

d^{\flat}
 D^{\flat}
 S [Tp]
 D
 T
 T
 S
 $\text{D}^{\flat 7}$
 D^{\flat}
 T
 T
 S
 $\text{D}^{\flat 7}$
 D
 T

J. Gedan

MUSIKTHEORIE

Teil II

Grundlagen der Harmonielehre

VORBEMERKUNG

Von Bewerbern für einen Studienplatz an einer Musikhochschule werden Vorkenntnisse in Harmonielehre erwartet. In Aufnahmeprüfungen tauchen z.B. Fragen auf wie: "In welchem Klang ist der Akkord d-f-as-ces aufzulösen?", und es wird das Spiel erweiterter Kadenz auf dem Klavier verlangt, z.B. mit Dominant-Quartsextakkorden und Trugschlüssen. Einige Kenntnisse und ein Überblick über Akkordbildungen sind aber nicht nur für Studienbewerber interessant, sondern für jeden, der – ausreichende Eignung und Interesse vorausgesetzt – auf fortgeschrittenerem Niveau Musik macht. Wer nämlich den Akkord d-f-as-ces sofort als verminderten Septakkord und als Dominante zu es-moll erkennt, anstatt ihn Note für Note buchstabieren zu müssen, hat es auch beim Erlernen von Stücken einfacher, die er musizieren möchte, denn er liest Noten so, wie man normalerweise Texte liest, nämlich indem man sich nicht Buchstabe für Buchstabe vorantastet, sondern sofort ein ganzes Wort erfaßt, weil man die Vokabel bereits kennt.

Einen Überblick über harmonische Vokabeln zu verschaffen, ist Absicht dieses Heftes. Ergänzend gibt es einen Übungsteil mit kurzen Aufgaben, die das Gelernte festigen:

www.pian-e-forte.de/texte/pdf/theorie02_uebg.pdf

Sie sind vor allem zu dem Zweck verfaßt, das Ganze nebenher im Klavierunterricht durchnehmen zu können, wo der Lehrer die Lösungen korrigieren und unterstützend eingreifen kann.

J. Gedan, Dezember 2008

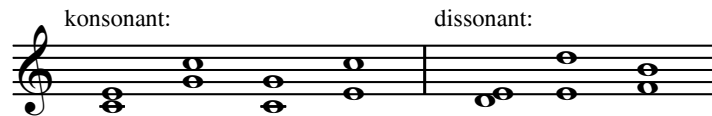
Inhaltsverzeichnis

I. Einführung	
A) Konsonanz, Dissonanz, Dreiklang.....	4
B) Der vierstimmige Satz.....	5
C) Stimmführung.....	6
D) Akkordverbindungen.....	9
II. Stufen und Funktionen	
A) Stufentheorie.....	10
B) Generalbaß.....	10
C) Funktionstheorie.....	11
III. Hauptfunktionen und Kadenz	
A) Dominante – Tonika.....	12
B) Subdominante – Tonika.....	13
C) Subdominante – Dominante.....	14
D) Dur-Kadenz.....	14
E) Moll-Kadenz.....	15
IV. Nebenfunktionen	
A) Dur (Tp, Sp, Dp, Sg, Tg).....	16
B) Moll (tP, sP, dP, tG, dG).....	17
V. Sextakkord	
A) Generalbaß – Funktionstheorie.....	18
B) Subdominant-Sextakkord.....	18
C) Umkehrungs-Sextakkord.....	19
VI. Quartsextakkord	
A) Funktionale Dissonanz.....	19
B) Vorhalts-Quartsext, Dominant-Quartsext.....	20
C) Durchgangs-Quartsextakkord.....	20
Exkurs: Umkehrungs-Benennungen.....	21
VII. Dissonanzen	
A) Wechsel-, Durchgangsnoten.....	22
B) Vorausnahme.....	22
C) An-, abspringende Nebennoten.....	23
D) Vorhalte.....	23
E) Orgelpunkt.....	24
VIII. Charakteristische Dissonanzen	
A) Dominant-Septakkord.....	25
B) Sixte ajoutée.....	26
C) Verkürzter Dominant-Septnonen-Akkord.....	27
IX. Trugschluß	
A) Dur.....	27
B) Moll.....	28
X. Verminderter Septakkord	
A) Moll.....	28
B) Dur.....	30
XI. Zwischendominanten.....	31
XII. Querstände.....	32
XIII. Alterierte Akkorde	
A) Neapolitaner.....	33
B) Übermäßige Dominante.....	34
C) Hartverminderte Dominante.....	34
D) Verminderter Septakkord mit tiefallerterter Quinte.....	34
Exkurs: Chromatische Rückung.....	35
XIV. Modulation.....	36
Anhang: Kurzübersicht Generalbaß-Bezifferung.....	39

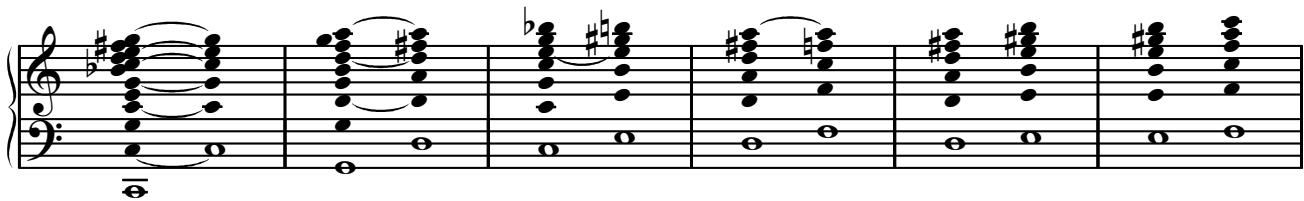
I. Einführung

A) Konsonanz und Dissonanz, Dreiklang

Daß der Zusammenklang zweier Töne angenehm oder weniger angenehm klingen kann, empfindet bereits ein Kind, das auf dem Klavier zwei beliebige Töne anschlägt: Alle Zusammenklänge, die Bestandteil eines Dreiklangs und seiner Umkehrungen sein können, also Terz, Quarte, Quinte, Sexte sind konsonant, Sekunde, Septime und Tritonus dagegen dissonant:



Ebenfalls konsonant sind Prime und Oktave, da sie ja als Gleichklang gehört werden. Warum man Töne im Oktavabstand als identisch empfindet, kann man annäherungsweise mit dem unterschiedlichen Klangverschmelzungsgrad verschiedener Intervalle erklären, der anhand der Teiltonreihen sichtbar wird (hier notiert bis zum 6. Teilton des oberen Tons):



Bei der Oktave $C-c$ verschmelzen beide Teiltonreihen vollständig, es gibt keinen Teilton des c , der nicht auch Teilton des C wäre; bei der Quinte sind dritter Teilton des G und zweiter des d gemeinsam, bei der großen Terz $c-e$ erst vierter des e , bei der kleinen Terz $d-f$ erst fünfter des f , bei Sekunden keiner. (Zu Teiltönen und ihren Frequenzverhältnissen s. „Akustische Grundlagen“: <http://www.pian-e-forte.de/texte/pdf/basics.pdf>)

Da Sekunde und Septime dissonant sind, ist natürlich auch die None dissonant, da sie nur eine oktavierte Sekunde ist. Entsprechendes gilt für die konsonanten Intervalle, d.h. die Dezime entspricht der Terz, die Undezime der Quart usw.

Betrachtet man Sexte und Quinte lediglich als Umkehrung von Terz und Quarte, reduziert sich der Vorrat an Zusammenklängen von mehr als zwei Tönen auf die Kombinationen Terz-Terz, Terz-Quarte, Quarte-Terz und Quarte-Quarte:



Die Kombination Quarte-Quarte ergibt eine dissonante Septime, die anderen Kombinationen lassen sich immer auf einen Dreiklang in Grundstellung zurückführen. Darum sind konsonante Klänge aus drei Tönen immer Dreiklänge in Terzschichtung, konsonante Vierklänge sind nicht möglich, und es gibt nur zwei denkbare konsonante Akkorde, nämlich Dur- und Moll-Dreiklang.

Den Dur-Dreiklang kann man als physikalisches Phänomen betrachten, denn er wird durch die ersten sechs Teiltöne gebildet:



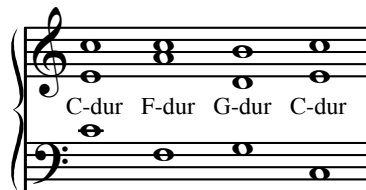
Den Molldreiklang ebenfalls aus der Teiltonreihe abzuleiten, ist zwar versucht worden, aber der Versuch führt zu einigen Verrenkungen, die nicht recht überzeugen wollen. Riemann sieht Moll als Spiegelung des Durs (die Folge Großterz-Kleinterz spiegelt sich in Moll als Kleinterz-Großterz); Helmholtz nennt ihn „getrübe“ Konsonanz, zusammengesetzt aus zwei Durdreiklängen (in a-Moll gehört die Terz $a-c$ zu F-dur, die Terz $c-e$ zu C-dur). Helmholtz' Definition läßt sich immerhin physikalisch begründen:

Aus den Tönen des C-dur-Dreiklangs entstehen ausschließlich Differenztöne einer Teiltonreihe auf C , aus den

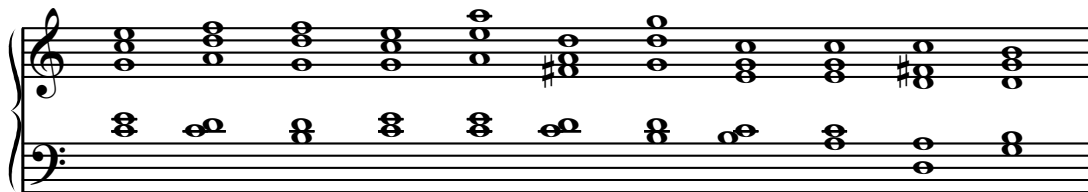
Tönen des c-moll-Dreiklangs aber Differenztöne der Teiltonreihe auf *As*, so daß der Durklang als vollkommen, der Mollklang als „getrübt“ angesehen werden kann; Zarlino nannte ihn 1558 bezeichnenderweise weniger vollkommen als den Durklang. Da das noch lange so empfunden wurde, schließen bis zum Barock auch Moll-Sätze nicht selten mit einem Durakkord.

B) Der vierstimmige Satz

Eigentlich sollte man annehmen, daß sich eine Melodie durch zwei zusätzliche Stimmen zufriedenstellend harmonisieren ließe, tatsächlich aber ist es schwierig, mit nur drei Stimmen die Harmonien immer so zu setzen, daß jeder Dreiklang vollständig ist, z.B. dann, wenn im Baß immer der Grundton eines Akkordes erscheinen soll:



Bei vorgegebener Oberstimme können hier nur der F-dur- und der G-dur-Akkord vollständig sein, bei beiden C-dur-Akkorden muß man die Quinte, das *g*, aussparen. Außerdem kann man vielen Stimmführungsregeln des gut klingenden Satzes nur durch unvollständige Akkorde genügen, wenn der Satz nur dreistimmig ist. Deswegen braucht man eine vierte Stimme, und deswegen gilt es als keine leichte Aufgabe, z.B. ein Streichtrio zu schreiben. Andererseits ist es mindestens genauso schwierig, einen Satz mit mehr als vier Stimmen zufriedenstellend zu lösen, wenn alle Stimmen unabhängig bleiben sollen. Eines der selteneren Beispiele dafür findet man im ersten Präludium des Wohltemperierten Klaviers von Bach:



Der vierstimmige Satz gilt darum als Standardmodell der Harmonielehre, das man entweder als Chorsatz notiert, d.h. mit Baß und Tenor im unteren und Alt und Sopran im oberen System, oder als Klavier-, bzw. Generalbaß-Satz mit drei Stimmen im oberen und nur dem Baß im unteren System:

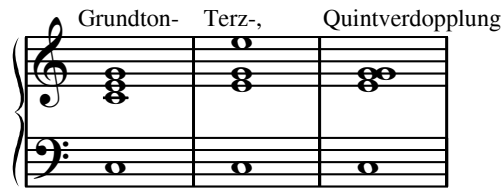


Damit lassen sich nicht nur alle harmonischen Zusammenhänge befriedigend darstellen, sondern Musikstücke lassen sich meistens auf einen vierstimmigen Satz reduzieren.

Vierstimmig ist ein Satz allerdings nur dann, wenn die Stimmen unabhängig sind; folgendes ist darum nicht vier-, sondern dreistimmig, denn der Tenor verdoppelt lediglich den Baß, bzw. im zweiten Beispiel der Sopran den Alt:



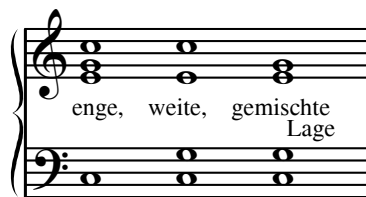
Bei drei Akkordtönen und vier Stimmen kann und muß man immer einen Ton verdoppeln. Verdoppelt werden kann jeder Dreiklangston, folgende Akkorde sind also möglich:



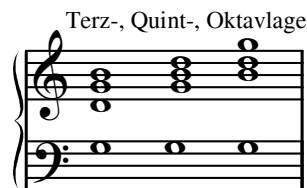
Das oft zu hörende Verbot der Terzverdopplung beruht auf einem Mißverständnis, denn zu vermeiden ist die Terzverdopplung nur dann, wenn Stimmführungsregeln dadurch verletzt würden (dazu später mehr), ansonsten haben Komponisten nie ein Terzverdopplungsverbot beachtet. Im Barock und Vorbarock findet man die Terzverdopplung darum kaum seltener als sonst eine Verdopplung. In der Klassik ist sie zwar eher die Ausnahme, aber es gibt keinen Grund, sie zu verbieten, meistens klingt sie sogar ausnehmend gut.

Das Einfachste ist allerdings die Verdopplung des Grundtons, deswegen machen die meisten der folgenden Beispiele erst einmal davon Gebrauch.

Akkorde können in *enger*, *weiter* und *gemischter Lage* gesetzt sein:



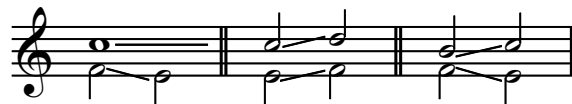
und in beliebigen Umkehrungen; abhängig davon, welcher Dreiklangston in der Oberstimme erscheint, spricht man von *Terz-*, *Quint* und *Oktavlage*:



Der Stimmabstand sollte für einen gut klingenden Satz begrenzt werden, nämlich zwischen Sopran und Alt und zwischen Alt und Tenor eine Oktave nicht überschreiten. Diese Begrenzung gilt nicht für den Abstand zwischen Tenor und Baß, der beliebig groß werden darf.

C) Stimmführung

Zwei Stimmen können in *Seiten-*, *Parallel-* oder *Gegenbewegung* geführt sein:

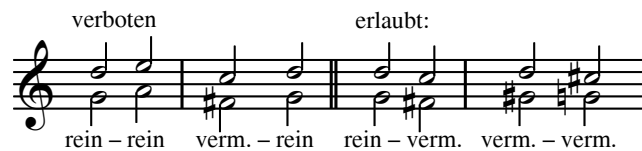


Da die Stimmen unabhängig bleiben sollen, ist Parallelbewegung in Oktaven oder Primen strikt zu vermeiden:



Das gilt auch für das mit einem Sternchen * gekennzeichnete Beispiel, bei dem die Stimmen scheinbar in Gegenbewegung geführt sind, in Wahrheit jedoch beide dieselbe Tonfolge *g-c* benutzen. Man spricht hierbei von sogenannten *Antiparallelen*.

Das Verbot von Oktavparallelen ist noch unmittelbar einleuchtend. Es gilt aber auch das *Quintparallelenverbot*, das schwieriger zu begründen ist: Die Folgen reine-reine und verminderte-reine Quinte sind ebenso zu vermeiden wie Oktavparallelen, die Folgen reine-verminderte und verminderte-verminderte Quinte sind dagegen unbedenklich.



Drei Begründungen sind möglich:

1. Stilistisch – Quintparallelen wurden von allen Komponisten bis weit ins 19. Jahrhundert hinein gemieden und sind deswegen in traditioneller tonaler Harmonik als Stilbruch anzusehen.
2. Akustisch – Wie Oktaven verschmelzen Quinten sehr eng und gefährden dadurch ebenfalls die Unabhängigkeit der Stimmen.
3. Ästhetisch – Quintparallelen klingen schlecht und werden in sonst wohlklingendem Satz als klanglicher Bruch gehört.

Daß Komponisten gelegentlich Parallelen unterlaufen sind, kann das Verbot nicht entkräften, denn das geschah äußerst selten, und als Regel findet man durchgehend Setzweisen, die Parallelen offensichtlich vermeiden. Etwas laxer gehandhabt wurde das erst im vollstimmigen romantischen Satz, bei dem Quintparallelen durch Stimmenverdopplungen entstehen konnten und gewissermaßen als Mixturen anzusehen sind:



J. Brahms, Rhapsodie op. 119/4

Reduziert man dieses Brahms-Beispiel auf einen vierstimmigen Satz, ergeben sich auch hier keine Parallelen:



Von *verdeckten Parallelen* spricht man, wenn zwei Stimmen aus derselben Richtung in eine Quinte oder Oktave münden:



Verdeckte Parallelen lassen sich kaum vermeiden; ob sie als klangliche Auffälligkeit wahrnehmbar sind, sollte man das Ohr entscheiden lassen. Komponisten haben sie immer verwendet, aber in manchen Lehrbüchern findet man trotzdem den Hinweis auf ihre Bedenklichkeit.

Ob man, wie Wilhelm Maler in seinem „*Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*“ empfiehlt, Parallelen grundsätzlich durch Stimmenkreuzung tilgen kann, scheint zweifelhaft:



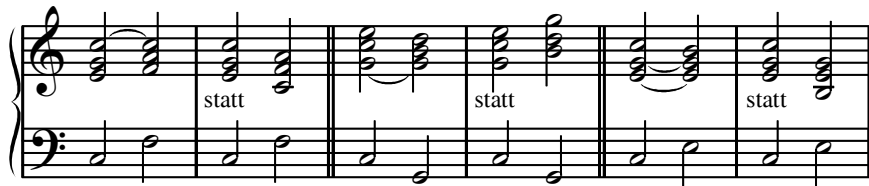
Wollte man Malers Ratschlag als immer gültige Regel ansehen, bedeutete das: Quintparallelen, die man hört, sind nicht von Belang – Hauptsache, man sieht sie nicht mehr. Statthaft ist dies allerdings, wenn die Stimmen klanglich so voneinander unterschieden sind, daß ihr Verlauf vom Ohr verfolgt werden kann, deswegen findet man solche Stimmenkreuzungen durchaus auch in Chorsätzen von Bach, nicht aber in Klaviersätzen.

Von Stimmkreuzung spricht man auch in folgendem Fall:



Hier sind Sopran und Alt nicht vertauscht, wohl aber überkreuzt der Alt den Ambitus des Soprans. Am besten verzichtet man zunächst gänzlich auf Stimmkreuzung; wo sie doch verwendet wird, sollte sie melodisch oder klanglich begründet sein.

Nicht unumstößlich, aber als Regeln empfehlenswert sind das *Gesetz des kürzesten Weges* und, daraus folgend, *des harmonischen Bandes*, d.h. bei Fortschreitung von einem Akkord zum nächsten bleiben gemeinsame Töne liegen:



Abweichungen davon sind jedoch nicht nur statthaft, sondern oft nötig, damit ein Satz nicht zu sehr auf der Stelle tritt, was auch durch *Lagenwechsel* erreicht werden kann, also durch Änderung der Lage ohne Harmoniewechsel:



Besonderer Aufmerksamkeit bedarf nicht nur das Zusammenwirken der Stimmen, sondern auch das melodische Gefälle innerhalb einer einzigen Stimme, und dies insbesondere in den Außenstimmen, also im melodietragenden Sopran und im fundamentgebenden Baß:

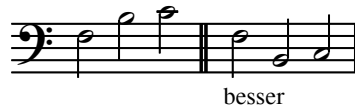
1. Große Sprünge sollten durch nachfolgende Gegenbewegung ausgeglichen werden:



2. Mehrere Sprünge hintereinander in gleicher Richtung sind zu vermeiden:



3. Verminderte Intervalle sind problemlos, möglichst nicht verwendet werden sollten übermäßige:



D) Akkordverbindungen

Abhängig davon, wie weit die Grundtöne zweier Akkorde auseinanderliegen, unterscheidet man zwischen quint-, terz- und sekundverwandten Akkorden:



Quintverwandte Akkorde haben einen Ton gemeinsam, terzverwandte zwei und sekundverwandte keinen. Ausgehend von der Regel, daß bei Akkordverbindungen gemeinsame Töne liegen bleiben sollten, ergibt sich bei Quintverwandtschaft zwanglos folgende Stimmführung:



Statt in Quinten kann der Baß natürlich genauso gut in Quartan fortschreiten:



Der Nachteil dabei ist, daß dann alle Stimmen in dieselbe Richtung gehen. Gegenbewegung klingt oft besser, ist aber nicht immer möglich.

Bei Terzverwandtschaft bleiben zwei Töne liegen, die restlichen Stimmen werden in Gegenbewegung weitergeführt:



Bleiben gemeinsame Töne tertianverwandter Akkorde nicht liegen, müssen Baß und Oberstimmen in Gegenbewegung geführt werden, da sonst Quint- und Oktavparallelen entstehen:



Bei sekundverwandten Akkorden ist immer Gegenbewegung zum Baß zu wählen, da sonst Parallelen nicht vermeidbar sind:



II. Stufen und Funktionen

A) Stufentheorie

Es gibt verschiedene Möglichkeiten, Dreiklänge zu benennen. Die einfachste ist, sie nach ihrem Grundton zu bezeichnen, also von C-dur, d-moll, e-moll etc. zu sprechen. Davon wird heute hauptsächlich in der Populärmusik Gebrauch gemacht, für die Harmonielehre jedoch ist das wenig zweckmäßig, da so der tonale Zusammenhang nicht klar wird, nämlich daß ein C-dur-Dreiklang in einem a-moll-Satz etwas anderes ist als ein C-dur-Dreiklang in einem G-dur-Satz.

Jacob Gottfried Weber (1779–1839) entwickelte dazu die Stufentheorie, die Simon Sechter (1788–1867) später weiter ausbaute. Auch sie benennt Akkorde einfach nach ihrem Grundton, benutzt aber nicht die Notennamen, sondern die Tonleiterstufen dafür, so daß die Durdreiklänge einer Durtonleiter mit I, IV und V, einer Molltonleiter mit III, VI und VII bezeichnet werden.

Die Verwendung von Stufenbezeichnungen hat immerhin den Vorteil, die Relation der Akkorde zueinander unabhängig von der jeweiligen Tonart kenntlich zu machen, beschreibt aber die wesentlichen Zusammenhänge nicht, weswegen die Stufentheorie heute in der klassischen Harmonielehre eine untergeordnete Rolle spielt.

Die Dreiklänge einer diatonischen Leiter lassen sich nämlich verschieden anordnen:

The image shows four musical staves illustrating different triad sequences on a diatonic scale. The first staff, labeled 'diatonisch dur', shows triads on the first, fourth, and fifth degrees of a major scale. The second staff, 'diatonisch moll', shows triads on the third, sixth, and seventh degrees of a minor scale. The third staff, 'Terzfolge', shows triads in a sequence of thirds. The fourth staff, 'Quintfolge', shows triads in a sequence of fifths. Below each staff are Roman numerals: I II III IV V VI VII for the first two, and I II III IV V VI VII for the last two.

In der Durtonleiter liegen die Durdreiklänge (weiße Notenköpfe), in der Molltonleiter die Molldreiklänge (schwarze Notenköpfe) auf I., IV. und V. Stufe.

In der Terzfolge ist jeder zweite Dreiklang dur, und Dreiklänge im Terzabstand haben je zwei Töne gemeinsam. In der Quintfolge haben die Dreiklänge je einen Ton gemeinsam, außerdem wird hier erkennbar, daß alle Dur- und alle Molldreiklänge untereinander quintverwandt sind.

Durch den Tritonus f-h ergibt sich ein verminderter Dreiklang auf h, der im Barock durchaus als selbständiger Dreiklang verwendet wurde (meist in der 1. Umkehrung), später aber als Ableitung aus einem anderen Akkord zu deuten ist.

B) Generalbaß

Die Generalbaß-Bezifferung des *Basso continuo* im Barock gehört nicht zu einer eigenständigen Musiktheorie, da sie nur ein Kürzelsystem ist, das harmonische Zusammenhänge nicht verdeutlicht. Auch der Generalbaß geht von Stufen aus, bezieht sich dabei aber nicht auf die Tonleiter der jeweiligen Tonart, sondern immer auf den Baßton, unabhängig davon, auf welcher Tonleiterstufe er steht. Notiert wurde lediglich der Baß, die Akkordaussetzung wurde vom Cembalisten improvisiert, wobei Ziffern und ein paar zusätzliche Zeichen ihm anzeigten, welche Akkorde zu benutzen waren:

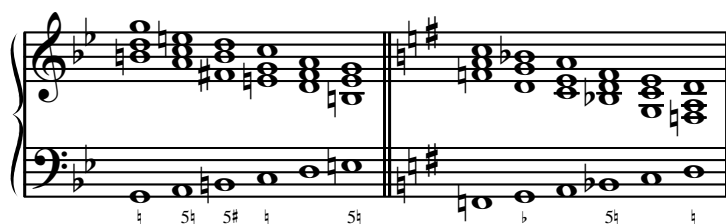
The image shows a single staff of music in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Below the staff is a line of figured bass notation: 6 6, 6 5 / 4 3, 6 7, 5 3, 6, 4 #, 6, 5 3, 6, 6, -.

Die Ziffern geben einfach die Intervalle an, mit denen Akkorde vom Baß ausgehend gebildet werden, ohne daß daraus hervorgehe, ob jeweils ein Dur- oder Molldreiklang entsteht. Um einen Akkord mit dem Grundton im Baß zu kennzeichnen, müßte man also eine 3 für die Terz und eine 5 für die Quinte angeben. Festgelegt sind damit aber nur die zu benutzenden Töne, nicht die tatsächliche Lage, also nicht, ob Terz-, Quint- oder Oktavlage gemeint ist:

The image shows a piano accompaniment for the figured bass line. The right hand plays chords in the treble clef, and the left hand plays the bass notes in the bass clef. Below the bass line are five '5/3' figures, indicating that the chords are built on the fifth and third intervals from the bass note.

Welche Akkorde dabei entstehen, ergibt sich daraus, daß immer leitereigene Töne, also Töne der für das Stück vorgezeichneten Tonart gemeint sind.

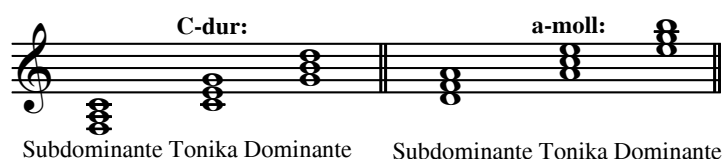
Dabei gibt es einige Kurzschreibweisen, die man kennen muß: Für einen Dreiklang mit dem Grundton im Baß werden gar keine Ziffern angegeben, auf die oben gezeigte Bezifferung durch 3 und 5 wird also verzichtet. Die Terz wird als selbstverständlicher Bestandteil eines Dreiklangs nicht angegeben. Soll sie erhöht oder erniedrigt sein, genügt die Angabe des Vorzeichens. Einzeln stehende Vorzeichen beziehen sich also immer auf die Terz, bei Alterierung der Quinte muß die Ziffer mit angegeben sein:



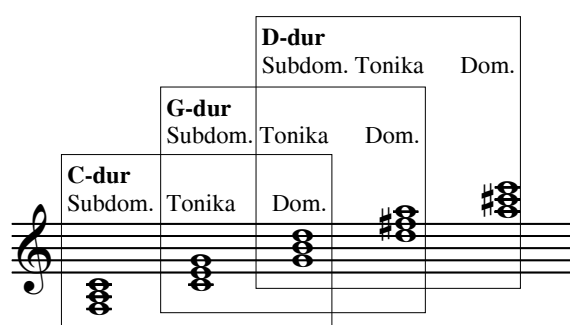
Eine Kurzübersicht über die gebräuchlichsten Bezifferungen findet sich im Anhang auf Seite 39.

C) Funktionstheorie

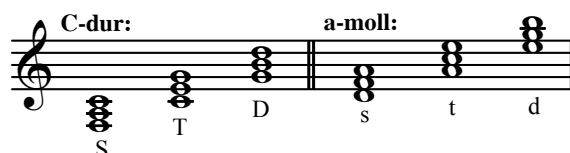
Während die Stufentheorie die Akkorde in Sekundereihenfolge benennt, wählt die Funktionstheorie Bezeichnungen, die die Verwandtschaft der Dreiklänge, ihre Funktion zueinander, erkennen läßt. Dabei ist die wichtigste Relation die Quintverwandtschaft; der Grundakkord einer Tonart, das *tonale Zentrum*, also in C-dur der C-dur-, in a-moll der a-moll-Dreiklang, wird als *Tonika* bezeichnet, der Dreiklang der Oberquint als Dominante, der Unterquint als Subdominante:



Der Vorteil dieser Terminologie beruht auf ihrer Relativität: Der F-dur-Akkord ist in C-dur Subdominante, gleichzeitig aber der C-dur-Akkord in F-dur Dominante. Die Beziehungen sind symmetrisch und lassen sich über den ganzen Quintenzirkel und alle Tonarten ausdehnen, wodurch neben der Verwandtschaft zwischen Akkorden auch die Verwandtschaft zwischen Tonarten deutlich wird:



Geprägt hat diese Begriffe als erster Jean Philipp Rameau (1683-1764), bei dem sie aber noch eine etwas andere Bedeutung haben. Ausgearbeitet wurde die Funktionstheorie von Hugo Riemann (1849-1919), die heute übliche Notationsweise der Akkordbezeichnungen wurde durch Wilhelm Maler (1902-1976) weitgehend standardisiert und vereinfacht, indem Durdreiklänge mit Großbuchstaben (**S**, **T**, **D** für Subdominante, Tonika und Dominante einer Durtonart), Molldreiklänge mit Kleinbuchstaben (**s**, **t**, **d** in Moll) wiedergegeben werden:



Diese drei Akkorde sind die *Hauptfunktionen* einer Tonart. Die *Nebenfunktionen* sind die restlichen Dreiklänge einer Tonart, die mit den Hauptfunktionen terzverwandt sind; man bezeichnet sie als Parallelen, d.h. a-moll ist parallel zu C-dur und umgekehrt, so daß in a-moll der C-dur-Dreiklang, in C-dur der a-moll-Dreiklang die Tonikaparallele ist. Der Molldreiklang besitzt also eine Durparallele, der Durdreiklang eine Mollparallele, was durch entsprechende Groß- und Kleinschreibung von Tonika-, Subdominant- und Dominantparallele kenntlich gemacht wird:

C-dur: Sp – S Tp – T Dp – D

a-moll: s – sP t – tP d – dP

Alle Parallelen sind kleinterzverwandt, denn a-moll ist eine kleine Terz tiefer als C-dur. Daneben zieht man auch die Großterzverwandtschaft in Gegenrichtung heran, und bezeichnet z.B. e-moll als *Gegenparallelklang* oder kurz *Gegenklang* zu C-dur und umgekehrt:

C-dur: S – Sg T – Tg D

a-moll: s tG – t dG – d

Dadurch kann ein und derselbe Akkord als unterschiedliche Funktion betrachtet werden, d.h. e-moll sowohl als Parallele zu G-dur wie als Gegenklang zu C-dur. Allerdings gibt es nur wenige Fälle, wo die Unterscheidung sinnvoll ist, meistens kommt man mit dem Begriff Parallele aus.

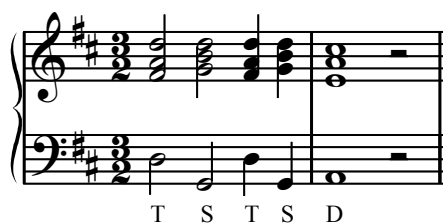
Mit den drei Hauptfunktionen und den Parallelen lassen sich alle Akkorde einer Tonart benennen außer dem verminderten Dreiklang, in C-dur und a-moll also dem Dreiklang auf h, der als dissonanter Klang in der Funktionstheorie nicht als selbständiger Dreiklang gilt und anders abgeleitet wird, dazu später mehr.

III. Hauptfunktionen und Kadenz

A) Dominante – Tonika

Die Dominante ist ein Spannungs-Akkord und erstrebt die Entspannung in die Tonika. Die Durterz der Dominante ist dabei als *Leitton* immer in den Tonika-Grundton aufzulösen:

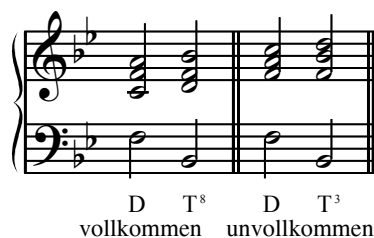
Dieses Prinzip von Spannung und Entspannung ist eines der wichtigsten Prinzipien harmonischen Denkens. Deutlich hörbar wird es z.B. in folgender D-dur-Akkordfolge, deren Schluß auf der Dominante als unbefriedigend empfunden wird:



Die Wendung klingt wie eine Frage, auf die erst der Schluß auf der Tonika die befriedigende Antwort gibt:



Der Schluß auf der Dominante wird als *Halbschluß*, die Wendung **D-T** als *Ganzschluß* oder *authentischer Schluß* bezeichnet, und zwar als *vollkommener Ganzschluß*, wenn der Grundton der Tonika im Sopran liegt (Oktavlage, bezeichnet durch eine hochgestellte 8):



Von der Regel, daß der Leitton immer aufzulösen ist, wird evtl. abgewichen, wenn dadurch die nachfolgende Tonika unvollständig würde; Voraussetzung ist, daß der Leitton in einer Mittelstimme liegt, wo die fehlende Auflösung weniger auffällt:



Es ist allerdings nicht zwingend, daß ein Akkord immer vollständig sein müßte, beide obigen Lösungen sind also denkbar. Nie fehlen darf jedoch die Terz, da leere Quinten einen klanglichen Bruch bedeuten und Akkorde ohne Terz offen lassen, ob sie dur oder moll sind:



B) Subdominante – Tonika

Da in der Subdominante der Grundton der Tonart bereits vorhanden ist, besitzt sie nicht dieselbe Spannung wie die Dominante:



Schlußwendungen mit **S-T** nennt man *plagale* oder *Kirchenschlüsse*. Sie kommen hauptsächlich in alter liturgischer Musik vor, finden sich aber auch noch im Barock z.B. über liegendem *Orgelpunkt* (gleichbleibender Baßton unabhängig von den Harmonien in den Oberstimmen) als Coda nach einem Ganzschluß:

authentisch: D T plagal: s T

J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier I

C) Subdominante – Dominante

Die Folge **S-D** kann wegen der Sekundverwandtschaft sehr leicht Parallelen ergeben. Um diese zu vermeiden, gilt die Regel: Bewegt sich der Baß schrittweise, müssen die restlichen Stimmen in Gegenbewegung dazu geführt werden:

falsch korrekt

S D S D

Die Dominante muß wegen ihres Spannungsgehalts in der Regel in die Tonika aufgelöst werden, die Folge **D-S** wurde deswegen von Komponisten gar nicht oder nur selten benutzt.

D) Dur-Kadenz

Erklingt nur **S-T** oder nur **D-T**, ist die Tonart nicht eindeutig bestimmt, denn es können z.B. die beiden Akkorde C-dur und G-dur sowohl Subdominante und Tonika von G-dur als auch Tonika und Dominante von C-dur sein:

G-dur: S T
C-dur: T D

Hier fehlt jeweils einer der Tritonus-Töne der Tonleiter, also in G-dur *c-fis* oder in C-dur *f-h*, die die Zugehörigkeit zu einer Tonart festlegen, da sie erster und letzter Ton einer diatonischen Quintfolge sind:

G-dur
C-dur

Erst wenn alle drei Hauptfunktionen erklingen, wird eine Tonart eindeutig bestätigt. Die Formel **S-D-T** findet man deshalb meistens am Ende von Stücken, aber auch in der Mitte zur Gliederung von Abschnitten:

C-dur: S D T

Sie ist durch die Stufenfolge IV-V-I im Baß leicht auszumachen, z.B. in folgendem Menuett Händels:

g-moll: IV V I

F-dur: IV V I

d-moll: IV V I

g-moll: IV V I

Die Subdominante ist hier immer unvollständig, liegt nicht in Reinform vor und ist durch Durchgangsnoten bereits erweitert – eine Satztechnik, deren Grundlagen später erläutert werden.

Stellt man **S-D-T** noch die einleitende Tonika voran, erhält man im Baß zwei absteigende Quinten, die der Folge den Namen *Kadenz* gaben (lat. *cadere*, fallen):

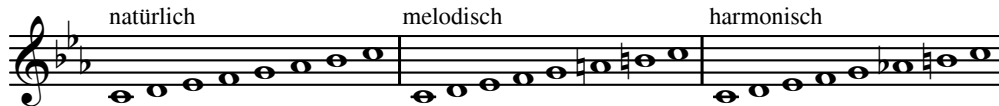
T S D T

E) Moll-Kadenz

In Moll wäre eigentlich auch die Dominante ein Mollakkord. Dadurch verlöre sie aber ihren Spannungsgehalt, nämlich die Durterz als Leitton zum Tonika-Grundton, und die Tonika klänge weniger zwingend. Deswegen wird auch in Moll immer die Durdominante benutzt, und die Chromatik, die dadurch entsteht, wird zum wesentlichen Charakteristikum des Molls:

t s D t

Die übliche Unterscheidung verschiedener Molltonleitern wie *natürliches*, *melodisches*, *harmonisches Moll* macht harmonisch keinen Sinn und ist nur als Benennung von Skalen brauchbar:



In der Regel ist die Dominante dur, die Subdominante meistens moll, und es hängt ansonsten sehr vom melodischen wie vom harmonischen Zusammenhang ab, ob z.B. in e-moll ein *c* oder *cis*, *d* oder *dis* benutzt wird. Welchen Regeln das unterliegt, wäre im einzelnen zu erläutern und ist mit den Begriffen *natürlich*, *melodisch*, *harmonisch* nicht zu beschreiben. In folgendem Beispiel findet man erst *cis*, dann *c*, es macht dort also herzlich wenig Sinn, von melodischem Moll zu sprechen:

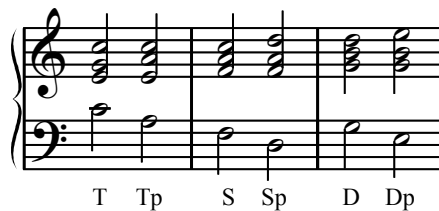


J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier I

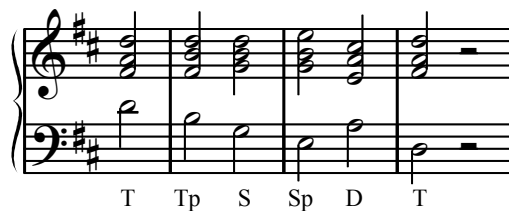
IV. Nebenfunktionen

A) Dur

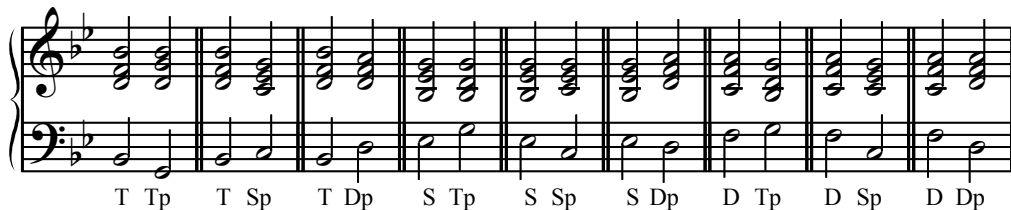
In C-Dur ist der a-moll-Dreiklang die Tonikaparallele, in a-moll der C-dur-Dreiklang. In Dur klingt die Folge Hauptfunktion – Parallele immer brauchbar:



Durch die Verbindung **D-Dp** verliert die Dominante allerdings ihren Spannungscharakter, deswegen findet man in erweiterten Kadenzern eher **Tp** und **Sp**:



In Dur kann auf jede Hauptfunktion jede beliebige Parallele folgen:



Einen Sonderfall stellt jedoch die Verbindung **D-Tp** dar, die als *Trugschluß* eine eigene Stimmführung verlangt, die noch zu besprechen sein wird.

Auch umgekehrt kann auf eine Parallele jede beliebige Hauptfunktion folgen, aber hier gilt die Einschränkung, daß die Verbindungen **Tp-T**, **Sp-S** und **Dp-D** eher unbefriedigend klingen, da der „interessantere“ *Vertreter* einer Hauptfunktion durch den „langweiligeren“ Dreiklang abgelöst wird:

Tp T Sp S Dp D

Häufig zu finden ist folgende Quint-, bzw. Quartsequenz (*Quintfall-Sequenz*):

T Tp Sp D T

Die klingt recht zwingend deswegen, weil die **Tp** quasi als Moll-Dominante zur **Sp** und die **Sp** quasi als Moll-Dominante zur Dominante aufgefaßt werden kann.

Tp Sp D T
Schumann, „Album für die Jugend“

B) Moll

Während in Dur die Folgen **T-Tp** und **S-Sp** sehr gut klingen, nicht aber **Tp-T** und **Sp-S**, gilt in Moll eher das umgekehrte:

besser:

t tP s sP tP t sP s

Der Grund ist wieder, daß der Molldreiklang der „interessantere“ Klang ist, der nicht vom parallelen Durakkord abgelöst werden sollte. Besser klingen die Folgen **t - tG(=sP)** und **d - dG(=sP)**:

d dG t tG
tP sP

Die Mollkadenz läßt sich darum besser über die Gegenklänge erweitern:

t sP tG s D t

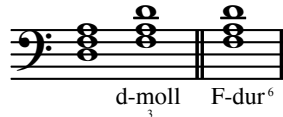
tG s D t

Beethoven, *Appassionata*

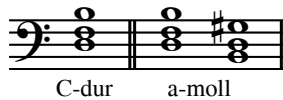
V. Sextakkord

A) Generalbaß – Funktionstheorie

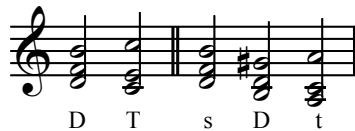
Die Generalbaß-Bezeichnung bezeichnet Akkorde vom Baßton ausgehend und nicht als Umkehrung eines Grunddreiklangs. Tatsächlich hat die Barockmusik Sextakkorde als eigenständige Harmonien verwendet, d.h. die Dreiklangsumkehrung *f-a-d* nicht als Umkehrung von d-moll mit der Terz im Baß betrachtet, sondern als Sextakkord mit Grundton *f*:



Das erklärt die barocke Verwendung des verminderten Dreiklangs auf der VII. Stufe in Dur, bzw. der II. und erhöhten VII. Stufe in Moll:



In C-dur übernimmt der Klang *d-f-h* die Funktion der Dominante, d.h. wird in die Tonika aufgelöst, in a-moll ist *h-d-gis* dominantisch, *d-f-h* fungiert als Subdominante:



Die Funktionstheorie genügt dem Umstand, daß der Sextakkord als selbständiger Klang gebraucht wird, nur unzureichend, da sie alle Funktionsbezeichnungen von den drei Hauptklängen ableitet. Sie kann deswegen den subdominantischen Akkord *d-f-h* nur als d-moll-Dreiklang mit ersetzter Quinte deuten und muß den dominantischen von einem anderen Klang ableiten, nämlich von einem Septakkord, bei dem der Grundton fehlt:



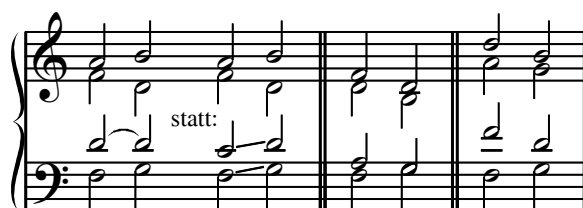
Akkorde mit fehlendem Grundton nennt sie *verkürzt* und kennzeichnet diese mit einem Schrägstrich. Diese Benennung wird zwar nicht ganz dem verselbständigten Sextakkord gerecht, aber immerhin seiner Funktion.

B) Subdominant-Sextakkord

In Kadenzen findet man viel öfter den Subdominant-Sextakkord als die einfache Subdominante:



In Dur wie in Moll ist bei ihm immer der Grundton verdoppelt, beim Klang *f-a-d* also das *f*. Dadurch, daß er mit dem Ton *d* die Quinte der Dominante vorausnimmt, lassen sich oft Quintparallelen vermeiden, die Lage mit der Sexte im Sopran ist am häufigsten, aber jede andere Lage ist möglich:



C) Umkehrungs-Sextakkord

Sämtliche Funktionen können auch mit der Terz im Baß erscheinen:

Jeder Akkordton kann dabei verdoppelt werden, die Terzverdopplung ist bei der Dominante allerdings zu vermeiden, weil die Dominanterz in beiden Stimmen zum Tonika-Grundton aufgelöst werden sollte, was zu Oktavparallelen führen würde:

In der Kadenz findet man den Tonika-Sextakkord oft vor der Subdominante:

Dominanten können normalerweise nicht in die Subdominante fortschreiten, die Fortschreitung in den Subdominant-Sextakkord jedoch ist möglich:

Beethoven, Rondo op. 51/1

VI. Quartsextakkord

A) Funktionale Dissonanz

Die Quarte ist ein konsonantes Intervall. Folgende zweistimmige Wendungen jedoch lassen hörbar werden, daß sie als Schlußklang unbrauchbar ist:

Am überzeugendsten als Schlußklang ist die Oktave, da beide Stimmen auf dem Grundton enden. Von den Schlüssen auf Quinte, Terz und Sexte ist die Sexte am unvollkommensten, weil der Grundton nicht als Klangfundament erscheint. Der Schluß auf der Quarte ist unmöglich, das Ohr erwartet die Weiterführung des Klangs, man spricht von *funktionaler Dissonanz* oder *Scheinkonsonanz*, d.h. das *c* der Oberstimme wird als Vorhalt gehört, der aufgelöst werden muß:

Darum sind Akkorde mit Quinte im Baß als Dissonanz aufzufassen, für deren Verwendung einschränkende Regeln gelten.

B) Vorhalts-Quartsextakkord

$T \begin{smallmatrix} 4 \\ - \\ 5 \end{smallmatrix}$ $Tp \begin{smallmatrix} 4 \\ - \\ 5 \end{smallmatrix}$ $Dp \begin{smallmatrix} 4 \\ - \\ 5 \end{smallmatrix}$ $D \begin{smallmatrix} 4 \\ - \\ 5 \end{smallmatrix}$

Diese Klänge werden nicht als Akkorde mit Quinte im Baß aufgefaßt, sondern der Baßton ist der eigentliche Grundton, während die Oberstimmen einen Quart- und Sextvorhalt bilden, der nach Terz und Quinte aufgelöst wird. Vorhalts-Quartsextakkorde stehen immer auf schwerer Zeit, also in der Regel auf dem ersten Taktschlag. Am häufigsten Verwendung findet der Dominant-Quartsextakkord:

T Tp S $D \begin{smallmatrix} 4 \\ - \\ 5 \end{smallmatrix}$ T

Sp D T D Tp S⁶ $D \begin{smallmatrix} 4 \\ - \\ 5 \end{smallmatrix}$ T
 G. F. Händel, Suite g-moll

T S T S $D \begin{smallmatrix} 4 \\ - \\ 5 \end{smallmatrix}$ T
 L. v. Beethoven, Sonate op. 49/2

C) Umkehrungs-Quartsextakkord

Nicht jeder Quartsextakkord kann als Vorhalt aufgefaßt werden:

t $\begin{smallmatrix} 3 \\ - \\ 5 \\ - \\ 1 \end{smallmatrix}$

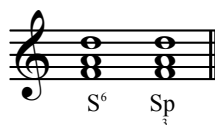
Hier ist das *fis* eindeutig Quinte der Tonika und nicht Grundton der Dominante. Akkorde mit Quinte im Baß nennt man *Umkehrungs-Quartsextakkorde*. Sie entstehen entweder wie oben beim *fis* durch Wechselbässe oder erscheinen als sog. *Durchgangs-Quartsextakkord* immer auf leichter Zeit, wobei sich der Baß schrittweise bewegt:

T $D \begin{smallmatrix} 5 \end{smallmatrix}$ $T \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ S Tp $Dp \begin{smallmatrix} 5 \end{smallmatrix}$ $Tp \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ Sp

$S \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ D t $D \begin{smallmatrix} 3 \end{smallmatrix}$ t
 Schumann, Album für die Jugend

Exkurs: Umkehrungs-Benennungen

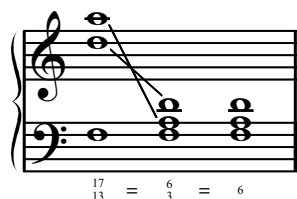
Beim Sextakkord finden wir zwei Bezifferungen, nämlich die 6 und die 3:



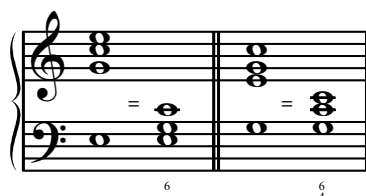
Beide Ziffern beziehen sich auf den Grundton des Akkords, denn einmal ist die Sexte des F-dur-Klangs gemeint, einmal die Terz des d-moll-Klangs. Beide Akkorde aber werden „Sextakkord“ genannt. Das ist unabhängig von der Lage der Töne, auch folgender Klang ist also ein Sextakkord, obwohl hier keine Sexte zu finden ist, sondern eine Tredezime:



Umkehrungs-Benennungen folgen dabei nicht demselben Bezifferungsschema wie Funktionsbezeichnungen, sondern gehen auf den Generalbaß zurück, der immer vom Baßton aus beziffert. Dabei ist der Akkord auf enge Lage zurückzuführen, die tatsächliche Verteilung der Töne auf die Stimmen ist also zu vernachlässigen. Und da Akkorde vornehmlich aus Terzschichtungen entstehen, heißt der Sextakkord nicht Terzsextakkord, da die Terz selbstverständlicher Bestandteil des Klangs ist:



Für dreitönige Akkorde ergeben sich so die beiden Benennungen Sext- und Quartsextakkord:



Die Umkehrungs-Bezeichnungen viertöniger Akkorde lauten:



VII. Dissonanzen

A) Wechsel- und Durchgangsnote

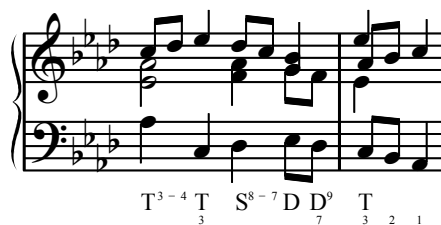
Dissonanzen sind harmoniefremde Töne, die nicht willkürlich angesprungen, sondern meistens schrittweise erreicht werden und melodisch gerechtfertigt sind. *Wechselnoten* entstehen, wenn eine Stimme zur oberen oder unteren Nebennote im Sekundabstand führt und zur Hauptnote zurückkehrt, und können sowohl diatonisch als auch chromatisch sein:



Sie stehen immer auf leichter Zeit und können auch vor Harmoniewechseln erscheinen:



Auch *Durchgangsnote* stehen auf leichter Zeit. Sie entstehen bei Lagenwechseln ohne Harmoniewechsel oder bei Harmoniewechseln, indem eine Stimme den neuen Harmonieton schrittweise erreicht:



Durchgänge können mehr als ein Terzintervall durchschreiten, in mehreren Stimmen gleichzeitig auftreten und dadurch weitere Dissonanzen erzeugen:



B) Vorausnahmen

Im Barock so häufig zu finden, daß es schon eher die Regel als die Ausnahme ist, ist der vorausgenommene Schlußton bei Kadenz:



Vorausnahmen finden sich meistens in der Melodiestimme, seltener in den Mittelstimmen, noch seltener im Baß. Sie sind zwischen allen Akkordverbindungen möglich:

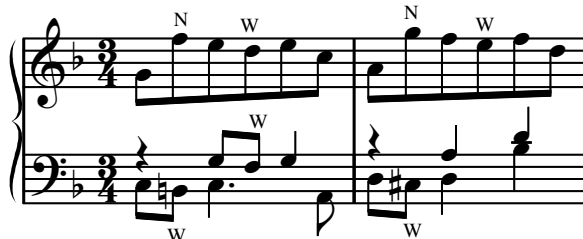


C) An- und abspringende Nebennoten

Die abspringende Nebennote wird schrittweise erreicht und springt in Gegenrichtung in einen Akkordton der nachfolgenden Harmonie, die anspringende wird sprunghaft erreicht und schreitet dann in Gegenrichtung in einen Akkordton:



Nicht selten findet man verschiedene Arten von Dissonanzen gleichzeitig, hier Wechsel- (W) und anspringende Nebennoten (N):



J. S. Bach,
Französische Suite d-moll

„An-“ und „abspringende“ Note sind eigentlich etwas unklare Begriffe, denn die anspringende springt ja nichts an, sondern wird angesprungen. Deswegen fragt sich, ob man nicht besser von „angesprungener“ und „abspringender“ Nebennote sprechen sollte.

D) Vorhalte

Wechsel-, Durchgangs- und Nebennoten stehen auf leichter Zeit und erscheinen eher beiläufig. Vorhalte dagegen stehen auf schwerer Zeit und werden auf leichter Zeit *aufgelöst*, die Dissonanz beginnt mit dem Akkordwechsel und hat größeres Gewicht:



In vorbarocker Musik werden Vorhalte immer *vorbereitet* (die Vorhaltsnote ist Akkordton der vorherigen Harmonie) und nur abwärts aufgelöst:

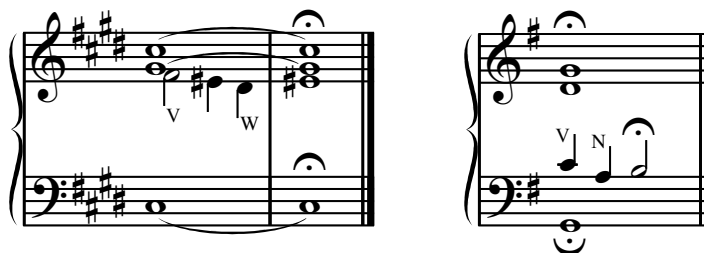


Später erscheinen Vorhalte auch unvorbereitet, werden oft schrittweise eingeführt, können jedoch auch angesprungen werden:

V: Vorhalt
N: Nebennote
D: Durchgang

J. S. Bach,
Französische Suite d-moll

Am häufigsten verwendet wird der Quartvorhalt, im Barock oft mit einer Wechselnote kombiniert, nicht selten auch über eine Nebennote aufgelöst:



Hier einige verschiedene, auch chromatische Vorhalte:

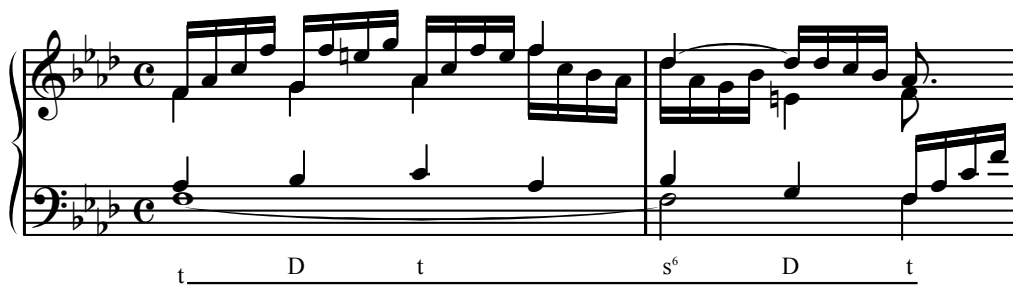


Die Auflösung eines Vorhaltes kann auch erst im nächsten Akkord erfolgen:

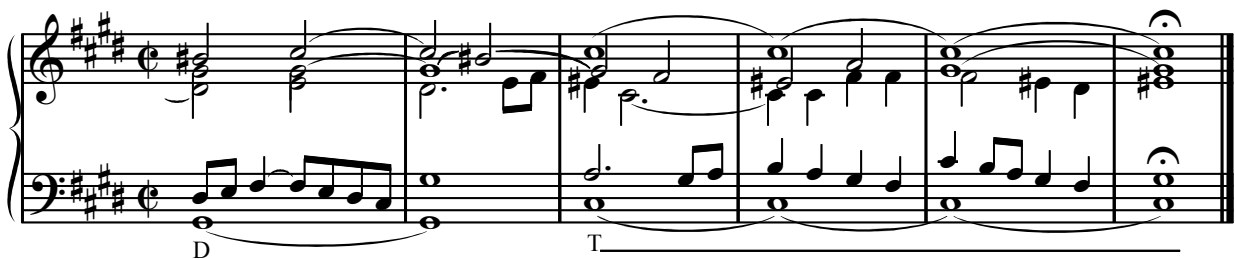


E) Orgelpunkt

Bleibt ein Baßton trotz wechselnder Harmonien liegen, so spricht man von einem *Orgelpunkt*. Man findet ihn am Schluß von Stücken, gewissermaßen als Coda, aber nicht selten auch am Anfang:



J. S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier I, Beginn des f-moll-Präludiums



J. S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier I, Schluß der cis-moll-Fuge



L. v. Beethoven, Bagatelle op. 33/6

VIII. Charakteristische Dissonanzen

A) Dominant-Septakkord

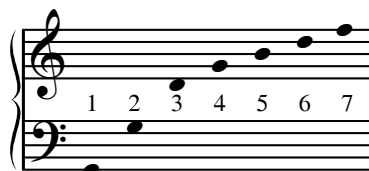
In vorbarocker Musik kommt die Septime der Dominante bereits als Durchgangsnote vor, die sich in die Terz der Tonika auflöst. Die Spannung der Dominante wird dabei zum einen durch die *charakteristische* Dissonanz der Septime verstärkt, zum anderen zusätzlich durch den Tritonus zwischen Dominanterz und -septime; es entsteht ein weiterer Leitton:



Erst im Barock gibt es den Dominant-Septakkord als eigenständigen Klang, der aus vierstimmiger Terzschichtung abgeleitet werden kann:



Von manchen Theoretikern wird er auch aus der Obertonreihe abgeleitet, wo die Septime als 7. Teilton vorkommt:

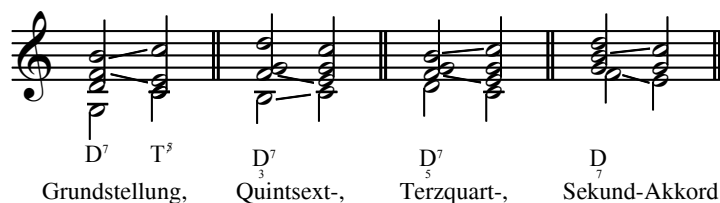


Allerdings ergibt sich aus dem 7. Teilton ein Ganztonschritt mit dem Frequenzverhältnis 7:8, den es in der diatonischen Tonleiter nicht gibt, so daß die Plausibilität dieser Ableitung auch angezweifelt werden kann, zumal die Septime nicht nur in Durklängen benutzt wird, sondern auch in Mollklängen, z.B. in Quintfall-Sequenzen (die wohl niemand so klischeehaft überstrapazierte wie Vivaldi):



Antonio Vivaldi, Violinkonzert op. 4/1

Der Dominant-Septakkord ist in allen Umkehrungen verwendbar:



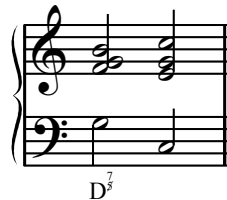
In Grundstellung führt die korrekte Auflösung des Tritonus zu einer unvollständigen Tonika, deswegen kann Sept oder Terz auch falsch weitergeführt sein, aber nur in den Mittelstimmen, wo es unauffällig ist:



Vom *verkürzten* Dominant-Septakkord, der im Barock als eigenständiger Sextakkord auf der II. Stufe aufzufassen ist, war bereits in Abschnitt V die Rede. Er wird immer mit der Quinte im Baß benutzt, die meistens auch verdoppelt ist; möglich ist allerdings auch die Verdopplung der Septime:



Beim *unvollständigen* Dominant-Septakkord ohne Quinte ist immer der Grundton verdoppelt:



B) Sixte ajoutée

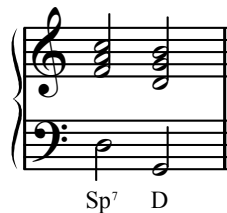
Während bei der Dominante die charakteristische Dissonanz die Septime ist, ist es bei der Subdominante die hinzugefügte Sexte (frz. *Sixte ajoutée*, nach Rameau):



Beim S^6 (s. Abschnitt V) ersetzt die Sexte die Quinte, die *Sixte ajoutée* dagegen tritt zu der Quinte hinzu. Anders als bei der Dominante entsteht dieser Vierklang also nicht aus Terzschichtung, tatsächlich aber lassen sich die Töne auch in Terzschichtung anordnen:



Deswegen könnte man in Dur den Quintsext-Akkord auf der IV. Stufe auch als Sept-Akkord auf der II. Stufe auffassen, also als Sp . Da er zur Dominante im Quintverhältnis steht, ist er so gewissermaßen die Moll-dominante der Dominante:



In Moll geht das nicht, denn der Dreiklang auf der zweiten Stufe ist in Moll vermindert und trägt keine Funktionsbezeichnung. Jedoch wurden im Barock sowohl in Dur als auch in Moll diese Akkorde oft so verwendet, so daß sie in barocker Denkweise manchmal besser als II. Stufe bezeichnet wären. Die Funktions-theorie muß sich dann damit behelfen, von einer Subdominante mit Sexte im Baß zu sprechen, was diesem Denken eigentlich weniger gerecht wird:

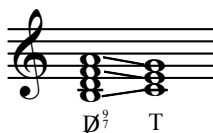
J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier I und Choral „Sollt ich meinem Gott...“

C) Verkürzter Dominant-Septnonen-Akkord

Der Dominant-Septakkord läßt sich durch weitere Terzschichtung zum fünfstimmigen Septnonen-Akkord erweitern:



Bei vierstimmiger Verwendung fehlt meistens die Quinte, als eigenständigen Akkord gibt es ihn erst in der Romantik. In vierstimmiger Form wird er als *verkürzter* Akkord verwendet, bei dem der Grundton fehlt. Gebildet ist er aus allen Tonleitertönen, die nicht Bestandteil der Tonika sind:



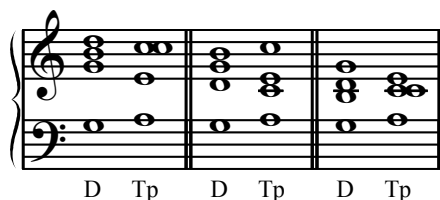
Er ist immer in die Tonika aufzulösen, die None ist dabei wie die Sept abwärts zu führen. Wie man an folgendem sieht, führt das zu einer Quintparallele, die sich nur durch Terzverdopplung vermeiden läßt:



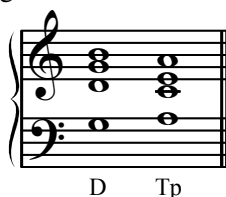
IX. Trugschluß

A) Dur

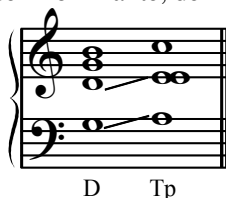
Als Trugschluß im allgemeinen kann man jede Wendung ansehen, bei der die Dominante nicht in die Tonika aufgelöst wird, sondern in einen beliebigen anderen Akkord fortschreitet; im besonderen versteht man darunter jedoch die Fortschreitung in den *Tonika-Vertreter*, in Dur nämlich in die Tonika-Parallele:



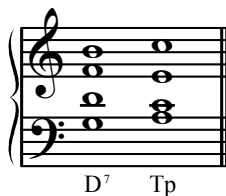
Da der Leitton, also die Durterz der Dominante zum Tonikagrundton strebt, wird hier das *h* immer in das *c* aufgelöst. Folgendes wäre also kein üblicher Trugschluß:



Ebenfalls ins *c* fortschreiten muß die Quinte der Dominante, denn andernfalls entstünde eine Quintparallele:

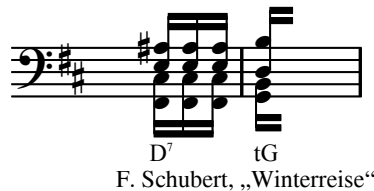
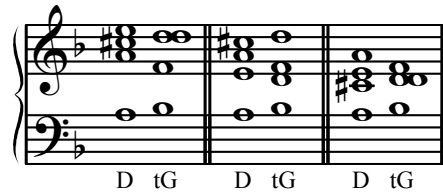


Beim Trugschluß wird deswegen ausnahmslos die Terz des Tonika-Vertreters verdoppelt. Das gilt auch, wenn der Dominant-Septakkord vorangeht:



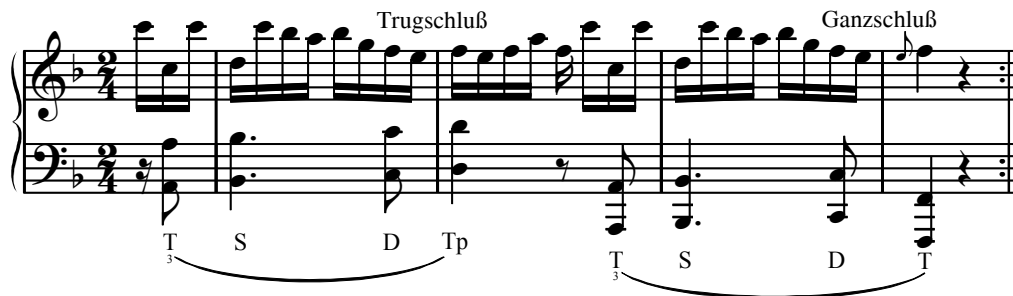
B) Moll

Der Trugschluß in Moll folgt demselben Muster wie der Dur-Trugschluß: Der Baßton geht schrittweise aufwärts, der Dominant-Leitton wird in den Tonika-Grundton aufgelöst, die Terz wird verdoppelt. Den Tonika-Vertreter bildet hierbei nicht die Parallele, sondern der Gegenklang:



F. Schubert, „Winterreise“

Trugschlüsse finden sich oft an Stellen, wo der Tonikaschluß noch zu früh erschiene und zu abrupt wäre. Sie sind darum ein probates Mittel, eine zusätzliche Schlußphrase anzuhängen:

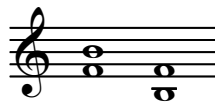


J. Haydn, Klaviersonate Hob. XVI:9

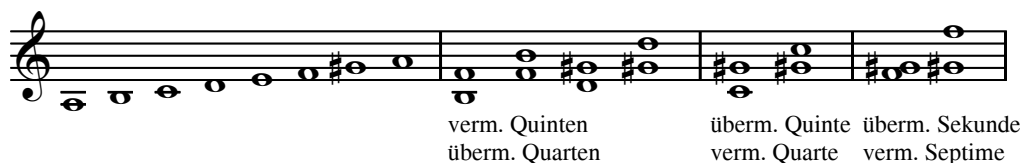
X. Verminderter Septakkord

A) Moll

Im diatonischen Dur gibt es zwei nicht-reine Intervalle, nämlich die übermäßige Quarte und die verminderte Quinte:



Im chromatischen Moll ergeben sich weitere verminderte und übermäßige Intervalle durch die Einführung des Leittons, also der Erhöhung der VII. Stufe:



Die übermäßige Quinte, bzw. verminderte Quarte, klingt wie eine kleine Sexte, bzw. große Terz, die übermäßige Sekunde, bzw. verminderte Septime wie eine kleine Terz, bzw. große Sexte; es sind *Scheinkonsonanzen*, die durch Vorhaltbildungen allerdings Klänge entstehen lassen, die tatsächlich auch klanglich dissonant sind:



Beim Nonenvorhalt ist noch unmittelbar einzusehen, daß der Klang dissonant ist, denn hier taucht neben der verminderten Septime auch der Tritonus auf. Weniger einleuchtend ist dies beim Sextvorhalt, denn $e'-gis'$ und $gis'-c''$ sind klanglich eine große Terz, $e'-c''$ ist eine kleine Sexte, so daß scheinbar kein klanglich dissonantes Intervall entsteht. Dem Ohr aber erscheint der übermäßige Dreiklang $e-gis-c$ genauso wenig konsonant wie ein verminderter.

Tatsächlich gibt es zwischen übermäßigem Dreiklang und Dur- oder Mollldreiklängen einen wesentlichen Unterschied: Dur- und Mollldreiklänge lassen sich immer rein einstimmen, der übermäßige Dreiklang nicht. Denn zwei große Terzen (Frequenzverhältnis 4:5) ergeben keine kleine Sexte (Frequenzverhältnis 5:8), weil $4/5$ mal $4/5$ ungleich $5/8$ ist. Der Klang ist also in reiner Stimmung nicht denkbar, er muß immer temperiert gestimmt werden.

Das gilt genauso für den Septakkord auf der erhöhten VII. Stufe, den man als *verminderten Septakkord* bezeichnet:



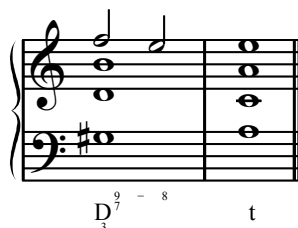
Er besteht aus lauter kleinen Terzen (Frequenzverhältnis 5:6), die zusammen keine reine große Sexte (verminderte Septime) $gis-f$ (Frequenzverhältnis 3:5) ergeben. Wie der übermäßige Dreiklang ist er symmetrisch, denn die Oktave läßt sich genauso gut in drei große Terzen wie in vier kleine teilen:



Dadurch ergeben alle Umkehrungen beider Klänge wieder denselben Klang, so daß es nur vier verschiedene übermäßige Dreiklänge und drei verschiedene verminderte Septakkorde gibt, denn der fünfte, bzw. vierte Klang, ist wieder derselbe wieder der erste:



Während der übermäßige Dreiklang durch Vorhaltbildungen entsteht, ist der verminderte Septakkord schon im Barock ein eigenständiger Akkord, auch wenn er durch einen Nonenvorhalt gebildet sein kann:



Da es für verminderte Dreiklänge keine Funktionsbezeichnung gibt, wird der verminderte Septakkord als verkürzte Dominante betrachtet, also entsprechend dem verkürzten Dominant-Septnonenakkord in Dur, aber mit tieferer None (bezeichnet mit $9>$):



Da er häufig verwendet wird, benutzt man für ihn eine Kurzschreibweise, man benennt ihn mit D^V :



Seiner Verwendung im Barock wird die Herleitung als verkürzte Dominante nicht ganz gerecht, da er eigentlich als eigenständiger Akkord zu betrachten ist. Da er jedoch meist dominantisch gebraucht wird, ist diese Herleitung durchaus sinnvoll.

Zu welcher Tonart ein verminderter Septakkord gehört, in welche Tonika er also aufzulösen ist, ergibt sich aus seiner Schreibweise. Hier viermal derselbe Klang in unterschiedlicher Notation:

e-moll g-moll b-moll cis-moll

gedachte Grundtöne

Jeder seiner vier Töne kann zum Leitton werden, also Durterz der Dominante sein. Welcher der Töne jeweils Leitton ist, erkennt man ganz einfach daran, daß dieser von allen vier Tönen an höchster Stelle des Quintenzirkels steht. Eine andere Möglichkeit, sich seine jeweilige Funktion klarzumachen, ist die Bildung der Umkehrungen:

Da der Klang sich zusammensetzt aus drei Tönen der Mollsubdominante mit sixte ajoutée und drei Tönen des Dominantseptakkords:

s^6 D^7 D^v

kann man ihn auch subdominantisch deuten. Im Barock wird er nämlich durchaus oft subdominantisch eingeführt, bspw. in plagalen Schlußwendungen über einem Orgelpunkt:

D t s D^v T

J. S. Bach, Wohltemperiertes Klavier I

Dem tragen einige Harmonielehren Rechnung, indem sie ihn als Gemisch aus Subdominante und Dominante bezeichnen:

D^v
s

Der verminderte Septakkord kann in allen Umkehrungen verwendet werden, bei Verwendung mit der None im Baß muß diese zum Dominantgrundton aufgelöst werden, die None wird dann nicht mit 9, sondern mit 2 beziffert:

D^v t D^v t D^v t D^v t

3 7 5 2 - 1

B) Dur

Der verminderte Septakkord ist kein diatonischer Klang, denn er verlangt in Moll die Hochalterierung des Leittons. Auch in Dur wird er erst durch Alterierung möglich, nämlich durch Tiefalterierung der None. Beides bedeutet, daß Dur und Moll sich einander angleichen, denn man verdurt durch die Einführung des Leittons das Moll und vermollt durch den verminderten Septakkord das Dur (die None des verminderten Septakkords ist gleichzeitig die Mollterz der Subdominante) und ermöglicht so eine Ausweitung des Tonraums:

c-moll C-dur

s D D^v s D D^v

XI. Zwischendominanten

Eine zusätzliche Erweiterung des Tonraums geschieht durch Zwischendominanten, die Dominanten zu allen Haupt- und Nebenfunktionen sein können. Benannt werden sie, indem die Bezeichnung in Klammern gesetzt wird. Sie bezieht sich immer auf den folgenden Akkord, d.h. „(D) S“ bedeutet „Dominante der Subdominante“:

T (D⁷) S (D⁷) D⁸ - ⁷ T

T T_p (D⁷) D_p (D⁷) T_p (D⁷) S_p D T

Die am häufigsten zu findende Zwischendominante ist die Dominante der Dominante; sie heißt *Doppeldominante* (auch *Wechseldominante*) und bekommt ein eigenes Symbol, nämlich ein doppeltes D:

T T_p D⁷ D D₃ T

Grave

t D t D₃^V D D₂^V D₃^V t D D D D D s

L. v. Beethoven, Klaviersonate op. 13

Eine Zwischendominante kann auch unaufgelöst erscheinen, d.h. sie mündet nicht in den Akkord, von dem sie Dominante ist. Zu welchem Akkord sie Dominante ist, wird dann in eckigen Klammern zusätzlich angegeben:

T Sp (D)[Tp] S D⁷ D⁶⁻⁵⁻³ T

XII. Querstände

Erscheinen verschiedene Alterierungen eines Tones gleichzeitig, in verschiedenen Oktavlagen unmittelbar hintereinander oder in verschiedenen Stimmen unmittelbar hintereinander, nennt man dies einen *Querstand*:

Querstände können durch Vorhalte (auch Durchgänge, Wechsel- und Nebennoten) entstehen:

B-dur: D⁷ D⁷ D

Mozart, Klaviersonate KV 282

cis c

Beethoven, Klaviersonate op. 111

Oder durch Zwischendominanten:

fis f T (D⁷) Sp

In der Regel sollte man letzteres vermeiden, was z.B. durch chromatischen Baßdurchgang möglich wird:

T (D⁷) Sp

Nicht vermeidbar und üblich ist der Querstand beim sogenannten neapolitanischen Sextakkord, der im nächsten Kapitel erläutert wird:

fis

XIII. Alterierte Akkorde

A) Neapolitanischer Sextakkord

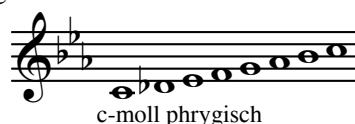
In Moll ist der Subdominant-Sextakkord (s^6) ein verminderter Dreiklang. Durch Tiefalterierung der Sexte wird er zum Durdreiklang:



In c-moll erhält man so einen Des-dur-Akkord, der aber nicht als Durklang aufzufassen ist, sondern als Moll-Subdominante, deren Grundton das *f* bleibt. Wie beim s^6 wird immer der Grundton verdoppelt, außerdem steht der Grundton immer im Baß. Dieser Akkord heißt wegen seiner Herkunft aus früher italienischer Opernmusik *Neapolitanischer Sextakkord*. Als Funktionsbezeichnung erhält er ein eigenes Symbol, nämlich s^n :



Für sich genommen ist der Neapolitanische Sextakkord ein diatonischer Klang, im Zusammenhang der Tonart aber ein chromatischer, denn das *des* gehört nicht zum Tonvorrat von c-moll. Da durch die Tiefalterierung keine verminderten oder übermäßigen Intervalle entstehen, rechnet er nicht eigentlich zu den *alterierten Akkorden*, denn er kann auch als phrygischer Klang verstanden werden:



Gleichwohl ist seine Einordnung unter die alterierten Klänge sinnvoll, denn er kommt ja durch Tiefalterierung der Sexte zustande. Er kann durch Vermollung der Subdominante auch in Dur auftreten:



c-moll: sP D tG s^n D^6 t

F. Schubert, „Winterreise“

In nachbarocker Musik tritt der Neapolitaner auch verselbständigt auf, d.h. als Durakkord mit der tiefalterierten Subdominant-Sext im Baß. Dieser verselbständigte Neapolitaner wird mit dem Symbol s^N bezeichnet:

as-moll: s s^N D t s^6 D t

L. v. Beethoven, Klaviersonate op. 26

B) Übermäßige Dominante

Die Strebewirkung zur Tonika läßt sich bei Dominanten und Zwischendominanten durch chromatische Durchgänge verstärken:

T $D^{5\flat}$ S
(D $D^{5\flat}$) S

T $(D^{5\flat})$ S
R. Schumann, „Album für die Jugend“

Durch Hochalterierung der Quinte entsteht ein übermäßiger Dreiklang, der nicht mehr diatonisch ist, denn *c* und *gis* gehören nicht derselben Tonartvorzeichnung an. Tritt zur hochalterierten Quinte auch noch die Septime hinzu, erhält man einen Klang, der einem ganztönigen Tonvorrat entnommen ist:

$D_7^{5\flat}$

Entsprechend mehrdeutig ist dieser Akkord, denn jeder seiner vier Töne kann zur Durterz einer Dominante umgedeutet werden:

$\emptyset_3^{9\flat}$ T $D_7^{5\flat}$ T $D_7^{5\flat}$ T D_5^6 T

C) Hartverminderte Dominante

Die hochalterierte Dominantquint leitet zur Durterz der Tonika. Die Quinte kann auch tiefalteriert werden, dann leitet sie zum Grundton der Tonika. Diese Form der Dominante heißt *hartvermindert*.

$D_7^{5\flat}$

Auch dieser Akkord kann als aus einem Ganztonvorrat entnommen gedacht werden und ist ebenso mehrdeutig wie die übermäßige Dominante:

$\emptyset_7^{9\flat}$ T D_5^7 T $\emptyset_7^{9\flat}$ T D_5^7 T

D) Verminderter Septakkord mit tiefalterierter Quinte

Bereits in der Klassik häufig verwendet wird der verminderte Septakkord mit tiefalterierter Quinte, meistens als Doppeldominante mit der Quinte im Baß:

D_5^v D

Wie man sieht, entstehen bei der unmittelbaren Auflösung in die Dominante unvermeidlich Quintparallelen, die bereits Mozart gelegentlich in Kauf nimmt, weswegen sie auch *Mozart-Quinten* genannt werden.

As-dur: D^6 D^5 D^{\vee} D Mozart, Klaviersonate KV 280

Des-dur: D^{\vee} Beethoven, Appassionata

Vermeidbar sind die Parallelen, indem die Doppeldominante in den Dominant-Quartsextakkord aufgelöst wird, was häufiger zu finden ist:

Auch dieser Akkord ist mehrdeutig, nämlich durch enharmonische Verwechslung der Dominanterz, wodurch er zum gewöhnlichen Septakkord wird:

Häufig angewendet wird das in umgekehrter Richtung, indem ein Dominant-Septakkord zur Doppeldominante einer ganz anderen Tonart umgedeutet wird:

As-dur: D^{\vee} D^6

des = cis

g-moll: D^{\vee} D^6

L. v. Beethoven, Klaviersonate op. 110

Exkurs: Chromatische Rückung

Der Trugschluß in Moll ist gewissermaßen eine chromatische Rückung, denn der Tonika-Gegenklang, der auf die Dominante folgt, liegt einen Halbton höher als die Dominante:

d-moll: D tG

Auch der Neapolitaner kann durch einfache Rückung erreicht werden:

In beiden Fällen rücken jedoch nicht alle Stimmen chromatisch weiter. Möglich wird das aber beim verminderten Septakkord, denn die Töne einer verminderten Dominante liegen einen Halbton tiefer als die der zugehörigen Doppeldominante:

h-moll: \mathbb{D}_3^v \mathbb{D}_7^v t_3

Dadurch kann der verminderte Septakkord gewissermaßen als seine eigene Auflösung fungieren, und das hat schon Bach genutzt, hier über einem Orgelpunkt auf *d*:

J. S. Bach, Chromatische Fantasie

Möglich wird das nur deswegen, weil der Akkord keine reine Quinte enthält. Das gilt genauso für die hartverminderte Dominante, und auch sie läßt sich durch Abwärtsrückung auflösen:

Njan - ja, ach, Njan - ja! Sag, wie geht's wei-ter?

\mathbb{D}_7 \mathbb{D}_7^b \mathbb{D}_7^b

M. Mussorgski, „Vor dem Schlafengehen“

XIV. Modulation

Von einfachen Volks- und Popliedern abgesehen gibt es nur wenige Musikstücke, die von Anfang bis Ende in der Grundtonart bleiben. Beispielsweise beginnt folgendes Klavierstückchen in G-dur, endet vor dem Doppelpunkt mit einer D-dur-Kadenz und findet im zweiten Teil nach G-dur zurück:

G-dur D-dur: T S \mathbb{D}^{6-5} T

G-dur: T S⁶ \mathbb{D}^{4-3} T

W. A. Mozart, Menuett

Solche Änderung des tonalen Zentrums nennt man *Modulation*. Eigentlich ist obiges Beispiel aber keine wirkliche Modulation, denn man wird trotz der eindeutigen D-dur-Kadenz vor dem Doppelstrich den abschließenden D-dur-Klang wohl eher als Dominante von G-dur hören und würde ihn nur als Tonika von D-dur hören, wenn es anschließend auch eindeutig in D-dur weiterginge. Deswegen spricht man bei solch kurzen Abschweifungen in benachbarte Tonarten nur von *Ausweichungen*.

Harmonielehren haben versucht, eine Systematik von Modulationswegen aufzustellen, bspw. nennt Wilhelm Maler („Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre“) drei Prinzipien:

1. *Funktionale Modulation* – die Funktion eines Akkordes wird umgedeutet, z.B. indem aus der Tonika der Ausgangstonart die Subdominante der Zieltonart wird:

D-dur: T S S⁶ D⁶ — ⁵ A-dur: S s D T

W. A. Mozart, Klaviersonate KV 284

Bisweilen wird dies auch als *diatonische Modulation* bezeichnet, da der Modulationsweg über einen Akkord führt, der zum diatonischen Tonvorrat sowohl der Ausgangs- als auch der Zieltonart gehört.

2. *Tonzentrale Modulation* – ein Ton eines Ausgangsakkords wird festgehalten, während die anderen Stimmen in einen Akkord schreiten, von dem der Halteton ebenfalls Bestandteil ist:

es-moll: t s D⁶ — ⁵ f-moll: D D₃ t

L. v. Beethoven, Klaviersonate op. 13

3. *Chromatische und enharmonische Modulation* – ein Akkord der Ausgangstonart wird durch Alterierung eines Tons oder Hinzufügung eines chromatischen Tons dominantisch zu einem Akkord der Zieltonart; und/oder eine Dominante wird enharmonisch verwechselt und ändert dadurch ihr Ziel:

F-dur: T a-moll: D⁷ D

L. v. Beethoven, Klaviersonate op. 53

g-moll: D^v — ¹ dis e-moll: D^v — ₂ ₁

L. v. Beethoven, Klaviersonate op. 13

Im ersten Beispiel wird der F-dur-Akkord durch Hinzufügung des *dis'* dominantisch, den folgenden E-dur-Akkord hört man nicht als neue Tonika, sondern als Dominante von a-moll unter anderem deswegen, weil ihm ein *F*, kein *Fis*, vorausging.

Im zweiten Beispiel wird die None *es* der Dominante von g-moll durch enharmonische Verwechslung nach *dis* zur Durterz der Dominante von e-moll.

Modulation geschieht entweder durch Umdeutung, manchmal einer Funktion (**Tp** von G-dur wird **S⁶** von D-dur), manchmal eines einzelnen Tons (Grundton *fis* von Fis-dur wird Terz von D-dur), manchmal durch enharmonische Verwechslung, oder sie geschieht durch tonale Ausweitung mittels Zwischendominanten. Und meistens werden von diesen Möglichkeiten mehrere gleichzeitig benutzt. Die lehrreichste Möglichkeit, Modulationspfade kennen zu lernen, ist das Studium von Kompositionen, bspw. der Klaviersonaten von Beethoven und Schubert.

Anhang: Kurzübersicht Generalbaß-Bezifferung

1 2 3 4 5 6 7 8 9

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

20 Häufige Umkehrungen:

0 t.s. 6 6 7 5 4 2
4 4 6 6 5 4 3

1. keine Bezifferung = 3 und 5: leitereigener Dreiklang auf dem Baßton
2. Vorzeichen ohne Ziffer gilt für die Terz
3. Die 6 ersetzt die 5: Sextakkord
4. Die 4 ersetzt die 3, die 6 die 5: Quartsextakkord
5. Die 7 tritt zu 3, 5 hinzu: Septakkord
6. 7. – Die 6 tritt zur 5 hinzu: Quintsextakkord
8. Terzquartakkord
9. 10. 11. Sekundakkord
12. Nonenakkord
13. höhere Ziffern sind meist Lagenbezeichnungen
14. Quartvorhalt
15. Sextvorhalt
17. Baßdurchgang (gleiche Harmonie wie vorher)
18. Akkordvorausnahme
19. gleiche Ziffer wie vorher
20. *tasto solo* oder 0: keine Akkorde