

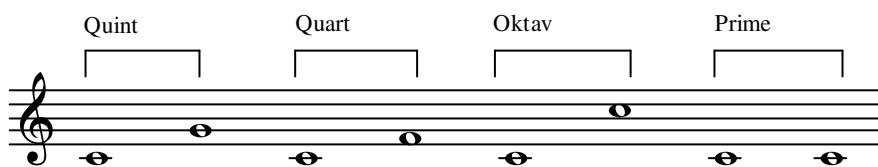
# Tonsatzfibel (v1.1)

Andreas Wermeling

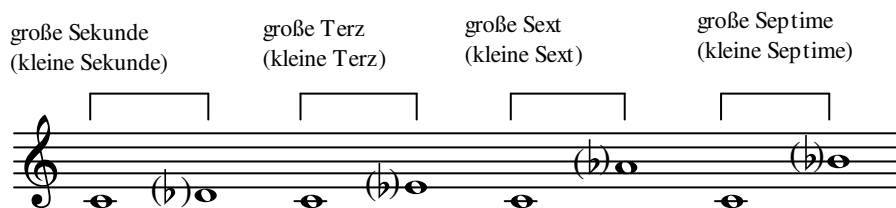
## 1. Unser Tonsystem

### 1.1. Intervalle

#### 1.1.2. Reine Intervalle



#### 1.1.3. Große / kleine Intervalle



#### 1.1.4. Verminderte / übermäßige Intervalle

Theoretisch kann jedes Intervall durch entsprechende Versetzungszeichen übermäßig bzw. vermindert werden. Die Logik hängt in diesem Fall vom musikalischen Kontext ab und lässt „enharmonische“ Umdeutungen (= Klanggleichheit) zu (s. Beispiel).

übermäßige Prime enharmonisch: kleine Sekunde	übermäßige Sekunde enharmonisch: kleine Terz	verminderte Terz enharmonisch: große Sekunde	übermäßige Terz enharmonisch: reine Quart
verminderte Quart enharmonisch: große Terz	übermäßige Quart "Tritonus"	verminderte Quint	übermäßige Quint enharmonisch: kleine Sext
verminderte Sext enharmonisch: reine Quint	übermäßige Sext enharmonisch: kleine Septime	verminderte Septime enharmonisch: große Sext	übermäßige Septime enharmonisch: reine Oktav

**Übungsaufgaben zu 1.1.**  
*Notiere die fehlenden Intervalltöne*

reine Quint	kleine Sext	große Sekunde	große Septime	kleine Sekunde	große Sext	kleine Septime	reine Quart
übermäßige Prime	verminderte Sekunde	übermäßige Quint	verminderte Terz	Tritonus	verminderte Septime	übermäßige Oktave	übermäßige Sext

**1.2. Tonarten**

**1.2.1. Kirchentonarten**

Die Vermutung liegt nahe, dass Kirchentonarten etwas Spezielles darstellen, die nur Kirchenmusiker interessiert und nur in der Kirche gespielt werden. Dem ist nicht so! Unser heutiges Tonsystem, sehr grob in Dur und moll unterteilt, ist keine einmalige Erfindung wie eine Komposition, sondern ein langer (und spannender) Prozess. Die Kirchentonarten sind daher so etwas wie die Ahnherren unseres heutigen Systems. Eine erste Systematisierung der Kirchentonarten erfolgt im frühen Mittelalter, nachdem die gregorianischen Melodien weitgehend existierten. Aber auch das Mittelalter hat die

Kirchentonarten (oder an anderer Stelle häufig auch „Modi“ genannt) nicht geschaffen. Vielmehr haben sie ihre Wurzeln in der antiken Hochkultur Griechenlands. Dieses griechische Tonsystem ist daher Grundlage des neuzeitlichen. Aus der frühzeitlichen Pentatonik entwickelt sich in dieser Hochkultur die Heptatonik und gibt den Weg frei für die Entwicklung folgender Skalen:



Der Vollständigkeit halber: dies sind nicht alle bekannten Kirchentonarten, aber die gebräuchlichsten!

Die Frage ist erlaubt und sicher auch berechtigt: ist das nicht mehr eine Sache für Historiker und nicht für aktive Kirchenmusiker? Dazu lohnt sich ein Blick ins „Gotteslob“. Manche Lieder in merkwürdigen Tonarten sind dort zu finden, z.B. 105: hat bei diesem d-moll-Lied der Schriftsetzer nicht ein B vergessen? Und ist ihm das bei 213 noch einmal passiert? Bei 108 hat er wohl das 4. B vergessen, denn f-moll hat doch 4 B! Das gleiche Problem bei 113! Die Erklärung ist einfach: diese Melodien stammen aus der Zeit, bevor sich Dur- und Molltonarten entwickelt und gefestigt haben – sie sind kirchentonale Melodieschöpfungen. Gerade beim zitierten Lied 113 finden wir ein Beispiel für einen interessanten Sonderfall: hier befindet sich die Zeit der Modi, der Kirchentonarten, schon in der Auflösung. Die Schlusswendung mit (aufgelöstem) E lässt neues, harmonisches Molldenken durchscheinen.

**Übungsaufgabe zu 1.2.1.**

*Das Gotteslob diesbezüglich nach Auffälligkeiten durchforsten, dabei auch die Kehrverse, Halleluja-Rufe etc. einbeziehen und sich ein Bild über die Quantität dieser Melodieschöpfungen machen.*

Nimmt man die Dur- und Mollleiter (die wieder in harmonisch, melodisch und natürlich unterteilt ist) zu den 4 Kirchentonarten dazu, kommen wir zu 8 verschiedenen Skalen, die gehört und erkannt werden müssen – ein bisschen viel für den Anfang...

Hierzu einige Hinweise, wie man sich systematisch dem Thema nähern kann.

Wenn sich aus den Kirchentonarten unser heutiges Dur-Moll-System gebildet hat, nimmt man einfach dieses System als Eselsbrücke (allerdings mit dem Wissen im Hinterkopf, dass dieses tatsächlich nur eine grobe Handreichung ist und Kirchentonarten keine „verkappten“ oder unvollkommene Dur- oder Mollleitern sind):

- durch das Vorkommen der kleinen bzw. großen Terz als 3. Ton können wir die 4 Modi zunächst grob in zwei Familien unterteilen: 2 mollähnliche (dorisch/phrygisch), 2 durähnliche (lydisch/mixolydisch)
- jede Leiter hat nun ein spezifisches Charakteristikum: im dorischen die große Sext und der fehlende Leitton; im phrygischen der auffällige Halbtonschritt am Anfang; im lydischen der Ganztonschritt von 3 nach 4 (übermäßige Quart); mixolydisch schließlich ist eine Durleiter ohne Leitton.

**Übungsaufgabe zu 1.2.1.**

*Kirchentonarten singen! Einen Ton in einer sangbaren Lage wählen und dann die entsprechenden Skalen singen! Nichts schult so sehr wie das eigene Singen. Diese Aufgabe kann später auch auf Dur und Moll übertragen werden (s. 1.2.2.) Insgesamt sind es dann 8 verschiedene Leiter zu singen ...*

Kirchentonarten sind relative Tonarten, eine feste Fixierung auf einen Anfangs- und Endton (d-moll, Es-Dur usw.) gibt es nicht. In der Praxis heißt das: Kirchentonarten werden (fast immer) transponiert! Dieses Transponieren bereitet vielen Schwierigkeiten, ist aber im Grunde ganz einfach, wenn man folgendes Schema einmal verstanden hat:

**Dorisch** auf D hat die Vorzeichen von C-Dur, oder allgemein gesagt **die Vorzeichen der Tonart, die eine große Sekunde tiefer liegt**. Demnach hat Dorisch auf F die Vorzeichen von Es-Dur (Achtung: nicht von Dis-Dur, das wäre eine enharmonische Verwechslung).

**Phrygisch** auf E hat die Vorzeichen von C-Dur, oder allgemein gesagt **die Vorzeichen der Tonart, die eine große Terz tiefer liegt**. Demnach hat Phrygisch auf A die Vorzeichen von F-Dur.

**Lydisch ... , die eine Quart tiefer liegt**

**Mixolydisch ..., die eine Quint tiefer liegt.**

**Übungsaufgabe zu 1.2.1.**

*Notiere vom vorgegebenen Anfangston die folgenden Kirchentonarten.*

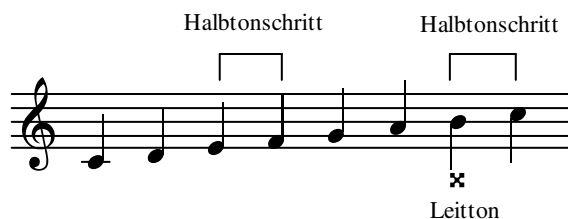
The image shows four musical staves, each with a treble clef and a single note on the second line (F4). The modes and their corresponding notes are:

- mixolydisch**: Note F (second line)
- dorisch**: Note F (second line)
- lydisch**: Note F (second line)
- phrygisch**: Note F (second line) with a flat sign (B-flat)

## 1.2.2. Die Dur- und Molleleiter

### 1.2.2.1. Dur - Tonleiter

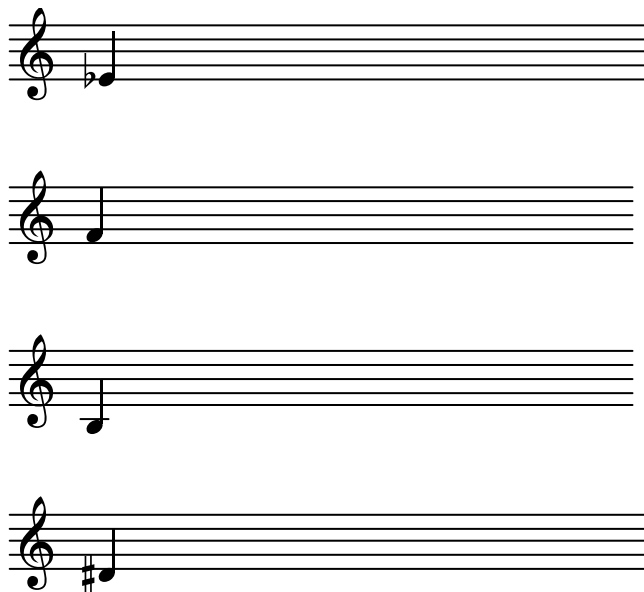
Die Durtonleiter geht aus der Ionischen (Kirchen)Tonart hervor. Sie ist seit dem 16. Jahrhundert die meistverwendete Tonleiter des Abendlandes.



Neben der Lage der Halbtonschritte von 3-4 und 7-8 verdient der 7. Ton, der Leitton besondere Beachtung. Der Leitton hat „instabile“ Funktion und eine starke Strebetendenz zum Grundton. Charakteristisch für die Dur-Tonleiter ist die große Terz (Durterz) (vgl. 22222 „Mollterz“)

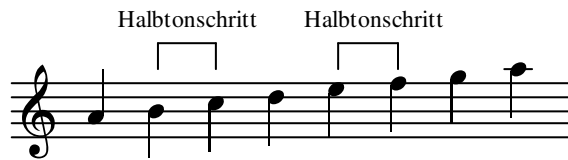
#### Übungsaufgabe zu 1.2.2.1. (vgl. auch 1.3)

Notiere vom vorgegebenen Anfangston eine Dur-Tonleiter



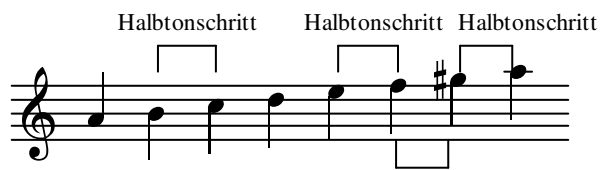
### 1.2.2.2. Moll – Tonleitern

Die Grundform der Moll-Tonleiter ist das natürliche oder „reine“ Moll. Es geht auf die äolische Tonleiter zurück. Charakteristisch für diese wie auch die weiteren Molleleitern ist die kleine Terz (Mollterz).



⋮

Im harmonischen Moll wird die 7. Stufe erhöht, die Tonleiter erhält somit einen Leitton. Charakterisch für diese Leiter ist der übermäßige Sprung vom 6. zum 7. Ton.



⋮  
⋮  
⋮

Die melodische Form der Molltonleiter verwendet unterschiedliche Töne, je nachdem, ob der Melodieverlauf steigend oder fallend ist. Das melodische Moll ist damit leichter zu singen als das harmonische Moll, weil es keinen übermäßigen Schritt enthält, besitzt aber trotzdem den Leitton, der im natürlichen Moll fehlt.



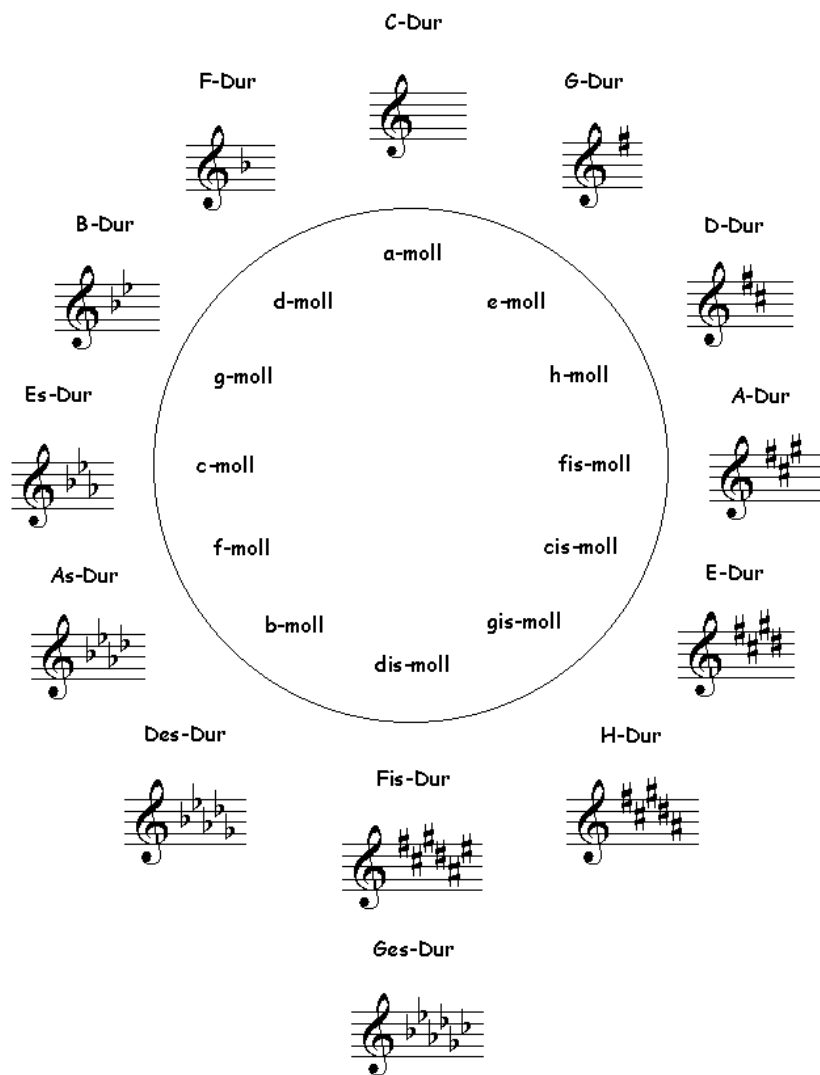
*Achtung: Harmonisches Moll und Melodisches Moll haben charakteristische Eigenarten (übermäßige Sprünge, unterschiedliche Melodieverläufe), die ein gehörmäßiges Erfassen erleichtern. Melodisches Moll und Dorische Leiter birgt ein viel größeres Verwechslungspotential: beide Leitern haben keinen Leitton und unterscheiden sich nur durch die Sext.*

### **Übungsaufgaben zu 1.2.2.2.**

*Notiere vom angegebenen Anfangston eine harmonische Moll-Tonleiter*

A musical staff consisting of five staves. The top staff is a bass clef with a single note on the first line (C4). The second staff is a treble clef with a single note on the first line (C4). The third staff is a treble clef with a single note on the first line (C4). The fourth staff is a treble clef with a single note on the second line (B3). The fifth staff is a bass clef with a single note on the second line (B3).

### 1.3. Tonarten / Quintenzirkel



## 1.4. Akkorde

### 1.4.1. Dreistimmige Akkorde (Dreiklänge)

Dreiklänge sind die Keimzelle der Harmonie. Bezogen auf einen Grundton bestehen sie aus einer Terz und einer Quint; aufeinander bezogen auf zwei Terzen.

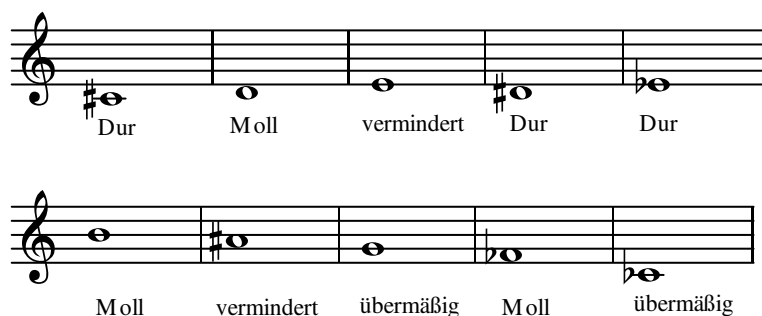


Dadurch können vier verschiedene Dreiklänge entstehen:

- a. große und kleine Terz – Durdreiklang
- b. kleine und große Terz – Molldreiklang
- c. kleine und kleine Terz – verminderter Dreiklang
- d. große und große Terz – übermäßiger Dreiklang

#### Übungsaufgaben zu 1.4.1.

Notiere Dreiklänge zu folgenden Grundtönen

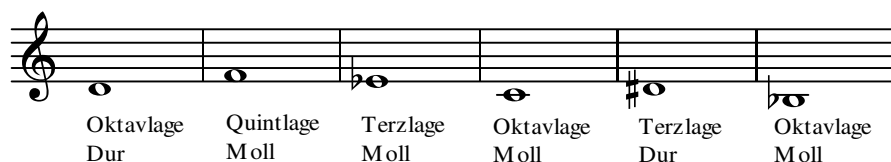


Die Töne des Dreiklanges (Grundton, Terz und Quint) können untereinander in der Reihenfolge getauscht werden. Der obere Ton bestimmt den Namen der Lage.

- a. Quintlage
- b. Oktavlage
- c. Terzlage

#### Übungsaufgabe zu 1.4.1.

Notiere Dreiklänge in den vorgeschriebenen Lagen. Achtung: der untere Ton ist hier nicht grundsätzlich der Grundton!





### 1.4.2. Dreiklänge auf Tonleitern

Auf jeden Ton unserer verschiedenen Tonleitern kann man einen Dreiklang mit leitereigenen Tönen (den Tönen der entsprechenden Tonleiter – s. 1.3.) aufbauen.

Für die Durtonleiter sehen die entsprechenden Dreiklänge folgendermaßen aus:

I. Stufe	II. Stufe	III. Stufe	IV. Stufe	V. Stufe	VI. Stufe	VII. Stufe
Dur	Moll	Moll	Dur	Dur	Moll	vermindert

Für die harmonische Molltonleiter ergeben sich folgende Dreiklänge:

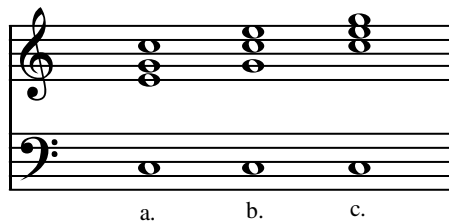
I. Stufe	II. Stufe	III. Stufe	IV. Stufe	V. Stufe	VI. Stufe	VII. Stufe
Moll	vermindert	übermäßig	Moll	Dur	Dur	vermindert

#### Übungsaufgabe zu 1.4.2.

Notiere und benenne Dreiklänge zu folgenden Tonleitern.

### 1.4.3. Vierstimmige Akkorde

Im „klassischen“ Tonsatz (d.h. die Satztechnik, die am häufigsten in der abendländischen Musik der Vergangenheit vorkommt) wird in der Regel der Grundton verdoppelt. In Anlehnung an die menschliche Stimme und deren Stimmumfang bezeichnet man die einzelnen Stimmen (von oben herunter) als Sopran – Alt – Tenor – Bass, oder kurz SATB



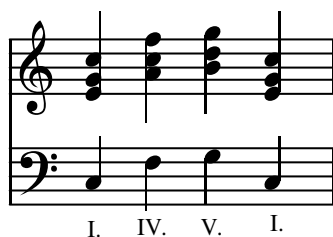
- a. C-Dur Oktavlage, doppelter Grundton in Sopran und Bass
- b. C-Dur Terzlage, doppelter Grundton in Alt und Bass
- c. C-Dur Quintlage, doppelter Grundton in Tenor und Bass

## 2. Kadenzen

### 2.1. Die Grundkadenz

#### 2.1.1. Die Hauptstufen der Tonleiter

Die Stufen der Tonleiter werden mit römischen Ziffern bezeichnet. Die I., IV. und V. Stufe bilden die Hauptstufen der Tonleiter. Setzt man Akkorde der I., IV. und V. Stufe nacheinander und schließt wieder mit der I. Stufe, so entsteht eine Kadenz. Theoretisch, aber auch nur theoretisch (!) könnte eine solche Kadenz folgendermaßen aussehen:



Falsch

#### 2.1.2. Stimmführungsregeln – Parallelen

Das Beispiel unter 2.1.1. bedarf einer näheren Betrachtung. Alle Akkorde dieser Kadenz erscheinen in Oktavlage, alle Töne bewegen sich parallel. Sopran und Bassstimme bewegen sich im Oktavabstand, Alt und Bass im Quintabstand.

Sopran und Baß  
: in Oktavparallelen  
:

Alt und Baß  
: in Quintparallelen  
:

Diese so genannten „offenen“ Oktav- und Quintparallelen sind stimmführungsmäßig verboten.

Dieses Verbot ist allerdings bezogen auf eine stil- und musikgeschichtliche Epoche, die des „strengen“ vierstimmigen Satzes. Dort nämlich verliert die einzelne Stimme durch die Parallelführung in konsonanten Intervallen ihre Eigenständigkeit.

Nicht verschwiegen werden darf allerdings die Tatsache, dass andere Epochen wie zum Beispiel mittelalterliche Zweistimmigkeit oder große Bereiche der neuen Musik dieses Parallelenverbot nicht kennt.

Um eine Kadenz „satzrichtig“ zu gestalten, gelten neben dem Parallelenverbot noch zwei weitere Regeln:

- gleiche Töne bei benachbarten Akkorden bleiben in der gleichen Stimme liegen.
- Die Stimmen beschreiten möglichst kleine Intervallschritte.

### 2.1.3. Kadenzbeispiele in Dur

Durkadenz: begonnen in Oktavlage in Quintlage

in Terzlage

Besondere Beachtung verdient die Verbindung IV – V:

Da beide Akkorde keine gemeinsamen Töne haben, muss diese Verbindung immer (!) in Gegenbewegung geschehen, d.h. Bass und Sopran gehen in verschiedene Richtungen.

#### 2.1.4. Kadenzbeispiele in moll

Two staves of music. The top staff is in treble clef and contains four chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, and G3-B3-D4. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes: G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3.

Two staves of music. The top staff is in treble clef and contains four chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, and G3-B3-D4. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with notes: G2, B2, D3, G2, B2, D3.

#### 2.1.5 Fehler in Kadenzfortschreitungen

Two examples of errors in cadence progressions, labeled a and b. Example a shows a bass line with notes G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3. Example b shows a bass line with notes G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3. Both examples have a treble staff with chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, and G3-B3-D4.

Example c shows a bass line with notes G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3, G2, B2, D3. The treble staff contains chords: G3-B3-D4, G3-B3-D4, G3-B3-D4, and G3-B3-D4.

Zu a.: Bass springt von der IV. zur V. Stufe. Bass muss wie in Beispiel b. geführt werden.  
Zu b.: Falsche Fortschreitung von IV nach V. Quint- und Oktavparallelen. Zusätzlich entsteht im Sopran ein übermäßiger Sprung.  
Zu c.: Falsche Auflösung zur I. Stufe. Der Leitton (h im Sopran) muss nach oben geführt werden.

#### 2.1.6. Kadenzen in weiter Lage

Bisher sind nur Akkorde in so genannter „enger Lage“ vorgekommen. Enge Lage bedeutet: der Abstand zwischen Sopran und Alt ist nie größer als eine Quart, und kein weiterer Akkordton würde dazwischenpassen.

Eine „weite Lage“ entsteht durch Tausch von Alt- und Tenorton. Der Abstand zwischen Sopran und Alt ist mindestens eine Quinte, und ein weiterer Akkordton würde dazwischenpassen.

enge Lage - weite Lage

Dementsprechend sehen Kadenzen in weiter Lage folgendermaßen aus:

Tipp: Beim Üben von Kadenzen in weiter Lage kann es zunächst hilfreich sein, sich die „mechanischen Griffe“ einzuprägen!

### Übungsaufgaben zu 2.1.

Spiele in den angegebenen Tonarten die Grundkadenz jeweils in enger und weiter Lage.  
(Zu jedem Beispiel gibt es also 6 Lösungen.)

### 2.1.7. Kadenz mit Vorhalt

Wird in einem Akkord zunächst ein akkordfremder, jedoch leitereigener Ton gespielt, der sich zu einem akkordeigenen Ton auflöst, spricht man von einem Vorhalt. Der bekannteste und gebräuchlichste Vorhalt ist der Quartvorhalt. Anstelle der Terz erscheint zunächst die Quart, die sich zur Terz auflöst. Die Generalbassnotation lautet „4-3“.

Einige Beispiele für Kadenzen mit Quartvorhalt:

Man beachte das Versetzungszeichen in den Moll-Beispielen. Es bezieht sich immer auf die Terz des Basstones und muss im Generalbass zwingend erscheinen, da die Vorzeichen des (natürlichen) Molls keinen Leitton vorsehen.

**Übungsaufgaben zu 2.1.7.**

*Spiele in den angegebenen Tonarten die Kadenz jeweils in enger Lage. Zu jedem Beispiel gibt es also drei Lösungen.*

The image displays three systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is in G major (one sharp), the second in A major (two sharps), and the third in B-flat major (two flats). Each system shows a sequence of notes in the bass clef with the figures '4 - 3' written below them, indicating the intervals of a fourth and a third. The treble clef staves show the corresponding chord structures with accidentals.

## 2.2. Kadenzen mit Akkordumkehrungen

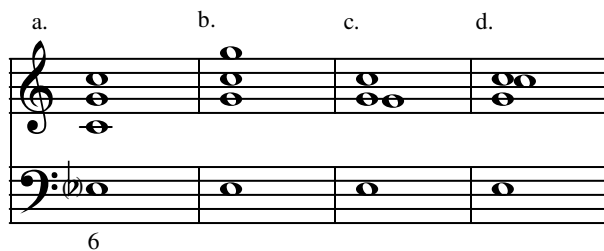
### 2.2.1. Die Akkorde im Generalbass

Im Generalbass, dem harmonischen Gerüst der Barockmusik, werden Akkorde mit Zahlen bezeichnet. Die Kadenzen unter 2.1. benötigen keine Zahlen, da der Akkordaufbau aus Grundton (Oktave), Terz und Quint als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Generalbass ist also so etwas wie eine musikalische Kurzschrift.

### 2.2.2. Der Sextakkord als erste Umkehrung

Die bislang vorgekommenen Akkorde waren, unabhängig von ihrer Lage, Akkorde in Grundstellung, d.h. Bass- und Grundton waren identisch.

In den folgenden Beispielen sind Bass- und Grundton nicht identisch. Der Bass führt die Terz des Akkordes, als neues Intervall erscheint in diesem Akkord die Sext. Daher heißt dieser Akkord „Sextakkord“, im Generalbass wird er mit einer „6“ unter der Bassnote bezeichnet.



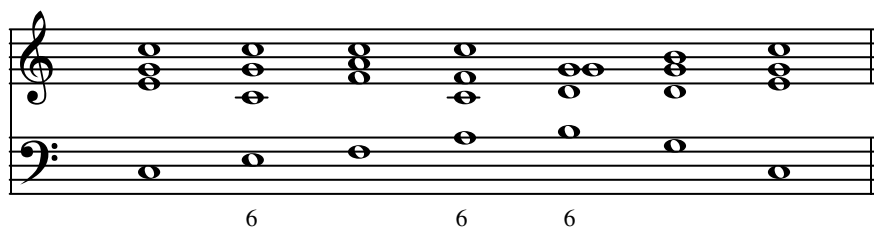
Folgende Töne können im Sextakkord verdoppelt werden:

- a. der Grundton
- b. die Quinte
- c. die Quinte im Einklang
- d. der Grundton im Einklang

Die Verdoppelung der Terz im Sextakkord ist ebenfalls möglich, ist aber verhältnismäßig selten.

(Anm.: Über die Verdoppelung im Sextakkord kann man 10 verschiedene Lehrbücher befragen, um auch 10 verschiedene Antworten zu bekommen. Um 1600 konnte jeder Ton im Sextakkord verdoppelt werden; die Bachzeit stellt eine Übergangszeit dar. Erst in der Wiener Klassik sind Sextakkorde eindeutig als Dreiklangsumkehrungen zu verstehen, die die Terz als verdoppelungsfeindlich einstuft.)

### 2.2.3. Kadenzen mit Sextakkorden



Man beachte die Verbindung des 4. zum 5. Akkord: treffen benachbarte Sextakkorde aufeinander, so haben beide Akkorde in der Regel verschiedene Verdoppelungen. Allerdings darf der Sextakkord der 5. Stufe keine doppelte Terz vorweisen, da die Terz Leitton ist (s. 5. Akkord des Beispiels).

**Übungsaufgabe zu 2.2.3.**  
*Spiele folgende Kadenzen.*



6 6 6

6 6 6

6 6 6

6 6 4-3

6 6 4-3

6 6 4-3

#### 2.2.4. Der Quartsextakkord als 2. Umkehrung

In den folgenden Beispielen sind Bass- und Grundton wieder nicht identisch. Der Bass führt diesmal die Quint des Akkordes, als neues Intervall erscheint in diesem Akkord neben der Sext die Quart. Daher heißt dieser Akkord „Quart-Sextakkord“, im Generalbass wird er mit einer 6 unter der Bassnote bezeichnet.

4

Einfach ist beim Quartsextakkord die Frage nach der Verdoppelung: es wird immer die Quint (d.h. der Basston) verdoppelt.

- a. Quartsextakkord in Quintlage – Quintverdoppelung in B + S
- b. in Oktavlage – Quintverdoppelung in B + A
- c. in Terzlage – Quintverdoppelung in B + T

#### 2.2.5. Kadenz mit Quartsextakkorden

In den folgenden Beispielen finden wir die häufigste Verwendung des Quartsextakkordes: als Vorhaltsquartsextakkord. Dieses bedeutet, dass der Akkord wie ein doppelter Vorhalt empfunden wird. Der Basston wird dabei als Grundton aufgefasst, wobei die Quint durch die Sext und die Terz durch die Quart vorgehalten werden.

6 5  
4 3

6 5  
4 3

6 5  
4 #

6 5  
4 #

Einen „klassischen“ Fehler zeigt das folgende Beispiel. Die Auflösung der Vorhaltstöne muss in der gleichen Stimme erfolgen.

Falsch!

Neben dem Vorhaltsquartsextakkord ist auch der sog. „Wechselquartsextakkord“ recht häufig. In einer Grundkadenz sieht er beispielsweise folgendermaßen aus:

5 6 5 / 6 / 4 3 / 3 4 3

Im Folgenden ein Beispiel für eine erweiterte Kadenz mit Sext- und Quartsextakkorden.

5 6 5 / 6 / 6 5 / 4 3

**Übungsaufgabe zu 2.2.5.**  
*Spieler folgende Kadenzen (jeweils drei Möglichkeiten)*

6 5 / 4 3 / 6 5 / 4 3

6 5 / 4 3

6 5  
4 3

6 5  
4 3

6 5  
4 3

6 5  
4 #

6 5  
4 #

6 5  
4 #

6 5  
4 #

6 5  
4 #

6 5  
4 #

## 2.3. Kadenzen mit Nebenstufen

### 2.3.1. Die Stufen und ihre Funktionsbezeichnung

Bislang wurden die Stufen der Tonleiter mit den zugehörigen Harmonien nur rein rechnerisch in römischen Zahlen dargestellt. Eine andere Bezeichnung konzentriert sich mehr auf die Funktionen von Harmonien und auf die Bezüge zueinander. In dieser Theorie (der „Funktionstheorie“) heißen I., IV. und V. Stufe Tonika (T), Subdominate (S) und Dominante (D), wobei Großbuchstaben Dur-Akkorde, Kleinbuchstaben Moll-Akkorde bezeichnen.

Eine Beispielkadenz aus dem vorigen Kapitel hat jetzt folgende Bezeichnung.

5 6 5 6 4 3  
 3 4 3  
 T S T T S 4 3 T  
 5 3 D

Die Bezeichnungen unter dem waagerechten Strich bedürfen einer Erklärung, wobei die Schreibweise einer eigenen Logik folgt: Zahlen unter dem Buchstaben beziehen sich grundsätzlich auf den Basston, hochgestellte Zahlen beziehen sich auf Töne innerhalb des Akkordes. Ein Quartsextakkord hat demnach immer eine tiefgestellte 5, ein Sextakkord immer eine tiefgestellte 3. Ein Quartvorhalt wird demnach mit einer 4-3 neben dem Funktionsbuchstaben bezeichnet.

Generell kann man folgenden Merksatz formulieren:

Im Generalbass beziehen sich Zahlen immer auf den Basston, in der Funktionsschreibweise auf den Grundton.

### **Übungsaufgabe zu 2.3.1.**

*Ausgewählte Kadenzbeispiele aus den vorherigen Kapiteln mit Funktionsbuchstaben sowie entsprechenden „Ereigniszahlen“ versehen.*

### **2.3.2. Die Nebenstufen als Parallelen**

Die Stufen I, IV und V bilden die Hauptstufen unseres harmonischen Systems (vgl. Kap. 2.1.1.) Dementsprechend sind die Stufen II, III und VII Nebenstufen. Als Parallele zu den Hauptstufen heißen sie dementsprechend Subdominantparallele (Sp - II), Dominantparallele (Dp - III) und Tonikaparallele (Tp - VI). Man beachte auch hier die Groß- und Kleinschreibung: in einer Dur-Tonleiter ist die Parallele der (Dur-)Dominante Moll, die Parallele der (Dur-)Subdominante Moll, die Parallele der (Dur-)Tonika Moll.

Ergo: alle Parallel- bzw. Nebenstufen in einer Durtonart sind Moll. Allerdings nicht in einer Molltonleiter – dort liegen die Dinge etwas komplizierter (vgl. Kap. 1.4.2.)

Die VII. Stufe ist sowohl in der Dur- wie auch harmonischen Mollleiter vermindert; sie hat keine eigenständige Stufenfunktion, sondern wird dominantisch empfunden. Nachstehend noch einmal die Übersicht über die einzelnen Stufen.

#### **Dur**

- I. Tonika (Dur)
- II. Subdominantparallele (Moll)
- III. Dominantparallele (Moll)
- IV. Subdominante (Dur)
- V. Dominante (Dur)
- VI. Tonikaparallele (Moll)

## Moll

Die VI. Stufe ist der Tonikagegenklang (tG), die III. Stufe hat als übermäßiger Akkord funktionstheoretisch kaum Bedeutung und taucht vielmehr als Tonikaparallele in Dur auf (tP), die II. Stufe als verminderter Akkord hat häufig dominantische Funktion, hier zur tP.

### 2.3.3. Kadenzbeispiele mit Nebenstufen in Dur

T Dp S D Sp D T

T Sp T S T D T  
6 6 5  
4 3  
3 5

\*  
T D T Sp Dp S 4 3 T  
6 4 3  
3 D

In der letzten Kadenz beachte man den Sonderfall \*: der Sextakkord der V. Stufe muss als Verdoppelung den Grundton oder die Quint haben, aber nicht die Terz wie im folgenden Beispiel:

6

## Falsch

Der Leitton (Terz) ist unzulässigerweise verdoppelt; zusätzlich entstehen Oktavparallelen zwischen T + B.



**Übungsaufgaben zu 2.3.3.**

T Dp S D Sp D T

T Sp T S T D T

3 6 3 6 5 4 3

T Dp S D Sp D T

T Sp T S T D T

3 6 3 6 5 4 3

**2.3.4. Der Trugschluss**

**2.3.4.1. Der Trugschluss in Dur**

Eine besondere Bedeutung kommt der Verbindung V – VI zu. Diese Akkordauflösung heißt „Trugschluss“, weil anstatt der erwarteten Tonika (I. Stufe) die Tonikaparallele (VI. Stufe) eintritt. In einer Kadenz sieht diese Akkordverbindung folgendermaßen aus:

I IV V IV

Häufig findet man auch die Vertonung folgender Melodiefloskel, wenn die Terz der Dominante (der Leitton) nach oben geführt wird, wobei das folgende Beispiel **falsch** ist!

Falsch

Wie aber beseitigt man die offenen Oktav- und Quintparallelen von V-VI, ohne den Sopran zu ändern? – Indem man die Terz der VI. Stufe verdoppelt:

(Tipp: diesen Griff der VI. Stufe, den „Spreizgriff“ einprägen)

### Übungsaufgaben zu 2.3.4.1

Alle Akkordverbindungen sind I-IV-V-VI Verbindungen!

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (half). The bass clef staff is empty. Both staves have a key signature of one sharp (F#).

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (half). The bass clef staff is empty. Both staves have a key signature of one sharp (F#).

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes: A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (half). The bass clef staff is empty. Both staves have a key signature of one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes: E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (half). The bass clef staff is empty. Both staves have a key signature of one sharp (F#).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes: B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (half). The bass clef staff is empty. Both staves have a key signature of two sharps (F#, C#).

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes: F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (half). The bass clef staff is empty. Both staves have a key signature of two sharps (F#, C#).

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat). Each system shows a sequence of notes in the treble staff and corresponding notes in the bass staff, separated by a double bar line. The notes in the treble staff are: System 1: G4, A4, Bb4, C5; System 2: A4, Bb4, C5, D5; System 3: Bb4, C5, D5, E5; System 4: C5, D5, E5, F5; System 5: D5, E5, F5, G5; System 6: E5, F5, G5, A5. The bass staff in each system contains notes that are an octave below the treble staff notes.

### 2.3.4.2. Der Trugschluss in moll

#### 2.3.4.2.1 Exkurs: Enharmonik der Intervalle

Beide Intervalle im folgenden Beispiel sind klanggleich, obwohl unterschiedlich notiert:

kleine Terz      übermäßige Sekunde

Die Unterschiede stellt man bei folgender Übung fest: spiele beide Grundkadenzen und im Anschluss sofort das entsprechende Intervall.

a. Kadenz in f-moll mit kleiner Terz

b. Kadenz in a-moll mit übermäßiger Sekunde

Obwohl beide Intervalle klanglich sind, „ruht“ die kleine Terz als konsonantes Intervall in Beispiel a. in sich, während in Beispiel b. der übermäßige Sprung als dissonant empfunden wird.

Dieses Problem taucht bei allen Trugschlussverbindungen in moll auf, wie folgende Beispiele veranschaulichen sollen (die Beispiele sind zunächst wieder einmal fehlerhaft!):

a.                                  b.

c.                                  d.

falsch

In Beispiel a. befindet sich der übermäßige Sprung im Sopran; der Leitton, der in der Oberstimme nach oben aufgelöst werden sollte, spring nach unten ab.

Beispiel b. löst zwar das Problem des abspringenden Leittones, dafür hat dieses Beispiel offene Quint- und Oktavparallelen.  
In den Beispielen c. und d. befindet sich der übermäßige Sprung im Alt bzw. Tenor.

Fortsetzung folgt ....!