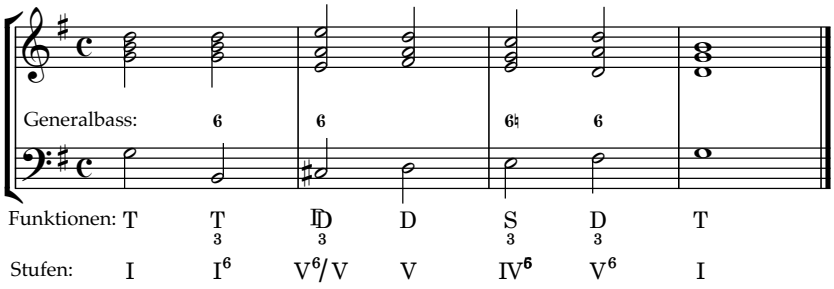
Mindestens im Hinblick auf die überschaubare Akkordwelt des 17. Jahrhunderts (Terzquint- und Sextakkorde, der eine oder andere Vorhalt) war das Generalbasssystem ohne Zweifel außerordentlich praktikabel. Erst in der Harmonik der Spätbarockzeit, namentlich in den Werken Bachs, konnten die Akkorde derart kompliziert werden, dass eine unübersichtliche Fülle an Ziffern notiert werden musste. Ungeachtet dessen erwies sich der Generalbass in der pädagogischen Praxis weit über die Barockzeit hinaus als wirksam. Als im 19. Jahrhundert die Stufentheorie entwickelt wurde, griff man daher noch gerne auf die Generalbassbezifferung zurück. In der Stufentheorie werden die Akkordumkehrungen gekennzeichnet, indem man

- den unteren Ton der Terzschichtung des Akkordes (das ist ja *nicht* unbedingt der Grundton im Sinne der Funktionstheorie) durch die Stufe chiffriert,
- was häufig (nur in der späteren deutschen Tradition eher nicht) differenziert nach Dur, Moll und verminderter Akkordform durch die römischen Ziffern in Groß- bzw. Kleinbuchstaben und ggf. den Zusatz ^{o} (für *vermindert*) geschieht,
- und indem man im Falle von Akkordumkehrungen *daneben die zugehörige Generalbassziffer* vermerkt.[16]

Bsp. 11.14 zeigt die Bezeichnungsweisen in den drei Systemen. Das Auflösungszeichen neben der Generalbassziffer im dritten Takt ist lediglich eine zusätzliche

16 Auch Vorhalte werden durch ihre Generalbassziffern chiffriert. Das kann aber in der Stufentheorie rasch kompliziert werden,nämlich wenn sich Vorhalte zu Akkordumkehrungen ereignen oder im Bass selbst liegen.

Hilfe für den Spieler. In der Stufenchiffre erscheint es deshalb nicht. Die Stufe (IV) sagt bereits eindeutig aus, dass der fragliche Ton wieder *c* (statt *cis* im Takt zuvor) heißen muss.



Bsp. 11.14: Die Chiffrierung von Sextakkorden in der Funktions- und Stufentheorie sowie im Generalbass

Auf diese Weise bewahrt die Stufentheorie die Generalbasslehre in sich auf, was hilfreich ist, wenn man den Generalbass sowieso beherrschen will oder muss. Doch oft führt diese Bezeichnungsform zu Irritationen. Die Notation der Funktionslehre erscheint uns heute auf den ersten Blick logischer.[17] Ein Beispiel mag den Denkweg in der Stufenlehre verdeutlichen. In der Tonart C-Dur ist die die Stufenchiffre ii^6 wie folgt zu lesen:

1. Bestimme den (Moll-) Dreiklang über der Tonleiterstufe ② in Dur – das ist d-moll.
2. Bilde davon diejenige Stellung, welche die Bezifferung eines Sextakkords erhält.
3. Lege also die Terz der Terzschichtung, hier die Terz von d-moll (*f* also), in den Bass – denn genau dann ergibt sich im Generalbass die Bezifferung *6*.

Man sollte sich bewusst sein, dass den unterschiedlichen Chiffrierungen der Akkordumkehrungen in der Funktionstheorie, der Stufentheorie und im Generalbass drei verschiedene Konzepte von Fundamenttönen zugrunde liegen:

Der Basston: Er ist der Bezugston im Generalbass. Alle Ziffern im Generalbass beziehen sich auf den Basston, über welchem sie notiert sind. Vermerkt

17 Das Befolgen der ihr innewohnenden Logik kann jedoch den Blick verengen und einfache Vorgänge unnötig kompliziert erscheinen lassen. Das ist das größte Risiko, die folgenreichste Nebenwirkung, wenn man sich ausschließlich auf das Lehrgebäude der Funktionstheorie verlässt.

werden nur solche Intervallziffern, die von der Norm des terzgeschichteten Aufbaus abweichen.

Der Fundamentton der Terzschichtung: Wie der Generalbass geht auch die Stufentheorie von einer strikten *Terzschichtung* der Klänge aus. Der untere Ton einer solchen Terzschichtung ist eine *Stufe* der gerade herrschenden Tonart/Tonleiter.

Der Grundton: In der Funktionstheorie kann der Fundamentton der Terzschichtung nur dann als Grundton fungieren, wenn er eine reine Quinte über sich trägt[18] (was nur für Dur- oder Mollakkorde zutrifft) und zugleich ein Hauptdreiklang vorliegt oder ein Klang, der zu einem Hauptdreiklang eine (postulierte) Verwandtschaft aufweist. Das trifft für die Akkorde der vii° in Dur sowie der ii° in Moll nicht zu.[19]

Diese drei Konzepte sind streng voneinander zu trennen. Was im Generalbass oder in der Stufentheorie »Sextakkord« heißt, muss in der Funktionstheorie nicht notwendigerweise »Umkehrung eines Klanges« bedeuten. Die Bezeichnung *Sextakkord* bezieht sich rein deskriptiv auf die Akkordstruktur. Sie bedeutet auch keinesfalls »Terz im Bass« im Sinne der Funktionstheorie. Die Gleichsetzung »Ein Sextakkord ist ein Akkord mit Terz im Bass« trifft oft zu, ist aber alles andere als allgemeingültig. Und um von der Bezifferung eines Akkordes im Generalbass auf seine Funktion zu schließen, ist ein Übersetzungsvorgang erforderlich.

11.5 Satzregeln für den Einsatz von Sextakkorden

Wie wir bereits gesehen haben, ist es für die Wirkung eines Akkordes meistens sekundär, in welcher Lage er erklingt (die Beurteilung von Schlussbildungen ausgenommen). Maßgeblich ist vielmehr die Stellung (Grundstellung, Sextakkordstellung, Quartsextakkordstellung).

- Die *Grundstellung* einer Funktion wirkt stabil und in Kadenzen kräftig und schlussbildend. Der Finalklang eines Satzes (*Ultima*, I bzw. Tonika) *muss* in Grundstellung erscheinen; für einen sog. »vollkommenen Ganzschluss« zudem in Oktavlage. In kadenzgeprägter Musik (Spätbarock, Wiener Klassik

18 Genauer gesagt: Wenn er eine reine Quinte über sich tragen *könnte*, denn diese Quinte kann im Falle einer Dominantfunktion auch hoch- oder tiefalteriert sein, womit sich die Katze in den Schwanz beißt.

19 Schon Rameau ließ als grundständige Akkorde nur Dur- und Molldreiklänge zu. Vgl. dazu Amon: Lexikon der Harmonielehre, S. 265.

und später) erscheint in Abschlusskadenzen die vorausgehende Dominante (*Paenultima*) meist ebenfalls in Grundstellung, d. h. die angestammte Quintfall-Klausel des Basses ist typischerweise beteiligt.

- *Sextakkorde* von Dur- und Mollakkorden sind klanglich ebenfalls stabil, jedoch *nicht* schlussfähig.
  - In kadenziell geprägter Musik (18. Jahrhundert und später)
    - eignen sich Sextakkorde dazu, die Harmonik öffnend, auf Weiterführung hin anzulegen. Häufig fungieren sie als Initialklänge in Rezitativen (Bsp. 11.15[20]).
    - Ihre gesteigerte Klanglichkeit prädestiniert sie in der Klangwelt der Wiener Klassik für die Harmonisierung melodischer Höhepunkte.
    - Bei überwiegender Verwendung von Hauptdreiklängen (I, V, IV, aber auch ii) ermöglichen Sextakkorde außerhalb von Kadenzen flexible Bassführungen.[21]
  - In akkordischen Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts werden Sextakkorde eingesetzt um Satzfehlern auszuweichen, die beim Einsatz von Terzquintakkorden auftreten würden.

- Quartsextakkorde (z. B. zu Beginn von Bsp. 11.15) wirken wegen der primären Quarte instabil und auflösungsbedürftig. Sie wurden ebenso wie im polyphonen Satz auch im Generalbass bzw. den homophonen Stilen nach 1750 als dissonant aufgefasst.



Bsp. 11.15: Bach, *Matthäuspassion*, Nr. 6/7

20 In Bsp. 11.15 verhindert der Sextakkord zusätzlich Parallelen, die zwischen dem Schlussakkord der Arie und einer E-dur-Grundstellung zu Beginn des Rezitativs aufträten.

21 Diese sind sonst nur durch Beteiligung der Nebenstufen möglich, wie es für die Akkordsätze des 16. und 17. Jahrhunderts typisch ist.

Es kann nicht oft genug betont werden: Während man Grundstellungs- und Sextakkorde vergleichsweise unbefangen einsetzen kann, ist die Verwendung von Quartsextakkorden ausgeschlossen, jedenfalls wenn dies in naiver Form geschieht. Der Schritt von der ersten zur zweiten Umkehrung eines Dreiklangs ergibt eine völlig andere Qualität als derjenige von der Grundstellung in die erste Umkehrung.[22] Quartsextakkorde sind als eigenständige Klänge erst in Stilistiken des 20. Jahrhunderts (z. B. in Mixturbildungen, etwa bei Debussy oder Puccini) anzutreffen.

Bei Sextakkorden werden die Konventionen für die Verdopplung von Akkordtönen weniger streng gehandhabt als im Falle von Grundstellungsakkorden. So fällt es klanglich kaum ins Gewicht, ob in einem Sextakkord der Grundton verdoppelt wird, was im Falle von Terzquintakkorden der Standard ist, oder der Quintton. Insbesondere in Moll-Sextakkorden wird häufig der Basston verdoppelt, was (zumindest bei Betrachtung der Terzschichtung) eine Terzverdopplung darstellt.

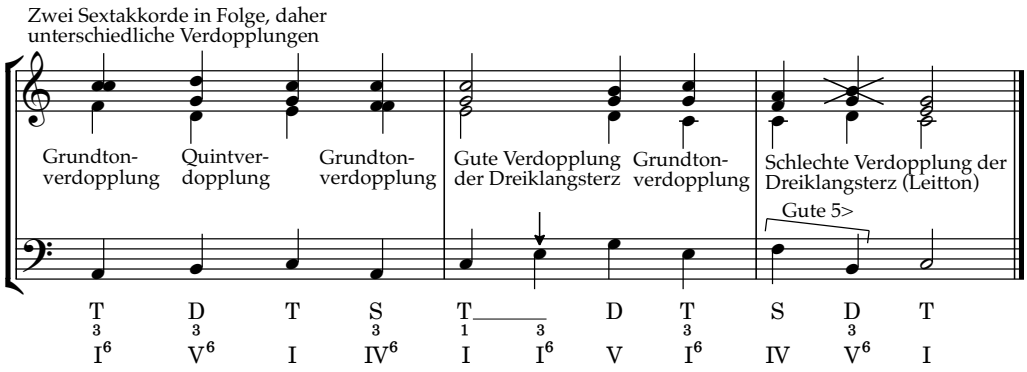
- In der Sextakkordstellung von Dur- und Molldreiklängen sind Grundton- und Quintverdopplung (bezogen auf den Grundton im Sinne der Funktionstheorie) gleichberechtigt. Welche Verdopplung man wählt, orientiert sich an der jeweils besseren Stimmführung.
- Folgen mehrere Sextakkorde aufeinander, so sind meistens verschiedene Verdopplungen erforderlich, um Parallelen zu vermeiden.
- Die Verdopplung der Terz ist problematisch, wenn die Terz Leittoneigenschaft besitzt.

Bsp. 11.16 demonstriert diese Möglichkeiten und Notwendigkeiten hinsichtlich der Tonverdopplungen in Sextakkorden.

Bsp. 11.17 zeigt ein Problem, dass durch die erweiterten Möglichkeiten entsteht, welche Sextakkorde nun für die Führung des Basses eröffnen. Verbindet man die Grundstellung der Subdominante (IV) mit dem Sextakkord der Dominante (V^6), so kann in der Bassstimme eine übermäßige Quarte auftreten, beim Sprung von der $\hat{4}$ in den Leitton $\hat{7}$, dem Basston des Sextakkords der V. Übermäßige Intervalle in der Linie werden nach Möglichkeit vermieden, verminderte hingegen sind in der späten Barockzeit gebräuchlich.[23] Man umgeht diese übermäßige Quarte oder vergleichbare übermäßige Intervalle daher, indem man das (dann verminderte) Komplementärintervall verwendet, hier also die verminderten Quinte. So finden

22 Diesbezüglich richtet das Umkehrungsdenken der modernen Harmonielehren recht viel Unheil an. Wirklich nur auf dem Papier erwecken die Grundstellung, die Stellung »Terz im Bass« und die Stellung »Quinte im Bass« nebeneinander aufgeführt den Eindruck, sie wären gleichberechtigt oder jedenfalls ähnlich in ihrer Wirkung.

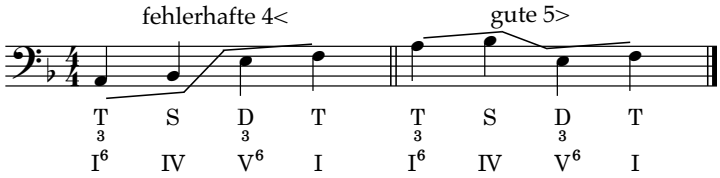
23 In der Renaissance-Polyphonie waren beide gleichermaßen undenkbar.



Bsp. 11.16: Tonverdopplungen in Sextakkorden

wir auch in Bsp. 11.16 im letzten Takt eine verminderte Quinte im Bass (*f*–*H*), eine Linienführung, die in jeder Hinsicht besser ist, als wenn der Bass aufwärts springen würde (übermäßige Quarte in das *h* der kleinen Oktave). Merke:

- In der melodischen Linie sind übermäßige Intervalle verboten, verminderte jedoch gestattet.



Bsp. 11.17: Verminderte und übermäßige Sprünge

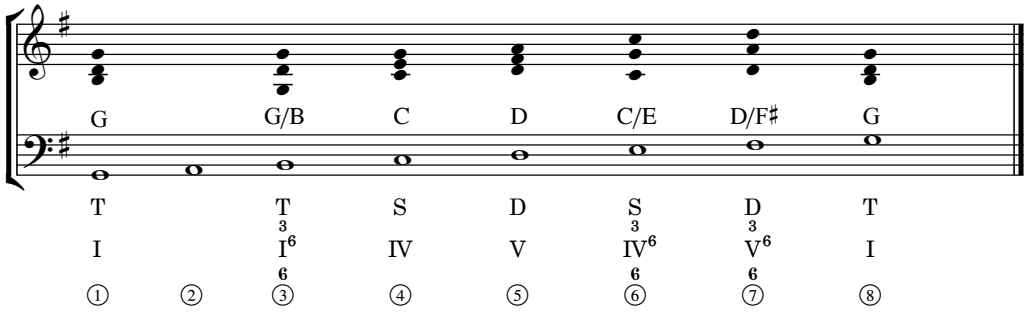
Verminderte und übermäßige Intervalle werden in zeitgenössischen Traktaten als *falsae*, als »falsche« Intervalle bezeichnet[24] (*quinta falsa*, *quarta falsa* etc.). Erklingen sie simultan, so ist mit ihnen immer mindestens eine Leittonwirkung verbunden.

11.6 Die Sextakkorde der Hauptdreiklänge in Dur

Mittels der Sextakkorde bereits der drei Hauptstufen können in Dur und Moll sechs der sieben Tonleiterstufen im Bass erscheinen (Bsp. 11.18). Würde man

24 Menke: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 31.

auf den Einsatz von Nebendreiklängen verzichten, so kennzeichnete der Basston bereits eindeutig, welcher Klang gemeint ist.



Bsp. 11.18: Akkorde über den Bassstufen in Dur

Die Bezifferung der Bassstufen kann vorläufig als Erinnerungshilfe dienen: Über den Basspositionen ①, ④ und ⑤ stehen wie bislang auch die Terzquartakkorde der Hauptfunktionen. Über den Bassstufen ③, ⑥ und ⑦ passen die Sextakkorde der drei Hauptfunktionen. Bei kadenziell geprägter Musik der späten Barockzeit und danach, wenn die Nebenstufen seltener zum Einsatz kommen, sind die Bassstufen mit den Grundstellungs- und Sextakkordklängen recht fest assoziiert; diese haben sozusagen ihren »Sitz«[25] auf bestimmten Stufen der Basstonleiter.[26] Beispielsweise kann man sagen, dass man sich entweder auf der ③ oder der Leittonstufe ⑦↑ einer Durtonart befindet, wenn der Bass einen Halbton aufwärts schreiten kann und über sich einen Sextakkord trägt. Die Entscheidung zwischen beiden Möglichkeiten: Befindet sich unterhalb der Sextakkordstufe ein weiterer Sextakord, so handelt es sich um die Stufen ⑥ und ⑦, sonst um die ③.[27] Diese Kopplung von Stufen und Akkordtypen hilft, wenn es gilt, die herrschende Tonart bzw. Modulationen zu identifizieren.

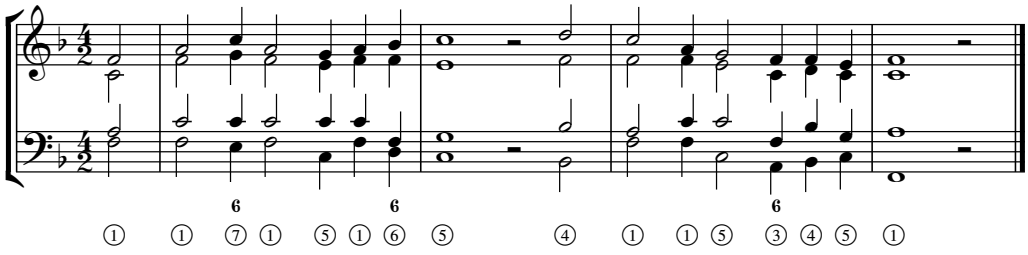
Betrachten wir Bsp. 11.19 mit den Augen der Harmonielehre, so sehen wir in den ersten Takten eine Pendelharmonik (I–V–I bzw. I–IV–I). Die Basslinie spiegelt dies nicht wider, weil durch die Sextakkorde (V^6 und IV^6) eine geschmeidige Basslinie erzeugt wird. Wir finden hier die Bassstufen aus Bsp. 11.18 als Träger von Sextakkorden wieder. In der finalen Kadenz findet sich hingegen die Bass-

25 Das Konzept des Sitzes der Akkorde geht auf Emanuel Aloys Förster (1748–1823) zurück (Förster: Anleitung zum General-Bass, S. 48); vgl. dazu auch Diergarten/Holtmeier: Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109, S. 129.

26 Die Stufen sind keineswegs für Dreiklänge reserviert; die Verhältnisse werden nur geringfügig komplizierter, wenn Septakkorde hinzugenommen werden.

27 Dies ist eine etwas vereinfachte Darstellung, die uns vorerst aber genügen kann.

klausel durch die Folge V–I in Grundstellung. Zwischen den Kadenzen soll der Bass melodisch elegant verlaufen, an der Kadenz hingegen sein Stereotyp, die Bassklausel zur Geltung bringen.



Bsp. 11.19: Anonymus: Kantionalsatz *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend'*

Einen Generalbass mit Sextakkorden aussetzen

Wie der praktische Umgang mit den Sextakkorden der Hauptdreiklänge aussieht, soll anhand der Aussetzung des in Bsp. 11.20 gegeben Generalbasses gezeigt werden. Obwohl fast nur Hauptdreiklänge verwendet werden (ausgenommen T. 3 Zzt. 2 und 3), entsteht dort eine flexible Basslinie. Wenn es nun darum geht, den Bass schriftlich oder improvisierend am Instrument auszusetzen, so soll der entstehende Satz vor allem *griffig* ausfallen, also gut spielbar sein. Kein virtuoser Cembalosatz ist gefragt, sondern einer, bei dem die Gefahr, sich zu verspielen oder Streiftöne zu produzieren, minimiert ist. Dem kommen die Maximen ökonomischer Stimmführung entgegen: Gemeinsame Töne liegen lassen, jede Stimme mit möglichst wenig Bewegungsaufwand in den nachfolgenden Akkordton führen.



Bsp. 11.20: Ein Generalbass in Es-dur/g-moll mit fast ausschließlich Hauptdreiklängen

Zunächst einmal gilt es jedoch, die Akkorde überhaupt zu verstehen. Dazu übersetzen wir übungshalber die Klänge in die absolute Akkordchiffrierung. Alle Basstöne, zu denen keine Generalbassziffer (jedenfalls keine 6) bzw. nur einzelne Versetzungszeichen bzw. die Alteration von 3 oder 5 angegeben sind, werden

Grundtöne von Dreiklängen. Handelt es sich im Tonvorrat der vorgezeichneten Tonart (anfangs Es-dur, später wird die Tonart wechseln) um Mollakkorde, wird dies zusätzlich mit einem *m* markiert. Alle Klänge über dem unbezifferten Basston *es* heißen folglich E♭, alle über *b* B♭, ebenso der Schlussakkord G – nicht Gm, weil das ♮ in der Generalbassstimme die Durterz *h* fordert. Ein einzelnes Versetzungszeichen (hier: ♮) bezieht sich auf die Terz zum Basston, so ist die Konvention (hier: *h* über dem Basston *g*). Über den Basstönen *c* steht ein Molldreiklang (Mollterz *es*), folglich die Chiffre Cm.

Wie ist die Bezifferung des vorletzten Basstones *d* zu verstehen? Das ♯ bezieht sich natürlich auf die Terz, die folglich *fis* statt leitereigen *f* sein muss. Die 5 für die Akkordquinte (leitereigen *as*) ist durchgestrichen. Durchgestrichene Ziffernteile bedeuten (heutzutage jedenfalls) *Erhöhung*, sind also äquivalent mit der Bezifferung 5♯ (oder 5♮, je nach vorgezeichneter Tonart[28]. Folglich handelt es sich um den Klang *d–fis–a*, also D-dur. In der Praxis wird in so einem Fall die Erhöhung der leitereigenen Quinte *as* oft nicht angegeben – sie versteht sich hier nahezu von selbst, denn ein hartverminderter Durdreiklang *d–fis–as* ist in der Generalbasszeit so gut wie ausgeschlossen. Eher würde dann 5♭ für ein tatsächlich gemeintes *as* vermerkt werden, was der Logik nach falsch, weniger strenggenommen redundant und in der Praxis eine – richtig verstanden – nützliche Hilfestellung wäre. Nochmal: Im Generalbass wird das vermerkt, was der Spielerin einen in der Praxis verwertbaren Hinweis gibt. Also genügte hier bereits das ♯ um zu verdeutlichen, dass der Durakkord über *d* verlangt wird.

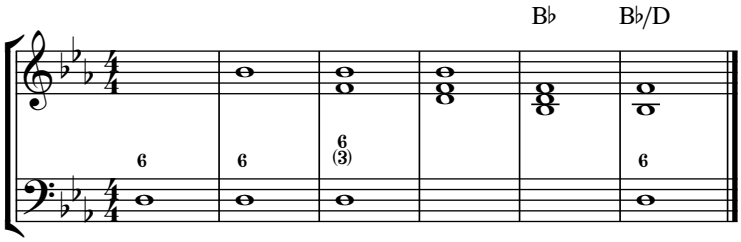


Bsp. 11.21: Die Chiffrierung der Grundstellungsakkorde

Das Ergebnis unserer Überlegungen bis hierhin zeigt Bsp. 11.21. Nun geht es an die Dechiffrierung der Sextakkorde. Die logische Vorgehensweise dabei ist: *Die Sexte ersetzt die Quinte*, die Terz wird im Regelfall nicht vermerkt. Also wird über dem Basston *d* im ersten Takt *b* statt der leitereigenen Quinte *as* verlangt, dazu die Terz zum Basston *d*, also ein *f*. Damit ergibt sich in der Summe *d–f–b*. Entfernen wir die Quarte *f–b*, indem wir die Terzschichtung bilden, so erhalten wir die

28 In historischen Generalbässen wird ein ♯ auch als Äquivalent zu einem ♮ betrachtet, ist also *relativ*, nicht absolut zu lesen. Und reichlich theoretisch könnte sogar ein ♭ eine Erhöhung bezeichnen. Wann?

Grundstellung *b–d–f*, also B-dur (Bsp. 11.22). Der Klang wird also als B♭ anzusprechen sein. In der internationalen Akkordbezeichnung wird der abweichende Basston D nach einem »/« angegeben, also B♭/D.



Bsp. 11.22: Einen Sextakkord auf die Terzschichtung reduzieren

Analog wird der Sextakkord über *c* ausgerechnet: Sexte *as* statt Quinte *g* zum Bass, also *c–es–as* bzw. *as–c–es*, somit As-dur mit Sexte C im Bass (A♭/C).

Der Sextakkord über *fis* in T. 3 verlangt die Auflösung der Terz über dem Bass. Diese heißt leitereigen *as*, was wie oben diskutiert kaum zu erwarten ist. Daher ist das ♮ um Grunde genommen sogar überflüssig. Meist werden erhöhte Terzen vermerkt, erhöhte Quinten hingegen gerne einmal »vergessen«. Wie auch immer: Gemeint ist hier ein D-dur-Akkord. Hier haben wir die Tonart Es-dur offensichtlich bereits verlassen. Das kleine Sätzchen moduliert nach g-moll, welches spätestens hier, vielleicht schon im c-moll-Akkord zuvor auf Zählzeit 3 regiert. Letzteres ist in g-moll die iv bzw. s. D-Dur ist jedenfalls die neue Dominante (V).

Die 6 über dem Basston *h* in T. 3 ist ebenfalls beinahe überflüssig. Man würde wohl kaum auf die Idee kommen, dort den dissonanten verminderten Dreiklang *h–d–f* zu spielen bzw. zu schreiben. Die 6 zeigt an, dass selbstverständlich *g* statt *f* verlangt ist, also der Sextakkord von G-dur (*h–d–g*). Bsp. 11.23 zeigt die Übersetzung der Generalbassziffern in absolute Akkordbezeichnungen.

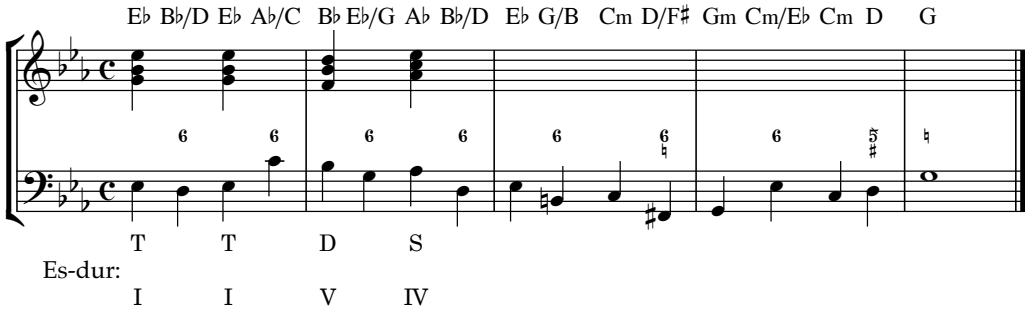


Bsp. 11.23: Die Übersetzung des Generalbasses in Akkordchiffren

Nun stellt sich die Frage, wie die Sextakkorde satztechnisch zu behandeln sind. Dies betrifft vor allem die Tonverdopplungen im vierstimmigen Satz. Wir haben hier größere Freiheiten als bei Terzquintakkorden. Vorläufig gehen wir ausschließlich mit den Sextakkorden von Dur- oder Molldreiklängen um (und noch

nicht mit dem Sextakkord eines verminderten Dreiklangs). Dann gilt: Verdoppelt werden können sowohl der Grundton (identisch mit der chiffrierten Sexte über dem Basston) als auch die Akkordquinte (die Terz über dem Basston) als auch die Akkordterz (der Basston selbst), also alle drei Akkordtöne gleichermaßen. Welche Verdopplung man wählt, hängt davon ab, welche zu einer eleganteren Einzelstimmführung führt, welche Parallelen vermeidet oder welche schlichtweg »griffiger« ist. Letzteres ist in der Praxis oft ausschlaggebend, mindestens beim improvisierten Darstellen eines Generalbasses

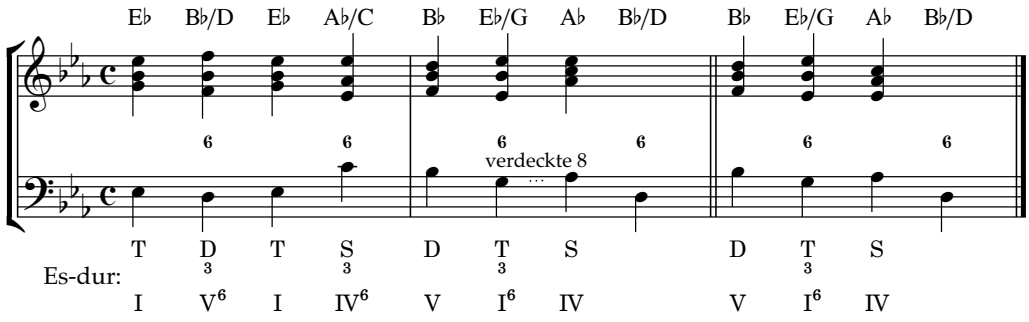
Versuchsweise beginnen wir die Satzarbeit einmal, indem wir in den ersten beiden Takten die Grundstellungsklänge aussetzen und die Sextakkorde vorerst überspringen. Dann entsteht das in Bsp. 11.24 dargestellte Ergebnis. Der Beginn in der Oktavlage von Es-dur wurde willkürlich gewählt. Anschließend wurde stets der kürzeste Weg zwischen den Klängen aufgesucht und zwischen Es-dur und B-dur der gemeinsame Ton *b* im Alt beibehalten. Die Folge V–IV ist in der Praxis eher selten. Hier ist Gegenbewegung vonnöten (eine Parallelverschiebung in die Terzlage von As-dur auf Zzt. 3 T. 2 wäre unvorteilhaft). Die Funktions- und Stufenbezeichnungen ergeben sich nach der Analyse der Akkorde bereits nahezu von alleine.



Bsp. 11.24: Ein Anfang

Bei der Verbindung der T mit dem ersten Sextakkord (über *d*) soll der gemeinsame Ton *b* im Alt verbleiben. Dem Sopran nun das verdoppelte *b* zu geben (Verdopplung des Grundtones von B-dur) ist nicht sinnvoll, denn dann ergäbe sich eine verdeckte Oktave zwischen den Außenstimmen beim Übergang in die Zählzeit 3. Dies ist genau diejenige Form einer verdeckten Oktave (Außenstimmen, springende Oberstimme), die vermieden werden sollte, jedenfalls nicht ohne zwingende Begründung gesetzt werden darf (die es hier nicht gibt). Allerdings könnten wir auch von der ursprünglich vorgesehenen Oktavlage auf Zzt. 3

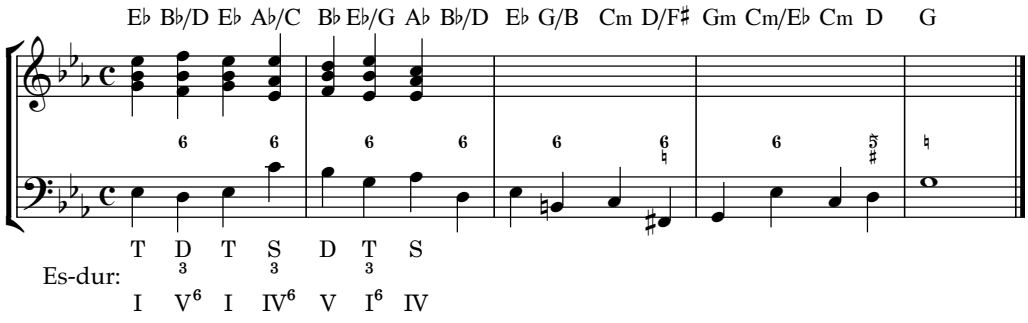
abweichen. Elegant wäre es allerdings, im B-dur-Sextakkord die Akkordquinte f zu verdoppeln, als f^2 im Sopran, als f^1 im Tenor (untere Mittelstimme). So bewegen sich drei Stimmen schrittweise, bei liegender Altstimme. Analog dazu verdoppeln wir auch im Sextakkord von As-dur die Akkordquinte *es*. Die Funktionschiffren schreiben dazu jeweils die Terz unterhalb des Funktionssymbols ($\underset{3}{\text{D}}$, $\underset{3}{\text{S}}$). In der Stufenchiffrierung vermerken wir die Generalbassziffer neben der Stufe (V^6, IV^6), lies: »Töne der V (bzw. IV), in derjenigen Anordnung, die einen Sextakkord ergibt«. Das ist genau dann der Fall, wenn die Akkordterz im Bass liegt.



Bsp. 11.25: Die Disposition der Oberstimmen in den Sextakkorden

Im Sextakkord in T. 2, Zzt. 2 (über *g*) liegt es nahe, die primäre Sexte, also den Grundton *es* zu verdoppeln. Dabei bleibt zum folgenden As-dur-Akkord einer der gemeinsamen Töne *es* liegen. Bsp. 11.25 zeigt, dass dies nicht die optimale Lösung ist, denn es ergibt sich eine verdeckte Oktave zwischen der unteren Mittelstimme (Tenor) und dem Bass. Das ist nun keineswegs ein streng verbotener Satzfehler. Andererseits bewegen sich zugleich alle Stimmen (bis auf den Sopran) in die selbe Richtung (aufwärts). Auch das ist nicht verboten, aber ebenfalls nicht optimal. Besser wäre es, abweichend vom ursprünglichen Plan den gemeinsamen Ton nicht im Sopran, sondern im Tenor verbleiben zu lassen. Bsp. 11.25 zeigt dies rechts. So wird das ursprüngliche Gerüst an dieser Stelle modifiziert. Bsp. 11.26 zeigt den Arbeitsstand bis hierhin.

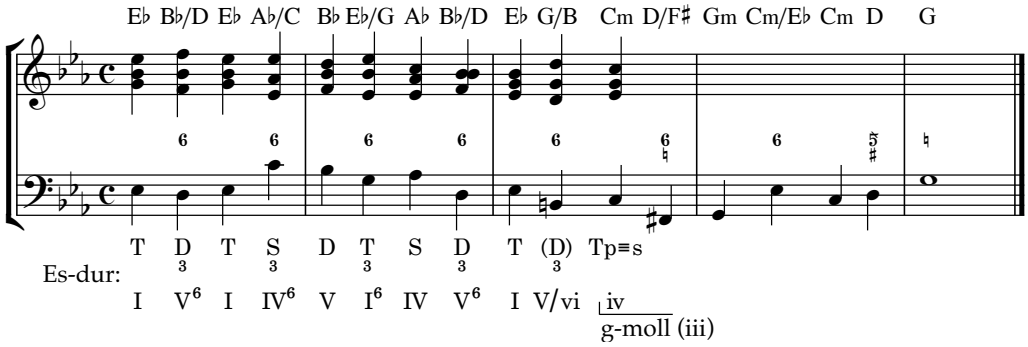
Im Bass wird die Terz der Dominante (*d*) durch den Sprung einer verminderten Quinte abwärts erreicht. Dies ist wesentlich besser, als eine übermäßige Quart aufwärts zu springen. Wir erinnern uns: Übermäßige Intervalle werden vermieden und wann immer möglich durch ihr Komplementärintervall ersetzt, das dann vermindert ist. Hier löst sich die verminderte Quinte *as-d* elegant nach innen auf: Die Dominantterz *d* fungiert als Leitton in den Tonikagrundton *es*. In der



Bsp. 11.26: Der fertige Anfang

Aussetzung verdoppeln wir hier wieder die primäre Sexte, den Grundton der Funktion (*b*).

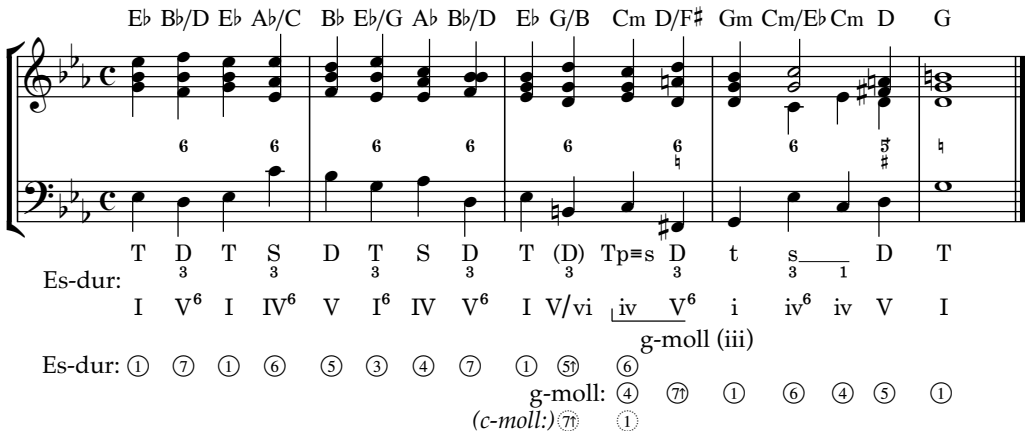
Der Sextakkord über dem leiterfremden *h* erzeugt eine Zwischendominante zum c-moll-Dreiklang, der Tp bzw. vi von Es-dur. Dieser fungiert als Scharnier zur neuen Tonart g-moll. In der Funktionsschreibweise wird dies hier in diesem Buch durch ein Äquivalenzzeichen angedeutet (Tp≡s). In der Stufenbezeichnung ließe sich dies analog ausdrücken oder wie in Bsp. 11.27 etwas pragmatischer.



Bsp. 11.27: Die Fortsetzung der Aussetzung

Für das Arrangement der Oberstimmen sind dabei auch andere als die wiedergegebene Lösung möglich. Bsp. 11.28 zeigt die fertige Aussetzung.

Woran ist der Tonartwechsel erkennbar? Wenn wir uns fragen, ob es eine Tonleiter gibt, die den Materialvorrat der letzten zweieinhalb Takte repräsentiert, so ist das g-moll melodisch. Der vorletzte Takt leitet eine deutliche Kadenz mit den drei Hauptfunktionen t, s (verlängert durch den Wechsel der Akkordstellung) und D



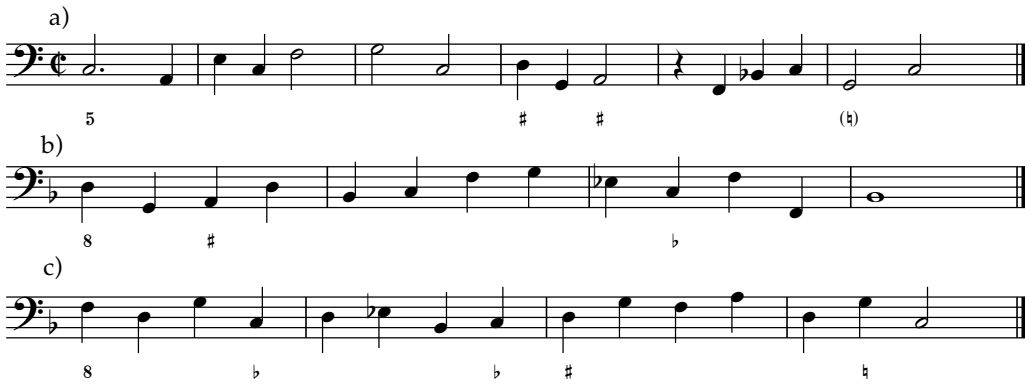
Bsp. 11.28: Der fertige Satz

ein. Wenn wir uns an die Position der Hauptdreiklangs-Sextakkorde innerhalb der Tonleiter erinnern (③, ⑥ und ⑦), so können wir mit diesem Wissen den Sextakkord über *fis* als Klang über einer ⑦ identifizieren. Damit ist die Tonart als g-moll erkannt. Dazu passt, dass die ⑥ von g-moll (Basston *es*) ebenfalls einen Sextakkord tragen kann (Zzt. 2 des vorletzten Taktes). Die ③, der Ton *b*, fehlt in dieser Sammlung – oder doch nicht ganz: Im dritten Takt erscheint er hochalteriert als *h*. Als solcher könnte er Leittonstufe ⑦ in c-moll sein oder Träger einer Zwischendominante zu c-moll, welches gleichermaßen noch die vi in der alten Tonart Es-dur darstellt wie schon die iv in g-moll. In den Bassstufenziffern kann man Zwischendominanten durch eine gepunktete Einkreisung kennzeichnen, ebenso den Zielton.

Wir können also die Bassstufen in beiden Tonarten mit ihren charakteristischen Sextakkorden identifizieren und umgekehrt die Tonarten auch anhand des Bildes ihrer Bassstufen und der dazu anzutreffenden Generalbassziffern. Den Charakter des G-dur-Sextakkordes in T. 3, Zzt. 2 als Zwischendominante kann man in den Bassstufen durch eine doppelte Chiffrierung kennzeichnen.

Übung 27: Einen Generalbass aussetzen

Setzen Sie nach dem oben gegebenen Vorbild die in Bsp. 11.29 gegebenen Generalbässe unter Anwendung der elementaren Stimmführungsregeln aus (Klaviernotation anwenden). Auch hier ist die Tonalität nicht stabil, sondern schweifend.



Bsp. 11.29: Generalbässe zum Aussetzen

Melodien unter Einbeziehung von Sextakkorden harmonisieren

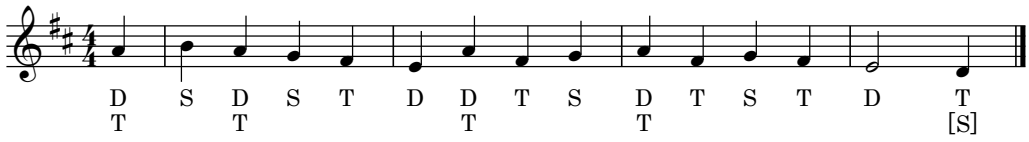
Möchte man eine geeignete Melodie im Stile der Wiener Klassik harmonisieren, so wird man dazu die Hauptfunktionen (I, IV, V) bevorzugen, um den Preis einer ziemlich eintönigen, weil vorwiegend in Quint-/Quartsprüngen verlaufenden Bassstimme. Sextakkorde können dann die Basslinie verschönern, d. h. linearer gestalten und gegebenenfalls auch helfen, Satzfehler oder satztechnische Ungeschicklichkeiten zu eliminieren.

Bsp. 11.30 zeigt eine einfache Melodie, für die wir uns zunächst überlegen wollen, welche Hauptdreiklänge zu jedem einzelnen Melodieton passen. Bereits beim ersten Ton *a* führt dies zu einem zweideutigen Ergebnis: Das *a* lässt sich als Grundton der Dominante (bzw. V) auffassen, aber ebensogut als Quinte der Tonika (I). Das gilt natürlich zunächst einmal für jedes Auftreten dieses Tons, auch im weiteren Verlauf. Mehrdeutig ist auch das *d* am Schluss, obwohl: Dort sollte doch unstrittig die Tonika erscheinen! Eine Harmonisierung mit der S (IV) kommt hier nicht in Frage.



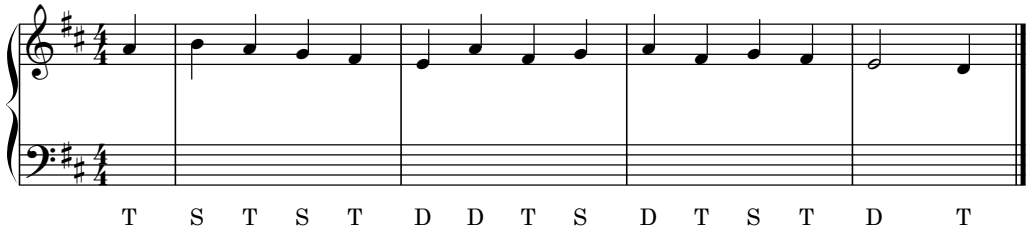
Bsp. 11.30: Eine Melodie zur Harmonisierung mit Hauptdreiklängen und ggf. deren Sextakkorden

Der Ton *e* passt nur in die Dominante, *fis* nur in die Tonika, *g* und *h* nur in die Subdominante. Damit ergibt sich das in Bsp. 11.31 skizzierte Bild.



Bsp. 11.31: Denkbare Harmonisierungen

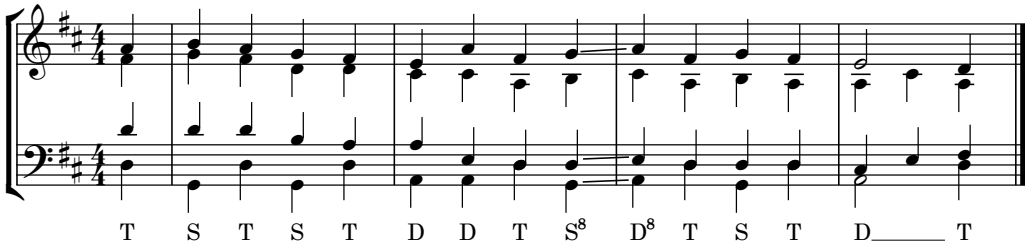
Nun gehen wir daran, die mehrdeutigen Fälle zu entscheiden. Zu Beginn ist die Dominante ausgeschlossen, weil ihr im ersten Volltakt zwingend die Subdominante folgen würde, eine plagale und in funktionsharmonischen Zusammenhängen eher zu vermeidende Progression. Aus dem selben Grund passt auch in T. 1 Zzt. 3 nur die Tonika (S–T–S-Pendel). Im zweiten Volltakt bietet es sich an, auf der Zzt. 2 die Dominante beizubehalten. Bei liegender Harmonie kann hier ein Wechsel von enger zu weiter Lage erfolgen. Organisch wirkt dann der Wechsel in die T, weil er von leichter zu schwerer Zeit (der Nebenbetonung im 4/4-Takt) erfolgt. Auf Zzt. 1 des dritten Taktes wiederum liegt der Wechsel zur Dominantfunktion nahe. Damit ergibt sich das in Bsp. 11.32 gezeigt Bild.



Bsp. 11.32: Festlegung auf eine Harmoniefolge

Die vierstimmige Aussetzung folgt den bereits bekannten Grundsätzen. Bsp. 11.33 zeigt das vorläufige Ergebnis, einstweilen noch gänzlich ohne Rückgriff auf Sextakkorde.

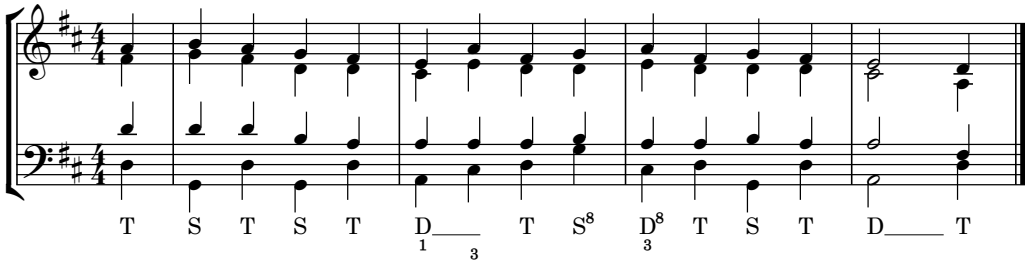
Im Übergang von T. 2 zu T. 3 ist uns leider ein übler Satzfehler unterlaufen: Die Subdominante und die Dominante erscheinen gleichermaßen in Oktavlage, was Oktav- und Quintparallelen erzeugen muss. Dies ist nun ein erster Fall für den Einsatz von Sextakkorden. Entweder Subdominante oder die Dominante, ggf. auch beide könnte(n) die Terz im Bass bekommen. Allen drei Fällen wäre dem Satzfehler abgeholfen. Sollte der Leitton *cis* nach einer Grundstellung der S in den Bass gelegt werden, so sollte er als verminderte Quinte *g-cis* erreicht werden. Der Satz würde dadurch recht tief, und so verzichten wir auf den Lagenwechsel



Bsp. 11.33: Eine erste Skizze – mit Satzfehlern

eng-weit zu Beginn von T. 2. Ersatzweise verwenden wir auch hier die Dominante beim zweiten Mal als Sextakkord.

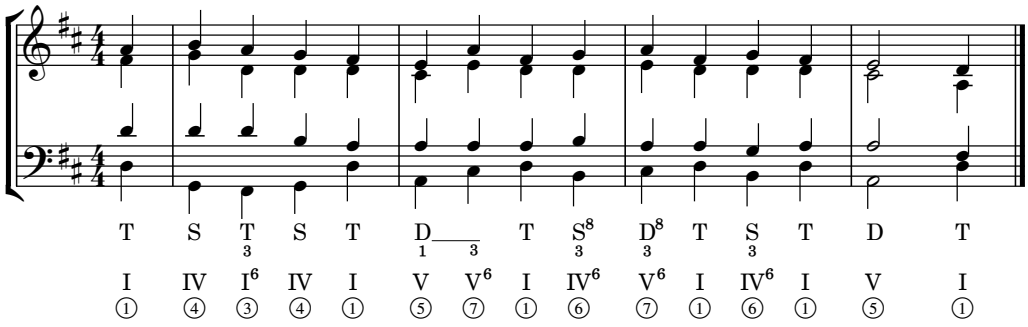
Durch den fehlenden Lagenwechsel wird der Satz in T. 3 und 4 komplett umgebaut. Das Zwischenergebnis zeigt Bsp. 11.34.



Bsp. 11.34: Beseitigung der Satzfehler

Der Sextakkord erweist sich wieder als Mittel, um satztechnischen Problemen elegant auszuweichen. Sein zweites wichtiges Einsatzgebiet ist: Erzeugen schöner Basslinien. Noch sehen wir viel zu viele Quint- bzw. Quartsprünge. Die Basslinie erinnert an eine typische Paukenstimme der Wiener Klassik (in der allerdings lediglich ein Paukenpaar verwendet wurde, gestimmt auf ① und ⑤). Mit wenigen Eingriffen lässt sich dies verbessern (Bsp. 11.35). Im Übergang von T. 2 auf T. 3 entstehen dabei zwei Sextakkorde in Folge. Dabei müssen in der Regel verschiedene Verdopplungen gewählt werden. Hier wird der Sextakkord der Subdominante mit verdoppeltem Basston (der Akkordterz also) verwendet, was zu einer eleganten Führung der Mittelstimmen beiträgt.

Mit Ausnahme der ② sind alle Stufen der Tonleiter im Bass zu ihrem Recht gekommen, ausschließlich unter Verwendung der Hauptdreiklänge.



Bsp. 11.35: Der fertige Satz

Übung 28: Melodien mit ausschließlich den Hauptdreiklängen und ihren Sextakkorden aussetzen

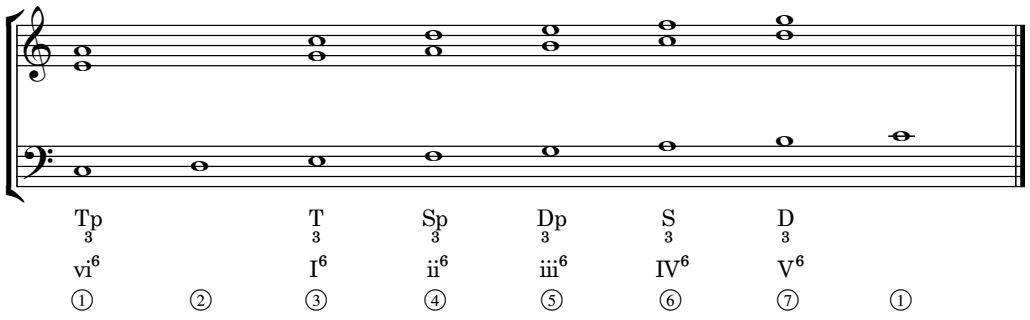
Setzen Sie die in Bsp. 11.36 gegebenen Oberstimmen unter Verwendung ausschließlich der Hauptfunktionen bzw. Hauptstufen und deren Sextakkorden aus. Vermerken Sie die Funktions- und Stufenchiffren.



Bsp. 11.36: In Chornotation aussetzen

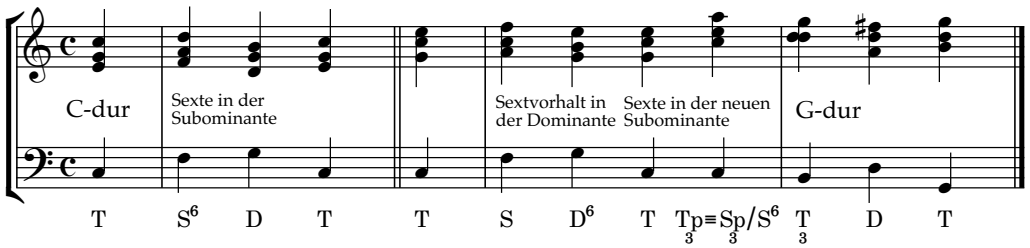
11.7 Sextakkorde in Kombination mit den Nebendreiklängen in Dur

Im Durgeschlecht, eingeschränkt auch in Moll, lassen sich die Hauptdreiklänge problemlos umkehren. Anders liegen die Verhältnisse bei den Nebendreiklängen in Dur. Sie bauen sich über den Bassstufen der Hauptdreiklängen auf (Bsp. 11.37).



Bsp. 11.37: Die Sextakkorde der Nebendreiklänge in Dur

Die Funktionstheorie fasst die Sextakkorde über der ④ und der ⑤ daher als Abwandlungen der dort beheimateten Grundstellungen der Subdominante bzw. Dominante auf. Ein Sextakkord über der ① wirkt hingegen oft als Modulationssignal (Bsp. 11.38), indem er als Sextakkord über einer neuen ④ aufgefasst wird, nämlich derjenigen der Oberquinttonart. Dies ist ein oft beschrittener Weg für die wichtige Oberquintmodulation in Dur.



Bsp. 11.38: Sextakkorde über den Hauptstufen in der Praxis

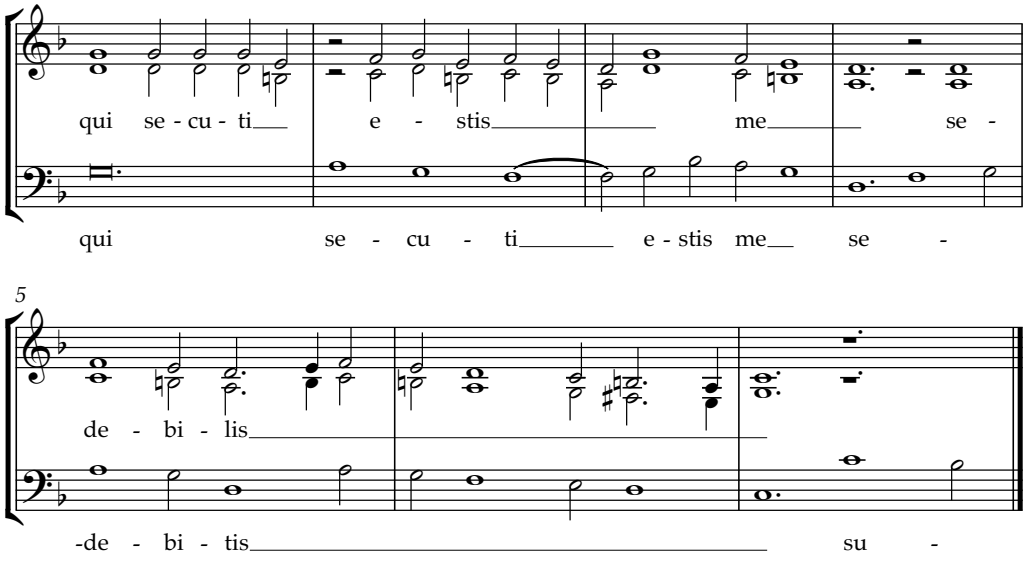
Die genauere Erklärung der Chiffrierungen in diesem Beispiel sei an dieser Stelle ausgespart. Insbesondere der Sextakkord über dem Subdominantgrundton (Bassstufe ④) wird uns noch eingehend beschäftigen (siehe Kapitel 15, S. 305).

Die Kombination von Haupt- und Nebendreiklängen erfolgt bei der Verwendung von Sextakkorden meist im Zusammenhang von *Satzmodellen*. Diese können teilweise bis auf frühe Formen der Mehrstimmigkeit zurückgehen. Funktionale Differenzierungen der Klänge sind dabei nicht wirksam. Jedoch verleihen die Satzmodelle der Harmonik Stringenz und Stabilität. Dies gilt beispielsweise für das nachfolgend betrachtete *Fauxbourdon*-Modell.

Der Fauxbourdon

Eine frühe Form des Einsatzes von Sextakkordgestalten beschreibt die Kontrapunktlehre um 1430 als *Fauxbourdon*.[29] Dies ist ein Satztyp mit einem cantus firmus in der Oberstimme, zu der ein Tenor im Abstand einer Sexte oder (mindestens an Finalklängen) Oktave gesetzt ist. Dazwischen liegt eine Mittelstimme, die konstant in Unterquarten zur Oberstimme geführt wird.

Da eine solche Setzweise paralleler Quarten im Kontrapunkt des frühen 15. Jahrhunderts verpönt war, wurde die Fauxbourdonstimme als »Kanon« erklärt, wobei die Kanonstimme der Oberstimme nicht zeitlich, sondern strukturell nachfolgt. Bsp. 11.39 zeigt ein frühes Beispiel eines Fauxbourdon-Satzes von Guillaum Dufay (ca. 1400–1474). Die Ober- und Unterstimme sind zuerst erfunden. Zusammen mit der Unterquartstimme, dem *Fauxbourdon* ergibt sich ein Satz aus Oktav-Quint-Klängen und dazwischen Sextakkorden mit aus Sicht des späteren Renaissance-Kontrapunkts teilweise kühnen Dissonanzen.

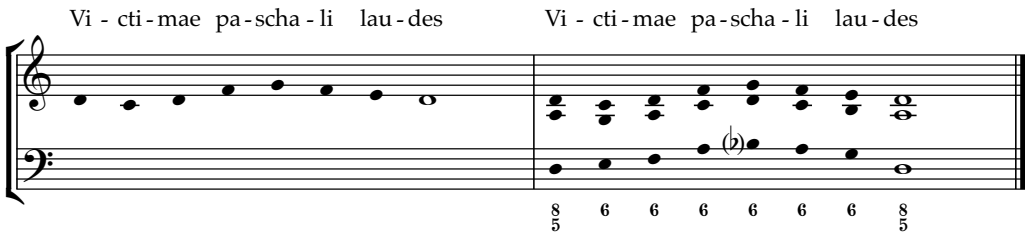


Bsp. 11.39: Guillame Dufay, *Missa Sancti Jacobi*, Postcommunio

In England wurde die Technik des *Faburden* zur Improvisation genutzt. Die in Bsp. 11.40 gegebene dorische Oberstimme, nachempfunden der alten, zu Ostern gesungenen Sequenz *Victimae paschali laudes*, lässt sich in parallelen Unterquarten und -sexten improvisierend aussetzen. An den Kadenzen steht in der Unterstimme

29 Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2, S. 44.

die perfekte Konsonanz der Oktave. Mit dieser Technik konnte man aus einer einstimmigen Vorlage heraus mehrstimmig improvisieren.



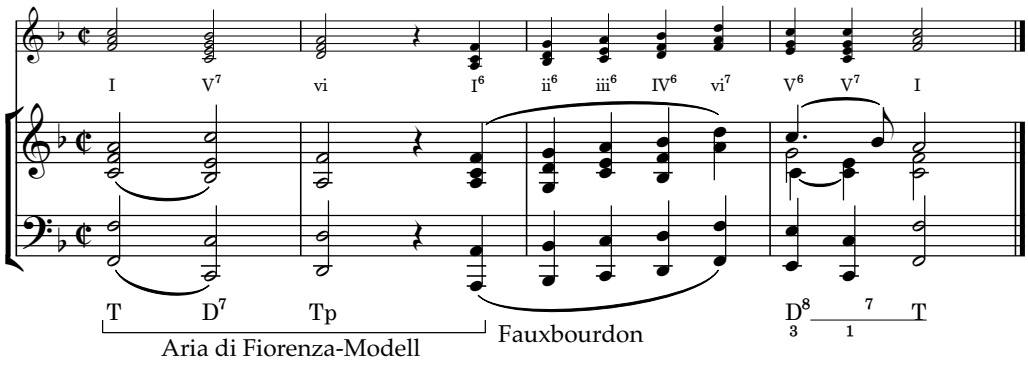
Bsp. 11.40: Der Fauxbourdon

Nach dem Vorbild des Fauxbourdon verkettete Sextakkorde finden sich als Satzmodell bis in das 18. und 19. Jahrhundert. Damit ist dann weniger die originale Satztechnik, wie am Satz Dufays erkennbar, gemeint, sondern schlichtweg das Muster der Parallelführung von Sextakkorden. Dieses stellt freilich eine funktionsfreie Form der Fortschreitung dar, so dass eine Funktionschiffrierung dem Phänomen nicht gerecht werden kann. Sie sollte daher im Regelfall unterbleiben. Aus Sicht der Stufentheorie bildet der Fauxbourdon ein Muster für eine gut klingende Verbindung von Haupt- und Nebenstufensextakkorden.

Auch im Generalbasszeitalter waren fauxbourdonartige Sextakkordfolgen eine beliebte Figur. Allerdings funktioniert das Modell problemlos nur in dreistimmigen Sätzen. Eine vierte Stimme muss etliche Verrenkungen unternehmen, damit sie zu den übrigen keine Parallelen erzeugt. In der Generalbasspraxis am Tasteninstrument spielt man Sextakkordverschiebungen, also Fauxbourdonpassagen typischerweise dreistimmig.

Bsp. 11.41 zeigt ein modernes Beispiel für die Anwendung des Fauxbourdon-Modells, hier – im Priestermarsch aus Mozarts *Zauberflöte* – in seiner archaischen Einfachheit vielleicht das Erhaben-Feierliche (oder auch gestelzte?) der ägyptischen Priesterbrüderschaft versinnbildlichend.

Von einem im Sinne kunstvoll-eleganter Stimmführung wirklich »falschen Bass« kann man mit Recht in der Durchführung des ersten Satzes von Berlioz' *Symphonie fantastique* sprechen (Bsp. 11.42). Hier verkommt die chromatische Verschiebung von Sextakkorden zu einem reinen Klangeffekt, der selbstverständlich in dramtisch-programmatischer Absicht eingesetzt wird.



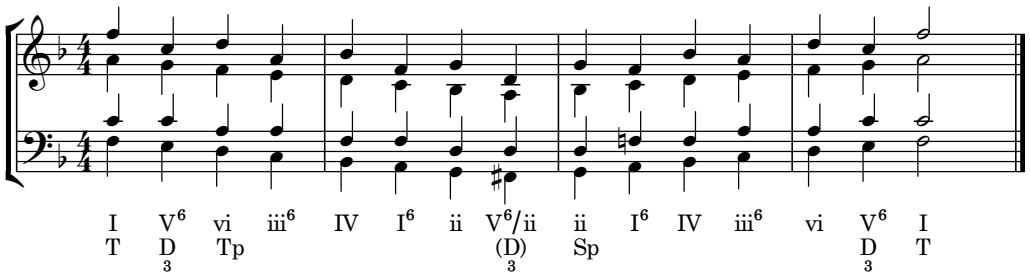
Bsp. 11.41: Mozart, *Die Zauberflöte*, Priestermarsch



Bsp. 11.42: Berlioz, *Symphonie fantastique*, 1. Satz, T. 198 (nur Streicher)

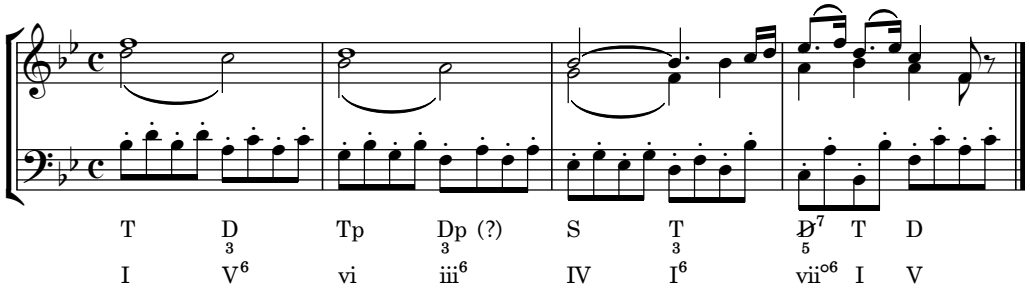
Der Parallelismus mit Sextakkorden

Das Parallelismusmodell lässt sich unter Stimmtausch der Tonleiter-Oberstimme und der»Zickzack«-Basslinie als Harmonisation der Tonleiter im Bass einrichten (Bsp. 11.43). Jeder zweite Klang tritt dabei als Sextakkord auf.



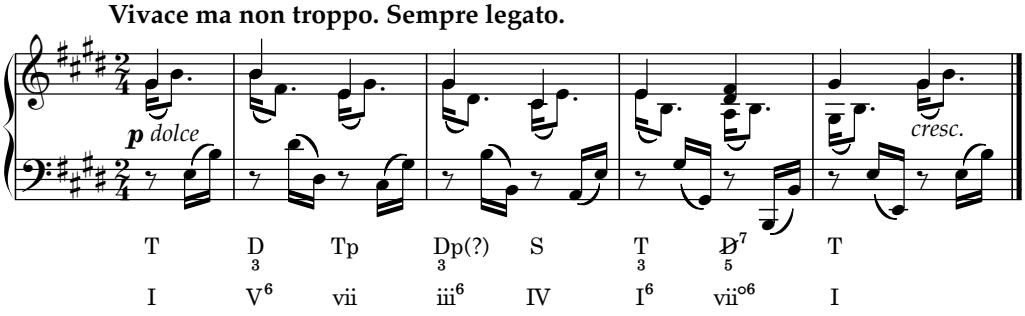
Bsp. 11.43: Der Parallelismus mit Sextakkorden

Wie man sieht, kann man die Mollakkorde »verduren«, gegebenenfalls unter Modifikation der Stimmführung, und so Zwischendominantbeziehungen erzeugen. Im Falle von Sextakkorden liegt dabei der Leitton zum Zielakkord der Zwischendominante im Bass. Allerdings wird zumeist darauf verzichtet, die ursprüngliche Bassführung in einer der Oberstimmen (schon gar nicht im Sopran selbst) beizubehalten. Zum einen ist sie als typische Basslinie zu wenig melodiefähig. Zum anderen entstehen in der steigenden Form des Parallelismus (Bsp. 11.43 rechts) unschöne verdeckte Oktaven, die zumindest zwischen den Außenstimmen besser vermieden werden sollten. Im Regelfall wird der Parallelismus mit Sextakkorden, also mit der Tonleiter im Bass, in der Form verwendet, wie Mozart es beispielsweise in der Nr. 5 (Quintett) der *Zauberflöte* praktiziert (Bsp. 11.44).



Bsp. 11.44: Mozart, *Die Zauberflöte*, Quintett (Nr. 5)

Wie ein Zitat aus der *Zauberflöte* mutet der Anfang von Beethovens später Klaviersonate E-dur op. 109 an (Bsp. 11.45). Ebenso wahrscheinlich ist, dass beide Komponisten das gemeinsame Modell – Parallelismus über fallender Basstonleiter – aufgreifen.



Bsp. 11.45: Beethoven, Sonate E-dur op. 109, Anfang

Das *Aria di fiorenza - Modell*

Ersetzt man im fallenden Dur-Moll-Parallelismus I–V–vi-iii den letzten Klang durch einen Sextakkord (I^6), entsteht ein Generalbassmodell, das Ulrich Kaiser verschiedentlich[30] auf die *Aria di fioranza* (auch bekannt als *Ballo del Granduca*) zurückgeführt hat (Bsp. 11.46).



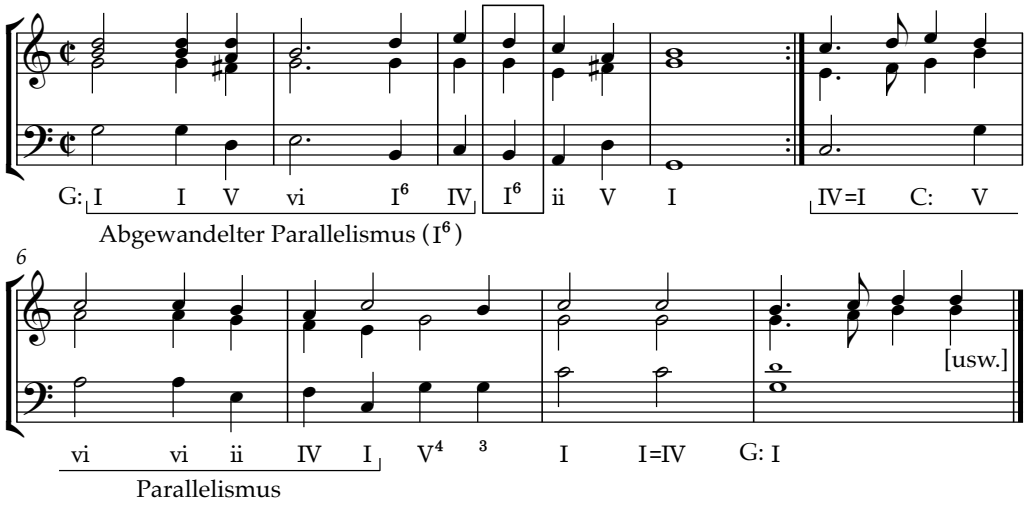
Bsp. 11.46: Das *Aria di Fiorenza* - Modell

Auch dieses Modell finden wir in Mozarts Zauberflöte – im bereits zitierten *Priestermarsch* (Bsp. 11.41, oben auf S. 202).

Bsp. 11.47 zeigt das Modell in der Jan Pieterszoon Sweelinck zugeschriebenen Bearbeitung des *Ballo del Granduca* (SwWV 319). Der Satz steht ersten Teil in

30 Vgl. z. B. Kaiser: Was ist ein musikalisches Modell?, S. 279.

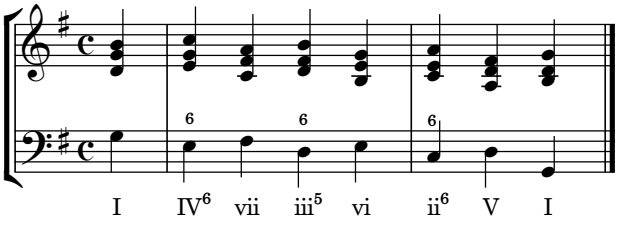
quasi G-dur, damals (um 1600) selbstverständlich mixolydisch notiert. Nach dem Doppelstrich erscheint das Parallelismus-Modell in der ursprünglichen Form, nun in einem auf dem Zentrum C-dur (Ionisch) basierenden Abschnitt. Die Basslinie ist in beiden Fällen identisch.



Bsp. 11.47: Sweelink, *Ballo del Granduca*

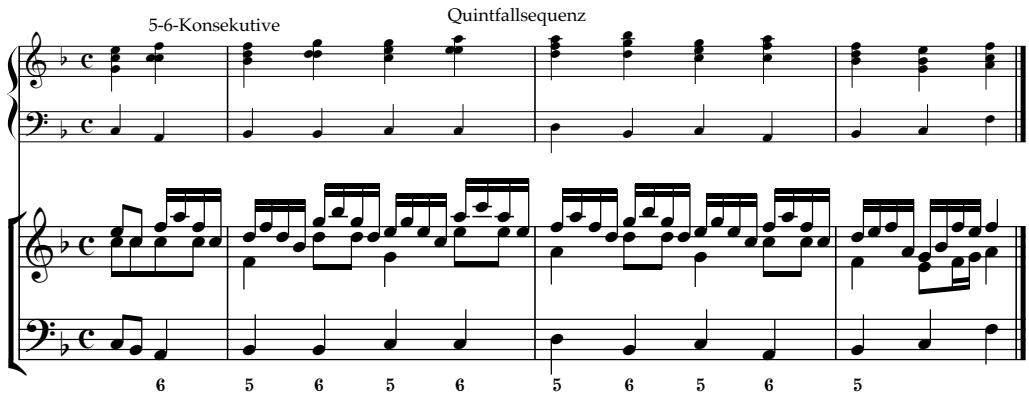
Die Quintfallsequenz mit Sextakkorden

Problemlos kann in Quintfallsequenzen ein Sequenzglied als Sextakkord verwendet werden (Notenbeisiel 11.48).



Bsp. 11.48: Die Quintfallsequenz mit Sextakkorden

Ulrich Kaiser[31] gibt dazu eine Fundstelle in einer Triosonate aus der Feder des italienischen Komponisten Francesco Antonio Bonporti (1672–1749, Triosonate IV.9, Bsp. 11.49).



Bsp. 11.49: Francesco Antonio Bonporti, Triosonate IV.9

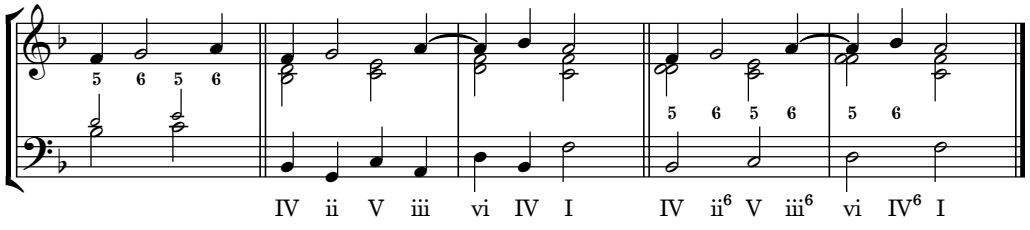
Die 5–6-Konsekutive

Im ersten Abschnitt der zitierten Triosonate von Bonporti (Bsp. 11.49) findet sich ein weiteres wichtiges Satzmodell im Zusammenhang mit Sextakkorden: die sogenannte *5–6-Konsekutive*. Dabei werden Terzquintklänge von den Sextakkorden über demselben Basston abgelöst. Die dabei auftretenden sog. *Akzentquinten* werden im Allgemeinen toleriert.

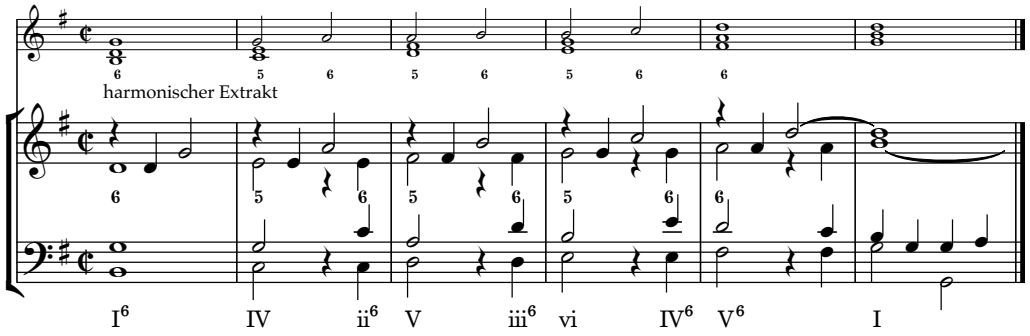
Die 5–6-Konsekutive ist im Kern ein kontrapunktisches Modell. Man kann sie aber auch auf ein Harmonieschema reduzieren: Sie entsteht, wenn fallende Terzverwandtschaften mit fallenden Quinten kombiniert werden (Terzfall/Quintfall-Sequenz). Bsp. 11.50 zeigt dies.

Ein schönes Beispiel für eine 5–6-Konsekutive erkennen wir in John Dowlands Madrigal *Come Again, Sweet Love* (Bsp. 11.51). Das Modell findet sich auch in späterer Zeit. Der mit der Klangwelt des Spätbarock vertraute Joseph Haydn lässt es im Hauptthema des Kopfsatzes seiner letzten Symphonie anklingen (siehe unten S. 281, Bsp. 13.28).

31 Vgl. Kaiser: Gehörbildung. Aufbaukurs, S. 329.



Bsp. 11.50: Zur Entstehung der 5–6-Konsekutive



Bsp. 11.51: Dowland, *Come Again, Sweet Love*

Übung 29: Generalbässe mit Satzmodellen aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 11.52 gegebenen Generalbässe vierstimmig aus (Klaviernotation) und ergänzen Sie die Stufen- und Funktionsbezeichnungen. Welche Satzmodelle lassen sich erkennen?



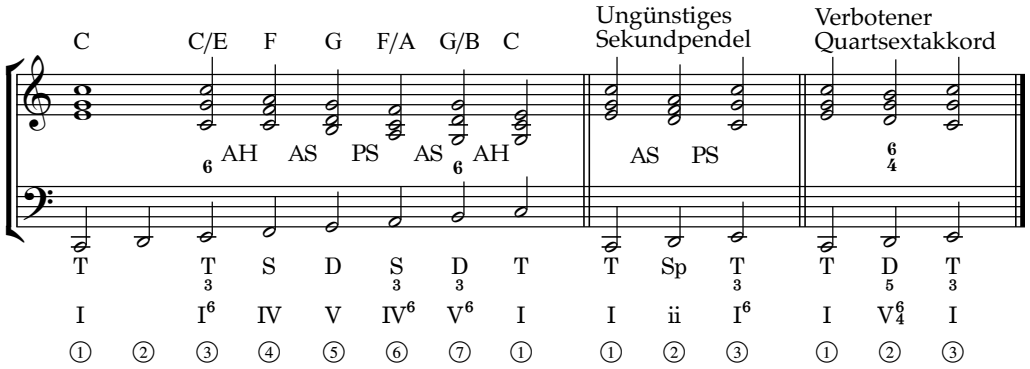
Bsp. 11.52: Vierstimmig aussetzen (Klaviernotation)

11.8 Die Oktavregel

Mit den Haupt- und Nebendreiklängen einer Tonart lassen sich alle Töne der Tonleiter harmonisieren. Das ist ja gerade das Prinzip, welchem die Stufentheorie folgt: Auf jeder Tonleiterstufe werden Dreiklänge errichtet. Einige dieser Dreiklänge sind gegenüber den übrigen ausgezeichnet; das sind vor allem die Hauptdreiklänge (T, D und S), und zumindest im Durgeschlecht kann der Akkord der ii (in Moll steht dort leider der verminderte Dreiklang ii°), die Sp, die S kadenziell wirksam vertreten. Fragt man eine eingefleischte Stufentheoretikerin, so wird man sogar hören: »Die ii passt in der Kadenz oft besser als die IV«.

Wie auch immer – um 1700 trat der Gebrauch der Nebenstufen mehr und mehr zurück. Bevorzugt wurden die kadenziell starken Hauptstufen. Wir hatten bereits gesehen, dass sich mit den Grundstellungs- und Sextakkorden der Hauptdreiklänge auf allen Stufen einer im Bass liegenden Tonleiter passende Dreiklänge errichten lassen (siehe oben S. 186). Mit etwas Geschick lässt sich eine handliche Stimmführung finden, wie Bsp. 11.53 links zeigt.[32]

32 Zur vorerst problematischen Stufe ② siehe die Erläuterungen auf S. 212. Wir behandeln den Basston der ② vorläufig als dissonierenden sog. *Durchgang*.



Bsp. 11.53: Die Harmonisation der Durtonleiter im Bass

Mit einer Bevorzugung der kadenziell starken fallenden Quintverwandtschaften kann diese Aussetzung der Basstonleiter vorläufig noch nicht aufwarten (dies wird sich in Kürze ändern). Lediglich an zwei Stellen gibt es authentische Hauptschritte: bei der Verbindungen I^6–IV und V^6–I. Über die Qualität der Akkordverbindungen entscheidet die Progression der Grundtöne: *C–F* ist ein authentischer Hauptschritt (AH), *G–C* auch. In der Sprache der internationalen Akkordbeziehung kann man das gut erkennen: Lässt man in C/E – F die »Slash«-Notation weg, so bleibt der Fundamentalbass übrig.

Praktizieren wir dies bei den Sextakkorden über der ⑥ und ⑦ ebenfalls, so wird klar, dass hier immerhin authentische Sekundschritte vorliegen (*F–G*). Es handelt sich dabei um einen Ausschnitt aus dem Fauxbourdon-Modell, um die Parallelverschiebung von Sextakkorden, die hier kadenziell wirksam ist.

Das Üben der Basstonleiter als Grundlage zur Erlernung des Generalbassspiels war eine in der späten Barockzeit verbreitete Praxis. Sie entwickelte sich in Italien. Die Harmonisation der Tonleiter im Bass hieß dort *Regola dell'ottava*, zu deutsch *Oktavregel*. Sie verband die sich zunehmend durchsetzende Kadenzharmonik mit einer eleganten Einzelstimmführung. Denn damals wurde in Akkordgriffen und Einzelstimmführungen gedacht, noch nicht in Fundamentalbässen und Akkordumkehrungen.

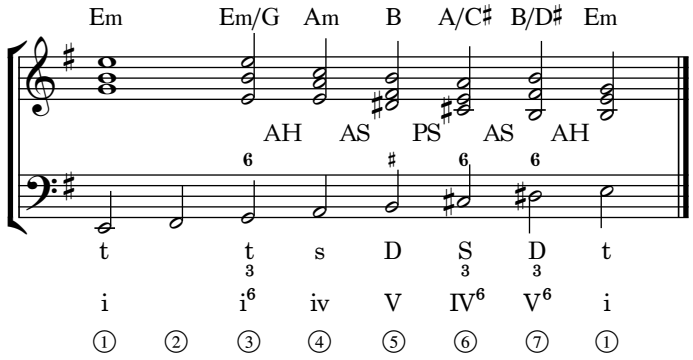
Die Ordnungszahlen der Basstöne innerhalb der Tonleiter, in Gestalt der eingekreisten arabischen Ziffern, helfen zunächst einmal Anfängerinnen bei der Orientierung innerhalb der herrschenden Tonleiter und der durch sie definierten Tonart. Wir haben bereits bemerkt, dass sich darüber hinaus an der Harmonisierungspraxis um 1700 eine Tendenz dahingehen erkennen lässt, dass jede dieser Bassstufen typischerweise einen ganz bestimmten, bis zu einem gewissen Grad

diese Stufe kennzeichnenden Akkord über sich trägt. Dessen Bestandteile (seine zum Bass gerechneten Intervalle) bewegen sich in charakteristischer Weise in den Folgeklang weiter.

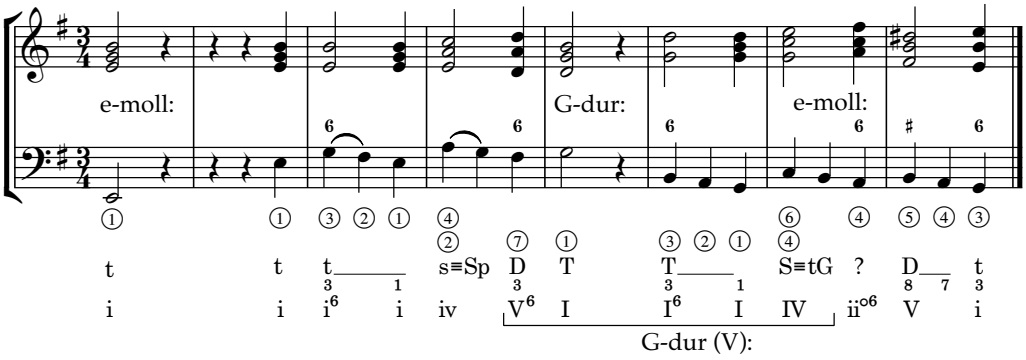
So hat die ① typischerweise den stabilen Terzquintakkord der Tonika bzw. I über sich – der sich natürlich nicht weiterbewegen müsste. Dass man sich auf einer (steigenden) ⑥ befindet, erkennt man am Muster »Sextakkord folgt auf Sextakkord«, das Verschiebungsmodell des Fauxbourdon, wobei der Basston des Folgeakkords ⑦ leittönig in den Akkord über der ① führt, wie in Bsp. 11.53 erkennbar. Auf einer ④ der herrschenden Tonleiter befindet man sich, wenn der Sekundschritt aufwärts im Bass in einen weiteren Terzquintakkord mündet, zu welchem man in Gegenbewegung fortschreiten muss.

Umgekehrt haben wir schon beobachtet, dass bestimmte Klänge (für uns vorläufig Grundstellungs- und Sextakkorde) ihren angestammten »Sitz« auf bestimmten Bassstufen einnehmen (vgl. oben S. 187). Das wird deutlicher werden, sobald wir neben Dreiklängen auch charakteristische Septakkorde einsetzen.

Übt man nun die Oktavregel, die harmonisierte Basstonleiter, in möglichst vielen Tonarten, so kann man schon einfache Generalbässe, vielleicht von Telemann oder einem anderen Bach-Zeitgenossen, routiniert darstellen. Und an der Bassprogression in Kombination mit den Generalbassziffern lässt sich ablesen, ob man in der Haupttonart unterwegs ist, oder ob eine Modulation bzw. Ausweichung in eine Nebentonart vorliegt. Bsp. 11.54 gibt die Übertragung des Modells der steigenden Basstonleiter in Dur für das Mollgeschlecht. Passenderweise wird dazu das steigende melodische Moll verwendet, dessen zweiter Tetrachord mit demjenigen des Dur-Modell übereinstimmt, bis auf das Tongeschlecht der abschließenden Tonika. Es ändert sich also nur wenig gegenüber Bsp. 11.53.



Bsp. 11.54: Die Harmonisation der Molltonleiter im Bass



Bsp. 11.55: Telemann, *Singe-, Spiel und Generalbassübungen*, Nr. 24, *Die Einsamkeit*

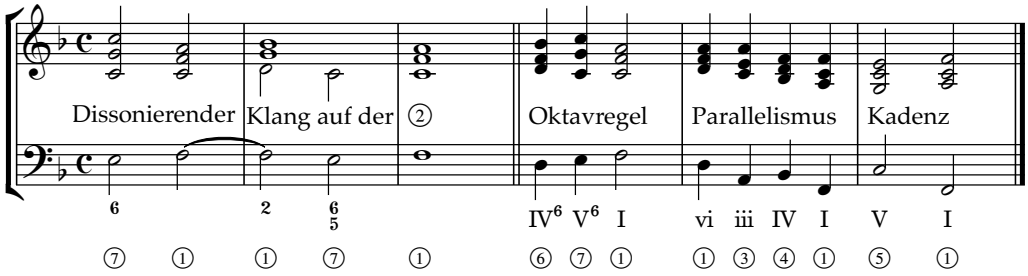
Bsp. 11.55 zeigt einen Generalbass aus den *Singe-, Spiel- und Generalbassübungen* von Telemann. Anfangs herrscht die Tonart e-moll. Wir sehen die Bassstufen ③ – ② – ① mit einem Sextakkord an der Position ③. Das entspricht dem Anfang der Basstonleiter aus Bsp. 11.54 und bestätigt damit die Annahme einer Tonart e-moll. Über der Stufe ④ soll der Terzquintakkord erklingen (keine Ziffer). Auch das entspricht dem Muster der Oktavregel, hier in Moll analog zum oben gegebenen Dur-Modell.

Danach kann etwas Verwirrung eintreten – eine Modulation in die nahegelegene (Parallel-) Tonart G-dur ereignet sich. Ab T.4, Zzt. 3 passen die Bassstufen daher zum Oktavregelmodell in der Dur-Fassung von Notenbeispielspiel 11.53, transponiert nach G-dur. Am Schluss werden die Verhältnisse etwas komplizierter. Insbesondere den als ii^{o6} chiffrierten Klang werden wir erst in Kapitel 15 (S. 305) kennenlernen.

Die Kenntnis der Oktavregel hilft also zu verstehen, in welcher Tonart man sich bewegt. Und zur Zeit Telemanns sitzen über den Bassstufen charakteristische Klänge, die wir nach und nach erkunden werden.

Die Verhältnisse sind in der Realität ein wenig komplizierter, als es das oben wiedergegebene Modell der *Oktavregel* suggeriert. Die *Regola dell'ottava* stellt den einfachsten Fall, in gewissem Sinne auch den Normalfall dar, der zum einen dann gegeben ist, wenn wie hier noch keine Vierklänge und damit Dissonanzen beteiligt sind. Der Basston der I könnte durchaus eine Vorhaltsbildung (eine synkopierte Diskantklausel im Bass, im Rahmen einer sog. *diskantierenden Kadenz*) beherbergen (Bsp. 11.56 links). Und muss ein Akkord auf der ⑥ stets einen Sextakkord über sich tragen? Durchaus nicht, denn er könnte auch Bestandteil einer quintverwandten Verbindung oder eines Satzmodells sein. Dann haben wir

es allerdings nicht mehr mit der kadenzgeprägten Harmonik des beginnenden 18. Jahrhunderts zu tun, sondern eher mit der stärker von den Nebenstufen dominierten Harmonik des 17. Jahrhunderts (Bsp. 11.56). In der kompositorischen Realität durchdringt sich beide, und die alten Satzmodelle oder Spuren von ihnen bleiben weit in das 19. Jahrhundert wirksam. Nicht zu vergessen: Über der ⑥ kann sich auch ein Trugschluss ereignen.



Bsp. 11.56: Die Bassstufe 6 in der Oktavregel des 18. Jahrhunderts und in vorfunktionaler Harmonik (17. Jhdt.)

Doch in erstaunlich vielen Situationen ist die Oktavregel in der oben gegebenen Fassung (lediglich Dur- und Molldreiklänge verwendend) bereits ein gutes Werkzeug, um die Harmonik um 1700 und danach zu verstehen.

Stiefmütterlich wurde in Bsp. 11.53 (und in der Mollfassung ebenfalls) allerdings die Bassstufe ② behandelt. Für diesen Basston gibt es keinen überzeugenden Hauptdreiklang. Würde man dort behelfsweise d-moll greifen, ergäbe sich ein Pendel zwischen Akkorden im Sekundverhältnis. Wie wir schon gesehen haben, wirken Sekundpendel in kadenzgeprägter Musik schwach und sind daher kaum gebräuchlich (im Beispiel in der Mitte). Der Basston der ② ließe sich schon eher als Quinte der Dominante (bzw. der V) auffassen, doch dann entstünde ein Quartsextakkord (rechts im Bsp. 11.53). Den Einsatz von Quartsextakkorden hatten wir oben aus gutem Grund ausgeschlossen.[33]

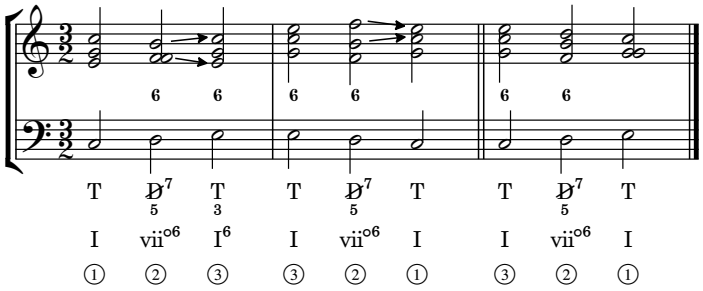
11.9 Der verminderte Dreiklang als verkürzte Dominante

Mehr aus Verlegenheit denn aus Überzeugung wurde der Basston ② (also das *d* in C-dur) in unserer ersten Fassung der Oktavregel als Durchgangsnote behan-

33 Durch die Hintertür wird sich dieser spezielle Quartsextakkord über der Bassbewegung ① – ② – ③ später doch noch in unser Akkordrepertoire mogeln, als sog. *Durchgangsquartsextakkord*. Doch das steht auf einem anderen Blatt.

delt.[34]. Das ergibt hier eine gar nicht einmal so schlechter Wirkung. Würde man allerdings die Oktavregel rückwärts spielen bzw. die fallende Tonleiter darstellen (was ja auf das gleiche hinausläuft), so wirkte diese Stelle schwach, weil in der dann abschließenden Verbindung ③ ② ① eine kadenziell starke Akkordfolge (Dominante-Tonika) fehlt.

Doch auch hier hilft der Sextakkord weiter. Hatten wir ihn nicht unter anderem als eine Akkordform kennengelernt, mit deren Hilfe sich satztechnische Kalamitäten umgehen lassen? Bauen wir also versuchsweise über der ② den Klang aus Terz zum Bass (*f*) und Sexte zum Bass (*h*, Bsp. 11.57 links).



Bsp. 11.57: Der Sextakkord über der Bassstufe ②

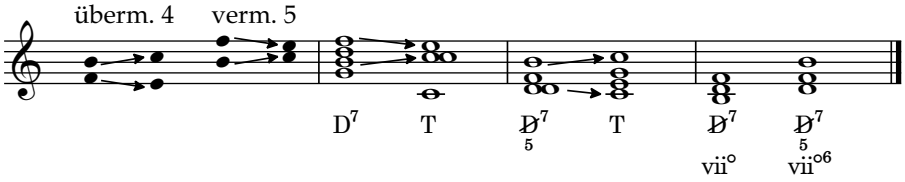
Der so gewonnene Dreiklang wirkt in seiner Umgebung durchaus überzeugend. Der Grund dafür ist, dass unabhängig von der Funktion, welche ihm möglicherweise zukommt, die Einzelstimmführung zwingend erscheint. Bei dem Ton in der Oberstimme, dem *h*, handelt es sich um den Leitton, das *subsemitonium modi*, welches sich korrekt in den Finaliston der herrschenden Tonart (C-dur) auflöst. Das entspricht der alten Diskantklausel ($\hat{7}$–$\hat{8}$). In den Mittelstimmen wurde die Terz zum Basston *d* verdoppelt, was in Sextakkorden vergleichsweise häufig anzutreffen ist, häufiger jedenfalls als in Terzquintakkorden. Eine der beiden Stimmen bewegt sich in Gegenrichtung zum Diskant, wodurch sich eine plausible Auflösung der übermäßigen Quarte zum *h* ergibt, denn:

- Übermäßige Simultanintervalle lösen sich nach außen auf,
- verminderte nach innen.

Die Auflösung *f*–*e* ($\hat{4}$–$\hat{3}$) ist in Dur halbtönig (in Moll, mit *es*, allerdings ganztönig) und wirkt dadurch als eine Art abwärtsführender Leitton, bisweilen *Gleitton* genannt, zur Unterscheidung vom steigenden Leitton.

34 Worum es sich bei einem *Durchgang* handelt, werden wir in Kürze sehen (s. u. S. 258).

Bsp. 11.58 verdeutlicht dies und zeigt zudem, dass diese Intervalle als in einen dominantischen Klang eingebettet gedacht werden können, als Bestandteil der Dominante mit zusätzlicher kleiner Septime, kurz als *Dominantseptakkord*. Lässt man dessen Grundton (hier *g*) jedoch weg, so entsteht der verminderte Dreiklang, und der soeben gewonnene Sextakkord über der ② bildet dessen erste Umkehrung.



Bsp. 11.58: Der verminderte Dreiklang als dominantischer Klang

Es wurde gelegentlich schon erwähnt, dass die Funktionstheorie tatsächlich sogenannte *verkürzte Akkorde* kennt. Das sind Akkorde *ohne Grundton*, meist Vierklänge. Immer handelt es sich dabei um Dominantfunktionen. In ihnen kann andererseits auch einmal die Quinte fehlen. Dann spricht die Akkordlehre von einem *unvollständigen* Akkord, typischerweise einem unvollständigen Dominantseptakkord.

Verkürzte Akkorde: Sie sind um den unteren Ton ihrer Terzschichtung »verkürzt«. Es handelt sich stets um Dominantformen, denen der Grundton fehlt.

Unvollständige Akkorde: Diese sind in der Terzschichtung oberhalb des Fundamentes unvollständig; in der Regel fehlt die Quinte. Im Falle von Septakkorden findet sich daher eine Lücke zwischen Terz und Septime.

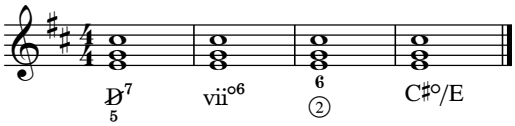
Dass einem Septakkord die Quinte fehlt, fällt für die Klangwirkung kaum ins Gewicht und wird daher oft zugunsten einer stringenten Stimmführung in Kauf genommen. Nicht ignoriert werden darf jedoch die *Verkürzung* eines Septakkordes, das Fehlen des Grundtones. Die Verkürzung wird in der Funktionschiffre stets angegeben. Dies geschieht, indem das Funktionssymbol für die Dominante durchgestrichen wird. So gut wie immer wird der Dominantseptakkord ohne Grundton in Sextakkordstellung verwendet. Das ist vom (fehlenden) Grundton der Dominante aus gerechnet der Quintton. Dieser Ton, zugleich der Ton der ②, wird als Basston vermerkt und zudem die Septime des D^7. Das vollständige Symbol für den verminderten Dreiklang in Sextakkordstellung über der ② ist also $\not{D}^7_5$.

Für Funktionstheoretikerinnen stellt der $\not{D}^7_5$ also die *zweite* Umkehrung des Septakkordes der fünften Stufe, der Dominante, dar. Die Stufentheorie hingegen

lokalisiert eben diesen Sextakkord als eine *erste* Umkehrung, nämlich des Dreiklangs der siebten Stufe (in Moll der erhöhten siebten Stufe). Da es sich um einen verminderten Dreiklang handelt, wird die römische Stufenziffer klein geschrieben (kleine Terz) und das Symbol für vermindert angehängt (°) sowie die Ziffer 6 für die Sextakkordstellung: vii°⁶.

Die Funktionslehre fasst den Klang als Akkord mit *Quinte im Bass* auf; für den Generalbass und folglich auch die Stufenlehre handelt es sich um einen Sextakkord (Sexte statt Quinte zum Basston, Terz der Terzschichtung im Bass). Wir sehen hier ein weiteres Mal: Aufgrund der unterschiedlichen Konzepte der Funktions- Stufen- und Generalbasslehre ist die Gleichung *Sextakkord = Akkord mit Terz im Bass* oft richtig, gar nicht so selten aber eben auch falsch. Man sollte beim Sprachgebrauch diesbezüglich Vorsicht walten lassen.

Bsp. 11.59 zeigt die Chiffren des Akkordes in der Funktionstheorie, der Stufentheorie, der Kombination aus Oktavregelstufe und Generalbassziffer[35] sowie in der absoluten Akkordbezeichnung. Diese kennzeichnet einen Klang als verminderten Dreiklang, indem entweder der Zusatz *dim* für *diminished* angegeben wird oder der hochgestellte, kleine Kreis (X^{dim} bw. X^{o}).



Bsp. 11.59: Die Chiffrierung des Sextakkordes über der Bassstufe ② von D-dur

Der $\underset{5}{D}^7$ unterscheidet sich in seiner Wirkung erheblich vom vollständigen D^7 in Grundstellung.[36] Er hat zudem eine völlig andere Entwicklungsgeschichte. Im Generalbasszeitalter konnte er ebenso gut wie jeder andere Sextakkord verwendet werden, wohingegen sich der vollständige Dominantseptakkord erst gegen Ende dieser Epoche etablieren konnte. Auf den zweiten Blick offenbart er sich jedoch durchaus als etwas spezieller Vertreter der Gattung *Sextakkord*, denn er wird nicht

35 Die arabische Stufenziffer ersetzt die Notation des Basstones in einem Notensystem, die Generalbassziffer legt den Akkordtyp fest. Die Oktavregelchiffrierung hilft dabei, Notenpapier zu sparen. Nichts anderes leisten die Funktions-, Stufen- und absoluten Akkordchiffren: eine Abstrahierung vom konkreten Notentext.

36 Allerdings differiert er mur *graduell* zum Terzquartakkord der V, dem $\underset{5}{D}^7$, nämlich nur durch die fehlende Quarte zum Bass (das ist aus Sicht der Funktionstheorie der fehlende Grundton). Daher stand es im Spätbarock dem Spieler frei, anstelle des schlichten Sextakkordes über der ② ($\underset{5}{D}^7$, vii°) den komplizierteren Terzquartakkord ($\underset{5}{D}^7$, V^4_3) zu greifen. Den geringen Unterschied zwischen beiden Formen bildet die Funktionstheorie interessanterweise plausibler ab als die Stufentheorie, weil sie den Wechsel der Stufe annehmen und damit auch das Ziffernsymbol wechseln muss.

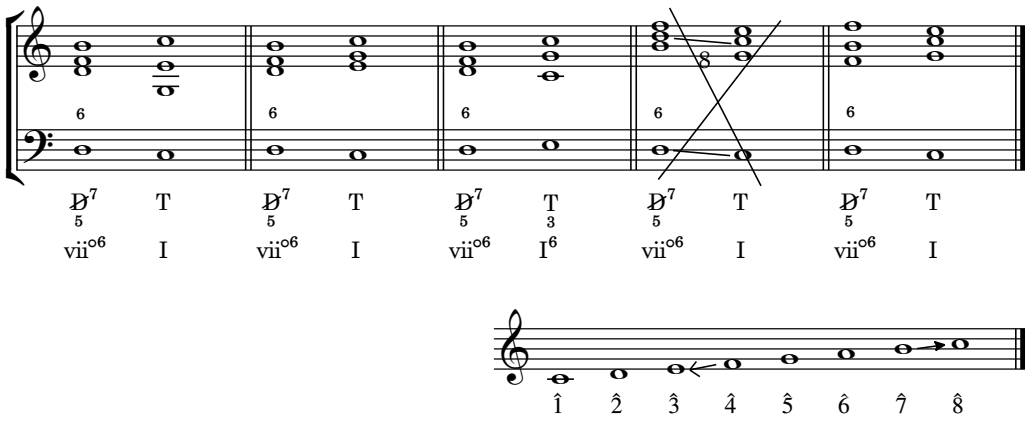
neutral verwendet, sondern will in eine passende Tonika weitergeführt werden[37]. Diese Auflösung des dominantisch wirksamen verminderten Dreiklangs lässt sich auf vielfältige Weise bewerkstelligen (Bsp. 11.60). Beachtung verdienen dabei die beiden den Tritonus bildenden Töne. Sie sollten nach Möglichkeit ihrer Strebigkeit gemäß aufgelöst werden, namentlich, wenn sie deutlich hörbar in der Oberstimme des Satzes liegen:

- Die Terz des Ø^7, das ist der Basiston der Terzschichtung des vii° und vor allem der Leitton ($\hat{7}$) innerhalb der Tonart, wird aufwärts in den Grundton der T bzw. t (I bzw. i) geführt. Allenfalls in einer Mittelstimme kann es davon Ausnahmen geben.
- Die Septime des Ø^7, das ist der Quintton des vii°, wird nach Möglichkeit wiederum abwärts in die Terz der Dur- bzw. Molltonika geführt. Davon wird häufig abgewichen, wenn der Ton in einer Mittelstimme liegt, vor allem, wenn nur auf diese Weise ein vollständiger Tonikaklang erreicht werden kann.
- Dieser Ton (Septime der Dominante, aus Generalbassicht jedoch die Terz über dem Basston der ②) wird gerne verdoppelt, vor allem, wenn er in der Oberstimme liegt (dann Verdopplung eine Oktave tiefer in einer Mittelstimme).
- Ansonsten wird gerne der Basston (die Quinte des Ø^7) verdoppelt.
- Der Bass kann abwärts in die ① oder aufwärts in die ③ geführt werden, d. h. der Sextakkord über der ② kann sowohl in die Grundstellung wie in den Sextakkord der I bzw. i aufgelöst werden.

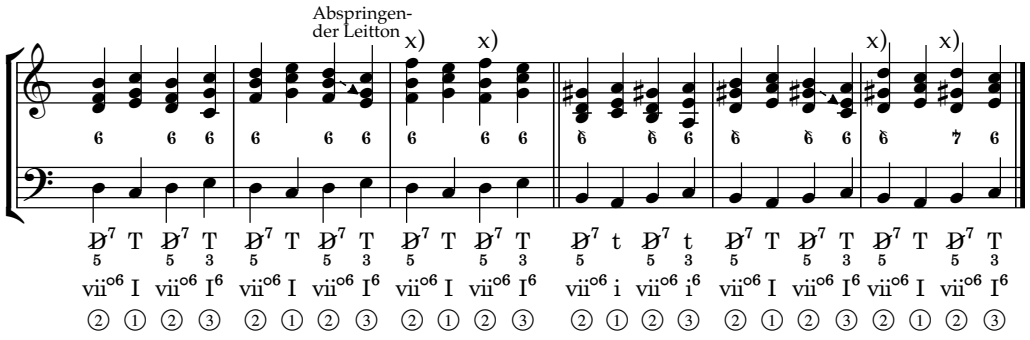
Die Auflösung des Sextakkordes des verminderten Dreiklangs an der Oktavregelposition ② kann und muss je nach Bass- und Oberstimmenverlauf recht unterschiedlich gehandhabt werden. Insbesondere kann der Akkord selbstverständlich auch in eine Molltonika geführt werden, wie Bsp. 11.61 zeigt.

Von den theoretisch denkbaren drei Stellungen des verminderten Dreiklangs tritt in der Praxis fast ausnahmslos nur die erste Umkehrung in Erscheinung. Die Grundform (Terzschichtung) wird so gut wie nie verwendet. Er ist ein stark dissonierender Klang[38] und als solcher allenfalls in der Quintfallsequenz lebensfähig. Dort erscheint er aber meistens im Gewand eines Septakkordes, und das versteckt die Härte der verminderten Quinte zum Basston vor unserem Ohr. Auch die zweite Umkehrung, die Quartsextakkordstellung, ist ausgeschlossen. Die Sextakkordstellung des verminderten Dreiklangs hingegen ist im 17. und

37 Eine Verwendung als Prädominante werden wir später auch noch kennenlernen.
38 Für die Dissonanzwirkung ist vor allem die primäre $5^>$ verantwortlich.



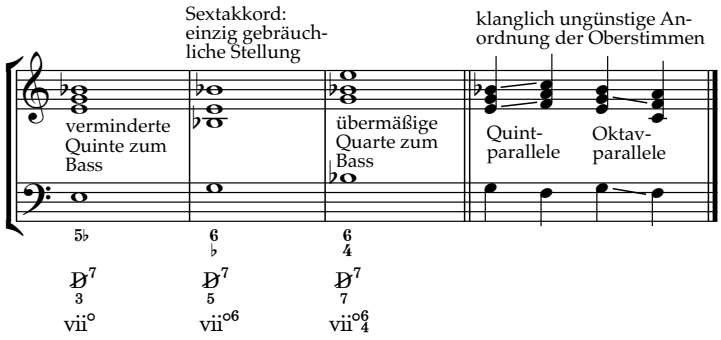
Bsp. 11.60: Die Auflösung des verkürzten vii°6



x) Klanglich besonders wertvolles Arrangement des $\frac{D^7}{5}$ in Septlage.

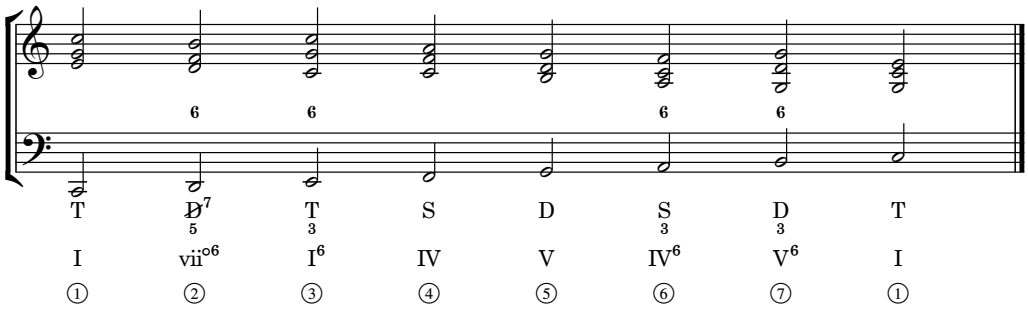
Bsp. 11.61: Die Auflösung des verkürzten vii°6 in verschiedenen Lagen in C-dur und a-moll

18. Jahrhundert häufig anzutreffen. Durch den Sextakkordaufbau ist der Klang in sich stabil, wenngleich im Zusammenhang doch auflösungsbedürftig (wegen der sekundären $5^{>}$ bzw. $4^{<}$) und mit einer gewissen Sensibilität zu behandeln. Auch die in Bsp. 11.62 gezeigte Anordnung der Oberstimmen (Septlage aus Sicht der Funktionstheorie) wird in der Praxis meist vermieden.



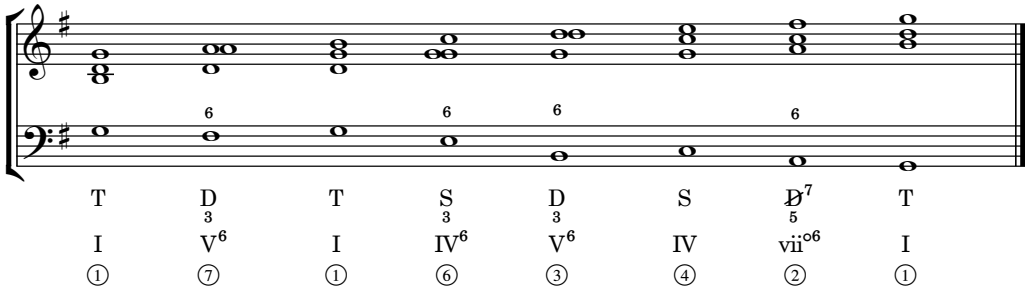
Bsp. 11.62: Ungebräuchliche Auflösungen bzw. Stellungen des dominantischen verminderten Dreiklangs

Nun können wird endlich den weißen Fleck in der Oktavregel füllen und über der ② den Akkord einsetzten, der dort seinen angestammten »Sitz« hat (Bsp. 11.63). Weil die Quinte der Dominante in ihrer Bewegungsrichtung frei ist (anders als der Leitton oder die Septime), kann dem Sextakkord über ihr die Grundstellung der I (①) ebenso folgen wie deren Sextakkord (I^6, ③). Die zweite Stufe der Tonleiter ist gewissermaßen eine »ich will mich nicht festlegen« – Stufe; der $vii^{o6}/\not{D}^7_5$ ist derjenige Dreiklang, der dort seinen »Sitz« beanspruchen kann.



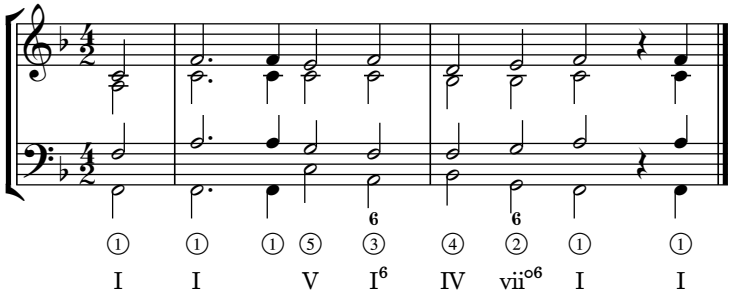
Bsp. 11.63: Die Oktavregel aufwärts in Dur

Der $\not{D}^7$ eignet sich außerdem dazu, den zweiten Tetrachord der steigenden Tonleiter in Dur in der Oberstimme elegant zu harmonisieren. Im zweiten Tetrachord verlangt die Stufe $\hat{6}$ die Subdominante, die $\hat{7}$ (der Leitton) die Dominante. Beide würde nacheinander in Terzlage erscheinen, was eine Parallelverschiebung der Akkorde und damit offene Quint- und Oktavparallelen nach sich zöge. Bei Verwendung der Grundstellungen beider Funktionen ließe sich dies nicht ohne erhebliche Verrenkungen bei der Stimmführung umgehen. Der $\text{vii}^{\circ 6}$ schafft auch hier Abhilfe (Bsp. 11.64). Man sieht, dass die Basstöne genau diejenigen Akkorde beheimaten, welche über ihnen ihren angestammten »Sitz« haben.



Bsp. 11.64: Die Harmonisierung der steigenden Durtonleiter in der Oberstimme

Der in Bsp. 11.65 wiedergegebene Ausschnitt aus dem Kantionalsatz *Das alte Jahr nun ist dahin* von Michael Praetorius zeigt genau dieses Prinzip: Harmonisation der Tonleiterstufen $\hat{6}$–$\hat{8}$ mit Hilfe des Sextakkordes der vii° statt der Grundstellung der Dominante. Man beachte die schlichte, ganz überwiegend schrittweise Führung der Mittelstimmen und den »Sitz« der Grundstellungs- und Sextakkorde im Sinne der Oktavregel.



Bsp. 11.65: Praetorius, Kantionalsatz *Das alte Jahr ist nun dahin*

Im Kantionalsatz *Aus meines Herzens Grunde* von Johann Crüger (1598–1662) (Bsp. 11.66) sehen wir den $\not{D}^7$ bzw. vii$^{\circ 6}$ einmal in derjenigen Lage, in welcher die Dominantterz in der Oberstimme liegt (Terzlage der D, T. 4 des Ausschnitts). Dabei wird die Quinte der Dominante bzw. der Basston verdoppelt. In T. 9 liegt die Septime der Dominante in der Oberstimme (aus Sicht des Generalbassses die Terz, aus Sicht der Stufentheorie die Quinte des verminderten Dreiklangs). In diesem Fall wird typischerweise der Oberstimmenton in der unteren Mittelstimme verdoppelt. Dort wird er aufwärts weitergeführt, in der Oberstimme jedoch der Auflösungstendenz einer Dominantseptime folgend abwärts. Man präge sich diese Anordnung des Akkordgriffs der rechten Hand gut ein. Der Akkord wird in diesem Beispiel jeweils doppeldominantisch verwendet. Hier wird er sinnvollerweise als Bestandteil einer kleinen Ausweichung in die Oberquinttonart (quasi C-dur) aufgefasst. Strenggenommen ist sowohl die Chiffrierung nach der Funktionstheorie wie auch die nach der Stufentheorie anachronistisch (erstere stärker als letztere). Im Generalbass benötigt der Klang eine erhöhte 6.

Die Oktavregelanalyse kann hier beim Verständnis der beiden kleinen Ausweichungen nützlich sein. Der verminderte Dreiklang in Sextakkordstellung hat seinen »Sitz«[39] vor allem auf der Bassstufe ②. Wenn *d* also eine zweite Stufe ist, ist die Tonleiter bzw. Tonart momentan C-dur. Wenn man umgekehrt weiß, dass die Tonleiter momentan C-dur heißt, dann werden zum Basston *d* die kleine Terz und die große, hier gegenüber der Vorzeichnung (♭) zu alterierende (♮) Sexte zu greifen sein. Das ist ein klassischer Zirkelschluss – aber merkwürdigerweise hilft er in der Praxis des Generalbassspiels ungemein.

Der Anteil von nur drei Sextakkorden an 22 Klängen des Ausschnitts ist typisch für die Musik dieser Zeit. Wir sehen auch hier wieder: Sextakkorde, Klänge mit primärer Sexte also, gelten als imperfekte Klänge. Und sie werden gelegentlich verwendet, wenn es gilt, satztechnische Kalamitäten zu umgehen und dabei eine geschmeidige Stimmführung zu erzeugen.

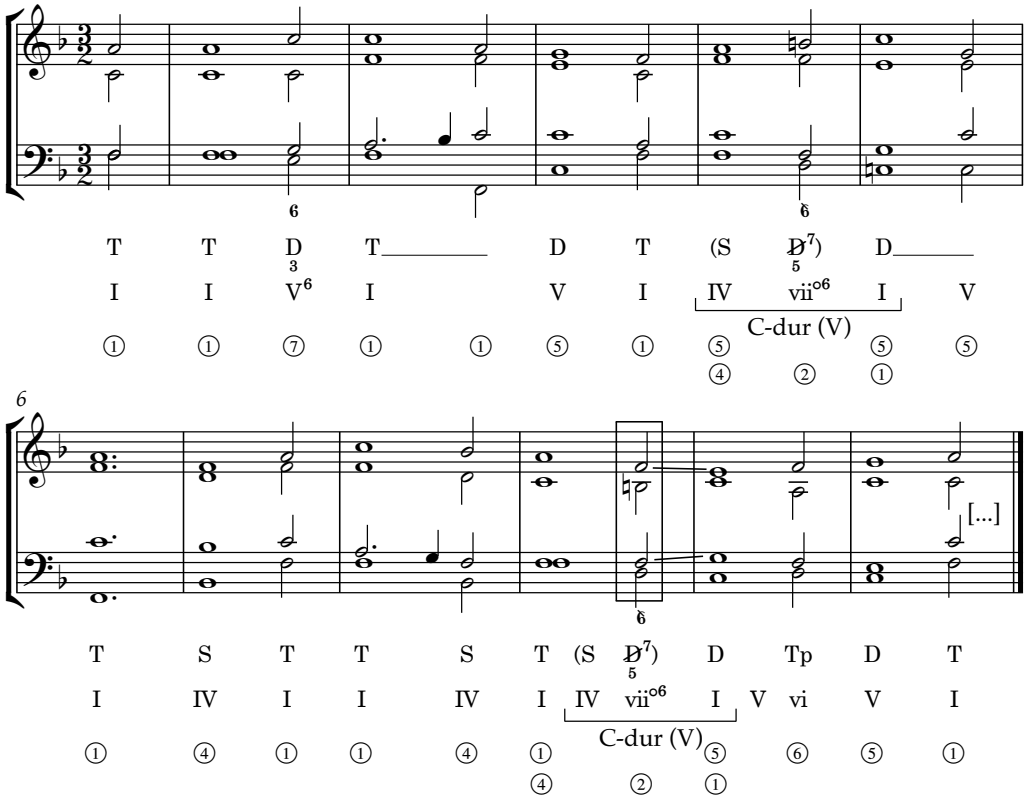
Übung 30: Der verminderte Dreiklang als verkürzte Dominante

Setzen Sie die in Bsp. 11.67 gegebene Vorlage vierstimmig aus.

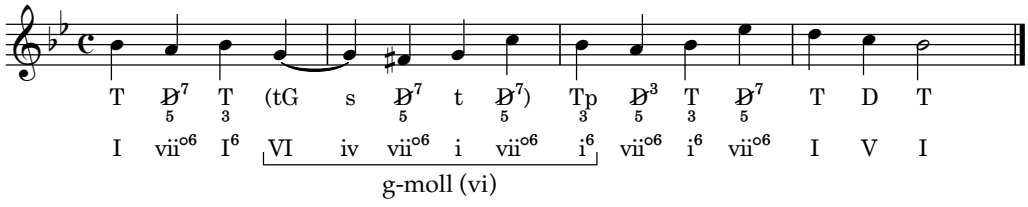
Übung 31: Harmonische Analyse

Ergänzen Sie die Chiffrierungen (Funktionen und Stufen) in Bsp. 11.68.

39 Vgl. Fußnote 25 auf S. 187.



Bsp. 11.66: Johann Crueger, Kantionalsatz *Aus meines Herzens Grunde*



Bsp. 11.67: Vierstimmig aussetzen, weite Lage, Chornotation



Bsp. 11.68: J. S. Bach, Ausschnitte aus Choralsätzen (Peters-Sammlung Nr. 8 und Nr. 57)

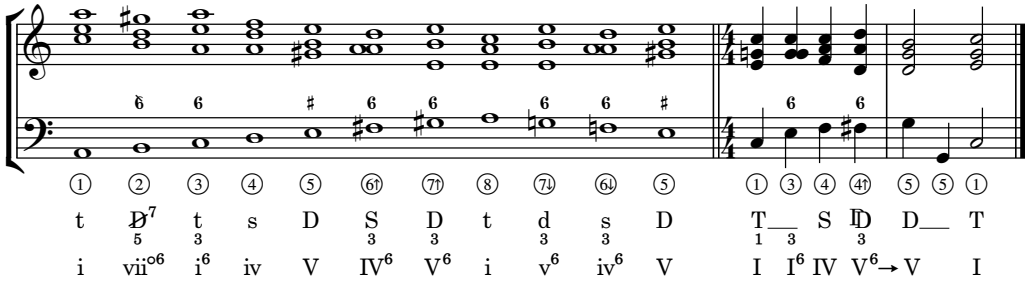
11.10 Zur Chiffrierung der Bassstufen mit arabischen Ziffern

Die hier verwendete Analysemethode der arabischen Ziffern für die Bassstufen der herrschenden Tonleiter wurde von der Freiburger Schule um Ludwig Holtmeier[40] begründet. Er hat die Tradition der Oktavregel aufgegriffen und modernisiert. Die Bassstufen werden in Abgrenzung von den lateinischen Ziffern der Stufentheorie durch arabische, eingekreiste Ziffern chiffriert und mit dem Generalbass kombiniert. Dieser Analyseansatz ist sinnvoll anwendbar in der Musik ab ca. 1700, in der sich kadenzielle Verbindungen zunehmend durchsetzen. Je nach Bewegungsrichtung (steigende oder fallende Folge der Basstonleiter) hat jede Stufe ihre eigene Weiterführungstendenz und typische Akkorde über sich, die dort ihren »Sitz« haben. Unterschieden nach Auf- und Abwärtsbewegung tragen die Bassstufen typischerweise bestimmte Klänge über sich. Umgekehrt ist ein spezieller Klang – z. B. der Sextakkord des verminderten Dreiklangs – mit einer spezifischen Bassstufe (in diesem Fall die ②) assoziiert.

Die ① besitzt typischerweise den Tonika-Ruheklang, die ② ist durch Mehrdeutigkeit (typischerweise Sextakkord mit gleichermaßen möglicher Weiterführung im Sekundschritt auf- und abwärts) gekennzeichnet usw. Die Chiffrierung mit arabischen Ziffern kann der Orientierung im Generalbassspiel nützlich sein. Zudem hebt sie typische Kadenzpatterns ins Bewusstsein. In deren Kontext treten häufig Alterationen der leitereigenen Bassstufe auf. Diese werden durch Pfeile oder ggf. Versetzungszeichen gekennzeichnet, z. B. ⑥↓, ④↑. Alterierte Bassstufen werden bereits benötigt, wenn die steigende und fallende Ausprägung der melodischen Molltonleiter unterschieden werden muss. Auch in Dur ist die Verwendung der tiefalterierten Form der 6. Bassstufe (⑥↓) gängig. Sehr wichtig ist die hochalte-

40 Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen.

rierte Form der ④, vor allem als chromatischer Durchgang ④ – ④↑ – ⑤, seit dem 18. Jahrhundert ein feststehendes, geradezu tonartkonstituierendes Pattern.[41] Bsp. 11.69 verdeutlicht beides.



Bsp. 11.69: Die Oktavregel in Moll, alteriert Bassstufen

Die Signaturen ⑥↓ und ⑦↓ in Bsp. 11.69 innerhalb der natürlichen a-moll-Tonleiter (bzw. der fallenden melodischen) sind genaugenommen unlogisch – um nicht zu sagen: falsch. Denn es handelt sich hier um die *leitereigenen* Stufen (im Ggs. zu den künstlich erhöhten ⑥↑ und ⑦↑ im steigenden melodischen Moll), welche als solche keiner besonderen Auszeichnung bedürften. Strenggenommen müssten hier die eingekreisten Ziffern ⑥ und ⑦ *ohne* Alterationspfeil zum Einsatz kommen. Die hier praktizierte Schreibweise soll der Deutlichkeit dienen.[42]

Bassstufen und harmonische Analyse

Ist eine bestimmte Bassstufe gegeben, so kann man leicht einen passenden Klang für sie finden, abhängig davon, ob ihr ein Sekundschritt auf- oder abwärts folgt oder sie sich im Sprung weiterbewegt (dann wird der Herrschaftsbereich der Oktavregel partiell verlassen). Umgekehrt hilft die Identifizierung der Bassstufen und typischer Bassverläufe beim Erkennen von Tonartzusammenhängen, bei der Analyse also. Beschränkt man sich auf Dreiklänge, so werden zwei Dur-Sexkakkorde im steigenden Sekundabstand mit hoher Wahrscheinlichkeit auf den Oktavregelstufen ⑥ und ⑦ angetroffen (vgl. die Aussetzung der Basstonleiter in Bsp. 11.53 oben auf S. 209). Damit steht die herrschende Tonart so gut wie

41 Das bedeutet: Bewegt man sich chromatisch von einer ④ in eine ⑤, so ist die Tonart auch dann klar, wenn die zugehörige ① gar nicht erklingt. Beispiel: Die Bassbewegung *g–gis–a* verdeutlicht: Die Tonika ist D, entweder Dur oder Moll

42 In a-moll meint ⑥↓ also den leitereigenen Ton *f* und nicht dessen Tiefalteration *fes*, den es praktisch nicht gibt. Deutlichkeit ist hier wichtiger als logische Korrektheit.

fest. In Bsp. 11.70 sehen wir folglich Abschnitte in D-dur, auch wenn dessen Vorzeichnung fehlt.

Zum anderen erleichtert die Chiffrierung der Bassstufen die harmonische Analyse insofern, als die Auswahl möglicher Klänge auf jeder Bassstufe eingeschränkt ist. Lediglich eine überschaubare Teilmenge von Klängen und Umkehrungen hat auf einer bestimmten Stufe ihren »Sitz«. Hat man einen Basston als ⑦ bzw. ⑦↑ identifiziert, so ist es für die dessen Funktion nachrangig, ob sich darüber ein schlichter Sextakkord der V oder eine kompliziertere Form eines dominantischen Klanges befindet. Denkbar wären etwa ein Dominantseptakkord auf der Terz oder ein verminderter Septakkord oder eine alterierte Dominantform. Bsp. 11.70 Mitte zeigt einige dieser Möglichkeiten (im Vorgriff auf Klänge, die in Band 2 erläutert werden).

Fragwürdig wäre es, wenn sich über einer vermuteten ⑦ ein zur dazu gehörigen Tonart leiterfremder Klang befände, beispielsweise ein Durdreiklang in Grundstellung (rechts im Beispiel). Das wäre ein starkes Indiz dafür, dass die Bassstufe falsch identifiziert wurde. Ein Durdreiklang in Grundstellung hat auf der Leittonstufe eben nicht seinen angestammten Sitz. Im Beispiel ist das *cis* im Bass also keine ⑦ in D-dur, sondern wahrscheinlich eine ⑤ in Fis-dur (und in den meisten Fällen selbst dann, wenn Fis-dur nicht folgte).[43]

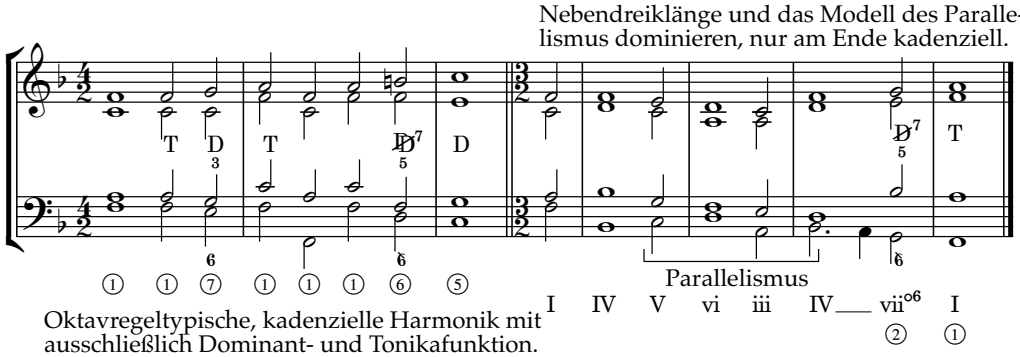


Bsp. 11.70: Die Oktavregel als Analysewerkzeug

43 Allerdings – und das verkompliziert leider die Angelegenheit – könnte es sich aus übergeordneter Perspektive betrachtet weiterhin um D-dur handeln, welches dann lediglich lokal chromatisch erweitert wurde, beispielsweise durch eine Zwischendominante oder eine entfernte Terzverwandtschaft (eine sog. *Mediante*). Vgl. dazu Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen.

Die Oktavregel passt für die Harmonik nach 1700, weniger für vorkadenzielle Musik. Und selbstverständlich erreicht sie ihre Grenzen in Stilistiken, in denen die Kraft der harmonischen Funktionen verblasste.

Bsp. 11.71 zeigt Ausschnitte aus Kantionalsätzen Johann Crügers. Der Ausschnitt aus dem Satz *O Mensch, bewein' dein Sünde groß* zeigt kadenzielle Harmonik, ein Pendel zwischen I und V sowie eine authentische, tenorisierende Kadenz[44] ($\frac{D}{5}D^7$–D, Tenorklausel zur ⑤ im Bass). Die Klänge entsprechen den Verhältnissen in der Oktavregel. Der Ausschnitt rechts (*Nun lob' mein Seel' den Herren*) ist eher durch funktionsfreie Verbindungen gekennzeichnet. Man erkennt das Muster des Parallelismus. Erst in der Schlusskadenz finden sich die aus der Oktavregel bekannten Verhältnisse: Über der ② treffen wir den verminderten Dreiklang ($\frac{D}{5}^7$) an, der seinen »Sitz« genau dort hat, auch hier im Kontext einer tenorisierenden Kadenz.



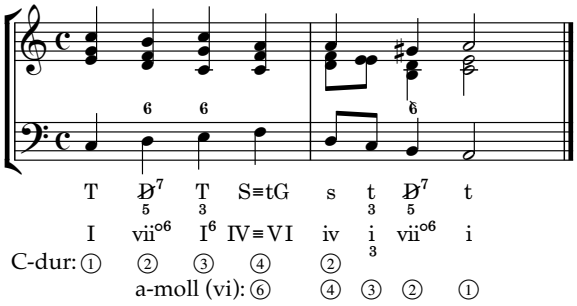
Bsp. 11.71: Crueger, Kantionalsätz *O Mensch, bewein' dein Sünde groß* und *Nun lob' mein Seel' den Herren*

Arabische Stufen und Modulation

Die Bezifferung der Bassstufen erleichtert den Nachvollzug von Tonartübergängen. Doch sind Tonartwechsel nichtdestotrotz mit Mehrdeutigkeiten verbunden: Einige Klänge gehören vielleicht der alten und der neuen Tonart (damit auch deren Tonleiter) zugleich an. In solchen Fällen kann man Klänge doppelt chiffrieren (Bsp. 11.72).

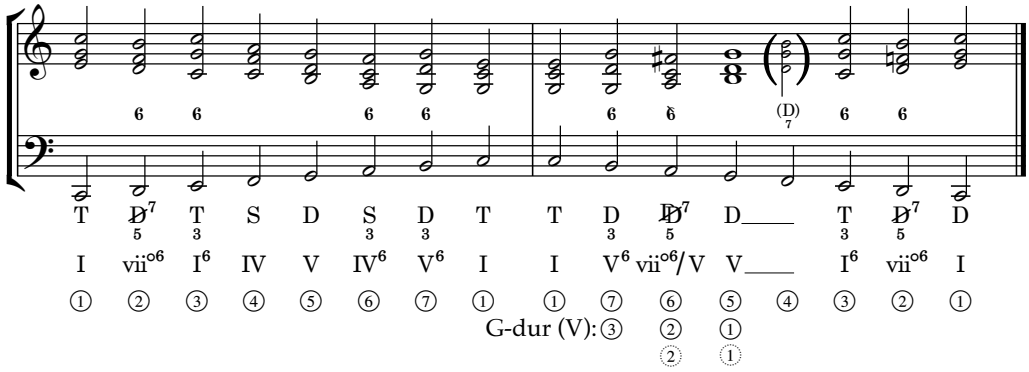
Eine gewisse Mehrdeutigkeit zeigt sich schon bei der typischen Form, in der die *Regola dell'ottava* für die fallende Richtung gegeben wurde (Bsp. 11.73). Hier

44 Kadenz mit der Tenorklausel im Bass, siehe unten S. 282.



Bsp. 11.72: Harmonische Mehrdeutigkeit in der arabischen Bezifferung

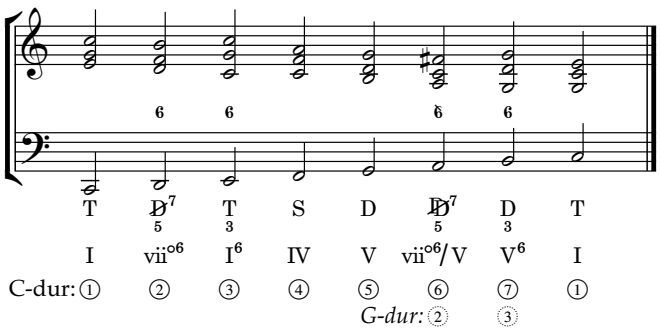
tritt die Harmonik in einen gewissen Widerspruch zur Tonalität, die durch die Basstonleiter definiert ist, denn die ersten vier Akkorde lassen sich als unterer Tetrachord der G-dur-Tonleiter auffassen. Kurzzeitig wird hier in die Oberquinttonart G-dur ausgewichen. In der Oktavregelanalyse wird dies wieder dadurch angedeutet, dass Stufen für beide Skalen (C-dur und G-dur) ausgewiesen sind. Die Harmonielehrchiffren geben hier eine Zwischendominante (Doppeldominante) bzw. Sekundärdominante (vii°/V) an. In der fallenden Basstonleiter hat auf der ⑥ (der Haupttonart) ein Akkord der ② (hier wieder der verminderte Dreiklang in Sextakkordstellung) seinen angestammten Platz, seinen »Sitz«. Das ist jedoch lediglich ein vorübergehendes, lokales Phänomen, das den übergeordneten Tonartzusammenhang nicht gefährdet.[45]



Bsp. 11.73: Die Oktavregel steigend und fallend

45 Vgl. Holtmeier: Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen, S. 473.

Um derartige Vorgänge in der Chiffrierung nicht unangemessen aufzublähen, kann man Zwischendominanten auch so kennzeichnen, wie in unteren Zeile gezeigt (durch punktierte Kreise). Auch in der steigenden Tonleiter lässt sich diese alterierte Form des Sektakkordes über der ⑥ verwenden (Bsp. 11.74). Damit stehen für die Bassstufe ⑥ zwei Fassungen zur Verfügung: die leitereigene 6 ($\underset{3}{\mathrm{S}}$) und die alterierte, doppeldominantische 6♯ ($\underset{5}{\mathrm{D}}^7$).

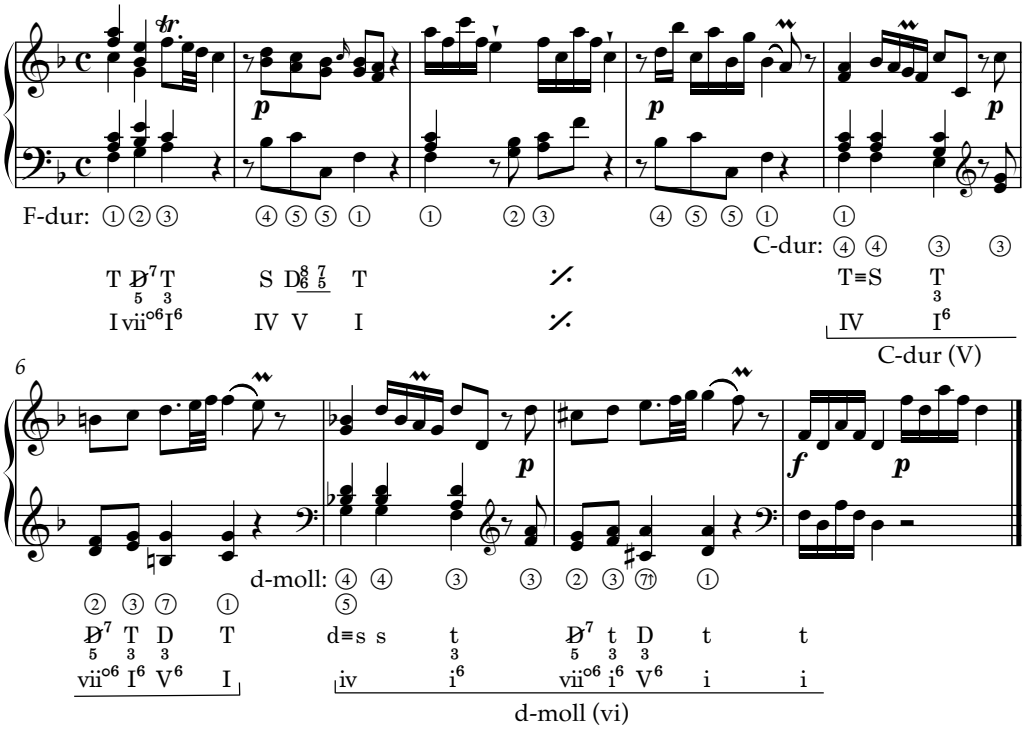


Bsp. 11.74: Alternative für die steigende Bassstufe 6 in der Oktavregel

Der Akkord über der fallenden Bassstufe ④ bildet für sich genommen einen der bislang noch nicht behandelten Septakkorde, den Septakkord der Dominante (D^7) in Sekundakkordstellung (V^2). Dies wird besonders deutlich, wenn innerhalb der G-dur-Harmonie die Akkordlage wechselt (wie in Klammern angedeutet). Doch kann man die Dissonanz über der ④ ebenso gut als liegenden G-dur-Klang mit Durchgangsnote im Bass auffassen.

In der Musik der Mitte des 18. Jahrhunderts ist der dominantisch verwendete Sextakkord des verminderten Dreiklangs oft anzutreffen, typischerweise in einer von der Oktavregel geprägten Umgebung. Im Bsp. 11.75 (Carl Philipp Emanuel Bach, Orgelsonate F-dur, Anfang des ersten Satzes) ist dies mehrfach, in jeweils wechselnden Tonartzusammenhängen beobachtbar. Zunächst eröffnet ein Gedanke den Satz, der auf der steigenden Oktavregel basiert. An zweiter Position steht der D^7 mit Auflösung in steigender Richtung (① – ② – ③), natürlich in der Haupttonart. Der Vorgang wiederholt sich in figurierter Form in T. 3. In T. 6 signalisiert der Akkord über dem Basston *d*, der ehemaligen ⑥, die Ausweichung in die Oberquinttonart C-dur. Die Sequenz des Vorgangs in T. 8, eine diatonische Stufe höher, erzeugt eine Ausweichung nach d-moll.

Bsp. 11.77 zeigt eine (etwas vereinfachte) Generalbassstimme aus den bereits zitierten *Singe-, Spiel- und Generalbassübungen* Telemanns. Dies ist eine Sammlung von Generalbassliedern, die Telemann in pädagogischer Absicht herausgegeben hat. Telemann selbst gibt zu jedem Stück eine Aussetzung des Generalbasses,



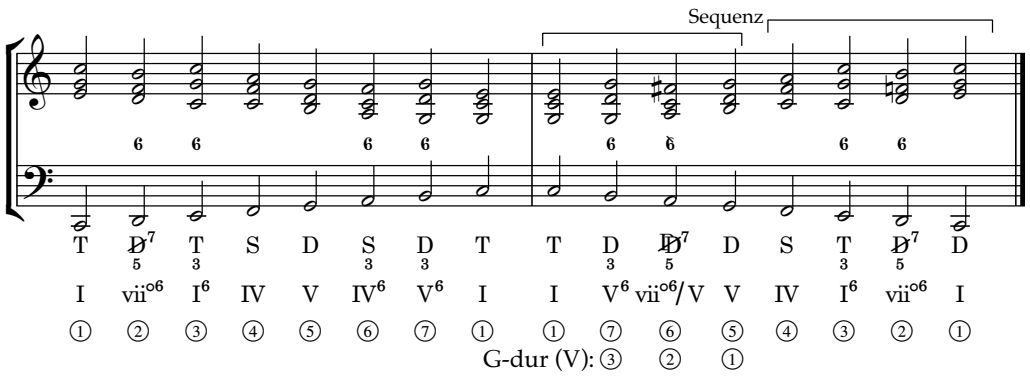
Bsp. 11.75: C. Ph. E. Bach, Orgelsonate F-dur, 1. Satz

die zu studieren sich lohnt, dazu pädagogische Hinweise. Telemanns Musik befindet sich auf der Höhe derjenigen Harmonik, die sich von der Oktavregel ableiten lässt. Die Oktavregelanalyse ist daher ein geeignetes Werkzeug, um sie zu durchleuchten.

Telemanns Bassstimme[46] wurde vereinfacht, um einige noch nicht besprochene Klänge beschnitten.

Übung 32: Die Oktavregel am Instrument üben

Es empfiehlt sich, die Oktavregel in allen Dur- und später auch Molltonarten (vgl. Bsp. nbs:OktavregelMoll, S. 247) am Tasteninstrument zu üben. Zur Vereinfachung dessen kann man die Form verwenden, die in Bsp. 11.76 gezeigt wird. In der fallenden Richtung sehen wir zweimal dieselbe Akkordfolge (Terzquintakkord - Sextakord - Sextakkord des verminderten Dreiklangs - Terzquintakkord), zunächst über dem oberen Tetrachord der Durtonleiter, dann sequenziert über dem unteren. Das vereinfacht die Übepraxis und trainiert zudem die für die Praxis des Generalbassspiels wichtige Behandlung des $\not{D}^7$ (bzw. vii$^{\circ 6}$).

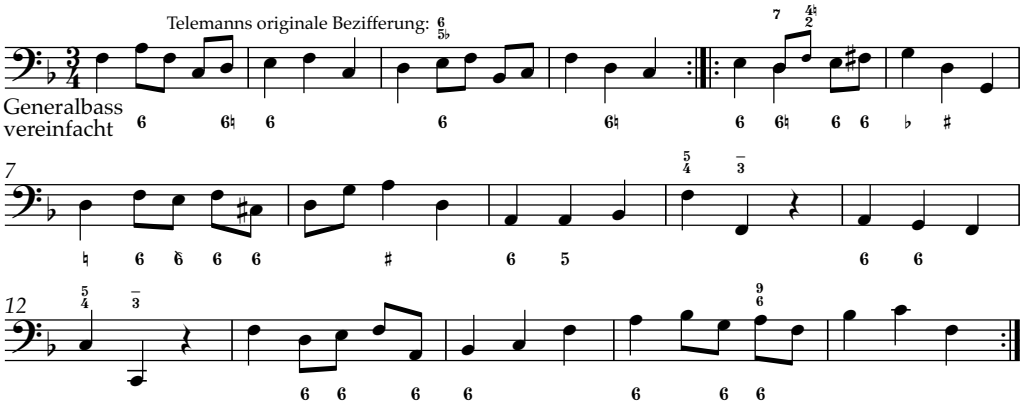


Bsp. 11.76: Eine mögliche Form der Oktavregel in Dur

Übung 33: Generalbass aussetzen

Wer möchte, kann Telemanns in Bsp. 11.77 gegebenen Generalbass vor der weiteren Lektüre dieses Kapitel schriftlich aussetzen oder sogar bei entsprechender Erfahrung die Aussetzung am Tasteninstrument improvisieren.

46 Die Gesangspartie wurde hier weggelassen, das Original ist im www leicht erhältlich.



Bsp. 11.77: Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbassübungen*, Nr. 34, Bassstimme (vereinfacht)

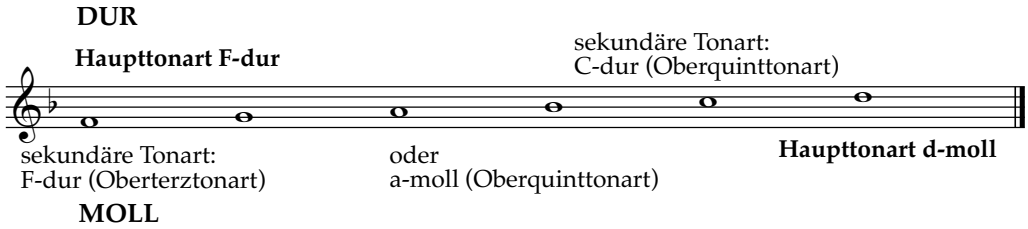
Den Versuch einer Aussetzung und die Analyse (insbesondere mit den zugehörigen Bassstufen) zeigt Bsp. 11.78.

Die ersten drei Takte sind problemlos in F-dur erklärbar. Auf dem letzten Achtel in T. 1 steht den Sextakkord über der ⑥ in der alterierten Form (doppeldominantisch). Eine harmonische Mehrdeutigkeit (① – ② – ③ in C-dur?) anzunehmen, ist für diese flüchtige Chromatisierung nicht sinnvoll. Anders liegen die Verhältnisse im zweiten Abschnitt (nach dem Doppelstrich). Dort wird tatsächlich zunächst die Oberquinttonart C-dur etabliert. Die erhöhte Stufe ④↑ (*fis*) wird neue ⑦↑ in der Tonart der ii von F-dur, also g-moll. Die nächste Tonart ist ebenfalls eine wichtige Nebentonart im F-dur Umfeld, nämlich d-moll (die Paralleltonart, die Tonart der vi bzw. der Tp). Die alte ① wird neue ④. Hier begegnet uns wieder das Prinzip der diatonischen Modulation: Eine Bassstufe bzw. der Akkord, welcher dort seinen »Sitz« hat, wechselt seine Bedeutung und leitet damit in die neue Tonart. Im 18. Jahrhundert ist es gängige Praxis, in die Tonarten des Hexachords der Grundtonart zu modulieren, wobei in Durtonarten der Hexachord über der Finalis aufgebaut wird (Grundton=ut), in Molltonarten die Finalis den sechsten Ton des Hexachords bildet (Grundton=la, Bsp. 11.79).

Wie bereits erörtert ist in Dur die erste Ausweichungstonart diejenige der Oberquinte. Neben der Grundtonart des Satzes, der *primären Tonart*, bildet sie die *sekundäre Tonart*. In Moll ist die sekundäre Tonart meist die Paralleltonart, seltener die Oberquinttonart. Die übrigen Tonarten bilden Ausweichungsziele, die insbesondere in den harmonisch schweifenden Abschnitten auftreten, welche in Suiten-



Bsp. 11.78: Die Aussetzung und Analyse



Bsp. 11.79: Modulation innerhalb des Hexachords

und Sonatensätzen nach dem Doppelstrich stehen (in der Sonatenhauptsatzform der Ort der sog. *Durchführung*).

Telemanns Satz zeigt die für das 18. Jahrhundert typischen Verhältnisse: Beginn und Schluss in der Haupttonart, erste Modulation architektonisch wirksam in die sekundäre Tonart (hier Oberquinttonart C-dur), dann Berühren weiterer Stufen (typischerweise die Moll-Nebenstufen, wenn der Satz in Dur steht), hier diejenigen der ii und der vi.[47]. Innerhalb der Ausweichungsabschnitte erkennen wir stets die Gesetzmäßigkeiten der Oktavregel: Dominantisch wirksame Sextakkorde stehen über der ② (vii°) und der ⑦ (V^6). V–I-Kadenzen beenden die jeweiligen Ausweichungen.

In der Aussetzung werden Sextakkorde oft dreitönig arrangiert (Basston und zwei Oberstimmen), ohne dass ein Ton real doppelt gegriffen wird. Das gilt vor allem für Sextakkordketten. In der schriftlichen Ausarbeitung wurden hier (auf dem Papier wohlgemerkt) Töne verdoppelt, um zu demonstrieren, dass es sich real um streng vierstimmige Sätze handelt.[48] Auf dem Tasteninstrument hört man das selbstverständlich nicht – im Chor- oder Instrumentalsatz schon. Eine schöne gemischte Lage ist aber bei Sextakkorden nicht zu verachten. Wo sie sich leicht greifen lässt, wurde sie in der Aussetzung berücksichtigt, z. B. in T. 5 und 7.

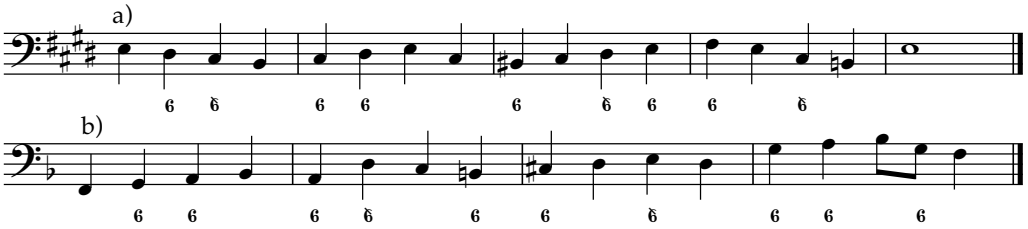
In T. 9 f. weicht die Stufenanalyse von der Oktavregelbezifferung ab – man kann verschiedener Auffassung sein.

Übung 34: Generalbässe aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 11.80 gegebenen Generalbässe für Tasteninstrument aus (Generalbassnotation). Ergänzen Sie die Bassstufen und geben Sie dabei den jeweiligen Tonartzusammenhang an: Tonart und Tongeschlecht, Angabe der Stufe bezogen auf die Haupttonart, z. B. »As-dur (IV)«, wenn die Tonart Es-dur ist. Notieren Sie übungshalber auch die Stufen- und Funktionschiffren.

47 Wem es Schwierigkeiten bereitet, das Muster der Dur-Oktavregel in Mollumgebungen anzuwenden, werfe zunächst einen Blick auf Kapitel 12.3 auf S. 246

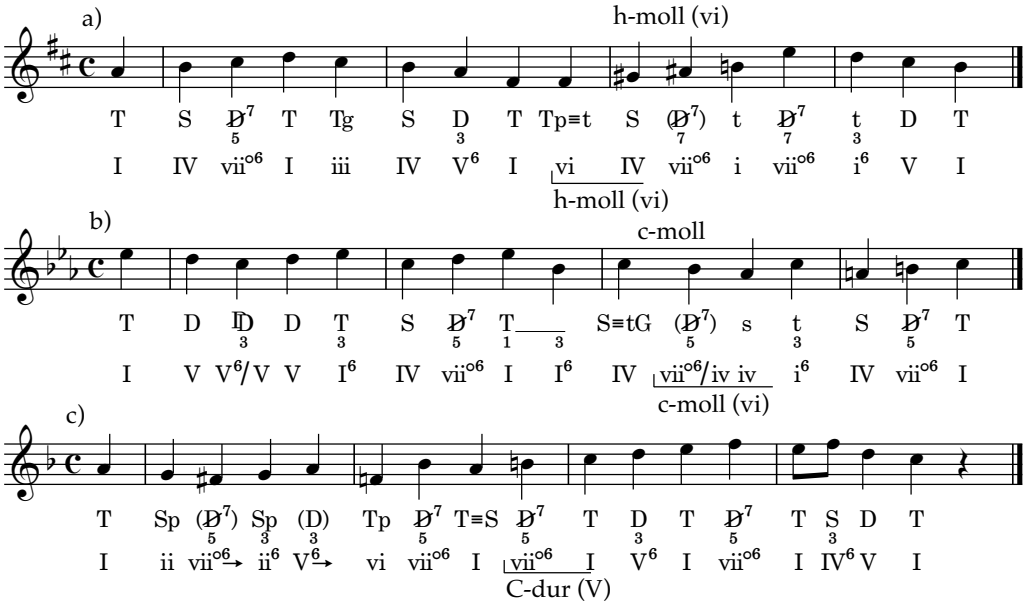
48 In praktischen Ausgaben würde man diese Verdopplungen nicht notieren. Das Notenbild wird dadurch unnötig verkompliziert. Ist es gängige Praxis, in Fauxbourdon-Abschnitten in einen dreistimmigen Satz zu wechseln, darf umgekehrt der Satz – wenn dies künstlerisch geboten erscheint – auch vollgriffiger werden. Man sieht dies in praktischen Ausgaben selten, aber Bach persönlich hat uns dazu Vorbilder geliefert, vor allem in seinen Jugendwerken, so beispielsweise in den Eingangssätzen seiner Choralpartiten BWV 766, 767 und 770.



Bsp. 11.80: Aussetzen (Generalbassnotation)

Übung 35: Melodien aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 11.81 gegebenen Melodien vierstimmig aus (Chornotation). Ergänzen Sie die Bassstufen im jeweiligen Tonartzusammenhang.

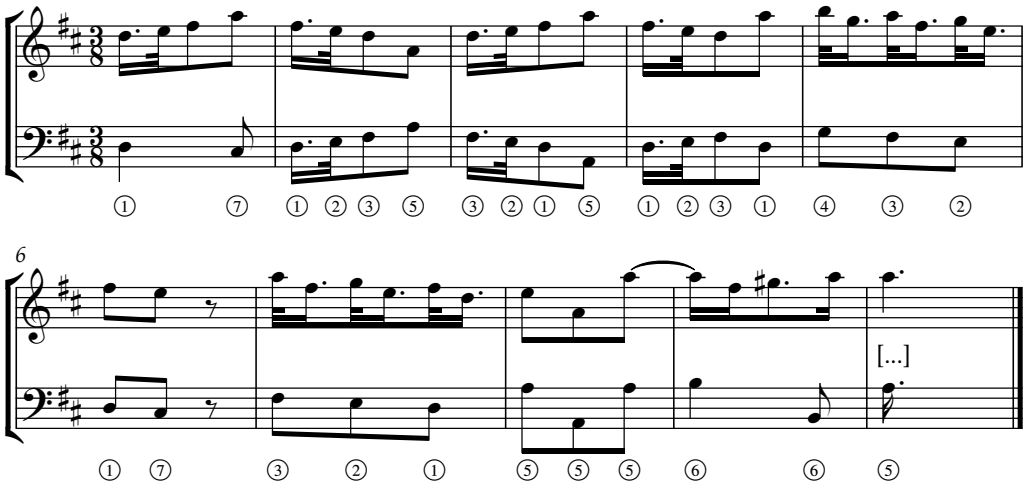


Bsp. 11.81: Vierstimmig aussetzen (Chornotation), Bassstufen ergänzen

Einen unbezifferten Bass aussetzen

Kennt man die »Oktavregel«, ist man also damit vertraut, welche Klänge über einer Basstonleiter auftreten können, so besitzt man ein Werkzeug, um unbezifferte

Bässe schriftlich oder improvisierend aussetzen zu können. Das kommt in der Praxis durchaus vor, entweder, weil man als Tasteninstrumentspielerin in einer Probe lediglich eine unbezifferte Cellostimme vorgesetzt bekommt, sei es, weil in einer barocken Partitur keine Ziffern vermerkt sind. Dies ist beispielsweise in der Suite D-dur HWV 341 von Händel der Fall. In deren drittem Satz, dem Menuett, liegen die Verhältnisse recht einfach: in den Anfangstakten kann man unmittelbar aus den Basstönen auf die Oktavregelstufe schließen (Bsp. 11.82).



Bsp. 11.82: Händel, Suite D-dur HWV 341, Menuett, Anfang, unbeziffert

Sextakkorde stehen über den Stufen ⑦, ② (dort als $\frac{D^7}{5}$, vii$^{\circ 6}$), ③ und (in T. 9) ⑥. Letzteres erfordert ein wenig Aufmerksamkeit: Der Oberstimme entnehmen wir (oder hören spätestens beim zweiten Durchgang), das hier die hochalterierte Sexte *gis* verlangt wird.[49]

Damit steht die Harmonisierung bereit fest. Wir können den Generalbass aussetzen und der Vollständigkeit halber Funktions- und Stufenchiffren ergänzen. Bsp. 11.83 zeigt das Ergebnis.

Ein abstrakteres, aber auch schwierigeres Beispiel zeigt Bsp. 11.84. Der dominantische Quintfall des Anfangs bestätigt zunächst die vorgezeichnete Tonart D-dur. In der sich anschließenden fallenden Tonleiter müssen wir uns entscheiden: passt zur ⑥ der leitereigene Sextakkord der Subdominante (V^6) oder doch eher die doppeldominantische Variante (vii°/V)? Das *gis* in T. 2 zeigt, dass sich wohl

49 Dass die Verhältnisse hier ein wenig komplizierter sind – es ist ein Vorhalt beteiligt und damit verbunden eine Ausweichung in die Oberquinttonart – sei hier außer Acht gelassen.



Bsp. 11.83: Händel, Suite D-dur HWV 341, Bezifferung ergänzt und ausgearbeitet

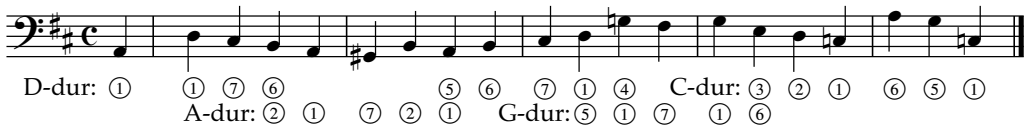


Bsp. 11.84: Ein unbezifferter Generalbass

schon die Modulation in die Oberquinttonart A-dur andeutet. Daher entscheiden wir uns für die zweite Möglichkeit, und somit wird die Tonart D-dur bereits in diesem ersten Takt verlassen. T. 3 wiederum zeigt das zur D-dur Tonleiter passend *g*. Vielleicht sollten wir daher den Rückweg (steigende Tonleiter *A–d*) schon wieder in D-dur auffassen, und dazu die leitereigene Form der $\hat{6}$ in D-dur bevorzugen. Funktionstheoretiker werden angesichts der Progression A-dur – G-dur-Sextakkord (in D-dur D-$\frac{S}{3}$) die Nase rümpfen, aber dieses plagale Sekundverhältnis ist Anfang des 18. Jahrhunderts durchaus gängig, gerade im Kontext der Oktavregel, wo sich eine elegante Stimmführung ergibt.

Die nächste Mehrdeutigkeit betrifft das *e* im vorletzten Takt. Innerhalb von D-dur ist dies die ②, welche den dominantischen verminderten Dreiklang in Sextakkordstellung beherbergt. Fraglich ist jedoch, ob das anschließende *d* tatsächlich als Tonika aufzufassen ist, denn nun schließt sich der Materialvorrat von C-dur an, einschließlich des finalen Quintfalls G-dur-C-dur. Hier wird ein weiteres Mal moduliert, in die Tonart der Untersekunde. Der gesamte Bass zeigt also eine schweifende Tonalität, wie sie sicher nicht für den Anfang eines Suitensatzes charakteristisch ist, eher für einen durchführungsartigen Abschnitt[50] oder (was hier der Metrik wegen nicht in Frage kommt) ein Rezitativ. Diese Wendung nach C-dur wird durch eine kurze und eher schwache Binnenkadenz nach G-dur vorbereitet (T. 3 Mitte).

Zweifelhaft ist die Rolle des *a* im letzten Takt. Nominell wäre hier die Subdominante von C-dur zu erwarten. Ebensogut könnte die fiktive Melodiestimme zu diesem Generalbass ein *fis* führen. Hier müsste das Ohr der Cembalistin helfen; wir entscheiden uns für die in C-dur diatonische Variante (F-dur-Sextakkord). Bsp. 11.85 zeigt die Analyse nach der Oktavregel.

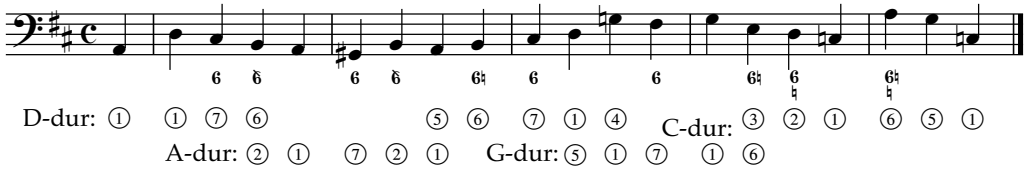


Bsp. 11.85: Die Analyse nach der Oktavregel

Anhand dieser Analyse liegt nunmehr die Bezifferung so gut wie fest. Alle Bassstufen ②, ③, ⑥ und ⑦ erhalten Sextakkorde (in diesem Beispiel sind es stiluntypisch viele), die übrigen Terzquintakkorde. Auch die zweifelhaften ⑥-Stufen

50 Innerhalb eines barocken Suitensatzes wäre das zu Anfang des zweiten Teils, nach dem Doppelstrich, gegeben.

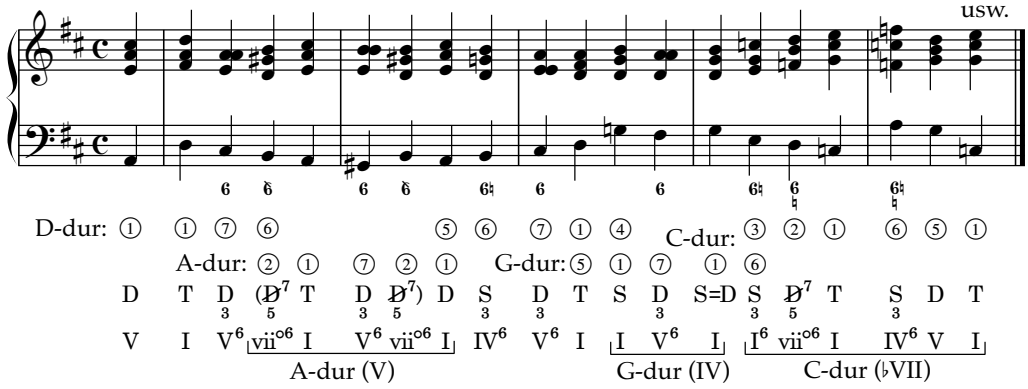
haben wir bereits diskutiert. Durch die häufigen Modulationen, insbesondere die nach C-dur, werden sind in der Bezifferung recht viele Akzidentien erforderlich.



Bsp. 11.86: Die Bezifferung

Die Aussetzung ist nun reines Handwerk. Bsp. 11.87 zeigt das Ergebnis. Etliche andere Lösungen wären ebenso gut möglich. In der Funktionsanalyse wird die kurze Zwischenstation G-dur nicht als solche aufgefasst, sondern als Bestandteil der Haupttonart D-dur, die freilich kaum als solche in Erscheinung tritt.

Die Aussetzung eines Generalbasses ist übrigens satztechnisch unabhängig von einer vorhandenen (Solo-) Oberstimme. Eventuell auftretende Oktav-, Quint- oder Primparallelen zwischen ihr und den Akkorden der Aussetzung wären prinzipiell unbedenklich. Schließlich wird der Generalbass improvisatorisch ausgeführt, und dabei kann die Spielerin am Tasteninstrument den übrigen Satz kaum verfolgen, selbst wenn sie die Partitur vor Augen hätte.



Bsp. 11.87: Die Aussetzung

Übung 36: Generalbässe aussetzen und analysieren

Setzen Sie die in Bsp. 11.88 gegebenen Generalbässe aus, ergänzen Sie die Funktions- und Stufenchiffren sowie die Bassstufen. Berücksichtigen Sie dabei eventuelle Ausweichungen. Finden Sie für den letzten Bass selbständig die Akkorde nach dem Schema der Oktavregel. Der Anteil der Sextakkorde in den Etüden ist zu Übungszwecken recht hoch, höher als es für die Musik des Spätbarock typisch ist.



Bsp. 11.88: Vierstimmig aussetzen (Klaviernotation)

12 Besonderheiten der Harmonik des Mollgeschlechts

Moll ist beleibe keine eingetrübe Variante des Dur. Seine Harmonik gehorcht eigenen Gesetzen, ist weniger sinnfällig, bedarf unterstützender Maßnahmen wie der Durdominante mit ihrem künstlichen Leitton, entpuppt sich dafür aber auch als im Vergleich zum Durgeschlecht weitaus farbiger.

Die Verhältnisse in Molltonarten sind komplizierter und unübersichtlicher als im Durgeschlecht. Dies ist einer der Gründe, warum die Wiener Klassik letzteres bevorzugte. Damit grenzte sie sich zugleich vom Spätbarock ab, welches das Mollgeschlecht mindestens als ebenbürtig behandelte.

Die beiden Aspekte, welche die Harmonik des Moll von derjenigen des Durgeschlechts unterscheiden, sind uns schon begegnet:

1. Eine Molltonart muss künstlich stabilisiert werden, neigt anderenfalls zur Ausweichung in die parallele Durtonart.
2. Es gibt gleich mehrere Ausprägungen der Molltonleiter, die in unterschiedlichen harmonischen Situationen eingesetzt werden.

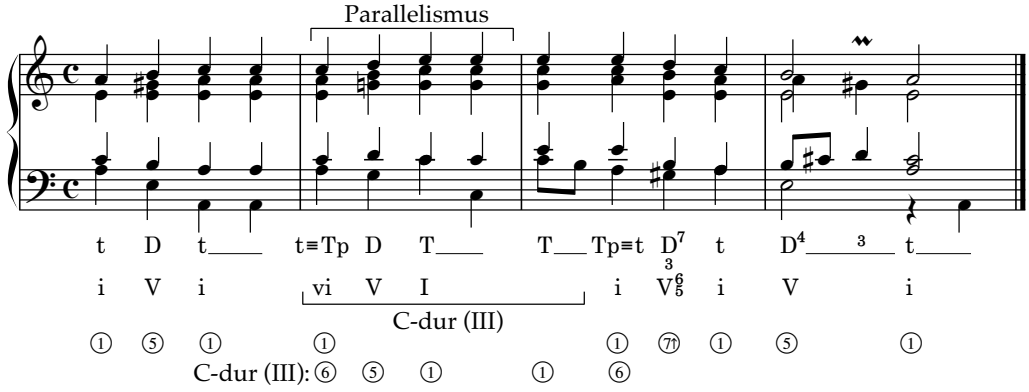
Beides führt dazu, dass Mollsätze harmonisch weitaus farbiger erscheinen als Durstücke.

12.1 Die Ausweichungstendenz in Moll

In Moll stehen die gleichen leitereigenen Klänge zur Verfügung, die auch in Dur anzutreffen sind, lediglich verschoben um zwei Positionen. Die folglich auch im Tonvorrat des Moll vorhandenen drei Durakkorde, nun auf den Bassstufen ③, ⑥ und ⑦, bilden untereinander einen I–IV–V-Kadenzraum in der parallelen Durtonart. Wir haben bereits gesehen, dass Mollstücke daher zur Ausweichung in das parallele Dur neigen.

Um eine überzeugende Kadenz bilden können, muss in den meisten Kirchentonarten die Terz des Paenultimaakkordes zur Durterz erhöht werden (V statt v). Nur so war der Halbtonanschluss in der Diskantklausel herzustellen. Lediglich das Ionische und das Lydische besitzen leitereigen ein *subsemitonium modi*. Die uns vertraute Verwendung der Dur-Dominante (bzw. Durform der V) steht in

dieser Tradition. Fehlt über eine längere Strecke der Leitton bzw. die Durform der *V*, welche die Mollkadenz stabilisiert, so zentrifugiert das Tonartempfinden in Richtung auf das parallele Dur. Wir haben dies ist im Parallelismus beobachtet (s. o. Bsp. 10.21 auf S. 165). Ähnliches sehen wir in Bsp. 12.1. Der E-dur-Akkord in T. 1 etabliert eindeutig a-moll als Tonart (dazu bedarf es hier keiner Prädominante wie beispielsweise d-moll). Das Nicht-gis des G-dur-Akkordes in T. 2 katapultiert uns sofort aus dem anfänglichen a-moll hinaus. Der Übergang zwischen den beiden Tonarten (a-moll und C-dur) wird auch hier anhand eines kleinen Parallelismus-Segments bewerkstelligt. Das Entscheidende aber ist: Jeder Durakkord innerhalb einer Molltonart, welcher den Ton der 7. Stufe in der leitereigenen, nicht hochalterierten Form enthält, stellt die ursprüngliche Molltonart in Frage und befördert die Hinwendung zur parallelen Durtonart.



Bsp. 12.1: Böhm, Partita *Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig*, Anfang

Der verminderte Dreiklang findet sich im modernen Moll gleich zwei Mal. Zum einen erscheint er leitereigen als ii°. Zum anderen baut sich auf der der Bassstufe des künstlichen Leittons, der ⑦, ebenso wie in Dur der dominantische verminderte Dreiklang ($\not{D}^7$) auf. Strenggenommen müsste er in der Stufentheorie als ♭vii° bzw. ♯vii° chiffriert werden. Auf die Angabe der Alteration wird jedoch meist verzichtet. Dass eine Stufe vii° sich nicht auf der leitereigen ⑦ aufbaut, versteht sich gewissermaßen von selbst, und falls doch, dann liegt bereits eine Modulation vor.

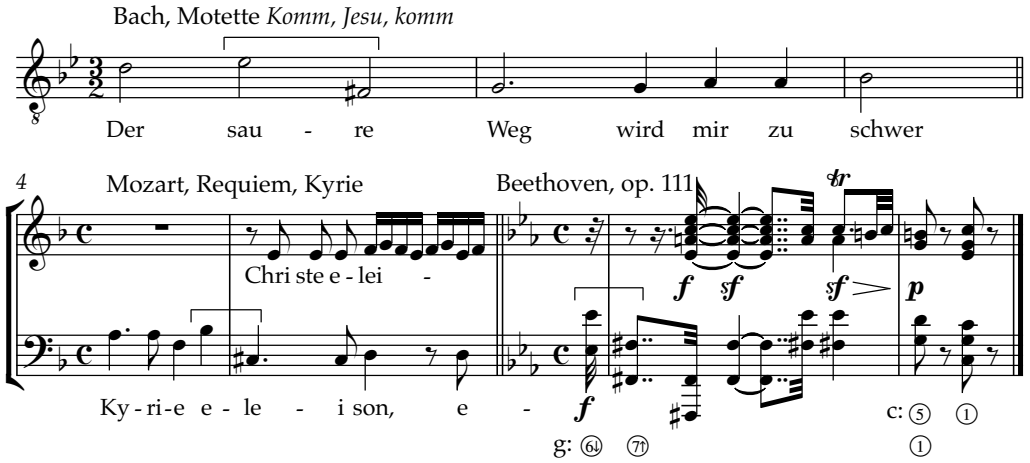
12.2 Der harmonische Reichtum des Mollgeschlechts

Durch die Einführung des künstlichen Leittons entsteht das, was die modernen Musiklehren als *harmonisches Moll* bezeichnen. Seine Skala ist durch den zwischen den Tönen der Stufen ⑥↓ und ⑦↑ bestehenden übermäßigen Schritt gekennzeichnet. Weil übermäßige Intervalle in der Linienführung vermieden werden, erscheint in der Praxis eine Tonleiterbewegung im Tonvorrat des harmonischen Moll oft mit einem verminderten Septsprung abwärts.



Bsp. 12.2: Das sog. »harmonische Moll«

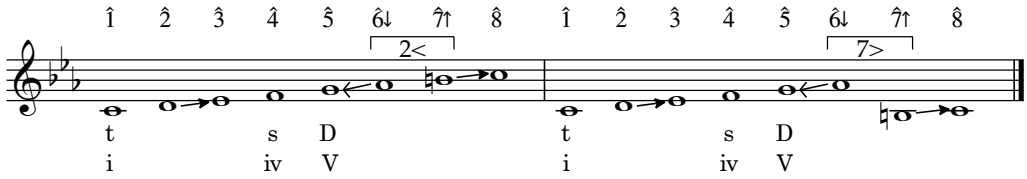
Diese verminderte Septime zwischen $\hat{6}\downarrow$ und $\hat{7}\uparrow$ ist ein Topos, der in vielen Soggetti, Fugensubjekten und dergleichen der Barockzeit auftritt, oft in rhetorischer Absicht eingesetzt (als Figur des *Saltus duriusculus*, des »etwas harten Sprungs«), in späterer Zeit oft zitiert (Bsp. 12.3).



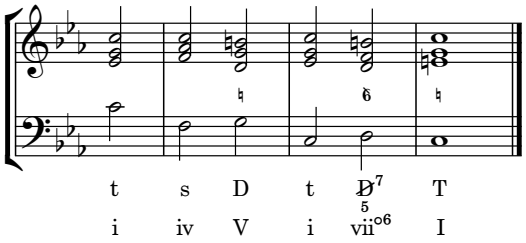
Bsp. 12.3: Der Sprung der verminderten Septime im harmonischen Moll als Topos

Der erste Tetrachord (î–4̂) sämtlicher Ausprägungen der Mollskala weist stets die Gestalt des Moll-Tetrachord aus GT–HT–GT[1] auf. Variabel ist der zweite Tetrachord (5̂–8̂). Beginnen wir mit dem soeben diskutierten harmonischen Moll:

Harmonisches Moll: Die 7̂ der Skala des *natürlichen Moll* wird hochalteriert, um so den Leitton zur î bzw. 8̂ zu erhalten (Bsp. 12.4). Es entsteht wie gewünscht eine Dur-Dominante (D bzw. V), zugleich die Möglichkeit, den D^7_5 bzw. ♯/♭vii^{o6} einzusetzen (Bsp. 12.5). Wir haben oben schon gesehen, dass die übermäßige Sekunde zwischen der 6̂↓ und der 7̂ der besonderen Behandlung bedarf, d. h. häufig durch das Komplementärintervall der verminderten Septime ersetzt wird. Bisweilen setzen sich die Komponistinnen aber auch über das Verbot des übermäßigen Sekundschritts hinweg.



Bsp. 12.4: Harmonisches Moll



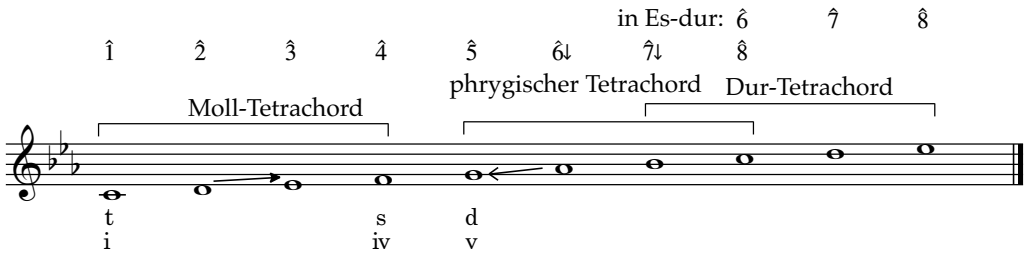
Bsp. 12.5: Dominantverbindungen im harmonischen Moll (D^7, vii^{o6})

Das harmonische Moll stellt sozusagen den Normalfall dar, wenn eine Molltonart kadenziell etabliert werden soll. An Schlüssen, ggf. auch in Binnenkadenzen treffen wir dabei häufig auf die verdurte Tonika. Durschlüsse in Moll-Sätzen wurden in der Barockzeit geschätzt. Einerseits herrschte die Auffassung, der Durakkord sei perfekter gegenüber dem imperfekten und insofern nicht schlussfähigen Mollakkord. Andererseits klangen in vielen Tonarten der alten Stimmungen (z. B. der mitteltönigen) Mollterzen unvorteilhaft, was man in Schlüssen vermeiden

1 GT: Ganzton, HT: Halbton

wollte[2]. Diese Durterz in Schlussakkorden wird auch *picardische Terz* genannt, nach einem ironischen Diktum Jean-Jacques Rousseaus: Die Durterz in Schlussakkorden von Mollstücken habe sich in der Kirchenmusik länger gehalten als in der weltlichen »und folglich auch in der Picardie, wo es in einer großen Zahl von Kathedralen und anderen Kirchen Musik gibt«.[3]

Natürliches (äolisches) Moll: Das ist der leitereigene Tonvorrat der Mollskala, ein Modus des parallelen Dur. Neben dem Moll-Tetrachord (GT–HT–GT) als unterem und dem phrygischen Tetrachord (HT–GT–GT) als oberem Teil der Tonleiter kommt von der leitereigenen $\hat{7}$ aus beginnend auch der Dur-Tetrachord vor. In ihm existiert ein Leitton zur $\hat{3}$, dem Grundton des parallelen Dur, wohingegen der Leitton zur $\hat{1}$ fehlt. Zusammen mit der Eigenschaft, dass die zur III quintverwandten Stufen VI und VII gleichfalls das Durgeschlecht besitzen, führt dies zu der Tendenz des natürlichen Moll, in die parallele Durtonart auszuweichen. Die drei Hauptfunktionen bzw. -stufen treten in der Mollform auf (Bsp. 12.6).



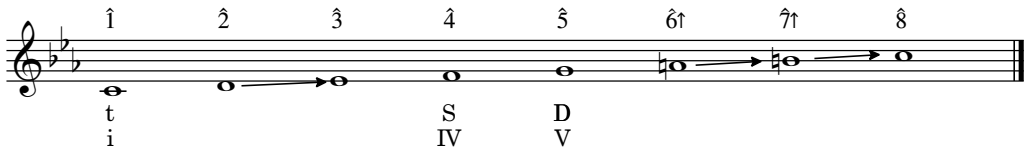
Bsp. 12.6: Natürliches (äolisches) Moll

Melodisches Moll steigend: Zugunsten der Eliminierung der übermäßigen Sekunde zwischen der diatonischen $\hat{6}\downarrow$ und der $\hat{7}\uparrow$ im harmonischen Moll wird auch die $\hat{6}$ hochalteriert. Es entsteht als zweiter Tetrachord dadurch der *Durtetrachord* (GT–GT–HT). Damit gewinnt das Mollgeschlecht die Durform der S bzw. IV zusätzlich zu der leitereigenen s bzw. iv.

Die $\hat{6}$ besitzt einen Aufwärtszug, der zwingend in die $\hat{7}$ und dann die $\hat{8}$ führt. Bsp. 12.8 zeigt diesen Vorgang, die Harmonisation des zweiten Tetrachord der stei-

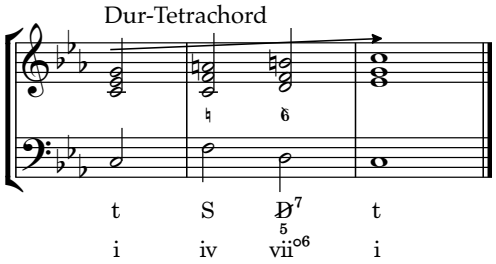
2 Im 19. Jahrhundert andererseits enden Moll-Sätze gerne in Dur, um einer *per aspera ad astra* - Idee Geltung zu verschaffen. Dur wird nun einmal eher mit positiven Assoziationen belegt.

3 Zitiert nach Dahlhaus/Eggebrecht/Oehl (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, S. 302.



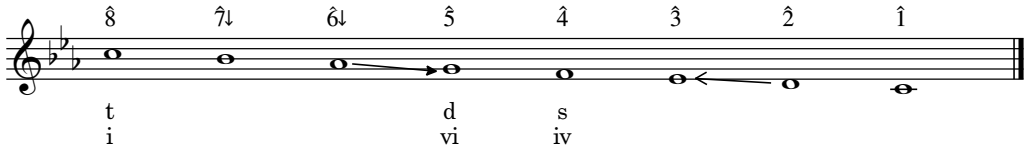
Bsp. 12.7: Melodisch Moll steigend

genden melodischen Molltonleiter in der Oberstimme. Dies gelingt insbesondere durch den Einsatz des $\frac{D^7}{5}$ (bzw. vii$^{\circ 6}$).



Bsp. 12.8: Harmonisierung des zweiten Tetrachord im mel. Moll

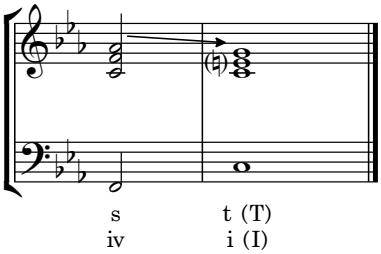
Melodisches Moll fallend: Dies ist identisch mit dem äolischen Moll. Die Jazztheorie versteht unter *melodischem Moll* stets die *steigende* Form (s. o.) und spricht ansonsten von *Äolisch*.



Bsp. 12.9: Melodisch Moll fallend

Bemerkenswert ist der fallende *Gleitton* von der 6̂, der Terz der s, in die 5̂, der Quinte der t. Dies stärkt die Wirkung der Plagalkadenz s–t, weshalb die Auflösung einer s in eine Moll- oder auch Durtonika oft anzutreffen ist (Bsp. 12.10).

Häufig liegt der fallende phrygische Tetrachord im Bass und mündet dann in den Durakkord der V. Es entsteht die Wirkung eines Halbschlusses, oft auch als phrygischer Halbschluss oder *phrygische Kadenz* bezeichnet. Hier tritt der Akkord



Bsp. 12.10: Die Plagalkadenz in Moll

der *V* zunächst in der Mollform als v^6 mit fallender Tendenz in Richtung auf den Basston der ⑥④ (iv^6) auf (Bsp. 12.11).

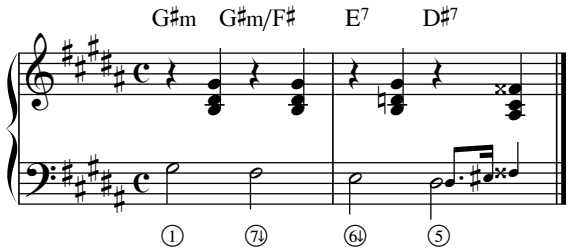


Bsp. 12.11: Phrygischer Halbschluss; Pachelbel Chiaconna f-moll

Es handelt sich um eine (kurze) Variante des *Fauxbourdon*-Modells und bildet ein in der Barockzeit oft anzutreffendes Klischee. Wegen des offenen Schlusses auf der D bzw. V ist es häufig mit einem Fragegestus verbundenen (die musikalisch-rhetorische Figur der *Interrogatio*). Andererseits wird dieser fallende phrygische Tetrachord im Bass auch als *Lamentobass* bezeichnet (vgl. oben S. 62). Er bildet das Gerüst für unzählige Chiaconnen- oder Passacaglia-Modelle, hat sich aber bis in unsere Zeit gehalten. Ein Paradebeispiel ist Percy Mayfields *Hit the Road Jack*, das durch die Interpretation von Ray Charles aus dem Jahre 1961 populär geworden ist (Bsp. 12.12).

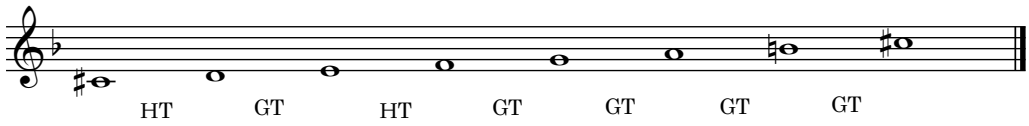
Die Skala des melodischen Moll im Jazz

Wie bereits erwähnt ist in der Jazztheorie mit der Skala *melodisch Moll* immer der Tonvorrat der steigenden Variante gemeint. Beginnt man das (in diesem Sinne steigende) melodische Moll mit der $\hat{7}\uparrow$, offenbart diese Skala die im Jazz geschätzte



Bsp. 12.12: Das Riff von *Hit the Road, Jack*

Eigenschaft, aus einem Halbton-Ganzton-Abschnitt und einem Ganztonleiterausschnitt zu bestehen.



Bsp. 12.13: Das melodische Moll im Jazz

In der Harmonik des Jazz wird seit dem Bebop-Stil das melodische Moll als Materialskala verwendet, von der man genau wie im Falle der Durskala Modi bilden kann.[4]

12.3 Die Oktavregel in Moll

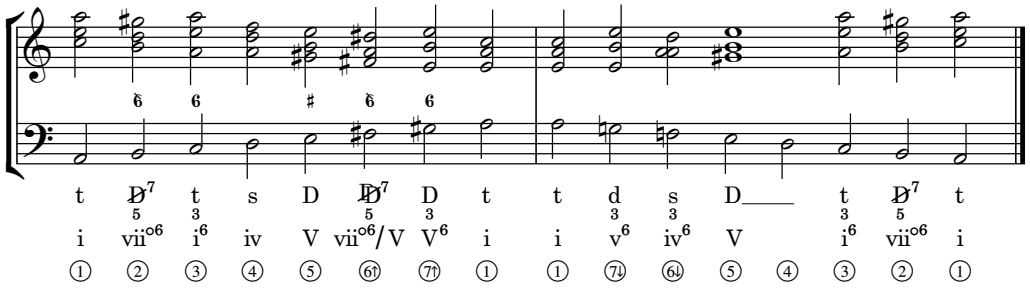
Neben der Verwendung als Grundstellungsakkorde innerhalb der Kadenz lassen sich die Hauptfunktionen selbstverständlich auch im Sinne der Oktavregel in Sextakkordstellung einsetzen. Zu diesen drei Sextakkorden tritt analog zu den Verhältnissen in Dur der Sextakkord des verminderten Dreiklangs über der ②, der $\not{D}^7_5$ mit dem nunmehr künstlich erzeugten Leitton. Seine Terzschichtung baut sich also auf der ⑦♮ auf. Im seiner Sextakkordstellung ist dabei die Sexte erhöht (6♯). Wie bereits erwähnt, müsste in der Chiffrierung der Stufentheorie die Erhöhung der Stufe vii° strenggenommen angegeben werden, worauf jedoch zumeist verzichtet werden kann.

Die steigende Basstonleiter (die *Oktavregel* in steigender Richtung, vorgestellt bereits oben in Bsp. 11.69 auf S. 223) erscheint somit in der Ausprägung als Tonleiter

4 Die Modi die Durskala sind bekanntlich die Kirchentonarten.

des steigenden melodischen Moll. Bsp. 12.14 zeigt eine Variante dessen, mit Verwendung des doppeldominantischen verminderten Dreiklangs ($\underset{5}{D}^{7}$) bzw. vii^{o6}/V. Genau wie in Dur ist die ⑥↑ doppeldeutig; sie kann einen subdominantischen oder doppeldominantischen Sextakkord über sich tragen.[5]

Die fallende Oktavregel nutzt im einfachsten Fall das natürliche Moll bzw. die fallende Form der melodischen Molltonleiter mit den tiefen Formen der Bassstufen ⑦↓ und ⑥↓.



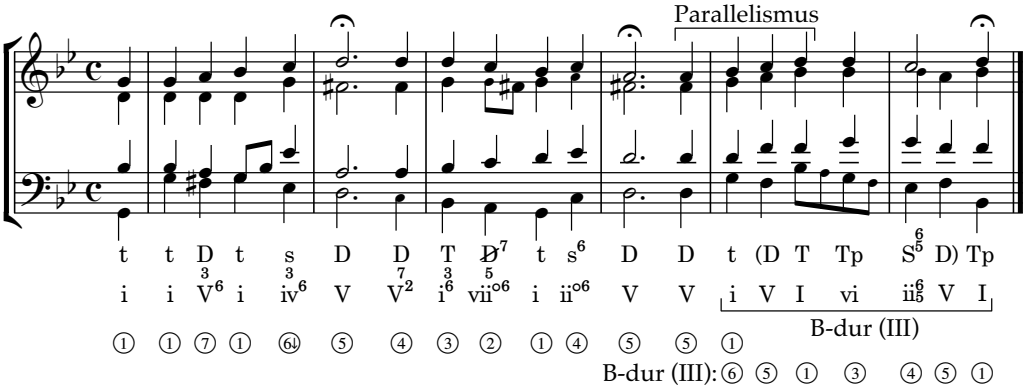
Bsp. 12.14: Die Oktavregel in Moll

Bsp. 12.15 zeigt im ersten Abschnitt Progressionen nach dem Muster der Oktavregel. Der F-dur-Akkord in T. 5 bringt einen Nebendreiklang, der nicht mehr als solcher in g-moll wirksam wird, sondern vielmehr die Modulation nach B-dur initiiert. Zugleich wird im Bass die »Zickzack«-Linie des Parallelismus wirksam. Zweimal treten für den Bach-Stil typische Vierklänge auf ($\underset{7}{D}$ und S^{6}_{5}), die wir bald kennenlernen werden.

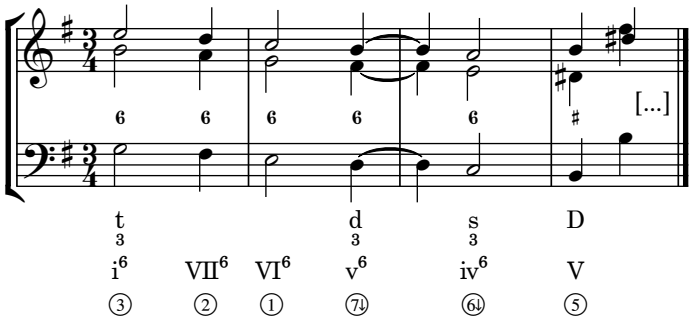
12.4 Der Fauxbourdon in Moll-Sätzen

In Moll-Sätzen des Spätbarock spielt die Parallelverschiebung von Sextakkorden im Sinne des Fauxbourdon eine bedeutende Rolle. Der Fauxbourdon ist unabhängig von der Richtung (steigend oder fallend) eine übliche, gut klingende Verbindungsform. Auch die eigentlich plagale, fallende Sekundfortschreitung ist damit brauchbar. Fallend ist der Fauxbourdon sogar eher häufiger anzutreffen als steigend. Ein Beispiel für eine solche fallende Sextakkordkette findet sich im dritten Satz der Triosonate op. 1 Nr. 2 von Arcangelo Corelli (Bsp. 12.16).

5 Beschränkt man sich nicht auf Dreiklänge, sondern verwendet auch Septakkorde, so ergeben sich weitere Möglichkeiten.



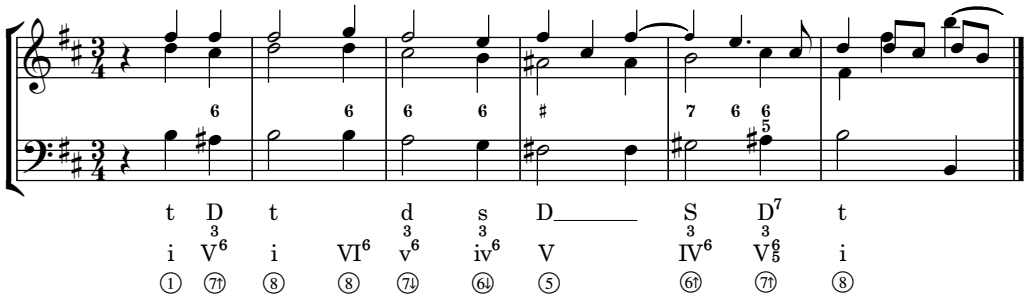
Bsp. 12.15: Bach, Choralsatz *Wo soll ich fliehen hin* (Peters-Sammlung Nr. 27)



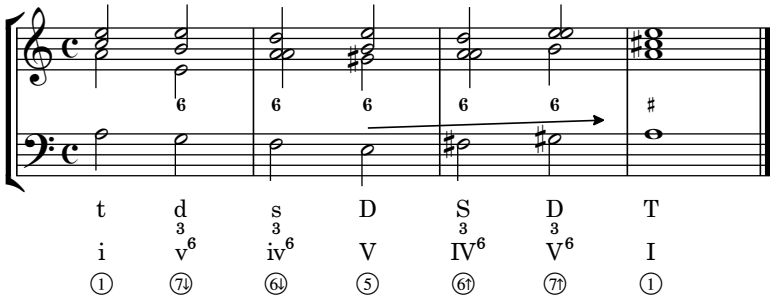
Bsp. 12.16: Corelli, Triosonate op. 1 Nr. 2, 3. Satz, Takt 5 ff.

Der absteigende Fauxbourdon prägt im fallenden oberen, phrygischen Tetrachord des natürlichen Moll das oben bereits dargestellte, äußerst gängige Modell des *Lamentobasses* aus: Nach i–v^{6}–iv^{6}– die Mollterzen bewirken den Abwärtszug der Tonleiter – gibt es ein halbschlüssiges Innehalten auf der nun echt dominantisch wirksamen Durform der V (Durdominante).

Im dritten Satz aus Corellis Triosonate op. 1 Nr. 6 (Bsp. 12.17) gibt es kurze Fauxbourdonpassagen in fallender und steigender Richtung. In der Oktavregelanalyse wird auch hier die Alterationsform der ⑥ und ⑦ der Deutlichkeit halber durch Pfeile auf- bzw. abwärts vermerkt (⑥↑ bzw. ⑥↓).[6]



Bsp. 12.17: Corelli, Triosonate op. 1 Nr. 6, 3. Satz, Takt 5 ff.



Bsp. 12.18: Steigende und fallende Formen des zweiten Tetrachords in Moll

6 Die Auszeichnung durch Pfeile besitzt den Vorzug, unabhängig davon zu sein, ob eine Alteration abhängig von der aktuellen Tonart durch Kreuze, Auflösungszeichen oder Be zu notieren wäre.

Die Vielfalt der Hauptdreiklänge in Moll

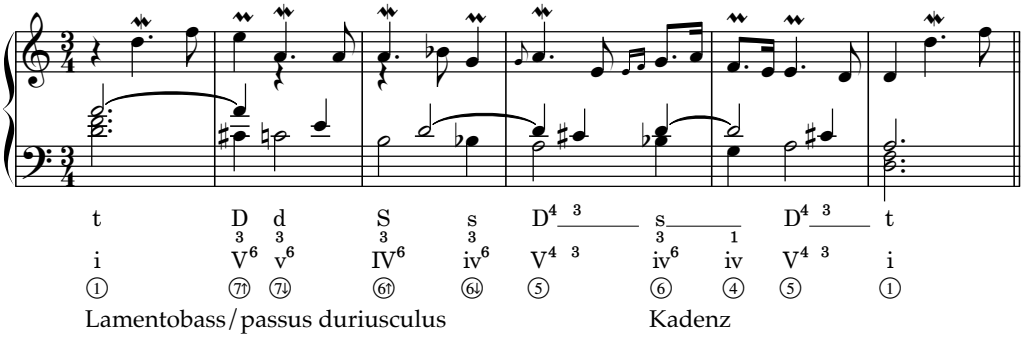
In der Kombination mit dem steigenden zweiten Tetrachord des melodischen Moll (einem Dur-Tetrachord) zeigt zeigt sich, dass im Mollgeschlecht alle Hauptdreiklänge in beiden Tongeschlechtern auftreten können:

- Die Dominante wird üblicherweise mit dem Leitton, also in der Durversion verwendet (D/V).
- Ihre Mopllform (d/v) findet sich als Bestandteil des oberen Tetrachords der fallenden melodischen Molltonleiter, ein Vorgang, der meistens im Bass liegt (als *Lamentobass*).
- Die Subdominante erscheint zumeist mit der Mollterz (s/iv), welche einen fallenden Leitton zur $\hat{5}$, der Tonikaquinte bzw. dem Dominantgrundton, bildet.
- Die Dursubdominante (S/IV) passt zur ⑥↑ des steigenden melodischen Moll und besitzt einen Aufwärtszug.
- Die Tonika tritt vorwiegend in der Mollfassung auf (t/i). Sie wird allerdings gerne in Schlussakkorden (Satz- oder Abschnittsschlüsse) verdurt (T/I), mit der *picardischen Terz* versehen.

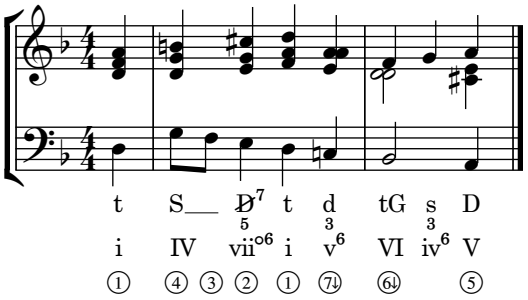
Die Farbigkeit allein der Hauptstufen in Moll erlaubt es – und in der Barockzeit ist das auch schon früh gebräuchlich –, den Weg von der ⑧ abwärts zur ⑤ in Halbtonschritten, chromatisch also, auszuführen. Dieser Topos heißt *chromatischer Lamentobass*. Generell verfestigte sich der chromatische Gang, sei es aufwärts oder (häufiger) abwärts, zu einer musikalisch-rhetorischen Figur, dem *Passus duriusculus* (dem »etwas harten Gang«). Er wird in textgebundenen Werken mit Klage, Schmerz, Trauer oder auch Sündhaftigkeit verbunden. Diese Assoziation stellt sich auch in Werken ein, in denen kein Textbezug vorhanden ist.

Die *Suite im ersten Ton*, ein Orgelwerk des Bach-Zeitgenossen Louis-Nicolas de Clérambault (1676–1749), zeigt diesen Passus duriusculus (Bsp. 12.19). Im dritten Takt wird die IV bzw. iv durch einen Vorhalt (a in der Oberstimme) verschleiert. Bevor er sich in das vorgehaltene g abwärts auflösen kann, bewegt sich der Vorhalt in die Mollterz b, zu der im Bass noch die hochalterierte Form der ⑥↑ erklingt, eine bemerkenswerte Dissonanz, denn Großseptklänge wie *h–d–b* würde man eher in der Musik anfangs des 20. Jahrhunderts erwarten. Die Chiffrierung mit Funktionssymbolen ist in diesem Beispiel – wie fast immer beim Vorliegen eines chromatisch fallenden Lamentobasses – durchaus fragwürdig. Sie wird hier vorgenommen, um die Variabilität der Hauptfunktionen in Moll zu verdeutlichen.

Wer möchte kann die beiden Formen des melodischen Moll anhand der in Bsp. 12.20 gezeigten Kadenz am Tasteninstrument üben



Bsp. 12.19: Clérambault, Suite im ersten Ton



Bsp. 12.20: Kadenz mit den Formen des melodischen Moll

Übung 37: Generalbässe aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 12.21 gegebenen Bässe für Tasteninstrument aus. Ergänzen Sie die Bassstufen und die Funktions- und Stufenchiffren.



Bsp. 12.21: Vierstimmig aussetzen

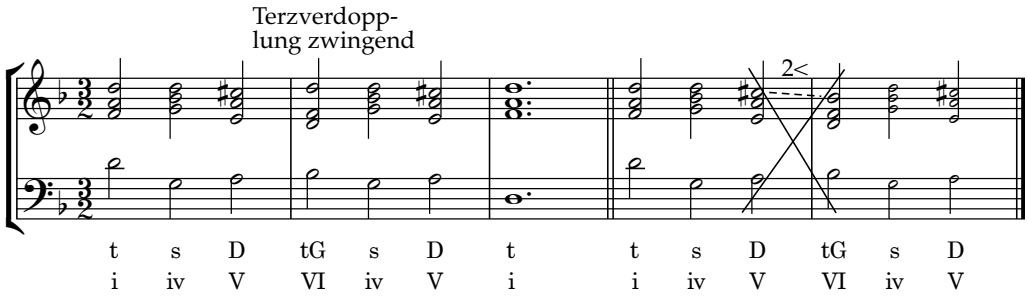
12.5 Die Nebendreiklänge in Moll

Weil die Nebendreiklänge über der ③, ⑥ und ⑦ als Durakkorde untereinander einen eigenen Kadenzraum bilden und damit dazu neigen, das parallele Dur zu etablieren, spielen sie als eigenständige Nebenfunktionen sie in Moll kaum eine Rolle. Lediglich der Klang der VI spart den Ton der $\hat{7}\downarrow$ aus und kann daher auftreten, ohne die Molltonika zu gefährden. Es handelt sich dabei um die wichtige untere Terzverwandte der t, den tG. Seine prominenteste Funktion ist die des Trugschlussklangs. Als solcher tritt er auf derselben Stufe *VI* wie in Dur auf. Nur spricht die Funktionstheorie im Fall von Dur (und innerhalb des Systems völlig logisch) von einem Tonikaparallelklang (Tp), in Moll jedoch vom Gegenklang der

Tonika (tG), was oft zur Verwirrung führt. Die deutsche Stufentheorie verwendet für beide Klänge sinnvollerweise die gleiche Chiffre (*VI*), die internationale, welche nach Dur- und Mollklängen differenziert, immerhin die gleiche römische Ziffer (vi in Dur, VI in Moll).

Den Trugschluss in einer Moll-Umgebung hatten wir bereits oben kennengelernt (S. 123, Kapitel 8.2). Wir erinnern uns, dass bei der Verbindung D-tG, wie sie in Moll leitereigen vorkommt, ein »uneigentlicher« Trugschluss stets ausgeschlossen ist. Die Auflösung ohne Terzverdopplung erzeugt im Falle des Moll-Trugschlusses stets den Satzfehler einer übermäßigen Sekunde.

> In Moll muss der Trugschlussakkord, der tG bzw. die VI, stets mit Terzverdopplung verwendet werden.

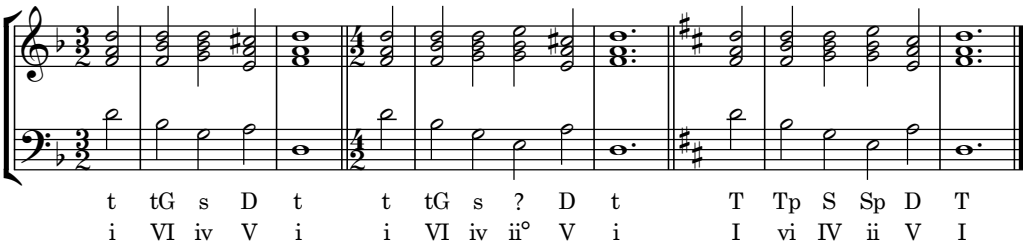


Bsp. 12.22: Der Trugschluss in Moll

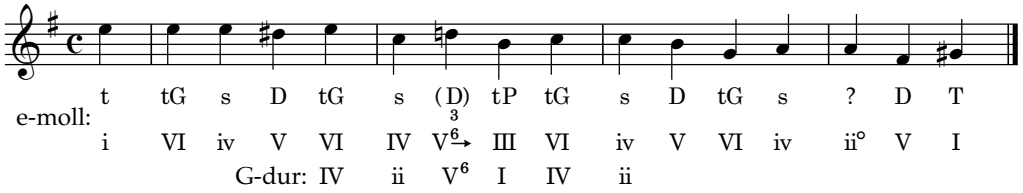
Daneben tritt der Akkord der VI bzw. der tG ebenso wie das Gegenstück in Dur (vi, Tp) häufig als Bestandteil einer fallenden Terzkette i–VI–iv auf. Während in Dur die Unterterzung bis zur Bassstufe ② getrieben werden kann (ii bzw. Sp), ist dies in Moll wegen des dort vorhandenen verminderten Dreiklangs (ii°) nicht ohne weiteres möglich.

Bsp. 12.24 demonstriert die Verwendungsformen der Moll-Nebendreiklänge. Zu Anfang wird die Tonika e-moll zweimal unterterzt. Das Unterterzungsmuster findet sich auch in den letzten beiden Takten (VI–iv–ii°). Diese letzte Verbindung tritt in der Praxis nur selten auf, weil der verminderte Dreiklang ii° zumeist als halbverminderter Septakkord (ii$^{\varnothing 7}$) verwendet wird. Dort tritt die Dissonanz des verminderten Dreiklangs weniger deutlich in Erscheinung (siehe Kapitel 2 in Band 2). Das »?« trägt dem Umstand Rechnung, dass die Funktionstheorie keine überzeugende Chiffrierung für den verminderten Dreiklang kennt.[7]

7 Rechnerisch richtig könnte man ihn als $\frac{s}{6}$ chiffrieren, was jedoch den klanglichen Eindruck nicht wiedergeben kann.



Bsp. 12.23: Fallende Terzverwandtschaft in Moll und Dur

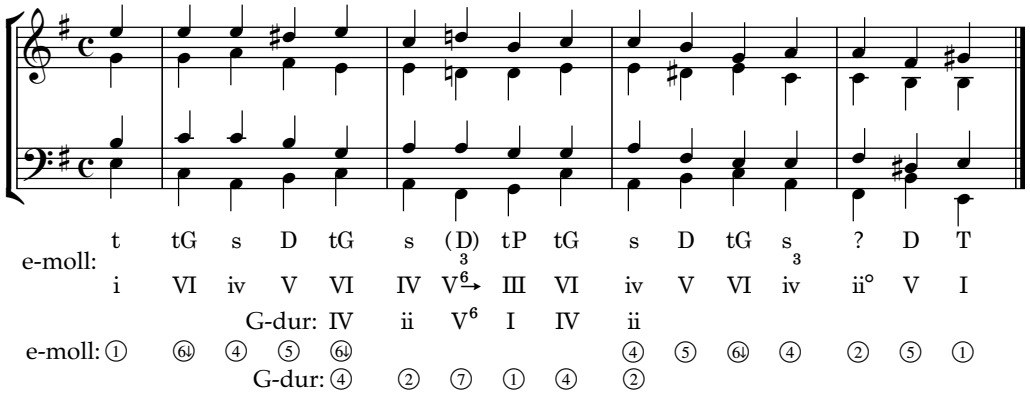


Bsp. 12.24: Der Einsatz der Nebendreiklänge in Moll

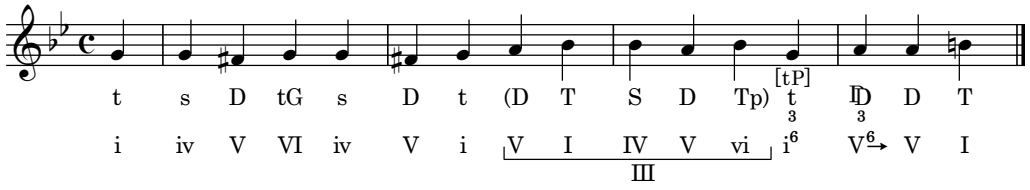
Zweimal kommt die Trugschlussverbindung D-tG vor. Im ausgearbeiteten vierstimmigen Satz (Bsp. 12.25) ist hier die Verdopplung der Terz des tG (C-dur) zwingend erforderlich. T. 2 Zzt. 2 verlangt den leitereigenen D-dur-Akkord über der Bassstufe ⑦↓ (dP bzw. VII). Ebenso wie im folgenden G-dur-Akkord (tP bzw. III) wird dort der potentielle Leitton *dis* ausgeschlossen, und tatsächlich weicht die Melodie an dieser Stelle nach G-dur aus. Die doppelte Analyse in der Stufenchiffrierung und den Oktavregelziffern verdeutlicht dies. Die Funktionstheorie geht in solchen Fällen häufig eher von einer Zwischendominante aus, weil sie dazu neigt, alles auf die ursprüngliche Tonika als Herrscherin zu beziehen.

Übung 38: Melodie mit Chiffrierung aussetzen

Setzen Sie analog die in Bsp. 12.26 wiedergegebene Melodie anhand der Funktions- und Stufenvorschrift aus. Hier ist enge Lage empfehlenswert. Notieren Sie die vier Stimmen in Chornotation (S und A oben, T und B im unteren System, Hälse der tiefen Stimmlagen A und B abwärts).



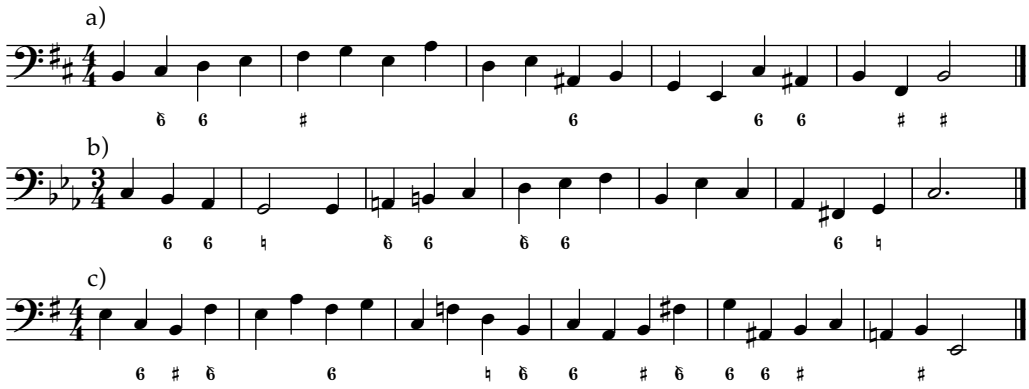
Bsp. 12.25: Die Aussetzung von Bsp. 12.24



Bsp. 12.26: In enger Lage aussetzen

Übung 39: Generalbässe aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 12.27 gegebenen Generalbässe aus (Klaviernotation). Ergänzen Sie die Stufen-, Funktions- und Oktavregelchiffren. Berücksichtigen Sie auch eventuelle Ausweichungen.



Bsp. 12.27: In enger Lage aussetzen

13 Figurationen

Zwischen zwei Akkorden können sich sog. Figurationen ereignen. Dabei können Dissonanzen beteiligt sind, welche in die Harmonielehre als »harmoniefremd« betrachtet. Figurationen ermöglichen eine geschmeidige Führung der Stimmen und gehen auf die Gepflogenheiten in der Renaissancepolyphonie zurück. Die dort an den Kadenzen üblichen synkopierten Dissonanzen wurden zu harmonisch wirksamen, charakteristischen Vorhalten. Beide Phänomene sollten sich im Laufe der Kompositiongeschichte emanzipieren und als Dissonanzen aus eigenem Recht in die Welt der selbstständigen Akkorde eindringen.

Bislang wurden Texturen betrachtet, die der Faktur des *contrapunctus simplex* entsprechen: Zu jedem rhythmischen Wert wurde genau ein Akkord gesetzt. Doch schon der Kontrapunkt lehrte sog. *Figurationen* in kleinen Notenwerten. Sie finden sich selbstverständlich auch im Akkordsatz, der dadurch Züge des polyphonen Satzes annimmt. Die Dissonanzfiguren des Kontrapunkts werden aus Sicht der Harmonielehre als zur momentan erklingenden Harmonie »fremd« aufgefasst, somit als *harmoniefremde Vorgänge* bezeichnet. Zu unterscheiden sind dabei Figurationen bzw. harmoniefremde Töne auf leichter Taktzeit von den metrisch betonten *Vorhalten*.

13.1 Harmoniefremde Vorgänge auf leichter Zeit

In der Polyphonie der Renaissance standen auf der Position der Brevis (der Doppelganzen) und der Semibrevis (der heutigen Ganzen) konsonante Klänge. Dort erwartete Töne konnten kurzzeitig dem Hörer vorenthalten werden (sog. *Vorhalte*, verbundenen mit der rhythmischen Figur der Synkope).[1] Auf der Basis des nächstkleineren Notenwertes (modern: der Halben), der *Minima*, waren Viertelbewegungen, *Semiminimae* möglich, deren unbetonter zweiter Ton zum Gesamtklang dissonieren konnte. Solche Figurationen auf unbetonter Position[2] (einer zweiten Viertel innerhalb einer Halben, seltener einer Halben innerhalb einer Ganzen) dienten der Gestaltung einer geschmeidigen, cantablen Einzelstimmführung. Sie entfalteten ursprünglich keine wesentliche Wirkung hinsichtlich der Harmonik

1 Dazu mehr in Kapitel 13.2, s. u. S. 269.

2 Wenn wir über die rhythmischen Möglichkeiten des 16. Jahrhunderts hinausgehen, müssen wir beachten: Was als metrische *leichte* Position angesprochen werden kann, muss in Relation zur Umgebung bewertet werden. Beispielsweise ist in einem 4/4-Takt die zweite Viertel unbetont. Sie ist jedoch akzentuierter als eventuell sie umgebende Achtelnoten.

und werden daher in der Funktions- oder Stufenchiffre meistens nicht erwähnt. Gleichwohl haben sich die dissonanten Akkordbildungen aus eben diesen solchen Figurationsvorgängen entwickelt, beispielsweise die Dominantseptime, welche zuerst in Gestalt eines 8–7-Durchgangs auftrat ($D^{8\,7}$). Und dann werden sie selbstverständlich Bestandteil der Chiffrierung.

Diese unbetonten, vor allem der Erzeugung leicht singbarer Sekundgänge dienenden Figurationen traten in verschiedener Ausprägung auf; in der Reihenfolge ihrer Häufigkeit:

1. dem Muster der Tonleiterbewegung folgende *Durchgänge*,
2. das sekundweise Verlassen und zum Ausgangston Zurückkehren (*Wechselnote*),
3. recht modern die Beteiligung eines Sprunges am Dissonanzvorgang (nachfolgend *Nebennote* genannt, also ein Vorgang mit lediglich einem Sekundanschluss),
4. und schließlich eine ursprünglich rein sängerische Manier, die*Vorausnahme* oder *Antizipation*.

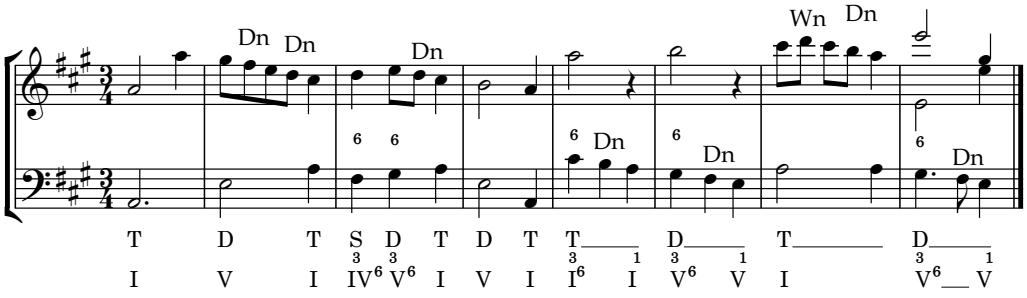
Seit der späten Barockzeit können Durchgänge auch auf relativ schwerer Zeit auftreten (sogenannte *harte Durchgänge*). Dann kann man sie leicht mit Vorhalten verwechseln.

Durchgänge

Zu Beginn des vierten Satzes der Triosonate op. 1 Nr. 3 von Corelli (Bsp. 13.1) erscheinen in der Violinstimme Achtelfigurationen, bei denen auf unbetonten Achtelpositionen dreiklangsfremde Töne erscheinen. Sie folgen vorwiegend dem Muster eines kurzen Tonleiterausschnitts, einer Passage bzw. eines *passus*, auf gut Deutsch *Durchgangs*, in den zeitgenössischen Abhandlungen zumeist lat. *transitus* genannt.

Ein Durchgang verbindet auf leichter Taktposition stehend zwei harmonieeigene Töne *stufenweise in gleicher* Richtung. Anders gesagt: Ein kurzer Tonleiterabschnitt überbrückt einen Terzsprunge in einer Stimme. Von allen metrisch unbetonten Dissonanzphänomenen stellt der Durchgang, der *transitus*, das mit Abstand häufigste dar. Er wird nachfolgend mit der Abkürzung »Dn« (Durchgangsnote) chiffriert.

> Durchgänge verbinden auf leichter Zeit zwei Dreiklangstöne stufenweise in gleicher Richtung.



Bsp. 13.1: Corelli, Triosonate op. 1 Nr. 3, 4. Satz

Auch im Generalbass des zitierten Beispiels finden sich dissonierende Durchgangsnoten, dort auf der Position unbetonter Viertel (bzw. im letzten Takt Achtel). Würde man die unbezifferten Basstöne in T. 5 und 6 ausharmonisieren, ergäben sich Pendel zwischen Akkorden im Sekundabstand (I^6–ii–I), was den Gepflogenheiten spätbarocker Harmonik zuwider liefe.[3] Über dem Basston h in T. 5 soll vielmehr A-Dur beibehalten werden. Corelli kann voraussetzen, dass der Spieler des Akkordinstruments dies erkennt. In Zweifelsfällen kann ein nach der Ziffer positionierter Haltestrich (–) Klarheit schaffen.

Wechselnoten

Im Bsp. 13.1 wird in T. 7 das harmoniefremde *d*^{3} nicht im Sinne einer Tonleiterbewegung weitergeführt, sondern anschließend die Ausgangsnote *cis*^{3} wieder erreicht. Die Bewegung führt vom dissonierenden Ton zurück in die harmonieeigene Hauptnote. Eine derart unter Wechsel der Bewegungsrichtung schrittweise erreicht und verlassene Dissonanz treffen wir in der Renaissancepolyphonie deutlich seltener an als Durchgänge (wenn, dann überwiegend als *untere* Wechselnote). Da gilt auch noch für das 17. Jahrhundert. Erst am Ende der Barockzeit etabliert sich die Wechselnotenbewegung als feststehende Figurationsfigur.

> Wechselnoten verlassen einen harmonieeigenen Ton sekundweise auf leichter Zeit und kehren unter Umkehr der Bewegungsrichtung zu ihm zurück.

3 Eine stillschweigen nach der Oktavregel vorgehende Aussetzung käme hier kaum in Betracht. Dazu müsste über dem *h* (die ② in A-dur) die Sexte *gis* gegriffen werden ($\underset{5}{D}^7$ bzw. vii$^{\circ 6}$). Das *gis* würde sich mit dem *a* der Oberstimme reiben. Auch wiederspräche es der Sequenz des Vorgangs in T. 6, und last not least hätte Corelli in seiner recht detaillierten Bezifferung den Sextakkord sicherlich vermerkt, wenn er hier gewünscht wäre.

Nebennoten

Ist bei harmoniefremden Tönen außer einem Sekundanschluss auch ein Sprung beteiligt, so spricht man von *Nebennoten*. Dabei kann der Sprung beim Erreichen der dissonierenden Note oder bei deren Verlassen auftreten. Nebennoten, die im Sprung erreicht und schrittweise verlassen werden, heißen *anspringende* Nebennoten. Werden sie im Schritt erreicht und im Sprung verlassen, spricht man von *abspringenden* Nebennoten. Bisweilen wird der Terminus *Nebennote* auch pauschal als Oberbegriff für *alle* unbetonten Dissonanzen (Durchgang, Wechselnote etc.) verwendet.

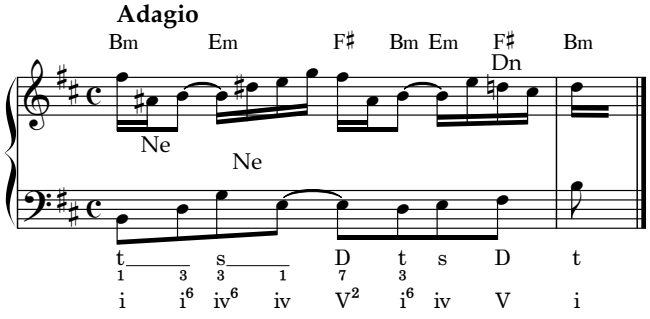
Nebennoten sind harmoniefremde Töne auf leichter Zählzeit, die lediglich einen Sekundanschluss aufweisen, meist ohne Richtungsechsel. Man unterscheidet

- abspringende Nebennote: Folge Schritt–Sprung,
- anspringende Nebennote: Folge Sprung–Schritt.

Im Adagio aus Telemanns erster der *12 Fantasien für Cembalo* (TWV 33, Bsp. 13.2) bilden anspringende Nebennoten einen wichtigen Bestandteil des Soggettos. In der zweiten Takthälfte ist das gleiche Motiv harmonieeigen in die Dominante Fis-Dur eingebunden, die hier mit der dissonierenden Septime im Bass erscheint.[4] Dem chromatischen Ton *ais* kommt also eine zweifache Bedeutung zu: Beim ersten Auftreten bildet er eine chromatische Verzierungsnote, beim zweiten Mal ist er als künstliche Durterz Bestandteil der in Moll alterierten (verdurten) v, der Dominante (D/V).

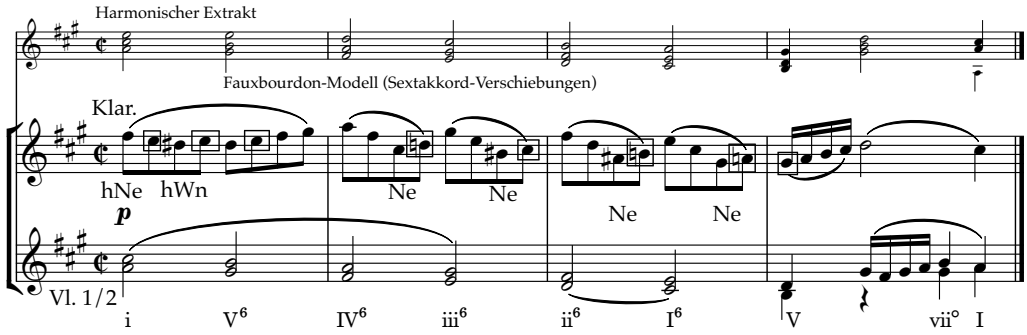
Der in Bsp. 13.3 wiedergegebene Ausschnitt aus dem ersten Satz von Mozarts Klarinettenquintett A-dur KV 581 steht in der gleichen Tradition eines galanten Stils wie Telemanns Satz. Die zweite der betont positionierten Wechselnoten dis^2 im ersten Takt bildet eine *Auffassungsdissonanz*. Der für die Dauer einer Achtelnote erklingende gis-Moll-Dreiklang wirkt vor dem hintergründig wirksamen Fauxbourdon-Modell dissonant – im Sinne von *harmoniefremd*, zur *erwarteten* Harmonie nicht passend. Das dis^1 ist hier als betonte (»harte«) Wechselnote anzu-

4 Bei dem als Durchgang chiffrierten d^2 der Oberstimme handelt es sich – je nach Auffassung – um einen auf betonter Position stehenden sog. *harten Durchgang* (s. u. S. 266) oder einen *Vorhalt* (S. 269).



Bsp. 13.2: Telemann, Fantasie D-dur, 2. Satz

sprechen.[5] Genau wie das *fis*^{2} zuvor wirkt es zugleich vorhaltsartig.[6] Warum hört man in den ersten Takten nicht eine Akkordfolge A-dur–gis-moll–fis-moll–E-dur-übermäßig-dis-moll–cis-moll? Diese Parallelverschiebung von Terzquintklängen wäre als harmonisches Gerüst zur Zeit Mozarts völlig undenkbar. Die Sextakkord-Kette hingegen wirkt als Modell derart vertraut, dass wir sie hier mit größter Selbstverständlichkeit als gegeben annehmen. Das ist die Magie eines historisch gewachsenen Satzmodells, im galanten Stil Mozarts ebenso wirkmächtig wie in der improvisierten Polyphonie des 15. Jahrhunderts.



Bsp. 13.3: Mozart, Klarinettenquintett

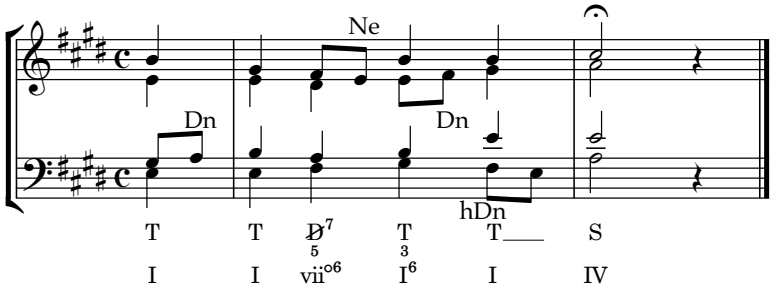
5 Die Quintparallele, die sich vom vierten zum fünften Achtel in diesem ersten Takt ergibt, scheint Mozart nicht zu stören. Der Charme der vorhaltigen Wechselnote heilt den Makel der Parallele. Im übrigen handelt es sich hier um sog. *Parallelen aus verschiedener Ursache*, die uns unten auf S. 264 noch beschäftigen werden.

6 Für einen regelrechten Vorhalt im Sinne der Kontrapunkt-Tradition fehlt jedoch die Vorbereitung, die Überbindung, d. h. die Einkleidung in eine *Syncopatio*.

An diesem Ausschnitt wird klar, dass die hörende oder lesend-analysierende Bewertung von Figurationen nur vor dem Hintergrund eines Harmoniegerüsts möglich ist. Freilich lässt sich ein solches nicht immer zweifels- und widerspruchsfrei konstruieren.

Man könnte den vorletzten Klang als Beleg dafür nehmen, dass der verminderte Dreiklang vii° anders als von uns bislang stets postuliert sehr wohl in seiner Grundstellung auftreten kann. Hier handelt es sich allerdings um einen reduzierten Satz aus drei Oberstimmen in enger Lage. Eine regelrechte Bassstimme fehlt. In einem voll entwickelten, weiträumigen vierstimmigen Akkordsatz hätte sich wahrscheinlich ein *e* gefunden, welches den verminderten Dreiklang zu einer ersten Umkehrung eines vollständigen Dominantseptakkordes ($\underset{3}{D^7}$) erweitert hätte.

In einer Bearbeitung des Chorals *O Gott, du frommer Gott* (Nr. 278 der Bärenreiter-Sammlung) lässt Bach den Melodieton e als abspringende Nebennote erscheinen, weil an dieser Stelle ein $\underset{5}{D^7}$ zu dem eigentlich in der originalen Choralmelodie nicht enthaltenen fis erklingt.[7]



Bsp. 13.4: Bach, *O Gott, du frommer Gott* (Breitkopf-Sammlung Nr. 278)

Vorausnahmen (Antizipationen)

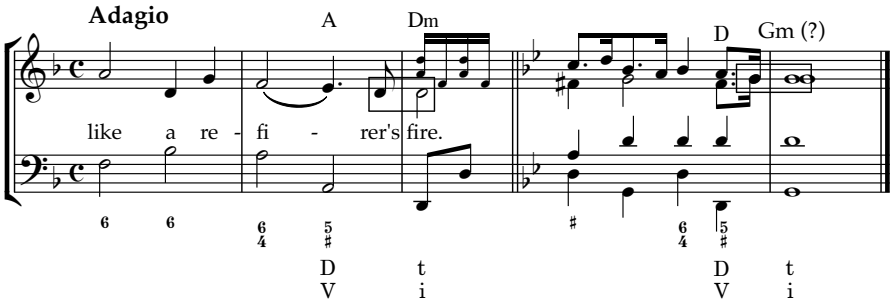
Vorausnahmen bzw. *Antizipationen* sind harmoniefremde Töne, die auf leichter Zeit einen harmonieeigenen Ton der folgenden Harmonie vorwegnehmen. Sie entstanden in der Spätbarockzeit aus einer sängerischen Manier, die sich zu einer modischen Floskel verfestigte: das Vorwegnehmen des Schlusstons einer Phrase auf der ihr vorangehenden, leichten Zeit. Dies geschieht vorzugsweise im Zuge einer V–I-Kadenz, im Rahmen von Schlusswendungen. Dadurch entsteht für einen kurzen Moment eine dissonante Situation. Der Vorausnahmeton wird dabei

7 Zzt. 4 zeigt im Bass einen sog. *harten Durchgang* (s. u. S. 266.

fast immer in schrittweiser Bewegung erreicht, als Bestandteil einer verzierten Diskant- oder Tenorklausel.

> Vorausnahmen nehmen auf leichter Zeit einen im Sekundabstand stehenden harmonieeigenen Ton der folgenden Harmonie vorweg, meist an der Dominantposition einen Akkordbestandteil der folgenden Tonika.

Bsp. 13.5 zeigt links eine Ausschnitt aus der Nummer 5 von Georg Friedrich Händels *Messiah*. Dort wird in der liegenden Dominantfunktion A-dur (siehe die Akkordbezeichnung über dem Notensystem) in typischer Weise der Grundton der abschließenden Tonika d-Moll vorweggenommen.



Bsp. 13.5: Händel, *Messiah* Nr. 5 und Nr. 20

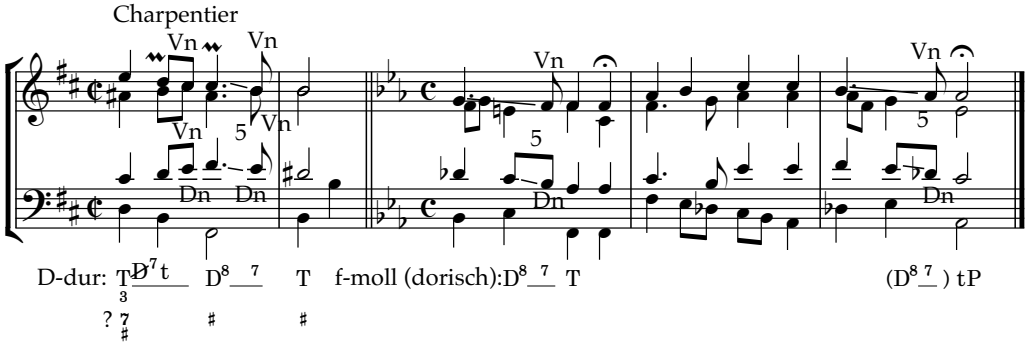
In der Nr. 20 des *Messiah* (rechts in Bsp. 13.5) tritt die Antizipation des Grundtones sogar in zwei Stimmen zugleich auf, in der Oberstimme als Verzierung der fallenden Tenorklausel, in der Altstimme die steigende Diskantklausel betreffend. Das Fragezeichnen hinter der Akkordbezeichnung Gm bezieht sich auf die fehlende Mollterz, die hier aber angenommen werden kann.

Quintparallelen aus verschiedener Ursache

Trifft die Antizipation des Tonikagrundtones in der Tenorklausel mit einem 8–7-Durchgang der Dominante (V) zusammen, so können daraus Quintparallelen resultieren. Bsp. 13.6 zeigt links eine solche Konstellation im bekannten *Te Deum* D-dur H. 146 von Marc Antoine Charpentier (Nr. 8, *Aeterna fac*, T. 442). In den Oberstimmen finden wir die Vorausnahmen gleichzeitig in der Tenorklausel- und Altklauselstimme, was recht häufig vorkommt; zum gleichzeitigen Durchgang im Tenor (letztes Achtel des ersten Taktes) entsteht die Quintparallele.[8]

8 Wie ist die Generalbassziffer – so im Urtext angegeben – zum ersten Klang (Basston *d*) zu beurteilen?

Diese Art der Quintparallelen tragen den Beinamen *Bach-Quinten*. Bsp. 13.6 zeigt rechts eine der eher seltenen Fundstellen bei Bach, den Schlusschoral der Kantate Nr. 40. Dort erscheinen die Bachquinten in den ersten drei Kadenzen auf jeweils die gleiche Weise (Vorausnahme im Sopran, 8–7-Durchgang im Tenor). Bach wird dieser vermeintliche Satzfehler wohl kaum unbemerkt unterlaufen sein.



Bsp. 13.6: Charpentiert, *Te Deum*; Bach, Kantate Nr. 40 *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes*, Schlusschoral

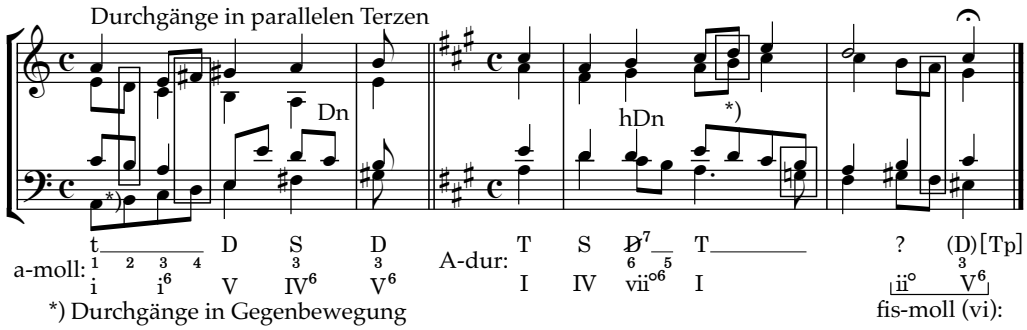
Diese und vergleichbare Konstellationen werden auch als »Parallelen aus verschiedener Ursache« bezeichnet und insofern für nicht fehlerhaft erachtet. Die »verschiedenen Ursachen« sind Phänomene, die für sich genommen regelgerecht und überzeugend erscheinen: im Fall der Bach-Quinten einmal der Durchgang, zum anderen die gebräuchliche Manier der Antizipation. Während die Dissonanz des Durchgangs durchaus harmonisch wirksam[9] und damit ein substantieller Vorgang ist, wird die Antizipation eher als akzidentiell, als Verzierung empfunden. Ihr eher zufälliges Zusammentreffen erzeugt vordergründig einen Regelverstoß.

Die paarweise Koppelung harmoniefremder Töne

Zwei harmoniefremde Vorgänge können in Terz- oder Sextparallelen gekoppelt oder als Durchgänge in Gegenbewegung auftreten. Beides zeigen die in Bsp. 13.7 wiedergegebene Abschnitte aus Choralsätzen Bachs, einmal aus seiner Vertonung

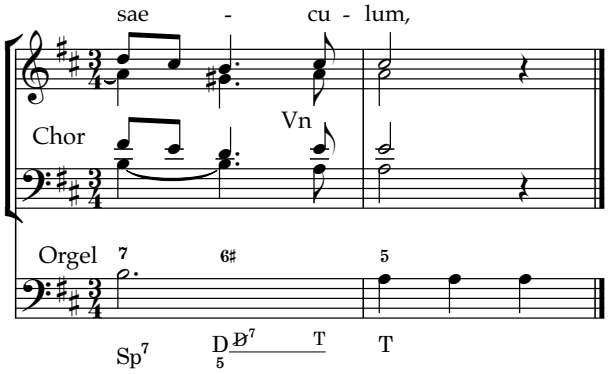
9 Sie stärkt die Dominantfunktion; die Septime ist geradezu die *charakteristische Dissonanz* (siehe Band 2, S. 23) der Dominante, bekräftigt daher deren Funktion.

des Chorals *Herr, ich habe mißgehandelt*[10] und dem Choralsatz *O Welt, sieh hier dein Leben*[11].



Bsp. 13.7: Bach Choralsätze *Herr, ich habe mißgehandelt* und *O Welt, sieh hier dein Leben*

Im bereits erwähnten *Te Deum* D-dur H. 146 von Marc Antoine Charpentiers (Nr. 8, *Aeterna fac*) gibt es in T. 480 eine Kadenz, in welcher die drei Oberstimmen des Chores eine akkordisch gekoppelte Antizipation, der Bass eine Antizipation in Gegenbewegung dazu ausführt (Bsp. 13.8 links). Es ergibt sich damit eine regelrechte Akkord-Vorausnahme.

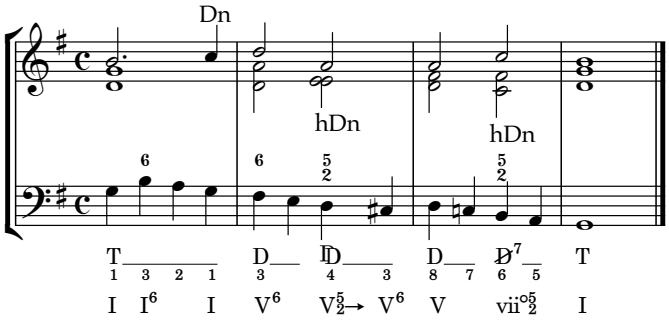


Bsp. 13.8: Charpentier, *Te Deum*

10 Bach: Choralgesänge, Nr. 137.
11 Ebd., Nr. 291.

Harte Durchgänge

Die Figuren der Durchgänge und Wechselnoten existieren unabhängig von ihrem Dissonanzgrad. Sie können auch in konsonanter Einkleidung auftreten, z. B. in Gestalt einer 5-6-Seitenbewegung. Auf der anderen Seite gibt es im Akkkord- bzw. Generalbasssatz das Phänomen des *harten Durchgangs* (Bsp. 13.9).[12] Hier ist die durchgehende Note von der leichten auf die schwere Taktposition verschoben, nach wie vor aber als Bestandteil einer Tonleiterbewegung.



Bsp. 13.9: Harte Durchgänge

Harte Durchgänge finden sich so gut wie immer in Abwärtsrichtung. Das hat zur Folge, dass die Weiterführung der betonten Dissonanz an eine Vorhaltsauflösung erinnert. Bisweilen spricht man in diesem Zusammenhang auch vom *vorhaltigen Durchgang*. Vom Vorhalt (Näheres dazu in Kürze auf S. 269) unterscheidet ihn aber der fehlende Vorbereitungsmechanismus.

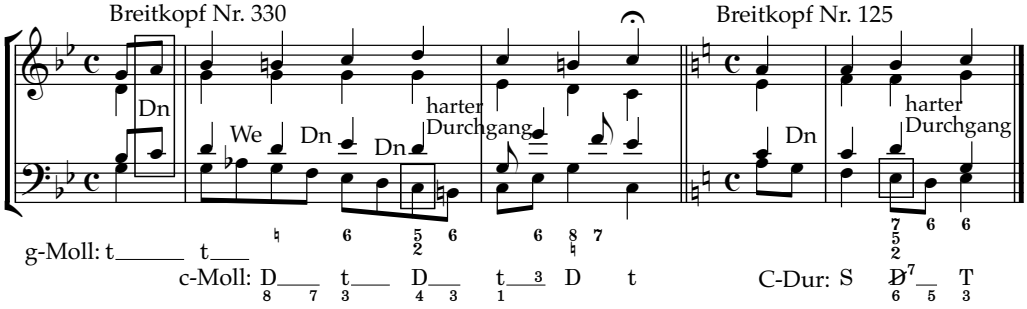
In der Terminologie der zeitgenössischen Theoretiker heißt der harte Durchgang *transitus irregularis* oder *quasi transitus*. Liegt ein transitus irregularis im Bass, so bewirkt das (ebenso im Falle von Vorhalten im Bass) in der Generalbasschiffrierung recht ungewöhnliche Ziffernkombinationen (vgl. dazu auch Bsp. 13.11). Der Grund dafür: Die Bezifferungen werden im Generalbass stets auf die Hauptzeiten im Takt gesetzt, weil dort auch der kodierte Klang angeschlagen werden soll. Ein harmoniefremder Ton im Bass bewirkt, dass an seiner Position nicht die Bezifferung des eigentlich gemeinten Klangs erscheint, sondern durch die Dissonanz bedingt seltenere, ungewohnte Ziffernkombinationen. Auf der anschließenden leichten Zeit würden die selben Oberstimmentöne konventionelle, vertraute Bezifferungen (6 oder $\frac{5}{3}$) erhalten.

Auch die Stufentheorie stößt bei der Chiffrierung betonter Dissonanzen in der Bassstimme an ihre Grenzen. Eine Chiffre wie $\frac{5}{2}$ erschließt sich kaum dem intuiti-

12 Vgl. auch oben Bsp. 13.4

ven Zugang. Man müsste sie als »Greife die V. Stufe in derjenigen Anordnung, in welcher sich die Generalbassziffer $\frac{5}{2}$ ergibt« lesen, was zumindest Anfänger überfordern dürfte.

Die Verwendung harter Durchgänge, wie in Bsp. 13.10 zu sehen, ist geradezu ein Merkmal des Personalstils J. S. Bachs. Hier finden wir auch die komplexen Ziffernbildungen, z. B. $\frac{5}{2}$. Der Deutlichkeit zuliebe wurden anschließend jeweils die Ziffern des konsonanten Klanges mit angegeben.



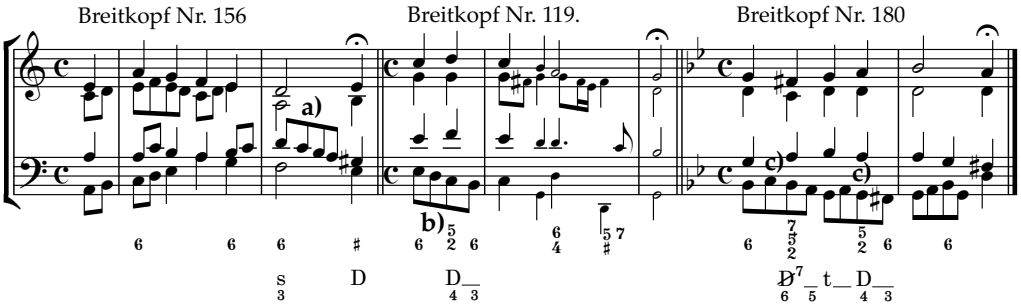
Bsp. 13.10: Bach, Choralsätze

Auch in Bsp. 13.7 (S. 265) gibt es einen harten Durchgang, nämlich im ersten Volltakt des Beispiels rechts (A-dur). Auf Zzt. 2 bringt der Bass die dort relativ betonte Durchgangsnote. Ohne weiteres hätte Bach das *cis* ein Achtel vorziehen können, sodass der harmonieeigene Ton *h* an der »richtigen« Position erschienen wäre. Das hätte einen etwas holprigen Rhythmus (zwei Achtel – Viertel – durchgehende Achtel) ergeben. So wird der Figurationsgrad innerhalb dieses Taktes organisch gesteigert, bis die Bewegungsenergie im dissonanten Klang auf Zzt. 1 des letzten Taktes aufgefangen wird. Hier wird deutlich, dass eine separate Betrachtung der Harmonik oder des Kontrapunkts (der Figurationen) im Rahmen einer Analyse, welche Zusammenhänge erhellen soll, zu kurz greift. Harmonik und Stimmführung können nicht isoliert voneinander betrachtet werden können.

Zwei harmoniefremde Töne in unmittelbarer Folge

Anders als bei den bisher betrachteten Dissonanzvorgängen können Durchgänge und Wechselnoten bisweilen auch in unmittelbarer Folge (Konsonanz-Dissonanz-Dissonanz-Konsonanz) erklingen. Bsp. 13.11 zeigt dazu einige Beispiele aus Choralsätzen Bachs. Man kann folgende Fälle unterscheiden:

1. Bei liegender Harmonie erscheinen Durchgänge zwischen dem Grundton und der Quinte eines Dreiklangs in fallender Richtung (8–7–6–5).
2. Bei wechselnder Harmonie steht ein regulärer Durchgang vor einem harten Durchgang.
3. Bei wechselnder Harmonie werden eine Wechselnote und ein harter Durchgang kombiniert.

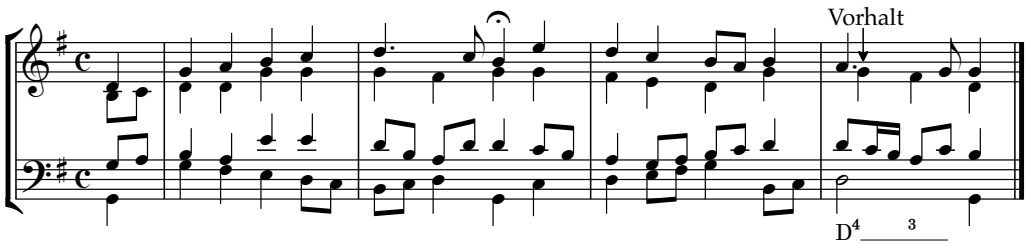


Bsp. 13.11: Reguläre und harte Durchgänge kombiniert, Fundstellen in Choralsätzen Bachs

Im ersten Beispiel beachte man den fallenden oberen Tetrachord der a-moll-Tonleiter im Sopran und dann im Bass; möglicherweise von Bach als Imitationsvorgang gesetzt. Auf Zählzeit eins des ersten Taktes entsteht durch die Kombination von Wechselnote (Alt), angesprungener Nebennote (Tenor) und Durchgang (Bass) ein Wechsel der Harmonie auf unbetonter Achtelposition in den s^7, was an die von Bach geschätzte *cadentia duriuscula*, das ist die Akkordfolge iv^7–V, erinnert.

Übung 40: Harmoniefremde Vorgänge bestimmen

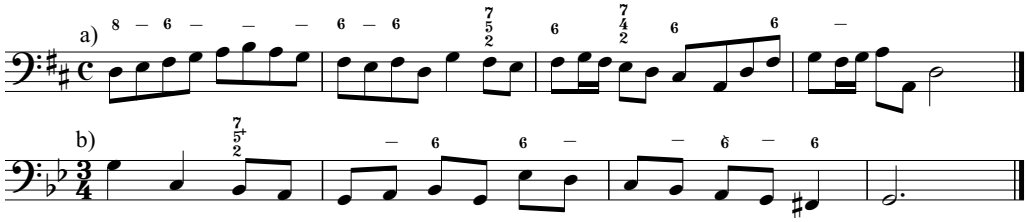
Analysieren Sie den in Bsp. 13.12 gegebenen Ausschnitt aus einem Choralsatz Bachs nach der Funktions- und Stufentheorie und chiffrieren Sie die harmoniefremden Vorgänge: Dn (Durchgang), Wn (Wechselnote), Ne (Nebennote), Vn (Vorausnahme), hDg (harter Durchgang). Überlegen Sie im Falle von Nebennoten, ob diese an- oder abspringend sind. Welche der genannten Vorgänge finden sich am häufigsten?



Bsp. 13.12: Bach, Choralsatz *Was Gott tut, das ist wohlgetan* (Breitkopf Nr. 277), leicht bearbeitet

Übung 41: Generalbässe mit Durchgängen aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 13.13 gegebenen Bässe vierstimmig aus (Klaviernotation) und ergänzen Sie die Funktions- und Stufenchiffren. Haltestriche (–) zeigen an, dass der vorhergehende Klang liegen bleibt.



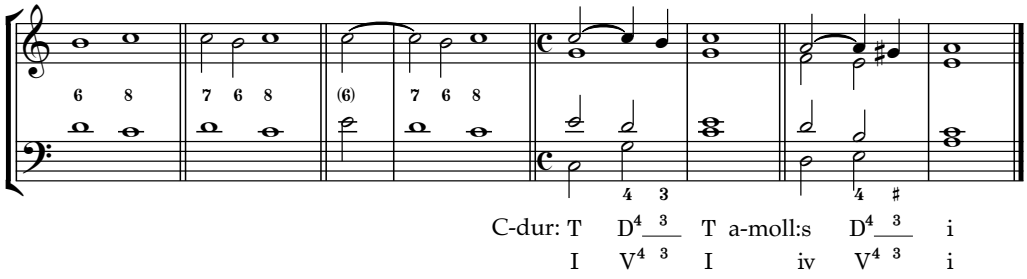
Bsp. 13.13: Vierstimmig aussetzen (Klaviernotation), Funktionen und stufen ergänzen

13.2 Vorhalte in Grundstellungsakkorden

In der Renaissance bildete sich zwischen den clausulae principales (Tenor- und Diskantklausel) das Muster einer sog. *Synkopendissonanz* aus: Die Bewegung von der Sexte in die Oktave (oder bei Stimmtausch Terz in den Einklang) wurde dergestalt modifiziert, dass der Sexte die dissonierende Septime vorausging.[13]

13 Zwischen Tenor- und Diskantklausel bildet sich ein 7-6-Vorhalt (bei Stimmtausch 2-3). Diese Konstellation bleibt erhalten, wenn die Bassklausel hinzutritt, nur dass nun (insbesondere im Generalbassdenken) zum Bass gerechnet wird. Dann heißt der Vorhalt nicht mehr 7-6, sondern 4-3. Verwirrend? Nun ja.

Diese musste als Dissonanz *vorbereitet* werden, d. h. aus einer beliebigen Konsonanz kommend in der Diskantklausel übergebunden werden (Bsp. 13.14). Stets wurden Synkopendissonanzen im *Sekundschritt abwärts* aufgelöst.



Bsp. 13.14: Die Entstehung des Quartvorhalts

Tritt nun ein Bass und ggf. ein Alt hinzu und wird die Tenorklausel modifiziert, wie wir es aus der modernen Kadenz kennen, so entsteht eine Kadenz mit 4-3-Vorhalt zur Bassstimme und zugleich zum Grundton der D (zum Fundamentton der V). Dies ist die Kadenz mit Quartvorhalt, die sowohl als *I-V-I-* wie als *IV-V-I-*Kadenz möglich ist (rechts im Notenbeispiel, die vollständige Kadenz in einer Moll-Fassung).

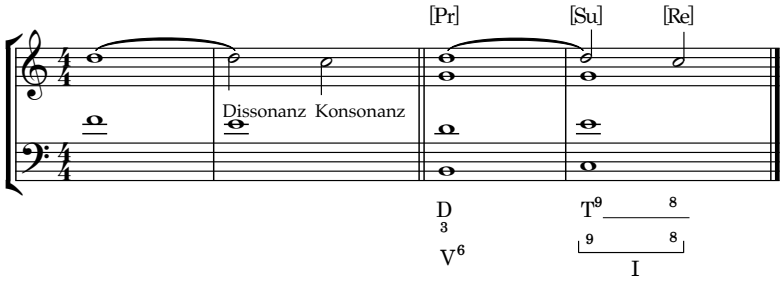
Nach wie vor ist dabei die Dissonanz zwischen Tenor- und Diskantklausel entscheidend.[14] Die Harmonielehre interessiert aber mehr der Umstand, dass die Synkopendissonanz einen *Akkordbestandteil* vorenthält, hier die Akkordterz.

Auch aus der Perspektive des Generalbasses handelt es sich um einen Vorhalt einer Quarte vor einer Terz. Dabei zählt die 4–3-Bewegung nicht zum Grundton der Dominante – der Generalbass kennt keine Grundtöne –, sondern zum Basston. Bass- und Grundton sind hier allerdings identisch, und auch die Stufentheorie betrachtet das G als Fundamentton. Langer Rede kurzer Sinn: Der Vorgang heißt in allen drei Systemen *Quartvorhalt* (4-3-Vorhalt), jedenfalls wenn wir den Grundton des Vorhaltsakkordes im Bass antreffen.

Die essentielle Septimdissonanz kann freilich ebenso zwischen der Terz eines Dreiklangs und einem Vorhalt vor dem Grundton liegen. Die Harmonielehre spricht dann von einem 9–8-Vorhalt bzw. vom Nonenvorhalt (Bsp. 13.15). Während der Quartvorhalt den Eintritt der üblicherweise nicht verdoppelten Dreiklangsterz verzögert, liegen die Verhältnisse beim 9–8-Vorhalt anders. Wenn er

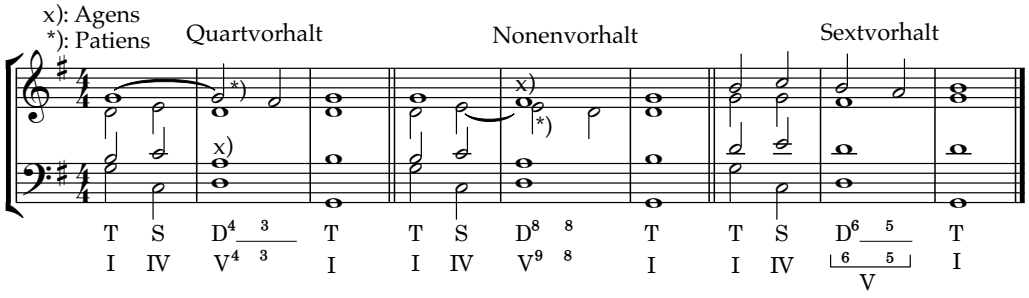
14 Der Vorhalt wirkt in der Vierstimmigkeit doch recht fad, wenn die ursprüngliche Septimdissonanz zwischen Sopran und Tenor fehlt, wenn also der Akkord der V ohne Quinte verwendet wird. Unvollständige Akkorde (solche ohne Quinte also) sind normalerweise unproblematisch – dies stellt ist eine kleine Ausnahme von der Regel dar.

sich in einer der Oberstimmen ereignet, dann liegt der vorenthaltene Ton, der Akkordgrundton, typischerweise bereits in der Bassstimme (es sei denn, diese trüge die Terz oder, auch das ist möglich, den Vorhalt selbst). Im 9–8-Vorhalt in einer Oberstimme zu einem Grundstellungsakkord wird der vorenthaltene Ton also regulär verdoppelt. Das unterscheidet einen Nonenvorhalt vom Quartvorhalt.



Bsp. 13.15: Der Nonenvorhalt im Akkordsatz

Aus Sicht der Funktionstheorie können *alle* Bestandteile eines Dreiklangs vorenthalten werden. Der Vorhalt wird nach demjenigen Ton benannt, dessen Eintritt hinauszögert wird. Weil Vorhalte (von wenigen Ausnahmen abgesehen) den erwarteten Ton stets von oben kommend verzögern, ist zum Dreiklangston eine Sekunde zu addieren (Bsp. 13.16).



Bsp. 13.16: Vorhalte vor den Dreiklangstönen

Kann auch die Akkordquinte vorenthalten werden? Ein Sextvorhalt stellt eine konsonante Seitenbewegung (aus der primäre Sexte in die Quinte) dar. Als Bestandteil einer 6-5-Progression muss die Sexte daher keineswegs vorbereitet (aus einem konsonanten Vorgängerakkord übergebunden) werden.[15] Es handelt sich

15 Ebensowenig stellte das Nebeneinander von Terzquint- und Terzsextakkord in der 5–6-Konsekutive ein Problem dar.

im Sinne des Kontrapunkts überhaupt nicht um eine vollwertige Dissonanz. Aus der Perspektive der der Harmonielehre jedoch verhält sich die Sexte durchaus vorhaltig: Das billigerweise erwartete Vorhandensein der Akkordquinte wird hinausgezögert. Der Sextvorhalt gilt daher als sogenannte *Auffassungsdissonanz*. Als solche darf sie frei eintreten, bedarf also der Legitimation durch eine Vorbereitung nicht. Der Begriff *Auffassungsdissonanz* geht auf Rudolf Louis und Ludwig Thuille zurück, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine wirkungsmächtige Harmonielehre verfassten.[16]

Vorhalte aus Sicht der Harmonielehre

- Vorhalte stehen auf relativ betonter Zeit und verzögern den Eintritt des erwarteten, harmonieeigenen Tons.
- Bis zur Barockzeit (und darüber hinaus oft auch noch) verhalten sich Vorhalte wie Synkopendissonanzen im Kontrapunkt:
  - Sie werden vorbereitet, durch (tatsächliches oder imaginäres) Überbinden der Dissonanz aus einer Konsonanz im vorhergehenden, metrisch leichten Akkord,
  - sowie stufenweise abwärts in den akkordeigenen Ton aufgelöst.
- In der Funktionsschreibweise beziehen sich Vorhalte auf den Grundton. Man unterscheidet daher
  - Quartvorhalt (4–3),
  - Nonenvorhalt (9–8, Vorhalt vor dem Akkordgrundton)
  - und Sextvorhalt (6–5).
- Die vorenthaltenen Töne werden *nicht* verdoppelt.
- Abweichend davon wird beim Nonenvorhalt in einer *Akkordgrundstellung* der vorenthaltene Grundton im Bass verdoppelt.

Kasten 11: Vorhalte in der Harmonielehre

Vorhalte außerhalb der Kadenz

Bislang konnte der Eindruck entstehen, Vorhalte spielten sich in der Dominantfunktion ab. Das ist nicht ganz falsch, denn Synkopendissonanzen fanden sich in der Vokalpolyphonie tatsächlich meist an den Kadenzen, welche Abschnittsenden markierten, vereinfacht gesagt also an *V-I*-Position. Bald schon verließen

16 Louis/Thuille: Harmonielehre, S. 46.

Vorhaltsbildungen diesen angestammten Platz und drangen in die Vorgänge zwischen Kadenzen ein. Aus Sicht der Harmonielehre kann *jede* Funktion Vorhalte bekommen. Es können sich regelrechte Vorhaltsketten bilden. Dann bereitet die Auflösung eines Vorhalts unmittelbar eine folgende, nach Akkordwechsel erscheinende Vorhaltsdissonanz vor. Solche Vorhaltsketten sind ein typisches Phänomen polyphoner Sätze, das im Laufe des 17. Jahrhunderts immer häufiger auftritt.[17] Bsp. 13.17 zeigt zwei Beispiele aus Choralsätzen Bachs, in denen einem Nonenvorhalt innerhalb der Tonika der dominantische Quartvorhalt folgt. Die Vorhaltsvorbereitungen wurden jeweils durch Haltebögen hervorgehoben (die punktierten hat Bach durch die Textverteilung – neue Silbe bei Eintritt des Vorhalts – aufgehoben).



Bsp. 13.17: Bach, Choralsätze *Christe, qui lux es et dies* (Breitkopf-Sammlung Nr. 33) und *Du großer Schmerzensmann* (Breitkopf Nr. 70)

Vorhalte sind dezidiert hervorgehobene Dissonanzen. Sie werden daher bei der Funktionsanalyse angegeben. Hingegen werden Durchgänge, Wechselnoten usw. als eher versteckte melodische Vorgänge nur dann in der Analyse vermerkt, wenn sie harmonisch wirksame Töne erzeugen, was allerdings nicht selten der Fall ist. Die meisten dissonanten Akkordbildungen (Vier- und Mehrklänge) sind nicht als fertige Gebilde in die Welt gekommen, sondern haben sich aus Durchgangs- oder Vorhaltsfiguren entwickelt.

Vorhalte – ein Problem in der Stufentheorie

Vorhalte sollten bei der Analyse stets vermerkt werden. Das ist im Falle der Stufenlehre leichter gesagt als getan. Die traditionellen Ausprägungen der Stufentheorie

17 Die manchesmal elendig langen Sequenzen der Spätbarockzeit, eines Vivaldi beispielsweise, sind späte Früchte dieser Entwicklung. Viele harmonische Sequenzen entspringen solchen Kontrapunktmodellen. Bachs Größe zeigt sich weniger darin, dass er solche Sequenzen nicht geschrieben hätte – er hat sie nur geschickter gehandhabt (sprich: »versteckt«) als viele seiner Zeitgenossen.

stoßen im Falle von Vorhalten schnell an Grenzen. Unproblematisch ist noch die Chiffrierung $X^{4\,3}$ zur Kennzeichnungen von Quartvorhalten in Grundstellungsakkorden, typischerweise in der I. oder V. Stufe (siehe Bsp. 13.20). Die Chiffrierung $X^{9\,8}$ kann bereits mit einem Septnonenakkord verwechselt werden und ist weniger eindeutig. Mit dem auffassungsdissonanten Sextvorhalt tut sich die Stufentheorie schwer. Angemessen wäre vielleicht ein Chiffrierung $X^{6\,5}$. Andererseits kennzeichnet die Chiffre X^6 einen *Sextakkord* der Stufe X. Die Gefahr der Verwechselung ist groß. International gebräuchlich ist es, in der Stufenanalyse harmoniefremde Bewegungen durch Führungslinien zu kennzeichnen, beispielsweise $X^{6–5}$. Solche Ziffernfolgen kennzeichnen dann vereinbarungsgemäß *keine* Akkordumkehrungen, ein annehmbarer Kompromiss. Aber man muss sich recht viele solcher Vorhaltsbewegungen einprägen. Gelegentlich werden wir uns dieser Schreibweise bedienen, wenn sie kürzer und im jeweiligen Kontext eindeutig ist.

Ältere Lehrbücher fassen den Sextvorhalt der Dominante in Dur (D^{65}) als Folge III^6–V auf. Der dabei erscheinende Stufenwechsel entspricht aber in keiner Weise dem Höreindruck: Nicht die Akkord*stufe* ändert sich, sondern ein lediglich melodischer Vorgang, der Vorhalt, dominiert das Geschehen. Solche – nennen wir sie ruhig so – Fehldeutungen entstehen, wenn ein System sich selbst verabsolutiert, hier also die Harmonielehre Phänomene des Kontrapunkts als nachgeordnet wertet.

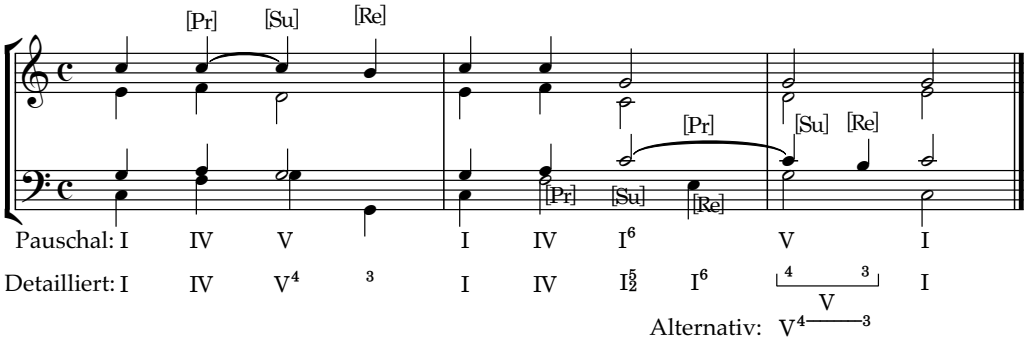
Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass die Stufentheorie gegenüber dem auffassungsdissonanten 6–5-Vorhalt blind ist, ganz im Gegensatz zur Funktionstheorie. Die Wahl eines bestimmten Erkenntniswerkzeugs verengt in jedem Fall den Blick und legt fest, was wahrgenommen werden kann und welche Phänomene dem Zugriff entzogen sind.

Eine weitere Möglichkeit der Chiffrierung von Vorhalten in der Stufentheorie besteht darin, behelfsweise die Stufenbezeichnungen durch *oberhalb* der Chiffre notierte Generalbassziffern ($^{6\,5}$) zu ergänzen, ein etwas umständliches Verfahren, das jedoch den Vorzug besitzt, immer zu funktionieren.

Vorhalte finden stets ihren Niederschlag in der Generalbassbezifferung, auch wenn sie bedauerlicherweise nicht immer auf den ersten Blick als solche erkennbar sind. Weicht zugleich der Basston vom Fundamentton der Terzschichtung ab, so wird die Akkordumkehrung durch die Generalbassziffer *neben* der Stufe kodiert, die harmoniefremde Bewegung oberhalb der römischen Ziffer.

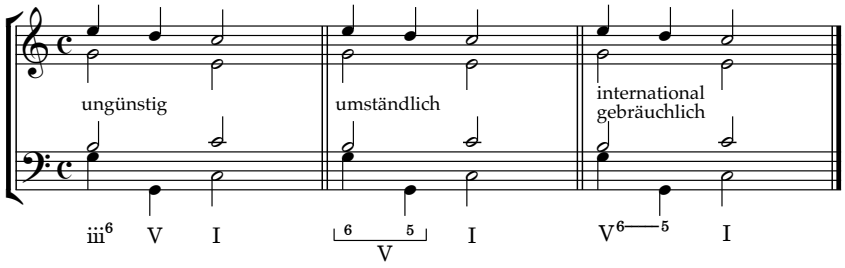
Eine weitere Lösung besteht darin, in der Stufenlehre auf die Angabe von vorhaltigen Figurationen gänzlich zu verzichten (obere Zeile in Bsp. 13.18). Es wird dann pauschal nur die Auflösungsstufe angeben. Dem liegt die Annahme zugrunde, dass es in Betrachtung der Harmonik je nach Erkenntnisinteresse auch ein Gewinn sein kann, von den Details der Stimmführung zu abstrahieren. Befindet

sich in einer Stimme ein Vorhalt, den man nicht übergehen möchte, so kann man ihn außerhalb der römischen Stufen direkt im Notentext kennzeichnen. Wir nutzen dafür die englischen Chiffren [Pr]eperation (Vorbereitung, falls vorhanden), [Su]spension (Vorhaltston) und [Re]solution (Auflösung), siehe dazu wiederum Bsp. 13.18.



Bsp. 13.18: Vorhalte in der Stufenchiffrierung

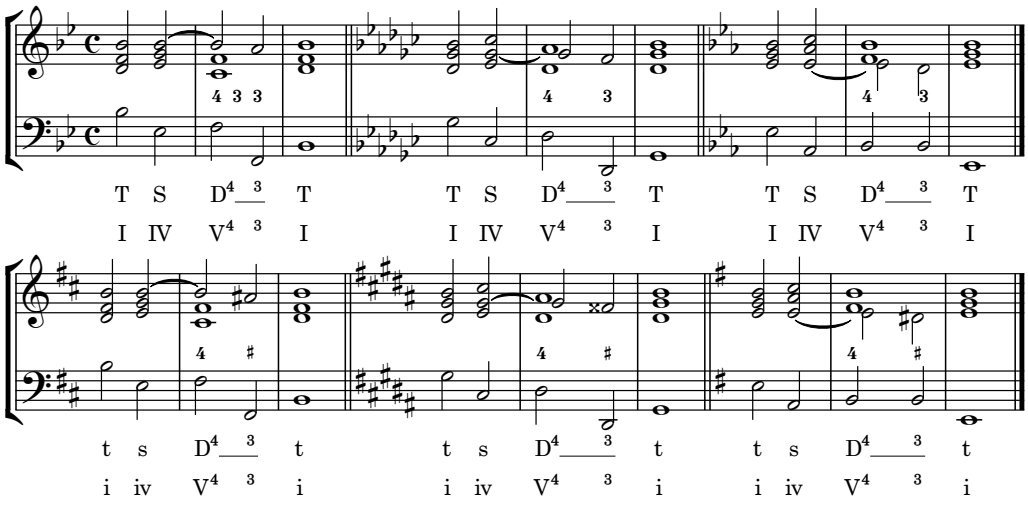
Bsp. 13.19 zeigt einige der Möglichkeiten, bessere und schlechtere, den problematischen Sextvorhalt in der harmonischen Analyse zu kennzeichnen.



Bsp. 13.19: Sextvorhalte in der Stufentheorie

Der Quartvorhalt ist insbesondere in der Dominante wichtig, weil er dort das oben erwähnte kontrapunktische Modell der *synkopierte Diskantklausel* zeigt. Es lohnt sich daher, das in Bsp. 13.20 gegebene Kadenzmodell in allen wichtigen Tonarten sowie in Dur und Moll zu üben.

Bsp. 13.21 zeigt einen Ausschnitt aus einem Choralsatz Bachs. In der Funktionsbezeichnung sind die Vorhaltsbildungen durch die Bezifferung (4–3, 9–8) angegeben. In den Stufenchiffren wird ebenso verfahren, wobei mindestens beim 9–8-Vorhalt die Führungslinien hilfreich sind. Zusätzlich sind die Vorbereitung,



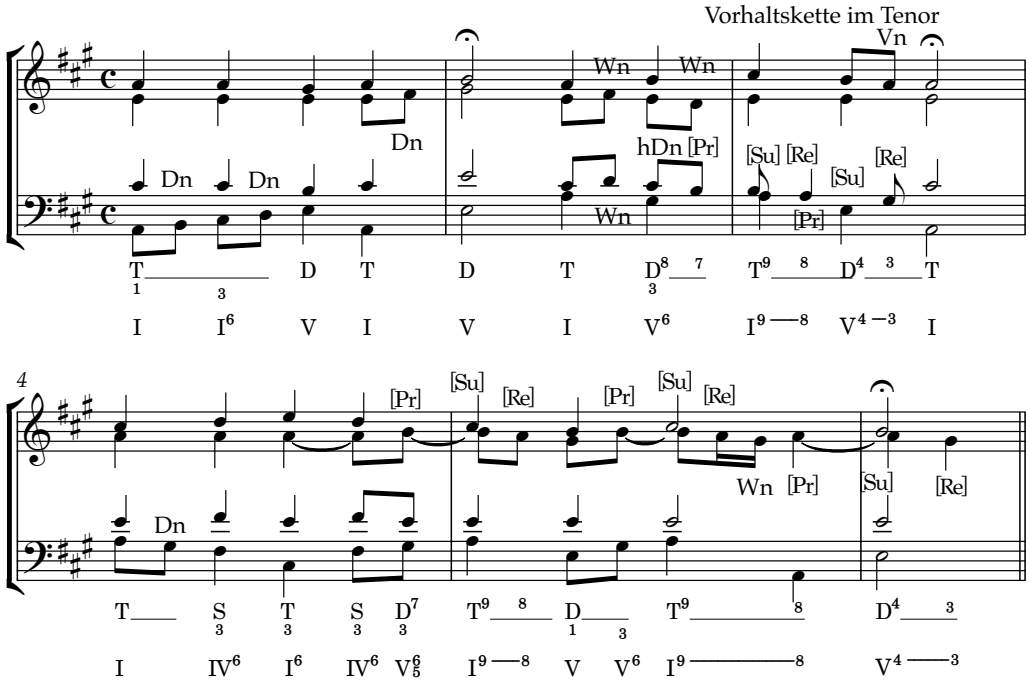
Bsp. 13.20: Der wichte Quartvorhalt in der Dominante in der Kadenz

der Vorhalt und seine Auflösung im Notentext vermerkt. Dabei wird deutlich, dass alle Vorhalte vorbereitet sind. Das unterscheidet sie vom harten Durchgang, der schrittweise erreicht und verlassen wird und die Syncopatio-Figur eben *nicht* zeigt. Für Bach typisch sind die komplizierten Dissonanzverhältnisse in der zweiten Hälfte des zweiten Taktes.

Ganz in der Renaissance-Tradition sind die Vorhaltsnoten mindestens gleichlang wie ihre Vorbereitungen. Sie könnten auch kürzer sein (halber Notenwert, T. 4 im Alt). Jedoch löst sich Bach (seine Zeitgenossen ebenso) namentlich in der Instrumentalmusik zunehmend von dieser Tradition und bindet gelegentlich längere Noten an kürzere (in diesem Beispiel nicht).

Vorhalte in der praktischen Satzarbeit

Wenn es darum geht, Bässe oder Melodien mit Vorhalten auszusetzen, so werden wir nachfolgend alle Vorhalte streng vorbereiten, ganz im Sinne des Regelwerks der Renaissance-Polyphonie. Dabei ist es erforderlich, bei jedem Vorhalt denjenigen Ton auszurechnen, der zur Vorhaltsdissonanz wird und Sorge dafür zu tragen, dass dieser in exakt derselben Stimme zuvor erscheint und angebunden werden kann. Die Behandlung frei eintretender Vorhalte, welche also nicht vorbereitet sind, erfordert keine besondere Kunstfertigkeit und muss daher nicht geübt werden.



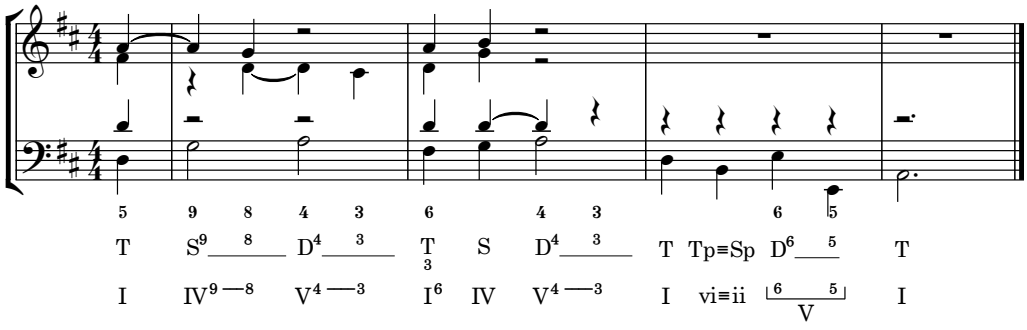
Bsp. 13.21: Bach, Choralsatz (Peters-Sammlung Nr. 238)

Um den in Bsp. 13.22 gegebenen Generalbass auszusetzen, sollten wir zunächst die Funktions- und Stufenchiffren ergänzen.



Bsp. 13.22: Ein Generalbass mit Vorhalten

Bsp. 13.23 zeigt die Analyse und das Resultat erster Überlegungen zur Stimmführung. Der Anfangsakkord soll in Quintlage erscheinen. Dann liegt der Nonenvorhalt in der Subdominante G-dur, der Ton *a* also, bereits in der Oberstimme. Dort wird er angebunden und auf Zzt. 2 *abwärts* in den erwarteten Grundton *g* (die Ziffer 8) aufgelöst. Dies bedingt, dass die folgende Dominante, A-dur, ebenfalls in Quintlage erscheinen muss, denn aufwärts in das verdoppelte *a* darf der Sopran der Oktaven zum Bass wegen nicht schreiten. Der neue Vorhaltston, die Quarte der Dominante (*d*), muss dann auf Zzt. 3 und zuvor Zzt. 2 im Alt liegen.

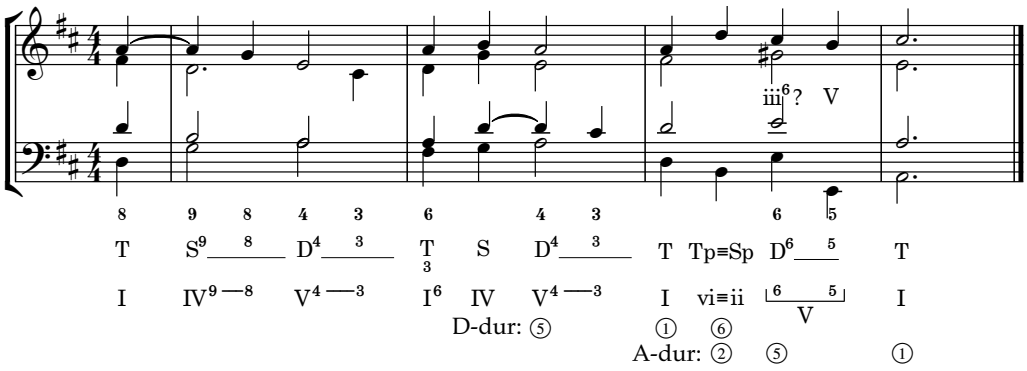


Bsp. 13.23: Analyse der Harmonik und Vorbereitung der Dissonanzen

Aufgrund der Vorhaltsvorbereitungen kann bei der ersten, quintverwandten Verbindung D-G (I–IV) der gemeinsame Ton *d nicht* in der Tenorstimme verbleiben, denn dieses zöge die Terzlage von G-dur nach sich, was durch den Vorhalt ausgeschlossen ist.

Bsp. 13.24 zeigt den fertigen Satz. In T. 3 ereignet sich eine Modulation in die Oberquinttonart. Dies wird in der Oktavregelanalyse angedeutet. Damit der Sextvorhalt in der Oberstimme liegen kann – dort ist seine Wirkung am besten –, wird ein erhöhter Stimmführungsaufwand betrieben (großer Sprung der Oberstimme), Terzverdopplung im h-Moll-Akkord. Der Vorhalt lässt sich als »durchgehender

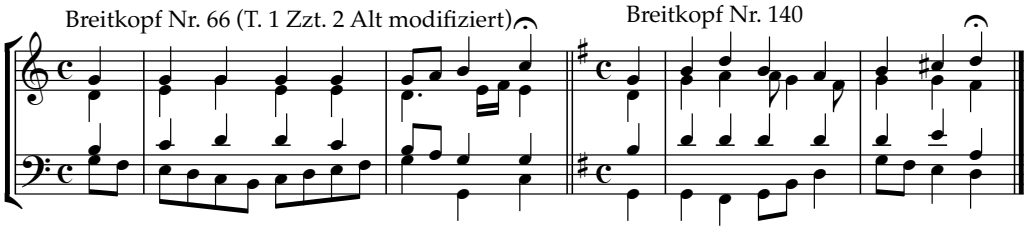
Vorhalt« auffassen, als Mischung aus Vorhalt und hartem Durchgang. Vorbereitet werden muss der auffassungsdissonante Sextvorhalt nicht, aus der Sp kommend ist dies auch gar nicht möglich. Gleichwohl dissoniert die Sexte *cis* vor dem Hintergrund des erwarteten Akkordtones *h*, nicht jedoch als intervallische Dissonanz. Aus Sicht des Kontrapunkts handelt es sich um eine konsonierende primäre Sexte, somit um einen simplen Sextakkord, wie es in der Generalbassbezifferung auch angezeigt wird. Wie oben bereits diskutiert chiffrieren manche (aus heutiger Sicht veraltete) Stufentheorien den Klang tatsächlich als Sextakkord der III. Stufe (III^6).



Bsp. 13.24: Der fertige Satz

Übung 42: Analyse

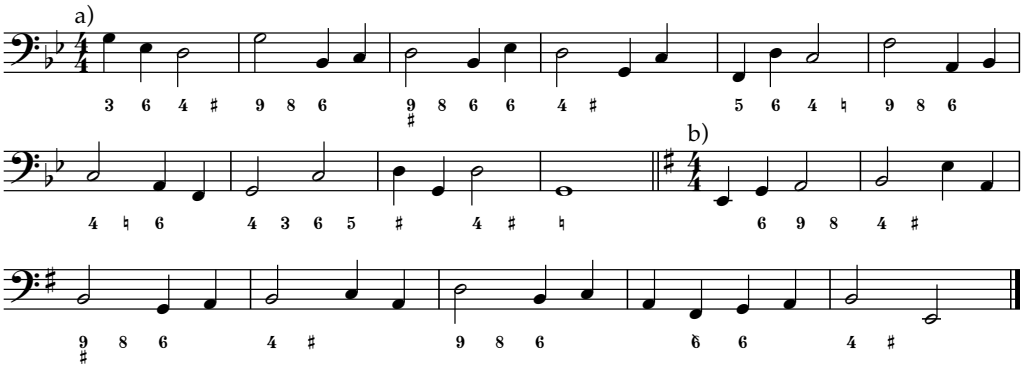
Chiffrieren Sie die in Bsp. 13.25 gegebenen Ausschnitte aus Choralsätzen Bachs hinsichtlich Funktionen, Stufen und Vorhaltsbildungen. Bezeichnen Sie auch die übrigen harmoniefremden Vorgänge.



Bsp. 13.25: Analysieren (Funktionen, Stufen, Vorhalte)

Übung 43: Generalbässe aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 13.26 gegebenen Bässe vierstimmig aus, in Chornotation und mit Vorbereitung der Vorhalte. Ergänzen Sie die Funktions- und Stufenchiffrierungen. In beiden Beispielen gibt es einen Tonartwechsel.



Bsp. 13.26: Vierstimmig für Chor aussetzen

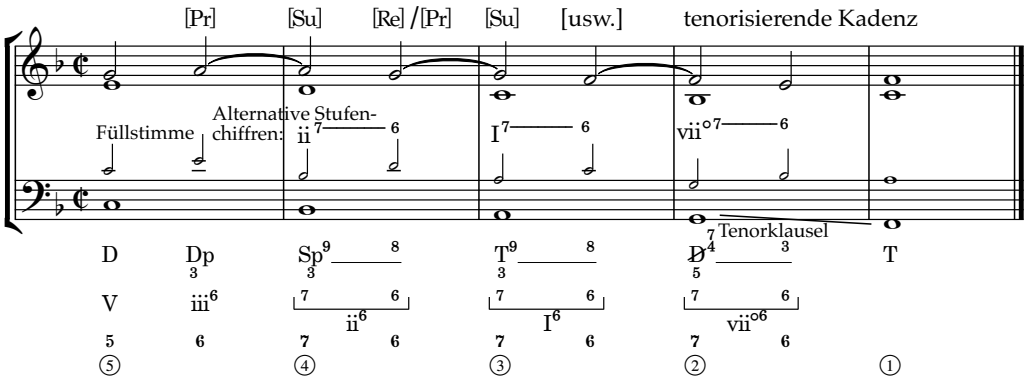
13.3 Vorhalte in Sextakkorden und Bassvorhalte

Reichert man den fallenden Fauxbourdon durch Vorhalte in der Sextenstimme an, so entsteht das in der Renaissance und im Barock verbreitete Modell der 7–6-Konsekutive. Es funktioniert in der Dreistimmigkeit unkompliziert, vierstimmig hingegen nur mit einer umständlichen Stimmführung der Zusatzstimme. Insbesondere darf der Auflösungston der 7–6-Syncopatio-Figuren nicht vorweg verdoppelt werden.

Weder die Funktions- noch die Stufentheorie können solche Folgen angemessen (Funktionstheorie) und handlich (Stufentheorie) chiffrieren. Es handelt sich um ein kontrapunktisches Modell, dass durch die Ziffernfolge des Generalbasses zweckmäßig repräsentiert wird. Als solches bleibt es aber lange Zeit wirksam, bis in die Wiener Klassik hinein. Haydn zitiert es im Thema[18] des Kopfsatzes seiner Symphonie Nr. 104 D-dur. (Bsp. 13.28)[19]. Dort bildet es die zweite Phrase des Vordersatzes einer sechzehntaktigen Periode. Im Nachsatz kehrt Haydn die

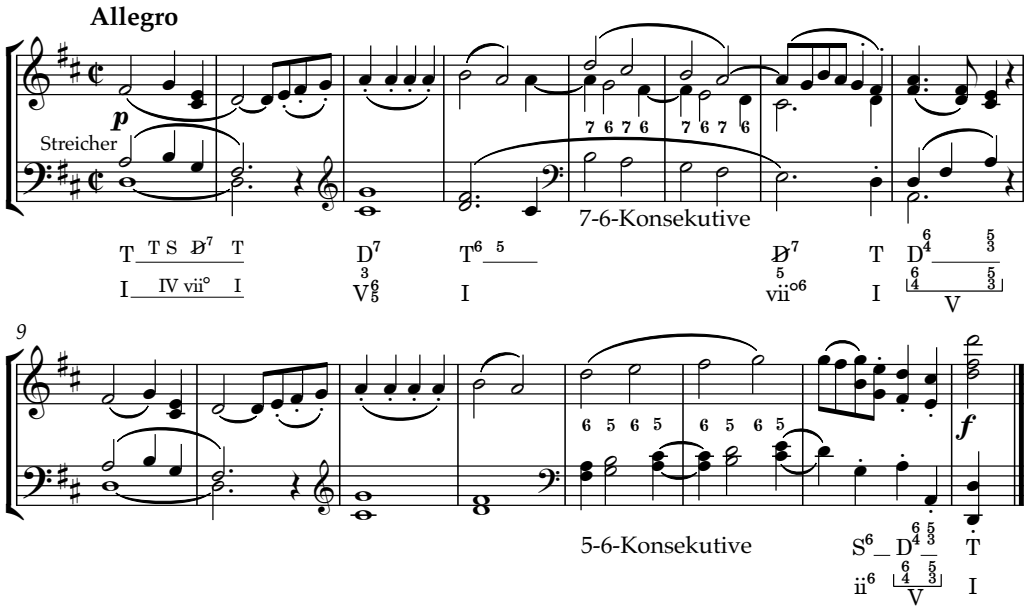
18 Es handelt sich um einen monothematischen Sonatenhauptsatz.

19 Etliche der dort auftretenden Klänge und Chiffrierungen werden in den folgenden Kapiteln erklärt.



Bsp. 13.27: Die 7–6-Konsekutive

Bewegung der Oberstimme um wodurch sich das Modell der 5–6-Konsekutive ergibt. Diese verläuft ohne Vorhaltsbeteiligung.



Bsp. 13.28: Haydn, Symphonie Nr. 104 D-dur, Thema des ersten Satzes

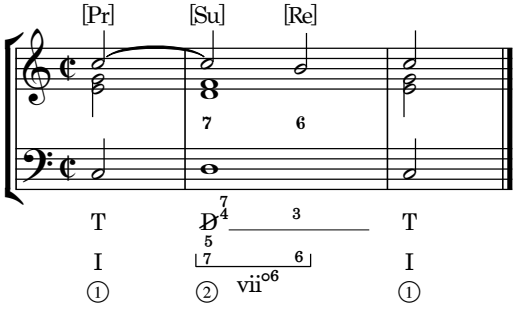
Die Funktionstheorie muss die äußerlich homogene Vorhaltskette zum einen als Nonenvorhalte vor Sextakkorden, zum anderen (über der ②) als 4–3-Vorhalt im $\not D^7_5$

deuten, was zu Verwirrung führt. Probleme gibt es auch in der Stufenchiffrierung, weil die Generalbassziffer 7 im allgemeinen einen Septakkord bezeichnet, die 6 hingegen die erste Umkehrung einer Dreiklangsschichtung chiffriert. Alternativ kann man den Vorhaltscharakter durch Stimmführungsstriche andeuten (V^{7-6}).

Generell sollte man sowohl in der Stufenchiffrierung wie auch in der Generalbassbezifferung beachten:

> 7–6-Folgen bezeichnen in den allermeisten Fällen Vorhalte vor Sextakkorden.

Der letzte Takt in Bsp. 13.27 zeigt eine sogenannte *tenorisierende Kadenz* (auch *clausula tenorizans* genannt). Hier liegt die Tenorklausel im Bass, was die Kadenz imperfiziert. Tenorisierende Kadenzen finden sich daher überwiegend an Binnenkadenzen, nicht finalen Kadenzen.



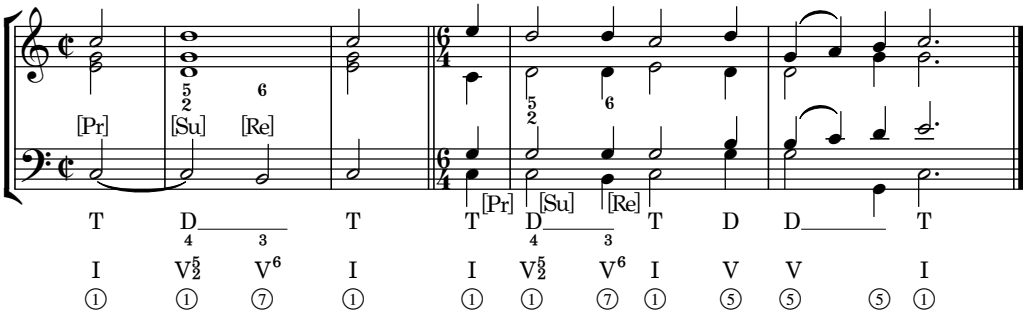
Bsp. 13.29: Tenorisierende Kadenz

Wie bereits erörtert (Kapitel 13.1, S. 266) gestaltet sich die Generalbassbezifferung schwierig, wenn im Bass harmoniefremde Töne bezeichnet werden müssen. Weil Generalbassziffern auf die betonten Zeiten gesetzt werden, betrifft dies gleichermaßen harte Durchgänge und Bassvorhalte.

Ebenso wie die *Tenorklausel* (2̂–1̂) kann auch die Diskantklausel (Progression 7̂–8̂) in den Bass rücken. Im letzteren Fall, wenn also ein 4–3-Vorhalt in der Dominante im Bass liegt, handelt es sich um eine *diskantierende Kadenz* bzw. *clausula cantizans* (Bsp. 13.30). Im 16. Jahrhundert extrem selten trifft man sie zunehmend im Generalbasszeitalter an (siehe Bsp. 13.30 rechts[20]). Dabei entstehen recht komplexe Bezifferungen. Die Stufentheorie ist wieder auf Hilfskonstrukte angewiesen. Unmittelbar verständlich ist die Chiffrierung nach der Funktionstheorie.

Bsp. 13.31 zeigt Ausschnitte aus Vokalwerken Bachs, welche Vorhalte mit Bassbeteiligung aufweisen. Im letzten Takt des ersten Beispiels (Choralsatz Nr. 294 aus

20 Die Generalbassziffern finden sich in Scheidts Original nicht.



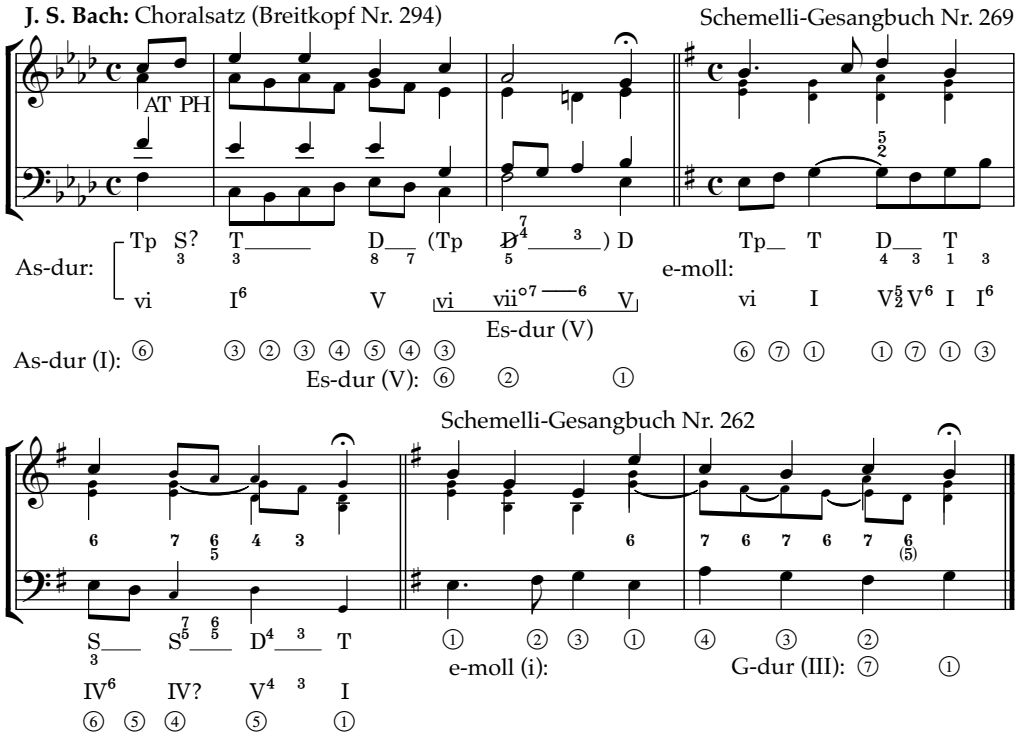
Bsp. 13.30: Die diskantierende Kadenz; Scheidt, *O Jesulein süß*, Görlitzer Tabulatur

der Breitkopf-Sammlung[21]) sehen wir eine tenorisierende Kadenz (Tenorklausel im Bass), im ersten Takt des folgenden (Schemelli Nr. 269) eine diskantierende Kadenz (synkopierte Diskantklausel in G-dur im Bass). Eine 7–6-Konsekutive (Vorhaltskette) zeigt das letzte Beispiel (Schemelli Nr. 262). Dort fehlen uns für eine korrekte Analyse nach der Stufen- bzw. Funktionstheorie derzeit noch die Werkzeuge, jedoch mag die Chiffrierung der Bassstufen die am Ende hörbare Wendung in die Paralleltonart G-dur verdeutlichen. Die 7–6-Konsekutive ist ein ganz von der Stimmführung, vom Kontrapunkt geprägtes Phänomen, dessen Chiffrierung in der Harmonielehre sich als unangemessen aufwendig darstellt.

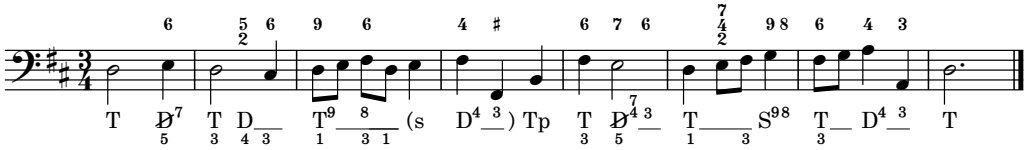
Der erste Ausschnitt (Choralsatz Nr. 294 der Breitkopf-Sammlung) verdient eine nähere Betrachtung. Man kann hier die Technik der Kopplung von Durchgängen, Wechsel- und Nebennoten studieren; alle drei Kategorien sind hier vertreten. Ein Widerspruch besteht in der Chiffrierung des Auftaktes. Erscheint hier ein Funktionswechsel plausibel? Die Stufenchiffre leugnet dies und fasst daher das *des*^{2} im Sopran als harmoniefremde Durchgangsnote auf, die als konsonante 5–6-Bewegung als auffassungsdissonant anzusehen wäre. Die Funktionsanalyse bevorzugt den Funktionswechsel, weil die terzverwandte Verbindung f-moll-As-dur (Sextakkord) als plagaler Terzschritt weniger überzeugend wirkt, als der plagale Hauptschritt vom Des-Dur-Sextakkord zum As-dur-Sextakkord. Die Progression vi-I^6 ist aber ungeachtet dessen recht gängig – sie ist Bestandteil des *Aria di Fiorenza*-Modells (siehe oben S. 204). Die Gestaltkraft eines Satzmodells bewerten wir hier stärker als funktionstheoretische Spekulationen und geben daher der Stufenanalyse den Vorzug.

Bsp. 13.32 zeigt einen Generalbass mit diversen Vorhaltsbildungen. Der Deutlichkeit halber wurde bereits eine Funktionschiffrierung angegeben.

21 Bach: Choralgesänge.

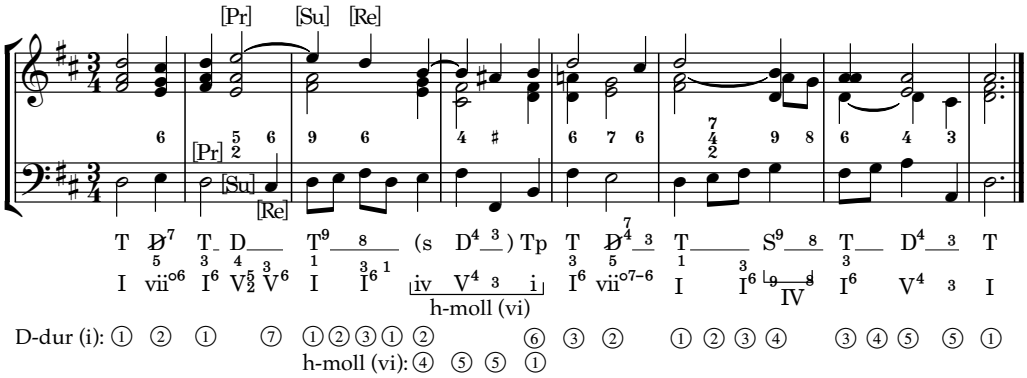


Bsp. 13.31: Vorhalte mit Bassbeteiligung



Bsp. 13.32: Generalbass mit Vorhalten

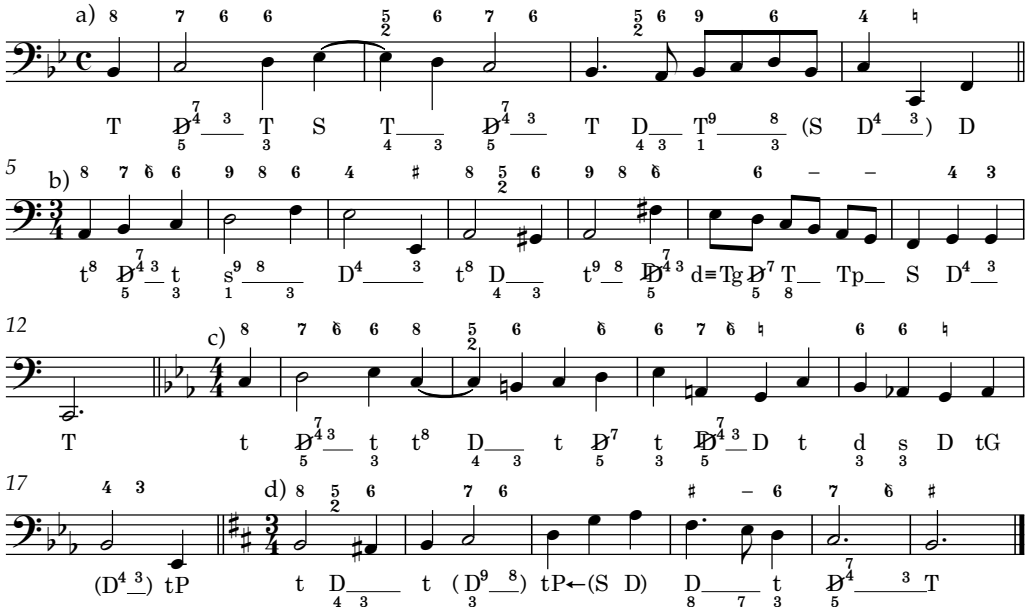
Die fertige Aussetzung gibt Bsp. 13.33, inklusive der Stufen- und Oktavregelchiffren. In T. 2 sehen wir eine diskantierende Kadenz (Diskantklausel im Bass), in T. 5 eine tenorisierende Kadenz (Tenorklausel zum Grundton *d* im folgenden Takt). T. 4 kadenziert kurzzeitig in h-moll, der Paralleltonart. Die Vorhalte lassen sich in der Stufenchiffrierung kaum adäquat darstellen. Verschiedene Lösungen wurden gewählt: Markierung des Vorhaltes im Notentext (T. 2/3), Stimmführungsstriche 7–6 (T. 5) oder Notation des Generalbasses oberhalb der Stufenchiffre (T. 6).



Bsp. 13.33: Generalbass mit Vorhalten, ausgesetzt

Übung 44: Generalbässe mit Vorhalten aussetzen

Setzen Sie nach dem oben gegebenen Vorbild die in Bsp. 13.34 gegebenen Generalbässe mit Funktionsvorschriften aus (Klaviernotation). Ergänzen Sie die Stufenchiffren und die Oktavregelstufen. Berücksichtigen Sie ggf. Ausweichungen bzw. Modulationen.



Bsp. 13.34: Anspruchsvolle Bässe zum Aussetzen

14 Quartsextakkordbildungen

Quartsextakkorde werden in ihrer Bedeutung gerne überschätzt. Die zweite Umkehrung des Dur- und Molldreiklangs bedurfte als unselbständiges, auflösungsbedürftiges Dissonanzgebilde lange Zeit der Legitimation durch harmoniefremde Vorgänge. Denn aus dem Zusammentreffen von betonten wie auch unbetonten Figurationsformen des Kontrapunkts haben sie sich entwickelt.

Aus Sicht der modernen Harmonielehre stellen Quartsextakkorde die zweite Umkehrung des Dreiklangs dar. Die Quinte der Terzschichtung liegt im Bass. Diese Akkordstellung erweist sich als ganz und gar instabil. Die primäre Quarte wird genau wie in der Renaissance-Polyhonie als dissonant und auflösungsbedürftig empfunden. Im Gegensatz zu Sextakkorden sind Quartsextakkorde daher nicht frei einsetzbar. Wir haben sie bislang ohne Verlust ignorieren können. Wenn sie uns nun doch begegnen werden, so zeigen sie sich stets als Produkt harmoniefremder Vorgänge, also von *Vorhalten*, *Durchgängen* und *Wechselnoten* – in absteigender Reihenfolge ihrer Wichtigkeit.

Dass Quartsextakkorde als defizitär wahrgenommen werden, nutzt Schumann am Anfang des Liedes *Ich grolle nicht* aus der *Dichterliebe* aus (Bsp. 2.23 im zweiten Band). Der Anfang wirkt unentschlossen und schwebend, bis der Bass zeitverzögert den Klang grundiert.[1] Dies korrespondiert mit der Ambivalenz des lyrischen Ichs im Heineschen Gedicht: Grollt er der Geliebten – oder grollt er nicht?

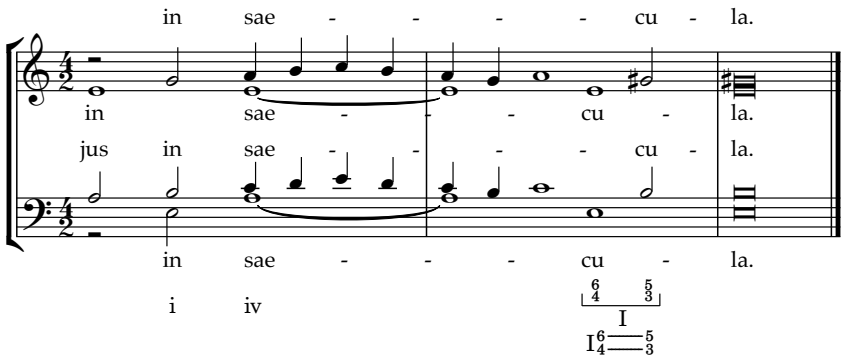
14.1 Der Vorhaltsquartsextakkord

Wir haben bereits gesehen, dass die unbetonten Figurationsformen (Durchgänge, Wechselnoten und dergleichen) paarweise in Sexten oder Terzen parallel geführt werden können (Kapitel 13.1). Auch Vorhaltsfiguren können in zwei Stimmen zugleich auftreten, sofern sie untereinander in einem imperfekt konsonanten Intervall (Terz oder Sexte) gekoppelt werden. Dies ist schon in der Vokalpolyphonie der Renaissance gängige Praxis. In den Schlusstakten des *Sicut locutus est* aus dem *Magnificat quarti toni*[2] (Bsp. 14.1) sehen wir zunächst im Sopran und im Tenor Durchgänge bzw. Wechselnoten, in Sexten gekoppelt. Dies mündet in beiden Stimmen in Syncopatio-Figuren. Der Sopran führt dabei den dissonierenden 4–3-Vorhalt, bezogen auf den Basston *e*. Die korrespondierende Tenorklausel

1 Erst dort beginnt das Stück wirklich.

2 Haberl (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, Magnificat Octotonum, Liber Secundus, S. 111.

(*h*) tritt nun aber durch die Sextkopplung parallel zur Vorhaltsauflösung ein. Diese äußerlich ebenfalls dem Muster des Vorhalts folgende Figur im Tenor ist allerdings im Sinne des Intervallsatzes keineswegs dissonant. Zur Unterstimme ergibt sich eine 6–5-Seitenbewegung, und auch zum Alt und zum Sopran verhält sich der Tenor konsonant.

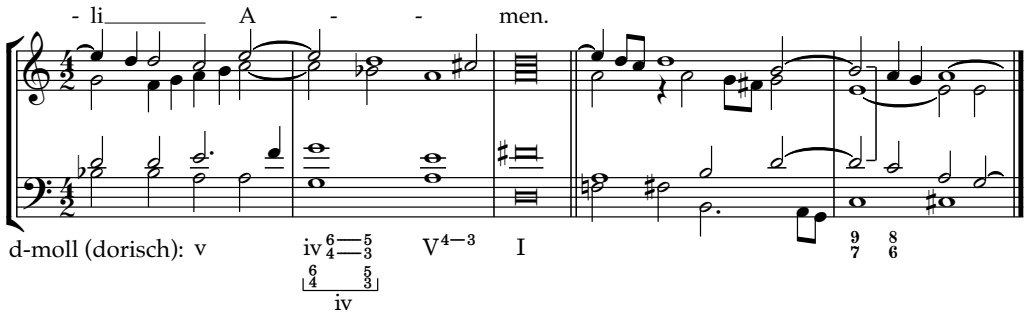


Bsp. 14.1: Palestrina, *Magnificat quarti toni*, *Sicut locutus est*

Auf diese Weise hat sich der später so genannte Quartsextakkord im Tonsatz Raum verschafft. Die doppelte Syncopatio erzeugt für einen kurzen Moment – man ist geneigt zu sagen: eher beiläufig – einen Quartsextakkordklang aus der Quarte (*a*) und der Sexte (*c*) über der hier etwas willkürlich angenommenen Stufe I E-dur. Rechnerisch bilden die vier beteiligten Töne die zweite Umkehrung eines a-moll-Dreiklangs. Gleichwohl überwiegt der Eindruck des vorhaltig verzögerten Eintritts des Finalklangs E-dur. Dies liegt nicht zuletzt an der Bewegung des Basses. Sein plagaler Hauptschritt (fallende Quarte *a*–*e*) lässt uns einen Wechsel der Bedeutung des Klanges erleben, von der iv (a-moll) zum Ruheklang der Finalis (E-dur).

Einen ähnlichen Doppelvorhalt sehen wir am Ende des *Credo* aus der Missa *In te, domine, speravi* von Palestrina (Bsp. 14.2). Hier findet der Vorhalt auf der Antepaenultimaposition statt, im Sinne der (hier anachronistisch wirkenden) Stufentheorie innerhalb der iv. Wiederum sind zwei Möglichkeiten der Chiffrierung angegeben.

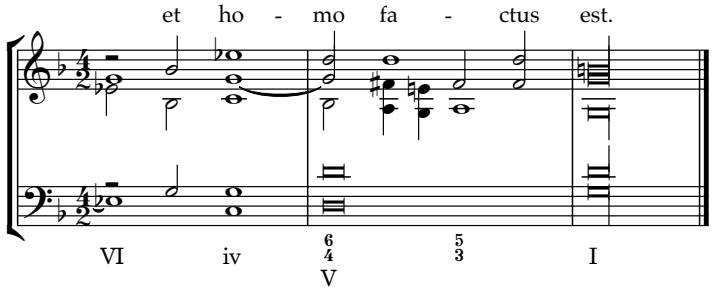
Dass auch beide Syncopatio-Figuren zugleich dissonieren können – bislang beobachteten wir stets die Beteiligung einer konsonanten 6–5-Seitenbewegung



Bsp. 14.2: Palestrina, Missa *In te, domine, speravi*, *Credo*; Frescobaldi, *Tocata per l'elevatione* F 12.31

– zeigt das etwas spätere Beispiel aus einer Toccata Frescobaldis (rechts im Bsp. 14.2).[3]

Seltener findet man in der Vokalpolyphonie der Renaissance den Vorgang eines Doppelvorhalts auf der Paenultimaposition, der Stufe *V*. Bsp. 14.3 gibt eine Fundstelle im Credo der *Missa ad imitationem moduli Susanne un jour* von Lasso.

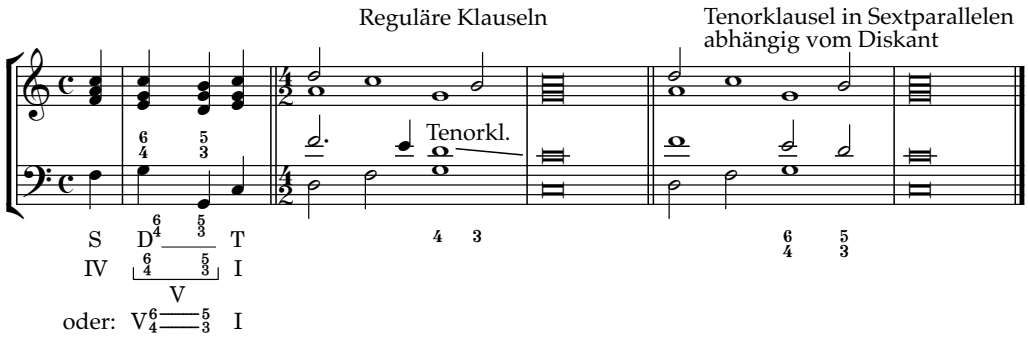


Bsp. 14.3: Lasso, Missa *Susanne un jour*, *Credo*

Doch am Ende der Barockzeit hat sich genau dieser Doppelvorhalt innerhalb der Dominante zu einer Standardwendung in der Kadenz herausgebildet: zum sogenannten *kadenzierenden Vorhaltsquartsextakkord* (Bsp. 14.4).

Die synkopierte Diskantklausel an der Paenultima-Kadenzposition erscheint auch hier als Quartvorhalt ausschließlich zum Bass dissonant, denn die eigentlich als Agensstimme fungierende Tenorklausel wird wieder parallel zum Sopran geführt (als Untersexte bzw. bei Stimmtausch Oberterz) und verliert damit ihre

3 Diese Toccata aus Frescobaldis *Fiori musicali* gehört dem Typ der *Toccata di durezze e ligature* an, welche durch Bindungen (*ligature*) und damit verbundenen klanglichen Härten (*durezze*), kurz: durch dissonierende Vorhalte gekennzeichnet ist.



Bsp. 14.4: Der Vorhaltsquartsextakkord

Unabhängigkeit. Als Sextvorhalt (bzw. 6–5-Seitenbewegung) ist sie wiederum lediglich auffassungsdissonant. Damit müsste der Sextvorhalt keineswegs vorbereitet werden, wie es hier noch der Fall ist. Sehr wohl bedarf jedoch der real dissonierende Quartvorhalt der Vorbereitung. Die Weiterführung hingegen ist für beide Komponenten des kadenzierenden Vorhaltsquartsextakkordes die gleiche: Sie lösen sich regelmäßig *abwärts* auf, die 4 zur 3 und die 6 zur 5.

Aus Sicht der Harmonielehre kann man sich den *kadenzierenden Vorhaltsquartsextakkord der Dominante* als aus den Tönen des Tonikadreiklangs gebildet denken. Gleichwohl ist seine Funktion dominantisch, ablesbar auch an der gebräuchlichen Verdopplung des Basstons, der im Sinne der modernen Harmonielehre der Funktionsträger (D bzw. V) ist.

Moderne Stufentheorien tragen dieser Auffassung Rechnung und chiffrieren den Vorhaltsquartsextakkord (V) mit zusätzlicher Angabe von Generalbassziffern[4] (wie im vorliegenden Text präferiert) oder vermerken dies zusätzlich zur Chiffrierung als Quartsextakkord der *I*.[5] Früher war die Chiffrierung als I^{6}_{4} V gebräuchlich. Vielleicht durch die Verbreitung der Funktionstheorie ist dies auch im Stufentheorie-Lager aus der Mode gekommen. Eine Chiffrierung als $\underset{5}{\mathrm{T}}$ wird in der Funktionstheorie als unangemessen betrachtet[6]. Die übliche Funktionschiffre ist $\mathrm{D}^{6\,5}_{4\,3}$; bisweilen findet man die Auffassung des Vorhaltsquartsextakkordes als *Akkordvorhalt*: $\mathrm{D}^{\mathrm{T\text{-}D}}$.[7]

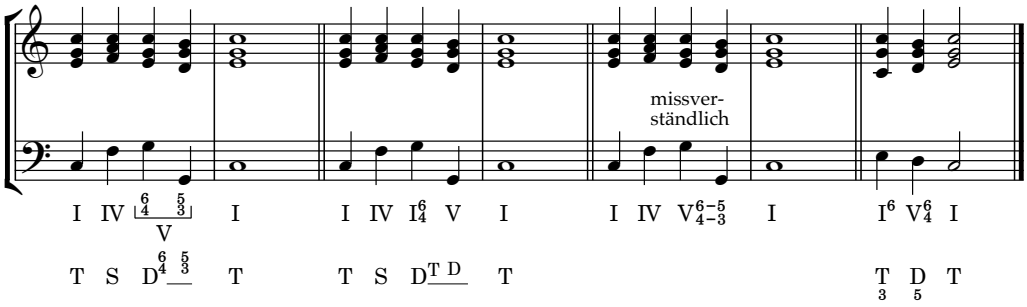
4 Gauldin: Harmonic Practice in Tonal Music, S. 268.

5 Kostka/Payne/Almén: Tonal Harmony, S. 135.

6 $\underset{5}{\mathrm{T}}$ bezeichnet dort einen Durchgangsquartsextakkord, siehe S. 300

7 Dies kann als Hilfe beim Üben am Tasteninstrument genutzt werden: Beim Vorhaltsquartsextakkord der Dominante wird links der Grundton der Dominante, rechts der Dreiklang der Tonika gegriffen.

Zurück zur Stufentheorie: Missverständlich, dennoch international gebräuchlich ist die Chiffrierung als V mit beigeordneten Ziffern: $V^{6}_{4}{}^{-5}_{-3}$ (Bsp. 14.5). Strenggenommen markiert die Chiffre V^{6}_{4} die zweite Umkehrung des Akkordes der V, also einen Quartsextakkord über der Bassstufe ② (wie rechts im Beispiel gezeigt). Kasten 12 fasst alle wichtigen Fakten zum Vorhaltsquartsextakkord zusammen.



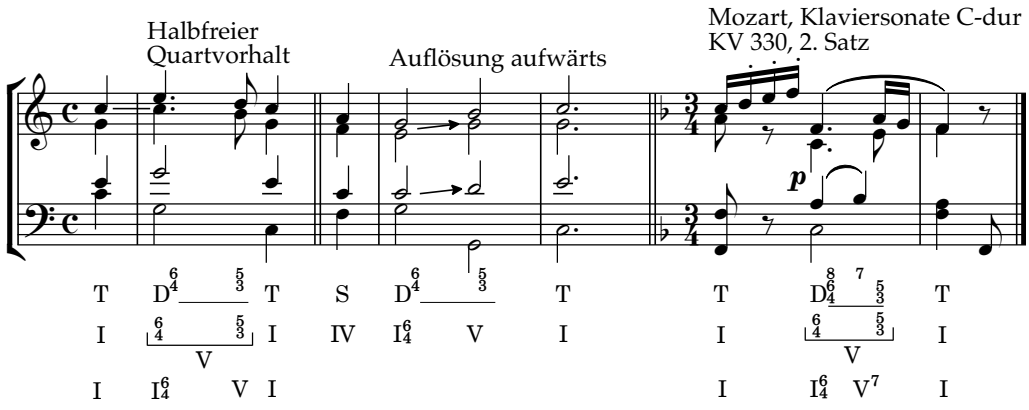
Bsp. 14.5: Die Chiffrierung des Vorhaltsquartsextakkords in der Stufentheorie

Merkmale des Vorhaltsquartsextakkords

- Der Vorhaltsquartsextakkord der Dominante entsteht durch das Zusammentreffen vom 4–3-Vorhalt und 6–5-Vorhalt (bzw. Seitenbewegung) über dem Dominantgrundton.
- Er ist aus der Kopplung der Tenorklausel mit der synkopierten Diskantklausel entstanden.
- Dem Vorhaltscharakter entsprechend steht der Klang stets auf relativ betonter Taktzeit.
- Die Sexte und die Quarte werden abwärts geführt.
- Der Basston wird (als Grundton des Auflösungsakkordes) verdoppelt.
- Bis zur Bach-Zeit wird die Quarte als Dissonanz stets vorbereitet.
- Die Sexte kann als *Auffassungsdissonanz* frei eintreten.

Kasten 12: Der kadenzierende Vorhaltsquartsextakkord der Dominante

In der Wiener Klassik hat sich die Floskel des Vorhaltsquartsextakkordes so weit verselbständigt, dass der Quartsextakkord angesprungen werden konnte. Auch der Zwang zur Auflösung abwärts entfiel; lediglich die metrische Position auf betonter Zeit und die Auflösung auf schwacher Taktposition wurden beibehalten. Die Figur des kadenzierenden Vorhaltsquartsextakkordes hatte sich als



Bsp. 14.6: Frei eintretender und frei aufgelöster Vorhaltsquartsextakkord

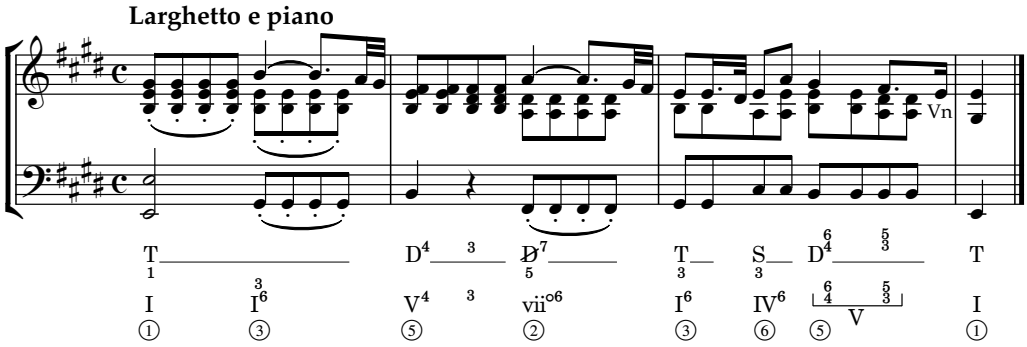
eigenständige Kadenzformel etabliert. Bsp. 14.6 zeigt die dadurch entstandenen Möglichkeiten einer freieren Behandlung. Im ersten Beispiel (links) wird der Quartsextvorhalt in einer Weise eingeführt, die gelegentlich als *halbfrei* bezeichnet wird: Der Vorhaltston (insbesondere hier die Quarte *c*) ist im vorausgehenden Klang enthalten, wenngleich nicht aus derselben Stimme übergebunden.[8] Mozart (rechts) springt den Quartvorhaltston auffällig an. Die melodische Floskel Î–3̂–2̂–Î ist in der Wiener Klassik an Kadenzen ein gängiges Stereotyp.

Bei einem solcherart freien Einsatz des Vorhaltsquartsextakkords erscheint die Chiffrierungsform der älteren Stufentheorie (I^{6}_{4}–V) tatsächlich bis zu einem gewissen Grad plausibel. Im oben auf Seite 281 (Bsp. 13.28) zitierten Anfang der späten Symphonie Nr. 104 von Joseph Haydn wird die Quarte des Vorhaltsquartsextakkordes in T. 8 halbfrei eingeführt, in T. 15 im Durchgang (aus dem Sextakkord der ii kommend, welcher in der Funktionstheorie als S^{6} aufgefasst wird).

Mit traditionell strenger Dissonanzbehandlung verwendet Händel den kadenzierenden Vorhaltsquartsextakkord am Anfang des zweiten Stückes des *Messiah* (Bsp. 14.7). Diese Takte zeigen eine ganz der Oktavregel entsprechende Harmonik. Auf den Bassstufen ① und ③ finden wir die Tonika, auf der ⑥ den Sextakkord der Subdominante und auf der ② erwartungsgemäß den D^{7}_{5} (vii$^{\circ 6}$). Die für die Dominante charakteristische Stufe ⑤ beherbergt zunächst (T. 2) die V mit Quartvorhalt, in der finalen Kadenz schließlich den kadenzierenden Vorhaltsquartsextakkord. Die Quarte wird dabei aus der Quinte der Subdominante heraus

8 Zwischen dem *c* im Sopran auf Zzt. 1 und dem selben Ton im Alt, Zzt. 2, kann man keinen Haltebogen ziehen.

vorbereitet, die Sexte tritt frei ein, immerhin schrittweise, eine typische Praxis. Auch hier (letzter Volltakt) sehen wir das für Händel und seine Zeitgenossen charakteristische Stereotyp der Vorausnahme (*Antizipation*) des Grundtons auf dem letzten Sechzehntel.



Bsp. 14.7: Händel, *Messiah*, Nr. 2

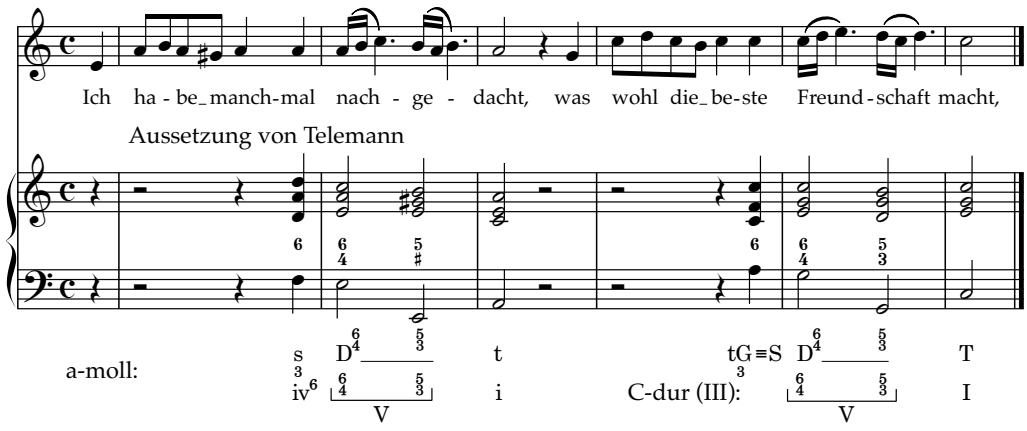
Der kadenzierende Vorhaltsquartsextakkord findet sich oft als Schlusssignal am Ende von Rezitativen. Beispiele dafür finden sich im Kantatenwerk Bachs allenthalben, so etwa in der Nr. 52 des *Weihnachtsoratoriums* (Bsp. 14.8).



Bsp. 14.8: Bach, *Weihnachtsoratorium*, Nr. 52

Als selbstverständlicher Bestandteil der Kadenzfloskeln im späten Generalbasszeitalter stellt sich auch die Verwendung des kadenzierenden Vorhaltsquartsextakkordes in Bsp. 14.9 dar. Die Aussetzung des Generalbasses stammt von Telemann selbst. Der Tonartwechsel (Modulation in die parallele Durtonart) erfolgt melodisch durch den Wechsel der Tonleiter (Wegfall der $\hat{7}\uparrow$, gis) und die Sequenzierung der ersten Phrase in der neuen Tonleiter (von C-dur). Harmo-

nisch wird der Vorgang durch die Sequenzierung der ersten Kadenz einen Takt später bekräftigt, wobei Telemann die Sequenz in der rechten Hand nicht exakt nachvollzieht, sondern eine abweichende Akkordlage wählt.[9] Interessanterweise bleibt dadurch die *absolute* Lage der Akkorde im Oktavraum näherungsweise erhalten, eine im Detail kunstvoll gearbeitete Miniatur.



Bsp. 14.9: Telemann, *Singe-, Spiel- und Generalbassübungen*, Nr. 7

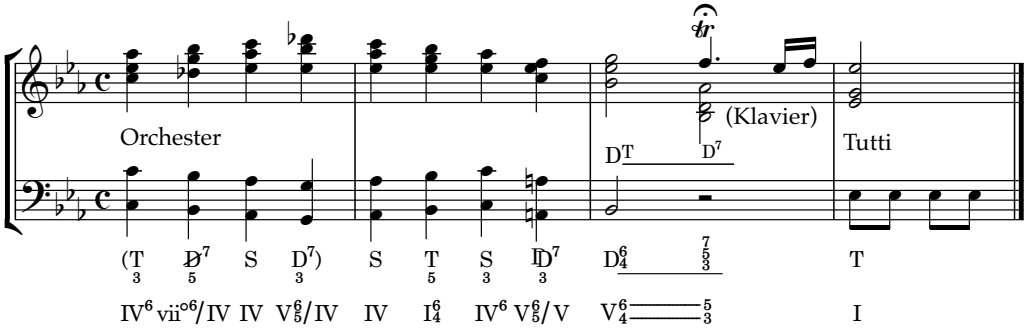
Der Vorhaltsquartsextakkord ist der typische Klang, der die *Kadenz* im Solokonzert der Wiener Klassik einleitet. Das Orchester bleibt auf dem unaufgelösten Quartsextakkord stehen. Nach der virtuosen Solo-»Kadenz« (die Namensgleichheit mit dem satztechnischen Vorgang ist nicht zufällig) wird der unterbrochene Kadenzvorgang mit der Auflösung des Quartsextvorhaltes fortgesetzt (Bsp. 14.10).[10]

Übung 45: Harmonische Analyse

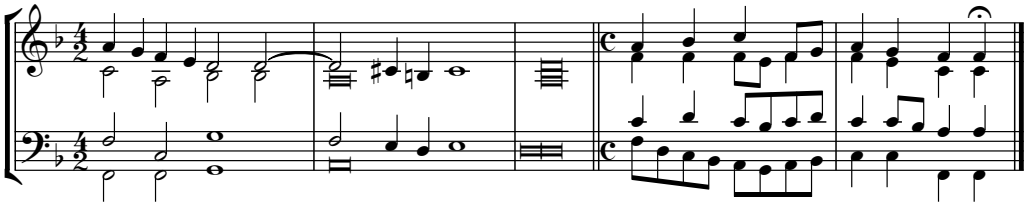
Analysieren Sie die in Bsp. 14.11 gegebenen Werkausschnitte. Chiffrieren Sie den Ausschnitt links (Lasso) mit Stufenchiffren, den Choralsatz Bachs mit Funktionschiffren.

9 Das entspricht der Praxis am Tasteninstrument: Die Position der Hand möglichst wenig verändert, um die Gefahr von »Fehlgriffen« (Streiftönen) zu minimieren.

10 Der Quartsextakkord $\frac{\text{T}}{5}$ in T. 2 wird in Kürze erklärt (s. u. S. 300).



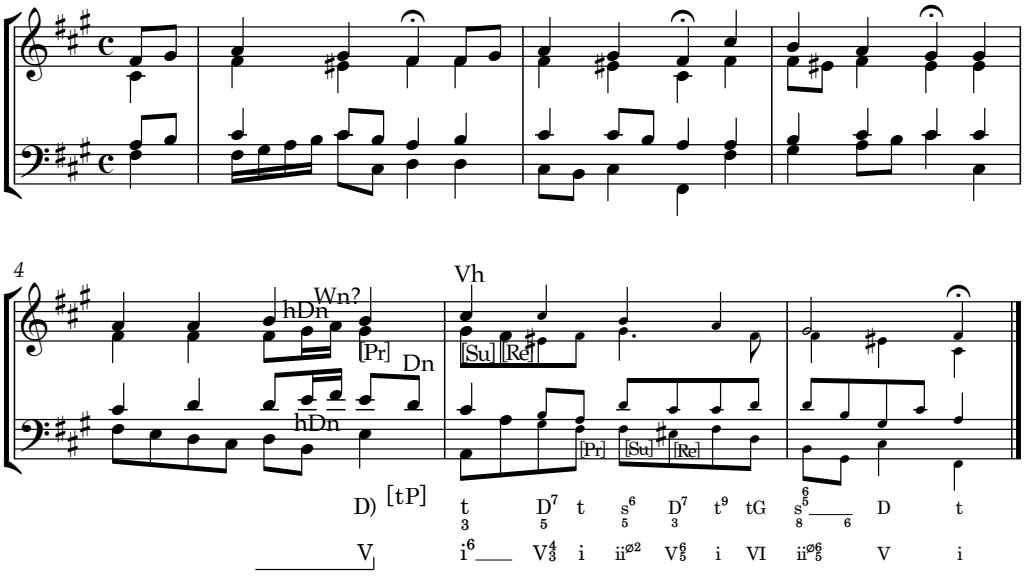
Bsp. 14.10: Mozart, Klavierkonzert Es-dur KV 482, 1. Satz, »Kadenz«



Bsp. 14.11: Lasso, Missa *Doulce memoire*, *Agnus Dei*; J. S. Bach, Choralsatz (Breitkopf Nr. 360)

Übung 46: Analyse

Ergänzen Sie die Chiffrierung des Anfangs des Choralsatzes *Seid froh dieweil* aus der Kante Nr. 3 des Weihnachtsoratoriums von J. S. Bach (Bsp. 14.12). Kennzeichnen Sie die harmoniefremden Vorgänge in der schon zuvor praktizierten Form, Vorhalte mit den Chiffren Pr, Su und Re.



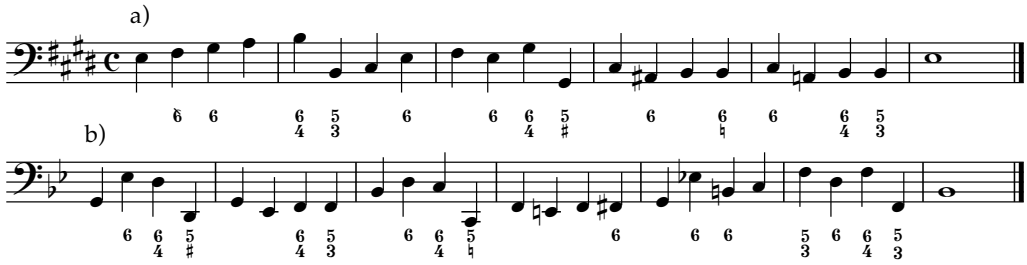
Bsp. 14.12: Bach, Choralsatz *Seid froh dieweil*, Weihnachtsoratorium Kantate 3, Nr. 12

Übung 47: Generalbässe aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 14.13 gegebenen Bässe in Klaviernotation aus und chiffrieren Sie sie nach der Funktions- und Stufentheorie. Geben Sie dazu auch die Oktavregelstufen (arabische Ziffern) in der jeweils herrschenden Tonart an.

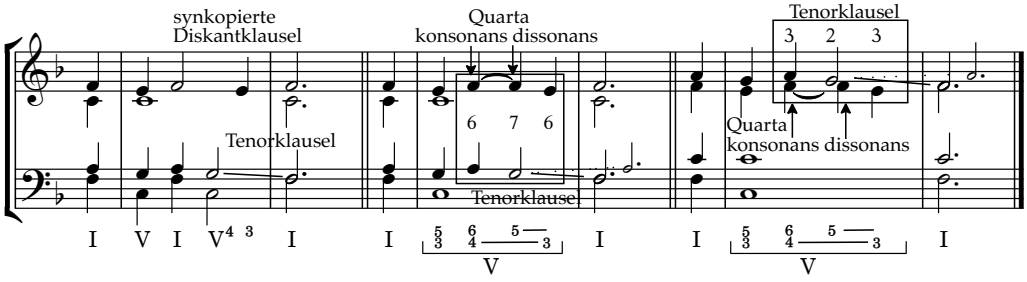
14.2 Die *cadenza doppia*

Während der Epoche der Renaissance-Polyphonie, durch die gesamte Barockzeit und darüber hinaus war eine spezielle Kadenzform gebräuchlich, deren Dissonanzbehandlung von den üblichen Regeln abweicht. Die Rede ist von der



Bsp. 14.13: Generalbässe mit Vorhaltsquartsextakkorden

sogenannten *cadenza doppia*.[11] »Verdoppelt« wird dabei in den meisten Fällen die Diskantklausel (7̂-8̂). Aus Sicht der modernen Harmonielehre suggeriert der Name, dass es sich um das auffälligerweise *zweifache* Erreichen und Verlassen der Paenultima-Stufe (V) handelt. Im einfachsten Fall kann das über ein Pendel *V–I–V–I* geschehen. Ebenso gut kann die zweite Position auch eine Vertreterstufe (beispielsweise die *VI* oder die *IV*) beinhalten. Dort wird die den Kadenzvorgang abschließende synkopierte Diskantklausel, zum Bass (⑤) gerechnet also den Quartvorhalt, in regelkonformer Weise vorbereitet, aus einer konsonanten Situation heraus (Bsp. 14.14 links).



Bsp. 14.14: Die Entstehung der *cadenza doppia*

Die Spezialität der *cadenza doppia* besteht jedoch darin, dass das zur Vorbereitung des Vorhalts aus einer konsonanten Situation eigentlich erforderliche Pendel entfällt. Der Bass verharrt auf dem Ton der ⑤. Dadurch entsteht im Moment der Vorhaltsvorbereitung bereits ein dissonierender Quartsextakkord, mindestens jedoch eine Quarte zur Unterstimme. Aus dieser wird in die eigentliche Vorhaltsposition gebunden, was den üblichen Regeln nach unzulässig ist. Die

11 Menke: Die Familie der cadenza doppia.

Vorhaltsquarte bereitet sich gewissermaßen selbst vor. Sie wird als *konsonierende Quarte*, als *Quarta consonans*,[12] bezeichnet, mutiert aber an der nächsten (betonten) Taktposition zur herkömmlichen Vorhaltsdissonanz, zur *Quarta dissonans*. In Bsp. 14.14 Mitte zeichnet sich die konsonierende Quarte durch das Sextintervall zum Tenor aus, die dissonierende Quarte durch die Septime innerhalb des 7–6-Vorhalts. Rechts wird die Situation unter Stimmtausch dargestellt (2–3-Vorhalt zwischen den *clausulae principales*). Ein terzhaltiger Ultimaklang (Standard im 17. Jahrhundert, aber auch früher schon möglich) wird bei Bedarf durch die Aufwärtsführung der Tenorklausel erzielt.

Im Regelfall wird der an der zweiten Taktposition stehende Quartsextakkord progressiv aufgelöst, d. h. die beiden beteiligten Stimmen schreiten nacheinander weiter, nicht gleichzeitig. Stets geht dabei diejenige Stimme voran, welcher die Tenorklausel zugewiesen ist. Die Diskantklausel folgt um eine Zählzeit versetzt. Dadurch bleibt die Tenorklausel als gewissermaßen treibende Kraft (7–6-Vorhalt oder ggf. 2–3-Vorhalt zur Diskantklausel) erhalten.

Man kann sich als grundlegendes Schema der *cadenza doppia* die Generalbass-Ziffernfolge $\frac{5}{3}\frac{6}{4}\frac{5}{3}\frac{5}{3}$ einprägen.[13] Es gibt jedoch unzählige Varianten dieser Urform. Bsp. 14.15 zeigt einige Entwicklungsstadien der Doppia-Kadenz. In Reinform sehen wir sie im Ausschnitt aus dem Sanctus der *Missa ad imitationem moduli doulce memoire* von Lasso. Hier wird aus dem konsonanten Terzquintakkord kommend der Quartsextakkord in einer Wechselnotenbewegung erreicht, die dann in der typischen, zeitlich versetzten Auflösung auf den Paenultimaklang, modern gesprochen die V, zurückgeführt wird.

Der Ausschnitt aus dem Kyrie der *Missa super Laudate dominum* von Lasso zeigt bereits eine Variante. Hier wird die sich selbst vorbereitende Quarte schrittweise von oben, also in einer angedeuteten Durchgangsbewegung erreicht statt als Wechselnote. Dafür muss der Tenor in die Sexte hinein springen, was problemlos möglich ist, weil diese ja real konsoniert. Die Vorhaltsstimme wird durch eine in der Renaissance-Polyphonie verbreitete Form der Verzierung (untere Wechselnote als Achtelpaar) bereichert.

Wie sehr die *cadenza doppia* sich zu einem frei verfügbaren Topos verfestigt hat, zeigt das jüngere Beispiel, Scheidts *Tabulatura Nova* entnommen (Variationsreihe über *Christe, qui lux es et dies*, Vers 5, Ende). Hier ereignet sich die cadenza doppia zweimal auf der Ebene der Stufe *V* und zuvor, beim ersten Mal, auch auf der V/V-Ebene.

12 Menke: Potentiale der Cadenza doppia, S. 60.

13 Wohlgemerkt: Die cadenza doppia hat sich bereits im 15. Jahrhundert entwickelt, ist also viel älter als der Generalbass.

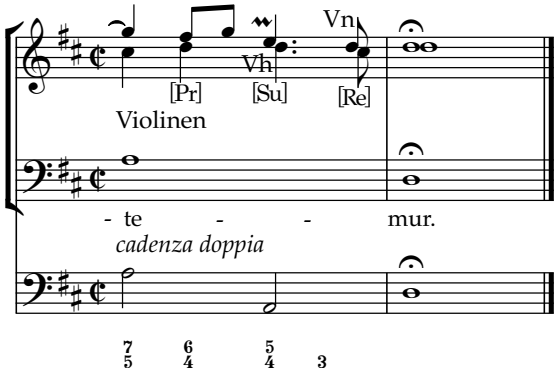


Bsp. 14.15: Verschiedene Ausprägungen der *cadenza doppia* bei Lasso und Scheidt

Die cadenza doppia bleibt bis in das 18. und sogar 19. Jahrhundert hinein lebendig. Bsp. 14.16 zeigt eine cadenza doppia am Schluss des zweiten Satzes aus Marc Antoine Charpentiers *Te Deum* D-dur H. 146 (Nr. 2, *Te Deum*). Interessant ist diese Kadenz auch hinsichtlich der Verwendung der damals recht gängigen Antizipations-Figur. Die Vorausnahme im Sopran kollidiert dort mit der Auflösung des Quartvorhalts im Alt dergestalt, dass sich Sekundparallelen ergeben. Diese wurden sicherlich als weniger dissonant wahrgenommen, als es auf dem Papier erscheint, handelt es sich doch auch um einen Vorgang »aus verschiedener Ursache« (s. o. S. 264). Beide Dissonanzfiguren erscheinen für sich allein genommen logisch. Hier verleiht zudem das traditionelle Muster der doppia-cadenz dem Ganzen Stabilität. Das dissonierende Zusammentreffen in Sekundparallelen tritt demgegenüber in den Hintergrund.[14]

Beethoven zitiert die cadenza doppia im berühmten Kopfsatz der Klaviersonate cis-moll op. 27 Nr. 2, der *Mondscheinsonate* (Bsp. 15.22 auf S. 324).

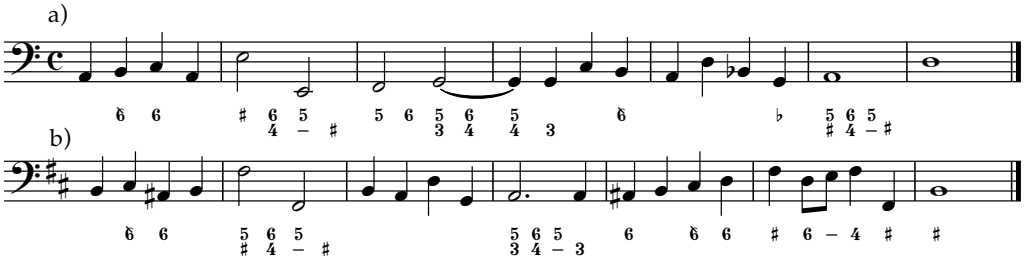
14 Diese Art der Dissonanzbehandlung ist auch und gerade für Bachs Kontrapunkt kennzeichnend.



Bsp. 14.16: Charpentier, *Te Deum*, cadenza doppia und Sekundparallelen

Übung 48: Die cadenza doppia im Generalbass

Setzen Sie die in Bsp. 14.17 gegebenen Bässe in Klaviernotation aus und chiffrieren Sie sie nach der Funktions- und Stufentheorie sowie anhand der Oktavregelstufen (arabische Ziffern). Beachten Sie insbesondere die Tonartwechsel.



Bsp. 14.17: Generalbässe aussetzen und chiffrieren

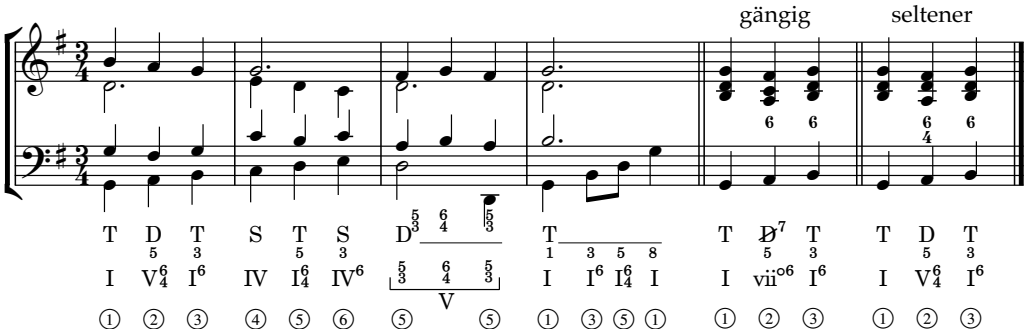
14.3 Quartsextakkorde auf leichter Taktzeit

Die Quartsextakkorde auf leichter Taktzeit sind gegenüber dem Vorhaltsquartsextakkord von untergeordneter Bedeutung. Sie leiten sich überwiegend aus den harmoniefremden Vorgängen auf leichter Zeit ab.

Die wichtigste Bildung ist der sogenannte *Durchgangsquartsextakkord* (Bsp. 14.18, T. 1 und 2). Er steht auf dem mittleren von drei durchgehenden Basstönen. Die Oberstimmen bilden im Idealfall dazu einen Durchgang in Gegenbewegung, eine Wechselnote und eine liegende Stimme. Der Durchgangsquartsextakkord findet

sich häufig – aber keineswegs immer – über der ② zwischen den Stufen ① und ③ (als $\underset{5}{\text{D}}$ zwischen $\underset{3}{\text{T}}$ und T) oder auf der ⑤ zwischen der ④ und ⑥, dann als $\underset{5}{\text{T}}$ zwischen D und $\underset{3}{\text{D}}$).

Die Funktionstheorie verwendet zur Kennzeichnung von Durchgangsquartsextakkorden die Chiffrierung »Funktion mit Quinte im Bass«, z. B. $\underset{5}{\text{T}}$. Analog verfährt die Stufentheorie (z. B I^{6}_{4}).



Bsp. 14.18: Quartsextakkorde auf leichter Zeit; Oktavregel an Position 2

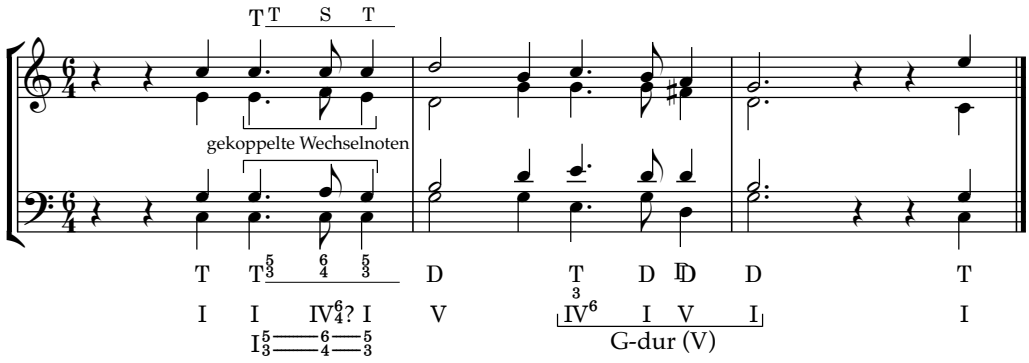
Der *Wechselquartsextakkord* (T. 3 des Beispiels) entsteht durch eine doppelte Wechselnote über einem liegenden Basston. Chiffriert werden Wechselquartsextakkorde zumeist, indem eine liegende Funktion angenommen und die Bewegung in den Quartsextakkord und zurück durch eine Bezifferung angezeigt wird. Das ist angemessen, denn es handelt sich weit eher um eine kontrapunktische Figur als um ein Phänomen genuiner Harmonik, wie man auch in Bsp. 14.19 erkennen kann. Scheidt hat hier gewiss nicht an einen Quartsextakkord ($^{6}_{4}$) gedacht.

Die Funktionstheorie chiffriert den Wechselquartsextakkord alternativ wie im Beispiel über den Notenzeilen gezeigt. Auch für die Chiffrierung nach der Stufentheorie sind dort zwei Alternativen zur Vorgehensweise in Bsp. 14.18 angegeben, wobei die obere weniger überzeugend erscheint.[15]

Auch die cadenza doppia zeigt häufig eine Wechselnotenbewegung, allerdings meist zeitversetzt erfolgend (vgl. dazu nochmals Bsp. 14.14).

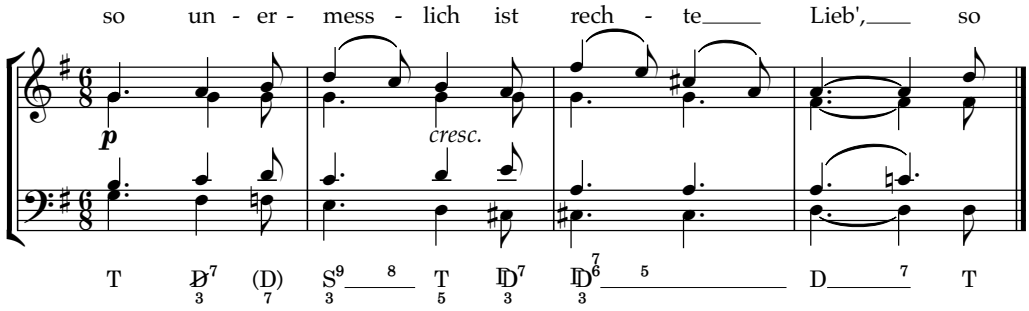
Gelegentlich findet man die Bezeichnung *Umkehrungsquartsextakkord*, wenn eine Dreiklangsbrechung des Basses kurzzeitig einen Quartsextakkord erklingen lässt (Bsp. 14.18, letzter Takt).

15 Die Finalkadenz wird dort in der Stufenchiffrierung als Tonartwechsel (Ausweichung) aufgefasst, was durchaus plausibel erscheint. Funktionstheoretische Analysen hingegen zeigen oft die Tendenz, möglichst viel als zwischendominantischen Vorgang zu kennzeichnen; so auch hier.



Bsp. 14.19: Scheidt, *O Jesulein süß*, *Görlitzer Tabulatur*

Mit dem Durchgangsquartsextakkord $\frac{6}{4}$ und dem vii^{o6} stehen uns nunmehr zwei Klänge für die Stufe ② der Oktavregel zur Verfügung. Tatsächlich findet man die Quartsextakkordvariante im barocken Generalbass eher selten. Der Sextakkord des verkürzten D^7, häufiger sogar noch der vollständige Dominantseptakkord in Terzquartakkordstellung klingen vorteilhafter. In bestimmen, eher von der Stimmführung geprägten Abschnitten, kommt der Klang jedoch vor. Mit lehrbuchhafter Stimmführung begegnete er uns oben auf S. 295 in Bsp. 14.10 (Mozart, Klavierkonzert Es-dur). In Mendelssohns Chorlied *Der Glückliche* (op. 88 Nr. 2, Bsp. 14.20, dort im zweiten Takt, Zzt. 4) zeigt er sich als Resultat einer Stimmkopplung in Sextparallelen, einer Gegenbewegung dazu und einer liegenden Stimme. Die Stimmführungslogik ist hier der entscheidende Faktor, weniger eine harmonische Setzung.



Bsp. 14.20: Mendelssohn, *Der Glückliche* op. 88 Nr. 2

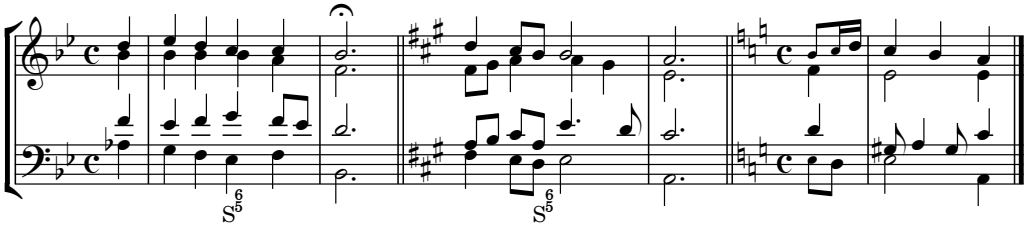
Mussorgsky verwendet den Durchgangsquartsextakkord im Finalsatz *Das große Tor von Kiew* seiner *Bilder einer Ausstellung* (Bsp. 14.21). Der lapidare Durchgangsquartsextakkord kann hier Mussorgskys Absichten besser darstellen als ein dissonant-dominantischer Klang. Dass die Oberstimme und der Bass in einer gegenläufige Bewegung ihre Positionen in der Tonleiter (① und ③) tauschen, ist für den Durchgangsquartsextakkord typisch. Im Falle des Mendelssohnschen Chorliedes findet sich diese Gegenläufigkeit zwischen Bass und Tenor in variierter Form (*cis* statt *c* im Bass, wegen des chromatischen Akkords ($\mathrm{D}^{\flat}_{3}$) am Ende des Taktes).



Bsp. 14.21: Mussorgsky, *Das große Tor von Kiew*

Übung 49: Quartsextakkordformen bestimmen

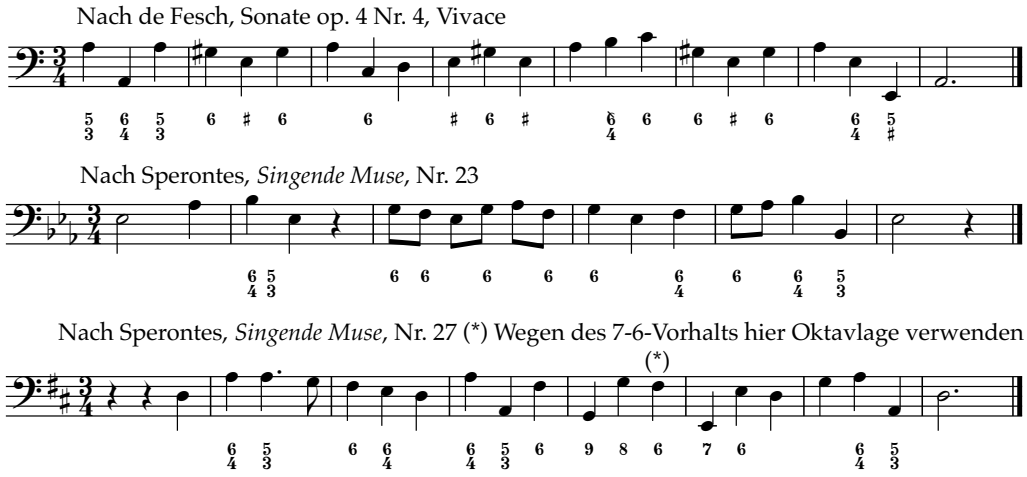
Bsp. 14.22 zeigt verschiedene Quartsextakkordbildungen in Choralsätzen Bachs. Bestimmen Sie, um welche der vorgestellten Typen es sich handelt.



Bsp. 14.22: Quartsextakkorde in Choralsätzen Bachs

Übung 50: Generalbässe mit Quartsextakkorden aussetzen

Bestimmen Sie in den in Bsp. 14.23 gegebenen Bässen die Quartsextakkordformen, setzen Sie den Generalbass aus (Klaviernotation) und chiffrieren Sie die Bässe nach der Funktions- und Stufentheorie sowie nach der Oktavregel.



Bsp. 14.23: Originale Generalbässe mit Quartsextakkorden

15 Charakteristische Sextakkorde in der Prädominante

Die IV *einer I-IV-V-Kadenz gewinnt an prädominantischer Qualität, wenn sich über ihr ein Sextakkord aufbaut. Dies ist auch in Moll möglich und führt uns auf einen Kurztrip nach Neapel.*

Kadenzen verlaufen über mindestens[1] drei Stationen: die Tonika an der *Ultima*-Position, die Dominante an der *Paenultima*-Position (vorletzter Klang) und ein Akkord an der *Antepaenultima*-Position (vor-vorletzter Klang). Die letztgenannte Funktion haben wir schon als Prädominante kennenglernt, ein Begriff, der aus der amerikanischen Musiktheorie (dort »predominant«) stammt. Robert Gauldin[2] definiert Prädominanten als Klänge der IV oder ii, einschließlich ihrer Septakkorde, welche eine Tendenz zur Fortschreitung in die Dominante aufweisen, von ihr quasi gravitativ angezogen werden. Dies ist bei der Subdominante in reiner Dreiklangsform (IV bzw. iv) weniger der Fall, stets jedoch, wenn die Subdominante eine Dissonanz enthält, deren Auflösung in die Dominante führt. Dieses Prinzip der Dissonanzverkettung trifft auch auf die Klänge der *II* zu, seien es Molldreiklänge (ii), verminderte Dreiklänge (ii° oder auch doppeldominantische Durakkorde.[3]

Die Prädominante ist also nicht durch einen bestimmten Akkordtyp definiert, sondern durch ihre Funktion innerhalb der Kadenz, nämlich die Tendenz zur Auflösung in Richtung auf die Dominante. Diese kommt nicht nur dissonanten Septakkorden zu, sondern bereits bestimmten, charakteristischen Sextakkordformen. Dabei handelt es sich nach Auffassung der Stufentheorie um Sextakkorde der *II*. Die Funktionstheorie betrachtet sie als Spezialformen der Dur- oder Mollsubdominante.

---

1 Es gibt auch die Auffassung, dass eine Kadenz stets von der Ruhelage Tonika auszugehen und zu ihr zurückzuführen habe (vgl. dazu Abraham: Der homophone Satz, S. 30), was beispielsweise in der *I–IV–V–I*-Kadenz gegeben ist.

2 Gauldin: Harmonic Practice in Tonal Music, S. 121.

3 Dies schließt Akkorde ein, die sich auf den Bassstufen ④ oder ⑥ befinden. Wenn sie uns begegnen werden, wird sich zeigen, dass sie zumindest aus Sicht der Funktionstheorie als Klänge (ggf. verkürzte) mit dem Grundton ② aufzufassen sind, z. B. der D_{3} oder der D^{7}_{5}.

Prädominanten

- Eine Prädominante ist ein Klang auf der Antepaenultima einer Kadenz, welcher stringent zur Weiterführung in einen folgenden Dominantklang (auf der Paenultimaposition) strebt, typischerweise durch eine Dissonanzverkettung.
- Als Prädominanten wirksam können Klänge jeglicher Funktion auf der ② oder ④ werden (IV^{6}_{5}, ii^{7}, $ii^{\varnothing 7}$, $\mathrm{D}\!\!\mathrm{D}$).

Kasten 13: Eigenschaften einer Prädominante

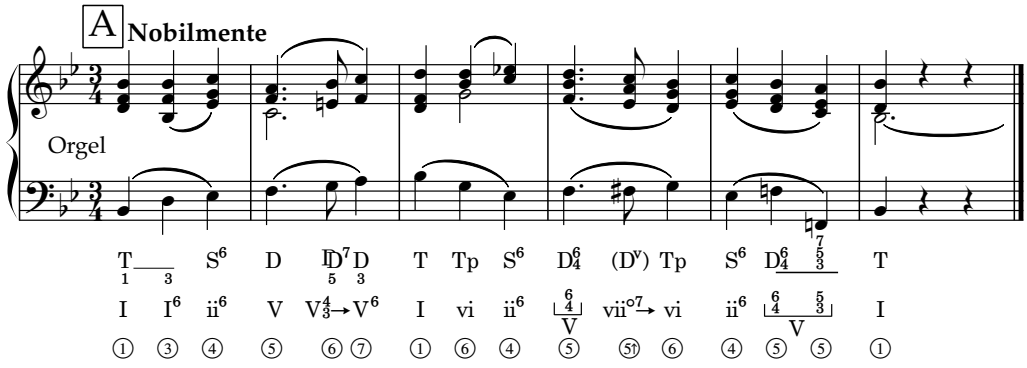
15.1 Der Sextakkord der II. Stufe

In seinem Arrangement der britischen Nationalhymne für großes Orchester und Chor folgt Edward Elgar dem verbreiteten Akkordschema, das auch heute noch bei einschlägigen Anlässen zu hören ist (Bsp. 15.1)[4]. Betrachtet man Elgars Basslinie im ersten Takt aus der Sicht des Generalbasses, so könnte man der Oktavregel folgen und über der ④ den Akkord der VI bzw. der S erwarten. Der Grundstellungsdreiklang der IV hat seinen »Sitz« an eben dieser Position, wenn sich nämlich der Bass von der ④ aufwärts in die ⑤ bewegt. Tatsächlich erklingt aber zum Akkord auf Zzt. 3 des ersten Taktes kein reines Es-dur. Vielmehr verlangt die Melodie, dass die Quinte (*b*) der Subdominante Es-dur durch ihre konsonierende Nebennote, die Sexte (*c*) ersetzt wird.

Über dem Akkord der ④ die konsonierende Sexte einzusetzen, entweder ausschließlich oder als konsonierende (5–)6–5-Progression, besitzt eine Tradition, die bis in die Renaissance-Polyphonie zurückreicht. Dort handelt es sich um eine gängige Floskel, häufig zum Anstoßen einer Synkopenkette vor einer cadenza doppia (Bsp. 15.2).

Zum Melodieton *c* würde in der englischen Hymne auch die oberquintverwandte Dominante F-dur *c* passen. Warum hört man sie an dieser Stelle nie? Weil sie im folgenden Takt erscheinen *muss* (Leitton *a*), ein Akkordwechsel auf der neuen, betonten Taktposition aber wünschenswert ist. Die Vorausnahme der Dominante *vor* dem Taktstrich wirkt unbeholfen. Hier hilft es, dass über der starken Kadenzstufe ④ das *c*, die $\hat{2}$ in B-dur, eine Heimat finden kann. Das bedeutet für Funktionstheoretiker, dass sie dem Akkord auf Zzt. 3 die Funktion einer *Subdominante mit Sexte statt Quinte* zuweisen, chiffriert als S^{6}.

4 Elgar gestattet sich in der Orgelstimme eine satztechnische Freiheit sowie einen kleinen Satzfehler. Wo?



Bsp. 15.1: Elgar, *God Save The King*, Orgelstimme ab Buchstabe A



Bsp. 15.2: Die 5-6-Nebennote über der ④, links Isaak, *Innsbruck, ich muss dich lassen*, rechts Lasso, *Missa Jager*, *Credo* (Schluss)

Eine eingefleischte Stufentheoretikerin würde dieser Deutung heftig widersprechen. Ist es nicht eher so, dass der Sextakkord an besagter Stelle die erste Umkehrung des Molldreiklangs über der ② darstellt, also ii^6? Und tatsächlich durchbricht die Funktionstheorie das sonst auch von ihr hochgehaltene Prinzip der Akkordumkehrungen, wonach die Wurzel eines Klangs im unteren Ton der Terzschichtung liegt.[5]

Hinter diesem Dissens verbirgt sich die alte Ambivalenz hinsichtlich der Deutung des Terzsextakkordes: Handelt es sich um einen Akkord mit primärer Sexte statt Quinte (S^6), oder um die erste Umkehrung eines Dreiklangs, also ii^6 bzw. $\underset{3}{\text{Sp}}$? Ein Blick auf die satztechnischen Gegebenheiten lässt die Waage leicht zugunsten der funktionstheoretischen Deutung ausschlagen:

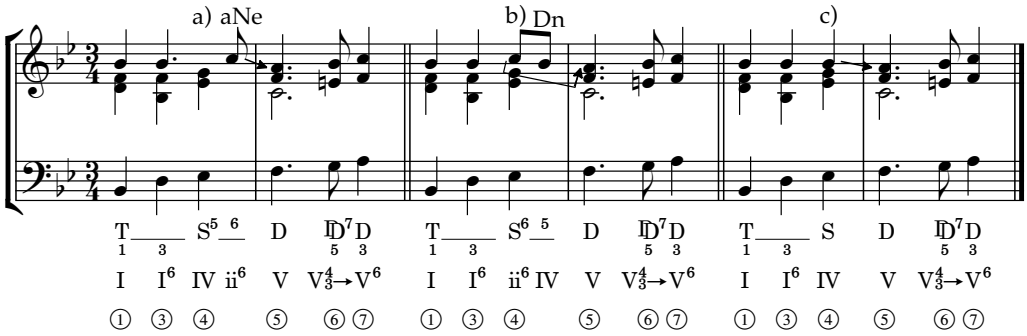
- Der im Bass liegende Grundton der Subdominante (im Beispiel *es*) ist in einer der Oberstimme verdoppelt, genau wie in Normalform der S auch.[6]
- Die Sexte verhält sich wie die Quinte: Sie zielt auf den Leitton, die Terz der Dominante. Dazu wird sogar in Kauf genommen, dass der gemeinsame Ton zur Dominante, eben jene Sexte, nicht liegenbleiben kann, auch nicht in der Mittelstimme (wo der Ton hätte verdoppelt werden können). Es hat den Anschein, als würde die Sexte die Quinte *ersetzen* und sich ganz so verhalten, wie die Quinte das üblicherweise täte (ihre Weiterführung als $\hat{8}$–$\hat{7}$–$\hat{8}$ entspricht der traditionellen Diskantklausel).

Diese Sichtweise »Subdominante mit Sexte statt Quinte« erschiene zwingender, wenn die englische Hymne den in Bsp. 15.3 links, Variante a), wiedergegebenen Verlauf nähme. Dann wäre der Oberstimmenton *c* eine aus der Quinte der Subdominante kommende, abspringende Nebennote. Im Falle von Fassung b) (Mitte) gewännen die Vertreterinnen der Stufentheorie Oberwasser, denn dann stellte sich das *b* als konsonierende Durchgangsnote dar, der Sextakkord der *II* folglich als der primäre, weil auf betonter Position stehende Klang. In jedem Falle aber zielt die Sexte zum Bass bzw. zum Subdominantgrundton auf denselben Ton wie die Quinte (Fassung ganz rechts), nämlich auf den Leitton, die Terz der Dominante. Damit ersetzt die Sexte die Quinte im Kadenzverlauf in vollwertiger Form.

5 Es gibt noch eine zweite Ausnahme: die verkürzten Dominantformen. Immerhin ist dort die Zuordnung zur Dominantfunktion zumeist klar, während der Sextakkord über der subdominantischen Stufe zumindest in Dur auch als Umkehrung der Subdominantparallele ($\underset{3}{\text{Sp}}$) aufgefasst werden könnte.

6 Dies ist schon im oben angeführten Ausschnitt aus Lassos Messe zu sehen (Bsp. 15.2), während links (Innsbrucklied) die primäre Sexte zweimal erscheint, im Diskant und im Tenor, dort flüchtig, in Gestalt eines Durchgangs.

Ein Problem der Stufenanalyse besteht darin, dass sich die konsonierende 6–5-Seitenbewegung strenggenommen als Stufenwechsel auswirkt. Ältere Stufentheorien würden dies wahrscheinlich auch genau so chiffrieren wie in Bsp. 15.3 und Bsp. 15.2 (dort rechts im Ausschnitt aus Lassos *Missa Jager*) geschehen (wieder einmal ausschließlich zu Demonstrationszwecken).



Bsp. 15.3: Die 5-6-Seitenbewegung in der Subdominante

Dieser Klang, der S^6 oder auch *Subdominantsubstitutakkord* (wegen der Ersetzung der Akkordquinte durch die Sexte) ist für Kadenzen in der Epoche der Wiener Klassik charakteristisch und findet sich dort recht häufig. Leider ist die Begrifflichkeit innerhalb der Funktionslehre verwirrend. Sie bezeichnet ihn als *Subdominantsextakkord*, was nicht mit dem Sextakkord der Subdominante ($\underset{3}{S}$) verwechselt werden darf. Im Jargon der Funktionstheoretikerinnen wird er meist durch seine Chiffrierung angesprochen, als »S sechs«, was unbeholfen wirkt. Gelegentlich wird er als *Alter Sextakkord* oder *Rameauscher Sextakkord* bezeichnet.[7]

Prädestiniert für die Verwendung des S^6 sind Melodieverläufe, welche den Sprung[8] von der $\hat{2}$ in den Leitton ($\hat{7}$) aufweisen. Allerdings kann diese Bewegung auch in einer Mittelstimme liegen. Außerdem ist die indirekte Weiterführung über den kadenzierenden Vorhaltsquartsextakkord der Dominante möglich, wie man in T. 4 und 5 des Elgarschen Satzes (Bsp. 15.1) erkennen kann. Dabei kann nun die Quarte des Vorhaltsquartsextakkordes nicht mehr vorbereitet (übergebunden) werden. Sie ist im S^6 nicht vorhanden, weil durch die Sexte substituiert. Andererseits ergibt sich ein recht schöne, schrittweise Einführung in Gestalt einer Sextakkordkopplung (Fauxbourdon-Muster), und das ist in der Wiener Klassik

7 Krämer/Dings: Lexikon Musiktheorie, S. 17 und S. 237.

8 Es ändert nichts am Prinzip, wenn der Sprung von einem Durchgang überbrückt wird (Stufenfolge $\hat{2}$-$\hat{1}$-$\hat{7}$, was die Funktionstheorie wie schon erwähnt elegant ausdrücken kann.)

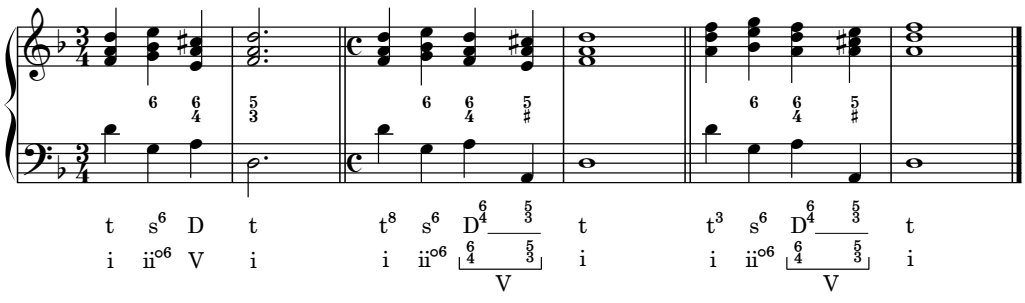


Bsp. 15.4: Einbindung des S^6 in verschiedene Kadenzformen

eine absolut gängige, eingeführte Wendung (Bsp. 15.4). Wie man sieht, sind nicht alle Lagen des S^6 gleichermaßen möglich.[9]

Der Subdominantsubstitutakkord kann ebenso wie in Dur auch in Moll verwendet werden; dabei ändert sich lediglich die Terz der Subdominante. Die Sexte ist in beiden Fällen eine *große*. Der Moll-s^6 stellt sich als die erste Umkehrung des verminderten Dreiklangs dar, welcher sich auf der ② der Mollskalen aufbaut (ii^{o6}). Während die Grundstellung des verminderten Dreiklangs ungebräuchlich ist, gilt dies für seine Sextakkordstellung bekanntlich nicht, wie wir schon im Falle des vii^{o6} gesehen haben.

In Moll ist für Funktionstheorie die Chiffre s^6 alternativlos. In Dur wäre es rechnerisch durchaus möglich, den Akkord als $\underset{3}{Sp}$ zu bezeichnen. Sinnvoll ist das nicht, oder nur dann, wenn der Klang sich gerade *nicht* wie ein S^6 verhält, z. B. wenn er in die Grundstellung der ii springt, bevor er sich auflöst und wenn der Sprung der $\hat{2}$ in den Leitton fehlt (siehe Bsp. 15.4, T. 6). In Moll jedoch kennt die Funktionstheorie keine Funktion auf der Bassstufe ②. Verminderte Dreiklänge sind aus ihrer Sicht nicht grundtonfähig. Bsp. 15.5 zeigt die Verwendung des Klanges in Moll.



Bsp. 15.5: Der s^6 in Moll

Für die eigene Tonsatzarbeit kann man sich folgende Leitlinien zur Verwendung des S^6 einprägen:

- Die Sexte im S^6 (der Fundamentton der ②) ersetzt die Quinte der Subdominante.
- Damit verhält sie sich auch wie die Quinte und springt daher in den Leitton der Dominante. Das *Gesetz des kürzesten Weges* (Liegenlassen gemeinsamer Töne) ist hier nicht anwendbar.

9 Das liegt an den (erlaubten) Quartparallelen, die bei Stimmtausch zu Quintparallelen werden.

- Der S^6 wird folglich eingesetzt, wenn die $\hat{2}$ in den Leitton ($\hat{7}$) springt. Dies kann in der Oberstimme, ebenso gut aber auch in einer Mittelstimme geschehen.
- Bei Einführung der S^6 aus der Tonika in Oktav- oder Terzlage entstehen unbedenkliche Quartparallelen, aus der Tonika-Quintlage kommend jedoch Quintparallelen (Bsp. 15.4), ebenso falls die Auflösung indirekt über den Vorhaltsquartsextakkord der Dominante erfolgt. In Moll sind es reinverminderte Quinten.

Auch in Verbindung mit der Mollterz (ii^{o6}) findet sich die primäre Sexte über der ④ bereits in der Renaissance-Polyphonie recht häufig. Ebenso wie in Dur-Kontexten (s. o. Bsp. 15.2 auf S. 307) geschah dies zunächst meist mit unmittelbarer Rückführung in die Quinte. Für die Konsonanzfähigkeit der 6–5-Seitenbewegung kommt es auf die Größe der Terz nicht an. Aus der Quinte wurde dann die vorhaltige Diskantklausel vorbereitet (Bsp. 15.6). Dies stellt eine von Palestrina häufig verwendete Form des Einsatzes der primäre Sexte zur ④ dar, beispielsweise in der Finalkadenz des Credo aus der Missa *Sine nomine*,[10] rechts im Beispiel zitiert. Ein Bewusstsein dafür, dass kurzzeitig ein verminderter und damit dissonierender Klang in erzeugt wird, gab es damals, unter dem Regulativ des kontrapunktischen Intervallsatzes, nicht.

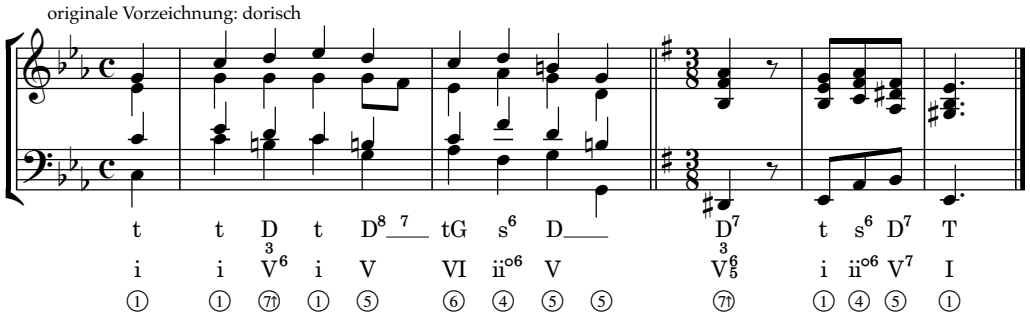


Bsp. 15.6: Der Vorläufer des Rameauschen Sextakkordes in der Renaissance; Palestrina, Missa *Sine nomine*, Credo (Schluss)

Am Ende der Barockzeit ist die Kadenzform mit dem Sextakkord der *II*. Stufe etabliert, wie Bsp. 15.7 belegt. Die Choralmelodie *Wer nur den lieben Gott lässt walten*, die Bach im Schlusschoral seiner Kantate Nr. 93 verwendet, zeigt vor der Fermate den typischen Sprung von der melodischen Stufe $\hat{2}$ in die Stufe des erhöhten Leittons ($\hat{7}\uparrow$) von c-moll, welches hier herrscht (die Vorzeichnung gibt c-dorisch an, keineswegs g-moll oder B-dur). In der Fantasia über *Jesu, meine*

10 Haberl (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, Opera Omnia, Tomus XV, Missarum, Librum sextum, S. 54.

Freude BWV 713 findet sich derselbe Sprung, hier jedoch in einer frei erfundenen Oberstimme. Bach hätte problemlos eine andere Kadenzform wählen können, z. B. eine regelrechte Diskantklausel ($\hat{8}-\hat{7}-\hat{8}$) in der Oberstimme. Er greift hier also bewusst auf ein zu seiner Zeit schon existierendes Klischee, eben die Kadenz mit Sextakkord der *II*, zurück.



Bsp. 15.7: Bach, Kantate Nr. 93, Schlusschoral, Fantasia *Jesu, meine Freude* BWV 713

Doch weitaus mehr ist der S/s^6 ein für den Stil der Wiener Klassik typischer Klang. Bsp. 15.8 zeigt seine Verwendung in Kadenzsituationen in Werken Haydns und Mozarts. In allen drei Fällen sehen wir hier den Akkord in einer Dur-Umgebung; das Durgeschlecht wird zur Zeit der Klassik eindeutig bevorzugt. Den Moll-s^6 hingegen zeigt Bsp. 15.9. Hier fällt auf, dass die Harmonik gänzlich dem Muster der Oktavregel folgt.

Übung 51: Melodien aussetzen

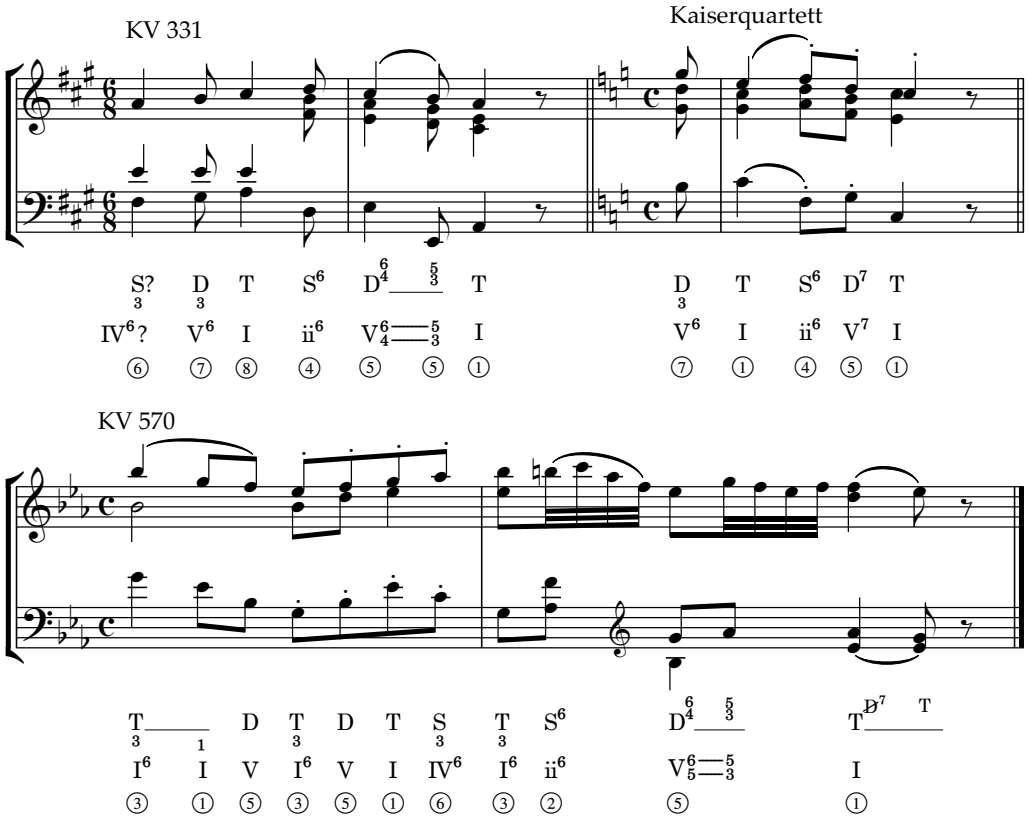
Setzen Sie die in Bsp. 15.10 gegebenen Oberstimmen anhand der Chiffrierung vierstimmig aus. Enge Lage ist empfehlenswert.

15.2 Der S^6 in Dur als Modulationssignal in einer Oberquintmodulation

Eine als »einfache Oktavregel« bekannte Variante der *Regola dell Ottava*[11] verwendet ausschließlich Grundstellungs- und Sextakkorde.[12] Grundstellungen (Terz-

11 Schwenkreis (Hrsg.): Compendium Improvisation, S. 104.

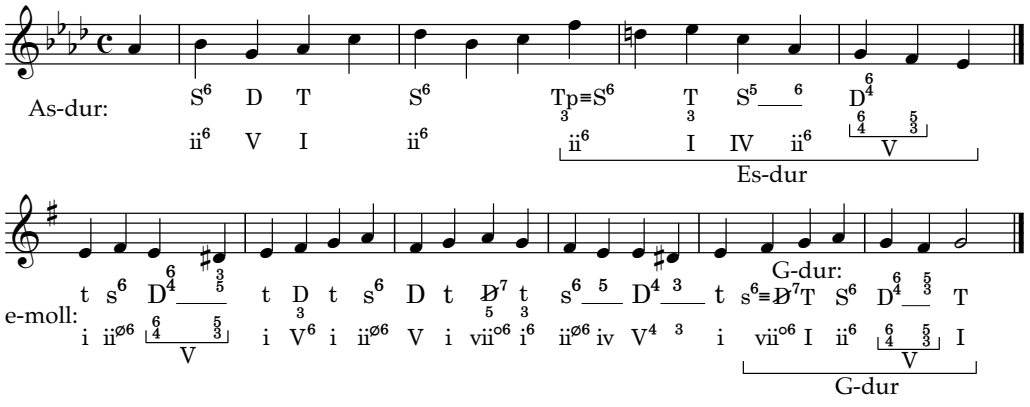
12 Dies deckt sich mit unseren bisherigen Versionen der Oktavregel, die allerdings aus didaktisch motivierter Reduktion vorgenommen wurden. Üblicherweise erhalten die historischen Oktavre-



Bsp. 15.8: Der S^6 – ein Akkord in der Wiener Klassik: Mozart, Klaviersonate A-dur KV 331, 1. Satz; Haydn, Streichquartett C-dur op. 76 Nr. 3 (Kaiserquartett), 1. Satz; Mozart Klaviersonate KV 570, 2. Satz



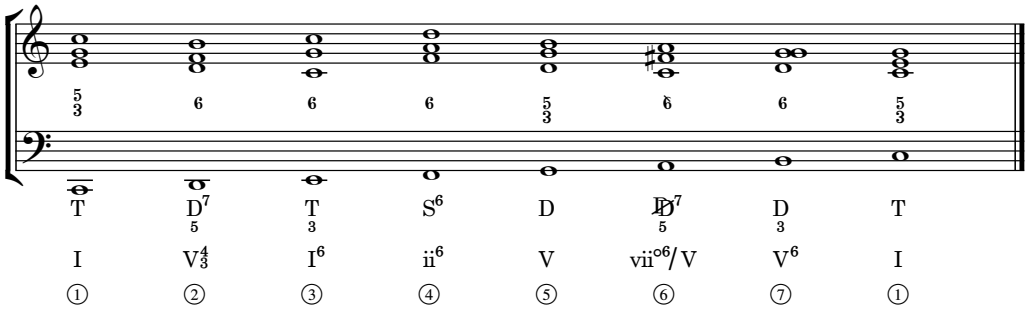
Bsp. 15.9: Haydn, Klaviersonate D-dur Hob. XVI:24, 2. Satz



Bsp. 15.10: Vierstimmig aussetzen, enge Lage

quintakkorde) treten ausschließlich als I und V auf, die übrigen Stufen sind mit Sextakkorden belegt, die sich freilich als Produkt von Stimmführung darstellen: Sie sind nach dem Modell des Fauxbourdon verkettet.

Den Moll-Sextakkord treffen wir dabei ausschließlich an einer einzigen Stelle an, nämlich über der ④, aus Sicht der Harmonielehre als S^6 bzw. i^6. Dieser Akkordtyp hat also dort seinen »Sitz«, er ist charakteristisch für die prädominantische Stufe in der steigenden Basstonleiter.

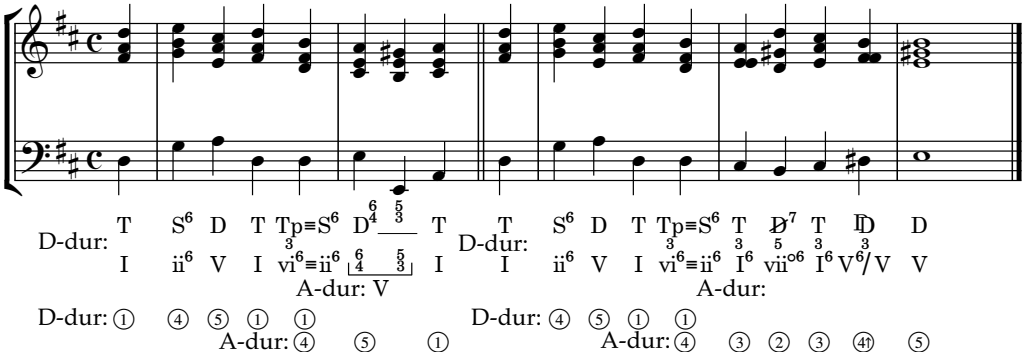


Bsp. 15.11: Die »einfache Oktavregel«

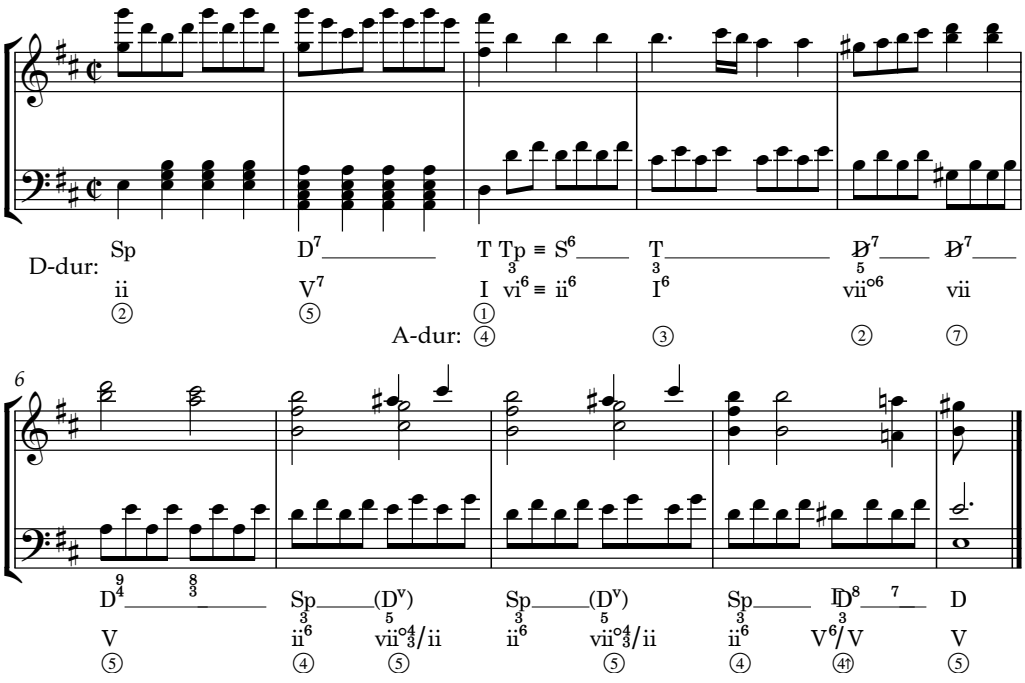
Umgekehrt heißt dies, dass dieser Klang, wenn er auf einer anderen Stufe anzutreffen wäre, diese als ④ in einer neuen Tonart erscheinen ließe. Insbesondere wenn über einem Durakkord, vorzugsweise der Tonika, die Quinte in die Sexte wechselt, stellt sich leicht der Eindruck eines Bedeutungswechsels ein: $T \rightarrow {}^{}_{3}\mathrm{Tp} \equiv {}^{}_{3}\mathrm{Sp}$ bzw. ii^6 bzw. S^6. Der neue Sextakkord wird als prädominantischer Sextakkord in der Oberquinttonart aufgefasst und damit die Erwartung einer beginnenden Modulation in die sekundäre Tonart in Dur geweckt.

Bsp. 15.12 zeigt links diesen Weg; rechts eingebunden in einen kurzen Fauxbourdon-Abschnitt, der eine Halbschlusskadenz in der Oberquinttonart vorbereitet. So könnte in geraffter Form der Modulationsgang in der Überleitung einer Sonatenhauptsatzform verlaufen. Nach dem Halbschluss würde sich der Seitensatz in der sekundären Tonart anschließen. Joseph Haydn folgt diesem Schema in der Überleitung des Kopfsatzes seiner Symphonie Nr. 104 D-dur (Bsp. 15.13). Der Weg in die Halbschlusskadenz ist hier etwas elaborierter gestaltet.

gelmodelle Vierklänge, Septakkorde bzw. deren Umkehrungen also. In unserem Zusammenhang ist die Sexte über der ④ anstelle eines Terzquartakkords interessant.



Bsp. 15.12: Modulation in die Oberquinttonart mit dem S^6, ganz- und halbschlüssig



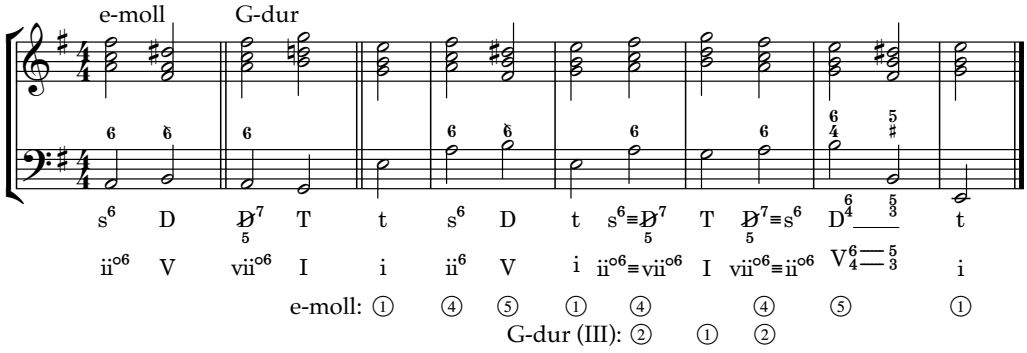
Bsp. 15.13: Haydn, Symphonie Nr. 104, 1. Satz, Überleitung

Übung 52: Oberquintmodulation in Dur mit dem Sextakkord der *II*

Arbeiten Sie zwei Oberquintmodulation anhand der Umdeutung der Tonika zum S^6 der neuen Tonart aus: Einmal von G-dur aus, einmal von Es-dur ausgehend. Beenden Sie die zweite Modulation mit dem Halbschluss von B-dur, die erste mit dem Ganzschluss (Tonika D-dur).

15.3 Die Mehrdeutigkeit des verminderten Dreiklangs

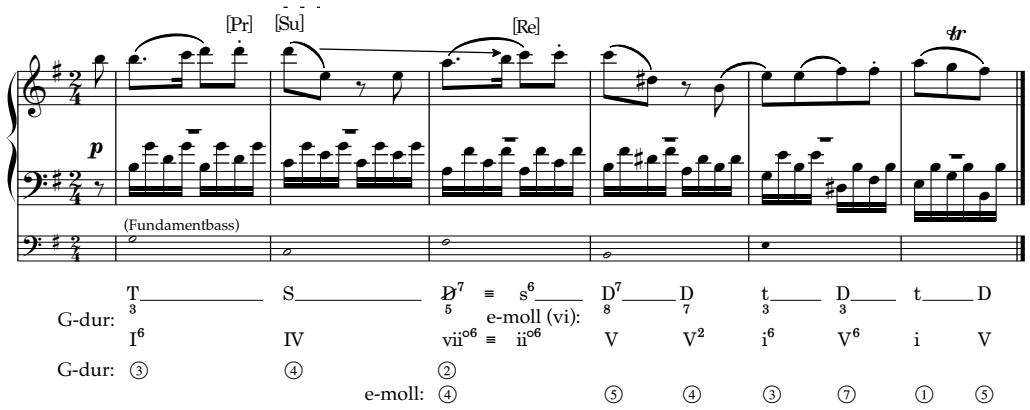
Der s^6 hat die Struktur eines Sextakkordes des verminderten Dreiklangs (in Moll leitereigen als vii^{o6}). Diese spezielle Dreiklangsform ist uns schon als verkürzte Dominante begegnet ($\not{D}_5^7$ bzw. ii^{o6}), leitereigen in Dur, leiterfremd in Moll als $\sharp vii^{o6}$. Der Klang ist also mindestens zweideutig; leitereigen ist er als S^6 oder $\not{D}_5^7$ in den zwei »parallelen« Tonarten heimisch. Vermittels des verminderten Dreiklangs eröffnet sich daher ein weiterer Weg zu Modulation zwischen Paralleltonarten (Bsp. 15.14).[13]



Bsp. 15.14: Der verminderte Dreiklang als Modulationsmittel

Im Finalsatz aus Haydns Klaviersonate e-moll Hob. XVI:34 (Bsp. 15.15) wird der dominantische verminderte Dreiklang (in der alten Tonart G-dur auf der Bassstufe ②) zum prädominantischen s^6 (über der ④ in e-moll). Interessant ist der harmoniefremde Ton d^3 in der Oberstimme. Es handelt sich klar um einen Vorhalt, denn er ist vorbereitet (erster Volltakt), löst sich allerdings erst lange nach dem Harmoniewechsel im dritten Takt auf. T. 1/2 und 3/4 gehen durch eine tonale Sequenz auseinander hervor.

13 Dieser Weg wurde in Bsp. 15.10, Melodie in e-moll, stillschweigend bereits beschritten.

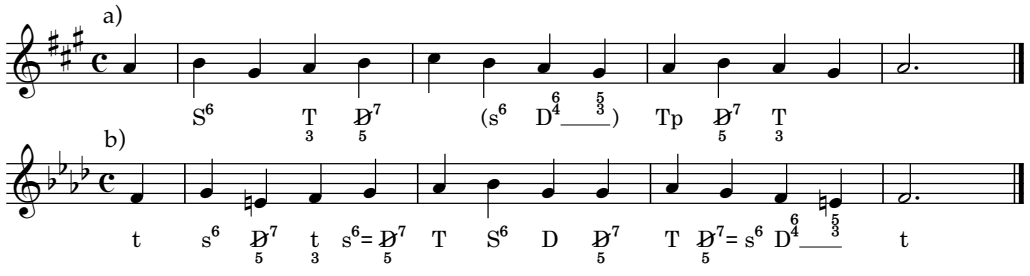


Bsp. 15.15: Haydn, Klaviersonate e-moll Hob. XVI:34, 3. Satz

Im Kern handelt es sich um eine Quintfallsequenz mit Sextakkordbeteiligung: G-dur (Sextakkord) – C-dur – Fis^{o} (Sextakkord) – H-dur – e-moll (Sextakkord).

Übung 53: Modulation in die Paralleltonart über den verminderten Dreiklang

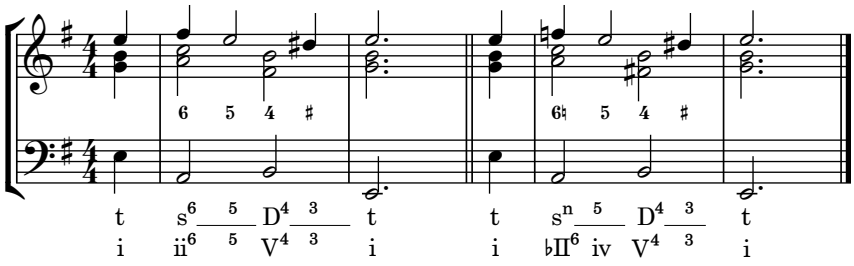
Setzen Sie die in Bsp. 15.16 gegebenen Melodien vierstimmig aus. Enge Lage ist empfehlenswert. Verwenden Sie die Chornotation (Tenor und Bass im unteren System notieren). Ergänzen Sie die fehlenden Funktionschiffren sowie die Stufenbezeichnungen und die Oktavregelstufen unter Berücksichtigung der jeweils herrschenden Tonart.



Bsp. 15.16: In Chornotation aussetzen

15.4 Der neapolitanische Sextakkord

Im Moll-Zusammenhängen trifft man zum Basston der Subdominante nicht nur auf die leitereigene große Sexte, sondern bisweilen auch auf die kleine (Bsp. 15.17). Dieser leiterfremden kleinen Sexte wurde der Beiname *neapolitanische Sexte* verliehen, der Akkord wird *neapolitanischer Sextakkord* oder kurz *Neapolitaner* genannt. Wie die tonarteigene große Sexte ist sie aus einer 6–5-Nebennotenbewegung entstanden, welche durch die Tiefalteration eine zusätzliche Leittönigkeit gewinnt, den in die $\hat{5}$ führenden fallenden Halbton. Betrachtet man den Bassverlauf, so erscheint es plausibel, den Klang genau wie den s^6 als Subdominantfunktion zu hören. In diesem Fall wird die Quinte durch die als leiterfremd hervorstechende kleine Sexte ersetzt. Die zugehörige Chiffre wäre rechnerisch s^{6-}. Tatsächlich wird der neapolitanische Sextakkord in der modernen Funktionstheorie als s^n – Mollsubdominante mit neapolitanischer Sexte statt Quinte – chiffriert. Die Stufentheorie fasst den Neapolitaner hingegen Dreiklangsumkehrung auf, als erste Umkehrung des Durakkordes auf der tiefalterierten zweiten Stufe ($\flat$I^6). Es gilt somit: $s^n = s^{6-} = \flat II^6$.

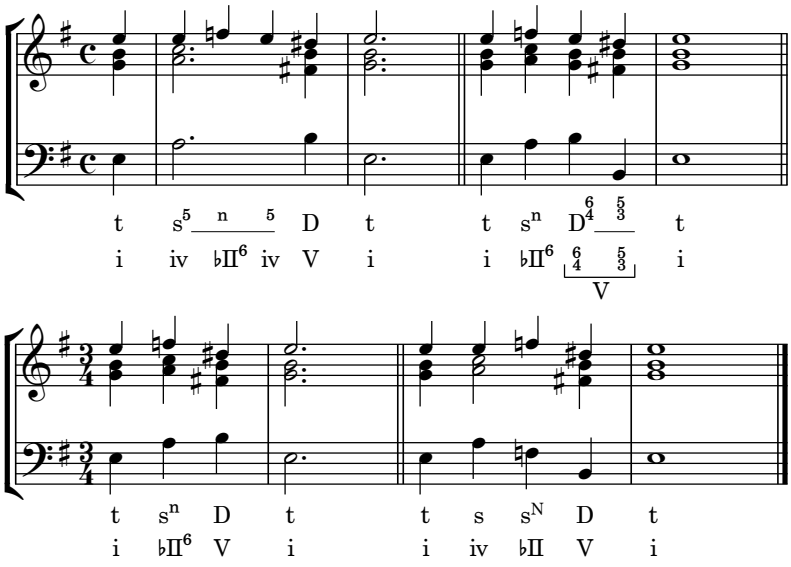


Bsp. 15.17: Die Entstehung des neapolitanischen Sextakkordes

Der Name spielt auf die charakteristische Verwendung des Akkordes in der neapolitanischen Opernschule an. Neapel bildete zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Zentrum der italienischen Oper um den Librettisten Pietro Metastasio. Die neapolitanische Opernschule hat den neapolitanischen Sextakkord zwar keineswegs erfunden, es wird ihr aber zugeschrieben, ihn hinsichtlich seines speziellen Affektgehaltes festgelegt zu haben. Dieser rührt aus dem unerwarteten Eintritt der leiterfremden kleinen Sexte her. Auch in späterer Zeit bleibt der s^n für dramatische Wirkungen besetzt.

Die historische Entwicklung des s^n zeigt verschiedene Freiheitsgrade (siehe dazu Bsp. 15.18):

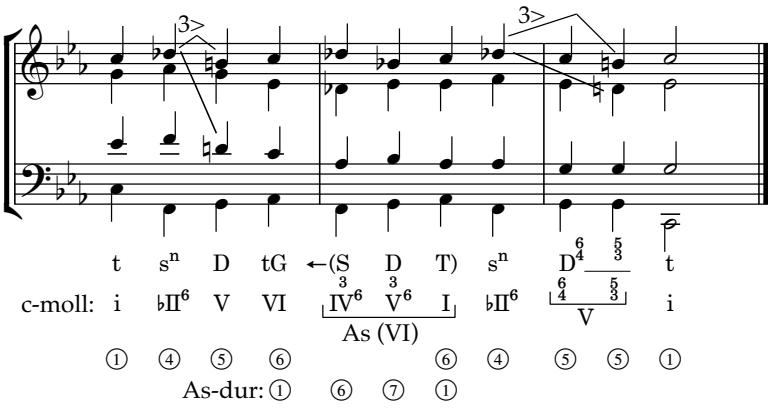
- Auflösung der neapolitanischen Sexte innerhalb der Subdominante in die Quinte, bevor die Funktion in die Dominante wechselt (neapolitanische Wechselnote),
- indirekte Auflösung über den Vorhaltsquartsextakkord der Dominante,
- direkte Auflösung des Neapolitaners in die Dominante,
- scheinbare Grundstellung: *Verselbständigter* Neapolitaner (s. u. S. 325).



Bsp. 15.18: Verschiedene Freiheitsgrade bei der Auflösung des Neapolitaners

Wie man sieht, verhält sich kleine Sexte satztechnisch genau wie die große Sexte des s^6. Diese bewegt sich stets in denselben Ton wie die Quinte, die sie ersetzt (nämlich in den Leitton, die Terz der Dominante). Wie im Falle des s^6 wird auch beim neapolitanischen Sextakkordes der Basston, also der Grundton der Subdominante als Funktionsträger verdoppelt. Absolut gesehen, d. h. von der Tonart abstrahiert, handelt es sich beim Neapolitaner um einen recht harmlosen Klang, einen Sextakkord eines Durdreiklangs eben.[14] Relativ, im Zusammenhang der Tonart gesehen, ist der Klang chromatisch. Er wird bisweilen auch als *Akkord der phrygischen Sekunde* bezeichnet, denn die kleine Sexte über der ④ wäre tatsächlich in der zur Mollskala gleichnamigen phrygischen Tonleiter enthalten (c-moll mit drei ♭ wird durch Hinzufügen des *d*♭ zur Skala von c-phrygisch mit vier ♭).

14 Insofern könnte man glauben, er verhielte sich unaffälliger als der ii^{o6}– doch wie immer in der Kunst und speziell der Musik kommte es auf den Kontext an.



Bsp. 15.19: Ausweichung oder Neapolitaner?

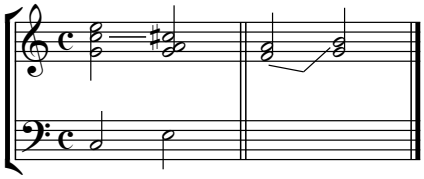
Trifft man nun beispielsweise in c-moll auf einen Des-Dur-Sextakkord (D♭/F), so bedeutet dies noch nicht von vorneherein, dass er als Neapolitaner zu betrachten wäre. Der Klang könnte durchaus als Bestandteil einer Modulation, Ausweichung oder Zwischenkadenz beispielsweise zur wichtigen Station As-dur, dem tG bzw. der VI in c-moll auftreten (Bsp. 15.19). Der neapolitanische Charakter ist dann gegeben, wenn zwei Merkmale vorliegen, die das Verhältnis der kleinen Sexte zur mehr oder weniger unmittelbar folgenden Dominante kennzeichnen. Es sind dies

- der *Querstand* zwischen der kleinen Sexte der s und der Dominantquinte
- und die verminderte Terz zwischen der kleinen Sexte und dem Leitton der Dominante.[15]

Unter einem *Querstand* versteht man heutzutage in Verengung der ursprünglichen Bedeutung vor allem die chromatische Veränderung eines Tones in verschiedenen Stimmen (chromatischer Querstand). Früher wurde unter diesen Begriff auch die Aufteilung des Tritonusintervalls auf verschiedene Stimmen gefasst (auch *diatonischer Querstand* genannt). In der Frühzeit des homophonen Satzes wie in der Kontrapunktlehre subsumiert der Begriff jede Form einer *relatio non harmonica*, auch eines *mi contra fa* (Bsp. 15.20)[16].

15 Auch diese verminderte Terz wird gelegentlich als *Hiatus* bezeichnet, vergl. Krämer: Harmonielehre im Selbststudium. S. 132.

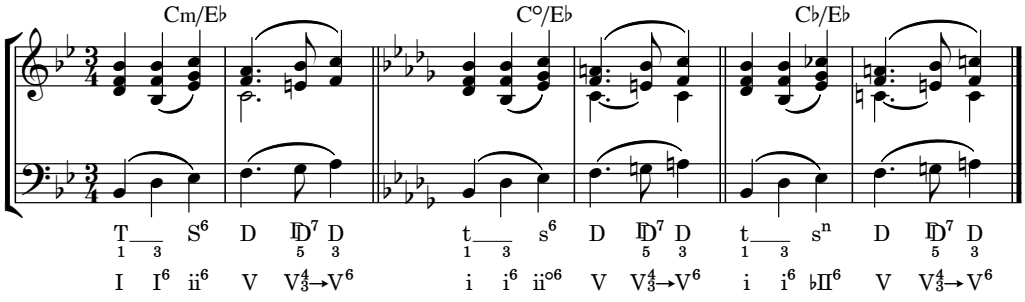
16 Rechts im Beispiel ist das *f* ein *fa*, das *h* ein *mi*, in zwei verschiedenen Hexachorden, dem Hexachordum *naturale* und dem *durum* (nur dort gibt es den Ton *h*, jedoch kein *f*).



Bsp. 15.20: *Relatio non harmonica* oder *Querstand*

Betrachten wir noch einmal den Anfang der englische Nationalhymne. Bsp. 15.21 zeigt einmal das Original (Dur), eine fiktive Moll-Version sowie letztere gesteigert durch den s^n. Absolut gesehen bilden die drei subdominantischen Sextakkorde

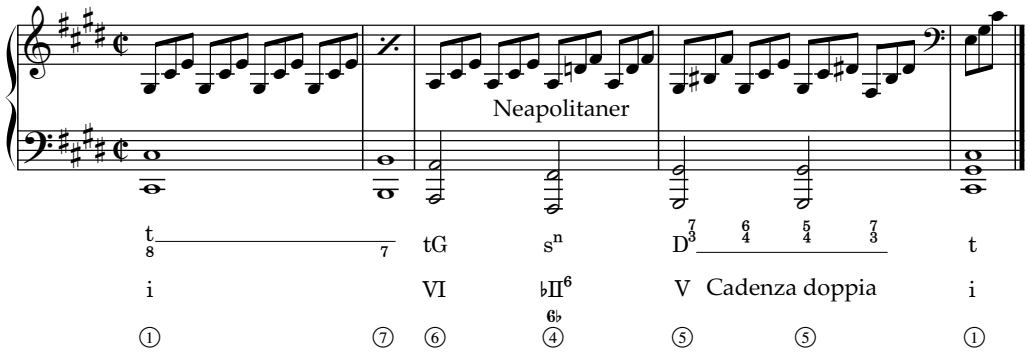
- im Falle des S^6 einen Molldreiklang in Sextakkordstellung,
- im Falle des s^6 einen verminderten Dreiklang in Sextakkordstellung,
- im Falle des s^n einen Durdreiklang in Sextakkordstellung (den der tiefalterierten ㉔, $\flat II^6$).



Bsp. 15.21: Verschiedene Ausprägungen des subdominantischen Sextakkordes

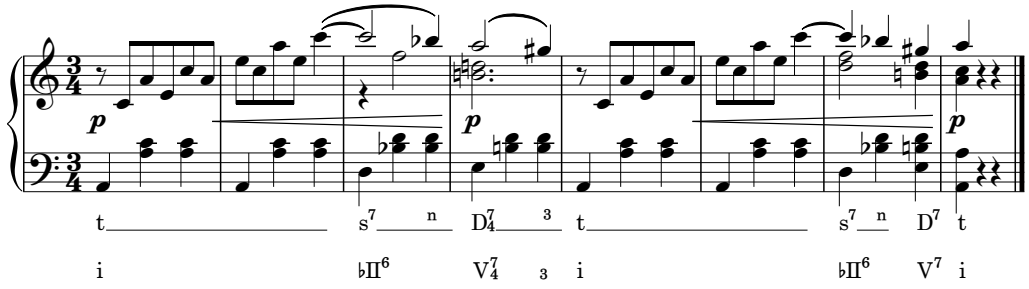
Als Beispiel für die Verwendung des Neapolitaners wird oft der Anfang des ersten Satzes aus Beethovens Klaviersonate cis-moll op. 27 Nr. 2 (der »Mondscheinsonate«) angeführt (Bsp. 15.22). Beethoven zitiert in seinen Klaviersonaten häufig überkommene Satzmodelle und standardisierte harmonische Progressionen. Im hier wiedergegebenen Ausschnitt sind es auf engem Raum das Muster der Unterterzung (① – ⑥ – ④), der Neapolitaner sowie die *cadenza doppia*.

In der Bagatelle a-moll op. 119 Nr. 9 wird der Eintritt der neapolitanischen Sexte durch einen Vorhalt verzögert. Gleiches gilt für den Leitton innerhalb der Dominantfunktion im folgenden Takt. Der Quartvorhalt in der Dominante mildert die Wirkung der neapolitanischen Sexte (Querstand, verminderte Terz zum



Bsp. 15.22: Beethoven, Sonate cis-moll op. 27 Nr. 2, 1. Satz

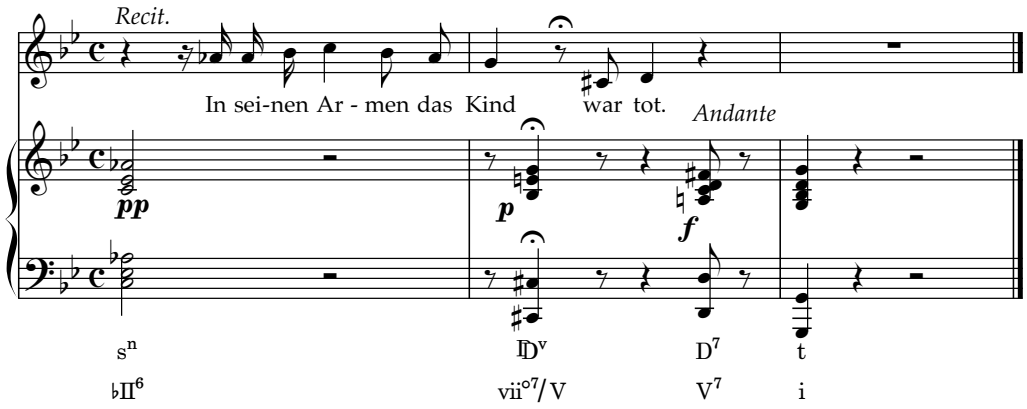
Leitton) ab. Dieser Quartvorhalt ist übrigens frei eintretend, ohne Vorbereitung, was in der Wiener Klassik ein bereits etablierter Vorgang ist.[17]



Bsp. 15.23: Beethoven, Bagatelle a-moll op. 119 Nr. 9

Franz Schubert beruft am Ende seiner Ballade *Der Erlkönig* im lapidar-rezitativisch gehaltenen Schluss den Affekthintergrund des Neapolitaners. Hier wird die satztechnische Kluft zur folgenden Dominante über den doppeldominantischen verminderten Septakkord (siehe dazu Kapitel 4.4 im zweiten Band) abgemildert.

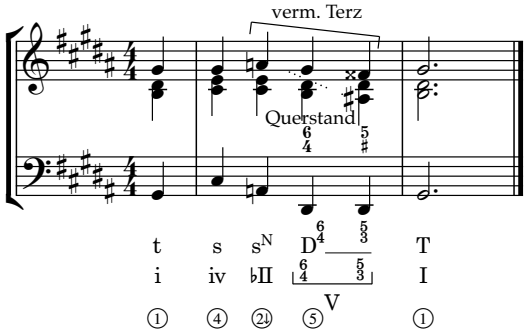
17 Das Vorhalte frei eintreten *können* bedeutet keineswegs, dass das Muster aus Vorbereitung, Vorhaltsdissonanz und Auflösung aufgegeben wurde. Es bleibt bis ins späte 19. Jahrhundert erhalten und prägt auch heute noch im Jazz die gängige Stimmführung, etwa in sog. *Guide-Tone-Lines*, melodischen Führungslinien.



Bsp. 15.24: Schubert, *Der Erlkönig* op. 1

Der verselbständigte Neapolitaner

Vom *verselbständigten Neapolitaner* spricht die Funktionstheorie, wenn die neapolitanische Sexte in den Bass rückt. Aus dem scheinbaren Sextakkord eines s^n wird die *scheinbare Grundstellung* s^N – oder aus Sicht der Stufenlehre die *tatsächliche* Grundstellung ♭II. Die neapolitanische Wirkung (hervorgerufen Querstand und »Hiatus« der verminderten Terz, s. o. S. 322) bleibt dabei erhalten (Bsp. 15.25).



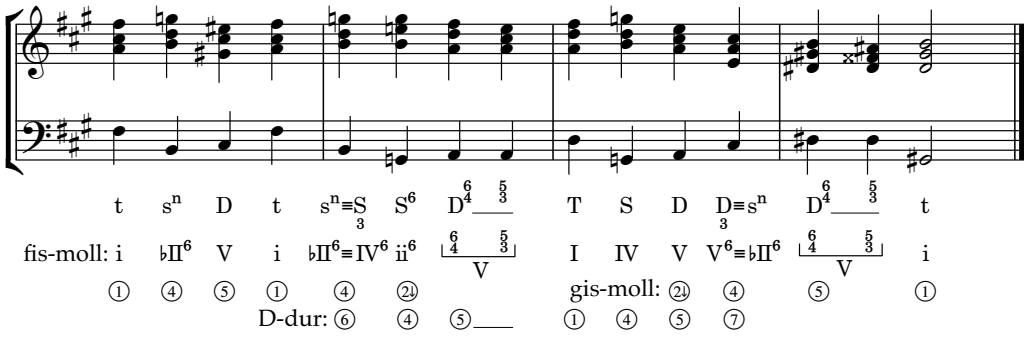
Bsp. 15.25: Der verselbständigte Neapolitaner

Die Distanz ♭II–V ist die im Quintenzirkel maximal mögliche (gegenüberliegende Position, Abstand einer verminderten Quinte bzw. übermäßigen Quarte). Rechnerisch entspricht der s^N der unteren Großterzverwandtschaft der Mollsubdominante, dem sG. Letztere Chiffrierung wird man wählen, wenn sich an den

Klang eben nicht eine Dominante anschließt, der Querstand und damit die Neapolitanerwirkung also ausbleiben. Freilich wird man die Chiffre sG in der Praxis kaum verwenden. Meist ist dieser leiterfremde Klang bereits Bestandteil einer Ausweichung bzw. einer Modulation.

Modulation mit dem Neapolitaner

Der Neapolitaner kann mit einem Durdreiklang, sei es eine Hauptstufe in Dur oder ein Nebendreiklang in Moll, verwechselt werden und damit entlegene Tonarten verbinden. In Bsp. 15.26 wird zunächst der Neapolitaner von fis-moll (G-dur-Sextakkord) zur Subdominante von D-dur umfunktioniert. Dessen Dominante (A-dur) wird dann neuer neapolitanischer Sextakkord, so dass die Tonart gis-moll erreicht ist. Bereits der Wechsel in die Sextakkordstellung von A-dur bei verdoppelter scheinbarer Durterz *cis* deutet an, dass der Akkord seine Funktion ändert und eben dieses *cis* im Bass neuer Subdominantgrundton (④) wird.

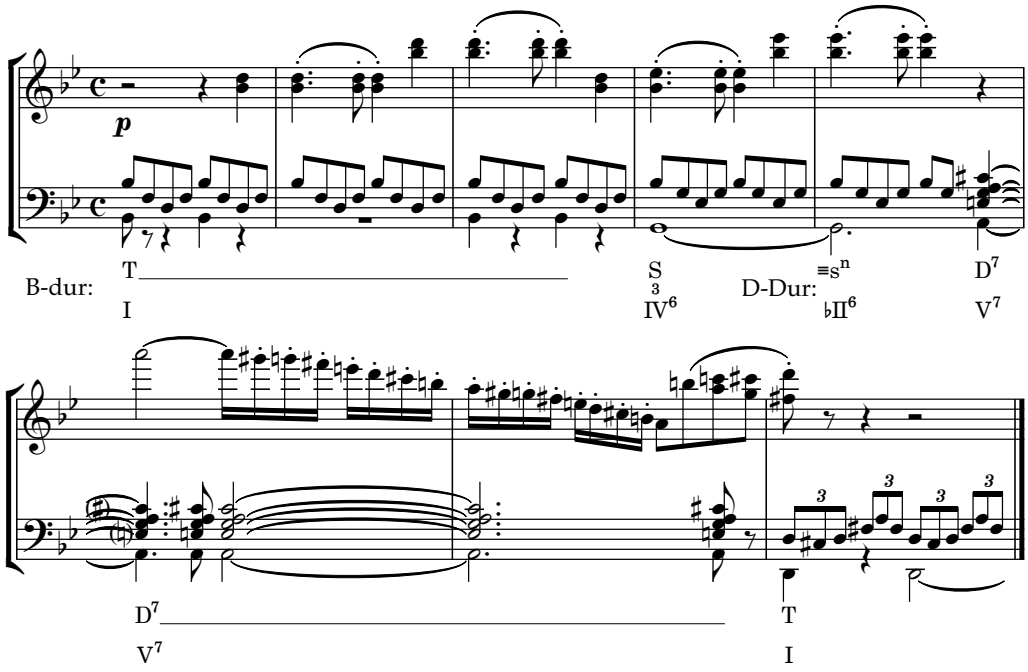


Bsp. 15.26: Der Neapolitaner als Modulationsmittel

Mit dem Neapolitaner kann man recht weit entfernte Tonarten im – salopp gesagt – »Hauruck-Verfahren« verbinden, was dem Stand der Harmonik beispielsweise eines Max Reger entspricht. Im 19. Jahrhundert wird dieser Weg eher selten begangen. Ein oft angeführtes Beispiel[18] findet sich in der langsamen Einleitung von Robert Schumanns Symphonie B-dur op. 38, der *Frühlingssymphonie* (Bsp. 15.27). Hier werden zwei Durtonarten verbunden, B-dur und D-dur. Die IV⁶ von B-dur wird neapolitanischer Sextakkord in der im Quintenbereich höher stehenden Tonart D-dur. Die Terz des Es-dur-Sextakkordes ist im Tonsatz deutlich verdoppelt, was ihre neue Rolle als Grundton der Mollsubdominante mit neapolitanischer Sexte, G-moll mit 6♭, vorbereitet. Im Moment des Erklingens der

18 Vgl. z. B. Salmen/Schneider (Hrsg.): Der musikalische Satz, S. 169.

neuen Dominante (hier A-dur als Septakkord) wird der Bedeutungswechsel im Nachhinein klar. Zugleich ändert sich dabei auch die Faktur des Satzes, allem voran das Bewegungsmuster der Begleitschicht – ein komponierter Stimmungs- oder Beleuchtungswechsel, wenn man so will.



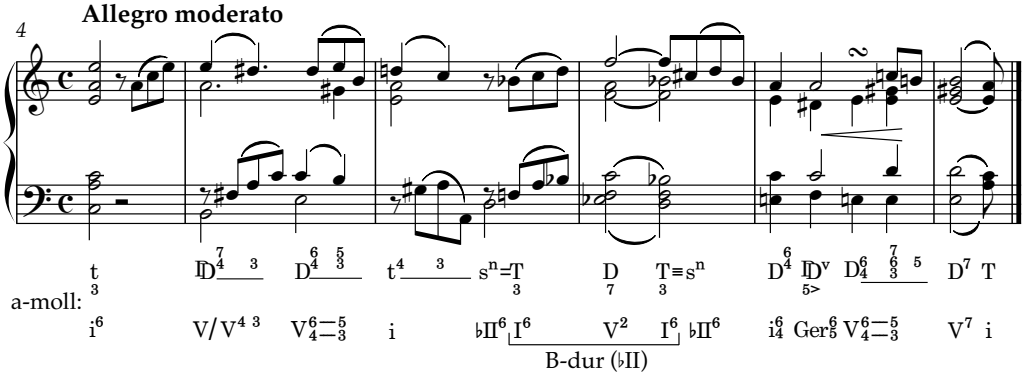
Bsp. 15.27: Schumann, Symphonie B-dur op. 38, langsame Einleitung

Schubert deutet im Hauptthema seiner Sonate D. 821 für Arpeggione und Klavier den Neapolitaner der Haupttonart a-moll als neue Tonika um, hier im Rahmen einer kurzzeitigen, eher farblich als architektonisch wirksamen Ausweichung (Bsp. 15.28).[19]

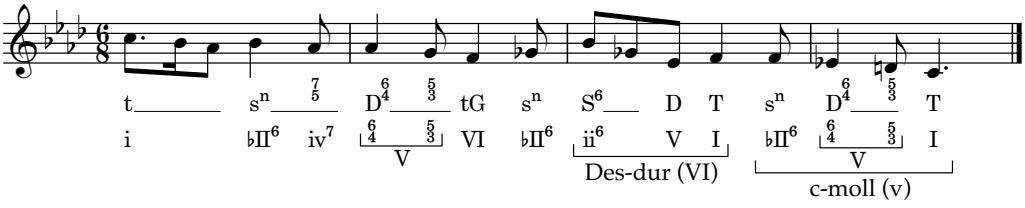
Übung 54: Melodie mit Chiffrierung aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 15.29 gegebene Oberstimme der Chiffrierung folgend vierstimmig aus. Notieren Sie den Satz für Chorstimmen.

19 Die dort beteiligten komplexen Septakkordformen werden später erläutert. Für das Verständnis des Modulationsganges sind sie nicht relevant.



Bsp. 15.28: Schubert, Sonate a-moll D. 821, Anfang



Bsp. 15.29: Vierstimmig aussetzen, Chornotation

Übung 55: Analyse

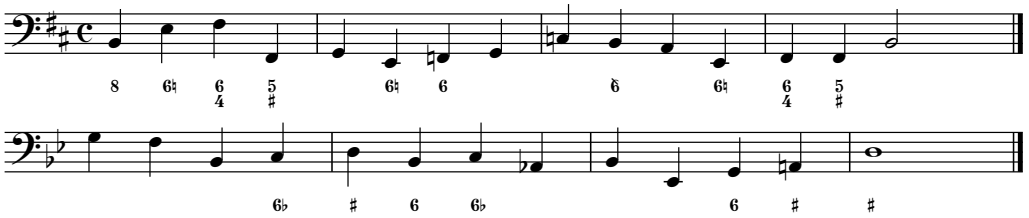
Chiffrieren Sie die in Bsp. 15.30 wiedergegebenen Takte aus der achten Symphonie Anton Bruckners nach der Funktions- und Stufenlehre.



Bsp. 15.30: Bruckner, Symphonie Nr. 8 c-moll, 4. Satz

Übung 56: Generalbässe aussetzen

Setzen Sie die in Bsp. 15.31 gegebene Generalbässe aus (Klaviernotation) und ergänzen Sie die Stufen- und Funktionschiffren. Berücksichtigen Sie dabei, dass Ausweichungen bzw. Modulationen vorkommen.



Bsp. 15.31: Vierstimmig aussetzen, Klaviernotation

Abkürzungen und Zeichenerklärungen

Dur und Moll werden, darin der Tradition großer Musikverlage (Breitkopf & Härtel, Henle) folgend, abweichend von den Regulativen des Duden in Tonartbezeichnungen klein geschrieben (z. B. A-dur, g-moll).

Abkürzungen

T.	Takt
M.	Mensur
Zzt.	Zählzeit
c. f.	cantus firmus

Absolute Akkordbezeichnungen international

C, D, E, F, G, A, B	Stammtöne, Durakkorde, B=deutsches H
C♯, B♭	Alterierte Stammtöne bzw. Durakkorde, B♭=deutsches B
Xm	Mollakkord
X^7, x^7	Dur- bzw. Mollakkord mit kleiner Septime
X^{maj7}, x^{maj7}	Durakkord mit großer Septime, Mollakkord mit großer Septime (Minor-Major-Akkord)
X^{dim}, X^o	verminderter Dreiklang
X^{dim7}	verminderter Septakkord
Xm^7, $X^{ø7}$	halbverminderter Septakkord (»Mollakkord mit verminderter Quinte« und kleiner Septime)
X/Y	Akkord X mit Ton Y im Bass

Absolute Akkordbezeichnungen nach der Funktionstheorie

X, y	Dur- bzw. Mollakkord mit dem Grundton X bzw. y
$\underset{3}{X}$, $\underset{3}{x}$	Dur- bzw. Mollakkord mit Terz bzw. Quinte im Bass

D^{7}, D^{9-}	Dominantseptakkord, Dominantseptnonakkord (hier mit kleiner None)
$\underset{5}{\not D}^{7}$	Verkürzter D-dur-Septakkord mit Quinte im Bass
F^{6}	F-dur als Subdominante mit Sixte ajoutée
$f^{6}_{\ 5}$	f-moll als Subdominante mit Sexte statt Quinte
f^{n}	Subdominante f-moll mit neapolitanischer Sexte
D^{v}	verminderter Septakkord, D^{v} mit dem (fehlenden) Grundton D
$G^{6\ 5}_{4\ 3}$	G-dur als Dominante mit kadenzierendem Quartsextvorhalt
$\underset{3}{C}^{7}$, $\underset{5}{C}^{7}$, $\underset{7}{C}$	C-dur Septakkorde in verschiedenen Umkehrungen
$\underset{3}{d}$, $\underset{5}{d}$, $\underset{7}{d}$	d-moll-Septakkorde in verschiedenen Umkehrungen
$E^{5<}$	Dominante E-dur mit hochalterierter Quinte
$\underset{5>}{D}^{7}$	D-dur-Septakkord mit tiefalterierter Quinte im Bass
$G^{7}_{6\,5}$	G-dur-Septakkord mit 6–5-Vorhalt

Arabische Stufen

①, ②, ③	Tonleiterstufen im Bass.
④↑, ②↓	Hoch- bzw. tiefalterierte Bassstufen, im Zweifelsfällen oder im Falle der in Moll variablen sechsten und siebten Tonleiterstufe auch dann, wenn sie zwar leitereigen sind, jedoch die tiefe Form (im natürlichen Moll) darstellen (⑥↓, ⑦↓)
① ... ⑦	Vorübergehende Kadenzräume relativ zu Nebenstufen (Zwischendominanten oder Ausweichungen)
⑧	Identisch mit ①, wird nur in Ausnahmefällen benutzt
$\hat{1}$, $\hat{2}$, $\hat{3}$, $\hat{4}\uparrow$, $\hat{6}\downarrow$	Tonleiterstufen in der Oberstimme, bei Bedarf Pfeile für Hoch- bzw. Tiefalteration
$\hat{8}$, $\hat{5}$, $\hat{3}$,$\hat{7}$	*Lage* eines Akkordes (Oberstimmenlage)

Fundamentschritte nach Gárdonyi

AH	Authentischer Hauptschritt, Fundamenttöne im Abstand einer fallende Quinte, fallende Quintverwandtschaft
AT	Authentischer Terzschritt, fallende Terz, fallend Terzverwandtschaft
AS	Authentischer Sekundschritt, steigende Sekunde, steigendes Sekundverhältnis

PH	Plagaler Hauptschritt, Fundamenttöne im Abstand einer steigende Quinte, steigende Quintverwandtschaft
PT	Plagaler Terzschritt, steigende Terz, steigende Terzverwandtschaft
PS	Plagaler Sekundschritt, fallende Sekunde, fallende Sekundverhältnis

Funktionschiffren

T, D, S	Dur-Formen der Hauptdreiklänge Tonika, Dominante, Sudominante
t, d, s	Moll-Formen der Hauptdreiklänge
Xp	Parallelklang, untere Kleinterzverwandte zu einem Durakkord
xP	Parallelklang, obere Kleinterzverwandte zu einem Mollakkord
Xg	Gegenklang, obere Großterzverwandte zu einem Durakkkord
yG	Gegenklang, untere Großterzverwandte zu einem Mollkkkord
XP	Verdurte leitereigene Parallele in Dur
XG	Verdurter leitereigener Gegenklang in Dur
xp	Vermollte leitereigene Parallele in Moll
xg	Vermollte leitereigener Gegenklang in Moll
$\underset{3}{T}$, $\underset{3}{s}$	Funktion mit Terz des Funktionsgrundtons im Bass
$\underset{5}{T}$, $\underset{7}{D}$	Analog Funktion mit Quinte bzw. Septime des Funktionsgrundtons im Bass
S^6_5, s^6_5	Dur- bzw. Mollsubdominante mit Sexte und Quinte
S^6, s^6	Subdominante mit Sexte statt Quinte
s^n	Neapolitanischer Sextakkord
s^N	Verselbständigter Neapolitaner
(D) X	Zwischendominante zur Funktion X
X←(D)	Rückbezogene Zwischendominante zur Funktion X
(D)[X]	Zwischendominante zur nicht erscheinenden Funktion X
(...X Y D) Z	Ausweichung, mehrere Funktionen bezogen auf Z
$D^{\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}}$	Vorhalte bezogen auf den Funktionsgrundton, hier Vorhaltsquartsextakkord mit Auflösung
D^{87}	Durchgang, bezogen auf den Funktionsgrundton
Ø	Verkürzte Dominante
D^v	Verminderter Septakkord
$((D^v))_3D^v$	SekundärerD^v, bezogen auf die Terz der folgenden Dominante
5<, 5>	Hoch- bzw. Tiefalteration, hier der Quinte
9+, 9-	Großes bzw. kleines Intervall, hier die None

$\approx$	Enharmonische Verwechselung
$X \equiv Y$	Diatonische Modulation durch Umdeutung, die Funktion X einer Tonart ändert ihre Bedeutung und wird damit Funktion Y einer neuen Tonart

Generalbass

8, 5, 4	*Kann* die Lage eines Dreiklangs anzeigen, Ziffern *bezogen auf den Bass*
64	Sexte statt Quinte
4	Quarte statt Terz
7	Septakkord
7 6	Septvorhalt vor einem Sextakkord
4 3	Quartvorhalt
9 8	Nonenvorhalt
$\frac{6}{4}$	Doppelvorhalt, hier Quartsextvorhalt
$\frac{6}{5}$	Quintsextakkord, Sexte *und* Quinte, dazu implizit die Terz
$\frac{4}{3}$	Terzquartakkord, Quarte *und* Terz, dazu implizit die Sexte
$_2$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4}_2$	Sekundakkord, dazu Quarte und Sexte
$\frac{5}{2}$	Harmoniefremder Ton (Quarte einer Terzschichtung) im Bass
6♯ 6♭ 6♮	Alteration eines Intervalls (zum Bass)
♯	Einzelnes Versetzungszeichen bezieht sich auf die Terz zum Bass
7̸	Durchstreichung einer Ziffer bedeutet Erhöhung (Hochalteration)
—, -	Akkord bleibt liegen, ggf. einzelne Ziffer wird beibehalten

Römische Stufen – Stufentheorie

X (I, VI)	Durdreiklang auf der leitereigenen Stufe X der Tonart
x (i $_8$vi)	Molldreiklang auf der leitereigenen Stufe X der Tonart
♭X, ♯x	Dreiklang auf der tief- bzw. hochalterierten Stufe der Tonart
x^o	verminderter Dreiklang (Dreiklang mit *kleiner* Terz und verminderter Quinte)

x^{o7}	verminderter Dreiklang mit *verminderter* Septime, verminderter Septakkord
$x^{ø7}$	verminderter Dreiklang mit *kleiner* Septime, halbverminderter Septakkord
X+	Übermäßiger Dreiklang auf der Stufe X (Dreiklang mit *großer* Terz und übermäßiger Quinte, meist V+)
X^7, x^7	Dur- bzw. Molldreiklang auf der angegebenen Stufe mit *leitereigener* (entweder großer oder kleiner oder ggf. verminderter) Septime
X^6, x^6	Sextakkord des Dreiklangs mit dem Fundamentton der Stufe X/x
vii°, ii°	Sextakkord des verminderten Dreiklangs auf der siebten (Dur) bzw. zweiten Stufe in Moll, auch auf der siebten Stufe im harmonischen Moll.
X^6_4, x^6_4	Quartsextakkord des Dreiklangs mit dem Fundamentton der Stufe X/x
$X^{6\,5}_{4\,3}$	Doppelvorhalt vor im Klang der Stufe X; die Führungslinien deuten an, dass die Ziffern relativ zum Fundamentton der Stufe zu lesen sind.
X^6_5	Quintsextakkord, erste Umkehrung einer Septakkordterzschichtung.
X^4_3	Terzquartakkord, zweite Umkehrung einer Septakkordterzschichtung.
X^2	Sekundakkord, dritte Umkehrung einer Septakkordterzschichtung.
X^9	Dominantseptnonenakord (Dur mit kleiner Septime und leitereigener None)
X^{7+}, X^{9-}	Akkord (hier: Dur) mit explizit großer bzw. kleiner Septime bzw. None (hier: große Septime, kleine None), kann entfallen, wenn leitereigen
V/V, V→X, X←V	Sekundärdominante zur Stufe X
It^6	Italienischer Sextakkord (»Italian Sixth«)
Ger^6_5	Deutscher Quintsextakkord (»German Sixth«)
Fr^4_3	Französischer Sextakkord (»French Sixth«)
[PR]	Vorbereitung eines Vorhalts (»preparation«)
[SU]	Eintritt des Vorhalts (»suspension«)
[RE]	Auflösung eines Vorhalts (»resolution«)

I, *II*, *IV*	Kursive Stufenbezeichnungen – nach der deutschen Stufentheorie, ohne Angabe des Tongeschlechts bzw. Akkordtyps, abhängig vom Tongeschlecht, in Moll von der Tonleiterform

Ziffern oberhalb einer Stufe geben Vorhalte oder Durchgänge, gemessen zum Fundamentton der Stufe an.

Glossar

Abgesang

Kontrastierender, abschließender Formteil innerhalb der Barform.

Accompagnato-Rezitativ

Im Ggs. zum Secco-Rezitativ ist der Akkordsatz auskomponiert und wird vom Orchester bzw. Instrumentalensemble ausgeführt.

Agens

Im kontrapunktischen Satz diejenige Stimme (meist die Tenorklauselstimme), durch deren Eintritt in ein dissonantes Intervall die Patiensstimme zur dissonierenden Vorhaltsstimme wird.

Akkord

Gestalt aus drei konsonierenden, üblicherweise zusammen erklingenden Tönen (Dreiklang, Sextakkord) oder aus mehr als drei, dann einen dissonanten Klang bildenden Tönen. Die Harmonielehre kategorisiert drei- und mehrstimmige Akkorde nach bestimmten Kriterien (Intervallaufbau, Dissonanzgrad).

Antepaenultima

Vorvorletzter Ton einer Klausel bzw. innerhalb einer akkordischen Kadenz der Akkord an der Position vor dem Paenultimaklang, mit diesem oft durch eine Dissonanz (Syncopatio) verkettet.

Ausweichung

Kurzfristiger, eher koloristisch als formal-architektonisch wirksamer Wechsel der Tonart (der herrschenden Tonleiter, eines vorübergehend etablierten Kadenzraums), meist mit unmittelbarer Rückkehr zum ursprünglichen Tonartkontext.

authentisch

Modi (Kirchentonarten) mit der Finalis am Rand des Tonumfangs. Außerdem Bezeichnung für Quintfallkadenzen (V–I), verallgemeinert auch Bezeichnung für alle stark wirkenden Akkordverkettungen (Quintfall, Terzfall, Sekundanstieg).

Barform

Charakteristische, dreiteilige, meist hinsichtlich der Abschnittslängen asymmetrische AAB-Form, welche vielen weltlichen und geistlichen Liedern zugrunde liegt und sich auch in moderneren Formen (z. B. dem Blues) wiederfinden lässt (dort regelmäßig mit viertaktigen Teilen AAB). Die A-Abschnitte werden als *Stollen*, der B-Abschnitt als *Abgesang* bezeichnet. Im *Reprisenbar* kehrt der Stollen ganz oder teilweise wieder (AABA).

cadentia duriuscula

»Etwas harte Kadenz« – Kadenz mit dem Septakkord der IV. Stufe als Antepaenultima.

cadenza doppia

Seit der Renaissance gebräuchliche Spezialform einer Vorhaltskadenz, in der die Diskantklausel zumeist zweimal erscheint. Eine gängige Form zeigt die Generalbassziffern $\frac{5655}{3443}$. Dabei wird wird der Vorhalt in der Diskantklausel aus einer zur Unterstimme dissonierenden Quarte vorbereitet, was im Zusammenhang mit dieser speziellen Kadenzformel als zulässig empfunden wurde.

Changes

Im Jazz die Folge von Akkorden, im Gegensatz zu *Voicing*s.

contrapunctus simplex

In reiner Form ein schlichter Note-gegen-Note-Satz ohne Figurationen und damit aus rein konsonanten Zusammenklängen bestehend.

Diskantklausel

In der vierstimmigen Normkadenz im Diskant liegende Bewegung vom *subsemitonium modi* in den Finalis- bzw. Grundton des Modus bzw. der Tonart ($\hat{7}$-$\hat{8}$), im Falle einer synkopierten Klausel die Patiensstimme.

Dominante

Akkord, der sich im Quintfall und nach moderner Auffassung unter Beteiligung einer leittönig wirksamen Durterz in die zugehörige Tonika auflöst. Im Sinne Rameaus verhält sich ein jeder Akkord, der sich im Quintfall auflöst und eine Septime besitzt, wie eine *dominante*.

Dreiklang

Akkord aus drei verschiedenen, meist konsonierenden Tönen, terzgeschichtet bzw. Umkehrung (Permutation) eines terzgeschichteten Klangs.

Durchführung

In der Sonatenhauptsatzform und ihren verschiedenen Spielarten der zweite, im Regelfall aus der Exposition bekanntes Material verarbeitende Großabschnitt. In der Fuge hingegen die gebräuchliche Bezeichnung für Abschnitte, welche das Subjekt (Fugenthema) führen.

Exposition

In der Sonatenhauptsatzform der erste Großabschnitt, der das thematische Material präsentiert und vor allem auch den Tonartenkonflikt aufstellt. In der Fuge hingegen wird damit gelegentlich die erste Durchführung bezeichnet.

Finalis

Der Schlusston einer Melodie in einem bestimmten Modus, auch der Schlusston eines Abschnitts, erreicht durch eine dem gerade herrschenden Modus angemessene Kadenz.

Funktionstheorie

Auf Hugo Riemann zurückgehende Sichtweise auf die Harmonik. Danach gibt es drei Hauptdreiklänge – Tonika, Dominante und Subdominante (die Bezeichnungen gehen auf Rameau zurück, haben dabei aber eine gewisse Bedeutungsverschiebung erfahren) auf den Stufen I, V und IV. Alle weiteren Klänge werden als Ableitungen dieser Hauptdreiklänge (Parallelen und Gegenklänge) aufgefasst. Akkorde besitzen einen Grundton, der nicht immer mit dem Fundament der Terzschichtung identisch ist (ajoutierte Klänge oder verkürzte Klänge mit fehlendem Grundton). Grundtonfähig sind nur Akkorde mit reiner Quinte zum Fundament (Dur- und Molldreiklänge). Die Chiffrierung erfolgt im Wesentlichen durch Buchstaben (T/t, D/d, S/s, P/p, G/g), welche die Klänge und ihre Ableitungen repräsentieren und durch Ziffern, welche vom Grundton aus gerechnet werden. Dadurch gelingt die Repräsentation der Akkordstellung (tiefgestellte Ziffern unterhalb der Funktionschiffre) in logischer und eindeutiger Form. Auch die Chiffrierung von Vorhalten und anderen harmoniefremden Tönen und Figurationen ist problemlos möglich.

Ganzschluss

Schlusswendung, die mit der I abschließt. Erscheint die I in Oktavlage, so spricht man vom vollkommenen oder *perfekten* Ganzschluss, sonst vom unvollkommenen bzw. *imperfekten* Ganzschluss. Endgültig schlussfähig ist ein Ganzschluss in dur-moll-tonalen Stilen auch nur dann, wenn die Bassklausel ⑤ – ① vorhanden ist.

Generalbass

Seit dem Aufkommen des Akkordsatzes um 1600 bis weit in das 18. Jahrhundert übliche Kurzschrift, welche die Akkorde chiffriert, die zu einer gegebenen Basslinie, dem *Basso continuo*, gegriffen werden. Trotz des zunehmenden Verzichts auf die Mitwirkung eines Akkordinstruments im Sinne der *Basso continuo*-Tradition nach 1750 blieb der Generalbass gleichwohl als Lehrsystem bis zum Aufkommen der modernen *Harmonielehre* Mitte des 19. Jahrhunderts konkurrenzlos.

Guide Tone Line

In der Jazz-Theorie vor allem bezeichnet Guide Tone Line eine hintergründig wirksame melodische Führungslinie, an der sich das melodische oder auch harmonische Geschehen orientiert. Dort kann man sie gelegentlich sogar hören, wenn einzelne Instrumente sie zu einem improvisierten Chorus des Solisten im piano erklingen lassen.

Halbschluss

Schlusswendung, die auf der V bzw. Dominante innehält. Wird die V durch ihre Zwischendominante befestigt (die V/V), so spricht man von einem *tonikalisierenden* oder *perfekten* Halbschluss.

Harmonielehre

In der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommende Handwerkslehre, welche die Zusammenklänge (Akkorde) und ihre Verbindung in vorwiegend homophonen Sätzen untersucht und normiert. Akkorde werden gegebenenfalls als Umkehrungen von terzgeschichteten Klängen aufgefasst. Neben dem real erklingenden Bass (ehedem die Vorläuferdisziplin des Generalbasses) wird ein gedachter Fundamentbass aus den Grundtönen oder Terzschichtungs-Fundamenttönen der Akkorde angenommen. Die Harmonielehresysteme stellen zugleich ein Chiffriersystem für die Analyse von Klangverbindungen bereit.

harter Durchgang

Ein Durchgang auf relativ schwerer statt leichter Taktposition, auch *transitus irregularis* oder *quasi transitus*.

Head

Im Jazz komponierte oder auch er-improvisierte Stücke über die Harmoniefolge (die *Changes*) bekannter Jazz-Standards. Mit *Head* kann aber auch ganz allgemein das *Thema* eines Standards gemeint sein.

heptatonisch

Siebentönig; heptatonische Skalen bilden die Grundlage des Dur-Moll-Systems und der Kirchentonarten.

Hexachord

Sechstönige Skala aus Ganztönen und einem Halbton in der Mitte (mi-fa), Grundlage der mittelalterlichen Solmisation (*ut re mi fa sol la*). Ursprünglich wurden ausschließlich drei Hexachorde gelehrt: Hexachordum naturale (*c-a*), H. durum (*g-e* mit *h* als *mi*) und das H. molle (*f-d* mit *b* als *fa*).

Kadenz

Zwei- oder dreigliedrige Schlusswendung, entweder das Resultat des Zusammenwirkens mehrerer Klauseln im polyphonen Satz oder eine Akkordfolge aus schlusskräftigen Wendungen, die gegebenenfalls geeignet sind, die momentan herrschende Tonart zu konstituieren oder zu bekräftigen.

Kantionalsatz

Gängiger Satztyp in der protestantischen Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts – vierstimmige Bearbeitungen evangelischer Kirchenliedmelodien mt der Liedmelodie in der Oberstimme. Der Satz ist überwiegend im contrapunctus simplex gehalten, also kaum figuriert und damit tendentiell den Typus des Akkordsatzes ausprägend.

Kirchentonarten

Modi, heptatonische (siebentönige-diatonische) Skalen, die vor der Etablierung des Dur-/Moll-Systems gebräuchlich waren. Die Dur- und Mollskala erweitern die vier Finalistöne der Kirchentonarten (vorzeichenlos d, e, f, g mit den Modi Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch) um die Finalistöne c und a (C-dur und a-moll). Die Skala über (vorzeichenlos) h (Lokrisch) spielt heute in der Harmonik des Jazz eine wichtige Rolle.

Klausel

Eine melodische Schlusswendung, welche eine Zäsur (Abschnittsende, Interpunktion) in einer Stimme, meist aber als Kombination mehrerer Klauseln in mehreren Stimmen markiert.

Komplementärintervall

Intervall, das sich mit einem weiteren zur Oktave ergänzt. Komplementärintervalle sind z. B. kleine Sekunde und große Septime, große Terz und kleine Sexte, reine Quarte und reine Quinte, verminderte Quinte und übermäßige Quarte usw.

Lage

In der Harmonielehre erstens die Angabe des Oberstimmentons eines Klanges (im Gegensatz zur Stellung), zweitens die Unterscheidung einer engen oder weiten Anordnung der Oberstimmen in einem (typischerweise vierstimmigen) Satz.

Lamentobass

Der in fallender Richtung im Bass liegende zweite Tetrachord der natürlichen Molltonleiter, oft zum *chromatischen Lamentobass* modifiziert, indem die Stufen ⑦ – ⑥ nacheinander in hochalterierter und leitereigener Form verwendet werden.

Leadsheet

Die Notation der Melodie und der Akkordfolge einer Komposition bzw. eines Standards im Jazz. Bisweilen enthalten Leadsheets in knapper Form auch Hinweise auf das Arrangement und weitere Elemente (beispielsweise ein Intro). Am Leadsheet orientieren sich die Solisten wie auch die Rhythmusgruppe.

Leitton

Innerhalb einer Tonleiter oder schon eines Tetrachords wirksamer Halbtonschritt (kleine Sekunde), der dann, wenn er als Terz eines Durakkords eingebettet ist, aufwärts in den Grundton des Folgeklanges führt. Abwärts führende Halbtöne (bisweilen *Gleittöne* genannt) sind weniger zwingend. Sie treten als Terz eines Mollakkords oder Septime eines Septakkords auf oder im fallenden phrygischen Tetrachord.

Liquidation

Auflösung einer festen Gestalt in kleinere, weniger prägnante Einheiten, bis zur Unkenntlichkeit oder Dekonstruktion des ursprünglichen Gedankens. Oft als Verarbeitungstechnik im Syntaxmodell *Satz*.

Mi-Klausel

Zwei- bis vier- oder mehrstimmige Anordnung der Klauseln zur phrygischen Stufe bzw. der Stufe mi im *Hexchachordum naturale*. Dabei kann die Mi-Stufe als Fundamentton (vorzeichenlos z. B. d-E oder d^6-E), Terzton (h^{o6}-C) oder Quintton (d-a, plagale Kadenz) eines abschließenden Klangs erscheinen.

Modulation

Längerfristiger, meist auch formal-architektonisch wirksamer Wechsel der Tonart (der herrschenden Tonleiter).

Modus

Tonart (definiert durch eine Skala) im Sinne der alten Kirchentonarten, im Gegensatz zur modernen Dur-/Moll-Tonalität.

musica ficta

Künstliche Hochalterationen einiger Töne des Hexachords an Klauseln, um dort eine Leittonbeziehung in die Finalis zu erzeugen.

Neapolitaner

Der *neapolitanische Sextakkord* ($\flat II^6/s^n$) entsteht durch die obere chromatische Nachbarnote der Quinte (kleine Sexte, ursprünglich als 5-6♭-5-Wechselnote) des Mollakkordes auf der vierten Stufe in Moll. Selten kann im 19. Jahrhundert der neapolitanische Ton in den Bass rücken, wodurch sich der Terzquintakkord über der ㉑ ergibt ($\flat II/s^N$).

Paenultima

Vorletzter Ton einer Klausel bzw. innerhalb einer akkordischen Kadenz der Akkord an vorletzter Stelle, also vor dem Schlussklang, dem Klang an der Ultima-Position.

Passus duriusculus

Der *etwas harte Durchgang*, halbtönig-chromatischer Gang, meist fallend, meist im Bass, inhaltlich und affektiv besetzt (für Affekte des Leids, des Schmerzes, der Sündhaftigkeit).

Patiens

Im kontrapunktischen Satz diejenige Stimme (meist die Diskantklauselstimme), welche durch die Agensstimme zur Vorhaltsdissonanz wird.

Periode

Gängiges Syntaxmodell der Wiener Klassik und früher, zeigt eine symmetrische Anlage (Vorder-/Nachsatz), mit deutlicher Mittelzäsur (meist Halbschluss). Etliche Varianten und Spielarten des Grundmodells lassen sich beschreiben, auch Kombinationen mit dem gegensätzlichen Formmodell *Satz*.

phrygische Kadenz

auch *phrygischer Halbschluss*. Spezielle Form einer Mi-Klausel in der harmonischen Mehrstimmigkeit: Harmoniefolge aus einem Molldreiklang (oft in Sextakkordstellung) und dem Durakkord einen Ganzton über dem Fundamentton des ersten, z. B. d^6-E, als Kadenz zur Finalis des Phrygischen oder als Halbschluss in Moll (im Beispiel oben in a-moll), in textassoziierter Musik als *Interrogatio*, Topos des Fragens aufgefasst.

phrygischer Tetrachord

Die beiden Tetrachorde, aus denen sich die phrygische Skala zusammensetzt, bestehend aus Halbton-Ganzton-Ganzton. Die Halbtonbeziehung zwischen $\hat{2}$ und $\hat{1}$ erzeugt einen fallenden Leitton. Auch der zweite Tetrachord des natürlichen Moll besteht aus dem phrygischen Tetrachord und besitzt daher einen Abwärtszug.

plagal

Modi (Kirchentonarten) mit der Finalis in der Mitte des Tonumfangs. Zudem Bezeichnung für Quintanstiegskadenzen (IV–I), verallgemeinert auch Bezeichnung für alle »schwach« wirkenden Akkordverkettungen (Quintanstieg, Terzanstieg, Sekundfall).

Quarta deficiens

Die verminderte, »defizitäre« Quarte.

Quartsextakkord

Dreitöniger, dissonanter Klang mit dem Aufbau 1-4-6 statt des konsonanten 1-3-5-Dreiklangs. Die Harmonielehre betrachtet den Quartsextakkord als Umkehrung der terzgeschichteten Grundstellung. In traditionellen Stilen wird der Quartsextakkord nur unter Beteiligung von Dissonanzfiguren verwendet.

Rhythmusgruppe

In Jazz-Ensembles die Gruppierung aus den Bassinstrumenten, den Akkordinstrumenten (Tasteninstrumente und Gitarre) und dem Schlagzeug bzw. der Perkussion.

Satz

In der Formenkunde ein Syntaxmodell, das im Gegensatz zur Periode ein auf Offenheit, Entwicklung und Dynamik ausgerichtetes Formprinzip (»Satzprinzip« im Ggs. zum »Periodenprinzip«) zeigt. Ein Satz besteht typischerweise aus einer Präsentationsphrase, die einen Gedanken vorstellt und variiert (oft sequenziert), und der Fortsetzungsphrase, welche meist das präsentierte Material verarbeitet, jedenfalls nicht symmetrisch, sondern entwickelnd oder kontrastierend angelegt ist, oft als Liquidationsprozess gestaltet.

Secco-Rezitativ

Im Ggs. zum Accompagnato-Rezitativ liegt lediglich die Basslinie, ausgeführt von einem oder mehreren Bassinstrumenten, fest. Die Akkorde werden von einem (ggf. mehreren) Akkordinstrumenten improvisatorisch anhand des Generalbasses improvisiert.

Sequenz

Wiederholung einer Ton- oder Akkordfolge von einer anderen Stufe aus, im Falle einer *realen* Sequenz unter exakter Beibehaltung der Intervallgrößen (dabei oft Wechsel der Tonart), bei der *tonalen* Sequenz Anpassung der Intervalle an die herrschende Tonart bzw. Tonleiter.

Sextakkord

Dreitöniger, imperfekter Klang mit dem Aufbau 1-3-6 statt des perfekten 1-3-5-Dreiklangs. Die Harmonielehre betrachtet den Sextakkord als Umkehrung der terzgeschichteten Grundstellung.

Sixte ajoutée

Die zu einem Dreiklang hinzugefügte Sexte. Sie qualifiziert in der Tradition Rameaus einen Akkord als *sous dominante* (Subdominante).

Standard

Jazz-Standards sind Adaptionen von Songs aus Musicals oder Filmen oder auch eigens komponierte Stücke oder Heads, welche in das Repertoire des Jazz Einzug hielten.

Stellung

In der Funktionstheorie bezeichnet die Stellung eines Akkordes den Basston, z. B. »Dominante mit Terz im Bass« ($\underset{3}{\mathrm{D}}$).

Stollen

Erster Formteil innerhalb der Barform.

Stufentheorie

International verbreitetes System zur Beschreibung bzw. Analyse harmonischer Phänomene. Die *Stufen* sind terzgeschichtete Dreiklänge (bis zum Vierklang, selten Fünfklang erweiterbar), repräsentiert durch römische Ziffern (international nach Groß- und Kleinschreibung differenziert). Die terzgeschichteten Klänge werden nach dem Fundament der Terzschichtung benannt und können als Dur-, Moll-, verminderte oder übermäßige Dreiklänge auftreten. Die Stellung der Klänge wird durch die gängigen Generalbassziffern ausgedrückt, was bisweilen zu Mehrdeutigkeiten im Zusammenhang mit harmoniefremden Vorgängen (namentlich Vorhalten) führt, andererseits die Verbindung zur Generalbasslehre erleichtert.

Subdominante

Nach moderner Auffassung (Funktionstheorie) Bezeichnung für den Akkord auf der vierten Stufe der Tonleiter, der sich im Quintanstieg in die zugehörige Tonika oder im Sekundanschluss in die Dominante auflösen kann (neben weiteren Fortschreitungsmöglichkeiten). In der Sichtweise Rameaus ist eine *sous dominante* ein jeder Akkord, der sich im Quintanstieg auflöst und eine *Sixte ajoutée* besitzt.

Subdominantsubstitutakkord

Akkord der S/s, in welchem die Akkordquinte durch die Sexte ersetzt wird, stufentheoretisch gesehen der Sextakkord des Akkordes der ii bzw. ii^{o}.

SUBSEMITONIUM MODI

Der (untere) Leitton zur Finalis eines Modus bzw. der Leitton zum Tonartgrundton.

SYNCOPATIO

Meist bezeichnet der Begriff eine Vorhalts- bzw. Synkopendissonanz, ursprünglich auch die Bezeichnung für die Synkope selbst.

SYNKOPE

Verschiebung eines Notenwerts (meist um die Hälfte seines Werts) dergestalt, dass er über eine Haupt- oder Nebenbetonung weiter klingt, wodurch eine Betonungsverschiebung entsteht, beispielsweise als Viertel-Halbe-Viertel in einem 4/4-Takt. Synkopen werden in der modernen Notation der Deutlichkeit halber oft auch dann mit Haltebögen notiert, wenn dies nicht zwingend notwendig wäre.

TENORKLAUSEL

In der vierstimmigen Normkadenz im Tenor liegende Bewegung von oben in die Finalis (2̂-1̂), im Falle einer synkopierten Klausel die Agensstimme.

TETRACHORD

Viertöniger Skalenausschnitt, Grundlage des griechischen Tonsystems. Heptatonische Skalen lassen sich als aus zwei Tetrachorden zusammengesetzt denken. Für die Charakteristik eines Tetrachords ist die Position des leittönig wirksamen Halbtonschritts entscheidend. Die wichtigsten Tetrachorde sind der Dur-, Moll- und phrygische Tetrachord.

TONART

In der dur-moll-tonalen Musik definiert durch eine heptatonische Dur- bzw. Mollskala, benannt nach deren Finaliston, hinsichtlich des Tongeschlechts durch die über der Finalis befindliche große/kleine Terz.

TONGESCHLECHT

Die Qualifizierung einer Tonart oder eines Akkords nach der Größe der Terz über der Finalis bzw. dem Fundamentton als Dur oder Moll.

TONIKA

In der Terminologie der Funktionstheorie der die Tonart definierende Dur- oder Molldreiklang auf der ersten Stufe der zugehörigen Tonleiter.

Trugschluss

In der modernen Harmonielehre das überraschende Erscheinen eines anderen Akkords als der Tonika nach der Dominante bzw. der Paenultima. Geht auf das in der polyphonen Musik der Renaissance als *Kadenzflucht* bzw. *cadenza sfuggita* bekannte Phänomen des Ausfliehens einer Kadenz zurück. Im engeren Sinne bezeichnet *Trugschluss* in der Harmonielehre die Verbindung der V mit dem Akkord über der ⑥ oder ⑥♭ (Moll). Letzteres erzeugt in Dur den sog. *Varianttrugschluss*.

Ultima

Letzter Ton einer Klausel bzw. Position des abschließenden Akkords in einer Kadenz.

Umkehrung

Spiegelung einer Tonfolge an der horizontalen Achse. In der Harmonielehre Umschichtung eines Akkords, so dass ein anderer als der Fundamentton im Bass liegt.

Voicing

Im Jazz die genaue Anordnung der Töne eines Akkords bzw. der passende Griff auf dem Tasteninstrument oder der Gitarre.

Vorhalt

Dissonierender Ton auf schwerer Taktposition, der meist als Synkopendissonanz (*Syncopatio*) im Sinne des Renaissance-Kontrapunkts auf leichter Zeit vorbereitet wird, dann auf schwerer Zeit dissoniert und sich auf der folgenden leichten Zählzeit stufenweise abwärts in eine imperfekte Konsonanz auflöst.

Wechselnote

Figuration, bei der ein dissonierender Ton auf unbetonter Taktposition zwei konsonierende Töne stufenweise unter Umkehrung der Bewegungsrichtung verbindet.

Zwischendominante

In der Funktionstheorie Bezeichnung für eine Dominante zu einer anderen Funktion (Stufe) als der Tonika (I). Im Wesentlichen deckungsgleich mit den *Sekundärdominanten* der Stufentheorie.

Literatur

Abraham, Lars Ulrich: Der homophone Satz. Köln 1965.

Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Wien, München 2005.

Bach, Johann Sebastian: Choralgesänge. Hrsg. v. Richter, Bernhard Friedrich. Wiesbaden.

Ders.: Das Wohltemperierte Klavier I. Urtext der Neuen Bach-Ausgabe. Hrsg. v. Dürr, Alfred. 1989.

Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre. 6. Auflage. Laaber 2019.

Benary, Peter: Artikel »Dur und Moll«. In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Bd. 3 (Sachteil). Kassel 1994, Sp. 607–643.

Bölsche, Franz: Übungen und Aufgaben zum Studium der Harmonielehre. Wiesbaden 1972.

Dahlhaus, Carl: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Kassel u.a. 1967.

Dahlhaus, Carl/Eggebrecht, Hans Heinrich/Oehl, Kurt (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon. 1995.

Daniel, Thomas: Der Choralsatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Köln 2000.

Ders.: Vierstimmiger Kantionalsatz. 2017.

de la Motte-Haber, Helga u. a.: Lexikon Musiktheorie. Laber 2010.

Diergarten, Felix/Holtmeier, Ludwig: Nicht zu disputieren. Beethoven, der Generalbass und die Sonate op. 109. In: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 26 (2011), S. 123–146.

Dings, Manfred: Jazzharmonik für Klassiker. Baden-Baden 2025.

Erpf, Hermann: Form und Struktur in der Musik. 1967.

Fladt, Hartmut: Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs. In: Die Musiktheorie Heft 4 (2005), S. 343–369.

Förster, Emanuel Aloys: Anleitung zum General-Bass. Wien 1805.

Gárdonyi, Zsolt/Nordhoff, Hubert: Harmonik. Mainz 2020.

Gauldin, Robert: Harmonic Practice in Tonal Music. 2. Aufl. New York 2004.

Grabner, Hermann: Handbuch der funktionellen Harmonielehre. Regensburg 1977.

Haberl, Franziskus (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, Magnificat Octotonum, Liber Secundus. 1885.

Ders. (Hrsg.): Ioannis Petraloysii Praenestini, Opera Omnia. 1885.

Hempel, Christoph: Harmonielehre. Mainz 2014.
Hindemith, Paul: Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil. Mainz 1940.
Holtmeier, Ludwig: Funktionale Mehrdeutigkeit, Tonalität und arabische Stufen. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. Bd. 8/3. 2011, S. 465–487.
Ders.: Von der Musiktheorie zum Tonsatz. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie ZGMTH 1-2/1/2 (2003) (Mai 2003), S. 11–34.
Kaiser, Ulrich: Gehörbildung. Aufbaukurs. 3. Aufl. Kassel u.a. 1998.
Ders.: Was ist ein musikalisches Modell? In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. Bd. Jahrgang 4 Vol. 3. 2007.
Kaiser, Ulrich et al.: Dominanten und die Sixte ajoutée. url: https://openmusic.academy/docs/jPb3RJrQ2w4vHCLdGgu3Vx/musikhoch%5C-schule-satztechnik-dominanten-und-die-sixte-ajoutee.
Keil, Werner: Musikgeschichte im Überblick. Paderborn 2014.
Koch, Christoph Heinrich: Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main 1802.
Ders.: Versuch einer Anleitung zur Komposition. Rudolstadt 1782.
Kostka, Stefan/Payne, Dorothy/Almén, Byron: Tonal Harmony. New York 2013.
Krämer, Thomas: Harmonielehre im Selbststudium. Wiesbaden 2001.
Krämer, Thomas/Dings, Manfred: Lexikon Musiktheorie. Wiesbaden 2010.
Lemacher, Heinrich/Schroeder, Hermann: Harmonielehre. K 1958.
Louis, Rudolf/Thuille, Ludwig: Harmonielehre. 7. Auflage. Stuttgart 1907.
Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Hamburg 1739.
Menke, Johannes: Die Familie der cadenza doppia. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 8/3 (2011).
Ders.: Kontrapunkt I - Prima prattica. Laaber 2015.
Ders.: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock. Laaber 2017.
Ders.: Potentiale der Cadenza doppia. In: Schwenkreis, Markus (Hrsg.): Compendium Improvisation. Basel 2018.
Möllers, Christian: Vom Unsinn der Modulationslehre. In: Die Musikforschung Heft 3.29 (Sep. 1976), S. 257–273.
Palisca, Claude v.: Artikel »Prima pratica, seconda pratica, Geschichte«. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): MGG Online. Kassel, Stuttgart, New York. url: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12625.
Riepel, Joseph: Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst. In: Kaiser, Ulrich (Hrsg.): Musiktheoretische Quellen 1750–1800. Bd. 2007. Berlin 1757.
Rohwer, Jens: Artikel »Harmonielehre«. In: Blume, Friedrich (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG). Bd. 5. Kassel 1949, Sp. 1615–1667.
Salmen, Walter/Schneider, Norbert J. (Hrsg.): Der musikalische Satz. Innsbruck 1987.
Schwenkreis, Markus (Hrsg.): Compendium Improvisation. Basel 2018.

Sönksen, Sören: Die Idee des stummen Fundamentes bei Rameau, Kirnberger und Sechter. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie ZGMTH 10/2 (2013) (2013), S. 373–378. URL: https://doi.org/10.31751/730.

Wolf, Erich: Die Musikausbildung. Band I – Allgemeine Musiklehre. 6. Auflage 1979. Wiesbaden 1976.

Personenregister

A

Abraham, Lars Ulrich 9, 42
Arbeau, Toinot
  Pavana Belle, qui tiens ma vie 165

B

Bach, Carl Philipp Emanuel 40
Bach, Johann Sebastian 26, 32, 58, 94, 180, 181, 250, 267, 276, 279, 282, 299, 303
  Choralsatz, Breitkopf Nr. 269 283
  Choralsatz Breitkopf Nr. 294 283, 284
  Choralsatz Breitkopf Nr. 360 294
  Choralsatz Christe, qui lux es et dies 273
  Choralsatz Die Sünd macht Leid 127
  Choralsatz Du großer Schmerzensmann 273
  Choralsatz Peters Nr. 238 275
  Choralsatz Was Gott tut, das ist wohlgetan (Breitkopf Nr. 341) 268
  Das Wohltemperierte Klavier 30
    Teil 1 58
  Fantasia sopra Jesu, meine Freude BWV 713 313
  Herr Gott, dich loben alle wir 123
  Herr ich habe mißgehandelt 265
  Kantate Nr. 139
    Wohl dem, der sich auf seinen Gott 44
  Kantate Nr. 40 Darzu ist erschienen der Sohn Gottes
    Schlusschoral 264
  Kantate Nr. 93 Wer nur den lieben Gott lässt walten 312
  Matthäuspassion 31
  Motette Komm Jesu, komm 241
  Orchestersuite Nr. 3 D-dur BWV 1068
    Air 120
  O Welt, sie hier dein Leben 265
  Schemelli Nr. 262 283, 284
  Schemelli Nr. 269 283, 284
  Weihnachtsoratorium
    Choralsatz Seid froh dieweil 296
    Nr. 52 293
  Wo soll ich fliehen hin, Choralsatz 247
Beatles
  Get Back 100
Beethoven, Ludwig van
  Bagatelle a-moll op. 119 Nr. 9 323
  Klaviersonate C-dur op. 53 162
  Klaviersonate c-moll op. 111 241
  Klaviersonate cis-moll op. 27 Nr. 2 299
    1. Satz 323
  Klaviersonate E-dur op. 109
    1. Satz 204
  Klaviersonate Es-dur op. 81a 127
  Symphonie Nr. 9 d-moll 118
Berlioz, Hector
  Symphonie fantastique 100, 201
Böhm, Georg
  Klaviersuite Nr. 10 G-dur
    Sarabande en Rondeau 153

Partita Ach, wie nichtig, ach, wie flüchtig 240
Bonporti, Francesco Antonio
Triosonate IV.9 206
Brahms, Johannes 90
Bruckner, Anton 11, 138
Messe f-moll
Credo 103
Symphonie Nr. 8 c-moll
4. Satz 329
Te Deum 145

C
Charles, Ray 245
Charpentier, Marc Antoine
Te Deum H. 146 263, 265, 299
Clérambault, Louis-Nicolas de
Suite im 1. Ton 250
Cocker, Joe
You Are So Beautiful 134
Corelli, Arcangelo
Triosonate op. 1 Nr. 2
3. Satz 247
Triosonate op. 1 Nr. 3
4. Satz 258
Triosonate op. 1 Nr. 6 249
Crüger, Johann 173, 174
Aus meines Herzens Grunde 220
Es ist das Heil uns kommen her 153
Geistliche Kirchen-Melodien 173
Herr Christ, der einig Gotts Sohn 67, 79
Ich dank dir, Gott, für all Wohltat 110, 112
Ihr Christen auserkoren 175
Lob sei dem allerhöchsten Gott 110, 112
Nun lob' mein Seel' den Herren 225
O Mensch, bewein' dein Sünde groß 225
Vater unser im Himmelreich 90
Vom Himmel hoch, da komm ich her 100

D
Dahlhaus, Carl 141, 143
Daniel, Thomas 16, 40
Debussy, Claude 185
Dowland, John
Come Again, Sweet Love 206
Dufay, Guillaume 201
Missa Sancti Jacobi
Postcommunio 200

E
Elgar, Edward 309
God Save The King 306
Ellington, Duke
Satin Doll 115, 116

F
Fladt, Hartmut 137
Frescobaldi, Girolamo
Toccata per l'elevatione F 12.31 289

G
Gárdonyi, Zsolt 11, 59, 88, 89, 91–94, 96, 101, 113, 119, 134
Gershwin, George
I Got Rhythm 119
Gesualdo, Carlo 148
Glarean 58, 62
Gödel, Kurt 11
Grabner, Hermann 77

H
Händel, Georg Friedrich
Suite D-dur HWV 341 234
The Messiah 263
Halleluja 79, 100
Nr. 2 292
Hassler, Hans Leo
Allein Gott in der Höh sei Ehr 63
Haßler, Hans Leo
Allein Gott in der Höhe sei Ehr 94
Nun lob' mein Seel den Herren 143
Haydn, Joseph 313
Klaviersonate C-dur Hob. XVI:10 154
Klaviersonate D-dur Hob. XVI:24
2. Satz 315
Klaviersonate e-moll Hob. XVI:34 318
Streichquartett C-dur op. 76 Nr. 3 (Kaiserquartett) 314
Symphonie Nr. 104 D-dur 206, 280, 292, 316
Heine, Heinrich 287
Holtmeier, Ludwig 11, 222

I
Isaak, Heinrich
Innsbruck, ich muss dich lassen 307, 308

K
Kaiser, Ulrich 204, 206
Klebe, Giselher 144
Koch, Heinrich Christoph 59, 109, 110

L
Lasso, Orlando di 32, 41
Matona mia cara 135
Missa Doulce memoire 32
Agnus Dei 294
Sanctus 298
Missa Jager
Credo 307–309
Missa Laudate dominum
Kyrie 298
Missa octavi toni
Gloria 103
Missa Susanne un jour
Credo 289
Prophetiae Sibyllarum 148
Sibylla Samia 148
Super flumina Babylonis 127
Louis, Rudolf 272

M
Mattheson, Johann 109
Mayfield, Percy
Hit th Road Jack 245
Mendelssohn Bartholdy, Felix
5. Symphonie D-dur op. 107, Reformationssymphonie 121
Chorlieder op. 88
Der Glückliche 302
Metastasio, Pietro 320
Monteverdi, Claudio 14, 49
Lamento di Arianna 49–51, 169, 170, 172, 174
Mozart, Wolfgang Amadeus 44, 144, 168, 313
Die Zauberflöte
Bei Männern, welche Liebe fühlen 143, 145
Marsch der Priester 201, 204
Nr. 5, Quintett 203
Klarinettenkonzert A-dur KV 622 127

Klarinettenquintett A-dur
1. Satz 260
Klavierkonzert Es-dur KV 482 294, 295, 302
Klaviersonate A-dur KV 331 167, 314
1. Satz 35
Klaviersonate C-dur KV 330
2. Satz 292
Klaviersonate KV 570 314
Requiem 241
Mussorgsky, Modest
Bilder einer Ausstellung 303

N
Napoleon Bonaparte 127
Nordhoff, Hubert 89

O
Orwell, George 73
Osiander, Lukas 33, 40, 41
Ein feste Burg ist unser Gott 85
Vom Himmel hoch 33

P
Pachelbel, Johann 94, 142, 143
Kanon 141
Palestrina, Giovanni Perluigi da
Magnificat quarti toni 287
Missa In te, domine
Credo 288
Missa Sine nomine
Credo 312
Paso doble 91
Computerliebe 91
Praetorius, Michael
Das alte Jahr ist nun dahin 219
Es ist ein Ros' entsprungen 127
Geh aus, mein Herz, und suche Freud 133
Puccini, Giacomo 185

R
Rameau, Jean-Philippe 59, 74, 92, 175, 176, 183
Reger, Max 11, 77, 326
Riemann, Hugo 11, 74, 176, 181
Riepel, Joseph 110
Rousseau, Jean-Jacques 243

S
Scheidt, Samuel 301
Görlitzer Tabulatur
O Jesulein süß 283, 302
O Jesulein süß 282
Tabulatura Nova
Christe, qui lux es et dies 298
Variationen über Bergamasca SSWV 650 103
Schein, Johann Hermann
Die Nacht ist kommen 160
Schönberg, Arnold 17
Schubert, Franz 130
Der Erlkönig 324
Quartett a-moll D. 805 130, 156
Sonate D. 821 Arpeggione 327
Wiegenlied op. 98 Nr. 2 41
Schütz, Heinrich 156
Beckerscher Psalter
Nr. 64 Erhör mein Stimm, Herr 158
Die Himmel erzählen die Ehre Gottes 112
Schumann, Robert
Dichterliebe
Ich grolle nicht 287
Symphonie B-dur op. 38 326
Sechter, Simon 11
Skrjabin, Alexander 17
Strauss, Richard 17

Strawinsky, Igor 144
Sweelinck, Jan Pieterszoon
Ballo del Granduca 204

T
Telemann, Georg Philipp 210, 211, 229, 293
12 Fantasien für Cembalo 260
Singe-, Spiel- und Generalbass-übungen
Nr. 24, Die Einsamkeit 211
Nr. 34, Mittel-Stand 227, 229
Nr. 7, Redlichkeit 294
Thuille, Ludwig 272

V
Viadana, Lodovico 52
Cento concerti ecclesiastici
O quam suavis es domine 50

W
Wagner, Richard 122, 132
Das Rheingold 107
Parsifal 121
Weber, Gottfried 65
Willaert, Adrian 45
Canzone Villanesca 37
Wonders, Steve
You Are The Sunshine of My Live 20

Z
Zarlino, Gioseffo 17, 19, 50

Sachregister

Symbole und Zahlen
5–6-Konsekutive 206, 271, 281
7–6-Konsekutive 280, 283

A
Abgesang 94, 336, 337
Accompagnato-Rezitativ 336, 344
Achtelnote 260
Änderungsabsatz 110
Agens 25, 336, 343, 346
Akkord 14, **14**, 16, **16**, 18, 21, 22, 33, 34, 36, 42, 45, 51, 66, 86–88, 143, 172, 176–183, 222, 257, 336, 338, 339, 342, 347
  unvollständig 33
Akkordsatz 13, 15, 31, 32, 42, 91, 257, 339
Akkordsymbolschrift, internationale 21–22, 179, 190
Akzentparallelen 90, 141
Akzentquinten 206
Alteration 19, 20, 51, 149, 168, 171, 172, 240
Alter Sextakkord 309
Altklausel 24, 26
Analyse 223, 224
Antepaenultima 102, 113, 119, 305, 336, 337
Antiparallelen 39, 44
Antizipation 258, 262–264, 299
arabische Stufenchiffren 209, 222–229
Aria di fiorenza 204, 205
armonia imperfetta 172
armonia perfetta 172
Arrangement 34, 193
Auffassungsdissonanz 260, 272, 283
Ausweichung 59, 105, 110, 118, 130, 133, 148, 152–160, 168, 220, 239, 301, 326, 336
authentisch 87–89, 92, 126, 139, 142, 336
authentische Doppelwendung 59, 113
authentische Kadenz 74, 98, 107

B
Bach-Quinten 264
Backdoor-Kadenz 134
Barform 94, 336, 337, 345
Barockzeit 14, 99, 138, 149, 181, 185, 187, 209, 296, 312
basse fondamentale 175, 176
Bassklausel 24, 41, 77, 123, 129, 188
Basso continuo 50, 339
Bassstufen 73, 75, 210, 222–225, 239
Basston 33, 34, 55, 169, 170, 172, 173, 177–179, 182, 187, 245, 259, 274, 301
Bergamasca 103
Blues 100

C
cadentia duriuscula 268, 337
cadenza doppia 159, 296–301, 306, 323, 337
cadenza sfuggita 110
cantus firmus 24, 330
Chaconne 62
Changes 14, 115, 337, 340
Chiaconna 245
Chornotation 38, 254
Chromatik 19, 148, 151

clausula cantizans 282
clausulae principales 23, 41, 269
clausula tenorizans 282
Cluster 16
Conatratenor bassus 24
contrapunctus simplex 13, 16, 32, 78, 94, 134, 257, 337, 340

D
diabolus in musica 18
diskantierende Kadenz 211, 283, 285
Diskantklausel 23, 26, 40, 51, 125, 211, 213, 275, 282, 337, 343
Dissonanz 14–16, 62, 291
Divisione aritmetica 17
Divisione armonica 17
Dominantbeziehung 66, 67, 97
Dominante 26, 66, 67, 74, **74**, 76, 100, 102, 113, 117, 118, 122, 126, 130, 132, 165, 184, 199, 250, 275, 282, 291, 322, 337, 345
  verkürzt 177, 308, 318
Dominantkette 78
Dominantseptakkord 34, 43, 100, 214, 215, 302
  verkürzt 214, 215, 219
Dominantseptime 151
Dominantseptnonakkord 90
Doppeldominante 78, 121, 154, 226, 247
double emploi 176
Dreiklang 13, **17**, 15–20, 32–34, 45, 50, 51, 53, 63–65, 73, 76, 139, 169, 172, 175, 185, 287, 336, 338, 344
  hartvermindert 19, 20
  übermäßig 19, 20
  unvollständig 33
  vermindert 18, 20–22, 63–65, 76, 87, 92, 134, 137, 140, 141, 215, 216, 220, 226, 227, 240, 311, 318, 323
Dur 18, 62, 118, 125, 126, 133, 149, 164, 182, 198, 243
Durchführung 162, 232, 338
Durchgang 18, 118, 120, 208, 213, 258–260, 266–268, 273, 309
  harter 258, 260, 262, 266, 268
Durchgangsquartsextakkord 212, 290, 300, 302, 303
Durdreiklang 17–19, 64, 66, 323, 326

E
Ellipse 78, 81
Exposition 130, 156, 162, 338

F
Fauxbourdon 42, 123, 199–201, 209, 210, 245, 247–250, 280, 309, 316
Figuration 257–269
Finalis 23, 41, 62, 338, 346
Fuge
  Subjekt 241
Fundamentbass 92, 176
Fundamentton 32–34, 42, 53, 85, 86, 88, 92, 183
Funktionstheorie 21, 32, 34, 67, 73–84, 87, 89, 117, 122, 125, 160, 176–178, 181–183, 199, 214, 252, 271, 274, 290, 305, 308, 338, 348

G
Ganzschluss 35, 110, 111, 154, 183, 339
  perfekter 156
  unvollkommen 111

vollkommen 111
Ganztonleiter 20, 246
Gegenbewegung 39, 41, 44–46, 88, 104, 125, 191, 264
Gegenklang 75, 125, 252
Generalbass 9, 11, 13–15, 21, 31, 32, 37, 49–52, 66, 80, 92, 169–173, 176, 178, 181–184, 209, 222, 259, 274, 339, 345
Generalbasszeitalter 14, 93, 215
genus mollis 29, 30
genus naturalis 29, 63, 147, 152, 159
gerade Bewegung 40
Gleitton 62, 244
Grundabsatz 110
Grundstellung 76, 176, 179, 183, 185, 219, 269, 311, 321
Grundton 19, 32–34, 62, 65, 76, 87, 92, 171, 175, **175**, 176–179, 181, 183, 193, 214, 243, 270, 272, 291
Guide Tone Line 41, 339
Gymel 141

H
Halbschluss 100, 110, 111, 244, 339
phrygisch 244
tonikalisierend/perfekt 339
Halbton-Ganzton-Skala 246
harmoniefremde Töne 118, 257–287
Harmonielehre 13–16, 18, 21, 34, 38, 52, 58, 103, 124, 137, 257, 336, 339, 341, 344, 347
Harmonisierung 126, 184
harter Durchgang 258, 262, 266, 268, 340
Hauptdreiklänge 73, **74**, 75, 76, 117, 118, 163, 164, 180, 186–208
Hauptfunktionen 73, 119, 193
Hauptschritt 88
Head 340, 345
heptatonisch 20, 118, 340
Hexachord 18, 61, 159, 340, 342
Hiatus 61, 322
Hochalteration 149
homophon 13
Hook-Line 91
Hornquinten 127

I
Interrogatio 245

J
Jazz 14, 21, 100, 119, 120, 134, 179, 245–246

K
Kadenz 15, **101**, 23–116, 123, 124, 137, 143, 165, 200, 239, 246, 250, 270, 292, 305, 336, 338, 340, 342, 347
authentisch 99
phrygische 244
plagal 99
Solokonzert 294
tenorisierend 282
umgestellte 102
Kadenztaferl 138
Kanon 141, 200
Kantionalsatz 33, 91, 93, 110, 173, 219, 220, 340
Kirchentonarten 58, 60, 129, 246, 340, 342
Klammerdominante 77
Klausel 23–26, 98–347
diskantierend 282
Klaviernotation 38
Komplementärintervall 19, 185, 341
Komposition 14

Konsekutive
5–6-Konsekutive 206
7–6-Konsekutive 280, 283
Konsonanz 15, 18, 44, 171, 172, 201
imperfekt 15
perfekt 15, 40
Kontrapunkt 9, 14, 15, 18, 23, 57, 118, 137, 200, 257, 272, 283, 322

L
Lage **34**, 34–46, 173, 177, 178, 183, 331, 341
eng 36, 37
eng/weit 36, 38, 54–56, 69
gemischt 36
weit 36, 37
Lamentobass 62, 77, 245, 249, 250, 341
Leadsheet 341
Leitmotiv 107
Leitton 33, 60–62, 66, 73, 122, 125, 126, 129, 185, 186, 203, 242, 243, 250, 322, 341
abspringend 41
chromatisch eingeführt 148, 151
künstlicher 65, 118, 147–149, 163–165, 240, 241
Limma 60
Liquidation 342, 344
Lydisch 60

M
Madrigal 14
männlicher Schluss 35
Mediante 224
Mi-Klausel 342, 343
Minima 257
modal interchange 129, 147
Modulation 15, 19, 53, 58, 68, 71, 85, 105, 110, 112, 118, 148, 151, 152, 154, 156, 159, 160, 162, 168, 187, 199, 225–229, 316, 318, 326, 342
chromatisch 151
diatonisch 151, 160, 162, 230
indirekt 130
Modus 58, 60, 62, 118, 164, 243, 246, 338, 342
Moll 118, 124, 149, 239–256
harmonisch 60, 148, 160, 241, 242
melodisch 222, 223, 243–246, 250
natürlich 164, 243
Molldreiklang 17–19, 323
Monodie 13, 49, 169
Monteverdi, Claudio 170
musica ficta 19, 25, 27–29, 33, 51, 62–65, 75, 98, 148, 149, 159, 168, 342
musica vera 29

N
Neapolitaner 64, 320–329, 342
verselbständigter 321, 325
neapolitanische Opernschule 320
neapolitanischer Sextakkord *siehe* Neapolitaner
Nebendreiklänge **73**, 76, 116–123, 163, 187, 198–208, 252–256
Nebennote 258, 260–262
abspringend 260
anspringend 260
Nebenstufen 73, 162
Nonenvorhalt 272

O
Oberdominante 74
Oktavparallele 219
Oktavregel 115, 208–213, 218, 219, 220, 222–225, 233, 246–247, 302, 306, 313
einfache 313, 316

Sitz der Akkorde 187, 210, 218, 219, 222, 224–226, 230
Orchestersatz 44

P
Pachelbel-Modell 141
Paenultima 25, 26, 74, 98, 102, 110, 113, 152, 184, 305, 336, 342, 347
Parallele
verdeckte 40, 43
Parallelen
rein-vermindert 43
verdeckte 40, 41, 143
vermindert-rein 43
Parallelenverbot 15, 38–44
Parallelismus 94, 141–145, 159, 165, 203, 205
Paralleltonart 75
Partialtonreihe 19, 20, 37, 86, 87
Partitur 51
passus 258
Passus duriusculus 137, 250, 343
Patiens 25, 26, 336, 337, 343
Pendel 87, 89, 90, 99, 102, 144, 174, 212, 259
Periode 127, 343, 344
Phrygisch 61
phrygische Kadenz 98, 152, 244, 343
Phrygische Klausel 24, 25
phrygischer Tetrachord 343
picardische Terz 243, 250
plagal 87–89, 92, 102, 135, 139, 142, 247, 342, 343
plagale Kadenz 98
Plagalkadenz 98, 100, 107
Plagalschluss 100
Polyphonie 13
Prädominante 26, 102, 113, 152, 305–306, 316
primäre Quarte *siehe* Quarte
primäre Sexte *siehe* Sexte, 279
prima pratica 14

Q
Quarta consonans 298
Quarta deficiens 60, 343
Quarta dissonans 298
Quarta falsa 186
Quarte 16, 24, 42, 60, 171, 185, 287, 291
primär 16, 287
sekundär 16, 171, 172
Quartsextakkord 171, 179, 184, 185, 212, 216, 287–303, 344
Quartvorhalt 272, 275, 297, 324
Querstand 149, 150, 322, 323, 326
Quintabsatz 110
Quinta falsa 186
Quintanstiegssequenz 139–140, 142, 143
Quintenzirkel 30, 325
Quintfall 41
Quintfallsequenz 102, 137–139, 142, 143, 178, 216
Quintparallele 312
Quintsextakkord 74, 121
Quintverwandtschaft 45, 81, 86, **86**, 86–89, 92, 102, 105, 122, 137, 139, 142, 176, 209

R
Rameauscher Sextakkord 309
Regola dell'ottava 209, 211, 225
relatio non harmonica 149, 322
Renaissance 32, 53, 99, 148, 149, 165, 171, 177, 296
Reprise 156, 162

Rhetorik 78
Rhythm changes 119
Rhythmusgruppe 341, 344
römische Ziffern 65
root position 179

S
Saltus duriusculus 241
Satz 9, 248, 249, 342, 343
Satzmodell 42, 62, 94, 137, 199
Secco-Rezitativ 336, 344
seconda pratica 14, 49, 50
Seitensatz 316
Sekundärdominante 67, 77, 121
sekundäre Quarte *siehe* Quarte
sekundäre Sexte *siehe* Sexte
sekundäre Tonart 316
Sekundverhältnis **88**, 88–92
Semibrevis 257
Semiminimae 257
Septakkord 74, 76, 87, 120, 139, 148, 187, 210, 214, 216, 227, 247, 282, 305, 316
  halbvermindert 21, 253
  vermindert 90
Sequenz 76, 137, 140, 344
Sextakkord 16, 36, 51, 64, 92, 123, 127, **171**, 169–238, 246, 247, 274, 280–282, 287, 305–329, 336, 344
Sexte
  primär 16, 42, 170, 171, 177, 192, 193, 220, 312
  sekundär 16, 170, 171
Sextvorhalt 272, 274
Sitz der Akkorde 187
Sixte ajoutée 108, 176, 345
Skala 59
Slash-Akkorde 179
Slash-Notation 179
sous dominante 74
Standard 340, 341, 345
Stellung 34, **34**, 177, 178, 183, 216, 341, 345
Stollen 85, 94, 337, 345
Stufen 21, 62, 63, 65, 74, 138, 243
Stufentheorie 21, 34, 58–71, 74, 77, 122, 135, 156, 178, 179, 181–183, 240, 253, 273, 274, 290–292, 345, 348
Subdominante 74, **74**, 80, 117, 120, 122, 130, 162, 176, 180, 199, 250, 306, 308, 309, 311, 320, 321, 345
Subdominantsextakkord 309
Subdominantsubstitutakkord 87, 309, 311, 345
subsemitonium modi 62, 164, 239, 337, 346
Supplementum 110
Syncopatio 336, 346
Synkope 346
Synkopendissonanz 52, 269, 270
Synkopenkette 306

T
Teiltonreihe 18
Tenor 38, 200
tenorisierende Kadenz 41, 225
Tenorklausel 23, 24, 125, 282, 336, 346
Tenorlied 93
Terzquartakkord 172
Terzquintakkord 33, 44, 54, 87, 169, 170, 172, 175, 178, 185, 316
Terzschichtung 16, 18, 21, 22, 32–34, 171, 177, 178, 181–183, 214, 216, 274, 287
Terzsextakkord 171

Terzverdopplung 125, 126, 253
Terzverwandtschaft 86, **88**, 88–92, 119, 122, 126
  direkte 89
  entfernte 89
Tetrachord 60–62, 219, 242, 243, 250, 268, 341, 343, 346
  chromatischer 61
  phrygischer 61, 244, 245, 249
Tiefalteration 21, 134, 149
Toccata 289
Tonart 59, 61, 73, 101, 164, 337, 340, 346
  sekundäre 154, 162, 163
Tongeschlecht 63, 73, 77, 346
Tonika 26, 59, 66, 74, **74**, 117, 124–126, 183, 222, 250, 252, 253, 346
Tonleiter 59, 61, 73, 101, 142, 153, 156, 163, 164, 193, 203, 219
transitus 258
transitus irregularis 266
trias harmonica 17
trias harmonica imperfecta 18
trias harmonica major 18
trias harmonica minor 18
trias harmonica perfecta 18
Tritonus 18, 19
Trugschluss 45, 68, 89, 110, 111, 117, 123–130, 132, 133, 212, 253, 347
  uneigentlich 125, 253
Turnaround 119, 120, 137

U
Überleitung 316
Übermäßige Intervalle 241
Ultima 24, 26, 35, 105, 152, 183, 305, 342, 347
Umkehrung 18, 176–178, 185, 216, 311, 338, 344, 347
Umkehrungsquartsextakkord 301
Unterdominante 74
Unterterzung 120, 253, 323
unvollständige Akkorde 33, 214
Urkadenz 105, 143

V
Varianttonart 129
Varianttrugschluss 129–130
varietas 42
Verdopplungsregeln 32, 290
verkürzte Akkorde 214
verminderter Dreiklang *siehe* Dreiklang
Voicing 37, 347
Vokalpolyphonie 287
Vollkadenz 102, 107
Vorausnahme 258, 262–264
Vorhalt 18, 26, 50, 52, 118, 170, 211, 250, 257, 258, 266, 269–285, 291, 337, 347
  durchgehender 279
  halbfrei 292
Vorhalte 257
Vorhaltskette 273, 281, 283
Vorhaltsquartsextakkord **287**, 287–296, 300, 321
  kadenzierender 289–292, 309

W
Walkingbass 100
Wechselnote 258–260, 266–268, 273, 301, 321, 342, 347
Wechselquartsextakkord 301
weiblicher Schluss 35
Wiener Klassik 90, 92, 93, 117, 119, 130, 143, 195, 197, 291, 292, 294, 309, 313

Z

Zwischendominante 67, 77–80, 82, 143, 148, 151, 152, 154, 193, 194, 203, 224, 226, 227, 348
chromatisch eingeführt 149