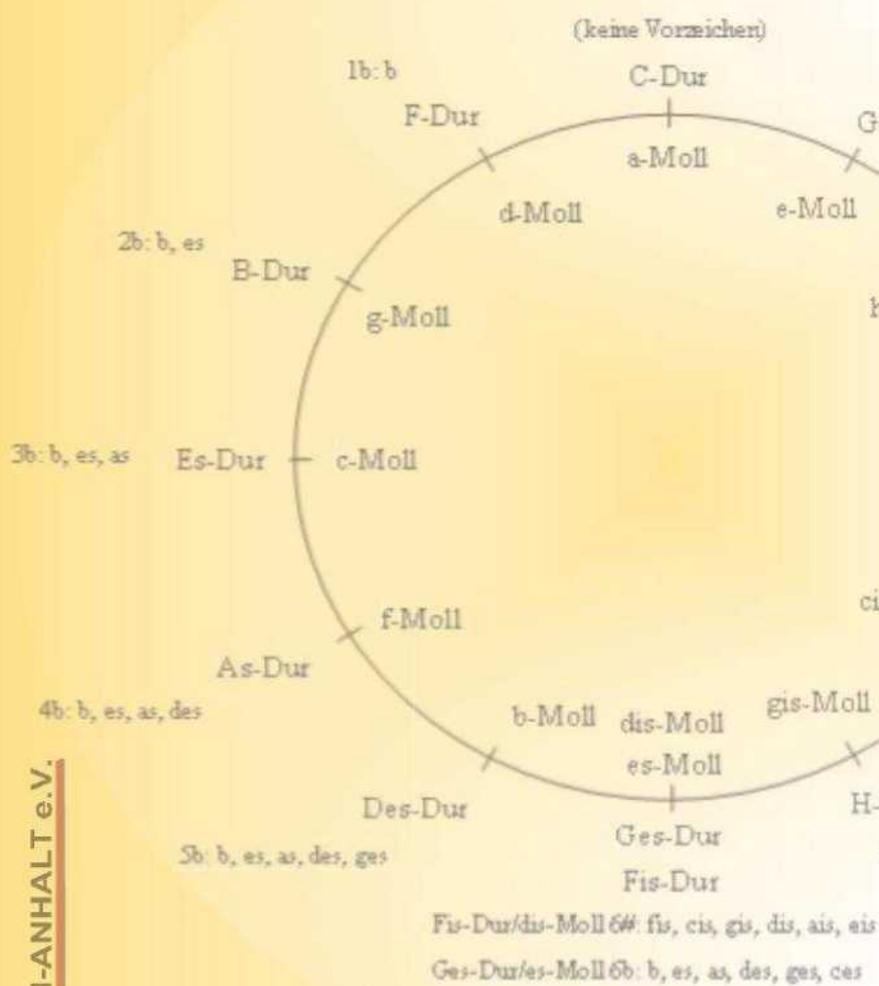


Musiktheorie

Ein inhaltlicher Leitfaden für den musiktheoretischen Unterricht an Musikschulen in Sachsen-Anhalt



SACHSEN-ANHALT e.V.

Musiktheorie

**Ein inhaltlicher Leitfaden für den musik-
theoretischen Unterricht an Musikschulen in
Sachsen-Anhalt**

© Copyright 2008 by Landesverband der Musikschulen Sachsen-Anhalt e.V.

Printed in Germany

Autor: Dr. Christian Reineke

Vorwort

Ein Leitfaden, der für Unterrichtszwecke erstellt wird, hat zur Aufgabe, Orientierungshilfen anzubieten, an denen inhaltlich-didaktische Vermittlungen spezifischer Themengebiete konzeptionell ausgerichtet werden können und die die Anforderungen einzelner Prüfungsstufen auf ein einheitliches Niveau bringen.

Diese Intention wurde für die Abfassung des hier Dargestellten zur grundlegenden Triebfeder. Gerade in Zeiten, in der zukunftsorientiert landesweite Bildungsstandards an den Musikschulen in Sachsen-Anhalt gefordert werden, ist das Interesse für einen musiktheoretischen Leitfaden der beschriebenen Art stark angestiegen, eine Nachfrage, der dieses Buch versucht, Rechnung zu tragen.

Aus diesem Grunde möchte ich mich für die zahlreiche Hilfe und Unterstützung bedanken, die auf unterschiedliche Art und Weise zum Entstehen des Leitfadens beigetragen haben – Dank gilt dem Landesverband der Musikschulen Sachsen-Anhalt e.V., hier der Verwaltungsleiterin Frau Karin Timm und dem Bildungsreferenten Andreas Kaluza, ebenso wie Gisela Schreiber, Christine Goede, Dr. Dieter Schmidt, Wolfgang Mader, Winfried Schiefelbein, Petra Meseck, Claudia Schröder und Wolfram Föhse.

Magdeburg, im April 2008

Christian Reineke

Einleitung

Das vorliegende Lehrwerk soll ein inhaltlicher Leitfaden für den musiktheoretischen Unterricht an Musikschulen im Land Sachsen-Anhalt darstellen. Sein primärer Sinn ist, das konzeptionelle Gerüst der erteilten Musiktheoriestunden zu standardisieren, dadurch die Abschlussprüfungen einzelner Ausbildungsstufen im Sinne des leistungsorientierten Unterrichts objektiv vergleichbar zu machen und schließlich durch die vorberufliche Fachausbildung SVA eine bestmögliche Vorbereitung zur Eignungsprüfung an Musikhochschulen zu gewährleisten.

Hierzu ist es unbedingt notwendig, der generellen Unterrichtsdidaktik einer Mitgliederschule des Verbands deutscher Musikschulen (VdM) Folge zu leisten und diesen Leitfaden an den Rahmenlehrplänen des VdM auszurichten, also speziell den Band *Hörerziehung, Musiklehre, Musiktheorie* zur prinzipiellen Basis der thematischen Orientierung zu machen. Um eine geschlossene didaktische Einheit erreichen zu können, ist es dabei jedoch unabdingbar, diesen Lehrplan an manchen Stellen leicht zu modifizieren. So soll etwa laut VdM-Lehrplan der Quintenzirkel in der Mittelstufe 1 besprochen werden, obwohl alle Dur- und Moll-Tonleitern bereits in der vorausgegangenen Unterstufe 2 besprochen sind. Da der Quintenzirkel jedoch nichts anderes als eine schematische Darstellung des an den Tonleitern Gelernten darstellt, wird er in diesem Leitfaden ebenfalls in der Unterstufe 2 behandelt. Davon abgesehen werden ältere fachspezifische Ausdrücke durch heute eher gängige Termini ersetzt, beispielsweise der Begriff Stammtone durch die Bezeichnung Tonstufe. Außerdem erscheint es im Unterschied zu den Angaben des VdM sinnvoll, von Beginn an im musikwissenschaftlichen Diskurs übliche Fachbegriffe einzuführen, also etwa die Bezeichnungen Lautstärke und Tempoveränderung lediglich als anfängliche Erklärungshilfen für die Begriffe Dynamik und Agogik zu wählen.

Zum anderen soll mithilfe dieses Leitfadens letztlich ein erfolgreiches Bestehen der Aufnahmeprüfungen an Musikhochschulen möglich sein, was bedeuten muss, dass der Rahmenlehrplan des VdM notwendigerweise an den Zugangsbedingungen repräsentativer Hochschulen ausgerichtet sein muss. Damit werden die Bereiche Musiktheorie und Gehörbildung zum thematischen Zentrum, während für Höranalyse, Improvisation, Formen- und Instrumentenkunde als ergänzende Theoriesparten des VdM nur Vermerke auf weiterführende Literatur übrig bleiben. Die Vorteile einer der-

art teleologisch kanalisiertem Didaktikstruktur sind ein möglichst klarer, stufenartig und zielgerichtet angeordneter Unterrichtsaufbau (der in dieser Form dem Kurssystem des VdM in Unter- und Mittelstufen – ergänzt durch die Studienvorbereitende Abteilung SVA – eindeutig Rechnung trägt) und eine Konzentration auf bestimmte Kernthemen (wodurch die Gefahr ausufernder Exkursionen – eine vermeintliche Schwachstelle vieler Musiktheorie-Lehrwerke – vermieden wird). In diesem Zusammenhang sollte jedoch gleichzeitig betont werden, dass die Anforderungsbedingungen der Aufnahmeprüfungen nicht nur von Hochschule zu Hochschule stark abweichen, sondern auch maßgeblich davon abhängen, welches Studienfach gewählt wird. Aus diesem Grunde ist es ganz entscheidend wichtig, darauf hinzuweisen, dass der vorliegende Leitfaden nur als theoretisches Fundament beziehungsweise als basale Empfehlung für den musiktheoretischen Unterricht zu verstehen ist und unbedingt in Gemeinschaftsarbeit von Lehrer und Schüler durch die spezifischen Prüfungskriterien des jeweiligen Studiengangs in der anvisierten Hochschule komplettiert werden muss.

Schließlich sollen ebenfalls im Unterschied zu dem Rahmenlehrplan des VdM die musiktheoretischen Ausführungen und die Übungen zur Gehörbildung im Ablauf der thematischen Darstellung nicht unmittelbar verschränkt sein, sondern vielmehr blockartig hintereinander versetzt werden, sodass jeweils den Erörterungen bestimmter Themengebiete ein als Gehörbildung bezeichneter Anschluss folgt, in dem stichpunktartig Vorschläge gemacht werden, wie das neu Erlernte über den auditiven Nachvollzug verinnerlicht werden kann: Beispielsweise macht ein akustisches Differenzieren und Notieren von Intervallen nur dann Sinn, wenn diese zuvor grundlegend erörtert worden sind; ebenso können verminderte Dreiklänge erst dann von übermäßigen Akkorden hörend unterschieden werden, wenn ihr spezifischer Terzenaufbau im theoretischen Vorfeld zweifelsfrei verstanden wurde.

Angesichts dieser zielorientierten Einschränkungen erhalten die angesprochenen Angaben zur Sekundärliteratur einen weitaus höheren Stellenwert als in den sonst üblichen Lehrwerken: Sie dienen nicht bloß als thematische Weiterführung für besonders interessierte Schüler, sondern sind durchaus als ein wichtiger und integraler Bestandteil des hier Vorgelegten zu verstehen, der den neuen musiktheoretischen Inhalten über den Stand eines schlichten Prüfungswissens aus den Musikschulkursen hinaus ein sicheres und abgerundetes Fundament geben soll. Dieses betrifft auch und insbesondere Übungsaufgaben und Beispiele aus der Sekundärliteratur,

auf die hier zugunsten der Übersichtlichkeit bewusst verzichtet wurde. Anstelle einer umfangreichen Literaturliste sollen deshalb zentrale Standardwerke genannt werden (deren Qualität – nebenbei bemerkt – gerade für musiktheoretische Belange nicht automatisch mit der Aktualität des Veröffentlichungsdatums steigen muss). Abgesehen von den Angaben zu den allgemeinen Nachschlagewerken ist es darum gerade im Hinblick auf ein geplantes Musikstudium sehr empfehlenswert, diese Literatur möglichst vollständig durchzuarbeiten, um so einen umfangreichen Kenntnisstand zu erhalten, mit dem selbst anspruchsvolle Aufnahmeprüfungen erfolgreich zu bestehen sind.

Die Unterrichtsstufen dieses Leitfadens unterscheiden sich ferner von denen des VdM dahingehend, dass die Kurse U I a und U I b zu einem einzigen Kurs U I zusammengefasst sind und dass auf M II die in dem VdM-Lehrplan nicht angeführte Stufe SVA folgt; außerdem ist für jede Unterrichtsstufe (mit Ausnahme der SVA) ein Prüfungsmodell mit Lösungen beigefügt.

Dieser Leitfaden kann jedoch zusätzlich auch als ein schlichtes Nachschlagewerk begriffen werden, mit dem es sowohl Lehrern wie auch Schülern möglich ist, unmittelbar Erläuterungen bestimmter Themen oder Definitionen spezifischer Fachbegriffe einzusehen. Zu diesem Zweck ist ein Indexverzeichnis angefügt, das jedoch – anders als andere Schlagwortregister – zugunsten einer leichteren Übersichtlichkeit bewusst auf nur die Seitenzahl verweist, an der der entsprechende Terminus erstmalig eingeführt und definiert wird (was zusätzlich durch einen besonderen Fettdruck im Haupttext hervorgehoben ist).

Abschließend sollte nochmals unterstrichen werden, dass dieser Leitfaden lediglich dazu dient, die Inhalte zu erläutern, die in den einzelnen Unterrichtsstufen laut Lehrplänen des VdM vermittelt werden sollen. Darum richtet sich der Leitfaden an die Lehrer, nicht jedoch an die Schüler (höchstens an ältere und besonders interessierte Schüler) – im Leitfaden geht es also um das Aufzeigen der zu vermittelnden Inhalte und nicht um Methodenvorschläge, wie diese Inhalte im spezifisch auszurichtenden Unterricht dem Schüler nahe gebracht werden können. Dieses ist auch kaum möglich, da das Alter der Schüler ebenso unterschiedlich sein kann wie ihre theoretischen Vorkenntnisse oder ihre spezifisch-intellektuellen Aufnahmefähigkeiten. Außerdem würde ein didaktisch konzipiertes Kompendium dieser Art den Rahmen eines Leitfadens vollständig sprengen, was der hier intendierten Übersichtlichkeit diametral entgegensteht.

Inhalt

Vorwort	2
Einleitung	3
Inhalt	6
Kurs U1	9
1. Physikalische Grundlagen der Musik: Schall, Ton, Klang und Geräusch	9
Gehörbildung.....	10
2. Parameter des Tons	10
Gehörbildung.....	11
3. Notierte Musik.....	11
4. Oktavgattungen	12
5. Noten – und Pausenwerte	13
6. Der Takt.....	15
7. Punktierung und Triole.....	18
Gehörbildung.....	19
8. Dynamik.....	19
9. Tempo	21
10. Alteration	22
11. Das Intervall.....	24
Gehörbildung.....	25
12. Dur- und Moll-Tonleitern bis zu drei Vorzeichen.....	25
Gehörbildung.....	30
13. Dur- und Moll-Dreiklang.....	30
Gehörbildung.....	31
14. Umkehrung von Dur- und Moll-Dreiklängen.....	31
Gehörbildung.....	33
Kurs U2	34
1. Rhythmus, Takt, Metrum: Inhaltliche Erweiterung des Kurses U1	34
Gehörbildung.....	35
2. Dur- und Moll-Tonleitern bis zu sechs Vorzeichen	36
3. Der Quintenzirkel.....	37
4. Die verschiedenen Mollarten	39
Gehörbildung.....	41
5. Die Intervallelehre.....	41
6. Tritonus und verminderte Quinte	44
Gehörbildung.....	45
7. Die Begriffe Lage und Stellung	45
Gehörbildung.....	48
8. Akkorde ohne Tonartenbezüge	48
Gehörbildung.....	48

Kurs M1	49
1. Rhythmus, Takt, Metrum: Inhaltliche Ergänzung des Kurses U2.....	49
Gehörbildung.....	51
2. Kirchentönearten	52
Gehörbildung.....	54
3. Konsonanz und Dissonanz	55
4. Funktionstheorie	56
5. Der vierstimmige Satz.....	58
Regel zur Stimmenverdopplung	59
6. Die Kadenz.....	61
Regeln für Stimmenfortschreitung	61
Gehörbildung.....	63
Kurs M2	64
1. Verminderter und übermäßiger Dreiklang.....	64
Gehörbildung.....	65
2. Die Terzverwandtschaft.....	65
3. Nebenfunktionen in Dur und Moll	67
4. Der Trugschluss	68
Ausnahmeregel für den Trugschluss	70
5. Septakkorde	70
Gehörbildung.....	72
Gehörbildung.....	74
6. Der Dominantseptakkord im vierstimmigen Satz	75
Besonderheiten bei der Stimmführung von Septimen und Leittönen.....	76
7. Der kadenzierende Quartsextakkord und die Doppeldominante	76
Gehörbildung.....	78
8. Veränderungen der Subdominate.....	78
Sixte ajoutée (Subdominant-Quintsextakkord)	78
Subdominant-Sextakkord	79
Stimmführungsregel zum S ⁶	80
Neapolitanischer Sextakkord.....	80
Besonderheiten beim neapolitanischen Sextakkord	81
Gehörbildung.....	82
9. Diatonische Modulation (Einführung).....	82
Ausnahmeregel zu Quintparallelen.....	86
Kurs SVA	88
1. Diatonische Modulation (Fortsetzung von M2)	88
2. Enharmonische Modulation	93

Prüfungsmodelle	
Prüfungsmodell U1	101
Theorie	101
Gehörbildung	104
Prüfungsmodell U2	105
Theorie	105
Gehörbildung	107
Prüfungsmodell M1	109
Theorie	109
Gehörbildung	111
Prüfungsmodell M2	113
Theorie	113
Gehörbildung	114
Lösungen	
Lösungen zum Prüfungsmodell U1	116
Theorie	116
Gehörbildung	118
Lösungen zum Prüfungsmodell U2	119
Theorie	119
Gehörbildung	121
Lösungen zum Prüfungsmodell M1	122
Theorie	122
Gehörbildung	123
Lösungen zum Prüfungsmodell M2	124
Theorie	124
Gehörbildung	125
Literaturverzeichnis	126
Stichwortverzeichnis	128

Kurs U1

1. Physikalische Grundlagen der Musik: Schall, Ton, Klang und Geräusch

Jede musikalische Ausführung basiert auf denselben physikalischen Prinzipien. Um Musik überhaupt voraussetzen zu können, ist eine **Schallquelle** notwendig, die etwa der Mensch mit seiner Stimme oder einem anderen von ihm gespielten Instrument darstellt oder die, aufgenommen über Mikrophone oder erstellt an einen Computer, ein Lautsprecher sein kann. Jeder dieser Schallquellen wird durch eine mechanische Schwingung eines festen Körpers verursacht, die so genannte **Schallschwingung**. Im Beispiel der menschlichen Stimme sind dies schwingende Stimmbänder, bei dem Instrument können es frei schwingende Saiten eines Klaviers, durch einen Bogenstrich aus Rosshaar in Schwingung versetzte Saiten eines Streichinstrumentes, eine schwingende Luftsäule im Inneren eines Blasinstrumentes beziehungsweise einer Orgelpfeife oder das schwingende Fell einer Trommel sein, während es bei dem Lautsprecher eine elektronisch in Schwingung versetzte Membran ist. Durch diese Schwingung entstehen **Schallwellen**, die sich unmittelbar in alle Richtungen der Luft ausbreiten, ähnlich wie die Wellen eines ins Wasser geworfenen Steins. Die Luftteilchen können damit genauso schwingen wie ein fester Körper, sie nehmen die Schwingung der Schallquelle auf und übertragen sie nach und nach an die anderen Luftteilchen. Das menschliche Ohr nimmt über sein Trommelfell mindestens 16 und höchstens 20.000 Luftschwingungsvorgänge pro Sekunde wahr – dieser so genannte **Hörschall** (auch kurz als **Schall** bezeichnet) liegt also zwischen 16 Hz (1 Hertz bedeutet eine Schwingung pro Sekunde) und 20 kHz. Unterhalb von 16 Hz spricht man von **Infraschall**, oberhalb von etwa 20 kHz von Ultraschall, jenseits von 1 Gigahertz (1.000.000.000 Hz) von **Hyperschall**.

Abgesehen von dieser erstaunlichen Leistung kann das Ohr zusätzlich die unterschiedlichen Wellenformen genau erkennen: Eine periodische, also regelmäßige Schwingung, die mit einer frei schwingenden Schaukel verglichen werden kann, empfindet der Mensch als **Ton**, hört er mehrere dieser periodischen Schwingungen gleichzeitig (schaukeln also mehrere Personen regelmäßig, jedoch im Vergleich zueinander unterschiedlich hoch und schnell), bezeichnet er es als **Klang**, werden eine

Vielzahl unregelmäßiger Schwingungen überlagert (ändern also viele schaukelnde Personen schnell und häufig ihre Schaukelgeschwindigkeiten), entsteht ein **Geräusch**. Bei vielen Instrumenten überlagern sich Geräusche und periodische Schwingungen auf charakteristische Art und Weise, etwa beim Klavier, dessen Hammeraufschlag zunächst ein Geräusch verursacht (wie bei einem richtigem Hammer) und erst anschließend den Ton durch die entstandene Saitenschwingung freigibt – um den Klavierklang jedoch als solchen wahrzunehmen, ist neben anderen Kriterien gerade diese Kombination von Anschlagsgeräusch und Schwingungsvorgang sehr wichtig.

Gehörbildung

- Töne und Klänge am Klavier spielen und hörend unterscheiden
- Klaviersaiten kräftig anschlagen und den Geräusch- und Tonanteil heraushören
- bei anderen Instrumenten versuchen, Geräusch- und Tonanteil zu bestimmen
- Klänge von unterschiedlichen Instrumentengruppen nach ihrer Schallentstehung einteilen (frei oder nicht frei schwingende Saite, schwingende Luftsäule entweder bei Blech- oder bei Holzblasinstrumenten, schwingende Felle bei Trommel, etc.)

2. Parameter des Tons

„Der Ton ist das Material der Musik“ – mit diesen Worten eröffnet Arnold Schönberg als einer der wichtigsten und einflussreichsten Komponisten seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts seine über 500 Seiten starke *Harmonielehre*¹. Wie jedes andere Material hat auch der Ton bestimmte Eigenschaften, die in der Musik als **Parameter** bezeichnet werden. Hierzu zählen vor allem die **Tonhöhe** (Einteilung in tiefe und hohe Töne) und die **Tondauer** (Einteilung in lange und kurze Töne) und neben anderen Parametern auch die **Tonlautstärke** (Einteilung in leise und laute Töne).

¹ Vgl. Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Neuaufl. der 3. Aufl. von 1922, Berlin 1966, S. 16.

Gehörbildung

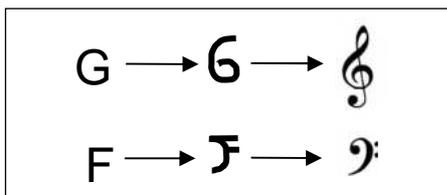
- einfache Höraufgaben zu hoch-tief, kurz-lang und laut-leise grafisch notieren lassen

3. Notierte Musik

Die Frage, wie Musik als etwas Klingendes schriftlich festgehalten werden kann, wurde in der westlich-europäischen Musikgeschichte immer unterschiedlich bewertet. So entwickelten bereits die Musiker im antiken Griechenland zur melodischen Festlegung bestimmter Hymnen unterschiedliche Buchstabenreihen, die im späteren Mittelalter von sich wiederholenden Anfangsbuchstaben des lateinischen Alphabets abgelöst wurden – eine Idee, die auch unserem Notensystem zugrunde liegt: So heißen im Englischen die weißen Tasten des Klaviers, die auch als **Tonstufen** bezeichnet werden, in aufsteigender Form von links (also unten) begonnen A B C D E F G, während im deutschsprachigen Raum der Tonname B seit dem ausgehenden Mittelalter durch H ersetzt wurde und die Namen der Tonstufen somit A H C D E F G lauten. Anhand der Gruppierung der schwarzen Tasten ist schnell zu erkennen, dass sich nach dem G die Taste A wiederholt – unser **Tonsystem** basiert somit auf sieben verschiedenen Tonstufen und wird darum (der griechischen Musiktheorie entsprechend) als **heptatonisches Tonsystem** bezeichnet. Andere Musikkulturen – etwa der asiatische Kulturraum – besitzen nur fünf Tonstufen – ihre Musik beruht darum auf einem **pentatonischen Tonsystem**.

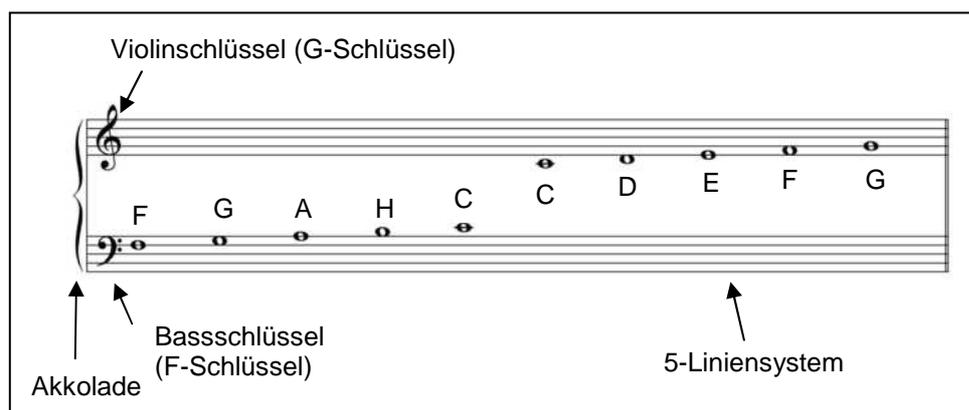
Ebenfalls ist es seit dem Mittelalter üblich, die Tonhöhen auf übereinander stehende Linien einzutragen – seit dem späten Mittelalter sind dies unverändert fünf Linien geblieben. Ausgehend von der ursprünglichen Art, den Melodieverlauf im Liniensystem direkt mit einzelnen Tonstufen-Buchstaben anzuzeigen, kam der italienische Musiktheoretiker Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert auf die Idee, den Übergang von Linie und Zwischenraum als einen **Tonschritt** (also etwas von A nach H oder von H nach C) zu definieren. Seitdem reichte es aus, nur noch am jeweiligen Zeilenbeginn durch einen Buchstaben, dem so genannten **Notenschlüssel**, festzulegen, welche Linie für welche Tonhöhe steht, um dann mit **Noten** aus Quadraten, die später zu Kreisen wurden und als **Notenköpfe** bezeichnet werden, den Melodie-

verlauf anzugeben. Für das Klavier und die meisten anderen Instrumente reichen heute zwei Schlüssel aus, der **G-Schlüssel** (besonders für hohe Instrumente geeignet und darum auch als **Violinschlüssel** bezeichnet) und der **F-Schlüssel** (für tiefe Instrumente geeignet und darum als **Bassschlüssel** bezeichnet). Im Laufe der Zeit wurden die Schlüssel-Buchstaben stark verziert, sodass heute der Violin- und Bassschlüssel folgende Gestalt bekommen haben:



Graphische Herleitung von Violin- und Bassschlüssel

Unser Klaviersystem erhält damit diese äußere Form:



Klaviersystem

4. Oktavgattungen

Unser Musiksystem beruht, wie oben beschrieben, auf sieben verschiedenen Tonstufen – damit wiederholt sich jeder Ton auf der jeweils achten Stufe, der so genannten Oktave². Insgesamt ergibt sich ein System aus $7 \frac{1}{2}$ übereinander liegenden Oktaven, den so genannten **Oktavgattungen**, die sich jeweils bei der Tonstufe C ändern. Reichen die Linien nicht mehr aus, werden Hilfslinien gezogen; um zu viele Hilfslinien zu

² Siehe den im weiteren Verlauf dieses Kurses besprochenen Abschnitt *Das Intervall*.

vermeiden, werden gestrichelte Linien mit einer kleinen 8 gezogen, die jede Tonstufe eine Oktave höher oder tiefer versetzen, also die Tonstufe oktavierem. Der gesamte **Tonvorrat** teilt sich dann wie folgt ein in die Töne Subkontra-A (${}_2A$) bis Subkontra-H (${}_2H$), Kontra-C (${}_1C$) bis Kontra-H (${}_1H$), Großes C (C) bis Großes H (H), Kleines c (c) bis Kleines h (h), Eingestrichenes c (c^1) bis Eingestrichenes h (h^1), Zweigestrichenes c (c^2) bis Zweigestrichenes h (h^2), Dreigestrichenes c (c^3) bis Dreigestrichenes h (h^3), Viergestrichenes c (c^4) bis Viergestrichenes h (h^4) und in das Fünfgestrichene c (c^5):

Das Diagramm zeigt die Oktavgattungen in der Musiktheorie. Es besteht aus zwei Stimmführern (Sopran und Bass) mit einer aufsteigenden Skala von Subkontra bis Fünfgestrichene. Die Noten sind in Gruppen von Oktaven unterteilt: Subkontra-Oktave, Kontra-Oktave, Große Oktave und Kleine Oktave im Bass; Eingestrichene, Zweigestrichene, Dreigestrichene, Viergestrichene und Fünfgestrichene Oktave im Sopran. Die Noten sind mit Buchstaben und Potenzen (z.B. c¹, d¹, e¹, f¹, g¹, a¹, h¹ bis c⁵) beschriftet. Ein '8va' Symbol zeigt die Versetzung um eine Oktave.

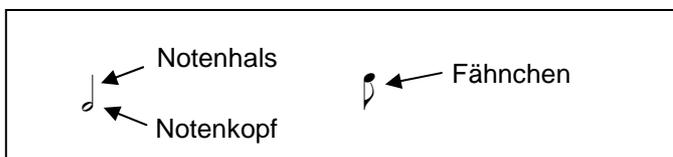
Oktavgattungen

5. Noten- und Pausenwerte

In jedem Musikstück zählt neben der Tonhöhe auch die Tondauer zu den zentralen Gestaltungsparametern. In unserer westlich-europäischen Musikkultur werden hierfür seit dem Mittelalter Zeichen für die Länge einzelner Töne, dem **Notenwert**, und für die Dauer einzelner Pausen, dem **Pausenwert**, verwendet. Um ein Maß für diese zeitlichen Längen zu finden, werden Noten- und Pausenwerte jeweils einer bestimmten Anzahl von Schlägen zugeordnet, die – vergleichbar mit dem menschlichen Puls oder, genauer, mit dem Sekundenzeiger einer tickenden Uhr – in zeitlich gleichmäßigen Abständen völlig unabhängig vom Musikstück ablaufen und auf diese Art das so genannte **Metrum** festlegen. Das Metrum kann schnell oder langsam sein, je nachdem, ob dem Stück ein schnelles oder langsames **Tempo** zugrunde liegt. Sobald zu

dem Metrum eine Abfolge unterschiedlich langer Noten und Pausen erklingen, entsteht **Rhythmus**.

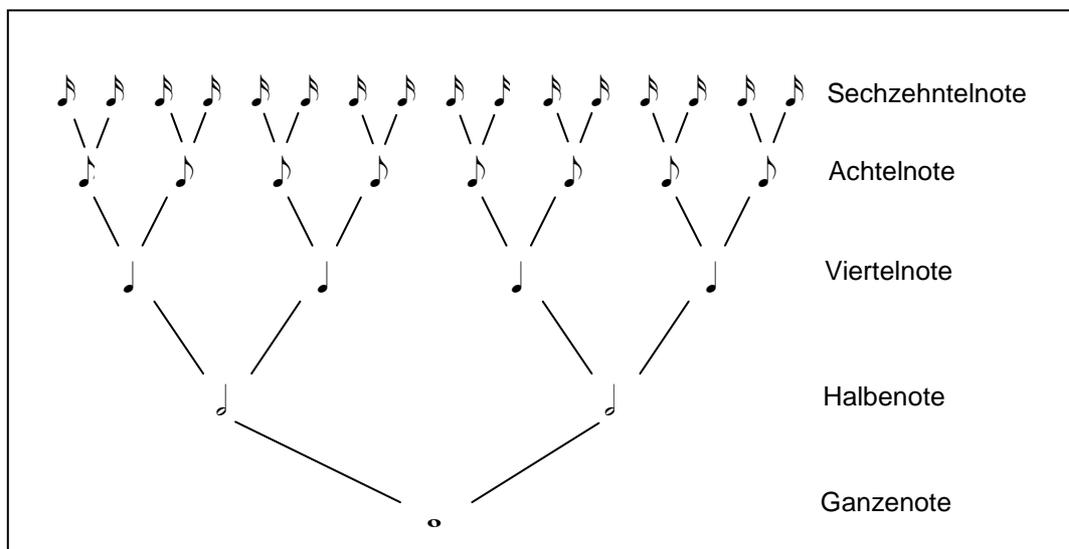
Abgeleitet von der so genannten weißen und schwarzen Mensuralnotation des Mittelalters bestehen auch unsere Notensymbole entweder aus unausgefüllten oder aus ausgefüllten Notenköpfen und markieren dadurch jeweils unterschiedliche Tondauern. Zur feineren Differenzierung kann der Notenkopf zusätzlich einen **Notenhals** (Strich rechts aufwärts oder links abwärts) haben, der wiederum ein oder mehrere **Fähnchen** oder, bei Gruppierung mehrerer Noten, ein oder mehrere **Balken** enthalten kann:



Notensymbolik

Unser System beruht ausschließlich auf einer durchgängigen Zweiteilung – jeder Noten- und Pausenwert ist also immer nur in seine nächst kleineren Werten halbierbar: Ein unausgefüllter Notenkopf, die so genannte **Ganzenote**, unterteilt sich somit stets in zwei **Halbenoten**, die jeweils durch weiße Notenköpfe mit einem Notenhals gezeichnet sind. Eine Halbenote wiederum unterteilt sich in zwei **Viertelnoten**, die durch schwarze Notenköpfe mit Notenhals symbolisiert werden. Eine Viertelnote unterteilt sich in zwei **Achtelnoten** (gekennzeichnet durch ein Fähnchen) und eine Achtel unterteilt sich schließlich in zwei **Sechzehntelnoten** mit jeweils mit zwei Fähnchen.³ Insgesamt entsteht also eine Art Notenbaum, dessen Stamm als Ganzenote sich stufenweise in die jeweils kleineren Notenwerte teilt:

³ Diese Aufteilung kann über Zweiunddreißigstelnoten, Vierundsechzigstelnoten usw. noch weiter geführt werden, was den Rahmen dieser Einführung jedoch sprengt.



Notenbaum

Die entsprechenden Pausenzeichen für die einzelnen Notenwerte sehen wie folgt aus:

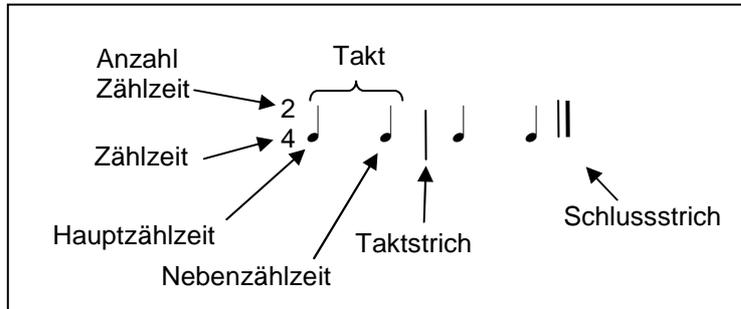
Sechzehntel Pause	
Achtel Pause	
Viertel Pause	
Halbe Pause	
Ganze Pause	

Pausenzeichen

6. Der Takt

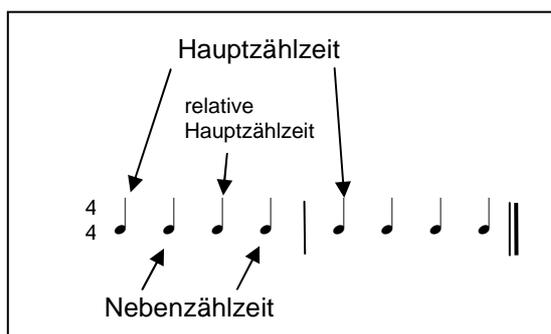
Um eine Orientierung bei dem Ablauf verschiedener Notenwerte zu bekommen, ist es notwendig, regelmäßige Schwerpunkte oder Akzente beim Metrum selbst zu setzen und so Gruppen bestimmter Schlagzahlen zusammenzufassen – seit etwa 1600 geschieht dieses durch vertikale Striche, den **Taktstrichen**, die auf diese Weise einen **Takt** markieren. Der Taktbeginn ist also immer durch eine leichte Betonung charakterisiert, der so genannten **Hauptzählzeit**, im Unterschied zu den Folgenoten, den **Nebenzählzeiten**. Abhängig von der Anzahl und der Dauer einzelner Notenwerte eines Taktes wird schließlich die **Taktart** bestimmt; so zeigt beispielsweise ein 2/4-Takt an, dass jeder Takt die Länge von zwei Viertelnoten hat, anders als der 3/4-

Takt, bei dem die Taktlänge aus drei Viertelnoten besteht. Die Taktart wird jeweils zu Beginn eines Stückes als Bruchzahl angezeigt, wobei die obere Zahl die Anzahl der Zählzeiten pro Takt und die untere Zahl den Wert der Zählzeit selbst angibt:



2/4-Takt

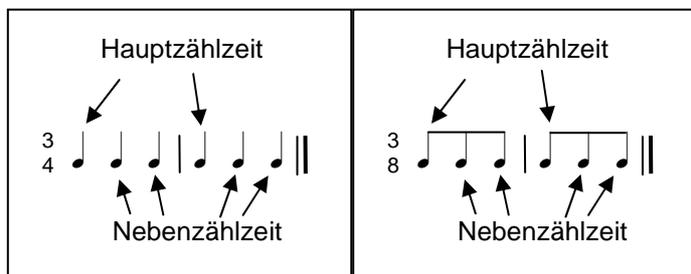
Grundsätzlich kann zwischen einem geraden und einem ungeraden Takt unterschieden werden, je nachdem, ob die Folge von betonten und unbetonten Zählzeiten zwei oder dreigliedrig ist. Damit gehört der oben dargestellte 2/4-Takt zu einer geraden Taktart mit der Hauptzählzeit auf Zählzeit eins und der Nebenzählzeit auf Zählzeit zwei. Auch der 4/4-Takt ist eine gerade Taktart, da er ohne weiteres als eine Zusammensetzung von zwei 2/4-Takten verstanden werden kann. Bei einer derartigen Taktzusammensetzung entstehen auf dem zweiten und vierten Taktviertel Nebenzählzeiten, während auf der dritten Zählzeit eine relative Hauptzählzeit liegt, die weniger betont wird als die Hauptzählzeit auf der ersten Zählzeit⁴:



4/4-Takt

⁴ Der 4/4-Takt kann auch durch einen Halbkreis C angezeigt werden, ein Zeichen, das der Notation des Mittelalters entstammt und dort als so genanntes imperfektes Tempus auf eine Zweiteilung verwies. Sie wurde als unvollkommen, also imperfekt begriffen und stand darum im Gegensatz zur damals ebenso üblichen Dreiteilung. In der Dreiteilung sah man ein Abbild der göttlichen Trinität, sie wurde deshalb als perfektes Tempus verstanden und darum anders als die Zweiteilung mit dem Vollkreis O als Sinnbild der Perfektion symbolisiert.

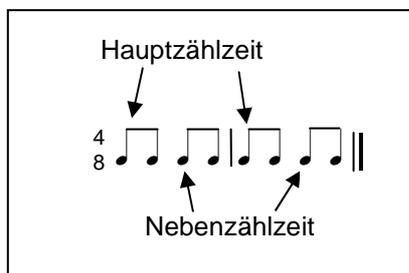
Ganz anders verhält es sich im 3/4- und im 3/8-Takt: Hier sind sowohl die zweite als auch die dritte Zählzeit unbetonte Nebenzählzeiten, was zu ungeraden Taktarten führt:



3/4-Takt

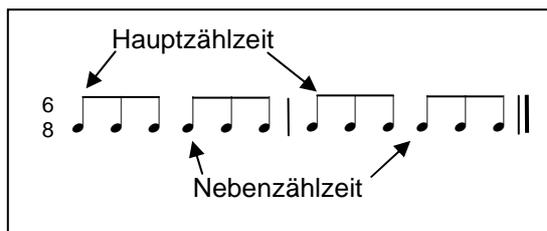
3/8-Takt

Eine Besonderheit stellen 4/8- und 6/8-Takte dar, da sie schnelle Tempi suggerieren und deshalb sozusagen als vermeintliche Vierteltakte verstanden werden: So ist der 4/8-Takt eine Art unterteilter 2/4-Takt; seine dritte Taktachtel ist nicht (wie im 4/4-Takt) relative Hauptzählzeit, sondern gehört als vermeintlich zweites Taktviertel zur unbetonten Nebenzählzeit:



4/8-Takt

Ähnliches gilt für den 6/8-Takt: Bei ihm werden jeweils drei Achtelgruppen zu dem Wert einer punktierten Viertel⁵ zusammengefasst, sodass die zweite Achtelgruppe wiederum zur unbetonten Nebenzählzeit wird:



6/8-Takt

⁵ Die Punktierung wird im Folgenden besprochen.

Bei vielen Musikstücken ist es üblich, die erste Hauptzählzeit besonders einzuleiten und ihr einen **Auftakt** voranzustellen. Um diese Wirkung zu erreichen, fehlt dem Auftakt die Hauptzählzeit, sodass er dadurch zu einem **unvollständigen Takt** wird und mit einer oder mehreren unbetonten Nebenzählzeiten beginnt. Um die metrische Einheitlichkeit gerade bei Wiederholungen herzustellen, ist deshalb der **Schlussakt** um die entsprechenden Notenwerte gekürzt; Auftakt und Schlussakt bilden dadurch zusammengenommen wieder einen **vollständigen Takt**:

Auftakt

Schlussakt
(unvollständig)

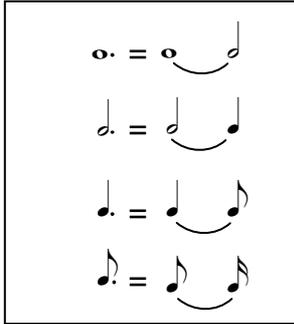
Zählzeiten: 4 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 1

↑
erste Hauptzählzeit

Auftakt

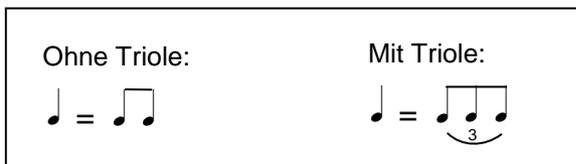
7. Punktierung und Triole

Da unser Notensystem, wie dargestellt, auf durchgängiger Zweiteilung beruht, sind Symbole unabdingbar, aus denen hervorgeht, dass ein Notenwert auch die zeitliche Länge von drei seiner nächst kleineren Werte haben kann. Dieses geschieht entweder so, dass der Notenwert zeitlich verlängert wird (und somit seine eigentliche Zweiteilung nach wie vor bleibt) oder dass er unter Beibehaltung seiner zeitlichen Ausdehnung nicht in zwei, sondern in drei Notenwerte der nächst kleineren Stufe unterteilt wird (und damit eine wirkliche Dreiteilung erreicht ist). Für die zeitliche Verlängerung wird die entsprechende Note mit einem Punkt hinter dem Notenkopf versehen – diese **Punktierung** verdeutlicht dann, dass der Notenwert entsprechend um die Hälfte seines Wertes vergrößert ist, was (graphisch ein wenig aufwändiger) auch mit einem **Haltebogen** veranschaulicht werden kann:



Punktierung

Soll ein Notenwert anstelle von zwei drei der nächst kleineren Notenwerte erhalten, wird dieses mit der Zahl 3 über oder unter den entsprechenden Notengruppen markiert, wodurch mit dieser Drei-Ton-Notengruppe eine so genannte **Triole** entsteht:



Triole

Gehörbildung

- Vom-Blatt-Klatschen einfacher Rhythmen
- Nachklatschen und Aufschreiben rhythmischer Verläufe mit punktierten Rhythmen in den Taktarten 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 4/8, 6/8

8. Dynamik

Neben Tonhöhe und Tondauer ist die Lautstärke ein weiterer, sehr bedeutender Parameter der Musik, der im Folgenden als **Dynamik** bezeichnet wird. Alle dynamischen Angaben entstammen der italienischen Sprache, deren Anzahl und Differenzierung im Laufe der Musikgeschichte nicht nur mit den Vorstellungen der Komponisten, sondern vor allem auch mit dem Fortschritt des Instrumentenbaus zusammenhängen. Grundsätzlich gibt es zwei zentrale dynamische Angaben, das Piano (p) für

leise und das Forte (f) für laut, die mithilfe des Wortes mezzo (mittel) entsprechend nachstehender Einteilung abgestuft werden (in der ersten Spalte steht die im Notenbild üblicherweise verwandte Abkürzung, in der zweiten Spalte das ausgeschriebene italienische Wort und in der dritten Spalte die deutsche Übersetzung⁶):

fff	forte fortissimo	äußerste Lautstärke
ff	fortissimo	sehr laut
f	forte	laut
mf	mezzoforte	halblaut
mp	mezzopiano	halbleise
p	piano	leise, sanft
pp	pianissimo	sehr leise
ppp	piano pianissimo	so leise wie irgend möglich

Dynamische Angaben

Um ein übergangloses An- und Abschwellung der Dynamik anzuzeigen, werden folgende Zeichen verwendet:

	oder cresc.	crescendo	wachsend
	oder decresc.	decrescendo	abnehmend

Crescendo und Decrescendo

Zur besonders kurzen und scharfen Betonung wird ein **Akzent** an die entsprechenden Noten oder Klänge gesetzt, der wie folgt aussehen kann:

sfz oder >	sforzato (selten sforzando)	stark betont hervorgehoben
------------	-----------------------------	----------------------------

Akzente

⁶ Diese Darstellung stellt nur einen kleinen Ausschnitt der gesamten dynamischen Angaben dar.

9. Tempo

Die Frage, ob ein vorgetragenes Musikstück schnell oder langsam ausgeführt wurde, hängt von sehr viel unterschiedlichen Bewertungsfaktoren ab: Hierzu zählen zum Beispiel das technische Können des Interpreten (ein gleich schnell vorgetragenes Werk kann bei technisch unsicherer Ausführung schneller wirken als bei technisch perfekter), die spezifische kompositorische Ausgestaltung (Beethoven etwa komponierte vor einigen seiner Sinfonien langsame Einleitungen, wodurch das danach folgende schnelle Hauptthema durch den Tempokontrast besonders schnell wirkt) oder allgemeine Zeitaspekte (so weiß man aus historischen Konzertdokumentationen, dass die Kompositionen von Mozart zu seiner Zeit wesentlich langsamer vorgetragen wurden als heute und trotzdem damals als schnell empfunden wurden). Unabhängig davon gibt es bestimmte Tempoangaben, die so genannten **Satzbezeichnungen**, mit denen die Komponisten seit Beginn des 17. Jahrhunderts von Generation zu Generation immer genauer versuchten, Geschwindigkeiten ihrer Werke festzulegen. Die wichtigsten von ihnen sind nachstehend angeführt – an ihnen ist jedoch leicht zu erkennen, wie schwierig es ist, das Kriterium Geschwindigkeit in Worte zu fassen:

Adagio	=	langsam
Largo	=	gewichtig
Larghetto	=	etwas bewegter
Andante	=	gehend, wie im Schritt
Moderato	=	mäßig
Allegro	=	heiter, bewegt
Vivace	=	lebhaft
Presto	=	sehr schnell

Auswahl für Satzbezeichnungen

Ändert sich das Tempo im Verlauf eines Stückes kontinuierlich, wird dieses seit dem Ende des 19. Jahrhundert analog zu dem Begriff Dynamik als **Agogik**⁷ bezeichnet. Angaben hierzu sind insbesondere folgende:

⁷ Diesen Begriff prägte Hugo Riemann (1849-1919), der das Verständnis westlich-europäischer Musikgeschichtsschreibung und Musiktheorie bis heute entscheidend mitbestimmt hat.

accelerando (accel.)	} = schneller werdend, beschleunigend
stringendo (string.)	
ritardando (rit., ritard.)	= langsamer werdend
ritenuto (rit., riten.)	= verhalten, zögernd

Auswahl agogischer Bezeichnungen

10. Alteration

Jede Tonstufe kann durch ein Symbol vor der Note, dem **Vorzeichen** (auch als **Akzidens** bezeichnet) erhöht oder erniedrigt werden. Dieses geschieht so, dass einschließlich der schwarzen Klaviertasten jeweils die unmittelbar nächste Taste erklingen soll. Von Lateinisch „altera“ („die andere“) abgeleitet, wird diese Veränderung einer Tonstufe als **Alteration** bezeichnet – eine einfache Alteration aufwärts erfolgt durch das Vorzeichen Kreuz (#), eine zweifache aufwärts das Doppelkreuz (x), eine einfache abwärts durch ein Be (b) und eine zweifache abwärts durch ein Doppel-Be (bb). Jede dieser Alterationen kann durch ein **Auflösungszeichen** (das in nachstehender Tabelle in der Spalte Tonstufe steht) rückgängig gemacht werden. Die Erhöhung durch ein Kreuz erweitert den Tonnamen mit der Endsilbe -is, durch ein Doppelkreuz mit der Endsilbe -isis, durch ein Be mit der Endsilbe -es (oder nur -s) und durch ein Doppel-Be mit der Endsilbe -eses. Mit einigen Bezeichnungsausnahmen entsteht damit folgende Tonnamensgebung:

bb Endsilbe -eses	b Endsilbe -es	 Tonstufe	# Endsilbe -is	x Endsilbe -isis
ceses	ces	c	Cis	cisis
deses	des	d	Dis	disis
eses	es	e	Eis	eisis
feses	fes	f	Fis	fisis
geses	ges	g	Gis	gisis
asas/ases	as	a	Ais	aisis
heses	b	h	His	hisis

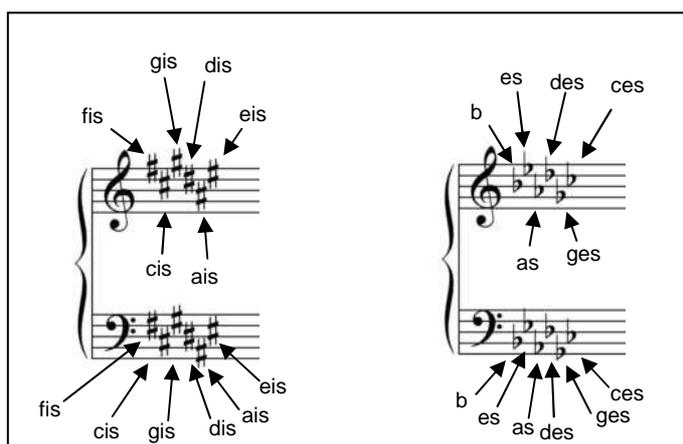
Übersicht zur Alteration

Für das Eintragen der Vorzeichen in das eigentliche Musikstück gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten. Zum einen können so genannte **partielle Akzidentien** jeweils vor den einzelnen Noten stehen – sie alterieren jedoch nicht nur die Einzelnote selbst, sondern die gesamte Tonstufe bis zum Ende des jeweiligen Taktes, es sei denn, die Note wird zum nächsten Takt überbunden. Folgendes Beispiel soll dieses verdeutlichen:



Beispiel zu Akzidentien

Die andere Möglichkeit der Vorzeichensetzung besteht darin, **allgemeine Akzidentien** zu Beginn einer Notenzeile zu setzen, wodurch die jeweiligen Tonstufen bis zum Zeilenende alteriert werden. Die Vorzeichenanordnung richtet sich nach der jeweiligen Tonart, die dem Stück zugrunde liegt und basiert damit auf Quintbeziehungen⁸ – nachstehend seien bis zu sechs allgemeine Vorzeichen dargestellt:



Allgemeine Vorzeichenanordnung im Klaviersystem

⁸ Siehe hierzu das Kapitel *Dur- und Moll-Tonleitern bis zu drei Vorzeichen* dieses Kurses und insbesondere das Kapitel *Quintenzirkel* des nächsten Kurses.

11. Das Intervall

Der Begriff Intervall ist aus dem Lateinischen inter (dazwischen) und vallum (Grenze beziehungsweise Ton) abzuleiten – ein Intervall bestimmt deshalb den Abstand zwischen zwei Tönen, die entweder hintereinander (**sukzessiv**) als **Tonfolge** oder gleichzeitig (**simultan**) als **Zusammenklang** erscheinen können. Da es sieben verschiedene Tonstufen gibt und zwei Töne derselben Tonstufe in der Musik das Intervall Prime darstellen, entstehen insgesamt acht verschiedene **Intervallklassen**⁹:

Prime (1)	=	$c^1 - c^1$
Sekunde (2)	=	$c^1 - d^1$
Terz (3)	=	$c^1 - e^1$
Quarte (4)	=	$c^1 - f^1$
Quinte (5)	=	$c^1 - g^1$
Sexte (6)	=	$c^1 - a^1$
Septime (7)	=	$c^1 - h^1$
Oktave (8)	=	$c^1 - c^2$

Übersicht zu den Intervallklassen

Wird die Oktave durch einen Ton unterteilt, entstehen zum tiefsten und höchsten Oktavton zwei so genannte **Komplementärintervalle** – anders ausgedrückt ergänzen sich Komplementärintervalle immer zur Oktave. In der oben dargestellten Übersicht zu den Intervallklassen werden die Komplementärintervalle durch Klammern an der linken Seite vor den Intervallnamen verdeutlicht.

Jede Intervallklasse kann durch Alteration bestimmte Ausprägungen erreichen, die im Kurs U2 vollständig besprochen werden. Für diesen Kurs ist es jedoch notwendig, die wichtigsten hiervon bereits an dieser Stelle zu erläutern: So kann die Intervallklasse Sekunde als kleine Sekunde ($c^1 - d^1$, Abkürzung 2-) oder als große Sekunde ($c^1 - d^{\flat 1}$, Abkürzung 2+) erscheinen und damit als sukzessive Tonfolge entweder den Halbtonschritt oder den Ganztonschritt¹⁰ darstellen:

⁹ Nachstehend sei der Ton c^1 nur beispielhaft als tiefster Ausgangston gewählt - die Intervalle können natürlich von jeder beliebigen Tonstufe nach oben oder nach unten gebildet werden.

¹⁰ Der Halbtonschritt hieß im Mittelalter semitonus, der Ganztonschritt tonus, eine Unterscheidung, die für die heute noch übliche Bezeichnung Tritonus als ein Intervall aus drei Ganztönen nicht unwichtig ist (siehe U2)

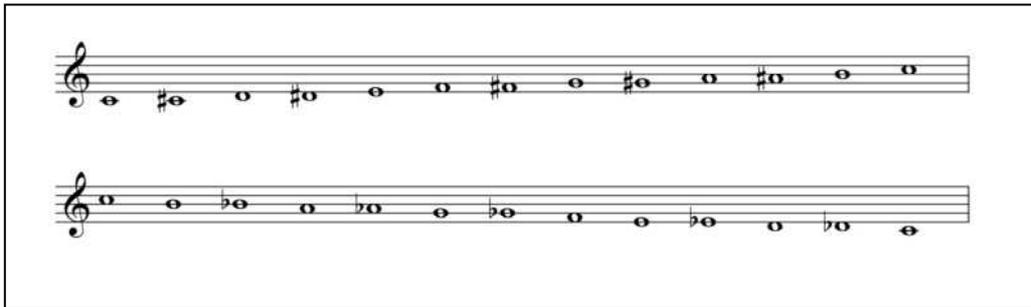


Halbtonschritt oder kleine Sekunde (2-)



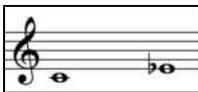
Ganztonschritt oder große Sekunde (2+)

Werden innerhalb einer Oktave nur Halbtonschritte übereinander gelagert, entstehen 12 verschiedene Töne und somit eine Tonfolge, die als chromatische Tonleiter (aus griechisch chroma = Farbe) bezeichnet wird.

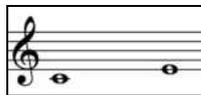


Chromatische Tonleiter

Wie die Sekunde kann auch die Terz als kleines oder großes Intervall auftreten¹¹:



Kleine Terz (3-)



Große Terz (3+)

Gehörbildung

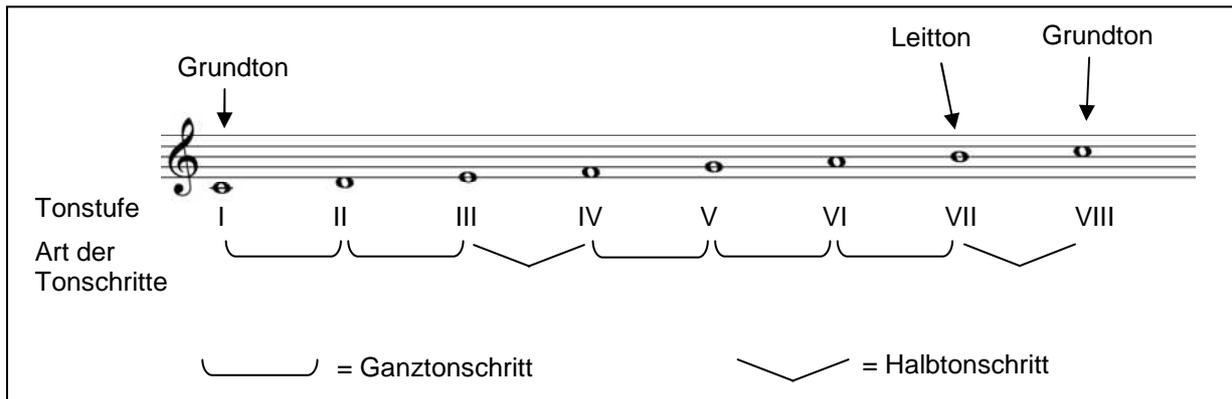
- kleine und große Sekunde und Terz hörend unterscheiden
- zu einem gegebenen Ton kleine und große Sekunden und Terzen aufwärts und abwärts singen können
- Quarte, Quinte und Oktave hörend und singend unterscheiden

12. Dur- und Moll-Tonleitern bis zu drei Vorzeichen

Vielen Musikkulturen liegen, wie einführend erwähnt, bestimmte Tonstufen zugrunde, so etwa die Heptatonik der westlich-europäischen Musik. Werden alle Tonstufen in

¹¹ Wichtig scheint es an dieser Stelle zu sein, deutlich darauf hinzuweisen, dass es auch noch andere Sekunden und Terzen gibt und hier nur eine Auswahl der für diesen Kurs notwendigen Intervalle getroffen wurde.

ihrer Tonhöhe nacheinander angeordnet, entsteht eine **Tonleiter**, die sich jeweils spezifisch nach den kulturellen, stilistischen oder historisch bedingten Gegebenheiten richtet. Für den Stand dieses Kurses reicht es aus, die Struktur zwei bestimmter Tonleitern zu kennen, der **Dur-Tonleiter** und der **Moll-Tonleiter**, Skalenformen, die sehr schnell an den weißen Klaviertasten zu verdeutlichen sind. So stellt die Folge der Tonstufen (die nachstehend stets durch römische Zahlen gekennzeichnet sind) von einem C zu dem nächsten höheren C eine C-Dur-Tonleiter dar:

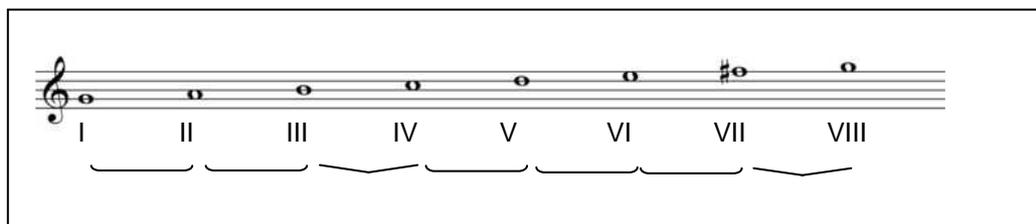


C-Dur-Tonleiter mit Dur-Schema

Diese Übersicht zeigt, dass die Tonschritte einer Dur-Tonleiter in der Regel aus großen Sekunden bestehen; Ausnahmen bilden lediglich die Halbtonschritte zwischen der dritten und vierten beziehungsweise der siebten und achten Tonstufe, die allein deshalb zustande kommen, da – vereinfacht ausgedrückt – auf dem Klavier zwischen den Tönen e und f beziehungsweise h und c keine schwarze Taste liegt. Dieser Sachverhalt kann auch so beschrieben werden, dass die Kennzeichen einer Dur-Tonleiter Halbtonschritte zwischen der dritten und vierten beziehungsweise der siebten und achten Tonstufe sind und sich dieses auf weißen Klaviertasten nur von einem C bis zu dem nächst höheren C realisieren lässt. Ebenfalls ist der Übersicht zu entnehmen, dass die erste und achte Tonstufe den **Grundton** der Tonleiter bilden, der durch die siebte Stufe, den so genannten **Leitton**, halbtönig eingeleitet wird. Durch die Stufenfolge Ganzton-Ganzton-Halbton-Ganzton-Ganzton-Ganzton-Halbton besitzt diese Tonleiter das **Tongeschlecht** Dur, Grundton und Tongeschlecht zusammen ergeben eine bestimmte **Tonart**, in diesem Fall C-Dur.

Die spezifische Abfolge von Ganz- und Halbtonschritten einer Tonleiter ergibt also eine bestimmte Intervallfolge, die hier das Dur-Schema ist. Das Dur-Schema kann (wie jede andere Tonfolge auch) von beliebigen Tonstufen aus beginnen (was als **Transposition** bezeichnet wird) und dadurch den Grundton und die Tonart der Ton-

leiter ändern – Voraussetzung dafür ist, dass die einzelnen Tonstufen dem Dur-Schema entsprechend alteriert werden. Eine Transposition der C-Dur-Tonleiter um eine Quinte aufwärts auf die Tonstufe g ergibt dadurch folgendes Bild:



G-Dur-Tonleiter

Damit das Dur-Schema auch von g aus gleich bleibt, ist es also entsprechend der Darstellung notwendig, die siebte Tonstufe hoch zu alterieren und aus dem f ein fis zu machen. Die Tonart G-Dur besitzt damit ein Kreuz, das fis.

In entsprechender Weise können so alle weiteren Tonarten erzeugt und bestimmt werden; für den Stand dieses Kurses reicht es aus, die Dur-Tonarten bis 3 Quinten aufwärts und abwärts von C-Dur wie folgt zu bilden¹²:

Dur-Tonleitern bis zu 3 Vorzeichen

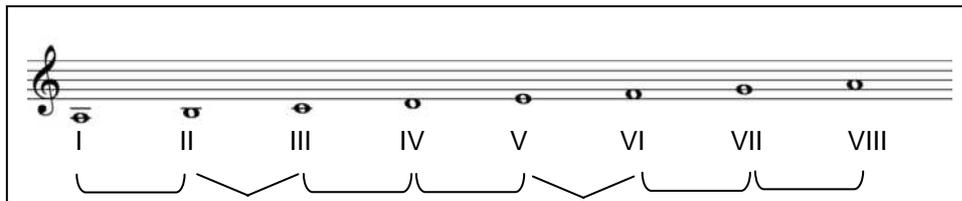
¹² Diese Quint-Transpositionen, insbesondere die Abwärtstranspositionen von f nach b usw., verlangen die Kenntnis der reinen Quinte, die jedoch erst in dem Kurs U2 erklärt wird. Vorerst genügt es, sich für die Transpositionen an der nachstehenden Übersicht zu orientieren.

Insgesamt ergibt sich für die Dur-Tonarten somit folgendes Bild:

Tonart	Anzahl Vorzeichen	Namen der Vorzeichen
C-Dur	keine	keine
G-Dur	1 Kreuz	fis
D-Dur	2 Kreuze	fis, cis
A-Dur	3 Kreuze	fis, cis, gis
F-Dur	1 Be	b
B-Dur	2 Bes	b, es
Es-Dur	3 Bes	b, es, as

Dur-Tonarten bis zu 3 Quinten auf- und abwärts

Neben dem Tongeschlecht Dur gibt es (wie erwähnt) das andere Tongeschlecht Moll, dessen Intervallschema mit weißen Klaviertasten von der Tonstufe a aus wie folgt gebildet werden kann:



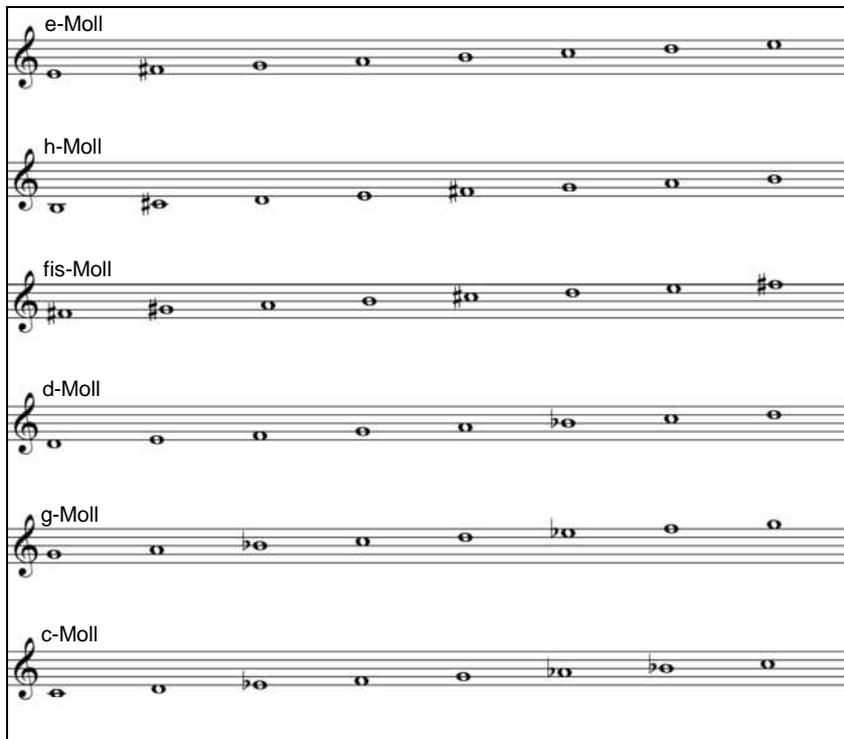
a-Moll-Tonleiter

Im Gegensatz zur Dur-Tonleiter befinden sich im Moll die Halbtonschritte zwischen der zweiten und dritten beziehungsweise zwischen der fünften und sechsten Tonstufe – damit fehlt diesem Tongeschlecht die Leittonwirkung auf der siebten Stufe¹³. Ein wichtiges Charakteristikum dieses Tongeschlechts ist die kleine Terz zwischen der ersten und dritten Tonstufe, bei a-Moll¹⁴ zwischen den Tönen a und c, die auch als **Mollterz** bezeichnet wird. Sie wurde im Mittelalter als weich empfunden – der Begriff Moll (Lateinisch mollus = weich) spiegelt diese historische Empfindungsweise auf gleiche Weise wieder wie das Wort Dur (Lateinisch durus = hart), mit dem die große Terz zwischen erster und dritter Tonstufe (bei C-Dur die Töne c-e) als hart charakterisiert wurde.

¹³ Dieser Umstand führte zur Änderung dieses so genannten **natürlichen** Molls und zur Ausbildung des **harmonischen** und **melodischen** Molls, Skalenformen, die jedoch erst im Kurs U2 besprochen werden.

¹⁴ Bei Moll wird der Grundton klein, bei Dur groß geschrieben – eine stilistische Festlegung, die in musikwissenschaftlichen Texten allgemein üblich ist.

Wie die Dur-Tonleiter soll auch die Moll-Tonleiter jeweils drei Quinten auf- und abwärts transponiert werden – folgende Übersicht verdeutlicht dieses:



Moll-Tonleitern bis zu drei Vorzeichen

Kombiniert mit der oben dargestellten Übersicht zu den Dur-Tonarten kann damit folgende Tabelle erstellt werden:

Dur-Tonart	Moll-Tonart	Anzahl Vorzeichen	Namen der Vorzeichen
C-Dur	a-Moll	keine	keine
G-Dur	e-Moll	1 Kreuz	fis
D-Dur	h-Moll	2 Kreuze	fis, cis
A-Dur	fis-Moll	3 Kreuze	fis, cis, gis
F-Dur	d-Moll	1 Be	b
B-Dur	g-Moll	2 Bes	b, es
Es-Dur	c-Moll	3 Bes	b, es, as

Dur- und Moll-Tonarten bis zu 3 Quinten auf- und abwärts

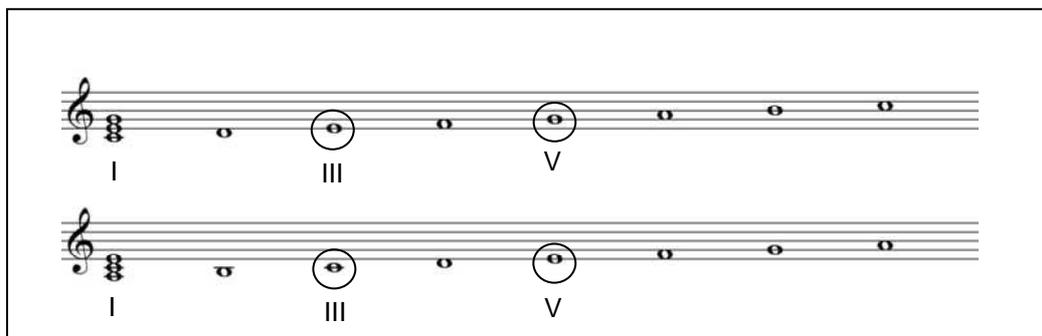
An dieser Schautafel wird ersichtlich, dass jeweils eine Dur- und eine Moll-Tonart (etwa C-Dur und a-Moll oder F-Dur und d-Moll) dieselbe Anzahl an Vorzeichen hat – deshalb werden diese beiden Tonarten als **Paralleltonarten** bezeichnet. Die Grundtöne von Paralleltonarten stehen immer im Abstand einer kleinen Terz zueinander.

Gehörbildung

- Die Töne der Dur- und Moll-Tonleiter singend treffen, erkennen und auf Instrumenten wiedergeben, nachschreiben und vom Blatt singen
- Dur- und Moll-Tonleitern bis zu 3 Vorzeichen auf Instrumenten spielen können

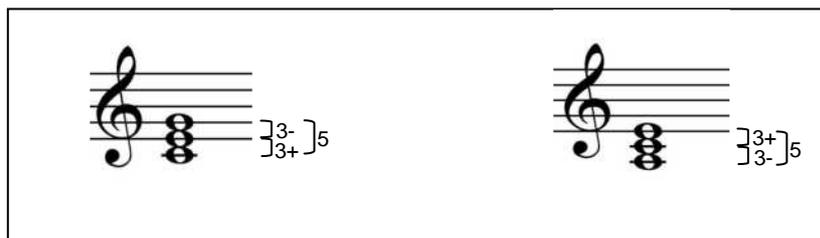
13. Dur- und Moll-Dreiklang

Bisher wurde eine Tonart ausschließlich an Tonleitern, also an der sukzessiven Abfolge von Intervallen erklärt – sie kann jedoch ebenso gut durch Zusammenklänge von drei Tönen, den **Dreiklängen**, definiert werden. Im Unterschied zu den Intervallen gehören Dreiklänge zu den kleinsten Formen der **Akkorde** (Lateinisch *accordare* = übereinstimmen), zu denen auch Vier-, Fünf- und andere Mehrklänge zählen. Dreiklänge können im Grunde nur **bestimmt** oder **unbestimmt** sein, je nachdem, ob sie auf eine Schichtung von großen oder kleinen beziehungsweise von großen und kleinen Terzen zurückführbar sind oder nicht. Zu den bestimmten Dreiklängen gehören unter anderem der Dur- und der Moll-Dreiklang. Sie entstehen, wenn die dritte und fünfte Tonstufe der jeweiligen Tonleitern so verschoben werden, dass sie terzenartig über dem Grundton liegen – auf diese Weise kann ein leitereigener Dreiklang auf der ersten Stufe erzeugt werden, der die **Grundtonart** (die Tonart der Tonleiter) nicht mehr sukzessiv, sondern simultan darstellt:



Leitereigene Dreiklänge auf der ersten Stufe am Beispiel von C-Dur und a-Moll

Die so entstandenen Dreiklänge können ganz gezielt auf ihre spezifische Intervallstruktur hin analysiert werden. Bei beiden Dreiklängen handelt es sich um eine Schichtung zweier unterschiedlicher Terzen, wobei beim Dur-Dreiklang die große Terz unten und die kleine Terz oben liegt, während beim Moll-Dreiklang umgekehrt die kleine Terz unten und die große Terz oben steht. Das Intervall vom tiefsten zum höchsten Ton, das **Rahmenintervall**, ist bei beiden Dreiklängen die (reine) Quinte:



Intervallstruktur beim Dur- und Moll-Dreiklang

Gehörbildung

- Töne des Dur- und Moll-Dreiklangs singend treffen, auf Instrumenten wiedergeben, nachschreiben und vom Blatt singen

14. Umkehrung von Dur- und Moll-Dreiklängen

Bei den zuvor besprochenen Dreiklängen ist immer der tiefste Ton gleichzeitig auch der Grundton der jeweiligen Tonart, also bei dem C-Dur-Dreiklang das c und bei dem a-Moll-Dreiklang das a. Der Grundton und die anderen Dreiklangstöne können jedoch durch Oktavversetzung auch an einer anderen Position liegen – sobald der Grundton nicht mehr tiefster Ton des Dreiklangs ist, entsteht eine **Umkehrung**. Die spezifische Bezeichnungsart einer Umkehrung richtet sich danach, welcher der Akkordtöne tiefster Ton ist, bei Dreiklängen sind also zwei Umkehrungen, bei Vierklängen drei Umkehrungen, bei Fünfklingen vier Umkehrungen usw. möglich. Ein C-Dur-Dreiklang ist folgendermaßen umkehrbar:

Akkordstellung:	Grundstellung	1. Umkehrung	2. Umkehrung
Intervallstruktur:	(Terz-Quintakkord)	(Terz-)Sextakkord	Quartsextakkord
Tonart:	C-Dur	C-Dur	C-Dur

Umkehrung von Dreiklängen am Beispiel des C-Dur-Dreiklangs

Bevor mit der Erläuterung der einzelnen Umkehrungen begonnen wird, sollte betont werden, dass die Tonart (in diesem Fall C-Dur) trotz Umkehrung unverändert bleibt, da ja keine neuen Dreiklangstöne hinzukommen und die Töne lediglich durch Oktavierung versetzt werden. Die Tonart eines Akkords hat darum keinerlei Einfluss auf die relative Stellung der einzelnen Akkordtöne zueinander (der **Akkordstellung**) und den damit zusammenhängenden Abständen zwischen den Akkordtönen selbst (der **Intervallstruktur**). Die **Grundstellung** eines Dreiklangs wurde bereits oben besprochen – ihr Kennzeichen ist die zweifache Terzschichtung und das dadurch erzeugte Rahmenintervall Quinte. Ist der Grundton tiefster Ton der gesamten Intervallstruktur des Dreiklangs, entsteht über ihn deshalb ein Terz-Quintakkord¹⁵. Diese Bezeichnung ist jedoch eher unüblich, da der Terz-Quintaufbau einer Dreiklang-Grundstellung sozusagen als normal betrachtet wird und darum keiner eigenen Erwähnung bedarf. Sobald der Grundton nach oben oktaviert wird, liegen über dem e als tiefstem Ton das g als Terz und das c als Sexte, diese erste Umkehrung heißt darum Terz-Sextakkord beziehungsweise (unter unausgedrücktem Miteinbezug der Terz), schlicht **Sextakkord**. Wird der Sextakkord erneut umgekehrt (wird also das e nach oben oktaviert), ist der tiefste Ton g und sind seine über ihm liegenden Töne die Quarte c und die Sexte e; die dadurch entstandene zweite Umkehrung heißt deshalb **Quartsextakkord**.

¹⁵ Mit dieser Bezeichnungsweise (der freilich noch viele Erweiterungen angehören) ist es letztlich möglich, aus einer mit Zahlen bezifferten Bassstimme auf die Oberstimmen zu schließen, ohne dass diese ausnotiert werden müssen. Eine derartige Schreibweise wurde insbesondere in dem Zeitraum von etwa 1600 bis 1750 verwendet (also vornehmlich mit dem kompositorischen Schaffen von Claudio Monteverdi bis einschließlich den Werken von Johann Sebastian Bach), da hier im Gegensatz zum Mittelalter der Bassstimme eine fundamentale Bedeutung für die damals neue, eher akkordische Musikstilistik zugeschrieben wurde und das handschriftliche Notieren einer Einzelstimme – gerade für Begleitungen am Cembalo – kostengünstiger war als das Ausschreiben sämtlicher Akkordstimmen. Rückblickend wird dieses Zeitalter darum auch als **Generalbasszeitalter** oder als Epoche des **Basso continuo** (also des durchlaufenden Basses) bezeichnet.

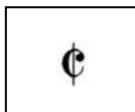
Gehörbildung

- Grundstellung und Umkehrungen des Dur-Dreiklangs bis zu drei Vorzeichen benennen und mit Tonnamen singen

Kurs U2

1. Rhythmus, Takt, Metrum: Inhaltliche Erweiterung des Kurses U1

Im vorausgegangenen Kurs wurde darauf hingewiesen, dass für den 4/4-Takt auch der Halbkreis C verwendet werden kann. Halbieren sich Anzahl und Wert der Zählzeiten zum 2/2-Takt, wird dieses durch folgendes Zeichen angezeigt:



Zeichen für 2/2-Takt

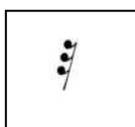
Der so entstandene 2/2-Takt heißt **Allabreve-Takt**, seine Zählzeit ist nicht mehr – im Vokabular mittelalterlicher Notation ausgedrückt – die Semibrevis (unsere heutige Viertelnote), sondern der nächst größere Notenwert, die Brevis (unsere heutige Halbenote).

Ebenfalls wurde im Kurs U1 lediglich die Symbolik bis zur Sechzehntelnote und -pause besprochen. Sie ist hier um die **Zweiunddreißigstelnote** ergänzt; entsprechend der Zweiteilung unseres Notensystems kommen dabei auf die Zählzeit einer Sechzehntelnote zwei Zweiunddreißigstelnoten:



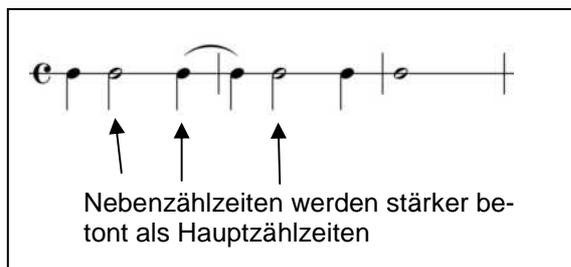
Zweiunddreißigstelnote

Das Pausenzeichen für eine Zweiunddreißigstelnote erhält entsprechend drei Häkchen:



Zweiunddreißigstelpause

Ebenfalls den Kurs U1 ergänzend sei an dieser Stelle kurz eine in der Musik besonders wichtige rhythmische Variation besprochen, die **Synkope**. Mit ihr entsteht eine Verschiebung der Betonung gegenüber dem im Takt jeweils herrschenden metrischen Ordnungsschema aus Haupt- und Nebenzählzeit. Wird beispielsweise im 4/4-Takt die Zählzeit zwei an die Zählzeit drei übergebunden, ist die Nebenzählzeit zwei stärker betont als die relative Hauptzählzeit drei:



Beispiel einer Synkope

Das Beispiel zeigt, dass die Synkope auf Zählzeit zwei des ersten Taktes beginnt, auf den Zählzeiten vier des ersten Taktes und zwei des zweiten Taktes fortgesetzt wird und erst auf der Zählzeit eins des dritten Taktes endet. Mit diesem Beispiel wird deutlich, dass eine Synkope grundsätzlich nur als Gegensatz einzelner Taktschwerpunkte erscheinen kann – so wäre eine bloße Abfolge von Halbenoten (wie es im zuvor gegebenen Rhythmusbeispiel von der zweiten Zählzeit des ersten Taktes bis zur zweiten Zählzeit des zweiten Taktes gegeben ist) ohne die Zählzeiten eins in den Takten eins und drei überhaupt nicht als eine synkopische Betonungsverschiebung wahrnehmbar.

Gehörbildung

- Rhythmusübungen im Allabreve-Takt und im 3/2, 6/4 und im schnellen 6/8- und 6/4-Takt
- Rhythmusübungen mit Synkopen und mit Zweiunddreißigstelnoten
- Alle Rhythmusübungen nachklatschen und aufschreiben

2. Dur- und Moll-Tonleitern bis zu sechs Vorzeichen

Bisher wurden Dur- und Moll-Tonleitern lediglich bis zu drei Vorzeichen besprochen – zur Vollständigkeit seien sie deshalb um weitere drei Vorzeichen in den beiden nachstehenden Schautafeln ergänzt. Dabei werden die Tonarten nicht mehr nach ihrem Tongeschlecht, sondern nach der Art ihrer Vorzeichen zusammengestellt, sodass jeweils eine Übersicht zu den Kreuz- und eine zu den Be-Tonarten entsteht, in denen beide Paralleltonarten paarweise angeordnet sind:

The image displays six musical staves, each representing a different key signature. The staves are arranged in pairs, with a major key signature above a minor key signature. Each staff contains a scale of eight notes, starting from the tonic and moving up stepwise. The notes are represented by whole notes with stems pointing upwards. The key signatures are: E-Dur (one sharp), cis-Moll (one sharp), H-Dur (two sharps), gis-Moll (two sharps), Fis-Dur (three sharps), and dis-Moll (three sharps).

Kreuz-Tonarten

As-Dur

f-Moll

Des-Dur

b-Moll

Ges-Dur

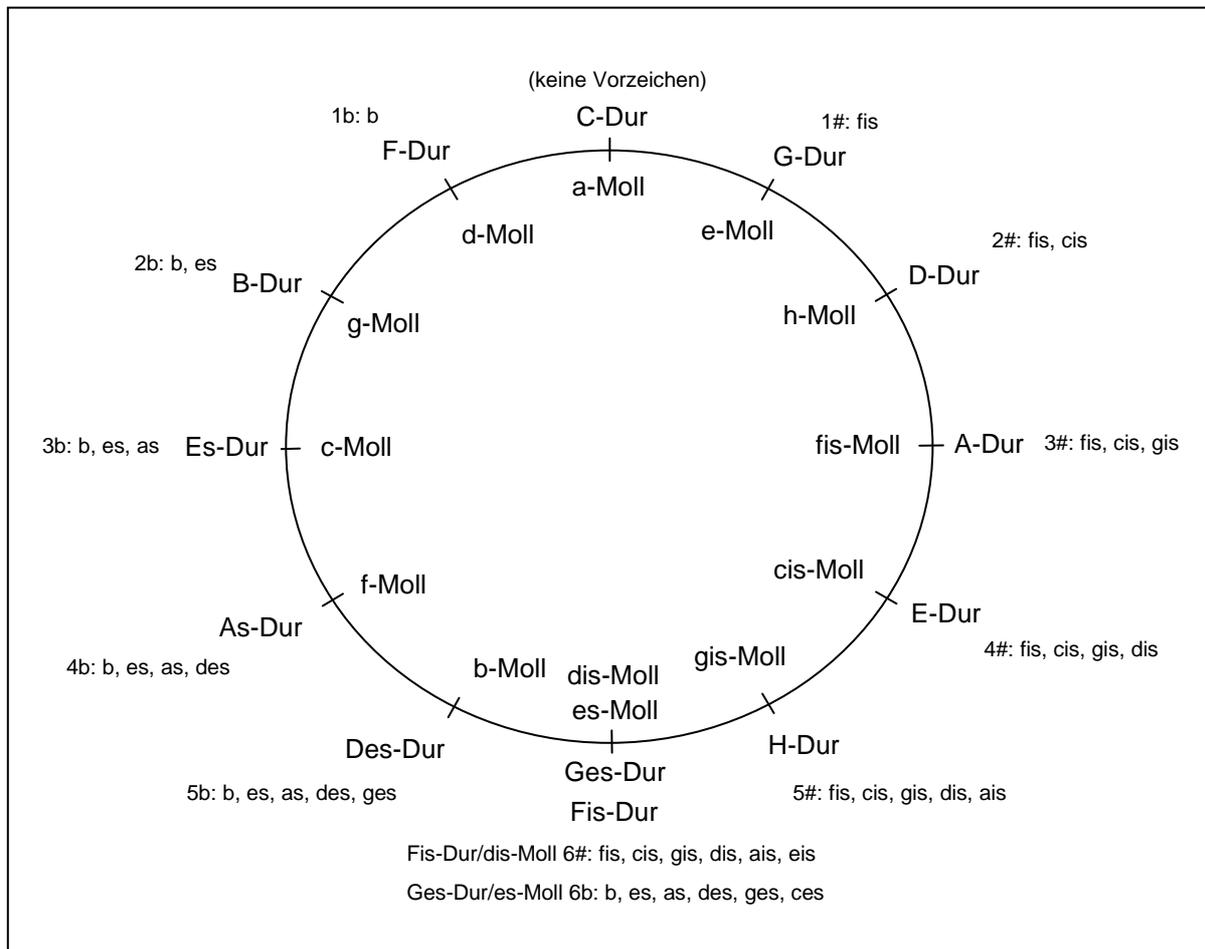
es-Moll

Be-Tonarten

3. Der Quintenzirkel

Werden alle bisher besprochenen Tonarten zusammengestellt, kann dieses, wie in U1, in Form einer Tabelle geschehen oder auch in der eines so genannten **Quintenzirkels**: Hierbei sind auf einen Kreis (wie bei der Uhr) 12 Markierungen in gleichen Abständen gezeichnet, um so auf der Außenseite die Dur- und auf der Innenseiten die parallelen Molltonarten eintragen zu können. Seinen Namen verdankt der Quintenzirkel den Quintanordnungen der einzelnen Tonarten: Angefangen bei den oben stehenden vorzeichenlosen Tonarten C-Dur und a-Moll steigt mit jeder Markierung im Uhrzeigersinn der Grundton der neuen Tonarten um eine reine Quinte aufwärts beziehungsweise fällt mit jeder Markierung gegen den Uhrzeigersinn der Grundton um eine reine Quinte abwärts. Dieses hat zur Folge, dass auf der rechten Seite des Quintenzirkels die Kreuz-Tonarten und auf der linken Seite die Be-Tonarten stehen. An unterster Stelle treffen sich dadurch gewissermaßen die Tonarten Fis-Dur und dis-Moll beziehungsweise Ges-Dur und es-Moll mit jeweils 6 Kreuzen beziehungsweise 6 Bes auf derselben Klaviertaste – die Tonarten sind also klanglich auf dem

Klavier nicht voneinander zu unterscheiden, eine Erscheinung, die auch als **enharmonische Verwechslung** bezeichnet wird¹⁶:



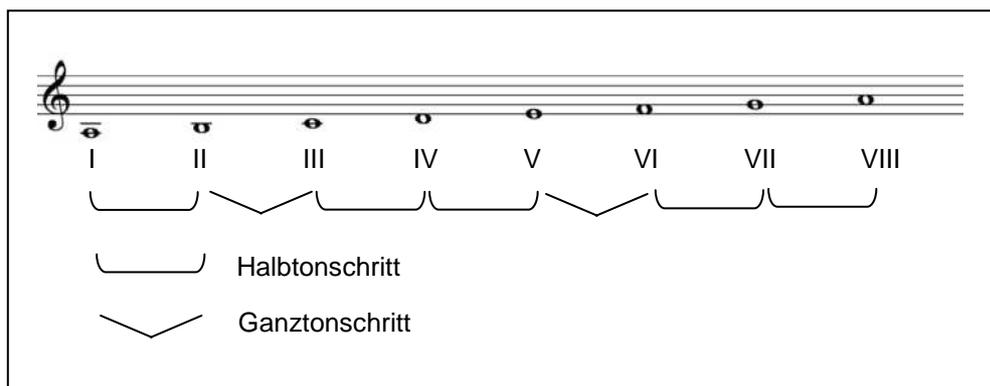
Der Quintenzirkel

Mithilfe des bisher Besprochenen kann somit leicht die Tonart eines Musikstücks festgestellt werden: Dabei verweist die Anzahl der Vorzeichen entweder auf eine Dur- oder auf eine Molltonart, je nachdem, mit welchem tiefsten Ton das Stück endet.

¹⁶ Auf diese Weise ist es möglich, eine Tonart in eine andere Tonart umzudeuten und somit einen Tonartenwechsel auszuführen, der für die enharmonische Modulation, die in der SVA eingehend besprochen wird, von ausgesprochen wichtiger Bedeutung ist.

4. Die verschiedenen Mollarten

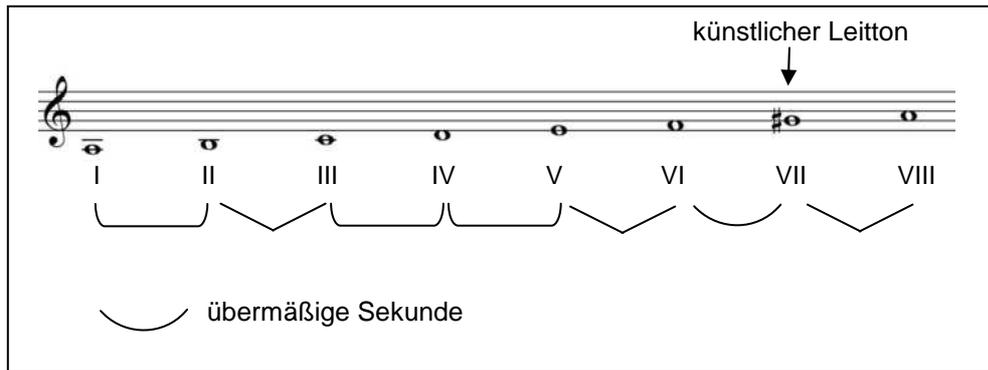
Die bisher besprochene Moll-Tonleiter ist das so genannte **natürliche Moll** (auch als **reines Moll** bezeichnet), aus dem die Vorzeichen der entsprechenden Tonart abgeleitet werden. Diese Namensgebung erscheint heute sicherlich etwas kurios, da spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Frage, ob etwa musikalisch Konstruiertes naturgegeben sei, als historisch veraltet begriffen wird. In diesem Fall kann der Naturbegriff jedoch als Synonym für alt beziehungsweise als Hinweis auf die frühe Ursprungszeit dieser Tonleiterform, die bereits in der Musik des Mittelalters als **äolische Kirchentonart** eine wichtige Rolle spielte, verstanden werden. Im natürlichen Moll befinden sich, wie im Kurs U1 dargestellt, die Halbtonschritte zwischen der zweiten und dritten und zwischen der fünften und sechsten Tonstufe:



Natürliches Moll

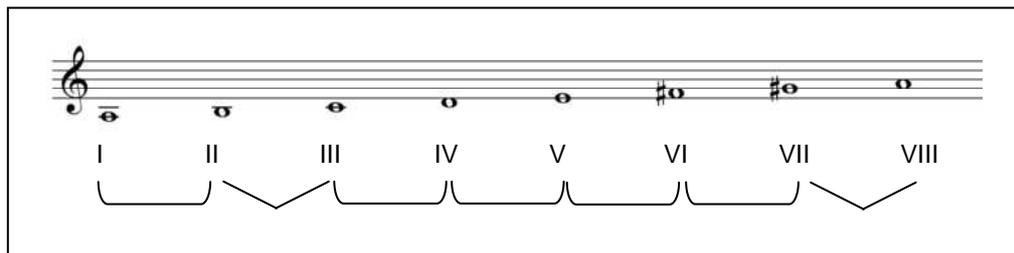
Diese Tonleiterform zeigt, dass dem natürlichen Moll eine Leittonwirkung auf siebter Tonstufe fehlt, was insbesondere den Vorstellungen der Komponistengenerationen seit Beginn des 17. Jahrhunderts missfiel, versuchten sie doch, durch die Stilistik ihrer Werke künstlerische Unterschiede zum Mittelalter zu schaffen und bis etwa Mitte des 19. Jahrhunderts Dur-Moll-tonale Akkorde in harmonisch-funktionale Zusammenhänge zu stellen. Da hierzu jedoch der Leitton von größter Wichtigkeit war¹⁷, wurde die siebte Tonstufe hochalteriert und so zu einem **künstlichen Leitton** gemacht – auf diese Weise entstand aus dem natürlichen Moll ein **harmonisches Moll**:

¹⁷ Diese Zusammenhänge zwischen Leitton und harmonisch-funktionalen Verbindungen werden ab dem Kurs M1 noch ausführlich behandelt.



Harmonisches Moll

Die Erhöhung der siebten Stufe im harmonischen Moll bewirkte zwar den erzielten Leittoneffekt, hatte jedoch gleichzeitig zur Folge, dass zwischen sechster und siebter Tonstufe eine übermäßige Sekunde und mithin ein Intervall entstand, dass für melodische Gesangskompositionen eher ungeeignet erschien. Darum wurde zusätzlich zur siebten auch die sechste Tonstufe erhöht und somit das **melodische Moll** geschaffen:



Melodisches Moll

Der Nachteil dieser Mollart besteht jedoch wiederum darin, dass sie sich nur noch durch die dritte Tonstufe von der entsprechenden Dur-Tonart desselben Grundtons unterscheidet – im oben stehenden Beispiel bleiben die drei Kreuze von A-Dur nur durch das fehlende Cis unbestätigt. Das melodische Moll wird darum zu einer Art Dur-Moll-Mischform, der starke kirchentonale Mollcharakter des natürlichen Molls ist somit weitgehend verschwunden.

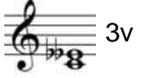
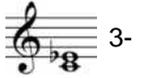
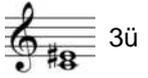
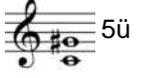
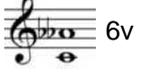
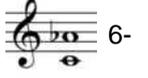
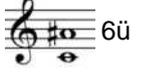
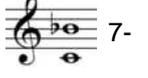
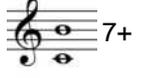
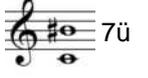
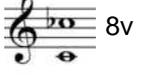
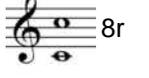
Schließlich sollte nochmals unterstrichen werden, dass diese Unterscheidungen in verschiedene Mollarten keinen Einfluss auf die allgemeinen Vorzeichen und somit auf die Grundtonart des Musikstücks selbst haben, sondern dass das natürliche, harmonische und melodische Moll lediglich zur spezifischen Variation von Zusammenklängen und von Melodieverläufen beitragen.

Gehörbildung

- In allen Dur-Tonarten Tonfolgen hörend erkennen, aufschreiben und vom Blatt singen
- Natürliche und melodische Moll-Tonleiter mit Tonnamen auf- und abwärts singen
- Einstimmige diatonische Literaturbeispiele aufschreiben, nachspielen und vom Blatt singen

5. Die Intervallehre

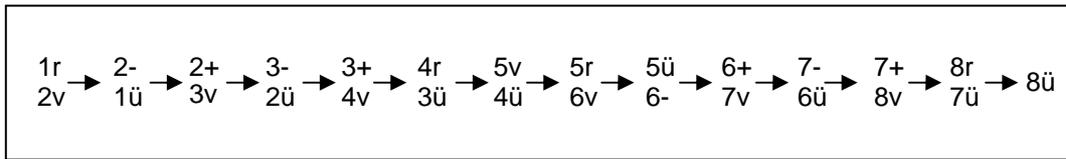
Im Kurs U1 wurden alle Intervallklassen und die wichtigsten Alterationen der Sekunde und Terz besprochen. Für das Verständnis der gesamten Intervallehre ist es jedoch sehr wichtig zu wissen, dass nicht nur zwischen großen und kleinen, sondern ebenso zwischen reinen, verminderten und übermäßigen Intervallen unterschieden wird. Zu den reinen Intervallen zählen Prime und Quarte und deren Komplementärintervalle Quinte und Oktave; Alterationen an ihnen bewirken immer, dass sie entweder zu übermäßigen Intervallen vergrößert oder zu verminderten Intervallen verkleinert werden, nicht jedoch, dass aus ihnen große und kleine Intervalle entstehen. Diese Unterscheidung wird nur für die Intervalle Sekunde und Terz und für deren Komplementärintervalle Sexte und Septime verwendet; allerdings kann aus einem großen Intervall durch weitere Alteration nach außen ein übermäßiges und aus einem kleinen Intervall durch weitere Alteration nach innen ein vermindertes entstehen. Vor diesem definitorischen Hintergrund wird es möglich, eine Gesamtübersicht aller Intervalle wie folgt zu erstellen – das c^1 soll unveränderter und tiefster Bezugston sämtlicher Intervallbildungen sein:

Intervallklasse	vermindert (v)	klein (-)	rein (r)	groß (+)	übermäßig (ü)
Prime (1)			 1r		 1ü
Sekunde (2)	 2v	 2-		 2+	 2ü
Terz (3)	 3v	 3-		 3+	 3ü
Quarte (4)	 4v		 4r		 4ü
Quinte (5)	 5v		 5r		 5ü
Sexte (6)	 6v	 6-		 6+	 6ü
Septime (7)	 7v	 7-		 7+	 7ü
Oktave (8)	 8v		 8r		 8ü

Gesamtübersicht Intervalle

An dieser Übersicht ist zu beachten, dass zwei Komplementärintervalle trotz Alterationen nach wie vor die reine Oktave ergeben müssen, dass also bei der Verkleinerung des einen Intervalls das entsprechende Komplementärintervall größer wird und umgekehrt – so bilden etwa die verminderte Septime und die übermäßige Sekunde oder die kleine Sexte und die große Terz Komplementärintervalle. In der Übersichtstabelle entstehen dann entsprechende Kreuzbezüge, dass heißt die Zelle 7v links unten entspricht der Zelle 2ü rechts oben oder die Zelle 6- Mitte unten links entspricht der Zelle 3+ Mitte oben rechts, usw. Ausnahmen bilden lediglich die reinen Komplementärintervalle 5r/4r beziehungsweise 8r/1r, die hier senkrecht übereinander stehen; auch sollte angemerkt werden, dass zur übermäßigen Oktave nur theoretisch eine verminderte Prime gebildet werden kann (bei dem Versuch, eine verminderte Prime zu notieren, entsteht sofort eine übermäßige Prime) und darum die Zelle 1v leer bleiben muss.

Werden alle Intervalle auf dem Klavier gespielt und dann ihrer klanglichen Größe¹⁸ entsprechend hintereinander angeordnet, ergibt sich folgendes Bild:



Intervallanordnung nach Größe

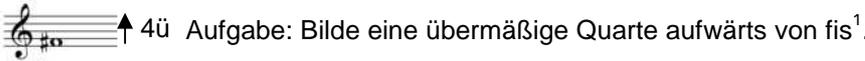
Für das Bestimmen und Bilden von Intervallen ist diese Übersicht durchaus hilfreich, da so die Intervalle anhand ihrer umgebenden Nachbarintervalle identifiziert werden können. Eine weitere Hilfe ist die Tatsache, dass sich auf allen nicht alterierten Tonstufen (den weißen Klaviertasten) immer reine Intervalle befinden mit der Ausnahme von H und F, die zusammen entweder die übermäßige Quarte oder die verminderte Quinte ergeben. Zur Bildung von Intervallen seien vier Arbeitsschritte empfohlen:

1. Eintragen der Tonstufen, die die Intervallklasse darstellen.
2. Bestimmen des Intervalls mit nicht alterierten Tonstufen.
3. Bestimmen des Intervalls mit eventuell vorhandener Alteration des gegebenen Bezugstons.
4. Ableiten des Intervalls durch eventuell zusätzliche Alterationen des neu gesetzten Tons.

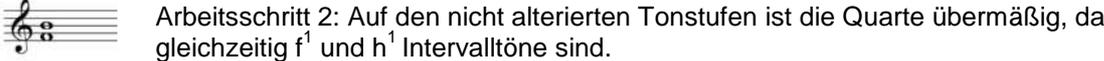
Arbeitsschritte zur Intervallbildung/Intervallbestimmung

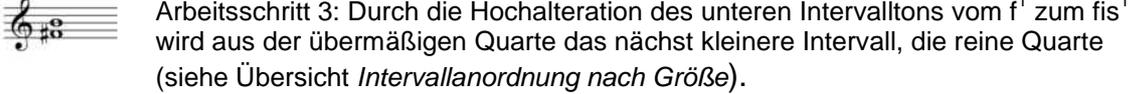
¹⁸ Diese Einschränkung auf das Instrument Klavier ist insofern wichtig, da durch die temperierte Stimmung eine Taste verschiedene Tonnamen haben kann – beispielsweise kann das d ebenso gut ein Cisis oder eine Eses sein. Bei anderen Instrumenten, etwa der Violine, gibt es durch die individuelle Intonationsart des Spielers entsprechende Abweichungen – so kann beispielsweise das Dis aufgrund seines aufsteigenden Alterationscharakters höher intoniert werden als das Es mit erniedrigter Tonstufe und somit eine interpretatorische Differenzierung entstehen, die gerade beim Zusammenspiel von Streichern und Klavier von nicht unerheblicher Problematik ist.

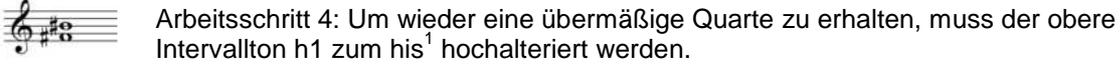
Beispielaufgabe: Bildung einer übermäßigen Quarte aufwärts von fis¹

 4ü Aufgabe: Bilde eine übermäßige Quarte aufwärts von fis¹.

 Arbeitsschritt 1: Nur das h¹ bildet zum fis¹ die Intervallklasse Quarte aufwärts.

 Arbeitsschritt 2: Auf den nicht alterierten Tonstufen ist die Quarte übermäßig, da gleichzeitig f¹ und h¹ Intervalltöne sind.

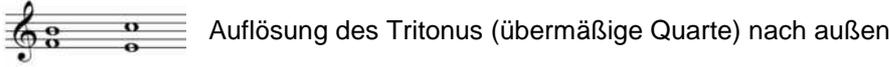
 Arbeitsschritt 3: Durch die Hochalteration des unteren Intervalltons vom f¹ zum fis¹ wird aus der übermäßigen Quarte das nächst kleinere Intervall, die reine Quarte (siehe Übersicht *Intervallanordnung nach Größe*).

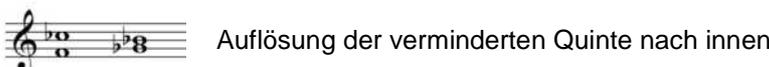
 Arbeitsschritt 4: Um wieder eine übermäßige Quarte zu erhalten, muss der obere Intervallton h¹ zum his¹ hochalteriert werden.

Lösungsweg einer Beispiel-Aufgabenstellung zur Intervallbildung

6. Tritonus und verminderte Quinte

Für die Intervalle große und kleine Sekunde existieren, wie bereits in U1 besprochen, gleichbedeutend die aus dem Mittelalter stammenden Begriffe **Ganzton** (Lateinisch **tonus**) und **Halbton** (Lateinisch **semitonus**). Deshalb wird die übermäßige Quarte auch als **Tritonus** bezeichnet, also als ein Intervall, das sich aus drei Ganztönen (in diesem Fall C-D, D-E und E-Fis) zusammensetzt. Der Tritonus ist darum nicht mit der verminderten Quinte zu verwechseln, da die verminderte Quinte aus drei Ganztönen und einer verminderten Sekunde besteht (C-D, D-E, E-Fis, Fis-Ges); abgesehen davon werden beide Intervalle als **Dissonanzen** im Dur-Moll-tonalen Satz durch Halbtontschrittfortschreitungen unterschiedlich in **Konsonanzen**¹⁹ aufgelöst wird – die übermäßige Quarte stets nach außen zur kleinen Sexte und die verminderte Quinte stets nach innen zur großen Terz:

 Auflösung des Tritonus (übermäßige Quarte) nach außen

 Auflösung der verminderten Quinte nach innen

Auflösung des Tritonus und der verminderten Quinte

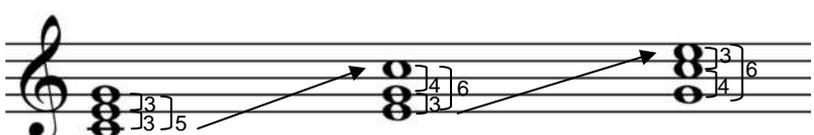
¹⁹ Dissonanzen und Konsonanzen werden in Kurs M1 besprochen

Gehörbildung

- Intervalle am Klavier vorspielen lassen, nachsingen und aufschreiben

7. Die Begriffe Lage und Stellung

In der allgemeinen Musiklehre gibt es viele unterschiedliche Möglichkeiten, Tonhöhen mit Zahlen oder fest definierten Begriffen zu beschreiben, je nachdem, welche Ziele eine derartige Deskription verfolgen soll. Geht es bei der Generalbassschrift im Zeitalter des Barock vorwiegend darum, schnell durch Zahlenreihen zu erkennen, welcher Akkord über den aktuellen Grundton gespielt werden soll, so gilt es in einer harmonisch-funktionalen Analyse etwa einer Sonate der Wiener Klassik vielmehr herauszufinden, wie die Akkorde zueinander in Beziehung stehen und welche Wirkung dadurch beim Musikhören ausgelöst wird²⁰. Vor dem Hintergrund des in diesem Kurs Verlangten ist es jedoch lediglich wichtig, präzise die Bezeichnungen Lage und Stellung voneinander trennen zu können, um somit von vornherein eine häufige Verwechslung dieser beiden Akkordbeschreibungen zu vermeiden. Nachstehend sei dafür nochmals die im Kurs U1 angeführte Übersicht zur Umkehrung von Dreiklängen am Beispiel von C-Dur hinzugezogen:

			
Intervallstruktur:	(Terz-Quintakkord)	(Terz-)Sextakkord	Quartsextakkord
Akkordstellung:	Grundstellung	1. Umkehrung	2. Umkehrung
Lage:	Quintlage	Oktavlage	Terzlage

Intervallstruktur, Akkordstellung und Lage eines Dreiklangs

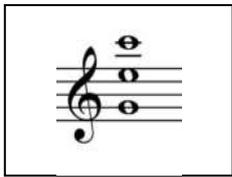
²⁰ Näheres hierzu ab dem Kurs M1.

In dieser Übersicht sind drei verschiedene Möglichkeiten einer Dreiklangsbeschreibung angeführt, denen jeweils unterschiedliche Kriterien zugrunde liegen: Die Intervallstruktur wurde in der U1 besprochen – mit ihr werden die Intervallabstände der einzelnen Akkordtöne zu dem jeweils tiefsten Ton beschrieben, so etwa im dritten dargestellten Dreiklang, dem Quartsextakkord, bei dem zum g^1 als tiefsten Ton die Quarte c^2 und die Sexte e^2 hinzukommen. Anders als bei dieser Beschreibungsart, die sozusagen nur die bloße Intervallschichtung definiert, ist sowohl für die Stellung als auch für die Lage zusätzlich die jeweilige Grundtonart des Akkords von Bedeutung. So wird die Stellung eines Akkords über das Verhältnis des tiefsten Tons zum Grundton der jeweiligen Tonart bestimmt. In dem abgebildeten Beispiel ist die Grundtonart immer C-Dur – der Grundton der Tonart heißt also immer C. Wichtig ist dabei festzuhalten, dass die Bezeichnung Grundton sich immer auf die erste Stufe der entsprechenden Dur- oder Moll-Tonleiter bezieht, während mit dem **tiefsten Ton** (auch als **Basston** bezeichnet) nur der unterste Akkordton benannt wird, der nicht unbedingt auch Grundton sein muss. Da im ersten Dreiklang der tiefste Ton c^1 gleichzeitig Grundton ist, befindet sich dieser Akkord in Grundstellung. Der zweite Akkord besitzt das e^1 als tiefsten Ton, das zum Grundton eine Terz bildet – dieser Akkord ist darum gewissermaßen zum nächsten C-Dur-Dreiklangston aufgestiegen und befindet sich darum in seiner ersten Umkehrung. Im dritten Akkord ist das g^1 tiefster Ton und somit die Quinte des Grundtons Basston des Akkords – diese Dreiklangsstellung ist darum die zweite Umkehrung.

So wie die Akkordstellung das Verhältnis vom tiefsten Ton zum Grundton beschreibt, bezeichnet die **Lage** eines Akkords das Verhältnis des höchsten Tons zum Grundton. Im oben stehenden Beispielt befindet sich darum der erste Dreiklang in der **Quintlage**, da hier der oberste Ton g^1 die Quinte zum Grundton darstellt. Ebenso heißt der zweite Akkord **Oktavlage** mit dem höchsten Ton c^2 als Oktave zum Grundton und der dritte Akkord **Terzlage** mit dem höchsten Ton e^2 als Terz zum Grundton²¹.

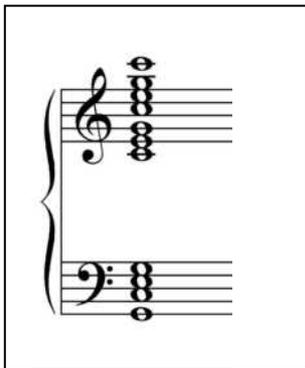
²¹ Leider muss an dieser Stelle betont werden, dass die Bezeichnung Lage in der Literatur nicht einheitlich definiert wird: Entweder ist sie, wie hier, der Intervall-Bezug eines Dreiklangs von höchster Stimme (also dem Sopran) zum Grundton (der also nicht tiefster Ton sein muss) (vgl. etwa *Riemann Musik Lexikon: Sachteil*, Mainz 1967, S. 501 oder *Der Musikbrockhaus* Mainz 1982, S. 309) oder sie wird unmittelbar mit dem vierstimmigen Satz in Zusammenhang gebracht und dann als das Intervall bezeichnet, „das der Sopran und Baß mitsammen bilden“ (Dachs-Söhner, *Harmonielehre: Erster Teil*,

Alle drei Akkordbeschreibungen besitzen jedoch nur ausgewählte Benennungsschwerpunkte, mit denen vor allem die Anzahl und die Oktav-Anordnung der Stimmen völlig undefiniert bleibt: So können bei der Intervallstruktur und bei der Akkordstellung die Töne beliebig häufig nach oben und bei der Lage die Töne beliebig häufig nach unten oktaviert werden, solange bei der Intervallstruktur und bei der Akkordstellung der tiefste Ton und bei der Lage der höchste Ton von unveränderter **Tonigkeit**²² bleibt. Ein Quartsextakkord beispielsweise könnte in C-Dur also auch so aussehen:



Quartsextakkord in weiter Lage

oder, im gesamten Klaviersystem, so:



11-stimmiger Quartsextakkord im Klaviersystem

In den Notenbeispielen treten zum tiefsten Ton g^1 beziehungsweise G neben der Quarte c, c^1, c^2, c^3 und der Terz e, e^1, e^2 keine anderen Töne hinzu – die Akkorde bleiben also Quartsextakkorde. Beide Akkorde erscheinen in der Oktavlage, da der höchste Ton c^3 Grundton der Tonart ist. Ebenso können beide Akkorde als zweite

München 1985, S. 3). Da jedoch letztere Definition gerade bei Umkehrungen Verwirrungen stiften kann (in der ersten Umkehrung von C-Dur wäre dann ein Akkord mit dem höchsten Ton c nicht mehr Oktav-, sondern, da der Basston e wäre, Sextlage), soll an dieser Stelle die Bezeichnung Lage einheitlich auf das Intervallverhältnis bezogen sein, das zwischen dem höchsten Ton und dem jeweiligen Grundton der Tonart gegeben ist, wodurch der Lagen-Begriff von der Akkord-Stellung unabhängig wird.

²² Bei einer Tonigkeit wird die Zugehörigkeit zu einer Oktavgattung nicht beachtet – so haben etwa das C und das c^1 dieselbe Tonigkeit C.

Umkehrung von C-Dur bezeichnet werden, da der tiefste Ton stets g^1 beziehungsweise G ist und somit die Quinte des Grundtons den Basston darstellt. Allerdings können im Notenbeispiel *Quartsextakkord in weiter Lage* zwischen den einzelnen Akkordtöne theoretisch noch weitere dreiklangseigene Töne eingefügt werden, also zwischen g^1 und e^2 das c^2 und zwischen e^2 und c^3 das g^2 . Sobald ein **akkordeigener Ton** (in C-Dur also die Töne C-E-G) zwischen zwei Akkordtönen fehlt und in einer anderen Oktave erscheint, wird von einer **weiten Lage** gesprochen; den Gegensatz dazu bildet die **enge Lage**, bei der die Ton-Schichtung keine akkordeigenen Töne auslässt²³.

Gehörbildung

- Grundstellung und beide Umkehrungen des Dur- und Moll-Dreiklangs in enger und weiter Lage heraushören

8. Akkorde ohne Tonartenbezüge

An dieser Stelle ist es bereits möglich, abschließend darauf hinzuweisen, dass den bisher besprochenen Akkorden jeweils eine bestimmte Dur- oder Moll-Tonart zugrunde liegt. Die Dur-Moll-Tonalität umfasst musikhistorisch betrachtet eine Zeitspanne von etwa 300 Jahren, sie entwickelte sich mit der bewussten Abgrenzung zum Mittelalter um 1600 und endete nach einer kontinuierlichen Harmonieerweiterung mit Beginn des 20. Jahrhundert. Zu den wichtigsten Akkorden, die maßgeblich zur Auflösung der Dur-Moll-Tonalität beitrugen und sich auf keine Dur-Moll-Tonart mehr zurückführen ließen, zählen Akkorde und Tonfolgen aus Ganztonschritten, die insbesondere zentrale Kompositionen von Claude Debussy prägten und Klangschichtungen aus Quartern, die etwa Arnold Schönberg dem Hauptthema seiner *Kammersymphonie* op. 9 zugrunde legte.

Gehörbildung

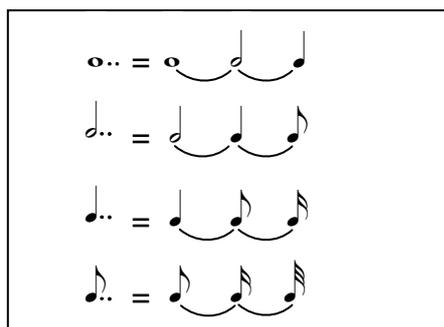
- Nachsingen nicht tonal gebundener Tonfolgen

²³ Im vierstimmigen Satz bezieht sich die Unterscheidung von weiter und enger Lage nur auf die Oberstimmen (Sopran, Alt, Tenor), nicht jedoch auf den Abstand zwischen Tenor und Bass.

Kurs M1

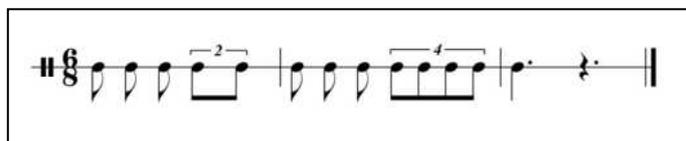
1. Rhythmus, Takt, Metrum: Inhaltliche Ergänzung des Kurses U2

Bevor mit den weiteren Erörterungen der Harmonielehre fortgesetzt wird, sollte an dieser Stelle noch auf ein paar Besonderheiten rhythmisch-metrischer Gestaltungsweisen verwiesen werden. Hierzu zählen zunächst **doppelt punktierte Notenwerte**, die nichts weiter darstellen als eine zweifache Überbindung zu ihren nächst kleineren Notenwerten: So repräsentiert also eine doppelt punktierte Halbenote insgesamt die Notenwerte einer Halbe-, Viertel- und einer Achtelnote, während etwa die doppelt punktierte Achtelnote dem Gesamtwert einer Achtel-, Sechzehntel- und Zweiunddreißigstelnote entspricht:



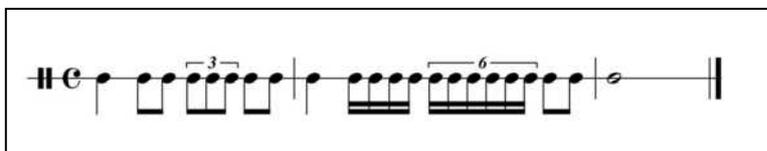
Beispiele für Doppelpunktierung

Des Weiteren ist darauf hinzuweisen, dass es neben der Triole theoretisch unbegrenzt viele Möglichkeiten zur Abweichung metrisch regelmäßiger Unterteilungen gibt. Dabei wird immer die nächste oder übernächste kleinere Notengattung mit einer entsprechenden Unterteilungszahl zu einer gleichmäßigen Einheit zusammengefasst. So stehen in einer **Duole** zwei Noten und in einer **Quartole** vier Noten für den metrischen Wert von drei Noten, sodass auf diese Weise eine regelmäßige Dreiteilung in eine Zwei- beziehungsweise Vierteilung umgeändert wird:



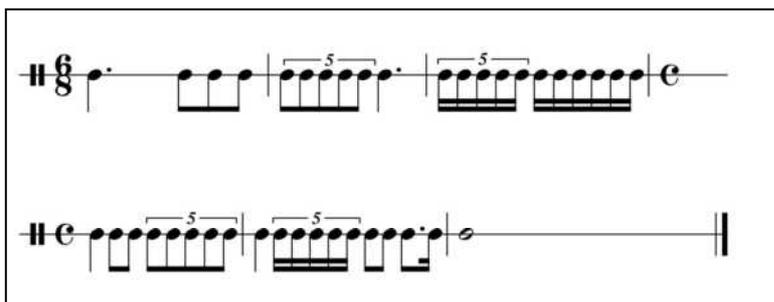
Rhythmusbeispiel für Duole und Quartole

Umgekehrt ändern Triolen und Sextolen regelmäßige Zweiteilungen in Dreiteilungen, etwa dann, wenn in einem 4/4-Takt die Zweiteilung von Achtel- und von Sechzehntelnoten triolisch oder sextolisch umgangen wird:



Rhythmusbeispiel für Triole und Sextole

Die Quintole kann sowohl für Drei- als auch für Zweiteilungen stehen, je nachdem, welche Taktart zugrunde liegt – im nachstehenden Notenbeispiel wird dies durch ein **Taktwechsel** vom 6/8- zum 4/4-Takt demonstriert:



Rhythmusbeispiel für die Quintole

Bemerkenswert an diesem Rhythmusbeispiel ist die Tatsache, dass die Achtel-Quintole in Takt zwei rhythmisch vollständig der Sechzehntel-Quintole in Takt drei entspricht – die Notation mit Achtel- oder Sechzehntelbalken verweist also in diesem besonderen Fall nicht auf die relativen Geschwindigkeitsunterschiede der Notenwerte zueinander, sondern auf ein rein musikalisch-gedankliches Bezugsverhältnis, je nachdem, ob die Quintole für drei Achtel oder für sechs Sechzehntel steht. In den Takten vier und fünf verhält sich aufgrund des Taktwechsels der rhythmische Sachverhalt der beiden sich dort wiederholenden Quintolen-Gruppen völlig anders: Hier steht in Takt vier die Achtel-Quintole für den Wert von vier Achtel- und somit von zwei Viertelnoten, während in Takt fünf die Sechzehntel-Quintole für den Wert von vier Sechzehntel und somit nur von einer Viertelnote steht. Sind also die Achtel- und Sechzehntel-Quintolen in den Takten zwei und drei gleichschnell auszuführen, ist die

Sechzehntel-Quintole in Takt fünf nur aufgrund des Taktwechsels entsprechend schneller als die Achtel-Quintole in Takt vier.

Abschließend sollte noch eine kurze Bemerkung zu so genannten **unregelmäßigen Taktarten** gemacht werden, bei denen entweder die Gruppierung der Zählzeiten oder deren Dauer variabel ist: So sind etwa der 5/4-Takt und der 7/4-Takt Zusammensetzungen aus Zweier- und Dreiertakten, wobei die metrischen Schwerpunkte innerhalb des Taktes von der jeweiligen kompositorischen Entscheidung abhängen, also der 5/4-Takt entweder die Zusammensetzung eines 3/4- und eines 2/4-Taktes oder umgekehrt eines 2/4- und eines 3/4-Taktes darstellt beziehungsweise im 7/4-Takt die Betonungsabfolgen von zwei, drei oder vier Viertelnotengruppen individuell verschiedenartig sein kann. Abgesehen davon entsteht eine unregelmäßige Taktart ebenso gut durch eine konstante Irregularität der Zählzeitdauer, etwa in der Rhythmusfolge, die den so genannten *bulgarischen Rhythmus* Béla Bartóks darstellt:



Bulgarischer Rhythmus von Béla Bartók

Gehörbildung

- Vom-Blatt-Klatschen und Aufschreiben rhythmischer Abläufe im 9/8-, 12/8- 5/4- und 7/4-Takt
- Rhythmusübungen mit Sextolen, Quintolen, Quartolen und Duolen

2. Kirchentonarten

Im Verlauf der Unterstufen-Kurse wurde bereits an vielen Stellen darauf hingewiesen, dass unsere Musikkultur sich zu weiten Teilen auf die Musik des Mittelalters zurückführen lässt. Darum ist es für das Verständnis Dur-Moll-tonaler Musik von großem Nutzen, die wichtigsten Grundlagen mittelalterlicher Musiktheorie zu kennen und hierbei insbesondere den Schwerpunkt auf die damals verwandten Tonarten zu legen. Musiktheoretische Sachverhalte wurden im Mittelalter vorwiegend in Klöstern besprochen und an geistlicher Musik festgemacht²⁴, die Bezeichnung **Kirchentonarten** findet also genau hier ihre Begründung. In den überlieferten Traktaten nehmen neben der Erörterung rhythmischer Verhältnisse die Besprechung dieser spezifischen Tonarten einen wichtigen Stellenplatz ein – aufgrund unterschiedlicher Übersetzungsarten existieren jedoch in der gegenwärtigen Literatur neben der Bezeichnung Kirchentonarten gleichbedeutend die Begriffe **Kirchentöne**, **Modi** oder **modale Tonleitern**.

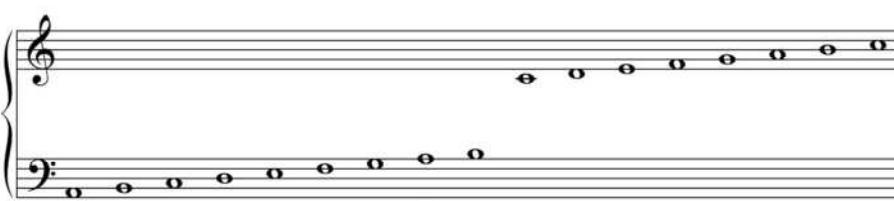
In Anlehnung altgriechischer Tonarten wurden die Kirchentonarten nach Herkunftsgegenden Griechenlands benannt. Dabei richtete sich die Namensgebung hauptsächlich danach, welchem Oktavausschnitt der nicht alterierten Tonstufen die Tonleiter angehörte: So wurde der Oktavausschnitt auf d als **Dorisch**, auf e als **Phrygisch**, auf f als **Lydisch**, auf g als **Mixolydisch** und die beiden Kirchentöne auf a als **Äolisch** und auf c als **Jonisch** bezeichnet, die dann mit Beginn der Neuzeit zu den Tongeschlechtern Dur und Moll umbenannt wurden. Jede Kirchentonart hatte somit ein spezifisches Intervallfolgeschema von Ganz- und Halbtonschritten, das wie das Dur- und Moll-Schema auf unterschiedliche Tonstufen transponiert werden konnte.

Der Charakter der Kirchentonarten wurde aber nicht, wie in der Dur-Moll-tonalen Musik, durch akkordische Zusammenklänge, sondern durch die Eigenarten der **einstimmigen Melodik** des jeweiligen Kirchenchorals geprägt. Zu den wichtigsten Charakteristika gehören dabei der **Ambitus**, also der Umfang des **Chorals**, der sich meistens in einer Oktave bewegt (wobei Überschreitungen in der Größe eines einzelnen Tonschritts durchaus üblich waren), die **Finalis**, also der Schlussston des Cho-

²⁴ Die weltliche Musik, damals vorwiegend durch Straßenmusiker ausgeführt, war ein völlig eigenständiger Bereich, der jedoch auf vielfältige Weise (durch das stark improvisatorisch geprägte Spiel insbesondere im rhythmischen Bereich) die geistliche Musik nicht unbedeutend beeinflusste.

rals als eine Art Grundton und der **Tenor** (auch als **Tuba**, **Rezitationston** oder **Repercussa** bezeichnet), der eine Quinte (beim Phrygischen eine Sexte) über der Finalis liegt und im Choral durch häufiges Wiederholen und etwa mittlerer Tonhöhenlage eine besonders wichtige Bedeutung erhält. Ist die Finalis tiefster Choralton, liegt eine **authentische Kirchentonart** vor; wird die Finalis im Melodieverlauf des Chorals jedoch um eine Quarte nach unten unterschritten, handelt es sich um eine **plagale Kirchentonart** (mit der voranstehenden Namensweiterung Hypo-) – der Tenor liegt dann nicht mehr im Abstand einer Quinte, sondern einer Terz oder einer Quarte über der Finalis.

Nachstehende Übersicht soll das Beschriebene graphisch verdeutlichen. Hierbei ist es von musikhistorischer Relevanz, dass in der Musik des Mittelalters zunächst nur der erste bis achte Kirchenton verwendet worden sind (also Dorisch bis Hypomixolydisch), während der neunte bis zwölfte Kirchenton (also Äolisch bis Hypojonisch) erst im 16. Jahrhundert hinzukamen:



1. Dorisch			d		a		d ¹				
2. Hypodorisch	A		d		f		a				
3. Phrygisch				e		a			e ¹		
4. Hypophrygisch	H			e		a	h				
5. Lydisch					f		c ¹			f ¹	
6. Hypolydisch		c			f	g		c ¹			
7. Mixolydisch						g		d ¹			g ¹
8. Hypomixolydisch			d			g		c ¹	d ¹		
9. Äolisch (später Moll)							a		e ¹		a ¹
10. Hypoäolisch				e			a		c ¹	e ¹	
11. Jonisch (später Dur)								c ¹			g ¹
12. Hypojonisch						g		c ¹	e ¹		g ¹

= Finalis
 = Tenor

Übersicht zu den Kirchentonarten

Nachfolgend ist ein Beispiel für den ersten Kirchenton gegeben:



Choral *Erschienen ist der herrlich Tag*, Nikolaus Hermann 1560

An der zitierten Choralmelodie können als wesentliche Charakteristika hervorgehoben werden, dass es keine Vorzeichen gibt, die Finalis d^1 ist und der Tenor auf der Tonstufe a^1 liegt (er wird bereits im ersten Takt, quintsprungartig vom Initialton d^1 erreicht, besonders hervorgehoben und außerdem im weiteren Verlauf, umspielt durch höhere und tiefere Töne, häufig wiederholt); Gründe, die eindeutig für eine dorische Kirchentonart sprechen. Dabei handelt es sich um eine authentische Kirchentonart, da die Finalis nur um eine Tonstufe (im Takt sechs durch das c^1) unterschritten wird, sodass dieser Choral sein Tonmaterial dem ersten Kirchenton verdankt.

Gehörbildung

- Modale Leitern von beliebigen Tönen aus mit Tonnamen auf- und abwärts singen

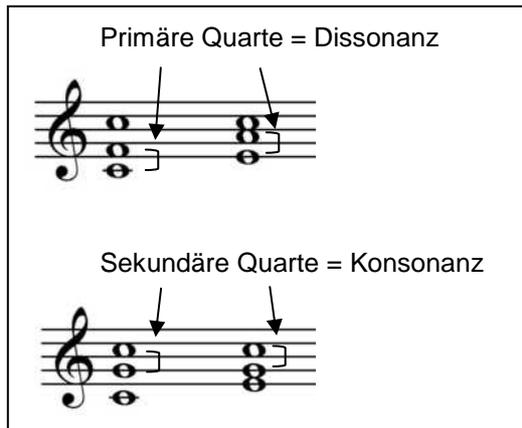
3. Konsonanz und Dissonanz

Die Frage, wie ein Zusammenklang von Intervallen zu bewerten ist, wurde in der Musikgeschichte immer unterschiedlich beantwortet, je nach entsprechendem Zeitstil und nach persönlichem Ermessen der Komponisten selbst. Seit dem Mittelalter wurde bis zum Ende des 19. Jahrhunderts versucht, durch eine Art Klangwertigkeit zwischen Konsonanz und Dissonanz, also zwischen einem – aus dem Lateinischen wörtlich übersetzt – Zusammentönen und einem Auseinandertönen zu unterscheiden. Diese Differenzierung ist seitdem von sehr hoher Bedeutung, da auf ihr grundlegende kompositorische Eigenarten der jeweiligen Musikepochen beruhen. Eine Unterteilung in **perfekte** (vollkommene) und **imperfekte** (unvollkommene) **Konsonanzen** ergab seit dem klassischen Kontrapunkt des 16. Jahrhunderts für Zweiklänge grundsätzlich folgendes Bild:

Perfekte Konsonanzen:	Prime Quinte Oktave
Imperfekte Konsonanzen:	Terz Sexte
Dissonanzen:	Sekunde Quarte Septime alle übermäßigen und verminderten Intervalle

Übersicht Konsonanz und Dissonanz

In einem Satzgefüge, das aus mehr als zwei Stimmen besteht, kommt der Quarte eine besondere Stellung zu: Bildet sie das tiefste Intervall aller Stimmen, wird sie als **primäre Quarte** bezeichnet und ist damit eine Dissonanz; bildet sie ein Intervall zwischen einer der Oberstimmen, stellt sie eine **sekundäre Quarte** dar und wird als Konsonanz betrachtet:



Primäre und sekundäre Quarte

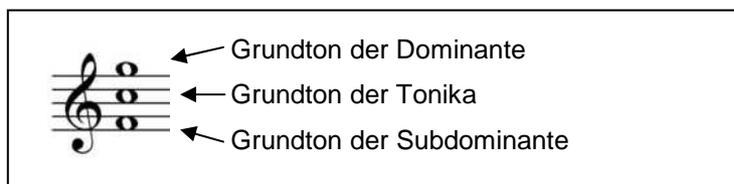
Die Unterscheidung zwischen Konsonanzen und Dissonanzen ist gerade in der Dur-Moll-tonalen Musik bis etwa Ende des 19. Jahrhunderts (um die es im gegebenen Kontext vorwiegend geht) sehr wichtig, da in diesem Stil Konsonanzen als selbstständige Zusammenklänge galten, während Dissonanzen nur als Intervalle betrachtet wurden, die von Konsonanzen abhängig waren. Gerade ein derartiges Empfinden von Dissonanzen als Spannung und Konsonanzen als Entspannung wurde darum sozusagen zur antreibenden Kraft einzelner Stimmenverläufe in auskomponierten Werken begriffen²⁵. In dieser Musikstilistik gelten darum spezifische Stimmführungsregeln, von denen die wichtigsten weiter unten noch besprochen werden.

4. Funktionstheorie

Bereits in der Unterstufe wurde gezeigt, welche Möglichkeiten es zur Beschreibung von Akkorden gibt. Alle bisher besprochenen Bezeichnungsweisen – seien sie Stufenbezeichnung, Intervallstruktur, Akkordstellung, Lage oder einfach die Tonart des Akkordes – haben jedoch gemeinsam, dass sie nur den einzelnen Akkord selbst betrachten, ohne dabei die umgebenden Akkorde oder das Verhältnis zur Grundtonart des Stückes mit einzubeziehen. Um diese Momente in die Beschreibung zu integrieren, gibt es die so genannte **Funktionstheorie**, in der versucht wird, ein Dur-Moll-tonales Bezugsverhältnis zwischen allen harmonischen Abläufen insgesamt herzustellen. Ausgangspunkt dieser Zuordnungsweise sind die Quintverwandtschaften der Tonarten, also die Beziehungen der jeweiligen Grundtöne einzelner Tonarten über

²⁵ Seit der Auflösung der Dur-Moll-Tonalität zu Beginn des 20. Jahrhunderts konnte ein Stück auch mit einer Dissonanz enden, ohne dass diese in eine Konsonanz weitergeführt werden musste.

das Intervall der reinen Quinten. Dabei gibt es drei **Hauptfunktionen**: Als **Tonika** wird die Grundtonart eines Stückes bezeichnet, als **Dominante** (Lateinisch *dominare* = beherrschen) die Tonart, deren Grundton eine Quinte oberhalb des Grundtons der Tonika steht und als **Subdominante** (Lateinisch *sub* = unter) die Tonart, deren Grundton eine Quinte unterhalb des Grundtons der Tonika steht:



Hauptfunktionen

Der Darstellung ist zu entnehmen, dass erst dann von einer Tonika als tonales Zentrum oder Grundtonart gesprochen werden kann, wenn gleichzeitig eine Dominante und eine Subdominante definiert sind – mit anderen Worten findet eine Tonika erst durch das Anführen der Dominante und der Subdominante ihre Bestätigung. Werden die entsprechenden Funktionen den leitereigenen Dreiklängen einer Dur-Tonleiter zugeordnet, ergibt sich folgendes Bild:

Stufe:	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
Tonart:	C-Dur			F-Dur	G-Dur			C-Dur
Funktion:	T			S	D			T
	T = Tonika S = Subdominante D = Dominante							

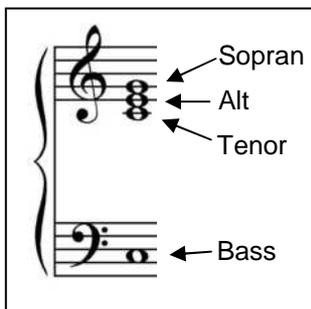
Hauptfunktionen auf der Dur-Tonleiter

Auf der ersten Stufe (und natürlich der achten als Wiederholung der ersten Stufe) entsteht ein C-Dur-Dreiklang, der in C-Dur als Grundtonart der Tonleiter die Funktion einer Tonika einnimmt. Dadurch wird der G-Dur-Dreiklang auf der fünften Stufe (als Quinte oberhalb der Tonika) zur Dominante und der F-Dur-Dreiklang auf der vierten

Stufe (als Quinte unterhalb der Tonika²⁶) zur Subdominante. In C-Dur sind deshalb Tonika C-Dur, Dominante G-Dur und Subdominante F-Dur die harmonischen Hauptfunktionen. Ist den Vorzeichen entsprechend eine andere Grundtonart gegeben, ändern sich damit auch die harmonischen Funktionen – so ist etwa in F-Dur Tonika F-Dur, Dominante C-Dur und Subdominante B-Dur oder in H-Dur Tonika H-Dur, Dominante Fis-Dur und Subdominante E-Dur.

5. Der vierstimmige Satz

Der so genannte **vierstimmige Satz** bildet die zentrale Grundlage mehrstimmiger Musik schlechthin. Dabei werden die vier Stimmen nach den menschlichen Chorstimmen benannt, wobei die beiden Oberstimmen durch den Sopran und Alt als weibliche Chorstimmen und die beiden Unterstimmen durch den Tenor und den Bass als die beiden männlichen Chorstimmen betrachtet werden können. Ebenso ist es üblich, Sopran, Alt und Tenor als die drei Oberstimmen und den Bass als die Unterstimme zu bewerten. In jedem Fall bilden Sopran und Bass die Außenstimmen:



Stimmenverteilung im vierstimmigen Satz

Da eine Tonart bereits durch den Dreiklang definiert wird, gilt in der strengen Harmonielehre folgende Regel:

²⁶ Quinte und Quarte sind entsprechend des in der Unterstufe Besprochenen Komplementärintervalle – insofern ist es für die Funktionen als von der Oktavlage unabhängigen Tonarten unwichtig, ob die entsprechende Tonstufe über eine Quarte aufwärts oder eine Quinte abwärts erreicht wird.

Regel zur Stimmenverdopplung

Im vierstimmigen Satz ist die Verdopplung des Grundtons und der Quinte erlaubt, während die Terzverdopplung verboten ist.

Zur Bestätigung der jeweils dargestellten Tonart ist die Grundtonverdopplung jedoch üblicher als die Quintverdopplung, sodass sich für die drei Lagen unter anderem folgende Möglichkeiten ergeben:

C-Dur: T _____

Die drei Lagen im vierstimmigen Satz

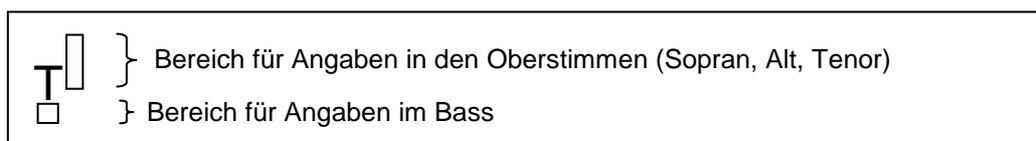
Wie im Notenbeispiel dargestellt, werden die einzelnen Lagen jeweils durch Zahlen mit einem kleinen Dachsymbol über den Akkorden angegeben. Die Grundtonart wird immer zu Beginn vor das Notensystem geschrieben (in diesem Fall C-Dur), danach folgen die Angaben der harmonischen Funktionen, die sich hier lediglich auf die Tonika beschränken. Ein waagerechter Strich bedeutet, dass sich die Funktion trotz Akkordwechsel nicht ändert. Auch wenn es sich, wie in diesem Beispiel, um unterschiedliche Lagen handelt, erscheint die Tonart C-Dur immer in ihrer Grundstellung, da der Basston unverändert c bleibt.

Soll im vierstimmigen Satz hingegen eine Umkehrung erscheinen, muss sich entsprechend dem bisher Ausgeführten die Bassstimme ändern, ein Vorgang, der in der funktionalen Angabe zu vermerken ist und sich unmittelbar auf die Anordnung der Oberstimmen auswirkt:

C-Dur: T₃ _____₅

Umkehrungen im vierstimmigen Satz

Die Tonika C-Dur erscheint hier in erster und zweiter Umkehrung, da im Basston die Terz e beziehungsweise die Quinte g steht. Diese Änderungen werden in der funktionalen Angabe als Zahlen unterhalb der Funktion vermerkt, dass heißt mit einer 3 für die Terz im Bass bei der ersten Umkehrung und einer 5 für die Quinte im Bass bei der zweiten Umkehrung unterhalb des Buchstabens T. Würden in den drei Oberstimmen andere Töne, die nicht dem Dreiklang angehören und somit als **harmoniefremde Töne** bezeichnet werden, hinzukommen, sind diese rechts oben von der funktionalen Angabe einzutragen:



Felder für Zusatzangaben bei funktionaler Bestimmung

Um Terzverdopplung zu vermeiden, ist in den beiden ersten Akkorden des Notenbeispiels *Umkehrungen im vierstimmigen Satz* der Tonika-Grundton entweder in der Oktave oder auf der Prime jeweils in weiter Lage zu den restlichen Oberstimmentönen verdoppelt, während im dritten Akkord die Quinte der Tonika durch Bass und Tenor verdoppelt wird und dadurch eine enge Lage entsteht. Damit verschwindet in diesem Akkord der tonikale Eindruck maßgeblich – hier wird das verdoppelte g eher als Grundton von G-Dur gehört und somit der gesamte Akkord als ein typischer Dominantakkord mit Quart-Sext-Vorhalt bewertet, der sich üblicher Weise wie folgt zur Dominante auflöst²⁷:

C-Dur: D $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$ T

Auflösung des Quart-Sext-Vorhalts

In G-Dur sind die Quarte und die Sexte harmoniefremde Töne, die im Notenbeispiel jeweils zur Terz und zur Quinte abwärts aufgelöst werden – Stimmführungsvorgänge, die, wie dargestellt, bei der funktionalen Bezeichnung eigens zu vermerken

²⁷ Derart typische Vorhaltswendungen werden in der M2 ausführlicher besprochen.

sind. Im gegebenen Zusammenhang ist es wichtig, dass die Oktav-Anordnung der harmoniefremden Töne im Akkord keinen Einfluss auf die Ziffernanordnung der funktionalen Angabe hat, die immer von unten nach oben numerisch geordnet ansteigt.

6. Die Kadenz

Die Bezeichnung **Kadenz** geht auf Lateinisch *cadere* (= fallen, fällen) zurück und bezieht sich auf den Quintfall des Basses, der in Grundstellungsakkorden beim Harmoniewechsel von Dominante zur Tonika entsteht. Dieser Quintfall zur Tonika ist besonders markant und erhält gerade für Schlusswirkungen eine wichtige Bedeutung. Neben dieser so genannten **authentischen Kadenz** als Folge D-T gibt es außerdem die **plagale Kadenz**, die, weniger markant, nur auf einem Quartfall basiert und somit den harmonischen Ablauf S-T repräsentiert. Die harmonische Verbindung aller drei Hauptfunktionen in der Folge T-S-D-T wird als **vollständige Kadenz** oder auch als **einfache Kadenz** bezeichnet.

Um eine Kadenz im strengen vierstimmigen Satz korrekt auszuführen, müssen jedoch bestimmte Stimmführungsregeln beachtet werden, die grundsätzlich für alle Akkordverbindungen maßgeblich sind:

Regeln für Stimmenfortschreitung:

1. **Gemeinsame Töne bleiben liegen.**
2. **Parallelbewegungen in perfekten Konsonanzen (Prime, Quinte und Oktave) sind verboten.**
3. **Parallelbewegungen in imperfekten Konsonanzen (Terz, Sexte) sind erlaubt.**
4. **Gegenbewegung zwischen Bass und den drei Oberstimmen ist der Parallelbewegung vorzuziehen.**
5. **Tonschritte sind besser als Tonsprünge.**
6. **Leittöne der Folgetonart sind aufwärts fortzuführen.**
7. **Kleine Septimen sind wie alle anderen Dissonanzen immer abwärts aufzulösen.**

8. Stimmkreuzungen sind verboten.

Die meisten dieser Regeln können gut an der einfachen Kadenz in C-Dur erklärt werden:

C-Dur: T S D T

Einfache Kadenz in C-Dur, Quintlage

Da es sich hier nicht um Umkehrungen, sondern um Grundstellungen der einzelnen Tonarten handelt, müssen zunächst in der Bassstimme die Grundtöne der jeweils dargestellten Tonarten gesetzt werden. Des Weiteren ist zu den Stimmfortschreitungen der drei Oberstimmen folgendes zu bemerken: Beim Harmoniewechsel von der Tonika zur Subdominante muss das c^2 als gemeinsamer Ton von C-Dur und F-Dur im Sopran liegen bleiben, was hier und künftig stets durch einen Haltebogen veranschaulicht wird. Dadurch können sich die beiden anderen Stimmen im Alt und Tenor nicht mehr zu einem Ton oberhalb des c^2 bewegen, da sie dann sozusagen diese Tonstufe gegen die achte Regel durchkreuzen würden. Abgesehen davon bewegen sie sich in Tonschritten, die nach der fünften Regel Tonsprüngen vorzuziehen sind; außerdem schreiten sie gemeinsam in Terzparallelen fort, die entsprechend der dritten Regel erlaubt sind. Im Tenor muss sich das e^1 zum f^1 bewegen, da dass e^1 durch die Folgetonart F-Dur zum Leitton wird und somit laut sechster Regel aufwärts fortgeführt werden muss. Damit kann das g^1 im Alt nur noch zum a^1 fortschreiten, wodurch die Terz der Subdominate gebildet und somit F-Dur als Tonart bestätigt ist. Beim Schritt von der Subdominate zur Dominante steigt die Bassstimme stufenweise von f nach g an. Dadurch ist es im Tenor nicht mehr möglich, ebenfalls von f^1 nach g^1 zu schreiten, da sich sonst laut zweiter Regel verbotene Oktavparallelen zwischen Bass und Tenor ergeben würden. Der Tenor muss deshalb abwärts zum d^1 springen. Aus gleichem Grund kann der Sopran nicht aufwärts zum d^2 schreiten, sondern muss abwärts zum h^1 geführt werden, um nicht mit der Bassstimme verbotene Quintparallelen auszuführen. Der Alt könnte zwar theoretisch aufwärts in erlaubter Terzparallele

mit dem Bass zum h^1 steigen, würde dann jedoch im Einklang einer Prime zusammen mit dem Sopran die Terz von G-Dur verdoppeln und damit gegen eine wichtige Regel der Stimmenverdopplung verstoßen. Insgesamt ist bei dieser harmonischen Verbindung die Gegenbewegung zwischen der Bassstimme und den drei Oberstimmen laut vierter Regel besonders deutlich eingehalten worden, was umso wichtiger ist, da beide Akkorde keine gemeinsamen Töne besitzen und somit durch Bewegungsvorgänge in gleiche Richtungen nur all zu leicht verbotene Parallelbewegungen entständen. Beim Schritt von der Dominante zur Tonika muss das h^1 im Sopran als Leitton der Folgetonart C-Dur laut sechster Regel aufwärts zum c^2 fortgeführt werden, während das g^1 im Alt als gemeinsamer Ton liegen bleibt. Dadurch kann der Tenor nur noch aufwärts zum e^1 gehen, da sonst durch einen Abwärtsschritt zum c^1 neben der Grundtonverdreifachung die Tonart C-Dur ohne Terz nicht bestätigt wäre.

Für die beiden anderen Lagen ergibt sich dementsprechend Folgendes:

The image contains two musical diagrams for simple cadences in C major. The left diagram is labeled 'C-Dur: T S D T' and has a soprano line starting on G4 (marked with a 5 above it) and a bass line starting on C3. The right diagram is also labeled 'C-Dur: T S D T' and has a soprano line starting on G5 (marked with an 8 above it) and a bass line starting on C3. Both diagrams show four chords: T (Tonika), S (Subdominante), D (Dominante), and T (Tonika).

Einfache Kadenz in C-Dur, Quint – und Oktavlage

Die einfache Kadenz ist für das gesamte musiktheoretische Wissen von grundlegender Bedeutung – insofern sollten die Kadenz aller drei Lagen unbedingt in allen Dur- und Moll-Tonarten gebildet und am Klavier gespielt werden. Bei Mollkadenz werden für die funktionalen Angaben kleine Buchstaben verwendet, also etwa für die Moll-Tonika das t und für die Moll-Subdominante das s .

Gehörbildung

- Funktionale Zusammenhänge hörend unterscheiden können
 - I-V-I
 - I-IV-I

Kurs M2

1. Verminderter und übermäßiger Dreiklang

In den bisher behandelten Kursen wurden lediglich Dur- und Moll-Dreiklänge besprochen, also Intervallschichtungen aus jeweils einer großen und einer kleinen Terz. Werden jedoch Akkorde aus **Kleinterzschichtungen** und **Großterzschichtungen** miteinbezogen, ergeben sich insgesamt vier bestimmte Dreiklangsformen:

Dur-Dreiklang
Moll-Dreiklang
Übermäßiger Dreiklang
Verminderter Dreiklang

Möglichkeiten der Terzschichtungen in Dreiklängen

Zu den gemeinsamen Kennzeichen des Dur- und Moll-Dreiklangs gehören somit die Kombination aus großer und kleiner Terz und das dadurch entstehende Rahmenintervall einer reinen Quinte. Der **übermäßige Dreiklang** hingegen wird durch eine Schichtung aus nur großen Terzen gebildet und verdankt seine Bezeichnung dem so erzeugten Rahmenintervall der übermäßigen Quinte, während der **verminderter Dreiklang** sich nur aus kleinen Terzen zusammensetzt und dadurch eine verminderte Quinte zwischen den Außentönen besitzt.

Die beiden neuen Dreiklangsformen können wie die Dur- und Moll-Dreiklänge umgekehrt werden, allerdings entsteht bei der Umkehrung des übermäßigen Dreiklangs eine auditive Besonderheit:

Umkehrungen des übermäßigen Dreiklangs

Die erste Umkehrung des übermäßigen Dreiklangs auf c^1 ($e^1 - gis^1 - c^2$) entspricht enharmonisch verwechselt der in Klammern abgebildeten Grundstellung des übermäßigen Dreiklangs auf fes^1 ($fes^1 - as^1 - c^2$); ebenso ist die zweite Umkehrung des übermäßigen Dreiklangs auf c^1 ($gis^1 - c^2 - e^2$) mit der Dreiklangs-Grundstellung auf as^1 ($as^1 - c^2 - e^2$) enharmonisch zu verwechseln. Das bedeutet, dass die Umkehrung des übermäßigen Dreiklangs nur dem Notenbild entnommen werden kann beziehungsweise dass sich der übermäßige Dreiklang klanglich nicht umkehren lässt.

Im Gegensatz zu dem übermäßigen Dreiklang, der erst seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in den Kompositionen vermehrt Anwendung fand und musikhistorisch betrachtet vielmehr zur Auflösung der Tonalität beitrug, ist der sehr spannungsreich klingende verminderte Dreiklang für die Epoche Dur-Moll-tonaler Musik insgesamt wichtig, nicht zuletzt auch deshalb, da er, wie es weiter unten noch besprochen wird, fest in der Dur-Tonleiter verankert ist.

Gehörbildung

- Dur- und Moll-Dreiklänge von verminderten und übermäßigen Dreiklängen hörend unterscheiden können.
- Umkehrungen von Dur-, Moll- und verminderten Dreiklängen heraushören.

2. Die Terzverwandtschaft

Für die funktionale Zuordnung harmonischer Abläufe einer Dur-Moll-tonalen Komposition sind **Terzverwandtschaften** von entscheidender Bedeutung, also Intervallbeziehungen der Grundtöne von Tonarten im Verhältnis einer kleinen oder großen Terz. Dabei wird bei einer **Klein-terzverwandtschaft** von einer **Paralleltonart** und bei einer **Groß-terzverwandtschaft** von einem **Gegenklang** gesprochen. Die **Variante** einer Tonart hingegen bedeutet nichts anderes als der Wechsel des Tongeschlechts (C-Dur ist die Variante von c-Moll und umgekehrt). Vor diesem definitiven Hintergrund können im Folgenden vier Verwandtschaftsgruppen aufgestellt werden, wobei die Buchstaben P auf Paralleltonarten und G auf Gegenklänge ver-

weisen, während, wie üblich, Großbuchstaben eine Dur- und Kleinbuchstaben eine Molltonart anzeigen:

Parallelklänge
(2 Töne
gemeinsam)

**Parallelklänge
der Varianten**
(1 Ton
gemeinsam)

**Varianten der
Parallelklänge**
(1 Ton
gemeinsam)

**Varianten der
Parallelklänge
der Varianten**
(kein Ton
gemeinsam)

(C:) = C-Dur
(c:) = c-Moll

Übersicht zu den Terzverwandtschaften

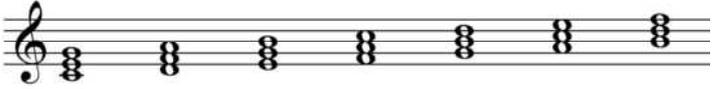
Mit der Tonstufe c^1 sind also a und es^1 über ein Kleinterzverhältnis und e^1 und as über ein Großterzverhältnis verwandt – da sich auf jeder Tonstufe eine entsprechende Dur- und Molltonart bilden lässt, besitzen demnach auf fünf Tonstufen insgesamt zehn Tonarten miteinander Terzverwandtschaften.

Wie es der Übersicht entnommen werden kann, besteht der stärkste Verwandtschaftsgrad bei Parallelklängen ohne Variantenbildungen, da nur hier zwei Dreiklangstöne gleich sind. Von diesen wiederum sind die über ein Kleinterzverhältnis gebildeten Parallelklänge am engsten miteinander verwandt, da es sich hier um Paralleltonarten gleicher Vorzeichenanzahl handelt (in C-Dur also a-Moll als die Mollparallele der Durtonika und in c-Moll Es-Dur als die Durparallele der Molltonika). Die über ein Großterzverhältnis gebildeten Gegenklänge entstammen zwar keiner Paralleltonart, können jedoch auf leitereigene Töne zurückgeführt werden (in Dur steht der Mollgegenklang der Durtonika auf der dritten Stufe und in Moll der Durgegenklang der Molltonika auf der sechsten Stufe) und haben ein dementsprechend enges Verwandtschaftsverhältnis. Sobald jedoch Varianten gebildet werden (entwe-

der als Parallelklänge der Variante der Tonika oder als Varianten der Parallelklänge der Tonika), basieren die entstandenen Dreiklänge nicht mehr auf leitereigenen Tönen und haben nur noch einen Ton mit der Tonika gemeinsam. Den schwächsten Verwandtschaftsgrad bilden jedoch die Varianten der Parallelklänge der Varianten der Tonika, da hier weder Dreiklänge aus leitereigenen Tönen noch gemeinsame Töne gegeben sind.

3. Nebenfunktionen in Dur und Moll

Anhand der oben dargestellten Übersicht zu den Terzverwandtschaften ist es nun möglich, sämtliche leitereigene Dreiklänge auf der Dur- und Mollskala in harmonisch-funktionale Zusammenhänge zu stellen. Für den verminderten Dreiklang, der keiner Tonart angehört, steht der Buchstabe v:

							
Stufe:	I	II	III	IV	V	VI	VII
Tonart:	C-Dur	d-Moll	e-Moll	F-Dur	G-Dur	a-Moll	v
C-Dur:	T	Sp	Dp Tg	S	D	Tp Sg	v

Leitereigene Dreiklänge in Dur

							
Stufe:	I	II	III	IV	V	VI	VII
Tonart:	c-Moll	v	Es-Dur	f-Moll	g-Moll	As-Dur	B-Dur
c-Moll:	t	v	tP dG	s	d	sP Tg	dP

Leitereigene Dreiklänge in Moll (natürliches Moll)

Die Übersichten zeigen zunächst, dass sich der verminderte Dreiklang in Dur auf der siebten Tonstufe und in Moll auf der zweiten Tonstufe befindet. Auf den übrigen sechs Tonstufen entstehen zum einen die drei Hauptfunktionen Tonika, Subdominante und Dominante und zum anderen deren Paralleltonarten, die entsprechend zu **Nebenfunktionen** werden. Die Dreiklänge der dritten und sechsten Stufe sowohl in Dur als auch in Moll können auch Gegenklänge der Hauptfunktionen sein und spiegeln damit eine funktionale Doppeldeutigkeit wider, die erst im harmonischen Kontext des eigentlichen Satzgefüges aufgelöst werden kann. Bei dem weiter unten besprochenen **Trugschluss** etwa folgt nach der Dominante als Tonart der fünften Stufe anstelle der erwarteten Tonika die Tonart der sechsten Stufe, die dann eindeutig als harmonischer Stellvertreter der Tonika wahrgenommen wird und somit in Dur die Tonikaparallele und in Moll den Tonikagegenklang repräsentiert. Andererseits gibt es genügend Fälle, bei denen eine derartig eindeutige Zuordnung bewusst von Komponisten vermieden werden wollte und sich somit der interpretatorische Spielraum einer entsprechenden Analyse vergrößert.

Grundsätzlich kann jedoch festgehalten werden, dass die Frage, wie eine Tonart funktional zu bewerten ist, davon abhängt, ob sie als Paralleltonart oder als Gegenklang für eine der drei Hauptfunktionen ersatzweise steht oder ob sie davon unabhängig in andere harmonische Zusammenhänge einzugliedern ist.

4. Der Trugschluss

Bei einem **Trugschluss** erscheint nach der Dominante nicht der erwartete Quintfall zur Tonstufe der Tonika, sondern ein Aufwärtsschritt zur sechsten Stufe, die dann funktional zum Stellvertreter der Tonika wird. Der Schritt von der fünften zur sechsten Stufe bereitet jedoch einige Stimmführungsprobleme, die am nachstehenden Notenbeispiel verdeutlicht werden sollen:

(C): T S D Tp S D T

Trugschluss in C-Dur

Bei dem hier dargestellten Trugschluss in C-Dur von der Dominante G-Dur zur Tonikaparallele a-Moll entstehen folgende Schwierigkeiten: Um keine verbotenen Quintparallelen zu bilden, darf auf der dritten Taktganzen der Tenor vom d^1 nicht aufwärts zum e^1 , sondern nur abwärts zum c^1 führen; ähnliches gilt für den Alt, der, stiege er vom g^1 zum a^1 an, mit der Bassstimme Oktavparallelen bilden würde und darum nur in einer Terz abwärts zum e^1 springen darf. Das Hauptproblem bildet jedoch das h^1 im Sopran: Da die Folgetonart a-Moll ist, müsste der Sopran eigentlich abwärts zum a^1 schreiten, um so den Grundton der Tonart zu verdoppeln. Parallelen würden nicht entstehen – im Gegenteil bildete sich auf diese Weise eine ausgewogene Gegenbewegung zwischen Sopran und Bass mit einem Zielakkord der engen Lage. Dem jedoch widerspricht die musikalische Intention eines Trugschlusses, bei dem sozusagen der Schritt zur Tonika insbesondere durch die spezifischen Stimmführungen vorgetäuscht werden soll: So wird das h^1 der Dominante bereits als Leitton von C-Dur wahrgenommen, da aufgrund mannigfaltiger Hörgewohnheiten authentischer Kadenz von einem folgenden C-Dur-Akkord ausgegangen wird. Das bedeutet, dass dieses harmonische Verwirrspiel so weit reicht, dass das h^1 als vermeintlicher Leitton unbedingt aufwärts zum c^2 führen muss und so zusammen mit dem Tenor das c als Grundton der vermeintlichen Tonika verdoppelt wird, selbst wenn dadurch eigentlich die Terz der Tonikaparallele zweifach erklingt. Insofern ist die Stimmführung beim Trugschluss im Sinne eines Dominant-Tonika-Schrittes von so großer Wichtigkeit, dass hier das Verbot einer Terzverdopplung ausnahmsweise aufgehoben wird. Darum kann für jede Trugschlussbildung folgende Ausnahmeregel aufgestellt werden:

Ausnahmeregel für den Trugschluss

Beim Trugschluss ist die Terzverdopplung der Tonart der sechsten Stufe obligatorisch.

Wird der Trugschluss aus anderen Lagen der Dominante heraus gebildet, kann die Terzverdopplung nicht in der Oktave, sondern auch in der Prime geschehen:

(C:) D Tp D Tp

Trugschlüsse in C-Dur (von Oktav- und Quintlage der Dominante ausgehend)

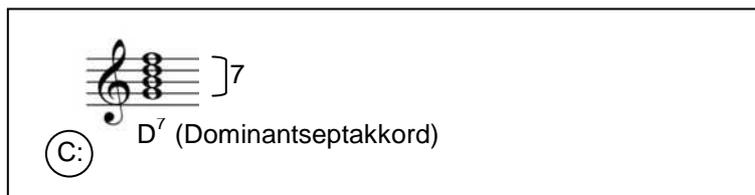
Bei dem Trugschluss in Moll entsteht auf der sechsten Stufe als Stellvertreter der Tonika der Dur-Gegenklang der Molltonika, in c-Moll also As-Dur. Werden die Varianten dieser beiden Trugschlussformen gebildet (in C-Dur also A-Dur als TP oder in c-Moll as-Moll als tg) oder die beiden Trugschlüsse miteinander vertauscht (in C-Dur As-Dur als tG oder in c-Moll a-Moll als Tp) entstehen sehr fremdartig klingende Trugschlüsse, die auch als so genannte **entlehnte Trugschlüsse** bezeichnet werden.

5. Septakkorde

Die bisher besprochenen Akkorde haben alle gemein, dass sie lediglich aus dreiklangseigenen Tönen gebildet worden sind. Verständlicher Weise wurde diese schlichte Form von den bedeutenden Komponisten der Musikgeschichte als zu trivial empfunden, sodass in den etwa 300 Jahren Dur-Moll-tonaler Musik Zusammenklänge bevorzugt wurden, in denen die Dreiklangstöne durch andere, nicht dem Dreiklang angehörende Töne klanglich bereichert beziehungsweise auf charakteristische Weise verändert wurden. Töne, die nicht zum Dreiklang der Tonart gehören, sind als

harmoniefremde Töne für die gesamte musikhistorische Entwicklung von unüberschätzbare Bedeutung.

Der wichtigste harmoniefremde Ton ist sicherlich die Septime – wird sie zu dem Dreiklang hinzugenommen, entsteht ein Vierklang aus dreifacher Terzschichtung, der als so genannter **Septakkord** auf der fünften Stufe in Dur folgendermaßen aussieht:



Der Dominantseptakkord in C-Dur

In dem dargestellten Notenbeispiel sollte diese Akkordform eigentlich vollständig als Terz-Quint-Septakkord bezeichnet werden, worauf jedoch auch hier (wie bei den Intervallbezeichnungen insgesamt) durch die Beschränkung auf solche Intervalle, die nicht zur Terz und Quinte gehören, verzichtet wird.

Ein Septakkord lässt sich als Vierklang insgesamt dreimal wie folgt umkehren:

Akkordstellung:	Grundstellung	1. Umkehrung	2. Umkehrung	3. Umkehrung
Intervallstruktur:	Septakkord	Quintsextakkord	Terzquartakkord	Sekundakkord
Generalbass:	7	6 5	4 3	2
Funktion in C-Dur:	D ⁷	D ⁷ ₃	D ⁷ ₅	D ₇

Umkehrungen von Septakkorden

Im Notenbeispiel werden unterschiedliche Bezeichnungsarten angeführt, zu denen an dieser Stelle auch die des bezifferten Generalbasses beispielhaft gegeben ist. Die Akkordstellungen bedürfen eigentlich keiner besonderen Erläuterung – den Ordnungszahlen entsprechend richten sich die jeweiligen Umkehrungen schlichtweg da-

nach, wie oft der tiefste Ton nach oben oktaviert worden ist. Bei der Intervallstruktur wird, jeweils vom tiefsten Ton ausgehend, der Ort des dissonanten Intervalls benannt: So ist in der Grundstellung die Dissonanz durch die Septime als Rahmenintervall $g^1 - f^2$ gegeben, während die Dissonanz als Sekunde $f^2 - g^2$ im Quintsextakkord zwischen den Intervallen Quinte und Sexte, im Terzquartakkord zwischen der Terz und Quarte und im Sekundakkord (hier eine Oktave tiefer transponiert) zwischen der Sekunde als tiefstem Intervall liegt.

An dieser Bezeichnungsweise orientiert sich auch die Generalbassschrift – hier stellen die entsprechenden Zahlen ebenfalls immer den Intervall-Abstand des dissonanten Intervalls zum tiefsten Ton (nicht zum Grundton) dar.

Dem gegenüber steht die Bezeichnungsart der funktionalen Angabe: In C-Dur ist der G-Dur-Septakkord ein Septakkord auf der Dominante, also ein **Dominantseptakkord**. Das bedeutet, dass die Septime als harmoniefremder Ton immer angegeben werden muss – in der Grundstellung, der ersten und zweiten Umkehrung rechts oben, da sie in einer der Oberstimmen liegt, und in der dritten Umkehrung unterhalb der Funktionsbezeichnung, da sie im Bass steht. Die ersten beiden Umkehrungen werden dann entsprechend als **Dominantseptakkord mit Terz im Bass** oder als **Dominantseptakkord mit Quinte im Bass** bezeichnet, während die dritte Umkehrung einen **Dominantseptakkord mit Septime im Bass** darstellt. Anders als beim Generalbass beziehen sich somit die angegebenen Zahlen der Funktionsbezeichnung nicht auf die tiefste Stimme (also die Bassstimme), sondern auf den Grundton der jeweils gegebenen Tonart.

Gehörbildung

- Septakkorde in Grundstellung und Umkehrung hörend erkennen.

Werden die Septakkorde auf allen Tonstufen der Dur-Tonleiter gebildet, entsteht Folgendes:

(C:) T^{7<} Sp⁷ Dp⁷ S^{7<} D⁷ Tp⁷ Ø⁹
 Tg⁷ Sg⁷

Leitereigene Septakkorde in Dur

Entsprechend dieser Darstellung bilden sich auf den Stufen der Hauptfunktionen Dur-Septakkorde und auf den Stufen der Nebenfunktionen Moll-Septakkorde. Da der Dominantseptakkord in der kompositorischen Praxis am häufigsten vorkommt, wird die kleine Septime als Rahmenintervall für normal gehalten und darum nur die große Septime, wie bei dem Tonika- und Subdominantseptakkord, durch eine nach rechts geöffneten Pfeilspitze eigens gekennzeichnet. Wie es an diesen leitereigenen Septakkorden zu sehen ist, entsteht ein Dur-Septakkord mit kleiner Septime nur auf der fünften Stufe, eine Tatsache, die musikhistorisch dazu führte, dass diese Septakkord-Struktur (durch kulturelle Hörgewohnheiten über Jahrhunderte hinweg) sofort als ein dominantischer Akkord wahrgenommen wird.

Auf der siebten Stufe liegt mit den Tönen $h^1 - d^2 - f^2 - a^2$ ein besonderer Septakkord: Wird er ohne funktionale Zuordnung betrachtet, gehört er keiner Tonart an, da h^1 und f^2 eine verminderte Quinte darstellen; in diesem Fall bildet dann das a^2 die Septime zum h^1 und es entsteht ein so genannter **halb verminderter Septakkord**. Wird dieser Akkord jedoch funktional zugeordnet, kann er als ein **verkürzter Dominantseptnonakkord** aufgefasst werden, da der Grundton der Dominante, das g^1 , fehlt (also sozusagen „verkürzt“ wurde) und zu ihm die Septime f^2 und die None a^2 hinzugekommen sind. Durch die hinzugefügte None²⁸ wird die dominantische Spannung, die ohnehin schon durch die Septime vergrößert wurde, noch weiter erhöht. Dennoch kann auch diese Spannungssteigerung übertroffen werden: Durch die Tiefalteration der None a^2 zum as^2 entsteht als Rahmenintervall die verminderte Septime $h^1 - as^2$ und deshalb ein so genannter **verminderter Septakkord**, der funktional betrachtet, ein verkürzter **Dominantseptnonakkord mit tiefalterierter None**, bezie-

²⁸ Intervalle, die über eine Oktave hinausgehen, sind als Zusammensetzungen einer Oktave und dem entsprechend kleineren Intervall zu verstehen, also die None als Oktave und Sekunde, die Dezime als Oktave und Terz, die Undezime als Oktave und Quarte und die Duodezime als Oktave und Quinte.

ungsweise in Kurzform, ein D^V ist²⁹. Für die Herleitung dieses in der **enharmonischen Modulation**³⁰ ungemein wichtigen Akkords ergibt sich demnach folgendes Bild:

Diagram illustrating the derivation of the D^V chord. The diagram shows four chords on a treble clef staff, with their corresponding labels below:

- Chord 1: D^7 (with a circled 'C' below it)
- Chord 2: D^7 (with a '9' above it)
- Chord 3: D^7 (with a '9' above it and a slash through the 'D')
- Chord 4: D^7 (with a '9' above it, a slash through the 'D', and a '9' with a greater-than sign above it, followed by an equals sign and D^V)

Herleitung des D^V

Die sich nach rechts schließende Pfeilspitze beim letzten Akkord zeigt an, dass die Tonstufe a^2 als None des fehlenden Grundton g^1 zum as^2 tiefalteriert wurde.

Gehörbildung

- Dur- und Moll-Septakkorde, Septnonakkorde mit großer und kleiner None und verkürzte Septnonakkorde mit tiefalterierter None hörend unterscheiden können.

²⁹ Der D^V entsteht als Septakkord auf der siebten Stufe der harmonischen Mollskala.

³⁰ Die enharmonische Modulation wird in der SVA ausführlich besprochen.

6. Der Dominantseptakkord im vierstimmigen Satz

Die Auflösung des Dominantseptakkords im vierstimmigen Satzgefüge kann unterschiedlich durchgeführt werden:

(C) D⁷ T D⁷ T

Auflösung des Dominantseptakkords im vierstimmigen Satz

Im ersten Takt dieses Notenbeispiels wird der Dominantseptakkord sozusagen unter strenger Beachtung aller Stimmführungsregeln zur Tonika fortgeführt. So muss das h^1 im Sopran als Leitton der **Zieltonart** C-Dur aufwärts schreiten, während das f^1 im Alt zum Grundton der Dominante eine Septime bildet und deshalb abwärts zum e^1 aufzulösen ist. Damit kann das d^1 des Tenors nur noch zum c^1 abwärts führen, um nicht zusammen mit dem Alt die Terz der Tonika zu verdoppeln. Das führt jedoch dazu, dass im Tonika-Akkord der Grundton verdreifacht werden muss und die Quinte fehlt, wodurch dem Schlussakkord ein Teil seiner Klangfülle genommen wird. Um dieses zu umgehen, ließen viele Komponisten (wie etwa Johann Sebastian Bach in vielen seiner Werke) unaufgelöste Septimen und Leittonabsprünge in den Mittelstimmen zu und erhielten damit wieder einen vollständigen Schlussakkord auf der Tonika. Eine derartige Behandlung der Mittelstimmen ist im zweiten Takt des zuletzt angeführten Notenbeispiels gegeben. Hier wird im Alt die Septime f^1 nicht zum e^1 aufgelöst, sondern schreitet aufwärts zum g^1 , sodass der Tenor vom d^1 – ohne Terzverdopplung zu erzeugen – hoch zum e^1 gehen kann. Hieraus ist Folgendes abzuleiten:

Besonderheiten bei der Stimmführung von Septimen und Leittönen

In den Außenstimmen (Sopran und Bass) sind die Regeln für die Fortführung von Septimen und Leittönen immer streng einzuhalten, während in den Mittelstimmen (Alt und Tenor) – je nach stilistischer Entscheidung – unaufgelöste Septimen und Leittonabsprünge zugunsten eines klanglich vollständigen Zielakkords ausnahmsweise möglich sein können.

7. Der kadenzierende Quartsextakkord und die Doppeldominante

In der Dur-Moll-tonalen Musik gibt es viele harmonische und melodische Wendungen, die zum festen Bestandteil einer stilistischen Eigenart gehören – hierzu zählen insbesondere unveränderte Schemata von Schlussbildungen, wie die bisher besprochenen Trugschlüsse oder das Hinzufügen von Septimen und Nonen zur Spannungserhöhung der dominantischen Vorbereitung einer Tonika. Eine weitere standardisierte Schlussbildung ist der **kadenzierende Quartsextakkord**, der auf der Dominante wie folgt gebildet wird:

(C): $\begin{matrix} 6 - 5 \\ D^4 - 3 \end{matrix} T$ $\begin{matrix} 8 - 7 \\ 6 - 5 \\ D^4 - 3 \end{matrix} T$

Beispiel für den kadenzierenden Quartsextakkord

Im ersten Takt ist der Dominantakkord durch die **Vorhaltsnoten** Quarte c^2 im Sopran und Sexte e^1 im Tenor klanglich hinausgezögert und erscheint, nachdem beide Stimmen stufenweise abwärts zur Terz und zur Quinte fortgeführt worden sind, erst auf der zweiten Takthalben, um von dort regulär die Tonika einzuleiten. Die sekundäre Quarte und die Sexte werden hier wie Dissonanzen empfunden und müssen darum abwärts fortgeführt werden. Im zweiten Takt kommt zu diesem kadenzierenden

Quartsextakkord außerdem die Septime f^1 auf zweiter Takthalben hinzu, die dadurch dem Spannungsabbau des sich auflösenden Quartsextakkords einen Spannungsanstieg zum Dominantseptakkord entgegenstellt. Die Auflösung des Dominantseptakkords erfolgt hier mit einem Leittonabsprung im Alt ($h^1 - g^1$). Dadurch ist es möglich, sämtliche Oberstimmen abwärts fortzuführen und so ein besonders ausgewogenes Klangbild zu erzeugen, da die kadenzierende Fallwirkung des Bassschrittes durch die melodische Abwärtsbewegung der anderen Stimmenverläufe zusätzlich unterstrichen wird.

Eine erweiterte Schlusswendung, die in der Musikgeschichte gleichsam zum Standardschluss Dur-Moll-tonaler Sätze schlechthin wurde, besteht in der Aufeinanderfolge der ersten Umkehrung des **Doppeldominantseptakkords** und des kadenzierenden Quartsextakkords. Eine **Doppeldominante** ist nichts weiter als die Dominante der Dominante (in C-Dur also D-Dur als Dominante von G-Dur), dargestellt durch zwei ineinander verschachtelte Buchstaben D. Folgendes Beispiel verdeutlicht diese charakteristische Erweiterung des kadenzierenden Quartsextakkords:

8 — 7
6 — 5
D⁷ — D⁴ — T
3

Harmonische Bestätigung der Doppeldominante durch den kadenzierenden Quartsextakkord

Soll die Doppeldominante als Septakkord den kadenzierenden Quartsextakkord harmonisch vorbereiten, muss sie dafür immer in der ersten Umkehrung erscheinen, um so den Grundton der Dominante leittonartig in der Bassstimme erreichen zu können (wie hier in der Tonfolge $fis - g$).

Gehörbildung

- Kadenz mit und ohne kadenzierenden Quartsextakkord hörend erkennen.
- Kadenz mit und ohne Doppeldominante hörend erkennen.

8. Veränderungen der Subdominante

Ebenso wie Modifikationen an dominantischen Akkorden gehören Veränderungen der Subdominante zu wichtigen Bestandteilen des Dur-Moll-tonalen Satzes – die wesentlichsten hiervon sollen nachstehend verdeutlicht werden.

Sixte ajoutée (Subdominant-Quintsextakkord)

Eine klangliche Erweiterung der Subdominante kann zunächst sehr einfach dadurch geschehen, wenn, wie nachfolgend getan, zu der Quinte die große Sexte hinzugefügt wird und dadurch ein Akkord entsteht, der seit Jean-Philippe Rameau als Akkord mit **sixte ajoutée** („hinzugefügter Sexte“) bezeichnet wird:

(C) T S⁶ D⁷ T

Beispiel für die sixte ajoutée

Durch die hinzugefügte Sexte des Subdominant-Akkords ist es möglich, zum nachfolgenden Dominant-Akkord einen gemeinsamen Ton zu bilden (hier das d¹). Verwirrender Weise wird dieser Akkord auch als Subdominant-Quintsextakkord bezeichnet, obwohl darunter eigentlich die zweite Umkehrung eines Septakkords zu verstehen ist. Eine derartig terminologische Durchkreuzung von Begriffen des Gene-

ralbasses und der Funktionstheorie ist im musiktheoretischen Diskurs leider nichts Ungewöhnliches und kann an dieser Stelle nur als ein Mangel deskriptiver Einheitlichkeit konstatiert werden.

Subdominant-Sextakkord

Neben der sixte ajoutée ist es auf der Subdominante ebenso üblich, anstelle der Quinte die Sexte zu setzen. Dadurch entsteht eine Subdominante mit der Sexte statt der Quinte, die kurz als **Subdominant-Sextakkord** S^6 bezeichnet wird. Bei der Ausführung des S^6 im vierstimmigen Satz ergibt sich jedoch eine stimmführungstechnische Problematik, die am folgenden Notenbeispiel veranschaulicht wird:

Ⓒ: T S⁶ D⁷ T

Der S^6

Der S^6 wird ausschließlich als Ersatzklang der Subdominante begriffen und erscheint üblicher Weise in der Sextlage, also im gegebenen Beispiel auf der zweiten Taktganzen mit dem d^2 im Sopran, das, da es auch zur Dominante gehört, eigentlich liegen bleiben sollte. Würde dieses jedoch geschehen, müsste der Alt, um Oktavparallelen mit dem Bass zu vermeiden, sich im Abstand einer verminderten Quinte abwärts zum h bewegen, was als Sprung in einem dissonanten Intervall stimmführungstechnisch ausgesprochen schlecht klingt und darum grundsätzlich zu vermeiden ist. Deshalb kann bei der Verbindung vom S^6 zur Dominante die Sexte nicht liegen bleiben, sondern muss sich wie bei einer Subdominante ohne harmoniefremde Töne abwärts zur Terz der Dominante bewegen. Hieraus kann folgende Regel abgeleitet werden:

Stimmführungsregel zum S⁶

Der S⁶ wird üblicher Weise in der Sextlage verwendet und muss zur Vermeidung von Parallelen abwärts fortgeführt werden.

Neapolitanischer Sextakkord

Eine weitere Möglichkeit, den Klang der Subdominante harmonisch zu bereichern, besteht darin, die Sexte des Moll-Subdominant-Sextakkords durch Alteration zu erniedrigen, also auf der Moll-Subdominante statt der Quinte eine kleine Sexte zu setzen. Dieser Akkord war für die neapolitanische Oper des 18. Jahrhunderts ausgesprochen charakteristisch, sodass er heute noch als **neapolitanischer Sextakkord** bezeichnet und nicht mit s^{6>}, sondern schlichter (wie nachfolgend geschehen) mit sⁿ funktional symbolisiert wird:

Beispiel zum neapolitanischen Sextakkord

Wie das Notenbeispiel verdeutlicht, wird der sⁿ in völlig analoger Form zum S⁶ behandelt, also das des² im Sopran nicht chromatisch zum d², sondern sprungartig abwärts zum h¹ fortgeführt. Die chromatische Auflösung der tiefalterierten Sexte im Sopran des neapolitanischen Sextakkords erfolgt also aus Gründen der Stimmführung nicht in derselben, sondern in einer anderen Stimme (hier im d¹ des Tenor). Diese chromatische Auflösung bei gleichzeitigem Stimmenwechsel wird auch als **Querstand** bezeichnet.

Besonderheiten beim neapolitanischen Sextakkord

Bei der Fortführung des neapolitanischen Sextakkords zur Dominante ist der Querstand obligatorischer Bestandteil der Stimmführung.

Unter Berücksichtigung aller bisher besprochenen Klangformen ist es möglich (wie nachstehend getan), komplexere harmonische Abfolgen zu erstellen und aus der einfachen Kadenz eine **erweiterte Kadenz** zu machen. Mithilfe von **Durchgangstönen** können dabei Sprünge durch Schritte ersetzt werden, Vorgänge, die zwar keinen Einfluss auf die Harmonik haben, dennoch in den funktionalen Angaben durch entsprechende Zahlenfolgen vermerkt werden. Folgendes Beispiel soll dieses verdeutlichen:

(C):

T₁₋₂₋₃₋₄ D⁶⁻⁵₄₋₃ Tp S⁶ D⁷₃ D³⁻² (D^v) Tp sⁿ D⁸⁻⁷₆₋₅₄₋₃ T

Beispiel einer erweiterten Kadenz

Zu Beginn der Kadenz findet in der Bassstimme eine Aufwärtsbewegung statt, die in Form von Durchgangstönen stufenweise von der Prime bis zur Quarte des Grundtons der Tonika ansteigt und mit der Zahlenfolgen 1-2-3-4 unter der Funktionsangabe vermerkt ist; in entsprechender Weise wird die **Wechselnote** (ein Sekundschrift auf- und abwärts oder umgekehrt) der Dominante auf der siebten Taktganzen durch Zahlenfolgen oberhalb des Funktionsbuchstaben angezeigt. Auf der achten Taktganzen befindet sich ein D^v, der nicht zur Tonika, sondern zur darauf folgenden Tonikaparallele a-Moll gehört. Eine derartig eingeschobene Dominantform ist in der Dur-Molltonalen Musik nichts Ungewöhnliches und wird als so genannte **Zwischendominante** beziehungsweise – wie hier – als **Zwischen-D^v** bezeichnet; die funktionale Zuordnung erfolgt durch Klammern. Der obligatorische Querstand vom Übergang des nea-

politischen Sextakkords zur Dominante am Kadenzschluss ist in diesem Fall durch die **Vorhalte** des kadenzierenden Quartsextakkords umgangen.

Gehörbildung

- Alle drei Formen der Subdominante (Subdominant-Quintsextakkord, Subdominant-Sextakkord und neapolitanischer Sextakkord) in Kadenz heraushören.
- Einstimmige, zweistimmige und vierstimmige Musikdiktate mit allen bisher besprochenen Erweiterungen auf der Dominante und auf der Subdominante hörend bestimmen können.

9. Diatonische Modulation (Einführung)

In dem bisher Dargestellten wurde stets davon ausgegangen, dass sich die zugrunde liegende Tonika eines Stückes nicht ändert und sich deshalb alle Akkorde harmonisch-funktional auf eine gleich bleibende Tonika beziehen. Ein großer Reiz der Dur-Moll-tonalen Musik besteht jedoch darin, durch besondere harmonische Abfolgen innerhalb eines geschlossenen Musikstücks vorübergehend den Wechsel zu einer anderen Tonika herbeizuführen und zwar dergestalt, dass sich diese Änderung gleichsam wie selbstverständlich anhört. Ein derartiger Tonikawechsel wird als **Modulation** bezeichnet.

Für eine Modulation ist es wichtig, dass sowohl die **Ausgangstonart** als auch die **Zieltonart** durch entsprechende Kadenzen deutlich gemacht werden. Das Bindeglied zwischen Ausgangs- und Zieltonart ist der **Umdeutungsakkord** (auch **Modulationsakkord** genannt), der sich funktional sowohl auf die vorherige wie auch auf die folgende Tonika bezieht. Ausgangstonart, Umdeutungsakkord und Zieltonart sind also grundsätzliche und unabdingbare Bestandteile jeder Modulation.

Grundsätzlich gibt es drei verschiedene Modulationsarten: Bei der **diatonischen Modulation** wird ein leitereigener Dreiklang, der nicht zur ersten Stufe gehört, zur neuen Tonika; bei der **chromatischen Modulation** wird der Tonikawechsel dadurch erreicht, dass mindestens eine Stimme des Umdeutungsakkords durch Alteration

verändert wird; bei der **enharmonischen Modulation** schließlich werden Akkordtöne durch enharmonische Verwechslung einer neuen Tonika zugeordnet. Während sich die diatonische Modulation eindeutig von der enharmonischen Modulation unterscheidet, fällt es im Gegenzug dazu häufig schwer, die chromatische von der diatonischen Modulation abzugrenzen. So hielt etwa Hugo Riemann den neapolitanischen Sextakkord für einen Umdeutungsakkord der diatonischen Modulation (eine Definition, der sich der vorliegende Leitfaden anschließt), obwohl sich die tiefalterierte Sexte des neapolitanischen Sextakkords weder auf der Dur- noch auf der Mollskala wieder findet und somit dieser Akkord eigentlich zur chromatischen Modulation gehören müsste. Aus diesen Gründen ist es sinnvoll, in das Zentrum der nachstehenden Erörterungen (insbesondere denen der SVA) die diatonische und enharmonische Modulation zu stellen und somit relativ unstrittige Sachverhalte zu erörtern³¹.

Diesen Kurs abschließend sei nachfolgend eine Einführung in die diatonische Modulation gegeben, was bedeuten soll, dass lediglich nur solche Modulationsarten besprochen werden, bei denen sich die Umdeutungsakkorde auf die Hauptfunktionen beschränken. Das Prinzip dabei ist im Grunde sehr einfach: Soll ein Akkord zur Subdominante werden, muss er durch harmoniefremde Töne dem Klang einer Subdominante entsprechend umgeändert werden (also etwa im Sinne einer *sixte ajoutée*). Soll hingegen ein Akkord zur Dominante werden, muss aus ihm ein Dur-Septakkord mit kleiner Septime entstehen.

Die Frage, welche Modulationsakkorde zu wählen sind, hängt von der jeweiligen Zieltonart ab. Am einfachsten ist es, eine systematische Übersicht zu entwerfen, bei der die Modulationsakkorde den Entfernungen zugeordnet werden, die die Ausgangs- und Zieltonarten gemessen an ihren Quintabständen zueinander haben. So steht der Grundton der Zieltonart dem Grundton der Ausgangstonart dann am nächsten, wenn er entweder eine Quinte über oder unter ihr liegt. Soll eine Quinte aufwärts (also von C-Dur nach G-Dur) moduliert werden, ist der Tonika-Akkord sozusagen subdominantisch einzufärben, während die Modulation eine Quinte abwärts (also von C-Dur nach F-Dur) bedeutet, dass die Tonika sich zur Dominante verändern muss³².

³¹ Am Beispiel des neapolitanischen Sextakkords kann sogar fast behauptet werden, dass die chromatische Modulation sozusagen eine durch Alteration erweiterte diatonische Modulation darstellt und insofern die ausführliche Besprechung der diatonischen Modulation chromatische Modulationsarten mit einschließt.

³² Ein flüchtiger Blick auf die Fülle Dur-Moll-tonaler Kompositionen reicht aus, um festzustellen, dass die Möglichkeiten diatonischer Modulationsarten sowohl in ihrer Anzahl als auch in ihrer Komplexität schier unermesslich groß sind. Die hier vorgeschlagenen Beispiele beschränken sich darum nur auf die einfachsten Modulationsarten.

Entfernung	Ausgangstonart	Umdeutungsakkord	Zieltonart
1 Quinte aufwärts	C-Dur	T → S	G-Dur
1 Quinte abwärts	C-Dur	T → D	F-Dur

Übersicht zur diatonischen Modulation in Entfernungen von einer Quinte

Folgende Beispiele verdeutlichen diese Modulationswege:

(C:) T S⁶ D T (G:) S⁶ D⁴ T
 (C:) T⁶
 Umdeutungsakkord

Diatonische Modulation um eine Quinte aufwärts von C-Dur nach G-Dur

Der Umdeutungsakkord dieser Modulation steht als C-Dur-Akkord mit hinzugefügter Sexte auf der fünften Taktganzen; in C-Dur ist dieses ein *sixte ajoutée*-Akkord auf der Tonika, in G-Dur hingegen auf der Subdominanten. Dabei sollte betont sein, dass die rückwärts gerichtete Zuordnung dieses Akkords zur Tonika C-Dur zwar für den musikalischen Zusammenhang wichtig ist, der *sixte ajoutée*-Akkord jedoch vielmehr wie jeder andere Modulationsakkord auch an den nach ihm folgenden Akkorden zu messen ist und er deshalb primär als eine neue, die Modulation einleitende Subdominante wahrgenommen wird. Gleiches gilt für nachstehendes Beispiel:

(C:) T sⁿ D T (F:) D⁷ Tp S D⁴ T

(C:) T⁷

Diatonische Modulation um eine Quinte abwärts von C-Dur nach F-Dur

Auch hier ist der Akkord auf der fünften Taktganzen nur aufgrund modulatorischer Systematik als Tonika-Septakkord zu deuten; rein musikalisch wird ein Dur-Septakkord mit kleiner Septime unmittelbar dominantisch aufgefasst und darum in dem gegebenen Kontext sofort als Dominante in F-Dur gehört.

Werden nur die Hauptfunktionen als Umdeutungsakkorde verwendet, ist es ebenso möglich, auch zwei Quinten auf- und abwärts zu modulieren, wenn, wie es die nachstehende Übersicht verdeutlicht, die Dominante zur Subdominate oder die Tonika zur Doppeldominante wird:

Entfernung	Ausgangstonart	Umdeutungsakkord	Zieltonart
2 Quinten aufwärts	C-Dur	D → S	D-Dur
2 Quinten abwärts	C-Dur	T → \mathbb{D}	B-Dur

Übersicht zur diatonischen Modulation in Entfernungen von zwei Quinten

Die der Tabelle entsprechenden Modulationen können im Notentext folgendermaßen aussehen:

(C:) T S⁶ D (D:) S⁵ D⁴ T

(C:) D⁵

Diatonische Modulation um zwei Quinten aufwärts von C-Dur nach D-Dur

Bei dem kadenzierenden Quartsextakkord, der von der fünften zur sechsten Taktganzen die neue Tonika D-Dur einleitet, fallen unmittelbar die Quintparallelen d^1 - a^1 und cis^1 - g^1 zwischen dem Sopran und dem Alt auf. Allerdings werden sie im Klangbild nicht als störend wahrgenommen, was darauf zurückgeführt werden kann, dass es sich um den Wechsel einer reinen zur verminderten Quinte handelt. Aufgrund unterschiedlicher musikhistorischer Entwicklungen ist im strengen vierstimmigen Satz nur diese Folge von reinen zu verminderten Quinten erlaubt, während hingegen die Abfolge von verminderten zu reinen Quinten verboten ist. Nachstehender Merksatz hilft, diese musikalische Kuriosität zu behalten:

Ausnahmeregel zu Quintparallelen:

**Rein-vermindert ungehindert,
vermindert-rein, das lass' sein!**

Die diatonische Modulation für zwei Quinten abwärts kann schließlich folgendermaßen aussehen:

(C:) T sⁿ D T₁₋₂ (B:) $\begin{matrix} D^7 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ D^4 \end{matrix}$ — $\begin{matrix} 5 \\ 3 \end{matrix}$ T

(C:) $\begin{matrix} T^7 \\ 3 \end{matrix}$

Diatonische Modulation um zwei Quinten abwärts von C-Dur nach B-Dur

Mit der Verwendung des neapolitanischen Sextakkords und der damit einhergehenden Tiefalteration einzelner Stimmen auf der zweiten Taktganzen wird sozusagen die im Quintenzirkel tiefer liegende Zieltonart klanglich antizipiert, wodurch die Modulation insgesamt einen einheitlichen Rahmen erhält.

Davon abgesehen sollte betont werden, dass der neapolitanische Sextakkord sich auch sehr gut dazu eignet, den Wechsel eines Tongeschlechts einzuleiten, da er so-

wohl in Dur als auch in Moll identisch ist. Soll also bei den diatonischen Modulationen in Dur eine Moll-Tonika erreicht werden, wird zunächst die Dur-Tonika eingeführt, um dann in der einfachen Kadenz über den neapolitanischen Sextakkord zur Moll-Tonika zu gelangen – umgekehrt kann bei einer Modulation in Moll auf gleiche Weise mit einer Dur-Tonika geschlossen werden.

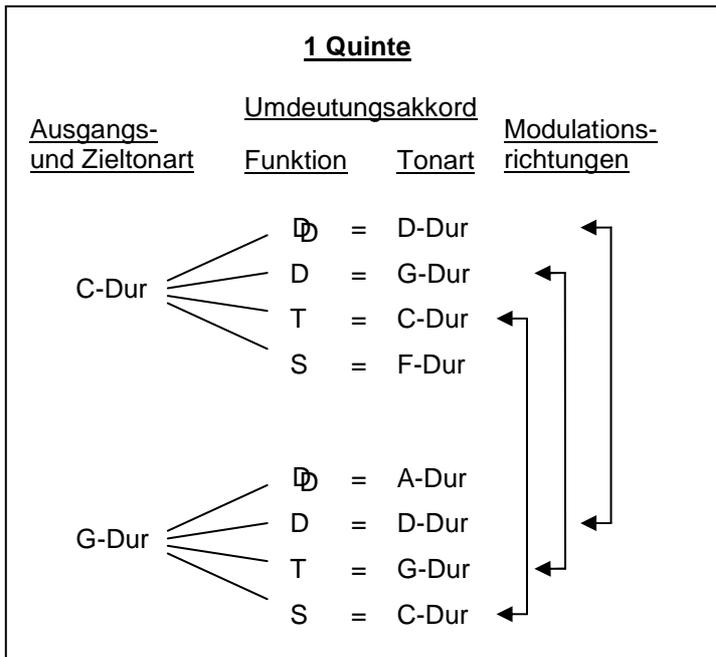
Kurs SVA

1. Diatonische Modulation (Fortsetzung von M2)

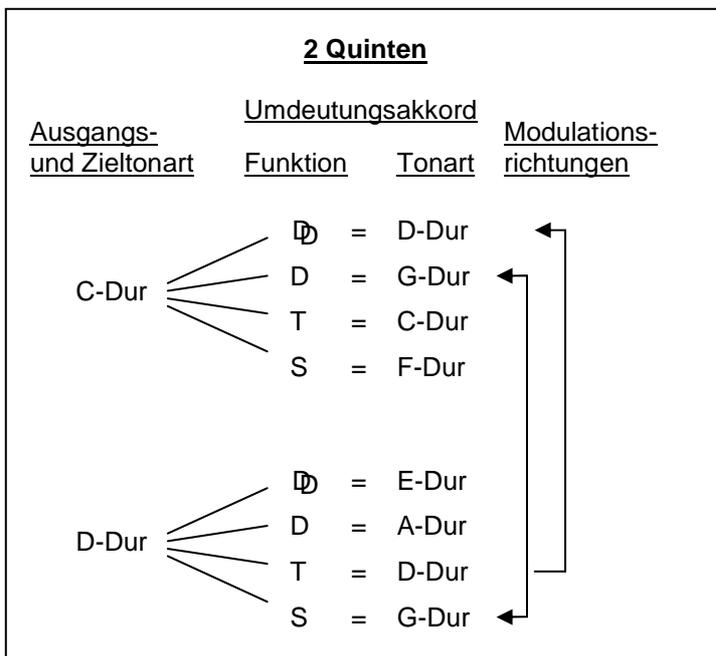
In dem Kurs M2 kamen nur solche diatonische Modulationsvorgänge zur Besprechung, die lediglich einen Tonikawechsel bis zwei Quinten auf- und abwärts bewirken. Dabei wurden nur beispielhaft Hauptfunktionen zu Umdeutungsakkorden gemacht und somit eine Eingrenzung vorgegeben, um deren Erweiterung es im Folgenden geht.

Zunächst soll versucht werden, Übersichten unterschiedlichster Modulationsmöglichkeiten bis einschließlich drei Quinten auf- und abwärts zu erstellen, bei denen nach wie vor nur Hauptfunktionen Umdeutungsakkorde sind. Dabei zeigen einzelne Verbindungslinien an, welche Tonarten unter Angabe ihrer harmonischen Funktion sowohl der Ausgangs- als auch der Zieltonart angehören. Die entsprechenden Pfeile veranschaulichen dabei die spezifische Modulationsrichtung: So ist es etwa möglich, von C-Dur nach G-Dur so zu modulieren, dass die Dominante in C-Dur zur Tonika von G-Dur wird; ebenso kann von G-Dur nach C-Dur moduliert werden, wenn in G-Dur die Tonika zur Dominante von C-Dur wird – die Modulationsrichtung über eine Quinte mit der Beschränkung auf die Funktionen Tonika und Dominante ist darum sowohl aufwärts als auch abwärts möglich, sodass die entsprechende Verbindungslinie Pfeilspitzen an jedem Ende besitzt. Wird hingegen in D-Dur die Tonika zur Doppeldominante von C-Dur umgedeutet, ist die Modulationsrichtung nur abwärts möglich (also von D-Dur nach C-Dur), da nach einer Dominante oder einer Doppeldominante zum dominantischen Spannungsabbau mindestens ein Quintfall folgen muss und es darum klanglich nicht überzeugt, bei der Einführung einer Doppeldominante als scheinbar neuer Tonika stehen zu bleiben.

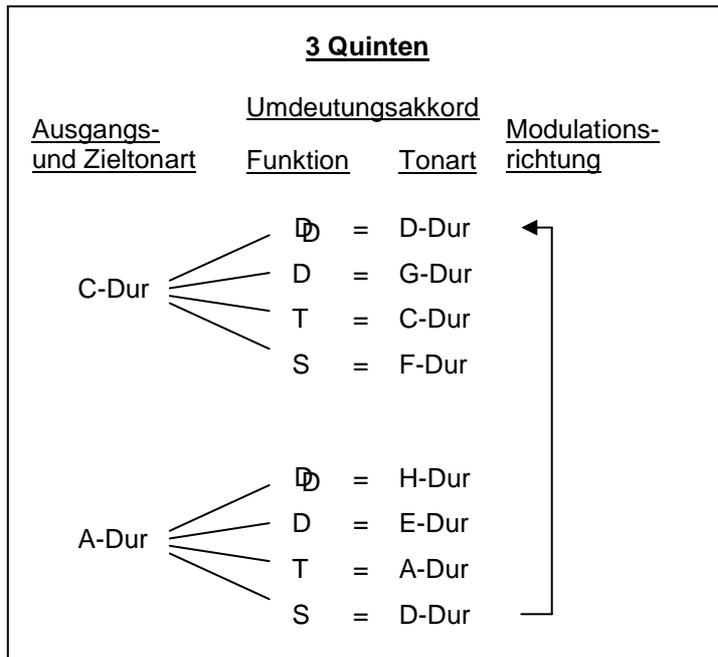
Vor diesem Hintergrund ergeben sich also insgesamt drei Schautafeln mit Modulationen bis zu drei Quinten:



Schematische Übersicht zur diatonischen Modulation über eine Quinte



Schematische Übersicht zur diatonischen Modulation über zwei Quinten



Schematische Übersicht zur diatonischen Modulation über drei Quinten

Diatonische Modulationen, die aufgrund des Verhältnisses zwischen Ausgangs- und Zieltonart den bisher dargestellten nicht angehören, verlangen hingegen besondere Umdeutungsakkorde. Im Zentrum stehen dabei der Trugschluss und der neapolitanische Sextakkord³³, mit denen es möglich ist, bis zu sechs Quinten auf- und abwärts zu modulieren. So kann über den Trugschluss drei Quinten aufwärts wie folgt moduliert werden:

(C:) T S⁶ D(A:) t sⁿ D⁶ — 5 D⁵ — 3 T

(C:) T_p

Diatonische Modulation drei Quinten aufwärts

³³ Bereits im Kurs M2 wurde darauf verwiesen, dass seit Hugo Riemanns Definitionen der neapolitanische Sextakkord zur diatonischen Modulation zählt (vgl. etwa Dachs-Söhner, *Harmonielehre: Zweiter Teil*, München 1951, S. 58), obwohl er eigentlich aufgrund seiner tiefalterierten Sexte, die weder der Dur- noch der Mollskala angehört, ebenso zur chromatischen Modulation gerechnet werden kann (Ulrich Michels, *dtv-Atlas zur Musik: Tafeln und Texte*, 8. Aufl., Bd.1, Kassel 1984, S. 99).

Der Umdeutungsakkord ist hier die Tonikaparallele von C-Dur, die in A-Dur zur Mollvariante der neuen Dur-Tonika wird. Um musikalisch nachvollziehbar in A-Dur schließen zu können, eignet sich der eingeschobene neapolitanische Sextakkord als ein sowohl der Dur- als auch der Mollskala angehörender Stellvertreter der Subdominante gut dafür, auf den Tongeschlechtswechsel von a-Moll nach A-Dur vorzubereiten.

Für die Modulationen von vier bis sechs Quinten auf- und abwärts kann folgende Übersicht mit beispielhaften Umdeutungsvorgängen angegeben werden; dabei bezieht sich in der Spalte Funktionswechsel die Funktion links vom Pfeil immer auf die Ausgangstonart, während die dann umgedeutete Funktion rechts vom Pfeil zur Zieltonart gehört:

Quinten aufwärts	Funktionswechsel	Quinten abwärts	Funktionswechsel
4	$Tp \rightarrow s$ oder $S \rightarrow s^n$	4	$s^n \rightarrow S$
5	$T \rightarrow s^n$	5	$s^n \rightarrow T$
6	$D \rightarrow s^n$	6	$s^n \rightarrow D$

Diatonische Modulationen über vier bis sechs Quinten aufwärts und abwärts

In dieser tabellarischen Übersicht ist der neapolitanische Sextakkord zentraler Umdeutungsakkord, entweder (bei aufwärts gerichteter Modulation) als Akkord der Zieltonart, oder (bei abwärts gerichteter Modulation) als Akkord der Ausgangstonart. Das entscheidende Moment der harmonischen Umdeutung bildet dabei die Tatsache, dass der neapolitanische Sextakkord zwar funktional als Mollsubdominante mit tiefalterierter Sexte verstanden werden muss, jedoch rein klanglich eine von der Ausgangstonika weit entfernte Tonart darstellt. So klingt etwa in C-Dur mit dem neapolitanischen Sextakkord Des-Dur; ebenso kann C-Dur klanglich beispielsweise als neapolitanischer Sextakkord in H-Dur aufgefasst werden. Bei einer aufwärts gerichteten Modulation ist es deshalb von Vorteil, den neapolitanischen Sextakkord immer so einzuführen, dass er unmittelbar in seiner charakteristischen Stellung und Lage erscheint, also, wie es das nachstehende Beispiel zeigt, seine Grundstellung in der Sextlage durch Umkehrung in der Oktavlage vorzubereiten:

The musical score shows a sequence of chords in C major: T, S⁶, D₁₋₂, (Fis:)sⁿ, D⁴, and T. The Neapolitan sixth chord (Fis:)sⁿ is circled. Below the score, the chord symbols are listed: (C:) T, S⁶, D₁₋₂, (Fis:)sⁿ, D⁴, T. A table of fingerings is provided: 8 — 7, 6 — 5, 3. Below this, another chord symbol is shown: (C:) D₃.

Diatonische Modulation über 6 Quinten aufwärts mit dem neapolitanischen Sextakkord

Soll der neapolitanische Sextakkord nicht, wie hier, den Hauptdreiklängen der Zieltonart, sondern denen der Ausgangstonart angehören, kann die Modulation aufgrund der Tiefalteration des sⁿ nur abwärts gerichtet sein – so etwa im folgenden Beispiel von C-Dur nach As-Dur:

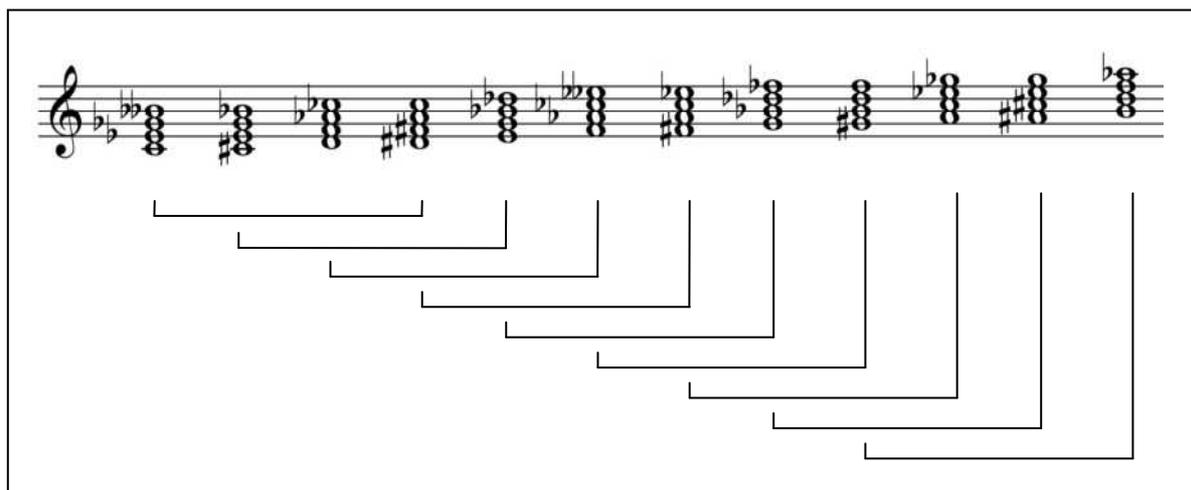
The musical score shows a sequence of chords in C major: T, (As:)S₃, D₃⁷, T, S⁶, D⁴, and T. The Neapolitan sixth chord (As:)S₃ is circled. Below the score, the chord symbols are listed: (C:) T, (As:)S₃, D₃⁷, T, S⁶, D⁴, T. A table of fingerings is provided: 6 — 5, 3. Below this, another chord symbol is shown: (C:) sⁿ.

Diatonische über vier Quinten abwärts mit dem neapolitanischen Sextakkord

2. Enharmonische Modulation

Das Prinzip der enharmonischen Modulation ist im Grunde genommen denkbar einfach: Durch enharmonische Verwechslung mindestens eines Akkordtons entsteht ein anderer harmonischer Zusammenhang, sodass der Akkord funktional nicht mehr zur Ausgangs-, sondern zur Zieltonart gehört. So können etwa die Töne eines Fis-Dur-Dreiklangs fis-ais-cis enharmonisch verwechselt zu ges-b-des werden und somit die zwölf Quinten von Fis-Dur entfernte Tonart Ges-Dur darstellen.

Der wichtigste Umdeutungsakkord in der enharmonischen Modulation ist der verminderte Septakkord. Mit ihm ist es möglich, von jeder Tonart zu einer beliebigen anderen Tonart zu modulieren, was folgendermaßen erklärt werden kann: Wenn verminderte Septakkorde auf der chromatischen Tonleiter gebildet werden, wiederholen sich durch Umkehrung und enharmonische Verwechslung jeweils drei verminderte Septakkorde, wodurch deutlich wird, dass sich mit unserem Tonsystem insgesamt nicht mehr als drei verminderte Septakkorde bilden lassen. Dieses hängt damit zusammen, dass ein verminderter Septakkord aus einer Kleinterzschichtung besteht und deshalb mit jedem dritten Halbtonschritt der chromatischen Tonleiter, der kleinen Terz, wieder die Kleinterzschichtung des verminderten Septakkords drei Halbtöne tiefer fortgesetzt wird.



Verminderte Septakkorde auf der chromatischen Skala

Harmonisch-funktional stellt der verminderte Septakkord entweder einen verkürzten Dominantseptnonakkord auf der Dominante, den D^V , oder einen verkürzten Dominantseptnonakkord auf der Doppeldominante, den DD^V dar, je nachdem, ob der

verkürzte Grundton auf der Dominante oder auf der Doppeldominante liegt. Damit besitzt jede Tonart jeweils einen D^V und einen DD^V – eine Feststellung, die angesichts der Tatsache, dass es nur drei verschiedene verminderte Septakkorde gibt, bedeuten muss, dass mindestens auf einer dominantischen Ebene sich zwei verminderte Septakkorde entsprechen müssen. Soll etwa von C-Dur vier Quinten aufwärts nach E-Dur enharmonisch moduliert werden, sollten zuvor die beiden verminderten Septakkorde auf dominantischer und doppeldominantischer Ebene von C-Dur und E-Dur gebildet und, wie nachstehend getan, hinsichtlich ihrer enharmonischen Entsprechungen miteinander verglichen werden:

Diagramm zur Darstellung der dominantschen Entsprechungen über vier Quinten aufwärts. Es zeigt vier verminderte Septakkorde auf einer Treble-Clef-Stimme. Die ersten beiden Akkorde sind in C-Dur (D^V und D^V), die letzten beiden in E-Dur (D^V und D^V). Ein Klammer unter den beiden Akkorden in E-Dur deutet auf die enharmonische Entsprechung hin.

Dominantsche Entsprechungen über vier Quinten aufwärts

An der Übersicht wird somit deutlich, dass in C-Dur der DD^V dem D^V in E-Dur entspricht, wenn das es^2 des DD^V in C-Dur eine Oktave tiefer oktaviert und enharmonisch mit dem dis^1 des D^V in E-Dur verwechselt wird. Eine enharmonische Modulation über vier Quinten aufwärts hat also in der Regel genau diesen verminderten Septakkord zum Umdeutungsakkord und sieht im harmonisch-schematischen Modell wie folgt aus:

Diagramm zur Darstellung der enharmonischen Modulation vier Quinten aufwärts. Es zeigt eine Treble- und eine Bass-Clef-Stimme. Die Treble-Clef-Stimme zeigt die Akkorde: T, S⁶, D, T, D^V, E: D^V, D⁴, T. Die Bass-Clef-Stimme zeigt die entsprechenden Bassnoten. Ein Klammer unter den beiden Akkorden in E-Dur deutet auf die enharmonische Entsprechung hin. Die Fingerings sind wie folgt angegeben: 8 — 7, 6 — 5, 4 — 3.

Enharmonische Modulation vier Quinten aufwärts

Im Notenbeispiel sind sowohl der DD^V in C-Dur als auch der D^V in E-Dur ausnotiert worden, um die enharmonische Verwechslung besonders deutlich zu machen – eine Vorgehensweise, die für alle enharmonischen Modulationsschemata dieser Art sinnvoll ist.

Soll hingegen über vier Quinten abwärts enharmonisch moduliert werden, vertauschen sich die dominantischen Beziehungen wie folgt:

Dominantische Entsprechungen über vier Quinten abwärts

In diesem Fall muss also nicht der DD^V , sondern der D^V in der Ausgangstonart eingeführt werden, der dann zum DD^V der Zieltonart wird, die als Doppeldominante dann unbedingt den kadenzierenden Quartsextakkord auf der Dominante wie folgt nach sich ziehen muss:

Enharmonische Modulation über vier Quinten abwärts

Wie aus den Beispielen hervorgeht, können der D^V und der DD^V auf unterschiedliche Art und Weise in der Ausgangstonart eingeführt werden, entweder unmittelbar nach der Tonika oder in der Folge anderer Akkorde wie etwa dem neapolitanischen

Sextakkord. Um die Frage der endgültigen Einführungsart zu klären, ist es hilfreich, einen vorausschauenden Blick auf die Zieltonart zu werfen und den weiteren Verlauf mit einzukalkulieren. Im letzten Beispiel etwa sollte das es als Grundton der Dominante zu As-Dur auf der fünften Taktganzen tiefster Ton sein, sodass es sinnvoll ist, den DD^V entweder mit dem d als Terz oder dem f als Quinte darzustellen, um so das es stufenweise und nicht sprungartig erreichen zu können. Im gegebenen Beispiel wurde sich schließlich für die Quinte entschieden, um auf diese Weise im Sopran das d^2 leittonartig zum es^2 aufwärts zu führen.

Ähnlich der diatonischen Modulation kann auch für die enharmonische Modulation eine Übersicht möglicher Umdeutungsakkorde von Ausgangs- und Zieltonarten mit Grundtonabständen bis zu sechs Quinten auf- und abwärts erstellt werden. Dabei ist es zunächst wichtig festzuhalten, dass sich bei Tonartenabständen, deren Quintanzahl durch drei teilbar ist, die dominantische Ebene nicht ändert – beispielsweise besitzen C-Dur, A-Dur, Fis-Dur, Es-Dur und Ges-Dur enharmonisch verwechselt dieselben verminderten Septakkorde auf der Dominante und auf der Doppeldominante. Dieses hängt mit der Kleinterzschichtung der verminderten Septakkorde selbst zusammen: So kann das Verhältnis einer kleinen Terz sowohl durch drei Quinten aufwärts wie auch durch drei Quinten abwärts gebildet werden, wodurch die einzelnen Töne des verminderten Septakkords – als Grundtöne von Tonarten begriffen – jeweils in drei, sechs und neun Quintstufen erreichbar sind. Insgesamt entsteht also folgendes Bild:

Quinten aufwärts	Funktionswechsel	Quinten abwärts	Funktionswechsel
1	$DD^V \rightarrow D^V$	1	$D^V \rightarrow DD^V$
2	$D^V \rightarrow DD^V$	2	$DD^V \rightarrow D^V$
3	$D^V \rightarrow D^V$ $DD^V \rightarrow DD^V$	3	$D^V \rightarrow D^V$ $DD^V \rightarrow DD^V$
4	$DD^V \rightarrow D^V$	4	$D^V \rightarrow DD^V$
5	$D^V \rightarrow DD^V$	5	$DD^V \rightarrow D^V$
6	$D^V \rightarrow D^V$ $DD^V \rightarrow DD^V$	6	$D^V \rightarrow D^V$ $DD^V \rightarrow DD^V$

Übersicht dominantischer Ebenen bei enharmonischen Modulationsvorgängen

An dieser tabellarischen Zusammenstellung ist gut zu erkennen, dass sich die Umdeutungsverhältnisse mit der Richtung der jeweiligen Quintabstände vertauschen: So wird beispielsweise bei einer um fünf Quinten aufwärts gerichteten Modulation der D^V in C-Dur (h-d-f-as) zum DD^V in H-Dur (eis-gis-h-d), während bei einer um fünf Quinten abwärts gerichteten Modulation der DD^V in C-Dur (fis-a-c-es) zum D^V in Des-Dur (c-es-ges-heses) wird.

Neben dieser eher schematischen Darstellungsweise können die Modulationsmöglichkeiten jedoch ebenso gut am verminderten Septakkord selbst festgemacht werden: Einer der zentralen Charakteristika dieses Akkords besteht darin, dass jeder einzelne Akkordton als möglicher Leitton zu einer neuen Tonart aufgefasst werden kann – bei drei verminderten Septakkorden aus jeweils vier Stimmen werden also zwölf Leittöne zu verschiedenen Tonarten gebildet, die Tonika oder Dominante einer anderen (nachfolgend in Klammern dargestellten) Tonika sein können: Beispielsweise führt etwa der D^V in C-Dur vom h nach C-Dur (F-Dur), vom d nach Es-Dur (As-Dur), vom f nach Fis-Dur (H-Dur) und vom as nach A-Dur (D-Dur)³⁴. Insgesamt können also über einen einzigen verminderten Septakkord acht tonale Zentren erreicht werden. Diese Orientierungshilfe ist gerade bei schnell auszuführenden Modulationen (etwa im Rahmen einer Improvisation) von unschätzbarem Wert.

Der verminderte Septakkord findet in enharmonischen Modulationsvorgängen jedoch nur selten in der bisher besprochen Grundform Verwendung. Vielmehr entstehen durch zusätzliche Alterationen aus ihm häufig andere charakteristische Akkorde, von denen einige nachstehend besprochen seien. Dabei ist es besonders interessant, dass die Tiefalteration eines einzigen Tons des verminderten Septakkords zu einem neuen Dur-Septakkord mit kleiner Septime führt – ein Phänomen, das ausgesprochen häufig von den Komponisten Dur-Moll-tonaler Musik angewandt wurde und im nachstehenden Notenbeispiel anhand des D^V in C-Dur verdeutlicht werden soll:

³⁴ An dieser Stelle sollte unterstrichen werden, dass die Beschränkung auf Dur-Tonarten in diesem Zusammenhang nicht notwendig ist, da die verminderten Septakkorde sowohl in Dur als auch in Moll identisch sind. Aus Gründen der Übersichtlichkeit wird jedoch diese Einschränkung beibehalten, wengleich stets die Mollvarianten der Ausgangs- und Zieltonarten unausgesprochen eingeschlossen sind.

Alterationen am verminderten Septakkord

Diesem Notenbeispiel entsprechend entstehen Dominant- beziehungsweise Doppeldominantseptakkorde durch die Tiefalteration der Terz des D^V (die im D^V als ein verkürzter Akkord tiefster Ton ist) in Es-Dur und As-Dur, durch die Tiefalteration der Quinte in Fis-Dur und H-Dur, durch die Tiefalteration der Septime in A-Dur und D-Dur und durch die Tiefalteration der None in C-Dur und F-Dur.

Wird der verminderte Septakkord mit tiefalterierter Dominantquinte so gestellt, dass der zusätzlich tiefalterierte Ton Basston ist, entsteht mit dieser Umkehrung ein für die Dur-Moll-tonale Musik besonders wichtiger Klang, der **übermäßige Quintsextakkord**:

Herleitung des übermäßigen Quintsextakkords

Seinen Namen verdankt dieser Klang der übermäßigen Sexte, die durch die Umkehrung als Rahmenintervall entstanden ist (hier in den Tönen des $^1 - h^1$). Folgendes Beispiel zeigt eine enharmonische Modulation von c-Moll nach h-Moll mithilfe des übermäßigen Quintsextakkords³⁵:

³⁵ Dieses Beispiel entstammt einer Klausuraufgabe, die im Wintersemester 1991/92 an dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität zu Köln von Prof. Thomas Daniel zum Abschluss des Seminars *Harmonielehre 4* gestellt worden ist.

(C:) t (D)₇ s₃ t₅ s⁶ s⁵ D^v D⁴ - 5 3 (h:) D^v D⁴ - 3 t

Enharmonische Modulation von c-Moll nach h-Moll über den übermäßigen Quintsextakkord

Auf der zweiten Taktganzen befindet sich ein Zwischendominantseptakkord, der als Sekundakkord auf die nachfolgende Mollsubdominante zu beziehen ist und diese im Bass stufenartig einleitet. Von der fünften zur sechsten Taktganzen wurde zugunsten einer ausgeglichenen Gegenbewegung darauf verzichtet, das c^2 im Alt liegen zu lassen. Der DD^v auf der sechsten Taktganzen hat hier keine modulatorische Funktion, sondern dient lediglich zur besonderen doppeldominantischen Vorbereitung des dann folgenden kadenzierenden Quartsextakkords, der wiederum in h-Moll zum übermäßigen Quintsextakkord auf der Doppeldominante enharmonisch umgedeutet wird.

Abschließend sei auf einen weiteren Akkord verwiesen, der in der enharmonischen Modulation insbesondere des 19. Jahrhunderts von Bedeutung ist und als sogenannter **hart verminderter Septakkord** bezeichnet wird. Dabei handelt es sich um einen Dur-Septakkord mit kleiner Septime, bei dem die Quinte tiefalteriert ist, so, wie es das folgende Beispiel anhand von Dominantseptakkorden in C-Dur und Fis-Dur veranschaulicht:

(C:) D⁷ D⁷_{5>} (Fis:) D⁷_{5>} T

Enharmonische Umdeutung des hart verminderten Septakkords

Die hier skizzierte Modulation von C-Dur nach Fis-Dur geschieht durch die enharmonische Umdeutung des hart verminderten Septakkords, der in C-Dur als Grundstellung und in Fis-Dur als Terz-Quart-Akkord dargestellt ist.

Folgendes Beispiel aus dem ersten Stück der zwischen 1829 und 1832 komponierten *Études* op. 10 von Frédéric Chopin, mit dem die SVA enden soll, zeigt, auf welche Weise dieser Akkord in der romantischen Musik zur Klangschärfung eingesetzt wurde:

33

8va

A: D^V
5>

D⁷
5>

T

Hart vermindertes Septakkord am Beispiel von Frédéric Chopin, *Études* op. 10, Nr. 1, Takte 33-35

Mit dem B-Dur-Septakkord in Takt 33 beginnt Chopin, die Zieltonart A-Dur in Takt 35 dominantisch einzuleiten, wodurch bereits dieser Klang auf A-Dur bezogen werden muss und darum als ein D^V mit tieferalterierter Quinte im Bass zu verstehen ist. Dass Chopin hier nicht funktional richtig gis sondern sozusagen falsch as notiert hat, hängt damit zusammen, dass ihm (wie in den meisten seiner harmonisch komplexen Werke) viel an einer möglichst unkomplizierten Notation gelegen hat, die von einem Interpreten seiner Musik schnell aufgefasst werden kann. Schließlich wird der hart verminderte Septakkord in Takt 34 als Dominante zu A-Dur eingesetzt und dient somit (wie ebenfalls der verdoppelte Basston und die damit einhergehende Lautstärkesteigerung) zu einer weiteren dominantischen Klangverschärfung, also letztlich zu einer größeren harmonischen Spannungsauflösung im modulatorischen Zieltakt 35.

Prüfungsmodell U1

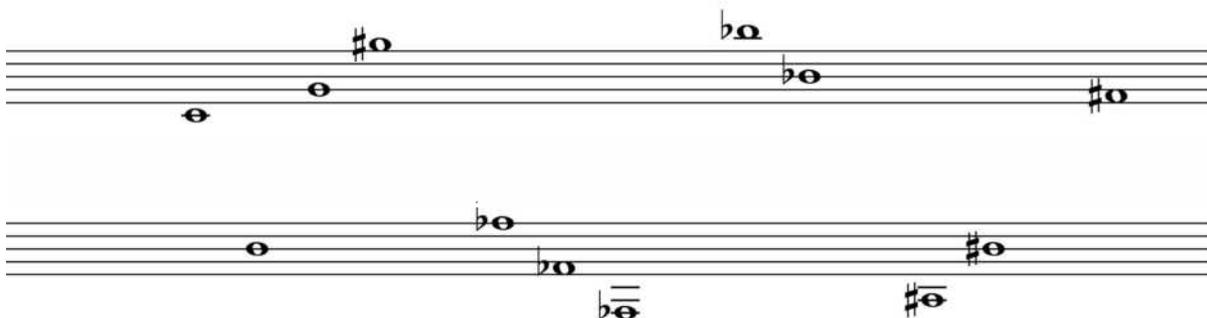
(Richtwert für die Prüfungsdauer ca. 60 min.)

Theorie

1. Ordne den Begriffen die jeweils richtige Definition zu. Trage dabei die entsprechenden Zahlen in die freien Kästchen ein³⁶.

- | | | |
|------------|--------------------------|--|
| 1 Schall | <input type="checkbox"/> | Mehrere und unterschiedliche periodische Schwingungen gleichzeitig |
| 2 Ton | <input type="checkbox"/> | Überlagerung einer Vielzahl unregelmäßiger Schwingungen |
| 3 Klang | <input type="checkbox"/> | Eine periodische und regelmäßige Schwingung |
| 4 Geräusch | <input type="checkbox"/> | Bezeichnung für alle hörbaren Schwingungsvorgänge |

2. Zeichne den Violinschlüssel in das obere und den Bassschlüssel in das untere Liniensystem und verbinde beide Systeme als ein Klaviersystem mit Akkolade. Bestimme anschließend die Tonhöhe und die Oktavgattung, indem Du die entsprechenden Notennamen einträgst.

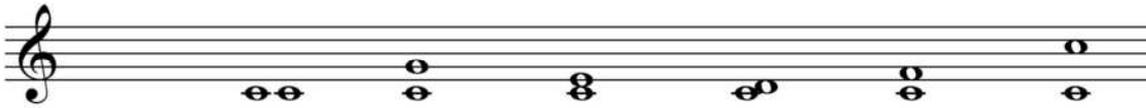


³⁶ Diese Aufgabe kann bei jüngeren Schülern weggelassen werden.

3. Übersetze folgende Begriffe ins Deutsche:

mezzoforte	=
piano pianissimo	=
forte	=
decrescendo	=
Andante	=
Vivace	=
Adagio	=
ritardando	=

4. Bezeichne die Intervalle nach ihrer Intervallklasse.



5. Bestimme die Tonart der Tonleiter.



6. Schreibe eine B-Dur-Tonleiter auf. Beginne mit dem b und ende mit dem b¹.



Gehörbildung

1. Schreibe die Intervallklassen der gespielten Intervalle auf. Sie werden dreimal vorgespielt.



2. Schreibe den vorgetragenen Rhythmus auf. Er wird viermal geklopft.



3. Schreibe die Melodie auf. Sie beginnt mit dem c¹ und wird viermal vorgespielt.



4. In welcher Stellung wird der Dreiklang gespielt (Grundstellung, erste oder zweite Umkehrung)? Die Dreiklänge werden jeweils dreimal gespielt.



Prüfungsmodell U2

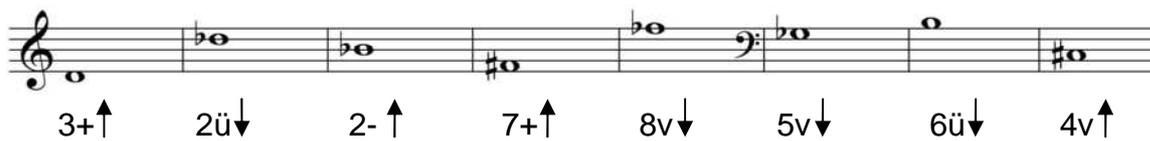
(Richtwert für die Prüfungsdauer ca. 60 min.)

Theorie

1. Benenne die Intervalle nach Intervallklasse und spezifischer Ausprägung. Nutze dabei die Abkürzungen mit Zahlen und Buchstaben (z. B. 5r statt reine Quinte).



2. Bilde die Intervalle entsprechend der Pfeilrichtung von dem gegebenen Ton aus auf- oder abwärts.



3. Welche beiden Paralleltonarten haben folgende Vorzeichen:

- 3 Kreuze =
- 4 Bes =
- 2 Bes =
- 5 Kreuze =
- 6 Kreuze =

4. Benenne die Dur- beziehungsweise Molltonleitern. Unterscheide dabei in natürliches, harmonisches oder melodisches Moll (bezeichne die Tonleiter also beispielsweise als a-Moll, natürlich).



5. Bilde die Tonleitern von dem gegebenen Ton aufwärts.



H-Dur



dis-Moll, melodisch



as-Moll, harmonisch



es-Moll, natürlich

Gehörbildung

1. Schreibe die Namen der gespielten Intervalle auf. Sie werden dreimal vorgetragen.



2. Der erste Ton der jeweils dreimal sukzessiv gespielten Intervalle wird genannt. Welcher zweite Ton tritt dann hinzu? Nenne seinen Namen und seine Oktavgattung.



3. Bestimme das Tongeschlecht, die Lage und die Stellung der Dreiklänge. Entscheide außerdem, ob es sich um eine enge oder eine weite Lage handelt (also beispielsweise Moll, Terzlage, erste Umkehrung, enge Lage)



Prüfungsmodell M1

(Richtwert für die Prüfungsdauer ca. 60 min.)

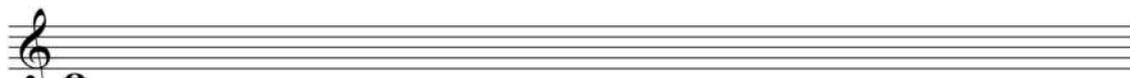
Theorie

1. Schreibe die entsprechende Kirchentonart als Tonleiter auf. Beginne mit dem angegebenen Ton. Markiere dabei jeweils mit einem Quadrat die Finalis und mit einem Kreis den Tenor.



Dorisch

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff is empty, intended for writing the Dorian mode scale starting on B-flat.



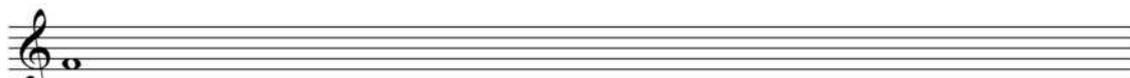
Lydian

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff is empty, intended for writing the Lydian mode scale starting on B-flat.



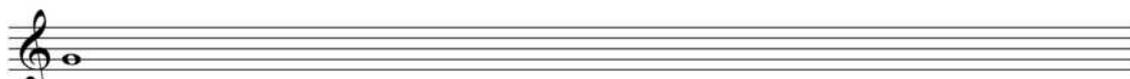
Mixolydian

A musical staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The staff is empty, intended for writing the Mixolydian mode scale starting on B-flat.



Hypophrygian

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff is empty, intended for writing the Hypophrygian mode scale starting on B-flat.



Hypodorian

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staff is empty, intended for writing the Hypodorian mode scale starting on B-flat.

2. Bestimme die Kirchentonart des nachfolgenden Chorals.



3. Bilde den Angaben zur Tonart, Lage und zum Funktionsverlauf entsprechend Kadenzen im vierstimmigen Satz. Verwende dabei in den drei Oberstimmen immer die enge Lage.

$\hat{8}$

A-Dur: T S D T

$\hat{5}$

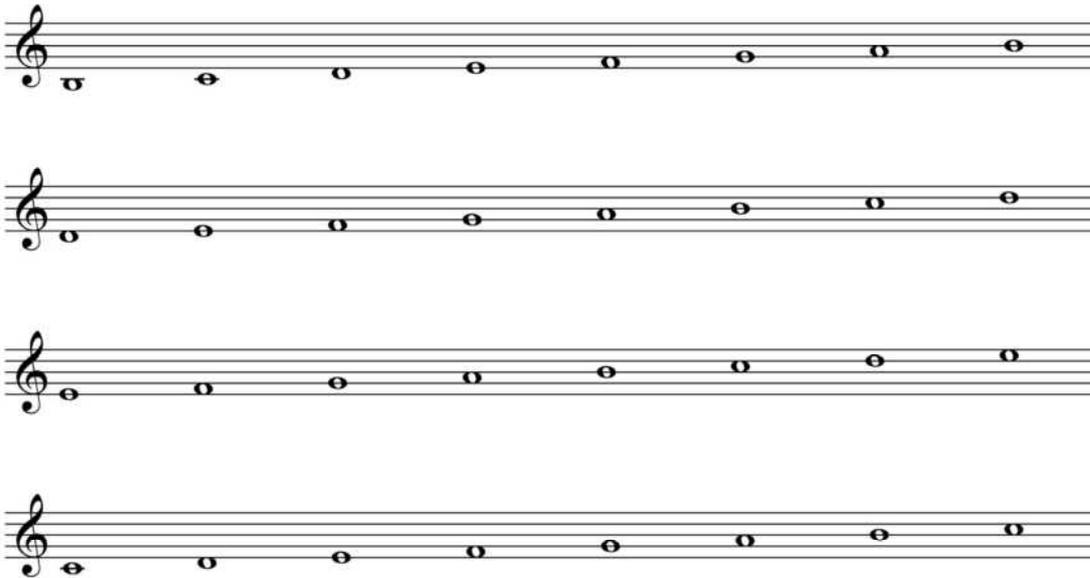
Es-Dur: T S D T

$\hat{3}$

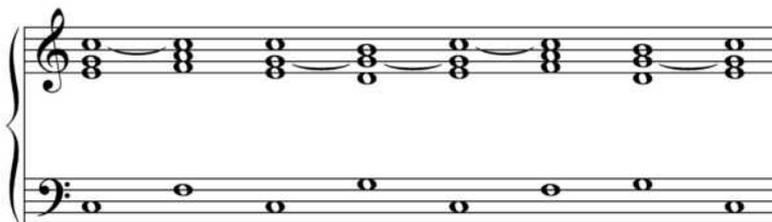
F-Dur: T S D T

Gehörbildung

1. Um welche Kirchentonarten handelt es sich? Die Tonleitern werden jeweils dreimal vorgespielt. Achte dabei darauf, dass manche Tonleitern zwei verschiedene Kirchentonarten sein können.



2. Die dreimal gespielte Akkordfolge beginnt mit einer Tonika. Welche weiteren Funktionen folgen?

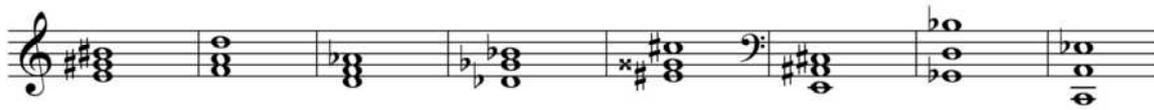


Prüfungsmodell M2

(Richtwert für die Prüfungsdauer ca. 60 min.)

Theorie

1. Bestimme die Dreiklänge hinsichtlich ihrer Tonart oder bezeichne sie als Übermäßig (Ü) oder Vermindert (V). Notiere außerdem die Stellung der Dreiklänge (Beispiel: c-Moll, 2. Umkehrung)



2. Bilde die angegebenen Septakkorde. Der bereits notierte Ton soll dabei immer tiefster Ton sein.



Es-Dur,
Sekund-
akkord

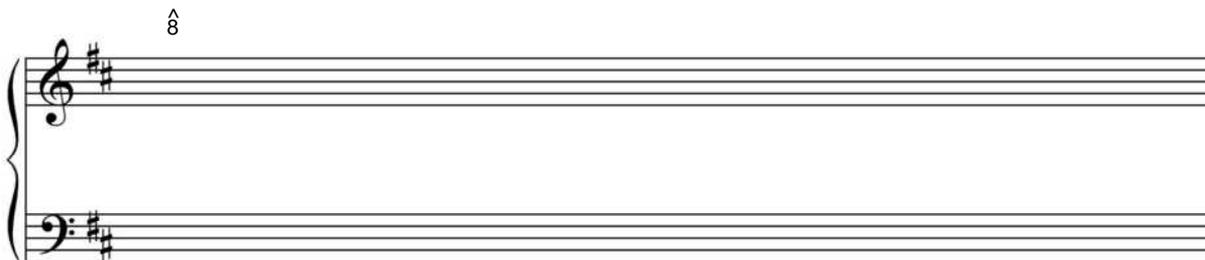
D-Dur,
Quint-Sext-
akkord

A-Dur,
Sekund-
akkord

Ges-Dur,
Terz-Quart-
akkord

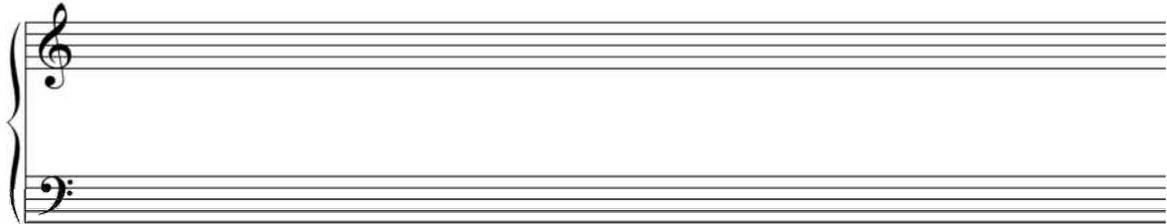
Fis-Dur,
Terz-Quart-
akkord

3. Schreibe folgende erweiterte Kadenz entsprechend den genannten Funktionen.



D-Dur: T S⁶₅ D⁸⁻⁷ Tp S⁶ D⁷₃ D D^v Tp₈₋₇ S⁶₈₋₇ Dp₈₋₇ D⁷₃₋₂ D⁸⁻⁷₆₋₅₄₋₃ T

4. Moduliere diatonisch von B-Dur nach as-Moll, indem Du B-Dur als Doppeldominante von As-Dur umdeutest und dann über eine einfache Kadenz mit dem neapolitanischen Sextakkord zur Mollvariante von As-Dur gelangst.

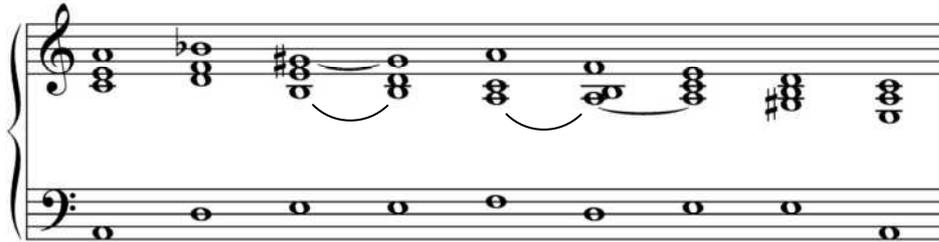


Gehörbildung

1. Bestimme, ob es sich bei den gespielten Akkorden um Dreiklänge oder um Septakkorde handelt. Notiere dabei jeweils das Tongeschlecht (bei den Dreiklängen auch vermindert und übermäßig) und die Stellung, höre also etwa einen Moll-Dreiklang, zweite Umkehrung oder einen Dur-Septakkord, dritte Umkehrung. Die Akkorde werden jeweils dreimal gespielt.



2. Bestimme die harmonischen Funktionen der folgenden erweiterten Kadenz nach Gehör. Es wird mit der Moll-Tonika begonnen und viermal vorgespielt.



3. Das folgende Stück steht in A-Dur und besitzt einen 6/8-Takt. Notiere die achtmal vorgespielten Takte und versuche dabei, im Inneren die einzelnen Stimmen nachzusingen, um sie auf diese Weise einzeln und nacheinander in das Notensystem einzutragen.



Lösungen zum Prüfungsmodell U1

Theorie

Zu 1:

- | | | |
|------------|---|--|
| 1 Schall | 3 | Mehrere und unterschiedliche periodische Schwingungen gleichzeitig |
| 2 Ton | 4 | Überlagerung einer Vielzahl unregelmäßiger Schwingungen |
| 3 Klang | 2 | Eine periodische und regelmäßige Schwingung |
| 4 Geräusch | 1 | Bezeichnung für alle hörbaren Schwingungsvorgänge |

Zu 2:

c^1 d g^1 gis^2 as As ${}_1As$ b^2 b^1 Cis dis fis^1

Zu 3:

mezzoforte	=	halbleise
piano pianissimo	=	sehr leise
forte	=	laut
decrescendo	=	abnehmend
Andante	=	gehend, wie im Schritt
Vivace	=	lebhaft
Adagio	=	langsam
ritardando	=	langsamer werdend

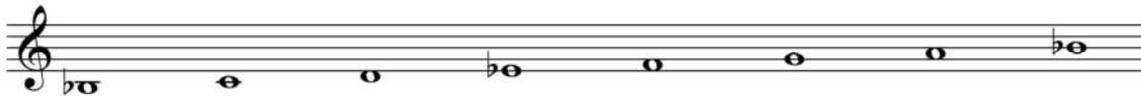
Zu 4:



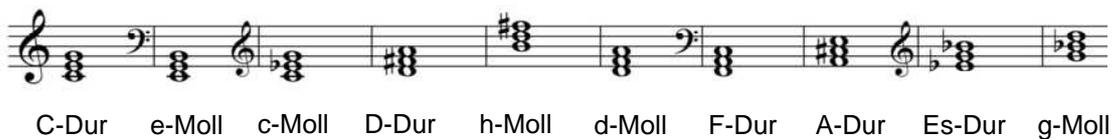
Zu 5:

A-Dur

Zu 6:



Zu 7:



Zu 8:

B-Dur
Quart-
sextakkordC-Dur
SextakkordG-Dur
Quart-
sextakkordA-Dur
SextakkordD-Dur
SextakkordF-Dur
Quart-
sextakkord

Zu 9:

Die Tonart ist D-Dur.



Gehörbildung

Zu 1:

Quinte

Sekunde

Oktave

Terz

Quarte

Zu 4:

Erste Umkehrung

Grundstellung

Zweite Umkehrung

Erste Umkehrung

Lösungen zum Prüfungsmodell U2

Theorie

Zu 1:

Musical staff for Zu 1 showing chord symbols and their corresponding interval labels:

4 \ddot{u} 7- 5r 3- 6+ 5v 2+ 5r

Zu 2:

Musical staff for Zu 2 showing chord symbols and their corresponding interval labels:

3+ \uparrow 2 \ddot{u} \downarrow 2- \uparrow 7+ \uparrow 8v \downarrow 5v \downarrow 6 \ddot{u} \downarrow 4v \uparrow

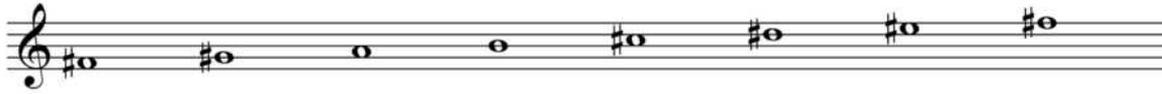
Zu 3:

3 Kreuze	=	A-Dur, fis-Moll
4 Bes	=	As-Dur, f-Moll
2 Bes	=	B-Dur, g-Moll
5 Kreuze	=	H-Dur, gis-Moll
6 Kreuze	=	Fis-Dur, dis-Moll

Zu 4:



g-Moll, harmonisch



fis-Moll, melodisch

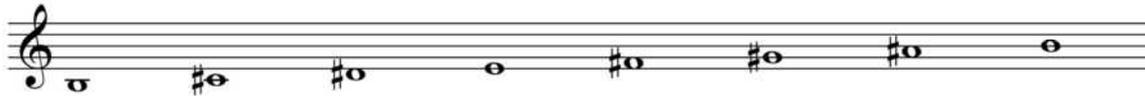


As-Dur



c-Moll, natürlich

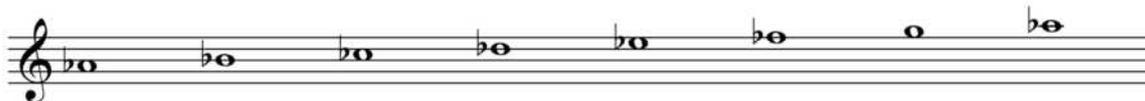
Zu 5:



H-Dur



dis-Moll, melodisch



as-Moll, harmonisch



es-Moll, natürlich

Gehörbildung

Zu 1:

große Sexte (auch verminderte Septime möglich)
 kleine Sexte (auch übermäßige Quinte möglich)
 reine Quarte (auch übermäßige Terz möglich)
 große Septime (auch verminderte Oktave möglich)
 kleine Terz (auch übermäßige Sekunde möglich)
 große Sekunde (auch verminderte Terz möglich)

Zu 2:

as¹ (auch gis¹ möglich)
 b (auch ais oder ceses¹ möglich)
 eis² (auch f² oder geses² möglich)
 des¹ (auch cis¹ oder hisis möglich)
 dis (auch es oder fesese möglich)
 b (auch ais oder ceses¹ möglich)

Zu 3:

Dur, Oktavlage, erste Umkehrung, enge Lage
 Dur, Quintlage, Grundstellung, enge Lage
 Moll, Terzlage, Grundstellung, weite Lage
 Moll, Oktavlage, zweite Umkehrung, weite Lage

(Anmerkung zu 4: Die angegebene Melodie ist das Hauptthema des ersten Satzes der Klaviersonate C-Dur (1780) von Joseph Haydn. Auf Vorschlagsnoten und dynamische und artikulatorische Angaben wurde der Einfachheit halber verzichtet.)

Lösungen zum Prüfungsmodell M1

Theorie

Zu 1:

Dorisch

Lydian

Mixolydian

Hypophrygian

Hypodorian

Zu 2:

Mixolydian

Zu 3:

A-Dur: T S D T

Es-Dur: T S D T

F-Dur: T S D T

Gehörbildung

Zu 1:

Hypophrygisch

Dorisch oder Hypomixolydisch

Phrygisch oder Hypoäolisch

Jonisch oder Hypolydisch

Zu 2:

T – S – T – D – T – S – D – T

(Anmerkung zu 4: Hierbei handelt es sich um das Hauptthema des zweiten Satzes der Sonate in D-Dur, KV 576 von Wolfgang Amadeus Mozart)

Lösungen zum Prüfungsmodell M2

Theorie

Zu 1:



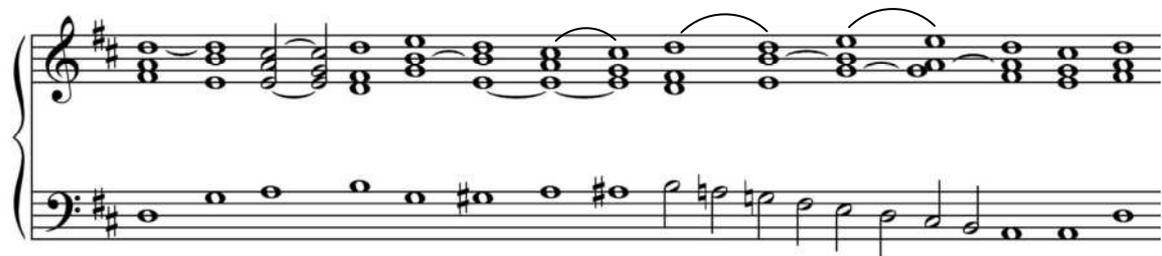
Ü, Grundstellung d-Moll, 1. Umkehrung V, Grundstellung Ges-Dur, 2. Umkehrung Ü, 1. Umkehrung V, 2. Umkehrung Ü, Grundstellung V, 1. Umkehrung

Zu 2:



Es-Dur, Sekundakkord D-Dur, Quint-Sextakkord A-Dur, Sekundakkord Ges-Dur, Terz-Quartakkord Fis-Dur, Terz-Quartakkord

Zu 3:



D-Dur: T S⁶ D⁸⁻⁷ Tp S⁶ D⁷₃ D D^v Tp S⁵₈₋₇ Sp D⁷₃₋₂ D⁸⁻⁷₆₋₅₄₋₃ T

Zu 4:

(B:) T S⁶₅ D T₁₋₂ (As:) D⁷₃ D⁶₄ - 5 3 T sⁿ (as:) D⁸₄ - 7 6 5 3 t

(B:) T⁷₃

Gehörbildung

Zu 1:

Moll- Dreiklang, 1. Um- kehrung	Dur- Septak- kord Grund- stellung	vermin- derter Dreiklang, Grund- stellung	Dur- Septak- kord 3. Um- kehrung	übermä- ßiger Dreiklang	Dur- Septak- kord 3. Um- kehrung	vermin- derter Dreiklang, 2. Um- kehrung	Dur- Septak- kord 1. Um- kehrung
--	---	---	--	-------------------------------	--	--	--

Zu 2:

t sⁿ D⁸ - 7 tG s⁶₅ D⁸ - 7 6 5 3 t

(Anmerkung zu 3: Die Takte wurden aus dem Kopfsatz der Sonate in A-Dur, op. 101 von Ludwig van Beethoven entnommen.)

Literaturverzeichnis

Allgemeine Nachschlagewerke

Der Brockhaus Musik. Personen, Epochen, Sachbegriffe, 2. Aufl., Mannheim 2001

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Sachteil und Personenteil, hrsg. von L. Finscher, Kassel u.a., 1994-2007.

Michels, Ulrich, *dtv-Atlas zur Musik*, Bd. 1-2, Karlsruhe 1977.

Riemann Musiklexikon. Sachteil, Mainz 1967.

The New Grove. Dictionary of Music and Musicians, Bde. 1-20, hrsg. von S. Sadie, Oxford und New York, 2001

Harmonielehre

Dachs-Söhner, *Harmonielehre. Erster Teil*, 11. Aufl., München 1953.

– *Harmonielehre. Zweiter Teil*, 6. Aufl., München 1951.

de la Motte, Dieter, *Harmonielehre*, 1. Aufl., Kassel 1976.

Maler, Wilhelm, *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre I. Lehrbuch*, 16. Aufl., München 2000.

– *Beitrag zur Durmolltonalen Harmonielehre II. Notenbeispiele aus der Musikkultur mit Kommentar*, 9. Aufl., München, 1994.

Kontrapunkt

Daniel, Tomas, *Kontrapunkt. Eine Satzlehre zur Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts*, 1. Aufl., Köln 1997.

Formenlehre/Werkanalyse

Kühn, Clemens, *Formenlehre der Musik*, 2. Aufl., München 1989.

Gehörbildung

Kühn, Clemens, *Gehörbildung im Selbststudium*, München 1983.

Jazz- und Populärmusik, Improvisation

Haunschild, Frank, *Die neue Harmonielehre I und II. Ein musikalisches Arbeitsbuch für Rock, Pop und Jazz*, Brühl 1994.

Jungbluth, Axel, *Jazz Harmonielehre. Theoretische Grundlagen, Funktionsharmonik und Modalität*, Mainz 2001.

Stichwortverzeichnis

Agogik	21	Dorisch	52
Akkord	30	Dreiklang	30
Intervallstruktur	32	bestimmt	30
Lage	46	unbestimmt	30
Stellung	32	Duole	49
Umkehrung	31	Durchgangston	81
Akzent	20	Dynamik	19
Akzidens	22	Enharmonische	
allgemein	23	Verwechslung	38
partiell	23	Finalis	52
Alteration	22	Funktionstheorie	56
Ambitus	52	Ganzton	44
Äolisch	39, 52	Gegenklang	65
Auflösungszeichen	22	Generalbasszeitalter	32
Auftakt	18	Geräusch	10
Ausgangstonart	82	Großterzschichtung	64
Bassschlüssel	12	Grundstellung	32
Basso continuo	32	Grundton	26
Basston	46	Grundtonart	30
Choral	52	Halbton	44
Dissonanz	44	Haltebogen	18
Dominante	57	Harmoniefremde Töne	60, 71
Dominantseptakkord	72	Hauptfunktion	57
mit Quinte im Bass	72	Hauptzählzeit	15
mit Septime im Bass	72	Intervallklasse	24
mit Terz im Bass	72	Jonisch	52
mit tiefalterierter		Kadenz	61
None	73	authentisch	61
Doppeldominante	77	einfach	61
Doppeldominantsep-		erweitert	81
takkord	77	plagal	61

vollständig	61	chromatisch	82
Kadenzierender Quart-		diatonisch	82
sextakkord	76	enharmonisch	83
Kirchentonarten	52	Modulationsakkord	82
äolisch	39, 52	Mollterz	28
authentisch	53	Moll, harmonisch	39
dorisch	52	Moll, melodisch	39, 40
jonisch	52	Neapolitanischer Sex-	80
lydisch	52	takkord	
mixolydisch	52	Nebenfunktion	68
phrygisch	52	Nebenzählzeit	15
plagal	53	Note	11
Kirchentöne (siehe		Balken	14
Kirchentonarten)		Fähnchen	14
Klang	9	Hals	14
Kleinterzschichtung	64	Kopf	11
Komplementärintervall	24	Notenschlüssel	11
Konsonanz	44	Bassschlüssel	12
imperfekt	55	Violinschlüssel	12
perfekt	55	Notenwert	13
Lage	46	Achtelnote	14
eng	48	doppelt punktiert	49
weit	48	Ganzenote	14
Leitton	26	Halbenote	14
künstlich	39	Sechzehntelnote	14
Lydisch	52	Viertelnote	14
Melodik	52	Zweiunddreißigstel-	
Metrum	13	note	34
Mixolydisch	52	Oktavgattung	12
Modale Tonleitern		Oktavlage	46
(siehe Kirchentonarten)		Paralleltonart	29, 65
Modi (siehe		Parameter	10
Kirchentonarten)		Pausenwert	13
Modulation	82	Phrygisch	52

Primäre Quarte	55	Allabreve-Takt	34
Punktierung	18	Auftakt	18
Quartole	49	Taktart	15
Quartsextakkord	32	Taktstrich	15
Querstand	80	Taktwechsel	50
Quintenzirkel	37	vollständig	18
Quintlage	46	Tempo	13
Rahmenintervall	31	Tenor	53
Reines Moll	39	Terzlage	46
Repercussa	53	Terzverwandtschaft	65
Rezitationston	53	Großterz-	
Rhythmus	14	verwandtschaft	65
Satzbezeichnung	21	Kleinterz-	
Schall	9	verwandtschaft	65
Hörschall	9	Ton	9
Hyperschall	9	akkordeigen	48
Infraschall	9	Dauer	10
Schallquelle	9	Folge	24
Schallschwingung	9	Höhe	10
Schallwelle	9	Lautstärke	10
Schlusstakt	18	Tonart	26
Sekundäre Quarte	55	Ausgangstonart	82
Semitonus	44	Zieltonart	82
Septakkord	32, 71	Tongeschlecht	26
halb vermindert	73	Tonigkeit	47
hart vermindert	99	Tonika	57
simultan	24	Tonleiter	26
Sixte ajoutée	78	Dur	26
Subdominante	57	Moll	26
Subdominant-		Tonschritt	11
Sextakkord	79	Tonstufe	11
sukzessiv	24	Tonsystem	11
Synkope	35	heptatonisch	11
Takt	15	pentatonisch	11

Tonus	44
Tonvorrat	13
Transposition	26
Triole	19
Tritonus	44
Trugschluss	68, 68
entlehnt	70
Tuba	53
Übermäßiger Dreiklang	64
Übermäßiger	
Quintsextakkord	98
Umdeutungsakkord	82
Umkehrung	31
Unregelmäßige Taktart	51
Unvollständiger Takt	18
Variante	65
Verkürzter Dominant-	
septnonakkord	73
Verminderter Dreiklang	64
Verminderter	
Septakkord	73
Vierstimmiger Satz	58
Violinschlüssel	12
Vorhaltsnote	76
Vorzeichen	22
Wechselnote	81
Zieltonart	82
Zusammenklang	24
Zwischendominante	81
Zwischen-D ^V	81