

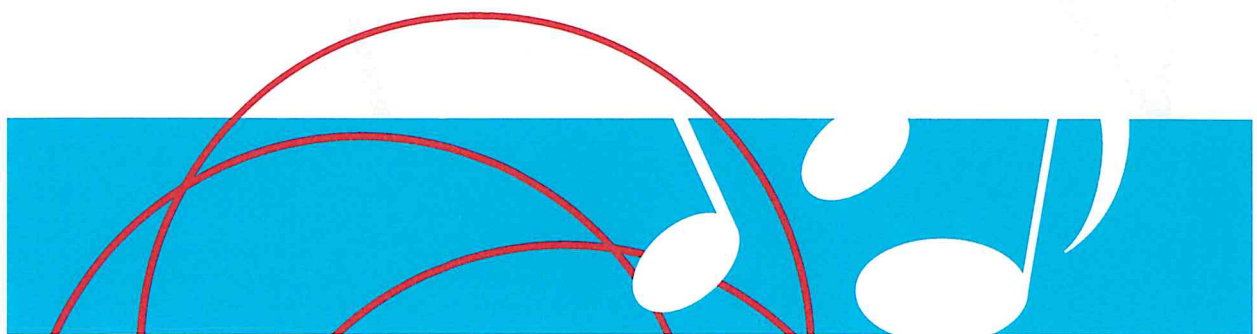
Harmonielehre und Kontrapunkt

Jürgen Essl

Michael Felix

Martin Kölle

Michael Moriz



Amt für Kirchenmusik Erzdiözese Freiburg

INHALTSVERZEICHNIS

1 Grundlagen	1
1.1 Leitereigene Dreiklänge	1
1.1.1 in Dur	1
1.1.2 in Moll	1
1.2 Kadenz	2
1.2.1 in Dur	2
1.2.2 in Moll	3
<i>Übung 1</i>	3
1.3 Generalbaß	3
<i>Übung 2</i>	4
1.4 Umkehrungen des Dreiklangs	5
1.4.1 Sextakkord	5
<i>Übung 3</i>	6
1.4.2 Quartsextakkord	7
<i>Übung 4</i>	7
1.5 Durchgang, Wechselnote, Vorausnahme	7
1.6 Der Vorhalt	8
<i>Übung 5</i>	10
1.7 Nebenstufen in Dur	11
1.7.1 Die II. und III. Stufe	11
1.7.2 Die VI. Stufe und der Trugschluß	11
<i>Übung 6</i>	12
<i>Übung 7</i>	13
1.7.3 Die VII. Stufe	14
<i>Übung 8</i>	15
1.8 Der Quartsextakkord	16
<i>Übung 9</i>	17
1.9 Charakteristische Subdominantklänge	19
1.9.1 Die Sixte ajoutée (nach Jean-Philippe Rameau 1683-1764)	19
<i>Übung 10</i>	20
1.9.2 Der Subdominantsextakkord	21
1.10 Der Dominantseptakkord	22

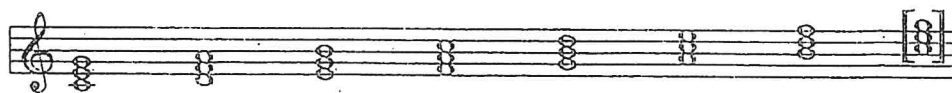
1.10.1 Auflösung in die I. Stufe	22
1.10.2 Auflösung in die VI. Stufe	24
1.10.3 Umkehrungen des D ⁷	25
1.10.4 Der Dominantseptnonakkord	25
<i>Übung 11</i>	26
1.11 Funktionen in Moll	27
1.11.1 Äolisch	27
1.11.2 Melodisch	27
1.11.3 Phrygische Kadenz	28
1.11.4 Der Neapolitanische Sextakkord	29
<i>Übung 12</i>	30
2. Vierstimmiger Satz	31
2.1 Voraussetzungen	31
2.2 Stimmführungsregeln	33
2.3 Metrische Einordnung der Funktionen	34
2.4 Zwischendominante, Ausweichung, Modulation	35
2.5 Harmonisierung einer Melodie	36
3. Zweistimmiger Satz	39
3.1 Zweistimmiger Kontrapunkt	39
3.1.1 Einführung	39
3.1.2 Übung 1: Note gegen Note	39
3.1.3 Übung 2: 2:1	42
3.1.4 Übung 3: 4:1	46
3.1.5 Übung 4: Bindungen und Synkopen	52
3.1.6 Übung 5: Vermischter Kontrapunkt	53
3.2 Zweistimmiger Orgelsatz	59
3.2.1 Einführung	59
3.2.2 Kontrapunkt in Achteln	60
3.2.3 Kontrapunkt in Triolen	60
3.2.4 Kontrapunkt in Sechzehnteln	60
3.2.5 Kontrapunkt mit verschiedenen Motiven	61

1 GRUNDLAGEN

1.1 Leitereigene Dreiklänge

Voraussetzung ist die Kenntnis des Aufbaus der Dur- und Molltonleiter sowie des Dreiklangs.

1.1.1 in Dur



Bezeichnung nach:

Stufentheorie

Funktionstheorie

Dur	Moll	Moll	Dur	Dur	Moll	verm.	[Dur]
I	II	III	IV	V	VI	VII	
T	Sp	Dp (Tg)	S	D	Tp (Sg)	∅ ⁷	

Alle Töne sind Bestandteil der zugrunde liegenden Durtonleiter ("leitereigen"). Die Akkorde bestehen aus übereinander liegenden Terzen.

Zur Funktionstheorie:

T = Tonika	Tp = Tonikaparallele
S = Subdominante	Sp = Subdominantparallele
D = Dominante	Tg = Tonikagegenklang
	Sg = Subdominantgegenklang

T, S und D sind Hauptfunktionen (quintverwandt) und enthalten zusammen alle Töne der Tonleiter. Tp, Sp, Dp und Tg sind Nebenfunktionen und sind als Parallele (kleinterzverwandt) oder Gegenklang (großterzverwandt) von den Hauptfunktionen abgeleitet.

1.1.2 in Moll

Moll	verm.	Moll	überm.	Dur	Moll	Dur	Dur	Moll	Dur	verm.	verm.	Dur	Moll
I	II			III	IV		V		VI		VII		
t	-	Sp	-	tP	s	S	D	d	tG sP	-	∅ ⁷	dP	

Zu den in eckigen Klammern stehenden Akkorden siehe S. 27 Kapitel "Funktionen im äolischen und melodischen Moll".

1.2 Kadenz

Die einfache, d.h. nicht erweiterte Kadenz verbindet die drei Hauptfunktionen nach folgendem Schema:

I - IV - V - I.

Also

in Dur: T - S - D - T

in Moll: t - s - D - 1

(harmonisch)

Bei der Kadenz wird insbesondere durch den Quintfall D-T (vgl. lat. "cadere" = fallen) die Tonart festgelegt bzw. gefestigt und sämtliche Töne der Tonleiter verwendet.

1.2.1 in Dur

Oktavlage Terzlage Quintlage

T S D T T S D T T S D T

zu beachten ist:

- zwischen S und D steigt der Baß, die anderen Stimmen fallen
- die Tonika behält dabei die gleiche Lage
- Quint- und Oktavparallelen (bzw. Primparallelen) zwischen zwei fortschreitenden Stimmen werden grundsätzlich vermieden ("Parallelverbot")
- ebenso sind Gegenparallelen (Antiparallelen) zu vermeiden
Bsp.:

- im vierstimmigen Satz muß ein Ton des Dreiklangs verdoppelt werden. Bei Dreiklängen in Grundstellung wird der Grundton verdoppelt, seltener die Terz oder die Quint. In den hier gezeigten einfachen Kadenzen wird immer der Grundton verdoppelt
- der Leitton (Terz der Dominante) wird nicht verdoppelt

1.2.2 in Moll (harmonisch)

Oktavlage Terzlage Quintlage

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

ÜBUNG 1

Spiele diese Kadenz (in Dur und Moll) in möglichst allen Tonarten, mindestens jedoch in Tonarten bis 4 Vorzeichen.

1.3 Generalbaß

Das vierstimmige Generalbaßspiel stammt aus der barocken Praxis (17. u. 18. Jh.). Der Baß ist gegeben, die restlichen Stimmen werden ergänzt. Bei zusätzlich gegebenem Sopran (c.f.) werden nur die Mittelstimmen ergänzt. Die Ziffern unter dem Baß ("bezahlter Generalbaß") zeigen die Intervalle an, die vom Baßton aus nach oben gezählt werden. Steht keine Ziffer, so wird der entsprechende leitereigene Dur- oder Mollakkord in Grundstellung gegriffen. Einzelstehende Vorzeichen (b, # oder h) beziehen sich auf die Terz.

Beispiele:

$\begin{pmatrix} 5 \\ 3 \end{pmatrix}$ b #

zu beachten ist:

- die Akkorde werden stets in enger Lage gegriffen, d.h. die rechte Hand spielt die drei Oberstimmen

ÜBUNG 2: (am Instrument)

Akkordverbindungen

EKG 400

Freut euch, ihr lie-ben Chri-sten, freut euch von Her-zen sehr; euch ist ge-bo-ren

Chri-stus: wahr-lich recht gu-te Mär! Es sin-gen uns die En-gel aus Got-tes ho-hem

(4 - 3) $\flat$ $\sharp$

Thron; gar lieb-lich tun sie sin-gen, für wahr ein' sü-ßen Ton.

GL 141

Ich ste-h an dei-ner Krip-pe hier, o Je-su, du mein Le-ben. Nimm hin, es ist mein Geist und
Ich kom-me, bring und schen-ke dir, was du mir hast ge-ge-ben.

$\flat$

Sinn, Herz, Seel und Mut, nimm al-les hin und laß dir's wohl ge-fal-len.

$\sharp$

* = Parallelengefahr

Literaturbeispiel: Hans Leo Hassler (1564-1612)

Ach Gott vom Him-mel zieh dar-din, und laß dich das er-bar-men
wie we-nig sind der Heil-gen dein, ver-las-sen sind wir Ar-men;

Dein Wort man will nicht lie-ben wahr, der Glaub ist auch ver-lo-schen gar bei al-len Men-schenkin-dem.

* = Parallelengefahr

1.4 Umkehrungen des Dreiklangs

Jeder Dur- und Molldreiklang kann umgekehrt werden.

1.4.1 Sextakkord (1. Umkehrung)

dreistimmig

Generalbaß: 6

vierstimmig

6 6

Die Terz des Dreiklangs liegt im Baß. Der entstandene Akkord heißt nach seinem Intervallaufbau (Terz)-Sextakkord.

Beim vierstimmigen Satz wird der Grundton oder auch die Quint verdoppelt, seltener die Terz. Übermäßige Sprünge in der Stimmführung werden vermieden.

Kadenzbeispiel:

T T₃ S S₃ D₃ D T

ÜBUNG 3:

GL 616

Mir nach, spricht Chti - stus, un - ser Held, mir nach, ihr Chri - sten al - le!
Ver - leug - net euch, ver - läßt die Welt, folgt mei - nem Ruf und Schal - le;

nehmt eu - er Kreuz und Un - ge - mach auf euch, folgt mei - nem Wan - del nach.

* Dieses Strichlein zeigt an, daß der Akkord in der rechten Hand liegen bleibt.

Beiheft zum GL 02

O komm, o komm, Im ma - nu - el! Mach frei dein ar - mes Is - ra - el.
In Angst und E - lend lie - gen wir und flehn voll Schn - sucht auf zu dir.

Freu - dich, freu - dich, o Is - ra - el! Bald kommt, bald kommt Im ma - nu - el.

1.4.2 Quartsextakkord (2. Umkehrung)

dreistimmig

Generalbaß: 6 4

vierstimmig

6 4 6 4

Die Quint des Dreiklangs liegt im Baß. Da eine Quart zum Baßton entsteht, bedarf dieser Akkord einer besonderen Einführung und Auflösung (Siehe Kap.: 1.8, Seite 16). Im vierstimmigen Satz wird der Baßton verdoppelt.

Kadenzbeispiel:

6 - 5
4 - 3

ÜBUNG 4:

Spieler diese Kadenz möglichst in allen Dur- u. Moll-Tonarten.

1.5 Durchgang, Wechselnote, Vorausnahme

1.5.1 Durchgang

GL 820

„freu dich und sin - ge!“

GL 225

Er - schie - nen ist der herr - lich Tag

vgl. GL 179

Satz: J.S. Bach

Die eingekreisten Töne nennt man Durchgangsnoten. Sie verbinden zwei Töne miteinander, die für die tonale Struktur wichtig sind. Durchgangsnoten stehen auf leichter Zeit; sie könnten weggelassen

werden, ohne daß sich das tonale Gefüge in seinem Kern verändert.

1.5.2 Wechselnote

Mozart: Sonate A-Dur KV 331



GL 145



Die eingekreisten Töne nennt man Wechselnoten. Sie liegen eine Sekund über oder unter dem Ausgangston und kehren zu diesem zurück. Sie stehen auf unbetonter Zeit.

1.5.3 Vorausnahme

GL 551



...mei-ner See - le Freud und Kron

Den eingekreisten Ton nennt man Vorausnahme (= Antizipation). Er nimmt den folgenden, auf betonter Zeit stehenden Melodieton auf leichter Zeit vorweg.

Zur Harmonisierung von Durchgängen, Wechselnoten und Vorausnahmen siehe später im Kap. 2.5 auf Seite 38.

1.6 Der Vorhalt

"Vorhalt" bedeutet ganz wörtlich, daß ein Ton einem Akkord vorenthalten wird. Beim Quartvorhalt, der wohl am häufigsten angewandten Schlußformel, wird die Terz durch die Quart vorenthalten. Die Quart - zum Baß gesetzt - gehört zu den Dissonanzen, die in der Kontrapunkt- bzw. Harmonielehre nur unter bestimmten Bedingungen verwendet werden dürfen (im wesentlichen nur in Durchgangs- oder Vorhaltsbildungen); so gilt in der Regel für Vorhaltsdissonanzen:

- sie müssen eingeführt, d.h. im vorhergehenden Akkord in derselben Stimme konsonant sein
- sie müssen durch einen Sekundschrift abwärts in eine Konsonanz aufgelöst werden
- die Vorhaltsdissonanz muß auf schwererer Zeit als die Auflösung stehen
- in der Regel dürfen Vorhalts- und Auflösungston nicht gleichzeitig erklingen



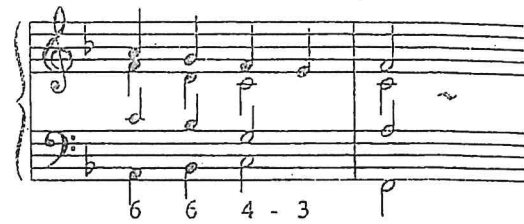
4 - 3

Das "c" im Tenor ist im ersten Akkord Konsonanz, wird auf der Eins des folgenden Taktes zur Dissonanz (Quart zum Baßton) und dann stufenweise abwärts ins "h" geführt.

Allerdings gibt es durchaus Modifikationen dieser Regeln:

- es kommen auch durchgehende und frei einsetzende Vorhalte vor

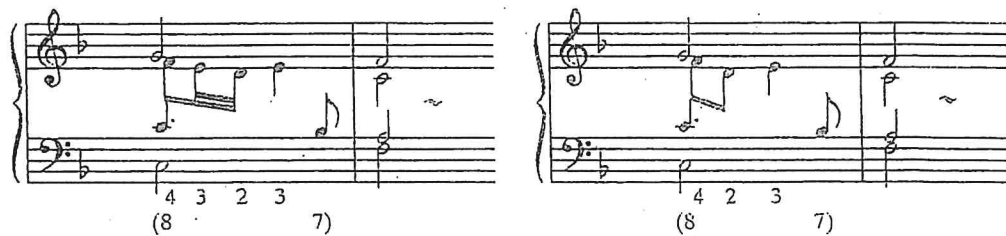
durchgehender Vorhalt:



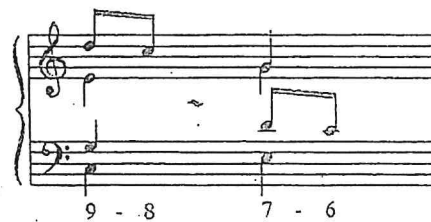
frei einsetzender Vorhalt:



- der Auflösungsvorgang selbst (Sekundschritt abwärts) kann variiert werden, z.B. durch eine Wechselnote oder eine Umspielung



Neben dem Quartvorhalt werden noch der Non- und Septvorhalt häufig verwendet.



Zum Doppelvorhalt $\frac{6}{4} - \frac{5}{3}$ siehe Kapitel 1.8 auf Seite 16.

ÜBUNG 5:

GL 224

...Hal-le - lu - ja.

6 4-3

GL 267

...im Hin-mel stets ver - meldt.

6 6 4-3

GL 261

...ge - wal - tig sei - ne Macht.

6 4-3

GL 661

...sich dei-ner e - wig freu - en.

6 6 4-3

GL 264

Mein gan-zes Herz er - he - bet dich; vor dir will ich mein Lob-ied sin - gen ~

6 6 - 4-# 6 4-3

GL 229

...lob - sin - get ihm mit lau-ter Stimm!

6 6 4-3

GL 558

...bismir das Her - ze bricht.

6 6 4 2 3

*=Parallelengefahr

GL 559

...in mei-nem Her - zen hal - ten.

6 6 7-6 4-3

GL 659

...le-gen in Got-tes gnä - dig Hand.

6 6 7-6 4-3

GL 154

Dankt dem Va-ter mit Freu - de, ~

6 - 4 2 3

1.7 Nebenstufen in Dur

1.7.1 Die II. und III. Stufe

Auf der II. und III. Stufe in Dur stehen Molldreiklänge. Funktionstheoretisch gedeutet ist die II. Stufe die Subdominantparallele (Sp), die III. Stufe die Dominantparallele (Dp). Es sind zur jeweiligen Hauptstufe terzverwandte Klänge.

Man verwendet sie aus Gründen der klanglichen Abwechslung besonders innerhalb des Satzverlaufs (s. Übung 6). Die II. Stufe kann auch innerhalb der Kadenz an Stelle der Subdominante gesetzt werden.



Zur II. und III. Stufe in Moll siehe später das Kap. "Nebenfunktionen im melodischen und äolischen Moll" (S. 27 ff).

1.7.2 Die VI. Stufe und der Trugschluß

Auf der VI. Stufe steht in Dur ein Molldreiklang, die Tonikaparallele (Tp), im harmonischen Moll ein Durdreiklang, der Tonikagegenklang (tG) bzw. die Subdominantparallele (sP).

Man kann diese Akkorde - wie auch die der II. und III. Stufe - innerhalb des Satzverlaufs einsetzen (s. Übung 6). Diese Akkorde werden aber auch beim sog. Trugschluß verwendet. Der Trugschluß ist ein kadenzierender Vorgang, bei dem nach der V. Stufe die VI. Stufe statt der erwarteten I. Stufe folgt. Hierbei ist satztechnisch besonders die Gefahr von Parallelen bzw. - im harm. Moll - des übermäßigen Sekundschriffs zu beachten. Der Leitton soll in den Tonikagrundton geführt werden. Daraus ergibt sich beim Trugschlußklang die verdoppelte Terz.



ÜBUNG 6:

GL 831

Wir be-ten drei Per- so- nen in ei- ner Gott-heit an,
die in dem Lich- te woh- nen, dem nie- mand na- ben kann,

im We- sen un- zer tren- net, in Ma- je- stät sich gleich, Drei-

ei- nig- keit ge- nen- net, an Macht und Gü- te reich.

GL 220

Dies ist der Tag, den Gott ge- macht, der Freud in al- le Welt ge- bracht. Es

freu sich, was sich freu- en kann, denn Wun- der hat der Herr ge- tan.

*=Nebentufen; P=Parallelengefahr

ÜBUNG 7:

Musical score for 'Dur' in G major, measures 1-3. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff consists of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The first measure is marked with a '6' below it, indicating a sixteenth-note rhythm.

Spiele diese Kadenz möglichst in allen Tonarten, mindestens jedoch bis zu vier Vorzeichen. Verwende dabei statt des S^6 auch die S .

GL 269

...denn groß ist sei - ne Freund - lich - keit,

GL 295

...auf ihn al - le zeit, ... Wer Gott dem Al - ler - höch - sten traut, ...

6 - (4 - 3)

GL 657

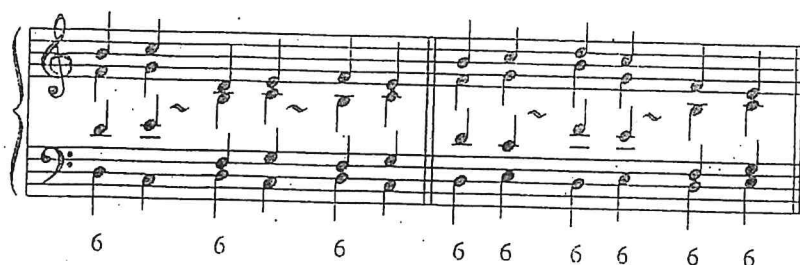
...ist der Menschen Le ben! Wie ein Ne - bel bald ent - ste - het.. ~

6 (4 ||) 6 6 6 (8-7) 5 4

1.7.3 Die VII. Stufe

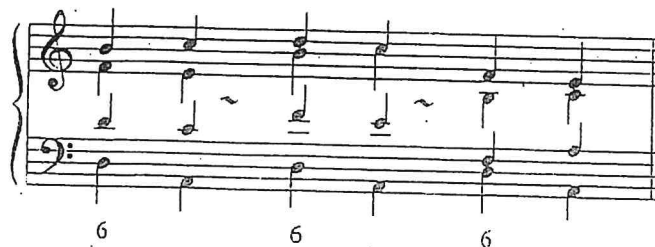
In Dur, sowie im melodischen und harmonischen Moll, steht auf der VII. Stufe ein verminderter Dreiklang. Dieser wird im vierstimmigen Satz fast immer als Sextakkord gesetzt, sehr selten als Quartsextakkord, praktisch nie in Grundstellung.

Auf den Sextakkord der VII. Stufe folgt gewöhnlich die I. Stufe, entweder in Grundstellung oder als Sextakkord.



in Moll entsprechend

In Dur ist aber auch die Wendung in die VI. Stufe möglich.



Zur funktionstheoretischen Deutung dieses Akkords s. das Kap. "D⁷" (S. 24 ff).

ÜBUNG 8:

GL 222

Nun freu-e dich, du Chri-sten-heit, der Tag, der ist ge-kom-men,
an den der Herr nach Kreuz und Leid die Schuld von uns ge-nom-men.

6 6

Be-freit sind wir von Angst und Not, das Le-ben hat be-siegt den Tod:

6 — 6 || 6 6 ||

Der Herr ist auf-er-stan-den.

6 6 6 P

GL 261

Den Her-ren will ich lo-ben, es jauchzt in Gott mein Geist;

6 6 6 - 6 6 (6/5)

GL 218

Gelobt sei Gott im höch-sten Thron ~ Hal-le-lu-ja, — Hal-le-lu-ja, — Hal-le-lu-ja.

6 — 6 6 6 6 6 6 4-3

GL 659

O Welt, ich muß dich las - sen,... ~

7-6

GL 655

...was da steht, das wird fal - len... ~

— 6 —

1.8 Der Quartsextakkord

Der Quartsextakkord wird am häufigsten als Vorhaltsquartsextakkord verwendet. Der Baßton wird dabei als Grundton aufgefaßt, wobei die Quint durch die Sext und die Terz durch die Quart vorgehalten werden (Doppelvorhalt). Der Vorhaltsquartsextakkord ist ein dissonanter Akkord und muß daher auf schwererer Zeit als der Auflösungsakkord stehen. Verdoppelt wird der Baßton, der immer der Dominantgrundton ist.

6 5
4 3

$D^4 = \frac{3}{6}$

Neben dem Vorhaltsquartsextakkord gibt es noch den Wechselquartsextakkord und den Durchgangs-quartsextakkord, die ebenfalls als dissonante Akkorde aufgefaßt werden. Sie stehen auf leichter Zeit.

6 5
4 3

$T^3 = \frac{3}{6}$

6 5
4 3

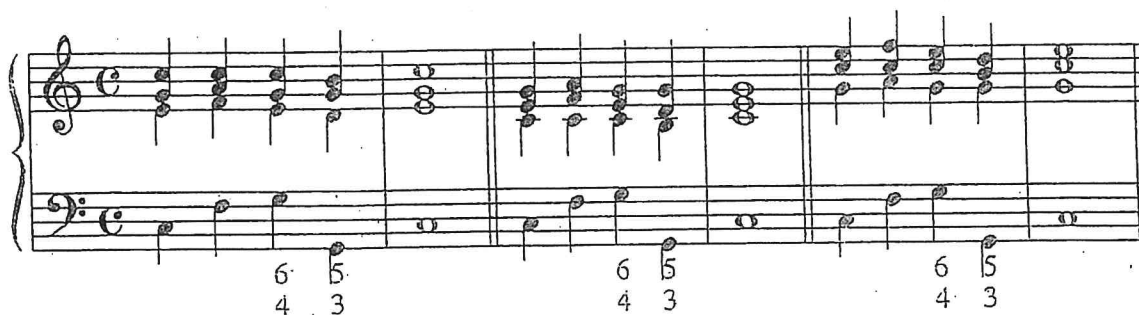
$S = \frac{3}{6}$

Der Umkehrungsquartsextakkord entsteht durch Lagenwechsel bei liegenbleibender Harmonie und wird daher nicht als dissonanter Akkord aufgefaßt.



T T₅ T₃ T

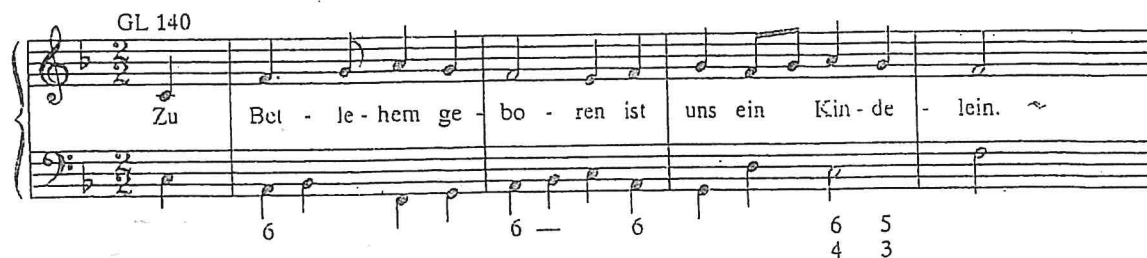
ÜBUNG 9:



T S D⁶₄ S₅ T T S D⁶₄ S₅ T T S D⁶₄ S₅ T

entsprechend in Moll

Spieler diese Kadenz möglichst in allen Tonarten, mindestens jedoch bis zu vier Vorzeichen.



GL 132

...wohl zu der hal - ben Nacht.

6 6 6 5
5 - 4 - 3

GL 815

Singt dem Kö - nig Freu-den-psal-men, Völ - ker, eb-net sei - ne Bahn!
Zi - on, streu ihm dei - ne Pal-men! Sieh, dein Kö-nig kommt her - an.

6 4 3 6 6 6 5
4 3

Der aus Da - vids Stamm ge - bo - ren, Got - tes Sohn von E - wig - keit,

6 # # *6# 6

uns zum Hei - land aus - er - ko - ren: er sei hoch - ge - be - ne - deit.

6 6 5 6 6 6 5
4 3 4 3

*Das # bei der 6 bedeutet, daß die Sext (vom Baßton aus) erhöht wird, nicht wie üblich die Terz. Die noch einfachere Schreibweise dafür ist 6.

1.9 Charakteristische Subdominantklänge

Hierzu gehören die Sixte ajoutée (Subdominantquintsextakkord), der Subdominantsextakkord und der Neapolitanische Sextakkord.

1.9.1 Die Sixte ajoutée (nach Jean-Philippe Rameau 1683-1764)

Wörtlich übersetzt bedeutet der Begriff "hinzugefügte Sext"; gemeint ist die große Sext, die einem Dur- oder Molldreiklang hinzugefügt wird. Funktionstheoretisch gedeutet hat dieser Klang subdominantischen Charakter; er wird gewöhnlich in die Dominante weitergeführt. Möglich, aber selten sind Umkehrungen dieses Klanges mit - vom Grundton der Subdominante aus gerechnet - der Terz (s. Bsp. b) bzw. Quint (s. Bsp. c) im Baß. Bei der Weiterführung in die Dominante bleibt die Sext liegen; die Quint wird in die Terz der Dominante abwärtsgeführt.

The diagram shows three musical examples of the Sixte ajoutée in G major (one sharp):

- a) enge Lage ***: Shows the close position of the chord. The notes are G (bass), B, D, F# (treble). Below the notes are the numbers 6, 5, 3, 2 and the chord symbol S_3^6 .
- weite Lage**: Shows the wide position of the chord. The notes are G (bass), B, D, F# (treble). Below the notes are the numbers 6, 5, 3, 2 and the chord symbol S_3^6 .
- b)**: Shows the chord with the bass note as the third of the dominant (B). The notes are B (bass), D, F#, G (treble). Below the notes are the numbers 4, 3, 2, 1 and the chord symbol S_3^6 .
- c)**: Shows the chord with the bass note as the fifth of the dominant (D). The notes are D (bass), F#, G, B (treble). Below the notes are the numbers 2, 1, 7, 6 and the chord symbol S_5^6 .

(* Zu den Begriffen enge und weite Lage siehe S. 32).

Man kann diesen Klang aber auch stufentheoretisch deuten, nämlich als Umkehrung des Septakkords auf der II. Stufe. Grundton dieses Septakkords ist im oben stehenden Beispiel der Ton "a". So betrachtet liegt in Bsp. a ein Quintsextakkord, in Bsp. b ein Terzquartakkord und in Bsp. c ein Sekundakkord vor, was ja den Generalbaßbezeichnungen entspricht (s.o.; diese Akkorde sind aber nicht zu verwechseln mit den Umkehrungen des Dominantseptakkords; s. dort).

In der folgenden Wendung liegt der Septakkord der II. Stufe in Grundstellung vor, was man in der Literatur durchaus antrifft.

The diagram shows two musical examples of the second inversion of the dominant septim chord in G major (one sharp):

- e.L.**: Shows the close position of the chord. The notes are G (bass), B, D, F# (treble). Below the notes are the numbers 6, 7 and the chord symbol T_3^7 .
- w.L.**: Shows the wide position of the chord. The notes are G (bass), B, D, F# (treble). Below the notes are the numbers 6, 7 and the chord symbol Sp^7 .

ÜBUNG 10:

6 5 6 5 6 5

T S D T

entsprechend in Moll

Spieler diese Kadenz möglichst in allen Tonarten, mindestens jedoch bis zu vier Vorzeichen.

GL 224

..Hal - le - lu - ja.

6 6 6 8-7
5

GL 267

...im Hin-mel stets ver - meldt.

6 6 6 5

GL 261

...ge - wal - tig sei - ne Macht

6 4 - 3 6 5

GL 229

...lob - sin - get ihm mit lau-ter Stimm

6 6 6 6 5

GL 559

...in mei-nem Her - zen hal - ten.

6 6 6 6 87
5

GL 659

...le-gen in Got-tes gnä - dig Hand.

6 6 7-6 6 5

GL 671

Lo-bet den Her - ren al-le, die ihn eh-ren; laßt uns mit Freu-den sei-nem Na-men

sin - gen und Preis und Dank zu sei-nem Al-tar brin - gen. Lo - bet den Her - ren.

1.9.2 Der Subdominantsextakkord

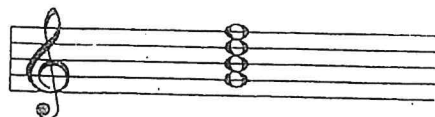
Wird die II. Stufe innerhalb der Kadenz als Sextakkord verwendet (bei verdoppeltem Subdominant-Grundton), so spricht man auch von einer Subdominante, bei der die Quint durch die Sext ersetzt wurde: Subdominantsextakkord S^6 .

T S^6 D T

D_3 T T_3 S^6 D T

1.10 Der Dominantseptakkord

Der Dominantseptakkord (D^7) ist ein Vierklang auf der V. Stufe. Dem Dur-Dreiklang wird noch die charakteristische kleine Septime hinzugefügt.



Dieser Klang bedarf der Auflösung in die I. oder VI. Stufe.

1.10.1 Auflösung in die I. Stufe

a) Septime nach unten, Terz nach oben.

* Tonika ohne Quint

b) Septime nach unten, Terz nach unten abspringend (nur in den Mittelstimmen möglich)

c) Septime als Durchgang

d) Septime wird schrittweise von unten erreicht

5 6 7

D₅ — 6 7 T

e) Septime wird sprungweise erreicht

6 5 7 4 3 2 3

S₃ D 7 T⁴ 3 2 3

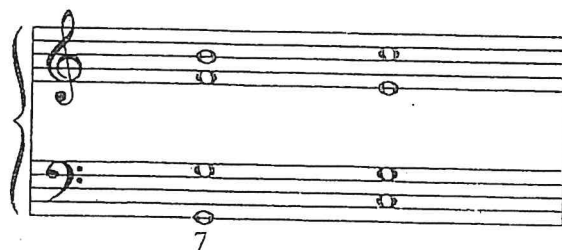
f) Septime wird vorbereitet

6 7 7

S₃ D⁷ Sp D⁷

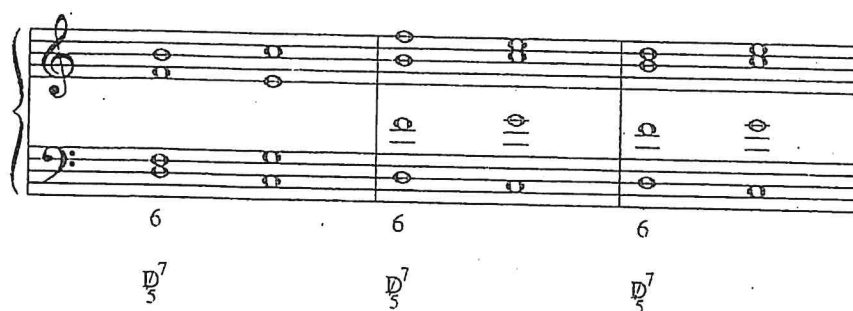
g) Septime wird nach oben aufgelöst. Diese Bildung kommt nur in Terz- oder Quintlage vor.

Der D^7 kann auch unvollständig verwendet werden, nämlich ohne Quint und mit verdoppeltem Grundton.



D_5^7

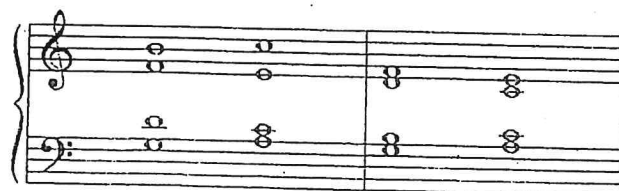
oder ohne Grundton



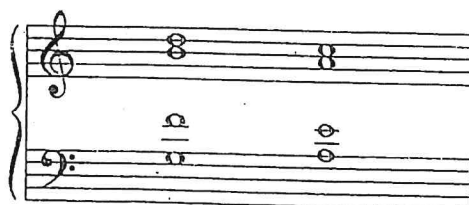
Dieser Akkord wird verkürzter Dominantseptakkord genannt, von seiner Struktur her ist er aber eigentlich ein Sextakkord (siehe Sextakkord der VII. Stufe, Kap.: 1.7.3, Seite 14)

1.10.2 Auflösung in die VI. Stufe

Beim Trugschluß wird - wie weiter vorne erläutert - die Terz verdoppelt.

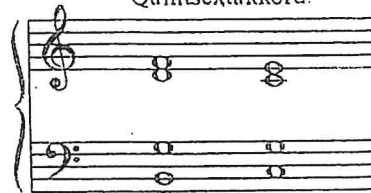
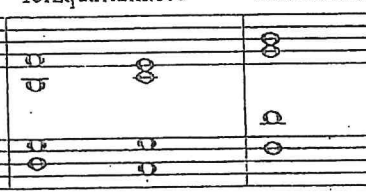
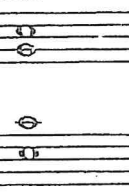


Der D^7 in Quintlage kann auch so aufgelöst werden (ohne Terzverdopplung)



1.10.3 Umkehrungen des D⁷

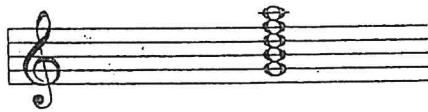
Die drei Umkehrungen des D⁷ mit Auflösung.

Quintsextakkord	Terzquartakkord	Sekundakkord
		
6 5	4 3	2

Die Umkehrungen des D⁷ sind nicht trugschlußfähig.

1.10.4 Der Dominantseptnonakkord

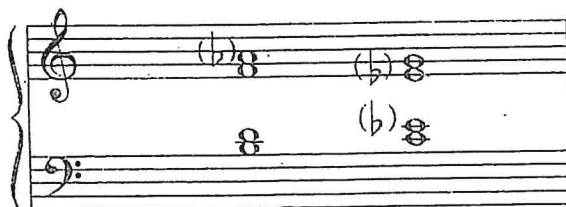
Der Dominantseptnonakkord ist in seiner Vollständigkeit fünfstimmig.



Im vierstimmigen Satz läßt man die Quint weg. Septime und None werden nach unten aufgelöst.



Läßt man den Grundton weg, entsteht der verkürzte Dominantseptnonakkord, in Moll der charakteristische verminderte Septakkord.



ÜBUNG 11:

GL 138

Es kam ein En-gel hell und klar von Gott aufs Feld zur Hir-ten schar;.. ~

6 6 6 7 6 7

GL 258

...las-set den Lob-ge-sang hö - ren.

2 6 6 4 8 7 3

GL 137

...ih-re Not zu lin - dem.

6 6 7

GL 291

...Du mei-ne Hoff-nung und mein Licht, ~

5 6 6 5

GL 140

Zu Bet - le - hem ge - bo - ren ist uns ein Kin - de -

6 2 6 5 6 6 5 8 7 4 3

lein. Das hab ich aus - er - ko - ren, sein ei - gen will ich

6 2 6 6 3b 6 5 6 6 4 3

sein. E - ja, e - ja, sein ei - gen will ich sein.

6 6 7 6 6 - 7

* Parallelengefahr

 $\left(\begin{smallmatrix} 9 \\ D \\ 3 \end{smallmatrix} \right)$

1.11 Funktionen in Moll

1.11.1 Äolisch (natürliches, reines Moll)

Dur Moll Dur
III V VII
tP d dP

Im Unterschied zum harmonischen Moll gibt es hier keine erhöhte VII. Stufe und demnach keinen Leitton. Durch das Fehlen dieser Erhöhung ergibt sich im Gegensatz zum harmonischen Moll auf der

- III. Stufe statt eines übermäßigen Dreiklangs ein Durdreiklang = tP.
- V. Stufe statt einer Dur-Dominante eine Molldominante = d.
- VII. Stufe statt eines verm. Dreiklangs ein Durdreiklang = dP.

Diese Akkorde sind u.a. sehr wichtig für die Harmonisierung von kirchentonalen Gesängen.

GL 521

Herr gib uns Mut zum Hö - ren..

III⁶ VII VII⁶
tP₃ dP₁ 3

1.11.2 Melodisch

Moll Dur verm.
II IV VI
Sp S

Durch die Erhöhung der VI. (zusätzlich zur VII.) Stufe (= dorische Sexte) entstehen im Gegensatz zum harmonischen Moll auf der

- II. Stufe statt eines verminderten Dreiklangs ein Molldreiklang = Sp
- IV. Stufe statt einer Moll-Subdominante eine Dur-Subdominante = S
- VI. Stufe statt eines Durdreiklangs ein verminderter Dreiklang.

GL 634

a) (dorisch) ..daß wir in Je-sus..

b) c.f. t S D7 1 3 D D7 D7 t D

1.11.3 Phrygische Kadenz

Als phrygische Kadenz bezeichnet man die Folge (VI-) VII-I in Phrygisch oder (I-) II-III in Dur oder (III-) IV-V in Moll.

phryg.: VI VII I VII⁶ I

C: I II III II⁶ III

a: III IV V IV⁶ V

GL 644

..auf zu uns - rer Zeit; brich...

D Tp D₃ T Sp (D₈ 7) Tp

GL 262

..Ge - rech - tig - keit ist auf - ge - richt als...

F: D 7 T 3 Tp 3

d: D⁷ tG t 8-7 s⁶⁻⁵ D t

1.11.4 Der Neapolitanische Sextakkord

Der Neapolitanische Sextakkord besteht aus der [Moll]subdominante mit kleiner Sext statt der Quint. Verdoppelt wird die Terz, d.h. der Subdominant-Grundton. Es folgt gewöhnlich die Dominante. Man beachte die verminderte Terz im Sopran sowie den Querstand zwischen S und T; beides trägt entscheidend zur charakteristischen Wirkung dieses Klanges bei.

6b
b
t s D t

ÜBUNG 12:

6 b 4 6 b 4 6 b 4

t sⁿ D t

Spiele diese Kadenz möglichst in allen Moll-Tonarten, mindestens jedoch bis zu vier Vorzeichen.

GL 489

...soll mei-nen Gott an-schaun

6 4-3 6b-5 8-7 ||

2 VIERSTIMMIGER SATZ

2.1 Voraussetzungen

Die vier Stimmen heißen: Sopran (S), Alt (A), Tenor (T) und Baß (B)

Notation:

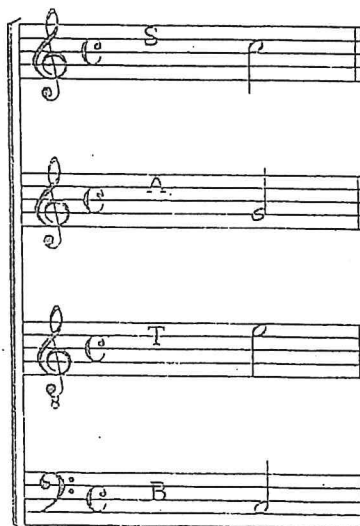
a) auf zwei Notensystemen:

Normalerweise stehen in jedem System zwei Stimmen. Hierbei werden bei Sopran und Tenor die Notenhäuse nach oben, bei Alt und Baß nach unten gestrichen.



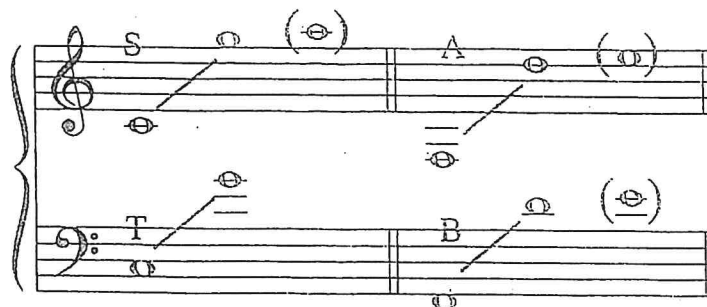
b) auf vier Notensystemen:

Auf vier Notensystemen wird der Tenor im Violinschlüssel (mit einer 8 darunter) geschrieben und klingt eine Oktave tiefer.



Die Umfänge der Stimmen:

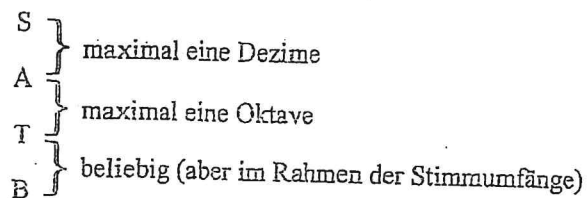
a) Chorsatz (a cappella)



b) Orgelsatz:

braucht nicht unbedingt den Umfang der Singstimmen zu berücksichtigen. Der Tenor ist öfters höher, der Baß geht unten bis C (tiefste Taste auf der Orgel).

Die Stimmabstände untereinander



Lagen:

a) Oktav-, Terz-, Quintlage:

b) 1. Enge Lage:

Der Abstand zwischen Sopran und Alt ist nicht größer als eine Quarte, und es würde in der Regel kein weiterer Ton desselben Akkordes dazwischenpassen.

2. Weite Lage:

Der Abstand zwischen Sopran und Alt ist mindestens eine Quinte, und es würde ein weiterer Ton desselben Akkordes dazwischenpassen.

Enge Lage			Weite Lage		
Oktavlage	Terzlage	Quintlage	Oktavlage	Terzlage	Quintlage

Der Begriff Lagenwechsel hat zwei Bedeutungen:

1. Wechsel von Oktav-, Terz- und Quintlage
2. Wechsel zwischen enger und weiter Lage

Ein Lagenwechsel kann hilfreich sein, wenn die Melodie einen größeren Sprung auf- oder abwärts macht.

Beispiel für Lagenwechsel:

GL 472

eng weit eng

O Je su, all mein Le(ben)

1 3 s D 3 5

Drei Arten der Stimmbewegung:

1. Gerade Bewegung (Parallelbewegung)
2. Gegenbewegung
3. Seitenbewegung

(s. Einführung in den zweistimmigen Kontrapunkt Seite 39)

2.2 Stimmführungsregeln

Zwei wichtige Regeln (von A. Bruckner als "Hausmittel" bezeichnet):

1. Gesetz vom gemeinsamen (liegenbleibenden) Ton bei Verbindung von quint- und terzverwandten Klängen (Bsp. a).
2. Gesetz des nächsten Weges, d.h. Zieltöne sind auf dem nächsten Weg zu erreichen (Bsp. b).

Sonderfall: Leittöne werden in den Außenstimmen immer stufenweise nach oben geführt. In den Mittelstimmen darf man sie auch anders weiterführen (Bsp. b + c).

Will man jedoch in einer (Schluß-)Kadenz den Leitton auch in den Mittelstimmen streng auflösen, dann kann in der abschließenden Tonika der Grundton verdreifacht und die Quinte weggelassen werden (Bsp. d).

a.) b.) c.) d.)

S T S Sp D T D₃ T D T D T D T₃

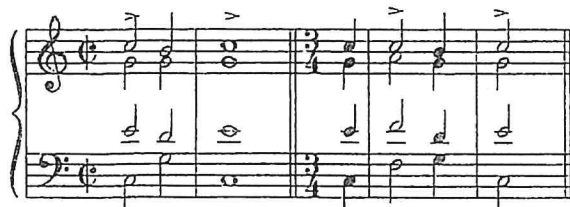
In der Kadenz sind diese Regeln angewandt:



T S D T

2.3 Metrische Einordnung der Funktionen

Der bedeutende Einfluß, den Metrum und Rhythmus auf die Harmonik ausüben, darf nicht außer acht gelassen werden. Die metrische Eingliederung der Funktionen in betonte und unbetonte Takteile entscheidet über die tonale Kraft der Akkorde. Wenn die abschließende Tonika auf einem betonten Takteil steht, ist die Schlußwirkung am größten.



T D T T S D T

Der Neueintritt einer (wichtigen) Harmonie auf betontem Takteil soll nicht durch Vorwegnahme derselben auf dem vorhergehenden unbetonten Takteil abgeschwächt werden.

GL 480

nicht so, sondern so:

Wir weihn der Er-de Ga-ben.. ~ Er-de Ga-ben..

D D D₃ D

Ebenso wichtig ist es, Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten und Vorausnahmen metrisch und rhythmisch richtig in den harmonischen Ablauf des Satzes einzuordnen.

2.4 Zwischendominante, Ausweichung, Modulation

Zwischendominanten sind Ober- (seltener Unter-)dominanten, die in jeder Form vor den einzelnen Haupt- oder Nebenharmenien stehen können, ohne daß das tonale Zentrum der Ausgangstonika dadurch aufgehoben wird; die besonders häufige Dominante der Dominante heißt Doppel- oder Wechseldominante ($\mathbb{D}$). Zwischendominanten verursachen oft auf kurze Strecken eine Verschiebung des tonalen Zentrums von der Tonika zu einem verwandten Klang. Dieser Vorgang heißt *Ausweichung*.

(D) Sp (D⁷) D_p (D⁷) S₃ (D⁷) D (D⁷/₃) T_p
oder $\mathbb{D}^7_5$

T (s⁶) D₇ t d₃ s₃ T_p $\mathbb{D}^7$ D T

Unter *Modulation* versteht man den Wechsel des tonalen Zentrums.

Die Modulation besteht in der Regel aus drei Teilen:

1. Befestigung der Ausgangstonart durch eine Kadenz
2. Modulationsmittel
3. Befestigung der Zieltonart durch eine Kadenz

Als Modulationsmittel genügt für unsere Zwecke ein diatonischer Umdeutungsakkord; dieser vertauscht seine Abhängigkeit von der Ausgangstonika mit der von der Zieltonart und ändert damit seine Funktion (direkte Modulation).

Umdeutungsformeln:

Modulation in die Oberquinttonart: T = S (D = T, $\mathbb{D}$ = D)

Modulation in die Unterquinttonart: T = D (S = T)

Modulation in die Paralleltonart: T = T_p (t = t_p)

Die meisten Kirchenlieder in Dur legen eine Modulation von der Tonika in die Dominanttonart und wieder zurück nahe. Bei einer Modulation T-D (S-T) muß der neue Leitton eingeführt werden, welcher zugleich die Terz der $\mathbb{D}$ ist mit Auflösung in die D (bzw. T) oder deren Parallele.

Bei einer Modulation D-T (T-S) führt das Hinzufügen der kleinen Septe zum D- (bzw. T-) Dreiklang zu einer Auflösung in die T (bzw. S) oder deren Parallele.

Viele Kirchenlieder in Moll dagegen legen u.a. eine Modulation in die parallele Durtonart nahe.

In der Kadenz der am Ende der Modulation erreichten Zieltonart sollten S und D charakteristische

Dissonanzen enthalten (S_3^6 , D^7), um das Ohr stärker in die neue Zielrichtung zu lenken.

2.5 Harmonisierung einer Melodie

1. Feststellung der Tonart
2. Festlegung der Funktionen bzw. Kadenzen an den jeweiligen Zeilenenden und Weiterführung in den nächsten Zeilenanfang:
Drei Möglichkeiten:
 - a) Der Zeilenendton ist *Grundton* der zu wählenden Harmonie: Insbesondere der Schlußton eines Liedes ist - bis auf wenige Ausnahmen - immer der Grundton einer abschließenden Tonika.

GL 480

- b) Der Zeilenendton ist die *Quinte* der zu wählenden Harmonie. Dies ist vor allem der Fall, wenn der Zeilenendton auf der II. Stufe stehenbleibt. Hier klingt der Halbschluß $\bar{D}$ oft am besten. (Die Subdominantparallele anstatt $\bar{D}$ ist aber auch möglich).

GL 480

- c) Der Zeilenendton ist die *Terz* der zu wählenden Harmonie. Das ist z.B. generell bei Trugschlüssen der Fall. Trugschlüsse sind aber nicht am Ende eines Liedes anzuwenden.

GL 474

D_3 T D T_3 S T_3 T_3 $D_3(\frac{7}{3})$ T_3

Zur Bekräftigung der Schlußkadenz werden am Ende des Liedes die beiden letzten Akkorde in Grundstellung gesetzt. Ausnahme: VII⁶-I, s.S. 28

3. Feststellung von eventuell notwendigen Modulationen.

Die meisten Dur-Lieder modulieren in die Dominante und wieder zurück in die Tonika. Moll-Lieder modulieren meist in die Tonikaparallele.

Wichtig ist das rechtzeitige Einleiten der Modulation: man soll den neuen Leitton zur Dominanttonart, d.h., die $\mathbb{D}$ nicht zu spät bringen und kurz vorher auch die Sp vermeiden.

GL 474

..kommt mit Froh - lok - ken, säu - met nicht, ~

C: T Tp $\mathbb{D}^7_3$ $\mathbb{D}^7_3$ T S^6_3 D T

G: $\mathbb{D}^7_3$ T S^6_3 D T

4. Harmonisierung von Melodiesprüngen

Bei einem Melodiesprung können die Sprungtöne derselben Harmonie angehören. In diesem Falle ist Lagenwechsel innerhalb der gleichen Harmonie dem Harmoniewechsel vorzuziehen. Bei größeren Sprüngen im Sopran ist die gemischte Lage zu verwenden. (s.o. Lagenwechsel S. 32)

GL 474

..Kommt her, zu sei - nem Dienst euch stellt, ~

T T_1 Tp D_1 D

Bei Quart- od. Quintsprüngen der Melodie sollte sich der Baß stufenweise bewegen, um Quint- und Oktavparallelen, wie auch Antiparallelen zu vermeiden.

GL 474

..Kommt her, zu sei.. ~

T D_3 $\mathbb{D}_3$ D

5. **Freie Stimmführung**

Die Harmonisierung bringt oft die Notwendigkeit freier Stimmführung mit sich:

- Durchbrechung des Gesetzes vom liegenbleibenden Ton
- Durchbrechung des Gesetzes vom nächsten Weg
- In den Mittelstimmen ist regelwidrige Auflösung von Leittönen, Septimen und Nonen möglich.

6. **Vorhalt, Durchgang, Wechselnote, Vorausnahme in der Melodie**

Nicht alle Töne einer Melodie müssen ausharmonisiert werden. Besonders bei kleineren Notenwerten und schnellem Tempo versuche man, den einen oder anderen Melodieton als harmoniefremd aufzufassen.