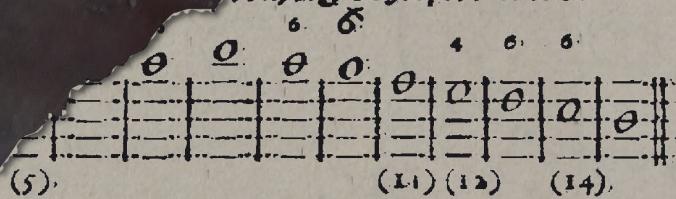


# Harmonielehre

## #reload

Eine praktische Anleitung  
für Musikerinnen und Musiker

richtig bezieft wird.



Wie es gegriffen werden muß.

So wird es auch mit Dis., E, und Fis, dur, gehalten.

von Ulrich Kaiser

Für Stefan J.

1. Aufl.:	Karlsfeld 2016
Autor:	Ulrich Kaiser
Umschlag, Layout und Satz	Ulrich Kaiser
	erstellt in Scribus 1.4.6

Dieses Werk (= Unterrichtsheft und Kommentarheft) wird unter CC BY-SA veröffentlicht:  
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>.

**OPENBOOK 12**

Ulrich Kaiser

# **Harmonielehre**

## #reloaded

Eine praktische Anleitung  
für Musikerinnen und Musiker

Materialien für den Musikunterricht  
an Musikschulen und Musikhochschulen

# Inhaltsverzeichnis

Funktionstheorie und Funktion.....	4
Die Oktavregel in Dur.....	6
Aufgaben.....	7
Die Oktavregel in Moll.....	8
Aufgaben.....	9
Die Oktavregel vierstimmig.....	10
Kadenzen.....	11
Übungen.....	12
Die Modulation (Wechsel der Tonleiter).....	14
Übungen.....	15
Spielen nach Bässen.....	16
Historischer Exkurs: Die Regola dell'ottava.....	18
Übungen.....	22
Probleme und Lösungen.....	23
Der Trugschluss.....	24
Oktavregel und Melodieharmonisierung.....	25
Beispiel Choralsatz.....	26
Übungen.....	29
Weitere Übungen.....	30
Beispiel Liedsatz.....	31
Begleitpattern.....	33
Vorhalte.....	35
Übungen.....	36

## Vorwort

Ein guter Freund in der Nachbarschaft ist Hobbymusiker, hat eine tolle Stimme und spielt, so weit es seine berufliche Auslastung erlaubt, ein bisschen Ukulele. Als wir zum Kartenspielen zusammen saßen, erzählte er mir von zahlreichen Youtube-Videos, nach denen er versuchen würde, Harmonielehre zu erlernen, um Melodien begleiten zu können. Ich schaute mir einige dieser Videos an, die nicht schlecht gemacht waren, hatte jedoch das Gefühl, dass in den Videos keine systematische Hilfestellung gegeben wird, wann man welche Grundfunktionen zur Begleitung von Liedern verwenden sollte. Wer bereits hört, welche Harmonie eine Melodiewendung erfordert, hat bereits ein Fundament und kommt sicherlich mit den Videos gut klar. Aber wie kann man das Harmonisieren erlernen, wenn man noch nicht hört, welche melodische Wendung sich mit welcher Harmonie verträgt?

Vor gut einem Jahrzehnt hat in der Gesellschaft für Musiktheorie ein intensiver Diskurs begonnen, über den das Partimento-Spiel des 17. bis 19. Jahrhunderts in den Blickpunkt geraten ist. Immer mehr Musiklehrende beschäftigten sich in diesem Zusammenhang auch mit den Möglichkeiten der Regola dell'ottava für die praktische Musikausbildung an den professionellen Musikausbildungsstätten in Deutschland. In meinem eigenen Unterricht für angehende Lehrerinnen und Lehrer sah ich allerdings nur wenig Bereitschaft, sich jenseits der Funktions- oder Stuentheorie mit Harmonielehre zu beschäftigen, zumal diese Methoden in benachbarten Unterrichtsfächern wie schulpraktischem Klavierspiel weiterhin Konjunktur haben. Eine Gruppe brachte mich dann auf die Idee, Funktionstheorie und die Regola dell'ottava zu kombinieren und das wurde angenommen. Zu der Kombination von Oktavregel und Funktionstheorie können Sie auf den folgenden Seiten noch etwas mehr erfahren (S. 4–5).

Zurück zu meinem Freund und Nachbarn. Ich erzählte beim Kartenspielen, was ihm eventuell helfen könnte, und er sagte, dass er es gerne ausprobieren würde. Das Problem: Es gab zu dieser Vorgehensweise noch keine Anleitung. Für meinen Unterricht mit Jugendlichen hatte ich zwar bereits ein OpenBook zu diesem Thema geschrieben (*Harmonielehre. Harmonie und Form für Kompositionen in Dur*), aber in dieser Anleitung wird nur das Harmonisieren von Bassstimmen thematisiert, nicht das Begleiten von Melodien. Daneben gibt es für meine Studierenden noch ein Tutorial, wie man mit dieser Methode das Schreiben eines Choralsatzes erlernen kann (<http://www.musikanalyse.net/tutorials/choralsatz/>), doch mein Nachbar wollte keine Choralsätze, sondern Volksliedmelodien begleiten. Schließlich sagte ich, dass ich ihm diese Harmonielehre schreiben würde und es toll wäre, wenn er die Anleitung dann für mich testen könnte. Mangels Zeit ist es zwar zu diesem Test bisher noch nicht gekommen, aber viele meiner Lehramtsstudierenden haben in der Zwischenzeit diesen Lehrgang auf ›Herz und Nieren‹ geprüft. Bei ihnen möchte ich mich an dieser Stelle herzlich bedanken.

Bitte seien Sie gewarnt: Dieser Lehrgang ist eine praktische Anleitung, bei der Sie schnell bemerken werden, dass sie Ihnen einiges an praktischer Arbeit abverlangt. Das heißt: Sie werden üben müssen. All denjenigen, die selbstständig lernen und üben möchten, hoffe ich mit dieser Anleitung eine verständliche Hilfe zum Harmonisieren von Bass- und Melodiestimmen geben zu können.

Außer bei meinen Studierenden möchte ich mich insbesondere bei Verena Wied für das Aufspüren von Fehlern und Layoutproblemen bedanken und meiner lieben Frau Regina gebührt natürlich wieder einmal mein herzlicher Dank für ihr gewissenhaftes Endlektorat.

Karlsfeld 2016



# Funktionstheorie und Funktion

Dass die Funktionstheorie in Deutschland immer noch weit verbreitet ist, hat Ursachen, die in der deutschen Geschichte bzw. einer nationalsozialistischen Kulturpolitik und prominenten Publikationen dieser Zeit liegen.<sup>1</sup> Doch was kann die Funktionstheorie in der Harmonielehre, musikalischen Praxis und Analyse heute noch leisten?

Hugo Riemann (\*1849–†1919) hatte die Idee, dass sich Harmonik tonaler Musik über nur drei Grundfunktionen Tonika (= T), Subdominante (= S) und Dominante (= D) beschreiben lässt. Alle anderen Klänge waren für ihn Vertreter dieser drei Grundfunktionen. In C-Dur wird dazu beispielsweise ein d-Moll-Sextakkord als eine Variante von F-Dur interpretiert (mit dem Ton d anstelle des c) und a-Moll kann als Variante zu C-Dur oder F-Dur angesehen werden (mit dem Ton a anstelle des g oder dem Ton e anstelle des f).

Mit der Funktionstheorie ist eine weitere Idee verbunden: Die Abfolge der Grundfunktionen ist nicht willkürlich. Denn am Anfang steht eine Grundtonart bzw. Tonika, ihr folgt die Subdominante, dann die Dominante und den Abschluss bildet wieder die Tonika bzw. Grundtonart. In Bezug auf das Verständnis komponierter Musik zwischen 1650 und 1850 kann diese Vorstellung durchaus sinnvoll sein. Denn eine Suite oder Sonate beginnt ja üblicherweise mit einer Tonika (Exposition), für einen zweiten Abschnitt (Durchführung) sind nicht selten subdominantische Regionen charakteristisch und eine Dominante führt in der Regel wieder einen Schlussabschnitt herbei (Reprise), der in der Tonika beginnt und endet. Als Beispiel im Kleinen dient meistens eine Kadenz mit vier Akkorden (a):

The musical notation example (a) shows a four-chord progression in C major. It consists of two measures of G major (T), followed by two measures of E major (S), then two measures of A major (D), and finally two measures of G major (T). The bass line follows a similar pattern: C, G, C, G, C, G, C, G.

Spätestens jedoch, seit man aufgrund der sogenannten Blueskadenz (b) und vergleichbaren Wendungen weiß, dass eine Subdominante auch nach einer Dominante (sogar mit Quintparallelen zwischen Sopran und Bass) möglich ist, haben wir uns daran gewöhnt, dass die Abfolge der Grundfunktionen nicht so sein muss, wie es uns Riemann mit der Funktionstheorie vorgeben wollte. Was heute in der Musikausbildung von der Funktionstheorie daher noch übrig ist, scheint nicht viel mehr zu sein als die Möglichkeit, Akkorde mit Symbolen zu versehen bzw. mit den Symbolen T, S, D und einigen weiteren Chiffren die entsprechenden Akkorde einer Komposition zu kennzeichnen. Weil jedoch jede Akkordfunktion nach jedem Akkord möglich ist, kann uns die Funktionstheorie beim Harmonisieren von Bässen und Melodien nur wenig helfen. Versteht man den Begriff der Funktion so, dass damit die Aufgabe eines Akkordes in Bezug auf Vorangegangenes und Nachfolgendes gemeint ist, könnte man sogar sagen, dass uns in unserem Umgang mit der Funktionstheorie sowohl die Funktionen als auch die Theorie abhanden gekommen sind.

<sup>1</sup> Ludwig Holtmeier (2004), »Analyzing Adorno – Adorno analyzing«, in: Adorno im Widerstreit. Zur Präsenz seines Denkens, hrsg. von Wolfram Ette, Freiburg: Alber; Wiederabdruck (2009) in: Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik: 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie 10.–12. Oktober 2003, hrsg. von Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown und Balz Trümpy, Bern: Peter Lang, S. 71–72.

Halten wir die schlechte Nachricht fest: Wer das Harmonisieren von Bässen und Melodien zum Arrangieren und Komponieren lernen möchte, dem wird die Funktionstheorie nicht viel nützen. Denn sie lässt alle Akkordverbindungen zu und es gibt keine Regeln, um zu einer gegebenen Melodie die passende Akkorde zu finden. Was man bräuchte, ist dagegen eine Theorie, die vorgibt, welche Akkorde aus dem Pool möglicher Akkorde für eine Bass- oder Melodiewwendung angemessen sind bzw. in welcher Funktion wir einen Akkord zur Harmonisierung verwenden können.

Hier kommt jetzt die gute Nachricht: Eine solche Theorie gibt es! Sie heißt Regola dell'ottava oder einfach nur: Oktavregel. Die Oktavregel war eine praktische Harmonielehre im 17., 18. und sogar noch im 19. Jahrhundert (Bach, Mozart und Verdi dürften sie gekannt und wahrscheinlich auch nach ihr gelernt haben). Mit einer kleinen Modifikation (mehr zu dieser Veränderung können Sie auf S. 18–20 lesen) gibt uns die Oktavregel auch heute noch eine klare Anweisung, zu welchem Bass- oder Melodieton wir welche Harmonie zu wählen haben. Die Oktavregel selektiert sehr stark, indem sie den Tönen einer Tonart einen oder zwei Akkorde zuweist. Dadurch ordnet sie auch das Verhältnis der Akkorde zueinander und leistet genau das, was der Funktionstheorie verloren gegangen ist. Schließlich ermöglicht ein Anwenden der Oktavregel in verschiedenen Tonarten (bzw. in Verbindung mit verschiedenen Tonleitern) abwechslungsreiche, jedoch immer in sich stimmige Harmonisierungsmöglichkeiten.

Und es gibt noch eine gute Nachricht: In der klassischen Musikausbildung wurden Harmonielehre und Kontrapunkt lange Zeit getrennt gelehrt. Das konnte dazu führen, dass man erst gelernt hat, welche Akkorde unter welchen Voraussetzungen zueinander passen, um sich anschließend lange damit zu beschäftigen, wie man Stimmführungsfehler beim Spielen oder Schreiben dieser Akkordverbindungen vermeiden kann. Mit der vorliegenden Anleitung werden Sie einen anderen Weg gehen: Denn Sie lernen über bestimmte Griffen in der Oktavregel eine sehr typische Stimmführung gleich mit. Das geht erstaunlich lange gut und wenn diese Didaktik an ihre Grenzen stößt, werden Sie schon so viel können, dass es kein Problem sein wird, ein paar zusätzliche Regeln zu bedenken bzw. die Probleme der hier vorgeschlagenen Vorgehensweise gezielt in den Blick zu nehmen (S. 23–24). Dafür ist es wichtig, dass sie die Oktavregel auf die richtige Art üben. Denn es wird Ihnen wenig helfen, wenn sie die Oktavregel flüssig von vorn bis hinten durchspielen können. Sie müssen die Oktavregel so lernen, dass Sie zu jedem aus dem Zusammenhang gerissenen Basston einer Tonart den entsprechenden Akkordgriff quasi absolut spielen können. Das ist nicht ganz einfach und macht erfahrungsgemäß die meisten Schwierigkeiten (weil es mit Nachdenken verbunden ist). Zur Ermutigung sei aber erwähnt, dass wir hier lediglich über die Verwendung von acht verschiedenen Akkordgriffen sprechen, was doch nach einer lösbarer Aufgabe klingt, oder? Sollten Sie sich jedenfalls der Anstrengung des bewussten Lernens aussetzen, werden Sie bald bemerken, welche wertvollen Möglichkeiten die Oktavregel in der Musikausbildung uns heute noch zu bietet hat.

# Die Oktavregel in Dur

**Übung 1:** Im Bass des folgenden Notenbeispiels sehen Sie eine C-Dur-Tonleiter. Spielen Sie auf der Grundlage dieser Basstonleiter den vorgegebenen dreistimmigen Satz auf dem Klavier:

A musical score for piano featuring two staves. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The bass staff contains a continuous sequence of notes: T, D, T, S, D, S, D, T, T, D, S, D, D, T, D, T. Below each note in the bass staff is a letter indicating its function in the C major scale: T, D, T, S, D, S, D, T, T, D, S, D, D, T, D, T.

In diesem Satz erklingen zu der Tonleiter nur die drei Grundfunktionen Tonika (= T), Subdominante (= S) und Dominante (= D). Oder anders gesagt: Sie haben die C-Dur-Tonleiter mithilfe der drei Grundfunktionen C-Dur, F-Dur und G-Dur harmonisiert. Diese Harmonisierung wird im Folgenden als Oktavregel bezeichnet. Üben Sie die Oktavregel, bis Sie den Satz auswendig und flüssig auf- und abwärts auf dem Klavier spielen können.

**Übung 2:** Verinnerlichen Sie die Oktavregel so, dass Sie den entsprechenden Griff der rechten Hand zu jedem Basston auch dann noch spielen können, wenn der Basston in einem anderen Zusammenhang oder sogar alleine vorkommt, zum Beispiel in C-Dur:

A musical score for piano featuring two staves. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The bass staff contains a sequence of notes: T, T, D, T, S, D, S, D, T. Below each note in the bass staff is a letter indicating its function in the C major scale: T, T, D, T, S, D, S, D, T.

A musical score for piano featuring two staves. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The bass staff contains a sequence of notes: S, T, S, T, D, T, S, D, S, D, T. Above the notes T, D, and S are the numbers 2, 3, and 1 respectively, indicating specific fingerings. Below each note in the bass staff is a letter indicating its function in the C major scale: S, T, S, T, D, T, S, D, S, D, T.

A musical score for piano featuring two staves. The top staff is treble clef and the bottom staff is bass clef. The bass staff contains a sequence of notes: D, D, T, T, D, T, S, D, S, D, T. Below each note in the bass staff is a letter indicating its function in the C major scale: D, D, T, T, D, T, S, D, S, D, T.

## Aufgaben

Harmonisieren Sie die folgenden Bassstimmen, indem Sie sich bei der Bassnote jeder Zählzeit an den entsprechenden Griff der Oktavregel erinnern. Die gespielten Akkordgriffe sollten alle eine exakte Entsprechung in der Oktavregel haben. Harmonisieren Sie nur die Zählzeiten (im 3/4- oder 4/4-Takt also nur die Viertel). Bereitet Ihnen das Harmonisieren noch Schwierigkeiten, können Sie im oberen System die Noten der rechten Hand auch notieren:

(1)

Sheet music for exercise 1. It consists of two staves. The top staff is in treble clef (G) and has a single bass note (B) at the beginning of each measure. The bottom staff is in bass clef (F) and shows a continuous eighth-note pattern. Measures 1-4 are identical, followed by a repeat sign and measures 5-8.

5

G. F. Telemann, Fantasia vivace Nr. 5, T. 1–9 (orig. in F)

Sheet music for exercise 1, continuation. It consists of two staves. The top staff is in treble clef (G) and has a single bass note (B) at the beginning of each measure. The bottom staff is in bass clef (F) and shows a continuous eighth-note pattern. Measures 1-4 are identical, followed by a repeat sign and measures 5-8.

(2)

C. F. Abel, Sonata I aus Op. 9, T. 1–6 (orig. in A)

Sheet music for exercise 2. It consists of two staves. The top staff is in treble clef (G) and has a single bass note (B) at the beginning of each measure. The bottom staff is in bass clef (F) and shows a continuous eighth-note pattern. Measures 1-4 are identical, followed by a repeat sign and measures 5-8.

(3)

W. A. Mozart, Menuett KV 176, Nr. 1, T. 1–8

Sheet music for exercise 3. It consists of two staves. The top staff is in treble clef (G) and has a single bass note (B) at the beginning of each measure. The bottom staff is in bass clef (F) and shows a continuous eighth-note pattern. Measures 1-4 are identical, followed by a repeat sign and measures 5-8.

5

W. A. Mozart, Menuett KV 176, Nr. 1, T. 1–8

Sheet music for exercise 3, continuation. It consists of two staves. The top staff is in treble clef (G) and has a single bass note (B) at the beginning of each measure. The bottom staff is in bass clef (F) and shows a continuous eighth-note pattern. Measures 1-4 are identical, followed by a repeat sign and measures 5-8.

## Die Oktavregel in Moll

**Übung 3:** Im Bass des folgenden Notenbeispiels sehen Sie eine melodische a-Moll-Tonleiter. Spielen Sie auf der Grundlage dieser Basstonleiter den vorgegebenen dreistimmigen Satz auf dem Klavier:

A musical score consisting of two staves. The top staff is a treble clef staff with a single note per measure. The bottom staff is a bass clef staff with a continuous line of notes. Below the notes are labels: t, D, t, s, D, S, D, t, t, d, s, D, D, t, D, t. These labels correspond to specific notes in the bass line.

**Übung 4:** Üben Sie auch die Oktavregel in Moll so lange, bis Sie den entsprechenden Griff der rechten Hand zu jedem Basston spielen können, auch wenn er in anderen Zusammenhängen erklingt oder alleine vorkommt, zum Beispiel:

A musical score consisting of two staves. The top staff is a treble clef staff with a single note per measure. The bottom staff is a bass clef staff with a continuous line of notes. Below the notes are labels: s, t, d, s, D, D, t, D, t. These labels correspond to specific notes in the bass line.

A musical score consisting of two staves. The top staff is a treble clef staff with a single note per measure. The bottom staff is a bass clef staff with a continuous line of notes. Below the notes are labels: t, s, t, t, d, s, D, D, t, D, t. These labels correspond to specific notes in the bass line.

A musical score consisting of two staves. The top staff is a treble clef staff with a single note per measure. The bottom staff is a bass clef staff with a continuous line of notes. Below the notes are labels: D, t, D, t, D, S, D, t, D, t, D, t. These labels correspond to specific notes in the bass line.

A musical score consisting of two staves. The top staff is a treble clef staff with a single note per measure. The bottom staff is a bass clef staff with a continuous line of notes. Below the notes are labels: s, D, t, s, t, D, t, s, D, S, D, t, t, d, s, D. Above the notes in the treble staff are numbers: 4, 2, 3, 1. These labels correspond to specific notes in the bass line.

# Aufgaben

Harmonisieren Sie die folgenden Bassstimmen, indem Sie sich bei der Bassnote jeder Zählzeit an den entsprechenden Griff der Oktavregel erinnern. Die gespielten Akkordgriffe sollten alle eine exakte Entsprechung in der Oktavregel haben. Harmonisieren Sie nur die Zählzeiten (im 3/4- oder 4/4-Takt also nur die Viertel) und die mit einem \* gekennzeichneten Noten:

Achtung: Dieses Beispiel steht in a-Moll!

J. S. Bach, »Aus tiefer Not schrei ich zu dir« (aus BWV 38), T. 1–5

Musical staff showing measures 1-10 of the bass line. The staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (3/4). The bass clef is introduced at measure 10. The bass line consists of eighth and sixteenth note patterns.

J. Haydn, Trio aus der Partita in B-Dur Hob. XVI:2, T. 1–8 (orig. in b-Moll)

G. Ph. Telemann, aus der Partita in B-Dur Hob. XVI:2, T. 1–8 (orig. in g-Moll)

G. F. Händel, Sonata 4,  
aus Op. 1, T. 1–7

— Harmonisieren Sie diesen Basston nicht neu, sondern behalten Sie die vorangegangenen Harmonie bei.

## Die Oktavregel vierstimmig

In den folgenden Beispielen können Sie sehen, dass sich die bisher gespielten Sätze leicht zur Vierstimmigkeit erweitern lassen.

**Übung 5:** Die Erweiterung der Oktavregel in Dur zur Vierstimmigkeit:

Musical notation for Exercise 5 in G major. The treble staff shows a C major chord (C-E-G) followed by a G major chord (G-B-D). The bass staff shows a C major chord (C-E-G) followed by a G major chord (G-B-D). The notes are eighth notes.

Musical notation for Exercise 5 in G major, expanded to four voices. The top two voices play the same notes as the original exercise, while the bottom two voices provide harmonic support. Green dots highlight specific notes in the upper voices.

**Übung 6:** Die Erweiterung der Oktavregel in Moll zur Vierstimmigkeit:

Musical notation for Exercise 6 in A minor. The treble staff shows an A minor chord (A-C#-E) followed by an E major chord (E-G#-B). The bass staff shows an A minor chord (A-C#-E) followed by an E major chord (E-G#-B). The notes are eighth notes.

Musical notation for Exercise 6 in A minor, expanded to four voices. The top two voices play the same notes as the original exercise, while the bottom two voices provide harmonic support. Green dots highlight specific notes in the upper voices.

**Übung 7:** Üben Sie den Wechsel zwischen der Oktavregel in C-Dur und a-Moll dreistimmig:

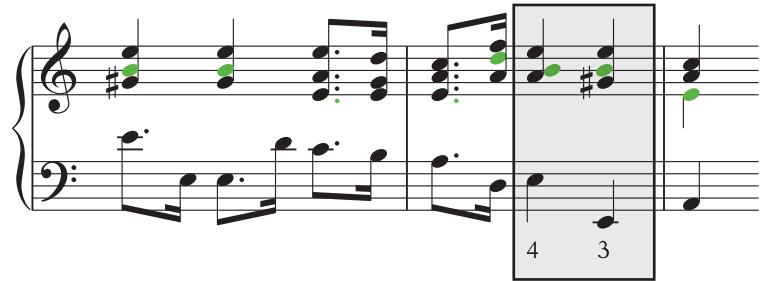
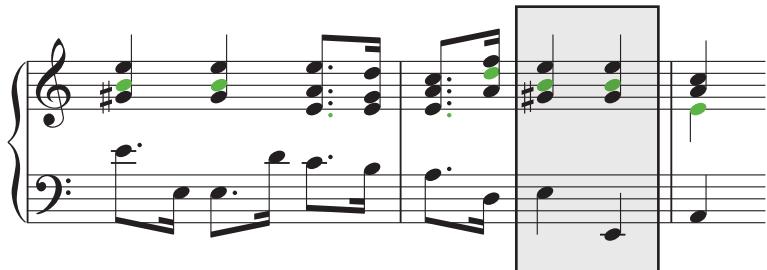
Musical notation for Exercise 7, showing a transition between C major and a minor. The treble staff starts in C major with a C major chord (C-E-G). The bass staff starts in C major with a C major chord (C-E-G). The transition occurs at the end of the first measure, indicated by a vertical bar line and a key change symbol.

in C: \_\_\_\_\_

in a: \_\_\_\_\_

## Kadenzen

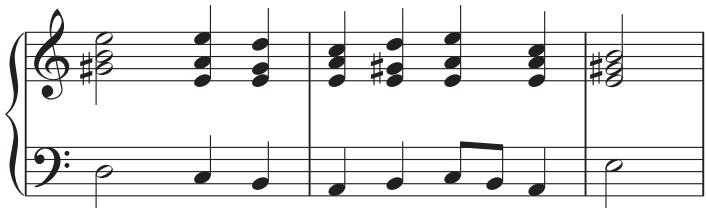
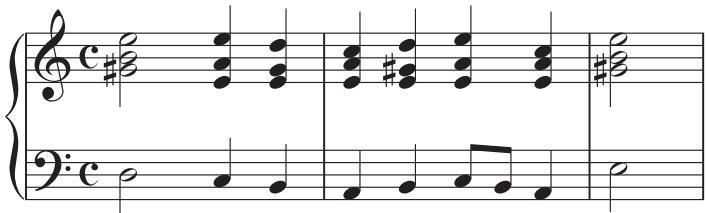
Die Funktion des fünften Tons einer Tonart im Bass ist über die Oktavregel als Dominante festgelegt. Die Dominante in einer Ganzschlusskadenz wurde in Musik des 18. Jahrhunderts in der Regel mit einem Ornament versehen, zum Beispiel mit einem Quart- oder Quartsextvorhalt. Betrachten Sie hierzu noch einmal das Ende der vierten Aufgaben auf Seite 9:



Am Ende dieses Beispiels findet sich im Bass der typische Oktavsprung einer Kadenz. Gemäß der Oktavregel kann hier nur der E-Dur-Griff wiederholt werden, was allerdings für Musik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ungewöhnlich wäre. Die Kadenz klingt hingegen sehr charakteristisch, wenn man auf dem ersten e des Basses einen Quartvorhalt ergänzt, der sich während des Oktavsprungs auflöst.

Verzieren Sie in diesem Sinne die Dominanten in den Kadenzen der bisherigen Übungen. Schauen Sie sich auch die Stimmführung in der Aufgabe 1 (Seite 9) noch einmal an:

Am Ende der oberen Aussetzung rechts ist der Griff zu sehen, den die Oktavregel in Moll (S. 10) vorschreibt. Doch die Oktavlage (= Außenstimmen bilden eine Oktave) klingt an dieser Stelle nicht sehr charakteristisch. Viel besser wirkt die zweite Aussetzung, in der beim abschließenden E-Dur-Akkord die Quintlage gegriffen wird. Der Grund dafür ist, dass an dieser Stelle ein Halbschluss erklingt, für den die Quintlage typisch ist. Auch für Dominanten vor einer Tonika klingt die Quintlage oft besser als die Oktavlage.



**Gestalten Sie Kadenzen auf typische Weise, aber ändern Sie Akkordgriffe vorerst nur in den Kadenzen (z.B. für die Quintlage einer Dominante).**

## Übungen

Harmonisieren Sie die folgenden Bassstimmen im Sinne der Oktavregel drei- oder vierstimmig:

(1)

Eröffnungsmodell >Aria di fiorenza< (in Moll)

(2)

J. S. Bach, Bouréé I >alternativement< aus BWV 807, T. 1–9

5

Achtung: Dieses Beispiel steht in C-Dur!

(3)

\*

\*

\*

(4)

in C: \_\_\_\_\_

4

\*

\*

in a: \_\_\_\_\_

(5)

(6)

(7)

J. Haydn, Sinfonie >A< Hob. I:107, 2. Satz, T. 1-8 (orig. in Es)

(8)

(9)

8

J. Haydn, Sinfonie Nr. 1, 2. Satz, T. 1-10 (orig. in G)

# Die Modulation (Wechsel der Tonleiter)

Im Vorangegangenen haben Sie bereits geübt, die Griffen der Oktavregel der C-Dur- und a-Moll-Tonleiter zu verwenden. Natürlich funktioniert der Wechsel der Oktave nicht nur zwischen Paralleltonarten. In Moll-Kompositionen findet sich dieser zwar sehr häufig (z.B. von a-Moll nach C-Dur wie im Beispiel 6 auf S. 13), für Dur-Kompositionen ist jedoch der Wechsel von der ersten zur fünften Stufe charakteristisch (also zum Beispiel der Wechsel von C-Dur nach G-Dur). Gehen Sie für die folgenden Beispiele wie folgt vor:

1. Üben Sie die Oktavregel in den Tonarten, in denen das Beispiel anfängt und endet.
2. Überlegen Sie sich einen guten Punkt für den Wechsel der Tonleiter.
3. Üben Sie den Wechsel der Tonleiter ohne Stocken.

G. Ph. Telemann, Fantasie Nr. 3 (orig. in E), T. 1-13

In dem Beispiel oben können Sie an drei Positionen gut von der C-Dur- zur G-Dur-Tonleiter wechseln (bei 1 oder 2 zum 4. Ton oder bei 3 zum 7. Ton der G-Dur-Tonleiter). Probieren Sie die drei Möglichkeiten aus und entscheiden Sie selbst, welcher Übergang für Sie stimmig klingt. Achten Sie darauf, dass Sie vor dem Wechsel nur die Griffen der C-Dur-, ab dem Wechsel nur die Griffen der G-Dur-Oktavregel verwenden.

Spickzettel: Die C-Dur- und G-Dur-Oktaven, die Sie für das Beispiel oben benötigen:

## Übungen

Harmonisieren Sie die folgenden Bassstimmen unter Berücksichtigung eines Oktavwechsels von der Ausgangs- zur Oberquinttonart an einer angemessenen Stelle:

(1)

10

17

J. Haydn, Sonate >D< Hob. XVII:D1, Finale, Exposition (orig. in D)

(2)

J. S. Bach, »In dich hab ich gehoffet« aus BWV 52, T. 1–5 (orig. in F)

Spickzettel: Die C-Dur- und G-Dur-Oktaven, die Sie für die Beispiele oben benötigen:

## Spielen nach Bässen

Harmonisieren Sie die folgenden Bassstimmen. Die Tonart der Oktaveregel und ggf. ein Tonleiterwechsel sind am Anfang der Beispiele vorgegeben. Üben Sie die benötigten Oktavregeln und wenn ein Wechsel der Oktave stattfindet, überlegen Sie, wo dieser sinnvoll möglich ist. Sollten Sie Schwierigkeiten haben, notieren Sie sich zur Veranschaulichung die Griffe der Oktavregel auf ein Notenblatt:

In F-Dur:

(1)

5

G. D. Türk, Wiegenlied (1780), T. 1-5

In C-Dur / G-Dur:

(2)

10

J. Haydn, Sinfonie Nr. 2 in C-Dur, 3. Satz, T. 1-20

In c-Moll / Es-Dur:

(3)

J. S. Bach, Air aus der Französischen Suite in c-Moll BWV 813, T. 1-4

In c-Moll / Es-Dur:

(4)

<img alt="Musical notation for exercise 4 in c-Moll/Es-Dur. It consists of two lines of bass clef music. Measure 6 shows a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 12-13 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 18-19 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 24-25 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 30-31 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 36-37 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 42-43 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 48-49 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 54-55 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 60-61 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 66-67 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 72-73 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 78-79 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 84-85 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 90-91 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 96-97 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 102-103 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 108-109 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 114-115 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 120-121 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 126-127 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 132-133 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 138-139 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 144-145 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 150-151 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 156-157 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 162-163 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 168-169 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 174-175 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 180-181 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 186-187 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 192-193 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 198-199 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 204-205 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 210-211 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 216-217 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 222-223 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 228-229 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 234-235 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 240-241 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 246-247 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 252-253 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 258-259 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 264-265 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 270-271 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 276-277 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 282-283 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 288-289 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 294-295 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 300-301 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 306-307 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 312-313 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 318-319 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 324-325 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 330-331 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 336-337 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 342-343 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 348-349 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 354-355 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 360-361 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 366-367 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 372-373 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 378-379 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 384-385 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 390-391 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 396-397 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 402-403 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 408-409 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 414-415 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 420-421 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 426-427 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 432-433 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 438-439 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 444-445 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 450-451 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 456-457 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 462-463 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 468-469 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 474-475 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 480-481 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 486-487 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 492-493 show a transition from Es-Dur back to c-Moll. Measures 498-499 show a transition from c-Moll to Es-Dur. Measures 504-505 show a transition from Es-Dur back to c-M

In C-Dur / G-Dur:

Musical score for exercise 5. It consists of two staves. The first staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 4 and 5 are indicated. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

G. D. Türk, Gavotta (1780), T. 1–8

In C-Dur / G-Dur:

Musical score for exercise 6. It consists of two staves. The first staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 9 and 10 are indicated. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

W. A. Mozart, Menuett I aus KV 6

In B-Dur / F-Dur / c-Moll:

Musical score for exercise 7. It consists of three staves. The first staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The second staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The third staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 10, 21, and 22 are indicated. The music consists of eighth and sixteenth note patterns. Asterisks (\*) are placed under specific notes in each measure.

W. A. Mozart, Allegro KV 3

In d-Moll:

Musical score for exercise 8. It consists of two staves. The first staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The second staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). Measure numbers 5 and 7 are indicated. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

nach dem Menuett II aus der Englischen Suite in F-Dur BWV 809, T. 1–8

In B-Dur / g-Moll:

Musical score for exercise 9. It consists of two staves. The first staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The second staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). Measure numbers 7 and 8 are indicated. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

J. S. Bach, »Lobe den Herren« aus BWV 57

## Historischer Exkurs: Die Regola dell'ottava

Hier folgt nun ein Vergleich der bisher gelernten Oktavregel mit der historischen >Regola dell'ottava<, das heißt, mit der Oktavregel, nach der im 18. Jahrhundert unterrichtet worden ist. Das folgende Beispiel zur Regola findet sich in der *Kleinen Generalbassschule* von Johann Mattheson (Hamburg 1735):

§. 4.

*I.) D, dur; wie es in diesem Fall richtig bezießert wird.*

Im oberen Notensystem ist die Oktavregel mit Generalbassbezeichnung zu sehen, im System darunter gibt Mattheson über Zahlen an, welche Intervalle (zum Bass) gegriffen werden sollen. Diese Anweisung ist besonders interessant, weil man Aufschluss darüber erhält, wie Generalbassziffern im 18. Jahrhundert am Instrument umgesetzt worden sind. Das folgende Notenbeispiel zeigt die Aussetzung Matthesons in moderner Notation und zum Vergleich darunter die Oktavregel, wie sie in dieser Anleitung eingeführt worden ist:

Unter Vernachlässigung der Akkordlagen erkennt man bei den Ziffern 1 und 6, dass Mattheson über dem 2. Ton der Tonart (e) sowohl den Terzquartakkord (1) als auch den verminderlichen Dreiklang (6) zulässt. In den bisher besprochenen Aussetzungen wurde in der Dreistimmigkeit der verminderliche Dreiklang und in der Vierstimmigkeit der Terzquartakkord berücksichtigt. Wenn Sie aus stilistischen Gründen auch in der Vierstimmigkeit den verminderlichen Dreiklang verwenden möchten, spricht aus historischer Sicht also nichts dagegen.

Einen weiteren Unterschied in den Aussetzungen sehen Sie bei der Ziffer 2 unter der Beispelaussetzung Matthesons (S. 18):

Musical notation example (a) shows a chord progression in G major (three sharps). It consists of two measures. In the first measure, there is a single note on the G string. In the second measure, there is a single note on the D string.

Musical notation example (b) shows a chord progression in G major (three sharps). It consists of two measures. In the first measure, there is a single note on the G string. In the second measure, there is a single note on the D string.

Musical notation example (c) shows a chord progression in G major (three sharps). It consists of two measures. In the first measure, there is a single note on the G string. In the second measure, there is a single note on the D string.

Hier erklingt ein Quintsextakkord (a), den man in der Funktionstheorie in D-Dur als  $S^6$  und in der Stufentheorie als Umkehrung eines kleinen e-Moll-Septakkords interpretieren würde. In dieser Anleitung haben Sie bisher zur Harmonisierung des vierten Tons der Tonleiter aufwärts den Subdominant-Dreiklang kennen gelernt (b), wobei Sie in der Vierstimmigkeit die Variante Matthesons ohne Änderung des Außenstimmensatzes spielen könnten (c).

Musical notation example (d) shows a chord progression in G major (three sharps). It consists of four measures. The chords are: G major (G-B-D), C major (C-E-G), G major (G-B-D), and C major (C-E-G).

Musical notation example (e) shows a chord progression in G major (three sharps). It consists of four measures. The chords are: G major (G-B-D), C major (C-E-G), G major (G-B-D), and C major (C-E-G).

Ganz ähnlich verhält es sich in der Aussetzung Matthesons mit dem mit der Ziffer 3 gekennzeichneten Akkord. Denn Mattheson schlägt auch hier einen Septakkord (d) vor, während Sie in dieser Anleitung bisher hier immer den Dreiklang der Dominante ohne Septime gegriffen haben. Auch diese Variante können Sie problemlos in Ihr Griffrepertoire integrieren (e).

Musical notation example (f) shows a chord progression in G major (three sharps). It consists of four measures. The chords are: G major (G-B-D), C major (C-E-G), G major (G-B-D), and C major (C-E-G).

Musical notation example (g) shows a chord progression in G major (three sharps). It consists of four measures. The chords are: G major (G-B-D), C major (C-E-G), G major (G-B-D), and C major (C-E-G).

Musical notation example (h) shows a chord progression in G major (three sharps). It consists of four measures. The chords are: G major (G-B-D), C major (C-E-G), G major (G-B-D), and C major (C-E-G).

Die inhaltlich bedeutendste Abweichung zwischen der Aussetzung Matthesons und der, die Sie in dieser Anleitung bisher geübt haben, sehen Sie an der mit der Ziffer 4 gekennzeichneten Stelle in der Beispelaussetzung Matthesons (S. 18). Denn Mattheson schlägt hier vor, über dem Basston h der D-Dur-Tonleiter abwärts einen E-Dur-Terzquartakkord (f) bzw. eine Doppeldominante zu greifen. In dieser Anleitung haben Sie dagegen für den sechsten Ton der Tonleiter immer einen subdominantisches Akkord gespielt (g). Das hat seinen Grund darin, dass die Harmoniefolge A-Dur / E-Dur / A-Dur streng genommen nicht nach D-Dur, sondern zur Oberquintonart A-Dur gehört. Vergleichen Sie hierzu die Beispiele (f) und (h) in der linken Spalte auf dieser Seite.

Im 18. Jahrhundert sollten angehende Komponisten wahrscheinlich über die Regola dell'ottava lernen, wie Sie von einer Tonart in die Oberquintonart modulieren können (also zum Beispiel von D-Dur nach A-Dur), da dieser Tonleiterwechsel für größere Dur-Kompositionen besonders charakteristisch ist. Aus didaktischen Gründen – man benötigt die subdominantisches Harmonisierung oft und kann für die Harmonisierung Matthesons ja in die Tonleiter der Oberquintonart wechseln – wird in dieser Anleitung auf den doppeldominantisches Klang in der Tonleiterharmonisierung verzichtet. Der Unterschied zwischen der historischen Vorgehensweise und der hier vorgestellten Methode liegt also nicht in den Möglichkeiten der Harmonisierung, sondern im Denken: Mattheson behandelte die Akkordfolge D-dur / A-Dur / E-Dur / A-dur als eine Wendung der Oktavregel in D-Dur, in dieser Anleitung lernen Sie, diese Akkordfolge als eine Wendung der Oktavregel in A-Dur zu verstehen.

Die folgenden Abbildungen stammen aus einem Lehrwerk von Johann Adolph Scheibe (*Ueber die musikalische Composition*, Leipzig 1773). Setzen Sie die Ziffern über den Noten in Intervalle um, ergänzen Sie fehlende Akkordtöne und notieren Sie die Griffe der rechten Hand in die leeren Notensysteme:

The image contains two musical examples. The top example is in C-Dur (G major) and the bottom one is in a-Moll (A minor). Both examples show a basso continuo line with Roman numerals below the notes, indicating harmonic progressions. Above the continuo line, there are fingerings (numbers 1 through 15) and some asterisks (\*) placed above specific notes. The music is written on five-line staves with a treble clef.

**C-Dur**

**a-Moll**

Vergleichen Sie anschließend die Anweisungen Scheibes mit der Aussetzung Matthesons und auch mit der Harmonisierung, die Sie in dieser Anleitung bisher gelernt haben.

Eine sehr interessante Variante der Tonleiterharmonisierung abwärts war anscheinend im süddeutschen Raum gebräuchlich. Das Beispiel unten entstammt einer bei Lotter in Augsburg gedruckten Generalbassschule aus dem Jahr 1751 (Johann Xaver Nauß, *Gründlicher Unterricht den General-Baß recht zu erlernen Worinnen denen Anfängern zum Vortheil nebst den nothwendigsten Regeln und Exempeln zugleich auch der Finger-Zeig mit Ziffern sowol im Bass als Discant deutlich gewiesen wird [...]* – ein leicht zu merkender Titel :). Diese Harmonisierungsvariante findet sich auch in den Unterrichtsheften W. A. Mozarts:

This example shows a basso continuo line with fingerings (number 3) and harmonic analysis above the notes. The analysis consists of pairs of numbers (e.g., 5/3, 6/3, 7/3, 8/3) placed above specific notes, indicating harmonic progressions. The music is written on five-line staves with a treble clef.

Notieren Sie für dieses Beispiel die Griffe der rechten Hand wieder in das leere Notensystem und vergleichen Sie die Harmonisierung mit denen, die Sie bisher kennen gelernt haben.

Diese Beispiele sollen einerseits zeigen, dass es bereits im 18. Jahrhundert verschiedene Varianten der Regola dell'ottava gab und andererseits dafür werben, vorerst weiterhin in der Oktavregel nur die Grundfunktionen Tonika, Subdominante und Dominante zu verwenden. Je sicherer Sie mit dieser Harmonisierung umgehen können, umso leichter werden Ihnen auf Dauer Oktavwechsel und auch die Griffe in verschiedenen Tonarten fallen.

# Sequenzen

Die Oktavregel dieser Anleitung ermöglicht das Harmonisieren von Bassstimmen mithilfe von Grundfunktionen (T, S, D) bzw. einer Kadenzharmonik. In Musik des 17. und 18. Jahrhunderts kommen aber sehr häufig harmonisch-melodische Sequenzen vor, die sich nicht als Kadenzharmonik beschreiben lassen. Das Problem lässt sich anhand der sogenannten *Quintfallsequenz* schnell veranschaulichen:

The image shows two staves of music. The top staff is in C major (G clef) and the bottom staff is in C major (F clef). Both staves have a common time signature. The top staff shows a bass line with notes on the G, B, and D lines, corresponding to chords C, F, G<sub>3</sub>, C<sub>3</sub>, F<sub>3</sub>, G<sup>7</sup>, G, and C. The bottom staff shows a bass line with notes on the A, C, and E lines, corresponding to chords C, F<sup>7</sup>, h<sup>7</sup>, e<sup>7</sup>, a<sup>7</sup>, d<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, and C.

In dem ersten Beispiel oben wurde der typische, aus Quint- und Quartsprüngen bestehende Bass der Quintfallsequenz mithilfe der Oktavregel in C-Dur harmonisiert, im Beispiel darunter finden Sie eine Harmonisierung mit grundstetigen Septakkorden. Im ersten Fall ergibt sich eine Folge von Grundfunktionen, im zweiten Fall die Quintfallsequenz. Zum Spielen einer Quintfallsequenz mit Grundakkorden benötigen Sie eigentlich nur zwei Regeln für die Stimmführung: **Eine Terz wird übergebunden zur Septime und eine Septime löst sich stufenweise abwärts auf zur Terz.**

Harmonisieren Sie die folgenden Bässe mithilfe der Oktavregel und wechseln Sie an der entsprechenden Stelle zum Satzmodell der Quintfallsequenz:

The image shows two staves of bass lines. The top staff is in G major (G clef) and the bottom staff is in C major (F clef). Both staves have a common time signature. The top staff consists of eighth-note patterns: (B, D, G), (A, C, G), (B, D, G), (A, C, G), (B, D, G), (A, C, G), (B, D, G), (A, C, G). The bottom staff consists of eighth-note patterns: (E, G, C), (D, F, C), (E, G, C), (D, F, C), (E, G, C), (D, F, C), (E, G, C), (D, F, C).

Eine andere Form der Quintfallsequenz (mit Grund- und Sextakkorden) können Sie an einer Terz-Sekundbewegung des Basses erkennen. Hier empfiehlt es sich, im Außenstimmensatz einen Terz-Sext-Wechsel zu berücksichtigen:

The image shows a staff of music with a bass line. Below the staff, numbers indicate harmonic functions: 3, 6, 3, 6, 3, 6, 3, 6. The bass line consists of notes on the G, B, and D lines, corresponding to chords C, F<sub>3</sub>, h, e<sub>3</sub>, a<sub>3</sub>, d<sub>3</sub>, G, and C<sub>3</sub>.

Umfangreiches Material zum Thema Sequenzen finden Sie auf [www.musikanalyse.net](http://www.musikanalyse.net). Neben zahlreichen Tutorials wird hier auch ein Arbeitsheft zu den bekannten Sequenzmodellen bereitgestellt:  
<http://www.musikanalyse.net/downloadfiles/Satzmodelle.pdf>

## Übungen

Harmonisieren Sie die folgenden Bassstimmen im Sinne der Oktavregel und spielen Sie ggf. zu Quintfallsequenz-Passagen im Bass das Satzmodell der Quintfallsequenz:

(1) in G-Dur / D-Dur

Three staves of bassoon parts in G-Dur/D-Dur. The first staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The second staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The third staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp.

G. F. Händel, Sonata Op. 1, Sonata Nr. 5, 1. Satz (Adagio), T. 1–8

in Es-Dur / c-Moll / g-Moll

(2)

A single staff of bassoon parts in Adagio tempo. The staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp.

G. F. Händel, Sonata Op. 1, Sonata, 3. Satz (Adagio)

in C-Dur / G-Dur / d-Moll / a-Moll

(3) **Tempo di  
Minuetto**

Four staves of bassoon parts in Tempo di Minuetto. The first staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The second staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The third staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The fourth staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp.

C. F. Abel, Sonata Op. 9, Nr. 2, 2. Satz (Tempo di Minuetto), T. 1–46

in C-Dur / G-Dur

(4)

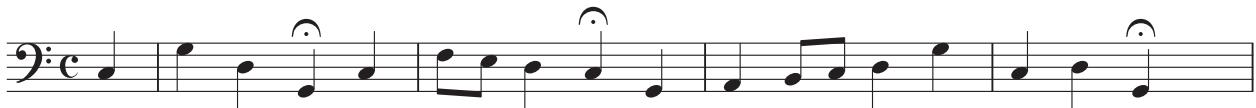
Two staves of bassoon parts in 3/4 time. The first staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp. The second staff starts with a bass clef, a common time signature, and a key signature of one sharp.

Menuett Nr. 6 aus dem Notenbuch von J. G. Alt (um 1761)

# Probleme und Lösungen

Ansatz dieser Anleitung ist es, durch eine feste Bindung von Akkordgriffen an bestimmte Basstöne Probleme der Stimmführung so lange wie möglich auszusparen. Ein Vorteil dieser Vorgehensweise liegt darin, dass Sie recht schnell unbezifferte Bassstimmen und sogar kleine Stücke mit guter Stimmführung aus dem Stehgreif spielen können. Ein Nachteil ist, dass Sie unvorteilhafte oder schlimmstenfalls fehlerhafte Stimmführungen nicht erkennen und dadurch vermeiden können.

Die Beispiele in dieser Anleitung wurden so ausgewählt, dass bestimmte Probleme der Stimmführung weitestgehend vermieden worden sind. Dass diese jedoch auftreten können, lässt sich anhand der Bassstimme des Chorals »Ach Gott und Herr« (aus BWV 255) von J. S. Bach veranschaulichen:



Die folgende Aussetzung folgt streng den auf Seite 10 gegebenen vierstimmigen Akkordgriffen:

Dieses Beispiel macht Probleme dieser Anleitung offensichtlich: Eine fehlerhafte Stimmführung entsteht, wenn der Bass zwischen dem 1. und 4. Ton sprungweise oder zwischen gleichen Tönen der Oktave verschiedener Tonarten verläuft. Die Satzfehler im einzelnen:

- bei 1: nur durch Gegenbewegung vermiedene Oktav- und Quintparallelen
- bei 2: offene Oktav- und Quintparallelen
- bei 3: offene Oktav- und Quintparallelen
- bei 4: nur durch Gegenbewegung vermiedene Oktav- und Quintparallelen

Vergleichen Sie diesen Satz mit der folgenden Aussetzung, in der die Oberstimme an der Choralmelodie Bachs orientiert worden ist:

Der Unterschied ist erstaunlich: Nur durch Änderung der Lagen und eine charakteristische Kadenz ist eine sehr sangliche Melodie entstanden. Zugegeben, dieses Beispiel ist ein Extrem, denn für Choralsätze Bachs ist ein derart sprunghafter Bass keineswegs typisch. Aber gerade deshalb veranschaulicht dieses Beispiel sehr schön, welche Probleme mit der hier dargestellten Methode auftreten können.

1.) Offene Oktav- und Quintparallelen (c-g-c zu f-c-f)

(a)

T S T      T S T

(b)

T S T      T S T

2.) Antiparallelen im vierstimmigen Satz

(c)

T S D T

Antiparallelen – also offene Parallelen in Quinten und Oktaven, die nur durch Gegenbewegung vermieden werden – sind im vierstimmigen Generalbasssatz klanglich unproblematisch und können besser klingen, als die Stimmführung zur ihrer Vermeidung (c). Üben Sie mithilfe der folgenden Bassstimmen problematische Tonika-Subdominant-Verbindungen mit sprunghaftem Bass.

## Der Trugschluss

Eine weitere Wendung könnten Sie in ihr Repertoire aufnehmen: Den Trugschluss. Erklingt nach einem 5. Ton im Bass der 6. Ton (in C-Dur nach einem g ein a), haben Sie bisher im Sinne der Regola immer einen subdominanten Sextakkord gespielt. Neben dieser Harmonisierung findet sich hier häufig auch ein Mollakkord. (bzw. in Dur die Tonikaparallele = Tp).

S D S<sub>3</sub> T<sub>3</sub> S D Tp T<sub>3</sub>

# Oktavregel und Melodieharmonisierung

In der aktuellen Musikausbildung ist die Oktavregel zum Begleiten unbezifferter Bässe nur in bestimmten Kontexten von Bedeutung (zum Beispiel im Studium der Alten Musik oder der Musiktheorie). In der Musikpraxis wird es häufiger vorkommen, dass Sie eine Melodie begleiten möchten. Was nur wenige wissen: Auch hierzu können Sie die Oktavregel verwenden, Sie müssen diese hierzu nur ein klein wenig verändern.

Die Veränderung betrifft den fünften Ton der Tonart, also in C-Dur den Ton g. Im Bass schreibt die Oktavregel diesem Ton eine dominantische Funktion zu, in einer Melodie hingegen klingt die Harmonisierung des 5. Tons als Tonika oftmals angemessener. Das lässt sich anhand des Weihnachtsliedes »O du fröhliche, o du selige« veranschaulichen:

Funktionen gemäß der Regola-Harmonisierung

5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5  
D S D T D S D T T S T T T S T T

Funktionen mit Tonika-Harmonisierung des 5. Tons

Im Beispiel links wirkt das g mit dominantischer Harmonisierung (also der 5. Melodieton in C-Dur als Grundton eines G-Dur-Akkordes) gewöhnungsbedürftig. Rechts, wo das g in der Melodie mit der Tonika harmonisiert worden ist, klingt es hingegen sehr vertraut.

**Die einzige Änderung, die notwendig ist, um die Oktavregel für Melodieharmonisierungen verwenden zu können, betrifft den 5. Ton einer Tonart. Im Bass ist er Träger eines dominantischen Akkords, in der Melodie hingegen oft Bestandteil der Tonika.**

Wenn Sie die Oktavregel zur Melodieharmonisierung einsetzen wollen, können Sie wie folgt vorgehen:

1. Weisen Sie jedem Melodieton im Sinne der modifizierten Oktavregel eine Funktion zu.
2. Arbeiten Sie einen Bass aus.
3. Ergänzen Sie Mittelstimmen (unter Vermeidung offener Oktav- und Quintparallelen).

Mit den Ausführungen auf den nächsten Seiten können Sie diese Vorgehensweise anhand verschiedener Choral- und Liedmelodien üben.

Zum Beginn dieser Anleitung haben Sie zu den Tönen einer Tonleiter im Bass die folgenden Akkordfunktionen gespielt:

A musical score for two voices. The top voice (Treble clef) consists of a series of eighth-note chords: F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F#), C major (C-E-G), D major (D-F#-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F#), C major (C-E-G), D major (D-F#-A). The bottom voice (Bass clef) consists of eighth-note chords: F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F#), C major (C-E-G), D major (D-F#-A), E major (E-G-B), F major (F-A-C), G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F#), C major (C-E-G), D major (D-F#-A).

Diese Oktavregel koppelt an jeden Ton der Tonleiter genau eine Akkordfunktion. Eine Ausnahme bildet der 4. Ton der Tonleiter, im Falle der C-Dur-Tonleiter also das f: Dieser Ton kann subdominantisch (Oktavregel aufwärts) oder dominantisch (Oktavregel abwärts) harmonisiert werden. Durch die Modifikation der Oktavregel zur Melodieharmonisierung kann nun auch der 5. Ton der Tonleiter mit zwei Funktionen auftreten: dominantisch oder tonikal. Die folgende Tabelle fasst die Harmonisierungsmöglichkeiten im Sinne der erweiterten Oktavregel zusammen:

Tonleiterstufe	1	2	3	4	5	6	7	8
Funktion	T	D	T	S / D↓	T / D	S	D	T
Harmonien in C-Dur	C-Dur	G-Dur	C-Dur	F-Dur G-Dur	C-Dur G-Dur	F-Dur	G-Dur	C-Dur

# Beispiel Choralsatz

### **1. Arbeitsschritt: Weisen Sie jedem Melodieton eine Harmonie zu.**

Das folgende Notenbeispiel zeigt die Melodie des Chorals »Als Jesus Christus in der Nacht«. Wenn Sie für die Choralsatzharmonisierung (oder für die Harmonisierung von Melodien, die Choralsätzen nahe stehen wie beispielsweise »Der Mond ist aufgegangen«) jedem Melodieton eine Harmonie zuweisen und nach Möglichkeit Akkordwiederholungen sowie eine Subdominante nach einer Dominante vermeiden, dann wäre mithilfe der modifizierten Oktavregel (Tabelle oben, übertragen nach F-Dur) das folgende Ergebnis naheliegend:

Bis auf das zweite und vierte Viertel der ersten Choralzeile sowie das vierte Viertel der zweiten Choralzeile kann man über die Oktavregel jedem Melodieton genau eine Harmonie zuweisen (eine Choralzeile wird in der Regel mit einer Fermate beendet). Beim zweiten Viertel empfiehlt sich eine dominantische Harmonisierung des 5. Melodietons (damit nicht drei Viertel lang die Tonika erklingt), beim jeweils vierten Viertel der ersten und zweiten Choralzeile sorgen subdominantische Harmonisierungen für eine klangliche Abwechslung.

## **2. Arbeitsschritt: Die Bassstimme ausarbeiten**

Berücksichtigt man, dass Bach bei der Umarbeitung von Kantionalsätzen zu Choralsätzen Wert darauf gelegt hat, im Außenstimmensatz imperfekte Konsonanzen (also Terzen und Sexten) sowie die verminderte Quinte zu verwenden, dann liegt die folgende Bassstimme nahe:

In den Zahlen zwischen den Systemen lässt sich gut erkennen, dass die Terz- und Sextintervalle überwiegen. Mit Ausnahme der Kadenzen, denn für eine vollkommene Schlusswirkung ist der Außenstimmensatz sehr wichtig (5-8 = Quintlage der Dominante und Oktavlage der Tonika).

Bei 1. sieht man darüber hinaus einen Durchgang. Nahezu alle Terzsprünge im Bass lassen sich durch einen sogenannten Durchgang zu einer linearen Bassbewegung umformen.

Bei 2. lässt sich eine Akkordwiederholung ohne Abweichung von der Oktavregel nicht vermeiden. Dieser Stillstand muss später in der Mehrstimmigkeit durch einen Vorhalt ausgeglichen werden (siehe hierzu den Abschnitt Kadenzen auf S. 11). Die Quinte im Außenstimsatz hingegen ist für eine Kadenz typisch und darf nicht verniedigt werden.

Bei 3. hätte sich durch eine Parallelbewegung in Terzen die übermäßige Sekunde f-gis ergeben, die in der Musik des 18. Jahrhunderts nur äußerst selten vorkommt. Wählt man eine Gegenbewegung im Bass, ergibt sich ein verminderter Septimsprung, der (mit anschließender Gegenbewegung) im 18. Jahrhundert als sehr ausdrucksstark angesehen worden ist.

Bei 4. findet sich eine Standardkadenz für Choralsätze, die im Hinblick auf die hier erläuterte Vorgehensweise zwei Besonderheiten aufweist: Zum Einen beginnt die Kadenz an der drittletzten Note der Melodie mit einer Oktave c-c im Außenstimmensatz (klingt komisch, weil die Oktave gerade für das Zeileninnere nicht empfohlen wurde, ist aber so und für den Beginn dieser Kadenz sehr typisch). Zum Anderen erklingt während der ersten Hälfte der vorletzten Note ein Quintsextakkord (ein Septakkord der II. Stufe, der in der Funktionstheorie auch als Sixte ajoutée bezeichnet wird). Der 8-7-Durchgang im Tenor zum Schlussakkord ist dabei sehr charakteristisch für Choralsätze der Zeit J. S. Bachs.

### 3. Arbeitsschritt: Die Mittelstimmen ergänzen

Wenn Sie die Harmonisierung ausgearbeitet (1. Arbeitsschritt) und einen guten Außenstimsatz erstellt haben (2. Arbeitsschritt), dann ist das Ergänzen der Mittelstimmen (3. Arbeitsschritt) meist nicht mehr sehr kompliziert. Achten Sie lediglich darauf, dass Sie Terzen nur verdoppeln, wenn Sie einen guten Grund dafür haben (z.B. für eine bessere Stimmführung, zum Vermeiden von Parallelen oder zur Einleitung einer Kadenz) und dass keine offenen Quint-, Oktav- oder Einklangsparallelien erklingen. Eine Ergänzung der Mittelstimmen für den Beispielchoral könnte wie folgt aussehen:

The musical score consists of two parts. The first part, labeled "in F-Dur", shows a soprano line with a basso continuo line below it. The second part, labeled "in a-Moll", shows a soprano line with a basso continuo line below it. Below each part, there is a vocal line with note heads and stems. The vocal line is divided into measures by vertical bar lines. Below each measure, there is a label indicating the pitch: T (Tenor/Bass), D (Tenor/Bass), T (Tenor/Bass), S (Soprano), T (Tenor/Bass), D (Tenor/Bass), D (Tenor/Bass), T (Tenor/Bass), T (Tenor/Bass), D (Tenor/Bass), t (Tenor/Bass), s (Soprano). The first measure (T, D, T, S) is labeled "1.", the second (T, D, D) is labeled "2.", and the third (T, T, D, t, s) is labeled "3.". The vocal line follows a specific harmonic progression: F major, B-flat major, F major, C major, F major, B-flat major, B-flat major, F major, F major, B-flat major, B-flat major, C major.

Bei 1. wurde eine Terzverdoppelung gewählt (in einem B-Dur-Akkord die Verdoppelung des d im Bass und Tenor), um Parallelen zu vermeiden. Denn wenn der Tenor an dieser Stelle von einem b zum c gegangen wäre, welche Intervalle wären dann zum Alt entstanden?

Bei 2. wurde – genau wie in der Schlusskadenz – der 8-7-Durchgang im Tenor ergänzt. Wie bereits erwähnt, ist dieser Durchgang insbesondere für Kadenzen in Choralsätzen sehr typisch.

Bei 3. wurde die Terz des d-Moll-Akkordes verdoppelt. Grund: Ein d im Alt wäre zwar auch möglich gewesen, dann aber hätten alle Stimmen mit Ausnahme des Soprans zu ihrem nächsten Akkordton springen müssen. Durch die Terzverdoppelung kann sich der Alt nur in Schritten bewegen und mit dem Sopran die Sprünge im Tenor und Bass ausgleichen.

Die dritte und vierte Zeile des Chorals >Als Jesus Christus in der Nacht< stehen in d-Moll. Arbeiten Sie diese beiden Choralzeilen mithilfe der drei Arbeitsschritte aus und üben Sie anschließend, den vierstimmigen Choralsatz auf dem Klavier zu spielen.

The musical score consists of a single part for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in d-Moll. The vocal line is divided into measures by vertical bar lines. The vocal line follows a simple harmonic progression: d major, d major. The vocal line consists of eighth-note patterns, primarily consisting of quarter notes and half notes.

# Übungen

In D-Dur (trotz der A-Dur-Vorzeichnung):

»Ach bleib bei uns, Herr Jesu Christ«,  
1. Choralzeile (Richter-Ausgabe<sup>1</sup> Nr. 1)

(1)

In a-Moll (auch: a-Moll / C-Dur):

»Ach wie flüchtig, ach wie nichtig«, Choralzeilen 1–2 (Richter-Ausgabe Nr. 11)

(2)

In D-Dur:

»Alle Menschen müssen sterben«, Choralzeilen 1–2 (Richter-Ausgabe Nr. 17)

(3)

In G-Dur / D-Dur:

»Alles ist an Gottes Segen«, Choralzeilen 1–2 (Richter-Ausgabe Nr. 19)

(4)

In g-Moll / B-Dur:

»Auf meinen lieben Gott« (Richter-Ausgabe Nr. 19)

(5)

»Auf meinen lieben Gott« (Richter-Ausgabe Nr. 19)

Untersuchen Sie die Aussetzung von J. S. Bach zu der Choralmelodie »Auf meinen lieben Gott« und markieren Sie alle Stellen, an denen Bach von den Akkorden der Oktavregel in a-Moll abweicht:

## 25. Auf meinen lieben Gott (Cant. 188. Ich habe meine Zuversicht B.A. 37, 212)

J. H. Schein 1627

(6)

<sup>1</sup> Die Richter-Ausgabe ist eine mittlerweile frei im Internet erhältliche Sammlung mit 389 Choralsätzen für vierstimmig gemischten Chor. Von diesen Chorälen nahm man an, dass sie von J. S. Bach geschrieben worden seien. Das wird zwar mittlerweile in der Forschung bezweifelt (viele sind echt, andere wohl eher nicht), aber zum Üben ist diese Sammlung dennoch hervorragend geeignet. Sie kann auf IMSLP kostenlos heruntergeladen werden: [http://imslp.org/wiki/389\\_Choralges%C3%A4nge\\_\(Bach,\\_Johann\\_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/389_Choralges%C3%A4nge_(Bach,_Johann_Sebastian))

## Weitere Übungen

In G-Dur:

(1)

Grüß Gott, du schö-ner Mai - en, da bist du wie - drum hier!  
Tust jung und alt er freu - en mit dei-ner Blu - men Zier.

Die lie - ben Vö - glein al - le, die sin - gen al - so hell; Frau

Nach - ti - gall mit Schal - le hat die für - nehmste Stell.

In D-Dur / A-Dur / G-Dur (auch: D-Dur / A-Dur / e-Moll)

(2)

Nun dan - ket al - le Gott mit Her - zen, Mund und Hän - den,  
der gro - ße Din - ge tut an uns und al - len En - den.

der uns von Mut - ter - leib und Kin - des - bei - nen an un -  
zäh - lig viel zu - gut und noch jetzt - und ge - tan.

In G-Dur:

(3)

Kind - lein mein, schlaf doch ein, weil die Stern-lein kom - men.  
Und der Mond kommt auch schon wie - der an - ge - schwom - men.

Ei - a Wieg lein,Wieg lein mein, schlaf doch Kind - lein, schlaf doch ein!

## Beispiel Liedsatz

Es gibt zwei grundlegende Unterschiede und eine Gemeinsamkeit zwischen der Ausarbeitung eines Choralsatzes und eines Liedsatzes. Der erste Unterschied betrifft den harmonischen Rhythmus. Während im Choralsatz in der Regel jede Note in der Melodie eine eigene Harmonisierung erhält, verläuft der harmonische Rhythmus in einem Lied meist in halben oder sogar ganzen Takten. In einem Lied müssen Sie daher auch nur dann eine neue Harmonie wählen, wenn die Melodienote eines Schwerpunktes nicht mehr zu der vorangegangenen Harmonisierung passt. Der zweite Unterschied betrifft das Satzbild: Während Choralsätze meist für gemischten Chor zu vier Stimmen ausgearbeitet werden, sind Liedsätze häufig für eine Klavierbegleitung zu einer Melodiestimme konzipiert. Und die Gemeinsamkeit? Die Gemeinsamkeit liegt natürlich bei der Wahl der Harmonien im Sinne der Oktavregel. Der Unterschied zu den im Vorangegangenen ausgearbeiteten Choralsätzen lässt sich am einfachsten anhand eines Beispiels veranschaulichen:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and has lyrics in German. It starts with a dotted quarter note followed by a half note. The first ending begins with a dotted half note, followed by a half note, then a quarter note, another quarter note, and a half note. The second ending begins with a half note, followed by a quarter note, another quarter note, and a half note. The bottom staff is in bass clef, 3/4 time, and has a continuous line of eighth notes.

1. | 2.  
Im Märzen der Bau-er die Röß-lein ein- spannt; er stand. Er ak-kert, er  
bringt sei ne Fel-der und Wie-sen in -  
6  
eg-get, er pflü-get und sät und regt sei-ne Hän-de von mor-gens bis spät.

Wenn Sie das Volkslied »Im Märzen der Bauer« durchsingend dabei den Puls mitschlagen, werden Sie wahrscheinlich merken, dass der Puls des Liedes in ruhigen ganzen Takten verläuft. Das heißt, dass die Takteinsen im Sinne der Regola harmonisiert werden müssen und die restlichen Noten eines Taktes nicht (Ausnahme: eine dieser Noten passt nicht zu der gewählten Harmonie und erzwingt dadurch einen Harmoniewechsel). Wenn Sie in diesem Sinne eine Harmonisierung für »Im Märzen der Bauer« ausarbeiten, könnte sich der folgende Satz ergeben:

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef, 3/4 time, and has lyrics in German. It starts with a dotted quarter note followed by a half note. The first ending begins with a dotted half note, followed by a half note, then a quarter note, another quarter note, and a half note. The second ending begins with a half note, followed by a quarter note, another quarter note, and a half note. The bottom staff is in bass clef, 3/4 time, and has a continuous line of eighth notes.

1. | 2.  
Im Märzen der Bau-er die Röß-lein ein- spannt; er stand. Er ak-kert, er  
bringt sei ne Fel-der und Wie-sen in -  
6  
eg-get, er pflü-get und sät und regt sei-ne Hän-de von mor-gens bis spät.

Der letzte Schritt der Ausarbeitung besteht darin, ein Begleitmuster zu wählen, das einerseits dem Charakter des Liedes entspricht und das andererseits dessen Form verdeutlicht. »Im Märzen der Bauer« lässt sich angemessen als ABA-Form verstehen (mit einer Wiederkehr des ersten A-Teils). Es wäre daher denkbar, das Begleitpattern für den B-Teil zu ändern und das Muster des A-Teils in den letzten vier Takten (Reprise) wieder aufzunehmen, z.B.:

1. 2.

Im Märzen der Bauer die Rößlein ein spannt; er stand. Er ak-kert, er

eg-get, er pflü-get und sät und regt sei-ne Hän-de von mor-gensbis spät.

Üben Sie die Arbeitsschritte, indem Sie eine Harmonisierung für das Lied »Lustig ist's Matrosenleben« ausarbeiten:

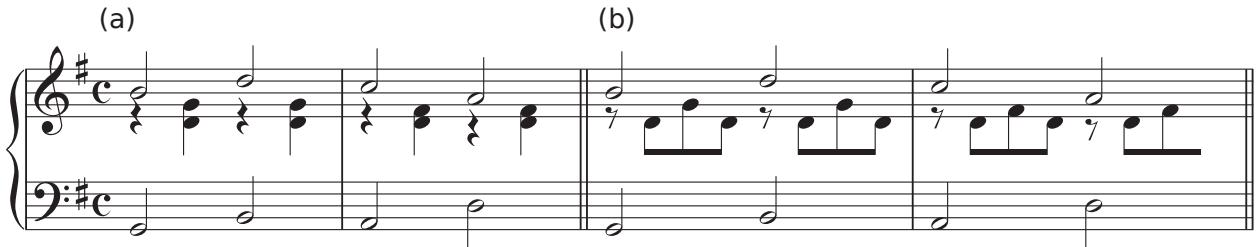
Lus-tig ist's Ma-tro-sen-leben, hal-to-jo, ist mit lau-ter Lust um-

geb'n, hal-to-jo. Bald nach Sü-den, bald nach drei-ben uns die Wel-len Nord, hal-to-jo, fort, hal-to-jo,

an so man-chen schö-nen Ort, hal-to-jo, hal-to-jo, halt-jo!

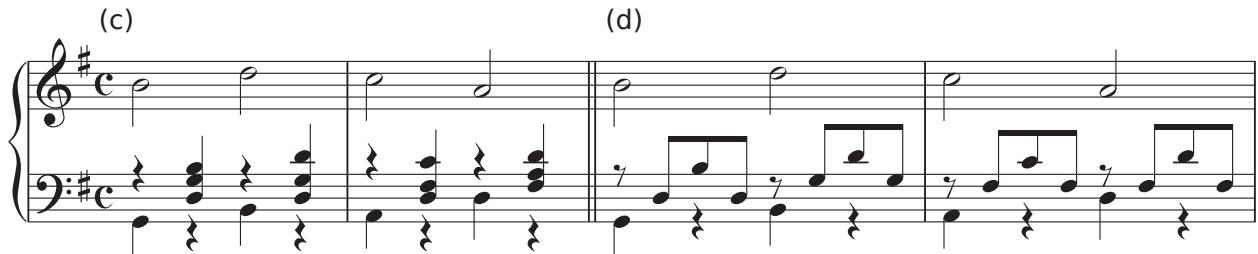
## Begleitpattern

Im Folgenden finden Sie einige Begleitpattern, die Ihnen das Mitspielen der Melodie ermöglichen. Im ersten Beispiel sehen Sie nachschlagende Akkorde (a) und eine durchgehende rhythmische Bewegung (b), die mit der rechten Hand gespielt werden:



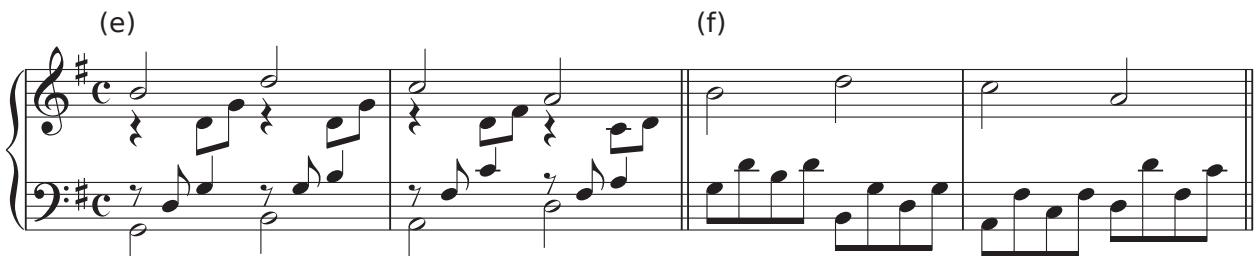
The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (indicated by a 'C'). Staff (a) shows a series of eighth-note chords followed by a sixteenth-note chord. Staff (b) shows a continuous eighth-note pattern starting from the second measure.

Im zweiten Beispiel werden die nachschlagenden Akkorde (c) und die durchgehende Bewegung (d) mit der linken Hand gegriffen:



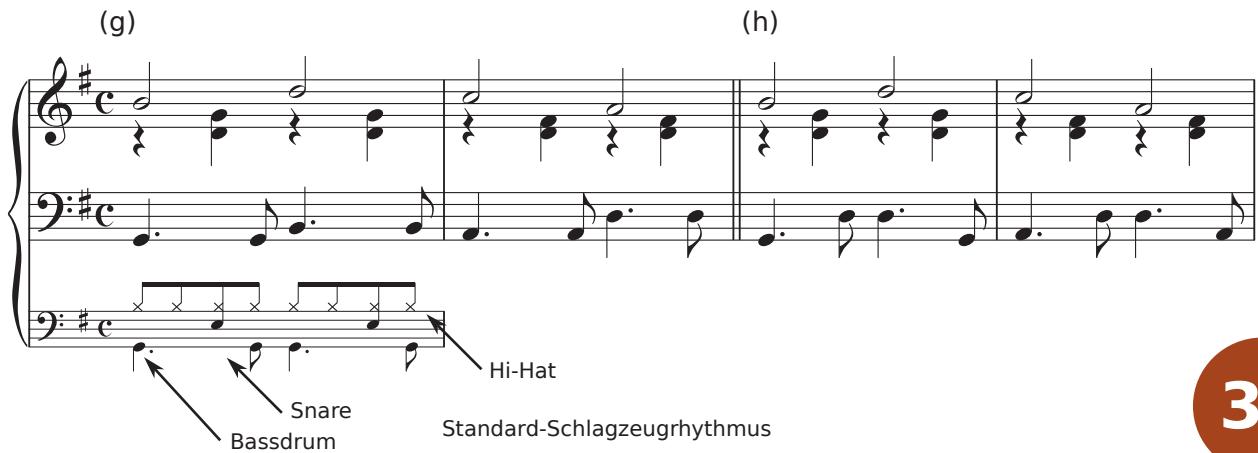
The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (indicated by a 'C'). Staff (c) shows a series of eighth-note chords followed by a sixteenth-note chord. Staff (d) shows a continuous eighth-note pattern starting from the second measure.

Im dritten Beispiel werden Akkordbrechungen auf beide Hände verteilt (e) oder als sogenannte Alberti-Bässe (f) nur in der linken Hand gespielt:



The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (indicated by a 'C'). Staff (e) shows a series of eighth-note chords followed by a sixteenth-note chord. Staff (f) shows a continuous eighth-note pattern starting from the second measure.

Im vierten Beispiel sehen Sie Begleitpattern, die eine Nähe zur Popmusik aufweisen. Denn der punktierte Rhythmus im Bass ist in Popmusik ein Standard für die Bassdrum, der Backbeat (die >2< und >4< in einem 4/4-Takt) charakteristisch für die Snare (g). Der Wechselbass erinnert dabei in einem angemessenen Tempo an eine >Bossa Nova< (h):



The image shows two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (indicated by a 'C'). Staff (g) shows a series of eighth-note chords followed by a sixteenth-note chord. Staff (h) shows a continuous eighth-note pattern starting from the second measure. Below the bass staff, arrows point to specific notes with labels: 'Bassdrum' points to the first note of the first measure, 'Snare' points to the second note of the first measure, and 'Hi-Hat' points to the third note of the first measure. A bracket below the staff is labeled 'Standard-Schlagzeugrhythmus'.

Das fünfte Beispiel zeigt zwei Begleitpattern für einen 3/4-Takt, wobei das erste (i) nach einem Walzer klingt, das zweite (j) nach einem 3/4-Takt-Popsong:

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef and has a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef and has a key signature of one sharp (F#). Pattern (i) consists of six measures of eighth-note chords in the treble and bass. Pattern (j) consists of six measures of eighth-note chords in the treble, followed by a measure of eighth-note chords in the bass.

Und abschließend noch drei weitere Begleitmöglichkeiten (k–m) im 3/4-Takt:

The image shows three musical staves. The top staff is in treble clef and has a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in bass clef and has a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef and has a key signature of one sharp (F#). Pattern (k) consists of six measures of eighth-note chords in the treble. Pattern (l) consists of six measures of eighth-note chords in the bass. Pattern (m) consists of six measures of eighth-note chords in the bass.

Harmonisieren Sie die folgende Vorgabe. Eine Möglichkeit, wie Sie Ihre Begleitung gestalten können, wird Ihnen angezeigt: Beginnen Sie mit dem Pattern (c) und Akkorden in der rechten Hand und wechseln Sie im Mittelteil zu Alberti-Bässen (f):

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. The treble clef is used for both hands. The left hand (bass) starts with a steady eighth-note Alberti bass pattern. The right hand (treble) starts with a series of eighth-note chords. The lyrics are: "Tra - ri - ro, der Som- mer, der ist do! Wir wol - len 'naus in Gar - ten und woll'n des Som-mers war - ten. Jo, jo, jo, der Som-mer der ist do!"

**34**

Mit vereinfachtem Bass können Sie den Anfang auch wie folgt spielen:



## Vorhalte

Bisher haben Sie immer zu einem Melodieton die passende Harmonie der Oktavregel gewählt. Doch gerade in Volksliedern kommt es vor, dass ein Vorhalt den Eintritt des Melodietons, der harmonisiert werden muss, hinauszögert. Dabei lassen sich nur schwer Regeln dafür angeben, woran man erkennen kann, wann ein Melodieton ein Vorhalt ist. Aber mit etwas Übung werden sie sicherlich schnell lernen, Vorhalte in der Melodie zu empfinden. Wie Sie mit Vorhalten umgehen können, veranschaulicht das folgende Beispiel:

Diese Noten wurden mit Hilfe der Oktavregel harmonisiert.

The musical example shows a two-part setting in 6/4 time. The top part is in G major (F# in the bass) and the bottom part is in E major (B in the bass). Annotations point to specific notes: the first note in the melody is labeled 'Das ist ein Vorhalt...' (This is a Vorhalt...) and 'und das auch' (and this also). Another annotation points to a note in the middle of the melody line with 'und diese beiden Noten sind auch Vorhalte' (and these two notes are also Vorhalts). The lyrics 'Nun wol-len wir sin-gen das A - bend-lied und bit-ten, dass Gott uns be-hüht.' are written below the notes.

Den 6/4-Takt des Liedes »Nun wollen wir singen das Abendlied« können Sie wie einen 3/4-Takt spielen. Dafür müssen Sie nur ein Begleitmuster eines 3/4-Taktes wiederholen, so dass ein 6/4-Takt entsteht. Achten Sie bei der Aussetzung oben darauf, wie im ersten Takt durch die Note g Quartvorhalte in der Tonika D-Dur und im vorletzten Takt durch das fis Sextvorhalte in der Dominante A-Dur entstehen.

Arbeiten Sie auch für die folgenden beiden Volkslieder Begleitungen aus und überlegen Sie, an welchen Stellen in der Melodie Vorhalte erklingen. Diese Töne können Sie bei Ihrer Harmonisierung vernachlässigen, indem Sie sich an dem jeweils folgenden Ton orientieren:

Musical notation for the first folk song fragment in 3/4 time. The lyrics are: Schö-ner Früh - ling, komm doch wie - der, lie - ber Früh - ling, komm doch

Musical notation for the second folk song fragment in 3/4 time. The lyrics are: bald, bring uns Blu - men, Laub und Lie - der, schmü - cke wie - der Feld und Wald.

Musical notation for the third folk song fragment in 3/4 time. The lyrics are: Win - ter, a - de! Schei - den tut weh; a - ber dein Schei - den macht,

Musical notation for the fourth folk song fragment in 3/4 time. The lyrics are: 7 dass mir das Her - ze lacht. Win - ter, a - de! Schei - den tut weh!

## Übungen

Harmonisieren Sie die folgenden Vorgaben unter Berücksichtigung der Oktavregel, der Verwendung passender Begleitpattern sowie gegebenenfalls der Beachtung von Vorhalten.

(1)

Al - le Vö - gel sind schon da, al - le Vö - gel, al - le!

Welch ein Sin - gen, Ju - bi - liern, Pfei - fen, Zwi - schern, Ti - re - liern!

Früh - ling will nun ein - mar - schiern, kommt mit Sang und Schal - ie.

(2)

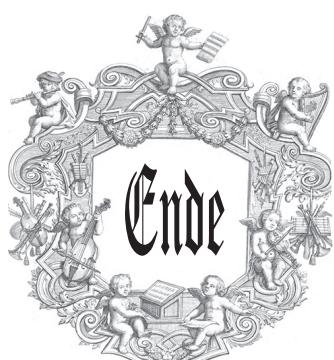
Der Mai ist ge - kom - men, die Bäu - me schla - gen aus,  
da blei - be, wer Lust hat, mit Sor - gen zu Haus!

Wie die Wol - ken dort wan - dern am himm - li - schen  
Zelt, so steht auch mir der Sinn in die wei - te, wei - te Welt.

(3)

Stehn zwei Stern am ho - hen Himmel, leuch - ten hel - ler als der

Mond, leuch - ten so hell, leuch - ten so hell, leuch - ten hel - ler als der Mond.





a ga

Deo nostro. Rx. Dign

& iustum est. Verè di-

gnum & iustum est, æquum

& sa lu tâ re, nos tibi sem-

per, & v bî que grâtias

á ge re : Dómine sancte,

Pater omnípotens, ætére

De us. Quia per incarnâti

vi si bí li ter Deum

scimus, per húnc in in ui si bí-

lium a môrem ra pi â mur.

Et íd e ò cum Angelis &

Archângelis,cum Thronis &

Domi nati ó nibus, cum-  
que