

CdE-MusikAkademie 2022

Musiktheorie

Das Kurzkurskurzsript

Florian Kranhold (Charlotte Mertz)

27. Februar 2023

Dieses Kurzsript umfasst die Themen des geplanten Musiktheoriekurses auf der MusikAkademie 2022: Die ersten Abschnitte beschäftigen sich mit Tönen und ihrer Notation, Intervallen und Tonarten, während die hinteren Abschnitte Satzregeln sowie spannende Akkorde und Wendungen behandeln.

Wir folgen hierbei im Wesentlichen dem Standardwerk von Diether de la Motte [1], das wir dem an einer detaillierteren Abhandlung interessierten Leser ans Herz legen möchten. Die Konzepte werden am Beispiel vierstimmiger Chorsätze studiert, sind aber leicht auf andere Satzformen übertragbar.

Ein Wort der Warnung: Dieses Skript ist stellenweise vereinfachend. Es versteckt einige spannende Theoriedebatten, um leichter verständlich zu sein. Darüber hinaus wird die historische Entwicklung von Satztechniken fast vollständig außer Acht gelassen (außer in Abschnitt 11). Wir behandeln hauptsächlich die strengen Satzregeln der Musik Bachs, weil wir überzeugt sind, dass sich mit ihnen auch die Musik jüngerer Epochen untersuchen und beschreiben lässt.

Dieser Kurs wurde in ähnlicher Form schon einige Male angeboten, sodass dieses Skript mehrere Entwicklungsphasen durchlaufen hat. In diesen war Charlotte, die die vergangenen Kurse mitgeleitet hat, an der Ausarbeitung maßgeblich beteiligt.

1. Töne und Skalen

In diesem Abschnitt beschreiben wir die kleinsten Bausteine, mit denen wir arbeiten: die *Töne*. Für uns ist die Höhe eines Tons gegeben durch die *Frequenz*, mit der er schwingt. Auf diese Weise lässt sich leicht definieren, was eine *Oktave* ist. Die Möglichkeiten, eine Oktave zu durchschreiten, lernen wir als *Skalen* kennen.

1.1. Töne und Noten. Ein *Ton* beschreibt eine physikalische Schwingung. Das menschliche Ohr fasst etwa einen Frequenzbereich von 20 Hz bis 16 000 Hz. In der Musik interessieren uns Frequenz und Dauer eines Tons. Dies bezeichnen wir als *Tonhöhe* und *Tonlänge*. Ein Ton wird in Form einer *Note* notiert.

Grundlegende Regeln zur rhythmischen Notation (wie Notenwerte, Punktierung, Pausen, Takte oder Haltebögen) sollten bekannt sein und werden hier nicht besprochen. Wir verweisen auf [https://de.wikipedia.org/wiki/Metrum_\(Musik\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Metrum_(Musik)).

1.2. Oktave und Halbtonschritt. Wir wollen Töne zueinander in Relation setzen:

- Der *Abstand* zwischen zwei Tönen entspricht einem *Verhältnis* zwischen zwei Frequenzen: Addition von *Abständen* ist Multiplikation von *Verhältnissen*.
- Eine *Oktave* ist ein Abstand zwischen zwei Tönen, der einer Verdopplung der Frequenz entspricht. Unterscheiden sich zwei Töne um eine Oktave, schwingt der höhere doppelt so schnell.
- Wir unterteilen den Abstand der Oktave gleichmäßig in 12 kleinere Abstände, die *Halbtonschritte* genannt werden. Ein Halbtonschritt entspricht also dem Frequenzverhältnis $\sqrt[12]{2} : 1$. Für uns ist der Halbtonschritt der kleinste Abstand zwischen zwei Tönen.
- Ein *Intervall* ist die Beschreibung eines Tonabstands durch die Anzahl an Halbtonschritten (HTS): Ein Intervall bestehend aus n HTS entspricht folglich einem Frequenzverhältnis von $(\sqrt[12]{2})^n : 1$.

Die oben beschriebene Berechnung ist nur eine von vielen historisch gewachsenen Stimmungssystemen. Unsere Methode wird *gleichstufig* genannt, weil bei ihr jeder Halbtonschritt gleich groß ist. Andere Stimmungssysteme haben andere Vorzüge.

1.3. Skala. Ein Intervall, das aus zwei Halbtonschritten besteht, heißt *Ganztonschritt*. Allgemeiner heißt ein Intervall, das aus einem Halb- oder Ganztonschritt besteht, *Schritt*. Möchte man die Oktave in sieben Schritte zerlegen, so sieht man leicht, dass man dazu genau fünf Ganz- und zwei Halbtonschritte braucht.

Eine solche Zerlegung heißt (*heptatonische*) *Skala* oder *Kirchenskala*, wenn zwischen den beiden Halbtonschritten zwei oder drei Ganztonschritte liegen. Wir nummerieren die Töne von 1 bis 8 durch. Spielt man alle Fälle durch, erhält man untenstehende Möglichkeiten der Positionierung von Halbtonschritten:

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| • 1–2 und 4–5: <i>Lokrisch</i> | • 3–4 und 6–7: <i>Mixolydisch</i> |
| • 1–2 und 5–6: <i>Phrygisch</i> | • 3–4 und 7–8: <i>Ionisch / Dur</i> |
| • 2–3 und 5–6: <i>Aeolisch / Moll</i> | • 4–5 und 7–8: <i>Lydisch</i> |
| • 2–3 und 6–7: <i>Dorisch</i> | |

2. Namen für Töne

Wir wollen konkreten Tönen Namen geben, und zwar so, dass Töne, die sich nur um Oktaven voneinander unterscheiden, ähnlich heißen.

2.1. Eingestrichene Oktave. Einen Ton der Frequenz 440 Hz bezeichnen wir als *Kammerton*.¹ Den Ton neun Halbtonschritte darunter, mit der Frequenz

$$(\sqrt[12]{2})^{-9} \cdot 440 \text{ Hz} \approx 262 \text{ Hz},$$

nennen wir *eingestrichenes c* (notiere c'). Wir setzen nun auf das eingestrichene c eine Durskala und benennen die Töne der Skala wie in Tabelle 1. Auf diese Weise wird der Kammerton zum eingestrichenen a . Zwischen e und f sowie zwischen h und c liegen jeweils Halbtonschritte, zwischen den übrigen Tönen Ganztonschritte.

1	2	3	4	5	6	7	(8)
c'	d'	e'	f'	g'	a'	h'	(c'')

Tabelle 1. Die Töne der eingestrichenen Oktave

2.2. Oktavraum. Töne, die sich von den oben genannten um Oktaven unterscheiden, werden mit dem gleichen Buchstaben (etwa „ c'' “) benannt. Die Dekoration (etwa „eingestrichen“) richtet sich nach dem sich von c bis h erstreckenden *Oktavraum*, in dem sie sich befinden, siehe Tabelle 2.

Subkontraoktave	16 Hz – 32 Hz	$C,, - H,,$
Kontraoktave	33 Hz – 62 Hz	$C, - H,$
Große Oktave	65 Hz – 123 Hz	$C - H$
Kleine Oktave	130 Hz – 246 Hz	$c - h$
Eingestrichene Oktave	262 Hz – 493 Hz	$c' - h'$
Zweigestrichene Oktave	523 Hz – 987 Hz	$c'' - h''$
Dreigestrichene Oktave	1 046 Hz – 1 975 Hz	$c^{(3)} - h^{(3)}$
Viergestrichene Oktave	2 093 Hz – 3 951 Hz	$c^{(4)} - h^{(4)}$

Tabelle 2. Die verschiedenen Oktavräume und ihre zugehörigen Frequenzbereiche

2.3. Alteration. Unsere bisherigen Töne können um einen oder sogar zwei Halbtöne erhöht oder erniedrigt werden: dies nennt sich *Alteration*. Die Namen der Töne werden dann wie folgt verändert:

¹Auch hier gibt es andere, historisch gewachsene Konventionen. So wird zum Beispiel für „alte Musik“ oft eine Kammertonfrequenz von 415 Hz verwendet.

- Für jede Erhöhung um 1 HTS wird jeweils ein „-is“ angehängt.
- Für jede Erniedrigung um 1 HTS wird jeweils ein „-(e)s“ angehängt. (Der Bindevokal „e“ entfällt, wenn der Name ein Vokal ist.)

Ausnahme bildet das h: Hier heißt die einfache Erniedrigung „b“ statt „hes“. Die zweifache Erniedrigung heißt wieder regelkonform „heses“.

Für einen gegebenen Tonnamen (etwa: fisis) heißt seine unalterierte Form (in diesem Beispiel: f) *Ausgangston*.

2.4. Klaviatur. Es ergibt sich das vertraute Bild der *Klaviatur*, wobei die schwarzen Tasten diejenigen sind, die nur durch Alteration erreicht werden können:

	cis des hisis	dis es fes		fis ges eisis	gis as	ais b ces		
c	d	e	f	g	a	h	c	
his	cisis	disis	eis	fisis	gisis	aisis	his	
deses	eses	fes	geses	asas	heses	ces	deses	

Abbildung 1. Die Tonnamen, angeordnet auf einer Klaviatur

2.5. Enharmonik. Es gibt nun für einen Ton mehrere Bezeichnungen. Dieses Phänomen heißt *Enharmonik* und macht es notwendig, zwischen *klingendem Ton* und *Tonnamen* zu unterscheiden.

Es wird sich zeigen, dass die korrekte enharmonische Bezeichnung eines Tones wichtig ist, da ein Ton je nach harmonischem Kontext unterschiedlich klingen kann (und zum Beispiel „nach oben“ oder „nach unten“ weitergedacht wird).

2.6. Enharmonik von Skalen. Wir können auf jedem beliebigen Ton eine heptatonische Skala beginnen. Allerdings muss dabei *jeder* Ausgangston in aufsteigender Reihenfolge verwendet werden.

So gibt es zum Beispiel nur eine Möglichkeit, eine Mollskala auf e zu benennen, auch wenn mehrere Varianten klingend korrekt wären:

e-fis	-g	-a-h-c-d-e	richtig
e-ges	-g	-a-h-c-d-e	falsch
e-ges	-fisis	-a-h-c-d-e	falsch

3. Notenschrift

Um einen Ton zu notieren, platzieren wir eine *Note* mit passendem Wert (z. B. ♩, ♪, ♫) in einem Notensystem mit fünf Linien (und ggf. Hilfslinien).

3.1. Notenschlüssel. Durch einen *Notenschlüssel* wird eine der fünf Linien mit einem spezifischen Ton verknüpft. Die Position der übrigen Töne ergibt sich dann wie gewohnt durch Abzählen. Wir verwenden folgende Schlüssel:

- Der *g-Schlüssel* gibt die Position des eingestrichenen g an. Je nach Position heißt er *französischer Violinschlüssel* oder einfach nur *Violinschlüssel*.
- Der *c-Schlüssel* gibt die Position des eingestrichenen c an. Je nach Position heißt er *Sopran-, Mezzosopran-, Alt- oder Tenorschlüssel*.
- Der *f-Schlüssel* gibt die Position des kleinen f an. Je nach Position heißt er *Bariton-, Bass- oder Subbassschlüssel*.

Während in früheren Jahrhunderten zur Notation von Chormusik neben dem Bassschlüssel sämtliche c-Schlüssel verwendet wurden (daher ihre Namen), werden heutzutage vor allem Violinschlüssel und Bassschlüssel benutzt.

Außerdem hat sich, zum Beispiel für den Tenor, der *oktavierte Violinschlüssel* etabliert, der also die Position des *kleinen g* umrundet.



Abbildung 2. Der g-Schlüssel als Violinschlüssel, der c-Schlüssel als Altschlüssel und der f-Schlüssel als Bassschlüssel. In allen Beispielen ist ein c' notiert.

3.2. Vorzeichen. Um Alterationen zu notieren, werden den Noten *Vorzeichen* vorangestellt, siehe Tabelle 3. Grundsätzlich gilt ein Vorzeichen einen Takt lang. Darüber hinaus können Vorzeichen zu Beginn eines Stückes vermerkt sein; dann gelten sie dauerhaft. In diesem Falle sprechen wir von *Generalvorzeichen*.

Sollen Vorzeichen vorzeitig ihre Wirkung verlieren, so notiert man dies durch ein *Auflösungszeichen* ♮. Dieses gilt ebenso einen Takt lang.

- 1 HTS	♭	B	+ 1 HTS	♯	Kreuz
- 2 HTS	♭♭	Doppel-B	+ 2 HTS	♯♯	Doppelkreuz

Tabelle 3. Die vier Vorzeichen

4. Intervalle

Wie wir bereits im ersten Abschnitt besprochen haben, ist *klingend* der Abstand zwischen zwei Tönen vollständig beschrieben durch die Anzahl der Halbtonschritte, die er umfasst (zumindest in unserem gleichstufigen Stimmungssystem).

Allerdings tritt auch hier das Phänomen der Enharmonik zutage: Im musikalischen Kontext ist es für unseren Höreindruck entscheidender, um wie viele Schritte in einer Skala die Ausgangstöne auseinanderliegen. Es scheint also vonnöten, ein genaueres Begriffssystem zu entwickeln.

4.1. Grundintervalle. In einer heptatonischen Skala können wir der Anzahl an Schritten Namen zuordnen, die wir als *Grundintervalle* bezeichnen. Hierfür zählen wir den Abstand vom ersten zum betreffenden Ton der Skala wie in Tabelle 4.

Betrachten wir Intervalle wieder nur „bis auf Oktaven“, so benötigen wir keine weiteren Grundintervalle. Ausnahme bildet die *None*, die den 9. Ton bezeichnet. Wir werden sie später verwenden, weil wir den „Ton über der Oktave“ betrachten wollen. Sie wird wie eine Sekunde behandelt, ist nur eine Oktave größer.

1. Ton	Prime (gleicher Ton)	5. Ton	Quinte
2. Ton	Sekunde	6. Ton	Sexte
3. Ton	Terz	7. Ton	Septime
4. Ton	Quarte	8. Ton	Oktave

Tabelle 4. Die acht Grundintervalle

4.2. Reine Intervalle. Prime, Quarte, Quinte und Oktave heißen *rein*, wenn sie exakt die Abstände aus Tabelle 5 bezeichnen.

Haben sie einen Halbtonschritt weniger, werden sie als *vermindert* (v5 usf.) bezeichnet; haben sie einen Halbtonschritt mehr, werden sie als *übermäßig* (ü5 usf.) bezeichnet. Diese Fälle sind seltene Ausnahmen, die man deutlich hört.

Eine ü4 und eine v5 bestehen beide aus sechs Halbtonschritten. In beiden Fällen nennen wir dieses Intervall auch *Tritonus*.

0 HTS	reine Prime (r1)	7 HTS	reine Quinte (r5)
5 HTS	reine Quarte (r4)	12 HTS	reine Oktave (r8)

Tabelle 5. Halbtonschritte reiner Intervalle

4.3. Große und kleine Intervalle. Für die übrigen Intervalle gibt es zwei Ausprägungsformen, die etwa gleich oft vorkommen, nämlich groß und klein: Sie heißen *groß*, wenn sie exakt die Abstände aus Tabelle 6 bezeichnen.

Haben sie einen Halbtonschritt weniger, heißen sie *klein* (k2 usf.). Davon ausgehend gibt es wieder seltene Ausnahmen in beide Richtungen: Haben sie einen Halbtonschritt weniger als klein, heißen sie *vermindert* (v2 usf.); haben sie einen Halbtonschritt mehr als groß, dann heißen sie *übermäßig* (ü2 usf.).

Eine übermäßige Sekunde (ü2) wird auch als *Hiatus* bezeichnet. Sie besteht wie die k3 aus drei Halbtonschritten, klingt im Kontext aber sehr ungewöhnlich und sollte daher bei der Melodieführung vermieden werden.

2 HTS	große Sekunde (g2)	9 HTS	große Sexte (g6)
4 HTS	große Terz (g3)	11 HTS	große Septime (g7)

Tabelle 6. Halbtonschritte großer Intervalle

4.4. Exakte Intervallnamen. Wir haben nun folgende Benennungen, in Abhängigkeit von der Anzahl an Halbtonschritten und an Schritten in der Skala:

-1	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
v1	r1	ü1												
	v2	k2	g2	ü2										
		v3	k3	g3	ü3									
			v4	r4	ü4									
				v5	r5	ü5								
					v6	k6	g6	ü6						
						v7	k7	g7	ü7					
							v8	r8	ü8					

Tabelle 7. Eine Aufschlüsselung sämtlicher Intervallnamen

4.5. Komplementärintervall. Für ein gegebenes Intervall heißt das, was zur Oktave fehlt, *Komplementärintervall*. So ist zum Beispiel die Terz komplementär zur Sexte.

Für Komplementärintervalle gilt: Rein bleibt rein, groß wird klein, klein wird groß, übermäßig wird vermindert und vermindert wird übermäßig.

4.6. Intervalle hören. Ohne musikalischen Kontext können wir natürlich nur den Abstand in HTS wahrnehmen. Wollen wir also zur Übung Intervalle hören, so



Abbildung 3. Eine Reihe willkürlich gewählter Intervalle und ihre Namen. Man mache sich klar, dass diese Benennung die einzig mögliche ist. Zum Beispiel könnte das letzte Intervall nicht als r_5 bezeichnet werden (obwohl es 7HTS umfasst), weil gis' und es'' als Grundintervall eine Sexte bilden.

machen wir uns den Umstand zunutze, dass das Spektrum von 0 bis 12 HTS bis auf den Tritonus eindeutig durch reine, kleine und große Intervalle abgedeckt ist:

0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
r1	k2	g2	k3	g3	r4	trit.	r5	k6	g6	k7	g7	r8

Tabelle 8. Standardbezeichnungen für kontextfreie klingende Intervalle

5. Tonarten und der Quintenzirkel

Ein Musikstück hat in der Regel einen Ton mit herausgehobener Bedeutung (Zentrum, Schluss-ton) und nutzt (bis auf einige Ausnahmen) die Töne einer bestimmten Skala, die auf diesem Ton aufbaut.

5.1. Tonart. Eine *Tonart* ist gegeben durch einen *Grundton* (etwa *fis*) und ein *Tongeschlecht* (Dur oder Moll). Im Prinzip könnte jede Kirchenskala Tongeschlecht sein; wir beschränken uns aber auf Dur und Moll. Im Fall von Dur notieren wir den Grundton mit einem beginnenden Großbuchstaben, im Fall von Moll mit Kleinbuchstaben. Insgesamt schreiben wir also zum Beispiel „Fis-Dur“ oder „fis-Moll“.

Üblicherweise weisen wir einem Stück eine Tonart zu, und sagen etwa, das Stück „steht in fis-Moll“. In diesem Fall nutzt das Stück bis auf Ausnahmen nur die Töne der entsprechenden Skala. Für die in der Skala standardmäßig alterierten Töne verwenden wir die bereits in Definition 3.2 erwähnten Generalvorzeichen.

Wir fragen uns nun, nach welchem Muster Generalvorzeichen hinzutreten. Dies führt uns zum Begriff des Quintenzirkels.

5.2. Quintenzirkel. Starten wir mit einem *c* und bewegen uns im Quintabstand in beide Richtungen, so ergibt sich eine unendliche Kette aus Tönen. In dieser ist jedoch jedes 12. Glied bis auf Enharmonik gleich, sodass ein Kreis entsteht.

Die Besonderheit ist nun, dass auf diese Weise die oben erwähnten Tonarten geordnet werden: Baut man auf den entsprechenden Tönen eine Durskala auf, kommt mit jedem Schritt im Kreis nach „unten“ ein Generalvorzeichen hinzu: links von c Tiefalterationen und rechts von c Hochalterationen.

Das gleiche können wir für Moll machen: Hier fangen wir bei a an, weil a-Moll die Molltonart ohne Generalvorzeichen ist. Es ergeben sich zwei Kreise, die wir ineinander zeichnen können. Zu jeder vollen Stunde gibt es also eine Dur- und eine Molltonart mit den gleichen Generalvorzeichen.

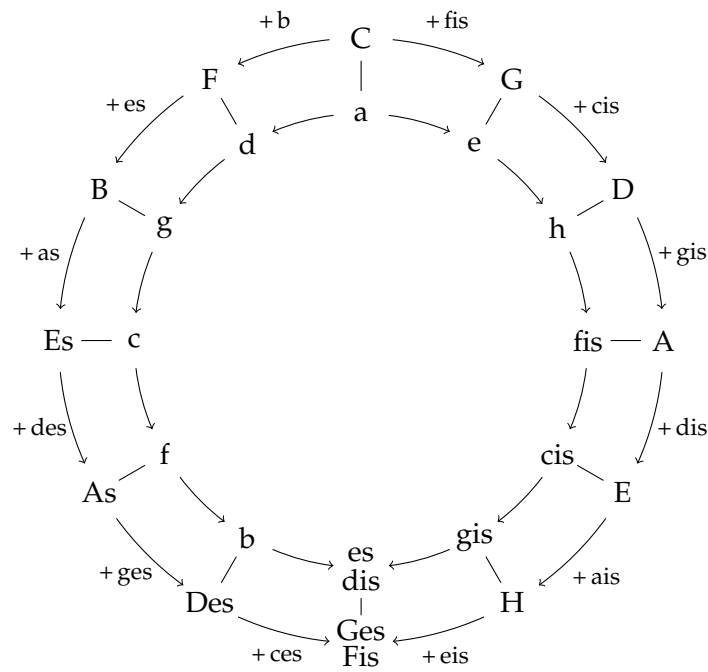


Abbildung 4. Der Quintenzirkel

5.3. Parallelen und Varianten. Zwei Tonarten mit gleichen Generalvorzeichen heißen *parallel*. So ist zum Beispiel a-Moll die Paralleltonart von C-Dur. Die Grundtöne paralleler Tonarten sind stets um eine kleine Terz versetzt.

Zwei Tonarten mit gleichem Grundton heißen *variant*. So ist zum Beispiel a-Moll die Variante von A-Dur und umgekehrt. Variante Tonarten unterscheiden sich um drei Generalvorzeichen.

5.4. Transposition und Modulation. Der Wechsel des Grundtons eines Stücks bei Beibehaltung des Tongeschlechtes (d. h. jeder Ton wird um das gleiche Intervall verschoben) heißt *Transposition*. Dies ist ein rein technischer Vorgang und kann aus verschiedenen Gründen notwendig sein (etwa um ein Stück singbar zu bekommen).

Hingegen heißt der möglichst fließende und kunstvolle Wechsel der Tonart im Verlauf eines Stückes *Modulation*. Es gibt verschiedene Techniken, so etwas zu erreichen, von denen wir einige besprechen werden.

6. Dreiklänge, Stufen und Funktionen

Ein *Akkord* ist das gleichzeitige Erklingen von mindestens drei Tönen. Eine Spezialform bildet der Dreiklang, der wie folgt konstruiert wird:

6.1. Dreiklang. Schichtet man auf einem gegebenen Ton zwei Terzen, so bildet sich ein *Dreiklang*. Hier gibt es vier Möglichkeiten, siehe Tabelle 9. Beim verminderten und beim übermäßigen Dreiklang tritt die Besonderheit auf, dass die Quinte zwischen den Randtönen nicht rein ist.

$k_3 + k_3$	Verminderter Dreiklang
$k_3 + g_3$	Molldreiklang
$g_3 + k_3$	Durdreiklang
$g_3 + g_3$	Übermäßiger Dreiklang

Tabelle 9. Möglichkeiten, Dreiklänge durch das Schichten von Terzen zu bilden

6.2. Terzverwandtschaften. Zwei Dreiklänge heißen *terzverwandt*, wenn sie zwei Töne (die notwendigerweise eine Terz bilden) gemeinsam haben:

- Die Dreiklänge von Paralleltonarten sind terzverwandt (z. B. C-Dur und a-Moll); sie teilen eine große Terz (c–e). Man spricht vom *Parallelklang*.
- Ein Durdreiklang ist außerdem noch terzverwandt zu der Molltonart, die auf der g_3 darüber aufbaut (z. B. C-Dur und e-Moll). Diese Dreiklänge teilen eine kleine Terz (e–g). Man spricht vom *Gegenklang*.

6.3. Stufen in Dur. Innerhalb einer Dur-Tonart können wir auf jedem Skalenton einen Dreiklang aufbauen. Wir nummerieren sie lateinisch durch:

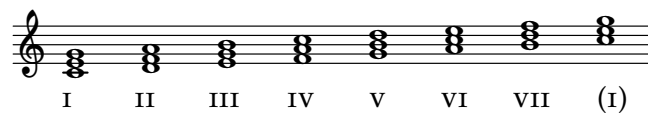


Abbildung 5. Die Stufen in Dur

Hierbei sehen wir, dass auf den Stufen I, IV und V Durdreiklänge stehen, während auf den Stufen II, III und VI Molldreiklänge stehen. Auf der Stufe VII steht ein verminderter Dreiklang, den wir vorerst vernachlässigen.

Die drei Durstufen, genannt *Hauptfunktionen*, haben einen sehr charakteristischen Klang. Wir nennen sie *Tonika*, *Subdominante* und *Dominante* wie in Tabelle 10.

Auf den Stufen VI, II bzw. III stehen die parallelen Mollklänge von Tonika, Subdominante bzw. Dominante. Wir nennen diese Stufen folglich *Tonika-*, *Subdominant-* und *Dominantparallele* (Tp, Sp und Dp).

Stufe	Name	Symbol	Charakter
I	Tonika	T	Tonales Zentrum
IV	Subdominante	S	Entfernung vom Zentrum
V	Dominante	D	Spannung zum Zentrum

Tabelle 10. Hauptfunktionen in Dur

Bevor wir eine ähnliche Konstruktion innerhalb einer gegebenen Molltonart durchführen, müssen wir noch einen besonderen Ton erläutern, dem auch in Moll eine wichtige Bedeutung zukommt.

6.4. Leitton. Der Ton, der eine kleine Sekunde (k_2) unter dem Grundton liegt (unabhängig davon, ob er skaleneigen ist oder nicht), heißt *Leitton*. Er hat eine starke Strebetendenz aufwärts zum Grundton und ist daher ein wichtiges Mittel, um auf ein Ende hinzuarbeiten.

Das, was im Falle von Dur der Dominante einen spannungsreichen Charakter gibt, ist der Umstand, dass seine Terz der Leitton der Skala ist. In Moll muss man, um dies zu erreichen, die Dominante ebenfalls nach Dur setzen. Dafür benötigen wir die g_7 der Skala, die nicht leitereigen ist.

6.5. Stufen in Moll. Wir erhalten in Moll folgende Stufen:

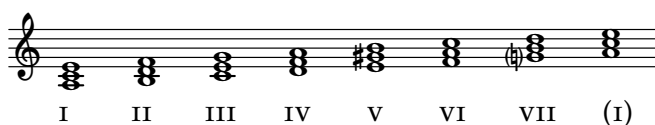


Abbildung 6. Die Stufen in Moll

Der Dreiklang II ist vermindert und wird vorerst vernachlässigt. Wieder kommt den Stufen I, IV und V eine zentrale Bedeutung zu. Wir bezeichnen sie als *Tonika* (t), *Subdominante* (s) und *Dominante* (D). Bemerke, dass Tonika und Subdominante Molldreiklänge sind, während die Dominante künstlich nach Dur gesetzt ist.

Wieder sehen wir, dass die Stufen III, VI bzw. VII die parallelen Durklänge von Tonika, Subdominante bzw. (Moll-)Dominante sind. Wir bezeichnen sie daher wieder als *Tonika-*, *Subdominant-* und *Dominantparallele* (tP, sP und dP).

6.6. Tonvorrat in Moll. Durch den skalenfremden Leitton im Dominantklang wird es notwendig, je nach Kontext große und kleine Sexten und Septimen zu nutzen (hier am Beispiel a-Moll):

- Soll der Leitton von unten erreicht werden und ein Hiatus zwischen k6 und g7 vermieden werden, kann die Sexte mitalteriert werden ($e' - fis' - gis' - a'$).
- Bei Abwärtsbewegungen vom Grundton aus, bei denen die Dominante gar nicht erklingt, wird die normale Skala genutzt ($a' - g' - f' - e'$).
- Ein Hiatus kann auch durch einen Lagenwechsel vermieden werden. In diesem Fall kann auch die für Moll charakteristische k6 in Kombination mit der g7 eingesetzt werden ($e' - f' - gis - a$).

So stehen je nach Kontext andere Töne zur Verfügung, was das Notensetzen in Molltonarten reizvoller macht.

Manchmal werden die oben beschriebenen drei Situationen als verschiedene „Mollskalen“ bezeichnet. Da jedoch in einem Stück sämtliche Situationen auftreten können, scheint es uns sinnvoller, von einem großen Tonvorrat zu sprechen, aus dem je nach Kontext geschöpft wird.

6.7. Varianten und Gegenklänge als Funktionen. Taucht in einer Tonart die Variante einer Funktion auf, so ist dies leicht zu notieren, indem der entsprechende Buchstabe groß statt klein (oder umgekehrt) geschrieben wird. So könnte man Es-Dur in C-Dur als „tP“ bezeichnen, als *Tonikavariantparallele*. Hier ist die Reihenfolge entscheidend: Die *Tonikaparallelvariante*, notiert „TP“, lautet A-Dur. Solche Funktionen sind allerdings sehr selten.

Eine Ausnahme, die tatsächlich recht häufig vorkommt, ist die Dur-Variante T am Ende eines Stücks, das in Moll steht. Die darin enthaltene große Terz wird *picardische Terz* genannt. Dieser Klang hat einen „erlösenden“ Charakter.

Darüber hinaus könnte man einige Stufen auch als Gegenklänge anderer Stufen auffassen, zum Beispiel Tp = Sg. In der Praxis ist das nur an einer Stelle relevant: Die sP in Moll ist oft ein „Ersatz“ für die Tonika und wird daher auch als tG, also als *Tonikagegenklang*, bezeichnet.

6.8. Kadenz. Eine *Kadenz* ist eine Akkordverbindung, die zur Schlussbildung verwendet wird. In ihrer Grundform lautet sie D–T in Dur und D–t in Moll. Es gibt nun verschiedene Erweiterungen und Abwandlungen:

- Endet eine Kadenz nicht wie erwartet in der Tonika, spricht man von einem *Trugschluss*. Die üblichen Formen sind D–Tp in Dur und D–tG in Moll.
- Oft taucht eine längere Version der Kadenz auf, die sich *Vollkadenz* nennt und die Form T–S–D–T in Dur bzw. t–s–D–t in Moll hat.
- In Dur taucht auch die Schlussbildung S–T auf, die *plagale Kadenz* genannt wird. Sie klingt wie ein „Abstieg“ zum Ausgangspunkt.

6.9. Kadenzraum. Die sechs Grundfunktionen einer Tonart sind im Quintenzirkel benachbart. Auf diese Weise bilden sie den *Kadenzraum*, siehe Abb. 7.

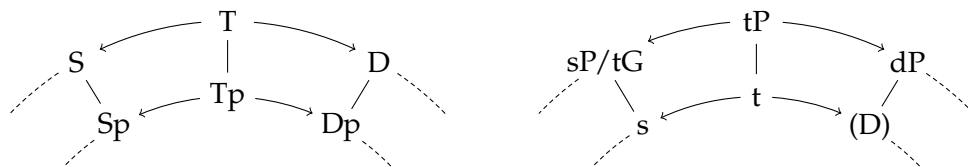


Abbildung 7. Der Kadenzraum in Dur (links) und in Moll (rechts)

7. Struktur von Notensätzen

Nachdem wir uns in den vorangegangenen Abschnitten eine Sprache zur Beschreibung von Tönen und ihren Verhältnissen erarbeitet haben, wollen wir nun *in* dieser Sprache Methoden erarbeiten, um Notensätze zu schreiben.

Hierbei stellen wir viele „Regeln“ auf, die unser historisch gewachsenes Ästhetikempfinden wiedergeben. Natürlich kann es Teil der individuellen Ausdrucksform sein, sie bewusst zu brechen – man sollte nur wissen, was man tut.

7.1. Horizontale Struktur. Eine Bewegung um eine Sekunde heißt *Schritt*, eine größere *Sprung*; eine nach unten *Fallen*, eine nach oben *Steigen*, keine *Liegenbleiben*. Grundlegende Regeln für die Gestaltung einer Melodie sind folgende:

- Es sind die Töne des Tonvorrats einer Tonart.
- Sprünge, die größer als eine Oktave sind, sind unzulässig. Sprünge, die größer als eine Quinte sind, sollten individuell geprüft werden.
- Große Sprünge sollten durch an sie anschließende Schritte in die andere Richtung „abgefedert“ werden.

Sopran	c' – g''	Tenor	d – g'
Alt	g – d''	Bass	F – e'

Tabelle 11. Die Tonumfänge verschiedener Chorstimmen

7.2. (Chor-)satz. Ein *Satz* ist eine Kombination aus mehreren gleichzeitig erklingenden eigenständigen Stimmen, deren vertikale Reihenfolge bis auf wenige Ausnahmen (die wir *Stimmkreuzung* nennen) gleich bleibt. Im vierstimmigen Chorsatz bewegen sich die Stimmen innerhalb des in Tabelle 11 beschriebenen Bereichs.

In der kompakten Notation werden diese vier Stimmen in zwei Systeme eingetragen, wobei die jeweils obere Stimme nach oben „gehalst“ wird, die anderen nach unten. Auf diese Weise können auch unterschiedliche Rhythmen notiert werden:

Abbildung 8. G. P. d. Palestrina, *Sicut cervus*, Psalm 42:1–3, T. 19–23

Natürlich können wir nicht beliebige Melodien kombinieren. Wir werden Regeln erarbeiten, welche Kombinationen möglich sind. Dabei beschränken wir uns zunächst auf den *homophonen* Fall, in dem alle Stimmen den gleichen Rhythmus haben.

7.3. Vertikale Struktur. Folgende Regeln erledigen schon einmal das Größte:

- Bis auf noch zu erläuternde Ausnahmen ergeben die Stimmen einen Akkord, der eine Funktion der jeweiligen Tonart ist. Dabei darf die Quinte fehlen.
- Grundton und Terz dürfen verdoppelt werden, die Quinte nicht.
- Der Abstand S – A sowie A – T darf maximal eine Oktave betragen.
- Im Bass darf der Grundton oder die Terz stehen; die Quinte hingegen nur in Ausnahmefällen, etwa wenn sie „auf dem Weg“ liegt. Oft möchten wir bei der Funktionsbezeichnung notieren, welcher Dreiklangston im Bass steht. Dies geschieht als Index, z. B. T₃.
- Bei jeder Akkordverbindung sollten wenigstens zwei der Bewegungsrichtungen (Steigen, Fallen, Liegen) vorkommen. Zu vermeiden ist eine Verbindung, bei der sich alle Stimmen in die gleiche Richtung bewegen (*Satzrutsch*).

7.4. Quint- und Oktavparallelen. Es ist zu vermeiden, dass sich zwei Stimmen *parallel* im Abstand von Quinten oder Oktaven bewegen.

Dies wird in Abb. 9 an einigen Beispielen verdeutlicht, die alle als Quintparallelen gesehen werden und unzulässig sind (selbiges gilt für Oktaven). Insbesondere sind auch folgende Situationen problematisch:

- Parallelen, die durch zusätzliche Zwischennoten entstehen,
- Parallelen, die durch unbetonte Noten unterbrochen werden (*Akzentparallele*),
- Parallelen, die bis auf Oktaven bestehen (*Antiparallele*),
- Wechsel von v_5 nach r_5 (*vermindert – rein*).



Abbildung 9. Problematische Quintparallelbewegungen

Einige ähnliche Situationen sind hingegen nicht unüblich, siehe Abb. 10:

- Quartparallelen (also Quintparallelen bis auf „negative“ Oktaven),
- Wechsel von r_5 nach v_5 (*rein – vermindert*),
- Parallelen aus zeitversetzten Wechseln (hier: $e'' - d''$ kommt vor $a' - g'$).

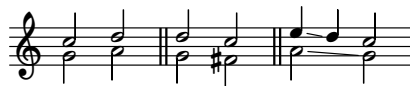


Abbildung 10. Unproblematische Quintparallelbewegungen

7.5. Auflösung des Leittons. Folgt nach der Dominante die Tonika, muss die Terz (also der Leitton) aufwärts in den Grundton geführt werden. Aus diesem Grund führte eine Verdopplung des Leittones zu Oktavparallelen und ist daher unzulässig.

Zur Auflösung gibt es eine Ausnahme (die jedoch keine Leittonverdopplung rechtfertigt): Der Grundton kann in gleicher Lage von einer anderen Stimme übernommen werden, siehe Abb. 11. Dies heißt *latente Auflösung*.



Abbildung 11. Eine latente Auflösung

8. Harmoniefremde Töne

Im letzten Abschnitt haben wir strenge Regeln besprochen, die einen Satz klassisch und geordnet klingen lassen. Ab jetzt werden wir verschiedene Möglichkeiten kennen lernen, diese Regeln aufzuweichen.

Vor allem werden wir Situationen besprechen, in denen zusätzlich zum vorliegenden Dreiklang andere Töne erklingen können: zum Beispiel weil sie eine Linie weiterführen oder bewusst „verzögern“, oder weil sie dem Akkord einen besonderen Charakter (Wärme, Spannung) verleihen.

8.1. Zwischennoten. Es gibt die Möglichkeit, *zwischen* den Schlägen in einzelnen Stimmen weitere Noten unterzubringen, um die Melodie auszugestalten.

- Ein Terzsprung kann mithilfe einer *Durchgangsnote* überbrückt werden:



Abbildung 12. Ein Notenbeispiel mit etlichen Durchgangsnoten

- Zwischen Tonwiederholungen kann eine *Wechselnote*, also ein Schritt nach oben oder unten (und wieder zurück), eingebaut werden:



Abbildung 13. Ein Notenbeispiel mit einigen Wechselnoten

Abschließend einige Anmerkungen zu diesen Zwischennoten:

- Man sollte ihren Einsatz nicht übertreiben: Wir raten dazu, einen Satz zunächst ohne sie zu entwerfen und sie danach sparsam „drüberzustreuen“.
- Durch Zwischennoten können Quint- und Oktavparallelen entstehen.
- Tauchen in mehreren Stimmen gleichzeitig Zwischennoten auf, so müssen sie eine Terz oder Sexte bilden (bis auf Oktaven).

Während Zwischennoten eine Möglichkeit darstellen, auf unbetonten Zeiten harmoniefremde Töne zu platzieren, bieten Vorhalte eine Möglichkeit, *auf* der Zählzeit einen fremden Ton zu setzen.

8.2. Vorhalte. Anstelle eines Dreiklangstones kann im Rahmen eines *Vorhalts* in einer der drei Oberstimmen der Ton einen Schritt darüber erklingen, sofern dieser danach schrittweise abwärts in den „richtigen“ Ton geführt wird.

Dies kann für alle Dreiklangstöne (3, 5 oder 8) geschehen; es gibt demnach Quart-, Sext- und Nonenvorhalte. Oft möchten wir Vorhalte auch in die Funktionsbezeichnung mit aufnehmen. Dies geschieht durch Hochstellung, z. B. D^{43} . Bei der Verwendung von Vorhalten muss folgendes beachtet werden:

- Vorhalte müssen vorbereitet werden, d. h. die Vorhaltsnote muss in einem zuvor erklingenden Akkord konsonant eingeführt werden und liegen bleiben. Oft wird diese Note dann übergebunden und die Auflösung kommt versetzt vor dem nächsten Schlag, siehe Abb. 14.
- Es sind skaleneigene Vorhaltsnoten zu verwenden. Dies hat den Effekt, dass die Quart im S^{43} übermäßig ist, weil sie der skaleneigenen $g7$ entspricht.
- Vorenthaltene Terzen und Quinten dürfen nicht bereits in einer anderen Stimme erklingen. Vorenthaltene Oktaven sind unproblematisch.

Wir wollen abschließend auf eine Besonderheit hinweisen: Ein Quartsextvorhalt auf der Dominante, also D^{65} , ist genauso aufgebaut wie die Tonika mit Quinte im Bass, also T_5 bzw. t_5 . Dies erklärt, weshalb Akkorde mit Quinte im Bass „instabil“ klingen: Man erwartet die Auflösung zweier Vorhaltsnoten.

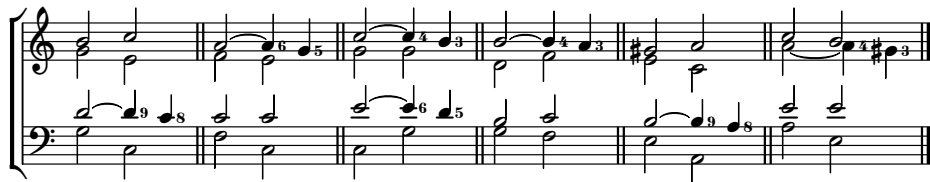


Abbildung 14. Viele verschiedene Vorhalte mit konsonanter Einführung

9. Charakteristische Zusatztöne

Für die speziellen Funktionen der Subdominante und der Dominante haben sich im Laufe der Zeit zusätzliche Töne herausgebildet, die den Charakter der Funktion verstärken: Bei der Dominante die Septime und bei der Subdominante die Sexte. Wir wollen diese Vierklänge im Detail studieren.

9.1. Dominantseptakkord. Fügt man der Dominante die leitereigene Septime (sowohl in Dur als auch in Moll klein) hinzu, nennt man den entstehenden Vierklang *Dominantseptakkord*, kurz D^7 .

Durch den zwischen g_3 und k_7 bestehenden Tritonus wird die Strebetendenz zur Tonika und somit der dominantische Charakter verstärkt. Einige Regeln:

- Die Septime muss abwärts in die Terz der Tonika geführt werden. Eine latente Auflösung ist möglich; dennoch darf die Septime nicht verdoppelt werden.
- Wie zuvor muss die Terz aufwärts aufgelöst werden; die Quinte darf fehlen.
- Im Bass darf der Grundton, die Terz und sogar die Septime liegen.

Durch die Septime kann ein Quartvorhalt der Tonika vorbereitet werden. Außerdem entspricht die Septime im D^7 der Oktave der Subdominante, sodass bei einer Vollkadenz bei der Verbindung $S-D^7$ ein Ton liegen bleiben kann.



Abbildung 15. Verschiedene Formen des Dominantseptakkords und seiner Auflösung

9.2. Verkürzter Dominantseptakkord. Eine Variation des Dominantseptakkord erlaubt es, den Grundton auszulassen. In diesem Fall muss die Quinte doppelt vorkommen, im Bass liegen und sich dort schrittweise abwärts in den Grundton der Tonika auflösen. Dies geht in Dur wie in Moll, siehe Abb. 16.

Den sich dadurch ergebenden Akkord nennen wir *verkürzten Dominantseptakkord*, notiert D_5^7 . Dieser Akkord besteht aus zwei kleinen Terzen und ist somit ein verminderter Dreiklang. In Dur besteht er genau aus den Tönen der Stufe VII.



Abbildung 16. Der verkürzte Dominantseptakkord und seine Auflösung

9.3. Sixte ajoutée. Fügt man der Subdominante die leitereigene Sexte (sowohl in Dur als auch in Moll groß) hinzu, so nennt man den entstehenden Vierklang *Sixte ajoutée*, kurz S^6 bzw. s^6 . Da die Sexte der Subdominante der Quinte der Dominante entspricht, wird die Strebetendenz hin zur Dominante und somit der subdominante Charakter verstärkt. Einige Regeln:

- Alle vier Töne müssen vorkommen; die Quinte darf nicht weggelassen werden (andernfalls läge stattdessen eine Umkehrung der Sp vor).
- Im Bass darf der Grundton oder die Terz liegen, in Moll auch die Sexte. Letzteres sollte in Dur vermieden werden, um eine Verwechslung mit der Sp auszuschließen.
- Die Quinte und die Sexte des Akkords sollten in unterschiedliche Richtungen weitergeführt werden (oder einer der beiden Töne bleibt liegen).

Die Sixte ajoutée in Moll hat eine ü_4 (Tritonus) zwischen der k_3 und der g_6 .



Abbildung 17. Einige Erscheinungsformen der Sixte ajoutée

10. Erweiterung des Kadenzraums

Um einen Satz harmonisch reichhaltiger zu gestalten, können auch Funktionen außerhalb des Kadenzraumes verwendet werden. Dabei nutzen wir die Bewegung D–T relativ zu verschiedenen Grundfunktionen.

Wie wir sehen werden, sind hierbei die Übergänge zu Modulationen, also zu vollständigen Veränderungen der Tonart, fließend.

10.1. Doppeldominante. Sowohl in Dur als auch in Moll heißt die Durdominante der Dominante *Doppeldominante* \mathbb{D} . Um sie zu bilden, braucht man eine skalenfremde Quarte. Dies ist genau das Generalvorzeichen, das wir einführen wollen, wenn wir unseren Kadenzraum „nach rechts“ verschieben.

Analog können wir den Doppeldominantsept sowie seine Verkürzung verwenden. Die Doppeldominante führt zur Dominante; es gelten die gleichen Regeln zur Auflösung der einzelnen Töne wie bei der Dominante selbst.

T S⁶ D⁷₃ D⁴₃ T D D D⁷₃ D D⁷₃ D T D⁷₃ D⁸₃ T

Abbildung 18. Ein Notenbeispiel mit vielen Doppeldominanten, aus [1, S. 199]

10.2. Zwischendominante. Allgemeiner können zu allen Funktionen Dominanten gebildet werden, die wir *Zwischendominanten* nennen. Sie werden mit (D) notiert; die Klammer bedeutet, dass die Dominante relativ zur Folgefunktion zu verstehen ist. Wir wollen einige übliche Zwischendominanten hervorheben:

- In Dur hat der Dominantsept zur Subdominante eine skalenfremde Septime. Dies ist genau das Generalvorzeichen, das wir einführen wollen, wenn wir unseren Kadenzraum „nach links“ verschieben.
- In Dur sind die Zwischendominanten zu den Parallelklängen Sp bzw. Tp besonders beliebt. Hierzu wird der Grundton bzw. die Quinte hochalteriert.
- In Moll ist die Zwischendominante zur Subdominante s besonders beliebt: Diese entspricht der Variante der Tonika.

T(D⁷)S D⁸₇ T T(D⁷₃)Sp D₃ T t(D₇)s D⁷₃ D⁴₃ T

Abbildung 19. Einige übliche Zwischendominanten

10.3. Zwischenkadenz. Manchmal ist eine ganze Kadenz relativ zu einer bestimmten Zielfunktion gesetzt, siehe Abb. 20.

T (s⁶ D⁴₃)Dp (D⁷₃) S⁶ D⁸₇ T

Abbildung 20. Eine Zwischenkadenz zur Dominantparallele

11. Dominanten mit Nonen

Es gibt drei sehr beliebte Abwandlungen der Dominante (oder einer beliebigen Zwischendominante), die alle gemeinsam haben, dass sie eine None enthalten. Sie alle haben einen sehr spezifischen Klang und sind ziemlich eindeutig einer Musikepoche zuzuordnen.

11.1. Barock: Verminderter Septakkord. Im Dominantseptakkord kann der Grundton durch die *kleine* None ersetzt werden, um einen weiteren Strebeton zu haben. Während die k_9 der Dominante in Moll leitereigen ist (sie entspricht der k_6 der Skala), wird sie in Dur durch Tiefalteration erreicht. Im Bass kann jeder der verbliebenen Töne (3, 5, 7 oder 9) liegen.

Die None muss abwärts in die Quinte des Folgeakkords aufgelöst werden; die Auflösungsregeln von Leitton (Terz) und Septime bleiben unverändert. Nur die Quinte des Akkords ist in ihrer Bewegung frei; allerdings können Quintparallelen der Form „vermindert–rein“ entstehen, falls $5-1$ unterhalb von $9-5$ liegt.

Im Falle der Doppeldominante können None bzw. Septime in einen Sext- bzw. Quartvorhalt geführt werden. In Dur entsteht hier ein sehr interessanter Halbtonschritt von der k_9 der Doppeldominante zur g_6 der Dominante.



Abbildung 21. Einige verminderte Septakkorde und ihre Auflösungen

Die Frage, wie dieser Akkord funktional bezeichnet und notiert werden soll, ist nicht leicht zu beantworten: Unsere Beschreibung als Dominante ohne Grundton ist künstlich, weil sie auf einem Ton aufbaut, der nicht vorhanden ist. Historisch richtiger wäre, ihn als Vierklang, der auf dem Leitton fußt und aus *drei* kleinen Terzen besteht, zu sehen. Deswegen wird er *verminderter Septakkord* genannt. Relativ zum Leitton enthält er also die r_1 , k_3 , v_5 und v_7 .

Nachteil dieser historisch adäquaten Sichtweise ist, dass sich die Rollen der beteiligten Töne um eine Terz verschoben, wenn der Leitton als Fundament des Akkords bezeichnet würde. Außerdem würden die Auflösungsbewegungen nicht erklärt. Wir wollen daher die Bestandteile weiterhin relativ zum nicht vorhandenen Grundton bezeichnen, also als g_3 , r_5 , k_7 und k_9 . Wir notieren den Akkord als D^v und schreiben den Basston in den Index: Es gibt also D_3^v , D_5^v , D_7^v und D_9^v .

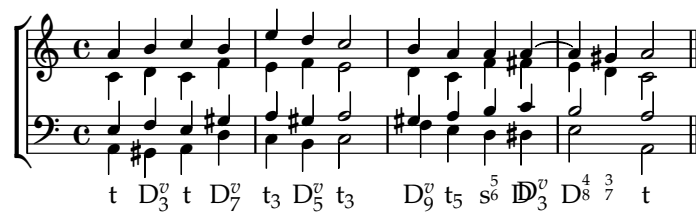


Abbildung 22. Beispiel mit etlichen verminderten Septakkorden, frei nach [1, S. 99]

11.2. Klassik: \mathbb{D}^v mit tiefalterierter Quinte. Der zur Doppeldominante gehörende verminderte Septakkord kann weiter angeschafft werden, indem man die Quinte tiefalteriert. Damit hat nun jeder der vier Töne eine Strebetendenz um eine k_2 nach oben oder unten. Die tiefalterierte Quinte der Doppeldominante entspricht der k_6 der Skala und ist daher in Dur skalenfremd, jedoch in Moll skaleneigen.

Die tiefalterierte Quinte muss im Bass liegen und zur Auflösung abwärts in den Grundton der Dominante geführt werden. Auf diese Weise entstehen Quintparallelen, die nur durch einen Quartsextvorhalt der Dominante verhindert werden können, oft aber in Kauf genommen werden (immerhin sind wir mit diesem Akkord schon in der Zeit nach Bach). Der Akkord wird notiert als \mathbb{D}_{5-}^v .



Abbildung 23. Verminderte Septakkorde mit tiefalterierter Quinte und ihre Auflösungen

11.3. Romantik: Dominantseptnonakkord. In Dur kann dem Dominantseptakkord auch die skaleneigene g_9 hinzugefügt werden. Dadurch entsteht ein Fünfklang, von dem die Quinte oder der Grundton ausgelassen werden kann. Wird die Quinte ausgelassen, sprechen wir vom *Dominantseptnonakkord* D^9 , andernfalls vom *verkürzten Dominantseptnonakkord* \mathbb{D}^9 . Beide machen den Dominantklang „wärmer“.

Wieder kann jeder der Töne im Bass liegen. Die None und die Septime müssen schrittweise abwärts geführt werden, der Leitton aufwärts.



Abbildung 24. Dominantseptnonakkorde in G-Dur sowie ihre Auflösungen

12. Größere Linien

In diesem letzten Abschnitt wollen wir den Blick etwas weiten und einige grobe Gestaltungsprinzipien zur Inspiration studieren.

12.1. Gegenbewegungen. Führt man Sopran und Bass in entgegengesetzte Richtungen, können damit nicht nur Parallelen vermieden werden; es klingt auch gut:



Abbildung 25. G. F. Händel, *Tochter Zion*, Siegeschor aus *Judas Maccabäus* (HWV 63)

12.2. Chromatik im Bass. Wenn es sich harmonisch anbietet, können chromatisch steigende Basslinien dem Satz einen „anschwellenden“ Charakter verleihen.



Abbildung 26. Standardidee für einen Satz zu *We wish you a merry christmas*

12.3. Quintfälle. Im weitesten Sinne sind damit Akkordketten gemeint, bei denen der Grundton stets um eine Quinte abnimmt. Hierzu bietet es sich an, in Stufen zu denken: Eine in Moll typische Verbindung ist I – IV – VII – III – VI. Da hierbei permanent ein Dominante-Tonika-Verhältnis angedeutet wird, klingen solche Ketten sehr „folgerichtig“, manchmal sogar erwartbar.

Fast immer hat in diesen Fällen der Bass sämtliche Grundtöne und springt damit entweder eine r4 aufwärts oder eine r5 abwärts.



Abbildung 27. J. Berthier, *Per crucem et passionem tuam – Libera nos, Domine* (Taizé-Kanon)

Wenn die Kette hinreichend lang weitergeführt, aber dabei nicht moduliert werden soll, muss zwangsläufig eine Quinte vermindert bzw. eine Quarte übermäßig sein. Auch in Instrumentalwerken ist dieses Modell sehr verbreitet.



Abbildung 28. A. Vivaldi, *Herbst*, Satz 1 in F-Dur aus *Le quattro stagioni* (op. 8, RV 269)

12.4. Sequenz. Eine andere Möglichkeit, den Eindruck von Folgerichtigkeit zu erzeugen, stellen Sequenzen dar: Hier wird ein melodisches oder rhythmisches Motiv nacheinander auf unterschiedlichen Höhen gespielt.

A musical score for two staves (treble and bass clefs) in 3/4 time, F# minor. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 3, 6). The first system shows a simple melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system introduces a triplet in the treble. The third system features a more complex melodic line with slurs and ties in the treble.

Abbildung 29. J. S. Bach, *Präludium fis-Moll* aus dem *Wohltemperierten Klavier 1* (BWV 859).

Literatur

[1] D. de la Motte. *Harmonielehre*. Kassel: Bärenreiter, 1976.