

Zusammenfassungen der Vorlesungen aus Harmonielehre

Valenin Möller

Juni 2019

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	6
I Wintersemester 2018/2019: Vorlesungen 01-13	1
1 Grundlagen	1
1.1 Hauptdreiklänge	1
1.2 Quintverwandtschaft	1
1.3 Kadenz in Dur	1
1.3.1 Authentischer Schluss/Ganzschluss	1
1.3.2 Plagalschluss	2
1.4 Tonumfänge	2
1.5 Bewegungsarten	2
1.6 Lagenbegriffe	2
1.6.1 Abstandslage	2
1.6.2 Diskantlage	3
2 Parallelverbot	3
2.1 Arten von Parallelen	3
2.1.1 Offene Parallelen	3
2.1.2 Akzentparallelen	3
2.1.3 Nachschlagende Parallelen	3
2.1.4 Verdeckte Parallelen	3
2.2 Zusammenfassung Parallelen	4
3 Satzregeln	4
3.1 Verdoppelung	4
3.2 Gegenbewegung	4
3.3 Gesetz des nächsten Weges	4
3.4 Linearität	4
3.5 Stimmkreuzung	5
4 Akkordumkehrungen	5
4.1 Sextakkorde	5
4.1.1 Tonikasextakkord	5
4.1.2 Subdominantsextakkord	5
4.2 Dominantsextakkord	6
5 Harmoniefremde Töne	6
5.1 Harmoniefremde Töne auf unbetonter Taktzeit	6
5.1.1 Durchgangsnoten	6
5.1.2 Wechselpnoten	6
5.1.3 Vorausnahmenoten	6
5.1.4 Nebennoten	7

6	Vorhalte	7
6.1	Harmoniefremde Töne auf betonter Taktzeit	7
6.1.1	Vorbereiteter Vorhalt	7
6.1.2	Unvorbereiteter Vorhalt	7
6.1.3	Quartvorhalt	7
6.1.4	Nonvorhalt	8
6.2	Unterscheidung Vorhalt und harter Durchgang	8
7	Quartsextakkorde	8
7.1	Anwendungsformen der Quartsextakkorde	8
7.1.1	Quartsextakkorde auf unbetonter Zählzeit	8
7.1.2	Quartsextakkorde auf betonte Zählzeit	9
8	Moll	9
8.1	Kadenz in Moll	9
8.2	Tonika in Moll	10
8.3	Dominante in Moll	10
8.4	Umkehrungen in Moll	10
9	Der Dominantseptakkord	10
9.1	Dominantseptakkorde mit Durdreiklang	11
9.1.1	Entstehung eines Dominantseptakkordes	11
9.1.2	Auftreten eines Dominantseptakkordes	11
9.1.3	Unvorbereiteter Dominantseptakkord	11
9.2	Dominantseptakkorde und verminderter Dreiklang	11
9.2.1	Der verminderte Dreiklang	11
9.2.2	Entstehung des verminderten Dreiklangs	12
9.2.3	Harmonisierung der vierten Tonleiterstufe	12
9.2.4	Stimmführungen mit Dominantseptakkorden	12
10	Nonakkorde	12
10.1	Eigenschaften des Nonakkords	13
10.2	Satzregeln	13
10.3	Dominant-Ausdehnung	13
11	Der verminderte Septakkord	14
11.1	Auflösung eines verminderten Septakkords	14
11.1.1	Auflösen bei Terz im Bass	14
11.1.2	Auflösen bei Quinte im Bass	14
11.1.3	Auflösen bei Septime im Bass	14
11.1.4	Auflösen bei None im Bass	15
11.2	Besonderheit des verminderten Septakkordes	15
12	Sixte ajoutée	15
12.1	Entstehung des Sixte ajoutée	15
12.2	Bedeutung des Sixte ajoutée	15
12.3	Anwendung des Sixte ajoutée	16
13	Subdominantische Sextakkorde	16
13.1	Anwendung des subdominantischen Sextakkordes	16

II Sommersemester 2019: Vorlesungen 14-24	16
14 Der neapolitanische Sextakkord	17
14.1 Entstehung des neapolitanischen Sextakkords	17
14.2 Merkmale des neapolitanischen Sextakkordes	17
14.3 Satztechnische Verwendung	17
15 Nebenstufen in Dur	18
15.1 Grundlagen zu Nebendreiklängen	18
15.2 Verwandschaftsgrade	18
15.3 Satztechnik	18
15.3.1 Als Vertreter der Hauptdreiklänge	19
16 Nebenstufen in Dur II	19
16.1 Satztechnik (Fortsetzung)	19
16.2 Kombination mit Hauptdreiklängen	20
16.3 Weitere Verwendungen der Tonikaparallele	20
16.4 Kombinationen bei Quintverwandschaft	20
16.5 Umkehrungen von Nebendreiklängen	21
16.6 Entscheidungshilfen im Überblick	21
16.6.1 Tonikagegenklang oder Dominantparallele	21
16.6.2 Subdominantparallele oder subdominantischer Sextakkord	21
17 Zwischendominanten	22
17.1 Entstehung	22
17.2 Doppeldominante	22
18 Ausweichungen	22
18.1 Ausweichung / Modulation	22
18.2 Ausweichungen innerhalb von Ausweichungen	22
18.3 Rückbezogene Ausweichungen	23
18.4 Ellipsen	23
19 Nebenstufen in Moll	23
19.1 Grundlagen	23
19.2 Bedeutungen der einzelnen Nebenklänge	23
19.2.1 Nebendreiklänge von Dominante und Subdominante	23
19.2.2 Trugschluss in Moll	24
19.2.3 Terzfall und Steigende Terz	24
20 Zwischendominanten in Moll	24
21 Erweiterte Tonalität	24
21.1 Vertauschter Trugschluss	24
22 Entfernte Terzverwandschaft	24
22.1 Grade der Terzverwandschaft	24
22.2 Unterscheidung Zwischendominanten oder entfernte Terzverwandtschaft	25
22.3 Enharmonische Verwechslung	25

23 Alterationen	25
23.1 Grundlegendes	25
23.2 Arten von Alterationen	26
23.2.1 Alterierte Dominanten	26
23.2.2 Alterierte Subdominantsexten	27
23.2.3 Alterierte Dominantseptime	27
23.3 Mehrdeutigkeit des klanglichen Dominantseptakkords	27
24 Modulationen	28
24.1 Definition und Zweck	28
24.2 Arten von Modulation	28
24.2.1 direkt-diatonische Modulation	28
24.2.2 indirekt-diatonische Modulation	28
24.2.3 chromatische Modulation	28
24.2.4 enharmonische Modulation	28
24.2.5 chromatisch-enharmonische Modulation	28
24.2.6 tonzentrale Modulation	29
24.2.7 lineare Modulation	29
24.2.8 Modulation durch Tonalitätssprünge	29
25 Schlussbemerkungen	29

Vorwort

Dieses Dokument enthält Zusammenfassungen der Folien des WS18/19 und des SS19. Vollständigkeit und Richtigkeit wird nicht garantiert.

Teil I

Wintersemester 2018/2019: Vorlesungen 01-13

1 Grundlagen

1.1 Hauptdreiklänge

Hauptdreiklänge sind Dreiklänge, die aus der Schichtung von leitereigenen Tönen in Terzabstand auf jeder Stufe einer Tonleiter entstehen.

Bei Dur-Tonleitern gilt:

- Die Hauptdreiklänge über der ersten (I), vierten (IV) und fünften Stufe (V) sind Dur-Dreiklänge, also erst eine große Terz und dann eine kleine Terz aufgeschichtet.
Die erste Stufe nennt man in der Funktionstheorie Tonika (T), die vierte Stufe Subdominante (S) und die fünfte Dominante (D).
- Die Stufen **ii**, **iii** und **vi** sind Moll-Dreiklänge, hier ist erst eine kleine und dann eine große Terz aufgeschichtet.
- Bei der siebten Stufe (**vii°**) handelt es sich um einen verminderten Dreiklang, bestehend aus zwei übereinander geschichteten kleinen Terzen.

Hinweis: Ab hier werden die Dur-Hauptdreiklänge größtenteils Funktionstheorie und in gekürzter Form (Tonika = T usw.) benannt.

1.2 Quintverwandtschaft

Mit Quintverwandtschaft ist die Eigenschaft der T, S und D beschrieben, dass diese jeweils einen Ton gemeinsam haben.

Die Quinte von T ist der Grundton von S, die Quinte von S ist wiederum der Grundton der D. (Dies lässt sich auch mit dem Quintenzirkel zeigen.)

1.3 Kadenz in Dur

Eine einfache Kadenz in Dur ist in Dur die Akkordfolge I-IV-V-I bzw. T-S-D-T.

1.3.1 Authentischer Schluss/Ganzschluss

Der Ganzschluss ist Teil der einfachen Kadenz und beschreibt die Akkordfolge D-T.

Hierbei ist wichtig, dass der Leitton, der siebte Ton der Dur-Tonleiter, also die Terz der D aufwärts zum Grundton der T geführt wird. Im Idealfall geschieht außerdem ein Quartsprung im Bass nach oben (Oder Quintfall), von Grundton der D zum Grundton der T.

1.3.2 Plagalschluss

Der Plagalschluss besteht aus der Akkordfolge S-T.

Er beinhaltet keine Strebetöne und hat deshalb nicht so eine starke Schlusswirkung wie ein Ganzschluss. Ein Quartfall/Quintsprung im Bass ist jedoch trotzdem möglich.

1.4 Tonumfänge

Beim Aussetzen von Vierstimmigen Stücken gelten folgende Stimmumfänge der Einzelstimmen zu beachten:

Sopran: c' - g''

Alt: g - c''

Tenor: c - g'

Bass: F - c'

Vor allem der Tonumfang des Tenors nach oben soll nach Möglichkeit ausgeschöpft werden.

1.5 Bewegungsarten

Diese Bewegungsarten beziehen sich immer auf die hintereinander folgenden Töne von zwei oder mehreren Stimmen (gleichzeitig).

Geradbewegung: Gleiche Richtung, ungleiche Intervalle

Parallelbewegung: Gleiche Richtung, gleiche Intervalle

Gegenbewegung: Gegensätzliche Richtung, also aufeinander zu oder voneinander weg

Seitenbewegung: Eine Stimme bleibt auf gleichen Ton liegen, eine andere bewegt sich.

1.6 Lagenbegriffe

1.6.1 Abstandslage

Die Abstandslage liest sich aus den Intervallen bzw. dem Platz zwischen den drei Oberstimmen ab.

Enge Lage: Man kann keine weiteren akkordeigenen Töne zwischen die Oberstimmen setzen.

Weite Lage: Man kann zwischen die Oberstimmen noch weitere akkordeigene Töne setzen.

Gemischte Lage: Mischung aus enge und weite Lage, d.h. man kann akkordeigene Töne zwischen Oberstimmen setzen, aber nicht zwischen alle Oberstimmen.

1.6.2 Diskantlage

Die Diskantlage liest sich aus dem Ton in der Sopran-Stimme ab.

Oktavlage: Grundton des Akkords im Sopran

Terzlage: Terz des Akkords im Sopran

Quintlage: Quinte des Akkords im Sopran

Der Diskant kann aber auch jeder andere Ton sein, dann spricht man beispielsweise von Septimlage, Sextlage, Nonlage usw.

2 Parallelverbot

Dieser Abschnitt befasst sich mit Parallelbewegungen (Siehe 1.5), vor allem Prim-, Quint- und Oktavparallelen.

2.1 Arten von Parallelen

2.1.1 Offene Parallelen

Offene Parallelbewegungen sind direkt aufeinander folgende Bewegungen von zwei oder mehr Stimmen in die gleiche Richtung im selben Rhythmus. Hier gilt:

Es ist verboten, zwischen allen denkbaren Stimmkombinationen in offenen parallelen Primen, Quinten oder Oktaven fortzuschreiten.

2.1.2 Akzentparallelen

Bei Akzentparallelen geschieht die Parallelbewegung nicht zwingend in direkt aufeinanderfolgenden Tönen bzw. Akkorden, sondern auf betonten Zählzeiten; Im Falle vom $\frac{4}{4}$ -Takt bspw. wäre eine Parallelbewegung zwischen Schlag 1 und 3 eine Akzentparallele.

2.1.3 Nachschlagende Parallelen

Eine nachschlagende Parallele ist eine Parallelbewegung, bei der die Töne, die parallel geführt sind rhythmisch versetzt sind und somit nicht wie bei der offenen Parallele gleichzeitig erklingen.

2.1.4 Verdeckte Parallelen

Verdeckte Parallelen entstehen wenn zwei Töne, die im ersten Zusammenklang nicht im Prim-, Quint- oder Oktavabstand befinden, sich dann in einen solchen bewegen.

2.2 Zusammenfassung Parallelen

Offene Parallelen: Offene Parallelen sind verboten!

Akzentparallelen: Akzentparallelen sind nicht empfehlenswert.

Nachschlagende Parallelen: Nachschlagende Parallelen sollten zwischen den Außenstimmen vermieden werden.

Verdeckte Parallelen: Verdeckte Parallelen sollten ähnlich wie nachschlagende Parallelen zwischen den Außenstimmen vermieden werden, allerdings nur wenn der Sopran in die Parallele *springt*. Sonst werden diese auch häufig in der Literatur verwendet.

3 Satzregeln

Beim Aussetzen von Sätzen gibt es fünf grundsätzliche Regeln:

3.1 Verdoppelung

Da für gewöhnlich ein vierstimmiger Satz ausgesetzt, aber im einfachsten Fall Dreiklänge verwendet werden, muss ein Ton des Dreiklangs verdoppelt werden. Hierbei gilt folgende Hierarchie:

- 1 Möglichst den Akkordgrundton verdoppeln
- 2 Falls dies stimmungstechnisch schwierig ist, Quinte verdoppeln
- 3 In Ausnahmefällen Terz verdoppeln. **Aber:** Verdoppeln der Dominantterz ist grundsätzlich verboten!

Kurz: am besten Grundton, dann Quinte und im seltensten Fall Terz verdoppeln, aber nie den Leitton.

3.2 Gegenbewegung

Die einfachste Möglichkeit um Parallelbewegungen zu vermeiden, ist vor allem die Außenstimmen konsequent in Gegenbewegungen zu setzen.

3.3 Gesetz des nächsten Weges

Das Gesetz des nächsten Weges besagt, dass versucht werden soll, in jeder Stimme auf möglichst kurzem Wege den nächsten Akkordton zu erreichen. Im Idealfall sollten gemeinsame Akkordtöne in Mittelstimmen liegen gelassen werden.

Kurz: Akkordtöne auf kürzestem Weg erreichen.

3.4 Linearität

Da Sopran und Bass für gewöhnlich in ihrer Linearität weitestgehend festgelegt sind, sollte vor allem bei den Mittelstimmen darauf geachtet werden, dass diese möglichst gesanglich und einfach ausführbar sind.

Daher sollte man möglichst Stufenbewegungen (Sekundschritte) und wenig Sprünge verwenden und unsangliche Intervalle wie Septimen und verminderte bzw.

übermäßige Intervalle vermeiden.

Kurz: Melodiecharakter jeder Stimme anstreben.

3.5 Stimmkreuzung

Das Kreuzen von Stimmen bezeichnet das Vertauschen der Position von zwei Nachbarstimmen. In der Regel sollte dies generell vermieden werden, und ist eigentlich nur zwischen den Mittelstimmen erlaubt.

Stimmkreuzungen von Sopran und Alt führen nämlich zur Änderung der Melodie und Stimmkreuzungen von Tenor und Bass zur Änderung der Akkordstellung, deshalb sind diese nur in selten Ausnahmen erlaubt und sollten nur sehr kurzfristig stattfinden.

4 Akkordumkehrungen

Eine Akkordumkehrung erreicht man durch Oktavieren des untersten Tons eines Akkords in Grundstellung nach oben. Dabei kriegen dann andere Töne als der Grundton die Bassfunktion.

Beim Dreiklang bleibt die Bezeichnung der Dreiklangstöne gleich (Grundton, Terz, Quinte). Ein Dreiklangsakkord in Grundstellung bezeichnet man auch als **[Terz-]Quintakkord**.

Prinzipiell wird hier immer vom Grundakkord in enger Lage ausgegangen, der dann umgekehrt/invertiert wird.

4.1 Sextakkorde

Um Sextakkorde, oder auch Dreiklangsakkorde in erster Umkehrung, zu erhalten, wird der Grundton oktaviert, sodass das Intervall zwischen dem tiefsten und höchsten Ton (auch Rahmenintervall genannt) des Akkords nun eine Sexte ist (kleine Sexte bei Dur, große Sexte bei Moll).

Generell bedeutet ein Sextakkord nur, dass sich die Terz des Grundakkords sich im Bass befindet.

In der Funktionstheorie schreibt man den Basston unter das Funktionssymbol (bspw. I_3) und in der Stufentheorie schreibt man die Akkordstellung neben die Stufe (I^6).

4.1.1 Tonikasextakkord

Der Tonikasextakkord I_3 hat nicht mehr den Grundton im Bass, deshalb fehlt es an "Fundamentalität". Jedoch besitzt er eine klangsteigernde Wirkung und kann deshalb in der Verbindung $T\text{-I}_3\text{-S}$ gut verwendet werden.

4.1.2 Subdominantsextakkord

Ähnlich wieder der I_3 wirkt auch der Subdominantsextakkord S_3 klangsteigernd und hat die Fähigkeit/Tendenz zur harmonischen Fortentwicklung. Die Akkordfolge $\text{S}_3\text{-I}_3$ eignet sich besonders zu Fortschreitung.

4.2 Dominantsextakkord

Der Dominantsextakkord D_3 hat eine starke Wirkung, da die Terz der Dominante als Leittton fungiert. Nach dem Dominantsextakkord muss der die Tonika folgen, da Leittöne in den Außenstimmen immer aufwärts geführt werden müssen. Dadurch ergibt sich $\text{D}_3\text{-T}$.

5 Harmoniefremde Töne

Harmoniefremde Töne sind Töne, die nicht zum jeweiligen Akkord gehören und sind deshalb grundsätzlich als Dissonanzen aufzufassen.

Man unterscheidet hierbei zwischen harmoniefremden Tönen auf leichter/unbetonter Taktzeit und auf schwerer/betonter Taktzeit.

Im Notentext sind harmoniefremde Töne durch das entsprechende Symbol über der Note, mit dieser bestenfalls auch noch eingekreist, zu kennzeichnen.

5.1 Harmoniefremde Töne auf unbetonter Taktzeit

Auf unbetonter Taktzeit gibt es vier verschiedene Arten von harmoniefremden Tönen:

5.1.1 Durchgangsnoten

Durchgangsnoten verbinden harmonieeigene Töne auf unbetonter Taktzeit durch eine stufenförmige Bewegung auf- oder abwärts. Dies kann auch in mehreren Stimmen gleichzeitig passieren, dabei sind die Bewegungsrichtungen unabhängig.

Zur Kennzeichnung von Durchgangstönen verwendet man ein "D".

5.1.2 Wechselnoten

Ähnlich den Durchgangsnoten verbinden auch Wechselnoten auf unbetonten Taktzeiten harmonieeigene Töne durch eine stufenweise Bewegung. Jedoch sind hier die zwei verbundenen Töne gleich, das heißt man kehrt zum Ausgangspunkt zurück. Auch Wechselnoten können in mehreren Stimmen gleichzeitig auftauchen.

Zur Kennzeichnung von Wechselnoten verwendet man ein "W".

5.1.3 Vorausnahmenoten

Vorausnahmetöne sind harmoniefremde Töne, die zur nachfolgenden Harmonie gehören. Der Ton der nachfolgenden Harmonie wird hierbei stufenweise erreicht, gesprungene Vorausnahmen sind selten. Wie auch bei den anderen harmoniefremden Tönen kann die Vorausnahme sowohl ab- als auch aufwärts und in mehreren Stimmen erfolgen.

Zur Kennzeichnung von Vorausnahmen verwendet man V^-

5.1.4 Nebennoten

Nebennoten lassen sich in drei verschiedene Arten aufteilen: Abspringende, anspringende und freie Nebennoten. Die Richtungen der Stufen- bzw. Sprungbewegung sind hierbei wie bei allen

Abspringende Nebennoten: Hierbei wird der akkordeigene Ton stufenweise verlassen und der nachfolgende Akkordton angesprungen.

Kurz: Stufe \rightarrow Sprung

Anspringende Nebennoten: Hier wird der akkordeigene Ton durch einen Sprung verlassen und der nachfolgende Akkordton stufenweise erreicht.

Kurz: Sprung \rightarrow Stufe

Freie Nebennoten: Freie Nebennoten verlassen den akkordeigenen Ton durch einen Sprung und erreicht den nachfolgenden Akkordton ebenfalls durch einen Sprung.

Zur Kennzeichnung von Nebennoten verwendet man in jedem Fall ein "N".

6 Vorhalte

6.1 Harmoniefremde Töne auf betonter Taktzeit

In diesem Abschnitt geht es nur um Vorhalte. Vorhalte sind harmoniefremde Töne die auf betonter Taktzeit auftauchen und dann zu einem Akkordton auf unbetonter Taktzeit aufgelöst werden. Man unterscheidet zwischen vorbereiteten Vorhalten und unvorbereiteten Vorhalten.

Außerdem werden nachfolgend exemplarisch zwei verschiedene Vorhaltstöne und deren Vorhalte erläutert.

Zur Kennzeichnung von Voraussetzungen verwendet man $\neg V$

6.1.1 Vorbereiteter Vorhalt

Bei einem vorbereiteten Vorhalt wird der Vorhaltston immer aus dem vorhergehenden Klang und in der gleichen Stimme übernommen. Typisch hierfür ist, dass oft ein Ton aus dem vorhergehenden Akkord in den nächsten Akkord gehalten (dies ist dann der Vorhaltston) und dann zu einem Harmonie-eigenen Ton aufgelöst wird.

6.1.2 Unvorbereiteter Vorhalt

Bei einem unvorbereiteten Vorhalt tritt der Vorhaltston frei ein. Dies kann beispielsweise durch eine Melodie nötig sein.

6.1.3 Quartvorhalt

Ein Quartvorhalt ist generell immer vorbereitet, hier ist nämlich der Vorhaltston die Quarte des Akkordes und wird dann zur Terz des Akkords aufgelöst. Bei der Dominante hat die Verzögerung einen verstärkenden Effekt auf die Schlusswirkung.

6.1.4 Nonvorhalt

Bei einem Nonvorhalt ist der Vorhaltston die None des Akkords, die dann zur Oktave aufgelöst wird. Dies unterscheidet ihn vom Sekundvorhalt, da sonst ja Sekunde und None tonal identisch sind, beim Sekundvorhalt wird nämlich die Sekunde des Akkord aufwärts zu Terz aufgelöst.

6.2 Unterscheidung Vorhalt und harter Durchgang

Hier sei noch kurz der **harte Durchgang** erwähnt, bei dem die Durchgangsnote auf der betonten Zählzeit auftaucht und dann nur im Kontext von einem unvorbereitetem Vorhalt zu unterscheiden ist.

Beispielsweise könnte man einen harten Durchgang daran erkennen, dass von Terz über die Sekunde zur Prim durchgeschritten wird; anstatt wie oben erwähnt die Sekunde zur Terz aufzulösen.

Ein harter Durchgang ist aber deutlich seltener als ein gewöhnlicher Durchgang.

7 Quartsextakkorde

Quartsextakkorde erhält man, wenn man die Grundform eines Akkordes in zwei Mal umkehrt. Folglich befindet sich dann die Quinte der Grundform im Bass. Die Bezeichnung lässt sich dardurch ableiten, da dann von der Quinte aus gesehen, dann eine Quarte (also der Grundton) und eine Sexte (die Terz) erklingen. Wie auch beim Sextakkord ist es hier nicht relevant ob tatsächlich die Umkehrung strikt eingehalten wird, sondern nur, dass sich die Quinte des Akkords im Bass befindet.

Die Kennzeichnung Funktions- und Stufentheorie ist ebenfalls ähnlich der des Sextakkordes, also bspw. T_3 bzw. I_4^6 .

7.1 Anwendungsformen der Quartsextakkorde

Die Anwendungsformen der Quartsextakkorde ähneln den harmoniefremden Tönen, auch hier lässt sich unterscheiden zwischen Quartsextakkorden auf unbetonter und betonter Zählzeit.

Im Gegensatz zu harmoniefremden Einzeltönen müssen aber solche Quartsextakkorde nicht mit den entsprechenden Zeichen (wie z. B. "D" oder "W") gekennzeichnet werden, hier genügt die Analyse in Funktions- und Stufentheorie.

7.1.1 Quartsextakkorde auf unbetonter Zählzeit

Durchgangsquartsextakkord Beim Durchgangsquartsextakkord bewegt sich der Basston stufenförmig, quasi mit Durchgangsnoten, nur dass auf diesen Durchgangsnoten dann Quartsextakkorde gebildet werden. Beispiel hierfür wäre beispielsweise die Akkordfolge $\text{T-D}_3-\text{T}_3$, bzw. $\text{I-V}_4^6-\text{I}_4^6$.

Wechselquartsextakkord Ein Wechselquartsextakkord entsteht, wenn sich mindestens zwei Stimmen auf unbetonter Zählzeit aus einem Klang lösen und dann wieder zu ihrem jeweiligen Ausgangston zurückkehren. Wichtig hierbei ist, dass der Basston während des gesamten Vorgangs der gleiche bleibt.

In der Funktionstheorie wird hierbei grundsätzlich von der Funktion, zwischen der gewechselt wird, ausgegangen und dann mit den Quartsext-Symbol aus der Stufentheorie gekennzeichnet.

Bspw.:

$T-\underline{\underline{5}}-T$ kann im Falle eines Wechselquartsextakkords als $T-T^{\underline{\underline{6}}}-T$ gesehen werden, obwohl zwischendrin eigentlich eine Subdominante erklingt.

Alternative Schreibweise: $T-\underline{\underline{5}}-\underline{\underline{4}}-\underline{\underline{5}}$

Vorausnahmequartsextakkord Ein Vorausnahmequartsextakkord funktioniert analog zur Vorausnahme, nur dass der gesamte Akkord vorzeitig als Quartsextakkord (also mit dem Basston vom vorherigen Akkord) auftritt, anstatt nur ein einziger Ton des folgenden Akkords.

Die Schreibweise ist ähnlich wie beim Wechselquartsextakkord, nur dass nicht auf den gleichen Akkord zurück gewechselt wird: $D-\underline{\underline{2}}-T$ bzw. $D-\underline{\underline{3}}-\underline{\underline{4}}-T$

Umkehrungsquartsextakkord Umkehrungsquartsextakkorde entstehen, wenn der Bass vom Grundton in die Quinte springt und der darüberliegende Akkord unverändert bleibt.

Bspw.: $T-\underline{\underline{3}}-\underline{\underline{4}}^*-T$, wobei * dann der Umkehrungsquartsextakkord ist.

7.1.2 Quartsextakkorde auf betonte Zählzeit

Vorhaltsquartsextakkord Vorhaltsquartsextakkorde, auch kadenzierende Quartsextakkorde genannt, treten auf, wenn ein zu erwartender Akkord verzögert eintritt und stattdessen auf betonter Zählzeit ein quintverwandter Quartsextakkord auftritt. Wieder bleibt hier aber der Basston der gleiche.

In der Funktionstheorie schreibt man entweder $D^{\underline{\underline{2}}}-\underline{\underline{5}}(-T)$ oder $D^{T-D}(-T)$. In der Stufentheorie sind beide Varianten ($I^{\underline{\underline{2}}}-V$ oder $V^{\underline{\underline{2}}}-\underline{\underline{5}}$) möglich.

Wie schon in den Beispielen gezeigt, ist der Quartsextakkord über dem Dominantgrundton von größter Bedeutung und wird deshalb auch oft bei Kadenzvorgängen verwendet, da die erwartete Dominante herausgezögert wird. Dies führt zu mehr Spannung, was die Schlusswirkung verstärkt, wenn diese Spannung aufgelöst wird. **Wichtig hierbei ist, dass es sich nicht um die Tonika mit Quinte im Bass handelt sondern eine Dominante mit Auflösung.**

8 Moll

Moll-Akkorde werden in der Funktionstheorie mit Kleinbuchstaben (Bspw. $\underline{\underline{t}}$), in der Stufentheorie mit kleinen römischen Ziffern (Bspw. i^6) dargestellt.

8.1 Kadenz in Moll

Mit der natürlichen Molltonleiter hat man das Problem, dass die Dominante nicht die starke Tendenz aufweist, sich zu Moll-Tonika aufzulösen. Ursache ist hierbei, dass anderes als bei Dur, die Dominante ein Mollakkord ist, somit die Terz des Akkords kein Leitton ist.

Dies löst man, indem man die siebte Tonleiterstufe erhöht, somit eine harmonische Mollkadenz erhält und deshalb auch die modifizierte Molltonleiter **harmonische Molltonleiter**.

Hier hat man nun wiederum das Problem, dass zwischen der sechsten und siebten Tonleiterstufe eine übermäßige Sekunde entsteht, was im Vokalbereich früher als "unausführbar" galt. Die Lösung hierfür ist es, aus melodischen Gründen, die sechste Stufe zusätzlich zur siebten zu erhöhen.

Dadurch erhält man die melodische Molltonleiter, die zwei Eigenschaften aufweist:

1. Neben einem Durakkord als Dominante, besitzt die melodische Molltonleiter auch eine Dur-Subdominante.
2. Die Erhöhung **beider** Stufen gilt nur aufwärts, das heißt abwärts verhält sich die melodische Tonleiter wie die natürliche.

8.2 Tonika in Moll

Die Tonika in Moll kann am Ende eines Werkes auch in Dur auftreten. Diesen Akkord, genauer gesagt die Terz in diesem Akkord, nennt man **pikardische Terz**.

8.3 Dominante in Moll

Die Dominante tritt normalerweise, in der Verbindung D-t auf. Selten ist aber auch eine Molldominante bei Abwärtsbewegungen zu finden, bspw. $\flat\flat\flat\flat$.

8.4 Umkehrungen in Moll

Bei Sextakkorden gilt analog zu Tonverdoppelungen in Dur (Abschnitt 3.1): Am besten Grundton verdoppeln, sonst Quinte und möglichst nicht die Terz.

Wie oben bereits gezeigt werden sowohl Sextakkorde als auch Quartsextakkorde ähnlich wie ihre Dur-Äquivalente gekennzeichnet, also Kleinbuchstabe mit Basston darunter.

Sextakkorde $\flat\flat$, $\flat\flat\flat$, $\flat\flat\flat\flat$

Quartsextakkorde $\flat\flat$, $\flat\flat\flat$, $\flat\flat\flat\flat$

Ein kadenzierender Quartsextakkord wird ebenso wie in Dur gekennzeichnet. (Abschnitt 7.1.2)

9 Der Dominantseptakkord

Fügt man einem Dominantdreiklang eine *kleine* Septime (oder auch Mollseptime) hinzu, entsteht der Dominantseptakkord. Der Septimton ist hierbei gleichzeitig auch der Grundton der Subdominante.

Der Dominantseptakkord hat eine zusätzliche Klangscharfe, das bedeutet, dass generell aus jedem Durdreiklang eine Dominante wird. Dies nennt man **charakteristische Zusatzdissonanz**.

Die Benennung der Umkehrungen ist bei Septakkord verändert:

Grundstellung: Die Grundstellung nennt man ganz simpel **Septakkord**.

- 1. Umkehrung:** Die erste Umkehrung nennt man Quintsextakkord, da sich über der normalen Quinte des Akkordes eine Sexte bezogen auf den Basston befindet.
- 2. Umkehrung:** Die zweite Umkehrung nennt man Terzquartakkord, dem selben Prinzip folgend, nur diesmal befindet sich das "außerordentliche" Intervall bereits nach der Terz, deshalb benennt man diese und dann die Quarte.
- 3. Umkehrung:** Einen Septakkord in dritter Umkehrung nennt man Sekundakkord, hier folgt auf den Basston (die Septime) direkt die Sekunde (Oktave).

Gekennzeichnet wird ein Dominantseptakkord in der Funktionstheorie durch D^7 und jeweils dem Basston darunter, besonders ist hier der Fall des Sekundakkords, hier wird die eigentlich hochgestellte 7 in weggelassen und nur die 7 als Basston gekennzeichnet: \bar{D}^7

In der Stufentheorie kennzeichnet man entsprechend der Bezeichnungen der Umkehrungen, also: $V^7 - V^{\frac{6}{5}} - V^{\frac{4}{3}} - V^2$

9.1 Dominantseptakkorde mit Durdreiklang

9.1.1 Entstehung eines Dominantseptakkordes

In der Praxis entsteht ein Dominantseptakkord entweder als Ergebnis einer Durchgangsbewegung oder als Ergebnis einer Vorhaltsbildung.

In einer Durchgangsbewegung erfolgt die Auflösung der Dominantseptime meist nach unten in die Terz. (Gleitton)

9.1.2 Auftreten eines Dominantseptakkordes

Ein Dominantseptakkord kann innerhalb einer Durchgangsbewegung oder als Folge einer Vorhaltsbildung auftreten. Als Durchgangsbewegung wäre beispielsweise möglich, dass innerhalb einer Kadenz ein gewöhnlicher Dominantakkord auftritt, und eine Stimme die Oktave abwärts durch die Septime (zu diesem Zeitpunkt klingt dann der D^7) zur Sexte/Terz führt.

9.1.3 Unvorbereiteter Dominantseptakkord

Der Dominantseptakkord trat bis zur Bachzeit nur vorbereitet auf, ab 1700 "emanzipiert", also auch unvorbereitet.

9.2 Dominantseptakkorde und verminderter Dreiklang

9.2.1 Der verminderte Dreiklang

Ein verminderter Dreiklang besteht aus zwei aufeinander geschichteten **kleinen** Terzen, daher ist das Rahmenintervall eine verminderte Quinte. Ein verminderter Dreiklang tritt in Dur oder harmonischem Moll jeweils auf der VII. Stufe auf und wird in die Tonika geführt.

Gekennzeichnet wird ein verminderter Akkord in der Stufentheorie mit vii° , also kleine römische Ziffern und ein $^\circ$.

9.2.2 Entstehung des verminderten Dreiklangs

Ein vermindelter Dreiklang wird als Dominantseptakkord ohne Grundton aufgefasst, man nennt dies auch **verkürzter Dominantseptakkord**.

Der verkürzte Dominantseptakkord tritt fast ausschließlich mit Quinte (bzw. Terz des verminderten Dreiklangs) im Bass auf.

Man schreibt in der Funktionstheorie für den verkürzten Dominantseptakkord D^7 und in der Stufentheorie wird dieser immer als vermindelter Akkord der siebten Stufe in verschiedenen Umkehrungen.

9.2.3 Harmonisierung der vierten Tonleiterstufe

Dadurch, dass der Dominantseptakkord, und somit auch der verkürzte Dominantseptakkord, mit der Septime die vierte Tonleiterstufe beinhalten, lässt sich diese auch mit den genannten Akkorden harmonisieren, nicht nur durch die Subdominante.

Dies ist besonders von nütze, wenn man durch eine Harmonisierung mit der Subdominante die unerwünschte Akkordfolge D-S erhalten würde, eine Führung von Dominante zu Dominantseptakkord ist sehr günstig.

9.2.4 Stimmführungen mit Dominantseptakkorden

Ein vollständiger Dominantseptakkord kann oft zu Quintparallelen führen, daher kann man sich durch verwenden des verkürzten Dominantseptakkordes helfen.

Bei korrekter Auflösung hat die Tonika keine Quinte, da sich Grundton, Quinte und Septime zur Oktave auflösen und die Dominanterz sich zur Tonikaterz auflösen sollte. Deshalb ist es erlaubt in Alt oder Tenor die Terz abwärts oder die Septime aufwärts zur Tonikaquinte zu führen.

Desweiteren gelten folgende Stimmführungsregeln bei den Umkehrungen des Dominantseptakkords:

- 1. Umkehrung:** Der Basston der Dominante ist der Leitton und muss deshalb aufwärts in den Grundton und somit der gesamte Akkord in die Tonika in Grundstellung geführt werden.
- 2. Umkehrung:** Die Quinte im Bass kann auf- und abwärts schreiten, somit ist als Folgeklang sowohl die Tonika in Grundstellung als auch als Sextakkord möglich.
- 3. Umkehrung:** Die dritte Umkehrung wird in die Tonika in erster Umkehrung aufgelöst, da wie *Abschnitt 9.1.1* erwähnt, die Septime abwärts zur Terz geführt wird.

Bei einem verkürzten Dominantseptakkord mit Quinte des ursprünglichen Akkordes im Bass muss die Quinte immer verdoppelt werden, da der Grundton fehlt und die restlichen Töne Leittöne sind.

10 Nonakkorde

Nonakkorde entstehen durch das Schichten einer weiteren Terz, bzw. das hinzufügen der leitereigenen None, auf einen Dominantseptakkord. In Dur handelt es

sich folglich um eine große None, in Moll um eine kleine None. Da die Septime immer dazugehört, kann diese in der Bezeichnung weggelassen werden.

Das Zeichen für den Dominantnonakkord in der Funktionstheorie ist D^9 in Dur und Moll für den Akkord jeweils mit leitereigenen None. Ein Dur-Dominantnonakkord mit kleiner None kennzeichnet man mit D^{9-} , einen Moll-Dominantnonakkord mit großer None mit D^{9+} .

In der Stufentheorie bezeichnet man die Akkorde in eben genannter Reihenfolge mit V , V^{b9} und $V^{\sharp9}$.

10.1 Eigenschaften des Nonakkords

Dominantnonakkorde mit kleiner None haben einen hohen Dissonanzgrad und kamen deshalb selbst bis in die Romantik selten vor.

Der Dominantnonakkord hat sowohl in Dur als auch Moll zwei Töne mit der Subdominante gemeinsam und eignet sich deshalb auch um den sechsten Tonleiterton zu harmonisieren, besonders innerhalb eines Dominantklanges.

Da es sich bei einem Dominantakkord um einen Fünfklang handelt, lässt sich dieser nicht im vierstimmigen Satz vollständig darstellen. Deshalb lässt man meist die Quinte weg, da diese am "entbehrlich" ist.

Alternativ kann man den Nonakkord verkürzen, in der Funktionstheorie wird dieser dann als \check{D}_3^9 geschrieben, die Stufentheorie interpretiert den Klang als

halbverminderten Septakkord der siebten Stufe $vii^{\circ 7}$. Halbvermindert heißt, dass auf ein verminderten Dreiklang (zwei kleine Terzen) eine große Terz geschichtet wird.

10.2 Satzregeln

Häufig taucht Nonakkord verkürzt mit Terz im Bass auf, hier gilt es auf Quintparallelen beim Fortführen zu achten. Die Septime im Bass ist ebenfalls möglich. Jedoch sind Quinte und None nicht zu verwenden, da sich bei Quinte im Bass bei richtiger Stimmführung garantiert Parallelen bilden und die None im Bass zu einem Tonika-Quartsextakkord führt, der unbrauchbar ist.

Wie erwähnt, muss in vierstimmigen Sätzen ein Ton des Dominantnonakkords weggelassen werden. Im besten Fall die Quinte sonst die Septime; alle anderen Töne sind nicht möglich:

Grundton weglassen: Der Dominantnonakkord ist verkürzt, somit nicht ein anderer Akkord.

Terz weglassen: Lässt man die Terz weg, verliert der Akkord sein Tongeschlecht.

None weglassen: Ziemlich offensichtlich, in diesem Fall ist es kein Nonakkord mehr.

10.3 Dominant-Ausdehnung

Die Dominant-Ausdehnung (engl. *dominant prolongation*) beschreibt das Phänomen, wenn der Dominantgrundton im Bass zusammen mit anderen Funktion darüber erklingt. Ein Beispiel hierfür ist Vorhaltsquartsextakkord, wobei Dominant-Ausdehnung eher für mehr Akkorde steht.

In der Funktionstheorie schreibt man den Dominantgrundton in den Bass und die Funktionen darüber hochgestellt. In der Stufentheorie schreibt man die einzelnen Funktionen wie gewohnt und unter einer eckigen Klammer den Grundton der fünften Stufe.

11 Der verminderte Septakkord

Der verminderte Septakkord durch Dominantnonakkord in Moll, also mit kleiner Septime und kleiner None, den man verkürzt. Dadurch entsteht ein Rahmenintervall von einer verminderten Septime, außerdem ist die Quinte ebenfalls vermindert. Der verminderte Septakkord besteht also ausschließlich aus aufeinander geschichteten kleinen Terzen.

Der verminderte Dominantseptakkord kriegt die eigene Funktionsbezeichnung D^v . In der Stufentheorie bezeichnet man den Akkord einfach als (voll-)verminderten Septakkord der siebten Stufe: $vii^{\circ 7}$.

11.1 Auflösung eines verminderten Septakkords

Auflösung vom verkürzten Septakkords zur Molltonika:

Terz Da die Terz der Leitton ist, wird sie zum Grundton aufgelöst.

Quinte Die Quinte (quasi Septime des Tonika Akkords) wird ebenfalls zum Grundton aufgelöst.

Septime Die Septime (Tonika None) wird zur Terz aufgelöst.

None Die None (Tonika Quarte) wird aufgelöst zur Tonika Quinte.

11.1.1 Auflösen bei Terz im Bass

Ein Problem beim Auflösen des verminderten Septakkords mit Terz im Bass ist, dass die None im Sopran eine Fortführung schwierig gestaltet. Bei der Auflösung kommt es entweder zu einer verdeckten Quintparallele (vermindert-rein) oder zu einer verdeckten Oktave. Letztere Option ist günstiger, die Quintparallele kann man durch einen nachschlagenden Ton; die Töne der verminderten Quinte erklingen also nicht zusammen sondern möglichst in großem Abstand.

11.1.2 Auflösen bei Quinte im Bass

Auch hier kann es beim Weiterführen der Quinten zu Quintparallelen kommen, deshalb löst man die Quinte zur Tonikaterz auf und erhält somit einen Tonika-sextakkord.

11.1.3 Auflösen bei Septime im Bass

Da der D^v zu gleichen Teilen aus der Dominante und der Mollsubdominante besteht, kann man für die Fortführung den Basston als Septime der Dominante oder als Grundton der Mollsubdominante sehen. Daraus ergibt sich folgende Aufteilung, wie die Septime aufgelöst werden soll:

Basston als Dominantseptime: In diesem Fall führt man den Basston schrittweise zur Tonikaterz abwärts.

Basston als Subdominantgrundton: Als Subdominantgrundton springt die Septime im Bass plagal (siehe *Abschnitt 1.3.2*) zum Grundton der Tonika. In diesem Fall kennzeichnet man den Basston im Funktionstheoriesymbol nicht mit D^\vee sondern mit D^\vee .

11.1.4 Auflösen bei None im Bass

Da die None im Bass zur Quinte der Tonika strebt, löst man diese Umkehrung zu einem T auf. Im besten Fall in Funktion von einem Vorhaltsquartsextakkord, der dann über die Dominante zur Tonika in Grundstellung aufgelöst wird.

11.2 Besonderheit des verminderten Septakkordes

Durch das Schichten von ausschließlich kleinen Terzen wiederholt sich der Akkord quasi nach 4 Terzschichtungen (enharmonisch verwechselt) und man nennt einen solchen Akkord "unendlichen Akkord".

Dies bedeutet es gibt insgesamt **nur drei akustisch verschiedene** D^\vee .

Deshalb lässt sich die Tonart erst nach der Auflösung eindeutig zuordnen.

12 Sixte ajoutée

12.1 Entstehung des Sixte ajoutée

Der Sixte ajoutée (von "l'accord de la sixte ajoutée") oder Subdominantakkord mit hinzugefügter **großer** Sexte, entsteht, wie der Name schon sagt, durch das Hinzufügen einer großen Sexte an einen Subdominantakkord in Moll oder Dur. *In der Funktionstheorie gibt es für den Sixte ajoutée das Symbol S^\sharp bzw. s^\sharp , in der Stufentheorie wird der Akkord in Dur als Septakkord auf der zweiten Stufe in erster Umkehrung (Quint-Sextakkord) ii^\sharp , und in Moll ebenfalls als Septakkord der ersten Umkehrung der zweiten Stufe, allerdings halbvermindert, gesehen ii^\flat .* Hier ist wichtig zu erwähnen, dass der Sixte ajoutée (eigentlich) keine Umkehrungen hat, da sonst nicht mehr Subdominantgrundton im Bass ist, was die Subdominantqualität schwächt.

Der Unterschied zu einem Dominantseptakkord in Umkehrung lässt sich beispielsweise aus dem Kontext erkennen, aber auch wenn eine kleine Sexte oder verminderte Quinte vorliegt.

12.2 Bedeutung des Sixte ajoutée

Der Sixte ajoutée hat einen gemeinsamen Ton mit der Dominante, was hilfreich für die Verbindung S^\sharp -D ist. Die hinzugefügte große Sexte hat außerdem eine typisierende Kraft, ähnlich wie die Septime bei der Dominante wird jeder Dur- oder Molldreiklang durch die hinzugefügte Sexte zur Subdominante.

Die große Sexte ist die charakteristische Zusatzdissonanz der Subdominante (nicht so stark wie bei Dominante).

12.3 Anwendung des Sixte ajoutée

Der Sixte ajoutée wird in Kadenzen für eine steigernde Wirkung verwendet. So lässt sich zum Beispiel die Progression $\text{T}-\text{D}-\text{D}-\text{T}$ durch $\text{T}-\text{S}^{\sharp}-\text{D}-\text{T}$ ersetzen, was den Vorteil hat, dass sich zum einen nicht der gleiche Akkord zweimal hintereinander erklingt, der Basston stufenweise aufwärts geführt werden kann und die Kadenzwirkung gesteigert wird.

Mit dem Sixte ajoutée lässt sich also die zweite Tonleiterstufe harmonisieren, somit kann für mehr Abwechslung gesorgt werden. Außerdem lässt sich auch die Kombination aus erster und zweiter Tonleiterstufe mit dem S^{\sharp} harmonisieren. Die Kadenzwirkung ist sehr stark und deshalb sollte man diese Akkordfolge nur beim Abschluss eines Teilabschnittes oder gar des ganzen Satzes verwenden.

13 Subdominantische Sextakkorde

Ähnlich wie beim Sixte ajoutée wird hier auch die große Sexte des Subdominantgrundtons verwendet, allerdings ersetzt diese die Quinte der Subdominante. Es handelt sich hierbei aber nicht um ein Sixte ajoutée ohne Quinte, da der subdominantische Sextakkord ein älterer Klang ist als S^{\sharp} .

Der subdominantische Sextakkord ist nicht zu verwechseln mit dem Sextakkord der Subdominante.

Hier gibt es ebenfalls keine verwendbaren Akkordumkehrungen, einfach umgekehrt erhält man einen selten verwendeten Subdominantquartsextakkord, bei erneuter Umkehrung entsteht die Subdominantparallele (*siehe Abschnitt 15*).

In der Funktionstheorie kennzeichnet man den subdominantischen Sextakkord mit S^6 bzw. s^6 . Die Stufentheorie sieht hier einen Moll- bzw. verminderten Akkord der zweiten Stufe als Sextakkord: ii^6 oder $\text{ii}^{\circ 6}$.

13.1 Anwendung des subdominantischen Sextakkordes

Aus Sicht der Stufentheorie handelt es sich ja hierbei um einen Sextakkord der zweiten Stufe, dennoch wird hier entgegen der Satzregeln zu Verdopplung (*Abschnitt 3.1*) gelehrt, die Terz zu verdoppeln, da die Terz ja in diesem Fall der Subdominantgrundton ist, den es zu verdoppeln gilt.

Erscheint die Akkordfolge S^{6-5} lässt sich dies in der Stufentheorie als Folge von ii^6-IV oder IV^{6-5} interpretieren.

Die umgekehrte Akkordfolge S^{5-6} hat eine steigernde Wirkung aus dem Subdominantklang.

Ähnlich wie den Sixte ajoutée verwendet man den subdominantischen Sextakkord zur gesteigerten Kadenzwirkung und Harmonisierung der zweiten Tonleiterstufe: Wenn die Sexte in die Terz der Dominante springt (den Leitton), verstärkt dies die Kadenz. Die entsprechende Akkordfolge ist dann: $\text{S}^6-\text{D}-\text{T}$

Teil II

Sommersemester 2019: Vorlesungen 14-24

14 Der neapolitanische Sextakkord

Der neapolitanische Sextakkord stammt aus der neapolitanischen Oper, in der er als Symbol für Trauer, Verzweiflung, Leiden u. Ä. stand. Abgekürzt wird er oft als "Neapolitaner" bezeichnet.

14.1 Entstehung des neapolitanischen Sextakkords

Der neapolitanische Sextakkord wird gebildet in dem man die Quinte eines Moll-subdominantakkords in Grundstellung durch eine **kleine** Sexte ersetzt. Er dann deshalb als "Eintrübung" des subdominantischen Sextakkordes (*siehe Abschnitt 13*) verstanden werden.

Die Funktionstheorie schreibt für den neapolitanischen Sextakkord s^n , die Stufentheorie versteht ihn als Dur-Sextakkord der tiefalterierte zweite Stufe (siehe Abschnitt 23): bII^6 .

14.2 Merkmale des neapolitanischen Sextakkordes

Durch die kleine Sexte besitzt der Neapolitaner einen leiterfremden Ton in der Tonart. Außerdem klingt er akustisch nach einem Dursextakkord, ohne wirklich einer zu sein, er besitzt somit einen starken Klangreiz.

Setzt man den neapolitanischen Sextakkord in "Grundstellung", also Terzschichtung über der kleinen Sexte, so erhält man den **verselbständigten neapolitanischen Sextakkord**, der identisch mit dem Mollsubdominantgegenklang (*siehe Abschnitt 19*) ist und gekennzeichnet wird mit: s^N

14.3 Satztechnische Verwendung

Die Führung von einem neapolitanischem Sextakkord in die Dominante bringt zwei Eigenheiten mit sich:

Hiatus: Ein Hiatus (lat. Kluft) ist eine Folge "unsanglicher Töne", in diesem Fall die verminderte Terz zwischen kleiner Sexte der Subdominante und der Durterz der Dominante.

Querstand: Das chromatische Verändern eines Stammtons in aufeinanderfolgenden Akkorden, in diesem Fall die kleine Sexte der Subdominante und die Quinte der Dominante. Querstände gilt es zu vermeiden.

Der neapolitanische Sextakkord ist im Chorsatz eher die Ausnahme. Wenn man ihn verwendet gilt es stets den Grundton der Subdominante zu doppeln. Je nach dramatischem Kontext kann man den Neapolitaner entweder als Vorhalt oder in Verbindung mit einem Vorhaltsquartsextakkord für eine "moderate" Dramatik verwenden, oder die direkte Folge von neapolitanischem Sextakkord und

Dominantseptakkord/verminderter Dominantseptakkord für einen stark dramatischen Effekt.

15 Nebenstufen in Dur

15.1 Grundlagen zu Nebendreiklängen

Die Dreiklänge über den Tonleiterstufen II, III und VI heißen Nebendreiklänge. Sie sind Molldreiklänge und können als Stellvertreter der Hauptdreiklänge gesehen werden.

Jeder Hauptdreiklang hat zwei Nebendreiklänge in Terzabstand.

Der Nebendreiklang mit einem Abstand einer kleinen Terz heißt *immer* Parallelklang und bei Molklängen mit einem kleinen "p" neben dem der Hauptfunktion gekennzeichnet.

Der Nebendreiklang mit einer großen Terz Abstand heißt Gegenklang und wird analog zu Parallele mit einem "g" gekennzeichnet.

$$\begin{array}{c} \text{Tp} \longleftrightarrow \text{T} \longleftrightarrow \text{Tg} \\ \text{vi} \longleftrightarrow \text{I} \longleftrightarrow \text{iii} \end{array}$$

Der Dominantgegenklang (eigentlich **vii°**) wird trotzdem mit reiner Quinte angenommen, um einen Molldreiklang zu bilden.

In Dur steht der Parallelklang stets unterhalb des Hauptklangs, der Gegenklang stets oberhalb.

Durch die Quintverwandschaft der Hauptdreiklänge, überschneiden sich die Nebendreiklänge. Das heißt es gibt *verbundene Klänge*, die man verschiedene Beziehungsmöglichkeiten haben, also auch unterschiedlich gedeutet werden können. Die Eindeutigkeit ist nur im harmonischen Zusammenhang möglich.

$$\begin{array}{cc} \text{Tg} = \text{Dg} & \text{Tp} = \text{Sg} \\ \text{III} = \text{III} & \text{VI} = \text{VI} \end{array}$$

15.2 Verwandschaftsgrade

Im Gegensatz zum Verwandschaftsverhältnis der Hauptdreiklänge, die über quintverwandt sind und deshalb nur einen gemeinsamen Ton besitzen, sind die Nebendreiklänge terzverwandt mit dem zugehörigen Hauptdreiklang und besitzen 2 gemeinsame Töne. Insbesondere besitzt der Parallelklang den Grundton des Hauptdreiklangs und ist somit von größerer harmonischer Bedeutung als der Gegenklang.

15.3 Satztechnik

Es gibt zwei Verwendungsarten für Nebendreiklänge:

Vertreter der Hauptdreiklänge: Der Nebendreiklang wird an Stelle des Hauptdreiklangs gesetzt und gilt damit als **Vertreter** des Hauptdreiklangs

Kombination mit Hauptdreiklang: Der Nebendreiklang wird mit dem Hauptdreiklang kombiniert.

15.3.1 Als Vertreter der Hauptdreiklänge

Als Vertreter sind die Gegenklänge der Subdominante und der Dominante praktisch meist irrelevant, da in beiden Fällen die logische Folge oder der Klang selbst aus der Tonart herausführen würde.

Tonikaparallele: Die Tonikaparallele kann anstelle der Tonika treten und in Verbindung mit einer vorangehenden Domiante einen Trugschluss (D-Tp bzw. V-vi) bilden. Geschieht diese Verbindung aber auf unbetonter Zählzeit und innerhalb eines Satzes, so hat es keine Schlusswirkung und wird deshalb "unechter Trugschluss" genannt.

Bei Trugschlussverbindungen kann es oft zu Oktav- und/oder Quintparallelen kommen, um dies zu vermeiden, gilt es die Terz des Folgeklangs zu verdoppeln.

Subdominantparallele: Die Subdominante kann entweder mit Dominante als Folgeklang oder als Alternative zum subdominantischen Sextakkord verwendet werden.

Die Kadenz Sp-D-T (ii-V-I) hat einen doppelten Quintfall durch die Quintverwandschaft der Klänge, und besitzt deshalb eine starke harmonische Wirkung.

Als Alternative zum subdominantischen Sextakkord ist wichtig zu beachten, dass beim S^6 der *Subdominantgrundton* verdoppelt wird, bei der Subdominantparallele der eigene Grundton. (Grundton statt Terz)

Die Subdominantparallele ist außerdem der einzige Nebendreiklang, den man durch die (kleine) Septime erweitern kann, sodass aus ein Mollseptimklang (kein Dominantseptakkord!) entsteht. Dieser ist in der ersten Umkehrung identisch zum Sixte ajoutée.

16 Nebenstufen in Dur II

In der Veranstaltung wurde das Folgende in einer zweiten Vorlesung angesprochen, thematisch ist es aber bezogen auf Abschnitt 15. Der Übersichtlichkeit und Vergleichbarkeit mit den Folien halber, wurde die Teilung hier, wenn auch nicht notwendig, trotzdem vollzogen.

16.1 Satztechnik (Fortsetzung)

Dominantparallele: Die Dominantparallele ist als Vertreterklang für die Dominant unbrauchbar. Zum einen bildet der Leitton mit dem Grundton der Dominantparallele eine stabile Quinte, sodass die Strebfunktion verloren geht, und zum anderen gibt es aufgrund der Terzverwandschaft keinen Quintfall in einer Kadenz.

Quasi als Ersatz verwendet man in einer Kadenz mit der Dominantparallele statt der Tonika die Tonikaparallele, sodass in der Verbindung Dp-Tp zumindest eine Quintverwandschaft besteht. Der Leitton ist jedoch nicht vorhanden, da die Dominantparallele in Moll ist.

Es folgen die Gegenklänge zu den Hauptdreiklängen.

Tonikagegenklang: Der Tonikagegenklang kommt zum Einsatz um einen, der Akkordfolge D-S-T ähnlichen, Klang zu erzeugen, da bei jener Akkordfolge sonst eine Abwärtsbewegung des Soprans nicht korrekt harmonisiert werden könnte, da die Gefahr von Oktav- und Quintparallelen besteht. Die Lösung hierfür ist Tg-S-T, denn so ist eine Gegenbewegung in den Außenstimmen möglich und Parallelen können vermieden werden.

Es kann vorkommen, dass die Entscheidung zwischen Tonikagegenklang und Dominantparallele nicht möglich ist, beispielsweise bei der Akkordfolge vi-iii-IV, wenn der Leitton im Sopran abwärts geführt aber dafür eine Quintverwandschaft zwischen Tonikaparallele (vi) und einer möglichen Dominantparallele (iii) besteht.

(Siehe auch Abschnitt 16.6.1)

Dieses Problem bezieht sich allerdings ausschließlich auf die Funktionstheorie, die Stufentheorie sieht in Tg und Dp beides mal iii.

Subdominantgegenklang: Wie oben erwähnt, wäre eine logische Folge eines Subdominantgegenklangs ein Akkord der aus der Tonart herausführen würde (Doppelsubdominante mit leiterfremden Grundton, siehe Abschnitt 17). Daher ist die sechste Stufe fast immer die Tonikaparallele.

Dominantgegenklang: der Dominantgegenklang führt direkt aus der Tonart hinaus, da die Quinte des Molldreiklangs tonleiterfremd ist. Somit ist auch dieser Nebenklang kaum von Bedeutung.

16.2 Kombination mit Hauptdreiklängen

Generell folgt ein Nebendreiklang meist seinem Ableitungsdreiklängen und meist überwiegen Parallelklänge gegenüber den Gegenklängen. Man kombiniert meist nach dem *Prinzip der fallenden Terz*.

16.3 Weitere Verwendungen der Tonikaparallele

Die Tonikaparallele kann verwendet werden die Tonika zu verzögern, beispielsweise in der Kombination D-Tp-D-T, wobei hier wichtig ist, dass durch Betonungen bzw. Setzen der Schlusswendung erst bei der tatsächlichen Tonika verhindert wird, dass der Eindruck eines Trugschlusses entsteht.

Des weiteren gilt als ideale Fortschreitung nach einem Trugschluss das Setzen einer Subdominante oder einer Variante dieser, beispielsweise: D-Tp-S⁶

16.4 Kombinationen bei Quintverwandschaft

Besteht unter Nebendreiklängen Quintverwandschaft, können diese immer kombiniert werden.

Dies ist auch eine nützlich um besser zu entscheiden ob es sich bei einem Klang beispielsweise um einen Tonikagegenklang oder eine Dominantparallele handelt. Ist eine Dominantparallele in Kontext mit Tonikaparallelen, so besteht Quintverwandschaft, also ist eine Zuordnung eindeutig. Ebenso kann man bei fehlender Quintverwandschaft (und absteigendem Leitton) auf einen Tonikagegenklang schließen.

16.5 Umkehrungen von Nebendreiklängen

Nebendreiklänge treten fast immer in Grundstellung auf, selten in Sextakkorden und so gut wie nie in Quartsextakkorden, das heißt, Umkehrungen von Nebendreiklängen haben so gut wie keine Bedeutung.

16.6 Entscheidungshilfen im Überblick

In beiden Fällen gilt zu beachten, dass es nicht immer ein lösbares Problem ist eine eindeutige Entscheidung zu treffen.

16.6.1 Tonikagegenklang oder Dominantparallele

Allgemein ist der Tonikagegenklang häufiger als die Dominantparallele, aber als Entscheidungshilfen gelten:

Für Dominantparallele: Für Dp spricht:

- eine bestehende Quintverwandschaft zu einem benachbarten Akkord (beispielsweise Tp),

- wenn der Akkord einer Dominante folgt und somit als Parallele dieser Dominante gehört wird oder

- wenn der Melodieton an dieser Stelle alternativ auch mit einer Dominante harmonisiert werden könnte.

Für Tonikagegenklang: Für Tg spricht:

- wenn ein fallender Leitton harmonisiert wird,

- wenn der Akkord unmittelbar vor einer Subdominante steht oder

- wenn der Melodieton an dieser Stelle alternativ auch mit einer Tonika harmonisiert werden könnte.

16.6.2 Subdominantparallele oder subdominantischer Sextakkord

Hier ist die Unterscheidung zwischen Subdominantparallele mit Terz im Bass und subdominantischem Sextakkord gemeint, da diese klangidentisch sind.

Für eine Subdominantparallele mit Terz im Bass sprechen folgende Gegebenheiten:

- eine bestehende Quintverwandschaft zu einem benachbarten Akkord (beispielsweise Tp)

- im harmonischen Kontext tritt mehrfache eine Sp auf, in diesem Fall dann als Umkehrung

- wie auch bei Dp und Tg: der Melodieton an dieser Stelle könnte alternativ auch mit einer Subdominante harmonisiert werden.

In allen anderen Fällen handelt es sich um einen S⁶.

17 Zwischendominanten

17.1 Entstehung

Zwischendominanten sind Dominantklänge die sich auf einen anderen Klang beziehen als die Tonika. Im Notenbild sind die oft erkennbar an zusätzlichen Vorzeichen, da es sich bei Dominanten um Durakkorde handeln muss. Oft beziehen sich Zwischendominanten auf die Tonika- oder Subdominantparallele. Die einfachste Möglichkeit um aus einem beliebigen Durakkord eine Zwischendominante zu machen, ist das Hinzufügen der kleinen Septime als charakteristische Zusatzdissonanz.

In der Funktionstheorie schreibt man die Funktionsbezeichnung in Klammern und drückt damit aus, dass diese Funktion sich auf die Funktion nach der Klammer bezieht: $(D^7) Sp$

In der Stufentheorie schreibt man die Stufe, dann einen Schrägstrich und dann die Stufe auf die sich die geschriebene Stufe bezieht: V^7 / II

17.2 Doppeldominante

Bezieht sich eine Zwischendominante auf die Dominante heißt diese Doppeldominante und erhält in der Funktionstheorie ihr eigenes Symbol: \mathbb{D} . Die Klammern werden dann weggelassen. In der Stufentheorie gibt es kein gesondertes Symbol: V/V .

Die Doppeldominante, wie jede andere Zwischendominante auch, kann auch in Form eines D^v oder \mathbb{D}^7 auftreten: \mathbb{D}^v und \mathbb{D}^7 .

18 Ausweichungen

Wenn sich ein oder mehrere aufeinanderfolgende Akkorde auf eine andere Tonart beziehen, so bezeichnet man dies als Ausweichung. Eine Zwischendominante ist somit eine Ausweichung über einen Akkord.

In der Funktionstheorie schreibt man, ähnlich wie Zwischendominanten, die Funktionen zwischen Klammern: Aus $T^{\sharp}-\mathbb{D}-D$ wird $(S^{\sharp}-D)-D$. In der Stufentheorie schreibt man die Stufe, auf die sich die nachfolgende Ausweichung bezieht in einen Kasten [Hier wird nachfolgend ein Kreis statt einem Kasten verwendet] vorangestellt. (idealerweise in einer neuen Zeile): $(\mathbb{V}): ii^{\sharp}-V-I$

18.1 Ausweichung / Modulation

Bei einer Ausweichung wird die Haupttonart nur kurzfristig verlassen, und bleibt das tonale Zentrum.

Bei einer Modulation wird die Haupttonart für längere Zeit verlassen und das tonale Zentrum wechselt.

18.2 Ausweichungen innerhalb von Ausweichungen

Tritt eine Ausweichung innerhalb einer anderen Ausweichung auf, so wird die innere mit runden, die äußere mit geschweiften Klammern gekennzeichnet. In der Stufentheorie wird einfach für die Akkorde der inneren Ausweichung eine

neue Bezugsstufe geschrieben und die der äußeren Ausweichung nach der inneren Ausweichung erneut gekennzeichnet.

18.3 Rückbezogene Ausweichungen

Ausweichungen können sich auch auf einen vorhergehenden Klang beziehen (erkennbar bspw. bei Halbschlüssen). In diesem Fall werden gekennzeichnet man mit einem linksgerichteten Pfeil den Bezugsakkord.

$Sp \leftarrow (D)$

In der Stufentheorie ist die Position des Bezugsklanges nicht von Relevanz, das heißt die Zwischendominanten und Ausweichungen wie oben beschrieben gekennzeichnet.

18.4 Ellipsen

Eine Ellipse beschreibt, wenn statt einem antizipierten Klang ein anderer, unerwarteter Klang folgt. Die erwartete Funktion wird dann in eckigen Klammern über die tatsächliche Funktion geschrieben. In der Stufentheorie wird wieder mit den passenden Bezügen gearbeitet.

19 Nebenstufen in Moll

19.1 Grundlagen

Mit harmonischem bzw. melodischem Moll erhält man Durdominante und Dursubdominante, deren Nebendreiklänge haben aber in Moll so gut wie keine Bedeutung.

Bei Moll gilt es zu beachten, dass der Gegenklang einer Funktion jetzt eine große Terz unter dem Ausgangsakkord liegt, die Parallele eine kleine Terz darüber.

19.2 Bedeutungen der einzelnen Nebenklänge

19.2.1 Nebendreiklänge von Dominante und Subdominante

Zunächst sind alle Nebenklänge von Dominanten und Subdominanten in Dur oder Moll nicht von großer Bedeutung, denn:

Molldominantparallele/-gegenklang: haben nichts mit der Molldominante gemein, der Gegenklang ist außerdem identisch mit der Molltonikaparallele

Mollsubdominantparallele Kommt ausschließlich als Molltonikagegenklang vor

Mollsubdominantgegenklang (mit tieferem Grundton für Durklang) ist identisch mit verselbstständigem neapolitanischen Sextakkord und besitzt auch meist diesen Charakter

Nebenklänge von Durvarianten der Hauptklänge führen alle aus der Tonart hinaus

Es bleiben also eigentlich nur die Nebenklänge der Tonika.

19.2.2 Trugschluss in Moll

Der Trugschluss mit dem Molltonikagegenklang hat bedeutung als Ausweichungsebene in Moll.

19.2.3 Terzfall und Steigende Terz

In Moll ist die fallende Terz, bspw. in $tP-t-\sharp$, häufiger als die steigende Terz, da die Tonikaparallele die Tendenz zu Verselbstständigung hat.

20 Zwischendominanten in Moll

Zwischen- und Doppeldominanten in Moll funktionieren sehr ähnlich zu solchen in Dur, auch rückbezogen. Ellipsen können ebenfalls nach selbem Prinzip verwendet werden.

Bei Ausweichungen in Moll ist die Ausweichungsebene oft die Tonikaparallele.

21 Erweiterte Tonalität

Erweiterte Tonalität bezeichnet die Beeinflussung des Moll durch das gleichnamige Dur. Konkret bedeutet das, dass Durdominanten, Dursubdominanten und auch Doppeldur(\S)- und Doppelmoll(\sharp)-Subdominanten sowie die picardische Terz auftauchen können. Die Doppelmollsubdominante entspricht dem Molldreiklang der siebten Stufe (mit kleiner Terz). Die Doppeldursubdominante ist klangidentisch mit der Molldominantdurparallele dP , und kann deshalb auch als diese aufgefasst werden, sofern denn die Molldominante benutzt wird.

Außerdem kann natürlich auch Dur durch das gleichnamige Moll beeinflusst werden, etwa durch den Neapolitaner oder die Doppelmollsubdominante.

21.1 Vertauschter Trugschluss

Man kann beim Trugschluss auch in Dur den Molltonikagegenklang statt der Durtonikaparallele und in Moll die Durtonikaparallele statt Molltonikagegenklang verwenden.

22 Entfernte Terzverwandtschaft

22.1 Grade der Terzverwandtschaft

Entfernte Terzverwandtschaft bezieht sich auf terzverwandten Nebendreiklänge der Hauptdreiklänge in Dur und Moll. Hier lässt sich in 3 (eigentlich 4) Verwandtschaftsgrade aufteilen:

- 0. Grad: Leitereigene Terzverwandtschaften** Die Nebendreiklänge gehen (bis auf Dg und sG) aus den leitereigenen Tönen hervor, die Nebendreiklänge haben also jeweils immer zwei gemeinsame Töne mit ihrem Hauptdreiklang.

1. **Grad: Wechsel des Tongeschlechts** Die Durnebenklänge werden "ver-dur-t", die Mollnebenklänge "ver-moll-t", diese besitzen dann nur noch einen gemeinsamen Ton. (In Dur schreibt man dann beide Buchstaben groß, bspw. TP, entsprechend in Moll beide klein tg)
2. **Grad: leitereigene aus anderem Tongeschlecht** Hier werden dann in Dur die Nebendreiklänge aus dem Molltongeschlecht verwendet und umgekehrt, also bspw. C-Dur mit den Nebendreiklängen aus C-Moll. Auch hier besitzen die Nebendreiklänge nur noch einen gemeinsamen Ton mit ihren Hauptdreiklängen.
3. **Grad: 1. Grad aus anderem Tongeschlecht** Man verwendet also die Nebendreiklänge aus dem anderen Tongeschlecht und wechselt von diesen Dreiklängen nochmal das Tongeschlecht. Heißt bei Dur dann die Moltonikamollparallele usw. und bei Moll dann die Durtonikadurparallele. Diese Nebendreiklänge besitzen keine gemeinsamen Töne mehr mit ihren Hauptdreiklängen.

22.2 Unterscheidung Zwischendominanten oder entfernte Terzverwandtschaft

Besitzt ein Klang charakteristische Zusatztöne (bspw. Septime) oder besteht eine Dominant-Tonika Beziehung, so handelt es sich nicht um einen Nebenklang sondern eine Zwischendominante.

Bei der Unterscheidung zwischen gleichen Nebendreiklängen, wie Dp und Tg gilt auch im Kontext von entfernten Terzverwandtschaften das gleiche wie bei Nebenstufen in Dur (*siehe Abschnitt 16.6*) schon erklärt.

22.3 Enharmonische Verwechslung

Enharmonische Verwechslung beschreibt (im gleichstufig temperierten Tonsystem), wenn Tonnamen für den gleichen Klang stehen, bspw. Es und Dis. In der Funktionstheorie werden Enharmonische Verwechslungen mit einem \approx gekennzeichnet.

Dies ist erforderlich wenn man sich in einer Tonart mit vielen Vorzeichen befindet und dann eine Ausweichung in eine Tonart stattfindet, die enharmonisch Verwechselt einer Tonart mit weniger Vorzeichen entspricht. Bspw. Tonart As-Dur \rightarrow Heses-Dur, entspräche As-Dur \rightarrow A-Dur.

Die Stufentheorie greift in solchen Fällen, wo sich die neue Tonart nicht gut als Stufe in Kästen voranstellen lässt (A-Dur in As-Dur wäre $\sharp I$), einfach darauf zurück die Tonart direkt zu benennen. $\textcircled{As} \rightarrow \textcircled{A}$ statt $\textcircled{As} \rightarrow \textcircled{\sharp I}$

23 Alterationen

23.1 Grundlegendes

Eine Alteration (lat. alteratio = Änderung) ist die chromatische Veränderung eines leitereigenen Tones in einem Akkord. Diese hat eine Erhöhung der Strebfähigkeit zur Folge.

Alterierte Töne eines Akkordes kennzeichnet man in der Funktionstheorie mit

< für hochalteriert: $D^{5<}$ und > für tiefalteriert: $D^{5>}$.

In der Stufentheorie verwendet man in so einem Fall + oder – **vor** dem Akkordton: V^{+5} (bei der Quinte wird eigentlich die Zahl weggelassen) und V^- .

23.2 Arten von Alterationen

Die häufigsten Alterationen treten bei Dominantquinten, Subdominantsexten und Dominantseptimen auf:

23.2.1 Alterierte Dominanten

Man kann hier unterscheiden zwischen dem Dominantklang mit hochalterierter Quinte und mit tiefalterierter Quinte.

Hochalterierte Quinte (nur Dur) Durch das hochalterieren der Quinte eines Durdominantakkordes, erhält man einen übermäßigen Dreiklang, also einen Dreiklang mit zwei Terzen. Gekennzeichnet wird dieser wie oben gezeigt mit $D^{5<}$.

Eine Eigenschaft dieses übermäßigen Dreiklangs ist, wie beim verminderten Dominantseptakkord, dass das hinzufügen von weiteren großen Terzen keine neuen Klänge hinzufügt (nur Töne die enharmonisch verwechselt bereits vorkommen). Man nennt solche Akkorde "vagierend".

Ebenfalls ähnlich wie beim verminderten Dominantseptakkord ist, dass die funktionale Bestimmung des Akkords erst notiert und nach erfolgter Auflösung möglich ist, da sich der Klang in verschiedene Tonarten auflösen kann.

Da die übermäßige Quinte klangidentisch mit der kleinen Sexte ist, ist die übermäßige Dominantquinte nur in Dur möglich, in Moll handelt es sich weder um eine Alteration (nicht leiterfremd) noch um eine Dominante, eher eine Dominantparallele/Tonikagegenklang als Sextakkord.

Aufgrund von Lesbarkeit bietet es sich teilweise an, die übermäßige Quinte als kleine Sexte zu schreiben (bspw. bei C statt His): $D^{6>}$ statt $D^{5<}$. Die Stufentheorie sieht in diesem Fall aber (in Molltonarten) den akkord als übermäßigen Akkord der dritten Stufe als Sextakkord: III^{+6} .

Tiefalterierte Quinte Die tiefalterierte Quinte im Dominantakkord strebt zum Tonikagrundton und befindet sich meist in der Bassstimme. $D_{\underset{5}{>}}$ bzw. $V^{\circ\underset{4}{>}}$. Die folgenden übermäßigen Sextakkorde haben eine eigene Bezeichnungen (von einem Musiktheoretiker des 19 Jh.) in der Stufentheorie aufgrund ihrer Klangeigenschaften in Verbindung mit historischem Kontext:

Der French Sixth: Hierbei handelt es sich um einen Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte im Bass ($D_{\underset{5}{>}}^{5>}$), das heißt es wäre (bzw. ist) ein Terzquartakkord über der fünften Stufe ($V^{\circ\underset{4}{>}}$), dem man aber das Symbol $Fr^{\underset{4}{>}}$ gibt.

Der Italian Sixth: Ein verkürzter Dominantseptakkord mit tiefalterierter Quinte ($D_{\underset{5}{>}}^7$), also ein übermäßiger Sextakkord, der mit dem Symbol $It^{\underset{6}{>}}$ gekennzeichnet wird.

Der German Sixth: Der German Sixth ist ein vermindelter Septakkord mit tiefalterierter Quinte im Bass ($D_{\underset{5}{>}}^v$), somit ein übermäßiger

Quintsextakkord, sodass er das Symbol Ger^{\sharp} hat. (Klangidentisch mit einem Dominantseptakkord der tiefalterierten zweiten Stufe).

Beim German Sixth kann es zu Quintparallelen kommen, die sich durch die Verdoppelung der Septime vermeiden lassen. Dieser Akkord kommt in der Regel als Doppeldominante vor. Durch die Klanggleichheit mit dem Dominantseptakkord lässt sich mit dem Übermäßigen Quintsextakkord auch gut modulieren (in Tonart einen Tritonus entfernt)

Die stufentheoretischen Bezeichnungen sind unabhängig davon, ob der Akkord als Doppel- oder Zwischendominante verwendet wird. Umkehrungen dieser Akkorde sind sehr selten.

23.2.2 Alterierte Subdominantsexten

Der Subdominantsextakkord mit tiefalterierter Sexte ist bereits bekannt, es handelt sich um den neapolitanischen Sextakkord.

Der Subdominantsextakkord mit hinzugefügter hochalterierter Sexte ist klangidentisch mit dem übermäßigen Quintsextakkord, jedoch muss der Folgeklang ein Tonikasextakkord sein, also der Subdominantgrundton wird zur Tonikaterz geführt. $S^{\sharp <} - \text{I}$ statt $D_{>}^v - \text{I}$. Die Stufentheorie bezeichnet die beiden Akkorde gleich (Ger^{\sharp}), da nach Akkordart und nicht Funktion benannt wird.

23.2.3 Alterierte Dominantseptime

Die Dominantseptime wird fast immer tiefalteriert. Auch dieser Akkord ist klangidentisch mit dem German Sixth, aber enharmonisch verwechselt, sodass sich hier die tiefalterierte Septime (des ursprünglichen Dominantseptakkordes) im Bass befindet und der ganze Akkord somit ein Terzquartakkord ist.

Dieser Akkord wird als **Swiss Sixth** bezeichnet und besitzt in der Stufentheorie das Symbol Sw^{\sharp} . Die Funktionstheorie kennzeichnet wie oben beschrieben als verminderten Septakkord mit tiefalterierter Septime im Bass: $D_{>}^v$.

Der Swiss Sixth wird in die Molltonika mit Terz im Bass aufgelöst.

23.3 Mehrdeutigkeit des klanglichen Dominantseptakkords

Durch die oben beschriebenen Akkorde erhält man eine Mehrdeutigkeit des Dominantseptakkordklangs. Dominantseptakkord (in Grundstellung), verminderter Septakkord mit tiefalterierter Quinte im Bass, Sixte ajoutée mit hochalterierter Sexte und verminderter Septakkord mit tiefalterierter Septime im Bass haben alle den gleichen Klang, sofern sie den selben Ton(vom Namen) im Bass haben:

$$\begin{aligned} D^7 &= D_{>}^v = S^{\sharp <} = D_{>}^v \\ V^7 &= \text{Ger}^{\sharp} = \text{Ger}^{\sharp} = \text{Sw}^{\sharp} \end{aligned}$$

Unterscheidbar sind diese dann nur noch durch die Tonarten in denen sie stehen, bzw. in die sie aufgelöst werden.

24 Modulationen

24.1 Definition und Zweck

Eine Modulation ist definiert als Übergang von einem tonikalem Zentrum auf ein anderes. Der Unterschied zur Ausweichung liegt hierbei in der Dauer, eine Modulation ist dauerhaft, eine Ausweichung vorübergehend.

Eine Modulation entweder Mittel zum Zweck sein, der Komponist sucht also nach einem neuen tonikalen Zentrum, oder als Selbstzweck dienen, der Hörer soll durch unklare Wendungen verwirrt werden und kein klares Ziel erkennen.

Gekennzeichnet werden Modulationen in der Funktionstheorie (ähnlich zur Stufentheorie) durch das hinzufügen einer neuen Funktionenebene in der neuen Tonart. Die Funktionen, bei denen die Modulation geschieht, werden dabei in einem Kasten eingerahmt und Untereinander und mit einem \equiv -Symbol getrennt:

T
 \equiv
D

In der Stufentheorie, wie auch bei der Ausweichung, verwendet man kein Äquivalenzsymbol, sondern schreibt nur die neue Tonart in einem Kasten vor die Modulation.

24.2 Arten von Modulation

Es gibt 8 verschiedene Arten von Modulation:

24.2.1 direkt-diatonische Modulation

Bei der direkt-diatonischen Modulation deutet man eine leitereigene Funktion zu einer leitereigenen Funktion in einer anderen Tonart um. Beispiel hierfür wäre das Umdeuten der Tonika zu der Dominante einer anderen Tonart.

24.2.2 indirekt-diatonische Modulation

Bei der indirekt-diatonischen Modulation deutet man ebenfalls eine leitereigene Funktion zu einer Funktion einer anderen Tonart um. Unterschied hierbei ist, dass diese Tonart nur eine Zwischentonart ist, von denen es auch mehrere geben kann; das heißt dieses Umdeuten geschieht mehrfach (mindestens zwei Mal), bis die Zieltonart erreicht ist.

24.2.3 chromatische Modulation

Hierbei wird das tonale Zentrum mittels chromatischer Führung gewechselt.

24.2.4 enharmonische Modulation

Bei der enharmonischen Modulation wird eine leitereigene Funktion nicht hörbar umnotiert um so die Tonart zu wechseln.

24.2.5 chromatisch-enharmonische Modulation

Hier wird mittels vagierenden Akkorden (*siehe Abschnitt 11.2 und 23.2.1*) und enharmonischer Umdeutung von einem oder mehreren Akkordtönen moduliert.

Beispiel hierfür wären die klangidentischen, aber unterschiedlich notierten Akkorde aus *Abschnitt 23.3*.

24.2.6 tonzentrale Modulation

Für einen Abschnitt erklingt ausschließlich ein liegender Ton, der dann Teil eines neuen Akkordes in einer neuen Tonart wird.

24.2.7 lineare Modulation

Ähnlich wie bei der tonzentralen Modulation wird ein Abschnitt einstimmig, nur können in diesem Abschnitt auch unisono Melodien gespielt werden, bevor eine neue Tonart kommt.

24.2.8 Modulation durch Tonalitätssprünge

Hier wird unvermittelt zu einer neuen Tonika gesprungen, ohne dass ein modulativer Übergang erfolgt.

25 Schlussbemerkungen

Vor allem zu den letzten beiden Abschnitten lohnt es sich, die Folien nochmal anzuschauen, da dort Notenbeispiele zu finden sind.