

TONSATZ

Kompendium zur erg. Lehrveranstaltung
„Tonsatz“
am Joseph-Haydn-Konservatorium Eisenstadt
von
Mag. Tibor Nemeth, ArtD

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
und haben sich, eh´ man es denkt, gefunden;
der Widerwille ist auch mir verschwunden,
und beide scheinen gleich mich anzuziehen.

Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
Und wenn wir erst, nach abgemeßnen Stunden,
mit Geist und Fleiß uns an die Kunst gebunden,
mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

So ist´s mit aller Bildung auch beschaffen:
Vergebens werden ungebundne Geister
nach der Vollendung einer Höhe streben.

Wer Großes will, muß sich zusammenraffen,
in der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

J. W. Goethe

HINTERGRUND

*„Gesetzt, es gelänge, eine vollkommen richtige, vollständige und in das einzelne gehende Erklärung der Musik, also eine ausführliche Wiederholung dessen, was sie ausdrückt, in Begriffen zu geben, so würde diese sofort auch eine genügende Wiederholung und Erklärung der Welt in Begriffen, also die wahre Philosophie sein.“
Schopenhauer*

Tonsatz ist für die **Musik** das, was die **Grammatik** für die **Sprache** ist.

Die sog. **Theorie** steht zur **Praxis** im selben Verhältnis wie das **Wesen** zum **Phänomen**.

Zum Beispiel der Begriff „Mensch“: als singulärer Ausdruck für die „Wesenheit“ des Menschseins manifestiert er sich doch nur in verschiedenen und einzigartigen Phänomenen des einzelnen Individuums.

Indem man das Wesen untersucht, hofft man schlüssige Aussagen für die unendliche Vielfalt der Phänomene zu erhalten – so wie die Analyse der äußeren **Form** Schlüsse auf deren **Inhalt** zulässt.

Die Theorie stellt Normen auf, die zwar in der Praxis scheinbar keine direkte, offensichtliche Relevanz haben, in ihrer latenten Wirksamkeit aber die allgemeingültige Struktur des Einzelphänomens erkennen lassen. Das ist keinesfalls ein Mangel, sondern liegt im Wesen der **Abstraktion** begründet (lat. *abstrahere* = wegziehen), deren Aufgabe es ist zu idealisieren, zu vereinfachen, sich auf das Wesentliche zu beschränken (siehe oben erwähnten Unterschied zwischen Theorie und Praxis, Wesen und Phänomen).

Tonsatz teilt sich aus didaktischen Gründen in **Kontrapunkt** (KP) und **Harmonielehre** (HL) auf, ist aber in Wahrheit genauso untrennbar wie das horizontale (KP) und vertikale (HL) Gefüge eines Teppichs.

Die Regeln haben ähnliche Bedeutung wie die Spielregeln beim Schach oder eben die grammatikalischen einer Sprache: Definitionen und Gesetze sind notwendig, um die formalen Raumgrenzen des Verständlichen abzustecken, innerhalb derer man sich aber **frei** bewegt.

Den Spielraum auf die Regeln zu beschränken geht vollkommen an der Sache vorbei (wem fiel das beim Schach ein, wer denkt beim Sprechen an grammatikalische Gesetze?), trotzdem wird es im Falle des Tonsatzes leider meist genauso gehandhabt (und nicht nur von den Lernenden)!

Die strikte Unterscheidung zwischen Praxis und Theorie ist auf dem Gebiet der Musik besonders fatal – als ob es um die Krücken ginge und nicht ums Gehen!

Ein musikalisches **Kunstwerk** ist (genauso wie eine beeindruckende Architektur, ein philosophisches Denksystem, eine meisterhafte Schachpartie oder wie jede Naturerscheinung) ein gewachsener **Organismus** (der entsprechende physikalische Ausdruck wäre der des „komplexen dynamischen Systems“): die vielschichtigen Zusammenhänge in dem sich stetig wandelnden Material wirken unmittelbar auf unser ästhetisches Bewusstsein und unser ethisches Unterbewusstsein und haben etwas Elementares, das den menschlichen Geist fasziniert. Diese Resonanz mit dem „Wesen des Lebendigen“ vermag die Musik am unmittelbarsten herzustellen.

Der unbestimmbare tiefe Eindruck weist aber auf ein viel höheres Potential hin, das dem Kunstwerk eigen ist: nur bei diesem erhöht sich der Genuss bei näherer Beschäftigung bis zur Erkenntnis.

Wer kann aber eine Philosophie verstehen und nachvollziehen, wenn er die Sprache, in der sie verfasst ist, nicht beherrscht; wer kann die Genialität einer Schachpartie bewundern, wenn er die Regeln des Spiels und die Art der Notation nicht kennt?

Die Mühen, sich mit den Gesetzmäßigkeiten des Systems auseinander zu setzen und sie verstehen zu lernen, werden mit dem Eingang in höchste Sphären des menschlichen Geistes belohnt.

Die folgenden Anweisungen und Regeln dienen also nur dem Zweck, die grammatikalischen Grundlagen der abendländischen Musik verständlich zu machen (die den kreativen Gedanken des sich in der musikalischen Sprache äußernden Individuums über verschiedene Stile hinweg zu entsprechenden Formen verholfen haben und immer noch verhelfen), durch entsprechende Übungen ein „Gefühl“ für die Sprache der Musik zu erlangen, ähnlich dem Gefühl für die eigene Muttersprache, und durch das so gewonnene tiefere Verständnis sowohl die in der Vergangenheit entstandenen Werke der Tonkunst richtig zu verstehen und entsprechend zu würdigen (und natürlich wiedergeben zu können), als auch den zukünftigen mit kritischem Geist entgegenzutreten zu können und somit als mündige künstlerische Persönlichkeit an der Entwicklung eines wahren, kulturellen Bewusstseins der Gesellschaft mitzuwirken.

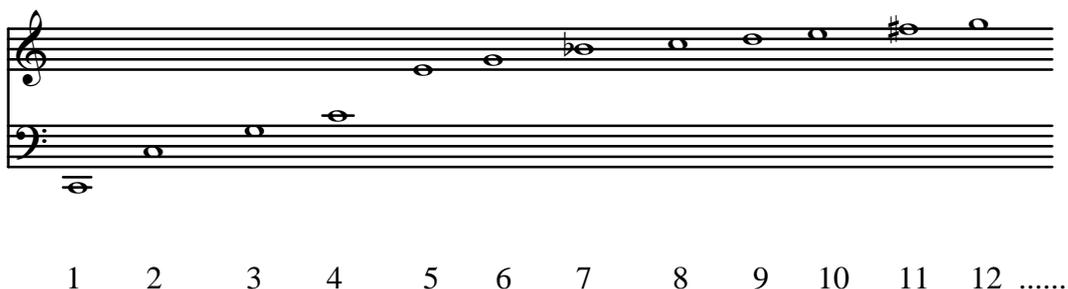
VOM MATERIAL ZUM SYSTEM:

OBERTONREIHE:

Der Ton ist das Material der Musik.

Wie die Spektralfarben des Lichtes teilt sich das physikalische Phänomen des Tones in die sog. Teil- oder Obertöne.

Die Obertonreihe ist unendlich – das Material der tonalen abendländischen Musiktheorie bezieht sich in der Hauptsache auf die ersten sechs.



Der 7. und 11. Ton sind sog. „ekmelische“ Töne (=außerhalb des Melos stehend), entsprechen **nicht** unserem b bzw. fis (die Notation als b und fis ist eine Notlösung, da sich die tatsächliche Tonhöhe mit unserem gebräuchlichen Notensystem nicht darstellen lässt) und sind für die mehrstimmige abendländische Musik unbrauchbar.

Das gesamte (chromatische) Material wird ausschließlich aus dem Durdreiklang, der sich in den ersten sechs Tönen manifestiert, gewonnen.

Eine höchst interessante Tatsache ist, dass die Ordnungszahlen = Verhältniszahlen sind! Setzt man zwischen die Nummern der einzelnen Töne das Verhältniszeichen „:“, so ist die Proportion der Saitenlänge wiedergegeben!

(d. h. der erste und der zweite Ton stehen im Schwingungsverhältnis 1 : 2, der zweite und dritte im Verhältnis 2 : 3, usw.)

Das menschliche Ohr hört komplizierte Schwingungsverhältnisse immer zu einfacheren Proportionen „zurecht“! (z. B. hört man den 9. Oberton, wenn nicht als Grundton, dann als dritten des dritten; also in obigem Beispiel das d als Quint von g und nicht als Sekund zu c) Eine physikalisch-psychologische Bestätigung für die intuitive Beschränkung auf die zunächstliegenden Obertöne!

Die Entdeckung der Entsprechung von einfachen, ganzzahligen Verhältnissen und Konsonanzen, also eine Verbindung zwischen Einfachheit und Schönheit, Mathematik und Ästhetik geht angeblich auf Pythagoras (6. Jh. v. Chr.) zurück.

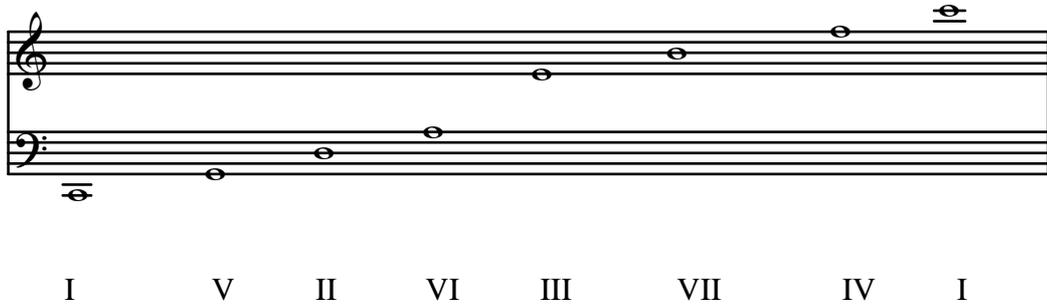
Da der erste Oberton (die Nummer 2 in der obigen Abb.) nur eine „Variante“ (Oktavierung) des Zeugertones ist, stellt der dritte Oberton (die Nummer 3, die Quint) die erste (und somit wichtigste, weil noch am deutlichsten hörbare) neue Qualität dar.

Die Quint bildet somit das Grundelement für das tonale abendländische Musiksystem.

„Die Quint ist dem Künstler fast eine Höreinheit, gleich dem Meter.“ H. Schenker

QUINTENREIHE:

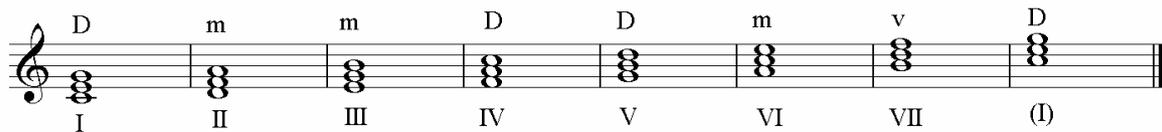
Auf der Basis dieser Quinten entfaltet sich nun das gesamte tonale System:
Reine Quinten aneinandergereiht bilden eine Spirale in die Unendlichkeit.
Eine Folge von *temperierten Quinten* schließt den Kreis nach der zwölften.
Durch weitere Abbreviation (=Verkürzung) gewinnen wir das schlüssige System der
Quintenreihe, das die Grundlage für das abendländische Musiksystem bildet:



Die künstliche Verkürzung besteht in der Unterbrechung der reinen Quintenreihe durch eine verminderte (h – f).

Dieser Tritonus der 6. Quint symbolisiert die „Notbremse“ vor der Unendlichkeit und ist die **Subdominante**(F), die den Ausbreitungswillen der **Dominante**(G) zurückführt zur **Tonika**(C).

Diese sieben Quinten sind die Stufen unserer **DIATONIE** (im engsten Abstand aneinandergereiht ergeben die Quinten in Reihenfolge die Töne der Durtonleiter) und stellen alle fundamentalen harmonischen Zusammenhänge dar! (siehe dazu Kapitel: Harmonielehre „Die Kadenz“)



Auf jeder Stufe werden die Dreiklänge, ähnlich dem natürlichen Verhältnis 4 : 5 : 6 der Obertonreihe, allerdings ausschließlich mit dem Material der aus der Abbreviation gewonnenen Quintreihe gebildet: dadurch entstehen **drei Durdreiklänge** (I – IV – V), **drei Molldreiklänge** (II – III – VI) und **ein verminderter Dreiklang** (VII).

Der „Verkehr“ der Stufen untereinander erfolgt in Quinten, und die **KADENZ** (die harmonische Manifestation der Tonika), als fundamentalste Stufenverbindung, bedient sich der **zunächstliegenden Quinten** zur Tonika.
Somit erhalten wir drei Kadenzmöglichkeiten:

I – II – V

I – IV – VII

I – IV – V

A musical staff in bass clef showing a sequence of notes: I, V, II, VI, III, VII, IV, I, V. Brackets labeled "KADENZ" are placed above the staff, connecting the notes I-V, V-II, and I-V. The notes are positioned on the following lines: I (1st), V (2nd), II (3rd), VI (4th), III (5th), VII (6th), IV (7th), I (1st), V (2nd).

oder, mit der Tonika im Zentrum, noch deutlicher dargestellt:

A musical staff in bass clef showing a sequence of notes: VII, IV, I, V, II. Brackets labeled "KADENZ" are placed above and below the staff, connecting the notes VII-IV, IV-I, and I-V. The notes are positioned on the following lines: VII (7th), IV (4th), I (1st), V (2nd), II (3rd).

STUFENGANG:

Die Kadenz ist also jener STUFENGANG (Akkordfolge), durch den sich die jeweilige TONIKA musikalisch manifestiert (ein Akkord alleine ist noch kein musikalisches Ereignis). Die einfachste Kadenz braucht also mindestens zwei Stufen:

I – V – I oder I – IV – I (plagale Kadenz)

Die gebräuchlichsten Kadenzen verwenden drei Stufen (T, S, D) die aber immer auf den **zunächstliegenden Quinten** zur Tonika aufbauen (s. o.).

Wir vergleichen hierzu drei Präludien von Bach, die auch den unterschiedlichen Affekt (oder musikalischen Ausdruck) der drei Kadenzmöglichkeiten zeigen:

Kleines Präludium in C-Dur (I-IV-V-I):

I IV V I

Erstes Präludium WTC I (I-II-V-I):

I II V I

Kleines Präludium c-Moll (I-IV-VII-I):

Jede der Kadenz hat die Aufgabe, die Grundtonart am Beginn des Stückes zu manifestieren. So ist zwar zu erkennen, dass die II. und IV. Stufe die gleiche, subdominante Aufgabe erfüllen (sowie V. und VII. dominante Funktion haben), die Qualität der beiden Stufen aber eine ganz unterschiedliche ist.

In der dramatischen Kraft der VII. im Gegensatz zur V. zeigen sich schon die Unzulänglichkeiten der landläufigen Funktionstheorie!

(zu den „Funktionen“ später mehr)

„Jedes Musikstück ist eine Kadenz.“ (Schoenberg)

Die Kadenz ist aber nicht nur ein wiederkehrendes Ereignis im musikalischen Zeitablauf, sondern durchdringt die ganze Komposition und ist auf mehreren Ebenen wirksam:

I	V	I
(Exposition)	(Durchführung)	(Reprise)
I – IV – V – I	I – IV – V – I	I – IV – V – I
i-v-i i-v-i	i-v-i	i-v-i i-v-i

In der ersten Zeile des Schemas sehen wir die Kadenz (hier am Beispiel der Sonatenhauptsatzform) großformal wirken.

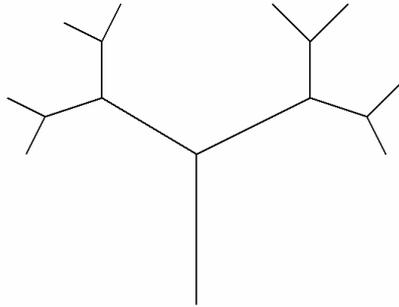
Die Tatsache, dass das Hauptthema auf der I. Stufe und das Seitenthema auf der V. Stufe steht ist die nächste Ebene, auf der sich die Kadenz zeigt.

Diese sind (z. B. in der Periode) wiederum kadenzartig aufgebaut (Vordersatz endet auf der V., Nachsatz auf der I. Stufe).

Innerhalb dieser wiederum kann es zu auskomponierten Stufen kommen, die ebenfalls der Kadenz auf Subebene entsprechen.

Theoretisch ist dieser „Vorgang“ beliebig lang weiter durchführbar und entspricht dem Prinzip der **Diminution**.

Eine graphische Entsprechung (allerdings auf den Kopf gestellt) zeigt sich am Beispiel der Bifurkation (Zweiteilung), wie aus der Wiederholung dieses Konzepts auf der nächst kleineren Ebene (Iteration), organische Strukturen entstehen:



Der „Stamm“ mit seiner doppelten Verästelung symbolisiert das Prinzip der Kadenz, die auf den jeweiligen „Enden“ wiederholt wird und so zu der für viele natürliche Organismen charakteristischen Form findet (vgl. Baum, Nervenzellen, Kapillaren, Karfiol und Broccoli, usw.)

Die Kadenz ist also gleichzeitig das fundamentalste formbildende Element in der Musik, wie es auch in der Natur vorgebildet erscheint.

Die hier ganz selbstverständlich angenommenen Akkorde (bzw. Stufen) sind aber das Ergebnis gleichzeitiger Stimmverläufe! D. h.: aus der Polyphonie (=mehrere Stimmen gleichzeitig) entwickelt sich unser akkordisches Bewusstsein!
Deshalb muss, eine wirkliches musikalisches Verständnisses als Ziel vorausgesetzt, am Anfang ernsthafter tonsetzerischer Unterweisung der KONTRAPUNKT stehen.

KONTRAPUNKT:

Am Anfang war die Stimmführung.

Die singuläre Linearität steht am Beginn der abendländischen Musikentwicklung.

Zu dieser Einstimmigkeit gesellen sich (aus pragmatischen Gründen) im Laufe der historischen Entwicklung andere Stimmen, die sich allmählich verselbständigen.

Diese Töne der einen Stimme, die sich denen der anderen Stimme entgegenstellen, nennt man schließlich „contrapunctus“ (punctus contra punctum = Note gegen Note).

Kunst ist der Kontrapunkt der Natur.

Kontrapunkt ist die kompositorische Manifestation des dialektischen Prinzips:

Jede Stimme wahrt, trotz einer inneren Abhängigkeit von der anderen, ihre Eigenständigkeit und Charakteristik. Weder imitieren sie einander, noch machen sie genau das Gegenteil: aber erst gemeinsam verbinden sie sich zur **Harmonie**.

Das theoretische System des KP wurde von Johann Joseph Fux (nach dem Vorbild Palestrinas, 1515-1594) in seinem Lehrwerk „Gradus ad Parnassum“ (1725) in Form der sog. GATTUNGEN beispielhaft festgehalten. Bei entsprechender Vermittlung handelt es sich dabei um einen sehr instruktiven methodischen Aufbau:

Einem gegebenen unveränderlichen CANTUS FIRMUS (c.f.) in ganzen Noten werden eigene melodische Linien zugefügt, und zwar in ansteigenden Notenwerten und gleichzeitiger sukzessiver Einführung der Dissonanzen (siehe Tabelle).

So wird der Lernende Schritt für Schritt mit den Möglichkeiten des „strengen Satzes“ mittels Übungen vertraut gemacht.

Gattungen nach J. J. Fux:

	Notenwert:	Dissonanz:
I. Gattung:	Ganze	keine
II. Gattung:	Halbe	Durchgang
III. Gattung:	Viertel	Wechselnote
IV. Gattung:	Synkope	Vorhalt
V. Gattung („floridus“)	alle bisherigen (u. a.)	alle bisherigen

Erweiterungen und Ergänzungen innerhalb dieser Vorgaben sind selbstverständlich und werden im Unterricht am praktischen Beispiel erörtert. (Es muss außerdem, was Regeln und Normen betrifft, wieder an das anfangs Gesagte erinnert werden.)

Wir versuchen, anhand des Ideals der Musik Palestrinas (die diesbezügliche ästhetische wie historische Problematik wird hier nicht angeschnitten) und Fuxens Lehrwerk, uns die fundamentalen Gesetzmäßigkeiten der Stimmführung, wie sie für die gesamte tonale abendländische Musik gültig ist, anzueignen, um dadurch zu einem echten Verständnis, auch der daraus entwickelten komplexeren Polyphonie, zu gelangen. Damit schaffen wir eine Norm, der möglicherweise als reale Musik wenig Bedeutung zukommt, aber dafür den theoretischen Hintergrund aller komponierten Kunstmusik bildet und somit das **Wesen der Stimmführung** zeigt und verstehen hilft.

CANTUS FIRMI (c.f.):

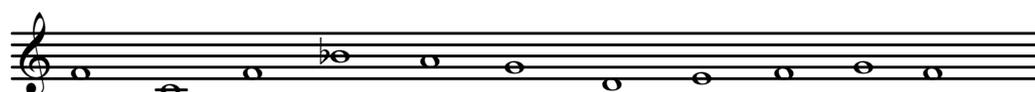
dorisch



phrygisch



lydisch



mixolydisch



äolisch



jonisch



Beachte die tonartencharakteristischen Unterschiede in der jeweiligen Melodieführung!

Die Tonarten auf den verschiedenen Grundtönen der diversen c.f. sind in Anlehnung an die antiken Tonleitern benannt worden und werden als MODI oder KIRCHENTÖNE bezeichnet. Da sie nicht nur in der Alten Musik eine Rolle spielen sondern noch bei Bach, ja sogar Haydn Verwendung finden (wenn auch mehr aus orthographischen Gründen), ganz zu schweigen von ihrer Renaissance in der Moderne und im Jazz, sei hier ihre Charakteristik aus heutiger Sicht tabellarisch dargestellt:

dorisch	(d – d)	moll + gr.6
phrygisch	(e – e)	moll + kl.2
lydisch	(f – f)	Dur + ü.4
mixolydisch	(g – g)	Dur + kl.7
äolisch	(a – a)	natürlich moll
locrisch	(h – h)	wurde nicht verwendet (Quint ist dissonant!)
jonisch	(c – c)	Dur

Im **dorischen** und **lydischen** Modus kann, aufgrund der Hexachordregel „una nota super la, semper est canendum fa“, bei nachfolgender Abwärtsbewegung der Ton h zum b erniedrigt werden.

Im **phrygischen** Modus wird nicht (wie im äolischen oder dorischen) die 7. Tonstufe zum Leitton erhöht, sondern man verwendet den „natürlichen“ Halbtonschritt von der zweiten Tonstufe zur ersten (f- e) als Leitton („phrygische Sekund“; „phrygische Kadenz“).

(Erkennen transponierter Modi: man geht davon aus, dass die Generalvorzeichnung die Tonika der Bezugstonart darstellt - so wie es oben C-Dur ist - und stellt fest, auf welcher Stufe die Finalis des Stückes zu stehen kommt. Bsp.: zwei b vorgeschrieben = B-Dur als Bezugstonart, Finalis der Melodie ist aber das C. Der Grundton steht also auf der zweiten Stufe in B = also ist es „dorisch auf c“.)

Man schreibe eigene c.f. in allen Kirchentönen (Modi) nach folgenden Regeln:

- mindestens 7, höchstens 13 Töne;
- ein Höhepunkt – entweder im Sprung erreicht und schrittweise verlassen oder umgekehrt;
- keine Perioden- und Symmetriebildung oder Sequenzierung;
- mehr Schritte als Sprünge (keine Tritoni und Septimen) im Sinne einer sanglichen Stimmführung;
- keine leiterfremden Vorzeichen (außer dem Leitton am Schluß), mit Ausnahme des b in dorisch und lydisch (nur bei folgender Abwärtsbewegung) aufgrund der Hexachordregel: „una nota super la, semper est canendum fa“;
- aufwärts Sprünge vor Schritten – abwärts umgekehrt (vgl. ballistische Kurve);
- Ausgeglichenheit und Ruhe in der Stimmführung!
- Außer im phrygischen kommt im c.f. **kein Leitton** vor – dieser bleibt stets dem KP vorbehalten.

„Kreatives Abschreiben“ ist keine Schande sondern erwünscht – selbst die „großen Meister“ haben durch Kopieren und Imitation gelernt!

Nach der Übung von eigenen c.f. und freier Stimmführung in ganzen Noten kann mit der ersten Gattung begonnen werden.

I. Gattung:

„Note gegen Note“ meint, dass einem Ton des c.f. genau einer im KP gegenübergestellt wird. Die Stimme muss trotz der folgenden Regeln dem Ideal der zuvor erlernten Melodieführung weitestgehend entsprechen.

1. Es dürfen nur konsonante Intervalle zwischen den Stimmen entstehen (also 1, 5, 8, 3 und 6; keine übermäßigen und verminderte!).
Die Quart ist dissonant!
2. Zu Beginn und am Ende dürfen nur vollkommene Konsonanzen (1, 5, 8) stehen (da der vorletzte Ton im KP meist der Leitton ist, wird dieser Schluss immer eine Oktave bilden).
Im Unterstimmen-KP kann zu Beginn allerdings keine Quint stehen, da dadurch der Grundton und damit die Tonart gleich zu Beginn verändert würde.
3. Im Laufe des Satzes sind unvollkommene Konsonanzen (3, 6) den vollkommenen vorzuziehen.
4. Zwischen den Stimmen dürfen keine parallelen Oktaven oder Quinten entstehen (PARALLELENVERBOT!)
„Verdeckte“ (in gleicher Richtung erreichte) Quinten und Oktaven sind nur gestattet, wenn die Oberstimme schrittweise geht.

The diagram shows a single melodic line on a treble clef staff with various intervals between notes. The intervals are labeled as follows:

- Two intervals of a fifth (5) and two intervals of an octave (8) are labeled "parallele Quinten u. Oktaven".
- Two intervals of a fifth (5) are labeled "verdeckte Quinten". Below them, it says "nicht möglich" for the first and "möglich" for the second.
- Two intervals of an octave (8) are labeled "verdeckte Oktaven". Below them, it says "nicht möglich" for the first and "möglich" for the second.

5. der Leitton wird immer schrittweise erreicht oder (höchstens) im Terzsprung (siehe besondere Leittonbehandlung in phrygisch und später in äolisch)

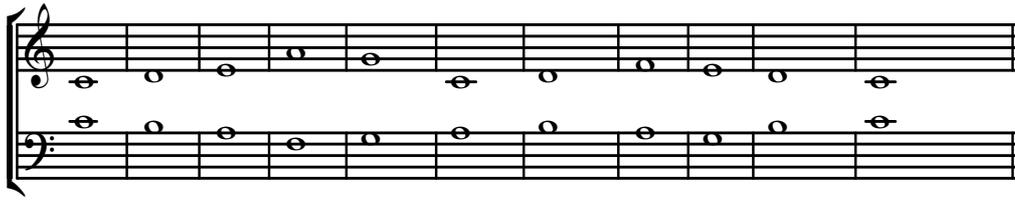
Was Höhepunkt, Sprünge usw. anbelangt, gilt weiterhin bereits Gesagtes.

BSP.:

dorischer c.f. in der Unterstimme

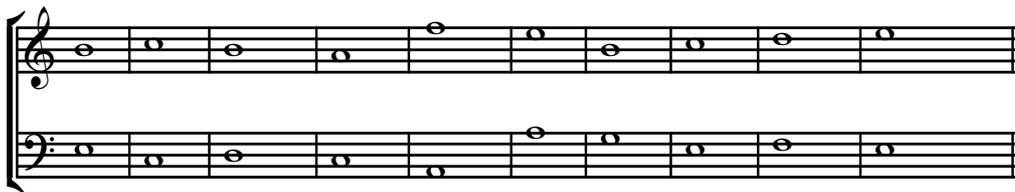
The notation shows a two-staff system. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The lower staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. This represents a Dorian c.f. in the lower voice.

jonischer c.f. in der Oberstimme



Dem erstrebenswerten Höhepunkt der Oberstimme entspricht ein einmalig zu erreichender „TIEFPUNKT“ in der Unterstimme (wenn er auch nicht ganz die gleiche Bedeutung wie der Höhepunkt hat).

phrygischer c.f. in der Unterstimme (kein Leitton in Oberstimme!)



Bevor man zur 2. Gattung übergeht über man sinnvolle Melodieverläufe in halben Noten ohne c.f., z. B.:



II. Gattung:

Mit dieser Gattung wird es erstmals möglich, Dissonanzen zu schreiben.
Die Dissonanz ist aus der schrittweisen Verbindung zweier Konsonanzen entstanden:

Vorher:



Nachher:



Aus der Verbindung von Oktav und Terz wurde durch das Auffüllen des Terzsprunges in der Oberstimme eine Dissonanz (Septim auf der zweiten Viertel) hinzugefügt. Der melodische Vorteil überwiegt die harmonische Schärfe, aber nur wenn er nicht auf betontem Taktteil stattfindet: dieses Ereignis wird DURCHGANG genannt.

Grundsätzlich gilt:

Dissonanzen dürfen nur auf unbetonter Taktzeit stehen (also in Halben auf drei, in Viertel – dritte Gattung - auf zwei und vier). Ausnahme ist nur der Vorhalt (vierte Gattung).

Dissonanzen sind immer schrittweise zu betreten und zu verlassen (siehe das Beispiel oben).

Der KP der zweiten Gattung bewegt sich in Halben; auf dem zweiten Schlag darf eine Dissonanz stehen – allerdings eben nur im **DURCHGANG**.

(Der Durchgang wird toleriert, weil er eine dynamische Verbindung zwischen zwei Hauptnoten eines sich **in eine bestimmte Richtung** entwickelnden Stimmzuges darstellt).
Gegensatz: WECHSELNOTE (siehe dritte Gattung)

Am Anfang unserer kleinen Stücke darf eine halbe Pause stehen, der vorletzte Ton (Leitton) kann auch eine Ganze sein.



An obigem Beispiel sieht man die spezielle Behandlung des äolischen Leittons, wenn er von unten betreten wird (Vermeidung der übermäßigen Sekund durch Alteration) und auch, dass der Höhepunkt nicht immer so wie besprochen behandelt werden muss (siehe wieder Vorbemerkungen bzgl. Regeln und ihre Bedeutung).



Dieses mixolydische Beispiel für zwei Bässe (Baritone) zeigt eine **STIMMKREUZUNG** (T. 4-5), die als Zeichen der Selbständigkeit der Stimmen im KP immer (sofern von natürlicher Stimmführung motiviert) erstrebenswert ist.

Einklänge sollten die Ausnahme bilden (es gibt bei zwei gegebenen Stimmen keinen Grund, sich nur auf einen Ton zu beschränken) und nur stufenweise bei stringenter Stimmführung erfolgen.

Zur Vorbereitung der dritten Gattung übe man wieder einfache, „ideale Melodien“ ohne c.f., diesmal ausschließlich in Viertelnoten:



III. Gattung:

Die Bewegung des KP erfolgt in Viertelnoten; neben dem Durchgang ist nun auch die WECHSELNOTE erlaubt. Sie ist als Umspielung einer liegenden Note zu verstehen (sie bildet den statischen Gegensatz zur Dynamik der Wechselnote):



Die Dissonanzen auf der zweiten und vierten Viertel (Sekund und Septim) sind unbedenklich, weil sie im rascheren Zeitmaß wie eine Verzierung (langsamer „Doppelschlag“) der Hauptnote aufgefasst werden (schrittweises Betreten und Verlassen der Dissonanzen ist aber Bedingung!)

Zu Beginn sind Pausen bis zu drei Viertel möglich.



Im vorletzten Takt oben findet man eine freiere Form der Wechselnote, die in dieser Gestalt (Absprung aus der Dissonanz in eine Konsonanz bei Rückkehr zur Hauptnote) in den „musikalischen Sprachgebrauch“ übergegangen ist (sozusagen ein „unvollständiger Doppelschlag“).

Wird der dissonante Ton von oben betreten, so spricht man von der sog. „CAMBIATA“:



Die dissonierende zweite Viertel wird aber genauso im Terzsprung abwärts in eine Konsonanz geführt.

Da bei vier Vierteln pro Takt die dritte „relativ betont“ ist, darf auf der Drei auch keine Wechselnote zu stehen kommen; sehr wohl aber ein Durchgang (er wird, im Unterschied zur

zweiten Gattung, „**harter Durchgang**“ genannt, da die dritte Zählzeit eben nicht zu den unbetonten zählt). Eine „harte Wechselnote“ existiert allerdings nicht!

NICHT MÖGLICH:



....da auf drei nur ein Durchgang als Dissonanz stehen kann!

MÖGLICH:



....da die Dissonanz auf drei jetzt als Durchgang erscheint!

Ein weiteres Bsp. mit dem KP in der Unterstimme:

Two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system shows a sequence of five measures. The treble staff has whole notes: C4, D4, E4, F4, G4. The bass staff has quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3. The second system starts at measure 6. The treble staff has whole notes: C4, D4, E4, F4, G4. The bass staff has quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, then a whole note: C3. This illustrates a key signature change in the bass line.

In dieser Gattung ist besondere Vorsicht geboten, nicht in sinnlose Melismen oder Tonleiterkaskaden zu verfallen. Auch die Gefahr von wiederholten Umspielungen gleicher Töne oder die ungewollte Bildung „langsamer Triller“ ist bei dieser Gattung besonders groß.

IV. Gattung:

Sie bildet insofern eine Ausnahme gegenüber den vorangegangenen Gattungen, als dass das „Aufsuchen“ von regelrechten Dissonanzbildungen in Form des VORHALTES im Vordergrund steht, wodurch die Ideale einer vollkommenen Melodie etwas zurücktreten können.

Der Vorhalt ist die einzige Möglichkeit, eine Dissonanz auf betonten Taktteil zu bringen und wird dementsprechend streng behandelt:

Der dissonierende Ton muss vorbereitet sein und darf sich nur schrittweise abwärts in eine unvollkommene Konsonanz auflösen!

Vorbereitet heißt, dass der dissonierende Ton im Takt zuvor konsonant ist und übergebunden wird.

Aus diesen Bedingungen folgt, dass sich in der Oberstimme nur **Sept-** und **Quartvorhalte** ergeben können, in der Unterstimme nur **Sekundvorhalte** möglich sind (gelegentlich – je nach Lehrbuch – sind auch Quarten, die sich stufenweise nach unten in Quinten auflösen, möglich; siehe zweites der folgenden KP-Bsp. auf der nächsten Seite)

The image shows a musical score with two staves, treble and bass clef. The treble staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff contains notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Fingerings are indicated below the notes: 5, 4, 3, 8, 7, 6, 8, 2, 3. The notes are connected by slurs, and there are bar lines indicating the end of phrases.

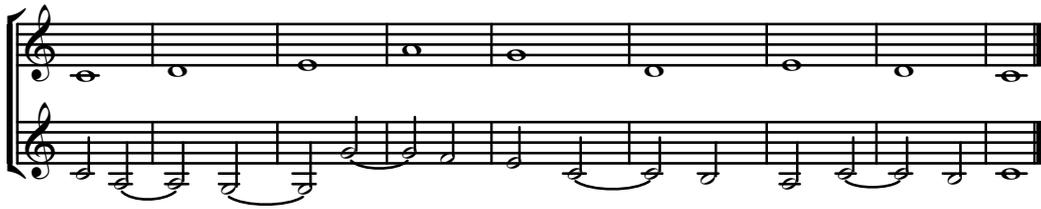
Kann man keine Synkopenüberbindung unterbringen oder ist zur Erreichung des nächsten Vorhaltes die Unterbrechung derselben notwendig, so darf auch kurz in die zweite Gattung übergegangen werden.

KP in der Oberstimme:

The image shows two systems of musical notation, each with a treble and bass staff. The first system shows a treble staff with a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The second system starts with a measure number '6' above the treble staff. The treble staff continues with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Slurs connect the notes in the treble staff, and there are bar lines.

Auflösung des Quartvorhalts *abwärts* in die Quint kann zwar manchmal vorkommen (siehe nachfolgendes Beispiel), sollte aber in unseren Übungen die Ausnahme bilden.

KP in der Unterstimme:



Die sog. Vorhalts-Kadenz in den Kontrapunkten der beiden Beispiele (der Leitton wird hier als Auflösungston eines Vorhaltes besonders eindrucksvoll präsentiert) wird zu einer „stehenden Redewendung“ der Literatur und hat auch in unseren Übungen die absolute Priorität vor anderen Schlussbildungen.

Der Sprung zur nun folgenden fünften und letzten Gattung ist der größte: jetzt können nicht nur alle bisher erlangten Kenntnisse nach Belieben genützt werden, sondern es kommen auch noch neue rhythmische Möglichkeiten hinzu, die man am Besten zuerst wieder ohne c.f. übt, um sich nur auf die Logik der melodischen Entwicklung, die nun tatsächlich „musikalisch“ ausfallen darf, konzentrieren zu können. Schließlich steht die gute Führung der Einzelstimme ja im Vordergrund.

Rhythmische Neuzugänge sind:

die Achtelnoten (als absolut kürzester Wert, nur paarweise, unbetont und ohne Sprünge – also wie Dissonanzen zu behandeln!)

punktierte Halbenoten (als einzige Möglichkeit, punktierte zu schreiben)

Synkopen auch in der Form: Viertel – Halbe – Viertel

Überbindungen können nur mit diesen Notenwerten und nur in dieser Form erfolgen:



Nicht überbunden werden Viertel mit Viertel, Achtel untereinander oder die obigen Beispiele, wenn der kürzere Wert vor dem langen steht.

In der Praxis ist das viel einleuchtender und fast selbstverständlich, deshalb folgen gleich entsprechende Beispiele.

Nun kann und muss also die melodische Entwicklung auch rhythmisch mitvollzogen werden: man beginnt langsam, beschleunigt zum Höhepunkt hin und lässt es dann wieder ausschwingen bis zum Schlußton (siehe das Bsp. von Palestrina auf Seite 11). Auf keinen Fall dürfen die einzelnen Gattungen im musikalischen Verlauf als solche erkennbar sein!

Schlecht wäre z. B. folgender Versuch:



Man hört (und sieht) die verschiedenen Gattungen taktweise vorüberziehen, und, obwohl sonst allen Anweisungen entsprochen wurde (langsam beginnen, HP anders betreten als verlassen, wieder ruhig enden, Schritt vor Sprung, usw.), klingt die Melodie „künstlich“ und hölzern (ein gutes Beispiel für die Tatsache, dass „alles richtig aber trotzdem schlecht“ sein kann).

Eine bessere, sich natürlicher entfaltende Variante derselben melodischen Idee wäre:



Achte darauf, dass die verschiedenen Notenwerte und Gattungen nicht taktweise isoliert sind und die Melodie in „Schwüngen“ sich entwickelt und die Taktstriche quasi ignoriert.

V. Gattung:

„CONTRAPUNCTUS FLORIDUS“

(der „blühende Kontrapunkt“)

Die bisherigen Gattungen waren nur Vorübungen für die nunmehr erreichte.

Es können alle Notenwerte (bis zu Achtelnoten - diese allerdings nur beschränkt) und alle Dissonanzformen verwendet werden.

Ziel ist eine natürliche, ausgewogene Entwicklung der kontrapunktierenden Stimme, sowohl in melodischer wie rhythmischer Hinsicht.

Vorhaltsdissonanzen können verziert aufgelöst werden: entweder durch Verzögerung mit Achteln(siehe die ersten beiden Bsp.) oder durch Absprung/Schritt in einen anderen Ton, vorausgesetzt, es handelt sich um eine Konsonanz und der Auflösungsston folgt unmittelbar darauf (zweiten beiden Bsp.):

Überbindungen sind zwischen gleichen Notenwerten nur bei Ganzen (aufgrund der Länge des Tones allerdings praktisch unbrauchbar) und Halben möglich, ansonsten hat immer die längere vor der kürzeren Note zu stehen:

Ganze – Halbe bzw. Halbe – Viertel, anderes wird in den Übungen nicht verwendet (entsprechendes gilt für Punktierte; punktierte Viertel sind nicht möglich).

Achtelnoten werden nur paarweise auf unbetontem Taktteil entweder als Durchgang oder Wechselnoten eingesetzt.

Alle Anweisungen dienen einer leichten Ausführbarkeit in einem zügigen Tempo.

Vorliegendes Bsp. ist von Fuxen höchstselbst erstellt und zeigt in nahezu jedem Takt etwas Bemerkenswertes:

- T. 2 – Stimmkreuzung mit „hartem Durchgang“ (ein Durchgang auf drei)
- T. 3 – Schrittweise in den Einklang
- T. 4 – Sprung in Einklang, ist aber eigentlich nur antizipierte Oktave
- T. 5 – „b“ bei Abwärtsbewegung in dorisch
- T. 6 – bei Aufwärtsbewegung wird der erniedrigte Ton automatisch wieder zum „h“
- T. 8 – Vorhalt mit verzierter Auflösung
- T. 9 - Vorhalt mit abspringender Auflösung
- T. 10 - Vorhalt mit „regulärer“ Auflösung

Der Höhepunkt wird von a1 (T. 1) über d2 (T. 4) mit f2 (T.7) erreicht und stufenweise in den verbleibenden Takten abgebaut.

Die Stimme ist weitestgehend unabhängig vom c.f. und verbindet sich doch auf besonders gefällige Weise mit ihm. Entspricht das Exempel dem Ideal der Renaissance bestenfalls aus barocker Sicht, so ist damit aber doch ein schönes Abbild der Idee eines „reinen Satzes“ (wie die Musik Palestrinas oft stilisiert wurde und wird) gegeben, das unserem Anspruch an eine Norm oder Grammatik der abendländischen Polyphonie entspricht.

In der Unterstimme könnte das so aussehen:

Weiter Beispiele sollen den Kontrapunktabschnitt vorläufig beschließen:

The image displays four systems of musical notation, each consisting of two staves. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The second system, starting with a measure number '5', continues the melodic line in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. The third system shows the treble staff with a simple accompaniment and the bass staff with a melodic line. The fourth system, starting with a measure number '6', continues the melodic line in the bass staff and the accompaniment in the treble staff. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Die Theorie nicht als Selbstzweck zu betreiben und den praktischen Bezug nicht zu vernachlässigen bedeutet in unserem Fall, ALLE Beispiele (gegebene und selbstgemachte) am KLAVIER zu spielen! Die klangliche Realität der Notation muss stets gegenwärtig sein – schließlich handelt es sich um Musik!

Was wäre das für ein absurder Sprachkurs, indem nur geschrieben, aber kein Wort gesprochen wird?!

Mit dem Rüstzeug der unabhängigen Einzelstimmführung des Kontrapunktes können wir uns nun der Mehrstimmigkeit der Harmonielehre zuwenden.

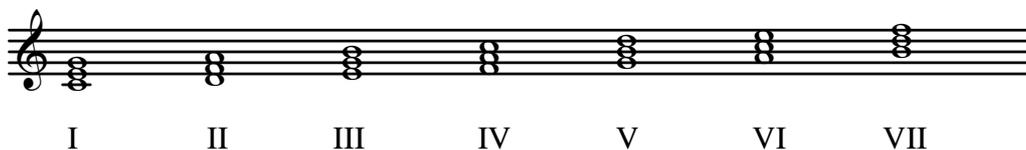
HARMONIELEHRE

DIE KADENZ:

wie anlässlich des diatonischen Systems bereits angesprochen wurde, manifestiert sich die Tonalität harmonisch mittels der Kadenz, die sich aus den Dreiklängen über den zunächstliegenden Quinten der Tonika zusammensetzt (siehe Quintenreihe).

Die kürzeste Form der Kadenz ist die, wo neben der Tonika nur **ein** weiterer Akkord der Quintreihe aufscheint, in diesem Fall tatsächlich nur die zunächstliegenden S und D, wobei im Laufe der Zeit die D die Priorität erlangt.

Die Quinten in nächster Nähe aneinandergereiht ergeben die diatonische Tonleiter, auf deren einzelnen Tönen nun Dreiklänge (Grundton – Terz – Quint) aus selbigem Material errichtet werden (auch hier intuitiv dem Muster der Obertonreihe folgend).



Die Dreiklänge werden durchnummeriert und erhalten so ihre STUFEN- Bezeichnung. Man erkennt, dass es sich, bis auf die verminderte siebte Stufe, bei allen Dreiklängen entweder um Dur- oder Molldreiklänge handelt.

Die Begriffe **Tonika (T)**, **Dominante (D)** und **Subdominante (S)** kommen aus der „**Funktionstheorie**“, die von H. Riemann 1893 aufgestellt im wesentlichen auf J. Ph. Rameau (1683-1764) zurückgeht.

Kurz gesagt geht man davon aus, dass **alle** Akkordstufen eine dieser drei Funktionen erfüllen und ordnet sie als „**Vertreterstufen**“ entsprechend unter:

Tonika: **I, VI** Dominante: **V, VII, III** Subdominante: **IV, II**

Den Idealen der Aufklärung verpflichtet und von pädagogischen Absichten motiviert, hat diese (heute vorwiegend verwendete Theorie) durchaus praktischen Wert, ist aber aufgrund der starken Nivellierung und Vereinfachung mit Vorsicht zu genießen (außerdem ist die funktionstheoretische Symbolschrift aufgrund ihres hieroglyphischen Erscheinungsbildes wenig erhellend).

Bei Betrachtung der drei Bachschen Praeludien (siehe Stufengang) sind wir auf die verschiedenen Möglichkeiten der Kadenzbildung gestoßen, konnten aber verifizieren, dass die verschiedenen Kadenzstufen aufgrund ihrer Quintnähe zum Grundton tauglich sind und nicht, weil sie die D oder S „vertreten“.

Gänzlich daneben ist die funktionale Gleichsetzung der I. und VI.: demnach müsste es möglich sein, den Satz auch mit der sechsten Stufe zu beenden (nicht umsonst trägt die Verbindung V – VI aber den bezeichnenden Namen „Trugschluss“)!

Auch die III. vermag die V. als Dominante nicht zu vertreten, sie eignet sich aber gut zur Vermeidung des „harmonischen Rückschrittes“ V – IV: hier schreibt man also III - IV.

Gänzlich negiert wird durch die „Funktionalisierung“ der Stufen der Affektgehalt und damit die musikalische Bedeutung der verschiedenen Kadenzen.

Nichtsdestotrotz soll die funktionstheoretische Vorstellung dort Verwendung finden, wo es aus Zweckmäßigkeit begründet erscheint.

Das Ideal der Mehrstimmigkeit ist der vierstimmige Satz aufgrund der vier Stimmlagen der menschlichen Singstimmen:

Sopran - Alt - Tenor - Bass

Da unser Akkordmaterial aber nur aus drei Tönen je Stufe besteht ist klar, dass einer der Töne stets doppelt in Erscheinung tritt. Entsprechend der Obertonreihe hat auch hier der Grundton als wichtigster Ton die Priorität der Verdopplung, erst in zweiter Linie folgen die Quint und die Terz des Dreiklanges.

Hat der Bass den Grundton, so spricht man von grundständigen Akkorden – mit diesen werden wir uns anfangs beschäftigen. Prinzipiell kann jede der anderen Stimmen diesen Grundton verdoppeln, je nach Umstand und Lage.

The image shows a musical score for a four-part setting of the I-IV-V-I progression. The bass line (Bass clef) has a single note for each chord: C, F, G, C. The treble clef part has three notes for each chord, with the first note being a doublet of the bass note. The chords are labeled I, IV, V, I below the staff.

Da der Bass den Grundton bringt, die anderen Stimmen die restlichen Töne inklusive Verdopplung, könnte die Kadenz I-IV-V-I so aussehen, wie oben abgebildet.

Vom Kontrapunkt wissen wir aber, dass diese Stimmführung (und wir haben es ja mit vier Singstimmen zu tun!) nicht optimal ist. Es entsteht der Eindruck, als wäre der erste Akkord auf verschiedenen Stufen „kopiert“ worden – keine Spur von organischer Führung und Verbindung, sondern eine Folge von gleichförmigen Klangballungen.

Dadurch ergeben sich auch die gefürchteten **parallele Quinten und Oktaven!**

Richtig (und auch organischer und deshalb schöner) ist diese Stufenfolge so auszusetzen:

The image shows a musical score for a four-part setting of the I-IV-V-I progression. The bass line (Bass clef) has a single note for each chord: C, F, G, C. The treble clef part has three notes for each chord, with the first note being a doublet of the bass note. The chords are labeled I, IV, V, I below the staff.

Der Unterschied liegt in den kürzeren, sangbareren Wegen für alle Stimmen (beachte auch die wichtigste Melodiestimme: den Sopran).

Die Nähe der zugrunde liegenden Quinten (I – IV – V) kommt dadurch auch deutlich zu tragen; schließlich handelt es sich ja nicht um drei verschiedene Tonarten (in diesem Fall wären das C-Dur – F-Dur – G-Dur), sondern um die Manifestation **einer** Tonart mit Hilfe dreier Akkorde!

Dieser Sachverhalt kann nicht genug betont werden!

Um nun leicht zu diesem Ergebnis einer ökonomischen und natürlichen Stimmführung der Stufenverbindung zu kommen, achte man auf folgende Punkte:

Die DREI GOLDENE REGELN der Stufenverbindung:

1. gleiche Töne **bleiben liegen**
2. Stimmen gehen den **kürzesten Weg**
3. geht der **Bass stufenweise – Gegenbewegung** in den anderen Stimmen

Der LEITTON (d. i. die Terz der Dominante) **muss immer in den Grundton aufgelöst werden!** Das ist eigentlich die 4. Regel.

Mit diesen Regeln vermeidet man außerdem die verpönten und „streng verbotenen“ **parallelen Quinten und Oktaven** (siehe KP)!

Zur Erinnerung: die Regeln machen nicht die Musik - sie sind nur eine Anleitung, um durch Übung rasch zu einer *intuitiv richtigen Vorgehensweise* zu verhelfen. Wie wir schon im Kontrapunkt gesehen haben, sind sie keine Garantie für ein gutes Ergebnis.

Man übe die Verbindung der verschiedenen Stufen zuerst anhand der drei Kadenzformen, die aus den zunächstliegenden Quinten resultieren:

I – IV – V – I

I – II – V – I

I – IV – VII₆ – I

The image shows three musical examples of cadence forms. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are represented by whole notes. The first example (I-IV-V-I) shows a sequence of chords: I (C4-E4-G4), IV (F4-A4-C5), V (G4-B4-D5), and I (C4-E4-G4). The second example (I-II-V-I) shows: I (C4-E4-G4), II (D4-F4-A4), V (G4-B4-D5), and I (C4-E4-G4). The third example (I-IV-VII6-I) shows: I (C4-E4-G4), IV (F4-A4-C5), VII₆ (B4-D5-F5), and I (C4-E4-G4). Below each staff, the Roman numerals I, IV, V, I, I, II, V, I, I, IV, VII₆, I are written to identify the chords.

Da die siebente Stufe „dissonant“ ist, wird sie vorwiegend als Sextakkord verwendet (dazu später mehr – siehe Sextakkord).

In Moll betrifft das auch die zweite Stufe, da sie ebenfalls vermindert ist:

The image shows three musical examples of cadence forms in a minor key. Each example consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are represented by whole notes. The first example (I-IV-V-I) shows a sequence of chords: I (C4-Eb4-Gb4), IV (F4-Ab4-Cb5), V (G4-Bb4-D5), and I (C4-Eb4-Gb4). The second example (I-II-V-I) shows: I (C4-Eb4-Gb4), II (Db4-Fb4-Ab4), V (G4-Bb4-D5), and I (C4-Eb4-Gb4). The third example (I-IV-VII6-I) shows: I (C4-Eb4-Gb4), IV (F4-Ab4-Cb5), VII₆ (Bb4-D5-F5), and I (C4-Eb4-Gb4). Below each staff, the Roman numerals I, IV, V, I, I, II, V, I, I, IV, VII₆, I are written to identify the chords.

Der 6-Akkord der VII. Stufe wird anders verdoppelt als im Dur-Beispiel, um den übermäßigen Sekundschritt as – h im Alt zu vermeiden (zu den Verdopplungen beim Sextakkord siehe das folgende Kapitel).

Denk immer daran, dass die V. Stufe als Dominante in Moll stets auch eine große Terz benötigt und erhöht werden muss, da ansonsten der Leitton fehlt! (=harmonisch Moll!)

Die Übung dieser fundamentalen Stufenfolgen in verschiedenen Tonarten sind von größter Bedeutung, um ein „Gefühl“ für die richtige Stimmführung harmonischer Verbindungen zu bekommen - ähnlich der einfachen Satzbildung in der Sprache, die auch flüssig und ohne langes Nachdenken über grammatikalische Regeln funktionieren muss (siehe Schlusszitat !). Man kann sich die Kadenz, in ihrer in sich geschlossenen Erscheinung, in der geometrischen Entsprechung als Dreieck (drei verschiedene Stufen) oder Kreis (endet wieder am Beginn) vorstellen, was auch ihrer einfachen und fundamentalen Form innerhalb der Musik gleichkommt (vergleichbar mit dem Grundriss eines Bauplans).

KLAVIERSATZ/CHORSATZ und WEITE -, ENGE -, GEMISCHTE LAGE

Die Vierstimmigkeit kann als *Klaviersatz* (im oberen System sind drei Stimmen, nur der Bass ist im unteren) oder *Chorsatz* (Frauenstimmen oben – Männerstimmen unten) in Erscheinung treten.

In *enger Lage* steht der Akkord, wenn die Stimmen im kleinstmöglichen Abstand zu einander stehen, bei *weiter Lage* hätten zwischen den Stimmen noch Akkordtöne Platz; die *gemischte Lage* erklärt sich selbst.



a) b) c) d) e)

- a) weite Lage Chorsatz
- b) enge Lage Chorsatz
- c) gemischte Lage Klaviersatz
- d) enge Lage Klaviersatz
- e) gemischte Lage Chorsatz

Eine andere Lagenbezeichnung gibt die Stellung des Soprans an: je nach dem Ton des Dreiklangs, der in der Oberstimme steht, wird die Lage des Akkordes **Terz-, Quint- oder Oktavlage** genannt (diese Lagenangabe wird, soweit sie überhaupt erfolgt, in runder Klammer zwischen den Notenzeilen angebracht).

AMBITUS der Stimmen im CHORSATZ:



Schreibe Kadenz mit den verschiedenen Stufenfolgen in allen Lagen und Satzarten auch in anderen Dur- und Moll-Tonarten:

The first example shows a progression of chords in G major: I (G4), IV (C5), V (B4), and I (G4). The second example shows a progression in E minor: I (E4), II (F#4), V (B4), and I (E4). The bass line in the second example shows a change from E to F# between the II and V chords.

Beachte, dass im zweiten Bsp. in Moll von der II. zur V. Stufe die Regeln des kürzesten Weges und „gleiche Töne bleiben liegen“ unbeachtet bleiben, um den übermäßigen Sekundschritt es - fis im Tenor zu vermeiden

DOPPELKADENZ:

Bezeichnet die Verbindung zweier Kadenzen durch „TRUGSCHLUß“

The notation shows a sequence of chords in G major: I (G4), II (A4), V (B4), VI (F#4), IV (C5), VII6 (D#5), and I (G4). The bass line shows a sequence of notes: G, A, B, F#, C, D#, G.

Beachte bei der Verbindung von V und VI die Kollision der „Goldenen Regel“ Nr. 3 und der richtigen Leittonauflösung! Dadurch kommt es bei dieser Verbindung immer zu der typischen **TERZVERDOPPLUNG** (trotz Grundständigkeit des Dreiklangs) im Akkord der VI. Stufe! In allen Lagen, Sätzen und Tonarten zu üben, auch unter Einbeziehung der anderen Kadenzstufen (z. B. I – II – V – VI – IV – VII6 – I) zu schreiben und am Klavier zu spielen.

SEXTAKKORD:

Es sei von Anfang an geklärt, dass es sich bei Sextakkord und Quartsextakkord (siehe weiter unten) um KEINE „Akkordumkehrungen“ handelt, obwohl sie nur als solche bekannt sind!!! Sextakkord, Quartsextakkord und die sog. „Septakkordumkehrungen“ sind ein Ergebnis der Stimmführung (also kontrapunktischer Natur!): der Bass emanzipiert sich (von der bloßen Funktion der Grundtondarstellung) zur gleichwertigen Stimme mit melodischen Ambitionen! Die unglückliche Bezeichnung ist ein Ergebnis der Loslösung der HL vom KP, die ignoriert, dass Akkorde Ergebnisse der Stimmführung sind!

Der Sextakkord unterscheidet sich demnach vom grundständigen nur in der Tatsache, dass im Bass statt dem Grundton die **Terz** des Akkordes steht.

Im Prinzip bleiben die anderen Stimmen unverändert; vor allem: es wird nichts „umgekehrt“. Aus klanglichen Gründen empfiehlt sich allerdings auch hier eine Grundtonverdopplung, sie ist aber nicht obligatorisch und im Sinne einer guten Stimmführung kann prinzipiell **jeder** Ton verdoppelt werden, **außer dem Leitton** (warum wohl?). Das ist auch der Grund, warum die VII. Stufe nicht grundständig verwendet wird (siehe Kadenz oben). Nur im Zusammenhang des Ganzen kann entschieden werden, welcher Ton sich zur Verdopplung am Besten eignet!

Die Bezifferung unter dem Basston (diese sog. Generalbassbezifferung ist eine harmonische Kurzschrift) ergibt sich aus der Tatsache, dass vom Basston aus betrachtet (und dieser ist immer der Bezugspunkt, deshalb im Barock als „GENERALBASS“ bezeichnet) der Abstand der Töne nicht mehr Terz und Quint wie beim grundständigen ist, sondern eben Terz und Sext. Da man davon ausging, dass jeder Akkord eine Terz hat, notiert und benennt man nur Abweichungen von dieser Tatsache und verkürzt die Bezeichnung und Bezifferung auf **Sext(akkord)**.

Bsp. für Verdopplungen:

So könnte eine Kadenz unter Verwendung von Sextakkorden aussehen:

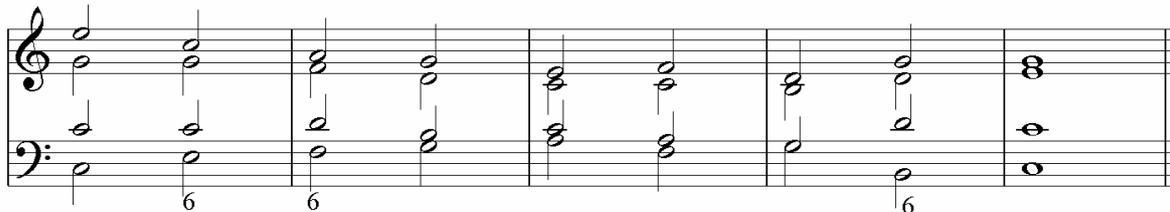
Der Bass bewegt sich deswegen in Halben, um deutlich zu machen, dass die Sextakkorde keine eigenen Stufen repräsentieren, sondern die jeweilige Stufe „diminuieren“.

(Dass auch andere Akkorde zur Verlängerung einer Stufe herangezogen werden können wird später behandelt; dann spricht man von „Prolongation“)

Beachte, dass alle Regeln ihre Gültigkeit beibehalten, der Bass aber eine neue, „melodischere“ Qualität bekommt!

Im vorletzten Takt (Dominante) sehen wir im Tenor das Phänomen des **Quartvorhaltes**, das sich unschwer als Bestandteil der 4. Gattung aus dem KP erkennen lässt (eine Konsonanz wird zum nächsten Akkord überbunden, wo sie als Dissonanz erscheint und im Sekundschrift abwärts in eine unvollkommenen Konsonanz aufgelöst wird).

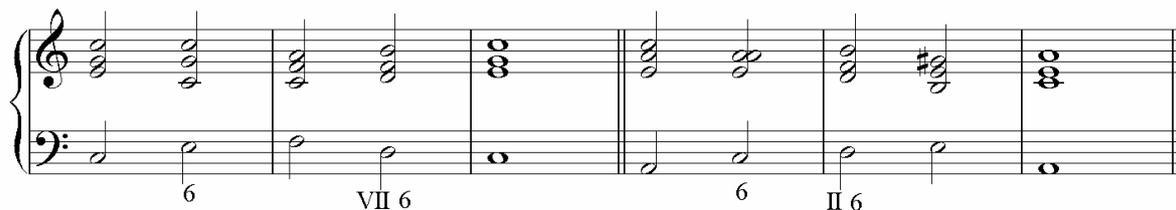
Ein weiteres Beispiel im Chorsatz (Terzlage) unter Verwendung der Doppelkadenz:



Jeder der drei Sextakkorde hat eine andere Verdopplung; der Leitton im Bass (vorletzter Akkord) hat für den Schluss keine so befriedigende Wirkung und wird hier nur der Vollständigkeit halber verwendet.

Die Kadenz mit der verminderten VII. Stufe ist, wie anfangs erwähnt, ohne den Sextakkord gar nicht möglich (da bei grundständigen Akkorden stets der Grundton verdoppelt werden muss, dieser aber bei der VII. ja der Leitton ist).

Auch für die in Moll verminderte zweite Stufe eignet sich der Sextakkord, wie bereits erwähnt, bestens (siehe zweites der folgenden Bsp.).



Schreibe Übungen nach bezifferten Bässen (Bsp. dazu siehe weiter unten) und eigene Kadenzen in verschiedenen Tonarten und Lagen unter Verwendung der neuen melodischen Möglichkeiten aufgrund des Sextakkordes.

Es sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass im Tonsatz dasselbe gilt wie in anderen Dingen des Lebens: das Wissen allein ist zu wenig! Erst durch wiederholte und konsequente Übung erlangt man **Kenntnisse**, die bei entsprechender Übung intuitiv angewendet werden.

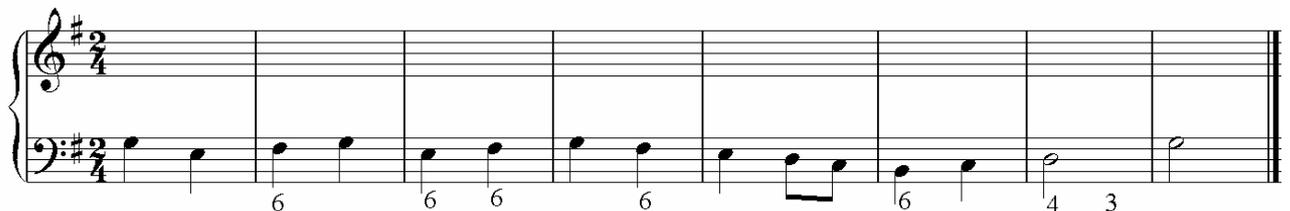
Suche Beispiele für den Sextakkord in der Literatur und mache dir seine Wirkung und Stellung im Zusammenhang der Musik bewusst!

ÜBUNGEN:

Setze folgende Beispiele sowohl im Klavier- als auch im Chorsatz aus und verwende verschiedene Lagen.

Vorzeichen beziehen sich immer auf den Ton, den die Ziffer davor bezeichnet; steht keine Ziffer dabei, ist damit stets die Terz gemeint.

Es empfiehlt sich anfangs auch, die entsprechende Stufenfolge (I, IV, V,...) unter den Bass zu schreiben.

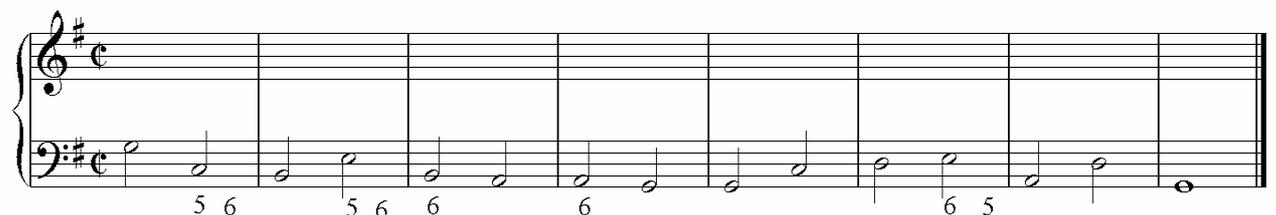


Im obigen Beispiel kommt ein Trugschluss vor, der aus kontrapunktischen Gründen **keine** Terzverdopplung benötigt!

Achte bei Sextakkordketten (=mindestens zwei 6-Akkorde hintereinander) auf die unterschiedliche Verdopplung, um Parallelen zu vermeiden!

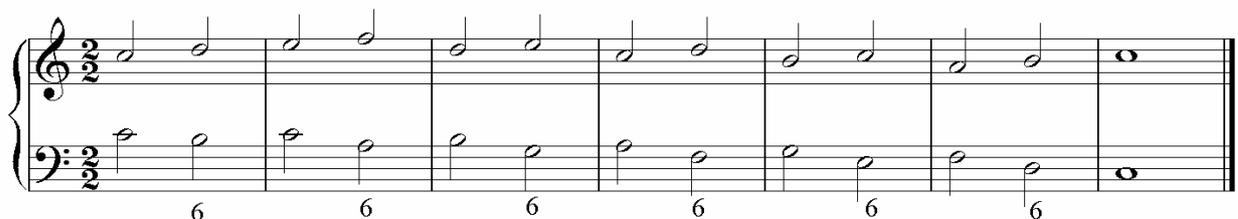
Gegenbewegung bei stufenweise gehendem Bass (3. Regel) ist, wenn ein 6-Akkord beteiligt ist, nicht immer zwingend erforderlich.

Die zweite Achtelnoten im Bass ist ein Durchgang und wird nicht harmonisiert – die erste Achtel ist der für die Harmonisierung in Vierteln relevante Ton.



In diesem Beispiel zeigt die Ziffernfolge 5 6 an, dass die Quint des jeweiligen Akkordes in die Sext geht und damit auf der zweiten Viertel ein Sextakkord entsteht (also eine harmonische Bezeichnung für einen kontrapunktischen Vorgang).

Tipp am Rande: bei einer Tonwiederholung im Bass (und damit auch gleichbleibender Harmonie) ist ein Lagenwechsel in den anderen Stimmen durchaus angebracht.



Das dritte Beispiel ist eine Sequenzübung von Bach höchstselbst, in der auch der Sopran gegeben ist. Wäre auch eine andere Oberstimme möglich?

Erfinde auch eigene Übungen!

QUARTSEXTAKKORD:

Bringt der Bass die Quint des Akkordes, so ergibt sich durch die Bezifferung die Bezeichnung "Quartsextakkord" (die Töne des Akkordes befinden sich zum Bass im Abstand einer Quart und einer Sext).



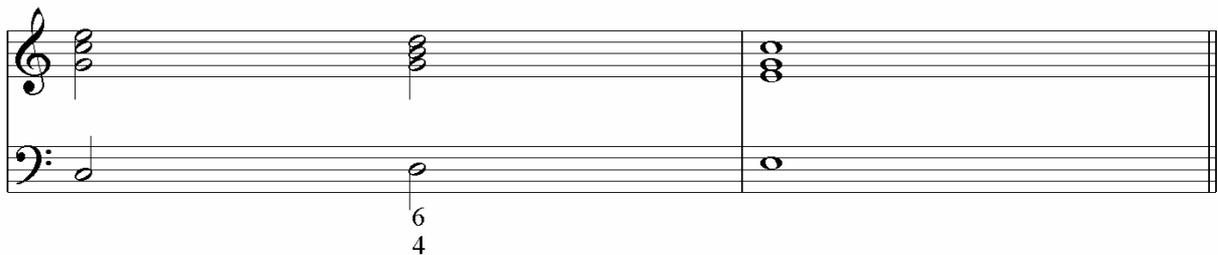
Wir wissen vom KP, dass die Quart zum Bass eine dissonante Wirkung hat, die in der HL zwar abgeschwächt, aber dennoch wirksam ist.

Es gibt **drei** (bzw. vier inkl. „Zerlegungsquartsextakkord“) Möglichkeiten eines Quartsextakkordes. Ihre Namen entsprechen den Dissonanzbezeichnungen im KP:

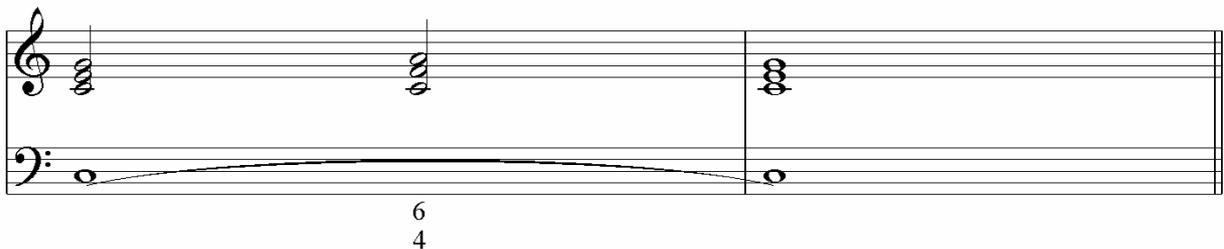
Durchgangs-, Wechselnoten-, und Vorhaltsquartsextakkord.

Andere als diese Formen des Quartsextakkordes sind, trotz anderslautender Vermutungen und Spekulationen, **NICHT** möglich!

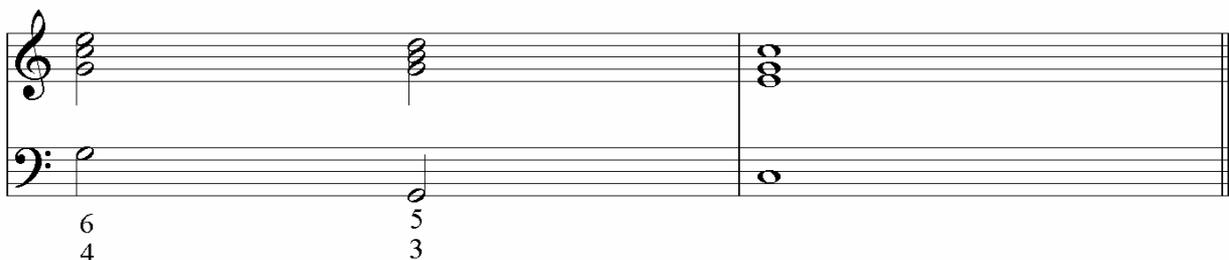
Durchgang (Dg):



Wechselnote (Wn):



Vorhalt (Vh):



Anders als beim Sextakkord wird beim Quartsextakkord ***immer*** der **Basston** (also die Quint) **verdoppelt!**

Ein besonderer Fall ist der Vorhaltsquartsextakkord: der Basston ist hier nämlich in Wirklichkeit der Grundton, da es sich um die Dominante mit einem doppelten Vorhalt handelt (also nicht nur ein Quartvorhalt wie weiter oben bei der Kadenz zum Sextakkord zu sehen war, sondern zusätzlich auch ein Sextvorhalt). Das klar zu erkennen ist keine Pedanterie sondern unerlässlich, um ein richtiges und klares Bild der tonalen Zusammenhänge zu erhalten (vor allem, weil es in den meisten Lehrbüchern nach wie vor falsch dargestellt wird!).

Wir schreiben nun eine Kadenz unter Verwendung aller unserer bisherigen Möglichkeiten der Akkorddarstellung:

The image shows a musical score for a cadence in G major, consisting of seven measures. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The chords and their voicings are as follows:

- Measure 1: G major triad (G, B, D) in the treble; bass notes G (6) and D (4).
- Measure 2: G major triad (G, B, D) in the treble; bass notes G (6) and B (6).
- Measure 3: G major triad (G, B, D) in the treble; bass notes G (6) and D (6).
- Measure 4: G major triad (G, B, D) in the treble; bass notes G (6) and B (6).
- Measure 5: G major triad (G, B, D) in the treble; bass notes G (6) and D (4).
- Measure 6: G major triad (G, B, D) in the treble; bass notes G (6) and B (5).
- Measure 7: G major triad (G, B, D) in the treble; bass notes G (6) and D (4).

Beachte, dass der Bass jetzt in punkto Stimmführung dem Sopran in nichts nachsteht!

Ergänzungen zu den Notenbeispielen:

Bei der Darstellung des Vh- und Dg- Quartsextakkordes dürfte aufgefallen sein, dass der Leitton nicht „ordnungsgemäß“ in den Grundton geführt wurde. Das hat seine Begründung in der Wirkung des Schlussakkordes, der ansonsten unvollständig wäre. Um das zu vermeiden, greift man zur „**stellvertretenden Auflösung**“, d. h. wenn der Leitton in einer Mittelstimme ist, darf er abspringen in die Quint, sofern eine andere Stimme den Auflösungston auf selber Höhe bringt.

Weiters ist es nicht unbedingt notwendig, bei stufenweisen Sextakkorden Gegenbewegung in allen anderen Stimmen zu schreiben (siehe T. 2 in obiger Kadenz), da bei Sextakkordketten (vorausgesetzt die Verdopplung ändert sich von Akkord zu Akkord) keine verbotenen Parallelen entstehen müssen.

ZUSAMMENFASSUNG:

Verdopple bei grundständigen Akkorden immer den **Grundton** (klangliche Wirkung, Basiston, siehe Obertonreihe); die wenigen Ausnahmen sind wohlmotiviert.

Beim Sextakkord verdopple, was du willst (Grundton ist auch hier nach Möglichkeit vorzuziehen) - **allerdings niemals den Leitton!** Entscheidend ist immer eine gute Stimmführung.

Beim Quartsextakkord verdopple immer den **Basston** (wegen der Labilität der Quart zum Bass) und verwende nur **Dg-, Wn-** oder **Vh-** Quartsextakkorde.

In **Sextakkordketten** müssen in den aufeinanderfolgenden Akkorden verschiedene Töne verdoppelt werden (also einmal die Quint, dann der Grundton, usw.). Gegenbewegung bei stufenweise gehendem Bass ist nur notwendig, wenn verbotene Parallelen auftreten.

Der **Leitton** muss immer aufgelöst werden, darf aber in die Quint abspringen, wenn er sich in einer Mittelstimme befindet und der Auflösungston von einer anderen Stimme (auf selber Höhe) gebracht wird.

Zur Übung setzt man wieder bezifferte Bässe aus (Bsp. gibt's weiter unten) und schreibt auch eigene Kadenz, z. B.:

I - VII 6 - I 6 - IV - V - VI - IV 6 - II - V 6-5 - I
4-3

Es geht nicht darum, große Unterschiede in den einzelnen Kadenz zu machen, sondern die verschiedenen Möglichkeiten ihrer Verbindungen zu trainieren, eine Flexibilität im Umgang mit den Stufen und einen ersten Eindruck ihrer Charakteristika zu bekommen.

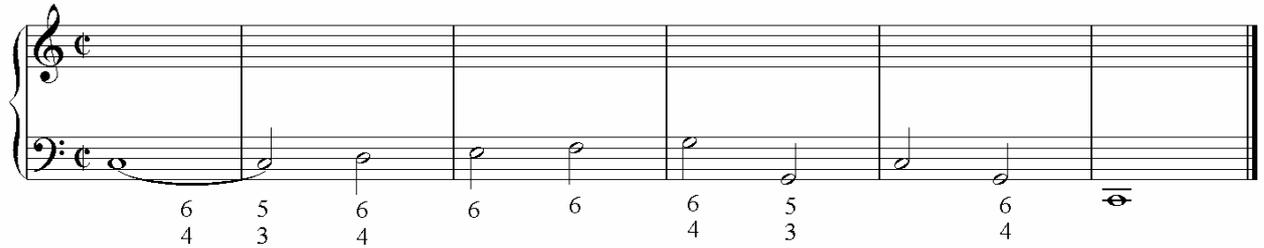
ÜBUNGEN:

6 5 # 6 5 # 6 6 5 #

4 3 4 3 6 4 #

6 6 6 6 5 6 6 5

4 6 6 4 3 6 4 3

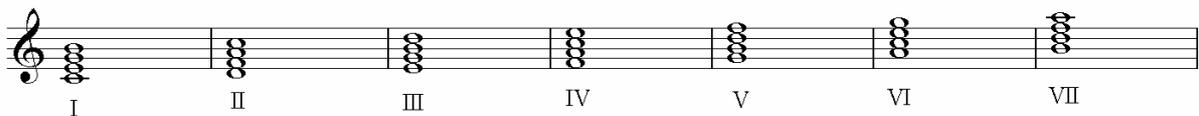


Letztes Beispiel beinhaltet alle Quartsextakkorde die es gibt. Andere Quartsextakkorde, als die hier dargestellten, sind (man kann es nicht oft genug wiederholen) aufgrund des dissonanten Charakters dieses Akkordes, **nicht** möglich! (den „Zerlegungsquartsextakkord“ einmal ausgenommen)

Suche Sextakkorde und Quartsextakkorde in der Literatur und untersuche ihre Wirkung und Aufgabe (z. B.: welcher Akkord leitet *immer* die Kadenz bei klassischen Solokonzerten ein, und warum gerade der?)

Nach eingehendem Studium der Dreiklänge wenden wir uns den „Vierklängen“ zu:

Setzt man auf die Dreiklänge jeder Stufe eine weitere Terz dazu, erhält man die sog. „**Septakkorde**“ (wegen dem Abstand des obersten Tones zum Bass).



Es stellt sich nur die Frage, warum man plötzlich eine zusätzliche Terz auf die Dreiklänge geben sollte? Die Dreiklänge selbst sind ja nach der Obertonreihe entstanden – nicht durch Terzschichtung!

Es handelt sich um die nachträgliche theoretische Darstellung des Phänomens, das sein Entstehen in Wirklichkeit einem kontrapunktischen Ereignis verdankt: dem Durchgang!

Genau der Tatbestand, wie anlässlich des Durchganges im KP besprochen, kommt auch hier zum Tragen:

Der Terzsprung wird „melodiöser“ durch den schrittweisen Durchgang. Da nicht nur der Bass, sondern auch die Harmonie (die Mittelstimmen) erhalten bleibt, haben wir auf dem zweiten Viertel als Ergebnis den sog. „Dominantseptakkord“



V I

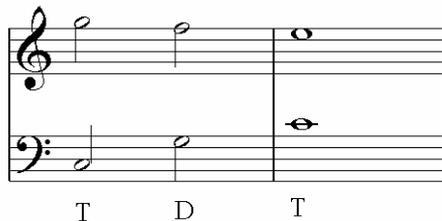
wird zu



V I

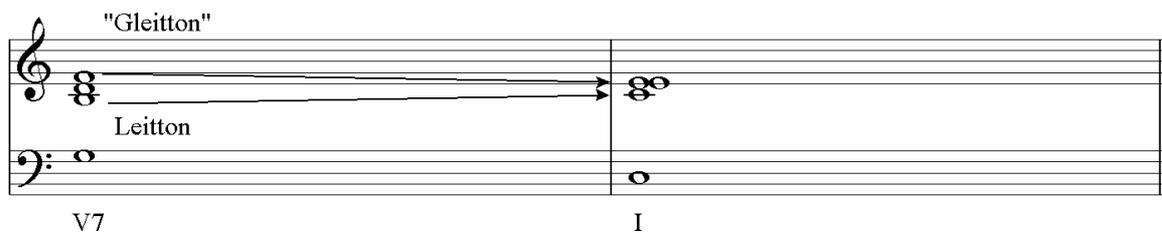
DOMINANTSEPTAKKORD:

Wie eben gezeigt, ist auch dieses Akkordphänomen also Ergebnis der Stimmführung, und NICHT eine Erweiterung des Tonvorrates um den 7. Ton der Obertonreihe! (abgesehen davon, dass der siebte Oberton gar keine Septim in unserem Stimmungssystem ist [„Naturseptim“], hat er eine völlig andere Qualität – er ist, da er ein Naturton ist, ein **konsonanter** Bestandteil der Tonika; die Septim im Septakkord ist aber immer eine **Dissonanz!**)



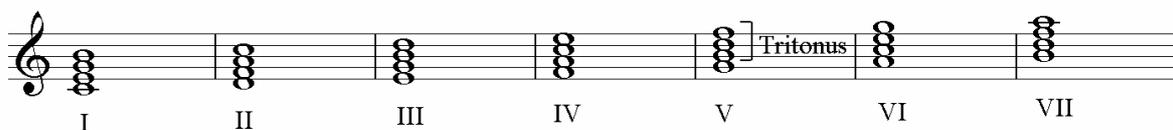
Der Durchgang $g - f - e$ im Sopran wird harmonisch als T – D – T Folge verstanden. Nun ist aber das „f“ ein harmoniefremder Ton des Dominantdreiklages. Da er aber den Gesetzmäßigkeiten eines Durchganges genüge tut (in der gleichen Richtung fortschreitend), hat sich dieser Klang mit der Bezeichnung **„Dominantseptakkord“** verselbständigt.

Der kleine Sekundschritt $f - e$ hat die Wirkung eines zusätzlichen Leittones (nur eben von oben nach unten) was eine Verstärkung der dominantischen Wirkung des Akkordes bedeutet (der „Zwang“ ihn in die Tonika aufzulösen wird durch die Dissonanz der Septim verstärkt). In diesem Dominantakkord hat also nicht nur der Grundton einen Leitton, sondern auch die Terz (aufgrund der Auflösungsrichtung auch „GLEITTON“ genannt)!



Das Wesen dieser Wirkung ist der **Tritonus**, der von der Terz und der Septim gebildet wird und aufgelöst werden muss (siehe Dreiklang der VII. Stufe).

Wenn man nun auf jeder Stufe eine leitereigene (diatonische) Septim hinzufügt sieht man, dass tatsächlich nur der Akkord auf der fünften Stufe diesen Tritonus bildet:



Um ein **Dominantseptakkord** zu sein, muss man also eine **große Terz** und eine **kleine Septim** haben! (alle anderen sind sog. „**Nebenseptakkorde**“)

Das bedeutet aber umgekehrt, dass jeder Akkord, unabhängig von seiner Stufe, automatisch ein Dominantseptakkord ist, sobald er eine große Terz und eine kleine Septim besitzt!

Ein besonders wichtiges Faktum, wie sich später noch herausstellen wird (siehe „auskomponierte“ Stufen) und das den gesamten chromatischen Tonvorrat innerhalb der Diatonie ermöglicht.

Da wir uns im vierstimmigen Satz bewegen, besteht bei viertönigen Akkorden prinzipiell kein Grund, etwas zu verdoppeln. Wie im vorletzten Notenbeispiel allerdings zu sehen war, ergibt sich bei einem **vollständigen grundständigen Septakkord** (bei regelrechter Behandlung) ein **unvollständiger Auflösungsakkord** (die Quint fehlt).

Um einen vollständigen Auflösungsakkord zu erhalten, muss der Septakkord unvollständig sein. Da aber weder Grundton, noch Leitton oder Septim weggelassen werden können, da sie ja bestimmende Bestandteile des Akkordes sind ergibt sich von selbst als einzige Möglichkeit die Eliminierung der Quint.

Der „Vorteil“ dieses „unvollständigen Dominantseptakkordes“ ist nun aber die Auflösung in eine vollständige Tonika:

The image shows a musical staff with two systems. The first system contains a dominant seventh chord (V7) in the bass clef, with notes G2, B2, D3, and F3. The second system contains a tonic chord (I) in the bass clef, with notes G2 and B2. The treble clef is empty in both systems.

Die Bezifferung ist wieder eine höchst ökonomische: die selbstverständliche Terz (bzw. Quint) wird nicht angegeben; die Zahl 7 zeigt an, dass es sich um einen grundständigen Dreiklang mit leitereigener Septim handelt (ob man dann beim Aussetzen der Mittelstimmen die Quint weglässt, also einen „unvollständigen“ Akkord schreibt, bleibt einem selbst überlassen).

Auch hier gilt wieder, dass der Bass nicht dazu verdammt ist, ständig nur den Grundton zu intonieren: aufgrund der Viertönigkeit des Akkordes sind aber jetzt **drei** sog. „Umkehrungen“ (richtiger: „Akkorddarstellungen“) möglich.

**QUINTSEXTAKKORD
TERZQUARTAKKORD
SEKUNDAKKORD**

Der Quintsextakkord entsteht, wenn der Bass die Terz des Septakkordes bringt.
Beim Terzquartakkord ist die Quint im Bass und der Sekundakkord hat sogar die Septim im Bass.
Bei diesen - nicht grundständigen - Septakkorden ist die Auflösung immer eine vollständige.

Der **Sekundakkord löst sich immer in einen Sextakkord** auf, da ja die Septim (diesmal im Bass) der „Gleitton“ zur Terz ist. Und Terz im Bass heißt immer, wie wir schon wissen, Sextakkord.

Wenden wir die neugewonnenen Akkorde nun in unseren Kadenz an:

Es handelt sich hierbei um eine **erweiterte Kadenz**: die Tonika zeigt sich zu Beginn nicht nur als einzelner Akkord, sondern manifestiert sich in einer kleinen „Mikrokadenz“ (I – V – I, eine Form der „Prolongation“ der Tonika) bevor die IV. folgt, welche ihrerseits die I. als Sextakkord im Durchgang verwendet um auf ihre „Vertreterstufe“ II. zu kommen (die einen Lagenwechsel zwecks melodischer Entwicklung im Sopran enthält). Auf die Dominante mit Vh-Quartsextakkord folgt der Trugschluss (Terzverdopplung!), der einen „Nebensekundakkord“ als Durchgang zur abschließenden V. mit grundständigem Dominantseptakkord bringt.
(Wie kompliziert doch die verbale Wiedergabe eines musikalisch einfachen Sachverhaltes sein kann....)

Somit haben wir schon ein erstes praktisches Beispiel für das am Anfang (siehe unter „Stufengang“) gesagte:

I (I – V – I) – IV (I – V – VI) – V – VI (V – V2 – I) – II – V – I

Die Kadenz manifestiert sich hier auf mehreren Ebenen (d. h. für das obige Beispiel, dass die normal gedruckten Kadenzen Prolongationen der fettgedruckten sind).

Das ist aber nur eine Möglichkeit von vielen – experimentiere selbst weiter!

Analysiere deine Beispiele selbst, benenne was du machst. Das macht die Vorgänge nicht nur bewusster, sondern man übt so gleichzeitig das Verbalisieren musikalischer Sachverhalte.

Versuche immer vom **BASS** aus zu gehen! Schreibe erst eine Basslinie und stell dir vor, welche Kadenzakkorde dazu passen würden.

Folge dabei immer der groben Richtlinie: **T – (S) – D – T** (also S immer **vor** D; S nach D wird oft als „**harmonischer Rückschritt**“ bezeichnet; siehe diesbezüglich das zu den „Vertreterstufen“ Gesagte).

Es sei noch einmal daran erinnert, dass **alle** Beispiele auch unbedingt am **Klavier** zu spielen sind; nur dadurch wird eine tatsächliche klangliche Vorstellung beim Lesen von Notentexten begründet - ohne klangliche Realisation und Vorstellung ist Tonsatz der reinste Trockenschwimmkurs!

ZUSAMMENFASSUNG:

Der Dominantseptakkord hat eine **gr. Terz** (Leitton) und eine **kl. Septim** (Gleitton).

LEITTON STEIGT - SEPT FÄLLT! So muss das dissonante Element des Tritonus´ immer aufgelöst werden.

Vollständiger grundständiger Septakkord – unvollständige Auflösung (es sei denn, man greift zur stellvertretenden Auflösung).

Die anderen lösen sich vollständig auf; der 2-Akkord außerdem immer in einen 6-Akkord!

ÜBUNGEN:

The musical notation shows a bass line in D major (one sharp) and 4/4 time. The notes and their fingerings are as follows:

Measure	Notes	Fingerings
1	D4, F#4	4, 3
2	F#4, A4	6
3	A4, B4	7
4	B4, C#5	6, 5
5	C#5, D5	6, 4
6	D5, F#4	7, 5
7	F#4, D4	4, 3

Exercise 1: Bass clef, common time. The bass line consists of seven measures. Fingerings are indicated below the notes: 5, 6, 6, 2, 6, 6, 7.

Exercise 2: Bass clef, 3/4 time. The bass line consists of seven measures. Fingerings are indicated below the notes: 5, 4, 6, 4, 6, 6, 4, 5, 7.

Exercise 3: Bass clef, 3/4 time. The bass line consists of seven measures. Fingerings are indicated below the notes: 7, 6, 5, 6, 7, 6, 5, 8, 7.

Schreibe die Übungen im Chor- und Klaviersatz und verwende verschiedene Sopranlagen!
Die Stufenbezeichnungen mit der dazugehörigen Darstellung der Prolongation wären eine höchst wertvolle Ergänzung!

ACHTUNG: Im letzten Bsp. T. 3 steht irrtümlicherweise ein Auflösungszeichen neben der Sext!

Zur Auflösung der hier vorkommenden verminderten Septakkorde siehe (bei Bedarf) S. 61

AUSKOMPONIERTE STUFEN:

Die bereits erwähnte Tatsache, dass jeder Septakkord mit gr. Terz und kl. Sept - egal welcher Stufe er tatsächlich angehört - ein Dominantseptakkord ist, führt uns zum Begriff der **auskomponierten Stufe**.

Da jede einzelne Stufe der Kadenz sich im Prinzip selbst als Kadenz darstellen lässt (siehe letztes Bsp.), kann sie das natürlich auch mittels Dominantseptakkord.

Zur besseren Veranschaulichung betrachten wir wieder das Kleine Praeludium in C von Bach:

The image shows the first system of the Little Prelude in C by J.S. Bach. The top staff is the treble clef with a 7-measure rest, followed by a melodic line. The bottom staff is the bass clef with a 7-measure rest, followed by a bass line. A slur connects the two staves across the first three measures. A second system starts with a 4-measure rest in the treble staff, followed by a chordal texture in both staves.

usw.

Das „b“ in T. 1 ist ein harmoniefremder Ton, und man fragt sich, was dieser schon am Anfang, wo sich die Tonart ja erst manifestiert, zu suchen hat. Leider hört man allzu oft die Begründung, es handle sich um eine „Modulation“, was natürlich völliger Unsinn ist. Vielmehr ist das ein besonders deutliches Beispiel für eine auskomponierte Subdominante: Wie ließe sich der C-Akkord als Dominante von F (in einem C-Dur Stück, wo er ja die Tonika ist!) anders darstellen, als durch „Dominantisierung“ mittels kl. Septim? (die gr. Terz ist ja schon vorhanden)

Auf diese Art „verwandelt“ sich die I am Taktende zur Dominante der IV, auf die der „reguläre“ Dominantseptakkord von C folgt, womit sich wieder eine kleine Kadenz in der Kadenz zeigt („Prolongation“):

I - IV - V7 - I
v7b - I

In der darauf folgenden Wiederholung der Kadenz demonstriert Bach das gleiche, aber jetzt mit der V.Stufe: der harmoniefremde Ton „fis“ ist Bestandteil des Dominantseptakkordes von G, der hier die Dominante von C auskomponiert:

I - IV - V - (I)
v7 - I
#

Die Tonart C-Dur wird trotz der leiterfremden Vorzeichen und Harmonien in keinem Moment verlassen; im Gegenteil helfen diese auskomponierten Stufen die Tonika zu festigen!
 Wir sehen (und vor allem: wir hören!): die Manifestation von C-Dur durch zwei Kadenzen (I-IV-V-I), die jeweils durch „Subkadenzen“ auf der IV. bzw. V. Stufe verstärkt wird.
 Ein sehr anschauliches Beispiel für die Prolongation der Tonika-Kadenz!

Wieder wenden wir das Erlernte an unserer Kadenz an:

Wir schreiben (und spielen!) eine Doppelkadenz mit auskomponierten Stufen unter Verwendung aller bisher gelernten Akkordformen.

Es folgen zwei Möglichkeiten:

I IV V VI IV V I

I IV V VI IV II V I

Verstehe, dass es durch den „individualisierten“ Bass zu den „Umkehrungen“, und durch „Auskomponierung“ der einzelnen Stufen zu den Vorzeichen (Akzidenzien) kommt!
 Diese Festigen die Grundtonart, auch wenn sie nicht leitereigen sind.

Wäre der vorletzte Takt im ersten Beispiel in Quintlage, so ergäbe sich folgendes Bild:

5 v5 3

6 7
4 5
 3

Alarm: Parallele Quinten zwischen Sopran und Tenor!

Diese sind aber ausnahmsweise möglich, weil es sich um eine Fortschreitung von einer *reinen* in eine *verminderte* Quint handelt, was bei Schlusswendungen häufig vorkommt. Mit der darauffolgenden richtigen Auflösung (in diesem Fall stellvertretend, weil der Leitton im Tenor ist) ist diese Parallele (aber nur in dieser Kombination!) möglich.

Im zweiten Beispiel hingegen muss der vollständige 7-Akkord am Schluss in einen unvollständigen Schlussakkord aufgelöst werden, weil der Leitton im Sopran nicht abspringen darf.

NB: Beim ersten Beispiel ist keine Terzverdopplung der VI. Stufe notwendig, da sie nicht unmittelbar auf die V. folgt, sondern ihre eigene Dominante vorangeht.

Bsp. für auskomponierte Stufen (Wechseldominanten) in der Literatur:
Mozarts „Dissonanzenquartett“ KV 465, 2. Satz

Andante cantabile.

ÜBUNGEN:

6
4

2

6
5

4#
2

6

6

4 -

Im drittletzten Takt des obigen Beispiels ist ein Lagenwechsel durchaus angebracht.

6#
4
3

6

6

6
4

7
#

6#
5

4

7
#

Das letzte Beispiel ist etwas umfangreicher: erkenne den Unterschied zwischen auskomponierter Stufe und Modulation!

6 4 3

6 7 6#

6

6

6
5

6

7

4

6

6
5b

5 6 # 4 #

12

6 # 6 2 6 -

6
4

5
3

7

Nach gründlicher Verinnerlichung der bisherigen harmonischen und kontrapunktischen Kenntnisse, analysieren wir den ersten Teil (bis T. 19) des Praeludiums Nr. 1 aus dem I. Band des „Wohltemperierten Claviers“ von J. S. Bach:

Measures 1-2 of a musical score in common time (C). The right hand features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

Measures 3-5. The right hand continues the sequence: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand accompaniment remains consistent with the previous system.

Measures 6-8. The right hand sequence is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 9-11. The right hand sequence is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 12-14. The right hand sequence is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 15-17. The right hand sequence is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand accompaniment remains consistent.

Measures 18-20. The right hand sequence is: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand accompaniment remains consistent.

An dieser harmonisch motivierten Musik lässt sich die Bedeutung der Quintreihe und ihrer verschiedenen Erscheinungsformen (Kadenz bzw. Sequenz) besonders klar vor Augen führen.

Es handelt sich um einen diminuierten, fünfstimmigen Satz, der besonders eindrucksvoll die Ökonomie und Schönheit der Stimmführung deutlich werden lässt. Exemplarisch seien die ersten elf Takte akkordisch dargestellt, um an ihnen sowohl die Stimmführung als auch das harmonische Konzept deutlicher werden zu lassen:

Kadenz

C: I II V I

5 Sequenz

a d g c

9 Kadenz

G: II V I

Die Stimmführung ist eine „minimalistische“: kleinstmögliche Bewegung der Stimmen (erste Regel!) zwischen den verschiedenen Stufen der ersten vier Takte – klangliche Realisation der Tatsache, dass die Kadenzstufen nur die Manifestation eines Tonikaklanges sind (quasi die erste Stufe „in Bewegung“)!

Die erste Kadenz (T. 1 – 4) verwendet die ersten Quinten über der Tonika (c – g – d).

Die nachfolgende Sequenz (T. 5 – 8) bedient sich ebenfalls dieser Quinten, nur nimmt sie die nächste noch dazu (a) und verbindet so die erste Kadenz mit der folgenden (T. 9 – 11), die mit demselben Material (a – d – g) nunmehr die Dominante darstellt.

Es ergibt sich folgendes Bild:

Sequenz

C: I G: I V II V II

Auch harmonisch waltet also höchste Ökonomie: die ersten drei Quinten über der Tonika reichen dem ersten Teil des Präludiums, womit sich die fundamentale Bedeutung der Quintreihe eindrucksvoll dokumentiert:

Kadenzen (als „feste“ Ausformung der zunächst liegenden Quinten)
die verbunden werden von

Sequenzen (als „lockere“ Ausformung der zunächst liegenden Quinten)

Der ganze erste Teil folgt also dem „Schema“:

$$\begin{array}{ccccccccc} \mathbf{K} & - & \mathbf{S} & - & \mathbf{K} & - & \mathbf{S} & - & \mathbf{K} \\ \mathbf{I} & & & & \mathbf{V} & & & & \mathbf{I} \end{array}$$

Man sieht an dieser abstrahierten Übersicht deutlich die „große“ Kadenz, die dem ganzen Stück zu Grunde liegt, womit der anfangs zitierte Ausspruch Schoenbergs verifiziert ist. Die Kadenz hat also nicht nur eine harmonische Funktion, sondern ist, und das gilt für die ganze abendländische Kunstmusik, **formbildend!**

Dieses Stück steht nicht ohne Grund am Anfang dieses großartigen Zyklus´:

Nicht nur der „Lehr-begierigen Musicalischen Jugend“ sondern auch „deren in diesem Studio schon habil seyenden“ wird hier gleich zu Beginn grundlegende, musikalische Grammatik in künstlerischer Vollendung und höchster Ökonomie präsentiert.

Ein Werk, dass immer wieder neue Erkenntnisse bereithält und kaum erschöpfend zu behandeln ist.

Analysiere das Präludium weiter nach diesen Gesichtspunkten.

Nach eingehender Analyse anderer Präludien (z. B. Urfassung des e-moll Präludiums, Präludium der G-Dur Cellosuite, c-moll Präludium des I. Bandes, usw.) erkennt man die fundamentale Gemeinsamkeit der musikalischen Grammatik: trotz unterschiedlichster Individualität der einzelnen Stücke sind sie im Grunde gleich gebaut!

(So ist der erste Teil des ersten Präludiums quasi identisch mit dem des zweiten, was die Konzeption anbelangt – wie groß aber der Unterschied in Wirkung und musikalischer Aussage!)

Nun versuche man sich selbst an kurzen und einfachen „Präludien“ nach obigem Muster; erst in akkordischer Darstellung wie bei den Kadenzübungen, dann in Zerlegungen diminuiert - also der umgekehrte Weg der vorangegangenen Analyse.

(das Stück muss nicht unbedingt für Klavier sein – am besten schreibt man für sein eigenes Instrument).

Der erste Abschnitt des Stückes könnte als akkordische Skizze so aussehen:

The musical score shows an organ point sketch in D major. It consists of two systems. The first system is labeled "Kadenz (Tonika)" and "Sequenz". The second system is labeled "Kadenz (Dominante)" and "usw.". The bass line is a constant eighth-note organ point on D. The treble clef part shows chords in the right hand.

Die Kadenz der Tonika bedient sich der Quintfolge I – IV – VII – I bei aufsteigender Oberstimme und Orgelpunkt im Bass.

Nach der Sequenz (h – e – a – d – gis/e) folgt die Kadenz der Dominante, die der transponierten Tonikakadenz entspricht.

Eine, den Möglichkeiten des Instrumentes entsprechende Diminution der akkordischen Skizze (in diesem Fall für Violine) könnte so aussehen:

The musical score shows a violin diminution of the organ point sketch. It consists of six staves of music in D major, starting with a treble clef and a common time signature. The music is a continuous eighth-note pattern.

Schreibe die Fortsetzung des Stückes (ab T. 12) in Akkorden und versuche dasselbe Schema für ein anderes Instrument umzusetzen (z. B. Klavier oder Flöte solo)

Beachte, dass die harmonische Logik (die zugrunde liegende Akkordfolge) durch die Diminution eine kontrapunktische Dimension dazugewinnt (Stichwort: **immanente Mehrstimmigkeit**), die über das bloße Zerlegen der Akkorde weit hinausgeht.

Erkenne, weshalb und an welchen Stellen stereotype Figuren unterbrochen und verändert werden und welche Möglichkeiten bei Ausführung durch andere Instrumente bestehen.

Keine Angst, wenn es etwas steif und nicht unbedingt wie ein „Meisterwerk“ klingt: unser Bestreben ist es, durch Übung in musikalischen „Normen“ ein grammatikalisches „Gefühl“ zu erlangen und nicht stilgetreue Kopien Bachs zu erzeugen!

(Kein vernünftiger Mensch würde von Anfängern eines Englischkurses Shakespeare-Sonette erwarten....)

Die künstlerische Verwirklichung grammatikalischer Sachverhalte gehen weit über unsere Anweisungen hinaus – sie können auch nicht gelehrt werden. Sehr wohl kann man es aber „beobachten“: dazu ist die Analyse da und der daraus resultierende Lerneffekt was freier, kreativer Umgang mit musikalischen „Gesetzmäßigkeiten“ bedeutet.

MODULATION:

Was ist nun der Unterschied zwischen einer „auskomponierten Stufe“ und einer „Modulation“?

Die Mittel sind dieselben, der Zweck ist ein entgegengesetzter:

Beim Auskomponieren wird die jeweilige Tonart gefestigt, in dem einzelne Stufen sich selbst als Kadenzen darstellen – die Modulation verlässt die vorherrschende Tonart und präsentiert uns eine andere Stufe als neue Tonika! Beide können sich aber desselben Akkordes (z. B. des Dominantseptakkordes) bedienen!

Vergleich mit der Sprache (aus einem Schubertlied):

„Ich möchte die grünen Gräser all weinen ganz totenbleich“: „Gräser“ wird hier durch das Adjektiv „grün“ verstärkt bzw. auskomponiert. Im darauf folgenden Satz: „Ach Grün, du böse Farbe du“ *moduliert*, im Unterschied zum vorhergehenden Satz, das Adjektiv „grün“ nun zum Hauptwort!

Wieder dient uns das Kleine Praeludium in C als instruktives Beispiel:

Wird in T.5 der Dominantseptakkord von D zum Auskomponieren der V. verwendet (bzw. als Ausgangspunkt der Modulation in C), so dient der gleiche Akkord in T.8 bereits der Abschlusskadenz der Modulation nach G-Dur!
(die **Funktion** des Dominantseptakkordes ist also jeweils eine grundsätzlich andere!)

Man unterscheidet **diatonische**, **chromatische** und **enharmonische** Modulationen:

Wir beginnen mit der **diatonischen Modulation**, um durch Übung eine gewisse Fertigkeit im Umgang der verschiedenen Tonarten und ihren Stufen untereinander zu bekommen.

Die Verbindung zwischen Ausgangstonart und Zieltonart schaffen sogenannte „**Umdeutungsakkorde**“ (=Akkorde, die beiden Tonarten angehören).

Folgende „Formeln“ sollen den Weg zu einem flexiblen harmonischen „Wortschatz“ erleichtern:

dM 1 #/b = VI. d AT

sprich: *direkte diatonische Modulation um ein Vorzeichen (aufwärts bzw. abwärts im Quintenzirkel) über die sechste Stufe der Ausgangstonart.*

In den kleinen Übungen ist folgendes zu beachten:

- 1) Fixierung der **AT** (Ausgangstonart) durch mind. zwei Akkorde
- 2) Umdeutungsakkord
- 3) Fixierung der **ZT** (Zieltonart) durch Kadenz

Die Tonika der ZT soll, wegen der überzeugenderen Schlusswirkung, auf schwerer Taktzeit erreicht werden.

Es folgt je ein Beispiel in beide Richtungen:

C nach G

C: I VI G: II V4 3 I

C nach F

C: I VI F: III IV V7 I

Die AT ist durch zwei Akkorde dargestellt, der zweite ist gleichzeitig der Umdeutungsakkord (VI in C ist II in G bzw. III in F) und darauf folgt sofort die Kadenz der Zieltonart. Da im ersten Beispiel die Dominante auf Schwerzeit erscheint, muss sie etwas verlängert werden (in dem Fall mit Hilfe des Quartvorhaltes), um die neue Tonika auf betontem Taktteil bringen zu können.

Literaturbsp. zur Mollsubdominante in Mozarts „Jupitersinfonie“, KV 551, 1. Satz:

The image shows a musical score for the first movement of Mozart's Symphony No. 41, "Jupiter". It features a complex arrangement of staves, including woodwinds, strings, and piano. The score illustrates a modulation from C minor to G major. The piano part is particularly prominent, showing a sequence of chords and melodic lines that facilitate the key change. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

c-moll in G-Dur

oder in Brahms Intermezzo Op. 118/2:

The image shows a musical score for Brahms' Intermezzo Op. 118/2. It is a piano piece in 3/4 time, featuring a modulation from D minor to A major. The score is written for piano and includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'espress.', 'p dim.', 'calando', and 'dolce'. The piano part is particularly prominent, showing a sequence of chords and melodic lines that facilitate the key change.

d-moll in A-Dur

Um drei Vorzeichen aufwärts wird die Mollsubdominante der ZT verwendet...

C nach A

C: I II
 A: IVm V4 3 I

...und abwärts die Mollsubdominante der AT:

C nach Es

C: I IVm
 Es: II V4 3 I

Ebenso verhält es sich bei der Modulation um vier Vorzeichen aufwärts.....

C nach E

C: I VI
 E: IVm V4 3 I

...und abwärts:

C nach As

C: I IVm
 As: VI IV V I

Um fünf Vorzeichen aufwärts.....

C nach H

C: I III
 H: IVm V4 3 I

...und abwärts:

C nach Des

C: I IVm
 Des: III IV V I

Bei den Beispielen wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit ausschließlich die „Beispieltonart“ C-Dur als AT verwendet: bei den eigenen Versuchen muss selbstverständlich auch von anderen Tonarten ausgegangen werden!

Die eigenen Übungen dürfen außerdem mit **harmoniefremden Tönen** (siehe KP: Durchgang, Wechselnote, Vorhalt) angereichert werden, vor allem, wenn sie im Chorsatz abgefasst werden:

Selbstverständlich kann man nun voll aus dem Fundus des bisher Gelernten schöpfen und ihn musikalisch gewinnbringend einsetzen:

im obigen Beispiel wird die Mollsubdominante auskomponiert, die Septim wird zum Quartvorhalt der sich in einen Sekundakkord auflöst, wodurch die Dominante erst im Sextakkord erscheint – auch eine Möglichkeit, sie zu verlängern, um die Schlussstonika auf betonten Takteil zu setzen.

Kontrapunktische Erscheinungen sind Durchgänge, ein Vorhalt, eine Wechselnote und zum Schluss ein „**Portament**“ (Vorwegnahme eines Tones des Schlussakkordes).

Beachte die abwechselnd in allen Stimmen durchgehende Viertelbewegung, „**Komplementärrhythmus**“ genannt.

Der Akkord der ersten Stufe wird einfach um einen Halbton nach oben „gerückt“, der Bass um einen Halbton nach unten – so erhält man den Sekundakkord der Dominante der Zieltonart.

Experimentiere mit den verschiedenen Möglichkeiten!

Besonders empfehlenswert ist es, am Klavier „auswendig“ zwischen den Tonarten zu „wandern“. Man bekommt ein ganz anderes Gefühl für die harmonische Logik und eine Idee der praktischen Nützlichkeit! Ganz abgesehen von der musikalischen Horizonterweiterung und einem allgemeinen „mind-stretching“....

Suche Beispiele für Modulationen in der Literatur deines Instrumentes!

Zur **enharmonischen Modulation** verwendet man z. B. den verminderten Septakkord oder den alterierten Quintsextakkord, die im folgenden Kapitel beschrieben werden.

Ein wunderbares Beispiel für diese Art der Modulation und ihre besondere Wirkung findet sich bei der Rückkehr von der Durchführung zur Reprise im letzten Satz der „Jupiter-Sinfonie“ (KV 551) in den Takten T. 219 – 225,

The image shows a musical score for measures 219 to 225 of the Jupiter Symphony. It consists of eight staves. The top two staves are for the first violin and second violin. The next two staves are for the first and second violas. The bottom two staves are for the first and second cellos. The music features a complex modulation, with various chords and melodic lines. The key signature changes from D major to A major. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The modulation is achieved through enharmonic changes, particularly in the fourth measure where a key chord is highlighted.

hier auf das harmonische Geschehen verkürzt:

The image shows a simplified harmonic diagram of the modulation. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff shows a sequence of chords: a triad (A-C-E), a triad (A-C-F#), a triad (A-C-E), a triad (A-C-F#), a triad (A-C-E), a triad (A-C-F#), and a triad (A-C-E). The bass staff shows a sequence of chords: a triad (A-C-E), a triad (A-C-F#), a triad (A-C-E), a triad (A-C-F#), a triad (A-C-E), a triad (A-C-F#), and a triad (A-C-E). The chords are connected by lines, indicating their relationship and the modulation process.

Der „Schlüsselakkord“ befindet sich im Zentrum (vierter Takt in der Abbildung): notiert als **Terzquartakkord** (as-c-dis-fis) klingt er doch wie ein grundständiger **Dominantseptakkord** (as-c-es-ges), ist aber wie ein **alterierter Quintsextakkord** (as-c-es- fis) gemeint!

„MERKWÜRDIGE“ AKKORDE:

Die Konfrontation mit der Mollsubdominante führt uns zu einem nahen, prominenten Verwandten mit starkem Affektgehalt und geradezu symbolischer Bedeutung:

„Neapolitanischer Sextakkord“

dass es sich hierbei um den Sextakkord der tiefalterierten zweiten Stufe handelt ist genauso wahr wie nichtssagend.

Wieder ist es die Stimmführung (also KP), die es uns ermöglicht, dieses Phänomen wirklich zu verstehen:

The image shows a musical score for a piano in G minor, C major. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is common time (C). The score consists of five measures. The first measure is a C major chord (I). The second measure is a G minor chord (IV). The third measure is a C major chord with a fourth (V4). The fourth measure is a C major chord with a flat third (3b). The fifth measure is a C major chord (I). Above the second measure, there is a slur over the notes G4 and A4, labeled 'Seufzer-Vh'.

Natürlich hat das nichts mit einer tiefalterierten II. zu tun! Der Akkord entstand (in der barocken Neapolitanischen Oper) aus dem kleinen Sekundvorhalt („Seufzer“ oder „suspiratio“) zur Quint der IV (**phrygische Sekund!**) als Ausdruck großen Schmerzes und ist ein **rein melodisches** Phänomen!

Nur isoliert (und somit einseitig „materialistisch“) betrachtet ist es ein selbständiges akkordisches Gebilde.

Als Bestandteil unseres Akkordfundus´ lässt er sich aber gut als Umdeutungsakkord für die Modulation um 6 Vorzeichen verwenden.

Wie auch immer, der „Neapolitaner“ ist ein signifikanter Bestandteil aller „tragischen“ Musik bis tief in die Romantik hinein (siehe den Beginn von **Chopins g-moll Ballade** im Notenbeispiel)

The image shows the beginning of Chopin's G minor Ballade. The score is in G minor, C major, and consists of two systems of piano music. The first system is marked 'Largo.' and features a 'pesante' (heavy) feel. It includes dynamics like 'dim.' and 'p'. The second system is marked 'Moderato.' and features a 'mod.' (moderate) feel. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

und gibt nicht nur eindeutige Hinweise bezüglich des Affektes eines Stückes (z. B. zeigt sich das am Anfang der sog. „Mondscheinsonate“ op. 27/2 von Beethoven),

3

N6

usw.

sondern kann auch formale Bedeutung erlangen (wie z. B. in Bachs Präludium in fis-moll aus dem WTC II, T. 34):

30

35

In **Chopins Etüde op. 25/12** ist er in einer C-Dur Kadenz eingebettet (T. 12), wodurch der übliche positive Affekt dieser Tonart relativiert wird:

„Verminderter Septakkord“

seine „Geburtsstätte“ ist der Septakkord der siebten Stufe von (harmonisch) Moll. Selbstverständlich ist auch das ein negativer Affektakkord aufgrund seiner starken Dissonanzwirkung zweier verzahnter Tritoni (Werckmeister, 1645-1706, empfahl dem Organisten während der Messe tunlichst von ihm abzusehen, um das Kirchenvolk nicht zu verwirren und von der Andacht abzulenken!).

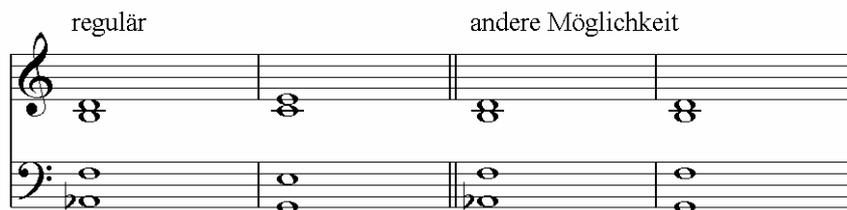
ergibt zusammen:

Die Besonderheit ist nun, dass **jeder Ton** des Auflösungsdreiklanges **seinen eigenen „Leiton“** (bzw. Gleiton) hat (konsequente Fortsetzung der Begründung der dominantischen Wirkung des Dominantseptakkordes). Paradoxiertweise führt aber gerade dieser Sachverhalt dazu, dass dieser Akkord nahezu beliebig auflösbar ist und deshalb natürlich eine herausragende Bedeutung für die Modulation hat.

Folgendes Beispiel ist wieder aus dem ersten **Präludium des WTC I**, T. 23/24:



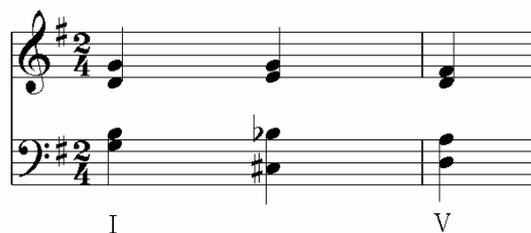
obwohl der Akkord strenggenommen der verminderte Septakkord der VII. Stufe in C ist (h-d-f-as), lässt er sich genauso gut in den Dominantseptakkord auflösen:



Bei **Schumanns erster Kinderszene** „Von fremden Ländern und Menschen“ wird gleich der zweite Ton der Melodie zu Beginn des Stückes (g2) unerwarteter Weise als vermindertes Septakkord der V. Stufe harmonisiert (dafür aber „regulär“ aufgelöst):



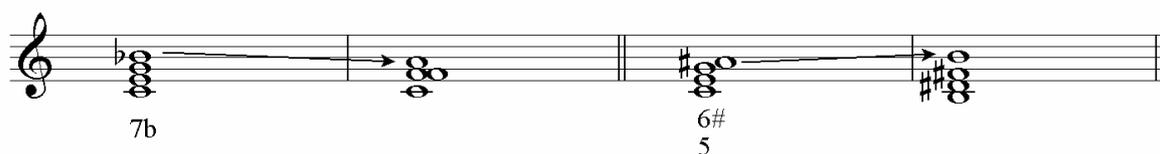
also eine dissonante Form einer auskomponierten Dominante.



Siehe auch die eigenartige Introduction zu **Beethovens Streichquartett op. 59/3** und untersuche den langsamen Satz („L'Absence“) seiner **Klaviersonate op. 81a** hinsichtlich Behandlung und Bedeutung des verminderten Septakkords im Zusammenhang mit „Abwesenheit“.

„Alterierter Quintsextakkord“

Ein sehr interessanter und wichtiger Akkord (siehe enharmonische Modulation), manchmal auch „Mozartakkord“ genannt (weil er an den sog. „Mozartquinten“ schuld ist), obwohl er schon im Spätbarock vorkommt.



Das scheinbar selbe klangliche Phänomen (links: der am Klavier identisch klingende Dominantseptakkord mit entsprechender Auflösung) hat als alterierter Quintsextakkord (rechts) eine ganz andere Fortsetzung (das ais muss sich im Unterschied zum b nach oben auflösen). Dadurch wird der „C7-Klang“ (im Beispiel oben) einmal nach F (regulär) und einmal nach H (als alterierter Quintsextakkord) aufgelöst!

Natürlich hat diese Tatsache auch große Bedeutung für die Modulationen (immerhin unterscheiden sich die Auflösungen um einen Tritonus, d. i. harmonisch die größtmögliche Distanz!).

Suche diesen Akkord bei Haydn, Mozart, Beethoven (aber auch bei Bach und Brahms)! Ein besonders deutliches Beispiel findet sich in Haydns Finale zur Klaviersonate E-Dur, Hob. XVI/13 (T. 34):



Schumann lässt eines seiner Lieder sogar mit diesem Akkord beginnen und macht ihn zum zentralen Thema der ganzen Komposition („Am leuchtenden Sommermorgen“, Nr. 12 aus der „Dichterliebe“):



Das Besondere daran ist, dass wir meinen, zu Beginn des Liedes einen Dominantseptakkord zu hören (es gibt keinen Grund der dagegenspricht – als Zuhörer sieht man ja die Noten nicht!), dabei handelt es sich um eine besondere Form einer Doppeldominante (immerhin ein Ges-Dur Akkord am Anfang eines Liedes in B-Dur!)

Dominantseptakkord?? Vh $\frac{6}{4}$ Dominantseptakkord!! I

Haydn erreicht den alt. Quintsext auch mittels chromatischen Durchgangs von dem Sextakkord der Mollsubdominante (op. 20/5, 1. Satz, T. 9):

(schematisch in C)

Erwähnt sei hier eine weitere interessante Erscheinung des Dominantseptakkordes, wie man sie z. B. im Klaviertrio in C von Joseph Haydn, Hob. XV:21, erster Satz, T.35/36, findet:

Die Subdominante wird mittels eines Dominantseptakkordes auskomponiert, der eigentlich eine alterierte VII. Stufe ist (auf dem Leitton der auszukomponierenden Stufe wird ein Dominantseptakkord aufgebaut!):

G: I → IV

Das ist die umgekehrte Auflösung des alterierten Quintsextakkordes!

Zum Abschluss der Akkord- und Kadenzlehre analysiere nun das ganze „Kleine Praeludium in C“, achte aber unbedingt auch auf die Formen der Diminution (wo sind sie gleich, wo nicht und warum), rhythmische Bewegung (Beschleunigung, „Bremse“) und ihre Aufteilung auf die Stimmen und erkenne, wie sie mit dem harmonischen und melodischen Konzepten zusammenspielen und sich ergänzen (beachte besonders die letzten vier Takte!). Wie ist der Quintfall harmonisch verwirklicht?

Vergleiche hierzu auch andere Präludien (z. B. aus den „Notenbüchlein für...“, „Kleine Präludien und Fughetten“, dem „Wohltemperierten Klavier“ usw.) und erkenne das „Gleichbleibende im Verschiedenen“.

Semper idem sed non eodem modo

GENERALBASS / basso continuo (b.c.)

ist die Harmonische Kurzschrift mittels Ziffern und Symbolen unter den Bassnoten zur Orientierung für den Continuospieler (Leiter des Ensembles) im Barock. Auf dieser Basis improvisierte der Continuospieler (Cembalo, Orgel, usw.) mit der rechten Hand eine Begleitung, während die linke den notierten Bass spielte (der zusätzlich von einem anderen Bassinstrument wiedergegeben wurde).

Es gehört zur musikalischen Mündigkeit, sich auf Grund dieser Notationsart ein eigenes Bild vom harmonischen Ablauf eines Stückes machen zu können und von der Interpretation eines Herausgebers (den nichts anderes ist das fixierte „Aussetzen“ des bezifferten Basses) weitgehend unabhängig zu sein.

Die Ziffern in bloße Akkorde umzuwandeln und darüber zu setzen ist damit aber nicht gemeint: ein kreativer Umgang mit technisch Machbarem innerhalb eines stilistischen Verständnisses wird notwendig sein, denn die klangliche Verwirklichung wird je nach Affekt, Charakter, Tempo, usw. sehr unterschiedlich ausfallen müssen.

Wir versuchen, die rechte Hand des Cembalobegleiters an einem Beispiel selbst zu schreiben. Terz und Quint wurden, wie bereits gelernt, als selbstverständlich nicht explizit notiert, nur Abweichungen davon (siehe „Akkordumkehrungen“).

Nicht jeder angegebene Ton des Akkordes muss im Text der rechten Hand auch tatsächlich aufscheinen: Die Kurzschrift will nur dem Continuospieler, der ja der Solostimme meist nicht ansichtig war, über die harmonische Situation informieren. Neben dem Tempo (fünfstimmige Akkordhäufungen sind in einem leichtfüßigen Presto völlig fehl am Platz) sind auch die Lage und die vom Solisten gespielten Töne mit zu berücksichtigen.

(z. B. wird der Solist instinktiv eine Naturterz intonieren, wenn sie in der rechten Hand des Continuospielers nicht verdoppelt wird, was dem Gesamtklang naturgemäß äußerst zuträglich ist)

Erstes Beispiel: Telemann Sonatine für Violine und b. c. in F-Dur

2. Satz, d-moll, T. 1 – 8

Cantabile

6 6 # 6 6 5 # 6 #

5 usw.

6 6 \flat 5 \flat # 6 4 # #

Das Tempo ist ruhig, Vollstimmigkeit rechts also durchaus angebracht, aber nicht ständig notwendig.

Die Bezifferung erfolgt prinzipiell (wenn nicht anders angegeben) in Vierteln, da sie die metrische Grundeinheit ist (3/4).

Charakter und Affekt aufgrund der Tonart und rhetorischen Figuren ist negativ („klagender Gesang“):

Die Oberstimme hat in den ersten vier Takten einen Abstieg (abwärts ist prinzipiell negativ besetzt) im Umfang einer Duodezim!

Beachte die rhetorischen Figuren „heterolepsis“ kombiniert mit zwei „saltus duriusculi“ in T. 5/6.

Im weiteren Verlauf des Satzes (Takt 13) erscheint ein schönes Beispiel für einen Neapolitanischen Sextakkord – das alles sind Bestandteile des auszudrückenden Affektes. Auch im Bass findet sich diese „heterolepsis“ als dissonanter Sprung (T. 2). Er ist aber nicht beziffert - wie ist er also harmonisch zu verstehen und auszusetzen?? Gar nicht, denn es handelt sich um ein kontrapunktisches Ereignis einer Wechselnote, die aus „dramatischen“ Gründen oktaviert ist (exclamatio = Aufschrei). Herausgeber neigen dazu, diese beabsichtigte „Härte“ aus pseudoästhetischen Gründen zu mildern, missachten damit aber den typisch barocken Ausdruckswillen!

D. h. trotz des Nonsprunges ins b bleibt der Dominantklang a – cis - e in der rechten Hand erhalten!

Solche „Satzfehler“ galten als rhetorische Figuren, die den Schmerzaffekt unterstreichen!

Dies nicht zu beachten heißt, die barocke Ästhetik nicht zu verstehen und die Komposition zu manipulieren!

Unter der Beachtung, dass die rechte Hand nach Möglichkeit nicht über die Solostimme gehen sollte, kann man sich getrost selber ans Werk machen:

Cantabile

5

usw.

Dies ist eine sehr einfache, aber richtige Art, mit dem Text umzugehen, wie sie auch ein Nichtpianist realisieren kann.

Die Anzahl der Töne variiert von Akkord zu Akkord, je nach Bedeutung (am Cembalo war Dynamik nur durch mehr oder weniger angeschlagene Tasten zu realisieren). Die „Regel“, mit der rechten Hand die Solostimme nicht zu überschreiten, wird nicht immer eingehalten – warum wohl? Auch kleine „melodische“ Ausformungen (T. 5) sind möglich, ja erwünscht, wenn sie sich in einem geschmackvollen Rahmen bewegen und nicht übertrieben werden. Beachte, dass die rechte Hand je nach Gegebenheit in der Anzahl der Stimmen wechselt! Der Vollständigkeit halber sei noch erwähnt, dass alle langsamen, affektvollen Stücke vom Solisten selbstverständlich **niemals** unverziert (also die „Noten so, wie sie dastehen“) dargestellt („platt heruntergespielt“) wurden, sondern stets mit der selben, selbstverständlichen Improvisationslust, wie sie heute beispielsweise im Jazz üblich ist.

Zweites Beispiel: Telemann, Sonate für Flöte und b. c. in h-moll
3. Satz, T. 1 - 8

Presto

The first system of the musical score consists of four measures. The top staff is a single melodic line in treble clef. The bottom staff is a two-staff system (treble and bass clefs) representing the cembalo accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 6, 5, and 6# below the bass staff notes.

The second system consists of four measures. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows the cembalo accompaniment with a more active right hand. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 6, and # below the bass staff notes.

The third system consists of four measures. The top staff continues the melodic line. The bottom staff shows the cembalo accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 6, 6, 6, and # below the bass staff notes.

Im raschen Zeitmaß sind eher nur kurze volle Akkorde (meist bei Kadenzen) angebracht; eine zweite Stimme zur Solostimme mit Stütztönen sollte genügen, um den leichten Charakter des Stückes zu bewahren. Bei Wiederholungen empfiehlt sich eine kleine Variation (siehe T. 5 – 8 und die Wiederholung bei T. 9 – 12).
Vergleiche deine Version mit der des Herausgebers!

MELODIE HARMONISIEREN

Ziel unserer Harmonielehre ist es, am Ende eine Choralmelodie im „Stile Bachs“ vierstimmig ausführen zu können. Der Weg dorthin führt über zwei Etappen:

- 1) einfache Kadenzstufenbegleitung von Motivmustern
- 2) „Schlichter Choral“ (einfaches „Aussetzen“ einer gegebenen Choralmelodie in halben Noten ohne Verwendung von Quartsext- u. Septakkorden)

ad 1: Die Arbeitsschritte in ihrer Reihenfolge:

- 1) In welcher **Tonart** bewegt sich das Stück?
- 2) In welchen **Notenwerten** wechselt die Harmonie?
- 3) Welche **Kadenzstufen** passen zum jeweiligen Ton?
- 4) **Sanglichen Bass** auf diesen Grundlagen finden



Dieses „fundamentale“ Beispiel soll zur ersten Illustration der Vorgehensweise dienen:

Tonart: der aufsteigende Quintgang mit großer Terz (und zurück) mit Anfangs- und Schlußton c lässt keine Zweifel aufkommen, dass es sich um **C-Dur** handelt. (Es ist jetzt noch nicht die Rede davon, dass die Tonfolge natürlich auch in einer anderen Tonart interpretiert und harmonisiert werden kann)

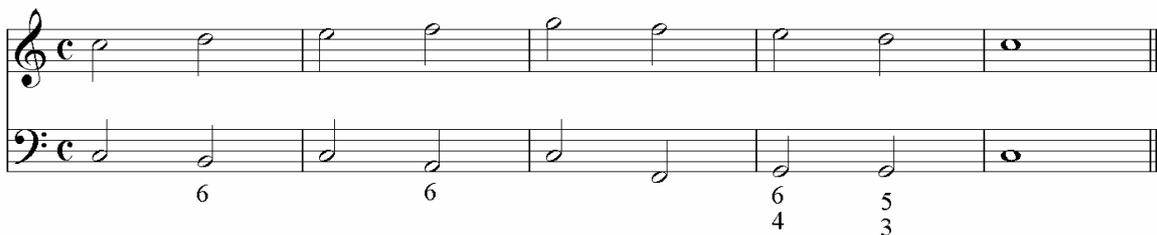
Harmonisches Metrum: im angegebenen 4/4-Takt wäre es auch möglich, in Vierteln zu harmonisieren, aber die Melodie hat offensichtlich die **Halbe** als Grundeinheit, die wir zu Beginn auch beibehalten wollen.

Kadenzstufen: um die fundamentalen harmonischen Beziehungen in den Griff zu bekommen, beschränken wir uns am Anfang tatsächlich auf die drei „Funktionsstufen: **T – D – S** Und zwar genau in dieser „hierarchischen“ Reihenfolge: ist ein Ton der Oberstimme in mehr als nur einer Harmonie vertreten, entscheide man sich erst mal für die „ranghöhere“; d. h. für obiges Beispiel:

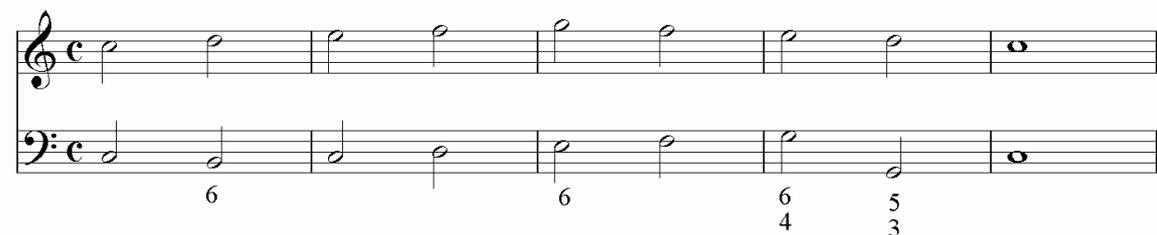
I – V – I – IV – I – IV – I – V – I



so sähe die “theoretische” Zuordnung nach der Quintreihe aus.
 Da es sich aber beim Bass ebenfalls um eine „Singstimme“ handelt, versuchen wir nun, die Stufenfolge beibehaltend, die melodische Qualität des Basses an die des Soprans anzugleichen.



Etwas besser, aber noch immer sehr „funktionslastig“ (man könnte noch einen 6-Akkord auf den ersten Ton im dritten Takt bringen), aber viel besser ist folgende Version:



ein Musterbeispiel für einen guten „**Außenstimmensatz**“ (= Ober- und Unterstimme als Rahmen und wichtigster, weil hörbarster Bestandteil des vierstimmigen Satzes)!
 Der Bass steht dem Sopran melodisch in nichts nach, allerdings haben wir harmonisch kleine „Korrekturen“ angebracht:

- 1) T.2 ist nun auf zwei nicht IV. sondern II. (die „Funktion“ bleibt erhalten)
- 2) T.4 ist ein Vh-Quartsextakkord geworden

Wie das? Die Vorgehensweise ist zweigleisig: man denkt bei der Erstellung des Basses eben nicht nur an die harmonischen Möglichkeiten, sondern von Anfang an gleichzeitig auch an die melodische Führung, d. h. eine als gut empfundene Stimmführung wird in die Kadenzfolge „eingepasst“, unter Verwendung der „Umkehrungen“ und der „Vertreterstufen“.

Eine Möglichkeit der Lösung, die beiden Parametern Rechnung trägt wäre demnach:

$$I - V6 - I - II - I6 - IV - V6 \ 5 - I$$

$$4 \ 3$$

Was im Außenstimmensatz allerdings nicht auffällt sind die Probleme, die erst mit dem Aussetzen der „**Füllstimmen**“ (Alt & Tenor) auftauchen können:
 Die Parallelbewegung zwischen Sopran und Bass (T. 2) macht es den beiden Füllstimmen unmöglich, bei richtiger Verdopplung keine verbotenen Parallelen zu „begehen“!
 Möchte man aber an der Grundtonverdopplung grundständiger Akkorde festhalten, so ist man zu einer weiteren Änderung gezwungen; wie z. B.:

I – V6 – I – II7 – I6 – II6 usw.

Es gibt aber noch einige andere Möglichkeiten – bitte selbst ausprobieren!

Aus dem bisher bekannten ergeben sich bereits drei harmonische „Motivmuster“, die zwar nicht unbedingt immer anzuwenden sind, aber ungefähr die Bedeutung von „musikalischen Redewendungen“ haben:

Es gibt natürlich sehr viele solcher Muster, auch stilspezifische; es geht aber nicht um eine lückenlose Wissensanhäufung, sondern wieder nur um Hilfen, schrittweise ein „Gefühl“ für die harmonisch richtige Behandlung einer Melodie in Kombination mit einer sanglichen Bassführung zu erlangen.

Obige Beispiele setzen natürlich C-Dur als Tonart voraus. Was wäre, stünde dieselbe Tonfolge des ersten Beispiels in a-moll, die zweite in F-Dur, die dritte in G-Dur?
 Experimentiere damit!

Suche (oder schreibe selbst) einfache Melodien und versieh sie, unter Berücksichtigung der Kadenzharmonien, mit einem „schönen“ Bass. Dann setze das Ganze vierstimmig aus.
 Bei Gelegenheit kann der **Bass auch Vierteldurchgänge** machen.

Beachte die Gegen- und Parallelbewegung des Basses zum Sopran (KP!).

Warum ist der Vierteldurchgang im Bass in T. 3 nicht konsequent bis zum g in T. 4 weitergeführt?

Weitere Beispiele sind in anderen Tonarten und selbstverständlich auch am Klavier zu üben!

Vergleiche zum Thema **ausharmonisierte Tonleiter** das Rezitativ aus der Kantate „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“, BWV 12 und erkenne die symbolische Bedeutung!

Ein Beispiel von Mozart soll abschließend die Möglichkeiten der Harmonisierung einer Melodie veranschaulichen:

W. A. Mozart: „Unser dummer Pöbel meint“ KV 455

TEMA.
Allegretto.



The image shows the main theme of Mozart's minuet KV 455. It is written in G major and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece is in piano ('p'). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The bass line features a characteristic quarter-note progression in the first three measures.

VAR. VII.



The image shows Variation VII of the minuet. It is written in G major and 3/4 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The bass line features a characteristic quarter-note progression in the first three measures.



The image shows Variation VIII of the minuet. It is written in G major and 3/4 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The bass line features a characteristic quarter-note progression in the first three measures.

ZUSAMMENFASSUNG:

Der **harmonische Hintergrund** der Melodie wird in einer einfachen Kadenzstufenfolge (d. h. T – D – S haben absolute Priorität gegenüber „Vertreterstufen“) durch eine **sangliche Bassstimme** dargestellt (d. h. keine dissonanten Sprünge und Schritte und Bevorzugung der schrittweisen Bewegung, wodurch nun aber auch Vertreterstufen den einfachen vorgezogen werden können), die dann auch mit Vierteldurchgängen „geglättet“ werden kann (sofern dadurch keine Stimmführungsfehler entstehen!)

„SCHLICHTER CHORAL“

Die Chormelodie (die stets gegeben ist und nicht verändert werden darf) ist in Abschnitte unterteilt, die den Interpunktionen des Textes entsprechen und musikalisch als Kadenzen umgesetzt werden. (Meist steht über dem Schlußton jeder Distinktion eine Fermate.)

Für drei „Schlussfloskeln“ im Sopran gibt es wieder „stehende Redewendungen“, sog. „**Distinktionsschlüsse**“, die meistens verwendet wurden und typisch für den Choral sind:

The image shows three musical examples of cadences in a two-staff system (treble and bass clef).
1. **Diskantklausel:** Treble clef has a half note G4 with a fermata, followed by a half note F4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Chords below: IV, VII6, I.
2. **Tenorklausel:** Treble clef has a half note G4 with a fermata, followed by a half note F4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Chords below: I6, V, I.
3. **verlängerte Penultima:** Treble clef has a half note G4 with a fermata, followed by a half note F4. Bass clef has a quarter note G3, a quarter note F3, and a half note E3. Chords below: II ⁶/₅, V, I.

D. h. immer wenn eine Distinktion (=Unterscheidung; hier der einzelnen Melodieabschnitte) wie oben erreicht wird, verwendet man vorzugsweise die entsprechende Art der Bassführung und Stufenfolge.

Im „schlichten Choral“ verwendet man **KEINE** Quartsextakorde, Septakorde und verminderte bzw. übermäßige. Das erleichtert es, sein Augenmerk auf eine einfache, natürliche Bassführung und Kadenzstufenfolge zu richten, die als Basis für ein wirkliches Verständnis des „Bach-Chorals“ unerlässlich ist und auf diese Weise geübt wird.

Die verlängerte Penultima bildet, trotz ihres Quintsextakkordes keine Ausnahme!

Es handelt sich hierbei um eine sogenannte „**sixte ajoutée**“ (Rameau, 1716-1777), eine dem Dreiklang hinzugefügte Sext. Sie wird nicht als „Umkehrung“ eines Septakkordes verstanden, sondern als **Verstärkung des Subdominantklanges** – entsprechend der hinzugefügten Septim im Dominantseptakkord!

Harmonisiere die ganze Note einfach mit der Stufenfolge IV – V – I, den Schlußton (ohne Rücksicht auf die entstehende Dissonanz über der IV) immer als Grundton der I. Stufe vorausgesetzt (das gilt auch für die anderen Distinktionsschlüsse: der Schlußton im Sopran ist immer der Grundton!).

Die Arbeitsschritte:

- 1) Tonart feststellen (und mögliche Ausweichungen auf andere Stufen)
- 2) Mögliche Distinktionsschlüsse feststellen (Tonartwechsel?)
- 3) sanglichen Bass auf Basis einfacher Kadenzstufen schreiben
- 4) Aussetzen der Füllstimmen

Am Choral „Herr Christ, der einig Gotts Sohn“ werden die Arbeitsschritte demonstriert:

ad 1) Tonart: da ein Kreuz vorgezeichnet ist und der erste Schluss auf e, der zweite aber auf g ist, kann nicht eindeutig gesagt werden, ob es sich nun um e-moll oder G-Dur handelt. Ein Blick auf die anderen Teile zeigt aber einen weiteren Schluss auf D („Halbschluss“, T. 11/12) und den letzten wieder auf G, weshalb unsere Wahl für die generelle Tonart auf G-Dur fallen muss.

Damit haben wir zwei Kadenzen auf G (I.), zwei auf e (VI.) und eine auf D (V.).

ad 2) Distinktionen: die erste u. vorletzte Kadenz ist eine verlängerte Penultima auf e, die zweite u. letzte Kadenz ist eine Tenorklausel auf G, die Kadenz in der Mitte entspricht keiner der Distinktionsschlüsse und wird wie ein Halbschluss (Ende auf der Dominante) behandelt.

Somit ergibt sich folgendes Bild:

ad 3) sanglicher Bass: die Bassstimme ist nun nach den bekannten Regeln und Gesichtspunkten zu ergänzen.

Am Anfang jedes Chorals steht **immer** der Tonikadreibklang in Grundstellung, egal auf welcher Stufe der erste Schluss erfolgt (das Kirchenvolk soll nicht im Unklaren gelassen werden, in welcher Tonart gesungen wird).

Tonwiederholungen sind nicht verboten aber (mit Hilfe von Oktavierungen, Vertreterstufen oder Sextakkorde) nach Möglichkeit zu vermeiden.

Vierteldurchgänge sind möglich, aber aufgrund entstehender Oktav- und Quintparallelen mit Vorsicht zu genießen.

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/2 time. It consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-7) begins with a tonic triad (G-B-D) in the bass clef. The second system (measures 8-13) continues the harmonic progression. The third system (measures 14-19) concludes with a final cadence. Various figured bass symbols like '6', '#', and '6' are present in the bass line.

Beachte, dass bei der letzten Kadenz aus Gründen der Abwechslung und eines starken I – V – I – Schlusses, der übliche Distinktionsschluss ignoriert wurde.

ad 4) Füllstimmen: beim Aussetzen des Altus und Tenors kann es noch zu Änderungen im Bass kommen, falls aus stimmführungstechnischen Gründen notwendig (siehe z. B. T. 3 oder den ganzen letzten Schluss).

Die Qualität des Ganzen sollte sich aber durch die Lösung der einzelnen Probleme stets erhöhen!

Es wären noch Durchgänge im Bass möglich (z. B. T. 9, T. 11-12, usw.).
 Interpretiere die Schlüsse auch in anderen Tonarten.
 Schreibe mehrere Varianten desselben Chorals.
 Spiele alles am Klavier!

ZUSAMMENFASSUNG:

Nach Feststellung der **Tonart** und Fixierung der **Schlüsse** wird der „restliche“ Bass, im Sinne einer Singstimme, fertig gestellt (vorzugsweise mit Bezifferung!).

Es dürfen **nur grundständige - und Sextakkorde** verwendet werden!

Ist der **Außenstimmensatz** befriedigend, wird durch Alt und Tenor **harmonisch „aufgefüllt“**.

CHORALMELODIEN zur ÜBUNG:

„Herr Jesu Christ, dich zu uns wend“

The first choral melody is written in G major (one sharp) and 3/2 time. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/2 time signature. The melody is composed of quarter and half notes, with a fermata over the final note of the first staff. The second staff continues the melody with similar note values and a fermata. The third staff concludes the melody with a double bar line and repeat dots.

„Wie nach einer Wasserquelle“

The second choral melody is written in B-flat major (two flats) and 3/2 time. It consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 3/2 time signature. The melody is composed of quarter and half notes, with a fermata over the final note of the first staff. The second staff continues the melody with similar note values and a fermata. The third staff continues the melody with similar note values and a fermata. The fourth staff concludes the melody with a double bar line and repeat dots.

„Jesu meine Freude“

The third choral melody is written in B-flat major (two flats) and 3/2 time. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 3/2 time signature. The melody is composed of quarter and half notes, with a fermata over the final note of the first staff. The second staff continues the melody with similar note values and a fermata. The third staff concludes the melody with a double bar line and repeat dots.

„Gott sei Dank durch alle Welt“

Two staves of musical notation in 3/2 time. The first staff contains 10 measures of music, and the second staff contains 10 measures, starting with a fermata over the first measure. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

„O dass ich tausend Zungen hätte“

Two staves of musical notation in 3/2 time. The first staff contains 10 measures of music, and the second staff contains 10 measures. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

„Warum sollt ich mich denn grämen?“

Three staves of musical notation in 3/2 time. The first staff contains 10 measures of music, the second staff contains 10 measures, and the third staff contains 10 measures. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Sich wiederholende Motive und Choralabschnitte sollten naturgemäß unterschiedlich behandelt werden: melodische Wiederholungen sollten harmonisch also NICHT mitgemacht werden!

ZWEISTIMMIGE FUGE

Die nächste, abschließende Station im KP ist die zweistimmige Fuge im „Palestrinastil“ nach J. J. Fux (auch „Schulfuge“ genannt, weil es sich musikhistorisch um eine Hybridform aus Renaissancestimmführung und Barockgattung ohne künstlerische Bedeutung handelt - für Übungszwecke aber hervorragend geeignet ist).

Der Unterschied zu den bisherigen KP-Übungen besteht darin, dass nun nicht eine Stimme einem gegebenen c.f. gegenübergestellt wird, sondern ein kurzes Thema Grundlage für beide Stimmen wird, das wie folgt behandelt wird:

Die Fuge hat drei Teile:

EXPOSITION: eine Stimme beginnt mit dem Thema („Dux“), nach dessen letztem Ton die zweite Stimme im Dominantabstand (also eine Quint höher oder eine Quart tiefer = „Comes“) einsetzt, während die erste Stimme einen KP dazu setzt. Wurde somit das Thema in beiden Stimmen exponiert (vorgestellt), wird ehestmöglich eine Kadenz auf der **Mediante** (III.) angestrebt.

ERSTE DURCHFÜHRUNG: eine Stimme beginnt wieder mit dem Thema (Dux oder Comes), die andere setzt mit der entsprechenden Beantwortung (Comes oder Dux) kurz bevor das Thema in der ersten Stimme beendet ist, ein (= „**halbe Engführung**“). Danach kadenzieren die Stimmen auf der **Dominante** ab.

ZWEITE DURCHFÜHRUNG: wie in der ersten Durchführung, nur dass jetzt die zweite Stimme so früh wie möglich nach der ersten mit dem Thema einsetzt (= „**ganze Engführung**“). Die Schlusskadenz erfolgt natürlich auf der **Tonika**.

Die Reihenfolge von Dux und Comes ist frei – wichtig ist, dass sie sich innerhalb eines Teiles abwechseln (also Dux – Comes oder Comes – Dux, nicht Dux – Dux oder Comes – Comes). Alle Kadenzen haben ihre Tonika auf betontem Takteil zu erreichen. Die erste Kadenz (Mediante) wird „verschleiert“ (d. h. die Stimme, die im nächsten Teil NICHT mit dem Thema beginnt, setzt den KP über die Kadenz hinweg fort).

FORMSCHEMA:



Exposition

1. Durchführung

2. Durchführung

(mit halber Engführung)

(mit ganzer Engführung)

----- Thema

^^^ Kontrapunkt

Leerstellen: Pausen

Röm. Zahlen: Stufen, auf welchen zu kadenzieren ist

Der Quintsprung c – g (melodische I. – V.) wird im Comes mit der Quart beantwortet (melodisch V. – I.). Ohne diese Anleihe aus dem Barock, mit den Intervallen des Themas freier umzugehen, wäre dieses Thema als ganze Engführung nicht darstellbar.

„Real“ nennt man die Beantwortung, in der alle Intervalle des Themas im Comes unverändert bleiben.

Bei der tonalen Beantwortung kann der geänderte Abstand des Comes zum Dux im Thema wieder korrigiert werden – siehe als Beispiel dazu die meisten Bachfugen und näheres in der Formenlehre.

Schreibe eigene Fugen mit folgenden Themen und spiele sie am Klavier:

The image shows three musical staves, each containing two themes separated by a double bar line. The first staff shows a Dorisch theme (C-D-E-F-G-A-B) and a Jonisch theme (C-D-E-F-G-A-B). The second staff shows a Dorisch theme (C-D-E-F-G-A-B) and a Mixolydisch theme (C-D-E-F-G-A-B). The third staff shows a Dorisch theme (C-D-E-F-G-A-B) and another Dorisch theme (C-D-E-F-G-A-B).

Erfinde auch **eigene Themen**, indem du einfach zuerst eine ganze Engführung entwirfst.

ZUSAMMENFASSUNG:

Arbeitsschritte:

- 1) Schreib erst den Comes und du hast die beiden Gestalten des Themas, die für die ganze Fuge verbindlich sind (keine Transpositionen!).
- 2) Finde erst die „ganze Engführung“! Ist keine möglich, so ist das Thema für unsere Fuge ungeeignet! Möglicherweise funktioniert es aber mit einer tonalen Beantwortung.
- 3) Setze nun das „Gerippe“ der Fuge auf: schreib nur die Themenfolgen und die gewünschten Kadenzen.
- 4) Nun fülle mit einem guten KP auf und verbinde den ersten mit dem zweiten Teil.

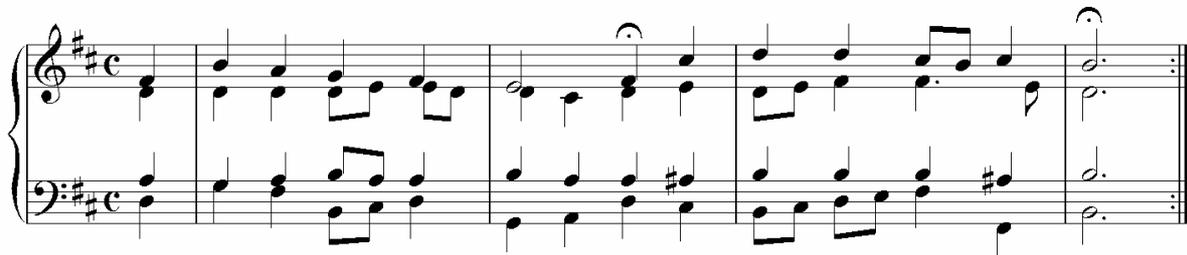
BACH-CHORAL

Auf der Basis des „schlichten Chorals“ soll der Choral im Stile Bachs erarbeitet werden.

Die wichtigsten Unterschiede:

- 1) polyphone Durchdringung des ganzen akkordischen Satzes (= die „Füllstimmen“ erheben ebenfalls melodischen Anspruch!)
- 2) alle Akkorderscheinungen möglich (Dominant- und Nebenseptakkorde, verminderte, Quartsextakkorde, usw.); selbst der Sopran kann dissonant sein (z. B. als Septim eines Septakkordes – vorausgesetzt, er bewegt sich regelgerecht weiter!)

„Befiehl du deine Wege“, BWV 244



Die harmonische Analyse der ersten beiden Teile zeigt (wie beim schlichten Choral) nur naheliegende Kadenzstufen als Grundlage:

D-Dur: **I – IV – I⁶ – IV⁶ – I – IV – V – I**, h-moll: **VII⁶ – I – I⁶ – V⁴⁻³ – I**

Die Bereicherung besteht in der **Bewegung der Mittelstimmen**, was auch harmonische Konsequenzen hat:

In T.1 wird das g im Sopran auf dem ersten Achtel als Grundton der IV., auf dem zweiten Achtel wird es aber zur Septim des Dominantseptakkordes, wodurch die I. auf den vierten Schlag eine kleine Kadenz erhält.

Der Abstieg zur verlängerten Penultima wird im Alt noch für Vorhalte genützt (4. Gattung!). (NB den „Nonvorhalt“ als neue Möglichkeit neben dem üblichen Quartvorhalt)

Im zweiten Teil sind es nur die Durchgänge im Alt, die sich von der Behandlung als „schlichten“ Choral unterscheiden, und doch: was für ein anderes klangliches Ergebnis! Analysiere den ganzen Choral von Bach und vergleiche auch seine anderen, auf die gleiche Choralmelodie geschriebenen um zu erkennen, wie viel verschiedenes harmonisches Potential ein großer Geist wie Bach in ein und derselben Melodie findet und mit welcher Meisterschaft und emotionaler Tiefe er es umsetzt.

Zur schrittweisen Erläuterung und deutlicheren Demonstration des Unterschiedes, verwenden wir die gleiche Choralmelodie wie zur Erklärung des schlichten Chorals:

Zuerst wird wieder, auf der Basis der Kadenzstufen, ein sanglicher Bass verfasst, allerdings im Bewusstsein der erweiterten Möglichkeiten:

die Tonwiederholung im Bass auf eins in T.1 kann durch eine Wechsellnote vermieden werden, die nun aber auch ausharmonisiert werden kann.

Der Trugschluss auf vier leitet die verlängerte Penultima in e-moll ein.

Der folgende Auftakt unterscheidet sich von der schlichten Methode nur durch das Auskomponieren der II., wie wir es bei den Kadenzen schon geübt haben.

T.5 zeigt auf zwei eine auskomponierte IV. im Durchgang, was eine schöne Abwärtskala im Bass ermöglicht.

Da der zweite und letzte Choralabschnitt melodisch gleich sind, werden sie harmonisch verschieden gedeutet, z. B. im letzten Teil durch einen Quintfall: e – a – d – g, jede Quint ist die Dominante der folgenden!

Weitere Varianten dieses Zweitaktlers:

Im Vordergrund steht eine logische, sangliche Bassführung – harmonisch ist alles bisher behandelte möglich.

Der nächste Schritt ist derselbe wie beim schlichten Choral:

die Füllstimmen bringen die fehlenden Akkordtöne; sie können aber bereits mit Durchgängen und Wechsellnoten (sparsam!) versehen werden:

Terzsprünge können Durchgänge, Tonwiederholungen können Wechselnoten werden.
Es ist aber darauf zu achten, dass nicht gerade dadurch erst verbotene Parallelen entstehen!

Der letzte Schritt ist das Anbringen von Quart- und Nonvorhalten:

Alle schrittweise von oben erreichten Terzen und Oktaven sind potentielle Vorhalte!

Auch hier ist Mäßigkeit eine Frage des Geschmacks; im obigen Beispiel wurde aus Demonstrationszwecken wenig Rücksicht darauf genommen.

Singe alle Stimmen einzeln durch und überprüfe ihre melodische Logik.

Sing deine eigenen Choräle mit deinen Freunden und Kollegen.

Spiel sie am Klavier.

Spieler jeden Tag einen Bachchoral am Klavier (es gibt über 380!), zur „Erbauung und Gemüthsergötzung“ - es ist die schönste Art zu lernen.

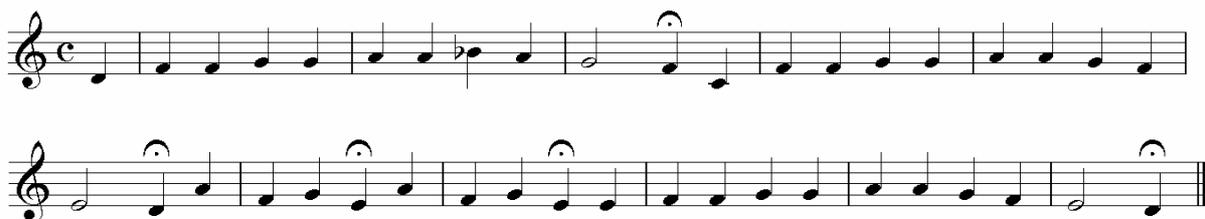
Selbstverständlich ist hier nicht der Platz, den Bachchoral erschöpfend zu behandeln (selbst wenn das möglich wäre!), denn hier gilt, wie für das ganze vorliegende Kompendium:

„die übrigen Cautelen, so man adhibiren muß, werden sich durch mündlichen Unterricht beßer wede schriftlich zeigen.“

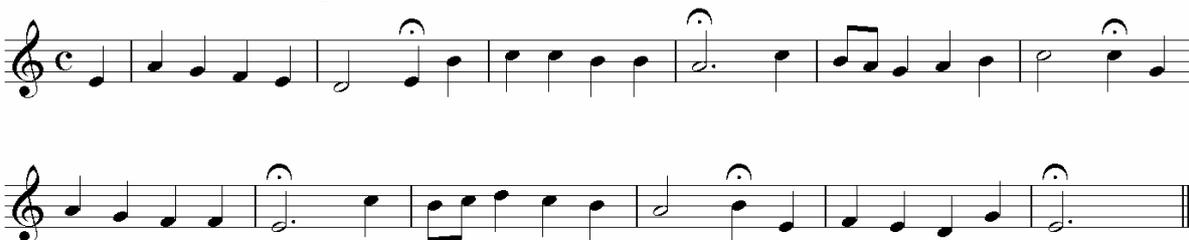
(J. S. Bach: „Einige höchst nöthige Reguln vom General Baß“ aus dem Clavierbüchlein der Anna Magdalena Bach, 1725)

CHORALMELODIEN zur ÜBUNG:

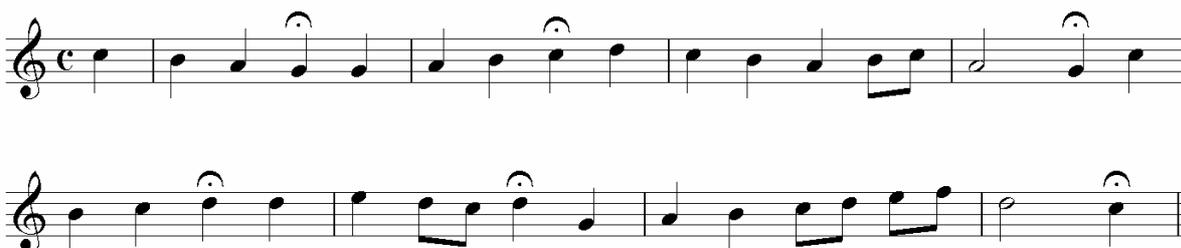
„Ach Gott erhör mein Seufzen“



„Herzlich tut mich verlangen“



„Ach Gott und Herr“



„Jesu, der du selbst so wohl“



INVENTION

Ist der „Bach-Choral“ die Verquickung von HL mit Elementen des KP (alle Stimmen sind melodios!), so soll die „Invention“ (eine von Bach „erfundene“ Gattung) die Verbindung von HL und KP von der kontrapunktischen Seite aus demonstrieren.

Betrachten wir die ersten Takte der zweistimmigen Invention in d-moll:



Die harten Dissonanzsprünge („passi duriusculi“) sind zwar als rhetorische Figuren motiviert, aber ohne den harmonischen Unterbau wären sie reine Kakophonie:



Die scheinbar rein lineare Polyphonie ist untrennbar von ihrer harmonischen Basis!
Das macht uns die Barockmusik heute auch unmittelbar zugänglich im Unterschied zur Renaissancepolyphonie, in der der harmonische Ablauf für heutige Ohren einfach und „eintönig“ wirkt.

Beachte, wie der KP in Achtelnoten die Harmonien in Brechung darstellt und somit auch den kontrapunktischen Anforderungen (Gegensatz zu den Sechzehntelskalen) genüge tut.
Wieder konstatiert man einen formalen Verlauf ähnlich wie bei den Präludien:

Nach **Kadenzen** (dreimal I – VII – I) folgen **Sequenzen** im Quintfall:

Kadenz auf d – Sequenzen: d – g – c – f – b – e – a – d – g – c – Kadenz auf F

Auch in den Sequenzen sind eine Symmetrie und ihre Unterbrechung vor der abschließenden Kadenz auf der Medianten zu beobachten:

Die ersten vier Sequenzen (Sechzehntel rechts), die zweiten vier (Sechzehntel links), der Kreis der Quinten ist geschlossen; aber um auf die Zieltonart F zu kommen wird sie noch fortgesetzt, allerdings mit einer **Antizipation** (rhythmische „Bremse“) rechts, die sich in ein beidhändiges, abkadenzierendes Sechzehntelspiel entlädt, das gleichzeitig die Kadenz bildet.

Untersuche auch die anderen Inventionen nach diesem Muster und stelle weiters fest, aus welchem motivischen Material die Sequenzen gebildet werden – und erkenne die Inventionen als Musterbeispiele für organische Ökonomie!

Auf die **rhetorische Bedeutung** der Stücke kann hier nur hingewiesen werden; sie wird aber im Unterricht ausführlich behandelt.

Nach eingehender Untersuchung einiger Inventionen Bachs (im Unterricht) und mit der gesammelten Erfahrung der selbstgeschriebenen Praeludien, versuchen wir uns auch an einer eigenen Invention:

Zu beachtende Punkte:

- 1) kurzes und einfaches, aber charakteristisches Thema (Wiedererkennbarkeit!)
- 2) Harmonische Abfolge (wie gehabt): K – S – K – S – K
I V I
- 3) Verwende auch im KP und in den Sequenzen **motivisches Material** (Umkehrung, Krebs, Augmentation, Diminution, usw.)

Ein erster Versuch könnte wie folgt aussehen:

Motivische Beziehungen:

Synkope des Themas findet sich augmentiert im KP wieder.

Erste Sequenz (T.3, Achtel rechts) ist der Spiegel des Themas.

T.5: Abspaltung des ersten Motivs zwecks Steigerung für folgende Kadenz.

T.7/8: „Pseudoengführungen“ die zur zweiten Sequenz T. 9 mittels Themenkopf (Achtel links) führen.

Augmentierte Umkehrung des Themenkopfes rechts als KP zum sequenzierten Themenkopf in Originalgestalt links (T. 9 f.).

Letzte Sequenz (Achtelbewegung in beide Stimmen) führt zur Gleichzeitigkeit des Themenkopfs rechts und seiner Spiegelung links. Die thematische Synkope rechts bildet nun die „Schlussbremse“.

Weitere Themen für eigene Versuche:



Hier gilt das gleiche was bei den selbst gemachten Präludien schon gesagt wurde:

Was nach Schema „komponiert“ ist, wird auch schematisch klingen!

Es geht hier nicht darum, kleine Kunstwerke zu schaffen, sondern in eigenen Versuchen unter Verwendung einfachster Mittel die musikalischen Gesetzmäßigkeiten nachzuvollziehen und so die musikalische Grammatik nicht nur zu lernen, sondern zu verinnerlichen.

Denn diese sollte einem Musiker genauso selbstverständlich und intuitiv zur Verfügung stehen wie die der eigenen Muttersprache.

Oder wie es Mattheson im „Vollkommenen Capellmeister“ (1739) ausdrückt:

„Gewiegte Meister verfahren ordentlich, wenn sie gleich nicht daran gedencken. Man kanns im täglichen Schreiben und Lesen wahrnehmen, da niemand auf das Buchstabiren sinnet.“

Kleine Literatúrauswahl:

O. Jonas, „**Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers**“ – eines der wichtigsten, allgemein verständlichen musiktheoretischen Bücher; höchst empfehlenswert für alle, die es genauer wissen wollen

F. Salzer, „**Strukturelles Hören**“ - Tonsatz in Verbindung mit der Schenkerschen Lehre in erweiterter, verständlicher und praxisnaher Form (zwei Bände)

K. Jeppesen, „**Kontrapunkt**“ – der „Klassiker“ war/ist Grundlage für jeden ernsthaften Tonsatzunterricht; mit hervorragendem historischen Teil; nur für „Hardcore-Tonsetzer“

T. Daniel, „**Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen**“ ist tatsächlich (wie der Untertitel besagt) eine „historische Satzlehre“ und berücksichtigt (endlich!) auch die rhetorische Seite der barocken Satztechnik

H. Unger, „**Die Beziehung zwischen Musik und Rhetorik im 16.-18. Jahrhundert**“ - die Referenz und Grundlage bzgl. musikalischer Rhetorik

Krones/Schollum, „**Vokale und allgemeine Aufführungspraxis**“ – gute Vermittlung der Bedeutung der Rhetorik, „alte Systeme“, Wort-Ton-Verhältnis u. a.; viel Information, praxisnah präsentiert

R. Dammann, „**Der Musikbegriff im deutschen Barock**“, Wiederauflage des gewichtigen Klassikers über alle Aspekte der Barockmusik und ihre geistigen Hintergründe

D. de la Motte, „**Harmonielehre**“ und „**Kontrapunkt**“ – unterhaltsame und interessante Beispielsammlung mit geistreichen Kommentaren; die Harmonielehre leider ausschließlich auf der Basis der Funktionstheorie.

J. S. Bach, „**388 vierstimmige Choralgesänge**“ – die Sammlung sämtlicher von Bach verfassten Choräle gibt es in verschiedenen Ausgaben, in Partiturform oder als Klavierauszug. In welcher Form auch immer stellt sie die Bibel harmonischer Satzkunst dar und darf in keinem Haushalt fehlen!

(ACHTUNG: nur Ausgaben mit unterlegtem Choraltexat nehmen!)