Inhaltsverzeichnis C-Kurs Musiktheorie

Grundlagen 1

1. Akkordmaterial – Dreiklang 1
2. Akkordbezeichnung 2
3. Tonarten 2
4. Kirchentonarten 3

I. Dur- Moll-Tonaler Tonsatz – Harmonielehre 5

A. Grundakkorde im vierstimmigen Satz 5

1. Lagenbegriff 5
2. Vier Stimmführungsregeln 6
3. Akkordverbindungen „Hausrezept“ 7
4. Hauptdreiklänge – Kadenz 8
5. Nebendreiklänge – erweiterte Kadenz in Dur 9
6. Nebendreiklänge in Moll 11
7. Harmonisieren einer Melodie 12
8. Harmoniefremde Töne 13

B. Die Umkehrungen des Grundakkords im vierstimmigen Satz 14

1. Der Sextakkord 14
2. Der Quartsextakkord 15

C. Der Dominantseptakkord 17

1. Der Dominantseptakkord – Allgemeines 17
2. Der Quintsextakkord = 1. Umkehrung des Dominantseptakkords 19
3. Der Terzquartakkord = 2. Umkehrung des Dominantseptakkords 19
4. Der Sekundakkord = 3. Umkehrung des Dominantseptakkords 20
5. Zwischendominanten 21

ERZBISTUM
PADERBORN

Grundlagen

1. Akkordmaterial – Dreiklang

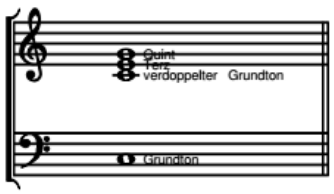
Dreistimmiger Akkordaufbau

- Der Dreiklang hat drei Grundbestandteile: Grundton – Quint – Terz
- Alle Töne sind in Terzen übereinanderliegend angeordnet
- Die große bzw. kleine Mittelterz ist ausschlaggebend für das Tongeschlecht (Dur/Moll)

Vierstimmiger Akkordaufbau

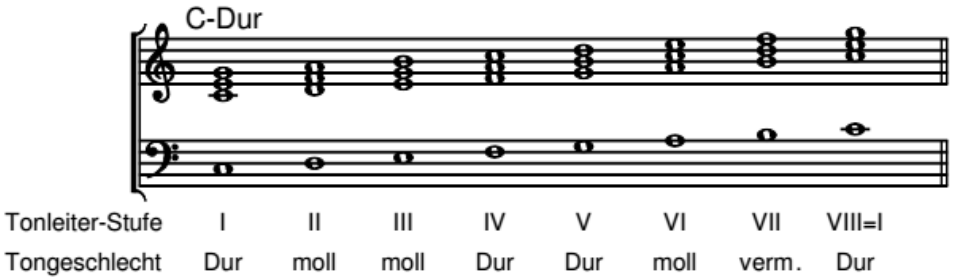
Um von der Drei- zur Vierstimmigkeit zu gelangen, wird zu den drei Akkordtönen Grundton, Terz und Quint noch der verdoppelte Grundton hinzugefügt. Ein vierstimmiger Akkord hat also den Grundton im Bass, die drei Oberstimmen bestehen aus Quint, Terz und dem verdoppelten Grundton. Außerdem: Die Terz darf **nicht** ausfallen! Der Leitton, also die VII. Tonleiterstufe, die einen Halbton unter dem Grundton liegt, darf nicht verdoppelt werden.

Beispiel: C-Dur Akkord



Leitereigene Dreiklänge einer Dur-Tonleiter mit entsprechendem Tongeschlecht:

Leitereigen heißt, dass alle Töne Bestandteil der zugrunde liegenden Durtonleiter sind.



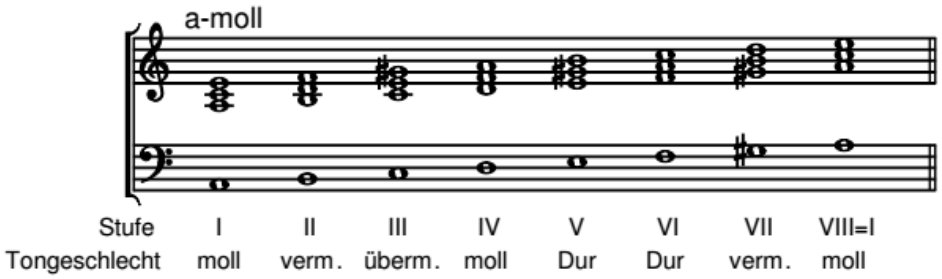
Die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe sind von besonderer Bedeutung.

- Sie haben die gleichen Intervallstrukturen, sind somit Durdreiklänge, die einzigen in Dur.

- Die Grundtöne sind im Quintabstand angeordnet, die V. Stufe eine Quint aufwärts von der I. Stufe, die IV. Stufe eine Quint abwärts von der I. Stufe.

Die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe bezeichnet man als Hauptdreiklänge. Auf den Stufen II, III und VI stehen Molldreiklänge, die VII. Stufe ist vermindert.

Leitereigene Dreiklänge einer harm. Moll-Tonleiter mit entsprechendem Tongeschlecht:



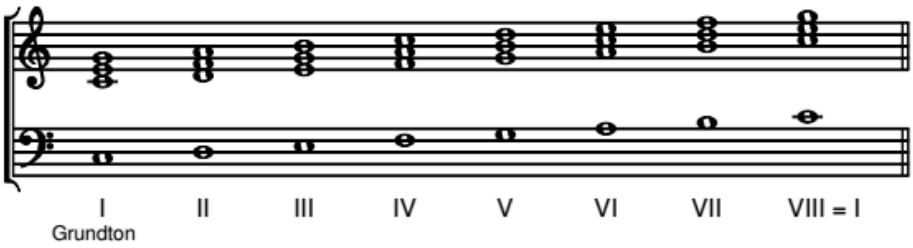
Übermäßige und verminderte Akkorde

Übermäßige und verminderte Akkorde definieren sich über die übermäßige bzw. verminderte Quint. Um sicherzugehen, ob es ein ebensolcher Akkord ist, den Akkord in Grundstellung bringen und die Quint analysieren.

2. Akkordbezeichnung

Es gibt zwei analytische Bezeichnungsschriften:

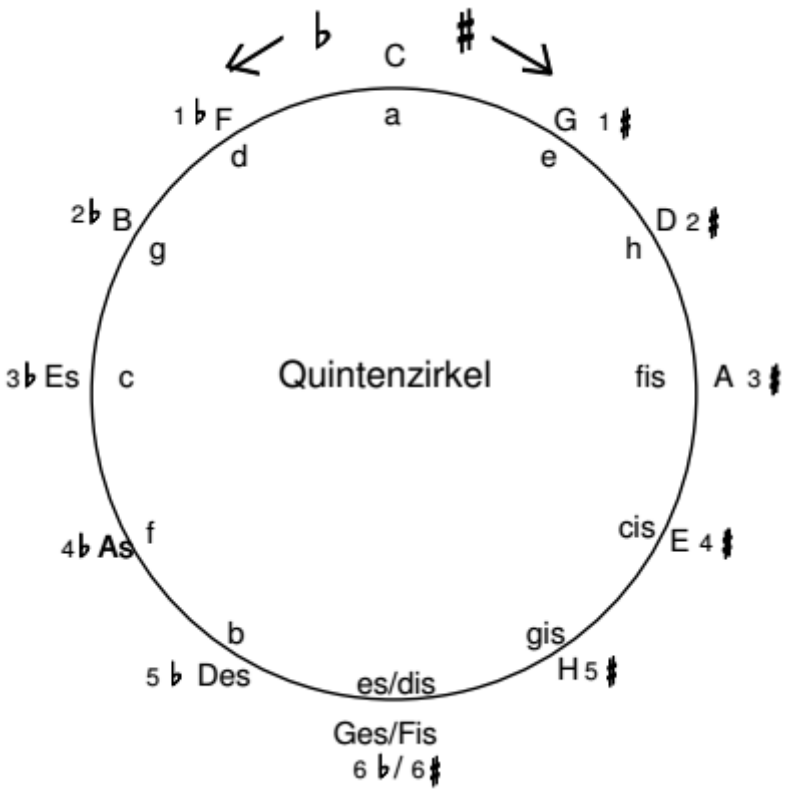
a) Die Stufentheorie
Es wird nur der Akkord an sich bezeichnet. Die Stufe gibt den intervallischen Abstand zum Grundton an. Hinzugefügte Ziffern stammen aus der Generalbassschrift.



b) Die Funktionstheorie (nach Hugo Riemann)
Die Akkorde werden entsprechend ihren Beziehungen untereinander bezeichnet. Die Zusatzziffern stammen aus der Generalbasschrift. Ziffern oberhalb des Funktionsbuchstaben geben wichtige Intervalle des Akkords an, Ziffern unterhalb vom Basston, falls er vom Grundton abweicht.

3. Tonarten

Die heute gebräuchlichen Dur- und Molltonarten sind in ihrem Aufbau nach gleich (und exakt transponierbar), haben aber verschiedene Ausgangspunkte, die Grundtöne.
Die #-Tonarten stehen in aufwärtsgerichteten Quinten zueinander in Beziehung, die b-Tonarten in abwärts gerichteten Quinten.
Die parallele Molltonart (=Mollparallele) zu einer Durtonart steht immer eine kleine Terz tiefer.
Im Quintenzirkel sind alle Dur- und Molltonarten auf einen Blick zuzuordnen.



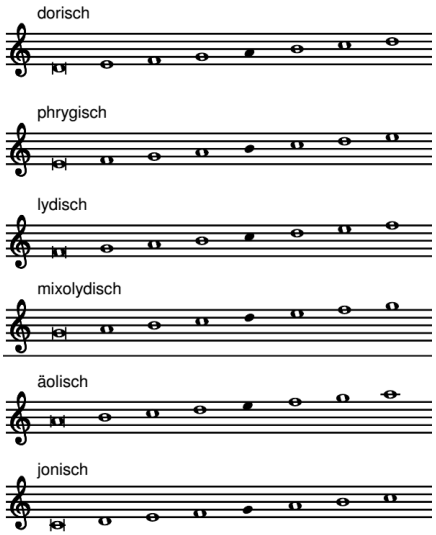
4. Kirchentonarten

a) Theorie

Die Vorläufer der heutigen Dur- und Molltonarten sind Kirchentonarten (Modi). Jede dieser Tonarten ist für sich ein eigenes Tongeschlecht.
Es gibt die Kirchentonarten Ionisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Äolisch und Lokrisch. Allen gemeinsam ist, dass es sich immer um ganz bestimmte Ausschnitte aus unserer heute gebrauchten Durtonleiter handelt.

<u>Charakteristika zur Tonartunterscheidung:</u>

Dorisch – Moll mit großer Sext (dorische Sext)
Phrygisch – Moll mit kleiner Sekunde (phrygische Sekund)
Lydisch – Dur mit übermäßiger Quarte (lydische Quart)
Mixolydisch – Dur mit kleiner Septime, d.h. ohne Leitton (mixolydische Septime)
Äolisch – Moll-Tonleiter
Ionisch – Dur-Tonleiter



b) Erkennen und Bestimmen

Erkennen

Vorgehensweise:

a) Ist das vorliegende Stück in eine Dur- oder Molltonart einzuordnen? Schlusston beachten – Vorzeichen!

b) Falls nicht, handelt es sich höchstwahrscheinlich um eine Kirchentonart.

Bestimmen

Vorgehensweise über die Null-Lage (C-Dur-Skala)

c) Bei Betrachtung der Vorzeichen – in welcher Durtonart stünde das Stück?

d) Welche abwärts gerichtete Abstandsintervall hat der Grundton dieser Tonart zu Ton C?

e) Das gefundene Intervall nun an den Schlusston des Stücks abwärtsgerichtet anhängen. Der gefundene Ton ist der Schlusston im C-Dur-Modell. Nun lässt sich die Kirchentonart leicht bestimmen.

Beispiel

a) Lied mit 3b, Schlusston f – Teststellung: weder Es-Dur noch c-Moll

b) Kirchentonart!

c) 3b = Es-Dur

d) Kleine Terz

e) Vom Schlusston kleine Terz abwärts: d
auf Ton d steht in der vorzeichenlosen Null-Lage „dorisch“.

f) Tonart ist f dorisch

I. Dur- Moll-Tonaler Tonsatz – Harmonielehre

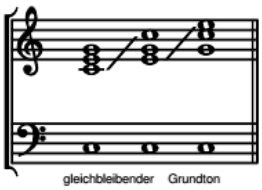
Definition
Die Harmonielehre beschäftigt sich mit den Klängen und Klangbeziehungen der Dur-moll-tonalen Musik. Grundlage ist der Dreiklang.

A. Grundakkorde im vierstimmigen Satz

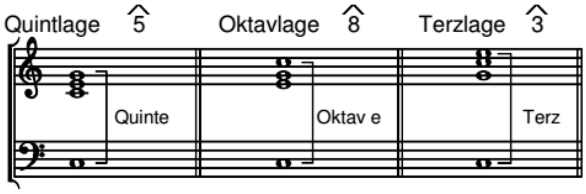
1. Lagenbegriff

Der Begriff „Lage“ hat zweierlei Bedeutung:

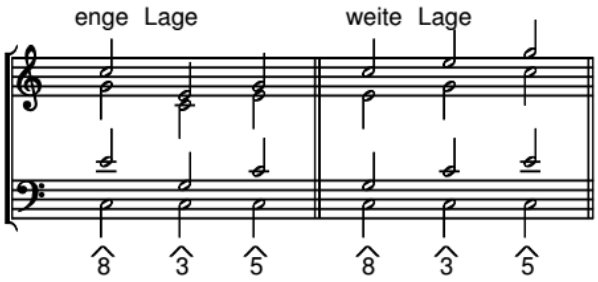
a) Terz-, Quint-, Oktavlage
Ein Akkord lässt sich bei gleichbleibendem Grundton in drei verschiedenen Varianten aufbauen.
Dazu muss man nur die drei Töne der Oberstimme umschichten.



Die so entstandenen Akkorde lassen sich zur besseren Unterscheidung benennen. Die Bezeichnung richtet sich nach dem absoluten Abstand (Intervall) zwischen dem Sopran- und dem Basston. Je nachdem, welches Intervall vorliegt, spricht man von der Terz-, Quint- oder Oktavlage.



b) Enge Lage – weite Lage
Der Gesamtakkord kann auf zwei Arten dargestellt werden, die sich nach dem Tonabstansverhältnis innerhalb des Akkords richten.
Enge Lage – A und T stehen so nah wie möglich unter dem Sopranton; Abstand S-A möglichst nicht größer als Quarte. Es passt kein Ton desselben Akkordes dazwischen.
Weite Lage – Abstand S-A mindestens eine Quinte; weitere Töne desselben Akkordes würden dazwischenpassen.



Der Begriff „Lagenwechsel“ hat zwei Bedeutungen.

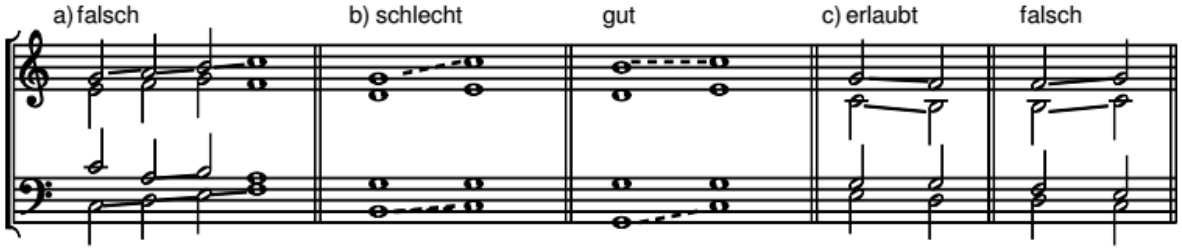
- Wechsel von Oktav-, Terz- und Quintlage
- Wechsel zwischen enger und weiter Lage

Ein Lagenwechsel wird insbesondere bei großen Melodiesprüngen gebraucht.

2. Vier Stimmführungsregeln

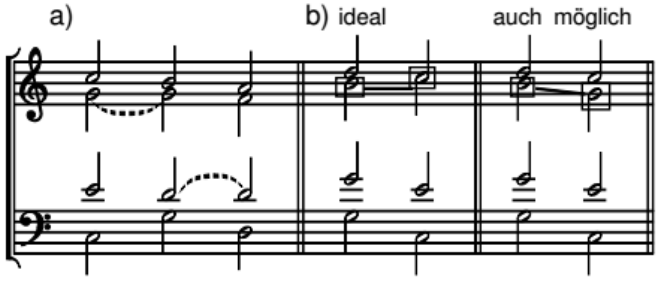
a) Parallelen

Verboten sind Parallelführungen von Primen, Quinten und Oktaven in gleichen Stimmen (a).
Verdeckte Parallelen, d.h. Parallelbewegungen aus beliebigen Intervallen in die Prim, Quint oder Oktav sollten vermieden werden, wenn der Sopran in sie hineinspringt (b).
Eine Quintparallele, die sich abwärts vom reinen zum verminderten Intervall bewegt ist tolerabel (wenn auch nicht ideal) (c), in umgekehrter Richtung verboten. („vermindert rein – das lass sein!“)



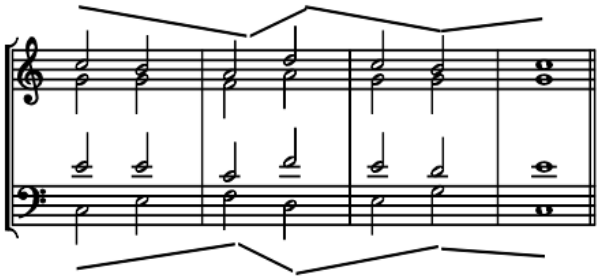
b) Gesetz des nächsten Weges

Jede Stimme sollte den ihr nächstliegenden Akkordton ansteuern, gemeinsame Akkordtöne- vor allem in den beiden Mittelstimmen sollten liegenbleiben (a).
Akkordtöne- vor allem in den beiden Mittelstimmen sollten liegenbleiben (a).
Unter Beachtung dieser Tonsatzregel bekommen die Einzelstimmen eigenständigen Melodiecharakter (Linearität).
In Schlusskadenzen darf der Leitton gegebenenfalls zugunsten eines vollständigen Schlussakkords abspringen (b).



c) Gegenbewegung

Gegenbewegung in den Außenstimmen ist klanglich günstig.



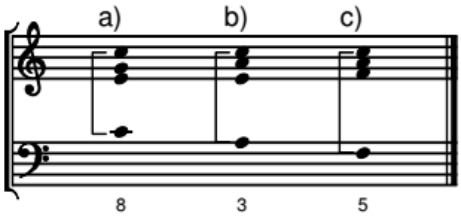
d) Stimmkreuzung

Stimmkreuzungen sollten vermieden werden, das heißt, eine Oberstimme sollte nicht unter ihrer nächstliegenden Unterstimme verlaufen und umgekehrt.

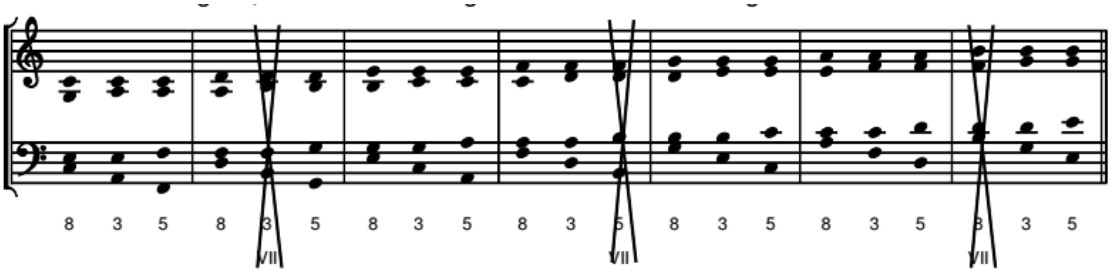
3. Akkordverbindungen „Hausrezept“

Die Verbindung von Akkorden unterliegt bestimmten Regeln.
Das nachfolgende „Hausrezept“ verhilft mit einfachen Mitteln schnell zu einem fehlerfreien Satz, vor allem unter zusätzlicher Beachtung der vier Stimmführungsregeln (siehe 2.)

- Satzerstellung über die Methode der Lagenbestimmung vom Sopran aus:
  Welche Akkorde ergeben sich, wenn der Melodieton Oktave, Terz oder Quinte eines Akkordes ist? Nehmen Sie dann den Grundton des Akkords in den Bass und vervollständigen Sie die restlichen drei Stimmen nach dem üblichen Muster (Grundton, Terz, Quint + Grundtonverdopplung).
- **Wichtig**!
  Es fällt immer die Lage aus, die beim vorhergehenden Akkord verwendet wurde. So können Parallelen geschickt vermieden werden.
- Die VII. Stufe mit dem Grundton im Bass wird **nicht** verwendet.
- Vorgehensweise anhand eines Beispiels:
  - Im Sopran ist c^2 gegeben, das nun oberster Ton dreier Lagen sein kann.
    a) c^2 ist oberster Ton einer Oktavlage:
    Oktav unter c steht wieder c, dieses c ist der Bass- und zugleich der Grundton, vom Grundton c aus die fehlenden Akkordtöne ergänzen, also Quint g und Terz e.
    b) c^2 ist der oberste Ton einer Terzlage:
    Terz unter c steht a, dieses a ist der Bass- und zugleich der Grundton, vom Grundton a aus die fehlenden Akkordtöne ergänzen, also Quint e und Verdopplung des Grundtons a.
    c) c^2 ist oberster Ton einer Quintlage:
    Quint unter c steht f, dieses f ist der Bass- und zugleich der Grundton, vom Grundton f aus die fehlenden Akkordtöne ergänzen, also Terz a und Verdopplung des Grundtons f

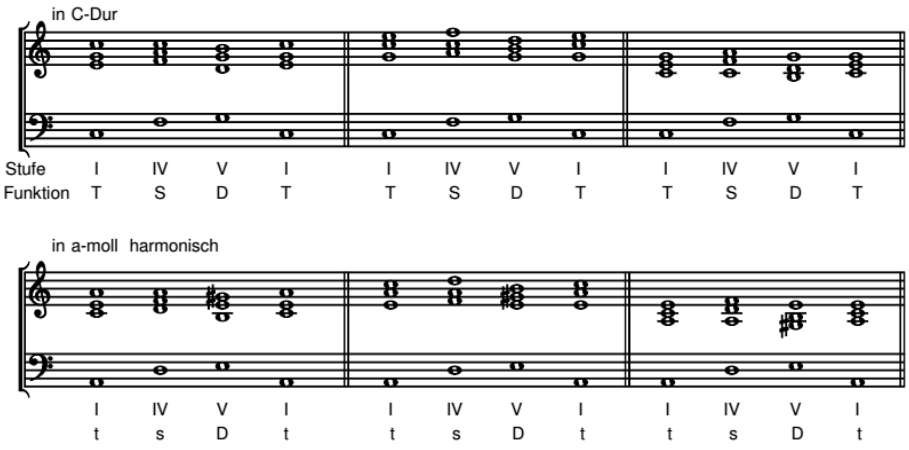


- Dies lässt sich nun auf alle Soprantöne einer Tonleiter anwenden. Die möglichen Akkorde bilden dann den Akkordvorrat für die Erstellung eines Satzes mit gegebener Melodie. Wichtig ist, dass nur leitereigene Töne Verwendung finden.



4. Hauptdreiklänge – Kadenz

- Hauptdreiklänge: Dreiklänge der I., IV. und V. (Tonleiter)-Stufe
- Sie sind quintverwandt und enthalten alle Töne der Tonleiter
- Werden sie in der Reihenfolge I-IV-V-I angeordnet, festigen und bekräftigen sie als **Kadenz** (lat. Cadere=fallen) die jeweilige Tonart.
- Die Funktionstheorie, die die Beziehungen der Akkorde untereinander bezeichnet, weist ihnen eine je eigene Funktion zu und bezeichnet sie als Tonika (T) auf der I. Stufe, Subdominante (S) auf der IV. Stufe und Dominante (D) auf der V. Stufe
- Die Kadenz ist die Grundlage der Dur-Moll-Tonalität überhaupt.
- Kadenzen von allen Lagen aus:



- Spannungseigenschaften der Kadenz
  - Die Tonika zentriert das sie umgebende Tonmaterial und ist Endpunkt der harmonischen Entwicklung. Jedes Musikstück endet mit der Tonika.
  - Die Dominante steht in einem starken Spannungsverhältnis zur Tonika durch den aufwärtsstrebenden Leitton und die abwärtsfallende Quint. Die Verbindung Dominante-Subdominante ist schlecht, weil der Subdominantgrundton nach der Dominante unbefriedigend wirkt. Die Verbindung Dominante-Subdominante ist daher zu vermeiden.
  - Die Subdominante birgt in sich eher ein klangsteigerndes Moment.
  - Die Subdominante hat also eher Klanggehalt, die Dominante eher Spannungsgehalt.

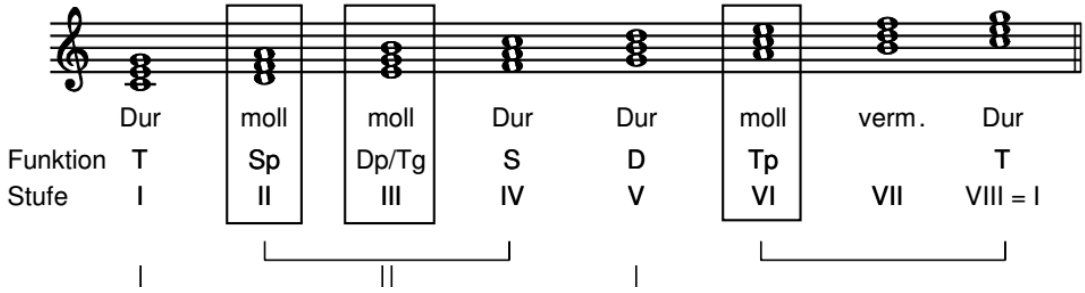
Schlüsse
> authentischer Schluss: D-T – große Schlusswirkung
> plagaler Schluss: S-T – geringe Schlusswirkung, da Tonikagrundton vorweggenommen wird
> Halbschluss: Verbindung T-D und S-D
> Ganzschluss: Verbindung D-T
> Alle genannten Schlüsse setzen Gliederungspunkte und prägen so entscheidend den Aufbau einer Komposition bzw. eines Satzes

5. Nebendreiklänge – erweiterte Kadenz in Dur

- Nebendreiklänge sind Ableitungen der Hauptdreiklänge und Vertreter derselben. Zur klanglichen Abwechslung werden sie im Satz verwendet.
- Es gibt zwei Nebendreiklänge für jeden Hauptklang, die immer im Terzverhältnis stehen
  a) **Parallelklänge** (Verwandtschaft kleiner Terzen)
  b) **Gegenklänge** (Verwandtschaft großer Terzen)

- Ableitung aller Nebendreiklänge in C-Dur:

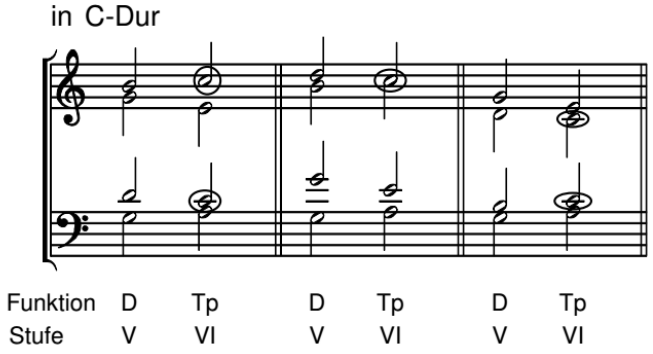
- Nebendreiklänge stehen auf der II., III. und VI. Stufe. Die VII. Stufe wird wegen ihres verminderten Intervalls ausgeklammert.



- Gewichtiger und damit **für uns bedeutsamer ist der Parallelklang**, weil er den Grundton des Hauptdreiklangs in sich hat.
- Nebendreiklänge können in verschiedener Funktion im Satz Verwendung finden. Sie können den jeweiligen Hauptdreiklang vertreten (Tp, Sp, Dp) oder eigenständig mit den Hauptdreiklängen kombiniert werden. Werden Nebendreiklänge nicht direkt als Vertreter ihres Hauptklangs verwendet, so folgen sie in der Regel ihrem Hauptklang (z.B. S-Sp). Ideal ist das Prinzip der fallenden Terzen im Bass (siehe „Erweiterte Kadenz“). Nebendreiklänge sind untereinander sehr gut kombinierbar, wenn sie quintverwandt sind.

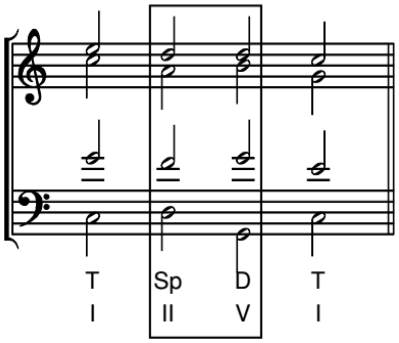
a) Tp-Tonikaparallele (VI Stufe) als Vertreterin der Tonika
Der typische Vertretungsfall der Tonikaparallele ist der Trugschluss.
Als Abschlussakkord nach der Dominante wird eigentlich die Tonika erwartet, stattdessen erscheint die Tonikaparallele (D-Tp).

Dabei ist zu beachten: Der Leitton muss aufwärts geführt werden. Damit nun keine Parallelen entstehen können, muss die Terz verdoppelt werden.



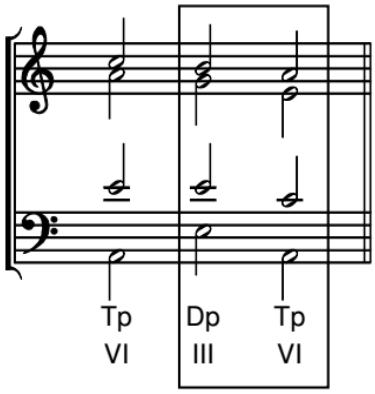
b) Sp – Subdominantparallele (II. Stufe) als Vertreterin der Subdominante

Der Subdominantparallele folgt meist die Dominante (Kadenz!).



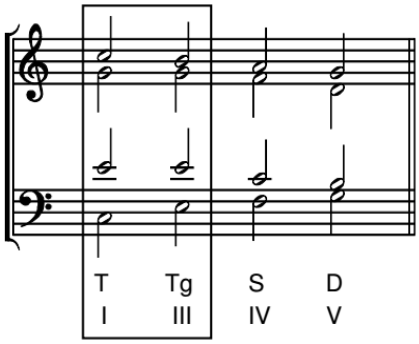
c) Dp – Dominantparallele (III. Stufe) als Vertreterin der Dominante

Die Dominantparalle kann die Dominante nie vor der Tonika vertreten. Gut ist die Verbindung Dp-Tp als Vertreter der Hauptdreiklänge.

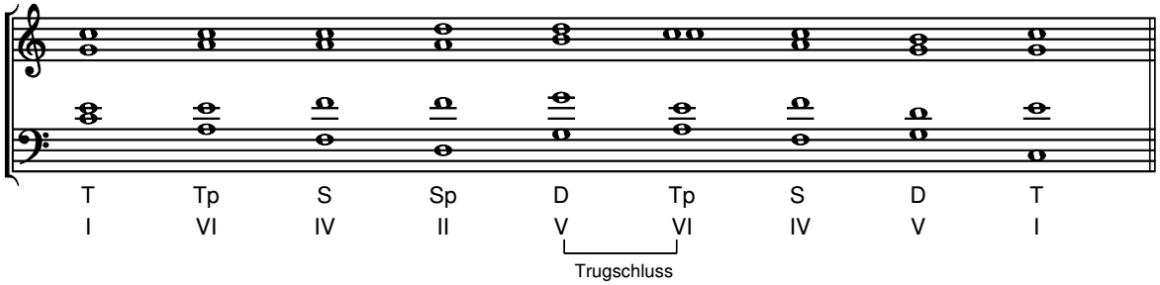


Weitere Anwendungsmöglichkeiten der III. Stufe:

Wird die Melodie über den Leitton abwärts geführt, so kann man diese Tonfolge mit der I. Stufe – III. Stufe harmonisieren.



d) Erweiterte Kadenz mit Nebendreiklängen



6. Nebendreiklänge in Moll

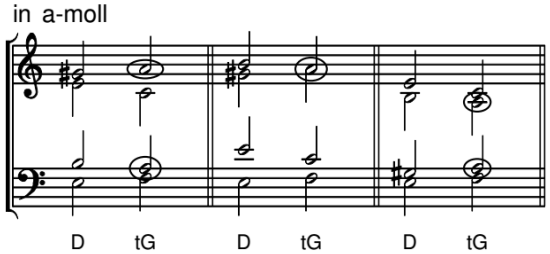
- Auch in Moll lassen sich terzverwandte Parallel- und Gegenklänge bilden.
- Wie in Dur gibt es zwei Nebendreiklänge zum Hauptklang, diesmal aber andersherum:
  a) **Parallelklänge liegen oberhalb** (Verwandtschaft kleiner Terzen)
  b) **Gegenklänge liegen unterhalb** (Verwandtschaft großer Terzen)

1. Harmonisches Moll

Im harmonischen Moll wird die VII. Stufe erhöht (Leittonwirkung!), abwärts wieder aufgelöst.

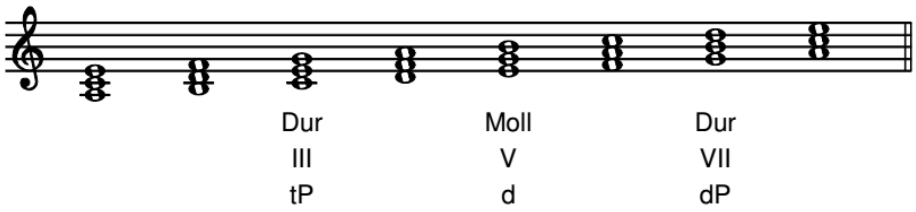
- Im harmonischen Moll ergeben sich viele übermäßige unverminderte Nebenakkorde (II., III., VII. Stufe). Deshalb verzichten wir auf diese Nebenakkorde im Satz.
- Gut kann die Trugschlussverbindung V-VI (D-tG) verwendet werden. Auch hier ist wieder auf die Terzverdopplung zu achten!

in a-moll



2. Natürliches Moll

Im natürlichen (äolischen) Moll wird die VII. Stufe nicht erhöht. Es gibt also keinen Leitton.



- Im Gegensatz zum harmonischen Moll sind folgende Akkorde möglich:
  - III. Stufe: Es entsteht ein Durdreiklang (tP)
  - V. Stufe: Die Dominante steht in Moll statt in Dur (d)
  - VII. Stufe: Es entsteht ein Durdreiklang statt eines verminderten (dP)
- Dieser Akkordvorrat ist sehr gut für die Harmonisierung von kirchentonalen Liedern verwendbar.
- Für die Verwendung der Nebendreiklänge gilt dasselbe wie in Dur.

Bei der Harmonisierung von Melodien kann das Tonmaterial von harmonischer und natürlicher Moll-Skala miteinander vermischt werden, dies bietet sich besonders an, wenn der Bass schrittweise aufwärts geht (melodisches Moll mit erhöhter VI. und VII. Stufe) oder schrittweise abwärts geht (natürliches Moll).

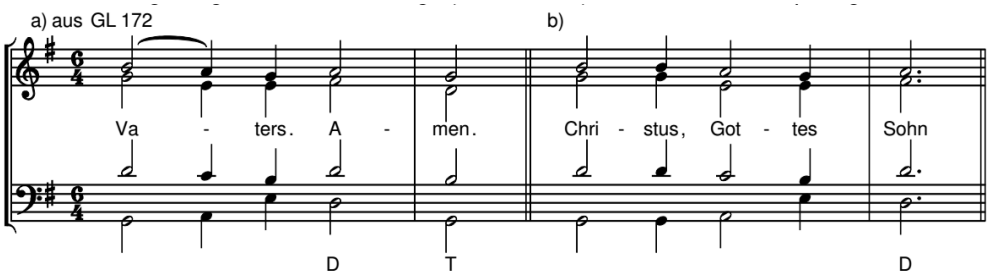
7. Harmonisieren einer Melodie

Vorgehensweise

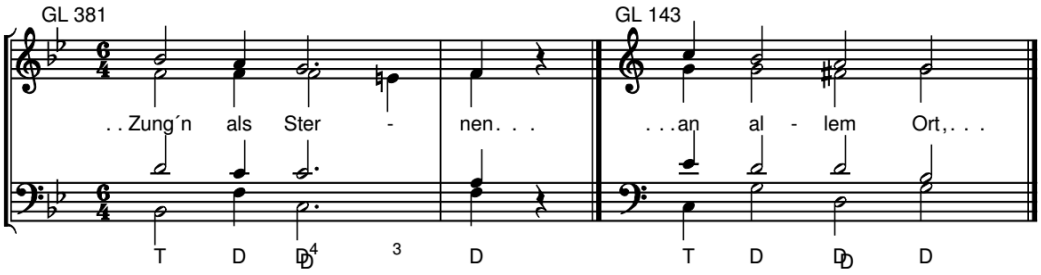
a) Feststellung der Tonart
b) Tonleiter mit entsprechenden Akkorden als Materialsammlung notieren.
c) Mit Hilfe des „Hausrezeptes und der Stimmführungsregeln Akkorde festlegen. Dabei kann es hilfreich sein, zunächst nur ein Außenstimmengerüst zu erstellen, um dann erst die Reststimmen zu ergänzen.
d) Nach der Fertigstellung nochmals auf Parallelen hin überprüfen!! Dabei alle sechs Kombinationsmöglichkeiten miteinander vergleichen SA-ST-SB-AT-AB-TB.
e) Werden Korrekturen vorgenommen, die entsprechende Stelle auf eventuell neu entstandene Fehler hin überprüfen.
f) Jede Stimme durch Absingen auf Linearität hin überprüfen.

Außerdem ist zu beachten:

- Der Melodieton an Liedzeilenenden ist manchmal nur mit bestimmten Akkorden gut zu harmonisieren.
  a) Der Schlusston eines Liedes ist meist der Grundton. Hier muss grundsätzlich die Verbindung Dominante – Tonika in Grundstellung stehen.
  b) Wenn der Zeilenendton auf der II. Tonleiterstufe stehen bleibt, ist meist die Dominante die günstigste Harmonisierung (Halbschluss), statt D ist auch Sp möglich.



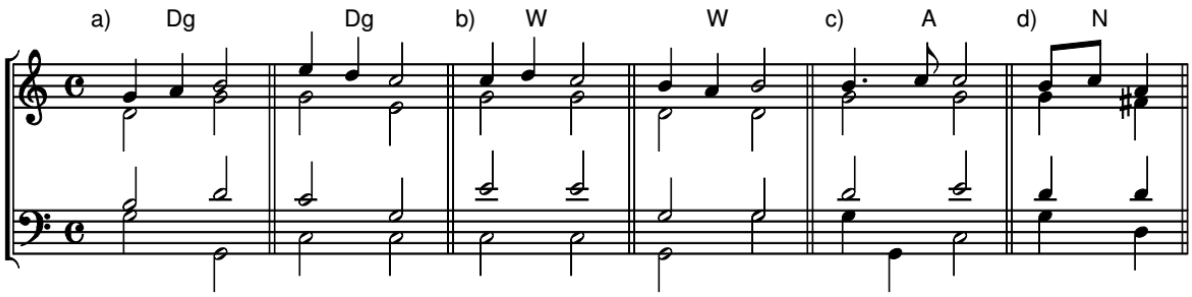
- Trugschlüsse stehen nie am Ende eines Liedes.
- Bei Quart- oder Quintsprüngen der Melodie sollte der Bass sich stufenweise bewegen
- Melodiesprünge sind häufig mit Änderung der Lage zu erfassen.
- Nicht alle Töne einer Melodie müssen bei der Harmonisierung berücksichtigt werden. Dies gilt vorallem für harmoniefremde Töne (Wechselnoten, Durchgang, Vorhalt, Vorausnahme), insbesondere bei schnellem Tempo und kleinen Notenwerten (siehe II. A. 8)
- Die Harmonisierung erfordert gegebenenfalls freiere Stimmführung.
- Das heißt:
  - Durchbrechen des Gesetzes vom liegenbleibenden Ton
  - Durchbrechen des Gesetzes vom nächsten Weg
  - In den Mittelstimmen können Leittöne auch ohne zielgerichtete Weiterführung bleiben.
- Eventuell notwendige Modulationen in andere Tonarten feststellen. Viele Dur-Lieder modulieren in die Dominanttonart und wieder zurück zur Ausgangstonart. Bei der Harmonisierung ist entscheidend, dass der Leitton der neuen Dominanttonart mit Hilfe der Doppeldominante (DD siehe II. C. 8) frühzeitig erscheint.



8. Harmoniefremde Töne

Zu den harmoniefremden Tönen zählen Wechselnoten, Durchgänge, Vorausnahmen, Nebennoten und Vorhalte. Sie sind immer dissonant und damit harmoniefremd.
Man unterscheidet:

1. <u>Harmoniefremde Töne auf leichter (=unbetonter) Taktzeit</u>
   - **a) Durchgang (Dg)**
     Eine Stimme geht von einem akkordeigenen über einen akkordfremden Ton zum bächsten akkordeigenen Ton in gleicher Richtung.
   - **b) Wechselnote (W)**
     Die Wechselnote liegt eine große oder kleine Sekund über oder unter dem Ausgangston und kehrt zu diesem zurück.
   - **c) Vorausnahme = Antizipation (A)**
     Wird ein harmoniefremder Ton, der der nachfolgenden Harmonie zugehört, stufenweise vorzeitig auf unbetonter Zeit vorweggenommen, so entsteht eine Vorausnahme.
   - d) **Nebennoten (N)**
     Harmoniefremde Töne auf leichter Taktzeit, die weder Dg, W oder V sind, werden als Nebennoten zusammengefasst. Man unterscheidet abspringende und anspringende Nebennoten.

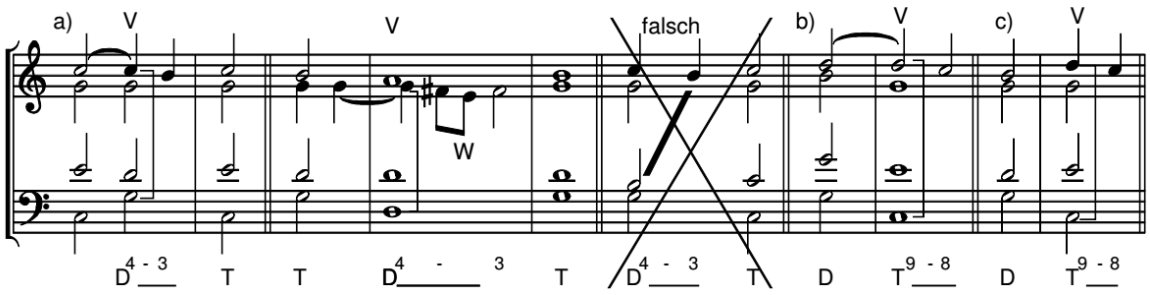


2. <u>Harmoniefremde Töne auf schwerer (=betonter) Taktzeit</u>

Vorhalt (V)

Ein Vorhalt entsteht, wenn ein zu erwartender harmonieeigener Ton auf betonter Taktzeit vorenthalten wird und stattdessen ein dissonanter Ton auftritt.
Vorhalte werden in der Regel stufenweise nach unten aufgelöst.
Es gibt den vorbereiteten und den unvorbereiteten Vorhalt:

- Vorbereiteter Vorhalt
  Der Vorhaltston ist in der vorhergehenden Harmonie in derselben Stimme bereits vorhanden. Am häufigsten ist der Quartvorhalt (a), seltener der Nonvorhalt (b). Beim Quartvorhalt gilt: der „vorenhaltene“ harmonieeigene Ton darf in einer anderen Stimme nicht vorkommen, im Gegensatz zum Nonenvorhalt.
- Unvorbereiteter Vorhalt
  Der Vorhaltston tritt ohne Vorbereitung in der vorhergehenden Harmonie ein (c).



Wichtig!

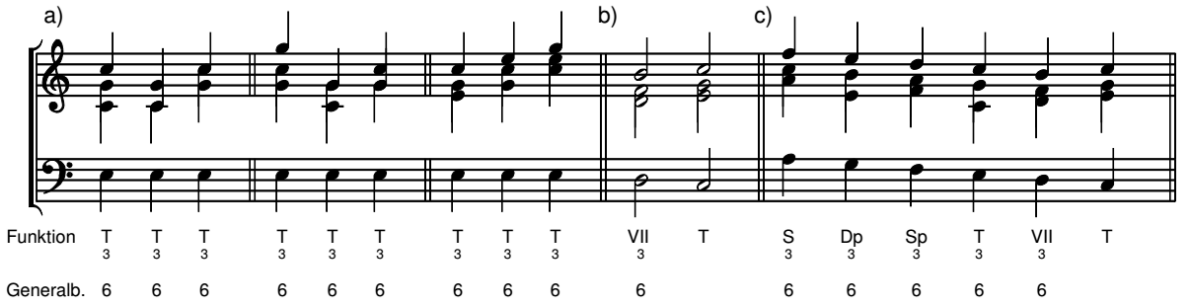
Nicht alle Töne einer Melodie müssen ausharmonisiert werden. Besonders bei kleineren Notenwerten und schnellem Tempo kann der eine oder andere Melodieton, der als harmoniefremd zu erkennen ist, in der Harmonisierung unberücksichtigt bleiben.

B. Die Umkehrungen des Grundakkords im vierstimmigen Satz

1. Der Sextakkord

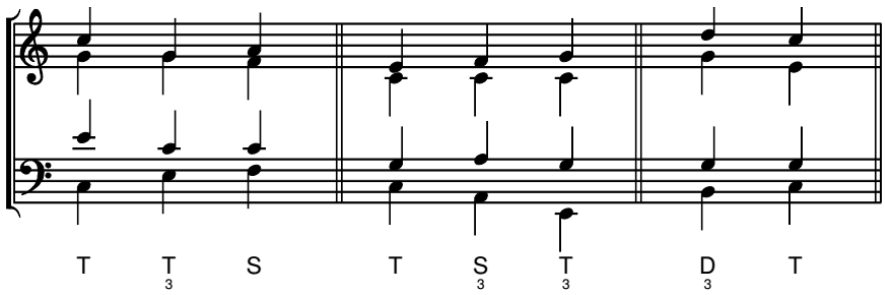
- die erste Umkehrung des Grundakkords wird als „Sextakkord“ bezeichnet.
- Im Bass steht nicht mehr der Grundton, sondern der Terzton. Der Abstand nach oben gerechnet zum Grundton beträgt eine Sexte- daher der Name Sextakkord. Ganz korrekt wäre die Bezeichnung Terzsextakkord, weil eigentlich auch der Abstand des Basstones zur eigentlichen Quint des Grundakkords bezeichnet werden müsste.

- In Funktionsschreibweise setzt man unter den Funktionsbuchstaben die Ziffer 3 für „Terz im Bass“
- In der Generalbassschrift steht die Ziffer 6 unter dem Basston, manchmal auch $\begin{smallmatrix}6\\3\end{smallmatrix}$.
- Im Sextakkord können alle Töne verdoppelt werden, auch die Terz (a)
- Der terzverdoppelte Sextakkord wird eher nur aus Stimmführungsgründen verwendet, z.B. in Sextakkordketten.
- Die VII. Stufe wird als Sextakkord verwendbar, vor allem bei der Sopranschlusswendung „Leitton – Grundton“ (b). Der Leitton sollte sich nach oben auflösen. Ausnahmen sind Stimmführungsgründe und Sextakkordketten.
- In Sextakkordketten wird zwischen Terzverdopplung und „Normalform“ abgewechselt (c).



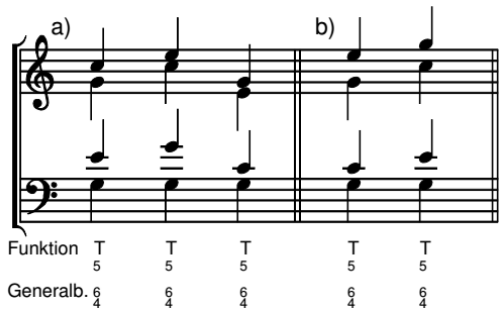
- Die Erweiterung des Akkordvorrats durch den Sextakkord hat bei der Harmonisierung den Vorteil, dass sich nun gute Basslinien bilden lassen.

  Beispiele für geeignete Sextakkordverwendung:

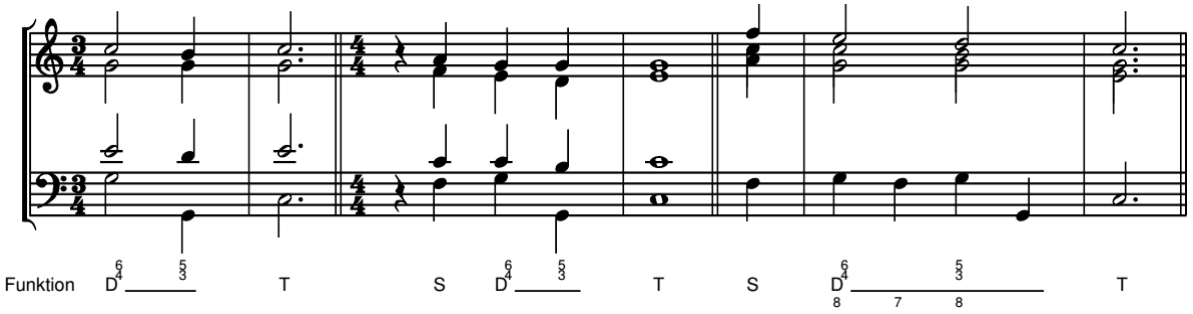


2. Der Quartsextakkord

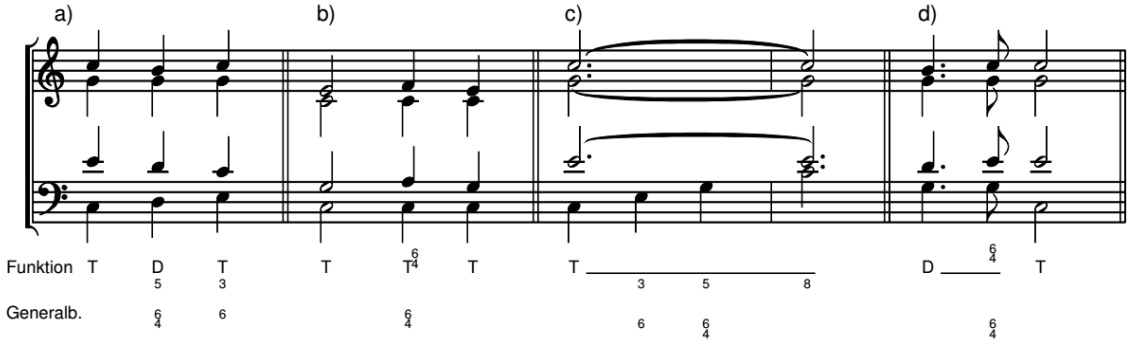
- Die zweite Umkehrung des Grundakkords heißt Quartsextakkord.
- Im Bass steht nun die Quint des Grundakkords. Die Bezeichnung resultiert aus dem Abstand Basston-Grundton (Quart) und Basston-Terzton (Sext).
- In Funktionsschreibweise setzt man unter den Funktionsbuchstaben die Ziffer 5 (Quint)
- Im Generalbass steht $\begin{smallmatrix}6\\4\end{smallmatrix}$ unter dem Basston.
- Im Quartsextakkord erscheint in den drei Oberstimmen der komplette Akkord in einer der drei möglichen Umkehrungen, entweder in enger (a) oder in weiter Lage (b)



- Quartsextakkorde gibt es in verschiedenen Funktionen:
  1. <u>Quartsextakkord auf schwerer Taktzeit</u>
     Wird bezeichnet als Vorhaltsquartsextakkord
     - Verzögert einen zu erwartenden Akkord (enthält vor) und tritt an seine Stelle auf schwerer Zeit.
     - Ist vorwiegend an die Kadenz gebunden- kadenzierender Vorhaltsquartsextakkord
     - Bevorzugte Verwendung in der Wiener Klassik
     - Besonderheit des Quartsextakkords über dem Dominantgrundton: zögert die erwartete Dominante hinaus – nach der Funktionstheorie wird er nicht als $\overset{T}{_5}$ bezeichnet, sondern durch das Gewicht der Dominante als D^6_4 aufgefasst.



  2. <u>Quartsextakkorde auf leichter Taktzeit</u>
     a) Durchgangsquartsextakkord – stufenförmiger Bassdurchgang
     b) Wechselquartsextakkord – 2 Stimmen lösen sich stufenweise und Gehen zurück
     c) Umkehrungsquartsextakkord – Bass springt in Quinte bei liegender Harmonie
     d) Vorausnahmequartsextakkord – selten – vorzeitiges Auftreten des nächsten Akkords



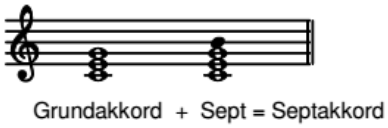
3. Verwendbarkeit von Quartsextakkorden

- Quartsextakkorde auf leichter Taktzeit sind von untergeordneter Bedeutung. Sie können meist durch bessere Lösungen ersetzt werden.
- Der Vorhaltsquartsextakkord ist dann unentbehrlich, wenn die Melodie innerhalb von Schlusskadenzen auf schwerer Taktzeit Tonikaelemente enthält. Häufig ist er anwendbar, wenn die Melodie von oben in drei Tönen schrittweise in den Grundton absteigt. Kurz vor dem
- Als Vorhaltsquartsextakkord darf nicht die Dominante erscheinen, sonst ist die Wirkung verloren.

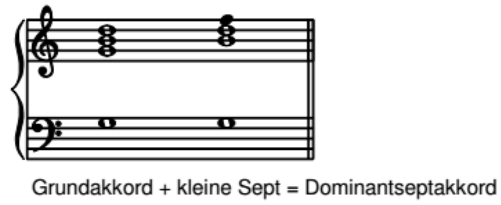
C. Der Dominantseptakkord

1. Der Dominantseptakkord – Allgemeines

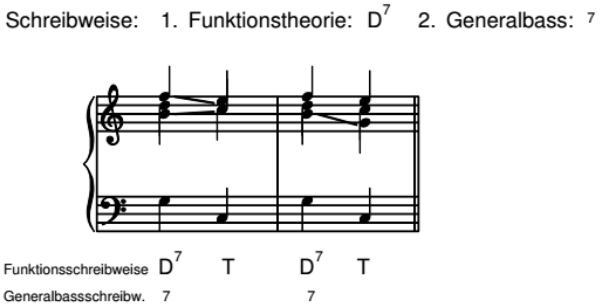
Fügt man dem Grundakkord (Grundton – Terz – Quint) die leitereigene (große) Sept hinzu, so entsteht ein vierklang, der sogenannte Septakkord.



Setzt man die kleine Sept auf einen Durdreiklang, so entsteht ein Septakkord mit einer Dissonanzwirkung. Dieser Septakkord mit der kleinen Sept als charakteristischem dissonanten Intervall hat immer dominantische Wirkung, deshalb heißt er **Dominantseptakkord**.

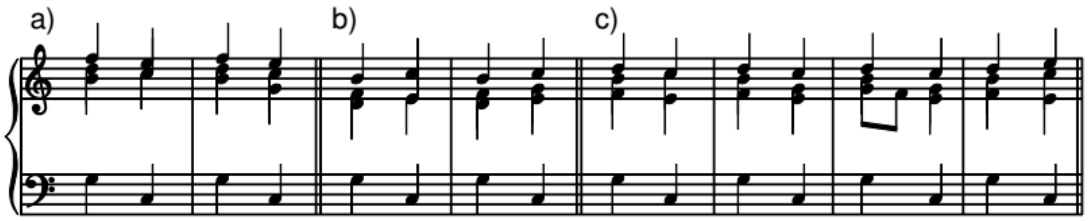


Der Dominantseptakkord ist ein Spannungsakkord und verlangt deshalb nach einer Auflösung in die Tonika. **Die Sept** wird immer **nach unten** geführt, **die Terz (Leitton!)** des Akkords **nach oben**. Bei der Darstellung der verschiedenen Stellungen des Akkords fällt auf, dass die regelrechte Auflösung nicht immer zu einer vollständigen Tonika führt. Wenn man also den Auflösungsakkord vollständig darstellen will, kann die Sept **in den Mittelstimmen** auch einmal aufwärts geführt werden bzw. die Terz abwärts.



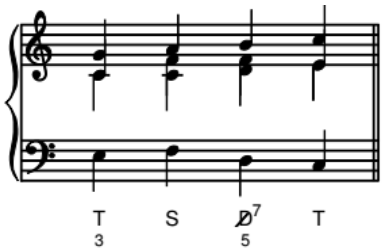
Anwendung des Dominantseptakkords im Melodieverlauf

- Dominantseptakkord in der Grundstellung – Sept liegt oben
  Melodieverlauf von oben her kommend von der Quart der Skala in die Terz (a)
- Dominantseptakkord – Terz liegt oben
  Melodie verläuft aufwärts von der Sept in den Grundton (b)
- Dominantseptakkord – Quint liegt oben
  Melodieverlauf von der Sekund abwärts in den Grundton, oder von der Sekund aufwärts in die Terz (c)



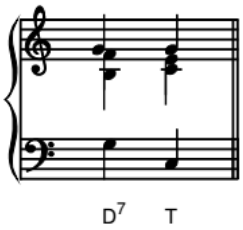
Sonderformen

- Verkürzter Dominantseptakkord
  Wenn die Melodie über die Quint schrittweise aufwärts geführt wird, bietet sich der sogenannte „verkürzte Dominantseptakkord“ an. Verkürzt deshalb, weil diesem Akkord der Grundton fehlt und der eigentliche Quintton verdoppelt wird. Im Grunde entspricht dieser Akkord dem Sextakkord der VII. Stufe. Wichtig ist, dass dieser Akkord nur mit der Quint im Bass verwendet wird.



Beispiel GL 144:

- Unvollständiger Dominantsepptakkord
  Ein Dominantseptakkord ohne Quint wird als „unvollständiger Septakkord“ bezeichnet. Er ist gut anzuwenden, wenn die Quint als Melodieton wiederholt wird.

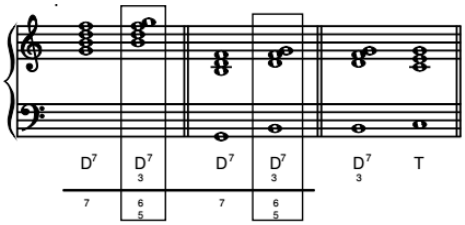


2. Der Quintsextakkord = 1. Umkehrung des Dominantseptakkords

Der Dominantseptakkord mit der Terz im Bass heißt Quintsextakkord.
In der Namensgebung sind die Abstände vom Basston aufwärts zur eigentlichen septim und zum eigentlichen Grundton beinhaltet.
Da die Terz im Bass eine starke Leittonwirkung hat, wird der Dominantquintsextakkord stets in eine Tonika in Grundstellung weitergeführt.

Schreibweise: 1. Funktionstheorie D^7_3 2. Generalbass $\begin{smallmatrix}6\\5\\(3)\end{smallmatrix}$

Beispiel:



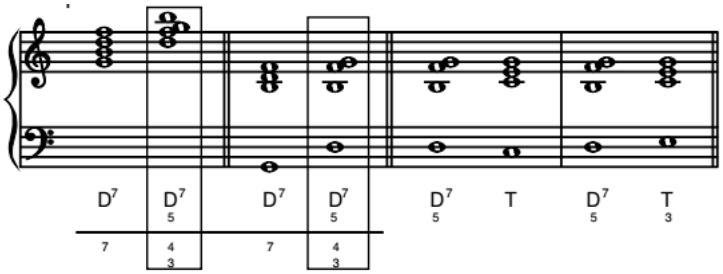
Anwendungsbeispiel:

3. Der Terzquartakkord = 2. Umkehrung des Dominantseptakkords

Der Dominantseptakkord mit der Quint im Bass heißt Terzquartakkord.
In der Namensgebung sind die Abstände vom Basston zur eigentlichen Septim und zum eigentlichen Grundton des Akkords beinhaltet.
Da die Quint im Bass keine Strebetendenz hat und somit keine Auflösung in eine bestimmte Richtung erforderlich ist, steht als Folgeakkord die Tonika in Grundstellung oder als Sextakkord mit Terzverdopplung.

Schreibweise 1. Funktionstheorie D^7_5 2. Generalbass $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$

Beispiel:



Anwendungsbeispiel:

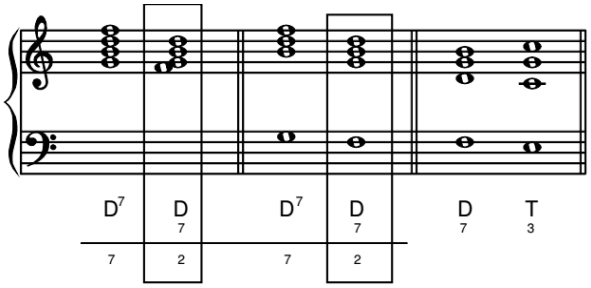
4. Der Sekundakkord = 3. Umkehrung des Dominantseptakkords

Der Dominantseptakkord mit der Septim im Bass heißt Sekundakkord.
In der Namensgebung ist nur der Abstand zum eigentlichen Grundton des Akkords beinhaltet. Eine Abstandsbezeichnung für die Septim des Akkords entfällt, weil diese im Bass liegt.

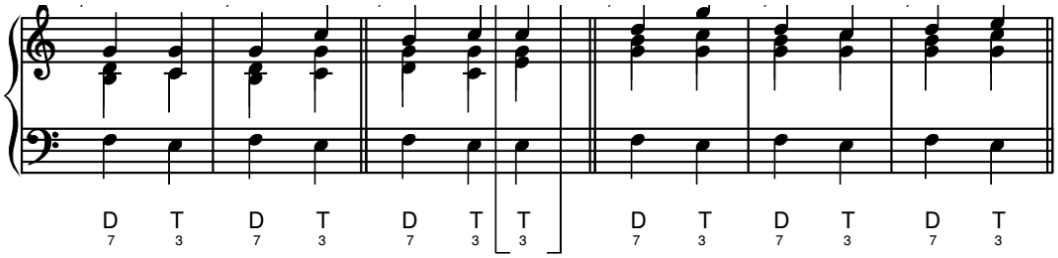
Die Sept im Bass hat die Strebetendenz nach unten. Der Folgeakkord ist somit die Tonika in Sextakkordstellung.

Schreibweise: 1. Funktionstheorie $^{D}_{7}$ 2. Generalbass $^{}_{2}$

Beispiel:



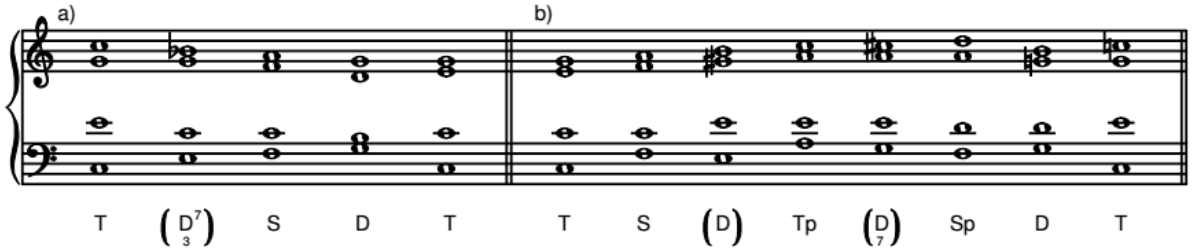
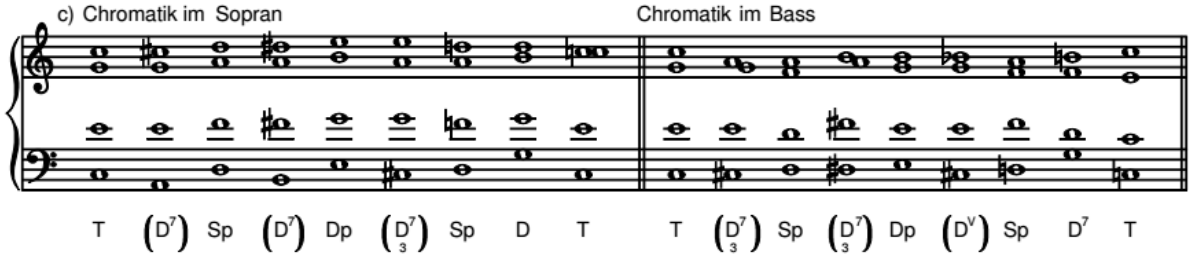
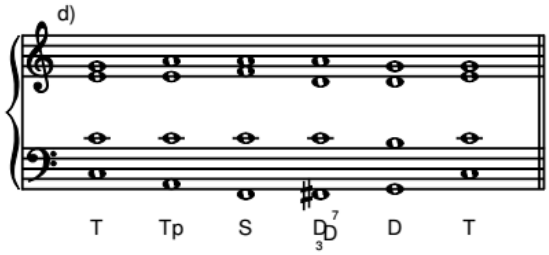
Anwendungsbeispiel:



5. Zwischendominanten

Als „Zwischendominante“ bezeichnet man einen dominantischen Durakkord, der zu einem in der Regel nachfolgenden Bezugsakkord (Haupt- oder Nebenstufe einer Tonart) gehört. Man erkennt die Zwischendominante im Notenbild meist an zusätzlich auftretenden Vorzeichen. Häufig wird der Akkord mit der Septime oder None versehen, was seine dominantische Wirkung verstärkt und den Bezugsakkord kurzzeitig zur Tonika macht. Da der Bezugsakkord nur vorübergehend Tonikacharakter erhält und damit die Grundtonart beherrschend bleibt, setzt man die Zwischendominante in Klammern.

In der Musik des 18., aber vor allem des 19. Jahrhunderts ist die Zwischendominante üblich. Sie wird wegen ihrer klangsteigernden Wirkung häufig eingesetzt.

Anwendung:

a) Oft wird die Tonika mit der kleinen Septime versehen und damit zur Dominante der Subdominante
b) Häufig verwendet wird die Zwischendominante zur Tonikaparallele und zur Subdominantparallele
c) Chromatische Verläufe im Sopran oder Bass werden meist mit Zwischendominanten harmonisiert.
d) Eine spezielle Form der Zwischendominante ist die **Dominante zur Dominante = Doppeldominante**. Sie wird nicht in Klammern gesetzt, sondern erhält das Zeichen DD