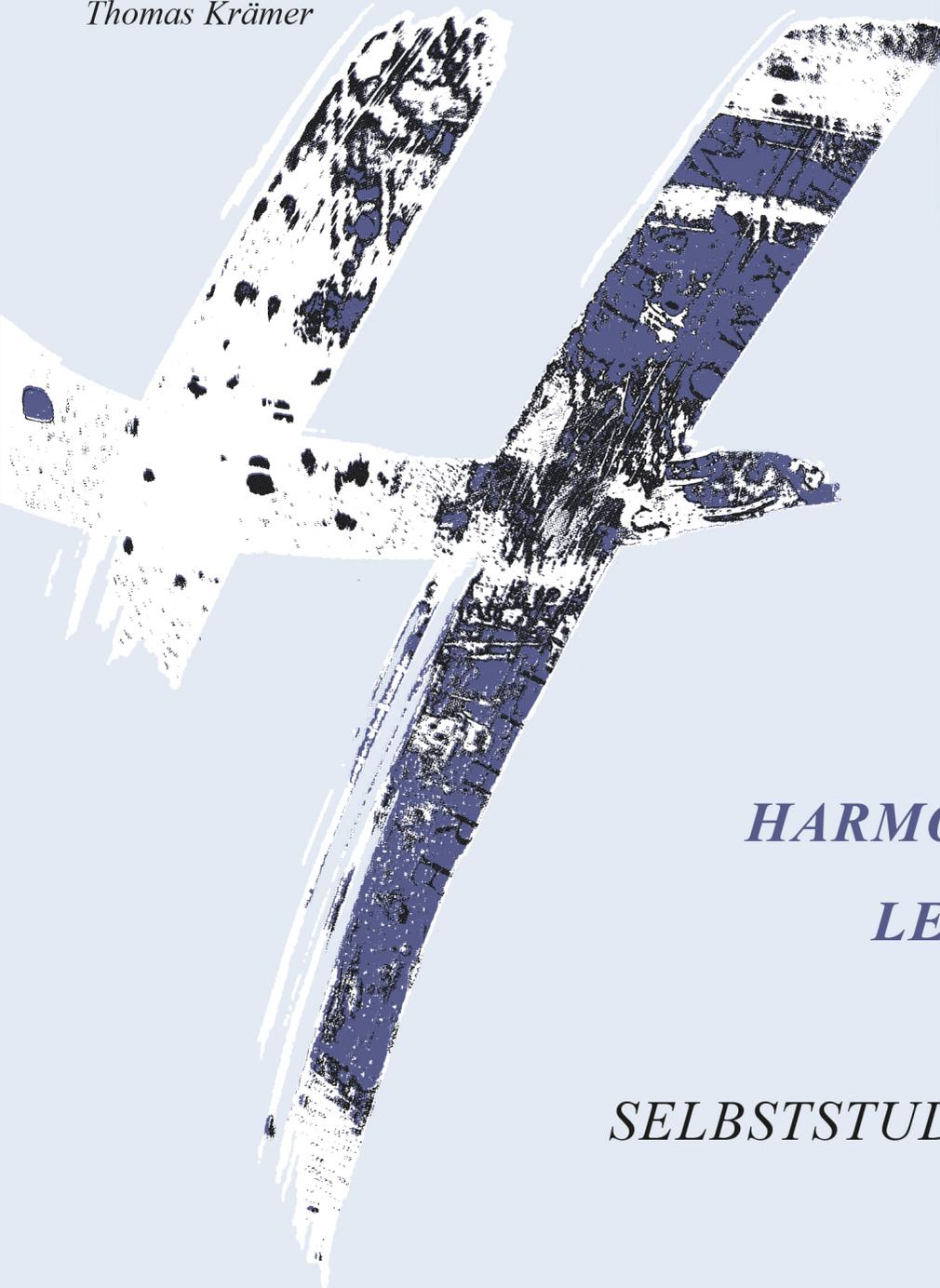


Thomas Krämer



*HARMONIE
LEHRE
IM
SELBSTSTUDIUM*

Breitkopf & Härtel

Krämer · Harmonielehre im Selbststudium

THOMAS KRÄMER

Harmonielehre
im Selbststudium



**Breitkopf
& Härtel**

6600261
ISBN 978-3-7651-9845-8
© 1991/2019 by Breitkopf & Härtel,
Wiesbaden

Alle Rechte vorbehalten

Satz: Dinges & Frick, Wiesbaden
Umschlagentwurf: Marion Schröder, Wiesbaden

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VI
Vorwort zur 8. Auflage	VII
Arbeitsanleitung	VIII
1. Grundlagen der Allgemeinen Musiklehre	1
2. Hauptdreiklänge und Kadenz	11
3. Die Grundlagen des vierstimmigen Tonsatzes	20
4. Die Sextakkorde	37
5. Harmoniefremde Töne	43
6. Die Quartsextakkorde	57
7. Moll	67
8. Der Dominantseptakkord	75
9. Die Nonenakkorde	90
10. Der verminderte Septakkord	100
11. Dur- und Mollsubdominanten mit hinzugefügter Sexte	113
12. Subdominanten mit Sexte statt Quinte: Die „subdominantischen Sextakkorde“ ..	121
13. Der neapolitanische Sextakkord	131
14. Die Nebendreiklänge (Dur)	141
15. Zwischendominanten und Ausweichungen in Dur	158
16. Nebendreiklänge und Zwischendominanten in Moll	179
Lösungsteil	191
Verzeichnis der Liedbeispiele	217
Verzeichnis der Werkausschnitte	220
Stichwortverzeichnis	225
Literaturempfehlungen	230

Vorwort

Wenn an der Schwelle zum 21. Jahrhundert eine „Harmonielehre im Selbststudium“ erscheint und ihre Themenstellung aus der Musik zwischen 1600 und 1900 herleitet, so muss sich die Frage nach der Berechtigung einer solchen Publikation aufdrängen.

Dabei gibt *eine* Antwort auf diese Frage unsere Zeit selbst: das gängige Konzertrepertoire entstammt zum überwiegenden Teil dem Zeitraum zwischen 1600 und 1900, und dies hat zur Folge, dass auch die musikalische Berufsausbildung sich an jenem Zeitraum orientiert. Hinzu kommt, dass das erhaltens- und pflegenswerte Liedgut aus dem Choral- und Volksliedbereich in jenen Jahren der Musikgeschichte anzusiedeln ist und dass auch in unserem Jahrhundert Elemente der Tonsprache jener Zeit nicht verloren gegangen sind, vielmehr etwa im Bereich der „Populärmusik“ sich verstärkt wiederfinden.

Es gibt aber eine weitere Antwort auf die Frage nach der Notwendigkeit des Studiums der klassischen Harmonielehre. Diether de la Motte hat in seiner „Harmonielehre“ (1976) den Versuch unternommen, die Tonsprache unter dem Aspekt des Wandels der Zeiten neu zu ordnen. Dieser Ansatz ist richtig und notwendig.

Es setzt aber voraus, dass eine Tonsprache beherrscht wird, die ich in ihrer Bedeutung mit der „Muttersprache“ gleichsetzen möchte. Der Erwerb jener Muttersprache jedoch, die in der Beachtung von Regeln, Gesetzen und Verboten Komponisten wie Josquin mit Brahms, Palestrina und Mendelssohn, Bach mit Reger eint, ist Hauptgegenstand der vorliegenden Konzeption; das Aneignen von Basiswissen hat Vorrang vor einer – sicherlich notwendigen – stilistischen Differenzierung.

Der Schwerpunkt der vorliegenden Harmonielehre liegt im Aspekt des *Selbststudiums*. Zwar ist bekannt, dass die korrigierende Hand des Lehrers durch nichts zu ersetzen ist; andererseits verfolgt der Aufbau des Buches die Absicht, schrittweise und gezielt methodisch durchdacht zur Eigenarbeit anzuleiten. Dass dabei gleichzeitig eine systematische Gliederung des Stoffes als mögliche Handreichung für den Lehrer entstanden ist, war ein von vornherein geplanter Seiteneffekt; auch kann das Buch *jederzeit im Unterricht* Verwendung finden.

Da sich alle Fragestellungen im satztechnischen Bereich am Choral und am Volkslied orientieren, wurde auf Themenbereiche wie Alteration, Medianten oder Modulation bewusst verzichtet. Ein Volkslied mit tiefalterter Quinte harmonisieren zu wollen, wäre ebenso unsinnig wie das Darstellen von Modulationstechniken mittels choralhaft empfundener Beispiele. Die Beschränkung auf das Vermitteln von Basiswissen hat den „Verzicht auf ...“ notwendigerweise zur Folge.

Ein erfolgreiches Durcharbeiten der einzelnen Kapitel setzt Grundkenntnisse im Bereich der „Allgemeinen Musiklehre“ voraus. Das Kapitel 1, „Grundlagen der Allgemeinen Musiklehre“, dient lediglich dazu, die für die Harmonielehre besonders wichtigen Inhalte zu bündeln und in knapper Form zusammenzufassen. Zum vertiefenden Studium sei Erich Wolfs „Allgemeine Musiklehre“ empfohlen.

Das Buch in der nun vorliegenden Form wäre ohne manchen stillen Mithelfer nicht zustande gekommen. Ihnen allen sei Dank, allen voran Herrn Dr. Gerd Sievers für seine redaktionelle Betreuung. Seine ebenso unermüdlichen wie geduldigen Ratschläge haben geholfen, manche Unzulänglichkeiten zu beseitigen. Dank gebührt auch meinen ungezählten Musiktheorieschülern an der Musikschule Gütersloh und an den Musikhochschulen Detmold und Saarbrücken. Ihrer Erinnerung und einem Motto Arnold Schönbergs sei das Buch gewidmet. Schönberg stellt an den Beginn seiner „Harmonielehre“ (1911) den Satz: „Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.“ Ich habe dem nichts hinzuzufügen.

Vorwort zur 8. Auflage

Nahezu 30 Jahre sind seit dem Erscheinen meiner „Harmonielehre im Selbststudium“ vergangen und anscheinend erfreut sich das Buch ungebrochener Beliebtheit. Mit der 4. Auflage wurden 2006 zahlreiche Änderungen vorgenommen. Insbesondere erhöhte sich die Anzahl der Aufgabentypen **B.**, um die Möglichkeit der Selbstkontrolle durch den Vergleich mit dem Lösungsteil zu verbessern.

Ganz offensichtlich aber gibt es den dringenden Wunsch vieler Leser, zusätzlich auch eine Rückmeldung zu den anspruchsvolleren Aufgabentypen **C.** und **D.** zu erhalten. Diese Aufgaben blieben bewusst ohne Lösungsvorschläge, um die Einsatzfähigkeit des Buches im Unterricht zu sichern. Nun hat in der Zwischenzeit der Verlag meine „Praktischen Harmonieübungen“ (BV 479) herausgegeben. Dieses umfangreiche Arbeitsbuch mit etlichen Aufgaben und Lösungen wurde als Begleitwerk zu meiner „Harmonielehre“ konzipiert und enthält jetzt auch Lösungsmodelle zu den Aufgabentypen **C.** und **D.** Damit sind Autor und Verlag auf vielfältige Anregungen und Wünsche eingegangen, die von außen an sie herangetragen wurden.

In der vorliegenden 8. Auflage wurden kleinere Fehler korrigiert und einige Unstimmigkeiten beseitigt. Des Weiteren wurde die Verwendbarkeit des Buches mit den „Praktischen Harmonieübungen“ synchronisiert.

Keine Änderung hat das nach wie vor stimmige methodische Konzept des Buches erfahren. Wer nach einer vertiefenden Abrundung des umfangreichen Stoffes von „Harmonielehre“ sucht, ist seit Jahren mit meinem „Lehrbuch der harmonischen Analyse“ (BV 305) bestens für ein umfassendes Studium gerüstet. Und wer eine anschauliche Darstellung sowie eine kurze Erläuterung zentraler Begriffe der Musiktheorie wünscht, dem sei das „Lexikon Musiktheorie“ (Thomas Krämer/Manfred Dings, BV 370) empfohlen.

Saarbrücken, im Sommer 2019

Thomas Krämer

Arbeitsanleitung

Für das erfolgreiche Durcharbeiten der einzelnen Kapitel sollten folgende Punkte beachtet werden:

1. Jedes Kapitel ist so aufgebaut, dass es als *eine* Lerneinheit erarbeitet werden kann.

Besonders wichtige Hinweise und markante Merksätze sind mit ■ gekennzeichnet.

Es empfiehlt sich, diese Hinweise in einer gesonderten Übersicht zusammenzutragen, damit bei Bedarf auf sie zurückgegriffen werden kann.

Das Wesentliche ist am Schluss eines jeden Kapitels in besonders knapper Form zusammengefasst. Diese umrahmten Zusammenfassungen sollte sich der Schüler nach Möglichkeit einprägen.

2. Vom 4. Kapitel an enthält jede Lerneinheit vier Aufgabentypen.

Aufgabentyp A zur Analyse gedacht: in der Regel sollen hier Funktionssymbole eingetragen werden,

Aufgabentyp B satztechnischer Art: sollte unbedingt gelöst werden können (mit Lösung im Lösungsteil),

Aufgabentyp C satztechnischer Art mit gesteigertem Schwierigkeitsgrad: sollte gelöst werden können (ohne Lösung im Lösungsteil),

Aufgabentyp D Zusatzaufgaben satztechnischer Art: könnten im Unterricht Verwendung finden (ohne Lösung im Lösungsteil).

Eine wirklich erfolgreiche Arbeit ist nur dann gewährleistet, wenn die Aufgabentypen A und B (dem jeweiligen Vorschlag der Lösungsschritte folgend) zunächst *völlig selbstständig* gelöst werden. Erst danach empfiehlt sich ein Vergleich mit den Vorschlägen im Lösungsteil.

3. Damit der Aufgabenteil immer wieder verwendet werden kann, ist das Abschreiben der Aufgabentypen B bis D (Notenpapier!) dringend anzuraten.

Die Kontrolle der eigenen Arbeit durch *Singen* der einzelnen Stimme und das *Hören* der erzielten Ergebnisse durch *Nachspielen* (Tasteninstrument!) ist derart wichtig, dass es als unabdingbarer Bestandteil einer jeden Aufgabe angesehen werden muss.

1. Grundlagen der Allgemeinen Musiklehre

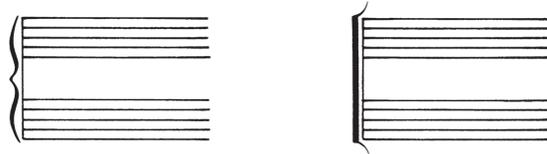
Die heute gebräuchliche *Notenschrift* ist ein Versuch, die vielfältigen Klangereignisse in der Musik mit allgemein verständlichen Zeichen, Symbolen und sonstigen Anordnungen schriftlich zu fixieren.

Seit Beginn der ersten Notationsbestrebungen, die bis in die griechische Antike zurückgehen, ist die Notenschrift dabei immer ein in seiner Darstellungsfähigkeit begrenzter Mittler zwischen der Klangidee des Komponisten und der praktischen Ausführung durch den Interpreten gewesen.

Die Ausgangsbasis für die Notierung von musikalischen Klangfolgen ist seit ca. 1000 n. Chr. das *fünflinige Notensystem*.

Das gleichzeitige Erklingen mehrerer musikalischer Stimmen verlangt das Zusammenfassen der dann benötigten Notensysteme durch die *Akkolade*.

Beispiel 1.1. – 2 Notensysteme durch die Akkolade { oder [zusammengefasst



Für die verschiedenen *Parameter* in der Musik (wie Tonhöhe, Tondauer, Tonstärke, Tempo, Ausdruck, Artikulation) werden jeweils eigenständige Symbole verwendet, die sich in teils langen geschichtlichen Prozessen herausgebildet haben.

Die Notierung der *Tonhöhe* stützt sich zunächst auf die *Stammtöne* (c d e f g a h), die mittels eines Kreuzes (#) um einen Halbton *erhöht* und mittels eines Be (b) um einen Halbton *erniedrigt* werden können. Auch Ganztonveränderungen der *Stammtöne* durch ein *Doppelkreuz* (x) und *Doppel-Be* (bb) sind möglich. Diese Erhöhungen und Erniedrigungen gelten stets nur für die bezeichnete Oktavlage und für die Dauer eines Taktes.

Ein *Auflösungszeichen* (h) macht die vorgenommenen Veränderungen rückgängig.

Die *Stammtöne* werden unter dem Gesichtspunkt der Ordnung des *gesamten Tonspektrums* (tief/hoch) in Registerlagen eingeteilt, wobei sich 7 gebräuchliche *Oktavlagen* ergeben.

Da die Verwendung zu vieler zusätzlicher Hilfslinien die Notation unübersichtlich macht, kann man die Oktavierung nach *oben* durch 8^{.....} (*ottava*) und nach *unten* durch 8^{va bassa} (*ottava bassa*) fordern.

Beispiel 1.2. – Oktavlagen der *Stammtöne*

Kontra- oktave	Große Oktave	Kleine Oktave	Eingestrichene Oktave
			
C ¹ D ¹ E ¹ F ¹ G ¹ A ¹ H ¹	C D E F G A H	c d e f g a h	c' d' e' f' g' a' h'

Zweigestrichene Oktave

Dreigestrichene Oktave

Viergestrichene Oktave

c" d" e" f" g" a" h" c"" d"" e"" f"" g"" a"" h"" c"" d"" e"" f"" g"" a"" h""

Die Festlegung der Tonhöhe und damit die Benennung der Töne geschieht durch *Schlüssel* am Anfang des Notensystems.

Am gebräuchlichsten sind der *G- oder Violinschlüssel* (G), der die Note auf der zweituntersten Linie als g' fixiert, und der *Bassschlüssel* (B), der die Note auf der zweitobersten Linie als f festlegt.

Beispiel 1.3. – Violin- und Bassschlüssel

g' a' h' c' d'

f g a h c'

g' f' e' d' c'

f e d c H

Die C-Schlüssel bestimmen den Ton c und werden vor allem als *Altschlüssel* (Viola [Bratsche], Altposaune) und als *Tenorschlüssel* (Violoncello, Fagott, Tenorposaune) eingesetzt.

Beispiel 1.4. – C-Schlüssel

Altschlüssel

Tenorschlüssel

im Violinschlüssel notiert

im Violinschlüssel notiert

Die Notation der *Tondauer* ist zunächst abhängig vom *Grunds Schlag*, auch *Metrum* genannt. Durch die Fixierung des Metrums wird das *Tempo* bestimmt, das für jedes Musikstück individuell festzulegen ist.

Dabei stützt man sich seit 1816 auf das „*Mälzelsche Metronom*“. (M.M. ♩ = 60 bedeutet: 60 Schläge [Viertelnotenschläge] in der Minute, also Sekundenschläge, M.M. ♩ = 80 bedeutet demnach: 80 Viertelgrundschläge in der Minute.)

Im Gefolge der Festlegung des Metrums ergibt sich als äußere Einteilung des Grunds Schlags der *Takt* (lat. Tactus = Schlag, Berührung). Die Taktart und damit die Anzahl der Grundschläge innerhalb des Taktes sowie die Maßeinheit werden zu Beginn festgelegt ($\frac{4}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{5}{4}$ usw.).

Ein Takt als Zählzeitengruppe wird in *schwere* und *leichte* Schlagzählzeiten eingeteilt, wobei der erste Schlag nach dem *Taktstrich*, die *Hauptzählzeit*, die 1, von besonderer Betonung ist.

Die konkrete Festlegung der Tondauer und damit die innerhalb des vorgegebenen Metrums zugrunde liegende Gliederung des Zeitmaßes erfolgt durch *Noten- und Pausenwerte*. Durch die *rhythmische Gestaltung*, also durch das Prinzip von *Länge und Kürze der Noten und Pausen*, erfährt das gleichbleibende Metrum seine Belebung.

Beispiel 1.5. – Heute gebräuchliche Noten- und Pausenwerte

Ganze Noten		Ganze Pause	
Halbe Noten		Halbe Pause	
Viertelnote		Viertelpause	
Achtelnote		Achtelpause	
Sechzehntelnote		Sechzehntelpause	

Neben den in Beispiel 1.5. dargestellten rhythmischen Grundformen gibt es weitere Möglichkeiten der Tondauerbestimmung. So verlängert ein *Punkt* hinter einer Note oder einer Pause (Verlängerungs- oder Augmentationspunkt) diese um die *Halbe ihres Wertes*.

Beispiel 1.6. – Verlängerung der Noten- und Pausenwerte durch den Punkt

	=			=	
	=			=	
	=			=	
	=			=	
	=			=	

Die *Klangbestimmung des Tones selber*, seine Färbung und seine Intensität, wird bestimmt durch die physikalische Zusammensetzung. So erklingt neben dem *Hauptton* eine über diesem angeordnete Reihe von *Obertönen* (Partialtönen), die je nach Tonerzeuger verschieden stark mitklingen, vom Hörer jedoch nur unbewusst wahrgenommen werden. Diese *Obertonreihe* ist über jedem Ton angeordnet und hat den immer gleichen, rechnerisch unendlichen Aufbau: die Abstände der Obertöne zueinander werden immer kleiner.

Beispiel 1.7. – Obertonreihe auf C



Hauptton

Obertöne

x = Annäherung

Zur Anpassung der Naturgegebenheit musikalischer Töne an die Erfordernisse der Musikpraxis hat es schon zur Zeit der griechischen Antike Versuche systematischer Ordnungen gegeben.

Im *pythagoreischen System der Quintverwandtschaft* sind alle Quinten *rein gestimmt*, entsprechen also den Verhältnissen, wie sie der Obertonreihe eines jeden Tones zu entnehmen sind.

Beispiel 1.8. – Reine Quinte in der Obertonreihe (2. und 3. Teilton)



Würde man 12 nach dem pythagoreischen System errechnete reine Quinten aufeinander schichten, so ergäbe sich:

Beispiel 1.9. – 12 reine Quinten auf C^2

12 Quinten: C^2 | G^2 | D^1 | A^1 | E | H | fis | cis' | gis' | dis'' | ais'' | eis''' | his'''

Schichtet man vom gleichen Ausgangston 7 reine Oktaven aufeinander, so ergibt sich:

Beispiel 1.10. – 7 reine Oktaven auf C^2

7 Oktaven: C^2 | C^1 | C | c | c' | c'' | c''' | c''''

Vergleicht man den in Beispiel 1.9. erreichten Ton his''' mit dem in Beispiel 1.10. erreichten Ton c'''' , so ergibt sich eine geringfügige Abweichung: der Ton his''' des Beispiels 1.9. ist um etwa ein Viertel eines Halbtones *höher* als der Ton c'''' des Beispiels 1.10.

Der Unterschied beträgt $(3:2)^{12} : (2:1)^7 = 129,74634 : 128 = 1,0136433$.

Diese Differenz ($\approx 74:73$) wird *pythagoreisches Komma* genannt und ist die Ursache dafür, dass das pythagoreische System sich nicht schließt.

Um diesen Mangel zu beseitigen und ein für den gesamten Tonvorrat und für alle Tonarten gleichermaßen brauchbares Tonsystem zu schaffen, teilte Andreas Werckmeister 1691 in der von ihm erdachten *temperierten Stimmung* die reine Oktave in 12 *gleiche Teile* (Äquidistanz der Töne).

Dies hat zwar zur Folge, dass die Tonbeziehungen untereinander mit Ausnahme der Oktaven nicht mehr rein – im mathematischen Sinne also verstimmt – sind; doch überwiegt der Vorteil, dass aufgrund der *Identität der Oktave in allen Lagen* ein geschlossenes System von in allen Tonarten gleichermaßen brauchbaren Tönen entsteht.

(Das Aufkommen der temperierten Stimmung war für J. S. Bach immerhin Anlass, zwei Zyklen des „Wohltemperierten Klaviers“ in allen nun brauchbar gewordenen und damit gleichberechtigt nebeneinander stehenden Dur- und Molltonarten zu komponieren.)

Intervalle

Der Begriff „*Intervall*“ beinhaltet nicht nur den *Abstand zweier zusammen oder nacheinander klingender Töne*, er umfasst auch die vielfältigen Beziehungen, die zwei Töne miteinander eingehen können.

Man unterscheidet in der Intervalllehre:

- das Distanzprinzip
- das Komplementärprinzip
- das Enharmonikprinzip
- das Klangprinzip

a. Das Distanzprinzip

Das Distanzprinzip handelt vom Abstand zweier Töne zueinander. Die in der Musik gebräuchlichen Intervallbezeichnungen gehen auf lateinische Ordnungszahlen zurück und meinen grundsätzlich die *Distanz zweier Stammtöne zueinander*. So bedeutet *Sekunde* (lat. secundus = der zweite): *der zweite Stammton vom Ausgangston, wenn man diesen mitzählt*.

Innerhalb der Oktave werden grundsätzlich unterschieden:

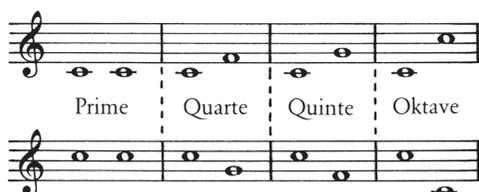
Reine Intervalle – Prime, Quarte, Quinte und Oktave (diese Intervalle können *nicht* klein oder groß sein),

Kleine und große Intervalle – Sekunden, Terzen, Sexten und Septimen (zwischen „groß“ und „klein“ ist jeweils eine halbe Stufe, ein sogenannter Halbton, Unterschied),

Übermäßige und verminderte Intervalle – alle reinen, kleinen und großen Intervalle, die durch Vorzeichen zusätzlich erhöht oder erniedrigt werden.

Beispiel 1.11. – Distanzprinzip der Intervalle bis zur Oktave

Reine Intervalle



Kleine und große Intervalle

Kl. Sekunde Gr. Sekunde Kl. Terz Gr. Terz Kl. Sexte Gr. Sexte Kl. Septime Gr. Septime

Übermäßige Intervalle (Ü)

„Tritonus“ *

Ü. Prime Ü. Sekunde Ü. Terz Ü. Quarte Ü. Quinte Ü. Sexte Ü. Septime Ü. Oktave

* Tritonus – eigenständige Bezeichnung für die übermäßige Quarte, Abstand von 3 Ganztönen

Verminderte Intervalle (V)

V. Prime V. Sekunde V. Terz V. Quarte V. Quinte V. Sexte V. Septime V. Oktave

Bedingt durch die in der temperierten Stimmung vorgegebenen Äquidistanz der Töne *innerhalb* der Oktave ergeben sich *oberhalb* des Oktavrahmens keine neuen Verhältnisse. Das Distanzprinzip der Intervalle oberhalb der Oktave wird nach der Formel „Oktave + ...“ fortgesetzt, wobei bis zur „Oktave + Quinte“ eigenständige Bezeichnungen üblich sind:

- Oktave + kleine Sekunde = kleine None
- Oktave + große Sekunde = große None
- Oktave + kleine Terz = kleine Dezime
- Oktave + große Terz = große Dezime
- Oktave + Quarte = Undezime
- Oktave + Quinte = Duodezime

Beispiel 1.12. – Gebräuchliche Intervallbezeichnungen oberhalb der Oktave

Kleine None Große None Kl. Dezime Gr. Dezime Undezime Duodezime

b. Das Komplementärprinzip

Das Komplementärprinzip ordnet die Intervalle unter dem Gesichtspunkt ihrer *gegenseitigen Ergänzung zur Oktave* (lat.-frz. komplementär = sich gegenseitig ergänzend).

Dabei ergänzen einander:

- rein und rein
- klein und groß
- übermäßig und vermindert
- Prime und Oktave
- Sekunde und Septime
- Terz und Sexte
- Quarte und Quinte
- Sexte und Terz
- Septime und Sekunde
- Oktave und Prime

Beispiel 1.13. – Komplementärintervalle

c. Das Enharmonikprinzip

Unter „Enharmonik“ wird die verschiedene Notierung und Benennung von Tönen verstanden, die aufgrund der temperierten Stimmung gleich klingen.

Die notationsmäßige Umbenennung zweier gleich klingender Töne wird „*enharmonische Verwechslung*“ genannt.

In der Intervalllehre werden all jene Intervalle dem Enharmonikprinzip zugeordnet, die verschieden notiert werden und dennoch gleich klingen.

Beispiel 1.14. – Enharmonische Verwechslungen (≈)

c ≈ his ≈ deses | g ≈ ases ≈ fisis | as ≈ gis | ges ≈ fis

Beispiel 1.15. – Auswahl von enharmonisch verwechselbaren Intervallen

Ü. Quarte \approx V. Quinte ; Kl. Septime \approx Ü. Sexte ; Ü. Sekunde \approx Kl. Terz ; Ü. Prime \approx Kl. Sekunde

d. Das Klangprinzip

Das Klangprinzip ordnet die Intervalle nach dem Gesichtspunkt ihrer harmonischen *Stabilität* bzw. *Instabilität*. Dabei unterscheidet man *konsonante* und *dissonante* Intervalle.

Zu den konsonanten Intervallen (lat. *consonare* = zusammenklingen) rechnen Tonbeziehungen, die einen hohen Verschmelzungsgrad aufweisen und keiner Weiterführung bedürfen, weil sie Bestandteile eines Dur- oder Molldreiklangs sind.

Zu den konsonanten Intervallen zählen: Primen, Quinten, Oktaven, Terzen und Sexten.

Unter dissonanten Intervallen (lat. *dissonare* = auseinanderklingen) versteht man Tonbeziehungen, die durch Reibung und Schärfe gekennzeichnet sind und die im harmonischen Sinne als *auflösungsbedürftig* gelten (Auflösung der Dissonanz in eine Konsonanz).

Zu den dissonanten Intervallen zählen: Sekunden und Septimen; alle übermäßigen und verminderten Intervalle.

Eine Mittelstellung nimmt die Quarte ein, die *je nach Auffassung* konsonant oder dissonant sein kann (Auffassungskonsonanz).

Beispiel 1.16. – Konsonante Intervalle

Beispiel 1.17. – Dissonante Intervalle (mit Auflösung in die Konsonanz)

Beispiel 1.18. – Auffassungskonsonanz/-dissonanz Quarte

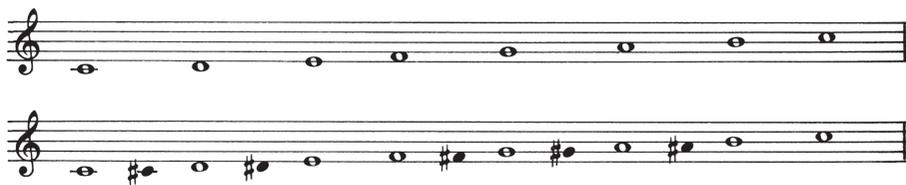
Tonleitern

Tonleitern sind *ordnende Zusammenstellungen* des Tonmaterials, welches ein Musikstück bestimmt.

Dabei wird der Grundton zum Ausgangs- und Endpunkt eines nach dem Prinzip der Stufenfolgen angelegten Tonsystems, das als *Tonleiter* lediglich die Materialzusammenstellung, als *Tongeschlecht* jedoch die typischen Merkmale erkennen lässt.

Beschränkt sich der Komponist bei der Wahl der Töne auf die in der jeweiligen Tonleiter vorzufindenden, so verbleibt er im Bereich der Diatonik (gr.-lat. = durch die Tonfolge hindurch). Weicht er vom Tonleitermaterial ab und benutzt er weitere Töne, so müssen diese durch *Akzidentien* (Versetzungszichen) kenntlich gemacht werden. Da diese sich im Notenbild als „Einfärbung“ äußern, wird eine solche Diatonik-Erweiterung als *Chromatik* (gr.-lat. Chroma = Farbe) bezeichnet.

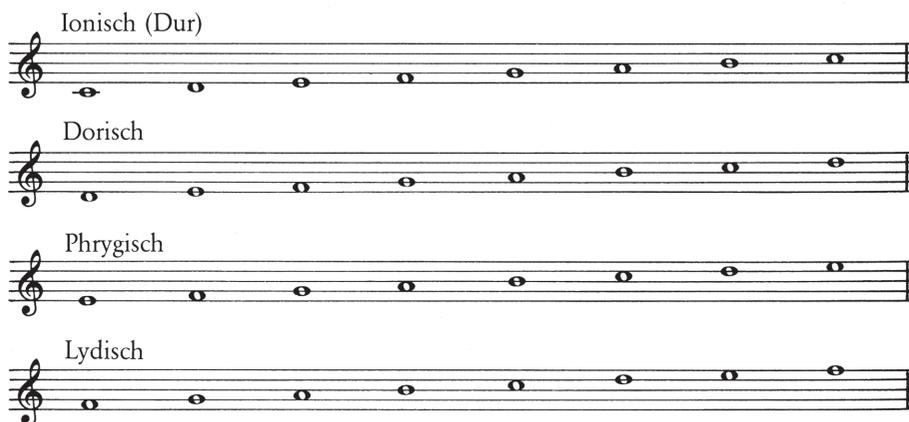
Beispiel 1.19. – Vergleich von C-dur-Tonleiter und C-chromatischer Halbtonleiter



Im Mittelalter unterschied man 8 Tongeschlechter, die sogenannten *Kirchentonarten (Modi)*. Es waren – nach griechischem Vorbild (bei Übernahme-Irrtümern) – mit Namen griechischer Volksstämme (dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch) belegte Tonleitermodelle, die Ausschnitten aus unserer C-dur-Tonleiter entsprechen (die authentischen von den Stufen d, e, f, und g aus, die plagalen, mit dem Zusatz „hypo“ [gr. = unter], jeweils eine Quarte darunter). Zu Beginn der Neuzeit ergänzte ein humanistischer Musikgelehrter (Glareanus) dieses System um 4 weitere Modi – die Ausschnitte von a (aeolisch) und von c (ionisch) aus als authentische nebst ihren plagalen – und gelangte so zu 12 Tonleitermodellen (Dodekachordon, 1547). Von eben diesen setzten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts zwei mehr und mehr durch, das *Ionische* (c bis c) und das *Aeolische* (a bis a), verdrängten allmählich die anderen Modi und wurden zu unserem *Dur* und *Moll*.

Erst in unserem Jahrhundert wurden die Kirchentonarten (Kirchentöne) als modale Bereicherung der tonalen Qualitäten wiederbelebt.

Beispiel 1.20. – 6 authentische Kirchentonarten



Mixolydisch

Aeolisch (Moll)

Die nach der Abspaltung von Ionisch als Dur und Aeolisch als Moll verbleibenden 4 authentischen Kirchentonarten Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch weichen in jeweils einem Ton von Dur bzw. Moll ab. Diese Abweichung ist zugleich das spezifische Merkmal einer jeden Kirchentonart.

Es ist: Dorisch = Moll mit großer Sexte („dorische Sexte“)
 Phrygisch = Moll mit kleiner Sekunde („phrygische Sekunde“)
 Lydisch = Dur mit übermäßiger Quarte („lydische Quarte“)
 Mixolydisch = Dur mit kleiner Septime, d.h. *ohne* Leitton („mixolydische Septime“)

Bei der *Transposition* der Kirchentonarten (Transposition = Übertragung in eine andere Tonart) sollte deshalb die systematische Übersicht des Beispiels 1.21. zu Hilfe genommen werden.

Beispiel 1.21. – Erkennungsmerkmale der Kirchentonarten Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch

Moll

Dur

Dorisch
„Dorische Sexte“

Phrygisch
„Phrygische Sekunde“

Lydisch
„Lydische Quarte“

Mixolydisch
„Mixolydische Septime“

2. Hauptdreiklänge und Kadenz

Unter „Harmonielehre“ wird die *Lehre von den Klangbeziehungen* in der dur-moll-tonalen Epoche der Musikgeschichte zwischen etwa 1600 und 1900 verstanden.

Die Harmonielehre stellt allerdings kein fest umrissenes System von dauerhaft gültigen Sätzen auf. Ihre Bedingungsfelder stehen vielmehr in Bezug zur jeweils gültigen Tonsprache der verschiedenen Epochen innerhalb dieser 300 Jahre Musikgeschichte.

Dabei eint *alle* Epochen jedoch die Tatsache, dass das Material zur harmonischen Gestaltung aus den *diatonischen*, d. h. den leitereigenen Dreiklängen einer Tonleiter gewonnen wird.

Beispiel 2.1. – Leitereigene Dreiklänge einer Durtonleiter

Stufe: I II III IV V VI VII

Klang: Dur Moll Moll Dur Dur Moll Verm.

Hierbei zeigt sich, dass die Dreiklänge auf der *I., IV. und V. Stufe* von besonderer Bedeutung sind.

Drei Gründe sind es, die diese Klänge von jeher gegenüber den anderen ausgezeichnet haben:

1. Sie sind von gleicher Intervallstruktur und somit *Durdreiklänge*, die einzigen im *Durgeschlecht*.
2. Sie weisen in ihrer Summe *sämtliche Töne* der Tonleiter auf.
3. Die Anordnung der Grundtöne zueinander ist die einer *Quinte* (vgl. Bsp. 2.2. „Quintverwandtschaft“).

Beispiel 2.2. – Quintverwandtschaft der Klänge auf der IV., I. und V. Stufe

IV I V

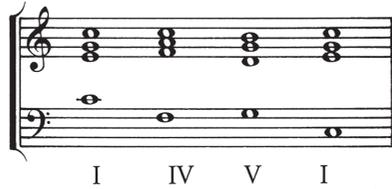
Da die Dreiklänge auf der I., IV. und V. Stufe in der Lage sind, die jeweilige Tonart eindeutig zu bestimmen und festzulegen, werden sie *Hauptdreiklänge* genannt.

Die Klänge auf der II., III., VI. und VII. Stufe sind demgegenüber von untergeordneter Bedeutung; man nennt sie *Nebendreiklänge*.

Um eine Tonart zu festigen und zu bekräftigen, muss man die Hauptdreiklänge in einer bestimmten *Reihenfolge* anordnen.

Das Prinzip dieser Anordnung ist die Geschlossenheit der Klangfolge. Sie wird mit den Hauptdreiklängen in dem Gerüst der (vielfältig erweiterungsfähigen und abwandelbaren) *Kadenz* erzielt.

Beispiel 2.3. – Reihung der Hauptdreiklänge als Kadenz



Seit etwa einhundert Jahren werden die Hauptdreiklänge mit eigenen Namen belegt, die ihre *Funktion* bezeichnen:

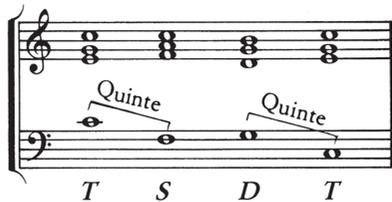
Dreiklang auf der I. Stufe = *Tonika* (T)

Dreiklang auf der IV. Stufe = *Subdominante* (S)

Dreiklang auf der V. Stufe = *Dominante* (D)

Das Kadenzschema stellt sich danach wie folgt dar: *T – S – D – T*.

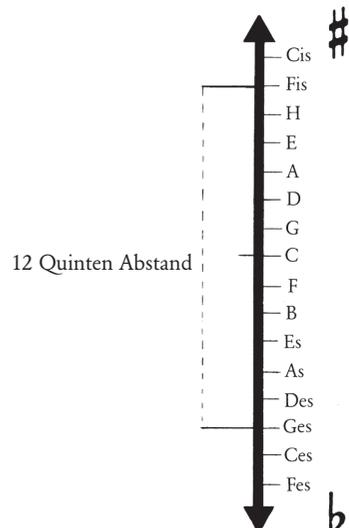
Beispiel 2.4. – Funktionsreihung der Hauptdreiklänge als Kadenz



Die Bezeichnungen *Tonika*, *Subdominante* und *Dominante* stammen von Hugo Riemann aus dessen gegen Ende des vorigen Jahrhunderts (1893) begründeter *Funktionstheorie*, die auf Erkenntnissen von Jean-Philippe Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722) beruht. Damit trat an die Stelle der rein mechanisch zählenden Stufenlehre ein Konzept, das in das Wesen der Musik, in ihre inneren Zusammenhänge einführt – eine revolutionäre Entdeckung, die auch gehörpsychologisch von eminenter Bedeutung ist.

Das noch eher oberflächliche Verständnis des in Beispiel 2.4. dargestellten Kadenzschemas bedarf einer tiefgehenden Untersuchung, etwa durch Anordnung der Dreiklänge auf der *Quintengeraden*.

Beispiel 2.5. – Quintengerade

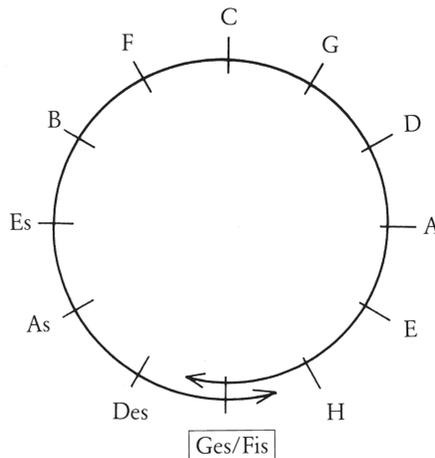


Die Quintengerade ist unendlich: *steigend* nach oben in den Kreuzbereich (\sharp), *fallend* nach unten in den B-Bereich (\flat).

Die häufig zu findende Anordnung der Tonarten im „*Quintenzirkel*“ ist insofern sachlich falsch, als die Tonarten Fis-dur und Ges-dur hier scheinbar identisch sind. In Wirklichkeit aber liegen sie – nämlich harmonisch – 12 Quinten auseinander.

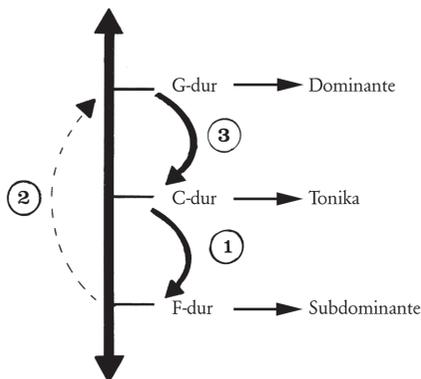
Die Ursache der akustischen Identität von Fis-dur und Ges-dur (bzw. anderen enharmonisch verwechselbaren Tonarten) liegt im Prinzip der *temperierten Stimmung* (vgl. Kapitel 1). Optisch veranschaulichen lässt sich dieses Quintengeschehen besser mit einer Spirale, bei der die enharmonisch gleichgesetzten Töne übereinanderliegen (vgl. Bsp. 2.6.).

Beispiel 2.6. – Quintenzirkel als Spirale



Die Anordnung der Klänge der C-dur-Kadenz (Bsp. 2.4.) stellt sich im Ausschnitt der Quintengeraden nun folgendermaßen dar:

Beispiel 2.7. – C-dur-Kadenz in der Quintengeraden



Vom Ausgangspunkt C-dur ergibt sich zunächst ein harmonischer Abstieg um eine Quinte nach F-dur: ①; es erfolgt ein zwei Quinten umfassender Aufstieg nach G-dur: ②, von dem aus ein erneuter Quintfall abwärts (G-dur nach C-dur) zu beobachten ist: ③.

In diesem *zweimaligen Quintfall* liegt die ursächliche Bedeutung des Begriffs *Kadenz* (lat. *cadere* = fallen)

Beispiel 2.7. veranschaulicht aber auch die Bedeutung der in der Funktionstheorie gebräuchlichen Bezeichnungen der Hauptdreiklänge:

- Tonika* – der „tonische“ Akkord (lat. *tonus* = Spannung), der Dreiklang, der im Zentrum aller harmonischen Spannungsfelder steht und dessen Grundton mit dem Grundton der Tonart identisch ist,
- Dominante* – (lat. *dominari* = herrschen), der Dreiklang, der die *obere* Region der Tonika harmonisch repräsentiert und dessen Kräfte von oben auf die Tonika einwirken (deshalb auch *Oberdominante*),
- Subdominante* – (lat. *sub* = unter, unterhalb), der Dreiklang, der die *untere* Region der Tonika vertritt (deshalb auch *Unterdominante*).

ZUSAMMENFASSUNG

Die Dreiklänge auf der I., IV. und V. Stufe einer Durtonleiter werden *Hauptdreiklänge* genannt. Werden sie in der Reihenfolge I – IV – V – I angeordnet, so festigen und bekräftigen sie als *Kadenz* die jeweilige Tonart. Die Funktionstheorie weist den Hauptdreiklängen im Kadenzablauf eine spezifische „Funktion“ zu und bezeichnet den Dreiklang auf der I. Stufe als *Tonika*, den auf der IV. Stufe als *Subdominante* und den auf der V. Stufe als *Dominante*.

Aufgabe 2.B.1.

Die Kadenzen folgender Tonarten sind in *Tonartenschrift* zu notieren. Die Quintengerade (Bsp. 2.5.) mag als Orientierung hilfreich sein.

[<i>Beispiel</i>	E A H E	H-dur:	Des-dur:
	E-dur:	T S D T	T S D T	T S D T
	Es-dur:	T S D T	D-dur:	Ces-dur:
	F-dur:	T S D T	Fis-dur:	G-dur:
			T S D T	T S D T

Die Qualitäten der Hauptdreiklänge

1. Die Tonika

Die Tonika ist *Anfangs- und Endpunkt* der harmonischen Entwicklung in einem fest umrissenen formalen Ablauf; sie hat zugleich *Zentrumsfunktion*, indem alle Klänge der herrschenden Tonart sich immer wieder auf sie beziehen lassen. (Ihr übermäßig gehäuftes Auftreten kann ebenso sinnvoll sein wie ihr Fehlen, etwa bei ständigem Umspieltwerden von Klängen anderer Funktionen.)

Die Tonika erscheint in der Regel am *Anfang*, grundsätzlich aber am *Schluss* des Werkes oder eines hieraus abgegrenzten Teiles. Ihr kommt dadurch die Aufgabe zu, tonal wichtige Begrenzungspunkte zu setzen.

2. Die Dominante

Die Dominante besitzt den nach dem Grundton der Tonika wichtigsten Ton einer Tonart: den *Leitton*, die Terz der Dominante. Dieser Leitton hat melodische Spannungskraft; seine unabdingbare Tendenz ist die Auflösung *aufwärts in den Grundton der Tonika*.

Daraus folgt: Bei der Verwendung der Dominantfunktion überwiegt der *Spannungsgehalt* der Verbindung Dominante – Tonika.

Die Verbindung Dominante – Tonika als Schlussformel nennt man *authentischen* Schluss.

Beispiel 2.8. – Authentischer Schluss



Erscheint die Subdominante nach der Dominante, so wird der Leitton in die als unbefriedigend empfundene Subdominant*quinte* geleitet.

Die Verbindung Dominante – Subdominante gilt (zunächst) als *fehlerhaft*.

Beispiel 2.9. – Fehlerhafte Verbindung: Subdominante nach Dominante



3. Die Subdominante

Im Gegensatz zur Dominante enthält die Subdominante keine *Strebetöne*.

Da es ihr an dem unbedingten Drang zur harmonischen Fortführung fehlt, bildet sie ein eher entspannendes Moment. Innerhalb des Kadenzvorgangs allerdings dient die Subdominante als notwendige Abrundung und Ergänzung der Tonalitätsgrundierung; hier entfaltet der Subdominantklang seine Qualitäten als „Gegenspieler“ zu den quintverwandten Klängen Tonika und Dominante.

Der *Klanggehalt* der Subdominante bildet den wichtigen Gegensatz zum Spannungsgehalt der Dominante.