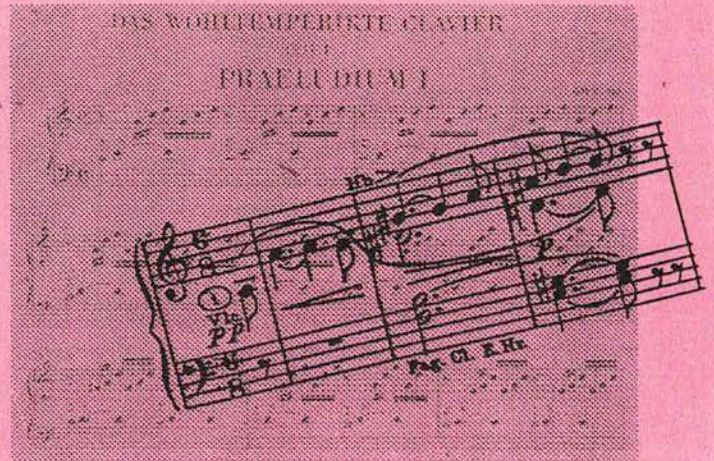


D-GESS



## Musikwissenschaft

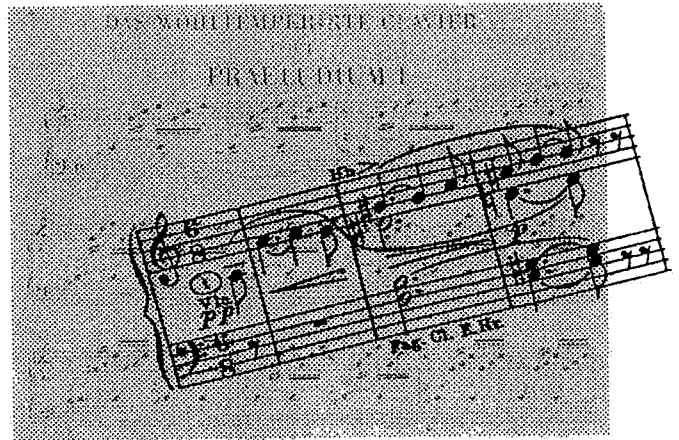
# TRADITIONELLE HARMONIELEHRE

Harmonielehre ist das Wissensgebiet, das am ehesten einen nicht nur oberflächlichen Einblick in die Werkstatt der Komponisten der letzten Jahrhunderte erlaubt. Der 4-stimmige Satz wird Schritt für Schritt in praktischen Übungen erarbeitet: Dreiklänge, Septakkorde und deren Umkehrungen, akkordfremde Noten im Generalbass und in der Melodienharmonisation. Modulation und Alteration. Die dadurch mögliche Analyse von Partien grosser Meisterwerke bildet eine seriöse Grundlage für spätere gesamthafte Werkanalysen. - Voraussetzung: Besuch der Einführungsstufe Winter 2000/2001 oder entsprechende Kenntnisse (allgemeine Musiklehre).

- 1 **Analysieren: Gar nicht so schwierig!** Vom C-Dur Präludium  
Strukturen (Dreiklänge, Septakkorde mit Umkehrungen)
- 2 **Übungen im Tonsatz:**  
Generalbass. Kadenz und Funktion
- 3 Trugschluss in Moll. Melodienharmonisation. Weite Lage
- 4 Sextakkord, (kadenzierender) Quartsextakkord
- 5 Anwendungen des Septakkords
- 6 Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord
- 7 Akkordfremde Töne, Nonakkord
- 8 Einfache Modulation, relative Alteration
- 9 Absolute Alteration, weitere Modulationsmethoden
- 10 Enharmonik, (erweiterte)Terzverwandtschaft zum Tristanvorspiel



D-GESS



Musikwissenschaft

## TRADITIONELLE HARMONIELEHRE

Harmonielehre ist das Wissensgebiet, das am ehesten einen nicht nur oberflächlichen Einblick in die Werkstatt der Komponisten der letzten Jahrhunderte erlaubt. Der 4-stimmige Satz wird Schritt für Schritt in praktischen Übungen erarbeitet: Dreiklänge, Septakkorde und deren Umkehrungen, akkordfremde Noten im Generalbass und in der Melodienharmonisation. Modulation und Alteration. Die dadurch mögliche Analyse von Partien grosser Meisterwerke bildet eine seriöse Grundlage für spätere gesamthafte Werkanalysen. - Voraussetzung: Besuch der Einführungsstufe Winter 2000/2001 oder entsprechende Kenntnisse (allgemeine Musiklehre).

- 1 **Analysieren:** Gar nicht so schwierig! Vom C-Dur Präludium  
Strukturen (Dreiklänge, Septakkorde mit Umkehrungen)
- 2 **Übungen im Tonsatz:**  
Generalbass, Kadenz und Funktion
- 3 Trugschluss in Moll. Melodienharmonisation. Weite Lage
- 4 Sextakkord, (kadenzierender) Quartsextakkord
- 5 Anwendungen des Septakkords
- 6 Quintsext-, Terzquart- und Sekundakkord
- 7 Akkordfremde Töne, Nonakkord
- 8 Einfache Modulation, relative Alteration
- 9 Absolute Alteration, weitere Modulationsmethoden
- 10 Enharmonik, (erweiterte)Terzverwandtschaft zum Tristanvorspiel



## Vorwort

Vorliegender 10-teiliger Lehrgang ist als Vorlesung an der Abteilung für Geisteswissenschaften der ETH Zürich konzipiert und stellt eine feiner ausgearbeitete Fassung der bei Eulenburg-Kunzelmann herausgegebenen Harmonielehre des gleichen Verfassers dar, welche bereits Generationen von Schülern in dieses Wissensgebiet eingeführt hat (das graphische Bild ist modernisiert worden, die früher mündlich gegebenen Erläuterungen sind nun detailliert niedergeschrieben).

Es scheint ein beinahe aussichtsloses Unterfangen, in nur 10 Lektionen die gesamte Harmonielehre durchzunehmen; aber die Zweckbestimmung als obligatorisches Wahlpflichtfach für Nichtmusiker verlangt eine solche Beschränkung (welche als konzentrierte Übersicht über die Materie durchaus auch für Berufsmusiker von Interesse sein kann). Dennoch wird am Schluss der ganze Stoff besprochen sein, selbstverständlich aber unter ganz bestimmten Bedingungen:

- Zwar werden alle relevanten Erscheinungen erklärt.
- Die Tonsatzübungen müssten aber eigentlich mit viel mehr Beispielen geübt werden; sie haben also bloss exemplarischen Charakter.

Um den Lehrgang lebendig zu gestalten, wird bereits in der 1. Lektion mit Analysen begonnen. Dabei ist es unumgänglich, bestimmte Dinge vorwegzunehmen, was z.T. die Hilfe des Lehrers erfordert. Dies betrifft vor allem das reichhaltige Kapitel der Modulationen (Tonartenwechsel), das erst in der letzten Lektion definitiv zusammengefasst werden kann.

Der Lehrgang ist folgendermassen aufgebaut:

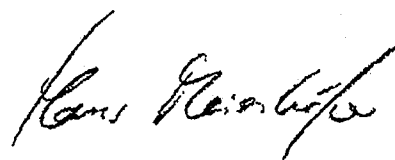
- **1 THEORIE** (S. 1,2) - **1 ÜBUNGEN** (kursiver Titel, S. 3,4) - es folgt analog Lektion 2 etc.
- **Gelbe Seiten** = Lösungen zu den Aufgaben (Seitenzahl jeweils angegeben) - hier finden sich vor allem gegen den Schluss auch weitere Literaturbeispiele).

Als Anhang ist noch ein **Auszug** aus der vorangehenden propädeutischen Vorlesung\* beigegeben, wo die Inhalte abgedruckt sind, die für das Verständnis vorliegender Harmonielehre unbedingt vorausgesetzt werden. \* Das Studium dieser Vorlesung sei ausdrücklich empfohlen: EINFÜHRUNG IN MUSIKALISCHE GRUNDPHÄNOMENE D-GESS 12-483 Musikwissenschaft).

Da sich das vorliegende Script auch zum Selbststudium eignet (einiges Durchhaltevermögen ist da allerdings nötig; der unterstützende Rat einer erfahrenen Person ist sehr zu empfehlen, und Grundkenntnisse im Klavierspiel sind von Vorteil), seien hier zur Vermeidung häufiger Missverständnisse noch einige Punkte erwähnt, die der Student unbedingt beachten sollte:

- Kennen Sie die allgemeine Musiklehre (Notenschrift, Intervalle, Dreiklänge, Tonleitern, Tonarten)? Diesbezügliche Angaben finden Sie im Anhang.
- Jede Generalbassziffer (arabische Zahl) bezeichnet ein Intervall vom Bass zu einer charakteristischen Oberstimme (durchgestrichen = erhöht, Vorzeichen neben Ziffer bezieht sich auf diese, alleiniges Vorzeichen bezieht sich auf die Terz).
- Verwechseln Sie nicht Grundton (=unterster Ton des Spicks) und Basston (unterster Ton des Tonsatzes). "Spick" = Quintlage des Dreiklangs: Dieser etwas burschikose Ausdruck hat sich gut bewährt...
- Wenn Sie von *Grundton* sprechen, seien Sie sich bewusst, ob Sie von der Tonart sprechen (z.B. in D-Dur das d = I. Stufe: römische Zahl) oder vom Einzelakkord (*Grundton*, auch Terz, Quinte, ev. Septime des Spicks einer beliebigen Stufe: I, II, III, IV, V, VI oder VII).
- Lernen Sie auswendig, was ein Sextakkord, Quartsextakkord, Quintsextakkord, Terzquartakkord, Sekundakkord ist: Diese Ausdrücke kehren immer wieder...
- Das häufigste Modulationsmittel ist der "Umsteigbahnhof" (Akkorde, die beiden Tonarten zugeordnet werden können): Auch dies ein bewährter "burschikoser" Ausdruck...
- Eine runde Klammer bedeutet eine Zwischenfunktion (Ausweichung; Tonart wird vom folgenden Akkord bestimmt). Eine eckige Klammer bedeutet eine erwartete Stufe.

Viel Erfolg (und Vergnügen) wünscht Ihnen der Verfasser



# Konzept eines 3-teiligen Musiklehrgangs an der ETH (2-Jahreszyklus)

Die Kurse bauen aufeinander auf; man hat also den grössten Profit, wenn man sie hintereinander besucht. So setzt der Harmonielehrekurs Kenntnisse aus Teil I voraus (z.B. Intervalle, Tonleitern), und Formenlehre kann nur seriös betrieben werden, wenn man die Harmonielehre beherrscht. - *Gleichwohl sind die Kurse in sich geschlossen so konzipiert, dass sie auch einzeln verstanden werden können.*

## **I EINFÜHRUNG IN MUSIKALISCHE GRUNDPHÄNOMENE**

Eine Phänomenologie des musikalischen "Zeit-Raums": Vom Rhythmus zum Metrum - vom Intervall zur Tonart. Einfache musikalische Grundtatsachen anspruchsvoll behandelt: Warum wählt ein Komponist die Tonart d-Moll, warum den 6/8-Takt? Was drückt ein punktierter Rhythmus, ein Quartschritt aus? Typologie der Rhythmen, Metren, Intervalle und Tonarten. Historische und philosophische Querbezüge. - Hörschulung anhand von vielen Beispielen. Keine spezifischen Grundkenntnisse nötig: Der Kurs bildet eine Art Propädeutikum für die folgenden Kurse mit einem enger definierten Thema (Tonsatz, Formenlehre, Stilgeschichte).

## **II TRADITIONELLE HARMONIELEHRE**

Harmonielehre ist das Wissensgebiet, das am ehesten einen nicht nur oberflächlichen Einblick in die Werkstatt der Komponisten der letzten Jahrhunderte erlaubt. Sie ist nicht einfach "graue" Theorie; vielmehr wird der 4-stimmige Tonsatz Schritt für Schritt in praktischen Übungen erarbeitet. Dreiklänge, Septakkorde und deren Umkehrungen, akkordfremde Noten im Generalbass und in der Melodienharmonisation. Modulation und Alteration. Die dadurch mögliche Analyse von Partien grosser Meisterwerke bildet eine seriöse Grundlage für spätere gesamthafte Werkanalysen. - Voraussetzung: Besuch von Kurs I oder entsprechende Kenntnisse (allgemeine Musiklehre).

## **III FORMEN IM SPIEGEL DER MUSIKGESCHICHTE**

Was heisst Form? Formbausteine, Formprinzipien. - Gestützt auf Kenntnisse von Kurs I und II sind gesamthafte Werkbetrachtungen möglich: Vom Motiv zum Thema - Variation und Kontrast. Das dialektische Prinzip: Die Sonatenform. Das polyphone Prinzip (Fuge). Das sprachliche Prinzip (Rezitativ, Arie, Kunstlied). Eine vertiefte Kenntnis des historischen Entwicklungsprozesses führt zu einem besseren Verständnis der Musik des 20. Jahrhunderts. Mit Partiturstudium.

Vorschau: Sommer 2004: Traditionelle Harmonielehre (=Teil II\*)  
Winter 2004-05: Einführung in musikalische Grundphänomene (= Teil I\*\*)  
Sommer 2005: Die Formen im Spiegel der Musikgeschichte (=Teil III\*)

etc.

\* alternierend alle 2 Jahre, \*\* jeden Winter

# 1 STRUKTUREN

## Prinzipielles

Historische Gültigkeit der Harmonielehre in der tonalen Musik von ca. 1500 bis heute ("Naturgesetz" oder historisch geworden?). Modell und jeweilige stilistische Ausformung. Abgrenzung zum Kontrapunkt. Musiktheorie meint zwar analytische "Betrachtung", ist aber im Tonsatz eminent "praktisch": Nutzen für Gehörbildung, Blattlesen, Improvisieren, Komponieren (nicht für die "Inspiration"!); das Zusammenspiel. Unerlässlich für den Dirigenten!

**Aus Kurs 12-483 (EINFÜHRUNG IN MUSIKALISCHE GRUNDPHÄNOMENE) wird vorausgesetzt:** Grundwissen D (Tonnamen und Klaviatur, S.13), Grundwissen E (Intervalle, S.14), Grundwissen F (Skalen, Tonleitern, S.16), Grundwissen G (Tongeschlechter, S.16), Grundwissen H (Dreiklänge, S.18), Grundwissen J (Quintenzirkel, S.22).

zwei Terzen  
konsonant      dissonant

Dur	Moll	Vermindert	Übermässig
klein	gross	klein	gross
gross	klein	klein	gross

## Dreiklänge

Lage

Grundton

Quint- 5    Oktav- 8    Terzlage 3

### Vorkommen Dur

I Dur    II Moll    III Moll    IV Dur    V Dur    VI Moll    VII vermindert

### (harmonisches) Moll

I Moll    II vermindert    III übermässig    IV Moll    V Dur    VI Dur    VII vermindert

### Spezialfälle

- Auf der III. Stufe kommt auch der Durdreiklang vor (natürliches Moll).
- Der Molldreiklang wird gerne auch auf der IV. Stufe in Dur gebraucht (= "Moll-Subdominante", sog. "Moll-Dur").
- Falls Leitton nicht gebraucht (reines Moll), kommt auf der VII. Stufe auch der Durdreiklang vor (Flamenco!).

## Umkehrungen der Dreiklänge

### Unterscheide:

**Basston** = zuunterst erklingende Stimme  
**Grundton** = unterster Ton des "Spicks" \* ("Namengeber")

\* "Spick"  
 = 5-Lage

- **Grundstellung:** Im 4-stimmigen Satz wird der Grundton im Bass noch einmal gebracht (nur hier Basston = Grundton!). Freiwillige (nicht historische!) Angabe der Lage am Anfang; sie ergibt sich nachher logisch aus dem Tonsatz. Die Ziffer gibt den obersten Ton an (jede Generalbassziffer bezeichnet einen Abstand vom Bass zu einer charakteristischen Oberstimme). Der Grundton muss nicht unbedingt im Bass sein:

weit

### - Sextakkord

= Terz des "Spicks" ist im Bass.

Verschiedene Formen mit Grundton-, Terz- oder Quintverdopplung (nie einen Leitton verdoppeln).

Terzverdopplung    "Gabelgriff"    weit

Quintlage unbeliebt    entweder Grundton oder Quinte verdoppelt

Lage nicht angegeben! weit

- **Quartsextakkord:**  
 Die Quinte des "Spicks" ist im Bass (über den sogenannten "kadenzierenden Quartsextakkord" siehe später).

## Septakkorde

Terz Dreiklang Septakkord Nonakkord

Erweiterung der Terzschichtung ("Spick" = drei Terzen übereinander): Zum Dreiklang wird eine weitere Terz gefügt, sodass im Bezug zum Grundton eine Septime entsteht. Die traditionelle Harmonielehre geht noch weiter zum **Nonakkord**, nicht aber zum Undezim-Akkord etc., da sie ihn z.B. als Antizipation der Auflösung werten kann. (Die "grifforientierte" Jazzharmonielehre nennt aber Undezim-, sogar Tredezim-Akkorde).

Am besten stellt man sich also Septakkorde als "Ableitung" eines bekannten Dreiklangs vor: So ist z.B. der Dominantseptakkord ein Dur-Dreiklang mit kleiner Septime:

Dominant septakkord grosser Septakkord kleiner Septakkord Moll gross verminderter Septakkord Halb vermindert übermässiger Septakkord

### Vorkommen Dur

I gross II klein III klein IV gross V Dominantseptakkord VI klein VII halbverm.

### (harmonisches) Moll

I mollgross II halbverm. III übermässig IV klein V Dominantseptakkord VI gross VII vermindert

- Spezialfälle
- auf der III. Stufe kann auch ein "grosser" Septakkord stehen (natürliches Moll).
  - auf der IV. Stufe (melodisches Moll) kann ein Dominantseptakkord stehen (III).
  - Der verminderter Septakkord wird gerne auch auf der VII. Stufe in Dur gebraucht!

## Umkehrungen des Septakkords

Analog zu den Dreiklängen müssen auch Septakkorde den Grundton nicht unbedingt im Bass haben:

- **Quintsextakkord**
- **Terzquartakkord**
- **Sekundakkord**

Grundstellung: Bass=Grundton 7 ↑ 5 3  
 Quintsextakkord: Bass=Terz 6 ↑ 5 3  
 Terzquartakkord: Bass=Quinte 6 ↑ 4 3  
 Sekundakkord: Bass=Septime 6 ↑ 4 2

## Harmonische Analyse

Analysieren Sie mit diesem Wissen das 1. Präludium (C-Dur) aus dem Wohltemperierten Klavier Bachs (1. Teil): Welche Töne kommen im Akkord vor? Der unterste Ton des "Spicks" ergibt die Stufe der Tonart (römische Zahl). Die Hochzahl bezeichnet die Umkehrung etc.: Also z.B. Takt 2 = zweite Stufe Sekundakkord. - Folgende Themen werden *erst später genau besprochen*: Funktion (Tonika, Dominante, Subdominante), Modulation (resp. Zwischendominante), akkordfremde Töne (Durchgang, Vorhalt, Orgelpunkt).

# 1 Übungen, Analyse ( C = C-Dur, c = c-Moll etc. )

1) Bestimme, ob Dreiklang in Grundstellung, Sextakkord oder Quartsextakkord:  
 (Antwort erstes Kästchen: Ein D-Dur Sextakkord Gabelgriff mit Grundtonverdopplung; in einem G-Dur Stück =  $V^6$ )

In: G Es Fis e h E Des Fis as E g Ges

2) Ergänze (Antwort im ersten Kästchen eingetragen):

$V^6$  in F  $VII^6$  in G  $IV^6$  in B .....in e .....in h  $VI^6$  in d .....in es

3) Ergänze folgende Septakkorde (Antwort im ersten Kästchen eingetragen):

Domin.7 klein vermindert übermässig Domin.7 Mollgross gross Halbverm.

4) Bestimme folgende Septakkorde (Antwort im ersten Kästchen eingetragen):

vermindert

5) Bestimme (Antwort im ersten Kästchen eingetragen):

in: As c c G Es h H e

6) Ergänze (Antwort im ersten Kästchen eingetragen):

$V^2$   $II^6_5$   $IV^3_4$   $V^6_5$   $VI^2$   $VII^4_3$   $II^2$   $V^4_3$   
 in: B H g As D fis A e



7) Analytiere

PRAELUDIUM I

BWV 846

Musical notation for the first system of Praeludium I, BWV 846, measures 1-2. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the second system of Praeludium I, BWV 846, measures 3-4. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the third system of Praeludium I, BWV 846, measures 5-6. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the fourth system of Praeludium I, BWV 846, measures 7-8. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the fifth system of Praeludium I, BWV 846, measures 9-10. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the sixth system of Praeludium I, BWV 846, measures 11-12. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the seventh system of Praeludium I, BWV 846, measures 13-14. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the eighth system of Praeludium I, BWV 846, measures 15-16. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the ninth system of Praeludium I, BWV 846, measures 17-18. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the tenth system of Praeludium I, BWV 846, measures 19-20. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the eleventh system of Praeludium I, BWV 846, measures 21-22. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Musical notation for the twelfth system of Praeludium I, BWV 846, measures 23-24. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with the rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

# 2 TONSATZ

## Der 4-stimmige Satz

Der Tonsatz wird normalerweise 4-stimmig geübt (Sopran - Alt - Tenor - Bass). Vorbildlichkeit des (Bach-)Chorals, des Streichquartetts. Jeder Tonsatz (auch z.B. einer gross besetzten Sinfonie) kann auf eine 4-stimmige "Essenz" zurückgeführt werden. Vielstimmige Stücke können (z.B. in bezug auf Parallelen) nicht mehr so strengen Anforderungen genügen. Es gibt aber sehr schöne 5-stimmige Sätze (Madrigale, 1. Präludium Bachs). 3-Stimmigkeit ist schon fast "zu dünn". Die 2-Stimmigkeit ist eigentlich eine Reduktion auf die (akustisch bevorzugten) Randstimmen. Auch Solosonaten haben eine "harmonische Substanz" (Bach!).

**Dreiklänge im vierstimmigen Satz.** Eine Stimme muss verdoppelt werden: *Vorläufig* (d.h. in der Grundstellung) wird der Grundton\* im Bass noch einmal gebracht.

\* Unterscheide: Grundton der **Tonart** - Grundton des **Akkords** (=hier).

## Stimmführung

Grundprinzip: *Möglichst ruhige Stimmführung* (= "didaktische Massnahme", um dem Anfänger Sicherheit zu geben. Selbstverständlich benutzen aber Komponisten manchmal auch grosse Sprünge, z.B. um einen bestimmten Affekt auszudrücken).

Die ruhigste Stimmführung ist das Liegenlassen von Tönen:

2 Töne, falls 3- oder 6-Sprung im Bass

1 Ton, falls 4- oder 5-Sprung im Bass

*Ist kein Ton gemeinsam*  
(Sekundschritt im Bass\*\*\*),

Gegenbewegung  
der Randstimmen

(Vermeidung von falschen Parallelen\*\*):

falsch

richtig

\*\* **falsche 5- und 8-Parallelen**: Das Parallelenverbot ist stilistisch bedingt und gilt strikte für den Anfänger. Vgl. aber das m.a. Organum. Debussys Parallelen sind kein "Tonsatz", sondern eigentlich eine "Instrumentierung" (Klangfarbe, Obertöne). Im klassischen Satz vor allem verboten, weil Parallelen die Selbständigkeit der Stimmen in Frage stellen (viele *begründete* Ausnahmen).

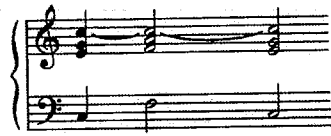
\*\*\* Der Septimensprung im Bass gilt als zu grosser Sprung ("unsangbar").

*Falls doch einmal verwendet,*  
Randstimmen paradoxerweise in  
*gleicher Richtung* weiterführen,  
um die Parallelen zu vermeiden;

falsch

richtig

# Kadenz

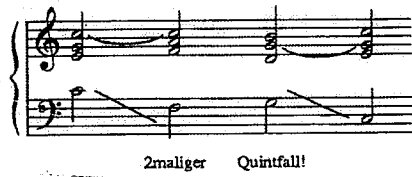


**Plagal(Amen-)schluss**  
subdominantisch: IV-I

**Authentischer Schluss**  
dominantisch: V-I

Die **eigentliche Kadenz** kombiniert den plagalen und den authentischen Schluss:

**T-S-D-T;**  
in der  
einfachsten  
Form I-IV-V-I:



aber auch (unter Verwendung von Nebenstufen)

z.B. I-II-V-III:



Die Kadenz bildet einen "harmonischen Atemzug": Ganze Musikstücke können als eine wellenartige Aufreihung kadenzartiger Vorgänge aufgefasst werden. - Ursprünglich ist sie einfach eine Schlussfloskel und lebt als virtuos improvisierte "Solokadenz" gegen Schluss von Konzertsätzen weiter (eigentlich eine Auszierung der abschliessenden Kadenz).

# Funktion

Nach Hugo Riemann (1849-1919) gibt es drei "harmonische Grundgefühle":

**T = Tonika** (I. Stufe, mit Grundton: "Ruhe"), **S = Subdominante** (IV. Stufe, "Konflikt"),  
**D = Dominante** (V. Stufe, mit Leitton: "Lösung").

Vgl. die Trichotomie in religiösen und philosophischen Systemen: Christliche Trinität; indisch Trimurti (Brahma-Vishnu-Shiva mit den drei "Gunas" Sattva-Rajas-Tamas); aristotelisch Thesis-Antithesis-Synthesis.

Die Funktionen beschränken sich aber nicht auf die 3 Hauptstufen. Sie werden ergänzt durch die terzverwandten **Nebenstufen**:

II als häufiger Ersatz von IV,  
VI meist als Tonika (Trugschluss!),  
III als "Zwitter" zwischen Tonika  
und Dominante,  
VII als Dominante mit  
einem "Schuss  
Subdominante"):



Riemann verwendet statt der Stufenangabe (römische Zahl) folgende Symbole:

**I=T**      **II=Sp**      **III=Dp**      **IV=S**      **V=D**      **VI=Tp**      (p=Parallele)

Die VII. Stufe fasst er als V mit weggelassenem Grundton auf(!). - Das System Riemanns (er war Lehrer von Reger) ist nicht für alle Stile gleich geeignet: So sind z.B. für barocke Musik die "neutraleren" Stufenbezeichnungen vorzuziehen. Auch ist vor einer zu starken Simplifizierung auf drei "Grundgefühle" zu warnen ("Ländler-Harmonik").

# 2 Übungen

## Kadenzen

(I-IV-V-I)

Man übe sie in allen Tonarten und Lagen!

5 Dasselbe in F-Dur 3

## Stufen

5- und 4-Schritte frei austauschbar ("Cello-Bässe")

Statt vom Basston auszugehen, ist die Stufe angegeben.

Manche Lehrbücher nennen solche auch Nebenstufen berücksichtigende Abläufe "erweiterte Kadenz".

Empfohlene  
Melodieführung  
im Bass:



(Dur) I<sup>b</sup> IV II VI IV V I

## Generalbass (Basso continuo)

Ursprünglich von Organisten als Griffnotation erfunden, ist er das "Markenzeichen" des Barockstils (1600-1750). Der Cembalist (Organist, Lautenist etc.) spielte links aus den Noten des Cellos (der Gambe, des Fagotts etc.), wobei er aus den Generalbassziffern (vgl. S.1) die Töne der rechten Hand *prima vista* (!) ableitete. Jedes barocke Kammermusik- oder Orchesterwerk wird so durch ein "harmonisches Gerüst" zusammengehalten. - Später erwies sich der Generalbass als ausgezeichnetes didaktisches Hilfsmittel im Harmonielehreunterricht, da die Akkorde von unten her erklärt werden.

Folgender erster Generalbass benützt die Ziffern lediglich als Lagenangabe. Ein Strich (-) bedeutet "Finger liegen lassen" - Bei Oktavsprung im Bass: Liegenlassen (oder auch Lagenwechsel möglich).

3 3 3 \* 8

\* VII. Stufe in Grundstellung eigentlich verboten wegen Leittonverdopplung.

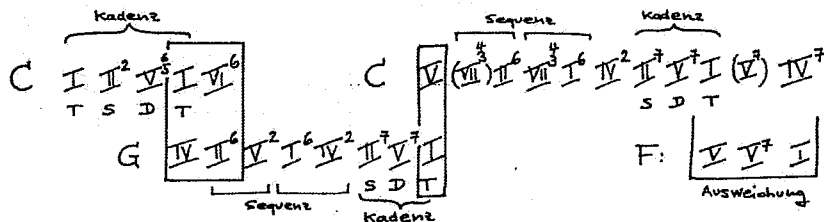
Hier aber aus Sequenzzwang erlaubt (der *unbetonte* Leitton wird nicht als solcher verwendet!).



# Zu Bachs C-Dur Präludium

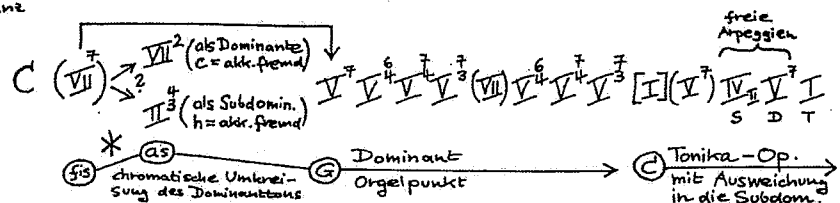
5-stimmig, im "stile luthé".

Nachdem die Haupttonart C mit einer Kadenz gefestigt ist, moduliert das Stück sequenzierend in die Dominanttonart G-Dur, die ebenfalls mit einer Kadenz gefestigt wird. Eine weitere Sequenzfolge (mit einer auf d-Moll bezogenen Zwischenfunktion) führt wieder nach C-Dur zurück, welches wieder kadenzal bekräftigt - ein zweites Mal verlassen wird; diesmal in Richtung F-Dur, aber ohne dass sich dieses festigt. Takt 22 + 23 sind schwierig zu deuten, weshalb auch schon ein Takt eingeschoben wurde (vgl unten: Schwenkescher Takt). Die Zwischendominante von Takt 22 bezieht sich eindeutig auf den übernächsten(!) Takt, wo der Dominantorgelpunkt beginnt. Takt 23 ist der einzige Takt mit akkordfremden Noten (abgesehen von den Vorhalten des Orgelpunkts). Zunächst ist es naheliegend, das c als Durchgang und somit den Akkord als VII zu deuten - doch vor dem folgenden Dominantorgelpunkt wäre eine Subdominantfunktion sinnvoller (II mit akkordfremdem h). Letzten Endes ist aber wichtig, das das fis-as in 22+23 den folgenden grossartig sich steigernden Orgelpunkt chromatisch einkreisen. Eine letzte Überraschung bietet die Ausweichung in die Subdominante bei Eintritt des Tonika-Organpunks. Die letzte Kadenz wirkt mit ihrem aus dem Ostinato-Schema ausbrechenden Arpeggio umso befreiender.

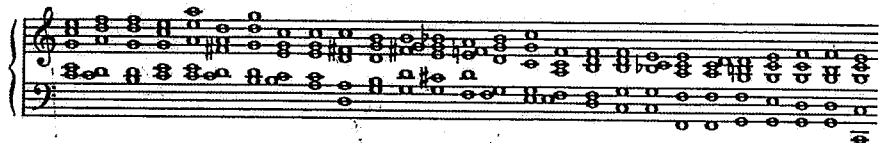


Runde Klammer ( ) = "Zwischenfunktion" (Tonart in der Klammer vom folgenden Akkord bestimmt).

Eckige Klammer = erwartete Stufe.



Vergleiche die vergleichsweise unbeholfene Erfassung in Friedemanns "Klavierbüchlein":



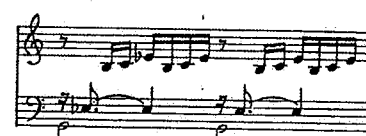
## Ave Maria

Méditation über das 1. Präludium von Bach

Ch. Gounod, 1818-1893

Moderato

A ve Ma-ri  
 Groß dir, Ma-ri  
 gra-ti-a ple-na, Do-mi-nus te-cum,  
 Gna-den-er-füll-ig, Got-tes-ge-ben-de-der-fa-  
 be-ne-di-cti-gis-cta tu-  
 Se-lig-se-ig-bist du, etc.



\* Takt 22b (Einfügung von Chr. Fr. Gottlieb Schwenke 1767-1822, Nachfolger Ph. E. Bachs als Organist in Hamburg): Als "kadenzierender Quartsextakkord" (Moll, mit Nebennote h) ermöglicht er einen Bezugspunkt für die problematische "Zwischen-VII" in T. 22! Gounod stützt sich auf diese in der Romantik übliche Erweiterung.

# 3 MOLL (harmonisch)

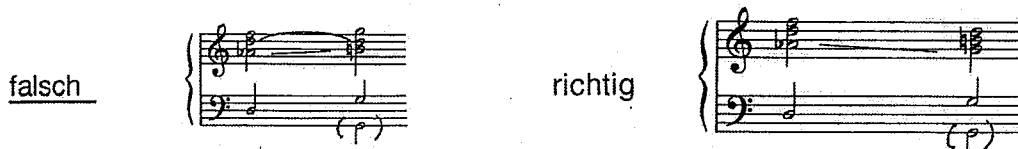


Wo nicht anders vermerkt, wird in der *Harmonielehre das harmonische Moll* verwendet, d.h. man braucht den erhöhten VII.Ton als **Leitton**, der in den Grundton der Tonart strebt. Die Dadurch entstehende **übermässige Sekunde** ist zwar im mediterranen Kolorit (griechisch, türkisch; "Zigeunermoll") beliebt, muss aber im traditionellen Satz gemieden werden da "unsangbar" (?). Zwischen Leit- und Gleitton\* herrscht also eine "unüberbrückbare" Schranke.

\* In diesem Lehrgang wird analog ein Ton bezeichnet, der gegen unten strebt - hier die Mollsekte (ein anderer "Gleitton" ist z.B. das FA im Zusammenhang mit der Dominant-Septime. Vgl. Alteration).

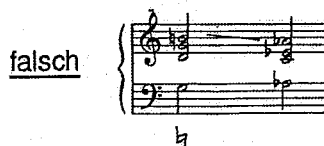
## Verbindung II - V in Moll

Wegen des übermässigen Schritts kann man nicht wie gewohnt den gemeinsamen Ton liegen lassen - anstelle dessen: "Den Gleitton machen lassen, was er will" (d.h. nach unten führen). Die oft genannte Regel, man solle Gegenbewegung ausführen, funktioniert nicht unbedingt, da der Bass ja in beide Richtungen gehen kann!



## Verbindung V - VI in Moll ("Trugschluss")

Die Anweisung, man solle auf der VI. Stufe "die Terz verdoppeln", sollte zur Vermeidung von Missverständnissen wie folgt ergänzt werden:



- 1) Zuerst Gegenbewegung (wie in Dur).
- 2) Fehler (d.h. falsche gegen unten gerichtete Leittonweiterführung) eliminieren.
- 3) "Den Leitton machen lassen, was er will" d.h. in den Grundton führen,
- 4) sodass auf der VI. Stufe die Terz des Dreiklangs verdoppelt ist (Doppelton oder Oktave).



## Erweiterter Trugschlussbegriff

Die Verbindung V - [ I ] VI gilt als Trugschluss, weil die Dominante normalerweise in die I. Stufe strebt (eckige Klammer [ ] = erwartete Stufe). - Als Trugschluss im erweiterten Sinne kann jede überraschende Auflösung gelten;

so kommen etwa in Wagners "Meistersingern" folgende Varianten vor:



Bei Wagner vorkommende Trugschlüsse:

- a) normale Kadenz V-I
- b) "Trugschluss" V-VI (Dur)
- c) " " " (Moll)
- d) Zwischendominante (V<sub>2</sub>)V
- e) " " (VII<sup>3</sup>)V
- f) übermässiger Sextakkord
- g) " Dreiklang

# MELODIENHARMONISATION

Da die Akkorde von unten her erklärt werden, ist es einfacher, eine Generalbassübung zu schreiben, als einer Sopranstimme die passenden Akkorde zu unterlegen - dies, obschon das Letztere eigentlich von der Praxis her "attraktiver" ist. Die Schwierigkeit rührt daher, dass nicht unbedingt klar ist, welcher Akkord unterlegt werden soll (theoretisch unendlich viele Möglichkeiten, je nach "Raffinesse"). Auch ist die Beweglichkeit noch arg beschränkt, solange man (wie hier) noch auf die Grundstellung beschränkt ist - schon die Sextakorde werden hier befreiend wirken!

2  
?

Jeder Melodieton kann sein:

Grundton des "Spicks"      Terz des "Spicks"      Quinte des "Spicks"

C:I      C:VI      C:IV

Aus den 3 Möglichkeiten muss die jeweilig beste ausgewählt werden (manchmal Geschmacksache, manchmal ist eine Lösung auch eindeutig falsch), dabei gilt:

- 5- und 8-Parallelen vermeiden
- VII. Stufe in Grundstellung unbrauchbar (vgl. S.7)
- Manchmal zwingt die Melodie, statt "Liegenlassen" Gegenbewegung auszuführen (falls keine falschen Parallelen, auch in gleicher Richtung; vgl unten: Schluss in 8-Lage).
- Lagenwechsel sind gut (vor allem von betont zu unbetont)
- Bei Tonwiederholungen Akkord wechseln, falls auftaktig
- Abwechslung in der Wahl der Stufen ist gut - auch Nebenstufen wählen (es gelingt zwar immer, nach "Prinzip Mundharmonika" nur mit T und D zu begleiten...)
- Klare tonale Verhältnisse sind geschaffen, wenn man auf I beginnt\*\*, den Vordersatz als "Halbschluss" auf V beendet und am Schluss mit einer klaren Kadenz wieder in der I. Stufe landet
- \*\* Überraschende Einstiege, die die Tonart erst später offenbaren, können effektiv sein.

## Weite Lage (weit gesetzt)

**Eng:** Alle drei Oberstimmen mit rechter Hand greifen: Zwischen den Akkordtönen "hat nichts mehr Platz".

**Weit:**  $\text{S}^{\text{ran}} + \text{Alt}$  rechts  
 $\text{S}^{\text{enor}} + \text{Bass}$  links:  
 Es ist immer ein Ton "ausgelassen"

**Vorteil:**  
 Übersichtlichkeit  
 (Blattspiel!)

Alt eine 8 tiefer setzen!

Klang in Chor/Orchester-satz besser, da Alt+Tenor in ihnen gemässiger Höhe.

Regeln beziehen sich auf die drei Oberstimmen (Bass ausser Acht gelassen, er kann sogar mit Tenor zusammenfallen. Falls aber Tenor unter Bass zu stehen käme, auf enge Lage wechseln!).

## Schlussbildung in 8-Lage (Melodie erzwingt $V \rightarrow I^8$ statt $I^3$ )

"drei Grundtöne - 1 Terz - keine Quinte"

# 3 Übungen

☞ Ein alleiniges Vorzeichen bezieht sich auf die Terz

1) Regeln in Moll vgl. S. 9

2) Melodie:  
vgl. S. 10

3) Choral: Bass aus Stufe ableiten!

Dasselbe, weit gesetzt:

\* vgl. Schlussbildung S. 10

4) Choral: Stufe aus Bass ableiten!

Dasselbe, weit gesetzt:



# Volkslied

Obschon eine Begleitung nur mit Hauptstufen "primitiv" ist, kann das Erkennen der Hauptstufen. I = Tonika, IV = Subdominante, V = Dominante gut anhand von Volksliedern geübt werden. Führe die Begleitungen fertig nach untenstehendem Muster ("Walzer", Arpeggien, Alberti-Bässe - entweder Singstimme mit Begleitung oder rechte Hand = Hauptstimme). Als "Feld-, Wald- und Wiesenbegleitung" muss für einmal nicht auf Parallelen etc. geachtet werden (ein improvisierender Gitarrist schert sich auch nicht darum...). - Weitere Lieder: "Es wott es Frauei z'Märit gah", "Ramseiers wie go grase", "Das Wandern ist des Müllers Lust", "Im Frühtau zu Berge", "Hans Spielmann, spiele deine Fiedel", "Ihr Kinderlein kommet", warum nicht: "Komm lieber Mai und mache", "In einem Bächlein helle"? (Antwort: Die darin vorkommende Modulation in die Dominante macht dem Anfänger Schwierigkeiten...).

Alle Vögel  
Stille Nacht

V. Stufe oft: (Leitton schon in Oberstimme)

\* Aufzakte nicht harmonisieren

# KINDERSZENEN

Von fremden Ländern und Menschen

M. M. d. 100  
Schumann

Schumanns Kinderszenen täuschen naive Volkstümlichkeit lediglich vor: Keine Stücke für Kinder - sondern Stücke über Kinder! Beachte den differenzierten Klaviersatz. - Analysiere! Wo bekommt die durchweg simple Harmonik plötzlich eine "exotische" Note?

# 4 UMKEHRUNGEN DES DREIKLANGS

## Der Sextakkord im Tonsatz

Die Terz des "Spicks" ist im Bass (vgl. S. 1). Gleiche Prinzipien wie in Grundstellung: Liegen lassen ist gut (vgl. aber \*\*). Statt Gegenbewegung kann auch in gleicher Richtung fortgeschritten werden (sog. gerade Bewegung), falls keine falschen Parallelen entstehen. Gabelgriff = Chance, die Melodie zu beleben (Alternativen ermöglichen Weiterführung in unterschiedlichen Lagen). Nie einen Leitton verdoppeln (deshalb keine Terzverdopplung auf V); hingegen ist empfohlen, auf der II. Stufe die Terz zu verdoppeln (= Subdominantton).

\*\* Liegenlassen würde Parallelen und in Moll einen übermässigen Schritt provozieren!

II<sup>6</sup> = beliebte Subdominante

## Sextakkordketten

### a) Gegenbewegung mit Terzverdopplung

Die Mitte des Beispiels ist wegen der unbeliebten 5-Lage (vgl. S. 1) unbrauchbar - hingegen sind Anfang und Schluss sehr beliebte Wendungen (vgl. z.B. den Schluss der D-Dur Fuge aus dem wohltemperierten Klavier).

Daraus abgeleitete nützliche Übung: Man moduliere durch den ganzen Quintenzirkel (zuerst in leichterem Dur); statt am Schluss nach Deses zu gelangen, steige man bei Fis auf Ges um.

\* Erhöhter Ton wird Leitton - erniedrigter Ton wird Gleitton (in Dur: Ti - Fa) der neuen Tonart

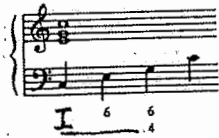
### b) "à la Fauxbourdon" (parallele Randstimmen)

Zuerst 3-stimmig mit parallelen Quartan, dann fehlende Stimme mit immer anderer Verdopplung einfüllen.

Der Faux bourdon ("falscher Bass"?), war eine mittelalterliche Improvisationspraxis (Bass "an falscher Stelle", d.h. eine Oktave höher: Die 5-Parallelen des Organums werden zu erlaubten 4-Parallelen (sie sind durch die hinzutretende Terz "legalisiert").

# Anwendungen des Quartsextakkords

Meist Quintverdopplung (vgl. S. 2), sodass in der rechten Hand einfach die drei Lagen erscheinen. Sie ergeben sich aus dem Tonsatz, der im übrigen unproblematisch ist:



**Akkordischer** 6/4

Rechte Hand bleibt liegen, Akkordbrechung im Bass (man könnte auch von einem "akkordischen 6-Akkord" sprechen!)



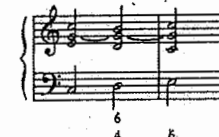
**Orgelpunkt-** 6/4

Bass bleibt liegen. Gern über Schluss-Organpunkten.



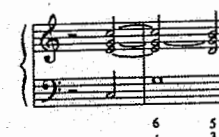
**Wechsel-** 6/4

Nur unbetont! Bass kehrt stufenweise zum Ausgangston\* zurück.  
\* Nicht unbedingt im gleichen Akkord!



**Durchgangs-** 6/4

Nur unbetont! Bass schreitet stufenweise in gleicher Richtung weiter\*.  
\* nicht unbedingt zum gleichen Akkord!



**Vorhalts-** 6/4

Betont. Liegenbleiben der Töne des vorangehenden Akkords, verzögertes Eintreten des folgenden Akkords..



**Vorschlags-** 6/4

Gleiche Struktur wie Vorhaltsquartsextakkord (von diesem oft nicht unterschieden) - die Töne treten aber spontan (ohne Hinüberbinden) ein.

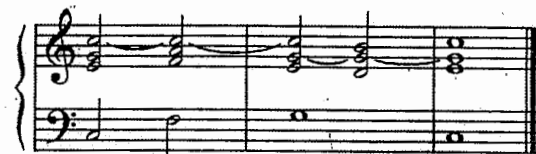
Anm. Der **Wechsel-** bzw. **Durchgangs-** Quartsextakkord wirkt manchmal blass, weil sich die "farblose" Quinte schlecht als Bass eignet; deshalb eher in schnellem Tempo (abhängig vom Stil). Wo mehr "Halt" gefragt ist (z.B. im Choral), durch VII<sup>6</sup> ersetzen:



## Der "kadenzierende Quartsextakkord"

Er ist die häufigste Verwendung des Vorhalts- (bzw. Vorschlags-) quartsextakkords. *Sehr beliebte Erweiterung der Kadenz* (vgl. auch den Fermatenakkord vor der Solokadenz).

**Er wird als V. Stufe gewertet (und nicht wie erwartet als I.)**



V<sup>6</sup>/<sub>4</sub> 5/3 }  
Kad

Stimmführung, keine Lage!



Als "Doppelvorhalt" (Quarte und Sexte) täuscht er lediglich eine I. Stufe vor. Sinn dieser zunächst unverständlichen Massnahme: Häufig wird auf ihn eine Zwischendominante bezogen - diese macht aber nur auf die V. Stufe bezogen einen Sinn (vgl. später). - **Anm.** Auflösung: Ein Zeichen (3, 5, Kreuz, Auflösungszeichen) genügt. - 8-Sprung im Bass beliebt!





# Analyse (Erklärung vorige Seite)

Allemanda

Violino

3

6

9

12

14

17

20

22

24

27

30

# 5 ANWENDUNGEN DES SEPTAKKORDS

Im Prinzip kann jede Melodie nur mit Dreiklängen begleitet werden - besonders, wenn man auch die Sextakkordumkehrung berücksichtigt. Bereits Quartsextakorde sind ein "Luxus", vor allem aber der "Kadenzierende" ein allerdings ganz "alltäglicher"; dasselbe kann man von den Septakkorden sagen. - Durch die Septimenerweiterung wird der konsonante\*\* Dreiklang zu einem spannungsgeladenen **dissonanten** Gebilde. Dissonanz aber bedeutet "Gefahr", und in dieser Situation sind "Vorsichtsmassnahmen" geboten: Diese beziehen sich auf a) die **Einführung** und b) auf die **Auflösung** der Septime.. - Aus Stimmführungsgründen muss im 4-stimmigen Satz die (farblose) Quinte manchmal fehlen (vgl. S. 10 unten: Schon bei Dreiklängen möglich). Falls **vollständig**, ist jeder Stimme ein Ton des "Spicks" zugeordnet, beim **unvollständigen** ist der Grundton verdoppelt (wie normalerweise bei den Dreiklängen).

\*\* Zwar ist auch der verminderte Dreiklang dissonant - er wird aber von H. Riemann als Septakkord ohne Grundton gewertet (S. 6); der übermässige Dreiklang ist selten und oft als Vorhaltsbildung zu deuten.

Achte bei den folgenden Beispielen immer, ob voll- oder unvollständig!

## Einführung der Septime

*Je ruhiger, desto besser!*

Daraus folgen die zwei häufigsten Fälle:



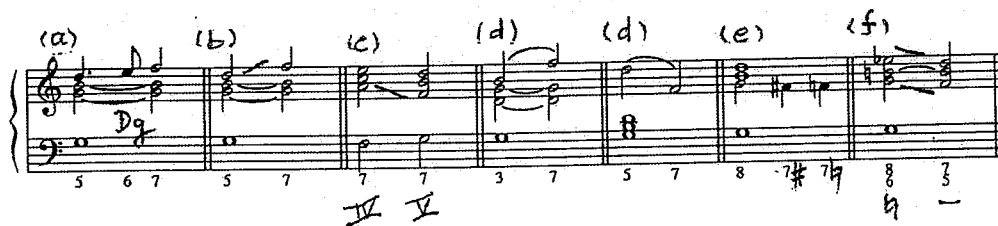
- **Liegenlassen:** Ein konsonanter Ton des vorherigen Akkordes gerät in das dissonante Verhältnis der Septime.

- **Stufenweise von oben:** Ein Dreiklang wandelt sich zum Septakkord, indem die 8 in die 7 sinkt.



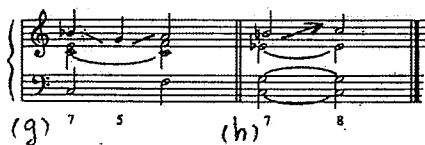
### • Weitere Fälle:

(a) Stufenweise von unten (mit 6-Durchgang) (b) Terzsprungweise von unten (Durchgang entfällt). (c) Terzsprungweise von oben (Bass: Steigende Sekunde). (d) Freie sprungweise Einführung (falls der melodische Ausdruck es verlangt). (e) Chromatische Einführung (etwas "sentimental"; eigentlich eine sofort rückgängig gemachte Ausweichung in die Dominanttonart). (f) Kombination 8-7 mit Sextvorhalt in Moll. Oft ungenau als 6-7 notiert (keine Stimmführung! Verminderte Quarte gegen innen).



## Auflösung der Septime

Im Prinzip immer stufenweise abwärts\*:



- \* scheinbare (seltene) Ausnahmen:  
 (g) "Um die Ecke" (h) Konflikt mit dem Leittonprinzip

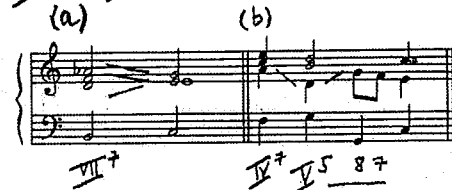
Falls (wie vorher) im Bass eine 5- oder 4-Bewegung ist (=häufigster Fall), gilt:  
 Ein unvollständiger Septakkord löst sich in einen vollständigen Dreiklang.  
 Ein vollständiger Septakkord löst sich in einen unvollständigen Dreiklang.

Diese Regel gilt allerdings nicht bei einem steigenden Sekundschritt im Bass:

Der **Trugschluss** funktioniert nur von einem vollständigen Dominantseptakkord aus (von einem unvollständigen würden 8-Parallelen entstehen):

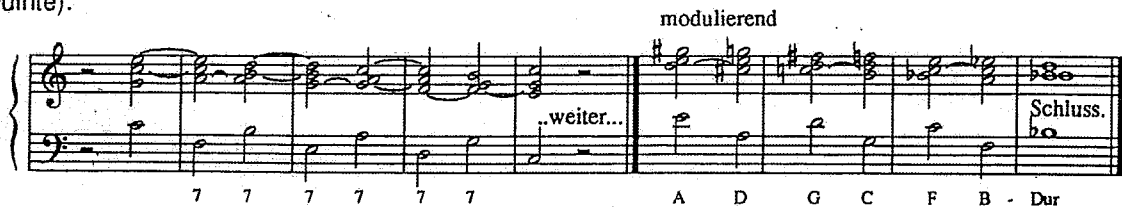


- (a) Terzverdopplung verhindert 5-Parallelen
- (b) "Choralfloskel" mit 5-Verdopplung



## Septakkordketten

Sie entstehen, wenn die Auflösung des 7-Akkordes statt in einen Dreiklang schon wieder in einen 7-Akkord geht. Beachte die typische pendelnde absteigende 5- und 4-Bewegung im Bass. **Voll- und unvollständig wechseln sich ab** (die oft genannte Regel, man solle "vollständig auf betont" setzen, ist weniger überzeugend als die Frage, "wie man aus der Kette herauskommt": Inmitten des Stücks wohl mit einem vollständigen Dreiklang, als Schlusswirkung eher mit einem unvollständigen (drei Grundtöne - 1 Terz - keine Quinte).



## Harmonie als Gestaltungsmittel

Analyse: Versuche in den "Préludes", Chopin "auf die Schliche zu kommen"! Verwende auch Kenntnisse aus der Rhythmus-, Intervall- und Tonartenlehre (Kurs 12-483).

**Nr. 7** Wie beginnt das Stück? Mit V (nicht I!) im Auftakt (schwebende Quintel) hinauf zur Terz (Gefühl!) von A-Dur (Hochgefühl!). Die scheinbar allzu einfache Beschränkung auf Tonika und Dominantsept(Non-)akkord wird in T.12 plötzlich durch eine **Zwischendominante** durchbrochen = Höhepunkt. Beachte die terz/sextgeführten Nebennoten, die dem Stück den "chopinesken" Schmelz verleihen.

**Nr. 20** Ein 5-stimmiger "Choral" (Bass pianistisch oktaviert). Der Des-Dur Dreiklang erscheint zuerst als IV von As-Dur, entpuppt sich aber am Schluss als dramatischer **Neapolitaner** der Haupttonart c-Moll. Die Aufhellung nach C-Dur in T. 3 führt überraschend nach G-Dur (Mollstücke modulieren sonst in die Parallele). Eigentlich hiesse die Regel: "**Verdurung** = Dominantisierung", was nach F-Dur führen würde (eine umgekehrte Regel heisst: "Vermollung = Subdominantisierung"). Auf der 2. Zeile "schlängeln" sich die Harmonien der chromatischen Linie des Basses entlang, wobei in T. 6 ein ausdrucksvoller alterierter Akkord entsteht ("übermässiger Terzquart").

**Nr. 6** h-Moll: Nach kurzem (jedesmal höheren) Aufbäumen sinkt die Melodie jeweils in sich zusammen. Auffallend an dem Stück ist das äusserst unterschiedliche **harmonische Tempo**: Auf der ersten Linie passiert nichts (nur I. Stufe); auf der zweiten plötzliche Beschleunigung: Die Harmonien wechseln teilweise jeden Achtel - und zwar äusserst komplex, sodass in der Analyse runde und eckige Klammern zur Hilfe genommen werden müssen. Chopin verlor wohl selbst die Übersicht, denn das "fisis" in T. 8 ist höchstens melodisch zu rechtfertigen (die VII. Stufe von h-Moll enthält ein "g"...). Allgemein wird das Aussergewöhnliche gesucht: T. 5 ein terzverwandter G-Durakkord (statt die erwartete Hauptstufe), in T. 12,13,14 wird ein Neapolitaner "breitgeschlagen" (Hemirole!), das verunsichernde chromatische Pendeln ab T.15 führt in T.18 in einen **Trugschluss** mit Vorhalt und mündet auf der letzten Zeile verklingend endlich in der Tonika (beachte das "osteuropäische" Kolorit der kleinen Septime "a" = "aeolisches" reines Moll).

# 5 Übungen

## Analyse: Chopin, Préludes

Scheinbar einfaches Hin- und Herpendeln von V und I im Walzertakt...

7. *Andantino*  
*p dolce*

5

11

Vollgriffige "c-Moll - Dramatik"....

20. *Largo*  
*ff*

5

**Die Hauptmelodie**

im Bass:

Beinahe

ein Stück

für Cello...

Assai lento

segno

*p* *solto voce*

6.

5

9

14

18

22

*pp* *ppp*

*sostenuto*

**Generalbass mit Septakkorden**

Trugschluss

3 7 6 7 7 # 7 7 # 7 8 7 #

Löse nach obigem Beispiel:

3 6 7 7 7 7 # 6 8 6 7 6 6 4 7

# 6 SEPTAKKORDUMKEHRUNGEN IM TONSATZ

Über deren Struktur vgl. S. 2. - Wider aller Erwartung sind sie leichter zu handhaben als Septakkorde in Grundstellung, da sie immer vollständig sind. Dabei herrschen die **gleichen Prinzipien bei der Verbindung**: Wenn möglich Hinüberbinden oder stufenweise Einführung der Septime (des "Spicks")! und deren stufenweise Auflösung nach unten.

Häufige Subdominante  
Rameau: "Sixte ajoutée"

Sekundakkorde lösen sich in Sextakkorde

6 6  
V<sup>5</sup> II<sup>5</sup> V<sup>4</sup> I<sup>2</sup> 6 I<sup>2</sup> 6

## Spezielle Wendungen des Terzquartakkords:

Bei ihm ist eine irreguläre Auflösung der Septime möglich, falls der Bass die Auflösung übernimmt:

Faux bourdon abspringend "Händelquinte"

4 6 4 6 4 6  
3 3 3 3 3 3

## Leitton gegen unten im Sekundakkord möglich:

Der Leitton ist durch andere Stimme aufgelöst ("Stimmkreuzung"):

2 6

## Drei wichtige Verbindungen

Sie haben die Randstimmen gemeinsam (dabei zeigt sich, dass die VII. Stufe eine Mittelposition zwischen Dominante und Subdominante einnimmt: vgl. S. 6: Kreisdarstellung).

V<sup>2</sup> 6 VII<sup>4</sup> 3 II<sup>5</sup> 6

Gabelgriff



# Über den verminderten Septakkord

Er gehört prinzipiell auf die VII. Stufe in harmonisch Moll, wird aber gern auch in Dur gebraucht (mit Mollsexta). Griffmässig gleichmässige Aufteilung der Oktave (über weitere symmetrische Oktavteilungen vgl. Kurs 12-483, S. 20): Lauter "kleine Terzen", wobei eine davon je nach Tonart eine übermässige 2 ist. - Er kann als zwei ineinander geschachtelte Tritoni aufgefasst werden: Da diese parallel verschoben werden können (ü.4 - v.5, auch aufwärts!), akzeptiert das Gehör analog parallel verschobene verminderte Septakkorde. Dabei geht aber das Gefühl der Tonart verloren und die Orthographie ist unsicher. Vgl. z.B. Liszt: "Bagatelle sans tonalité" (!), Chopin (S.18,19) etc.

Septakkordkette vgl. S.18

chromatisch

Ganztöne

## Modulation mittels des verminderten Septakkordes

Sie ist beliebt für überraschende Modulationen (z.B. Mozart. g-Moll Sinfonie, Beginn der Durchführung). Jeder Ton kann sein:

Leitton der Zieltonart:

nach G      nach B      nach Des      nach E

Grundton der Zieltonart:

(a) nach C (auch Fis, A, Es)

? C (VII) V 6/5 3 Kad

Dominantton der Zieltonart:

(c) nach H (auch D, F, As)

? V 7 (VII) (V) V 7 → →

- (a) Eigentlich ist eine solche Orthographie höchstens melodisch zu begründen (fragwürdiger Begriff eines "Wechselklangs").
- (b) Korrekt: Eigentlich eine "Zwischen-Siebte" zum kadenzierenden Quartsextakkord (der als V gilt). Ein Problem entsteht aber in Grundstellung und Sextakkord: Diese sind ja I. Stufe!
- (c) Analoge Überlegung zu (b).

## Modulation mittels des Dominantseptakkordes

Wie der verminderte Septakkord ist auch der Dominantseptakkord (V<sup>7</sup>) ein häufiges Modulationsmittel. Ist die Stimmführung überzeugend, kann man (auch ohne "Umsteigbahnhof") unvermittelt in entfernte Tonarten gelangen.

Durchgang mildert Querstand      Enharmonik möglich

C | V<sup>7</sup> Fis, C | V<sup>7</sup> E c | V<sup>7</sup> b F c | V<sup>7</sup> b e

# 6 Übungen

## Bass mit Septakkordumkehrungen

2-Akkord m. erhöhter 4      6 = Durchgang      ♭ neben Ziffer : bezieht sich darauf!

Löse nach obigem Beispiel:

## Parodie im protestantischen Choral

H.L. Hassler (1601)

Ursprünglich weltliche Lieder wurden mittels des Parodie(Kontrafaktur-)verfahrens in geistliche Gesänge verwandelt. Bei der Übernahme der Choralmelodie durch die Gemeinde wurde die ursprünglich differenzierte Rhythmik ins Schema des 4/4(3/4)-Taktes zurechtgesungen. - Anno 1601 veröffentlichte Hans Leo Hassler (1564 - 1612) zu Nürnberg seinen "Lustgarten neuer teutscher Gesänge". Obiges 5-stimmige Madrigal daraus wurde zum Sterbebesang "Herzlich tut mich verlangen" und fand als Leitmelodie mit Paul Gerhards Text "O Haupt voll Blut und Wunden" Eingang in Bachs Matthäuspassion (nächste Seite).

# Analyse: Bach - Choräle

O Haupt voll Blut und Wunden.

74.

Die Melodie ist von Bach viele Male immer wieder anders harmonisiert worden. Durchgänge und "seuzende" Vorhalte bereichern den Tonsatz; oft ist unsicher, welcher Ton akkordeigen oder akkordfremd ist. Der Stil ist eher instrumental als vokal ("unsingbare" verminderte Intervalle; abspringender Leitton, um einen vollständigen Schlussakkord zu erhalten). Stimmkreuzungen haben symbolischen Charakter.

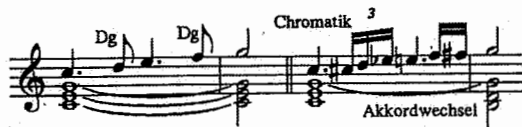
O Haupt voll Blut und Wunden.

345.

# 7 AKKORDFREMDE TÖNE

Es wäre falsch, zu glauben, die traditionelle Musik bestehe nur aus den terzgeschichteten Dreiklängen und Septakkorden... Schon in Bachs Präludium beeindruckte die Schlussstrategie des Orgelpunkts, welcher sich vom harmonischen Geschehen der Oberstimmen abspaltet; Schumann belebt seinen Klaviersatz mit Durchgängen, und Chopins z. T. terzgeführte Nebennoten haben ihren eigentümlichen Schmelz. Die Unabhängigkeit der Stimmen eines Bach-Chorals wird durch Durchgangs- und Wechselnoten unterstrichen, und "seufzende" Vorhalte steigern den Ausdruck. Die akkordfremden Noten sind also bereits in älterer Musik das "Salz" der Harmonie, und man könnte behaupten, dass sich in der modernen - nicht nur a?tonalen - Musik die dissonanten Nebennoten einfach zu ungunsten der Wohlklänge in den Vordergrund geschoben haben... Prinzipiell gibt es zwei Haltungen gegenüber der Dissonanz: 1) Man platziert sie an unbetonter Stelle, um sie "unschädlich" zu machen ("Franconisches Gesetz", 13.Jh.), oder b) man stellt sie absichtlich auf die Betonung, "damit die darauf folgende Konsonanz um so süsser erscheine" (Zarlino 1517-1590).

## Durchgangsnote Dg (unbetont)

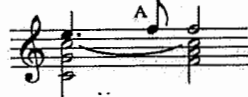


## Wechselnote W (unbetont)



## Antizipation A (unbetont)

Vorausnahme eines Tons des nächsten Akkords.



Beliebte Schlusswendung!

## sonstige Nebennoten

(betont oder unbetont).



N<sup>abspringend</sup> N<sup>anspringend</sup> N<sup>frei</sup>

## Vorhalt

Betont. Ein Ton des vorherigen Akkords "bleibt hängen" und gerät so ins Verhältnis einer Dissonanz und löst sich verspätet gegen unten (selten leitönig gegen oben) auf. Quart-, Sext- ("Auffassungsdissonanz") und Non-Vorhalt zum Dreiklang; auch Sept-Vorhalt beim Sextakkord (vgl. S.26). Auch gleichzeitig in mehreren Stimmen. "Kumuliert" als Vorhalt zu Vorhalt möglich: 7-6-5.



\* Anm.

Der Leitton darf Vorhaltsauflösung nicht vorausnehmen!

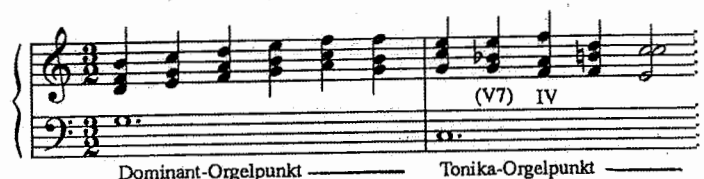
## Vorschlag

Identisch mit dem (von ihm nicht immer korrekt unterschiedenen) Vorhalt, aber spontaner Eintritt der Dissonanz statt durch Hinüberbinden. - Unglücklicher Ausdruck, da auf dem Schlag! Vgl. Verzierungslehre.



## Orgelpunkt = liegende Stimme im Bass

Eine Liegestimme wird als akkordfremd gewertet, wo sie in bezug auf den Akkord dissoniert (x). Der Orgelpunkt ist eine beliebte Schlusswirkung: Dominantorgelpunkt - Tonikaorgelpunkt (oft mit Ausweichung in die Subdominanttonart).



# Vorhalts- bezifferung

Ist der Vorhalt im Bass, ergibt sich ein "Bezifferungsproblem" (immer vom Bass aus zählen!).

### Wichtigste Fälle:

5 - } Vorhalt im Bass  
2 - } eines Gabelgriffs

2 - Vorhalt im Bass einer Grundstellung (7-, 4- fehlt meist)

ebenfalls unvollständig notiert 7 - (Vorhalt zum Quartsextakkord)

### Achtung!

2 - kein Sekundakkord

7 - kein Septakkord

6 5 kein Sextakkord!

6 - } kein  
4 3 } Quartsextakkord

Stehen drei Zahlen, einfach alle abzählen (unmissverständlich, aber leider schwierig für Blattspiel)

Vorhalt zu →		Grundton	Quinte	Terz	Basston
DREIKLÄNGE	Grundlage				
	ohne Terzverd.				
	6-Akk.				
	mit Terzverd.				
SEPTAKKORDE	6-4-Akk.				
	Unvollständig				
	Grundlage				
	vollständig				
	6-5-Akk.				
	4-3-Akk.				
2-Akk.					

## Der Nonakkord <sup>9</sup>/<sub>7</sub> (die "7" muss immer stehen, da sonst Nonvorhalt!)

Erweiterung des Septakkordes um eine Terz: Die None wird gleich behandelt wie die Septime (Einführung, Auflösung). Im 4-stimmigen Satz muss die Quinte fehlen, da Fünfklang.

### Nonakkordkette Nur im 5-stimmigen Satz(a)

Vgl. Übung S. 27:

Im 4-stimmigen Satz nur alternierend Nonakkord-Septakkord-Nonakkord etc. möglich, da:

9 > kons.  
7 > kons.  
kons. > 9  
kons. > 7  
Bass Bass

(a) (b) A

(H. Riemann)

nat. Moll!

13  
11  
9  
7

Undezim- und Tredezimakkorde können als Antizipation gedeutet werden (b)

# 7 Übungen

Guter Tip: Zuerst ohne Vorhalt lösen, diesen nachträglich einsetzen!

## 1) Bass mit Vorhalten (2. Linie: Auch Doppelvorhaltel)

3 6 4 3 7 6 9 8 - 6 6 9 8 6 7 4 3 -  
5 5 5 #

6 6 4 3 - 6 6 4 3 2 6 6 4 3  
5 9 8 - 5 9 8 2 5 8 7

**2) Nimm die Tabelle S. 26 zu Hilfe!** Orgelpunkte (Schluss): Sie sind für das Blattspiel sehr unübersichtlich, schriftlich aber leicht; einfach alle Ziffern abzählen! Es ergibt sich ein 3-stimmiger Satz. Die restliche Stimme "mit gesundem Menschenverstand" ergänzen ("unproblematische" Intervalle, meist eine 8).

- 3 5 - 7 7 7 7 7 6 5 2 6 7 6 2 - 6 5 - 6 4  
2 - kein Sekundakkord! # - 6

6 - 7 8 - 3 5 - 7 6 5 4 6 7 5 6 5 3 5 -  
5 4 # Leitton! 2 - 2 6 2 6 5 3 2 -

7 2 5 - 4 3 7 6 5 6 7 5 - 4 - 6 3 7  
2 - 4 4 3 - 3 7 6 - 6 3 4

## 3) Bässe mit Nonakkorden

8 7(b) 9(b) 5 9 7 9 7 9 7



# Historischer Basso continuo (vgl. S.7)

In modernen Ausgaben  
übernimmt der Herausgeber  
die Aufgabe, die rechte  
Hand auszusetzen:

## Preludio

Andante

Antonio Vivaldi  
op. 2, No. 3

Versuche nun selbst, einen historischen Generalbass auszusetzen:

Bach - Schemelli

Praxis pietatis melica 1676

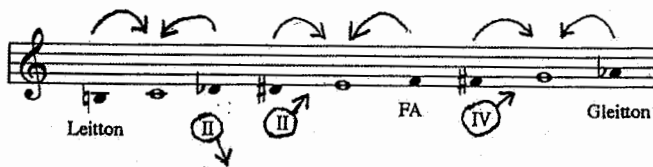
\*) Die in diesem Gesangbuche befindlichen Melodien sind von Sr. Hochedl. Herrn Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sächsl. Capellmeister und Directore Chor. Musici in Leipzig, theils ganz neu componiret, theils auch von Ihm im General - Baß verbessert ...

Es handelt sich um ein geistliches Lied (keinen Chor!). Deshalb kann zwar die Singstimme mit dem obersten Finger der rechten Hand zusammenfallen, muss aber nicht. Die Lage ist dem Geschmack des Spielers überlassen (eingetragene Note = Hilfestellung). Bach bezeichnet Durchgangs- und Wechselnoten nicht, d.h. er lässt den Strich (-) weg. Selbstverständlich wären noch Gesichtspunkte der historischen Aufführungspraxis (Verzierungen, Stimmenzahl) zu berücksichtigen, was hier aber nicht der Zweck der Übung ist. - Beachte den pietistischen Text!

# 8 ALTERATION I

Normalerweise bewirkt eine chromatische Veränderung eines Tones eine Modulation - oft gilt: Erhöht = neuer Leitton (TI), erniedrigt = neuer Gleitton (FA) der Zieltonart (nicht für den Akkord relevante chromatische Durchgänge etc. interessieren hier nicht). Wenn aber ein leitereigener Ton chromatisch verändert wird, ohne dass sich die Tonart ändert, spricht man von Alteration. Dabei eignet sich dazu nur der **II. Ton (aufwärts und abwärts)** sowie (bedingt) der **IV. Ton (aufwärts)**, denn eine Untersuchung zeigt:

- |   |  |
|---|--|
| c-cis: mod>d                                  | c-cis: unmöglich*                      |
| <b>d-dis: beliebte Alteration</b> (ev. mod>e) | <b>d-des: sehr beliebte Alteration</b> |
| e-eis: unmöglich* (ev. mod>fis)               | e-es: "Mollterz"                       |
| <b>f-fis: Alteration</b> (meist aber mod>G)   | f-fes: unmöglich*                      |
| g-gis: mod>a                                  | g-ges: unmöglich*                      |
| a-ais: unmöglich* (ev. mod>h)                 | a-as: "Mollsexta"                      |
| h-his: unmöglich* (ev. mod>cis)               | h-b: "ohne Leitton"                    |
- (in C-Dur; \* = Konkurrenz durch plausibleren Ton)



Die Töne der Dur-Tonika\* werden durch "Binnen"-Leit(bzw. Gleit)-töne eingekreist (\* fes als Gleitton in die Mollterz scheint nicht vorzukommen).

## Relative Alteration

Es entstehen keine neuartigen Akkordstrukturen, also bereits bekannte: Dur, übermässig..

- IV ↗ Nicht als Alteration zu werten, sondern als **Zwischenfunktion** (s. unten)
- II ↗ Achtung: Der hochalterierte II. Ton ist nicht identisch mit der Stufe (übermässiger Dreiklang auf der V. Stufe)



**"Neapolitaner"** (urspr. Moll, auch Dur)



Hier ist Alteration und Stufe identisch: Tiefalterierte "neapolitanische" II. Stufe, die meist als Sextakkord erscheint: Der **neapolitanische Sextakkord** (ein Durakkord!) ist die stärkstmögliche Subdominantwirkung (Terzverdopplung!). Der erwünschte Querstand unterstreicht den Gegensatz zur Dominante.

## Ausweichung (Zwischenfunktion)

Vorübergehendes Berühren einer anderen Tonart (ohne dass sich diese durch eine Kadenz festigt: Sie wird sofort wieder verlassen).  
Regel: Die Tonart in der (runden) Klammer wird vom **folgenden Akkord bestimmt, wie wenn dieser eine I. Stufe wäre.**

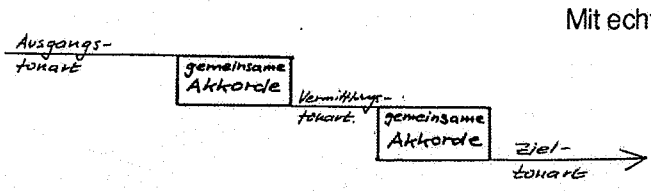
Sehr häufig als "Zwischendominante"  $\mathbb{D}$  = (V)V oder (VII)V. - Es können auch mehrere Akkorde in die Klammer genommen werden. Die Klammer kann sich auch auf eine *erwartete Stufe* beziehen (=eckige Klammer).



# "Diatonische" Modulation

Ist eine "überzeugende" Modulation gewünscht (z.B. Hauptsatz-Seitensatz in der Sonate), "rutscht" man während einer Phase mit beiden Tonarten gemeinsamen Akkorden in die neue Tonart ("Umsteigbahnhof" von einem, auch mehreren Akkorden). Die neue Tonart wird am Schluss durch eine \* Kadenz gefestigt (Verzögerungstaktik z.B. mit Trugschluss beliebt).

## Modulation in entfernte Tonarten



Mit echt diatonisch gemeinsamen Akkorden kommt man im Quintenzirkel höchstens 2 Quinten weit. Ist das Ziel weiter, benutzt man a) mehrere "Umsteigbahnhöfe"

oder man erweitert

(Darstellung auf C-Dur bezogen)

- b) die echt diatonisch gemeinsamen Akkorde durch die **Mollsubdominante** resp. den **Neapolitaner** der Ausgangs -- resp. der Zieltonart:

1	F vier					G vier
2	B zwei					D zwei
3	Es Moll IV der Ausgangstonart	II <sup>6</sup> neap	II <sup>6</sup> neap	Moll IV der Zieltonart		A
4	As	As	E	E		E
5	Des	Des	H	H		H
6		Ges	Fis			

So kommt man bis zu 6 Quinten weit.

Leider funktioniert obige Logik nur in Dur (oder reinem Moll: Zuerst Durparallele ansteuern!). Da das harmonische Moll die regelmässige Struktur der Diatonik verlässt (übermässige Sekunde!), ist die Möglichkeit gemeinsamer Akkorde scheinbar chaotisch. Die "Modulationsmaschine" (vgl. S. 31; bitte vergrössert kopieren und ausschneiden) löst aber alle Sorgen: Durch gegenseitiges Aneinanderlegen können die Chancen gemeinsamer Akkorde eruiert werden (Enharmonik möglich).

# 8 Übungen

## Modulation mittels V<sup>7</sup> oder VII<sup>7</sup>

vgl. S. 22

# = TI  
b = FA

## Zwischenfunktionen

## Mit "Umsteigbahnhof"

z.B. von FIS nach G:  
Gemeinsame Akkorde sind: a) Der G-Dur Dreiklang (Neapolitaner der Ausgangstonart) oder  
b) h-Moll-Dreiklang (Moll-IV der Ausgangstonart). -  
c) Mit mehrmaligem Umsteigen.

V7 verdeutlicht die Modulation

Fis I lineap G I V I

I IVm III V I

c)

Fis	I	IV	IV	IV	IV	IV	IV	Kadenz
H	V	I	IV	IV	IV	IV	IV	
E	V	I	IV	IV	IV	IV	IV	
A	V	I	IV	IV	IV	IV	IV	
D	V	I	IV	IV	IV	IV	IV	
G	V	I	IV	IV	IV	IV	IV	

Schema

Mache einen "Zettelkasten": Ausgangstonarten grün, Zieltonarten rot. Ziehe jeden Tag zwei Zettel und moduliere mit allen Dir bekannten Methoden. Beim eruieren gemeinsamer Akkorde kann Dir die "Modulationsmaschine" behilflich sein: **DUR-Streifen** und **MOLL-Streifen** sind auf C eingestellt - um sie beweglich zu machen, ausschneiden (2x kopieren, damit nicht nur DUR-MOLL, sondern auch DUR-DUR und MOLL-MOLL verglichen werden können. MOLL ist kursiv dargestellt).

I	II na	II	III	IV	V	VI	VII <sup>6</sup>	I	II na	II	III	IV	V	VI	VII <sup>6</sup>
D	D	M	M	D (M)	D	M	ver	D	D	M	M	D (M)	D	M	ver

his	cisis	disis	eis	fisie	gisais	aisis	his	cisis	disis	eis	fisie	gisais	aisis
c	dis	es	e	f	gis	a	his	dis	es	e	f	gis	a
deses	ces	fes	geses	ases	bes	ces	deses	eses	fes	geses	ases	bes	ces

I	II na	II	III	IV	V	VI	VII <sup>6</sup>	I	II na	II	III	IV	V	VI	VII <sup>6</sup>
M	D	ver	ü (D)	M	D	D	ver	M	D	ver	ü (D)	M	D	D	ver

**Analyse** Hat Beethoven in seiner "Mondscheinsonate" den Neapolitaner für sich entdeckt? Abgesehen vom langsamen Tempo ein äusserst ungewöhnlicher erster Sonatensatz(?): Statt in der Durchführung, die wohl durch den Orgelpunktteil repräsentiert wird, legt er schon nach wenigen Takten mit Modulationen los! Das Stück könnte von Schubert sein...

**Sonate**  
 Der Dritte *Jeite Galsieridi Kewidmet*  
 L. van Beethoven, op. 27 Nr. 2  
 komponiert 1802  
 Sonata quasi una Fantasia

**Adagio sostenuto**  
*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimo e senza sordino \*)*  
*sempre pp e senza sordino*

etc.

# 9 ALTERATION II

## Absolute Alteration

Die Alteration zeigt sich auch in in der **Akkordstruktur**, sodass die Liste der Dreiklänge und Septakkorde erweitert werden muss. Typisches Merkmal: **Gegen innen aufzulösende Verminderte Terz** im "Spick" (diese muss streng unterschieden werden von der dazu enharmonischen grossen Sekunde, weil sie sich anders auflöst). In der Praxis (*und historisch früher*) erscheint die verminderte Terz jedoch häufiger in der **Umkehrung als übermässige Sexte** (**Auflösung gegen aussen in die Oktave**). Die Tabelle alterierter Septakkorde S.34 ist das Ergebnis einer Auszählung, welche in Dur, harmonisch Moll sowie "Molldur" (Dur mit Mollsexta) folgende Parameter berücksichtigt:

1) Alterierter Ton \* der Tonart (Tabelle: unten) - 2) Stufe +(wo nötig)Angabe Dur ev. mit Moll-6, Moll (Tabelle: oberer Bogen) - 3) Der aus der Terzstruktur abgeleitete Name (Tabelle: rechts).

z.B. "hardoppeltvermindert",

da "Dur(?)terz"-v.5-v.7:



\* Es existiert kein offizieller Brauch, ihn darzustellen (in diesem Lehrmittel ein Kreis mit einem Pfeil).

tief hoch

Bei 2(3)- resp. 3(4)fachVermindert herrscht Uneinigkeit über die Benennung: Die einen Theoretiker berücksichtigen alle vorkommenden Verminderungen (grössere Zahl), die anderen zählen die Septime nicht mit (Vorteil: Bei Reduktion auf Dreiklang ändert sich der Name nicht). - Die meisten Beispiele der Tabelle kommen äusserst selten vor; aus *historischen* Gründen ziehen die wirklich *gebräuchlichen* eine *Umkehrung* vor:

### "Übermässiger Quintsextakkord"

Er ist der beliebteste *absolut* alterierte Akkord (so häufig wie der *relativ* alterierte "Neapolitaner"). Griffmässig wie "ein Dominantseptakkord auf der Mollsexta" (gute Eselsbrücke!), ist er aber als Quintsext des 2(3)fachVerminderten notiert und wird entsprechend anders aufgelöst (die für ihn typische ü.6 gegen aussen). Gem. Tabelle S.34 hat er drei Chancen, vorzukommen:

(1) G-Dur(Moll) : VII<sup>7</sup>

(2) C-Dur(Moll) ,besser (VII<sup>7</sup>)

(3) Es-Dur : II<sup>7</sup>

ohne Quartsext: Mozartquinten!

(VII<sup>5</sup>)<sub>5</sub> V

(VII<sup>5</sup>) Vkad 4

Am häufigsten erscheint Möglichkeit (2) als Zwischendominante vor einem kadenzierenden Quartsextakkord (in Moll; er wird aber *ohne Veränderung* auch in Dur gebraucht mit as *und es*: "dis" als melodischen Leitton zu schreiben ergäbe eine doppelt(!)übermässige Quarte zu as und einen sinnlosen "Spick"). - Der Akkord ist schon als "Zwitteraccord" benannt worden (Simon Sechter 1788-1867, Lehrer Bruckners; zitiert nach Louis-Thuille, S.238): Tatsächlich kann man ihn als hochalterierte IV. Stufe bezeichnen oder (besser) als Zwischensiebte zu der in der Klammer herrschenden Dominanttonart G-Dur (hier wäre as tiefalterierte II. Stufe) - der Leitton fis wäre dann aus G-Dur begründet, der Gleitton as als Moll-6 von C-Dur.

### Weitere gebräuchliche Fälle:

**Übermässiger Sextakkord:** Vor allem als Zwischenfunktion gebraucht (ähnlich dem obigen übermässigen Quintsext, aber nur doppelt vermindertes Dreiklang: Septime fehlt). Quintverdopplung (fis, as kommen als Leit- bzw. Gleitöne nicht zur Verdopplung in Frage).

**Übermässiger Terzquartakkord.** Umkehrung des hartverminderten Septakkords. Als Zwischenfünfte gebraucht.

G C Es

VII<sup>5</sup> I besser (VII<sup>5</sup>) I V II<sup>5</sup> I

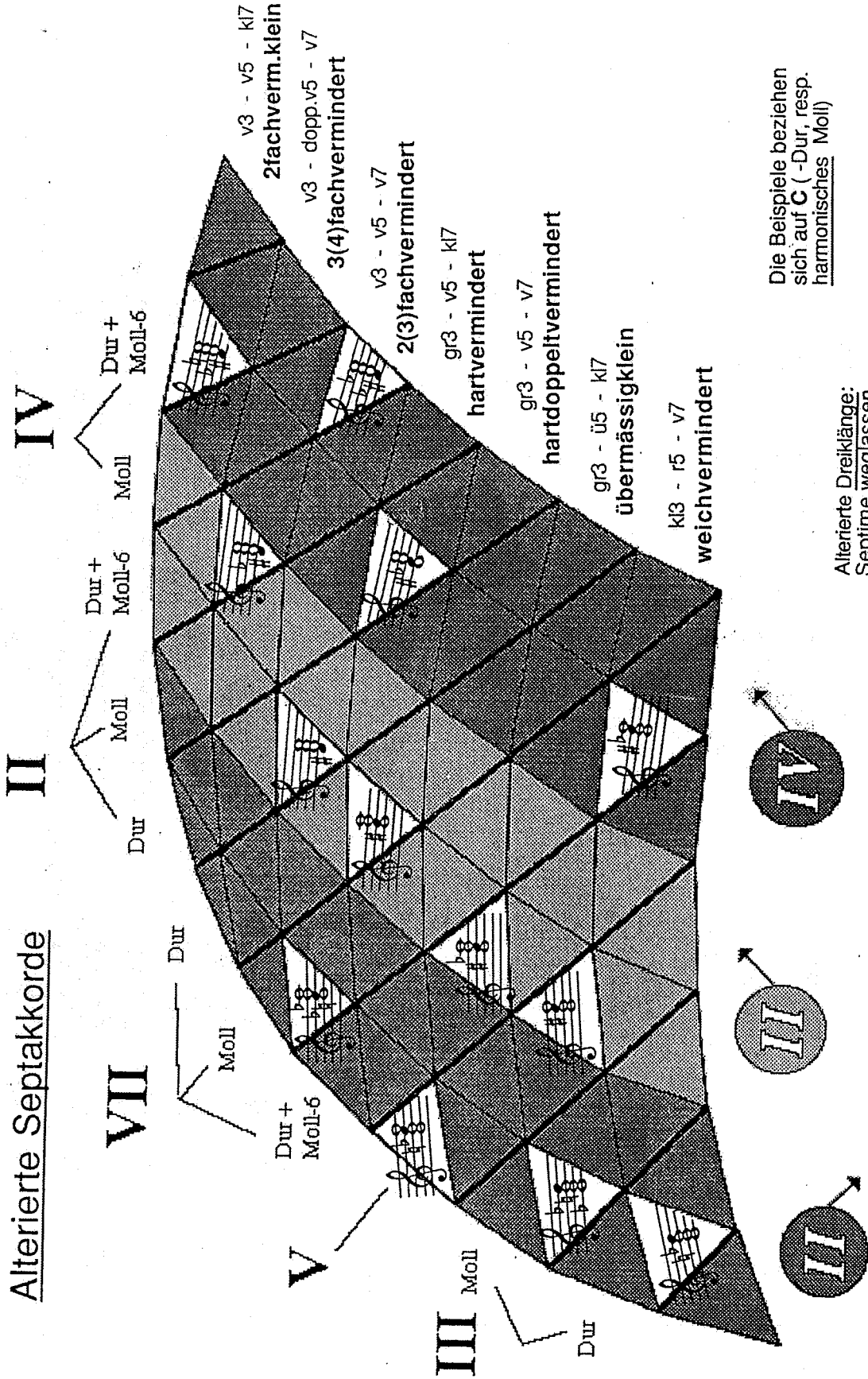
üb. Terzquart hartverm. (V<sup>4</sup>)<sub>3</sub> V III<sup>7</sup> I VII<sup>7</sup> I Vorhalt

weichvermindert

- Selten kommen die anderen Akkorde der Tabelle S. 34 - auch in allen Umkehrungen - vor. Die Auflösung (in der Regel Tonika oder kadenzierender Quartsextakkord) richtet sich nach der verminderten Terz des "Spicks", welche gegen innen in den Einklang geht. - "Unausweichliche" Quintparallelen können nur mit Vorhalten "umschiff" werden.



Alterierte Septakkorde



# 9 Hat Mozart

**uns in K.V. 310** an der Nase herumführen wollen? Der Durchführungsteil der a-Moll Sonate beginnt korrekt in der Paralleltönart C-Dur. Will er uns auf der 2. Linie mittels des verminderten Septakkords nach F-Dur führen? Das wäre zu langweilig... Oder wäre eine enharmonische Umdeutung nach d-Moll (cis!) eine Idee? Sie wird verworfen; und so prasselt er dennoch in F-Dur den Dominantseptakkord hinunter... doch: Das B wird zu einem AIS! Also ein übermässiger Quintsext, der auf den Dominantorgelpunkt von e-Moll steuert. Doch was machen mit den drohenden "Mozart-Quinten"? Einfach die Stimmenzahl abändern...

## Bilde:

Tonart, Stufe →	cis moll III <sup>7</sup>	Es Dur V <sup>7</sup>	f moll VI <sup>7</sup>	As Dur VII <sup>7</sup>	b moll II <sup>7</sup>	C Dur VII <sup>7</sup>	gis moll IV <sup>7</sup>
alterierter Ton →	(II) ↘	(II) ↗	(II) ↗	(II) ↗	(II) ↗	(II) + Moll 6	(II) ↗
einzeichnen und auflösen →							
Struktur →	überm. Kl.						

## Ergänze:

Tonart, Stufe, Umkehrung	C Dur III <sup>7</sup>			
Alteration (ev. Moll-6)	(II) ↘			
analysieren und auflösen		(2. Lösung)		
Struktur	weichverm.			

## Löse:

↑ bei abspringendem Bass darf die Terz verdoppelt werden

# Analyse

6. *Allegretto.*

11 15 16 17 20

21 25 29

31 35 40 45 50

52 55 60

64 65 66 70

72 *pp* *Fine.*

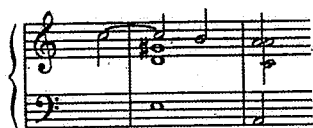
**Wo hat Schubert** sich in der Anzahl der Vorzeichen geirrt? Das Moment musical in As-Dur Op.94 No.6 hat schöne Beispiele des übermässigen Quintsext- und Terzquart-Akkordes. Die Enharmonik dient der besseren Lesbarkeit. Typisches Schwanken zwischen Dur und Moll.

# 10 ENHARMONIK

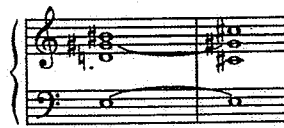
*kursiv = alteriert*

Übermässiger Dreiklang		z.B.
verminderter Septakkord		z.B.
hartvermindert		z.B.
Dominantseptakkord 2(3)fachvermindert		z.B.
übermässig klein 2fachverm. klein		z.B.
klein 3(4)fachvermindert		z.B.
hardoppeltvermindert weichvermindert halbvermindert		z.B.

Der *übermässige Quintsextakkord* tönt wie ein (anders aufgelöster) Dominantseptakkord. Durch **enharmonische Verwechslung** verwandelt sich der verminderte Septakkord in sich selbst (immer andere Lage - je nach Tonart). Obige Tabelle ist eine Auszählung aller möglichen Verwechslungen zwischen den Akkorden (alteriert oder nicht alteriert), welche für **überraschende Modulationen** reiche **Möglichkeiten** bieten. - Wenn man auch akkordfremde Noten miteinbezieht, wachsen die Möglichkeiten ins Unendliche - hier ein Beispiel:



Sextvorhalt zum Dominantseptakkord



Übermässig -klein



Doppeltvermindert -klein

Eine "verrückte Übung" (künstlerisch völlig wertlos), welche die Möglichkeiten harmonischer "Spiegelfechtereii" demonstriert ...

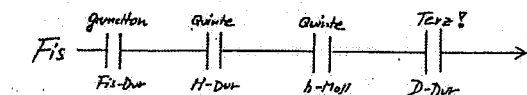
Annotations in the exercise include: *hvk.*, *2(3)fv.*, *Übm. 4/3 (V)*, *Übm. 6/5 (VII)*, *Kad. f*, *V<sup>7</sup> = Übm. 6/5 Kad. 6/4*, *Übm. 6*, *Übm. 3*, *Übm. 6*, *Übm. 3*, *[Cis Dur IV I<sup>6</sup>]*, *Trugschl.*, *dg (VII) V<sup>4</sup>*.

# Modulationsmethoden (Zusammenfassung)

Seit der 1. Lektion kamen immer wieder Modulationen vor - deren Methoden seien hier zusammengefasst. Es gibt zwei Arten: Die eine will *überzeugen* (z.B. Überleitung vom Hauptsatz der Sonate in den Seitensatz), die andere will *überraschen, verblüffen, provozieren* (Durchführungsteil). Erhöhte Töne neigen dazu Leitton zu werden (T1), erniedrigte Gleitton (FA=Dominantseptime oder Mollsexta); dem entsprechend gilt: Verdurung = Dominantisierung, Vermollung = Subdominantisierung. Ist die **Modulation** definitiv, wird sie in einer Kadenz gefestigt. Kurzfristiges Berühren einer andern Tonart heisst **Ausweichung** vgl.S.29 (Zwischenfunktion, meist Zwischendominante = Dominante zur Dominante. Die Tonart in der runden Klammer wird vom folgenden Akkord bestimmt). Die Überzeugungskraft einer Modulation wird auch vom melodischen und rhythmisch-metrischen Ablauf bestimmt (deshalb z.B. Verzögerung durch Trugschluss gut). Alteration und Modulation müssen zwar genau von einander unterschieden werden - sie bedingen sich in Vielem aber gegenseitig. In manchen Lehrbüchern wird in "diatonische, chromatische und enharmonische Modulation" eingeteilt; über die genaue Methode ist mit diesen deskriptiven Bezeichnungen jedoch noch nichts ausgesagt, weshalb wir es vorziehen, die Modulationen nach dem Mittel einzuteilen, mittels welchem moduliert wird:

- Modulation mittels gemeinsamen Akkord(en), sog. "Umsteigbahnhof":
  - a) Mit leitereigenen Akkorden = diatonische Modulation,
  - b) auch mit Mollsubdominante oder Neapolitaner (S. 30)
  - c) mit enharmonisch umdeutbaren Akkorden, auch alterierten (S. 37).
- Modulation durch unvermitteltes Eintreten
  - d) des Dominantseptakkordes der Zieltonart (S. 22)
  - e) des verminderten Septakkordes (VII. Stufe der Zieltonart),
  - f) ev. anderer Akkorde, die stimmungsmässig überzeugen.
- Spezialfälle sind z.B.
  - g) Modulation durch "Vereinzelung" eines Akkordtones, z.B. Beethoven, 9. Sinfonie, Finale T.187 ff.
  - h) Unvermittelte "Rückung" (oft von Pause getrennt)\* z.B. Bruckner, 7, Sinfonie, 2. Satz T. 148

\* Solche und ähnliche Fälle können meist mit runden und eckigen Klammern (erwartete Stufe) "zurechtanalysiert" werden (es fragt sich allerdings, ob dem Komponisten nicht eher an einem "Farbwechsel" gelegen ist, vgl. unten): So kann z.B. jede Rückung um einen Halbton so erklärt werden, dass der Neapolitaner zur Tonika erklärt wird.



Beethoven

Bruckner Fis-Dur - Pause mit Fermate - B-Dur:

## Erweiterte Terzverwandtschaft etc.

Östliche und nordische Komponisten (Dvorak, Grieg) ziehen oft **Terzverwandtschaft** der abgedroschenen Quintverwandtschaft vor (CDur - eMoll). Beethoven hat aus demselben Grund z.B. in der "Waldsteinsonate" den eigentlich in die Dominanttonart gehörenden Seitensatz in die sog. "**Mediante**" gesetzt (CDur - EDur) und so die Terzverwandtschaft erweitert ("**Farbwechsel!**" - selbstverständlich könnte man E-Dur als (V) zu VI von C erklären...). Die Originalitätssucht der Romantiker suchte nach immer neuen Sensationen, angefangen bei Schubert, der in seiner posthumen B-Dur Sonate den Seitensatz in fis-Moll bringt, bis Strauss, der in "Elektra" A-Dur und es-Moll sogar gleichzeitig bringt (Tritonusabstand!): Dies führt zur **Bitonalität** Stravinskys und anderer moderner Komponisten. Der fließende Übergang vom spätromantischen "Tristan-Stil" zur **Atonalität(?)** kann am besten bei A. Schönberg studiert werden: "Verkürzte Nacht" (mit extremer Chromatik, Nonakkorden, Vorhaltsverschleierungen etc.) >> "Hängende Gärten" (sog. "freie Atonalität") >> 12Ton-Kompositionen (das Grundtondenken wird durch die systematische Gleichberechtigung aller 12 Töne bewusst unterbunden).

# 10 Beispiele spätromantischer Harmonik

## Liszt

Années de  
Pèlerinage:

### "Il Penseroso"

Lento

Ein gutes Beispiel für die erweiterte Terzverwandtschaft: cis-Moll und a-Moll etc. - Die "Grübelelei" besteht darin, Antworten zu finden auf die Frage: "Mit welchen immer wieder anderen Akkorden lässt sich ein "E" (später "B") harmonisieren?". Dabei scheint die "Akkordfarbe" wichtiger als die Funktion.

Ein ähnliches Beispiel wäre Chopins Prélude in e-Moll: Auf welche Weise lässt sich der Ton "H" (später "A") harmonisieren? Die Analyse lässt sich nur mit Mühe bewerkstelligen (runde und eckige Klammern); auch ist es nötig, gewisse Töne enharmonisch umzudeuten.

## Strauss

### "Till Eulenspiegel-Akkord"

Hartdoppeltvermindert:  $F: VII^{\frac{4}{3}} - I^{\frac{6}{6}}$  (des=Mollsexta, gis =  $\textcircled{II}$ ). Im ganzen Stück besteht die "Eulenspiegelerei" darin, alterierte Akkorde immer wieder auf neue, überraschende Art aufzulösen.



# Wagner

Langsam und schmachkend.

das Vorspiel zu  
"Tristan"

a-Moll (die Tonika kommt aber nie vor: Auflösung der Tonalität?), *Chromatik* (Vorstufe der 12-Tonmusik?), "sehrende" Sexte (Sehnsucht als *das* Romantische Thema!). Der "Akkord mit dem kranken Blick" (sog. *Tristan-Akkord*): Ein mit einem *Vorhalt* verfremdeter *alterierter* Septakkord (Zwischendominante zu einem "fragenden" Halbschluss: Die Melodie führt immer weiter, sog. *unendliche Melodie*): Eine "Zukunftsmusik"?

## Die Analyse des Tristan-Akkords

### Erster Deutungsversuch:

gis - h - dis - f = "weichverminderter" Septakkord auf der VII. Stufe von a-Moll (der IV. Ton = dis ist hochalteriert)

Diese Deutung ist zu verwerfen, weil der Akkord im Verhältnis zum folgenden (mit dem Vorhalt als verbrämten) Dominantseptakkord funktionell eher subdominantisch (resp. zwischendominantisch) wirkt (und nicht - als VII Stufe - dominantisch!).

### Zweite (korrekte) Deutung:

Das gis ist ein leittoniger Vorhalt; erst seine Auflösung (a) gehört zum Akkord, also: h - dis - f - a = "hartverminderter" Septakkord (übermäßige Terzquartumkehrung) auf der II. Stufe (IV. Ton hochalteriert)

oder besser:

"Zwischenfünfte" (V) z. folgenden Dominante (bezüglich der Dominante e wäre dann der II. Ton f tiefalteriert).

Im Vergleich zur diatonisch orientierten Meistersingermusik wirkt der chromatisierte Tristan "modern". - *Derselbe* Komponist schreibt im "Rheingold" die primitivst mögliche Musik (nämlich 5 Minuten lang die Tonika von Es) und im Tristan die kompliziertest mögliche! Dieses Auseinanderklaffen ("postmoderner" Primitivismus contra übersteigerte Komplexität) ist für das *gespaltene Bewusstsein des Romantikers* typisch!

# 1 Übungen S.3

1) Bestimme, ob Dreiklang in Grundstellung, Sextakkord oder Quartsextakkord:

Ein D-Dur 6-Akt	f moll 6	Fis Dur 6	a moll 6	e moll 6	H Dur 6	Des Dur Grundl. 8	Cis Dur 6	Es Dur Grundl.	dis verm 6	g moll 6	Cis D 6
Gabelgr.	Terzverd.	siehe K <sub>4</sub> (TH 13)	Gabelgr.	Weite Lage!	Leitton ein-fach!	Drei grund-töne	Leitton ein-fach!	weite Lage	Terzverd.	weit, Terzverd.	weit, K <sub>4</sub> b <sub>0</sub>
In G-Dur = V <sup>6</sup>	in Es-Dur = II <sup>6</sup>	in Fis-Dur = V <sup>6</sup> / <sub>4</sub>	in e-moll = IV <sup>6</sup>	in h-moll = IV <sup>6</sup> / <sub>4</sub>	in E-Dur = V <sup>6</sup>	in Des-Dur = I <sup>8</sup>	in Cis-Dur = V <sup>6</sup>	in as-moll = V <sup>5</sup>	in E-Dur = V <sup>6</sup> / <sub>5</sub>	in g-moll = I <sup>6</sup>	in Cis-Dur = V <sup>6</sup> / <sub>4</sub>

2) Ergänze

V <sup>6</sup> in F-Dur	VII <sup>6</sup> in G-Dur	IV <sup>6</sup> in B-Dur	II <sup>6</sup> in e-moll	V <sup>6</sup> in h-moll	VII <sup>6</sup> in d-moll	II <sup>6</sup> in es-moll

3) Ergänze folgende Septakkorde

D <sup>7</sup>	klein	verm.	übm.gr.	D <sup>7</sup>	mollgross	gross	halbverm.

4) Bestimme folgende Septakkorde

verm.	D <sup>7</sup>	verm.	klein	übm.gr.	mollgross	halbverm.	gross

5) Bestimme

6) Ergänze

## 2 Übungen s.7

Kadenzen

Stufen

Generalbass

# 3 Übungen S. 11

1) Regeln in Moll vgl. S. 9

Trugschl.  
3  
V# VI IV#

2) Melodie:  
vgl. S. 10

C:I V III VI II I  
Kadenz

3) Choral: Bass aus Stufe ableiten!

I V I IV I V VI I II V I VIII IV VI V I V VI I II V I  
eng

Dasselbe, weit gesetzt:

\* vgl. Schlussbildung S. 10

4) Choral: Stufe aus Bass ableiten!

Dasselbe, weit gesetzt:

# Volkslied

- T = Tonika, I. Stufe
- S = Subdominante, IV. Stufe
- D = Dominante, V. Stufe

Alli mini Entli  
 T T S T S T D T D T  
 Alle Vögel sind schon da  
 T T S T D T D T :||f T D T D :|| T T S T D T D T  
 Stille Nacht  
 T T D T S T S T D T D T  
 Es Burschüebli mag i nid  
 T D T D D T T S T T D D T  
 Vo Luzern gäge Weggis zue  
 T S D T T S D T ' S T D T S T D T  
 Luegit vo Berge und Tal  
 T D T ' T T D ' T S T ' T S T ' T D T ' T D T ' T S D T  
 Es wott es fraueli z'Märit gah  
 T T T T D T T D T  
 Das Wandern ist des Müllers Lust  
 T T T T D T ' D D D S T D T D T D T D T D T  
 Im Frühtau zu Berge  
 T T D D D D T T ' S T T D D T T  
 Hans Spielmann stimme deine Fiedel  
 T T D D D D T ' || S S S S S T T T D D D D T  
 Ihr Kinderlein kommet  
 T T D T ' T T D T ' D D T S T T D T  
 Folgende Lieder modulieren in die Dominante (Zwischenfunktion)  
 In einem Bächlein helle  
 T T D D T T (D<sup>7</sup>) D ' D T D T S T D T  
 Komm lieber Mai und mache  
 T T D T T T D T ' D T ( D ) D ' T S D<sup>7</sup> T

Selbstverständlich können viele dieser Lieder unter Zuhilfenahme von Nebenstufen noch differenzierter begleitet werden.

# Schumann, Kinderszenen No. 1

Handwritten musical notation for Schumann's Kinderszenen No. 1, showing chord progressions in G major. The notation is organized into four systems, each with a measure number (1, 5, 9, 13) and a bar line. The chords are written in Roman numerals with figured bass notation (e.g., I (VII<sup>7</sup>), IV<sup>6</sup>, V<sup>6</sup>, I (VII<sup>7</sup>), I, I<sup>6</sup>, IV<sup>6</sup>, IV<sup>6</sup>, I, VI, II, V, I<sup>6</sup>, IV, VII<sup>7</sup>, VI, I<sup>6</sup>, III<sup>6</sup> (natürl.), I, IV, V<sup>2</sup>, I<sup>6</sup>, I, I etc. = Anfang).

\* = erweiterte Terzverwandtschaft

Harmonische Essenz 5-stimmig (3 Mittelstimmen gebrochen)  
 Einfachste kadenzale Abläufe  
 3-teilige Liedform:

a ||: b a

Deutliche Gliederung in 2-, 4-Taktgruppen  
 Mittelteil weicht nach der Paralleltonart e aus  
 Takt 12 überraschende Wendung H-Dur - G-Dur-Dreiklang  
 Durchgangsbildungen, vor allem Takt 14

# S. 15

1)

Trugschl.

$d \ I \ \overset{3}{\underset{6}{\text{VI}}} \ I \ \overset{6}{\underset{4}{\text{II}}} \ \# \ I \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VII}}} \ I \ \overset{6}{\underset{3}{\text{IV}}} \ I \ \text{---} \ I \ \overset{6}{\underset{6}{\text{II}}} \ \overset{6}{\underset{4}{\text{III}}} \ \# \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VI}}} \ \overset{6}{\underset{4}{\text{II}}} \ \# \ I$

2)

$\flat \ 6 \ 6 \ \flat \ 6 \ 6 \ \flat \ 6 \ 6 \ 6 \ \flat \ 6 \ 6$

3) **Harmonisiere:**

a) **Nur Grundstellung**

(Mollstufen geben einen "archaischen" Charakter)

$C \ I \ \text{Lagenwechsel} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VI}}} \ \overset{6}{\underset{4}{\text{III}}} \ I \ I \ \overset{6}{\underset{6}{\text{II}}} \ \overset{6}{\underset{4}{\text{III}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VI}}} \ \overset{6}{\underset{4}{\text{III}}} \ I$

b) **Unter Verwendung von Umkehrungen**

("elegante" Tonleiter im Bass möglich)

$C \ I \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VI}}} \ I \ \overset{6}{\underset{6}{\text{IV}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VII}}} \ I \ I \ \overset{6}{\underset{6}{\text{II}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{III}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VI}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{IV}}} \ I$

# S. 16 Bach, Allemande aus der Solosuite in d-Moll

Auffallend ist, dass die Harmonien einmal schnell, einmal langsam wechseln: Beeindruckendes Verharren auf dem B-Dur resp. Es-Dur-Sextakkord = Neapolitaner von A-Dur (12,13) resp. von d-Moll (30,31). Das Stück moduliert in der Mitte in die Dominanttonart A-Dur (nicht wie gewöhnlich bei Mollstücken in die Durparallele, was aber bei Bach oft vorkommt). Beachte, dass trotz den scheinbar frei aus-schwingenden Melodien die 16(32)-Taktperiodik eingehalten ist (diese kommt aus "choreographischen" Gründen am frühesten in Tanzsätzen vor und wird in der Klassik zur Regel).

$d \ I \ \overset{3}{\underset{6}{\text{VI}}} \ I \ \overset{6}{\underset{6}{\text{IV}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VII}}} \ I \ \overset{6}{\underset{6}{\text{II}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{III}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VI}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{IV}}} \ I \ \text{---} \ I \ \overset{6}{\underset{6}{\text{II}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{III}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{VI}}} \ \overset{6}{\underset{6}{\text{IV}}} \ I$

Anm. Die Umkehrungen und Vorhalte sind z.T. hypothetisch

# Chopin, Préludes

## Nr. 6

Nach auffällig langem Verharren auf dem tonischen h-moll-Akkord erklingt die terzverwandte VI-Stufe. Nicht die Funktion, sondern das schillernde Spiel der Akkordfarben liegt dem Komponisten am Herzen, weshalb die Analyse oft nur mit Mühe gegeben werden kann (eckige Klammer=erwartete Stufe). Das *fisis* in Takt 8 ist zwar als melodischer Leitton zu *gis* verständlich, muss jedoch für die Analyse zu *g* umgedeutet werden. Nachdem der Anfang gekürzt wieder aufgenommen wurde, überrascht der lang angehaltene Neapolitaner (12-14). Unent-schlossenes Pendeln zwischen *ais* und *h* führt zunächst in einen in seiner Wirkung durch einen dreifachen Vorhalt ver-stärkten Trugschluss (18), ein zweites Mal kadenziert es in die analog zum Anfang lang ausklingende Tonika. Beachte die natürliche moll-Septime in 22 (wohl eine Reminiscenz an die osteuropäische Folklore).

## Nr. 7

Das einfache Hin- und Herpendeln zwischen Dominante und Tonika wird im Takt 12 überraschend durch eine Zwischenfunktion ge-brochen (=Höhepunkt). Der Nonakkord und z.T. doppelte gegen oben ge-löste leittonige Vorhalte geben dem Stück ihr Gepräge.

## Nr. 20

Das c-moll-Stück berührt das terzverwandte As-Dur und die Domi-nanttonart G-Dur. Auffallende Verwendung des Neapolitaners, chromatisch sinkende Basslinie in Takt 5+6.



S. 20

u. v. ----- u. v.

3 6 7 7 7 7 7 7 # 6 6 6 7 6 6 4 7

Mozart: Durchführung im 1. Satz der g-Moll Sinfonie:

Dominantseptakkord und verminderter Septakkord als Modulationsmittel

Die Exposition des Sonatensatzes endet korrekt mit einer deutlichen Kadenz in B-Dur. Mit einem entschlossenen Akkord reisst Mozart die Tonart des Seitensatzes wieder zurück in das g-Moll des Hauptsatzes:  
 T.99= B-Dur I - T.100= g-Moll V<sup>7</sup> - T.101(Wiederholung) resp. T.101 (erster Akkord der Durchführung)= g-Moll I:  
 Modulation durch unvermitteltes Eintreten des Dominantseptakkordes.

B I g V<sup>7</sup>

Der zweite Akkord der Durchführung ist ein verminderter Septakkord: Das "gis" lässt vermuten, dass Mozart nach a-Moll gehen will (VII. Stufe) - er hätte ebenso "as" schreiben können und wäre dann nach c-Moll gelangt (fast wahrscheinlicher in einem g-Moll Stück!). Er überrascht uns aber, indem er das "f" zu einem "eis" umtauft: So gelingt es ihm, innert weniger Takte von B-Dur ins völlig fremde fis-Moll(!) abzuschwenken: Ein bewusster Schock-Effekt.

101

g I ?  
 a VII<sup>2</sup> ----- fis VII<sup>7</sup> I

# Parallel verschobene verminderte Septakkorde

## Chopin, Etude op.10 Nr.3

43 *con forza*

44 *con fuoco*

46 *con brio*

49 *stretto*

50 *cresc.*

52 *riten.*

53 *legatissimo*

54 *dim.*

# Liszt, "Les Préludes"

120

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

# S. 23

3 6 2 6 7 4 6 6 7 3 4 # 6 2 6 6 4 #  
5 3 3 # 3 2 6 5 3 - 7b 5  
Sequenz  
Gabelgriff vor Quintsext!

## Choräle

Hasslers Urform:

Hemiola

Dur!

„picardische Terz“

$F \ I \ | \ \frac{3}{4} \ IV \ V \ | \ IV^6 \ I \ | \ \frac{3}{2} \ V \ I \ V \ | \ \frac{3}{4} \ I \ VI = d \ I \ | \ V \ | \ I$

Nr. 74

(= Matthäuspassion Nr. 63: "O Haupt voll Blut und Wunden")

†

d  $I \ | \ VI \ III^{\text{nat.}} \ IV \ III^{\text{nat.}} \ | \ IV^{\flat 6} \ III \ V^{\flat 6} \ | \ II^{\flat 6} \ V^{\flat 4} \ V^{\flat 3} \ | \ I$

F  $VI \ | \ IV \ I^{\flat 6} \ II \ I \ | \ II^{\flat 6} \ VI \ | \ II^{\flat 6} \ V^{\flat 6} \ | \ II \ V^{\flat 6} \ | \ V$

d  $I \ | \ I^{\flat 6} \ III^{\text{nat.}} \ | \ B \ V \ V^{\flat 7} \ | \ I^{\flat 7} \ C \ | \ (V)$

F  $VI \ | \ VII^{\flat 6} \ I^{\flat 6} \ IV \ VI^{\flat 6} \ | \ IV^{\flat 6} \ II \ I \ | \ III^{\flat 6} \ V^{\flat 6} \ II \ | \ V$

C  $V^{\flat 6} \ | \ I \ II \ IV^{\flat 6} \ V^{\flat 6} \ | \ II^{\flat 6} \ VI \ | \ F \ V \ I \ | \ II \ I^{\flat 6} \ V^{\flat 4} \ V^{\flat 3} \ | \ I^{\flat 3}$

Nr 345

(= Weihnachtsoratorium Nr. 5: "Wie soll ich dich empfangen")

Man könnte den Schluss auch als "phrygische Kadenz" deuten:

a  $V \ | \ VI \ | \ IV^{\flat 6} \ I^{\flat 6} \ V \ | \ I \ VI \ I^{\flat 7} \ V^{\flat 7} \ | \ I$

c  $IV \ V \ IV^{\flat 6} \ I \ | \ II^{\flat 6} \ [VI] \ | \ VI$

a  $I \ | \ II^{\flat 6} \ | \ d \ III \ VII \ II \ | \ nat. \ V$

c  $VI \ | \ VII^{\flat 6} \ III \ IV \ VI^{\flat 6} \ | \ IV \ I \ II \ I \ | \ nat. \ IV \ \dagger \ G \ (V)$

G  $V^{\flat 6} \ | \ I \ II \ IV^{\flat 6} \ V \ | \ II^{\flat 6} \ VI \ IV \ | \ \dagger \ a \ | \ V^{\flat 6} \ IV$   
(Halbschluss) ← erwartet



**S. 27** Tip: Zuerst ohne Vorhalt lösen, diesen nachträglich einsetzen

9 8 = Stimmführung, keine Lage!

1)

3 6 4 3 7 6 9 8 - 6 6 9 8 6 7 4 3 -  
5 5 5 #

6 6 4 3 - 6 6 4 3 2 6 6 4 3  
5 9 8 - 5 9 8 2 5 8 7

2)

Modulationsverlauf: A-Dur - cis-Moll - E-Dur - cis-Moll - fis-Moll - A-Dur.  
4.letzter Takt: Ausweichung in die Subdominanttonart D-Dur (Ton g).  
2.letzter Takt: Moll-Subdominante (Ton f).

- 3 5 - 7 7 7 7 6 5 2 6 7 6 2 - 6 5 - 6 5 - 6 5 -  
2 - kein Sekundakkord! # - 6 5 -

6 - 7 8 - 3 5 - 7 6 5 7 6 7 5 6 5 3 5 - 3 5 -  
4 # Leitton! 2 6 2 6 5q 3 2 -

7 2 5 - 4 3 7 6 5 6 7 5 6 4 6q 3 7  
2 - 4 4 3 - 3 7q 6 - 6q 3 4

3)

Ähnlichkeit von VII<sup>7</sup> und V<sup>9</sup><sub>7</sub>

Lückenlose Nonakkordkette 4-stimmig nicht möglich!

8 7(b) 9(b)  
7 7

5 9 7 9 7 9 7  
7 7 7 7

# BACH- SCHEMELLI

## GEISTLICHE LIEDER UND ARIEN

mit beziffertem Baß

Sei gegrüßet, Jesu, gütig, über alle Mass sauffmü-

6 9 8 6 6 4 # 6 9 8 6 7 6 4 3

Dg W Dg

tig. Ach, wie bist du so zer-schmissen und dein ganzer Leib zerrissen!

6 9 3 5 6 6 4 3 5 6 9 7 6 5 4

Dg Dg Dg Dg Dg

Lass mich deine Liebe erben und danken sel'ig ster-ben.

5 6 5 6 6 5 6 8 6 6 6 4 #

# S. 31

## Modulation mittels V<sup>7</sup> oder VII<sup>7</sup>

Trugschluss!

auch VII<sup>6</sup> möglich!

Vorhalte!

Kad.

## Zwischenfunktionen

Vermeidung von 5-Parallele vgl. S.18 (Beispiel b)

chromatische Einführung der Septime

## "Umsteigbahnhöfe":

Mozart jagt in der Durchführung des Finales seiner g-Moll Sinfonie durch den ganzen Quintenzirkel...

MOTTO (B-Dur) \* verm. 7-Akkord! \*

ab T.135: Polyphone Verwicklungen...

ab T.161:  
Modulatorischer "Salto mortale"  
Quintenzirkel *aufwärts*:  
g - d - a - e - h - fis - cis-Moll  
(= Gegentonart von g-Moll,  
Kreuze statt b-Tonart!)

ab T.175: Verharren auf Dominant-  
orgelpunkt von cis-Moll (Violinen)

ab T.191:  
Zurückstürzen Quintenzirkel *abwärts*  
zur Grundtonart g-Moll (=Reprise)

Der interessierte Student möge sich die auch anderweitig höchst interessante Partitur beschaffen (K.V.550)!

D-Dur = Neapolitaner von cis-Moll

cis VI h VII V I  
fis VII I e VI

(e) I I d VII V I  
a VII V I g VI VII

Reprise







# Schubert

MOMENT MUSICAL OP.94 Nr.6

1 2 3 4 5 6 7 8  
 As I | <sup>\*</sup>IV<sup>7</sup> | II<sup>6</sup> | <sup>h.v.k</sup>VII<sup>3</sup> | <sup>\*</sup>VI<sup>4</sup> | I<sup>6</sup> I | V<sup>4</sup> I | V<sup>6</sup> (V<sup>3</sup>) | <sup>\*</sup>V<sup>7</sup> | I I

9 10 11 12 13 14 15 16  
 As | <sup>\*</sup>IV<sup>7</sup> | <sup>f</sup> II<sup>6</sup> | <sup>h.v.k</sup> VII<sup>3</sup> | <sup>h.v.k</sup> VI<sup>4</sup> | I<sup>6</sup> | V<sup>4</sup> | I | II<sup>6</sup> | V<sup>7</sup> | V<sup>7</sup> | I :||

17 18 19 20 21 22 23 24  
 as moll ||: (VII<sup>6</sup>) | <sup>2(3)fv.</sup> | <sup>Kad.</sup> V<sup>4</sup> | IV<sup>7</sup> | I<sup>6</sup> | II<sup>6</sup> | II<sup>7</sup> | V<sup>6</sup> | <sup>3</sup> (VII<sup>6</sup>)

25 26 27 28 29 30 31 32  
 as | <sup>vgl. 17</sup> | ..... | I<sup>6</sup> | <sup>Dop</sup> VII<sup>6</sup> | = V<sup>4</sup> | (V) | II<sup>6</sup> | <sup>3</sup>

33 34 35 36 37 38 39 40 41 2fv. Δ  
 E | I | (VII<sup>6</sup>) | VII<sup>3</sup> | VII<sup>3</sup> | I | = 34 | = 35 | I | = as VI | (VII<sup>6</sup>) | Dur!

42 43 44 45 46 47 48 49  
 As | V<sup>4</sup> | <sup>3</sup> | IV | V<sup>7</sup> | <sup>\*</sup>V<sup>7</sup> | I | VI<sup>6</sup> | |

50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61  
 As | <sup>chrom.</sup> VII<sup>7</sup> | V<sup>6</sup> | V<sup>6</sup> | I | vgl. Anfang ..... | I

62 63 64 65 66 67 68 69 70 Schluss  
 As | <sup>moll-6</sup> <sup>ch. dg</sup> IV<sup>7</sup> | II<sup>6</sup> | I | <sup>ch. dg</sup> <sup>2(3)fv.</sup> IV<sup>7</sup> | II<sup>6</sup> (VII<sup>3</sup>) | (V) | <sup>harp.</sup> I<sup>6</sup> | <sup>harp.</sup> II<sup>6</sup> | <sup>harp.</sup> III<sup>6</sup> | V<sup>4</sup> | <sup>3</sup> = 66 ff mit Schluss-Kadenz

Akkorde mit \* sind Vorhaltswirkungen. Charakteristisch für Schubert ist das Schwanken zwischen Dur und Moll. Die enharmonische Verwechslung (29,65) ist nur orthographischer Art, wobei in 65 ein # überflüssig ist (A-Dur). Schöne Beispiele für den überm. 6-Akk. (41), den überm. <sup>4</sup>/<sub>3</sub> (10) und den überm. <sup>6</sup>/<sub>5</sub> (Auftakt zu 17 und 66, hier mit enh. Verwechslung gemäss TH27: Ausweichen in die neapolitanische Tonart).

# Weitere Literaturbeispiele (vgl. S. 38)

Beethoven,  
9. Sinfonie:  
Finale  
(Klavierauszug  
von F. Liszt)

Fis  
↓  
H  
↓  
R  
↓  
D

Grieg,  
Lyrische  
Stücke

## Elfentanz.

Danse des sylphes. — Fairy-dance.

Molto Allegro e sempre staccato.

e c e

h G h

Beethoven,  
Waldsteinsonate

SONATE

Op. 53

Dem Grafen von Waldstein gewidmet

C  
↓  
E

Allegro con brio etc..

21.

...

Schubert,  
posthume  
B-Dur Sonate

SONATE

D.V. 960

(September 1828)

etc..

B  
↓  
fis

Molto moderato etc..

14

legato

...

R. Strauss,  
Elektra

{ es  
A

11a

Elek. ist nicht wahr!

**Grundwissen D: Tonnamen und Klaviatur**

Chromatische Veränderung

**Achtung:**

engl. B = dt. H  
B flat = dt. B

Ital./frz: DO RE MI...

hebt b # x auf

**Grundwissen E: Intervalle**

vermindert    rein    übermässig

PRIM SEKUNDE TERZ QUARTE QUINTE SEKSTE SEPTIME OKTAVE NONE DEZIME

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

**Bestimmung**

a) Hauptwort=Zahl (Prim=1, Sekunde=2...):  
In den *Notenlinien* zählen von der ersten bis *und mit* der letzten Note (Schlüssel und Vorzeichen egal)

b) Adjektiv (rein-gross/klein-übermässig/vermindert):  
Halbtonschritte in den *Klaviertasten* zählen (Halbt: "keine Taste dazwischen", Farbe egal, beachte Schlüssel, Vorzeichen!).

**Oktavversetzung**

9 entspricht 2, Dezime entspricht Terz etc.

**Spezielle Namen**

- Enharmonische Töne = verm. 2 (c/deses, fis/ges)
- chromatischer Halbton = übm.1 (c/cis, b/h)
- diatonischer Halbton = kl.2 (c/des, e/f)
- Ganzton = gr.2 (c/d) resp. verm.3 (fis/as):  
Eine Taste dazwischen!
- Tritonus = übm.4 (c/fis) resp. verm.5 (c/ges).

*kursiv: Halbtonschritte*

**Klangliche Synonymität**  
(nur temperiert!)

**Umkehrung**    1 2 3 4 5 6 7 8 ↻  
Rest zur Oktave, "Summe 9": 8 7 6 5 4 3 2 1 ↺

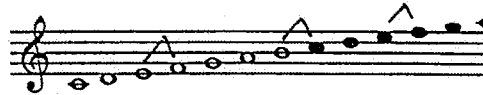
rein ↔ rein    klein ↔ gross    verm. ↔ übm.

## Grundwissen F: Skalen, Tonleitern

**PENTATONIK** Keine Halbtöne!  
"Schwarze Tasten"



**DIATONIK** "Weisse Tasten"



Mittelalter: Kirchentöne (Modi)

Ambituslehre: Authentisch: Von Grundton zu Grundton  
Plagal: Den Grundton umkreisend (z.B. hypodorisch)  
Repercussa, Tenor: "Gregorianische Dominante"  
Finalis: "Gregorianischer Grund(Schluss)ton"

RE — dorisch — RE

MI — phrygisch — MI

FA — lydisch — FA

SO — mixolydisch — SO

LA — aeolisch = Moll — LA

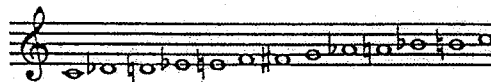
DO — ionisch = Dur — DO

Fis  
H  
E  
A  
D  
G  
C  
F  
B  
Es  
As  
Des  
(Ges)

Giarean (Dodekachordon 1547):

**CHROMATIK**

Alle 12 Halbtöne



Der Pythagoreische Quintenturm

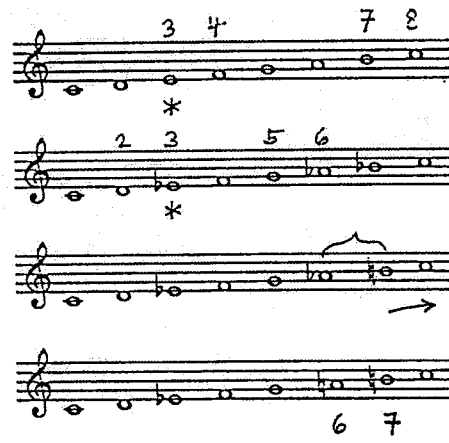
## Grundwissen G: Die Tongeschlechter

**DUR** = Ionisch

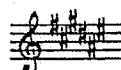
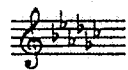
**MOLL** rein (natürlich) = Aeolisch

**MOLL** harmonisch übermässige Sekunde!

**MOLL** melodisch abwärts wieder natürlich!

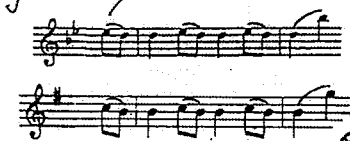


## Grundwissen J: Der Quintenzirkel



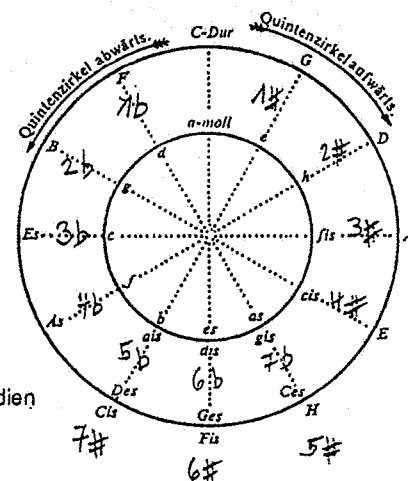
g-Moll  
Wollsekte!

### Transposition



e-Moll

- Vorne an der Linie neue Vorzeichen (1 Moll = rein, Zusätze im Stück)
- Grundton verschieben (nicht alle Melodien beginnen auf dem Grundton!)



Geh Du Alter Emil Hole FISche  
Feine Bauern ESSen ASlern DES GESandten