

Prof. Manfred Dings

Harmonielehre 1

Skript zur Übung im Wintersemester 2025/26

Zuletzt geändert am 9. September 2025

© 2025 Manfred Dings. Dieses Skript wurde ausschließlich mit privaten Mitteln erstellt, nicht mit Ressourcen der Hochschule für Musik Saar oder des Landes. Gesetzt mit LuaHB $\text{\TeX}$ Version 1.22.0, T $\text{\E}$ XLive 2025.

Wer einen Tipfeler findet, darf ihn behalten oder besser noch: ihn mir mitteilen.

Inhaltsverzeichnis

1	Tonart, Tonleiter und Dreiklänge	1
1.1	Der Ton- und Akkordvorrat von Dur und Moll	3
	Bassstufen und Oberstimmenstufen	4
	Generalbass	4
	Die Stufentheorie	5
2	Elementare Satzregeln	6
2.1	Tonverteilung im vierstimmigen Satz	6
2.2	Der Lagenbegriff	7
	Die Oberstimmenlage	7
	Enge und weite Lage	9
2.3	Ökonomische Stimmführung	10
2.4	Das Parallelenverbot	10
	Notationsformen	11
3	Die Paenultima oder Dominantfunktion	13
3.1	Klauseln im vierstimmigen Satz	13
3.2	Die Dominante auf der Paenultimaposition der Kadenz	14
	Die Funktionstheorie	14
3.3	Die Plagalkadenz	15
3.4	Sekundär- bzw. Zwischendominanten	16
	Diatonische und chromatische Einführung von Sekundärdominanten	16
3.5	Ausweichungen und diatonische Modulationen	17
	Ausweichungstendenz in Moll	18
4	Die Qualitäten von Akkordverbindungen	20
4.1	Die Quintverwandtschaft	20
4.2	Terzverwandtschaft und Sekundverhältnis	22
5	Die Antepaenultima bzw. Prädominante und die Kadenz	24
6	Haupt- und Nebenfunktionen in der Funktionstheorie	28
6.1	Der Einsatz der Nebendreiklänge in Dur	30
6.2	Nebendreiklänge in Moll	31
7	Der Trugschluss in Dur und Moll	33
7.1	Die Vermischung der Tongeschlechter	35
8	Die Quintfallsequenz	36
8.1	Die Quintanstiegssequenz	37
9	Der Parallelismus	38
10	Zwischendominanten und Ausweichungen in der Funktionstheorie	40

11 Sextakkorde	42
11.1 Die Chiffrierung von Akkordumkehrungen	43
Sextakkorde in der Generalbassnotation und der Stufentheorie . .	44
11.2 Die Wirkung der Akkordumkehrungen	45
11.3 Satzregeln für Sextakkorde	46
11.4 Die Sextakkorde der Hauptdreiklänge und die Oktavregel	47
11.5 Sextakkorde in Kombination mit den Nebendreiklängen in Dur . .	49
Der Fauxbourdon	49
Der Fauxbourdon im zweiten Tetrachord von Moll	50
Der Parallelismus mit Sextakkorden	50
Die 5-6-Konsekutive	50
11.6 Der verminderte Dreiklang als Dominante	51
Der verkürzte Dominantseptakkord in der Oberstimmentonleiter .	54
11.7 Die Oktavregel in Dur	54
12 Figurationen	56
12.1 Harmoniefremde Vorgänge auf leichter Zeit	56
Durchgänge	56
Wechselnoten	57
Nebennoten	57
Vorausnahmen (Antizipationen)	59
Die paarweise Koppelung harmoniefremder Töne	59
Harte Durchgänge	59
Zwei harmoniefremde Töne in unmittelbarer Folge	60
Harte Durchgänge und Generalbass	60
12.2 Vorhalte in Grundstellungsakkorden	61
Vorbereitete Vorhalte	61
Halbfreie und freie Vorhalte	63
Vorhalte – ein Problem in der Stufentheorie	63
12.3 Vorhalte in Sextakkorden und Bassvorhalte	64
13 Die Quartsextakkorde	67
13.1 Der Vorhaltsquartsextakkord	67
Die <i>Cadenza doppia</i>	68
13.2 Quartsextakkorde auf leichter Taktzeit	69
14 Die charakteristischen Sextakkorde der Subdominantfunktion	71
14.1 Der Sextakkord der II. Stufe als Prädominantklang	71
Die Mehrdeutigkeit des verminderten Dreiklangs	73
14.2 Der neapolitanische Sextakkord	73
Der verselbständigte Neapolitaner	76
Modulation mit dem Neapolitaner	76
15 Septakkorde	78
15.1 Der Septakkord als Dominantklang – der Dominantseptakkord . .	80
Die Anwendung des Dominantseptakkordes	81

15.2	Dominantseptakkordketten und Septakkord-Quintfallsequenz . . .	82
	Die Quintfallsequenz mit Septakkorden	83
15.3	Die Umkehrungen des Dominantseptakkordes	85
	Die Oktavregel mit Septakkorden	86
15.4	Die Quintfallsequenz mit Septakkordumkehrungen	86
Glossar		89
Literatur		96
Personen- und Werkverzeichnis		97
Sachregister		98

1 | Tonart, Tonleiter und Dreiklänge

(

Die Harmonielehre hat sich im 19. Jahrhundert aus dem System des Generalbasses entwickelt, dessen Entstehung seinerzeit – um 1600 in Italien – die Alleinherrschaft des Kontrapunkts als Lehrsystem in der Musiktheorie beendete. Sie kategorisiert

- die Zusammenklänge und ihre Wirkung,
- ihre satztechnische Behandlung und damit auch
- die Bedeutung und Wirkung der Aufeinanderfolge dieser Zusammenklänge.

Dies geschieht im auch im Hinblick auf bestimmten Epochen- oder auch Personalstile. Welche Klänge und 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 eine Schlussbildung und wirken damit gliedernd?

Letztes (Schlussbildung, Kadenzierung) führt zur Frage, was unter einer Tonart zu verstehen ist, welcher Klang – um mit dem französischen Musiktheoretiker und Komponisten Jean-Philippe Rameau (1683–1764) zu sprechen – ein *centre tonique*¹ bildet, das Zentrum einer Tonart. Dies soll am Anfang unserer Betrachtungen stehen.

Eine Tonart, da sind sich die historischen Quellen einig,² wird definiert durch

1. eine Tonleiter, die ihren Tonvorrat beschreibt,
2. und einen Finalklang, auch *Ultima* genannt.

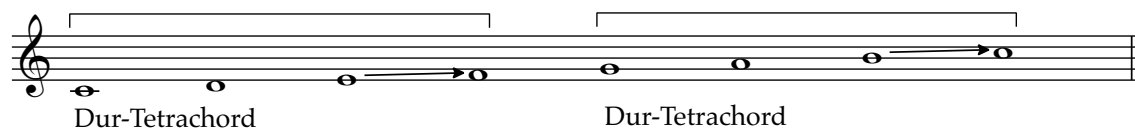
Im Tonsystem der Griechen ist die Idee des Tetrachords verankert. Tonleitern lassen sich als aus zwei Tetrachorden zusammengesetzt denken. Der aus heutiger Sicht wichtigste Tetrachord ist der *Dur-Tetrachord*. Aus ihm besteht das moderne Dur. Dessen großer Vorzug besteht darin, dass seine beiden Tetrachorde identisch sind, eben *Dur-Tetrachorde*. Sie sind aufgebaut aus zwei Ganzton- und einem abschließenden Halbtonschritt. Letzterer führt als *Leitton* in den oberen Ton des Tetrachords.³ Diese Symmetrie verleiht der steigenden Durtonleiter etwas quasi *natürliches* (Bsp. 1.1).

Das Mollgeschlecht ist asymmetrisch aufgebaut. Sein erster Tetrachord ist der sog. *Moll-Tetrachord*, der zweite der *phrygische Tetrachord*. Er hat seinen Leitton zu

1 Vgl. KRÄMER: Harmonielehre im Selbststudium. S. 12.

2 Heinrich Christoph Koch setzt in seinem Lexikon im gleichnamigen Artikel (KOCH: Musikalisches Lexikon, Sp. 1541ff.) *Tonart* wie selbstverständlich gleich mit einer »diatonischen Tonfolge«, sprich unserer modernen *Tonleiter*. Die *Tonica* (modern: *Tonika*) ist wiederum der Grundton derjenigen Tonart (also Tonleiter), »in welcher es gesetzt ist« Artikel *Tonica* ebd., Sp. 1554. Zeitgenössische Quellen beschreiben daher gerne einen Satz, vielleicht eine Fuge, als *ex C*, sprich »aus C-dur«, der C-dur-Tonleiter also, gemacht.

3 Die alten Griechen lasen die Tetrachorde allerdings in *Abwärtsrichtung*

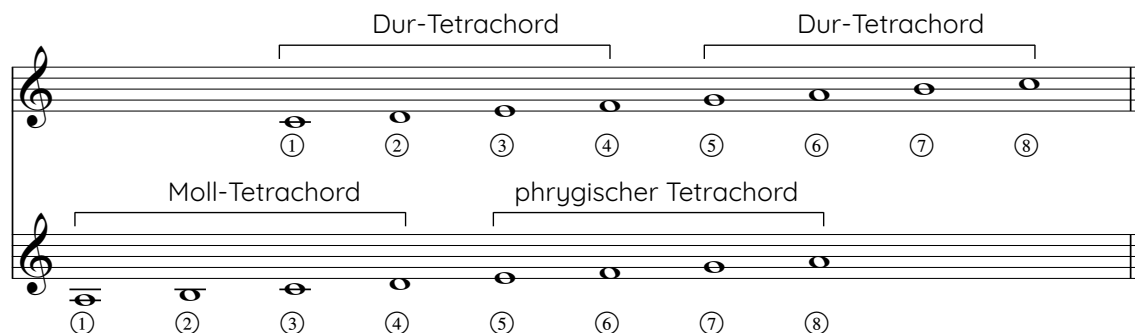
**Bsp. 1.1:** Die Durtonleiter und ihre Tetrachorde

Beginn und leitet damit eher abwärts als aufwärts. Oft findet er sich in fallenden Bässen (den sog. *Lamento-Bässen*, einer alten, oft verwendeten Figur).

Dem Moll-Tetrachord, vom Dur-Tetrachord durch die Mollterz unterschieden, und dem phrygischen Tetrachord fehlt jeweils der Leitton. Dieser kann nur durch eine *Musica ficta* erzeugt werden, was allerdings gängige Praxis ist. Dadurch entsteht der *chromatische Tetrachord*, der wegen der übermäßigen Sekunde zwischen der ③ und der ④ nur eingeschränkt brauchbar ist (Bsp. 1.2). Das melodische Moll besitzt als zweiten Tetrachord hingegen wieder den Dur-Tetrachord.

**Bsp. 1.2:** Die Molltonleiter und ihre Tetrachorde

Wie man sieht, sind die Tonvorräte von Dur und Moll identisch: Dur und Moll sind Modi voneinander, lediglich die Zählung der Tonleiterstufen verschiebt sich. (Bsp. 1.3). Es gibt fünf weitere Modi der siebentönigen, heptatonischen Skala, die sog. *Kirchentonarten*. Doch nach 1700 hat sich das Durgeschlecht wegen der ihm innewohnenden Symmetrie durchgesetzt, auch weil die wichtigen Dreiklänge über der ①, ④ und ⑤ Durakkorde sind. In Moll haben die Dreiklänge dort immerhin das Mollgeschlecht miteinander gemeinsam, auch wenn diese Art der Symmetrie weniger wichtig ist (das Mollgeschlecht ist daher komplexer und durchaus auch farbiger). So blieben am Ende von theoretisch sieben Modi nur zwei übrig.

**Bsp. 1.3:** Dur und Moll sind Modi

(

1.1 Der Ton- und Akkordvorrat von Dur und Moll

Mithilfe des in einer Tonleiter beschriebenen Tonvorrats lassen sich Zusammenklänge bilden. Diese gelten in der Harmonielehre als konsonant, wenn sie aus Terzen geschichtet sind und nicht mehr als drei verschiedene Töne umfassen. Dies ist nur möglich, wenn es sich um den Durdreiklang, die *trias harmonica perfecta* handelt oder um den Molldreiklang. Letzter gilt aber als weniger konsonant und ursprünglich kaum schlussfähig, weil in den alten Stimmungen Mollterzen einen erhöhten Dissonanzgrad aufwiesen.

Bilden wir eine Durtonleiter, so lassen sich auf allen Stufen Dreiklänge errichten (Bsp. 1.4). Auf der ⑦ entsteht allerdings der dissonante *verminderte Dreiklang*. Er gilt mit Recht als zunächst einmal unbrauchbar.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of triads for each degree of the C major scale. The triads are: I (C major), ii (D minor), III (E minor), iv (F major), V (G major), vi (A minor), vii° (B diminished), and VIII (C major). Below the staff, the notes of the scale are written: C, D, E, F, G, A, B, C. Below the notes are Roman numerals and circled numbers: I (1), ii (2), III (3), iv (3), V (4), vi (5), vii° (6), VIII (7).

Bsp. 1.4: Durtonleiter und Dreiklänge

Die leitereigenen Molldreiklänge sind zumindest nicht schlussfähig. Daher wurden ihre Terzen oft erhöht. Der Durdreiklang als Ultima erhielt im 18. Jahrhundert die Bezeichnung »picardische Terz«.⁴

Diese künstlichen Erhöhungen wurden *Musica ficta*, »fiktive« Töne bezeichnet. Sie existierten quasi nur in der gesungenen Realität, weil das diatonische Tonsystem sprengend. Sie wurden *ficta causa pulchritudinis*, der Schönheit wegen angebracht. Aus Gründen der Notwendigkeit hingegen, *causa nessecitatis*, wurde oft die Stufe ⑦ tiefalteriert. Damit wurde der Tritonus zu dieser Stufe (*f-h*) bzw. die verminderte Quinte über ihr vermieden und es ließ sich auf dieser Stufe ein brauchbarer (Dur-) Dreiklang errichten.

Wir unterscheiden also folgende Dreiklangsformen (leitereigen in Dur und Moll, mit Ausnahme des letzten):

Dur: Schlusssfähig und perfekt konsonant

Moll: nur eingeschränkt schlussfähig, gleichwohl konsonant

vermindert: leitereigen, jedoch dissonant und nicht selbstständig verwendbar.⁵

übermäßig: Dissonant, nicht leitereigen und daher stets eine chromatische Erweiterung mit Spezialfunktion.

4 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.« Zitiert nach DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, S. 302

5 Als *Sextakkord* ist er allerdings verwendbar.

Dur und Moll sind aus zwei verschiedenen großen Terzen geschichtet. Gleich große Terzen (verminderter und übermäßiger Dreiklang) erzeugen stets dissonante Klänge.

Mit exakt demselben Tonvorrat lassen sich die leitereigenen Klänge einer Molltonart erzeugen.

Bsp. 1.5: Tonleitern und Dreiklänge in Moll

In Moll-Zusammenhängen findet sich der verminderte Dreiklang häufig auf der hochalterierten 7^{ten}, auf dem künstlichen erzeugten Leitton. Wer es vornehm mag, spricht nicht vom *Leitton*, sondern dem *subsemitonium modi*, dem unteren Halbton des Finaltons der (Kirchen-) Tonart, des *Modus* also.⁶ In Moll-Kadenzen ist die Verwendung des *subsemitonium modi* der Normalfall, weshalb nachfolgend auf die Angabe der künstlichen Erhöhung in der Stufenbezeichnung im Regelfall verzichtet wird (vii° statt #vii° oder bvii°).

Bassstufen und Oberstimmenstufen

Die Stufen einer Tonleiter wurden im 18. Jahrhundert nummeriert; heute mit eingekreisten arabischen Ziffern (①, ②, ③...). Für hoch- oder tiefallterierte Bassstufen werden im Folgenden zusätzliche Pfeile angebracht (⑦↓, ④↑ usw.). Wenn zusätzliche dissonante Klänge zu den konsonanten Dreiklangsstufen hinzutreten, wird sich zeigen, dass diese auf genau definierten Bassstufen ihren »Sitz«⁷ haben. Bestimmte Klänge sind für bestimmte Stufen charakteristisch und umgekehrt.

Oberstimmenstufen werden durch arabische Ziffern mit Zirkumflex gekennzeichnet (î, ð), ggf. unter Angabe der Alteration (z. B. ④↑).

Generalbass

Solange über einem Basston nur ganz wenige Klänge – momentan nur konsonante Dur- und Molldreiklänge – zu finden waren, ließ sich bereits aus der Kenntnis der Bassstimme heraus die Harmoniefolge ableiten und auf dem Akkordinstrument als Akkordgerüst darstellen. Die Technik des Chiffrierens und Spielens einer Harmoniefolge hieß *Generalbass*. Momentan genügt dazu die Kenntnis der folgenden Regeln:

⁶ Vgl. SULZER: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweyeter Teil. S. 703.

⁷ 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.

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 $\sharp$ oder ein $\flat$ angedeutet.
 - Erhöhungen werden auch durch das Durchstreichen einer Ziffer oder eines Ziffernteils angezeigt (im Falle der Terz ungebräuchlich).

Die Stufentheorie

Die Stufentheorie des 19. Jahrhunderts kategorisiert die Klänge nach den Tonleiterstufen, auf denen sie errichtet sind. Während die deutsche Stufentheorie bald alle Klänge mit lateinische Großbuchstaben chiffrierte, unterscheidet man international zugleich das Tongeschlecht:

- Durakkorde erhalten große lateinische Ziffern,
- Mollakkorde kleine,
- verminderte Dreiklänge werden mit der Stufen und dem Zusatz ° chiffriert.

2 | Elementare Satzregeln

In der traditionellen Satzlehre bildet die Vierstimmigkeit die Norm. Dabei muss wie bereits gezeigt ein Dreiklangsbestandteil (meist der Fundamentton der Terzschichtung) verdoppelt werden. Für den elementaren Tonsatz sind weitere Satzregeln und Grundbegriffe wichtig.

2.1 Tonverteilung im vierstimmigen Satz

Traditionell wird in der Harmonielehre der *homophone*, vierstimmige Tonsatz geübt. Auch dies geht auf die Tradition des Generalbasses zurück, wenngleich in dessen Spielpraxis gerne auch vollgriffigere Klänge verwendet wurden. 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.¹ Als Fundamentton wird aus Sicht der Stufentheorie der untere Ton der Terzschichtung aufgefasst.²

Im Kantionalsatz *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (Bsp. 2.1, S. 6) von Lukas Osiander (1534–1604) wird mit einer einzigen Ausnahme stets der Basston (bei den hier zunächst ausschließlich betrachteten Terzquintakkorden zugleich der Fundamentton der Terzschichtung bzw. der Grundton) der hier ausnahmslos verwendeten Dur- und Molldreiklänge verdoppelt. Man verwende anfangs bei elementaren Akkordverbindungen ausschließlich diese Verdopplung des Grundtones. Verdopplungen der Quinte führen häufig zu Satzfehlern (s. u.).

ich her, ich bring euch gu - te neu - e Mär; der gu -

Bsp. 2.1: Lukas Osiander, Kantionalsatz *Vom Himmel hoch*

-
- 1 Rein gar nichts spricht dagegen, sich Lassos Schreibweise zumindest anfangs und auch später noch zum Vorbild zu nehmen.
 - 2 Dies muss sich keineswegs mit dem *Grundton* im Sinne der Funktionstheorie decken, wie später deutlich werden wird.

Regeln zur Tonverdopplung

- 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.

Eine ausnahmsweise verdoppelte leittönige Terz findet sich allerdings 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, also im C-dur- oder c-moll-Dreiklang das *g*. Unvollständige Dreiklänge wird man jedoch nicht ohne triftigen Grund verwenden.³

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 zweideutig.

Die Oberstimmenlage

Mit dem Begriff Lage wird zum einen die Rolle der Oberstimme, des höchsten Tones eines akkordischen Zusammenklangs beschrieben. Genauer gesagt unterscheidet man *Oktav-*, *Quint-* und *Terzlage*, je nachdem, welcher Bestandteil des Akkordes (gerechnet vom Fundamentton der Terzschichtung) in der Oberstimme liegt.

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

Für die Beurteilung der Wirkung und ggf. der harmonischen Funktion eines Akkords, z. B. durch Funktionssymbole, ist der Begriff der Lage (Oberstimme) im Gegensatz zur *Stellung*, welche in der modernen Harmonielehre den Basston kennzeichnet, weitgehend ohne Bedeutung. Möchte man sie in einer Chiffrierung (z. B. der Funktionsbezeichnung, s. u.) 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. $I^{\hat{3}}$), was nicht mit den Tonleiterstufenbezeichnungen verwechselt werden darf.

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



Bsp. 2.2: Die *Lage* eines Akkordes (Oberstimmenlage)

Zu beachten ist die Oberstimmenlage beispielsweise wenn es darum geht, die Zäsurwirkung einer Kadenz zu beurteilen.

- Vollkommene (perfekte) Schlüsse benötigen die Tonika in Oktavlage.
- Binnenzäsuren sind demgegenüber herabgestuft, wenn sie
 - den Finalklang in einer anderen als der Oktavlage aufweisen
 - oder als *Halbschluss* (Innehalten auf der Dominantfunktion bzw. dem Klang auf der ⑤) gestaltet sind.⁴

Schließlich hilft es bei der Vermeidung von Stimmführungsfehlern (Parallel-
lenverbot), wenn man sich die Lage zweier zu verbindender Akkorde bewusst
macht. Stehen zwei Klänge in der selben Oberstimmenlage, so sind im Falle von
Terzquintakkorden (Grundstellungsakkorden) Oktav- und Quintparallelen beina-
he unvermeidlich. Dies lässt sich auch durch eine krude Stimmführung im Bass
nicht verbessern (sog. *Antiparallelen*, die Verbindung der gleichen perfekten Kon-
sonanz in Gegenbewegung) sind zumindest in solchen Fällen ausgeschlossen⁵,
vergl. Notenbeispiel 2.3).

Grundstellungsakkorde in gleicher Lage erzeugen Satzfehler Keine Verbesserung durch Antiparallelen und unsangliche Sprünge im Bass Richtig: Wechsel der Oberstimmenlage

④ ⑤ ① ④ ⑤ ① ④ ⑤ ①

Bsp. 2.3: Satzfehler durch Akkorde in fixierter Lage, Antiparallelen

4 Seltener fungiert der Dreiklang auf der ⑥ als Tonikavermeidungsklang im Sinne der *cadenza sfuggita*, in der Harmonielehre *Trugschluss* genannt.

5 Antiquintparallelen sind beispielsweise im Kantionalsatz zwischen Mittelstimmen durchaus gebräuchlich.

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 (nicht auf die Entfernung der Oberstimmen zum Bass).

- 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 ein Akkordton Platz findet.
- *Gemischte Lage* liegt vor, wenn ein Oberstimmenpaar eng, das zweite jedoch weit angeordnet ist.
- Der Abstand zwischen den drei Oberstimmen des Satzes soll paarweise eine Oktave nicht überschreiten.

Der Abstand des Basses von den Oberstimmen ist für die Beurteilung der Lage 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 (Notenbeispiel 2.4) sind:

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

Abstand S/A > Oktave	Spaltklang S/A gegen T/B	Abstand S/A > Oktave
	Abstand A/T > Oktave	

Bsp. 2.4: 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. Generell lässt sich aus der Anordnung der Teiltöne in der Partialtonreihe folgendes begründen:

In der Höhe klingen die enge und weite Lage gut, in der Tiefe nur die weite Lage.

2.3 Ökonomische Stimmführung

Im homophon-akkordischen, figurationsarmen Satz gilt der Grundsatz, dass die Stimmen sich so wenig wie möglich bewegen sollen. Der geringstmögliche Bewegungsaufwand entsteht, wenn Akkorde gemeinsame Töne haben, die dann in ein und der selben Stimme verbleiben sollten. Dies ist bei der bisher ausschließlich betrachteten Verbindung quintverwandter Akkorde der Fall. Bei der Aufeinanderfolge von Akkorden ohne gemeinsame Töne (Klänge, die zueinander im Sekundverhältnis stehen) ist in den meisten Fällen Gegenbewegung zwischen der Oberstimme und dem Bass anzuwenden, eine unter den Außenstimmen des Satzes ohnehin empfehlenswerte Bewegungsart.

Im oben zitierten Satz Osianders bewegen sich die Mittelstimmen ganz überwiegend schrittweise. Oft bleiben Stimmen zu einer wechselnden Harmonie liegen. Lediglich der Bass zeigt recht viele Sprünge, da er als Träger der Grundtöne überwiegend quintverwandter Dreiklänge in Quinten oder Quarten springen muss. Dieses kennzeichnet im homophonen Satz eine Bassstimme gegenüber den Mittelstimmen (Bewegungsarmut) und der Oberstimme (Kompromiss aus Bewegungsarmut und melodischem Wollen).

Regeln zur ökonomischen Stimmführung

- Töne, die in derselben Stimme liegen bleiben können, sollen liegen bleiben.
- Jede Stimme sollte im kleinstmöglichen Intervall in den nächsten Akkord schreiten.
- Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen ist anzustreben.

Das Gebot, gemeinsame Töne liegenzulassen greift bei der Verbindung sog. *quintverwandter* und *terzverwandter* Dreiklänge. Bei allen anderen Verbindungsformen, in denen folglich ein *Sekundverhältnis* zwischen den Akkordfundamenten vorliegt, ist wie bereits erwähnt Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen (Wechsel der Oberstimmenlage) vonnöten.⁶

Besonderes Augenmerk verdient das Gebot, den Abstand zwischen zwei benachbarten Oberstimmen auf maximal eine Oktave zu beschränken.

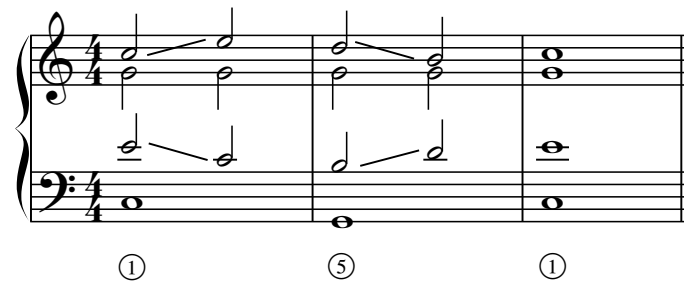
Wenn bei liegenbleibender Funktion die Melodiestimme springt, so kann man dies in der Tenorstimme durch Gegenbewegung ausgleichen und so von der weiten in die enge Lage!eng/weit und umgekehrt wechseln (Notenbeispiel 2.5).

Möchte man eine gegebene Melodie (Oberstimme) harmonisieren, so ist es vorteilhaft, im Falle von Sprüngen in der Stimme die Harmonie nicht zu wechseln, zumindest dann nicht, wenn das Sprungintervall größer als eine Terz ist.

2.4 Das Parallelenverbot

Im traditionellen Tonsatz sind direkte Parallelen in Primen, Quinten und Oktaven ausgeschlossen. Dies gilt meist auch für die sog. *Antiparallelen* (Fortschreitung von

⁶ Ausnahmen gibt es bei speziellen Akkordverbindungen wie z. B. dem *Trugschluss*.



Bsp. 2.5: Wechsel zwischen enger und weiter Lage

einer perfekten Konsonanz in eine andere, oktavversetzte in Gegenbewegung). Zudem sind die sog. *verdeckten Parallelen* in einigen wenigen Konstellationen verpönt:

Das Parallelenverbot

1. Direkte Parallelführung in Primern, Oktaven und Quinten ist verboten.
2. 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.
3. In allen anderen Fällen sind verdeckte Parallelen statthaft.

Im oben zitierten Satz Oslanders (Notenbeispiel 2.1) finden sich allerdings durchaus verdeckte Außenstimmenparallelen, wobei sogar beide Außenstimmen springen.

Man kann das Parallelenverbot positiv formulieren⁷, indem man postuliert:

Bei Akkordwechseln solle jede Stimme im Folgeklang eine neue Rolle übernehmen.

Hat beispielsweise der Alt in einem Klang die Akkordterz, so soll er im folgenden die Quinte oder den Grundton führen. Eine Ausnahme davon bildet der Bass, der sich überwiegend von Grundton zu Grundton bewegt. Allerdings gibt es Satzmodelle, die gegen dieses Prinzip dezidiert verstoßen (am stärksten sicher der *Fauxbourdon*).

Notationsformen

In der Harmonielehre wird üblicherweise der *vierstimmige* homophone Satz erlernt. Zu unterscheiden sind generalbassartige Übungen für ein Tasteninstrument und Sätze für die vier Vokalgattungen Sopran, Alt, Tenor und Bass. Danach richtet sich die Art der Notation: die in den Beispielen oben angewandte *Klaviernotation* fasst die drei Oberstimmen im oberen System der rechten Klavierhand zusammen.⁸ In der *Chornotation* werden die Frauen- und Männerstimmen auf beide Notensysteme

⁷ Darauf hat Lars Ulrich Abraham hingewiesen, vergl. ABRAHAM: Der homophone Satz, S. 29.

⁸ Dies entspricht der Generalbasspraxis, welche die oft bewegte Bassstimme separat mit der linken Hand ausführt.

verteilt und getrennt verhalst (hohe Stimme: Hälse nach oben). Man beachte die Umfänge der menschlichen Stimmgattungen.

The image displays three musical staves illustrating voice ranges and chord notation. The first staff, titled 'Stimmumfänge', shows the vocal ranges for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano range is indicated by a line with a dot above the staff, the Alto by a line with a dot below, the Tenor by a line with a dot below, and the Bass by a line with a dot below. The second staff, titled 'Chornotation', shows a chord progression in C major, with notes for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The third staff, titled 'Klaviernotation', shows the same chord progression in piano notation, with notes for the right and left hands. The piano notation includes a sharp sign (#) under the right hand's notes in the second measure.

Bsp. 2.6: Chornotation und Stimmgattungen

Die Notationsform ist unabhängig von der engen oder weiten Lage der Oberstimmen, wobei Generalbassaussetzungen zumeist eine relativ enge (sprich: greifbare) Lage in der rechten Klavierhand erfordern.

3 | Die Paenultima oder Dominantfunktion

Um eine kräftige Zäsur in einer Tonart zu erzeugen, genügt es nicht, den Finalklang, die *Ultima* erklingen zu lassen. Es sind dabei einige Bedingungen zu erfüllen:

1. In der alten Musik kamen an der Ultimaposition als Dreiklänge vor allem Durklänge in Frage.¹
2. In den Finalklang hinein führten sogenannte *Klauseln*.

3.1 Klauseln im vierstimmigen Satz

Die lange Zeit wichtigste, weil den *cantus firmus*, die vorgegebene (Choral-) Melodie führende Stimme war der Tenor. Er bewegte sich typischerweise in fallender Sekunde in den Finalton. Diese Schlusswendung (die fallende Sekunde $\hat{2}-\hat{1}$) hieß folglich *Tenorklausel*.

Dagegen wurde der *Diskant* (*dis-cantus*) gesetzt. Er bewegte sich in Gegenbewegung in die Finalis, als steigende Sekunde ($\hat{7}-\hat{8}$). Diese Bewegung wirkte besonders dann überzeugend, wenn sie leittönig vorgenommen wurde (Bsp. 3.1).

The musical notation shows a four-part setting with two staves. The top staff is labeled 'Diskantklausel' and the bottom staff is labeled 'Tenorklausel'. The notation includes a 'musica ficta' section with a sharp sign. Below the staves, the Roman numerals I, ii/II, IV, V, and vi/VI are indicated.

Bsp. 3.1: Die Klauseln und die für Halbtonanschlüsse und Dur-Finalisklänge erforderlichen *Musica ficta*

Dazu – und zur Erzeugung ggf. eines Dur-Schlussklanges – wurden die uns bereits bekannten *Musica ficta* benötigt, die Durterzen über den Bassstufen ②, ③ und ⑥, welche *Paenultima*-Klänge vor den Ultimaklängen auf zu den Stufen V, vi bzw. VI und ii bzw. II erzeugen konnten. Zu dieser Bewegung einer Sexte in die Oktave (bzw. deren Umkehrung Sekunde–Einklang) mit leittönigem Anschluss in der Diskantklausel (große Sexte bzw. kleine Terz) trat die Bassklausel in Gestalt einer in die Finalis fallenden Quinte (oder auch steigenden Quarte). Die Altklausel bestand aus einer Tonwiederholung ($\hat{5}-\hat{5}$). Später fiel der Alt in die (Dur-) Terz des Ultimaklanges (Bsp. 3.2).

Weil der so entstehende Finalklang entweder terzlos war oder ihm die Quinte fehlte, wurde die Tenorklausel bald modifiziert: Dann stieg der Tenor in die Terz des Schlussakkorde, wobei der Alt wieder liegenbleiben konnte (Bsp. 3.2, rechts).

¹ Lange Zeit wurde auch die Durterz als ein den Klang imperfizierendes Intervall ausgespart.

Bsp. 3.2: Klauseln in jeder der vier Stimmen

3.2 Die Dominante auf der Paenultimaposition der Kadenz

Die einstimmigen Klauseln (in der Reihenfolge ihrer Wichtigkeit: Tenorklausel, Diskant- bzw. Sopranklausel, Bassklausel, Altklausel) treten zu einem Gebilde zusammen, dass *Kadenz* genannt wird.² Es ergibt sich als vorletzter Klang, als *Paenultimaklang* ein Durdreiklang, dessen Fundamentton eine Quinte oberhalb des Fundaments des Finalklangs steht. Handelt es sich beim Ultimaklang um die I. Stufe einer Dur- oder Molltonart, so bildet der Paenultimaklang den zugehörigen Akkord der V. Seit den Zeiten eines Jean-Philippe Rameau bezeichnet man den Durakkord der V als *Dominante*³. Die so entstehende Kadenz heißt *authentische Kadenz*. Damit ein Akkord als Dominante fungieren kann,

- muss er einen Leitton in den Finalklang besitzen,
- und sein *Grundton* muss sich im Quintfall in den Auflösungsklang bewegen.⁴

Die Funktionstheorie

Der Begriff *Dominante* wurde insbesondere in der sog. *Funktionstheorie* etabliert. Diese bildet das Gegenmodell zur *Stufentheorie*. Sie wurde am Ende des 19. Jahrhunderts von Hugo Riemann entwickelt. Den leitereigenen Dreiklängen kommen demnach bestimmte *Funktionen*, d. h. Aufgaben oder Rollen zu. Dies deckt sich teilweise mit dem Konzept des *Sitzes der Akkorde* und den Begriffen *Ultima* bzw. *Finalklang*, *Paenultima* (Klang vor der Ultima) und *Antepaenultima* (der zweitletzte Klang vor der Ultima).

Schlussfähig ist in einer Tonleiter – und damit in einer Tonart – vor allem der Akkord der I (in Moll i). Die Funktion *Schlussklang* heißt in der Funktionstheorie *Tonika*. Prinzipiell können aber auch andere Stufen die Rolle einer zwischenzeitlichen Tonika übernehmen. Ausgezeichnet ist dann auch der erwähnte Akkord der V, die nach Riemann *Dominante* (D) heißt. Auch manche Stufentheorien sprechen beim Akkord der V von der *Dominante* oder auch *Oberdominante*.

2 Im Folgenden wird der Begriff *Klausel* für einstimmige Vorgänge, *Kadenz* für akkordisch-vierstimmige verwendet.

3 Der Dominantbegriff ist bei Rameau allerdings weiter gefasst. Jeder Akkord, der im Quintfall weitergeführt wird, kann eine *domiante simple* sein

4 Dabei kommt es nicht auf die Bewegungsrichtung an: Quintfall und Quartanstieg sind selbstverständlich äquivalent.

Die Akkorde der I₄ bzw. i werden in der modernen Funktionstheorie als *Subdominante* (S bzw. s) bezeichnet.⁴ Dies weicht ebenfalls von der ursprünglichen Sichtweise Rameaus ab.

D T D T
V I V I

Bsp. 3.3: Die authentische Kadenz

3.3 Die Plagalkadenz

Zur ③ einer Tonart ist keine leittönige Diskantklausel möglich. Eine fallend-leittönige Beziehung besitzt allerdings die Tenorklausel. Die Paenultima der Tenorklausel müsste ebenfalls alteriert werden, soll sich keine übermäßige Sexte zwischen beiden Stimmen ergeben. Daher besitzt die Kadenz zur iii bzw. III in Dur eine Spezialkadenz, die sog. *phrygische Kadenz* (weil die $\flat$ die Finalis des phrygischen Modus bildet. Es gibt verschiedene Formen einer phrygischen Kadenz. Eine gängige Form zeigt im Bass einen Quintanstieg /bzw. Quartfall) statt des Quintfalls. Diese Form wird als *Plagalkadenz* bezeichnet.

Die Paenultima in der Plagalkadenz bezeichnet die Funktionstheorie als *Subdominante* (S bzw. s). Weil in Dur die Akkorde der I, V und IV das gleiche Tongeschlecht besitzen (Dur), werden sie mit Recht auch als *Hauptdreiklänge* angesehen: T, S und D. In Moll besitzen die Hauptdreiklänge einheitlich das Mollgeschlecht: t, d und s. Die Chiffrierung als »Molldominante« (d) ist allerdings in sich widersprüchlich, denn für eine echte Dominante bedarf es des Leittones in die Finalis und damit eines Durakkordes.

s t S T s t
iv i IV I iv i

Bsp. 3.4: Die phrygische Kadenz und die Plagalkadenz

3.4 Sekundär- bzw. Zwischendominanten

Eine authentische Kadenz in Dur nicht nur zur I möglich, sondern auch zur IV; auch diese besitzt ein *subsemitonium*. Aufgrund der *Musica ficta* sind authentische Kadenz zudem zu den Stufen ii, V und vi. Auch die Beziehungen Paenultima-Klänge zu diesen sog. *Nebenstufen* werden als dominantisch betrachtet. Die Stufentheorie bezeichnet sie als *Sekundärdominanten*. Sie werden gekennzeichnet, indem nach dem Symbol für die V (die *Dominante* im Sinne der Funktionstheorie) nach einem Slash (/) diejenige Stufe angegeben wird, auf zu der der Klang die V bildet. Eine (V/vi) chiffriert in C-dur also einen E-dur-Klang. Alternativ kann man auch einen Pfeil von der V zur Bezugsstufe setzen, wenn diese unmittelbar folgt (was der Normalfall ist), im Beispiel oben also V→vi.

Die Funktionstheorie spricht in diesem Zusammenhang von sog. *Zwischendominanten*. Sie werden chiffriert, indem das Symbol für die Dominante in runde Klammern gesetzt wird: (D). Die Dominante bezieht sich dabei auf die ihr unmittelbar *nachfolgende* Funktion.

C-dur:				a-moll:			
V	I	V/V	V	V	i	V/ii	ii
		V→	V			V→	ii
D	T	(D)	D				
		$\mathbb{D}$					

Bsp. 3.5: Dominanten zur I und Dur und Moll und Sekundär- bzw. Zwischendominanten

Für die wichtige Zwischendominante zur Dominante verwendet die Funktionstheorie das Symbol $\mathbb{D}$ und nenne sie *Doppeldominante*

Diatonische und chromatische Einführung von Sekundärdominanten

Sekundär- bzw. Zwischendominanten können diatonisch oder chromatisch eingeführt werden. Entscheidend ist dabei, wie der künstliche Leitton, die Durterz der Sekundärdominante erreicht wird: Dies kann durch ein diatonisches Intervall geschehen (z. B. eine kleine Sekunde), oder durch eine chromatisches Intervall (typischerweise eine übermäßige Prime, gelegentlich auch durch andere Intervalle wie eine verminderte Quart oder dergleichen). Die chromatische Einführung ist jünger als die diatonische; chromatische Stimmführungen waren bis zur Barockzeit nur in Spezialfällen möglich.

Liegt eine diatonische Einführung vor, so kann man stets eine Tonart finden, in der die diatonisch verlaufende Akkordverbindung (also z. B. die Einführung einer Sekundärdominante) leitereigen vorkommt.⁵

Eine chromatische Einführung sollte stets in ein und derselben Stimme erfolgen, so, als könne der fragliche Ton – von der Alteration abgesehen – einen Liegeton bilden. Anderenfalls, im Falle der chromatischen Veränderung eines Stammtones in einer anderen als der ursprünglichen Stimme, spricht man von einem *Querstand*. Querstände gelten als Satzfehler, mindestens jedoch als auffallendes Kunstmittel.

The image shows a musical score in 2/4 time with two staves. It illustrates three methods of introducing a secondary dominant (D5) in the key of C major:

- diatonische Einführung:** The first measure shows a diatonic progression from the tonic (C) to the secondary dominant (G7) using only notes from the C major scale. A '2-' indicates a second inversion.
- chromatische Einführung:** The second measure shows a chromatic introduction where the leading tone of the secondary dominant (F#) is introduced chromatically from the previous chord. A '1<' indicates a first inversion.
- chromatische Einführung, Querstand:** The third measure shows a chromatic introduction where the leading tone (F#) is introduced in a different voice than the original chord, creating a cross-position. A '4>' indicates a fourth inversion.

Bsp. 3.6: Diatonisch und chromatisch eingeführte Sekundärdominanten und der Querstand

3.5 Ausweichungen und diatonische Modulationen

Sekundärdominanten bilden eine erste Form der Erweiterung der Tonart durch Chromatik, ohne diese in Frage zu stellen. Treten neben eine Dominante weitere Klänge, die der Tonleiter der Zwischentonika angehören, so wird die Haupttonart kurzzeitig verlassen. Man spricht in diesem Fall von einer *Ausweichung*. Nach einer Ausweichung wird die ursprüngliche Tonleiter und damit die Tonart wieder restauriert.

Die Stufentheorie notiert Ausweichungen, indem die Klangfolgen in der neuen Tonart über einer Klammer notiert werden. Unter dieser wird die Tonart (samt Tongeschlecht) und ggf. ihre Stufe in der Haupttonart vermerkt (Bsp. 3.7).

In der Funktionstheorie rücken in Ausweichungen weitere Funktionen im Kadenzumfeld der Ausweichungstonart in die Klammer.

Wird die Tonart jedoch langfristiger und mit architektonischer Wirksamkeit verlassen, so ist der Begriff *Modulation* angemessen. Modulationen erfolgen oftmals so, dass ein Klang in der alten wie der neuen Tonart beheimatet ist, allerdings auf verschiedenen Stufen. Man spricht von *diatonischer Modulation*. Diese ist also nur möglich, wenn es eine Schnittmenge zwischen den Akkordvorräten der beiden Tonarten gibt. Man kann diatonische Modulationen (Modulation »durch Umdeutung«) notieren, indem die alte und neue Bedeutung nebeneinandergestellt werden, z. B. ii^4/ii . Sicherheitshalber kann man die Tonarten zusätzlich explizit angeben. In Bsp. 3.7 ist dies in der unteren Zeile dargestellt.

⁵ Unter »leitereigen« sei hier auch die Verwendung des künstlichen Leittons der Durdominante in Moll verstanden. Letztlich ist aber auch der Leitton in Moll nichts anderes als eine *Musica ficta*. Moll ist so gesehen nur ein Modus von Dur.

I IV ii V IV V I I iv V i IV ii V I
 G-dur (V) a-moll (vi)
 C-dur: I IV ii V I=IV V I=V I ii=iv i=vi IV ii V I
 Notation in der Funktionstheorie: (S D) D T

Bsp. 3.7: Die Notation von Ausweichungen und Modulationen

Sekundärdominante, Ausweichung, Modulation

- Als **Sekundärdominante** oder **Zwischendominante** werden Klänge bezeichnet, die vorübergehend eine Dominantbeziehung zu einer Nebstufe erzeugen.
- **Ausweichung** bedeutet das vorübergehende, kurzfristig angelegte Verlassen der Tonart mit eher farblicher als architektonischer Wirksamkeit.
- **Modulation** ist das langfristige, formal-architektonisch wirksame Verlassen der Tonart.

Letztlich stellen auch Modulationen die Herrschaft der Tonart (bzw. Tonika) nicht in Frage, denn die allermeisten Sätze kehren am Ende zur anfänglichen Tonart zurück. Die Grenzen zwischen den Phänomenen *Modulation* und *Ausweichung* verlaufen selbstverständlich fließend.

Im Falle modulierender Werkteile oder ganzer Sätze ist es wichtig, sich zu vergegenwärtigen, welcher Tonleiter dem fraglichen Abschnitt zugrunde liegt. Das Denken in Stufen, die Stufentheorie also, ist dabei hilfreich.

Ausweichungstendenz in Moll

Betrachten wir die leitereigenen Dreiklänge in Moll, so finden wir selbstverständlich die drei Durakkorde wieder, die in Dur selbst die Hauptfunktionen bilden. Auch innerhalb des Moll-Tonvorrates können sie untereinander Dominant-Tonikabeziehungen eingehen. Daher neigt das Mollgeschlecht dazu, in die parallele Durtonart auszuweichen. Dies geschieht dann, wenn der künstliche Leitton ($\hat{7}\uparrow$) entfällt, also die V-i-Beziehung zu einer v-i) entstellt ist. Ohne »Investition« in den künstlichen Leitton ist Moll nicht stabil. Umgekehrt bedarf es eines zusätzlichen Aufwandes (sprich: zusätzlicher Alterationen), um innerhalb von Dur auszuweichen.

Hinsichtlich des Modulationsverhaltens der beiden modernen Tongeschlechter Dur und Moll kann man sich folgende Faustregel einprägen:

Ausweichung in die sekundäre Tonart in Dur und Moll

- Dur ist ein natürlich stabiles, künstlich modulierendes Geschlecht.
- Moll ist ein künstlich stabilisiertes, natürlicherweise modulierendes Geschlecht.

Bezifferung von Ausweichungen im Generalbass

Im Generalbass machen Ausweichungen und Modulationen es erforderlich, weitere Bezifferungen neben der Terz vorzunehmen, denn auch die Dreiklangsquinte muss bei Bedarf alteriert werden. Dazu wird vor oder hinter die Ziffer 5 ggf. ein Versetzungszeichen ($\sharp$, $\natural$ oder $\flat$) platziert. Eine Erhöhung kann auch hier durch das Durchstreichen der Ziffer angezeigt werden: $\bar{5}$.

4 | Die Qualitäten von Akkordverbindungen

Der Anfang (Stollen) von Lukas Osianders Kantionalsatz *Ein feste Burg ist unser Gott* (Notenbeispiel 4.1) zeigt Akkorde, deren Fundamenttöne im Abstand von Terzen, Quinten und Sekunden stehen. Akkorde in diesen Abständen (andere kann es nicht geben) haben unterschiedlich viele gemeinsame Töne: einen im Falle von Quintabständigkeiten, zwei im Falle von Terzabständen und keinen bei Akkorden im Sekundabstand (Notenbeispiel 4.2).¹

Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein' gu - te Wehr und Waf - fen;
 Er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns jetzt hat be - trof - fen.

I vi IV I vi IV V V/V V IV V II iii I IV IV I V I
 G-dur (V)

Bsp. 4.1: Lukas Osiander, *Ein feste Burg*, Stollen

Quintverwandschaft Terzverwandschaft Sekundverhältnis

in C-dur: I V ii vi I iii IV V vi

Bsp. 4.2: Quint- und Terzverwandschaft, Sekundverhältnis

4.1 Die Quintverwandschaft

Die wichtigste der drei Verwandtschaftsform ist die der *Quintverwandschaft*, weil dadurch die Grund- bzw. Fundamenttöne von Akkorden im Abstand des elementaren Intervalls der Quinte (erstes neues Intervall in der Partialtonreihe nach der Oktave) stehen.

Quintverwandte Akkorde besitzen untereinander einen gemeinsamen Ton. Bei ihrer Verbindung im Tonsatz ist man bemüht, diesen gemeinsamen Ton in derselben Stimme beizubehalten, wenn dies möglich ist und die Melodik dies zulässt.

¹ Die Stufenanalyse zeigt zweimal den Akkord der II. Man betrachtet ihn besser als Zwischen- bzw. Sekundärdominante bzw. als Indiz für eine Ausweichung (Abschnitt 2) in die Oberquinttonart G-dur.

Die Quintverwandtschaft

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

Bei der Quintverwandtschaft (ebenso wie bei allen anderen Relationen zwischen Akkorden) sind zwei Richtungen zu unterscheiden: die fallende Verbindung (z. B. G–C oder d–G) und die steigende (z. B. C–G oder auch F–C). Bei der Verbindung G–Dur–C–Dur fällt der Grundton des ersten Akkordes (G) eine Quinte abwärts in den des zweiten (C). Wir kennen dies bereits aus der Bassklausel der authentischen Kadenz. Bei der umgekehrten Folge handelt es sich dagegen um eine *steigende* Quintverwandtschaft. Auch sie kennen wir: aus der plagalen Kadenz.

Die beiden Richtungen haben unterschiedliche Qualitäten: die fallende Quintverwandtschaft wirkt stärker, schlusskräftiger als die steigende. Eben deshalb nennt die fallende Richtung die *authentische*, im Sinne von »echt«, »überzeugend« in der Wirksamkeit. Die steigende Richtung heißt wie bereits gesehen *plagal*. Dies leitet sich aus der Partialtonreihe ab, in welcher die Quinte als erstes neues Intervall nach der Oktave in Erscheinung tritt. Bedingt durch die Verhältnisse in der Teiltonreihe ist der untere Ton der Quinte stärker. Der untere Ton einer reinen Quinte ist in einer Partialtonreihe der Ton mit der niedrigeren Ordnungszahl. Die Quinte zwischen Ton 3 und 2 hat folglich den unteren Ton (Ton 2, die Oktave des Fundamenttones) als Grundton. Wenn man sich ein Quintpendel vorspielt oder vorsingt, so möchte man im unteren Ton schließen, nicht im oberen.²

Man kann bei *allen* Formen der Verbindung von Akkorden eine authentische und eine plagale Richtung unterscheiden. Speziell für die Quintverwandtschaft gilt wie gesagt:

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

Im Zuge einer sich entwickelnden kadenziellen (Funktions-) Harmonik wird die Quintverwandtschaft die dominierende Form der Akkordverbindung. Zsolt Gárdonyi bezeichnet sie in seiner Harmonielehre als *Hauptschritt*,³ mit ihren beiden Ausprägungen als authentischer bzw. plagaler *Hauptschritt* (AH bzw. PH. Weil in der Quintverwandtschaft beide Verbindungsrichtungen möglich sind, können quintverwandte Akkorde abwechseln verwendet werden, ein sog. *harmonisches Pendel* bilden (Notenbeispiel 4.3).

2 Auch für die Stabilität eines Dreiklangs selbst ist das Rahmenintervall der Quinte (im Terzquintakkord) entscheidend. Der untere Ton der (reinen) Rahmenquinte ist in der Funktionstheorie der *Grundton* des Dreiklangs. 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).

3 Vergl. dazu GÁRDONYI/NORDHOFF: Harmonik.

Fallende Quintverwandtschaft Steigende Quintverwandtschaft Harmonisches Pendel

AH PH

C: V I a: iv i I IV I V I V I

Bsp. 4.3: Authentische und plagale Quintverwandtschaft nach Gárdonyi

4.2 Terzverwandtschaft und Sekundverhältnis

Neben der Quintverwandtschaft gibt es nur noch zwei weitere Verbindungsformen (Notenbeispiel 4.4):

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.

AT PT AS PS

Bsp. 4.4: 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. Es gibt von dieser Faustregel eine wichtige Ausnahme, der *Trugschluss*, der später genauer untersucht werden wird.

Im Falle der Terzverwandtschaft unterscheidet man 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 der selben diatonischen Tonleiter angehören. Im Falle von lediglich einem oder keinem gemeinsamen Ton spricht man von *entfernter Terzverwandtschaft*. Dabei liegt stets eine chromatische Erweiterung der herrschenden Tonart vor.

Bei der Terzverwandtschaft und dem Sekundverhältnis unterscheidet man ebenfalls eine authentische und eine plagale Ausprägung. Im Falle 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 (der Grundton des ersten Klanges wird im folgenden zur gespannten Terz). Bei steigender Terzverwandtschaft ist dies nicht der Fall.

Beim Sekundverhältnis ist hingegen die steigende Richtung die gebräuchlichere und stärker wirkende, also die authentische. Sie findet sich beispielsweise in der gängigen Verbindung IV-V in der Kadenz (s. u.) oder im Trugschluss (V-vi

oder V- $\flat$ VI). Während in funktional wirksamer Musik die Quintverwandtschaft in beiden Richtungen eingesetzt wird, finden die Terzverwandtschaft und das Sekundverhältnis ganz überwiegend in der authentischen Richtung.

Zwischen terzverwandten und sekundabständigen Akkorden sind Pendel nicht gebräuchlich, weil jeweils nur die authentische Richtung gebräuchlich ist, anders als im Falle von quintverwandten Klängen.

In kadenziell geprägter Musik überwiegen authentische Verbindungen, in vor-kadenzieller Musik halten sich authentische und plagale Verbindungen die Waage. Gárdonyi⁴ benutzt zur Analyse des harmonischen Verlaufs und zur Untersuchung des harmonischen Stils die Chiffren AH, PH, AT, PT, AS und PS (Tabelle 4.1).

Authentischer Hauptschritt	AS	Fallende Quintverwandtschaft
Plagaler Hauptschritt	PS	Steigende Quintverwandtschaft
Authentischer Terzschrift	TS	Fallende Terzverwandtschaft
Plagaler Terzschritt	PT	Steigende Terzverwandtschaft
Authentischer Sekundschritt	AS	Steigender Sekundschritt
Plagaler Sekundschritt	PS	Fallender Sekundschritt

Tabelle 4.1: Akkordverbindungen nach Gárdonyi

4 GÁRDONYI/NORDHOFF: Harmonik.

5 | Die Antepaenultima bzw. Prädominante und die Kadenz

Zweierlei definiert eine Tonart:

1. die ihr zugrundeliegende Tonleiter,
2. der Finalisklang, die *Ultima*.

Letztere wird erst durch die Paenultima, in der Regel die *ix* (D, V) als schlussfähig ausgewiesen. Zsolt Gárdonyi geht noch einen Schritt weiter und definiert eine tonartdefinierende Schlusswendung, indem er fordert, ihr müsse eine *authentische Doppelwendung* zugrunde liegen. Damit ist eine Abfolge von drei Akkorden gemeint (der letzte ist die Ultima bzw. Tonika), die durch authentische Verbindungen verknüpft sind. Dies kann auf verschiedene Weise geschehen:

1. In Dur durch einen zweifachen Quintfall mit leitereigenem Material,
2. oder einen zweifachen Quintfall von Durakkorden ($\overline{\text{D}}$ -D-T),
3. in Dur und Moll über einen authentischen Sekundschrift mit anschließendem Quintfall (IV-V-I bzw. iv-V-i).

Ersteres ist die wichtige II-V-I-Kadenz, die in Moll mit Dreiklängen kaum möglich ist, weil auf der ② der dissonierende verminderte Dreiklang (ii°) steht. Die erste und dritte Möglichkeit kombinieren die Darstellung sämtlicher Tonleitertöne mit einer authentischen Doppelwendung; authentische Doppelwendung die zweite bedient sich des erweiterten Materials (Leitton zur V). Gleichwohl ist auch diese Wendung tonartkonstituierend (Notenbeispiel 5.1).

ii V I $\sharp$ ii V I AS AH AS AH

Sp D T $\overline{\text{D}}$ D T S D T s D t

Bsp. 5.1: Die tonartstiftende Funktion authentischer Verbindungen

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. Man kann sie mit Recht als *Prädominante* bezeichnen.

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 stringent, zielgerichtet empfinden. Die bloße Anwesenheit der Stufen ii, IV oder iv allein reicht noch nicht aus, um sie als prädominantisch zu qualifizieren.

In der II-V-I-Kadenz in Dur versteht die Funktionstheorie den Mollakkord der ii als abhängig von der Subdominante. Sie wird als *Subdominanteparallele* (Sp) aufgefasst. Im folgenden Beispiel wird einmal die Sp, dann die $\mathbb{D}$ als Prädominante verwendet. Am Ende wird die Tonart verlassen; allein die authentischen Doppelwendungen definieren Zwischentonarten.

Zwei auth. Schritte Wenn der zweite ein AH, kann sogar die Tonleiter überschritten werden Vermollung = Funktionswechsel

AS AH_ AH AH AH AH_ AH AH_ AH AH_ AH AH

s D t Sp D T $\mathbb{D}$ D T Sp D T Sp D T S D T

iv V i ii V I II V I ii V I ii V I IV V I

C.-dur: ⑥ ② ⑤ ① ② ⑤ ① D-dur: ② ⑤ ①

a-moll: ④ ⑤ ① E-dur: ⑥ ② ⑤ ① ① ② ④ ⑤ ①

C-dur:

Abbildung 5.1: Tonartdefinition durch authentische Doppelwendungen: Die II-V-I- und IV-V-I-Kadenzformen

Stellt man der authentischen Doppelwendung IV-V-I eine anfängliche I voran, so wird eine Kadenzform erzeugt, die den traditionellen Harmonielehren als als paradigmatisch für kadenziell gebundene Musik gilt (was durchaus hinterfragt werden kann). Dementsprechend wird sie gelegentlich die *Urkadenz* genannt.

Für eine korrekte Stimmführung ist in der Urkadenz im authentischen Hauptschritt eine Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen vonnöten, während man bei den übrigen, quintverwandten Verbindungen anfangs stets die gemeinsamen Töne liegen lässt (ggf. Haltebögen verwenden). Die Oberstimmen können zyklisch vertauscht werden; bei korrekter und elementarer Stimmführung endet die Kadenz in derselben Lage der Tonika, in der sie begonnen wurde.

Diese Kadenzform verläuft zeitlich zielgerichtet. Die krebsgängige Form (bisweilen »umgestellte Kadenz« genannt, Notenbeispiel 5.3) 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.

Die Urkadenz stellt ein etwas künstliches Gebilde dar, auch wenn sie in der traditionellen Harmonielehre gerne als Urmodell tonartdefinierender Akkordfol-

5

I^8 IV^5 V^3 I^8 I^3 IV^7 V^5 I^3 I^5 IV^3 V^5 I^5
T S D T T S D T T S D T

i iv V i i iv V i i iv V i
t s D t t s D t t s D t

Bsp. 5.2: Die Urkadenz in Dur und Moll

T S D T T D S T
I IV V I I V IV I

Bsp. 5.3: Die umgestellte Kadenz

gen vorgestellt wird. Tatsächlich 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. Jahrhundert¹ (Notenbeispiel 5.4).

The musical score for 'Die Bergamasca' consists of a melody in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody is composed of eighth and quarter notes. The accompaniment consists of block chords. Below the bass staff, the Roman numerals for the chords are indicated: I, IV, V, I, I, IV, V, I.

Bsp. 5.4: Die *Bergamasca*

Man befolge anfangs bei der Verbindung der drei Kadenzakkorde I/i, IV/iv und V in strenge folgende Stimmführungsgebote:

- Bei der Verbindung der quintverwandten Akkorde bleibt der gemeinsame Ton in der selben Stimme liegen.
- Bei der Verbindung der IV/iv mit der V ist Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen des Satzes obligatorisch.

Bei korrekter Ausführung werden die drei Oberstimmen zyklisch vertauscht, wenn man die Lage wechselt. Man beachte zudem die metrische Gebundenheit der Kadenz: In Klauseln nimmt die Ultima, der Finalklang, in der Regel eine betonte Taktposition ein, die Paenultima eine unbetonte.

1 DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 1, Sp. 130.

6 | Haupt- und Nebenfunktionen in der Funktionstheorie

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, also den Bassstufen der die Urkadenz bildenden Akkorde hervor:

- 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.

Als ihnen untergeordnet gelten die *Nebendreiklänge* (bzw. *-stufen* bzw. *-funktionen*), weil sie das entgegengesetzte Tongeschlecht besitzen.

Auch die Hauptdreiklänge sind nicht gleichrangig zu betrachten, denn ihnen kommt innerhalb der Kadenz unterschiedliche Funktion zu:

- Ultima bzw. Tonika,
- Paenultima bzw. Dominante
- und ggf. Antepaenultima (Subdominante oder Sp (nur in Dur), evtl. $\mathbb{D}$).

Die Idee, dass den Dreiklängen einer Tonart verschiedenes Gewicht, verschiedene Möglichkeiten und Funktionen zukommen, liegt der bereits erwähnten *Funktionstheorie* 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.

Maßgeblich für die *Funktionen* von Akkorden sind in der Funktionstheorie 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 auf den Stufen 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,

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 zeigen gewisse Korrespondenzen, daher der Begriff *Funktionstheorie*.

- *Subdominantparallele* Sp für den Mollakkord auf der ② und
- *Dominantparallele* Dp für den Mollakkord auf der ③.

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

- Der *Tonikagegenklang* Tg ist der Mollakkord auf der ③ (zugleich Dp).
- Der *Subdominantgegenklang* Sg ist der Mollakkord auf der ⑥ (zugleich Tp).

In Moll stehen die Parallelklänge als Durakkorde eine kleine Terz *oberhalb* der Moll-Hauptdreiklänge und die Gegenklänge eine große Terz *unterhalb*:

- *Tonikaparallele* tP für den Durakkord auf der ③,
- *Subdominantparallele* sP für den Durakkord auf der ⑥,
- *Dominantparallele* (dP für den Durakkord auf der ⑦,
- *Tonikagegenklang* tP wiederum für den Durakkord auf der ⑥ und
- *Dominantgegenklang* dG wiederum für den Durakkord auf der ③.

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, 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 sogenannter *verkürzter Dominantseptakkord* mit dem Symbol D_5^7 . 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 selbstständiger Klang kann er daher auch nicht verwendet werden, ausgenommen in Sequenzen, in denen er als dissonante Durchgangsstation als nicht eigenständig, sondern vom Bildungsgesetz der Sequenz erzeugt wahrgenommen wird.

- Akkorde sind um den unteren Ton ihrer Terzschichtung »verkürzt«; in der Regel ist der fehlende Ton der Grundton im Sinne der Funktionstheorie.
- *Unvollständige Akkorde* sind in der Terzschichtung oberhalb des Fundamentes unvollständig (lückenhaft); in der Regel fehlt die Quinte.

In Moll steht der verminderte Dreiklang auf der ②. Dort tritt er als selbstständiger Dreiklang in Grundstellung nie auf. Er kann allenfalls als Mollsubdominante

Bsp. 6.1: Funktionsübersicht in Dur

mit Sexte statt Quinte aufgefasst werden, welche dann im Bass liegen müsste, was aber sehr selten vorkommt. Die behelfsweise Chiffrierung wäre $\underset{6}{s}$ (Notenbeispiel 6.1).

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 (Kleinterz=Parallele, Großterz=Gegenklang) *und* das Tongeschlecht des so bezeichneten Nebendreiklangs.
3. Im Falle leitereigener Klänge sind die Symbole für Haupt- und Nebendreiklang stets verschieden groß.

6.1 Der Einsatz der Nebendreiklänge in Dur

Nebendreiklänge können in unterer Terzverwandtschaft eine Hauptfunktion ablösen (AT nach Gárdonyi) oder vertreten. Im sog. *Turnaround* gilt ersteres für den Akkord der vi nach der I (Tp); die ii (Sp) vertritt in der Kadenz die Position der Antepaenultima (Notenbeispiel 6.2 links). Alle beteiligten Progressionen sind authentisch (fallender Terzschrift, fallende Hauptschritte).

Bsp. 6.2: Der Turnaround mit leitereigenen Nebendreiklängen in Dur

Ebenso kann die Sp (ii) die S (IV) terzverwandt steigern oder auch ersetzen. Letzteres erzeugt die in der Populärmusik extrem wichtige ii-V-I-Kadenz (Notenbeispiel 6.2 rechts). Auch hier sind alle Klangverbindungen authentisch.

In Dur kann man zudem die Tonika dreimal unterterzen, bevor eine ii-V-I-Kadenz eingeleitet wird. Dies ist eine für die Barockmusik typische Anordnung (»Kadenz der fallenden Terzen«, Notenbeispiel 6.3).

T Tp S Sp D T
I vi IV ii V I

Bsp. 6.3: Die »Barockkadenz«

Der Akkord der iii in Dur, die Dp bzw. der Tg kann allerdings 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 Quinte. Eben diese Eigenschaft der iii kann man allerdings nutzen, wenn man den abwärtsgeführten Leitton in der fallenden Durtonleiter harmonisieren möchte. Der Akkord wird dann in der Funktionstheorie als Tg bezeichnet, weil er der T folgt. Dies ist eine der wenigen, in kadenzieller Musik gebräuchlichen steigenden (und damit plagalen) Terzverwandtschaften. Folgt der Tg allerdings der Tp, so ergibt sich der Konflikt, dass zwei Tonikavertreter untereinander eine Quintverwandtschaft erklingen lassen. Quintverwandte Akkorde sollten jedoch mit Funktionswechseln verbunden sein (Notenbeispiel 6.4).

T Tg S T T Tp Tg Sp T
I iii IV I I vi iii IV I

Bsp. 6.4: Der Tg in der fallenden Oberstimmtonleiter

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.

6.2 Nebendreiklänge in Moll

Das Problem der Nebenstufen in Moll besteht darin, dass zwei von ihnen (tP und dP) die erhöhte, leittönige $\hat{7}$ vermissen lassen. Dies kann rasch dazu führen, dass die Tonart in Richtung auf das parallele Dur verlassen wird.

Lediglich der tG (seltener als sP aufzufassen) kann verwendet werden, ohne dass die Molltonika infrage gestellt wird (weil sie die $\hat{7}$ ausspart). Eine Unterterzung der Tonika ist in Moll mit Dreiklängen nur bis zur s möglich, denn auf der ② befindet

sich der verminderte Dreiklang (ii°), der als dreitöniger Klang kaum zum Einsatz kommen kann.²

t tG s D t
i VI iv V i

Bsp. 6.5: Unterterzung in Moll

² Als dissonierender Vierklang in Gestalt des halbverminderten Septakkords ($ii^{\circ 7}$) kann die ii hingegen gut verwendet werden.

7 | 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 Bassklauseln dergestalt, dass statt des Quintfalls eine Unterterzung der Diskantklausel auftritt (wodurch die Kadenz zugleich imperfiziert wird), so entsteht aus Sicht der Harmonielehre eine Verbindung der Stufen V-vi (in Dur-Zusammenhängen) bzw. V-b VI (in Moll-Zusammenhängen).

Die Harmonielehre bezeichnet dies als *Trugschluss*: Die Hörer werden um die erwartete Auflösung der Kadenz in die I bzw. Tonika betrogen (Notenbeispiel 7.1).

ausgeflohene Bassklausel

Terzverdopplung

Terzverdopplung

D A T D Tp D tG

V vi V VI

Bsp. 7.1: Cadenza sfuggita und Trugschluss

Während bei der Verbindung sekundabständiger Klänge (I–ii) üblicherweise Gegenbewegung zwischen den Außenstimmen vonnöten und gebräuchlich ist, liegt der Fall im Trugschluss, wenn also die Stufen V–vi verbunden werden sollen, anders. Häufig wird dabei der Leitton, die Terz der Dominante, in den Grundton der Tonika geführt. Durch die Terzverdopplung im Trugschlussakkord 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 (s. u., *uneigentlicher Trugschluss*), in Moll jedoch stets eine fehlerhafte Verbindung (übermäßige Sekunde zwischen dem Leitton und dem Ton der 6. Tonleiterstufe).

In Dur ist der Trugschlussakkord der Mollakkord auf der einen Ganzton entfernten vi, in der Funktionstheorie die Tp, in Moll hingegen der Durakkord auf der VI, welche *einen Halbton* über der $\textcircled{5}$ steht. Dieser Klang heißt verwirrenderweise nicht Parallelklang der T (das wäre der Akkord der III in Moll), sondern Gegenklang, tG.

Bisweilen wird zwischen einem »echten« und einem »uneigentlichen« Trugschluss unterschieden. Letzterer liegt vor, wenn der Leitton abwärts (und nicht korrekt aufwärts in den Tonikagrundton) geführt wird. In diesem Fall kann in Dur-Zusammenhängen die Verdopplung der Terz des Trugschlussakkordes, in Dur der vi bzw. Tp, entfallen. In Moll ist ein uneigentlicher Trugschluss nach der Durform der V nicht möglich, ohne dass eine fehlerhafte Stimmführung (übermäßige Sekunde zwischen der $\uparrow\hat{7}$ und der $\downarrow\hat{8}$) entsteht.

eigentlicher Trugschluss Terzverdopplung Diskantklausel uneigentlicher Trugschluss
Diskantklausel ausgeflohen

T S D Tp Sp D T S D Tp T S D Tp Sp D T
I IV V vi ii V I IV V vi I IV V vi ii V I

Bsp. 7.2: Der Trugschluss in Dur

eigentlicher Trugschluss Terzverdopplung Satzfehler wegen fehlender Terzverdopplung

t s D tG s D t t s D tG t s D tG
i iv V VI iv V i i iv V VI

Bsp. 7.3: Der Trugschluss in Moll

Regeln zum Trugschluss

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 Dreiklang auf der ⑥ (in Dur der Mollakkord Tp bzw. vi).
3. Im Trugschluss wird die Terz des Akkordes über der ⑥ (in Dur vi) verdoppelt. Sie ist zugleich der Grundton der erwarteten Tonika.

Möchte man den Trugschluss über eine quintverwandte Verbindung verlassen¹, so bietet sich in Dur der Weg über die ii an. Es ergibt sich dadurch ein Modell, dass verschiedene Pfade in eine Dominante (bzw. V) bzw. aus ihr heraus zeigt. Für das Durgeschlecht zeigt Abbildung 7.1 ein solches Modell authentischer (funktionsharmonisch starker) Verbindungen.²

In Moll kann der Trugschlussakkord (tG) nicht über den Klang auf der ② verlassen werden. Dort befindet sich der verminderte Dreiklang (ii°), dessen Grundstellung kaum verwendbar ist.³ Hier kann nach dem Trugschlussakkord (VI bzw. tG) die iv (s) folgen.

¹ In authentischer Terzverwandtschaft ist dies über die IV möglich

² Vergl. dazu KOSTKA/PAYNE/ALMÉN: Tonal Harmony, S. 105.

³ Der Weg in den Sextakkord ii° wird hingegen häufig beschritten.

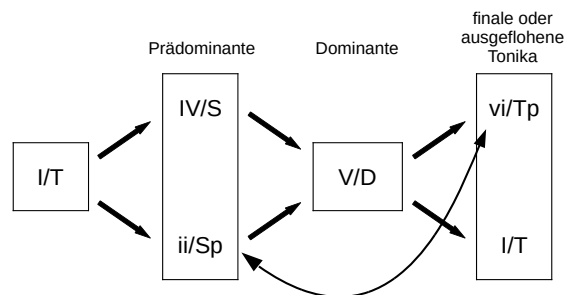


Abbildung 7.1: Pfade authentischer Verbindungen in Dur

7.1 Die Vermischung der Tongeschlechter

Der Trugschluss in Moll kann leiterfremd auch in Dur verwendet werden. Man spricht dann vom sog. *Varianttrugschluss*. Der Name rührt daher, dass in der Harmonielehre der Begriff *Variante* einen Klang mit dem entgegengesetzten Tongeschlecht bezeichnet.

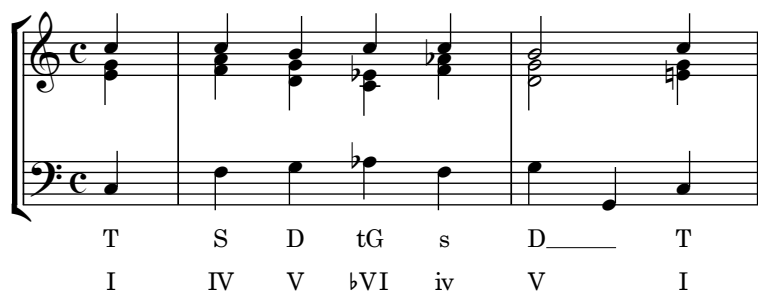


Abbildung 7.2: Der Varianttrugschluss

Eine geeignete Stufe, den Varianttrugschluss zu verlassen, bildet die Mollsubdominante. Auch sie kann als Übernahme aus dem gleichnamigen Moll aufgefasst werden. Generell gilt:

Übernahmen aus dem entgegengesetzten Tongeschlecht

Akkorde aus Moll können in Dur verwendet werden und umgekehrt, wenn dadurch gegenüber der leitereigenen Variante eine größere Leittönigkeit entsteht.

Die Verwendung der Durdominante in Moll kann man ebenfalls als Tongeschlechtsvermischen ansehen. Die Jazzharmonielehre bezeichnet dieses Verfahren als *Modal interchange*.

8 | Die Quintfallsequenz

Das Muster der fallenden Quintverwandtschaft ist als Grundlage der Kadenz so stark wirksam, dass es auch auf die Nebendreiklänge übergreifen kann. Die so entstandene *Quintfallsequenz* kann sogar den dissonanten und damit unselbständigen verminderten Dreiklang einbeziehen. Der Mechanismus fallender Quintverwandtschaften, das Bildungsgesetz der Sequenz, dominiert dabei die funktionalen Kräfte der Dreiklänge. Diese werden neutralisiert, so dass eine Analyse mit Funktionsymbolen nicht praktikabel 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 ① 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 Notenbeispiel 8.1 wird die Quintfallsequenz zweimal durchlaufen.

T S Sp D T S Sp D T
I IV vii° iii vi ii V I IV vii° iii vi ii V I

Abbildung 8.1: Die Quintfallsequenz

Die Quintfallsequenz – oder Ausschnitte daraus – 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 8.1 dargestellte Schema (Bruckners »Kadenztaferl«¹).

1	4
7	3
6	2
5	1

Tabelle 8.1: Bruckners »Kadenztaferl«

1 Vergl. GRABNER: Handbuch der funktionellen Harmonielehre, S. 94.

8.1 Die Quintanstiegssequenz

Weil die Quintverwandtschaft auch in plagaler (steigender) Richtung verwendet werden kann, kann man auch *Quintanstiegssequenzen* einsetzen. Diese zeigen allerdings nicht die gleiche Stringenz der Fortschreitungen wie Quintfallsequenzen. Während in der Quintfallsequenz die Logik der Fortschreitung in authentischen Hauptschritten die Beteiligung des verminderten Dreiklangs gestattete (seine klanglichen Mängel wurden durch das Bildungsgesetz der Sequenz in authentischen Hauptschritten teilweise kaschiert), wird der verminderte Dreiklang (vii° in Dur) in Quintanstiegsfolgen in der Regel ausgespart.

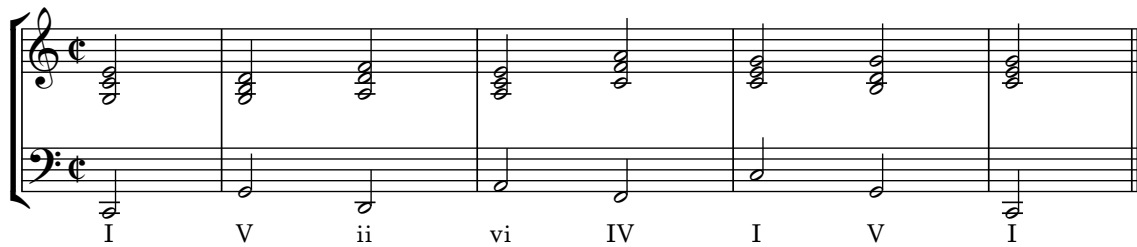


Abbildung 8.2: Die Quintanstiegssequenz

Daher werden Quintanstiegssequenzen selten durch den gesamten Raum der Tonart geführt. Zumeist findet sich an der entsprechenden Stelle entweder eine Lücke (wie im Beispiel oben. Dort ersetzt ein Terzfall (a-moll und F-dur sind *terzverwandt*) das fehlende dritte Sequenzglied). Oder die Sequenz wird vorher abgebrochen.

9 | Der Parallelismus

Bei dem seit dem späten 14. Jahrhundert beschriebenen Modell des sog. *Parallelismus*¹ handelt es sich um einen ursprünglich dreistimmigen Satz, der aus der Parallelführung zweier Oberstimmen besteht, zu der sich eine Unterstimme in Terzen und reinen Quinten bewegt. Diese setzt der Parallelführung eine »Zickzacklinie« entgegen (Notenbeispiel 9.1).

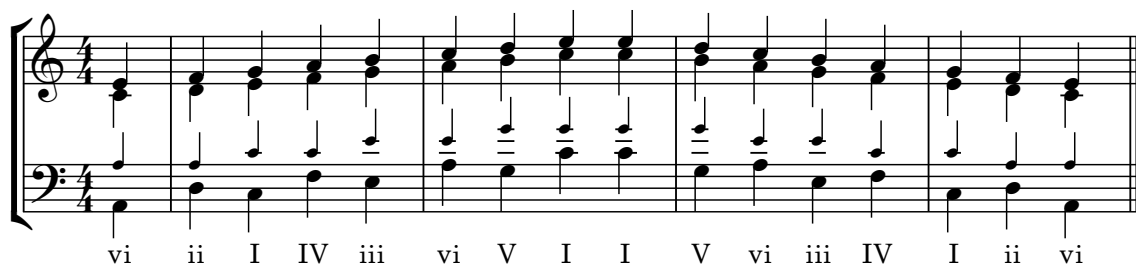


Abbildung 9.1: Der Parallelismus

Man präge sich ein: Im Parallelismus bilden die Oberstimmen zum Bass eine Folge aus Quinte–Terz–Quinte–Terz... oder, bei Vertauschung der Oberstimmen, was jederzeit möglich ist, Terz–Oktave–Terz–Oktave...

Wie man sieht lässt sich dieses Modell zur Vierstimmigkeit ergänzen und ist damit geeignet, steigende und fallende Tonleitern zu harmonisieren; dabei entstehen sog. *Akzentparallelen* (Akzentoktaven und -quinten) zwischen den Sequenzgliedern, die jedoch zumeist als bedenkenlos empfunden werden. Man beachte: der Bass weist zu den Oberstimmen stets reine Quinten auf; der verminderte Dreiklang ist im Parallelismus ausgeschlossen

Im Parallelismus halten sich authentische und plagale Verbindungen genau die Waage. Deshalb wirkt das Modell in steigender *und* fallender Richtung überzeugend.

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

1 Der Begriff geht auf Carl Dahlhaus zurück, vergl. DAHLHAUS: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, S. 92

Eselsbrücke zum Parallelismus

Die fallende Tonleiter ist mit steigenden Quint-/Sekundfortschreitungen verbunden, die steigende mit fallenden Schritten (Quintschritte meist real als Quarten).

Man kann den steigenden Parallelismus auch aus der Quintfallsequenz ableiten, den fallenden von der Quintanstiegssequenz, indem jeder dritte Schritt ausgelassen wird (Notenbeispiel 9.2).

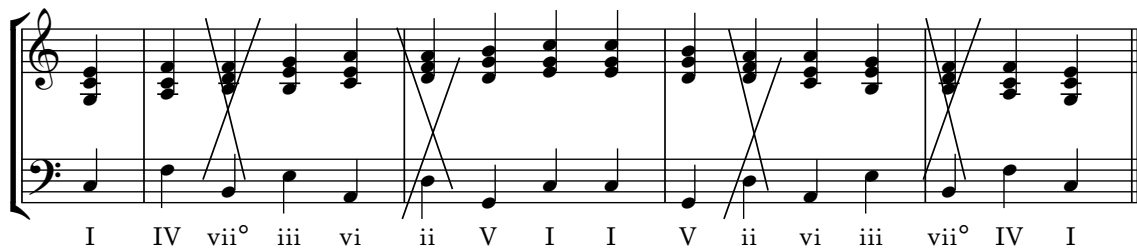


Abbildung 9.2: Parallelismus und Quintfallsequenz

Mit der Kadenz, der Quintfall- oder Quintschrittsequenz und dem Parallelismus sind die drei Akkordverbindungsmuster benannt, die Carl Dahlhaus in seiner Habilitationsschrift als die »charakteristischen Schemata der tonalen Harmonik«² kennzeichnete. Für die Zeit der Wiener Klassik könnte man 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 (Dominantisierung von Verbindungen durch *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 Klages) zum Parallelismus.

2 Ebd., S. 92.

10 | Zwischendominanten und Ausweichungen in der Funktionstheorie

Die bekannten Satzmodelle Quintfallsequenz (in Bsp. 10.1 a), Quintanstiegssequenz (b) Parallelismus (c) und Kadenz (d) lassen sich chromatisieren, d. h. mit Zwischendominanten versehen.

T	S	?	(D)	Tp	Ⓓ	D	T	T	D	Sp	←(D)	S	T	(D)	S	D	Ⓓ	D	T
I	IV	vii°	V/vi	vi	V→	V	I	I	V	ii	V/ii	IV	I	V/vi	IV	V	V→	V	I
C-Dur: ①	④	⑦	③	⑥	②	⑤	①	①	⑤	②	⑥	④	①	③	④	①	②	⑤	①
a-moll: ⑤	①	⑤	①	⑤	①	⑤	①	⑤	①	⑤	①	⑤	a-moll: ⑤	⑥	G-Dur: ⑤	①			

Abbildung 10.1: Chromatisierung des der Quintfall- und Quintanstiegssequenz, Notation von Zwischendominanten

Dabei ist in der Funktionstheorie die Notation der Zwischendominanten etwas diffizil. Folgende Fälle sind zu unterscheiden:

1. Der Bezugsakkord steht hinter der Zwischendominante: (D) x.
2. Der Bezugsakkord steht vor der Zwischendominante (rückbezogene Zwischendominante): x→(D).
3. Der Bezugsakkord steht weder hinter noch vor der Zwischendominante; die Auflösung wird *übergangen*, man spricht von einer *Ellipse*, der Bezugsakkord wird in eckigen Klammern vermerkt: (D) y [x].
4. Die (D) D, die *Doppeldominante* erhält die Spezialbezeichnung Ⓓ.

Auf keinen Fall sollte man Zwischendominanten mit Auflösung oder dezidiert fehlender Auflösung (*Ellipsen*), rückbezogene oder doppeldominantische Zwischendominanten durch die Verdurung von Nebenstufen kennzeichnen (SP statt Ⓓ beispielsweise). Diese Schreibweise gibt es ausschließlich im Kontext mediantischer (entfernt terzverwandter) Verbindungen.

Die Stufentheorie notiert Sekundärdominanten durch »Slash-Notation«: V/x oder deutet den Bezug durch Pfeile an (V→x, x←V). In der Oktavregelanalyse werden ggf. sekundäre Bassstufen (gepunktete Einkreisung) angegeben.

Wird eine Zwischendominante prädominantisch erweitert, sozusagen eine Zwischenkadenz erzeugt, spricht man bereits von einer *Ausweichung*. Wie bereits

gesehen, zieht die Funktionstheorie dazu die Prädominante und weitere Funktionen in die Klammer hinein. Die Stufentheorie deutet die Zwischenkadenz durch geeignete Klammerungen und Beschriftung im Klartext, ggf. mit Angabe der Stufe der Ausweichungstonart in der Grundtonart an. Die Oktavregelstufen werden gerne in zwei Ebenen (Haupt- und Ausweichungstonart) angegeben.

Der Übergang zum Phänomen der *Modulation* ist dabei fließend. Im Falle von diatonischen Modulationen werden gerne Umdeutungsklänge vermerkt.

Ausweichung

Modulation

T (s D) Tp S Sp D T Tp=Sp D T

I iv V i IV ii V I vi=ii V I

a-moll (vi) G-dur:

C-Dur: ① ② ⑥ ④ ② ⑤ ① ⑥

a-moll: ④ ⑤ ①

D-Dur: ② ⑤ ⑤ ①

Abbildung 10.2: Die Notation von Ausweichungen und Modulationen

11 | Sextakkorde

In Notenbeispiel 11.1 sehen wir einen Satz Johann Crügers, der mit zwei Fehlern durchsetzt ist.

Des Güt und Eh - re stir - bet nicht Original

Bsp. 11.1: Dreiklangsformen

Beide Fehler lassen sich vermeiden, wenn neben der Terz statt der Quinte die Sexte zum Bass verwendet wird. Sexten sind uns bislang lediglich zwischen Oberstimmen begegnet, nicht zum Bass. Man unterscheidet:

1. Primäre Sexten und Quarten: Intervalle zum Bass.
2. Sekundäre Sexten und Quarten: Intervalle zwischen Oberstimmen.

Neben dem terzgeschichteten Dur- oder Molldreiklang lässt sich somit noch eine weitere, dreitönige Konstellation angeben, die konsonant wirkt, wenn nämlich die Quinte der 3-5-Schichtung durch eine Sexte ersetzt wird.

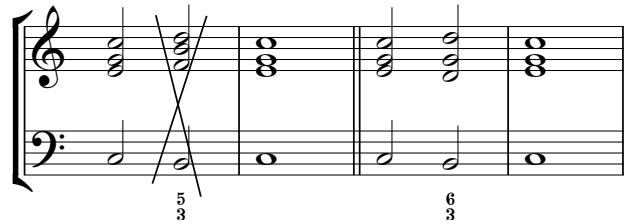
Bsp. 11.2: Dreiklangsformen

Wie bisher schon bei Dreiklängen in Terzschichtung (wenn der Fundament- bzw. Grundton verdoppelt wird) kann dabei zwischen den Oberstimmen das Intervall der Quarte auftreten. Während die Quarte zwischen Oberstimmen als sog. *sekundäre Quarte* als unbedenklich gilt und im drei- und mehrstimmigen Kontrapunkt als konsonant betrachtet wurde (wenn sie in einem insgesamt konsonierenden Klang zwischen Oberstimmen auftritt), gelten Quartan zum Bass jedoch stets als *dissonant* (*primäre Quarte*). Daher ist der zuletzt aufgeführte Klang als selbstständige Erscheinung ausgeschlossen.

Ähnliches gilt für Sexten: sekundäre Sexten, wie sie in Grundstellungsdreiklängen auftreten können, sind unauffälliger als primäre Sexten, also Sexten zur Unterstimme. Die Schichtung 3-6 wird gegenüber der 3-5-Schichtung daher lange Zeit als untergeordnet, unvollkommen betrachtet. Zum einen gilt dies, weil der Terz-Sextklang tatsächlich weniger stabil wirkt als die Terz-Quint-Schichtung. Die Klangqualität eines Dreiklangs wird jedoch auch 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 die imperfekte Terz sowie Sexte.¹

Die *armonia imperfetta* wurde beispielsweise verwendet, um dem verminderten Dreiklang über der Bassstufe ⑦ auszuweichen.



Bsp. 11.3: Sextakkord als Befehlsklang über der ⑦

11.1 Die Chiffrierung von Akkordumkehrungen

Das Ersetzen der Quinte eines Dur- oder Molldreiklangs durch die Sexte wurde zunächst als Variante des Normalfalls eines terzgeschichteten Dreiklangs aufgefasst. Im Zuge des Aufkommens durchgehend homophoner Sätze um 1600, anfangs in Italien, ging man dazu über, zu einem gegebenen Bass die passenden Dreiklänge zu greifen. Eine Schichtung aus Terz und Quinte wurde dabei als Regelfall betrachtet, nicht jedoch die abweichende Schichtung aus Terz und Sexte. Letzteres bezeichnet man als Terzsextakkord oder kürzer *Sextakkord*², im Unterschied zum unbezeichneten *Terzquintakkord*.

Die Funktionstheorie hingegen fordert für jede Akkordgestalt einen *Grundton*. Meist ist dies der tiefste Ton einer Terzschichtung, welcher eine stabile Quinte über sich besitzt. Die Funktionstheorie betrachtet eine Sextakkordanordnung in den meisten Fällen (nicht in allen) als Ableitung von der ursprünglichen, sogenannten *Grundstellung*. Rückt somit ein anderer Ton als der Fundamentton der Terzschichtung in den Bass, spricht man in der Funktionstheorie (auch in der Stufentheorie) von einer *Akkordumkehrung*. Maßgeblich für die Bestimmung der Umkehrung ist dabei nicht der Oberstimmton, sondern der Basston. Er definiert die sog. *Stellung* eines Akkordes (im Gegensatz zur *Lage*, welche durch den Oberstimmton bestimmt ist).

Der Basston definiert die *Stellung* eines Akkordes.

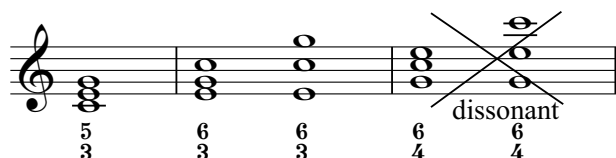
Der Oberstimmton definiert die *Lage*.

¹ vergl. MENKE: Kontrapunkt I - Prima prattica, S. 167.

² In der Generalbassbezeichnung und im Fachbegriff wird das Element der Terz meist weggelassen, weil die Terz zur Norm des Akkordaufbaus gehört. Im Sextakkord weicht nur die Sexte von der Norm (Quinte) ab. Möchte man in einem Klang allerdings Sexte und Quinte gemeinsam einsetzen, werden beide Ziffern zugleich notiert (Quintsextakkord); gleiches gilt für die Terz mit der Quarte (Terzquartakkord).

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.

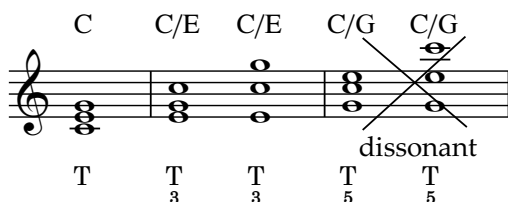
Die Umkehrungen terzgeschichteter Akkorde werden auch heute noch mit den Begriffen aus dem *Generalbass* benannt. Man halte sich dabei stets vor Augen, dass der Generalbass die Akkorde in Relation zu ihrem Basston bezeichnet, die Funktionstheorie jedoch mit Bezug auf ihren Grundton.



Bsp. 11.4: Dreiklangsumkehrungen und Generalbass

Im Generalbass heißt die erste Umkehrung einer Dreiklangs-Terzschichtung *Sextakkord*, die zweite *Quartsextakkord*.

In der Funktionstheorie werden Akkordumkehrungen chiffriert, indem man den Dreiklangston (später Vier- oder Fünfklangston), der im Bass liegt, *unter* das Funktionssymbol schreibt.



Bsp. 11.5: Die Chiffrierungen der Dreiklangsumkehrungen

Die Chiffrierung von Akkordumkehrungen in der Stufentheorie erscheint demgegenüber auf den ersten Blick komplizierter.

Sextakkorde in der Generalbassnotation und der Stufentheorie

Weil der Generalbass eine *Abkürzungsschrift* darstellt, welche ermöglichen soll, aus einer Basslinie rasch auf die darüber zu greifenden Akkorde zu schließen, wird dort nicht akribisch streng notiert, sondern stenographisch: nur das wird vermerkt, was vom zu erwartenden Normalfall abweicht.

Regeln zur Generalbassnotation

- 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. Durchstreichen einer Ziffer bedeutet Erhöhung des betreffenden Tones.
- Ein einzelnes Versetzungszeichen bezieht sich auf die Terz über dem Basston.
- Bisweilen kann eine 8, 5 oder 3 die Akkordlage andeuten.

Diese Bezeichnungsform war außerordentlich praktisch in einer Zeit (Anfang des 17. Jahrhunderts), in welcher neben den unbezeichneten Terzquintakkorden fast nur die Terzsextakkorde anzutreffen waren, d. h. die Zahl der möglichen Chiffrierungen überschaubar war.

In der Stufentheorie werden die Umkehrungen gekennzeichnet, indem man

- den unteren Ton der Terzschichtung des Akkordes (das ist *nicht* unbedingt der Grundton im Sinne der Funktionstheorie) durch die Stufe chiffriert,
- was häufig (wie in diesem Skript) differenziert nach Dur, Moll und verminderter Akkordform durch die römischen Ziffern in Groß- bzw. Kleinbuchstaben und ggf. den Zusatz ° (für *vermindert*) geschieht,
- und indem man daneben die zugehörige *Generalbassziffer* vermerkt.

Beispielsweise ist in C-Dur die Stufenchiffre ii⁶ wie folgt zu lesen:

1. Bestimme den (Moll-) Dreiklang über der Tonleiterstufe ② in Dur: das ist d-moll.
2. Bilde davon den Sextakkord; lege also die Terz der Terzschichtung, hier die Terz von d-moll (den Ton F), in den Bass.

11.2 Die Wirkung der Akkordumkehrungen

Während eine Lagenänderung den Funktionscharakter kaum berührt, ändert sich durch den Wechsel der Stellung der Charakter einer Funktion erheblich:

- Die *Grundstellung* einer Funktion wirkt stabil und in Kadenzen kräftig und schlussbildend. Der Finalklang eines Satzes (*Ultima*, I bzw. Tonika) muss in Grundstellung erscheinen³, in kadenzgeprägter Musik (Spätbarock, Wiener Klassik und später) die vorausgehende Dominante (*Paenultima*) in Abschlusskadenzen meist ebenfalls.⁴
- *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 (Notenbeispiel 11.6⁵).

3 Für einen sog. »vollkommenen Ganzschluss« zudem in Oktavlage.

4 Kadenzen, in denen im Bass statt des Quintfalls bzw. Quartanstiegs ein fallender oder steigender Sekundschritt steht, heißen *tenorisierende* bzw. *diskantierende* Kadenz, nach der *Tenor-* bzw. *Diskantklausel*, die dann im Bass liegt, und zwar zumeist unter Sextakkordklängen.

5 Dort verhindert der Sextakkord zusätzlich Parallelen, die zwischen dem Schlussakkord der Arie und einer E-dur-Grundstellung zu Beginn des Rezitativs auftraten.

- Ihre gesteigerte Klanglichkeit prädestiniert sie für die Harmonisierung melodischer Höhepunkte.
- Bei überwiegender Verwendung von Hauptdreiklängen (I, V, IV, aber auch ii) ermöglichen Sextakkorde außerhalb von Kadenzen flexible Bassführungen.
- In akkordischen Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts werden Sextakkorde eingesetzt um Satzfehlern auszuweichen, die beim Einsatz von Terzquintakkorden auftreten würden.
- Quartsextakkorde (der letzte Klang im Beispiel oben auf Seite 42) wirken instabil und auflösungsbedürftig. Dies ist in der Quarte zur Unterstimme begründet, welche im Kontrapunkt als dissonant aufgefasst wurde.⁶

Nr. 6, Arie *Buss und Reu* Nr. 7, Rezitativ

Bsp. 11.6: Bach, *Matthäuspassion*, Nr. 6/7

Der Einsatz von Quartsextakkorden ist daher einstweilen ausgeschlossen. Der Schritt von der ersten zur zweiten Umkehrung eines Dreiklangs ergibt eine völlig andere Qualität als derjenige von der Grundstellung in die erste Umkehrung. Quartsextakkorde sind als eigenständige Klänge erst in Stilikistiken des 20. Jahrhunderts (z. B. in Mixturbildungen, etwa bei Debussy oder Puccini) anzutreffen.

11.3 Satzregeln für Sextakkorde

Beim Sextakkorden werden die Konventionen für die Verdopplung von Akkordtönen weniger streng gehandhabt als im Falle von Grundstellungsakkorden.

- Im Sextakkord sind Grundton- und Quintverdopplung (bezogen auf den Grundton) gleichberechtigt.
 - Welche Verdopplung man wählt, orientiert sich an der jeweils besseren Stimmführung.
- Folgen mehrere Sextakkorde aufeinander, so sind meistens verschiedene Verdopplungen erforderlich.
- Die Verdopplung der Terz ist häufig sinnvoll. Problematisch ist sie, wenn die Terz Leittoneigenschaft besitzt.

⁶ In Quartsextakkorden wird der Basston zumeist nicht als Quinte, sondern als Funktionsgrundton wahrgenommen. Dies lässt Quartsextakkorde oft vorhaltig erscheinen.

Bei der Verwendung von Sextakkorden ergibt sich das Problem übermäßiger Intervalle in der Bassführung. Übermäßige Intervalle in der Linie werden vermieden, verminderte hingegen sind gebräuchlich. Eine übermäßige Quarte kann beim Sprung von der 4 in den Leitton (♮) (Basston des Sextakkords der V) entstehen. Man vermeide dies durch den Einsatz des Komplementärintervalls, welches dann vermindert und somit zulässig ist.

In der melodischen Linie sind

- übermäßige Intervalle verboten,
- verminderte jedoch gestattet.

fehlerhafte 4< gute 5>

T S D₃ T T S D₃ T

I IV V⁶ I I IV V⁶ I

Bsp. 11.7: Verminderte und übermäßige Sprünge

Verminderte und übermäßige Intervalle werden in zeitgenössischen Traktaten als *falsae*, als »falsche« Intervalle bezeichnet⁷ (*quinta falsa*, *quarta falsa* etc.). Erklingen sie simultan, so ist mit ihnen immer mindestens eine Leittonwirkung verbunden.

11.4 Die Sextakkorde der Hauptdreiklänge und die Oktavregel

Mittels der Sextakkorde bereits der drei Hauptstufen können nun in Dur und Moll sechs der sieben Tonleiterstufen im Bass erscheinen. Verzichtet man auf den Einsatz von Nebendreiklängen, so kennzeichnete der Basston bereits eindeutig, welcher Klang gemeint ist. Lediglich der Akkord über der ② kann nicht adäquat harmonisiert werden. Dies entspricht dem Stand der Harmonik seit dem mittleren 18. Jahrhundert, das die Hauptdreiklänge eindeutig den Nebendreiklängen vorzieht.

Die Technik, Basstöne mit den Klängen der Hauptfunktionen zu harmonisieren, heißt *Oktavregel*. Die Oktavregel stellt ein wichtiges pädagogisches Werkzeug im späten Generalbasszeitalter dar. Heute ist die Oktavregelanalyse besonders dann hilfreich, wenn es gilt, Tonarten zu bestimmen: Sie kombiniert den Tonleiter-Tonvorrat mit charakteristischen Klängen, die ihren *Sitz* auf bestimmten Tonleiterstufen haben.

Insbesondere bei der ④ sind die steigende (↑) und fallende (↓) Richtung zu unterscheiden. In fallender Richtung ist sie vorerst als durchgehend zu behandeln. Für die ② steht keine Hauptdreiklang zur Verfügung; hier läge die Quinte der V im Bass, was einen verbotenen Quartsextakkord ergäbe.

⁷ MENKE: Kontrapunkt II - Die Musik des Barock, S. 31.

First system (Treble clef):

Bass Note	Chord Symbol	Roman Numeral	Fingering
C	T	I	①
D	?		②
E	T ₃	I ⁶	③
F	S	IV	④↑
G	D	V	⑤
A	S ₃	IV ⁶	⑥
B	D ₃	V ⁶	⑦
C	T	I	①

Second system (Bass clef):

Bass Note	Chord Symbol	Roman Numeral	Fingering
C	G	I	①
D	D/F#	V ⁶	⑦
E	C/E	IV ⁶	⑥
F	D	V	⑤
G	D		④↓
A	T ₃	I ⁶	③
B	?		②
C	T	I	①

Bsp. 11.8: Akkorde über den Bassstufen in Dur

First system (Treble clef):

Bass Note	Chord Symbol	Roman Numeral	Fingering
C	t	I	①
D			②
E	t ₃	i ⁶	③
F	s	iv	④↑
G	D	V	⑤
A	S ₃	IV ⁶	⑥
B	D ₃	V ⁶	⑦
C	t	i	①

Second system (Bass clef):

Bass Note	Chord Symbol	Roman Numeral	Fingering
C	G	i	①
D	D/F#	v ⁶	⑦
E	C/E	iv ⁶	⑥
F	D	V	⑤
G	D		④↓
A	t ₃	i ⁶	③
B	?		②
C	t	i	①

Bsp. 11.9: Akkorde über den Bassstufen in Moll

In Moll sind auf- und abwärts die hohen und tiefen Formen der ⑥ und ⑦ des melodischen Moll zu unterscheiden.

11.5 Sextakkorde in Kombination mit den Nebendreiklängen in Dur

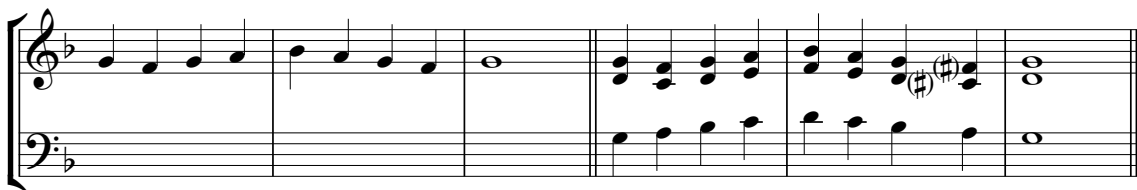
Die Kombination von Haupt- und Nebendreiklängen erfolgt bei der Verwendung von Sextakkorden meist im Zusammenhang von *Satzmodellen*. Satzmodelle⁸ repräsentieren bestimmte Formen der Klangfortschreitung, teilweise bis auf frühe Formen der Mehrstimmigkeit zurückgehend. Dies gilt beispielsweise für das nachfolgend betrachtete *Fauxbourdon*-Modell. Satzmodelle können aber auch zum Gemeinplatz, zum *Topos* werden und dabei semantisch besetzt sein (z. B. im *Passus duriusculus*).

Der Fauxbourdon

Eine frühe Form des Einsatzes von Sextakkordgestalten beschreibt die Kontrapunktlehre um 1430 als *Fauxbourdon*.⁹ Dies ist ein Satztyp mit *cantus firmus* (c. f.) in einer Oberstimme, zu der ein Tenor im Abstand einer Sexte oder (an Finalklängen) Oktave gesetzt ist. Dazwischen liegt eine Mittelstimme, die konstant in Unterquarten zur Oberstimme geführt wird.

Da eine solche Setzweise paralleler Quartan im Kontrapunkt des frühen 15. Jahrhunderts verpönt war, wurde die *Fauxbourdon*stimme als »Kanon« erklärt, wobei die Kanonstimme der Oberstimme nicht zeitlich, sondern strukturell nachfolgt.

In England wurde die Technik des *Faburden* zur Improvisation genutzt. *Fauxbourdon*artige, dreistimmige Sextakkordfolgen waren jedoch auch im Generalbasszeitalter eine beliebte Figur. Sie finden sich als Satzmodell noch im 18. und 19. Jahrhundert.



Bsp. 11.10: Der Fauxbourdon

Die Parallelführung der Sextakkorde stellt eine funktionsfreie Form der Fortschreitung dar. Eine Funktionschiffrierung würde dem Phänomen nicht gerecht werden und unterbleibt daher in der Regel. Aus Sicht der Stufentheorie bildet der *Fauxbourdon* ein Muster für eine gut klingende Verbindung von Haupt- und Nebenstufensextakkorden, das selbstverständlich auch ausschnittsweise zitiert werden kann.

⁸ FLADT: Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs.

⁹ DAHLHAUS/EGGEBRECHT/OEHL (Hrsg.): Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2, S. 44.

Der Fauxbourdon im zweiten Tetrachord von Moll

Zum Klischee erstarrt findet sich der Fauxbourdon in der fallenden und steigenden Form des zweiten Tetrachords der melodischen Molltonleiter.

t d s D S D t
i v⁶ iv⁶ V IV⁶ V⁶ i
① ⑦ ⑥ ⑤ ⑤ ⑥ ⑦ ①

Bsp. 11.11: Der Fauxbourdon im zweiten Tetrachord von Moll

Der Parallelismus mit Sextakkorden

Das Parallelismusmodell lässt sich unter Stimmtausch der Tonleiter-Oberstimme und der »Zickzack«-Basslinie als Harmonisation der Tonleiter im Bass einrichten. Jeder zweite Klang tritt dabei als Sextakkord auf.¹⁰

I V⁶ vi iii⁶ IV I⁶ ii V⁶/ii ii I⁶ IV iii⁶ vi V⁶ I

Bsp. 11.12: 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.

Die 5-6-Konsequente

Im ersten Abschnitt einer Triosonate von Francesco Antonio Bonporti (1672–1749) (Triosonate IV.9).¹¹ (Notenbeispiel 11.13) findet sich ein weiteres wichtiges Satzmodell im Zusammenhang mit Sextakkorden: die sogenannte 5-6-Konsequente.

¹⁰ Im steigenden Parallelismus könnte man durch eine Modifikation der Oberstimme die verdeckten Oktavparallelen eliminieren.

¹¹ vergl. KAISER: Gehörbildung. Aufbaukurs, S. 329.

5-6-Konsekutive

Quintfallsequenz

Bsp. 11.13: Francesco Antonio Bonporti, Triosonate IV.9

Die in der 5-6-Konsekutive auftretenden sog. *Akzentquinten* werden im Allgemeinen toleriert. Die 5-6-Konsekutive entsteht, wenn fallende Terzverwandtschaften mit fallenden Quinten kombiniert werden:

IV ii V iii vi IV I IV ii⁶ V iii⁶ vi IV⁶ I

Bsp. 11.14: Zur Entstehung der 5-6-Konsekutive

11.6 Der verminderte Dreiklang als Dominante

Mit den Grundstellungs- und Sextakkorden der drei Hauptfunktionen T, S und D können alle Stufen der Tonleiter als Basston dienen, mit Ausnahme der Stufe ②. Diese könnte allerdings als Basston des Sextakkords des verminderten Dreiklangs auf der Stufe ⑦ in Dur fungieren (Notenbeispiel 11.15).

T D⁷ T S D S D T

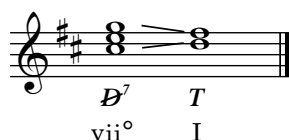
I vii^{o6} I⁶ IV V IV⁶ V⁶ I

Bsp. 11.15: Der verminderte Dreiklang als Akkord für die ②

Durch das Rahmenintervall der verminderten Quinte ist der Akkord auf der ⑦ (vii^o) in Dur dissonant und besitzt zudem keinen Grundton im Sinne der Funktionstheorie. Es ist naheliegend, diesen verminderten Dreiklang als dominantischen

Klang aufzufassen, dem jedoch der Grundton fehlt: als *verkürzten* Dominantseptakkord. Er enthält den Leitton der Tonart und den bei Auflösung in Dur halbtönig abwärts führenden Gleitton ($\hat{4}$ zur $\hat{3}$). Dies sind die für die Dominantwirkung maßgeblichen Akkordtöne.¹² Die Quinte des verminderten Dreiklangs hat die Wirkung der Septime der Dominante. Dies gibt die Richtung der Auflösung dieser beiden Töne vor:

- Die Terz der Dominante, der Leitton der Tonart, wird aufwärts in den Grundton der Tonart ($\hat{1}$, Grundton der T/t) aufgelöst.
- Die Septime der Dominante, der Ton der $\hat{4}$, führt abwärts in die Dur- bzw. Mollterz der Tonika.
- Die Quinte der Dominante verhält sich neutral; insbesondere kann sie problemlos verdoppelt werden.



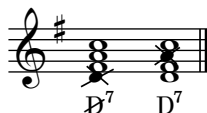
Bsp. 11.16: Der verminderte Dreiklang

Dies gilt für alle Formen einer Dominante mit Septimzusatz, unabhängig davon, ob es sich um vollständige, verkürzte oder unvollständige Formen der Dominante handelt.

Verkürzte vs. unvollständige Akkorde in der Funktionstheorie

- Verkürzten Akkorden fehlt der Grundton.
- Unvollständigen Akkorden fehlt die Quinte.

Durch die Auffassung des verminderten Dreiklanges als verkürztem Dominantseptakkord enthält der Klang ideell einen – real fehlenden – Grundton. Während das Fehlen der Quinte für die funktionale Bewertung eines Akkordes kaum von Bedeutung ist, muss die Verkürzung in der Funktionsanalyse vermerkt werden. Dies geschieht, indem das Akkordsymbol (das D) durchgestrichen wird.

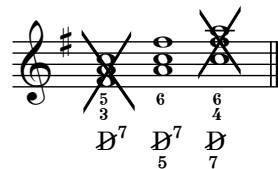


Bsp. 11.17: Verkürzte vs. vollständige Akkorde

¹² Die Funktion der beiden sensiblen Töne ist an ihre Position in der (Dur-) Tonleiter und die dadurch gegebene Strebigkeit gebunden, weniger bzw. gar nicht an die Position in einer bestimmten Akkordform. Ein Vorzug der Funktionstheorie liegt darin, dass sie den Dreiklang auf der $\hat{7}$ in Dur als Derivat der Dominante begreift. Die Töne verhalten sich dort genauso, als wäre der Dominantgrundton real vorhanden. Die Stufentheorie suggeriert, dass mit dem Wechsel der Stufen von vii° zu V ein substantieller Vorgang verbunden sei, was nicht überzeugen kann.

Die Stufentheorie chiffriert den Akkord als erste Umkehrung des verminderten Dreiklangs auf der $\hat{7}$ ($\text{vii}^{\text{°}}$). Der verkürzte D^7 (D^7) unterscheidet sich in seiner Wirkung vom vollständigen D^7 . Er hat zudem eine völlig andere Entwicklungsgeschichte und auch ein anderes stilistisches Umfeld. Im Generalbasszeitalter konnte er ebenso gut wie jeder andere Sextakkord verwendet werden, wohingegen sich der vollständige Dominantseptakkord erst gegen Ende dieser Epoche etablieren konnte.

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. Auch die zweite Umkehrung, die Quartsextakkordstellung, ist ausgeschlossen. Die Sextakkordstellung des verminderten Dreiklangs ist hingegen im 16. und 17. Jahrhundert häufig anzutreffen. Durch den Sextakkordaufbau ist der Klang in sich stabil (wenngleich auflösungsbedürftig). Der Sextakkord der $\text{vii}^{\text{°}}$ als D^7_5 ist lange Zeit die einzige, selbstständig auftretende Form des (späteren) Dominantseptakkordes gewesen.



Bsp. 11.18: Die Umkehrbarkeit des verminderten Dreiklangs

Satzregeln zum verminderten Dreiklang auf der $\text{vii}^{\text{°}}$

- Der D^7 ist nur in der Stellung mit Quinte im Bass gebräuchlich.
 - Aus Sicht des Generalbasses ist dies eine Sextakkordstellung.
- In der Oberstimme muss der Leitton aufwärts in den Grundton der Tonika aufgelöst werden.
- In der Oberstimme wird auch die (aus Sicht der Funktionstheorie) Septime – der Ton der $\hat{4}$, die Quinte der Terzschichtung des verminderten Dreiklangs – zumeist abwärts in die Terz der Tonika geführt.
- Weil die Dominantquinte hinsichtlich der Auflösung frei ist, kann die folgende Tonika in der Grund- oder Sextakkordstellung stehen (I oder I^6).
- Verdoppelt wird die neutrale Quinte oder die Septime, nicht der Leitton.
- Wenn die Septime der Dominante (die Quinte des verminderten Dreiklangs) in der Oberstimme liegt, wird sie fast immer in der Mittelstimme verdoppelt und dort frei (aufwärts) aufgelöst.
 - Alternativ kann man sich einprägen: verdoppelt wird im $\text{vii}^{\text{°}}$ der Oberstimmton, es sei denn, es handele sich um die Dominanterterz (den Fundamentton des verminderten Dreiklangs).

Die Auflösung des Sextakkordes des verminderten Dreiklangs kann folglich je nach Situation recht unterschiedlich gehandhabt werden kann. Notenbeispiel 11.19 zeigt nur die wichtigsten Situationen.

6 6 6 6 6

D_5^7 T D_5^7 T D_5^7 T D_5^7 T D_5^7 T

vii^{o6} I vii^{o6} I vii^{o6} I⁶ vii^{o6} I vii^{o6} I

1̇ 2̇ 3̇ 4̇ 5̇ 6̇ 7̇ 8̇

Bsp. 11.19: Die Auflösungen des D_5^7 bzw. vii^{o6}

Der verkürzte Dominantseptakkord in der Oberstimmentonleiter

Der D_5^7 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 vii^{o6} schafft hier Abhilfe:

6 6 6 6

T D₃ T S₃ D₃ S D_5^7 T

I V⁶ I IV⁶ V⁶ IV vii^{o6} I

① ⑦ ① ⑥ ③ ④ ② ①

Bsp. 11.20: Die Harmonisierung der steigenden Durtonleiter

11.7 Die Oktavregel in Dur

Mit Hilfe des D_5^7 lässt sich nun die *Regola dell'ottava* nahezu vollständig aufstellen, d. h. die Basstonleiter harmonisieren (Notenbeispiel 11.21). Lediglich auf der fallenden ④↓ findet sich noch kein selbstständiger Klang. Wir behandeln sie als Durchgang.

Durch die Alteration des Subdominantgrundtones auf dem Sextakkord über der ⑥ in fallender Richtung ergibt sich ein Pendel zwischen der D und der *Doppeldominante* als verkürztem D_5^7 . In Molltonarten wird auf den Einsatz der Doppeldominante verzichtet, weil die Folge v^6-iv^6 unproblematisch erscheint: Der »Molldo-

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

T D^7 T S D S D T T D D^7 D T D^7 T

I $\text{vii}^{\circ 6}$ I⁶ IV V IV⁶ V⁶ I I V⁶ $\text{vii}^{\circ 6}/\text{V}$ V I⁶ $\text{vii}^{\circ 6}$ I

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Bsp. 11.21: Die Oktavregel in Dur

minante« kommt keine eigentlich dominantische Wirkung zu, weil die leittönige Durterz fehlt.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

t D^7 t s D S D t t d s D i⁶ D^7 t

i $\text{vii}^{\circ 6}$ i⁶ iv V IV⁶ V⁶ i i V⁶ iv⁶ V i⁶ $\text{vii}^{\circ 6}$ i

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ① ① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Bsp. 11.22: Die Oktavregel in Moll

12 | Figurationen

Bislang wurden Texturen betrachtet, die der Faktur des *contrapunctus simplex* entsprechen: Zu jedem rhythmischen Wert wurde genau ein Akkord gesetzt. Die bereits im traditionellen Kontrapunkt gebräuchlichen *Figurationen* sind von Anfang an auch im Akkordsatz möglich. Er nimmt dadurch Züge des polyphonen Satzes an. Die Dissonanzfiguren des Intervallsatzes werden aus Sicht der Harmonielehre als zur momentan erklingenden Harmonie »fremd« aufgefasst und somit häufig als *harmoniefremde Töne* bezeichnet.

Wie in der Kontrapunktlehre unterscheidet man dabei Figurationen bzw. harmoniefremde Vorgänge auf leichter Taktzeit vom metrisch betonten *Vorhalt*.

12.1 Harmoniefremde Vorgänge auf leichter Zeit

Figurationen auf unbetonter Zeit dienen der geschmeidigen Gestaltung der Einzelstimme. Sie entfalten nicht von vorneherein eine wesentliche Wirkung hinsichtlich der Harmonik. Was als metrische leichte Position angesprochen werden kann, muss in Relation zur Umgebung gesehen werden. Beispielsweise ist in einem 4/4-Takt die zweite Viertel unbetont. Sie ist jedoch akzentuierter als eventuell sie umgebende Achtelnoten.

Harmoniefremde Töne auf leichter Zeit werden in den Stufen- und Funktionschiffren üblicherweise nicht vermerkt. Chiffriert wird eine Figuration allerdings, wenn sie einen harmonisch bedeutenden Ton enthält, z. B. eine charakteristische Dissonanz wie die Dominantseptime.

Durchgänge

Zu Beginn des vierten Satzes der Triosonate op. 1 Nr. 3 von Corelli (Notenbeispiel 12.1) erscheinen in der Violinstimme Achtelfigurationen, bei denen auf zweiten (unbetonten) Achteln harmoniefremde Töne erscheinen. Sie folgen überwiegend dem Muster des *Durchgangs*, lat. *Transitus*.

Durchgangstöne stellen kurze Tonleiterabschnitte dar, die Terzsprünge in einer Stimme überbrücken. Von allen metrisch unbetonten Dissonanzphänomenen stellt der Durchgang das mit Abstand häufigste dar. Er wird nachfolgend mit der Abkürzung »Dn« (Durchgangsnote) chiffriert.

Auch im Generalbass des zitierten Beispiels finden sich Durchgangsnoten, dort auf der Position unbetonter Viertel bzw. 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 zuwiderliefe. Über dem Basston h in T. 5 soll vielmehr die den ganzen Takt beherrschende Harmonie A-Dur liegenblieben. Corelli kann voraussetzen, dass der Spieler des Akkordinstruments dies erkennt. In Zweifelsfällen kann ein Haltestrich (–) Klarheit schaffen, der jedoch nur selten notiert wird.

- Nebennoten, die im Schritt erreicht und im Sprung verlassen werden, heißen *abspringende* Nebennoten.
- Bisweilen wird der Terminus *Nebennote* auch als Oberbegriff für *alle* unbetonten Dissonanzen (Durchgang, Wechselnote etc.) verwendet.

Nebennoten finden sich in der Polyphonie der Renaissance fast nur in Gestalt der dissonierenden *Cambiata*. Aus moderner Sicht ist die *Cambiata* eine abwärts abspringende Nebennote.

Im Adagio aus Telemanns erster der 12 Fantasien für Cembalo (TWV 33, Notenbeispiel 12.2) 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.¹

Adagio

Bm Em F# Bm Em F# Dn Bm

Ne Ne

t 1 i s 3 i⁶ s 3 iv⁶ 1 iv D 7 V² t 3 i⁶ s iv D V t i

Bsp. 12.2: Telemann, Fantasie D-dur, 2. Satz

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 D^7_5 zu dem eigentlich in der originalen Chormelodie nicht enthaltenen fis erklingt.

Ne Dn hDn

T I T I D^7_5 vii^{o6} T 3 I⁶ hDn T S IV

Bsp. 12.3: Bach, *O Gott, du frommer Gott* (Breitkopf-Sammlung Nr. 278)

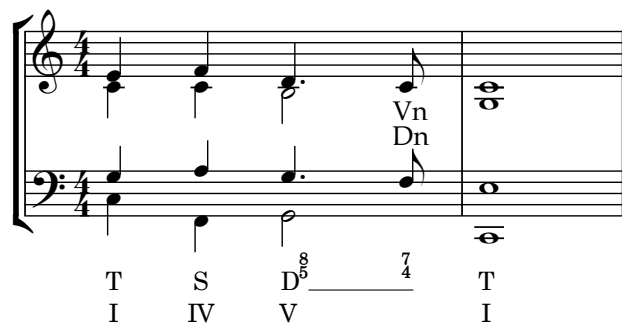
¹ Bei dem als Durchgang chiffrierten d^2 der Oberstimme handelt es sich – je nach Auffassung – um einen auf betonter Position stehenden sog. *harten Durchgang* (s. u. S. 59) oder einen durchgehenden *Vorhalt* (S. 61).

Vorausnahmen (Antizipationen)

Überwiegend in Schlusswendungen findet sich das Phänomen der Vorausnahme bzw. *Antizipation*.

Vorausnahmen

- *Vorausnahmen* bzw. *Antizipationen* sind harmoniefremde Töne, die auf leichter Zeit einen harmonieeigenen Ton der folgenden Harmonie vorwegnehmen.
- Der Vorausnahmeton wird fast immer in schrittweiser Bewegung erreicht.
- Beim Zusammentreffen der Vorausnahme des Tonikagrundtones mit einem 8-7-Durchgang der D können sog. *Bach-Quinten* entstehen.



Bsp. 12.4: Die sog. »Bach-Quinten«

Die *Bach-Quinten* wurden auch als »Parallelen aus verschiedener Ursache« betrachtet und daher für nicht fehlerhaft erachtet.²

Die paarweise Koppelung harmoniefremder Töne

Zwei harmoniefremde Vorgänge können in Terz- oder Sextparallelen gekoppelt oder als Durchgänge in Gegenbewegung auftreten. Der letztgenannte Fall ist zu Beginn des Notenbeispiels 12.5 zu sehen.

Harte Durchgänge

Die Figuren der Durchgänge und Wechselnoten existieren unabhängig von ihrem Dissonanzgrad. Sie können auch in konsonanter Einkleidung auftreten. Im zweistimmigen, polyphonen Satz kann man dies bei Seitenbewegungen mit 5-6-Progression beobachten. Ebenso gibt es im Akkord- bzw. Generalbassatz das Phänomen des *harten Durchgangs*, im Kontrapunkt vor allem als Durchgang des dritten von vier Tönen (Durchgang auf der Nebenbetonung) auftretend. Die Verwendung harter Durchgänge, wie in Notenbeispiel 12.5 zu sehen, ist geradezu ein Merkmal des Personalstils J. S. Bachs.

2 Bach-Quinten werden dennoch oftmals vermieden, indem man eine der beteiligten Stimmen gegenüber der anderen geringfügig nachschlägt lässt (z. B. als Sechzehntelnote nach einer punktierten Achtel).

Breitkopf Nr. 330 Breitkopf Nr. 125

g-Moll: t — t — 6 5 2 6 6 8 7
 c-Moll: D — t — D — t — 3 D t
 8 7 3 4 3 1

C-Dur: S D^7_6 T
 6 5 3

Bsp. 12.5: Bach, Choralsätze

In der Terminologie der zeitgenössischen Theoretiker heißt der harte Durchgang *transitus irregularis* oder *quasi transitus*. Bisweilen spricht man in diesem Zusammenhang auch vom *vorhaltigen Durchgang*. Vom Vorhalt unterscheidet ihn aber der fehlende Vorbereitungsmechanismus.

Zwei harmoniefremde Töne in unmittelbarer Folge

Anders als bei den bisher betrachteten Dissonanzvorgängen können Durchgänge und Wechselnoten in unmittelbarer Folge (Konsonanz–Dissonanz–Dissonanz–Konsonanz) erklingen. Dabei sind folgende Fälle zu unterscheiden:

- Bei liegender Harmonie erscheinen Durchgänge zwischen dem Grundton und der Quinte eines Dreiklangs in fallender Richtung (8-7-6-5).
- Bei wechselnder Harmonie steht ein regulärer Durchgang vor einem harten Durchgang.
- Bei wechselnder Harmonie werden eine Wechselnote und ein harter Durchgang kombiniert.

Breitkopf Nr. 156 Breitkopf Nr. 119. Breitkopf Nr. 180

6 6 6 # 6 2 6 6 4 5 7
 s D D 6 7 2 6 6
 3 4 3

D^7_6 t D —
 6 5 4 3

Bsp. 12.6: Reguläre und harte Durchgänge kombiniert

Solche Vorgänge sind für reichhaltig figurierte Choralsätze Bachs typisch.

Harte Durchgänge und Generalbass

Harmoniefremde Vorgänge im Bass, seien es Durchgänge oder auch Vorhalte, erzeugen kompliziert aussehende Ziffernkombinationen, hinter denen sich eigentlich

vergleichsweise simple Vorgänge verbergen können (vergl. Notenbeispiel 12.6). Die Bezifferungen werden stets auf die Hauptzeiten im Takt gesetzt, weil dort auch der kodierte Klang angeschlagen werden soll. Ein harmoniefremder Ton bewirkt an dieser Position allerdings ungewöhnliche Ziffernkombinationen, die auf der anschließenden leichten Zeit als konventionelle Bezifferungen (Sextakkorde oder Terzquintakkorde) erscheinen würden.

12.2 Vorhalte in Grundstellungsakkorden

Vorhalte sind harmoniefremde Töne auf relativ *betonter* Taktposition. Sie verzögern den Eintritt eines harmonieeigenen Tones und verlagern ihn auf die folgende, leichte Zählzeit. Dies geschieht so gut wie immer stufenweise abwärts, also »von oben« kommend.

synkopierte Diskantklausel

[Pr] [Su] [Re]

Dissonanz Konsonanz

Tenorklausel

T S D⁴ 3 T

I IV V⁴ 3 I

Generalbass: 4 3

Bsp. 12.7: Von der zweistimmigen Syncopatio zum Vorhalt

Vorbereitete Vorhalte

Die ursprünglichste Form der Vorhalte verlangte danach, dass der Vorhaltston im vorhergehenden Akkord bereits in der gleichen Stimme als (ursprünglich stets konsonanter³) Akkordbestandteil vorhanden ist. Aus diesem Ton wird ein Haltebogen in den Vorhaltston geführt, dieser dann abwärts in den harmonieeigenen Ton aufgelöst. Damit sind drei Stationen zu unterscheiden:

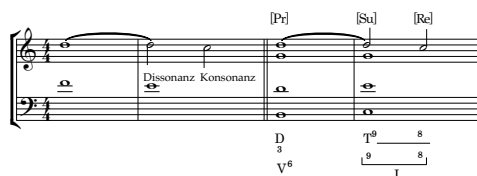
1. Vorbereitung, *Preparation* (Pr),
2. Vorhalt, *Suspension* (Su),
3. und Auflösung, *Resolution* (Re).

Im Generalbass wird die Bewegung von Vorhalt und Auflösung in Relation zum Bass chiffriert. Die Funktionstheorie benennt den Vorhalt analog in Relation zum Funktionsgrundton. Im obigen Beispiel handelt es sich daher um den sog. *Quartvorhalt*.

Ebenso kann der Vorhalt vor dem Grundton liegen. Man spricht dabei von einem 9-8-Vorhalt bzw. vom Nonenvorhalt. Während der Quartvorhalt den Eintritt

3 Im 19. Jahrhundert werden zunehmend Dissonanzen aus dissonanten Akkordtönen vorbereitet.

der üblicherweise nicht verdoppelten Dreiklangsterz verzögert, liegt beim 9-8-Vorhalt in einer Oberstimme der vorenthaltene Ton typischerweise verdoppelt in der Bassstimme (es sei denn, diese trüge die Terz oder, auch das ist möglich, den Vorhalt selbst).



Bsp. 12.8: Der Nonenvorhalt im Akkordsatz

Aus Sicht der Funktionstheorie können somit *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.

x): Agens
*): Patiens

Quartvorhalt Nonenvorhalt Sextvorhalt

T S D⁴ 3 T T S D⁸ 8 T T S D⁶ 5 T
I IV V⁴ 3 I I IV V⁹ 8 I I IV V⁶ 5 I

Bsp. 12.9: Vorhalte vor den Dreiklangstönen

Vorhalte in der Harmonielehre

- Vorhalte stehen auf betonter Zeit und verzögern den Eintritt des erwarteten, harmonieeigenen Tons.
- Bis zur Barockzeit (und darüber hinaus oft auch noch) verhalten sich Vorhalte wie Synkoppendissonanzen im Kontrapunkt:
 - Sie werden vorbereitet, durch (tatsächliches oder imaginäres) Überbinden der Dissonanz aus einer Konsonanz im vorhergehenden, leichten Akkord,
 - sowie stufenweise abwärts in den leitereigenen Ton aufgelöst.
- In der Funktionsschreibweise beziehen sich Vorhalte auf den Grundton. Man unterscheidet daher
 - Quart- (4-3), Nonen- (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.
- Der Sextvorhalt (Vorhalt der Akkordsexta vor der Akkordquinte) gilt als *Auffassungsdissonanz*. Die Sexte bildet – absolut gesehen – keine Dissonanz und muss daher nicht vorbereitet werden.

Der Begriff der *Auffassungsdissonanz* geht auf Louis und Thuille zurück.⁴ Hinsichtlich der Chiffrierung gilt:

- Vorhalte sind dezidiert hervorgehobene Dissonanzen. Sie müssen daher bei der Funktionsanalyse unbedingt vermerkt werden.
- Durchgänge, Wechselnoten usw. sind hingegen bewusst versteckte melodische Vorgänge, die in der Analyse nur dann angegeben werden müssen, wenn sie harmonisch wirksame Töne erzeugen.

Halbfreie und freie Vorhalte

Seit der Frühklassik wird auf die Vorbereitung von Vorhalten bisweilen verzichtet. Man spricht von halbfreien Vorhalten, wenn der Vorhaltston im vorhergehenden Klang in der selben Tonhöhe, nicht aber in derselben Stimme liegt (also nicht aus dieser gebunden werden kann). Bei freien Vorhalten entfällt auch dieses. Zudem gibt es *durchgehende Vorhalte*.

The musical notation shows three examples of suspensions in 4/4 time, each with a treble and bass staff. Above the staves are labels: 'Halbfrei', 'Frei', and 'Durchgehend'. Above the treble staff notes are labels: '[Su]' and '[Re]'. Below the staves are Roman numeral and figured bass notations.

Halbfrei			Frei			Durchgehend			
T	D ⁴	T	T	D ⁴	T	Tp	Sp	D ⁴	T
I	I ⁶	I	I	V ⁴	I	vi	ii	V ⁴	I

Bsp. 12.10: Halbfreier, freier und durchgehender Vorhalt

Vorhalte – ein Problem in der Stufentheorie

Die traditionellen Ausprägungen der Stufentheorie besitzen kein adäquates Mittel zur Notation von Sextvorhalten. Gängig ist die Chiffrierung $X^{4\ 3}$ zur Kennzeichnungen von Quartvorhalten, typischerweise in der I. oder V. Stufe (siehe das Kadenzmodell unten). Die Chiffrierung $X^{9\ 8}$ kann bereits mit einem Nonenakkord verwechselt werden. Der auffassungsdissonante Sextvorhalt lässt sich nicht chiffrieren, denn die Chiffre X^6 kennzeichnet einen *Sextakkord* der Stufe X. Man könnte den Sextvorhalt der Dominante in Dur, $D^{6\ 5}$ allenfalls als Folge $III^{6\ 4}$ darstellen. Der dabei erscheinende Stufenwechsel entspricht aber in keiner Weise dem

⁴ LOUIS/THUILLE: Harmonielehre, S. 46.

Höreindruck (nicht die Akkordstufe ändert sich, sondern ein lediglich melodischer Vorgang, der Vorhalt, dominiert das Geschehen). Man kann sich behelfen, indem man die Stufenbezeichnung V mit oberhalb der Chiffre notierten Generalbassziffern ⁽⁶⁵⁾ versieht. Weicht hingegen der Basston vom Fundamentton der Terzschichtung ab, so bleibt nur die Möglichkeit, die reguläre Akkordumkehrung durch die Generalbassziffer neben der Stufe anzudeuten.

Alternativ kann man auf die Angabe von vorhaltigen Figurationen verzichten und unmittelbar die Auflösungsstufe angeben. In der Stimme, in welcher der Vorhalt liegt, kann man mit den englischen Chiffren [Pr]eparation (Vorbereitung, falls vorhanden), [Su]spension (Vorhaltston) und [Re]solution (Auflösung) den harmoniefremden Vorgang kennzeichnen (Notenbeispiel 12.11).

Pauschal: I IV V I IV I⁶ V I

Detailliert: I IV V⁴ 3 I IV I₂ I⁶ V I

Alternativ: V⁴—3

Bsp. 12.11: Vorhalte in der Stufenchiffrierung

12.3 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. Das Modell funktioniert in der Dreistimmigkeit unkompliziert, vierstimmig hingegen nur mit einer umständlichen Stimmführung der Zusatzstimme. Insbesondere darf der Auflösungston der 7-6-Synkopatiofiguren 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. Auch funktioniert die 7-6-Konsekutive wie gesagt vor allem in dreistimmigen Sätzen, in der Vierstimmigkeit nur durch erhebliche satztechnische Verrenkungen.

Die Funktionstheorie muss die einheitliche Vorhaltskette zum einen als Nonenvorhalte vor Sextakkorden, zum anderen (über der ②) als 4-3-Vorhalt im D_5^7 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}).

[Pr] [Su] [Re] / [Pr] [Su] [usw.] tenorisierende Kadenz
 Füllstimme Alternative Stufenchiffre
 D Dp Sp⁹ T⁹ D⁴ T
 V iii⁶ ii⁶ I⁶ vii^{o6}
 5 6 7 6 7 6
 ⑤ ④ ③ ② ①

Bsp. 12.12: Die 7-6-Konsequente

Generell sollte man sowohl in der Stufenchiffrierung wie auch in der Generalbassbezeichnung beachten:

7-6-Folgen bezeichnen in den allermeisten Fällen Vorhalte vor Sextakkorden.

Der letzte Takt in Notenbeispiel 12.12 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.

[Pr] [Su] [Re]
 T D⁴ T
 I I
 ① ② ①

Bsp. 12.13: Tenorisierende Kadenz

Wie bereits erwähnt (s. o. Kapitel 12.1) gestaltet sich die Generalbassbezeichnung schwierig, wenn im Bass harmoniefremde Töne bezeichnet werden müssen. Weil Generalbassziffern auf die betonten Zeiten gesetzt werden, betrifft dies harte Durchgänge und Bassvorhalte. Ebenso ist die Ziffernfolge 7-6 zu beachten: Sie bezeichnet einen Vorhalt vor einem Sextakkord, entweder als Nonenvorhalt vor einem Dur- oder Molldreiklang mit Terz im Bass oder einen 4-3-Vorhalt im D_5^7 .

Ebenso wie die *Tenorklausel* (②–①) kann auch die Diskantklausel (Progression $\hat{8}$ – $\hat{7}$) 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* (Notenbeispiel 12.14). Dabei entstehen recht komplexe Generalbassziffern. Die Stufentheorie ist wieder auf Hilfskonstrukte angewiesen. Eindeutig gestaltet sich die Chiffrierung nach der Funktionstheorie.

The image shows a musical score for a diskanting cadence in G major. It consists of two systems of chords and their corresponding figured bass notation. The first system shows a progression from T (Tonic) to D₄ (Dominant 4th) to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The second system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The third system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The fourth system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The fifth system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The sixth system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The seventh system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The eighth system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The ninth system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The tenth system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The eleventh system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I. The twelfth system shows a progression from T to D₄ to T, with figured bass notation I, V₂[♯], V[♯], I.

Bsp. 12.14: Die diskantierende Kadenz

13 | Die Quartsextakkorde

Durch die dritte Umkehrung (Quinte der Terzschichtung im Bass) wird ein Dreiklang destabilisiert. Die primäre Quarte (die Quarte zwischen einer Ober- und der Unterstimme) ist im Gegensatz zur sekundären Quarte (eine Quarte zwischen Ober- bzw. Mittelstimmen stimmen) wird wie im Kontrapunkt als dissonant und auflösungsbedürftig empfunden. Im Gegensatz zu Sextakkorden sind Quartsextakkorde daher nicht frei einsetzbar. Sie bedürfen immer einer Legitimierung durch harmoniefremde Vorgänge.

13.1 Der Vorhaltsquartsextakkord

Die zum Bass dissonierende Quarte in der zweiten Akkordumkehrung wird zu-
meist als (abwärts aufzulösender) Vorhalt empfunden. Zusammen mit einer Wei-
terführung der Sexte in die Quinte zum Bass entsteht der *Vorhaltsquartsextakkord*.
Quartsextvorhalte gibt es bereits im Renaissance-Kontrapunkt. Sie entstehen, in-
dem zum Paar aus Tenor- und Diskantklausel eine Austerzung (meist als Unter-
sexta) der synkopierten Diskantklausel tritt (Notenbeispiel 13.1).

Reguläre Klauseln Tenorklausel in Sextparallelen
abhängig vom Diskant

S D⁴ 5₃ T
IV 6₄ 5₃ I
V
oder: V⁶₄ 5₃ I

Bsp. 13.1: Der Vorhaltsquartsextakkord

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.

Moderne Stufentheorien tragen dieser Auffassung Rechnung und chiffrieren den Vorhaltsquartsextakkord als dominantischen Klang (V) mit zusätzlicher Angabe von Generalbassziffern¹ (wie im vorliegenden Text) oder vermerken dies zusätzlich zur Chiffrierung als Quartsextakkord der $\textcircled{1}$.² In manchen Zusammenhängen lässt sich die Auffassung als Quartsextakkord der $\textcircled{1}$ ($\textcircled{1}^4$) durchaus vertreten, wobei eine Chiffrierung als $\textcircled{T}$ in der Funktionstheorie gleichwohl als unangemessen betrachtet

¹ GAULDIN: Harmonic Practice in Tonal Music, S. 268.

² KOSTKA/PAYNE/ALMÉN: Tonal Harmony, S. 135.

wird³. Missverständlich, gleichwohl international gebräuchlich ist die Chiffrierung als V mit beigeordneten Ziffern: $V \frac{6}{4} \frac{5}{3}$ (Notenbeispiel 13.2) Strenggenommen markiert die Chiffre $V \frac{6}{4}$ die zweite Umkehrung des Akkordes der V, also einen Quartsextakkord über der Bassstufe ②).

missver-
ständlich

I IV $\frac{6}{4} \frac{5}{3}$ V I I IV I^6_4 V I I IV $V \frac{6}{4} \frac{5}{3}$ I $I^6 V^6_4$ I

T S $D \frac{6}{4} \frac{5}{3}$ T T S $D^T D$ T T D T

Bsp. 13.2: Die Chiffrierung des Vorhaltsquartsextakkords in der Stufentheorie

Merkmale des Vorhaltsquartsextakkords

- Der Vorhaltsquartsextakkord der Dominante entsteht durch das Zusammentreffen vom 4-3 und 6-5-Vorhalt 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.

Während der Vorhaltsquartsextakkord bis zur Bach-Zeit stets mit Vorbereitung der Quarte verwendet wurde, kann der Klang seit der Klassik auch angesprungen werden. Auch der Zwang zur Auflösung abwärts entfiel. In diesen Fällen kann die Chiffrierungsform in der Stufentheorie (Quartsextakkord der I bzw. i) bis zu einem gewissen Grade überzeugen.

Die *Cadenza doppia*

Im 16. Jahrhundert ist eine Kadenzform gebräuchlich, welche eine »sich selbst vorbereitende« Quarte zeigt, die sog. *Cadenza doppia*.⁴ Sie ist aus einer Duplizierung der V-I-Kadenz entstanden, wobei der Basston liegen bleiben konnte. Meist wird der so entstehende, vorhaltige Quartsextakkord progressiv aufgelöst, d. h. die beiden Vorhaltsstimmen schreiten nacheinander weiter, nicht gleichzeitig.

3 $\frac{T}{5}$ bezeichnet dort den Durchgangsquartsextakkord, siehe S.69

4 MENKE: Die Familie der *cadenza doppia*.

Halbfreier Quartvorhalt Auflösung aufwärts Mozart, Klaviersonate C-dur KV 330, 2. Satz

T D^6_4 $\frac{5}{3}$ T S D^6_4 $\frac{5}{3}$ T T D^8_4 $\frac{7}{5}$ T

I $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ I IV I^6_4 V I I $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ I

I I^6_4 V I I I^6_4 V⁷ I

Bsp. 13.3: Frei eintretender und frei aufgelöster Vorhaltsquartsextakkord

synkopierte Diskantklausel Quarta konsonans dissonans Tenorklausel

I V I V⁴ $\frac{3}{5}$ I I $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ I I $\frac{5}{3}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ I

V V

Bsp. 13.4: Die *Cadenza doppia*

13.2 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*.

Der *Durchgangsquartsextakkord* steht auf dem mittleren von drei durchgehenden Basstönen. Die Oberstimmen bilden im Idealfall einen Durchgang in Gegenbewegung, eine Wechselnote und eine liegende Stimme. Der Durchgangsquartsextakkord ist vor allem zwischen quintverwandten Funktionen möglich (etwa D^5_5 zwischen T und T oder T zwischen D und D^5_5).

Der *Wechselquartsextakkord* entsteht durch eine doppelte Wechselnote über einem liegenden Basston. Gelegentlich findet man die Bezeichnung *Umkehrungsquartsextakkord*, wenn eine Dreiklangsbrechung des Basses kurzzeitig einen Quartsextakkord erzeugt.

gängig seltener

T₅ D₅ T₃ S T₅ S₃ D₅ T₁ T₅ D⁷ T₃ T D₅ T₃

I V₄⁶ I⁶ IV I₄⁶ IV⁶ I I⁶ I₄⁶ I I vii^{o6} I⁶ I V₄⁶ I⁶

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑤ V ⑤ ① ③ ⑤ ① ① ② ③ ① ② ③

Bsp. 13.5: Quartsextakkorde auf leichter Zeit

14 | Die charakteristischen Sextakkorde der Subdominantfunktion

In Sextakkordstellung können der Moll- und Durdreiklang sowie der verminderte Dreiklang als charakteristische Klänge mit Subdominant- bzw. Prädominantfunktion auftreten.

14.1 Der Sextakkord der II. Stufe als Prädominantklang

The musical score for 'God save the Queen' is shown in 3/4 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score consists of a treble and a bass staff. Below the bass staff, functional labels and figured bass are provided for each measure.

Functional labels and figured bass (from left to right):

- Measure 1: T₁ — 3 S⁶ (Figured bass: 1 3 4)
- Measure 2: D₁ — 3 V (Figured bass: 5)
- Measure 3: T Tp S⁶ (Figured bass: 7 1 6 4)
- Measure 4: D₄ — 5 Tp S⁶ (Figured bass: 5 6 4)
- Measure 5: D₄ — 5 Tp S⁶ (Figured bass: 5 6 4)
- Measure 6: I (Figured bass: 1)

Fundamentbass nach Rameau:

1 4 2 5

Bsp. 14.1: *God save the Queen*

Die gängigste Harmonisation der bekannten englischen Nationalhymne (Notenbeispiel 14.1) folgt dem vertrauten Muster der Unterterzung in der Bassstimme. Allerdings passt auf der Zählzeit 3 des ersten Taktes die S wegen des Melodietones der $\hat{2}$ (a) nicht. Hier kann der Sextakkord der quintverwandten ii bzw. der Sp zum Einsatz kommen. In der hier gezeigten Anordnung bezeichnet die Funktionstheorie ihn als Subdominantsextakkord (S⁶), weil durch der Basston der ④ der Eindruck einer Subdominantfunktion erzeugt wird. Er wird als Fundamentton der Subdominante, nicht als Terz einer Nebenstufe empfunden. Hingegen wird die Oberstimme als Abweichung gehört: in ihr ersetzt (*substituiert*) die Sexte die Akkordquinte. Dieser Klang, der S⁶ oder auch *Subdominantsubstitutakkord* (die Sexte ersetzt die Akkordquinte) ist für Kadenzen in der Epoche der Wiener Klassik charakteristisch und findet sich dort recht häufig.

Der Subdominantsextakkord oder S⁶ darf nicht mit dem Sextakkord der Subdominante (also der S₃) verwechselt werden. Er wird gelegentlich auch als *Alter Sextakkord*, *Rameauscher Sextakkord* oder *Subdominantsubstitutakkord* bezeichnet. Er ist ebenso in Dur wie in Moll möglich; dabei ändert sich nur die Terz der Subdominante, die Sexte ist in beiden Fällen eine *große*. Der Moll-s⁶ ist die erste Umkehrung

Palestrina, Missa *Sine nomine*
Zugunsten besserer Lesbarkeit eine Oktave tiefer notiert.

Bsp. 14.3: Die historische Entwicklung des Rameauschen Sextakkordes

- Bei Einführung aus der Tonika in Oktav- oder Terzlage entstehen unbedenkliche Quartparallelen, aus der Tonika-Quintlage kommend jedoch Quintparallelen (Notenbeispiel 14.4).

Quartparallelen, unbedenklich Quintparallelen

Bsp. 14.4: Die begrenzte Umkehrbarkeit des S^6

Die Mehrdeutigkeit des verminderten Dreiklangs

Der S^6 in Moll hat die Struktur eines verminderten Dreiklangs. Trifft man in einer Analyse auf einen verminderten Dreiklang in Sextakkordstellung, so liegt je nach Situation ein s^6 oder ein D_5^7 vor. Der Akkord ist also mehrdeutig; er ist als S^6 oder D_5^7 in den zwei »parallelen« Tonarten¹ heimisch.

Vermittels des verminderten Dreiklangs auf der ⑦ in Dur und der ② in Moll kann man daher bequem zwischen Paralleltonarten modulieren.

14.2 Der neapolitanische Sextakkord

Im Mollgeschlecht kann in der Subdominante neben der leitereigenen großen auch die kleine Sexte eingesetzt werden:

Die leiterfremde kleine Sexte, die wie die tonarteigene große Sexte aus einer Wechselnote entstanden ist, heißt *neapolitanische Sexte*, der Akkord *neapolitanischer Sextakkord* oder kurz *Neapolitaner*.

¹ Paralleltonarten: Dur-/Molltonarten mit identischer Vorzeichnung, z. B. D-dur und h-moll.

e-moll G-dur

s⁶ D D⁷ T t s⁶ D t s⁶=D⁷ T D⁷=s⁶ D⁴ t

ii^{°6} V vii^{°6} I i ii^{°6} V i ii^{°6}=vii^{°6} I vii^{°6}=ii^{°6} V⁴₅ i

e: ① ④ ⑤ ① ④ ④ ⑤ ①

G (III): ② ① ②

Bsp. 14.5: Der verminderte Dreiklang als Modulationsmittel

t s⁶ 5 D⁴ 3 t t sⁿ 5 D⁴ 3 t

i ii^{°6} V⁴ i i bII^{°6} iv V⁴ i

Bsp. 14.6: Die Entstehung des neapolitanischen Sextakkordes

Die Funktionstheorie betrachtet den neapolitanischen Sextakkord als s⁶ mit kleiner Sexte: sⁿ = s⁶

Die Stufentheorie betrachtet den sⁿ als Sextakkord der tiefalterierten ② (bII)

Der Name rührt aus der Tradition der neapolitanischen Opernschule her. Neapel war zu Beginn des 18. Jahrhunderts das Zentrum der italienischen Oper um den Librettisten Pietro Metastasio. Die neapolitanische Oper hat den sⁿ zwar keineswegs erfunden, ihn aber hinsichtlich seines Affektgehaltes festgelegt. Auch in späterer Zeit bleibt der sⁿ für dramatische Wirkungen besetzt. Die historische Entwicklung des sⁿ zeigt verschiedene Freiheitsgrade (siehe dazu auch Notenbeispiel 14.7):

- Auflösung der neapolitanischen Sexte innerhalb der Subdominante in die Quinte, bevor die Funktion in die Dominante wechselt (neapolitanische Wechselnote),
- Auflösung über den Vorhaltsquartsextakkord der Dominante,
- direkte Auflösung des Neapolitaners in die Dominante,
- scheinbare Grundstellung: *Verselbständigter* Neapolitaner (siehe unten S. 76).

Regeln:

1. Die kleine, *phrygische* Sexte verhält sich satztechnisch wie die große Sexte des S⁶. Diese verhält sich stets wie die Quinte, die sie ersetzt.
2. Der Grundton der Subdominante wird als Funktionsträger verdoppelt.

t s⁵ n ⁵ D t t sⁿ D⁴ ⁵ t
 i iv bII⁶ iv V i i bII⁶ ⁶₄ ⁵₃ i
 V

t sⁿ D t t s s^N D t
 i bII⁶ V i i iv bII V i

Bsp. 14.7: Verschiedene Freiheitsgrade bei der Auflösung des Neapolitaners

3. Der Neapolitaner ist *absolut gesehen* ein stabiler Sextakkord (Sextakkord der tiefalterierten $\textcircled{\text{II}}$ – bII – in der Stufen- bzw. Generalbasslehre).
4. Durch die phrygische Sekunde handelt es sich *relativ* (im Zusammenhang der Tonart) *gesehen* um einen *chromatischen Akkord*.
5. Der neapolitanische Charakter wird durch zwei Merkmale bestimmt, die das Verhältnis der kleinen Sexte zur mehr oder weniger unmittelbar folgenden Dominante kennzeichnen:
 - a) *Querstand* zwischen kleiner Sexte und Dominantquinte,
 - b) verminderte Terz (*Hiatus*) zwischen der kleinen Sexte und dem Leitton der Dominante.
6. Unter einem Querstand versteht man
 - a) heutzutage vor allem die chromatische Veränderung eines Tones in verschiedenen Stimmen (chromatischer Querstand),
 - b) früher auch die Aufteilung des Tritonusintervalls auf verschiedene Stimmen (diatonischer Querstand).
 - c) In der Frühzeit des homophonen Satzes wie in der Kontrapunktlehre jede Form einer *relatio non harmonica* (mi contra fa) (Notenbeispiel 14.8).

Bsp. 14.8: *Relatio non harmonico* oder *Querstand*

Der in Notenbeispiel 14.9 wiedergegebene Ausschnitt aus der englischen Nationalhymne zeigt einmal das Original (Dur), eine fiktive Moll-Version sowie letztere

gesteigert durch den s^n . Absolut gesehen bilden die drei subdominantischen Sextakkorde

1. im Falle des S^6 einen Molldreiklang in Sextakkordstellung,
2. im Falle des s^6 einen verminderten Dreiklang in Sextakkordstellung,
3. im Falle des s^n einen Durdreiklang in Sextakkordstellung (den der tiefalterierten $\textcircled{\text{II}}$, $\flat\text{II}$).

Chord progressions and figured bass notation for Bsp. 14.9:

First variation (Cm/Eb): T (I) S⁶ (ii⁶) D (V) D⁷ (V⁴→V⁶) D (V⁴→V⁶)

Second variation (C°/Eb): t (i) s⁶ (i⁶) D (V) D⁷ (V⁴→V⁶) D (V⁴→V⁶)

Third variation (Cb/Eb): t (i) sⁿ (i⁶ $\flat\text{II}^6$) D (V) D⁷ (V⁴→V⁶) D (V⁴→V⁶)

Bsp. 14.9: Verschiedene Ausprägungen des subdominantischen Sextakkordes

Zum Üben des neapolitanischen Sextakkordes eignet sich das in Notenbeispiel 14.10 gegebene Modell.

Chord progression and figured bass notation for Bsp. 14.10:

t (i) sⁿ (i⁶ $\flat\text{II}^6$) D⁴ (V⁴) t (i)

Bsp. 14.10: Kadenz mit dem neapolitanischen Sextakkord

Der verselbständigte Neapolitaner

Der verselbständigte Neapolitaner entsteht, indem die neapolitanische Sexte in den Bass rückt. Aus dem scheinbaren Sextakkord eines s^n wird die *scheinbare Grundstellung* s^N bzw. $\flat\text{II}$. Die neapolitanische Wirkung (Querstand und Hiatus) bleibt dabei erhalten (Notenbeispiel 14.11).

Die Distanz $\flat\text{II} - \text{V}$ ist die im Quintenzirkel maximal mögliche (gegenüberliegende Position, Abstand einer 5> bzw. 4<).

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 (Notenbeispiel 14.12).

verm. Terz

Querstand

t s s^N D⁶₄ T

i iv bII [6₄ 5₃] I

① ④ ②④ ⑤ V ①

Bsp. 14.11: Der verselbstständigte Neapolitaner

t sⁿ D t sⁿ=S₃ S⁶ D⁶₄ T S D D=sⁿ D⁶₄ t

fis (i): i bII⁶ V i bII⁶=IV⁶ ii⁶ [6₄ 5₃] V I IV V V⁶=bII⁶ [6₄ 5₃] V i

① ④ ⑤ ① ④ ②④ ⑤ ① ④ ⑤ ⑦ ⑤ ①

D: ⑥ ④ ⑤

Bsp. 14.12: Der Neapolitaner als Modulationsmittel

15 | Septakkorde

Durch die Erweiterung der Terzschichtung um eine dritte Terz entsteht aus dem Dreiklang (Dur, Moll, vermindert) der Septakkord. Ausgehend vom Durakkord mit großer Septime können wir sukzessive zunächst die Terz, dann die Quinte und schließlich die Septime erniedrigen. Außer der Reihe entsteht noch der Mollakkord mit großer Septime, der sich lediglich mit der Tonleiter des harmonischen Moll bilden lässt. Notenbeispiel 15.1 zeigt die Septakkordtypen und ihre Bezeichnungen im System der internationalen, absoluten Akkordbezeichnungen.

a) Dur maj7	b) Dominant-7	c) Moll-7	d) halbvermindert-7	e) vermindert-7	f) Minor-Major-7
Cmaj7	C7	Cm7	Cm7(b5) Cø7	C°7	Cm(maj7)

Bsp. 15.1: Septakkordtypen

Septakkordtypen

Durseptakkord mit großer Septime: Innerhalb der Quintfallsequenz oder auf der I₄ in Dur als Prädominante.

Durakkorde mit kleiner Septime: Dominantseptakkorde

Mollseptakkorde mit kleiner Septime: Innerhalb der Quintfallsequenz oder als Prädominante auf der ii in Dur oder der i in Moll.

Halbverminderter Septakkord: als verkürzte Dominante (D⁹) in Dur oder Prädominante in Moll.

Verminderter Septakkord: verkürzte Dominante (D^v) in Moll.

Minor-Major-Akkord Molltonika-Schlussakkord im melodischen Moll.

Wir finden diese Septakkordtypen in den leitereigenen sowie um die Musica ficta erweiterten diatonischen Tonvorräte in Dur und in Moll (Notenbeispiel 15.2).

	s ⁷	(D ⁷)[dP]		V ⁷		D ⁷ [tP]		(D ⁷)[s]	D ⁹
III ⁷	iv ⁷	V ⁷ /VII	v ⁷	V ⁷	VI ⁷	V ⁷ /III	i ⁷	V ⁷ /vi	ii ⁷ ♭
I ⁷	ii ⁷	V ⁷ /V	iii ⁷	V ⁷ /vi	IV ⁷	V ⁷	vi ⁷	V ⁷ /ii	vii ⁷ °
	Sp ⁷	D ⁷		(D ⁷)[Tp]		D ⁷		(D ⁷)[Sp]	minor/major
a)	b)	c)	b)	c)	a)	c)	b)	c)	d)
									e)

Bsp. 15.2: Septakkorde im erweiterten diatonischen Tonvorrat

Aus Sicht der Funktionstheorie besitzen diese Septakkordtypen unterschiedliche Funktion:

- Manche sind funktional eindeutig: D^7 - Akkorde sind nahezu immer dominantisch.
- Manche können prädominantische Funktion besitzen (Septakkorde auf der *II* und der *IV*)
- Weitere Moll-Septakkorde können ausschließlich unselbständige Station innerhalb einer Quintfallsequenz sein
- oder den Spezialfall einer Molltonika mit großer Septime bilden (Minor-Major-Akkord).

Man beachte die Notation der verminderten Septakkorde: verminderte Dreiklänge oder ganzverminderte Septakkorde erhalten den Zusatz $^\circ$, der halbverminderte Septakkord den Zusatz $^\circ$.

Septakkorde sind als dissonante Klänge stets auflösungsbedürftig. Die *Septime* wird bei strenger Auflösung stets abwärts geführt. Häufig wird sie vorbereitet oder im Durchgang erreicht. Dies ist eine Erbe aus dem vokalen Kontrapunkt der Renaissance (Notenbeispiel 15.3).

Vorbereitete, vorhalts-
artige Septimdissonanz

Septim-
durchgang

Vorbereitete 7

Durchgehende 7

S D⁷ T D⁸ 7 T

IV V⁷ I V I

Bsp. 15.3: Die Behandlung dissonierender Septimen

Die *Terz* eines Septakkordes kann je nach Zusammenhang und Funktion des Septakkordes

- sich leittönig aufwärts auflösen,
- als Vorbereitung der Septime eines Folgeklangs dienen
- oder in Dominantketten chromatisch abwärts in die Septime eines neuen Septakkordes führen.
- Mollterzen bleiben *fast immer* als Vorbereitung einer folgenden Septime (Quintfall) liegen; Ausnahme: s^7/iv^7 vor einer D/V in Moll.

Notenbeispiel 15.4 zeigt diese verschiedenen Auflösungsmöglichkeiten.

Durterz aufwärts Moll-/Durterz liegenlassen

Dominantseptakkord im Trugschluss in Quintfallsequenzen in Dominantketten

D^7 T D^7 Tp D^7 tG V^7 V^7 I^7 D^7 (D^7)
 V^7 I V^7 vi V^7 $\flat VI$ V^7 V^7 I^7 V^7 V^7
 (5) (1) (5) (6) (5) (6) (5) (5) (1) (5) (5)

Bsp. 15.4: Behandlung der Terz eines Septakkordes

15.1 Der Septakkord als Dominantklang – der Dominantseptakkord

Der Durakkord mit kleiner Septime besitzt in funktional geprägter Harmonik dominantische Funktion. Versieht man einen bestehenden Durakkord mit einer kleinen Septime, so erfolgt gegebenenfalls eine Funktionswechsel in Richtung auf eine Dominante. Dies wird besonders deutlich, wenn zugleich ein Mollakkord verdurt wird.

Durch die Erweiterung des Terzaufbaus der Dominante um den Subdominantgrundton (der Ton der $\hat{4}$), legt der dadurch entstandene Dominantseptakkord eindeutig eine Tonart fest (jedoch nicht das Tongeschlecht).

Die Funktionstheorie betrachtet daher die kleine Septime als *charakteristische Dissonanz* der Dominante. Ein Durakkord mit kleiner Septime ist in der Funktionsanalyse so gut wie immer als Dominante oder Zwischendominante zu chiffrieren. Allerdings gibt es auch kleine Septimen in Durakkorden, die lediglich als Produkt von Stimmführung erscheinen und damit funktional allenfalls schwach wirksam sind oder neutral bleiben.

T (D^7) S Sp ID^7 D D^7 t $?$ D^7 t
 I V^7/IV IV ii V^7/V V V^7 i IV^{7-} V^7 i
 (1) (5) (1) (2) (2) (5) (5) (1) (4) (5) (1)
 (F-dur)

Bsp. 15.5: Die Dominantseptime als *charakteristische Dissonanz*

Die Durterz und die Septime bilden im Dominantseptakkord miteinander das charakteristische Intervall der verminderten Quinte bzw. übermäßigen Quarte (Tritonus). Grundsätzlich lösen sich

- verminderte Intervalle nach innen,
- übermäßige Intervalle nach außen

auf. Dies entspricht der Tendenz des Leittones, in den Grundton der Tonika zu streben. Zusätzlich wird in Dur der Subdominantgrundton im Zusammenhang mit dem Leitton zum abwärtsführenden *Gleitton*, der von der 4^h hinab in die 3^h führt. Die beiden Auflösungstöne repräsentieren dabei offensichtlich die (Dur-) Tonika (Notenbeispiel 15.6).



Bsp. 15.6: Leitton und »Gleitton«

v		u		trugschlüssig		u		v	
D ⁷		T		D ⁷		Tp		D ⁷	
V ⁷		t		V ⁷		tG		V ⁷	
		I				vi			
		i				VI			

7 aufwärts				8-7-Durchgang			
D ⁷		T		D ⁷		T	
V ⁷		t		V ⁷		t	
		I				I	
		i				i	

Bsp. 15.7: Die Auflösungen des Septakkordes der 4 einer Tonart

Eine freie Auflösung des D⁷ ist im Klaviersatz ohne weiteres möglich. In »stimmi-gen« Sätzen (Vokalsatz, Streichquartettsatz und dergl.) wird man eher die strenge Auflösung wählen und somit einen der beiden Akkorde unvollständig nehmen.

In der Entwicklung des Dominantseptakkordes ebenso wie der übrigen Septakkorde im Laufe des Generalbasszeitalters lässt sich ein gewisser Prozess der *Emanzipation der Dissonanz* (ein bekanntes Diktum Arnold Schönbergs) beobachten. Die Behandlung der Dissonanzen wird zunehmend freier vorgenommen. Anfangs wurde die Septime vor allem als Durchgang verwendet oder – ähnlich wie beim Vorhalt – durch Vorbereitung (Überbindung aus konsonanter Situation) legitimiert. Erst seit der Bach-Zeit gilt die Dominantseptime als harmonieeigen und kann somit angesprungen werden.

Die Anwendung des Dominantseptakkordes

Bei der Harmonisierung einer Melodie (im folgenden Beispiel: Mozart, Zentralmotiv aus dem Finalsatz der *Jupitersymphonie*) ist die Anwendung des Dominant-

septakkordes zwingend, wenn der Grundton der Subdominante nach einer vorhergehender Dominantfunktion erscheint. Im Generalbasszeitalter wird jedoch meistens der D_5^7 einem vollständigen D^7 vorgezogen (Notenbeispiel 15.8).

Im Generalbasszeitalter:

T	D	S	T	T	D	D^7	T	T	D	D_5^7	T
I	V	IV	I	I	V	V^7	I	I	V	$\text{vii}^{\text{o}6}$	I

Bsp. 15.8: Der Einsatz des D^7

Die Verwendung des Dominantseptakkords verbietet sich, wenn der Subdominantgrundton in einer Außenstimme aufwärts geführt wird; möglich ist sein Einsatz bei Abwärtsführung des Subdominantgrundtons (Notenbeispiel 15.9).

Wichtig ist die Auflösung des D^7 bzw. V^7 in die zugehörige Tonika (Dur oder Moll) oder deren Vertretungsklang auf der ⑥. Dazu gilt es, sich verschiedene Konventionen einzuprägen.

- Die Terz wird aufwärts aufgelöst.
- Die Septime (Stufe 4 der Tonart) wird abwärts aufgelöst.
- Der Grundton im Bass springt in den Grundton der Tonika (Kadenzsprung).
- Die Quinte des D^7 wird üblicherweise in den Tonikagrundton geführt, kann jedoch auch in die Tonikaterz schreiten.
- Bei Anwendung der strengen Auflösung des D^7 in Grundstellung entsteht eine unvollständige Tonika.
- Um die Auflösung in eine vollständige Tonika zu ermöglichen, kann der D^7 seinerseits unvollständig verwendet werden. Es gilt:
 - Ein vollständiger D^7 erzeugt streng aufgelöst eine unvollständige T,
 - ein unvollständiger D^7 erzeugt streng aufgelöst eine vollständige T.
- Um aus einem vollständigen Dominantseptakkord in Grundstellung eine vollständige Tonika zu erreichen, können die Septime und der Leitton in einer Mittelstimme frei aufgelöst werden.
- Eine durchgehende Dominantseptime (8–7) muss logischerweise abwärts geführt werden.
- Bei der Auflösung in den Trugschlussklang erscheint dieser mit Terzverdoppelung.

15.2 Dominantseptakkordketten und Septakkord-Quintfallsequenz

Die Auflösung der Dominanterterz in den Grundton der nachfolgenden Tonika kann gewissermaßen in ihr Gegenteil verkehrt werden, wenn die leittönige Terz nicht

Im Generalbasszeitalter:

T D T D⁷ T D⁷ T T D T S T D⁷ T T D T S T D⁷ T
 I V⁶ I V⁷ I V⁷ I I V⁶ I IV⁶ I⁶ V⁷ I I V⁶ IV IV⁶ I⁶ vii^{o6} I

Bsp. 15.9: Der Einsatz des Dominantseptakkordes

diatonisch aufwärts, sondern vielmehr chromatisch um eine verminderte Prime abwärts geführt wird. Durch diese Tiefalteration wechselt der Ton seine Funktion und wird Septime, mit weiterer Tendenz abwärts, dadurch die initiale Tiefalteration logisch fortsetzend. Diese (kleine) Septime wird dann Dominantseptime eines D⁷ mit Grundton eine Quinte tiefer. Es entsteht damit ein Quintfall von D⁷ zu D⁷, eine Kette von Dominanten bzw. Zwischendominanten (Notenbeispiel 15.10).

(D⁷) (D⁷) D⁷ D⁷ T
 V⁷/vii V⁷/ii V⁷/V V⁷ I

Bsp. 15.10: Eine Dominantkette

Wie man sieht wechseln sich bei strenger Stimmführung vollständige und unvollständige Grundstellungsdominantseptakkorde ab. Die Stimmen, welche die Terz und die Septime führen, tauschen ihre Rolle bei jedem Klangwechsel (von 3 zu 7 und umgekehrt). Die dritte Oberstimme bildet in vollständigen Klängen die Quinte, sonst den verdoppelten Grundton.

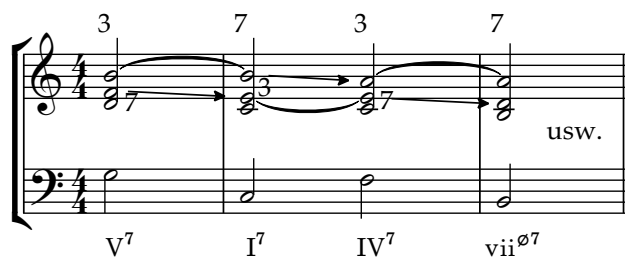
Die Chiffrierung der Klänge erfolgt am besten so, dass die Zwischendominanten in Klammern vermerkt werden und sich dadurch konsequent auf die nachfolgende, fallend quintverwandte Zwischendominante beziehen.¹

Die Quintfallsequenz mit Septakkorden

Neben der Möglichkeit, die Dominantterz regulär diatonisch aufwärts und irregulär chromatisch abwärts weiterzuführen, können Terzen in Septakkorden auch liegenbleiben. Folgt darauf wieder ein Septakkord in Unterquintverwandtschaft, so entsteht die Quintfallsequenz mit (Neben-) Septakkorden (Notenbeispiel 15.11).

Die liegenbleibenden Terzen der Septakkorde werden im Folgeklang wieder Septimen, d. h. die Septimidissonanz wird aus einer Konsonanz vorbereitet. Dies

¹ Diese Chiffrierungsweise erfolgt in Anlehnung an HEMPEL: Harmonielehre, S. 427ff.



Bsp. 15.11: Dissonanzverkettungen in Quintfällen

erfolgt oft mit realer Überbindung (die Terz wird in die Septime hinein gebunden). Die Septime wird anschließend abwärts aufgelöst in eine neue Terz eines Dur- oder Moll-Septakkordes bzw. an einer Stelle im diatonischen Ablauf in die Terz eines halbverminderten Septakkordes (in Dur auf der $\textcircled{\text{VII}}$, in Moll auf der $\textcircled{\text{II}}$, Notenbeispiel 15.12).



Bsp. 15.12: Die Quintfallsequenz mit Septakkorden

Bei korrekter Stimmführung wechseln sich auch in der Septakkord-Quintfallsequenz vollständige und unvollständige Septakkorde ab. Ein Ausstieg aus der Sequenz ist stets dann möglich, wenn sich kurzzeitig kadenzielle starke Progressionen ergeben (z. B. $\text{ii}^7\text{-V}^7$).

Regeln zur Verwendung der (Neben-) Septakkorde in der Quintfallsequenz

1. Die Septimen werden aus den Terztönen der vorangehenden Akkorde vorbereitet und stufenweise abwärts aufgelöst.
2. Bei der hier betrachteten Septakkord-Quintfallsequenz in Grundstellung wechseln sich dadurch bei korrekter Dissonanzbehandlung vollständige und unvollständige Septakkorde ab.

Die diatonische Quintfallsequenz bildet den direktesten Weg von einer beliebigen Stufe einer Dur- oder Molltonart in den Akkord der Stufe $\textcircled{\text{I}}$ (die T bzw. t). Sie stellt gewissermaßen eine Einbahnstraße dar (nur in einer Richtung befahrbar), die kreuzungsfrei ist (man kann nicht in eine andere Stufe als die sequenziell folgende »abbiegen«):

Unmittelbarer Pfad von einer beliebigen Stufe zur $\textcircled{\text{II}}$:

$\textcircled{\text{I}} \rightarrow \textcircled{\text{IV}} \rightarrow \textcircled{\text{VII}} \rightarrow \textcircled{\text{III}} \rightarrow \textcircled{\text{VI}} \rightarrow \textcircled{\text{II}} \rightarrow \textcircled{\text{V}} \rightarrow \textcircled{\text{I}}$

Die Sinnfälligkeit der Septakkord-Quintfallsequenz ist das Produkt einer sequentiellen Stimmführungslogik und Dissonanzbehandlung (Mechanismus der Einführung und Auflösung von Septimdissonanzen in Kombination mit den authentischen Quintfällen des Fundaments), nicht einer funktionsharmonischen Logik.

15.3 Die Umkehrungen des Dominantseptakkordes

Die Umkehrungen einer Septakkordschichtung werden nach ihrer Generalbassbezeichnung benannt und heißen *Quintsextakkord* (abkürzend für *Terzquintsextakkord*), *Terzquartakkord* (*Terzquartsextakkord*) und *Sekundakkord* (*Sekundquartsextakkord*, Notenbeispiel 15.13). Die gängigen abgekürzten und die vollständigen Bezeichnungen der vier Stellungen sind auswendig zu lernen.²



Bsp. 15.13: Die Generalbassziffern in Septakkordumkehrungen

Beim Dominantseptakkord können alle vier Akkordbestandteile in den Bass rücken. Bereits zur Bach-Zeit wurden die Quintsext- und Sekundakkordanordnung des D^7 gerne verwendet, weil hierbei die Spannungstöne Terz und Septime im Bass liegen. Die Stellung mit der neutralen Quinte im Bass findet sich im vollständigen D^7 zunächst seltener. Sie kommt im 18. Jahrhundert in Mode. Zur Bach-Zeit wird häufig der verkürzte Dominantseptakkord auf der Quinte benutzt.

Hörend erkennen lassen sich die Stellungen des Dominantseptakkordes lassen sich am besten anhand der Auflösungstendenz des Basses (aufwärts, abwärts oder unentschieden, Notenbeispiel 15.14):

- In der ersten Umkehrung des D^7 (*Quintsextakkord*) löst sich der Basston als Terz der Dominante stets in den Tonikagrundton auf.
- Die zweite Umkehrung (*Terzquartakkord*) kann in den Sextakkord oder die Grundstellung der Tonika aufgelöst werden, da die Quinte im Bass in ihrer Führung frei ist.
- Da in der dritten Umkehrung (*Sekundakkord*) die Dominantseptime im Bass liegt, löst sie sich stets abwärts in den Tonikasextakkord auf (mit Halbtonschritt in Dur, Ganztonschritt in Moll).

Die Auflösungstendenz des Basses im Quintsext- und Sekundakkord ergibt sich unabhängig von der Akkordfunktion auch aus den Dominanzverhältnissen innerhalb der Klangstruktur (die aus dem Kontrapunkt bekannte Auflösung von Sekund- bzw. Septimdissonanzen) und gilt daher in den meisten Fällen auch für die Nebensektakkorde.

² Als Merkhilfe kann die Zahlenfolge 7–65–43–2 dienen.

D^7 T t D^7_3 T t D^7_5 T t D^7_5 T $\frac{t}{3}$ D_7 T $\frac{t}{3}$
 V^7 I i V^6_5 I i V^4_3 I i V^4_3 I $\frac{6}{i}$ V^2 I $\frac{6}{i}$

Bsp. 15.14: Die Umkehrungen des Dominantseptakkordes

Regeln zu den D^7 -Umkehrungen bei Auflösung in die zugehörige Tonika

1. Die Umkehrungen des D^7 werden *immer streng* aufgelöst:
 - die Terz (Leitton) aufwärts in den Grundton der Tonika,
 - die Septime abwärts in die Dur- oder Mollterz der Tonika.
2. Es ergibt sich *stets* ein vollständiger Tonikadreiklang.
3. Liegen die Terz oder die Septime im Bass, so ist daher die Stellung der anschließenden Tonika eindeutig vorherbestimmt.

Die Oktavregel mit Septakkorden

In der Oktavregel (Notenbeispiel 15.15) ist die Anwendung der Umkehrungen des Dominantseptakkordes gängig und entspricht damit dem Entwicklungsstand des Tonmaterial um 1700. Die Dominantseptakkordumkehrungen haben dabei ihren *Sitz* auf charakteristischen Bassstufen:

- Auf der ② sitzt auf- und abwärts der D^7/V^4_5
- Auf der ④ sitzt abwärts der D^7/V^2_7
- Auf der ⑦ sitzt aufwärts der D^7/V^6_3
- Auf der ⑦ sitzt bei Bedarf abwärts der $D^7(V^4_3/V)_5$

15.4 Die Quintfallsequenz mit Septakkordumkehrungen

Neben der regulären Auflösung des Leittons (der Terz) eines D^7 im Bass schrittweise aufwärts in den Grundton der folgenden Tonika kann er auch in der Unterstimme chromatisch in die Septime eines neuen D^7 (dann also eines dominantischen Sekundakkords) geführt werden. Dadurch entsteht einerseits eine chromatisch fallende Basslinie, eine Spielart des *passus duriusculus*, andererseits eine reale Septakkordsequenz, changierend zwischen den Positionen des Quintsext- und Sekundakkordes. Wie immer bei Beteiligung von Septakkordumkehrungen sind alle beteiligten Klänge vollständig (die Quinte wird in den Grundton des Folgeklanges geführt und dieser in die neue Quinte übergeben, Notenbeispiel 15.16).

Auch die dritte Möglichkeit der Behandlung einer Septakkordterz, das Liegenlassen und damit Vorbereiten einer Septime im Folgeklang, lässt sich mit den

T D^7_5 T S D S D^7_3 T D D^7_5 D D T D^7_5 T
 I V^4_3 I⁶ IV V IV⁶ V^6_3 I V^6_3 V^4_3/V V V^2_7 I⁶ V^4_3 I
 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

t D^7_5 t s D s D^7_3 t d s D D t D^7_5 t
 i V^4_3 i⁶ iv V iv⁶ V^6_3 i v^6_3 iv⁶ V V^2_7 i⁶ V^4_3 i
 ① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①

Bsp. 15.15: Die Oktavregel mit Dominantseptakkorden in Dur und Moll

6 5 4 3 2 6
 3-7 7-3 3-7 7-3 6
 (D^7_3) (D₇) (D^7_3) (D₇) S₃

Bsp. 15.16: Reale D^7 -Verkettungen mit Umkehrungen

Septakkordumkehrungen verwirklichen. Es ergeben sich Quintfallsequenzen der Progression *Quintsextakkord–Sekundakkord* oder *Terzquartakkord–Septakkord* (Notenbeispiel 15.17).

I IV⁶ vii^{°2} iii⁶ vi² ii⁶ V² I⁶ I V⁴ I⁷ IV⁴ vii^{°7} iii⁴ vi⁷ ii⁴ V⁷ I

Bsp. 15.17: Quintfallsequenzen mit Vierklangsumkehrungen

Eine gebräuchliche Variante der ersten Sequenz besteht darin, die Quintsextakkorde mit Grundstellungsklängen abzuwechseln. Wie man sieht, lassen sich die Sequenzmodelle auch chromatisieren (aus Sicht der Funktionstheorie: mit Zwischendominanten anreichern) und ggf. figurieren (Notenbeispiel 15.18).

I IV⁶ vii[°] iii⁶ vi ii⁶ V I I IV⁶ vii III⁶ vi II⁶ V I
V⁶/vi V⁶/V

Bsp. 15.18: Eine weitere Variante zur Quintfallsequenz

Glossar

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).

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).

Cadenza doppia

Seit der Renaissance gebräuchliche Spezialform einer Vorhaltskadenz, in der modern gesprochen die Stufenfolge V-I zweimal erscheint, beim zweiten Mal mit synkopierter Diskantklausel. Dabei wird häufig der Vorhalt aus einer zur Unterstimme dissonierenden Quarte vorbereitet, was im Zusammenhang mit dieser speziellen Kadenzformel als zulässig empfunden wurde.

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*.

Doppeldominante

In der Funktionstheorie gebräuchliche Bezeichnung für die Zwischendominante zur Dominante, auch Wechseldominante genannt.

Dreiklang

Akkord aus drei verschiedenen, meist konsonierenden Tönen, terzgeschichtet bzw. Umkehrung (Permutation) eines terzgeschichteten Klangs.

Finalis

Der Schlussston einer Melodie in einem bestimmten Modus, auch der Schlussston 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.

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

Auch *transitus irregularis* oder *quasi transitus*. Ein Durchgang auf relativ schwerer statt leichter Taktposition.

Hexachord

Sechstönige Skala aus Ganztönen und einem Halbton in der Mitte (mi-fa), Grundlage der mittelalterlichen Solmisation (*ut re mi fa sol la*).

Kadenz

Zwei- oder dreigliedrige Schlusswendung, entweder die Summe 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 mit 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.

Lage

In der Harmonielehre erstens die Angabe des Oberstimmtons eines Klanges (im Gegensatz zur Stellung), zweitens die Unterscheidung einer engen oder weiten Anordnung der Oberstimmen in einem (typischerweise vierstimmigen) Satz.

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 (hauptsächlich Dur-) Septakkords auf oder im fallenden phrygischen Tetrachord.

Modus

Tonart (definiert durch eine Skala) im Sinne der alten Kirchentonarten, im Gegensatz zur modernen Dur-/Moll-Tonalität.

Musica ficta

Künstliche Hochalterationen der Töne des Hexachords, um vor allem an Klauseln eine Leittonbeziehung zu erzeugen.

Neapolitaner

Der *neapolitanische Sextakkord* (bII^6) entsteht durch die obere chromatische Nachbarnote der Quinte (kleine Sexte, ursprünglich als 5-6 b -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 $\textcircled{2}$ ergibt.

Paenultima

Vorletzter Ton einer Klausel bzw. innerhalb einer akkordischen Kadenz der Akkord an der Position 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.

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).

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.

Sekundärdominante

In der Stufentheorie Bezeichnung für eine dominantische V, die auf eine andere Stufe als die I gerichtet ist. Entspricht der *Zwischendominante* in der Funktionstheorie.

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).

Stellung

In der Funktionstheorie bezeichnet die Stellung eines Akkordes den Basston, z. B. »Dominante mit Terz im Bass« (D_3).

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 Fortschreibungsmöglichkeiten). 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°.

subsemitonium modi

Der (untere) Leitton zur Finalis eines Modus bzw. der Leitton zum Tonartgrundton.

Tenorklausel

In der vierstimmigen Normkadenz im Tenor liegende Bewegung von oben in die Finalis ($\hat{2}-\hat{1}$), 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 leittonig 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 $\textcircled{6}$ oder $\textcircled{6\flat}$ (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.

Vorhalt

Dissonierender Ton auf schwerer Taktposition, der meist als Synkopensdissonanz (*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.

Wechseldominante

In der Stufentheorie gebräuchliche Bezeichnung für die Sekundärdominante zur V (V/V), auch Doppeldominante genannt.

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.
- 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.
- 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.
- 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.
- HEMPEL, CHRISTOPH: Harmonielehre. Mainz 2014.
- KAISER, ULRICH: Gehörbildung. Aufbaukurs. 3. Aufl. Kassel u.a. 1998.
- KOCH, CHRISTOPH HEINRICH: Musikalisches Lexikon. Frankfurt am Main 1802.
- KOSTKA, STEFAN/PAYNE, DOROTHY/ALMÉN, BYRON: Tonal Harmony. New York 2013.
- KRÄMER, THOMAS: Harmonielehre im Selbststudium. Wiesbaden 2001.
- LOUIS, RUDOLF/THUILLE, LUDWIG: Harmonielehre. 7. Auflage. Stuttgart 1907.
- 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.
- SULZER, JOHANN GEORG: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Zweyeter Teil. Leipzig 1774.

Personen- und Werkverzeichnis

A

Abraham, Lars Ulrich 11

B

Bach, Johann Sebastian 59, 60, 81

 O Gott, du frommer Gott
 (Breitkopf-Slg. Nr. 278) 58

Bonporti, Francesco Antonio

 Triosonate IV.9 50

Bruckner, Anton 36

C

Corelli, Arcangelo 56

 Triosonate op. 1 Nr. 3

 4. Satz 56

Crüger, Johann

 Gott der du selber bist das Licht
 42

D

Dahlhaus, Carl 38, 39

Debussy, Claude 46

G

Gárdonyi, Zsolt 21, 23, 24, 30

K

Koch, Heinrich Christoph 1

L

Lasso, Orlando di 6

Louis, Rudolf 63

M

Metastasio, Pietro 74

Mozart, Wolfgang Amadeus

 Jupitersymphonie 81

O

Osiander, Lukas 7, 10, 11

 Vom Himmel hoch 6

P

Puccini, Giacomo 46

R

Rameau, Jean-Philippe 1, 14, 15, 71

Riemann, Hugo 14, 28

Rousseau, Jean-Jacques 3

S

Schönberg, Arnold 81

T

Telemann, Georg Philipp

 12 Fantasien für Cembalo 58

Thuille, Ludwig 63

Sachregister

Symbole und Zahlen

5-6-Konsekutive 50–51

7-6-Konsekutive 64

A

Agens 89, 93, 94

Akkord 7–11, 20, 21, 25, 28, 29, 33, 34,
36, 39, 43–46, 51–54, 56, 62, 72,
73, 84, 89–92, 95

unvollständig 7

Akkordsatz 6, 56, 90

Akzentparallelen 38

Akzentquinten 51

Alteration 18, 45, 54

Alter Sextakkord 71

Altklausel 13, 14

Antepaenultima 14, 24, 28, 30

Antiparallelen 8, 10

Antizipation 59

armonia imperfetta 43

Auffassungsdissonanz 63

Ausweichung 17–19, 40–41

authentisch 21, 34, 37, 38, 89

authentische Doppelwendung 24, 25

B

Bach-Quinten 59

Bassklausel 13, 14, 21, 33

Basso continuo 90

Basstufen 28

Basston 6, 7, 43–47, 51, 56, 64, 68, 69,
71, 85

Bassvorhalte 64

Bergamasca 27

C

Cadenza doppia 68, 89

cadenza sfuggita 8, 33

Cambiata 58

cantus firmus 13, 49

charakteristische Dissonanz 80

Chornotation 11

Chromatik 17

chromatischer Tetrachord 2

clausula cantizans 65

clausula tenorizans 65

contrapunctus simplex 6, 56, 89, 91

D

Diskant 13

Diskantklausel 13, 14, 31, 33, 45, 65, 68,
89, 93

Dissonanz 56, 61–63, 68, 81, 85

charakteristische 80

Dominante 14, 16, 17, 24, 25, 28, 29, 31,
33, 34, 45, 52–54, 58, 63, 65, 67,
68, 72, 74, 75, 80, 85, 89, 94

verkürzt 78

Dominantkette 79

Dominantseptakkord 7, 52, 53, 78,
80–82, 85, 86

Umkehrungen 85–86

verkürzt 29, 52–54

Doppeldominante 16, 40, 54, 89, 95

Dreiklang 1–4, 6–8, 29, 32, 36–38,
42–46, 51–53, 67, 71–73, 76, 78,
89, 90, 93

Dur 3

Moll 3

übermäßig 3, 4

unvollständig 7

vermindert 3–5, 21, 24, 29, 34,
36–38, 43, 45, 51–53, 71–73

Dur 1–4, 18, 19, 28, 29, 31, 33–37, 45,
47, 51, 52, 54, 63, 71–73, 78, 81,
82, 84, 85

Dur-Tetrachord 1, 2

Durchgang 56–60, 63, 69, 79, 81
harter 58–61, 65

Durchgangsquartsextakkord 69

Durdreiklang 76

E

Ellipse 40

F

Fauxbourdon 11, 49–50, 64

Figuration 56–61

Finalis 13, 90, 94

Finalklang 14

Fuge 1

Fundamentton 6, 7, 21, 43, 71

Funktionstheorie 6, 14–17, 21, 28, 29,
31, 33, 40, 41, 43–45, 51–53, 61,
62, 64, 65, 67, 71, 72, 74, 79, 80,
88–90, 93, 95

G

Ganzschluss 45, 90

Gegenbewegung 8, 10, 11, 22, 25, 33,
59

Gegenklang 29, 33

Generalbass 1, 4–6, 11, 12, 19, 43–45,
49, 53, 56, 57, 60–61, 64, 65, 81,
82, 85, 90, 91, 94

Gleitton 52, 81

Grundstellung 29, 43, 45, 46, 61, 72, 74,
84, 85

Grundton 6, 7, 11, 14, 21, 25, 29, 33, 34,
43–46, 51–53, 60–63, 68, 81–83,
86

H

Halbschluss 8, 91

tonikalisierend/perfekt 91

halbverminderter Septakkord 79, 84

harmoniefremde Töne 56–65, 67

Harmonielehre 1, 7, 8, 11, 25, 33, 56,
67, 89–93, 95

Harmonisierung 34, 46

harter Durchgang 59, 60, 65, 91

Hauptdreiklang 15, 28

Hauptschritt 21

Hexachord 91, 92

Hiatus 75, 76

I

ii-V-I-Kadenz 30

J

Jazz 35

K

Kadenz 1, 8, 14, 25, 27, 28, 33, 36, 39,
40, 45, 46, 90–92, 95
authentische 14, 21

plagale 21

tenorisierend 65

umgestellte 25

Kadenztaferl 36

Kanon 49

Kantionalsatz 6–8, 91

Kirchentonarten 2, 91, 92

Klausel 13, 14, 33, 91, 92, 95
diskantierend 65

Klaviernotation 11

Komplementärintervall 47

Konsonanz 8, 43

Kontrapunkt 1, 6, 42, 46, 49, 56, 59, 62,
67, 75, 79, 85

L

Lage 7–9, 12, 25, 27, 43, 44, 92

eng 9

eng/weit 9–10, 12

gemischt 9

weit 9

Lamentobass 2

Leitton 1, 2, 4, 7, 14, 18, 24, 25, 31, 33,
34, 46, 47, 50, 52–54, 72, 75, 81,
82, 86, 92

M

Mediante 40

Minor-Major-Akkord 78, 79

Modal interchange 35

Modulation 17–19, 41, 76

diatonisch 17–18, 41

Modus 2, 4, 90, 92

Moll 1–4, 18, 19, 29, 31, 33, 35, 45, 47,
50, 71, 72, 78, 82, 84

melodisch 2

Moll-Tetrachord 2

Molldreiklang 42, 65, 76

Musica ficta 2, 3, 7, 13, 16, 17, 78, 92

causa nessecitatis 3

causa pulchritudinis 3

N

Neapolitaner 73–76, 92

verselbständigter 76

neapolitanische Opernschule 74

neapolitanischer Sextakkord 73–76

Nebendreiklang 29, 31

Nebennote 57–58

abspringend 58

anspringend 57

Nebenseptakkorde 84

Nebenstufen 16

Nonenvorhalt 63

O

Oberdominante 14

Oktavparallele 54

Oktavregel 47, 54–55, 86

Sitz der Akkorde 4

P

Paenultima 13, 14, 24, 27, 28, 45, 92, 95

Parallele 8

verdeckte 11

Parallelenverbot 10–11

Parallelismus 38–40, 50

Parallelklang 33

Paralleltonart 28, 73

Partialtonreihe 9, 20, 21

Passus duriusculus 49, 86, 92

Patiens 89, 93

Pendel 21, 23, 39, 54, 56

Phrygisch 75

phrygische Kadenz 15

phrygischer Tetrachord 1, 2

picardische Terz 3

plagal 21, 25, 37, 38, 93

Plagalkadenz 15

Prädominante 24, 41, 71, 78

Q

Quarta falsa 47

Quarte 42, 43, 46, 47, 67, 68, 80

primäre 42, 67

sekundäre 42, 67

übermäßig 47

Quartsextakkord 44, 46, 47, 53, 67–69, 72, 93

Quartvorhalt 62

quasi transitus 60

Querstand 17, 75, 76

Quinta falsa 47

Quintanstiegssequenz 37, 39, 40

Quintfall 83

Quintfallsequenz 36–37, 39, 40, 78, 79, 83–88

mit Septakkorden 86–88

Quintparallele 73

Bach-Quinten 59

Quintschrittsequenz 39

Quintsextakkord 43, 85, 86, 88

Quintverwandtschaft 10, 20–23, 31, 36, 37, 69

R

Rameauscher Sextakkord 71

relatio non harmonica 75

Renaissance 6

S

Satzmodell 11, 49

Sekundärdominante 16–18, 93, 95

Sekundakkord 85, 86, 88

Sekundverhältnis 10, 22, 23

Septakkord 21, 29, 78–88

ganzvermindert 79

halbvermindert 32, 78, 84

vermindert 78, 79

Sequenz 29, 36, 37, 84, 88, 93

Sextakkord 3, 9, 34, 42–55, 63, 65, 67, 71–76, 85, 89, 93

Sexte

primäre 42

sekundäre 42

Sextvorhalt 62, 63

Sitz 47

der Akkorde 14

Sitz der Akkorde 4

Sixte ajoutée 93, 94

Soggetto 58

Stellung 7, 43–45, 53, 85, 86, 92–94

Stimmen

Abstand 10

Stimmführung 85

Stufen 28, 36, 39, 51

Stufentheorie 5–7, 14, 16, 17, 28, 31, 40, 41, 43–45, 49, 52, 53, 63–65, 67, 68, 74, 93, 95

Subdominante 15, 28, 54, 71, 73, 74, 82, 93, 94

Subdominanteparallele 25
 Subdominantsextakkord 71
 Subdominantsubstitutakkord 21, 71,
 72, 94
 subsemitonium 16
 subsemitonium modi 4, 89, 94
 Synkopendissonanz 62

T

Teiltonreihe 9, 21
 Tenor 11, 13, 49
 Tenorklausel 13, 14, 33, 45, 65, 68, 89,
 94
 Terzquartakkord 43, 44, 85
 Terzquintakkord 6, 21, 43–46
 Terzschichtung 6, 7, 29, 43–45, 53, 64,
 67, 78
 Terzsextakkord 43, 45
 Terzverdopplung 33, 34, 82
 Terzverwandtschaft 22, 23, 30, 31, 34
 direkte 22
 entfernte 22, 40
 Tetrachord 1, 2, 50, 54, 92, 94
 Dur 1
 Tonart 1–2, 24, 25, 28, 37, 52, 75, 80, 82,
 89, 91, 94
 Tongeschlecht 28, 30, 80, 94
 Tonika 1, 8, 14, 24, 25, 28, 33, 34, 45, 52,
 53, 67, 73, 81, 82, 85, 86, 95
 Tonleiter 1–2, 4, 24, 28, 38, 39, 50–52,
 54
 Transitus 56
 Transitus irregularis 60
 trias harmonica perfecta 3
 Trugschluss 8, 10, 22, 33–35, 95
 uneigentlich 33
 Turnaround 30

U

Ultima 1, 3, 13, 14, 24, 27, 28, 45, 92, 95
 Umkehrung 43–46, 53, 67, 71, 72, 85,
 86, 90, 93, 95
 Umkehrungsquartsextakkord 69
 Unterterzung 71
 unvollständige Akkorde 7, 29, 52, 82,
 84
 Urkadenz 25, 39

V

Variante 35
 Varianttrugschluss 35
 Verdopplungsregeln 6–7, 67
 verkürzte Akkorde 29, 52
 Vorausnahme 59
 Vorbereitung 68, 79, 81
 Vorhalt 56, 58, 60–65, 67, 68, 81, 89, 95
 durchgehend 63
 Vorhaltskette 64
 Vorhaltsquartsextakkord 67–69, 74

W

Wechseldominante 89, 95
 Wechselnote 57–60, 63, 69, 73, 74, 92,
 95
 Wechselquartsextakkord 69

Z

Zwischendominante 16–18, 39–41, 50,
 80, 83, 88, 89, 95
 rückbezogen 40
 Zwischenkadenz 41