

Herzlich willkommen zur

Einführung in die funktionale Harmonielehre

Der folgende Kurs ist die pdf-Fassung des Harmonielehrekurses auf www.matthies-koehn.de/harmonielehre. Er ist zur ergänzenden offline-Lektüre gedacht und kann den online-Kurs wegen des Fehlens der Klang- bzw. Literaturbeispiele sowie der zusätzlichen Fachbegriffserklärungen nicht ersetzen.

Der Kurs ermöglicht es Ihnen, sich im Selbststudium grundlegende Kenntnisse über Tonleitern, Dreiklänge, Kadenzten, Quint- und Terzverwandtschaften usw. anzueignen. Darüber hinaus bekommen Sie eine erste Einführung in Harmonisierung sowie Theorie und Praxis des vierstimmigen Satzes.

Die Notenbeispiele sind zum größten Teil mit Klang-(Midi)-Dateien verlinkt, zu vielen Fachbegriffen können Sie zusätzlich zum Text noch grundsätzliche Erklärungen aufrufen, eine Auflistung der Fachbegriffe ermöglicht das Nachschlagen beim Lesen.

Zu den wichtigsten harmonischen Vorgängen können Sie ergänzende Literaturbeispiele aufrufen, alle sind mit Partitur- und Klangausschnitten (im mp3-Format) sowie kurzen analytischen Erläuterungen versehen. Eine Auflistung der Beispiele erlaubt den direkten Vergleich.

Im Allgemeinen ist zu empfehlen, den Kurs in der vorgesehenen Reihenfolge zu absolvieren, es besteht jedoch auch die Möglichkeit, anhand des Inhaltsverzeichnisses direkt zu einzelnen Kapiteln zu springen.

Zum Abschluss können Sie in einem online-Quiz Ihre neuerworbenen Fähigkeiten testen und sich bei Erfolg in die "Hall of Fame" eintragen.

Zusätzlich zur online-Version gibt es den Kurs auch in einer inhaltsgleichen Download-Version (das Abschluss-Quiz funktioniert aber nur online).

Wenn Sie einen Kommentar, Kritik, Lob, Anregungen zum Kurs abgeben wollen oder Hilfe beim Abschlussquiz benötigen, steht Ihnen ein Gästebuch zur Verfügung. Ich lese regelmäßig die Einträge und antworte bei Bedarf.

Copyright-Hinweis: Dieser Kurs steht kostenlos für private Zwecke zur Verfügung. Die Download-Version darf nur vollständig und unverändert kopiert und weitergegeben werden. Die Veröffentlichung im Internet oder auf Datenträgern jeglicher Art ist ohne meine vorherige ausdrückliche Zustimmung untersagt!

Ich bedanke mich bei allen aufmerksamen Lesern, die mich auf inhaltliche und technische Fehler aufmerksam gemacht haben.

Viel Vergnügen und viel Erfolg beim Lernen,

Christian Köhn

(letzte Änderung: 1.2.2009)

Inhaltsverzeichnis

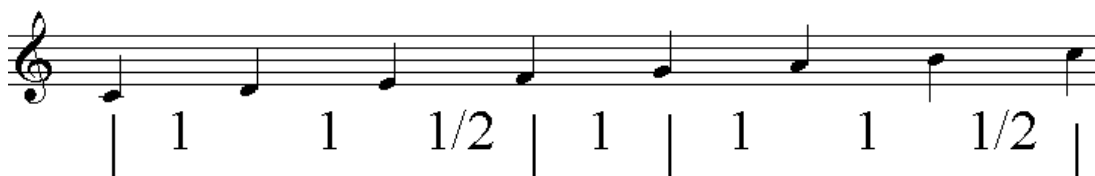
1. Vorgänge in Dur.....	3
1.a. Die Durtonleiter.....	3
1.b. Quintverwandtschaft in Dur.....	3
1.c. Die Kadenz.....	4
2. Vorgänge in Moll.....	6
2.a. Die Molltonleiter.....	6
2.b. Quintverwandtschaft und Kadenz in Moll.....	7
3. Charakteristische Dissonanzen.....	9
3.a. Allgemeines.....	9
3.b. Der Dominantseptimakkord.....	9
3.c. Der Dominantseptnonenakkord und der verminderte Septakkord.....	10
3.d. Charakteristische Dissonanzen in der Subdominante.....	11
4. Harmoniefremde Töne.....	13
4.a. Der Vorhalt.....	13
4.b. Die Vorausnahme (Antizipation).....	13
4.c. Die Wechselnote.....	14
4.d. Der Durchgang.....	14
5. Terzverwandtschaft.....	15
5.a. In Dur.....	15
5.b. In Moll.....	16
6. Weitere harmonische Vorgänge.....	17
6.a. Zwischenfunktionen.....	17
6.b. Alterationen.....	18
7. Harmonisierung.....	19
7.a. Beispiel.....	19
7.b. Regeln.....	20
7.c. Variationsmöglichkeiten.....	20
8. Vierstimmiger Satz.....	22
8.a. Grundsätzliches.....	22
8.b. Beispiel.....	23

1. Vorgänge in Dur

1.a. Die Durtonleiter

Eine Tonleiter ist eine **geordnete Folge von Ganz- und Halbtönen**. Die Reihenfolge dieser Tonschritte ist bei der Durtonleiter:

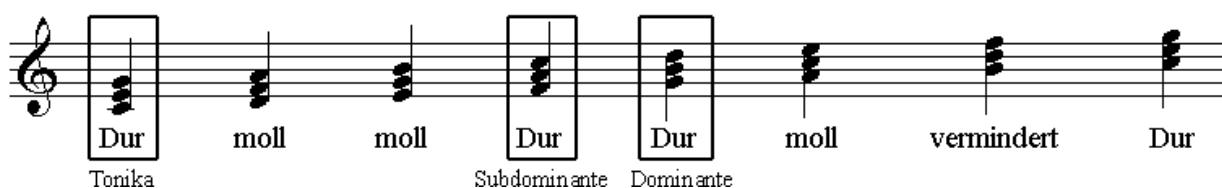
ganz/ganz/halb/ganz/ganz/halb



Da diese Reihenfolge immer gleich ist, kann mit ihrer Kenntnis leicht auf jedem Grundton eine Durtonleiter aufgebaut werden. Die beiden gleich aufgebauten Teile der Durtonleiter (jeweils zwei Ganz- und ein Halbtönenschritt) bezeichnet man als "Tetrachorde". Die Lage der Halbtönenschritte am Ende jedes Tetrachordes ergibt eine sehr starke Richtungstendenz nach oben. Die fünfte Stufe (Quint), also der Beginn des zweiten Tetrachordes, ist im melodischen Spannungsbogen der Höhepunkt. Die stärkste melodische Richtungstendenz hat die Septim (nach oben), gefolgt von Sext, Quart (nach unten) und Sekund (nach unten, je nach Melodieverlauf auch nach oben). Die Dreiklänge Grundton, Terz, Quint und Oktav haben keine festgelegte melodische Tendenz.

1.b. Quintverwandtschaft in Dur

Errichtet man auf und mit den Tönen der Durtonleiter jeweils Dreiklänge ("leitereigene Stufendreiklänge"), so fällt auf, dass nur drei der Stufendreiklänge in Dur sind, nämlich auf der ersten (bzw. achten), der vierten und der fünften Stufe:



Diese drei Dreiklänge enthalten zusammen alle Töne der Tonleiter.

Der Dreiklang auf der ersten Stufe heißt **Tonika** (abgekürzt T), der Dreiklang auf der fünften Stufe heißt **Dominante** (abgekürzt D), der Dreiklang auf der vierten Stufe heißt **Subdominante** (abgekürzt S).

Subdominante und Dominante befinden sich im Quintabstand zur Tonika, sind mit ihr "quintverwandt". Sie haben dabei jeweils einen gemeinsamen Ton mit der Tonika, aber keine gemeinsamen Töne untereinander:



Vergleicht man die Spannungsverhältnisse der Folgen T-S-T und T-D-T, dann fällt auf, dass letztere sehr viel stärker zur Tonika drängt und deshalb eine stärkere Schlusswirkung hat:

T S T T D T

Der Grund liegt in der Leittonspannung von der Terz der Dominante zum Grundton der Tonika (im Beispiel also h-c, vergl. auch die Beschreibung der melodischen Richtungstendenz unter 2)a)), während in der Subdominante dieser Grundton schon vorweggenommen wird. Ein Schluss mit der Folge D-T heißt "authentischer Schluss", ein (seltenerer) Schluss mit der Folge S-T heißt "Plagalschluss".

Wie im obigen Beispiel der Schlusswendungen schon zu sehen, können Dreiklänge im Interesse einer linearen Stimmführung in drei verschiedenen Lagen auftreten:

Quintlage Oktavlage Terzlage
5 8 3
T T T

Um von einer Lage in die andere zu wechseln, wird der unterste Dreiklangston um eine Oktav nach oben bzw. der oberste um eine Oktav nach unten verschoben. Die drei Lagen benennt man nach dem jeweils obersten Ton: Quintlage, Oktavlage und Terzlage. Die Abkürzung erfolgt mit dem Funktionssymbol (z.B. T, S, D) und der darübergestellten Intervallzahl (5, 8 bzw. 3).

1.c. Die Kadenz

Die Folge der quintverwandten Stufendreiklänge der Tonleiter, also Tonika, Subdominante, Dominante, Tonika, enthält als melodischen Kern eine zweifach fallende Quint, von der sie (lateinisch cadere = fallen) ihren Namen hat: Die Kadenz.

T Quintfall S D Quintfall T

Bei dem Ziel einer möglichst linearen Stimmführung der drei Oberstimmen ergeben sich durch die Verwendung der verschiedenen Lagen die drei folgenden wichtigsten Satzbilder der Kadenz:

$\frac{8}{T}$ $\frac{5}{S}$ $\frac{3}{D}$ $\frac{8}{T}$ $\frac{3}{T}$ $\frac{8}{S}$ $\frac{5}{D}$ $\frac{3}{T}$ $\frac{5}{T}$ $\frac{3}{S}$ $\frac{8}{D}$ $\frac{5}{T}$

In der Kadenz, also erst im Verhältnis der Quintverwandten zueinander werden die verschiedenen Funktionen der Subdominante und der Dominante deutlich: Die Dominante hat eine stark zur Tonika hinstrebende Auflösungsstendenz, während die Subdominante eher verzögernd wirkt und außerdem der melodischen Vervollständigung dient, weil ohne sie die vierte und sechste Stufe der Skala in der Kadenz fehlten.

Eine andere Funktion bekommt die Subdominante außerhalb der Kadenzformel bei gewissen melodischen Höhepunkten:

T S T S D T

Die erste Subdominante in diesem Beispiel ist ganz entspannt, ohne bestimmten Richtungszwang. Der Klanggehalt überwiegt bei weitem den Spannungsgehalt. Diese Entspannung hat ihre melodische Ursache in dem ersten Halbtonschritt der Skala von der dritten zur vierten Stufe, also zum Grundton der Subdominante. Harmonisch stellt die Subdominante ein Sich-Entfernen von der Tonika dar, welches erst mit der folgenden Dominante den Weg zurück weist.

Die beiden Tonika-Dreiklänge am Anfang und Ende der Kadenzformel rahmen diese einerseits symmetrisch ein, haben aber andererseits eine sehr unterschiedliche Funktion: Die Anfangstonika strebt zur Subdominante, die Schluss-tonika ist entspannte Auflösung der Dominante. Anders gesagt: Die Anfangs-Tonika ist aktiv, die Schluss-Tonika passiv.

2. Vorgänge in Moll

2.a. Die Molltonleiter

Durch Verlagerung der beiden letzten Tonschritte einer Durtonleiter (also ganz-halb) an den Anfang der Skala erhält man eine Tonleiter mit vollkommen anderer Charakteristik aber gleichwohl identischem Tonmaterial: Die parallele Molltonleiter.

Dur

Moll

Im Gegensatz zur Durtonleiter ist die Richtungstendenz dieser sogenannten "reinen Molltonleiter" abwärts. Gründe dafür sind der abwärts gerichtete Leitton von der sechsten zur fünften Stufe und die fehlende große Septim, die bei der Durtonleiter eine stark aufwärts gerichtete Leittonspannung erzeugt.

Der für die Durtonleiter charakteristische Halbtonschritt vor der Oktav kann durch Erhöhung der siebten Stufe in die Molltonleiter übernommen werden, man spricht dann von einer "harmonischen Molltonleiter". Ihre Richtungstendenz ist stark aufwärts, ihr wichtigstes Merkmal ist der eineinhalb-Tonschritt von der sechsten zur siebten Stufe:

Harmonische Moll-Tonleiter

Dieser übergroße Tonschritt kann vermieden werden, indem auch die sechste Stufe erhöht wird, das Ergebnis ist die "melodische Molltonleiter". Sie unterscheidet sich von der Durtonleiter nur noch in der charakteristischen kleinen "Mollterz", ihre Richtungstendenz ist ausschließlich aufwärts, weil sie im umgekehrten Fall von der Durtonleiter erst im drittletzten Ton zu unterscheiden wäre, was dann als "falsch" empfunden wird.

Melodische Moll-Tonleiter

Die drei möglichen Molltonleitern haben also untereinander die niedrige dritte Stufe gemeinsam ("Mollterz"), unterscheiden sich aber in der sechsten und siebten Stufe:

The image shows three musical staves illustrating different minor scales and their characteristic triads:

- Reines Moll:** The scale is shown with notes C, D, E, F, G, A, B, C. The triad of the sixth, seventh, and eighth degrees (A, B, C) is boxed, with fingerings 1/2, 1, 1.
- Harmonisches Moll:** The scale is shown with notes C, D, E, F, G, A, B \sharp , C. The triad of the sixth, seventh, and eighth degrees (A, B \sharp , C) is boxed, with fingerings 1/2, 1 1/2, 1/2.
- Melodisches Moll:** The scale is shown with notes C, D, E, F, G, A \sharp , B \sharp , C. The triad of the sixth, seventh, and eighth degrees (A \sharp , B \sharp , C) is boxed, with fingerings 1, 1, 1/2.

2.b. Quintverwandtschaft und Kadenz in Moll

Errichtet man analog zur Durtonleiter (siehe 2b) auf der reinen Molltonleiter Stufendreiklänge, so sind wiederum die einzigen Moll-Dreiklänge die auf der ersten/achten, vierten und fünften Stufe (Tonika, Subdominante, Dominante, in Moll abgekürzt mit Kleinbuchstaben t, s, d):

The image shows a musical staff with triads for each degree of the minor scale, labeled with their quality and function:

- 1. Stufe: **moll** (Tonika)
- 2. Stufe: **vermindert**
- 3. Stufe: **Dur**
- 4. Stufe: **moll** (Subdominante)
- 5. Stufe: **moll** (Dominante)
- 6. Stufe: **Dur**
- 7. Stufe: **Dur**
- 8. Stufe: **moll** (Tonika)

Da jedoch in der harmonischen bzw. melodischen Molltonleiter die sechste und siebte Stufe und damit die Terzen der Subdominante und der Dominante erhöht sind, können beide auch in Dur sein. Bei der Subdominante ist dies eher die Ausnahme, bei der Dominante die Regel. Der Grund liegt in der abwärts gerichteten Leittonspannung von der Terz der Moll-Subdominante zur Quint der Tonika sowie der Schlussspannung von der Terz der Dur-Dominante zum Grundton der Tonika:

harmonisch

8t 5s 3D 8t

Diese Kadenz entspricht dem Tonmaterial der harmonischen Molltonleiter. Die zu den anderen beiden Tonleitern gehörenden Kadenzen sind:

rein

8t 5s 3d 8t

melodisch

8t 5s 3D 8t

Die verschiedenen Möglichkeiten bei Subdominante und Dominante führen dazu, dass die harmonisch vielfältigsten Stücke häufig in Moll-Tonarten stehen.

3. Charakteristische Dissonanzen

3.a. Allgemeines

Welche Funktion ein Dreiklang einnimmt, ob er also Tonika, Subdominante oder Dominante ist, kann nur im Kadenzzusammenhang bestimmt werden. Das folgende Beispiel zeigt denselben Akkord in allen drei Funktionen:

The image shows a musical staff with two systems (treble and bass clef). Three chords are shown, each enclosed in a box and labeled below as T, S, and D. The first chord (T) is a triad with a root in the bass. The second chord (S) is a triad with a root in the bass. The third chord (D) is a triad with a root in the bass. The notes are: T (C4, E4, G4), S (F4, A4, C5), D (G4, B4, D5).

Durch Hinzufügen eines charakteristischen dissonanten Tones kann die Funktion eines Dreiklangs auch ohne Kadenzzusammenhang eindeutig bestimmbar werden. Dieser Ton heißt deshalb "Charakteristische Dissonanz".

3.b. Der Dominantseptimakkord

Die wichtigste charakteristische Dissonanz ist die zu einem Dur-Dreiklang hinzugefügte kleine Sept. Sie hat melodisch eine starke halbtönige Abwärtstendenz, was zusammen mit der Aufwärtstendenz der Terz eine deutliche Dominantspannung ergibt: Der Dreiklang bekommt durch die Sept Dominant-Funktion. Das Funktionssymbol für den Akkord ist ein D mit hochgestellter 7.

The image shows a musical staff with a treble clef. It illustrates the transition from a Dominant Seventh chord (D7) to a Triad (T). The D7 chord is shown with notes D4, F#4, A4, and C5. The T chord is shown with notes D4, F#4, and A4. An arrow points from the D7 chord to the T chord, indicating the resolution.

Der Dominantseptimakkord erscheint häufiger in seinen Umkehrungen, weil bei strenger Auflösung der Grundstellung die folgende Tonika ohne Quint wäre: Die Sept strebt abwärts zur Tonika-Terz, Grundton, Terz und Quint, streben sämtlich zum Tonika-Grundton. Liegt der Grundton hingegen nicht im Bass, kann er bleiben und wird dann zur Tonika-Quint:

The image shows two musical staves with a treble clef. The first staff shows the D7 chord in its root position (D4, F#4, A4, C5) resolving to the T chord (D4, F#4, A4). The second staff shows the D7 chord in its second inversion (F#4, A4, C5, D4) resolving to the T chord (D4, F#4, A4). The D7 chord in the second staff is labeled with a subscript 5 (D7/5).

Häufig fehlt der Grundton des Dominantseptimakkordes ganz, man spricht dann von einem "verkürzten" D7. Das Funktionssymbol ist ein durchgestrichenes D mit hochgestellter 7. Dieser Akkord entspricht dem Stufendreiklang auf der siebten Stufe der Durtonleiter (verminderter Dreiklang). Im vierstimmigen Satz erscheint er mit verdoppelter Quint:

$\overset{5}{T}$ $\overset{3}{S}$ $\overset{3}{D}^7$ $\overset{8}{T}$

3.c. Der Dominantseptnonenakkord und der verminderte Septakkord

Die Auflösungsspannung eines Dominantseptakkordes kann durch die Hinzufügung einer zusätzlichen großen oder kleinen None noch gesteigert werden. Die None tendiert abwärts zur Tonika-Quint:

Dominantseptnonenakkord

D^9 T D^{9-} T

Im vierstimmigen Satz erscheint der Akkord (Funktionssymbol D mit hochgestellter 9) meist ohne Quint oder verkürzt, also ohne Grundton:

T S D^9 T T S D^9 T

Weil Septim und None über der fünften Stufe gleichzeitig Grundton und Terz über der vierten sind, vermischen sich im Dominantseptnonenakkord Dominante und Subdominante.

Eine Besonderheit stellt der verkürzte Dominantseptnonenakkord mit kleiner None - kurz "verminderter Septakkord" (Funktionssymbol D^v), dar: Er besteht aus drei übereinandergeschichteten kleinen Terzen, und kehrt sich scheinbar in sich selbst um. Nur im Notenbild ist die terzengeschichtete Grundstellung von ihren Umkehrungen zu unterscheiden, klanglich wird durch enharmonische Verwechslung die übermäßige Sekund mit der kleinen Terz gleichgesetzt, so dass alle Umkehrungen gleich klingen:

D^v D^v_5 D^v_7 D^v_9

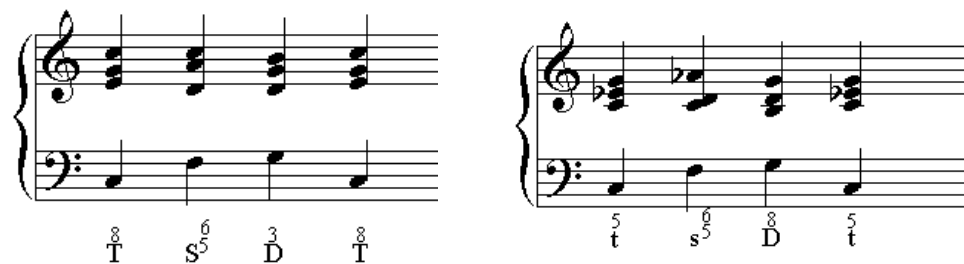
Der Akkord eignet sich daher für vielfältige Modulationen in entfernte Tonarten und ist wohl nicht zuletzt deshalb einer der beliebtesten Dreiklänge der Spätromantik.

Das folgende Noten- und Klangbeispiel zeigt, wie ein einziger D^v durch enharmonische Verwechslung in nicht weniger als acht verschiedene Tonika-Dreiklänge aufgelöst werden kann:

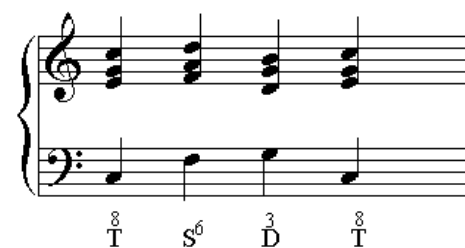


3.d. Charakteristische Dissonanzen in der Subdominante

So wie jeder (Dur-) Dreiklang durch Hinzufügung der charakteristischen Dissonanz einer kleinen Septim Dominant-Funktion bekommt, so wird jeder (Dur- oder Moll-) Dreiklang durch eine hinzugefügte große Sext zur Subdominante (Funktionszeichen S bzw. s, mit hochgestellter 5 und 6). Die erste theoretische Beschreibung dieses Vorgangs stammt von J. Ph. Rameau, weshalb die hinzugefügte Sext meist französisch als "sixte ajoutée" bezeichnet wird. Durch die Sext wird die Verbindung zwischen Subdominante und Dominante sehr viel enger, weil beide nun einen gemeinsamen Ton haben: Die Sext der Subdominante wird zur Quint der Dominante. Im vierstimmigen Satz liegt die sixte ajoutée an der Stelle des sonst verdoppelten Grundtons:



Statt zum Dreiklang hingefügt zu werden, kann die Sext auch die Quint ersetzen ("Subdominantsextakkord", Funktionssymbol S bzw. s, mit hochgestellter 6). Im vierstimmigen Satz wird der Grundton verdoppelt:



In Moll kann dieser Akkord auch mit kleiner Sext auftreten und heißt dann "neapolitanischer Sextakkord" oder kurz "Neapolitaner":

$\overset{\circ}{t}$ s^n $\overset{3}{D}$ $\overset{\circ}{t}$

Da der Neapolitaner ohne den Kadenzzusammenhang der Umkehrung eines Durdreiklangs über der kleinen Sekund des Tonika-Grundtons entspricht (im obigen Beispiel Des-Dur in c-Moll), eignet er sich gut zur chromatischen Modulation:

$\overset{\circ}{t}$ $\overset{3}{D}$ $\overset{\circ}{t}_3$ s^n } $\overset{3}{T}$ $\overset{6}{S^5}$ $\overset{3}{D}$ $\overset{\circ}{T}$

Im obigen Beispiel wird zunächst über eine umgekehrte Kadenz der Neapolitaner der Ausgangs-Tonika c-moll erreicht. Dieser wird dann umgedeutet als Tonika Des-Dur mit Terz im Bass, was durch die folgende sixte ajoutée, also Ges-Dur mit hinzugefügtem es verdeutlicht wird. Von da aus wird die Kadenz einfach über die Dominante As-Dur zu Ende geführt.

4. Harmoniefremde Töne

4.a. Der Vorhalt

Als Vorhalt bezeichnet man den im oberen oder unteren Sekundabstand verzögerten Eintritt eines Akkordtones. Er ist im Verhältnis zu seiner Auflösung stets betont. Da er gleichzeitig mit dem Akkord auftritt, ergibt er eine scharfe Dissonanz, die dann in die Konsonanz des Dreiklangs aufgelöst wird. Man unterscheidet je nach Abstand zum Akkordgrundton z.B. "Quartvorhalt", "Septvorhalt", "Sextvorhalt" usw.:

Sextvorhalt

Quartvorhalt

$\overset{3}{T}$ D^6 $\overset{5}{T}$ $\overset{8}{T}$ S^6 D^4 $\overset{3}{T}$ $\overset{8}{T}$

Vor allem in Schlusswendungen treten Quart- und Sextvorhalt häufig gleichzeitig auf, der entstehende Akkord heißt "Vorhaltquartsextakkord":

Septimvorhalt

Vorhalts-quartsextakkord

$\overset{8}{t}$ s^{n} D^4 $\overset{6}{5}$ $\overset{3}{T}$ $\overset{7}{t}$ $\overset{8}{T}$

Aus dem Kadenzzusammenhang wird die Dominant-Funktion des Vorhaltquartsextakkordes eindeutig klar, so dass er nicht mit einer - aus den gleichen Tönen bestehenden - Tonika mit Quint im Bass verwechselt werden kann. Dieser Akkord steht in klassischen und romantischen Solokonzerten vor fast allen Solistenkadenzen.

(Mozart, Violinkonzert A-Dur KV 219, Allegro aperto)

4.b. Die Vorausnahme (Antizipation)

Die Vorausnahme ist das Gegenteil des Vorhalts: Sie nimmt einen Akkordton der folgenden Harmonie vorweg.

Diagram illustrating a sequence of chords: T, S, D, T, T. The T chords are highlighted with a box.

Sie ist zur gegenwärtigen Harmonie in der Regel dissonant, wird aber gar nicht auf sie bezogen sondern eben als Vorwegnahme der folgenden meist betonten Harmonie gehört. Sie ist deshalb im Gegensatz zum Vorhalt meist auf leichten Taktteilen.

4.c. Die Wechselnote

Die Wechselnote verlässt einen Akkordton halb- oder ganztönig und kehrt zu ihm zurück:

Diagram illustrating a sequence of chords with a passing note (Wechselnote) between them.

(Beethoven, Klaviersonate op. 14 Nr. 1, Allegretto)

4.d. Der Durchgang

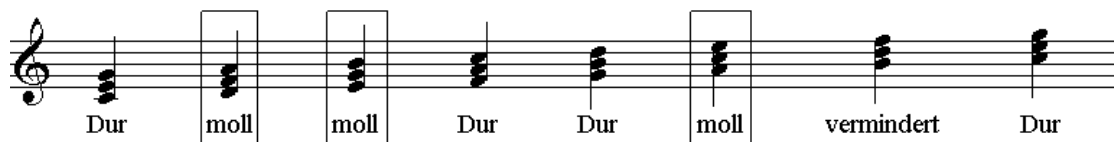
Der Durchgang steht als Verbindung zwischen zwei harmonischen oder melodischen Stützpunkten auf unbetonten Taktteilen und hat dabei keine wesentliche eigene harmonische Funktion:

Diagram illustrating a sequence of chords: T, S, D, T. The T chords are highlighted with a box.

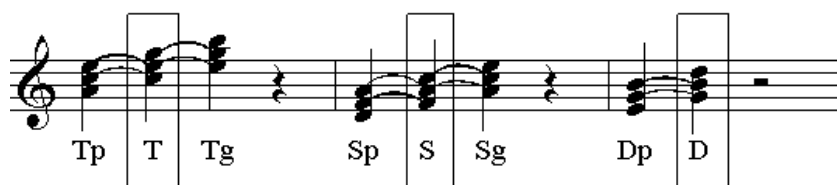
5. Terzverwandtschaft

5.a. In Dur

Die Stufendreiklänge auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe der Durtonleiter sind Moll-Dreiklänge:

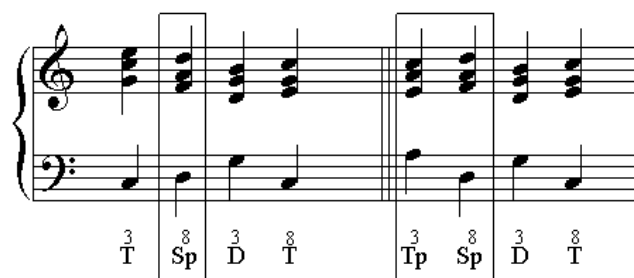


Diese sogenannten "Nebenharmonien in Dur" haben mit den Dur-Dreiklängen auf der vierten, fünften und ersten/achten Stufe, also mit den Hauptfunktionen Tonika, Subdominante und Dominante jeweils zwei von drei Tönen gemeinsam:

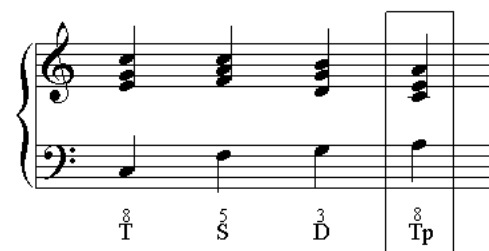


Die Nebenharmonien sind zu den Hauptfunktionen im Terzabstand, sind "terzverwandt". Die Terzverwandten im Abstand einer kleinen Terz heißen "Parallele" (abgekürzt durch das Funktionssymbol und ein - wegen der Moll-Tonart - kleines p), die Terzverwandten im Abstand einer großen Terz heißen "Gegenklang" (abgekürzt durch das Funktionssymbol und ein kleines g). Da der Stufendreiklang auf der siebten Stufe der Durtonleiter ein verminderter Dreiklang ist (verkürzter Dominantseptakkord), hat die Dominante nur eine Parallele, keinen Gegenklang.

Terzverwandte können im Kadenzzusammenhang die Hauptfunktionen ersetzen:



Wird die Schluss-tonika durch ihre Parallele ersetzt, spricht man von einem Trugschluss:



5.b. In Moll

Wegen der drei verschiedenen Tonleitern sind in Moll folgende Terzverwandten möglich:

Reines Moll

Harmonisches Moll

Melodisches Moll

Besonders wichtig ist der Molltonika-Gegenklang als sogenannter "Trugschluss" in Moll:

$\overset{3}{t}$ $\overset{8}{s}$ $\overset{5}{D}$ $\overset{3}{tG}$

(Vergleiche auch Trugschluss in Dur)

Wird in einer Moll-Kadenz der Dur-Trugschluss (also die Durtonika-Parallele) bzw. in einer Dur-Kadenz der Moll-Trugschluss (der Molltonika-Gegenklang) angewandt, spricht man von einem "falschen Trugschluss":

$\overset{3}{t}$ $\overset{8}{s}$ $\overset{5}{D}$ $\overset{3}{Tp}$ $\overset{3}{T}$ $\overset{8}{S}$ $\overset{5}{D}$ $\overset{3}{tG}$

6. Weitere harmonische Vorgänge

6.a. Zwischenfunktionen

Vor jeder Haupt- oder Nebenharmonie kann ein Akkord stehen, der zu dieser Harmonie dominantisch, seltener auch subdominantisch ist. Diese Akkorde heißen "Zwischendominanten" bzw. „Zwischensubdominanten“. Ihre Funktionssymbole werden in Klammern gesetzt, sie beziehen sich auf die Harmonie hinter der Klammer:

$\overset{\circ}{T}$ $\overset{7}{(D)}$ $\overset{3}{S}$ $\overset{57}{(D)}$ $\overset{\circ}{D}$ $\overset{5}{T}$

Die Zwischendominante zur Subdominante erscheint immer als Dominantseptimakkord (im obigen Beispiel der zweite Akkord), weil sie sonst nicht von der Tonika zu unterscheiden wäre.

Die Zwischendominante zur Dominante (oben der vierte Akkord) heißt auch "Doppeldominante".

Zwischensubdominante und -dominante können auch gemeinsam als Zwischenkadenz erscheinen:

$\overset{\circ}{T}$ (s^n) $\overset{3}{(D^7)}$ $\overset{\circ}{tP}$ $\overset{3}{S}$ $\overset{6}{(D^4)}$ $\overset{5}{(D^3)}$ $\overset{5}{T}$

Eine Zwischendominante verschiebt kurzzeitig das harmonische Zentrum in Richtung ihrer Tonika. Geschieht dies für längere Zeit, ohne dass jedoch die Ursprungstonika ganz verlassen wird, spricht man von einer "Ausweichung":

$\overset{\circ}{t}$ $\overset{3}{t}$ $\overset{5}{D}$ $\overset{\circ}{t}$ $\overset{3}{(D)}$ $\overset{\circ}{T}$ $\overset{5}{D}$ $\overset{3}{T}$ $\overset{5}{(S^6)}$ $\overset{5}{(D)}$ $\overset{3}{tP}$ $\overset{\circ}{s}$ $\overset{6}{(D^4)}$ $\overset{5}{(D^3)}$ $\overset{\circ}{t}$

Der ganze (eingerahmte) Mittelteil der obigen Kadenz weicht von der Tonika c-Moll zur Tonika-Parallele Es-Dur aus. Alle Funktionsbezeichnungen in diesem Teil werden deshalb eingeklammert und beziehen sich auf das Funktionssymbol tP hinter der Klammer.

6.b. Alterationen

Bei manchen Akkorden können einzelne Töne chromatisch verändert werden, wodurch eine Intensivierung ihrer Funktion erreicht wird. Solche Veränderung nennt man "Alteration". Man unterscheidet je nach Richtung zwischen "hochalteriert" und "tiefalteriert".

Von den Dreiklangstönen können nur Quint und Terz alteriert werden, weil die Alteration des Grundtones die Funktion des Dreiklangs ändern würde. Das folgende Beispiel zeigt links eine "übermäßige Dominante" mit hochalterierter Quint und rechts eine hochalterierte sixte ajoutée, die hier - wie meistens - als chromatischer Durchgang auftritt:

The musical notation shows a sequence of chords in the left hand, with corresponding voicings in the right hand. The chords are labeled as follows: T, S, D^{5<}, T, T, S^{5⁶}, 6<, D⁶, 5, T. The right hand shows the voicings for these chords, with altered notes indicated by sharp and flat symbols.

Die übermäßige Dominante im linken Beispiel hat drei Leittöne zur folgenden Tonika: Die Terz löst sich leittönig zum Tonika-Grundton auf, die hochalterierte Quint zur Terz und die Septim abwärts ebenfalls zur Terz. Die Tonika ist folglich ohne Quint.

Von besonderer Bedeutung ist der verminderte Septakkord mit tiefalterierter Quint (häufig wie im folgenden Beispiel als Doppeldominante):

The musical notation shows a sequence of chords in the left hand, with corresponding voicings in the right hand. The chords are labeled as follows: t, s⁶, D^{v5>}, D, t. The right hand shows the voicings for these chords, with altered notes indicated by sharp and flat symbols.

Er kann durch einfache enharmonische Verwechslung seiner Terz (im Beispiel wird aus fis ges) als Dominantseptimakkord gedeutet werden und eignet sich deshalb gut zur chromatischen "enharmonischen Modulation". Das folgende Beispiel beginnt wie die Kadenz oben, deutet dann aber den D^v mit tiefalterierter Quint zum D⁷ von Des-Dur um und führt die Kadenz entsprechend zu Ende:

The musical notation shows a sequence of chords in the left hand, with corresponding voicings in the right hand. The chords are labeled as follows: t, s⁶, D^{v5>}, D⁷, T, S, D⁶, 5, T. The right hand shows the voicings for these chords, with altered notes indicated by sharp and flat symbols.

Die Dominante wirkt natürlicher; vor allem beim Melodieton e stört die Dissonanz zur Subdominante. Genauso entscheiden wir uns in Takt 5 für die Folge Dominante-Tonika, weil die Subdominante von Takt 6 sonst schon vorweggenommen wäre. Nach dieser Subdominante liegt eine Tonika nahe (auch Dominante möglich), so dass wir nun hören:

Harmonization labels for the first example:

Top staff: T T D T D

Bottom staff: D T S T T D T

Etwas unbefriedigend ist noch die lange Tonika-Passage am Anfang. Es bietet sich ein Wechsel zur Subdominante in der ersten Taktmitte an. Die Tonika am Beginn des vorletzten Taktes ist ebenfalls nicht ideal, weil das melodisch und rhythmisch hervorgehobene "d" nicht durch einen Harmoniewechsel unterstrichen wird und weil die Schlusswirkung durch die kurze Dominante in der langen Tonika-Umgebung nur sehr schwach ist. Die Lösung ist ein Vorhaltquartsextakkord, der dann am Ende des Taktes aufgelöst wird, wodurch also der ganze vorletzte Takt dominantisch wird (diese Lösung mag zunächst wenig naheliegend erscheinen, ist aber eine sehr häufige und übliche Schlusswendung):

Harmonization labels for the second example:

Top staff: T S T D T D

Bottom staff: D T S T D^6 S T

7.b. Regeln

Aus dem obigen Beispiel lassen sich einige allgemeine Regeln für die Harmonisierung ableiten:

- Harmonisiert werden vor allem rhythmische und melodische Schwerpunkte, Durchgangs- und Wechselnoten auf leichten Taktteilen können unharmonisiert bleiben.
- Man beginnt zweckmäßigerweise zunächst mit wichtigen harmonischen Stützpunkten und füllt dann bestehende Lücken auf.
- Der zu harmonisierende Melodieton muss entweder Bestandteil der gewählten Harmonie sein, oder zu ihr im Verhältnis einer charakteristischen Dissonanz oder eines Vorhalts stehen.
- Unter mehreren möglichen Harmonien wählt man diejenige aus, die der Hauptkadenz T-S-D-T am meisten entspricht.
- Der Schluss soll möglichst deutlich von der Dominante zur Tonika kadenzieren (Ausnahme: Plagalschluss).

7.c. Variationsmöglichkeiten

Harmonisiert man anhand der erarbeiteten Regeln das folgende Beispiel "Ich dank dir schon durch deinen Sohn", so bekommt man etwa folgendes Ergebnis:

D t D t s t s D t s D t D t s D t

(t D t D t D) s T D t D t s⁶ D⁴₃ t

Diese Grundfassung kann mehrfach variiert werden: An einigen Stellen sind andere Funktionen möglich, etwa im vorletzten Takt, wo das "a" der Melodie auch Sext zur Mollsubdominante (sixte ajoutée) sein kann, worauf dann eine Dominante folgen müsste, was bedeutet, dass das "g" ein Quartvorhalt wäre. Weitere Variationsmöglichkeiten ergeben sich durch Terzverwandte an Stelle von Hauptfunktionen (z.B. Tonika-Gegenklang statt Tonika am Anfang) sowie durch Verwendung von Sext- und und Quartsextakkorden (Terz bzw. Quint im Bass):

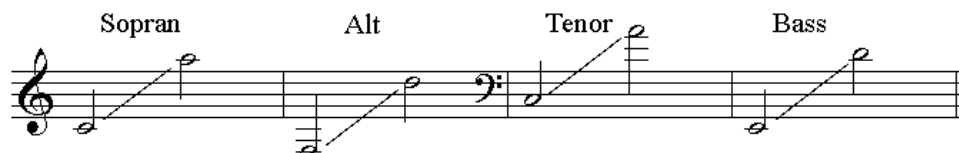
t tG s⁶ t₃ s₆ t₃ s⁶ D t (D Dp S D T₃ D₅) tP (D

t D⁷₅ t₃ D₃ t D⁷₅ s₃ t s⁶ D⁴₃ tG s⁶ D⁴₃ T

8. Vierstimmiger Satz

8.a. Grundsätzliches

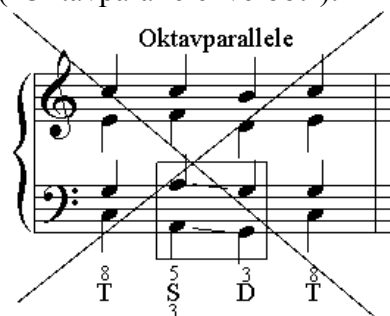
Der vierstimmige Satz ist die Darstellung eines harmonischen Geschehens mit vier gemischten Stimmen, deren Umfang sich an den vokalen Stimmlagen orientiert:



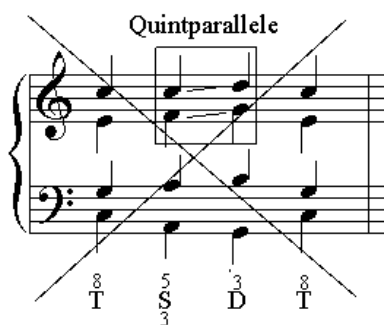
Dabei sind einige strikte **Verbote** und einige möglichst einzuhaltende **Regeln** zu beachten.

Verboten ist:

- das Weiterschreiten zweier Stimmen aus einer Oktav oder Prim in eine Oktav/Prim ("Oktavparallelenverbot"):



- das Weiterschreiten zweier Stimmen aus einer reinen oder verminderten Quint in eine reine Quint ("Quintparallelenverbot", gilt sinngemäß auch für Duodezime, also Quint über der Oktav):



- ein Abstand zwischen den drei Oberstimmen von jeweils mehr als einer Oktav.

Diese Verbote sind unter allen Umständen zu beachten!

Darüber hinaus sind **möglichst** folgende Regeln einzuhalten:

- Die drei Oberstimmen bewegen sich in kleinen Intervallschritten und entsprechend ihrer melodischen Richtungstendenz ("Gesetz des nächsten Weges").
- Bei Dreiklängen wird am besten der Grundton verdoppelt; wenn die Stimmführung es erforderlich macht, auch die Quint oder die Terz, letztere aber nur, wenn sie kein Leitton ist.

- Zwei Stimmen sollen nicht bei gleicher Richtung aus einem beliebigen Intervall in eine reine Quint oder Oktav weiterschreiten ("Verdeckte Quint- bzw. Oktavparallelen"). Dies gilt vor allem für die beiden Ober- bzw. Unterstimmen:

Verdeckte Parallelen

T S D T

- Übermäßige Intervallsprünge sollen vermieden werden.
- Eine Stimme soll beim Weiterschreiten nicht über oder unter die vorherige Tonhöhe der benachbarten Stimme hinausgehen:

- Eine Stimme soll nicht einen vorherigen Ton einer anderen Stimme chromatisch verändert fortführen ("Querstand"):

Querstand

t sⁿ D t

In der Praxis lassen sich nicht immer alle Regeln einhalten: Wie schon erwähnt (siehe unter 3b), führt die strenge Auflösung eines Dominantseptakkordes in Grundstellung zu einer Tonika ohne Quint, was vor allem bei Schlussakkorden stört. Man kann deshalb in den Mittelstimmen die Dominanterterz auch zur Tonikaquint abspringen lassen, was allerdings meist zu einer verdeckten Quintparallele führt (die dann geduldet werden muss). Querstände zwischen Neapolitaner und Dominante können z.B. gemildert werden, indem man zur Dominante die Septim hinzufügt usw.. Im Einzelfall muss man sich also häufig zwischen mehreren nicht ganz idealen Möglichkeiten entscheiden.

8.b. Beispiel

Das folgende Beispiel "Wer nur den lieben Gott läßt walten" soll vierstimmig ausgesetzt werden. Eine erste, noch vorläufige Harmonisierung könnte so aussehen:

9 t D t D t s D d tP s D t s D t

D t (D T S D) tP t D tG D t s D t

Bei der endgültigen Ausführung des Satzes können z.B. noch Basstöne (Terz oder Quint im Bass) geändert oder charakteristische Dissonanzen hinzugefügt werden. Man beginnt nun am besten mit der Basslinie. Einerseits achtet man dabei auf eine möglichst "singbare" also aus nicht zu großen Schritten bestehende Linienführung, andererseits sollen melodische Höhepunkte und harmonische Stützpunkte durchaus durch einen kadenzierenden (Quintfall) Bass hervorgehoben werden. Schließlich gilt es, eventuelle verbotene Quint- oder Oktavparallelen zu vermeiden, was am besten durch eine Gegenbewegung zum Sopran gelingt. Das Ergebnis sieht dann etwa so aus:

9 t D t D t s D d tP s D t s D t

D t (D T S D) tP t D tG D t s D t

Die melodischen Höhepunkte in Takt 2 und 10 (letzterer auch wegen des Beginns der Ausweichung zur Tonikaparallele) sind mit einem Quintfall des Basses unterstrichen, ebenso die Schlüsse in Takt 8 und 16 sowie das Ende der besagten Ausweichung in Takt 12. Ansonsten ist der Bass möglichst linear geführt und bewegt sich meist in Gegen- oder Seitenbewegung zum Sopran. Bei den gelgentlichen Stellen mit Parallelbewegung ist beim nun folgenden Ergänzen der beiden Mittelstimmen besonders auf eventuelle verbotene Quint- oder Oktavparallelen zu achten. Ansonsten gilt das oben in den "Regeln" zu Verdoppelung, Stimmführung etc. Gesagte. Der fertige vierstimmige Satz sieht dann so aus:

t D t D t s⁶ D d tP s D t s⁶ D t

9
D t (D T₃ S⁶ D) tP t D tG D t s⁶ D t

Noch einige Anmerkungen:

- In Takt 3 wurde der vorgesehene s⁶ durch
- einen s⁵ ersetzt, um die Oktavparallele zwischen Tenor und Sopran zu vermeiden (der Wechsel von der reinen zur verminderten Quint zwischen Tenor und Alt wäre hingegen kein Problem: "rein-vermindert-ungehindert, vermindert-rein-das-lass-sein"). Die verbleibende verdeckte Oktavparallele (zwischen Sopran und Tenor) ist tolerierbar, so lange sie nicht zwischen den zwei Ober- oder Unterstimmen auftritt. Um sie zu vermeiden, könnte man hier statt der Subdominante auch eine Doppeldominante verwenden.

t₃ s⁶

Analoges gilt in Takt 7, wo der Tenor ohne die Sext "a" im Quintabstand mit dem Bass zur folgenden Dominante gegangen wäre und in Takt 11, wo sonst die beiden Mittelstimmen quintparallel gewesen wären.

- In Takt 1 ist das "fis" im Tenor unter dem vorherigen
- "g" im Bass, was eigentlich vermieden werden soll (siehe Regeln). Eine Möglichkeit wäre, die Tonika auf der Zählzeit zwei mit Terz im Bass zu wählen:

t D t

Analoges gilt für die beiden Unterstimmen in Takt 9, wo sich zunächst als Lösung eine Oktavierung des Basses anbietet. Dies hätte jedoch den Nachteil, dass der zum nächsten Takt folgende Quintfall wesentlich an Wirkung verlöre, weshalb man diesen Regelverstoß hier wohl besser in Kauf nimmt.

- Der Tenor springt von der Dominanterz am Ende von Takt

- 11 zur Quint ab, anstatt sich leittonig zum Grundton aufwärts zu bewegen (außerdem bildet er mit dem Bass eine verdeckte Quintparallele). Dies geschieht, um den wichtigen Dreiklang (tP) zu vervollständigen, der sonst ohne Quint, aber mit dreifachem Grundton wäre. In Mittelstimmen ist das - vor allem bei Kadenzschlüssen - zulässig.
- Die beiden Oberstimmen in Takt 9 bilden von
- Zählzeit 2 zu 3 eine verdeckte Quintparallele:



Sie entsteht vor allem durch die vorgegebene Melodie und ließe sich nur mit einem Dominantseptakkord vermeiden, der aber stilistisch hier nicht passt.

- Bisher wurde noch kein Gebrauch von der
- Möglichkeit gemacht, die Stimmen rhythmisch unabhängig fortschreiten zu lassen. Das könnte z.B. für den Schluss so aussehen:

t D tG D t s⁶₅ D⁴₃ t