

VON
DOMINANTEN
UND
ANDEREN
TANTEN

Die Lehre von der Harmonie
die buchstabier' ich "Harm! O! Nie!"
Tu dies, tu das, lass jenes sein!
Das will nicht in den Schädel rein!
Das Regelwerk von dieser Lehre
erzeugt in meinem Kopf nur Schwere.
Ich fühl' mich von den Komponisten,
sind sie auch längst in ihren Kisten,
ganz schadenfreudig ausgelacht
durch das, was sie sich ausgedacht.

Nur Mut, Geduld, verzweifle nicht!
Vielleicht hilft ja ein Lehrgedicht!?!

Die wichtigsten Grundlagen der Harmonielehre
in Versen von Josef Meinolf Opfermann © 2001

INHALTSVERZEICHNIS

DIE HAUPTDREIKLÄNGE IN DUR	Seite 5
Tonika, Dominante und Subdominante	Seite 5
Die Dur-Tonleiter	Seite 5
Die Verbindungen I-V-I und I-IV-I	Seite 5
Bewegungsrichtungen	Seite 6
Das Parallelverbot	Seite 6
Die Verbindung der beiden Dominanten	Seite 7
Die einfache Kadenz in Dur	Seite 7
Die Funktion der Hauptakkorde	Seite 7
DIE HAUPTDREIKLÄNGE IM HARMONISCHEN MOLL	Seite 8
Die Verbindungen I-V-I und I-IV-I	Seite 8
Die Dur-Terz	Seite 8
Die einfache Kadenz in Moll	Seite 9
Die Funktion der Hauptakkorde in Moll	Seite 9
Stimmkreuzungen	Seite 9
Schlussbildungen	Seite 9
Der authentische Schluss	Seite 9
Der plagale Schluss	Seite 10
Der Halbschluss	Seite 10
Der vollkommene Ganzschluss	Seite 10
DIE NEBENDREIKLÄNGE	Seite 11
Die Nebendreiklänge in Dur	Seite 11
Die Nebendreiklänge in Moll	Seite 11
Die Funktion der Nebendreiklänge	Seite 12
Der Dreiklang auf der VI. Stufe in Dur	Seite 13
Die Verbindung I-VI und VI-IV	Seite 13
Der Trugschluss in Dur	Seite 14
Dreiklang auf der VI. Stufe in Moll	Seite 14
Der Trugschluss in Moll	Seite 14
Die Verbindung VI-V in Moll	Seite 15
Die Dreiklänge auf der II. und III. Stufe in Dur	Seite 15
Die Verbindung II-V	Seite 15
Die Verbindung V-III-I	Seite 15
Die Verbindung I-III-IV	Seite 15
Die Verbindung IV-III	Seite 16
Dreiklänge auf der II. und III. Stufe in Moll	Seite 16
Dissonanzen	Seite 16
Die Stufe III in Moll	Seite 16
Der Dreiklang auf der VII. Stufe in Moll	Seite 17
Nebendreiklänge als selbständige Akkorde	Seite 17
Diatonische Mehrdeutigkeit	Seite 18
Die Sequenz	Seite 19

3

DIE UMKEHRUNGEN EINES DREIKLANGS	Seite 20
Lagen im Unterschied zu Umkehrungen	Seite 20
Umkehrungen	Seite 20
Sextakkord	Seite 20
Quart-Sextakkord	Seite 21
Grundakkord	Seite 21
Verwendung des Sextakkords	Seite 21
Der Sextakkord der Dominante in Verbindung mit der Tonika	Seite 22
Der Sextakkord der Subdominante in Verbindung mit der Dominante	Seite 23
Der Sextakkord in Sequenzen und Reihen	Seite 23
Der Sextakkord auf der II. und VII. Stufe:	Seite 23
Der Sextakkord auf der II. Stufe	Seite 23
Der Sextakkord auf der VII. Stufe	Seite 24
Der Querstand	Seite 24
Der Quartsextakkord	Seite 24
Die Entstehung von Akkorden durch harmoniefremde Töne	Seite 25
Vorhalte	Seite 25
Vorhalts-Sextakkord	Seite 26
Vorhalts-Quartsextakkord	Seite 26
Durchgang	Seite 27
Durchgangs-Quartsextakkord	Seite 28
Wechselnoten	Seite 28
Wechselnoten-Sextakkord	Seite 29
Wechselnoten-Quartsextakkord	Seite 29
Zusammenfassung der Quartsextakkorde	Seite 30
LAGEN	Seite 31
Enge Lage	
Weite Lage	
Akkordverbindungen in weiter Lage	Seite 24
Wechsel zwischen weiter und enger Lage	
DER DOMINANTSEPTAKKORD	Seite 25
Allgemeines	
Die Einführung der Septime	Seite 26
Der Trugschluss mit dem Dominantseptakkord	
Verdeckte Parallelen	
Der Trugschluss mit dem unvollständigen Dominantseptakkord	Seite 27
Verzögerte Auflösung und freie Fortführung der Sept	
Verzögerte Auflösung und freie Fortführung auch beim Leitton	

4

UMKEHRUNGEN DES DOMINANTSEPTAKKORDS	Seite 28
Allgemeines	
Stammakkord des Dominantseptakkords	
Die 1. Umkehrung des Dominantseptakkords, der Quint-Sextakkord	
Die 2. Umkehrung des Dominantseptakkords, der Terz-Quartakkord	
Die 3. Umkehrung des Dominantseptakkords, der Sekundakkord	Seite 29
Der unvollständige Dominantseptakkord	
Lösungen und Regeln	
Beim Quint-Sextakkord	
Beim Terz-Quartakkord	
Beim Sekundakkord	
Beim unvollständigen Dominantseptakkord	Seite 30
Erlaubte Quintparallelen	
DIE NEBENSEPTAKKORDE	Seite 31
Nebenseptakkorde in Dur	
Der Septakkord auf der VII. Stufe	
Zufällige Nebenseptakkorde	
Nebenseptakkorde in Sequenzen	
Nebenseptakkorde in Moll	Seite 32
Zufällige Nebenseptakkorde	
Der Septakkord auf der VII. Stufe	
UMKEHRUNGEN DER NEBENSEPTAKKORDE	Seite 32
Der Quintsextakkord auf der II. Stufe oder "Rameauscher Sextakkord"	
DER DOMINANTSEPTNONENAKKORD	Seite 33
"SCHLUSS-KADENZ" und Quellenangaben:	Seite 34

5

DIE HAUPTDREIKLÄNGE IN DUR:

TONIKA, DOMINANTE UND SUBDOMINANTE:

Es wohnt im Haus "Harmonika"
im Erdgeschoss Frau "Tonika".
Fünf Treppen hoch wohnt eine Tante,
die quintverwandte "Dominante".
Fünf Treppen tief gibt's noch 'ne Tante;
auch sie ist eine Quintverwandte,
doch wohnt sie lieber etwas heller
und nicht so gern im tiefen Keller:
auf Stufe "vier" ab Oberkante
hat ihren Platz die "Subdominante".

Beim Dreiklang auf der Tonika
wird die Verwandtschaft offenbar:
der oberste der Tonika
ist Grundton bei Frau "Domina",
der oberste bei "Subdomina"
ist Grundton bei der Tonika.

DIE DUR-TONLEITER:

Bei Tonika und Dominanten
ist viel Familiensinn vorhanden
und die Verwandtschaft geht noch weiter:
die Töne bilden eine Leiter!
Wenn man sie recht zusammenbaut,
ist sie uns allen wohl vertraut:

DIE VERBINDUNGEN I-V-I UND I-IV-I:

Damit man sich nicht gleich verstolpert
und es bei I-V-I nicht holpert,
muss man die Töne erst betrachten
und diese Regeln stets beachten:
sind Töne gleich, lässt man sie liegen,
damit wir etwas Ruhe kriegen,
die andern schreiten weiter fort
zum nächsten folgenden Akkord;
man tut dies auf dem nächsten Wege,
so kommt man keinem ins Gehege.

Bei I-IV-I ist schon seit Jahren
in gleicher Weise zu verfahren.

Doch eins sei noch bemerkt am Rande:
so stark sind die Verwandtschaftsbande,
dass man stets spürt die Dominante,
ganz gleich, wohin sie sich verrante,
und auch die Unterdominante
bleibt überall die nah Verwandte;

Beispiel C-Dur:

I. Stufe: Tonika C-Dur

V. Stufe: Dominante G-Dur

Eine Quint nach unten ist der gleiche Ton wie
eine Quart nach oben!

IV. Stufe: Subdominante F-Dur

Tonika: c-e-g C-Dur

Dominante: g-h-d G-Dur

Subdominante: f-a-c F-Dur

Beispiel C-Dur:

Tonika: Dominante: Subdominante:

c d

e f

g g a

 h c

Gemeinsame Töne bleiben liegen.

Die anderen Stimmen gehen auf dem nächsten
Weg zum folgenden Akkord.

Bei der Verbindung I-IV-I gelten die gleichen
Regeln wie bei I-V-I.

Quintton einer Tonart bleibt immer Quintton!

Quartton einer Tonart bleibt immer Quartton!

6

und selbst wenn wir mit schönen Tönen
uns der Oktave gern verwöhnen,
sie bleiben für die Harmonie
ganz gleich. Jawohl! Vergiss das nie!

Beim Singen und beim Musizieren
musst du, wie folgt, harmonisieren:
der Bass muss gut zu singen sein,
und präge dir für immer ein:
spring niemals zweimal Quart noch Quint
in gleicher Richtung! Nein, mein Kind!
Spring lieber zickzack wie ein Hase,
dann fällst du auch nicht auf die Nase.

DIE BEWEGUNGSRICHTUNGEN:

Will man sich regen mit den Stimmen,
muss man die Art des Wegs bestimmen:
gehn beide Stimmen rauf und runter,
ob traurig, leise oder munter,
so nennt man diese Noten-Regung
mit Recht "gerade Fortbewegung".

Wenn beide so gemeinsam gehn,
dass sie sich stets gleich nahe sehn,
ist diese Sonderform der Regung
ganz klar die "Parallelbewegung".

Wenn eine Stimme sich bewegt,
die andre hat sich hingelegt,
erlebt man dennoch keine Pleite,
das heißt "Bewegung zu der Seite".

Wenn eine steigt, die andere fällt,
weil es uns nun mal so gefällt,
bewegt man sich dem Trend entgegen.
Man braucht sich ja nicht festzulegen!

DAS PARALLELVERBOT:

Verboten sind für alle Kehlen
Oktav- und Einklangspallelen.
Oktav und Prim, was heißt das schon?
Das ist doch bloß der gleiche Ton!
Denn bei zu viel an Einigkeit
gibt's keine Eigenständigkeit.
Und keine Tricks und keine Finten!
Nur keine parallelen Quinten!

Oktavtöne haben gleiche Bedeutung!

Der Bass muss gut sanglich sein!

Nicht mehr als ein Quart- oder Quintsprung
in gleicher Richtung ist zulässig!

Gerade Bewegung:
Beide Stimmen gehen in der gleichen Richtung
auf und abwärts.

Parallelbewegung:
Beide Stimmen bewegen sich im gleichen
Abstand auf- und abwärts (meist in Terzen
oder Sexten).

Seitenbewegung:
Eine Stimme bewegt sich, die andere bleibt
liegen.

Gegenbewegung:
Die Stimmen bewegen sich in entgegengesetzter
Richtung.

Oktav- und Einklangspallelen (in Primen)
sind verboten!

Quintparallelen sind streng verboten!

7

DIE VERBINDUNG DER BEIDEN DOMINANTEN:

Verbindet man die Dominanten,
gibt's Ärger, den wir noch nicht kannten:
So nah verwandt, und dennoch einsam!
Sie haben keinen Ton gemeinsam!
Wenn stufenweise steigt und fällt
der Bass, der alles trägt und hält,
fehlt immerzu - Nein, wie gemein! -
ein Ton, der könnt' gemeinsam sein,
und dann besteht, das ist wohl wahr,
akute Parallelgefahr.

Doch ein Rezept kommt, wie gerufen:
wenn steigt und fällt der Bass in Stufen,
muss man sogleich die andren Stimmen
in eine Gegenrichtung trimmen.
Bevor wir unsre Ohren quälen
mit den verbot'nen Parallelen,
errettet uns mit ihrer Segnung
die gegenläufige Bewegung.

DIE EINFACHE KADENZ IN DUR:

Nun will "Kadenz" uns grüßen
und uns den Klang versüßen:
I-IV-V-I wird, wie bekannt,
die einfache Kadenz genannt.
Besonders kräftig springt - Aha! -
der Bass von V zur Tonika;
Der Leitton von der Dominante
strebt zügig zu der "Toni-Tante".
Die Tonika kommt ganz zum Schluss,
das ist nun mal ein klares "Muss",
und weil das Ohr es so gewohnt,
ist dieser Taktteil stets betont.

Die Dur-Kadenz, das ist das Schöne,
umfasst tatsächlich alle Töne
und ist mit dieser Qualität
ein Abbild der Tonalität.

DIE FUNKTIONEN DER HAUPTAKKORDE:

Ein Hauptakkord, man ahnt es schon,
hat einmal die, mal die Funktion:
er funktioniert, das ist doch klar,
zunächst einmal als Tonika;
derselbe Klang kann klar und rein
woanders Dominante sein;
und dazu ist der vorgenannte
in andrer Hinsicht Subdominante.

z.B. IV-V oder auch V-IV

Tonika:	C-Dur:	c-e-g
Dominante:	G-Dur:	g-h-d
Subdominante:	F-Dur:	f-a-c

Wenn aufeinander folgende Akkorde keinen Ton
gemeinsam haben, besteht besondere Gefahr für
das Auftreten verbotener Parallelen.

Ein stufenweise steigender oder fallender
Grundton im Bass macht eine Gegenbewegung
der anderen Stimmen erforderlich.

I - IV - V - I

Beispiel C-Dur:

C-Dur F-Dur G-Dur C-Dur

Sprung im Bass von der Dominante zur Tonika

Halbtonschritt in einer der Oberstimmen
als Leitton zur Tonika

Der letzte Akkord ist der Tonika-Dreiklang
auf einem metrischen Schwerpunkt.

Beispiel C-Dur:

Tonika:	Dominante:	Subdominante:
c	d	
e		f
g	g	a
	h	c

Beispiel C-Dur:

C-Dur ist Tonika in C-Dur

C-Dur ist Dominante in F-Dur

C-Dur ist Subdominante in G-Dur

8

DIE HAUPTDREIKLÄNGE IM HARMONISCHEN MOLL:

DIE VERBINDUNGEN I-V-I UND I-IV-I:

Beispiel a-Moll:

Auf I und IV im Mollgeschlecht
gibt's einen Molldreiklang. Ganz recht!
Doch Stufe V - Man denke nur! -
hat eine Dominant' in Dur,
denn diese hat den Leitton ja,
und der führt zu der Tonika.

I	a-c-e	Tonika	a-Moll
IV	d-f-a	Subdominante	d-Moll
V	e-gis-h	Dominante	E-Dur

gis ist Leitton zu a

DIE DUR-TERZ:

Die Terz beim Dominant-Akkord
bekommt im Ziffernbass sofort
ein wichtiges Versetzungszeichen,
denn keine Terz ist ihresgleichen!
Steht es allein und ist chromatisch,
heißt dieses Zeichen automatisch:
gemeint ist immer - ohne Scherz! -
bei Moll die Dominanten-Terz.

Im Generalbass bedeutet # immer die Dur-Terz
der Dominante.

#

DIE EINFACHE KADENZ IN MOLL:

I - IV - V - I Beispiel a-Moll:

Was galt für Dur, das gilt für Moll!
Das ist doch eigentlich ganz toll:
der Bass springt zu der Tonika
im großen Sprung und ist schon da;
der Leitton in den Oberstimmen
will gleich die Tonika erklimmen;
die Tonika kommt, wie gewohnt,
am Schluss und, wie gehabt, betont.

I		IV		V		I
a-Moll		d-Moll		E-Dur		a-Moll

Sprung im Bass von der Dominante zur Tonika

Halbtonschritt in einer der Oberstimmen als
Leitton zur Tonika

Und wie bei Dur gilt auch bei Moll
das, was man tun und lassen soll:
sind Töne gleich, lässt man sie liegen,
damit wir etwas Ruhe kriegen,
die andern schreiten weiter fort
zum nächsten folgenden Akkord.

DIE TONLEITER IM HARMONISCHEN MOLL:

Dur-Moll oder harmonisches Moll:

Und auch die Moll-Kadenz, die schöne,
enthält harmonisch alle Töne,
und die Kadenz sagt, dass ihr's wisst,
was das für eine Tonart ist.

Beispiel a-Moll:

Tonika: Dominante: Subdominante:

a		h	
c			d
e		e	f
		gis	a

9

DIE FUNKTIONEN DER HAUPTAKKORDE IN MOLL:

Bei der Funktion jedoch - So 'n "Schiet!" -
da gibt es einen Unterschied:
ein Moll-Akkord hat, das ist wahr,
als Grundfunktion die Tonika,
dazu hat dieser - Kennt man schon! -
auch eine Subdominantfunktion;
doch "Domina" kann er nicht sein,
dafür ist er sich viel zu fein.
Die "Domina" in Moll und Dur
zeigt nämlich immer "Härte" pur.

a-Moll ist Tonika in a-Moll

a-Moll ist Subdominante in e-Moll

Die Bezeichnung "Dur" bedeutet aber eigentlich
nicht, dass dieses Tongeschlecht "hart" ist;
vgl. Dachs-Söhner, aaO 146.

STIMMKREUZUNGEN:

Bei dieser Art, den Satz zu schreiben,
da lässt man eines lieber bleiben:
zu denken "Ach, ihr könnt mich mal!
Ich kreuz' die Stimmen, ist egal!"
Bei einem Satz mit Kontrapunkt
da kreuzt man, dass es nur so funkt,
doch hier, und wär's auch still und leise
da hat man's nicht so gern "kreuzweise".

Stimmkreuzungen sind im elementaren Satz
zu vermeiden!

SCHLUSSBILDUNGEN:

Der Dreiklang auf der Tonika
sagt uns: Wir sind am Ziel, Hurrah!
Doch sind wir vorerst aufgerufen,
dorthin zu kommen mit den Stufen.
An Stufen haben wir ja drei,
an Möglichkeiten daher zwei.
Wieso nur zwei? Warum nicht drei?
Da ist doch weiter nichts dabei:
I-I, das wäre ja identisch!
V-I ist gut, das ist authentisch.
IV-I, das ist zwar auch legal,
doch diesen Schluss nennt man "Plagal-".

I: Tonika
V: Dominante
IV: Subdominante

Plagal ("abgeleitet", "seitlich")

DER AUTHENTISCHE SCHLUSS:

V-I

Bei V-I fällt die "Domina"
authentisch - Plumps! - zur Tonika.
Das wirkt natürlich, kraftvoll, echt,
und alles andere wirkt schlecht.

10

IV-I

DER PLAGALSCHLUSS:

Bei IV-I strebt "Subdomina" nicht ganz so stark zur Tonika. Darum dient der plagale Schluss, wenn es denn überhaupt sein muss, als kleiner Nachschlag und nicht mehr, ansonsten gibt er nicht viel her.

Den Plagalschluss nimmt man meist nur als Anhang oder Schluss-Verlängerung, nachdem der eigentliche Schluss V-I bereits erfolgt ist.

DER HALBSCHLUSS:

Wir wissen ja, die Dominante ist eine ziemlich starke Tante, und wenn sie stark im Wege steht, merkt man, dass was zu Ende geht, jedoch nur halb, es bleibt was offen und lässt uns auf den T-Schluss hoffen. Der Halbschluss ist geeignet nur als Einschnitt, Abschnitt, als Zäsur.

Als Halbschluss bezeichnet man die schlussähnliche Wirkung der Dominante (häufig in vokalen oder instrumentalen Liedsätzen am Ende des 2., 4. oder 8. Taktes); die Harmonie bleibt gespannt und offen; erst die Tonika am Schluss löst die Spannung.

DER VOLLKOMMENE GANZSCHLUSS:

Am stärksten wirkt die Tonika am Schluss, das ist jetzt wirklich klar. Es bleibt da nur noch eine Frage: die Tonika in welcher Lage? Besonders stark, besonders brav wirkt dieser Klang in der Oktav, und dieser Schluss ist ganz willkommen, nur dieser Ganzschluss ist vollkommen.

Vollkommener Ganzschluss bedeutet: authentischer Schluss in der Oktavlage des Tonika-Dreiklangs

Zum Begriff "Lage" vgl. S.14 und 23.

DAS IST NOCH LANGE NICHT DAS ENDE DES DRAMAS!

DIE NEBENDREIKLÄNGE :

Die Hauptdreiklänge - Seien wir ehrlich! - sind ohne Zweifel unentbehrlich, doch außer diesen großen drei gibt es vier weit're nebenbei; ihr Zweck, durch Vielfalt zu beleben, liegt dabei keineswegs daneben.

NEBENDREIKLÄNGE IN DUR:

In Dur liegt auf der Stufe II ein Mollakkord ganz nebenbei; auch der auf Stufe III ist Moll, weil er nun mal so klingen soll; auch der auf VI - Ist das nicht drollig? - ist ebenfalls als Dreiklang mollig, was den auf VII jedoch nicht hindert, was anderes zu sein: vermindert.

NEBENDREIKLÄNGE IN MOLL:

Doch - Ach! - beim Tongeschlecht in Moll gibt's Neues, was man lernen soll: Hier sind, was unsern Schmerz kaum lindert, die Stufen II und VII vermindert; dafür ist der auf VI in Dur, und der auf III - Man denke nur! - weil er so übermäßig "isst", vom Umfang dementsprechend ist.

Jedoch, ganz gleich, ob Moll ob Dur, es zählt im Grund eines nur: aus dem, was man gemeinsam hat, ergibt sich der Verwandtschaftsgrad; besonders eng - Das geht ans Herz! - bei gleichem Grundton, gleicher Terz.

Der lieben Tante Tonika steht Neffe VI besonders nah; mit ihm fühlt sie sich niemals einsam, denn Terz und Grundton sind gemeinsam.

Der Neffe von der Dominante, der sich auf III zu ihr bekannte, hat nichts gemein mit ihrem Nerz, dafür den Grundton und die Terz!

Die Nebendreiklänge werden mehr oder weniger bewusst als Stellvertreter der Hauptdreiklänge aufgefasst und auf diese zurückgeführt.

Beispiel C-Dur:

II:	Mollakkord	d-Moll
III:	Mollakkord	e-Moll
VI:	Mollakkord	a-Moll
VII:	verminderter	Akkord

Beispiel a-Moll:

II:	verminderter	Akkord
III:	übermäßiger	Akkord
VI:	Dur-Akkord	E-Dur
VII:	verminderter	Akkord

Beispiele C-Dur bzw. a-Moll:

Eine besonders enge Verwandtschaft besteht, wenn Grundton und Terz gleich sind.

C-Dur:	I	C-Dur:	c-e-g
	VI	a-Moll:	a-c-e
a-Moll:	I	a-Moll:	a-c-e
	VI	F-Dur:	f-a-c
C-Dur:	V	G-Dur:	g-h-d
	III	e-Moll:	e-g-h
a-Moll:	V	E-Dur:	e-gis-h
	III	überm.:	c-e-gis

12

Als Neffe von der guten Tante,
in diesem Fall der Subdominante
hat der auf II - Ganz ohne Scherz! -
den gleichen Grundton, gleiche Terz.

C-Dur:	IV	F-Dur:	f-a-c
	II	d-Moll:	d-f-a
a-Moll:	IV	d-Moll:	d-f-a
	II	verm.:	h-d-f

Aus dem, was man gemeinsam hat,
ergibt sich der Verwandtschaftsgrad;
das gilt auch für die Quint und Terz,
denn die Verwandtschaft wärmt das Herz.
Der Leitton aus der Dominant'
ist auch auf Stufe VII bekannt,

Eine ziemlich enge Verwandtschaft besteht auch,
wenn Terz und Quinte gleich sind.

C-Dur:	V	G-Dur:	g-h-d
	VII	verm.:	h-d-f

und gleich ist beiden auch die Quint,
wodurch sie eng verbunden sind.

a-Moll:	V	E-Dur:	e-gis-h
	VII	verm.:	gis-h-d

Die Terz und Quint der Tonika
erscheinen auch bei III. -Oh, ja!

C-Dur:	I	C-Dur:	c-e-g
	III	e-Moll:	e-g-h

a-Moll:	I	a-Moll:	a-c-e
	III	überm.:	c-e-gis

Auch Terz und Quint der Subdominante
sind gleich bei VI, wie man erkannte.

C-Dur:	IV	F-Dur:	f-a-c
	VI	a-Moll:	a-c-e

a-Moll:	IV	d-Moll:	d-f-a
	VI	F-Dur:	f-a-c

DIE FUNKTION DER NEBENDREIKLÄNGE:

Was macht man nun mit dieser Mannschaft? -
Man hilft sich aus in der Verwandtschaft!
Das galt schon bei der "Gold'nen Horde"
und gilt für Parallelakkorde.

Für Tonika springt ein sofort
der VI-er Parallelakkord.
Man spricht hier - Das versteht man schon! -
von einer Tonikafunktion.

VI für I
z.B. a-Moll für C-Dur
VI hat Tonikafunktion.

Und wie ein Neffe seiner Tante,
mit der Funktion der Dominante,
hilft aus der Parallelakkord
auf Stufe III an deren Ort.

III für V
z.B. e-Moll für G-Dur
III hat Dominantfunktion.

Braucht mal Ersatz "Subdomina",
ist Nebendreiklang II schon da.
Es funktioniert die Parallele
galant und gern an ihrer Stelle.

II für IV
z.B. d-Moll für F-Dur
II hat Subdominantfunktion.

13

Die Stufe VII, die klangverwandte von Stufe V, der Dominante, kommt durchaus vor an ihrer Statt, wenn Dominante Pause hat.

Dass mal die III die I vertritt, lernt man nur für den Notfall mit,

und VI als Subdomina-Vertretung versteht man nur noch mit Verspätung.

Wenn abnimmt die Gemeinsamkeit, wirkt die Verwandtschaft etwas weit. Und doch sei sie hier angeführt, denn dann fühlt niemand sich pikiert:

Von "Domina" - Was heißt das schon?! hat Stufe II den Quintenton.

Von "Subdomina" der Ton ganz unten wird auch in Stufe VII gefunden.

Ist die Verwandtschaft viel zu mager, vergleichbar bestenfalls mit "Schwager", kommt der Akkord trotz ernster Lage als Stellvertreter nicht in Frage.

DER DREIKLANG AUF DER VI. STUFE IN DUR:

DIE VERBINDUNG I-VI UND VI-IV:

Nun kann man also für Kadenzten ein breiteres Menü kredenzen:

I-VI wirkt fast wie Tonika, dafür ist Stufe VI ja da: verwandter Klang, verwandte Seele, mit einem Wort: die Parallele.

Bei VI-IV sinkt (singt) der Bass in Terzen; das ist so recht nach unserm Herzen, entspricht auch dem Gesetz der Schwere und widerspricht auch nicht der Lehre.

VII für V
z.B. h-d-f für G-Dur

Auch VII hat Dominantfunktion.

In seltenen Fällen hat auch III Tonikafunktion.

In seltenen Fällen hat auch VI Subdominantfunktion.

Bei nur einem gemeinsamen Ton liegt nur noch ein schwaches Verwandtschaftsverhältnis vor.

C-Dur: V G-Dur: g-h-d
II d-Moll: d-f-a

a-Moll: V E-Dur: e-gis-h
II verm.: h-d-fis

C-Dur: IV F-Dur: f-a-c
VII verm.: h-d-f

a-Moll: IV d-Moll: d-f-a
VII verm.: gis-h-d

Ein gemeinsamer Ton ist zu wenig, um die Verbindung zu den betreffenden Hauptdreiklängen herzustellen.

Beispiel C-Dur:
a-Moll für C-Dur als Tonikaparallele (Tp)

Das ist so ähnlich wie beim authentischen Schluss.

14

DER TRUGSCHLUSS IN DUR:

Bisher kam, was da kommen muss:
nach V kam Tonika, und Schluss!
Geradezu verführerisch!
Doch ach! Der Schein ist trügerisch!
Wenn Stufe VI den Platz belegt,
wird man ganz tückisch reingelegt!
Zeugt das etwa von Dekadenz?
Oh nein! Es bleibt bei der Kadenz!
Sie hat sich nur etwas erweitert,
da VI das Angebot verbreitert:

Es öffnen sich beim Stimmenführen
auf einmal viele neue Türen.
Dabei darf in den höchsten Tönen
die Ohren der Sopran verwöhnen.
Damit wir trotzdem Ruhe kriegen,
lässt man gern gleiche Töne liegen.
Dabei legt man die Ligatur
meist in die Mittelstimmen nur.

DIE VERBINDUNG VI-V IN DUR:

V-VI hat sich nunmehr bewährt;
es geht jedoch auch umgekehrt
und darf als Möglichkeit wohl gelten.
Der Fall ist aber eher selten.
Dabei wird Dreiklang VI gebeten,
"Subdomina" mal zu vertreten,
Dann kommt natürlich "Domina",
und darauf folgt die Tonika.

DER DREIKLANG AUF DER VI. STUFE IN MOLL:

Was galt für Dur, gilt auch in Moll,
was uns nun wirklich recht sein soll.

Die Stufe VI in Moll ist Dur;
der Dreiklang ist nun mal so stur
und hat in Dur, wie oben schon,
mal wieder Tonikafunktion.

DER TRUGSCHLUSS IN MOLL:
Da VI das Angebot verbreitert,
ist auch die Moll-Kadenz erweitert.

Und doch ist Vorsicht angebracht,
wenn man den Satz wie oben macht:
Den Leitton bei der Domina
zur Stufe VI statt Tonika
führt man auf nächstem Weg nach oben.
Nur die Verbindung ist zu loben.

I - IV - V - VI / - IV - V - I

Authentischer Schluss

Trugschluss: Tonikaparallele statt Tonika,
danach folgt ein authentischer Schluss.

Die erweiterte Kadenz enthält außer den
Hauptstufen eine Nebenstufe:

Beim elementaren Satz sind die Mittelstimmen
möglichst ruhig zu führen.

Der Sopran als höchste Stimme wird gern etwas
abwechslungsreicher gestaltet.

Ligaturen werden meist in die Mittelstimmen
gelegt.

VI hat Tonikafunktion.

In seltenen Fällen kann VI auch
Subdominantfunktion haben.
Terz und Quint sind gemeinsam.
(Vgl. Seite 12)

I - VI - V - I

(Vgl. S.11)

Dur-Parallele zur Moll-Tonika

I - IV - V - VI / - IV - V - I

Die erweiterte Kadenz enthält außer den
Hauptstufen eine Nebenstufe.

Der Leitton muss aufwärts geführt werden, da
sonst ein übermäßiger Sekundenschritt
entstehen würde.

15

Wie bei den übermäß'gen Pfunden,
ist es mit Übermaß-Sekunden.
Man kann sie eigentlich nicht leiden
und sollte diese tunlichst meiden.

DIE VERBINDUNG VI-V IN MOLL:

V-VI bei Moll ist lobenswert,
und auch VI-V ist nicht verkehrt.
Der Fall darf schon als möglich gelten,
ist dennoch aber eher selten.
Auch hier wird Dreiklang VI gebeten,
Subdomina mal zu vertreten.
Dann kommt die Domina in Dur,
zum Schluss die Tonika ganz pur.

DIE DREIKLÄNGE AUF DER II. UND III. STUFE IN DUR:

Dass Stufe VI die I vertritt,
bekommt inzwischen jeder mit.
Weil das so prima funktionierte,
steht auch die II. für die IV..

DIE VERBINDUNG II-V:

Führt man die parallelverwandte,
die Stufe II, zur Dominante
und lässt, damit wir Ruhe kriegen,
auch hier die gleichen Töne liegen,
gibt es womöglich mit zwei Terzen,
die aufeinander folgen, Schmerzen.

Die Lösung ist jedoch zu finden:
Man lässt in diesem Fall das Binden,
die Oberstimmen gehn nach unten,
und schon ist das Problem verschwunden.

DIE VERBINDUNG V-III-I:

Die Stufe III - Wir sagten's schon! -
hat eine Dominantfunktion
und wirkt als deren Stellvertreter;
sie selbst kommt früher oder später.

DIE VERBINDUNG I-III-IV:

Die III kann, wenn auch eher selten,
als Tonikavertretung gelten.

Von III zu IV empfinden wir,
als wollte Stufe I zur IV.
Für einen "Durchgang" eignet sich
die Stufe III, für "Durchfall" nicht!

Ein übermäßiger Sekundenschritt ist zu
vermeiden, weil er als unsanglich gilt.

VI hat Tonikafunktion.

In seltenen Fällen kann VI Subdominantfunktion
haben. (vgl. Seite 12)

Terz und Quint sind gemeinsam.

I - VI - V - I

VI: Tonikapalallele (Tp)

II: Subdominantparallele (Sp)

Wenn man bei der Verbindung II-V gemeinsame
Töne liegen lässt, entsteht meistens eine
ungünstige Wirkung.

Möglicherweise entsteht ein Tritonus!

Bei der Verbindung II-V werden die Ober-
stimmen abwärts geführt.

III: Dominantenparallele (Dp)

Vgl. Seite 12
Terz und Quint sind gleich.

I-III-IV wirkt wie I-IV!

"Durchgang" nennt man die stufenweise
Verbindung zweier Töne eines Akkords.

DIE VERBINDUNG IV-III:

III-IV ist durchaus lobenswert;
IV-III dagegen wirkt verkehrt
und wird deshalb im Satz gemieden.
Die Großen durften's tun in Frieden.

Im Elementarsatz wird die Folge IV-III
vermieden, in der Literatur kommt sie aber
vor.

DIE DREIKLÄNGE AUF DER II. UND III. STUFE IN MOLL:

Die Stufe II im Mollgeschlecht
hat ein Problem, und das mit Recht;
denn sie erzeugt mit ihren Terzen
die beide klein sind, Ohrenscherzen
und macht uns manchmal ganz perplex
mit ihrem Minderwertigkeitskomplex.
Ihr Klang wirkt nämlich dissonant,
und tritt er auf, wird es riskant.

Beispiel a-Moll:

Stufe II°: h-d-f

DISSONANZEN:

Damit nichts Schlimmeres passiert,
wenn so ein Ton mal dissoniert,
löst man das Dissonanzproblem
auf diese Weise ganz bequem:
die Dissonanz wird eingeleitet
und insgeheim schon vorbereitet.
Der Ton kommt einfach vorher vor
und klingt nicht mehr so fremd im Ohr.
Die Spannung durch die Dissonanz
wird dann entspannt durch Konsonanz,
indem der Ton zum Nachbarn schreitet;
damit gilt er als nachbereitet.
Man darf den Ton nicht liegen lassen,
weil unsre Ohren das nicht fassen.

Ein dissonierender Akkord ist vorbereitet,
wenn er im vorhergehenden Akkord schon in
derselben Stimme vorkommt.

Eine Dissonanz muss aufgelöst werden;
der dissonierende Ton schreitet weiter zum
Nachbarton (oberhalb oder unterhalb liegend).

DIE STUFE III IN MOLL:

War bei der II die Quint vermindert,
was eine Konsonanz verhindert,
ist bei der III, dem Satansbraten,
die Quinte viel zu groß geraten.
Die Ohren finden das gravierend,
das Intervall ist dissonierend.

Beispiel a-Moll:

III+: c-e-gis

Man löst das Dissonanzproblem
auch hier, wie oben, ganz bequem:
bevor uns das Problem entgleitet,
wird schonend darauf vorbereitet,
und man entspannt die Dissonanz
gleich wieder mit 'ner Konsonanz.

Ein dissonierender Akkord ist vorbereitet,
wenn er im vorhergehenden Akkord schon in
derselben Stimme vorkommt.

17

Man führt die Quint, ob laut, ob leise,
nach oben, und zwar stufenweise,
da diese Quint ein Leitton ist,
der auch noch übermäßig "is(s)t".

Eine Dissonanz muss aufgelöst werden;
der dissonierende Ton schreitet weiter zum
Nachbarton, in diesem Fall nach oben, weil die
Quint Leitton ist.

DER DREIKLANG AUF DER VII. STUFE IN DUR UND MOLL:

Die Stufe VII in Dur und Moll
wirkt anders, als sie klingen soll:
der Dreiklang dort ist stets vermindert,
was eine Konsonanz verhindert.

Beispiel C-Dur:

Obwohl drei Töne nur vorhanden,
wird er als Viererklang verstanden;
er wirkt so wie ein Septakkord,
wobei der Grundton mal grad fort.
Sein tiefster Ton wirkt wie 'ne Terz.
als Leitton strebt er himmelwärts.
Drum darf er nicht verdoppelt werden,
denn was zuviel ist, macht Beschwerden.
Im Durchgang darf das aber sein,
ansonsten gilt das als nicht fein!

VII: h-d-f
(g-)h-d-f

Unvollständiger Septakkord! Vgl. S. 27 u. 30 ?

Der tiefste Ton ist kein Grundton!

Im Durchgang ist eine Verdopplung
des tiefsten Tones zulässig.

Die Stufe VII als nicht ganz volle
spielt also eine Sonderrolle.
Damit man den Klang nutzen kann,
dreht man ihn um und hat sodann
mit umgekehrtem Septakkord
den allerschönsten Sextakkord.
Mit Hilfe dieses kleinen Tricks
kommt man ihm bei; sonst wird es "nix"!

Beispiel C-Dur:

VII: h-d-f
1. Umkehrung: d-f-h

Dieser Akkord kann als Vertretung der
Dominante dienen.

DIE NEBENDREIKLÄNGE ALS SELBSTÄNDIGE AKKORDE:

Ein Nebendreiklang wird gebeten,
den Hauptdreiklang mal zu vertreten.
Wenn er nur zwischendurch vertritt,
macht unser Ohr das gerne mit.
Vertritt er aber ziemlich lange
und folgt so einem Nebenklang
ein zweiter oder dritter gar,
nimmt man so etwas anders wahr.
Man fragt sich dann mitunter bange:
Was kommt denn nun? Warum so lange
lässt man Akkorde Urständ' feiern,
die doch die Tonart bloß verschleiern? -
Man lässt sie eine Zeit gewähren,
um so die Spannung zu vermehren.
Dies lag den Klassikern noch fern,
doch die Romantik hatte's gern.
Doch - Wohl gemerkt! - so was geht nur
beim Nebenklang in Moll und Dur.

z.B. VI statt I
a-Moll statt C-Dur

z.B. III statt V
e-Moll statt G-Dur

z.B. II statt IV
d-Moll statt F-Dur

Bei einem Klang mit Dissonanz
verbietet sich das gar und ganz.

DIE DIATONISCHE MEHRDEUTIGKEIT:

Den Dreiklang gibt's, - wir wissen das -
in Dur, Moll, Minder-, Übermaß,
und die vier Arten sind - Ganz recht! -
zu finden in dem Mollgeschlecht.

Das hat ja Moll auf I und IV,
doch nicht nur das, das merke dir!
Auf V und VI gibt's was in Dur,
die beiden sind darin ganz stur,
was die auf II und VII nicht hindert,
von anderer Art zu sein: vermindert;
und der auf III, weil er so "is(s)t",
ein übermäß'ger Dreiklang ist.

Das andre Tongeschlecht in Dur
hat drei von den vier Klängen nur:
I, IV, V Dur, II, III, VI Moll,
weil es nun mal so klingen soll.
Vermindert ist die Stufe VII
mit ihrem Klang, den wir so lieben.

Ein Durdreiklang - Ist das nicht toll? -
kommt 5-fach vor in Dur und Moll,
gedeutet mehrfach diatonisch,
dabei stets wunderbar harmonisch.

Ein Molldreiklang ist ebenfalls
5-fach zu deuten; jedenfalls
kommt er in Dur und Moll so vor,
erfreut verschieden unser Ohr.

Ein Dreiklang, welcher zwar vermindert,
wird trotzdem nicht daran gehindert,
mal dies und auch mal das zu sein;
in Dur und Moll stellt er sich ein.

Nur einen kann man stets erkennen
und eindeutig nur so benennen:
den übermäß'gen Dreierklang.
Selbst schuld! Weshalb ist er nicht schlank?

Beispiel a-Moll:

I	a-Moll:	a-c-e
IV	d-Moll:	d-f-a
V	E-Dur:	e-gis-h
VI	F-Dur:	f-a-c
II	vermindert:	h-d-f
VII	vermindert:	gis-h-d
III	übermäßig :	c-e-gis

Beispiel C-Dur:

I	C-Dur:	c-e-g
IV	F-Dur:	f-a-c
V	G-Dur:	g-h-d
II	d-Moll:	d-f-a
III	e-Moll:	e-g-h
VI	a-Moll:	a-c-e
VII	vermindert:	h-d-f

C-Dur kann z.B. Stufe I in C-Dur, Stufe IV in
G-Dur, Stufe V in F-Dur und in f-Moll und
Stufe VI in e-Moll sein.

a-Moll kann z.B. Stufe I in a-Moll, Stufe IV
in e-Moll, Stufe II in G-Dur, Stufe III in F-Dur
und Stufe VI in C-Dur sein.

z.B. kann der verminderte Klang h-d-f
die Stufe VII in C-Dur und c-Moll und
die Stufe II in a-Moll sein.

Der übermäßige Dreiklang ist diatonisch nicht
mehrdeutig. Er kommt nur in Moll auf III vor.

DIE SEQUENZ:

Wie in der Kunst ein Element
zur Zierde dient als Ornament,
sorgt die Sequenz in der Musik
für ein erhöhtes Ohren-Glück.
Ein ganz bestimmtes Ton-Modell,
sei's rhythmisch langsam oder schnell
kommt stufenweise mehrfach vor.
Wenn die Sequenz nach unten steigt
- Wir sind durchaus nicht abgeneigt! -
und wenn die Klänge "leitereigen",
so lässt sich diese Regel zeigen:
Der Stufe I folgt Stufe IV;
den ersten Schritt, den hätten wir.
Auf Stufe VII folgt erst die III
und dann die Stufen VI und II;
von V zur I kommt ganz zum Schluss,
weil dies nun mal der Fall sein muss.
So ist in letzter Konsequenz
auch die Sequenz nur 'ne Kadenz.
Doch achten wir, so wie sonst nie,
dabei mehr auf die Melodie
und nicht so sehr, wie's funktioniert;

wir werden auch nicht irritiert,
wenn Leittöne verdoppelt werden.
Auch gibt es keinerlei Beschwerden,
wenn Stufe VII, die vermindert,
verwendet wird ganz ungehindert.

In der Sequenz liegt eine Kraft,
die leichter Hindernisse schafft;
darum ist sie auch so beliebt,
wird immer wieder gern geübt.

Eine Sequenz ist die Wiederholung eines
melodisch, harmonisch und rhythmisch
bestimmten Modells auf einer anderen Stufe.

Modell einer leitereigenen fallenden Sequenz:

I	IV
VII	III
VI	II
V	I

Die Verdopplung von Leittönen ist in Sequenzen
erlaubt.

Auch die Verwendung des verminderten Drei-
klangs VII ist in Sequenzen erlaubt.

AUCH DAS IST NOCH NICHT DAS ENDE DES DRAMAS!

UMKEHRUNGEN EINES DREIKLANGS:

LAGEN IM UNTERSCHIED ZU UMKEHRUNGEN: Grundton immer im Bass!

Ein Dreiklang, - Das weiß jedes Kind! -
besteht aus Grundton, Terz und Quint.
Hat der Sopran den Quintenton,
erkennt man eines sicher schon:
es handelt sich hier ohne Frage
um den Akkord in Quint(en)lage.

Grundton im Bass und Quinte im Sopran:

Quintlage = Grundstellung
z.B. C-Dur c-e-g

Doch stimmt den Grundton der Sopran
in der Oktav ganz oben an,
wird der Akkord in "Hoch-Etage"
gut hörbar als Oktav(en)lage.

Grundton im Bass und Oktav im Sopran:

Oktavlage :
z.B. C-Dur c-e-g-c

Hat der Sopran den Ton der Terz,
begreift man leicht und ohne Schmerz
die Neuigkeit von diesem Tage:
derselbe Klang in Terz(en)lage.

Grundton im Bass und Terz im Sopran:

Terzlage :
z.B. C-Dur c-g-c-e

Das ändert nichts am Fundament,
der Bass steht fest wie in Zement;
es ändert sich die Melodie,
doch keineswegs die Harmonie.

UMKEHRUNGEN:

Kein Grundton im Bass!

Ganz anders sieht die Sache aus,
nimmt man das Fundament vom Haus.
In diesem Fall begreift man schneller:
was einst "Etage" war, wird "Keller".
Was oben war, wird umgekehrt,
die Form ist anders, gleich der Wert,
nur dass der Basston sich verschiebt,
was außerordentlich beliebt,
weil dann der Bass melodisch klingt
und nicht in Quart- und Quinten springt.
Wenn man nun mal genauer schaut,
erkennt man, was hier wie gebaut.
Entscheidend sind in jedem Falle
zum Ton im Bass die Intervalle,
die in den Oberstimmen klingen,
wo Alte und Soprane singen.

SEXTAKKORD:

Die Terz liegt im Bass;

Die 1. Umkehr heißt hinfort
"Terz-Sext-" oder kurz "Sextakkord":
der Ton der Terz liegt tief im Keller,
und Quint und Grundton klingen heller.

der Ton im Sopran bildet dazu eine Sext

Beispiel C-Dur: e-g-c

21

QUART-SEXTAKKORD:

Die 2. Umkehr - Klar sofort!
ist demnach der "Quart-Sextakkord":
der Quintenton erklingt im Bass,
die andern haben oben Spaß.

GRUNDAKKORD:

Sind aber Grund- und Basston gleich
und wird das Fundament nicht weich,
so gibt es dafür nur ein Wort:
das ist und bleibt der Grundakkord.

Man kehrt gern um, und zwar methodisch,
damit der Bass erklingt melodisch
und nicht so auf die "Pauke haut".
- Wer hat's schon gerne ständig laut? -
Ein Bass, der schön ist und auch sanglich,
verbessert einen Satz stets klanglich.
Man braucht daher die Bass-Umkehrung
zur Vielfalt- und zur Klangvermehrung.

VERWENDUNG DES SEXTAKKORDS:

Da ja die Terz im Bass erklingt,
der Rest sich in die Höhe schwingt,
verlangt hier meistens unser Ohr:
Die Terz kommt nicht noch einmal vor!

Ansonsten ist er ziemlich frei:
es ist ihm nämlich einerlei,
ob er in gleicher Harmonie
benutzt wird oder ohne sie.

Doch eines bleibt ihm doch verwehrt:
sind Teile eines Takts beschwert,
kommt er nicht vor, er muss sich fügen,
mit schwachen Teilen sich begnügen.

Für die Verdopplung gilt auch hier,
damit aus dreien werden vier:
der Grundton eignet sich am besten
als Doppelpack - Ihr könnt es testen!
Wenn das nicht geht, nimmt man die Quinte;
auch dann sitzt man nicht in der Tinte.
Bereitet alles andre Schmerz,
bleibt uns zur Not auch noch die Terz;

Die Quint liegt im Bass;

die Töne im Alt und im Sopran bilden dazu
eine Quart und eine Sext.

Beispiel C-Dur: g-c-e

Grundton und Basston sind gleich!

Beispiel C-Dur: c-e-g

Bei ausschließlicher Verwendung von
Grundakkorden entstehen sogenannte
"Paukenbässe". (Pauken sind meist in Quarten
und Quinten gestimmt.)

Die Terz kommt, wenn nicht besondere Gründe
vorliegen, nicht noch einmal in den
Oberstimmen vor!

Der Sextakkord kommt sowohl innerhalb als
auch außerhalb einer Harmonie vor, ist also
selbständig.
Vgl. L.K.Weber, aaO S.29

Der Sextakkord kommt vor allem auf
"schwachen" Taktteilen vor, also auf "2" und "4"
beim Vierertakt bzw. bei "2" und "3" beim
Dreiertakt. Vgl. L.K.Weber, aaO S.29

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.43

am besten aber tut man das
verdoppelt in Tenor und Bass,
und nur im Notfall tut man's halt
verdoppelt in Sopran und Alt.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.43

Doch prägt euch eines sorgsam ein:
ein Leitton darf nie doppelt sein,
sonst werden wir noch fehlgeleitet,
weil uns die Harmonie entgleitet.

Und was man noch bedenken muss:
der Sextakkord kommt nie am Schluss,
denn ohne Grundton klingt das leer;
ein Stammakkord muss wieder her,
damit die Dominante dann
so richtig kraftvoll springen kann.

Der Sextakkord kommt nicht als Schlussakkord
vor!

DER SEXTAKKORD DER DOMINANTE IN VERBINDUNG MIT DER TONIKA:

Den Sextakkord gibt's in enorm
vielfältiger Erscheinungsform,
was ihn so sehr beweglich macht
für das, was man sich ausgedacht.
Damit wir uns nicht zu sehr quälen,
wenn wir aus dieser Vielfalt wählen,
entscheidet diese heikle Frage,
die Tonika mit ihrer Lage:

-

Hat sie die Lage der Oktav,
nimmt man den Sextakkord ganz brav
oktavweit und mit Quinte zweifach.
Das ist doch eigentlich ganz einfach.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.45

-

Hat sie die Lage mit der Terz,
so fasst man sich getrost ein Herz
und nimmt den Grundton hier mal zwei
oktavweit. - Ist doch nichts dabei!

-

Hat sie die Lage mit der Quint,
nimm Grundton oder Quint geschwind
verdoppelt und im Einklang hier,
und schon gelingt die Lösung dir.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.45

-

Das wird so lang und oft geübt,
bis man es "in die Finger kriegt".
Dann wird die Regel bald entbehrlich.
Das ist auch gut so. Seien wir ehrlich!
Die Regel gilt für Dur und Moll,
was uns durchaus nicht ärgern soll.

23

DER SEXTAKKORD DER SUBDOMINANTE IN VERBINDUNG MIT DER DOMINANTE:

Wenn folgt der Klang der Dominante
dem Sextakkord der Subdominante,
entscheidet die Verdopplungsfrage
hierbei die Dominantenlage:

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.48

-

Hat sie die Lage der Oktav,
nimmst du den Sextakkord - Sei brav! -
mit Doppelquint und Einklang hier,
dann steht die Lösung vor der Tür.

-

Hat sie die Lage mit der Terz,
fass dir getrost auch hier ein Herz
mit Doppelquint oktavenweit;
die Lösung steht sofort bereit.

-

Vor D-Klang in der Quintenlage
nimmst du S6 ganz ohne Frage
mit Doppelgrundton als Oktav;
das geht ganz leicht, fast wie im Schlaf.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.48

-

Auch diese Regel - Denk dir nur! -
gilt ebenfalls für Moll und Dur.
Man lernt dies nicht gleich über Nacht,
weil nur die Übung Meister macht.

DER SEXTAKKORD IN SEQUENZEN UND REIHEN:

Die Sache hat jetzt Konsequenzen
für Sextakkorde in Sequenzen,
ob sie nun steigen oder fallen:
wir üben sie mit ziemlich allen
"Bs" und Kreuzen rauf und runter;
das hält uns fit und macht uns munter.

Vgl. die Übungen bei Dachs-Söhner, aaO S.50

Setzt man den Klang in Reihen fort,
nimmt man mal den, mal den Akkord,
mal Grundton in Oktav und zweifach,
mal den mit Doppelterz. Tu's einfach!
Auch hier, wie in fast allen Dingen,
wird es dir nach und nach gelingen.

Vgl. die Übungen bei Dachs-Söhner, aaO S.51

DER SEXTAKKORD AUF DER II. UND VII. STUFE:

DER SEXTAKKORD AUF DER II. STUFE:

Der Dreiklang auf der Stufe II,
wie schon erwähnt so nebenbei,
vertritt die "S" in Moll und Dur,
ist "Tante S" mal weg zur Kur.

Beim Sextakkord auf II heißt das:
verdoppelt wird der Ton im Bass.
Das ist die Terz! Darf das denn sein?
Sonst heißt es doch fast immer "Nein!"
Hier heißt es "Ja!", denn diese wäre
im Hauptdreiklang in aller Ehre
der Grundton, den man doppelt nimmt,
damit die Stimmverteilung stimmt.
Der Sextakkord auf II für IV
wirkt durch die Terzverdopplung hier
als Stellvertreter gar verstärkt,
wie man genauer nun bemerkt.

In diesem Fall ist Terzverdopplung erlaubt!

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.52

DER SEXTAKKORD AUF DER VII. STUFE:

Die Stufe VII, so wird gelehrt,
kommt nur vor, wenn sie umgekehrt;
dabei, wie oben, - Merk dir das! -
verdoppelt man die Terz im Bass,
da diese ja in aller Ehre
im Nebenklang der Basston wäre.

Die Grundstellung der VII. Stufe kann nicht ver-
wendet werden; die 1. Umkehrung kommt aber
häufig als Stellvertreter der Dominante vor.

In diesem Fall ist Terzverdopplung üblich!
Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.54

Der Nebenklang auf Stufe VII,
den manche Musiker so lieben,
wirkt wie ein Dominantseptakkord,
wobei der Grundton nicht vor Ort.
Bei einer solchen Konstellation
wär' ja die Quint der Septenton,
der aufgelöst doch werden will.
Gleich zweimal wäre etwas viel!
Drum trau dich mal! Fass dir ein Herz!
Verdopple ruhig mal die Terz!

Vgl. S.11

Beispiel C-Dur: (g-) h-d-f

Die Terzverdopplung ist hier besser als die
Verdopplung der Quint.

DER QUERSTAND:

Beim Wechsel zwischen Dur und Moll,
was ja durchaus der Fall sein soll,
wird die Veränderung chromatisch
und manchmal etwas problematisch:
erfolgt sie nicht in gleicher Stimme,
dann tritt der Querstand auf, der schlimme,
und der ist tunlichst zu vermeiden.
Wer kann schon einen Querkopf leiden?!

Im elementaren Satz gilt ein Querstand als Fehler!

DER QUARTSEXTAKKORD:

Der Quintton beim Quartsextakkord
liegt tief im Bass, doch dieser Ort
muss vorher einen Grundton sehen,
es könnte auch 'ne Terz dort stehen.

Die Oberstimmen bleiben liegen,
damit wir etwas Ruhe kriegen;
sie ändern manchmal auch die Lage,
so etwas kommt durchaus in Frage.
Wenn dann der Bass die Terz durchschreitet,
ist Terzverdopplung weit verbreitet
und darf hier unbedenklich sein.
Sonst heißt es ja hier immer "Nein!".
Der Quartsext- als Begleitfigur
ist eigentlich geläufig nur
in Märschen oder auch in Tänzen,
er kenn ganz einfach seine Grenzen.

DIE ENTSTEHUNG VON AKKORDEN DURCH HARMONIEFREMDE TÖNE:

VORHALTE:

Oft wird in eine Harmonie
als Würze - So was schadet nie! -
ein fremder Ton hineingewebt,
was eine Melodie belebt.
Wenn wir uns solche Klänge schenken,
so müssen wir doch eins bedenken:
Man darf verdoppeln wirklich nie
die Töne, fremd der Harmonie;
denn diese sind ja dissonant
und sie verlangen penetrant,
geregelt aufgelöst zu werden.
Nur so vermeidet man Beschwerden.

Gesetzt den Fall, es ragt ein Ton
der Tonika - Man ahnt es schon! -
in einen Klang der "Domina",
ist plötzlich etwas Fremdes da
und klingt erstaunlich interessant,
denn dieser Ton ist dissonant;
er ist jedoch schon vorbereitet,
was folgen soll, wird eingeleitet;
der fremde Ton erklingt davor halt,
und dieses Phänomen heißt "Vorhalt".

Damit ein Vorhalt sich auch lohnt,
ist dieser Taktteil stets betont
und wird als eine Dissonanz
stets aufgelöst durch Konsonanz.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.58

Ein Vorhalt steht immer auf betonten Taktteilen.

Von Sext zu Quint, von Quart zu Terz!

VORHALTS-SEXTAKKORD:

Wenn statt der Quinte eine Sext
sich einen starken Auftritt hext
und ungewohnt harmonisiert
auf einem Takteil, der betont,
damit es sich auch wirklich lohnt,
entsteht an diesem fremden Ort
-Ganz klar! - ein "Vorhalts-Sextakkord":

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.58 und 60

Die Sext nach dieser kleinen Finte
wird abgelöst durch eine Quinte.
So was geht mit der Tonika
- Selbst auf der Mundharmonika! -
und geht sowohl mit Dominante
als auch mit der Subdominante.
Bei kleinen und bei großen Werken
soll'n wir uns dazu dieses merken:

-
Verdoppelt wird - Das kennt man schon! -
in solchem Fall des Basses Ton.
Der Vorhalt kommt am besten an,
liegt dieser Ton in dem Sopran.

-
Ein Vorhalt tritt mal vorbereitet,
bevor er seinen Klang verbreitet,
mal einfach so ein, ist so frei;
der Bass wird jedenfalls dabei
in Gegenrichtung fortbewegt,
das ist nun mal so festgelegt.

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.60

VORHALTS-QUARTSEXTAKKORD:

Mitunter gibt's den Vorhalt doppelt,
wenn Quart- und Sextakkord gekoppelt.
Dabei entsteht - Oh, welch ein Wort! -
ein "Vorhalts-Quart- und Sextakkord."

Der Quart-Sext einer Dominante
- Das ist hierbei das Interessante. -
sieht nur so aus - Ich wusst' es ja! -
wie 'ne versetzte Tonika.
Er wirkt wie eine Dominante
mit Doppelvortrag-Variante,
und beide klingen dissonant.
- Und sowas nennt sich nun verwandt! -
Man braucht bei solchen schlimmen Flegeln
mal wieder ganz besond're Regeln:

-
Verdoppelt wird der Ton im Bass,
bei allen andren lässt man das!

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.62

Die Vorhalte als Ohrenweide
gibt es mit Einleitung für beide
und manchmal auch nur für die Quart;
die Sext ist frei in ihrem Part.
Es ist jedoch auch nichts dabei,
wenn beide treten ein ganz frei,
von oben kommend und in Stufen,
als habe jemand sie gerufen.
Die dissonanten Sext und Quart
- In diesem Fall sind wir ganz hart
und bleiben fest darauf bestehen! -
die müssen stufig abwärts gehen.

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.62

-

Ein solcher Klang kommt nur daher
im Fall, dass diese Taktzeit schwer,
denn Vorhalte - Wir sind's gewohnt. -
sind ihrem Wesen nach betont.

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.63

-

Der Vorhalts-Quart- und Sextakkord
ist gern an einem Lieblingsort,
verbunden mit der Dominante,
der lieben, guten, alten Tante,
um die Kadenz uns zu verschönen
mit spannungsreichen Vorhaltstönen.
Man nennt den Quart-Sext-Klang dozierend
in solchem Falle "kandenzierend."
Die Sorte kommt am meisten vor,
doch manchmal dringt an unser Ohr
ein Quart-Sext- über Tonika
und über der "Subdomina".

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.64

DURCHGANG:

Beim "Durchgang" - So sind wir's gewohnt! -
ist dieser Taktteil unbetont,
und er verbindet stufenweise,
sei es nun laut oder auch leise
zwei Töne einer Harmonie,
die liegen bleibt. - So faul ist sie! -
Ein Durchgang löst mit Eleganz,
zunächst mit einer Dissonanz,
den Lagenwechsel ganz bequem
und ist uns deshalb angenehm.
Am meisten folgt an solchem Ort
dem Sextakkord der Grundakkord.
Es geht jedoch auch umgekehrt,
auch das ist keineswegs verkehrt.

Durchgänge liegen immer auf unbetonten Taktteilen!

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.59

DURCHGANGS-QUARTSEXTAKKORD:

Tritt so ein Durchgang auf verdoppelt,
wobei die Quart und Sext gekoppelt,
entsteht am unbetonten Ort
ein "Durchgangs-Quart- und Sextakkord".

Er darf nur sein, wie man uns mahnt,
ist er auch richtig eingerahmt
vom Klang der Tante Tonika
aus unserm Haus "Harmonika";
es kann auch "Tante S" wohl sein,
nur "Tante Domina" nicht, nein!
Denn deren Töne, umgekehrt,
die hätten ja den gleichen Wert,
wie ein S6 ganz ohne Quinte.
Dann säßen wir tief in der Tinte
und hätten hier als Konsequenz
nicht mehr die richtige Kadenz.

Vgl. L.K.Weber, aaO S.52

Der Durchgangs-Quart- und Sextakkord
liegt also fest an seinem Ort
als Bindung zwischen Tonika
und deren Umkehrung. Na, klar!
Entsprechend bei Subdomina
so, wie gehabt bei Tonika.
Die T-Funktion der Harmonie,
die ändert sich beim Durchgang nie.
So ist's auch bei der S-Funktion:
die Harmonie dort kennt man schon.
Es kann uns wirklich niemand schelten,
wenn dabei diese Regeln gelten:
Der Klang tritt stets - Das muss so sein! -
auf unbetonter Taktzeit ein.

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.66

-
Der Bass, der doppelt wird genommen,
muss immer stufenweise kommen
und schreitet stufenweise fort
an einen andern schönen Ort.

-
Die Quart muss stets gebunden sein.
Lass dich hier auf nichts andres ein!

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.67

WECHSELNOTEN:

Wenn ruht der Klang, und der Sopran
besucht die Note nebenan,
wird "Wechselnote" das genannt,
stets unbetont und dissonant.

Wechselnoten sind immer unbetont!

WECHSELNOTEN-SEXTAKKORD:

Beim Sextakkord mit Wechselnoten
und auch beim Durchgang - Nicht verboten! -
bleibt man von Regelwerk verschont,
denn sie sind immer unbetont
und deshalb wenig problematisch;
das macht sie uns durchaus sympathisch.

WECHSELNOTEN-QUARTSEXTAKKORD:

Wenn man mit Alt und dem Sopran
mal eben geht nach nebenan
und doppelt sind die Wechselnoten,
- Auch das ist schließlich nicht verboten! -
entsteht an unbetontem Ort
ein "Wechselnot(en)-Quartsextakkord".

Gesetzt den Fall, Subdomina
ragt in den Klang der Tonika,
behält der Klang zwar die Funktion,
doch ändert sich die Wirkung schon:
er wird als I-IV-I empfunden
und kommt, um Klänge abzurunden,
am Ende vor, und zwar plagal,
auf manchem Orgel-Manual.

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.68

Vgl. S.5 ?

Will man nach Richtigkeit hier trachten,
sind diese Regeln zu beachten:

-

Der Klang ist immer unbetont1
- Ob sich der Aufwand wirklich lohnt?! -

-

Der Bass, natürlich wieder zweifach,
hat es in diesem Falle einfach,
er braucht , wenn andre sich entfalten,
den gleichen Ton nur auszuhalten.

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.68

ZUSAMMENFASSUNG DER QUARTSEXTAKKORDE:

DER QUARTSEXTAKKORD IN GRUNDFORM:

Der Quartsext- , einfach umgekehrt,
ist eher selten als begehrt,
ist eigentlich geläufig nur
als "Wumm-Tataa-Begleitfigur"
in Märschen oder auch in Tänzen,
er kommt nur vor in diesen Grenzen.

Dieser Akkord ist zwar konsonant, er kann aber
nicht seinen Grundakkord vertreten; seinem
Basston müssen immer der Grundton oder die Terz
vorausgehen.

Vgl. Dachs-Söhner aaO S.70

DER VORHALTS-QUARTSEXTAKKORD:

Der Vorhalts-Quartsext- ist betont,
damit es sich auch richtig lohnt,
ist ziemlich wichtig und geläufig,
mit "Domina" besonders häufig,
und seine Wirkung ist gravierend,
sein Klang wirkt nämlich kandenzierend.

DER DURCHGANGS-QUARTSEXTAKKOR:

Der Durchgangs-Quartsext - Wie gewohnt! -
tritt auf nur, wenn er unbetont!
Der Doppelbass kommt stufenweise
und geht auch so, ob laut, ob leise.
Die Quart soll hier gebunden sein.
Dann hält man alle Regeln ein.

Meist über der II. und V. Stufe!

DER WECHSELNOTEN-QUARTSEXTAKKORD:

Sein Klang, was kaum den Aufwand lohnt,
kommt vor, nur wenn er unbetont.
Der Doppelbass bleibt einfach liegen,
und man kann leicht die "Kurve" kriegen,
wenn der Quartsextakkord erklingt.
Was uns zunächst zum Ende bringt.

OH NEIN! DAS IST NOCH IMMER NICHT DAS ENDE DES DRAMAS!

LAGEN:

Von "Lage" war schon oft zu hören;
 doch gibt es Grund, sich zu beschweren,
 denn was das ist - Das ist wohl wahr! -
 das wurde nie so richtig klar,
 da dieses Wort, was leicht verwirrt,
 mal hier, mal da verwendet wird.
 Als Reaktion auf solche Klage
 folgt hier nun ein "Bericht zur Lage".

Der Begriff "Lage" wird in doppelter Bedeutung
 gebraucht:

- um das Intervallverhältnis zwischen Basston
 und Sopran auszudrücken (Oktav-, Terz-,
 Quintlage, vgl. S.14);
- um den Abstand der drei Oberstimmen
 voneinander zu beschreiben.

ENGE LAGE:

Herrscht in den Oberstimmen Enge,
 so dass es keinesfalls gelänge,
 noch einen Ton dort zu plazieren
 von dem Akkord, den wir hier führen,
 trifft das genau und nicht nur vage
 den Tatbestand der "engen Lage".
 Die Oberstimmen sind ganz brav
 und bleiben drin in der Oktav.

WEITE LAGE:

Ganz anders ist's bei "weiter Lage":
 hier kann man nämlich ohne Frage
 und, ohne irgendwas zu biegen,
 noch einen Ton dazwischenkriegen
 von dem Akkord, um den es geht.
 Was uns hier zur Verfügung steht,
 ist deutlich mehr als 'ne Oktav.
 Die Oberstimmen, nicht mehr brav,
 verlassen hier ihr enges Maß.
 Sie sollen und sie dürfen das,
 doch allzu weit darf's auch nicht sein,
 man hält hier diese Regeln ein:

-

Es darf von dem Sopran zum Alt
 nur 'ne Oktav sein, dann heißt's "Halt"!

-

Und auch vom Alt bis zum Tenor
 kommt höchstens 'ne Oktave vor.

-

Der Abstand vom Tenor zum Bass
 ist unbeschränkt! - Was heißt denn das?
 Wer denkt sich denn so etwas aus?
 Sind Männer wieder "Herr im Haus?!"
 Wer gibt hier die Genehmigung?
 Wo bleibt die Gleichberechtigung? -

Wenn beide Lagen in den drei Oberstimmen
 vorkommen, spricht man auch von einer "gemischten
 Lage", vgl. Dachs-Söhner aaO, S.88

Im Chorsatz sollte der Abstand aber nicht über eine
 Duodezime hinausgehen.

Der Bass bekommt hier Sonderrecht,
 denn ohne ihn ging's allen schlecht;
 er trägt das "Haus der Harmonie",
 ob Liedchen oder Symphonie.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.88

AKKORDVERBINDUNGEN IN WEITER LAGE:

Bei I-V-I in weiter Lage
gilt wie bei enger ohne Frage:
sind Töne gleich, lässt man sie liegen,
damit wir etwas Ruhe kriegen.
die andern schreiten weiter fort
zum nächsten folgenden Akkord.
Wenn steigt und fällt der Bass in Stufen,
dann sind wir dringend aufgerufen,
die andern Stimmen zu bewegen,
und unbedingt dem Bass entgegen.
Bei I-IV-I geht's ebenso.
Darüber sind wir wirklich froh.

Vgl. die Übungen bei Dachs-Söhner, aaO S.89 ff.

WECHSEL ZWISCHEN WEITER UND ENGER LAGE:

Es sieht doch sicher jeder ein,
ein Wechsel, der muss manchmal sein:
Beim Baby wechselt man die Windeln,
und in der Spinnerei die Spindeln,
man wechselt Geld und Autoreifen.
und wechselt von "kariert" zu "Streifen".
Es ist ganz klar für jedermann:
Wenn's nötig ist, dann wechselt man!
So ist es in der Politik
und auch - Na, klar! - in der Musik.
Man will ja auch beim Stimmenführen
doch mal was Neues ausprobieren.
Man wechselt munter hin und her,
jedoch geregelt, bitte sehr:

-

Wenn der Sopran nach oben springt,
weil er so gern da oben singt,
wählt man zunächst die enge Lage,
dann erst die weite. Keine Frage!

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.92 f.

-

Springt der Sopran jedoch nach unten
wird dieser Lösungsweg gefunden:
Man wählt zunächst die Lage weit,
danach ist man auch gern bereit,
sich wieder etwas einzuengen,
erneut sich "unters Volk" zu mengen.

Durch Lagenwechsel soll gelingen,
dass Mittelstimmen nicht so springen
und meiden allzu große Höhe
- Es handelt sich ja nicht um Flöhe! -
und nicht durch Mut zu "großen Taten"
auf einmal viel zu tief geraten.
Man wechselt gern - Das schadet nie! -
bei stufenweiser Melodie.
Man schafft so Ruhe in der Mitte,
und siehe da! Es geht! Na, bitte!

DER DOMINANTSEPTAKKORD:

ALLGEMEINES:

Wenn man von Grundton, Terz und Quint,
dem Dreiklang - Das weiß jedes Kind! -
'ne kleine Terz nach oben geht,
ein neuer Vierklang so entsteht,
ein wunderschöner Septakkord,
der uns gefällt, und zwar sofort.

Der Septakkord der Dominante.
ist wohl mit Recht der meistbekannteste;
er ist verständlich von Natur,
ganz wie ein Dreierklang in Dur,
kommt vor auch in den Obertönen,
um unsre Ohren zu verwöhnen.
Da er gebaut ist nur aus Terzen,
lässt er sich umkehr'n ohne Schmerzen.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.74

An Tönen haben wir nun vier,
und trotzdem muss man manchmal hier
von ihnen einen doppelt wählen,
ein anderer wird dafür beim Zählen
ganz schlicht und einfach weggelassen.
Es muss ja auch vom Satz her passen!

-
Der Grundton ist hier - Das versteht sich! -
besonders gut verdopplungsfähig.

-
Dem Quintton darf man hier in Ehren
mal einen Kurzurlaub gewähren.

-
Die Terz - Das woll'n wir nicht verhehlen! -
die sollte besser doch nicht fehlen.

Der Septakkord, hat man erkannt,
klingt schön und trotzdem dissonant.
Das dissonante Intervall
ist hier die Sept mit ihrem Schall.
Sie will partout - Das geht ans Herz! -
zur Tonika, und dort zur Terz.
Nur dort kommt sie so recht zur Ruh.
Wir stimmen dem zufrieden zu.

Der andre Leitton will nach oben,
als würde er dahin geschoben,
jedoch die Sept will abwärts gehen,
und deshalb soll das auch geschehen.
Man nennt die Sept - Und das gebührend! -
deshalb auch "Leitton, abwärts führend"! Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.75

Es bringt der Dominantseptakkord
ganz sicher uns zum rechten Ort
gleich mit zwei Tönen, die uns leiten,
damit wir keinesfalls entgleiten,
in Dur und Moll zur Tonika,
und dorthin woll'n wir schließlich ja.

DIE EINFÜHRUNG DER SEPTIME:

Die Sept, was ziemlich oft passiert,
wird uns als "Nachschlag" gern serviert;
sie wird in Stufen nachgeschlagen,
wenn Stimmen in den Oberlagen
aus der Oktav der "Domina",
weil dieser Ton so praktisch nah,
nach unten zur Septime schreiten
und so den Septakkord bereiten.

Die Sept wird am häufigsten durch Nachschlagen
eingeführt.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.77

-

Die Sept darf, ohne wen zu fragen,
durchaus im Sprung nach oben schlagen
von Terz und Quint der Dominante.
Auch das klingt "molto elegante".

-

Ist sie im Klang davor zu finden,
erhält man sie durch Überbinden.

-

Die Sept ist leicht vom Ohr zu fassen
und kann sich einfach gehen lassen,
verschafft sich Eintritt völlig frei,
und niemand findet was dabei.
Und selbst bei Bindungsmöglichkeit
macht sie sich manchmal "ohne" breit.

-

Die Sept - Wir sagen's unumwunden. -
kann auch, mit dem Quartsext- verbunden,
- Gemeint ist der, der wie geschmiert
so schön verstärkend kandenziert! -
beim Eintritt fallen oder steigen.
Selbst diese Freiheit ist ihr eigen!

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.78

DER TRUGSCHLUSS MIT DEM DOMINANTSEPTAKKORD:

Es bringt der Dominantseptakkord
uns durchaus auch an einen Ort,
der von uns gar nicht vorgesehen,
wo man uns, eh' wir weitergehen,
mit einem Trugschluss necken will
und dann erst führt an unser Ziel.
Bei Stufe VI trägt nur der Schein;
die Tonika am Schluss muss sein!

Vgl. die Übungen bei Dachs-Söhner, aaO S.80

VERDECKTE PARALLELEN:

Wenn man so seine Stimmen führt,
geregelt, wie es sich gebührt,
kommt es doch an bestimmten Stellen,
verdeckt zwar, doch zu Parallelen.
Die können nämlich leicht entstehen,
wenn zwei in gleiche Richtung gehen
zu Einklang, reiner Quint, Oktav,
was, falls verdeckt, geschehen darf.
Nur ein Fall ist hier ausgenommen,
in diesem Fall gibt's kein Entkommen:
beim Trugschluss mit der "Domina 7",
wobei die Quinte fern geblieben.

Verdeckte Parallelen sind unbedenklich, mit
einer Ausnahme!
Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.83

DER TRUGSCHLUSS MIT DEM UNVOLLSTÄNDIGEN DOMINANTSEPTAKKORD:

Will uns ein Dominantseptakkord,
bei dem die Quinte nicht am Ort,
mit Trugschluss von dem Ziel ablenken,
muss man hier - Leider! - dies bedenken:

Der Grundton eines Dominantsept-
darf sich, auch wenn er noch so strebt,
nicht g'rade zu dem Ton bewegen,
in dem die Sept auf ihren Wegen
die Lösung und Entspannung findet,
was uns an diese Regel bindet:

Führ' die Oktav 'ne Quart nach oben,
auch Quinte abwärts ist zu loben.
Der Lösungsweg ist so perfekt,
und nichts liegt parallel verdeckt.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.83

VERZÖGERTE AUFLÖSUNG UND FREIE FORTFÜHRUNG DER SEPT:

Die Sept als eine Dissonanz
wird aufgelöst durch Konsonanz,
doch weil dabei das Klanggebilde
als Dissonanz doch eher milde,
muss dieses nicht sofort gescheh'n,
auch etwas später ist es schön.

Die Lösung kann aufgehalten werden durch
Zwischenschaltung von einem oder mehreren
Tönen, durch Lagenwechsel, durch einen
Vorhalts-Sextakkord oder einen Vorhalts-
Quartsextakkord.
Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.85

Die Sept wird frei auch fortgeführt
und anders, als es sonst gebührt,
wenn nach dem Dominantseptakkord
ein T6 folgt am nächsten Ort.

Die Sept geht hier - Oh, ja! - nach oben!
In diesem Fall ist das zu loben,
um schlimme Fehler zu vermeiden.
Sonst müssten unsre Ohren leiden!

Entgegen der Regel wird hier die Sept aufwärts
geführt!
z.B. verdeckte Oktaven!

36

Die Sept darf auch nach oben gehn,
wenn wir schon fast das Ende sehn
und wenn der Schluss in die Oktav
von Tonika schon münden darf.
Sonst fehlte ja der Quinte Klang!
So hat man ihn. Na, Gott sei Dank!

Entgegen der Regel wird auch hier die Sept
aufwärts geführt!

VERZÖGERTE AUFLÖSUNG UND FREIE FORTFÜHRUNG AUCH BEIM LEITTON:

Und auch der Leitton nimmt - Oh Graus! -
sich plötzlich Sonderrechte raus.
Auch er darf, ohne sich zu schämen,
erst später seine Lösung nehmen;
und ganz entgegen seiner Regel
springt er am Schluss - Nein, welch ein Flegel! -
ganz einfach abwärts, ist so frei
und keiner findet was dabei,
weil so der Klang vollkommen ist
und man den Quintton nicht vermisst.

Entgegen der Regel wird der Leitton hier
abwärts geführt!

UMKEHRUNGEN DES DOMINANTSEPTAKKORDS:

ALLGEMEINES:

Ein Dreiklang - Das ist sehr viel wert! -
kommt zweimal vor auch umgekehrt. Vgl. S.14 ff.
Die andre Form kommt uns gelegen
des Satzes und der Vielfalt wegen.

Ein Vierklang, dreifach in der Form,
dient auch der Vielfalt ganz enorm.
Man kann so neue Wege gehn,
doch erst muss man mal das verstehn!

So wie beim Dreiklang gilt auch hier,
dass alle Töne - Hier sind's vier! -
ganz gleich, was wir hier umgestalten,
die Grundbedeutung beibehalten:
Ob Bass, ob Alt, Sopran, Tenor,
ein Ton, der kommt als Grundton vor,
egal, wohin es ihn auch treibt,
die Wirkung eines Grundtons bleibt!

So ist's auch mit der Quint und Terz;
die Grundbedeutung bleibt. Kein Scherz!

Das gilt - Na, klar! - auch für die Sept,
die ja den Klang so schön belebt
und aus 'nem Dreiklang, konsonant,
macht einen Vierklang, dissonant. Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.106
Ganz gleich, wie man da umgruppiert,
die Klangfunktion bleibt gleich. Kapiert?!
Die Töne wirken weiter fort,
ob umgekehrt, ob Stammakkord.

Das heißt nun für den Ziffernbass:
die Zahlen nennen - Merkt euch das! -
zum Ton im Bass das Intervall.
Das ist doch wohl ein klarer Fall.

STAMMAKKORD DES DOMINANTSEPTAKKORDS:

Wenn die Septime liegt ganz oben
und wenn noch gar nichts ist verschoben,
wenn jeder Ton an seinem Ort,
dann nennt man das den "Stammakkord"

DIE 1. UMKEHRUNG DES DOMINANTSEPTAKKORDS,
DER QUINT-SEXTAKKORD:

Die Terz liegt hier als Bass im Keller,
die andern Töne klingen heller.
Die 1. Umkehr ab sofort
nennt man auch den "Quint-Sextakkord".

Die Terz darf dann nicht noch einmal in einer der
anderen Stimmen vorkommen.
Vgl. L.K.Weber, aaO S.38

DIE 2. UMKEHRUNG DES DOMINANTSEPTAKKORDS,

DER TERZ-QUARTAKKORD:

Hier liegt der Quintenton ganz unten,
wo er als Basston wird empfunden.
Durch Intervall zu diesem Ort
entsteht der "Terz- und Quartakkord."

DIE 3. UMKEHRUNG DES DOMINANTSEPTAKKORDS,
DER SEKUNDAKKORD:

Hier liegt die Sept - Ja, geht denn das?! -
als tiefster Ton - Jawohl! - im Bass,
und das wird - Bisher unbekannt! -
nun der "Sekundakkord" genannt.

UNVOLLSTÄNDIGER DOMINANTSEPTAKKORD:

Es gibt den Dominantseptakkord
auch so, das da die Quinte fort.
Sein Dreiklang wird, obwohl vermindert, Vgl. S.11 f. und S.17
doch gern genutzt ganz ungehindert.

LÖSUNGEN UND REGELN:

BEIM QUINT-SEXTAKKORD:

Es gilt bei dem Quint-Sextakkord:
der Basston geht nach oben fort,
weil er auch hier ein Leitton ist,
was man durchaus schon mal vergisst.

-

Die Terz, d.h. der Ton der Quinte,
geht meistens abwärts - Klar wie Tinte! -,
um Terzverdopplung zu vermeiden,
denn diese kann man meist nicht leiden.

Die Sext, die mal der Grundton war
- Das ist inzwischen ziemlich klar! -
bleibt liegen, braucht sich nicht zu regen,
wenn andre Töne sich bewegen.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.107

BEIM TERZ-QUARTAKKORD:

Die Terz als vormals Septenton,
die geht natürlich - Ahnt man schon! -
nach unten, wie es sich gehört,
der Bass meist auch, damit nichts stört;
doch darf er manchmal auch nach oben,
um sich ein bisschen "auszutoben";
er darf dies - Uns ergreift hier Rührung! -
bei ausnahmsweise "guter Führung".

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.121

Gemeint ist natürlich eine gute Stimmführung!

BEIM SEKUNDAKKORD:

Der Bass, der Septton, geht nach unten.
Schon ist ein Lösungsweg gefunden,
und die Sekunde bleibt meist liegen,
damit wir etwas Ruhe kriegen.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.128

Doch in 'ner Schlusskadenz, - Oh, nein! -
darf der Sekundakkord nicht sein!
Der 3. Umkehr folgt sofort
die Tonika mit Sextakkord,
die ja - Nein, wie das alles schlaucht! -
zum guten Schluss die Grundform braucht.
Darum ist diese Lösung dringend,
sogar in diesem Falle zwingend.

Vgl. L.K.Weber, aaO S.38

BEIM UNVOLLSTÄNDIGEN DOMINANTSEPTAKKORD:

Der Satz verlangt: Aus drei mach vier!
Doch welchen nehmen wir denn hier?

-

Die Terz darf nicht verdoppelt werden,
sonst kommt es hier noch zu Beschwerden.

Gemeint ist die Terz zum fehlenden Grundton!

-

Die Sept als dissonanter Ton
verbietet sich im Grunde schon!
Um Parallelen zu vermeiden
- Die kann man meistens ja nicht leiden! -
darf man sie manchmal doppelt nehmen
und braucht sich trotzdem nicht zu schämen:

Die eine Septe geht nach unten,
das wird sogleich für gut befunden.

Die Sept im Sopran wird regelrecht nach unten
aufgelöst!

39

Die andre Sept geht dann nach oben.
Man darf dies ausnahmsweise loben.

-

Wenn man die Quinte doppelt nimmt,
geht alles leicht, weil alles stimmt.

ERLAUBTE QUINTPARALLELEN:

Der unvollständige D7,
bei dem die Quinte weggeblieben,
dringt ziemlich oft an unser Ohr.
Historisch kommt er früher vor,
als der D7 in voller Pracht.
Wer hätte so etwas gedacht?!

Die Sept im Tenor wird aufwärts aufgelöst!
Vgl. L.K.Weber, aaO S.41 f.

Vgl. L.K.Weber, aaO S.42

Bei beiden, wie wir nicht verhehlen,
kommt es sehr leicht zu Parallelen
in Quinten, die doch sonst beim Führen
uns gar nicht angenehm berühren.
Deshalb - Man kann's noch gar nicht fassen! -
sind Parallelen zugelassen
aus ganz bestimmten guten Gründen!
Beim Klang D7 gibt's ja zwei Quinten,
die eine "rein", die andre "nicht",
was diese Lösung nun verspricht:

z.B. aus Gründen der Stimmführung!

-

Von reiner Quint zur Quint, vermindert,
geh ruhig und ganz ungehindert;

-

jedoch den Weg "vermindert - rein",
den schlage besser niemals ein!

DIE NEBENSEPTAKKORDE:

NEBENSEPTAKKORDE IN DUR:

Es feiern Dominantseptakkorde
mit Recht die Häufigkeitsrekorde,
und sie sind gleich in Dur und Moll,
was uns nun wirklich recht sein soll.
Doch gibt's , was einen Satz belebt,
auch Nebenklänge mit der Sept:
Auf Stufe I und Stufe IV
mit großer Sept. - Das merke dir! -
II, III und IV an ihren Stellen
sind die bekannten Parallelen
in Moll, nur etwas "aufgepeppt"
mit einer hübschen kleinen Sept,
wodurch ein Vierklang hier entsteht,
wie unsern Ohren nicht entgeht.
Und diese können, falls erbeten,
den Parallelakkord vertreten.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.97/98

Die Nebenklänge mit der Sept,
damit man keinen Schock erlebt,
die werden immer vorbereitet,
bevor sich deren Klang verbreitet,
und stufenweise eingeführt,
was uns als "Nachschlag" wird serviert. Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.95

DER SEPTAKKORD AUF DER VII. STUFE:

Die Stufe VII darf ungehindert
was völlig anders sein: vermindert;
auch hier ist die Septime klein.
- Wie sollte es auch anders sein?! -

Der Septakkord auf Stufe VII
- So steht es nun einmal geschrieben! -
nimmt eine Sonderstellung ein.
Na gut, dann soll es wohl so sein!
Er hat, wie "ohne" Septenton,
auch "mit" 'ne Dominantfunktion,
was uns hier nicht viel weiter bringt
und irgendwie bekannt schon klingt.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.99 f.

Vgl. S.12

ZUFÄLLIGE NEBENSEPTAKKORDE:

Durch Vorhalt, Durchgang, Wechselnoten
wird uns durch Zufall auch geboten
manch Septakkord als Nebenklang;
doch hat das nur geringen Rang.
Was da erklingt, verändert nicht,
hat funktionell gar kein Gewicht.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.97 f.

NEBENSEPTAKKORDE IN SEQUENZEN:

Und alle Nebenseptakkorde,
die dürfen mit der ganzen "Horde"
verwendet werden in Sequenzen
ganz ohne ernste Konsequenzen.
Die Sept wird schonend vorbereitet
und auch durch "Nachschlag" eingeleitet. Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.100

NEBENSEPTAKKORDE IN MOLL:

Den Nebenseptakkord - Mit Recht!
gibt's auch beim andern Tongeschlecht:
Beim Klang auf I und III da stoßen
wir von den Septen auf die großen.
Die IV, die II, die VI in Moll,
weil es so ist und gelten soll,
die kann man diatonisch schön
mal so, mal so harmonisch sehn.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.101

ZUFÄLLIGE NEBENSEPTAKKORDE:

Durch Zufall kommt's an manchen Orten
zu Nebensept- und Mollakkorden,
durch Vorhalt, Durchgang und so weiter...
Nun ja, was soll's?! Wir bleiben heiter!

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.101f.

DER SEPTAKKORD AUF DER VII. STUFE:

Die Stufe VII ist ungehindert
mit Dreiklang und mit Sept vermindert.
Der Septakkord auf Stufe VII
- Das ist bei Moll auch so geblieben! -
hat im Prinzip nur D-Funktion.

Na, Gott sei Dank! Das kennt man schon! Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.103

UMKEHRUNGEN DER NEBENSEPTAKKORDE:

Auch von den Nebenseptakkorden
- Das ist inzwischen klar geworden. -
kann man sich andre Formen denken,
doch wollen wir uns das hier schenken.
Das ginge doch ein bisschen weit,
und aus wär's mit der Heiterkeit!

Auch hier sind drei Umkehrungen möglich!

Näheres ist bei Dachs-Söhner nachzulesen!

DER QUINTSEXTAKKORD AUF DER II. STUFE ODER
"RAMEAUSCHER SEXTAKKORD":

Nur einer sei hier doch genannt;
er klingt besonders interessant
und kann sogar in den Kadenz
als schöne Variante glänzen.
Es ist - Darauf habt ihr mein Wort!
auf II der Quint- und Sextakkord.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.117 f.

Man nennt den Klang auch anderswo
den "Sextakkord von Herrn Rameau"
auch manchmal kurz "Sixte ajoutée"
- Hier tut die Vielfalt etwas weh! -
Er wirkt als starke Variante
von einer Unterdominante;
die Sexte wird hinzugefügt,
die Wirkung, die er dadurch kriegt,
kann gut die Schlusskadenz verstärken;
man sollte ihn sich deshalb merken.

Der Akkord wird wegen seiner häufigen
Verwendung in Chorälen auch als
"Choralquintsextakkord" bezeichnet.

Vgl. L.K.Weber, aaO, S.46 f.

Dringt dieser Klang an unser Ohr,
kommt er nur in der Grundform vor,
denn würde dieser umkehrt,
dann hätte er ganz andern Wert.

Es wäre dann wieder ein Septakkord!

DER DOMINANTSEPTNONENAKKORD:

Ein Klang setzt allem auf die Krone
mit Grundton, Terz, Quint, Sept und None.

Der Nonakkord der Dominante
ist der mit Recht wohl meistgenannte:

Tritt zum D7 noch eine Terz
und strebt noch weiter himmelwärts
entsteht und klingt an diesem Ort
der "Dominantsept- und Nonakkord".
Vom Grundton bis hinauf zur "Krone"
umfasst das Intervall 'ne None.

In Dur ist diese None groß,
in Moll ist's eine kleine bloß.

Der Akkord ist erst seit dem 19. Jahrhundert
bekannt.

Großer Nonakkord in Dur!
Kleiner Nonakkord in Moll!

Vom Fünfklang brauchen wir nur vier.
Doch welchen streichen wir denn hier?
Die Terz geht nicht! Warum, ist klar:
ihr Leitton will zur Tonika!

Und Sept und None - Sieht man ein! -
die dürfen es wohl auch nicht sein.
Ihr Klang ist ja das Interessante
beim Nonakkord der Dominante.

Und auch der Grundton kann's nicht sein,
das sieht doch gleich ein jeder ein:
wir brauchen immer eine None
vom obersten zum Basis-Tone.

Zur Not kann man auch eine Oktav + None
verwenden. Vgl. L.K. Weber, aaO S.44

Damit ist klar und ziemlich schlüssig:
die Quinte ist hier überflüssig.
Sie darf in diesem Fall pausieren,
und man kann gut die Stimmen führen.

Die None hat ganz ohne Frage
in dem Sopran die beste Lage,
doch auch im Alt und im Tenor
kommt ab und zu die None vor.
Im Bass jedoch, da geht das nicht,
weil es den Regeln widerspricht;
denn auch bei einer andern Form
weicht man nie ab von dieser Norm:
Man braucht - Es geht nun mal nicht ohne! -
zum Grundton immer eine None.

Drei Umkehrungen sind theoretisch möglich, haben
aber keine große Bedeutung und keine besonderen
Bezeichnungen. Vgl. Dachs-Söhner, aaO, S.139

Der Nonakkord verlangt - Oh, ja! -
voll Sehnsucht nach der Tonika,
und Sept und None gehn nach unten,
dort wird die Lösung gleich gefunden.

43

Der Klang D9 wird meist geboten durch Vorhalt, Durchgang, Wechselnoten, und besser nicht, weil's nicht gut schmeckt, zur Tonika so ganz direkt.

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.138

D9 enthält als Variante ein bisschen was von jeder "Tante", sowohl vom Klang der "Domina", als auch von dem der "Subdomina".

Beispiel C-Dur: g-h-d-f-a (as)

Dominante: g-h-d

Subdominante: d-f-a (as)

Der Nonakkord hat einen Klang voll Sentiment und Überschwang; auch der Akkord mit kleiner None hat ziemlich wirkungsvolle Phöne. Sein Klang wirkt scharf und dissonant und grade deshalb interessant. Der Nonakkord, des Klanges wegen, kam der Romantik sehr entgegen.

Eine verkürzte Variante des D9 ohne Grundton in Moll wird seit der Romantik verwendet; er wird auch als "verminderter Septakkord" bezeichnet; er klingt düster und unheimlich.

Vgl. L.K. Weber, aaO S.46

Vgl. Dachs-Söhner, aaO S.139

"SCHLUSS-KADENZ":

Jetzt reicht es mit den Dominanten und all den anderen Verwandten!
Genug vom Haus "Harmonika",
von "Tanten" der Frau Tonika.
Genug von Reihen und Sequenzen,
von Halbschluss, Trugschluss und Kadenzen
von Vorhalt, Durchgang, Dissonanz,
von Wechselnoten, Konsonanz,
von Dur und Moll, genug von allen,
den Tönen, Lagen, Intervallen.

Wenn man verstanden diese Sachen,
dann heißt es jetzt nur: Üben! Machen!
Denn ohne Praxis lernt man nie
die Lehre von der Harmonie!

DAS IST - VORLÄUFIG! - DAS ENDE DES DRAMAS!

Benutzte Quellen:

Dachs-Söhner, Harmonielehre, Erster Teil, Kösel-Verlag München 1992, 13. Auflage
L.K.Weber, Das ABC der Harmonielehre, Verlag Zimmermann, Frankfurt 1993, 3. Auflage