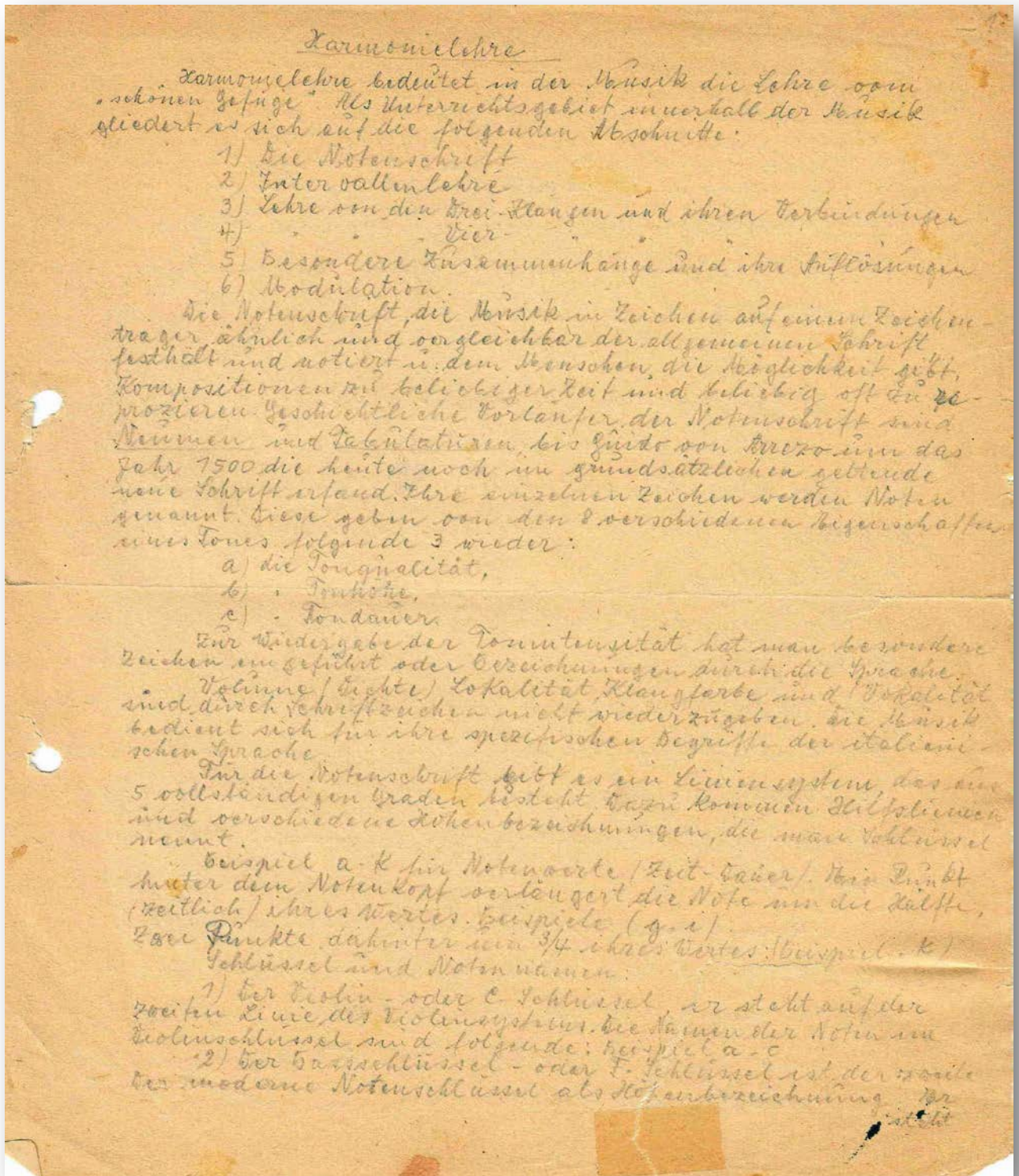


Nach dem 2. Weltkrieg war mein Vater als Kriegsgefangener in einem Lager in Frankreich in der Stadt Marseille. Das Lager stand unter amerikanischer Leitung. Da unter den Gefangenen viele Musiker waren, besorgten die Amerikaner Instrumente und es wurde ein Orchester gegründet. Die Leitung übernahm ein Hindemithschüler. Gleichzeitig wurde ein Lehrgang Harmonielehre und Tonsatz angeboten, an dem mein Vater teilnahm. So entstanden die 27 Seiten, die er wohlbehütet aus der Kriegsgefangenschaft mitgebracht hat.

Günter Griguszies (tp.)



Harmonielehre

Harmonielehre bedeutet in der Musik die Lehre vom „Schönen Gefüge“.
Als Unterrichtsgebiet innerhalb der Musik gliedert es sich auf die folgenden Abschnitte.

1.) Die Notenschrift.

2.) Intervallenlehre.

3.) Lehre von den Drei-Klängen und ihren Verbindungen.

4.) Lehre von den Vier-Klängen.

5.) Besondere Zusammenhänge und ihre Auflösungen.

6.) Modulation.

Die Notenschrift, die Musik in Zeichen auf einem Zeichenträger, ähnlich und vergleichbar der allgemeinen Schrift festhält und notiert und dem Menschen die Möglichkeit gibt Kompositionen zu beliebiger Zeit und beliebig oft zu demonstrieren.

Geschichtliche Vorläufer der Notenschrift sind Neumen und Tabulatoren, bis Guido von Arezzo zu Beginn des 11. Jahrhunderts die heute noch im Grundsätzlichen geltende neue Schrift erfand. Ihre einzelnen Zeichen werden Noten genannt. Diese geben von den 8 verschiedenen Eigenschaften eines Tones folgende 3 wieder.

a.) die Tonqualität.

b.) die Tonhöhe.

c.) die Tondauer

Zur Wiedergabe der Tonintensität hat man besondere Zeichen eingeführt, oder Bezeichnungen durch die Sprache.

Volume (Dichte), Lokalität, Klangfarbe und Vokalität sind durch Schriftzeichen nicht wiederzugeben. Die Musik bedient sich für ihre spezifischen Begriffe der italienischen Sprache.

Für die Notenschrift gibt es ein Liniensystem, das aus 5 vollständigen Geraden besteht. Dazu kommen Hilfslinien und verschiedene Höhenbezeichnungen, die man Schlüssel nennt.

Beispiel a-k für Notenorte / Zeit-Dauer /. Ein Punkt unter dem Notenkopf verlängert die Note um die Hälfte, (zeitlich) ihres Wertes. (Beispiele g. i.)

Zwei Punkte dahinter um $\frac{3}{4}$ ihres Wertes. (Beispiel k.)

Schlüssel und Notennamen.

1.) Der Violin- oder G-Schlüssel. Er steht auf der zweiten Linie des Violinsystems. Die Namen der Noten im Violinschlüssel sind folgende. Beispiel (a-c).

2.) Der Bass- oder F-Schlüssel ist der Zweite, -der moderne Notenschlüssel- als Höhenbezeichnung. Er steht, wie sein zweiter Name sagt auf der F-Linie, der vierten Linie des Bass-Systems, das gleich Diskantsystem, aus ebenfalls 5 vollständigen Geraden besteht.

Der Name der Noten im Bassschlüssel sind folgende Beispiele (a-c).

Zu diesen beiden modernen Schlüssel treten die heute noch gebräuchlichen 3 „alten“ der C-Schlüssel. Die Linie auf der sie stehen, ist jeweils die Höhe des C's. Ihre ausschließliche Verwendung finden sie im alten vierstimmigen Choralsatz. Diese Schlüssel heißen: Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel. Siehe Beispiel (a-c).

Chromatischer Veränderungen. / Versetzungszeichen.

Von allen bis jetzt bekannten Tönen und ihren Namen gibt es je 4 Ableitungen, 2 nach oben und 2 nach unten.

Ein Kreuz (#) vor einer Note erhöht diesen um einen halben Ton. (Qualitätsänderung). Ein Be (b) vor einer Note erniedrigt sie um einen halben Ton. Ein Doppelkreuz (##) erhöht die Note um einen ganzen Ton. Ein Doppel Be (bb) erniedrigt sie ebenso viel. Die dadurch notwendigen neuen Notennamen sind ebenfalls Ableitungen der alten.

Soll eine derartige grammatische Veränderung rückgängig gemacht werden, so bedient man sich dazu der Auflösungszeichen oder Quadrates. Dieses hat Gültigkeit für einen Halbton. Doppelte Veränderungen sind durch zwei Auflösungszeichen für ungültig zu erklären. (Siehe Beispiele a – c). (Seite 1, b+2)

Die beiden Tongeschlechter Dur und Moll und ihre Tonarten.

In der abendländischen Musik haben sich 2 Tongeschlechter entwickelt, die noch gegenwärtig Allgemeingut der Irdischen Musikwelt sind. Ihre endgültige, bis heute unveränderte Struktur haben sie durch das „Wohltemperierte Klavier“ und durch die zwei- und dreistimmigen Johann Sebastian Bach's (1722) erhalten. Ihr gesetzmäßiger Aufbau, der sich zum großen Teil aus den alten „**Kirchentonarten**“ ableiten und nachkonstruieren lässt, erhält aus den Beispielen a) für Dur, b) und c) für harmonisch und melodisch Moll (Seite 2) einen Sinn. Außerdem ist die Gesetzmäßigkeit bei den Tongeschlechtern in der Akustik durch das Verhältnis der Schwingungszahlen der immer sieben aufeinander fallenden Töne von Dur und Moll fixiert worden. Damit wird der 7. Ton als „Leitton“ bezeichnet, der ausnahmslos mit einem Halbtonschritt zum Grundton hinüberleitet, diese beiden Tongeschlechter haben in den Tonarten und deren Tonleitern ihren Niederschlag gefunden.

Auf jeder der 23 möglichen, durch jeweils einem Halbton voneinander verschiedenen Tonqualitäten (Siehe Bsp. d) lassen sich je eine Dur und je 2 Molltonleitern aufbauen. Wie viel diese alle oder nur teilweise von ausübenden Musikern gebraucht werden, ergibt sich im Verlauf der Harmonielehre.

Es besteht eine Zuordnung zwischen Dur und Moll, die eine Funktion der gleichen Anzahl grammatischer Veränderungen ist, die die Tonarten unter sich scheiden. Zu einer Dur-Tonart mit „n“ chromatischen Veränderungen gehört die Moll-Tonart, die „n“ gleichartige Veränderungen hat. Daraus hat sich ergeben, dass der Ausgangston, (Grundton) der einer Dur-Tonleiter so zugeordneten Moll-Tonleiter 1.1/2 Ton unter dem Grundton jener liegt. Die Moll-Tonart wird auch Parallel-Tonart genannt. Siehe die Notation aller dieser Dur- und Moll-Tonleitern unter C (Seite.....)

Chromatischer Veränderungen. Versetzungszeichen.

Von allen bis jetzt bekannten Tönen und ihren Namen gibt es je 4 Ableitungen, 2 nach oben und 2 nach unten. Ein Kreuz -#- vor einer Note erhöht diese um einen halben Ton. (Qualitätsveränderung); ein -b- vor einer Note erniedrigt sie um einen halben Ton. Ein Doppelkreuz -##- erhöht die Note um einen ganzen Ton. Ein doppel -bb- erniedrigt sie um eben so viel. Die dadurch notwendigen neuen Notennamen sind gleichfalls Ableitungen der alten. Soll eine derartige chromatische Veränderung rückgängig gemacht werden, so bedient man sich dazu des Auflösungszeichens oder Quadrates. Diese hat Gültigkeit für einen halben Halbton. Doppelte Veränderungen sind durch zwei Auflösungszeichen für ungültig zu erklären. (siehe Beispiel a-c).

Die beiden Tongeschlechter Dur und Moll und ihre Tonarten.

Zu der abendländischen Musik haben sich zwei Tongeschlechter entwickelt. Die noch gegenwärtig Allgemeingut der Musikwelt der Erde sind. Ihre endgültige, bis heute unveränderte klangliche Struktur haben sie durch das „wohltemperierte Klavier“ und durch die 2- und 3 stimmigen Interventionen Johann Sebastian Bach's (1740 Coethen) erhalten. Ihr gesetzmäßiger Aufbau, der sich zum größten Teile aus den alten „Kirchentonarten“ ableiten und nachkonstruieren lässt, erhält aus den Tonbeispielen a) für Dur, b) und c) für harmonisch und melodisch Moll ?? Außerdem ist die Gesetzmäßigkeit beider Tongeschlechter in der Akustik durch das Verhältnis der Schwingungszahlen der immer 7 aufeinander folgenden Töne von Dur und Moll fixiert worden. Damit wird der 7. Ton als Leitton bezeichnet, der ausnahmslos mit einem Halbtonschritt zum Grundton hinüberleitet. Diese beiden Tongeschlechter haben in den Tonarten und deren Tonleitern ihren Niederschlag gefunden.

Auf jeder der 23 möglichen, durch jeweils einen Halbton voneinander verschiedenen Tonqualitäten (siehe Beispiel d) lassen sich je eine Dur und je zwei Molltonleitern aufbauen. Wieweit diese alle oder nur teilweise vom ausübenden Musiker gebraucht werden, ergibt sich im Verfolg der Harmonielehre. Es besteht eine Zuordnung zwischen Dur und Moll, die eine Funktion der gleichen Anzahl chromatischer Veränderungen ist, die die Tonarten unter sich scheiden. Zu einer Dur-Tonart mit „n“ chromatischen Veränderungen gehört die Mol-Tonart, die „n“ gleichartige Veränderungen hat. Daraus hat sich ergeben, dass der Ausgangston –(Grundton) der einer Dur-Tonleiter so zugeordneten Moll-Tonleiter $11/2$ Ton unter dem Grundton jener liegt. Die Moll-Tonart wird Paralleltonart genannt. Siehe die Notation aller dieser Dur- und Molltonleitern. (Beispiel unter e)

Der Quintenzirkel

Innerhalb einer Tonart ist der 5. Ton im praktischen Gebrauch zu einer ausgezeichneten Bedeutung gekommen, die sich durch tonpsychologische Untersuchungen nachträglich bestätigt hat. Dieser 5. Ton nimmt in jeder Tonart eine sich durch seine Ruhe auszeichnende Stellung ein und er ist der erste in der Reihe der zu jedem Ton tretenden Obertöne. Zu seiner authentischen Begründung verlangt er ebenso wie der Grundton einer Tonart und jeder andere Ton ebenfalls, wenn dieser als Grundton einer neuen Tonart festgelegt werden soll, den Leitton, nämlich den unteren Halbton. Dieser erst ergibt den 5. Ton (der Quinte), die die ganze zugehörige Tonart beherrschende Stellung und Markierung. Dieser Ton, die Quinte einer Tonart, wird daher auch Dominante genannt.

Gehen wir nun von der Tonart aus, die keine chromatische Veränderung als sogenanntes Vorzeichen hat, zu der, die als Grundton die Dominante der ersteren hat, dann erhalten wir die Dur-Tonart mit dem ersten Kreuz als Vorzeichen, nämlich dem „#“ des Leittones zur Dominante. Die Durtonart ohne chromatische Veränderung ist „C“-Dur, die mit einem „#“ – also „G“-Dur. Setzen wir diese Art der Tonartenfindung fort, so gelangen wir eben durch jeweils einen Quintenschritt nach oben zum Grundton und einem weiteren Kreuz. Man nennt dieses Verhältnis der Tonarten ihre „Dominantenverwandtschaft“ und findet die jeweils so verwandte neue Tonart durch anwenden des Quintenzirkels, der seinen Namen einmal durch dieses Quintenverhältnis, dann dadurch erhalten hat, dass man bei seiner fortgesetzten Anwendung wieder zur Ausgangstonart zurück gelangt und einen Kreis schließt. Damit hat sich die Anzahl der Tonarten in ihrer theoretischen Anwendung erschöpft. Dasselbe gilt für alle die Tonarten, die man findet, wenn man die Methode des Quintenzirkels nach unten

ansetzt. Dieser untere Quintenzirkel gibt uns die Grundtöne der Tonarten mit steigender Anzahl der „b“s an. Die Tonart mit einem „b“ ist also F-Dur, denn der Grundton „F“ ist die Subdominante (untere Quinte) von „C“

Aufgabe 1. Notiere sämtliche Durtonarten durch ihre Tonleitern zuerst nach dem oberen, dann nach dem oberen Quintenzirkel. Der Kreis schließt sich nach oben mit His-Dur, nach unten mit Heses-Dur.

Aufgabe 2. Notiere sämtliche harmonische Moll-Tonarten durch ihre aufsteigenden Tonleitern ebenfalls nach dem Quintenzirkel für die Dur-Tonarten, indem die Paralleltonart 1 1/2 Ton, eine kleine Terz, tiefer liegt. Beginne die Reihe der Paralleltonarten nach dem unteren Quintenzirkel bei „a“-Moll und finde die „Bb“-Moll Tonarten direkt. (siehe Beispiele) Seite 3-5

(Zum Quintenzirkel: Übersichtstafel aller Tonarten. Geordnet nach oberem und unterem Quintenzirkel). Siehe Umseite.

Die enharmonischen Verwechslungen.

Man kann einen Ton mittels der Notenschrift durch die Ableitung der Töne „n“-1, und „n“+1 sowie „n“-1/2 und „n“+1/2 ausdrücken. Ebenfalls lassen sich die Ableitungen des Tones „n“ durch Ableitungen der Töne „n“-1 und „n“+1 oder durch diese selbst notieren. Diese Operationen geschehen im Notenbild durch die Anwendung von chromatischen Veränderungen, nämlich durch die Versetzungszeichen der Kreuze, „bes, Doppelkreuze, und Doppel-bes. Vollzieht man eine dieser Operationen an einem Tone, so nennt man das eine enharmonische Verwechslung. Die 4 ersten durch einfache Versetzungszeichen möglichen enharmonischen Verwechslungen sind die der beiden Halbtonschritte der Tonart „C“-Dur nämlich „F“ durch „cis“, „C“ durch „his“, „E“ durch „fes“, „H“ durch „ces“.

Alle nun folgenden enharmonischen Verwechslungen sind solche von Ableitungen durch den ursprünglich höheren oder tieferen Ton, oder solche von Ableitungen durch Ableitungen z. Bsp. „D“ durch „cisis“, „C“ durch „disis“, u.s.w.

Aufgabe 3. Notiere sämtliche enharmonische Verwechslungen von „C“ chromatisch aufwärts schreibend. (siehe Beispiel Seite....1.6)

Übersicht über alle Tonarten. Geordnet nach oberem und unterem Quintenzirkel

		<u>Oberer Quintenzirkel</u>												
Namen der Dur-Tonarten		E	G	D	A	B	H	Fis	Cis	Gis	Dis	Ais	Bis	His
Anzahl der „#“		0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Namen der Moll-Tonarten		A	C	H	Fis	Cis	Gis	Dis	Ais	Eis	His	Fisis	Eisis	Gisis
		<u>Unterer Quintenzirkel</u>												
Namen der Dur-Tonarten		C	F	B	Bes	As	Des	Ges	Ces	Fes	Bes	Hases	Asas	Deses
Anzahl der „b“		0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Namen der Moll-Tonarten		A	D	G	C	F	B	Es	Ab	Des	Ges	Ces	Fes	Bes

Zählt man an dieser Übersichtstafel alle Tonarten ab, so erhält man 23 Dur-Tonarten und 23 Moll-Tonarten. Die Gattung melodisch Moll bleibt dabei also unberücksichtigt. Davon gibt es offenbar auch 23.

Die chromatische Tonleiter

Ebenso wie sich auf jeden der 23 Töne die Dur- und Molltonleitern aufbauen lassen, kann man auch 23 Tonleitern auf diesen Tönen aufbauen, deren einzelne Tonschritte je einen halben Ton auseinander liegen. Diese Tonleitern nennt man chromatische Tonleitern, die aufwärts durch Kreuze und abwärts durch „bes“ bezeichnet werden. Die Dur- und Molltonleitern, also von Ton zu Ton fortschreitend. Die chromatische Tonleiter schreitet von Halb- zu Halbton auf und ab. Mit dieser Erwähnung der chromatischen Tonleitern schließt der erste Teil über die Grundbegriffe einer Harmonielehre und wir gelangen zur Intervallenlehre als wichtigste und notwendigste Voraussetzung der Akkordverbindungen und Modulationen. Diese beiden bilden die eigentliche Harmonielehre.

Die Intervalle

Unter einem Intervall versteht man in der Musik den Zwischenraum, den zwei Töne aus der Reihe aller Töne ausschneiden. Man bezeichnet ein Intervall so, dass man zuerst den unteren Ton (Basston) und danach den oberen Ton nennt. Zu dieser Reihenfolge werden die Grenztöne aller Intervalle ebenfalls im Notenbild gelesen. Diese Regel gilt ausnahmslos für alle Erscheinungen, Analysen sowie Synthesen im Verfolg der Harmonien und Modulationen. (Siehe Beispiele) Es gibt zwei große Gruppen von Intervallen, nämlich vorerst die, die einer Tonleiter eigen sind, also deren Grenztöne einer diatonischen Tonleiter angehören. Diese nennt man leitereigene oder tonale Intervalle. Alle anderen Intervalle sind in strengem Sinne des Wortes atonal, da ihre Grenztöne nicht mehr innerhalb der gegebenen Tonleiter und deren Tonart liegen; man nennt sie leiterfremde Intervalle, (Siehe Beispiele „b“ für leitereigene, „c“ Tonleiterfremde Intervalle) Innerhalb der Reihe der Intervalle macht man nun den weiteren, zusätzlichen Unterschied zwischen konsonanten- und dissonanten Intervallen, nämlich Intervallen die keine Auflösung verlangen und den letzteren, die einer Auflösung bedürfen. Dieses Bestreben der Intervalle hat also eine psychologische Wertung erfahren die sich in Befriedigt- und Unbefriedigtsein ausdrückt.

4. Die Leitereigenen Intervalle

Setzt man als erste Tonart zur Untersuchung der Intervalle C-Dur in ihrer Tonleiter, so gelangt man zu folgenden Ergebnissen.

1.) Auf dem Grundton als Ganzton bezogen.

C - C	Reine Prime	C - H	Große Septime
C - D	Große Sekunde	C - C [~]	Reine Oktave
C - E	Große Terz	C - D [~]	Große None
C - F	Reine Quart	C - E [~]	Große Dezime
C - G	Reine Quinte	C - F [~]	Reine Undezime
C - A	Große Sexte	C - G [~]	Reine Duodezime

siehe Beispiel a Seite 5a

2.) Auf andere Töne der C-Dur Skala als Ganztöne bezogen.

D - E Große Sekunde
D - F Kleine Terz
D - G Reine Quarte
D - A Reine Quinte
D - H Große Sexte
D - C Kleine Septime

D - D¹ Reine Oktave
D - E¹ Große None
D - F¹ Kleine Dezime
D - G¹ Reine Undezime
D - A¹ Reine Duodezime

E - F Kleine Sekunde
E - G Kleine Terz
E - A Reine Quarte
E - H Reine Quinte
E - C¹ Kleine Sexte

E - D¹ Große Septime
E - E¹ Reine Oktave
E - F¹ Kleine None

F - G Große Sekunde
F - A Große Terz
F - H Übermäßige Quinte
F - C¹ Reine Quinte
F - D¹ Große Sexte
F - E¹ Große Septime

F - F¹ Reine Oktave
F - G¹ Große None
F - A¹ Große Dezime
F - H¹ Übermäßige Undezime

Siehe Beispiel b.,

andere Bezugstöne, also untere, oder Basstöne der Tonleitern zu weiteren Untersuchungen heranzuziehen erübrigt sich, da man andere Arten der Intervalle als die hier gefundenen und benannten in Dur-Tonleitern nicht findet. Diese nennt man Leitereigene Intervalle dieser Tonart C-Dur, das heißt also, dass beide Grenztöne jedes Intervalles jeweils der Tonleiter C-Dur angehören. Für alle Dur-Tonarten gilt dasselbe Untersuchungsergebnis.

Aufgabe 4. Führe diese Untersuchung mit der oben angegebenen Benennung aller Intervalle für andere Dur-Tonleitern durch.

3.) Auf die Töne der A-Moll-Tonleiter (harmonisch) als Basstöne bezogen. Wir finden als bisher noch nicht bekannte Intervalle-

die übermäßige Quinte C - G^{is} und

die übermäßige Sekunde F - C^{is} (siehe Beispiel)

die verminderte Quinte H - F

Alle anderen Intervalle der A-Moll Tonleiter sind schon in C-Dur vorhanden und wir haben nur die übermäßige Quinte und die übermäßige Sekunde als neuartige, leitereigene Intervalle der harmonischen Moll-Tonart gefunden. Ebenfalls treffen wir bei „melodisch Moll“ auf keine weiteren etwa noch unbekanntem leitereigene Intervalle. Für anderen Moll-Tonarten gilt dasselbe Untersuchungsergebnis.

Aufgabe 5. Notiere die übermäßigen Sekunden und übermäßigen Quinten von Fis, H, Cis, und D,F, Es.

B. Leiterfremde (atonale) Intervalle

Verändert man in einer Dur- oder Moll-Tonart einen oder beide Grenztöne chromatisch nach oben oder unten oder in einer beliebigen Richtung außerhalb der Anzahl der für die Tonleiter gegebenen Vorzeichen (chromatischen Veränderungen), dann erhält man in jedem Falle leiterfremde Intervalle. Hier genügt eine Untersuchung einer Dur-Tonart und wir finden für C-Dur folgende leiterfremde Intervalle, die in allen Dur- sowie Moll-Tonarten auf den gleichen Stufen erscheinen.

C - Cis	übermäßige Prime	inhaltlich	verwandte	kleine Sekunde
C - Dis	übermäßige Sekunde	inhaltlich	Verwandte	kleine Terz
C - Eis	übermäßige Terz	inhaltlich	Verwandte	reine Quarte
C - Ais	übermäßige Sexte	inhaltlich	Verwandte	Septime
C - Fis	übermäßige Quarte	inhaltlich	Verwandte	kleine Quinte
C - His	übermäßige Septime	inhaltlich	verwandte	reine Oktave
C - Cis [~]	übermäßige Oktave	inhaltlich	Verwandte	kleine None
C - Fes	verminderte Quarte	inhaltlich	Verwandte	große Terz
C - Ges	verminderte Quinte	inhaltlich	Verwandte	Tritonus
C - Ces	verminderte Oktave	inhaltlich	Verwandt	große Septime

Siehe Beispiel für C-Dur – H-Moll.

C. Konsonante und dissonante Intervalle.

Wir bemerken bei der Betrachtung der psychologischen Situation der leitereigenen Intervalle einige die beim Erklängen ihrer Grenztöne eine auffallende Ruhe und Unbewegtheit verbreiten und die eine mehr oder weniger markante Erscheinung in der Aufeinanderfolge der Töne innerhalb der Tonleiter sind. Sie drücken einen gewissen Grad des Befriedigtseins aus und genügen sich selbst. Das sind im starken Maße die reine Prime, die reine Quinte und die reine Oktave. Ein wenig schwächer in dieser Art der Wirkung sind die große Terz, die reine Quarte und die große Sexte in Dur, sowie die kleine Terz und die kleine Sexte in Moll. Diese Intervalle einer Tonleiter nennt man konsonante (zusammenklingende) Intervalle oder kurz „Konsonanzen“.

Alle anderen leitereigenen und die Gesamtheit der leiterfremden Intervalle sind unruhig, unbefriedigt und verlangen nach einer Auflösung in konsonante Zweiklänge. Man nennt diese Intervalle im Gegensatz zu den Konsonanzen, dissonante Intervalle oder kurz „Dissonanzen“. (entgegen- oder auseinanderklingende).

D. Die Tonunterschiede der Intervalle (+Anzahl der Töne)

1. Reine (=R) Prim: 0	2. Über. Prime: 1/2	3. Verm. Prime: 1/2	4. Gr. Sek: 1	5. Über. Sek: 1.1/2
6. Kl. Sek: 1/2	7. Gr. Terz: 2	8. Über. Terz: 2.1/2	9. Kl. Terz: 1.1/2	10. R. Quart: 2.1/2
11. Über. Quart: 3	12. Verm. Quart: 2	13. R. Quinte: 3.1/2	14. Über. Quint: 4	15. Verm. Quint: 4
16. Gr. Sext: 4.1/2	17. Überm. Sexte: 5	18. Kl. Sexte: 4	19. Gr. Sept: 5.1/2	20. Überm. Sept: 6
21. Kl. Septime: 5	22. Verm. Sept: 4.1/2	23. Reine Okt: 6	24. Überm. Okt: 6.1/2	25. Verm. Okt: 5.1/2

Die Umkehrung der Intervalle

Bei der bisher stattgehabten Untersuchung der Intervalle ist der Raum einer Oktave nicht verlassen worden, das heißt, dass beide Grenztöne jedes Intervalles innerhalb der Prime und der Oktave, also der ersten und achten Stufe einer Tonleiter zu finden waren. Betrachtet man nun ein Intervall $m - n$ so, dass man den unteren Grenzton, also den Basston m um eine reine Oktave höher legt, dann erhält man die Umkehrung des Intervalles $m - n$, die sich uns als $n - m$ darstellt, deren Basston folglich n geworden ist und deren oberer Grenzton die Tonqualität m mit der nächsten Tonhöhe, mithin m ist. Soweit die Intervalle untersucht werden, deren Basston gleichzeitig der Grundton der gegebenen Tonleiter ist, verlässt die so erhaltene Reihe der Umkehrungen den Raum einer Oktave nicht. Alle anderen Umkehrungen aber haben ihren oberen Grenzton dann innerhalb der Oktave $m - m$. Beginnen wir unsere Reihenuntersuchung nun mit den Intervallen der C-Dur Tonleiter gemäß der im Abschnitt 4 „Leitereigene Intervalle“ aufgestellten Übersichtstafel, dann erhalten wir von:

C – C reine Prime	C – C [~] reine Oktave
C – F reine Quarte	F – C [~] reine Quinte
C – G reine Quinte	G – C [~] reine Quarte
C – C [~] reine Oktave	C – C [~] reine Prime
C – D große Sekunde	D – C [~] kleine Septime
C – E große Terz	E – C [~] kleine Sexte
C – A große Sexte	A – C [~] kleine Terz
C – H große Septime	H – C [~] kleine Sekunde
E – F kleine Sekunde	F – E [~] große Septime
D – F kleine Terz	F – D [~] große Sexte
E – C kleine Sexte	C – E [~] große Terz
D – C kleine Septime	C – D [~] große Sekunde
F – H überm. Quarte	H – F [~] verm. Quinte

Die Umkehrung der noch fehlenden Intervalle für die Parallel-Tonart sind folgende:

F – G ^{is} überm. Sekunde	G ^{is} – F [~] vermind. Septime
C – G ^{is} überm. Quinte	G ^{is} – C [~] vermind. Quarte
H – F vermind. Quinte	F – H [~] überm. Quarte

Außer dieser vorhergehenden Untersuchung der leitereigenen Intervalle und ihren Umkehrungen lassen sich folgende Sätze ableiten:

1. Ein Intervall und seine Umkehrung ergänzen sich zu einer Oktave.

2. Bei der Umkehrung der Intervalle werden aus:

Primern werden Oktaven	Sekunden werden Septimen
Terzen werden Sexten	Quarten werden Quinten
Quinten werden Quartan	Sexten werden Terzen
Septimen werden Sekunden	Oktaven werden Primern

3. Reine Intervalle bleiben reine.

Große Intervalle werden kleine
Übermäßige Intervalle werden
vermindert

Kleine Intervalle werden große
Verminderte Intervalle werden
übermäßige

Diese 3 Gesetze von der Umkehrung der Intervalle behalten ihre Gültigkeit auch für die Gesamtheit aller leiterfremden Intervalle.

Aufgabe 7 Notiere die Umkehrung aller leitereigenen Intervalle für As-Dur und Fis-Moll.

F. Besonders wichtige Intervalle und deren Basstöne, ausgedrückt in der Ordnungszahl der Tonstufen in Dur und Moll.

(Dabei sind die unterstrichenen Intervalle Umkehrungen!)

Name des Intervalls	Dur	Moll
Kleine Sekunde	3., 7.	2., 5. u. 7.
Kleine Terz	2., 3., 6. u. 7.	1., 2., 4., <u>7.</u>
Übermäßige Sekunde	--	6.
Übermäßige Quarte	4.	4., u. <u>6.</u>
Übermäßige Quinte	- -	3.
Verminderte Quarte	- -	<u>7.</u>
Verminderte Quinte	<u>7.</u>	2., u. <u>7.</u>
Verminderte Septime	- -	<u>7.</u>
Kleine Septime	2., <u>3.</u> , 5., 6., u. <u>7.</u>	2., 4., u. 5.
Große Septime	1., <u>4.</u>	1., <u>3.</u> , <u>6.</u>
Große Terz	1., 4., u. 5.	3., 5., u. 6.

Aufgabe 8: Schreibe diese Intervalle im Bass-Schlüssel für B, D und deren Paralleltonarten auf.

G. Schlussbetrachtung zur Intervallenlehre.

Bei der Einteilung der Intervalle in leitereigene und leiterfremde haben wir nach der Definition der Leiterfremdheit für die gegebene Tonart alle die als leiterfremd kennengelernt, deren einer oder beide Grenztöne chromatisch in beliebiger Richtung außerhalb der Anzahl und Anzahl der zugeordneten Vorzeichen verändert war oder waren. Dabei haben sich natürlich Intervalle gezeigt, die für die zu suchende Tonart wohl leiterfremd waren, die aber in einer anderen Tonart sehr wohl leitereigen sein konnten. Zum Beispiel ist c-gis für C, G, D und alle B-Dur Tonarten, sowie c, h und alle B-Moll Tonarten leiterfremd, aber leitereigen für a bis H und a-cis, gis. Hieraus ergibt sich eine sogenannte **Relative Leiterfremdheit**.

Untersuchen wir die Gesamtheit der Intervalle und ihre Umkehrungen, dann gelangen wir innerhalb der Gruppe der leiterfremden zu solchen, die in keine der uns bekannten Dur- und Molltonarten passen, weder in die praktisch möglichen, noch in die theoretischen, die den

C--Cis übermäßige Prime
C--Ces verminderte Prime
C--Deses verminderte Sekunde
C—Eis übermäßige Terz C—
Ais übermäßige Sexte

Cis--C verminderte Oktave
Ces--C übermäßige Oktave
Deses—C übermäßige Oktave
Eis—C verminderte Sexte
Ais—C verminderte Terz

Quintenzirkel schlossen. Das sind folgende:

Diese 10 Intervalle sind absolut leiterfremd und so auch im weiteren Sinne **atonal**, da sie in keine der möglichen Tonarten passen!

Die Lehre von den Dreiklängen und ihren Verbindungen

1.) Definition des Dreiklanges

Bei der Betrachtung der psychologischen Wirkungen der Intervalle begegnete man ihrer Eigenschaft der Konsonanz und Dissonanz. Dabei waren reine Primen, kleine und ganze Terzen, reine Quarten und Quinten, kleine und große Sexten und reine Oktaven die Intervalle, denen die Qualität der Konsonanz anhaftete. Die beiden Konsonanzen mit den kleinsten reellen Tonunterschieden sind die kleine und große Terz, die beide als Zwillinge auf den uns bekannten Tonstufen in Dur und Moll zu finden waren. Innerhalb der Möglichkeiten der Zuordnung zweier solcher Terzen mit dieser ihrer Eigenschaft der kleinsten konsonanten Intervalle im Verlauf einer Tonleiter besteht nun zuerst die sie übereinander zu stellen, so dass der obere Grenzton der ersten Terz mit dem unteren der zweiten zusammenfällt. Beide werden harmonisch als **ein Ton** behandelt. Man erhält nun beim Erklingen dieser so gewonnenen 3 Töne den an Unterschied seiner Aussenstimmen sich uns am kleinsten darstellenden Mehrklang und als Summe (vorerst) addition die Natur zweier Konsonanzen, deren erster Basston und zweiter oberer Grenzton mit einer Ausnahme wieder Konsonanzen bilden. – nämlich, reine Quinten – eine Konsonanz von zwei Zweiklängen, die man einen Dreiklang nennt. Dieser ist an Tonunterschied kleinste Konkordanz.

2.) Die Dreiklänge der Dur-Tonleiter

Auf jeder der sieben Stufen einer Dur-Tonleiter lässt sich je ein der in 1.) gegebenen Definition entsprechender Dreiklang aufbauen. Man verfährt bei der Untersuchung dieser Dreiklänge analog zu denen der Intervalle. Der untere Grenzton eines Dreiklanges ist sein Basston, der zweite und mittlere Ton seine **Terz** und der obere Grenzton als dritter, seine **Quinte**. So finden wir auf den Stufen der C-Dur Tonleiter folgende Dreiklänge:

1. Stufe	Bass- Grundton: „C“	Dreiklang: C--E--G
2. Stufe	„D“	Dreiklang: D--F--A
3. Stufe	„E“	Dreiklang: E--G--H
4. Stufe	„F“	Dreiklang: F--A--C
5. Stufe	„G“	Dreiklang: G--H--D
6. Stufe	„A“	Dreiklang: A--C--E
7. Stufe	„H“	Dreiklang: H--D--F

Aufgabe 9 Schreibe die Dreiklänge der Tonarten D, A, As und Des auf.

Wir sehen, dass der Dreiklang der „C“-Dur aus:

1. Stufen: Große Terz: C--E Kleine Terz E--G

2. Stufen:	Kleine Terz	D--F	Große Terz	F--A
3. Stufen:	Kleine Terz	E--G	Große Terz	G--H
4. Stufen:	Große Terz	F--A	Kleine Terz	A--C
5. Stufen:	Große Terz	G--H	Kleine Terz	H--D
6. Stufen:	Kleine Terz	A--C [^]	Große Terz	C--E
7. Stufen:	Kleine Terz	H--D [^]	Kleine Terz	D--F

besteht.

Alle Dreiklänge, die so gebildet sind, dass die erste Terz groß und die zweite klein ist, nennt man große Dreiklänge. Mithin besteht ein großer Dreiklang aus großer Terz und reiner Quinte.

Alle Dreiklänge, die so gebildet sind, dass die erste Terz klein, die zweite aber groß ist, heißen kleine Dreiklänge. Mithin besteht ein kleiner Dreiklang aus kleiner Terz und reiner Quinte.

Alle Dreiklänge, die aus zwei übereinanderstehenden kleinen Terzen gebildet sind nennt man verminderte Dreiklänge. Mithin besteht ein verminderter Dreiklang aus kleiner Terz und verminderter Quinte.

Unter den leitereigenen Dreiklängen einer Dur-Tonart finden wir also die großen Dreiklänge auf der 1., 4. und 5. Stufe der da gegebenen Tonart zugehöriger Tonleiter. Die der kleinen Dreiklänge auf der 2., 3. und 6. Stufe und einen verminderten Dreiklang auf der 7. Stufe.

Aufgabe 10 Notiere im Bassschlüssel die großen Dreiklänge von A und H, im Sopranschlüssel die kleinen Dreiklänge von As und Ges und im Altschlüssel die verminderten Dreiklänge aller B-Dur Tonarten bis Ces-Dur.

3. Die Dreiklänge der Moll-Tonleiter

Ebenso wie sich auf den sieben Stufen der Dur-Tonleiter Dreiklänge aufbauen ließen, werden wir nun die Dreiklänge auf den sieben Stufen der Moll-Tonleiter (harmonisch) aufbauen und zur selben Untersuchung schreiten.

So finden wir auf den Stufen der A-Moll Tonleiter folgende Dreiklänge:

1. Stufe: Auf dem Grundton als Basston den Dreiklang:	A - C [^] - E [^]
2. Stufe:	H - D [^] - F [^]
3. Stufe:	C [^] - E [^] - Gis [^]
4. Stufe:	D [^] - F [^] - A [^]
5. Stufe:	E [^] - Gis [^] - H [^]
6. Stufe:	F [^] - A [^] - C [^]
7. Stufe:	Gis [^] - H [^] - D [^]
	besteht

Aufgabe 11. Schreibe die Dreiklänge der Moll-Tonart H, Cis, C und B auf.

Wir sehen, dass der Dreiklang der:

1. Stufe aus der kleinen Terz: A - C[^] und der großen Terz: C[^] - A[^]

2. Stufe aus der kleinen Terz:	H – D [^]	und der kleinen Terz:	D [^] – F [^]
3. Stufe aus der großen Terz	C [^] – E	und der großen Terz:	E [^] – Gis
4. Stufe aus der kleinen Terz:	[^] D [^] – F	und der großen Terz:	F [^] – A [^]
5. Stufe aus der großen Terz	E [^] – Gis	und der kleinen Terz	Gis [^] – H [^]
6. Stufe aus der großen Terz	F – A	und der kleinen Terz	A [^] – C [^]
7. Stufe aus der kleinen Terz:	Gis – H	und der kleinen Terz	H [^] – D [^]

besteht.

Also finden wir unter den leitereigenen Dreiklängen einer Molltonart die kleinen Dreiklänge auf der 1. Und 4. Stufe. Die großen Dreiklänge auf der 5. Und 6. Stufe. Die verminderten auf der 2. und 7. Stufe und einen übermäßigen Dreiklang auf der 3. Stufe.

Aufgabe 12. Notiere in verschiedenen Schlüsseln die kleinen Dreiklänge von A, D, E, F. Die großen Dreiklänge von H, Fis, Cis, Gis. Die verminderten Dreiklänge von C, Es, B, Dis und die übermäßigen Dreiklänge aller # Moll Tonarten.

4. Einführung des Generalbasses

Die Bezeichnung von Akkorden durch Zahlen geht in ihrer praktischen Bedeutung bis ins Mittelalter zurück und führt uns dort bis zu Lautentabulaturen des Minnegesangs. Laute, Gitarre und Lyra sind vorerst begleitende Akkordinstrumente. Für diese machte sich eine einfache und übersichtliche Darstellung der zu spielenden, die Gesangsmelodie unterstützende Akkorde notwendig. Die Notation mit einer oder zwei Höhenlinien machte das Lesen der Tonzeichen zu schwer. So bediente man sich der Zahlen, die in sinngemäßer Anordnung und Verbindung mit den Buchstaben als Bezeichnung für die Modi (Kirchentonarten), die Möglichkeit boten, die zur Begleitung der Melodie notwendigen Zusammenklänge in gewünschter, auch rascher Aufeinanderfolge auf den Bündeln der Lauten zu greifen. Diese Vereinfachung der Notenfolge (Neumisation) wurde auch nach der Erfindung der Notenschrift für alle Begleitinstrumente, – Cembalo und Orgel, beibehalten. Die Violinkonzerte Correllis, Vivaldis, die Cantionae secreae von Schütz etwa wurden nur in ihrer Melodie bzw. in ihrer Polyphonie notiert. Die Begleitung wurde durch einen fortlaufenden Bass bezeichnet, unter dem die Stufen der Tonart durch Zahlen eingegeben wurden. Diese Art der Notation der Begleitung einer Solostimme z. Bsp. ließ dem Musiker eine ungeheure Freiheit, in der er seiner Musikalität freie Betätigung zeigen konnte. Um der mit dieser Freiheit sich steigender Zügellosigkeit Einhalt zu gebieten, wurde das System der Bezifferung erweitert und das Ergebnis war der bezifferte Bass, den wir hier einzuführen haben und der uns bis an das Ende der Harmonielehre begleiten wird.

A.) Die Bezeichnung der großen Dreiklänge, allen voran Dreiklänge einer Tonart werden mit großen römischen Ziffern unter dem Liniensystem bezeichnet.

Der Dreiklang des Grundtones der Tonika einer Dur-Tonart mit „I“ ebenso der Dreiklang der Subdominante und der Dominante mit „IV“ und „V“. Diese Bezifferung entspricht der Ordnungszahl der Tonstufe (Tonleiter). Ebenso werden die großen Dreiklänge der Moll-Tonarten mit großen römischen Ziffern bezeichnet, also „V“ und „VI“. Die Bezeichnung der Tonart selbst geschieht bei Dur durch einen großen lateinischen Buchstaben zu Anfang der ersten Zeile eines Satzes oder einer Reihe von Takten, bei „Moll“ durch den kleinen lateinischen Buchstaben der Tonart. Hinter den, die Tonart bestimmenden Buchstaben setzt man einen Doppelpunkt. S. Beispiel).

B.) Die Bezeichnung der kleinen Dreiklänge.

Alle kleinen Dreiklänge einer Tonart werden mit kleinen römischen Ziffern unter dem Liniensystem bezeichnet: so erhält also der Dreiklang der ersten Stufe in Moll die Zahl „i“, ebenso der der vierten Stufe in Moll dies Zahl „iv“. Die Dreiklänge der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Dur erhalten „ii“, „iii“ und „vi“ als Bass-Bezifferung.

(s. Beispiel)

C.) Die Bezeichnung der übrigen Dreiklänge.

Alle verminderten Dreiklänge werden mit kleinen, die Tonleiter angegebenden römischen Ziffern bezeichnet, die mit dem Index „o“ oben rechts versehen wird. Das gilt für den

Dreiklang der siebenten Stufe in Dur und für die Dreiklänge der zweiten und siebenten Stufe in Moll.

Der übermäßige Dreiklang der dritten Stufe in Moll wird durch eine große römische Drei bezeichnet, die oben mit einem Komma versehen wird. (Beispiel III[~]).

D.) Erweiterung der Bassbezeichnung.

Man nennt die Anordnung eines Dreiklanges dessen Basston gleich dem Tone der Tonstufe ist, auf der der ganze Dreiklang aufgebaut ist, seine **Grundstellung**. Es ist dabei gleichgültig in welcher Reihenfolge Terz und Quinte dieses Dreiklanges über dem Basston stehen. Folgen diese Intervalle direkt über ihm, dann bezeichnet man diese Anordnung **mit enger Lage**. Folgen die Intervalle des Dreiklanges so übereinander, dass alle oder auch nur eines, die dem Basston nächste, nach oben benachbarte Höhe überspringen, dann ist das die **weite Lage**. Allen nun folgenden Darstellungen der Dreiklänge wird der 4-stimmige Vokalsatz des erweiterten Chores zugrunde gelegt. Das bedeutet, dass der Basston jedes Dreiklanges in einer der Oberstimmen wiederholt, also verdoppelt werden muss.

C Dazu fasst man Bass- und Violinsystem am Anfang der Notenzeilen durch eine geschweifte Klammer zu einer Einheit zusammen. Taktstriche, Doppelstriche und Wiederholungszeichen werden durchgezogen.)

Erscheint der Basston in beliebiger Höhe als Verdoppelung in der oberen Aussenstimme also im Sopran, dann wird diese Stellung des Dreiklanges mit Oktavlage und einer **8** über dem Basssystem und über dem Basston gekennzeichnet. Ist die Terz obere Aussenstimme, dann muss eine **3** über dem Basssystem stehen. Diese Anordnung heißt **Terzlage**. Ebenso verfahren wir bei der Anordnung, bei der die Quinte im Sopran liegt. Wir bezeichnen diese Lage als **Quintlage** und mit einer **5** über dem Basssystem.

Aufgabe 13. Setze die folgenden Bässe 4-stimmig ein. Wende die enge Lage an. Die Stufenzahl ist nach der Definition der Bezeichnung der Dreiklänge zuerst unter das Basssystem zu setzen.

Bei den Bässen der Molltonart ist die Erhöhung des Leittones zu kennzeichnen. Das geschieht, indem der Leitton im Bass selbst mit einem „#“, oder Auflösungszeichen versehen wird.

Erscheint dieser Leitton nach Massgabe des Dreiklanges in einer anderen Stimme, so ist das durch die Stufenzahl des betreffenden Intervalles vom Basston aus gerechnet auszudrücken, und zwar so, daß diese Stufenzahl durchstrichen wird, oder, dass man das „#“ oder das Auflösungszeichen hinter sie setzt.

Bei der Durchführung aller nun folgenden Dreiklangverbindungen ist vorerst das Violin- und Basssystem auszusondern. Dazu fasst man beide Systeme durch eine geschweifte Klammer zu einer Einheit zusammen. Taktstriche, Doppelstriche und Wiederholungszeichen sind durchzuziehen.

Verbindungen der Dreiklänge in ihrer Grundstellung

a) Die Dreiklänge der Durtonarten.

Jeder Dreiklang jeder Tonstufe kann mit jedem Dreiklang einer der übrigen Tonstufen verbunden werden. Dabei gelten folgende Regeln:

- 1.) Haben zwei zu verbindende Dreiklänge einen oder zwei gemeinsame Töne, dann bleiben diese in derselben Stimme liegen.
- 2.) Dreiklänge von Sekundenschritten müssen in Gegenbewegung zur Richtung des Sekundschrittes im Bass geführt werden.
- 3.) Oktav- und Quintparallelen zwischen den einzelnen Stimmen sind verboten.
- 4.) Der Leitton darf nicht verdoppelt werden.

b) Die Dreiklänge der Molltonarten.

Jeder Dreiklang jeder Tonstufe kann mit jedem Dreiklang einer der übrigen Tonstufen verbunden werden. Durch die Erhöhung des Leittones um einen halben Ton erscheinen in Moll die übermäßigen Intervalle: die übermäßige Sekunde, der Tritonus und die übermäßige Quinte, die im 4-stimmigen Vokalsatz nicht anwendbar sind.

Daher ergeben sich für die Verbindungen von Dreiklängen vierstimmigen strengen Satz zusätzlich folgende Regeln:

- 5.) Der übermäßige Sekundenschritt ist unter allen Umständen zu vermeiden.
- 6.) Tritonus und übermäßige Quinte sind als Intervallsprünge verboten.

Bei der Untersuchung der Dreiklängerverbindungen der Molltonarten ergibt sich, dass die Verbindungen der 3. und 7., der 4. und 7., der 6. und 7. Stufe bei der Beschränkung auf die Grundstellungen nicht ausführbar sind. Ohnehin sind alle diese Verbindungen durch diese Einengung starr und nicht gut und werden im allgemeinen als krankhaft und gezwungen empfunden. Die Umkehrung der Dreiklänge und ihrer Verbindungen sind gelöster und eleganter.

c) Schlussbildungen.

Einige Verbindungen der Dreiklänge werden als Schlussbildungen oder Kadenz empfunden und auch demgemäß bezeichnet. Zuerst sind das die Verbindungen der Dreiklänge der Tonika mit Dominante und Subdominante.

Die Schlussbildung „I“ „V“ „I“ ist der vollkommene Schluss oder die authentische Kadenz.

Die Schlussbildung „I“ „IV“ „I“ ist der Halbschluss oder die plagale Kadenz.

Erweiterte Kadenz sind die Verbindungen dieser bei den Schlüssen mit den Dreiklängen hauptsächlich der 2. und 7. Stufe.

Die Umkehrungen der Dreiklänge

Unter der Umkehrung eines Intervalls verstanden wir das neue Intervall, dessen Basston der obere Grenzton des Anfangsintervalls war und dessen oberer Grenzton durch den um eine Oktave nach oben versetzten unteren Grenzton des Ausgangsintervalls gebildet wurde.

Dabei entstand ein anderes Intervall.

Wendet man dieses Verfahren analog auf einen Dreiklang an, dann erkennt man zwei Möglichkeiten der Intervallenfolge. Zuerst versetzt man den Basston des Dreiklänges um eine Oktave nach oben und erhält einen Dreiklang, dessen neuer Basston die Terz des ursprünglichen ist. Die zweite Möglichkeit ist sie, den so gewonnenen neuen Basston, nämlich die Terz, ebenfalls um eine Oktave höher zu stellen, in enger Lage so, dass sie über den schon um eine Oktave nach oben versetzten Basston des ursprünglichen Dreiklänges zu liegen kommt. Neuer, mithin dritter Basston des so erhaltenen Dreiklänges ist die Quinte des Ausgangsdreiklänges.

Diese beiden Umkehrungen der Grundstellung eines Dreiklänges erhalten neue Namen, die man aus der Reihenfolge der Intervalle über dem Basston ableitet. Beide sind also Sextakkorde, da ihr oberer Grenzton in jedem Falle eine Sexte über dem Basston steht. Der erste ist ein Terz-Sextakkord, der zweite ein Quart-Sextakkord. Als Bezeichnung innerhalb des bezifferten Basses erhält der erste eine 6 über dem Basssystem, der zweite eine 6/4. Die erste Umkehrung eines Dreiklänges wird abgekürzt als Sextakkord bezeichnet, die Zweite mit ihrem vollständigen Namen als Quart-Sextakkord. Das Merkmal des Sextakkordes besteht also darin, dass die Terz des Dreiklänges im Bass steht, das des Quart-Sextakkordes darin, dass seine Quinte im Bass liegt. Diese Definition wird auf den 4-stimmigen Vokalsatz übertragen. Gleichgültig ist dann die Reihenfolge der übrigen Intervalle über dem Basston, also gleichgültig ist ob enge oder weite Lage angewandt wird. (s. Beispiel)

Aufgabe 15. Ergänze die angegebenen Töne im Violinsystem gemäss den Bezifferungen zu Dreiklängen und bestimme Tonart und Stufenbezeichnung.

Aufgabe 16. Setze die angegebenen bezifferten Bässe aus.

Gebrauch des Sext- und Quartsextakkordes

Wir erinnern uns, dass die Terz innerhalb einer Tonart in Verbindung mit dem Grundton wohl als Konsonanz angesprochen wurde, aber eine deutliche Bewegung verriet, die sie wesentlich aus der Reihe der übrigen Resonanzen hervorhob. Beim Sextakkord steht sie zudem noch an einer exponierten Stelle, nämlich als Bass in der unteren Außenstimme dieses Akkordes. Dadurch tritt sie zu stark hervor. Um diese Wirkung abzuschwächen, müsse wir die Regel der Verdoppelung des Basstones als vierstimmigen Satz einengen und die Ausnahme bilden, dass im Sextakkord der Grundton des Dreiklänges in den oberen 3 Stimmen verdoppelt werden muss. Wenn dies aus Gründen einer geschickten Stimmführung unvorteilhaft wird, dann kann er durch die Quinte des Dreiklänges doppelt erscheinen.

Beide Verdopplungen können auch im unisono geschehen. Das gilt für die Sextakkorde aller Stufen, da die Terz das kinetische Intervall des Dreiklänges ist.

Folgen zwei Sextakkorde aufeinander, dann wird die Verdopplung des Grundtones oder die der Quinte nur in einem von beiden angewandt, da andernfalls Oktav- oder Quintenparallelen entstünden.

Sext- und Quartsextakkorde werden weiterhin an allen den Stellen auftauchen, an denen im Bass übermäßige Intervallbewegungen vermieden werden sollen, also bei den Verbindungen der 3., 4. und 6. Mit der 7. Stufe in Moll und der 4. Mit der 7. und der 1. mit der 7. In Dur. Der Quartsextakkord nimmt noch eine besondere Funktion in der authentischen Kadenz auf. Bei der Verbindung „I“ „V“ „I“ in Dur und auch in Moll ist der erste Dreiklang der ersten Stufe als Quartsextakkord zu schreiben und zwar immer so, dass er auf einen betonten Taktteil fällt; im 4/4 – Takt auf das erste oder dritte Viertel, im 3/4 – Takt auf das erste. Erst diese Anwendung des Quartsextakkordes erzeugt die endgültige Vorbereitung des Dreiklages der Tonika.

Die Lehre von den Vierklängen und ihren Verbindungen.

1.) Die Definition des Vierklages.

Wir erkannten den Dreiklang als einfachste Zuordnung zweier leitereigener Terzen, dergestalt, dass der obere Grenzton der ersten mit dem unteren zusammenfiel und dass beide Töne wertmäßig als einer aufgefasst wurden. Fügen wir einem so gewonnenen Dreiklang in gleicher Weise, nämlich durch Addition eine dritte Terz hinzu, dann erhalten wir einen Vierklang. Also erkennen wir diesen als einfachste Zuordnung dreier, vorerst auch leitereigener Terzen, dergestalt, dass der obere Grenzton der ersten mit dem unteren der zweiten und deren oberer mit dem unteren der dritten Terz zusammenfallen. Die dadurch entstehenden Verdopplungen der beiden inneren Intervalle werden harmonisch je als ein Ton aufgefasst und behandelt.

Der Unterschied der Außenstimmen eines Dreiklages ist in jeden Falle eine Quinte; der des Vierklages durch Addition einer dritten Terz gebildete, eine Septime. Alle Vierklänge, die uns als einfachste Zuordnung dreier leitereigener Terzen begegnen, also aufgezeigtem Entwicklungsgesetz gehorchen, werden als Septakkorde bezeichnet. Das psychologische Kriterium des Dreiklages ist seine Eigenschaft der Konkordanz, da alle seine integrierenden Intervalle untereinander und als Summe Konsonanzen bilden. Die Summe aber aller den Septakkord aufbauenden konsonanten Intervalle ist eine Dissonanz. Der Dreiklang war selbständig, der Septakkord ist unselbständig, bedarf ähnlich der Dissonanzen einer Auflösung und in später zu untersuchenden Fällen einer Vorbereitung seines Eintritts in einen Harmonieablauf, solange, als die der Harmonielehre immanente Tonästhetik, die sich bisher im Grundsätzlichen der kritischen Begriffe der Tonalität bedient, ihre Gültigkeit nicht verliert.

2.) Die Septimenakkorde der Dur-Tonarten.

Auf jeder der sieben Stufen einer Dur-Tonleiter lässt sich je ein der in 1.) gegebenen Definition entsprechender Septimenakkord aufbauen. Man verfährt bei der Untersuchung dieser Septakkorde analog zu der der Dreiklänge. Der untere Grenzton eines Septakkordes ist sein Basston, der zweite seine Terz, der dritte seine Quinte und der vierte seine Septime. So finden wir auf den Stufen einer Dur-Tonleiter (C-Dur) folgende Septakkorde:

1. Stufe (Tonika) als Basston-Septakkord	C-E-G-H
2. Stufe als Basston-Septakkord	D-F-A-C
3. Stufe als Basston-Septakkord	E-G-H-D [^]
4. Stufe als Basston-Septakkord	F-A-C [^] -E [^]
5. Stufe als Basston-Septakkord	G-H-D [^] -F [^]
6. Stufe als Basston-Septakkord	A-C [^] -E [^] -G [^]
7. Stufe als Basston-Septakkord	H-D [^] -F [^] -A [^]

Aufgabe 17. Schreibe die Septimenakkorde der Dur-Tonarten E, B, A, und Des auf.

Weiter sehen wir, dass die Septakkorde der...

- | | |
|---|---------|
| 1. Stufe aus großem Dreiklang und großer Septime, | die der |
| 2. Stufe aus kleinem Dreiklang und kleiner Septime, | die der |
| 3. Stufe aus kleinem Dreiklang und kleiner Septime, | die der |

- | | |
|---|-------------|
| 4. Stufe aus großem Dreiklang und großer Septime, | die der |
| 5. Stufe aus großem Dreiklang und kleiner Septime, | die der |
| 6. Stufe aus kleinem Dreiklang und kleiner Septime, | und die der |
| 7. Stufe aus vermindertem Dreiklang + kleiner Sept. | bestehen. |

Alle Septakkorde, die aus einem großen Dreiklang mit einer großen Septime gebildet sind, nennt man große Septimenakkorde. Alle Septakkorde, die aus einem kleinen Dreiklang und einer kleinen Septime gebildet werden, heißen kleine Septimenakkorde. Alle Septakkorde, die aus einem großen Dreiklang und einer kleinen Septime entstehen, werden, da das nur auf der 5. Stufe zutrifft, Dominantseptakkorde genannt. Der Septakkord der 7. Stufe ist aus einem verminderten Dreiklang und einer kleinen Septime gebildet. Unter den leitereigenen Septimenakkorden einer Dur-Tonart finden wir also die großen Septakkorde auf der 1. und 4. Stufe, die kleinen Septakkorde auf der 2., 3. und 6. Stufe. Dominantseptakkord und der Septakkord der 7. Stufe in Dur finden eine gesonderte Behandlung.

Aufgabe 18. Notiere im Bassschlüssel die Dominantseptimenakkorde aller praktischen „#“ – Dur-Tonarten, den Septakkord der 7. Stufe aller praktischen „b“ – Durtonarten, die großen Septimenakkorde der Tonarten A-H-B- und As und die kleinen von G-D-E- und Es.

3.) Die Septimenakkorde der Molltonarten.

Ebenso wie sich auf den sieben Stufen der Dur-Tonleiter Vierklänge aufbauen lassen werden wir nun die Vierklänge der Molltonleiter (harmonisch) untersuchen und aufstellen.

So finden wir also auf den Stufen der A-Moll Tonleiter folgende Septakkorde:

- | | |
|--|--|
| 1. Stufe (Tonika) als Basston den Septakkord | A-C [˘] -E [˘] -Gis [˘] |
| 2. Stufe als Basston den Septakkord | H-D [˘] -F [˘] -A [˘] |
| 3. Stufe als Basston den Septakkord | C [˘] -E [˘] -Gis [˘] -H [˘] |
| 4. Stufe als Basston den Septakkord | D [˘] -F [˘] -A [˘] -C ^{˘˘} |
| 5. Stufe als Basston den Septakkord | E- Gis- H -D ^{˘˘} |
| 6. Stufe als Basston den Septakkord | F [˘] -A [˘] -C ^{˘˘} -E ^{˘˘} |
| 7. Stufe als Basston den Septakkord | Gis [˘] -H [˘] -D ^{˘˘} -F ^{˘˘} |

Aufgabe 19. Notiere alle Septakkorde der Moll-Tonarten C, F, Cis und G im Bassschlüssel. Wir sehen bei der Untersuchung der Zusammensetzung dieser Septakkorde, dass die...

1. Stufe aus kleinem Dreiklang mit großer Septime
2. Stufe aus vermindertem Dreiklang mit kleiner Septime
3. Stufe aus übermäßigem Dreiklang mit großer Septime
4. Stufe aus kleinem Dreiklang und kleiner Septime
5. Stufe aus großem Dreiklang und kleiner Septime
6. Stufe aus großem Dreiklang und großer Septime
7. Stufe aus vermindertem Dreiklang + verm. Septime besteht

Also finden wir unter den leitereigenen Septakkorden einer Molltonart die großen Septakkorde auf der 1., 3. und 6. Stufe, die kleinen auf der 2. Und 4. Stufe den Dominantseptakkord auf der 5. Stufe und den verminderten Septakkord auf der 7. Stufe.

Dabei hat der große Septakkord der Tonika das Sondermerkmal des kleinen Dreiklages, der der 3. Stufe des übermäßigen Dreiklages. Der Dominantseptakkord ist derselbe, wie wir ihn in Dur gefunden haben.

Als neuen, bisher noch nicht bekannten Akkord erscheint der auf der 7. Stufe verminderte Dreiklang mit verminderter Septime. Man nennt ihn den verminderten Septakkord.

Aufgabe 20. Notiere im Altschlüssel die großen Septakkorde von A, D, F, die der kleinen von G, H, B, und die verminderten von allen praktischen „#“-Molltonarten.

Die Bezifferung der Septakkorde.

Wenn über einem gegebenen Bass ein Septakkord erscheinen soll, dann drückt sich diese Forderung ebenfalls in der Bezifferung dieses Basses über der fraglichen Note und über dem Basssystem in arabischen Ziffern aus.

Ist ein leitereigener Septimenakkord verlangt, dann steht eine 7 über dem Ton auf dem dieser Vierklang erscheinen soll. Betrachten wir seine einzelnen Intervalle, dann müsste als vollständige Bezifferung 3, 5, 7 übereinander dastehen. Diese zusätzliche Terz- und Quintenangabe ist jedoch bis auf drei Fälle in harmonisch Moll bei allen leitereigenen Septakkorden unnötig.

In Moll muss jeweils das Intervall, das sich beim Aufbau eines Vierklages mit dem Leitton deckt, chromatisch um einen halben Ton erhöht werden. Das geschieht beim Septakkord der ersten Stufe durch die Erhöhung der Septime, beim Septakkord der dritten Stufe durch die Erhöhung der Quinte und beim Dominantseptimenakkord durch die Erhöhung der Terz. Alle diese chromatischen Veränderungen sind gleich denen bei den Dreiklängen also auch hier durchzuführen und in der Bezifferung auszudrücken. Hierbei stehen wie schon bekannt Erhöhungs,- und Auflösungszeichen hinter der arabischen Ziffer des betreffenden Intervalles, oder diese Ziffer selbst wird von links unten nach rechts oben schwach durchstrichen, wobei diese Durchstreichung die chromatische Erhöhung um einen halben Ton in der Generalbassschrift ausdrückt.

Bei der Durchführung der Aufgabe zum Aussetzen eines bezifferten Basses sind für die Septakkorde gleich der Behandlung der Dreiklänge die Stufenzahlen unter die Noten und unter das Basssystem zu schreiben.

Der Index 7 rechts unten an der diese Stufe bezeichnenden römischen Ziffer lässt auch hier die Anwendung eines Septakkordes deutlich werden.

Aufgabe 21. Bilde auf den einzelnen Stufen der Tonleitern der Tonarten E, As, D, Cis, F und H die Septakkorde in ihrer bisher bekannten Grundstellung aus und ergänze alle fehlenden Bezifferungen.

Aufgabe 22. Bestimme von den folgenden Septakkorden Tonart und Stufenzahl und füge den gegebenen Vierklängen diese Ergebnisse durch die Bezifferung hinzu.

Die Umkehrungen der Septakkorde.

In derselben Weise, in der sich ein Dreiklang umkehren ließ, kann auch ein Septakkord, also ein Vierklang behandelt werden.

Verändert wird mithin ebenso wie dort die Relation: Grundton – Basston. Wir sahen, dass sich ein Septakkord, dessen Grundton – also der Ton, auf dem dieser Septakkord aufgebaut ist – mit dem Basston – also seinem tiefsten Tone zusammenfiel, in seiner Grundstellung befand. Kommt nun zwischen Grundton und Basston ein Intervall zustande, das sich gegen eine reine Prime in irgendeiner Weise außerhalb der Ordnung der Primen differenziert, dann haben wir eine **Umkehrung** des gegebenen Septakkordes und seiner Grundstellung zu beachten.

Stellt sich uns also ein Septakkord in seiner Grundstellung im bezifferten Bass gelesen durch die Übereinanderstellung seiner Intervalle mit den Zahlen $n-3-5-7$ dar, wobei „n“ gleich Grundton und Basston ist, dann ist die erste Möglichkeit der Umstellung dieser Zahlen zu $3-5-7-n$. Das heißt analog zur Bezifferung der Dreiklänge, dass der Grundton um eine Oktave nach oben versetzt wird und die Terz des Septakkordes in den Bass zu liegen kommt, also tiefster Ton ist.

Die zweite Möglichkeit ist die, von dem so gewonnenen neuen Akkorde diese Terz ebenfalls um eine Oktave zu verlegen, sodass die Quinte nun den Platz des Basstones einnimmt. In der Bezifferung stellt sich uns dieser Akkord also durch die folgende Anordnung der Intervallzahlen vor: $5-7-n-3$.

Die dritte Möglichkeit der Umkehrung der Grundstellung beim Vierklang ist die, dass die Septime Basston wird, also dass man den Basston der zweiten Umkehrung auch wieder um eine Oktave höher legt. In der Bezifferung sieht dieser Akkord folgendermaßen aus: $7-n-3-5$. Sehen wir uns nun die oben erwähnte Relation Grundton – Basston bei jeder dieser Akkordstellungen an, so ist folgendes festzustellen: Die Entfernung des Grundtones vom Basston ist bei der Grundstellung eine reine Prime. Beide fallen Also zusammen. Wollen wir diesen Akkord genau benennen, so tun wir dies in gleicher Weise wie bei den Benennungen der Umkehrungen der Dreiklänge, in dem die Namen der einzelnen Intervalle vom Basston aus gerechnet, hintereinander geschrieben werden. Wir erhalten also den Namen Terz-Quint-Septakkord als den für die Grundstellung des Vierklanges und reduzieren diesen, da Verwechslungen mit anderen Benennungen erweiterter Art nicht möglich sind, um Terz und Quint und bekommen den Namen Septakkord für die Grundstellung eines Vierklanges.

Sehen wir uns nun die drei Umkehrungen des Septakkordes an, so erkennen wir alle drei als Sextakkorde; das heißt, dass unterer Grenzton und oberer in enger Lage das Intervall einer Sexte bilden. (siehe Beispiele).

Die erste Umkehrung ist mithin, nach der Aufeinanderfolge ihrer Intervalle benannt, ein **Terz-Quint-Sext-Akkord**. Da Verwechslungen durch das Nichtvorhandensein des Zusammenklanges von Quinte **MMMM** neben Sexte in bisher bekannten Akkordnamen ausgeschlossen sind, erhält die erste Umkehrung eines Septakkordes den Namen **Quintsextakkord**. Sein Merkmal ist dasselbe wie das der ersten Umkehrung eines Dreiklanges: Die Terz Terz des Akkordes liegt im Bass.

Die zweite Umkehrung eines Septakkordes setzt sich zusammen aus einer Terz und einer Sekunde und noch einer Terz. Auf den Basston bezogen mithin aus einer Terz, einer Quarte und einer Sexte, sodass der ganze Akkord den Namen **Terz-Quart-Sext Akkord** bekommen müsste. Da nun Terz und Quarte in allen bisher behandelten Zusammenklängen noch nicht nebeneinander zu stehen kamen, nennen wir diese zweite Umkehrung eines Septakkordes abgekürzt **Terz-Quartakkord**.

Sehen wir uns die **dritte Umkehrung** an, so stellen wir als aufbauende Intervalle auf den Basston bezogen eine Sekunde, eine Quarte und eine Sexte fest. Dieser Akkord heißt also **Sekund-Quart-Sextakkord**. Wir nennen ihn, da Verwechslungen aus den oben angeführten Gründen ebenfalls nicht möglich sind, einfach **Sekundakkord**.

Aufgabe 23.

Schreibe Grundstellung und alle Umkehrungen der Septakkorde der Tonarten F, Eb und E auf. Als Bezifferung ist nur die Stufenzahl mit dem Index 7 und bei der Grundstellung die 7 über dem System hinzuzufügen.

Erweiterung der Bassbezeichnung

Die allgemein gebräuchliche und festgelegte Bezeichnung eines fortlaufenden Basses erfährt nun als Folge der Einführung neuer durch die Umkehrungen der Septakkorde bedingte Akkordzusammenstellungen, einige Zusätze.

Wir hatten gesehen, dass die Grundstellung eines Septakkordes mit einer 7 über dem Basssystem hinreichend gekennzeichnet wurde. Bei „Moll“ waren dann noch die Intervalle, die mit dem Leitton zusammenfielen, mit dem Erhöhungszeichen zu versehen, nämlich die Terz und die Quinte, je nachdem wir es mit dem Septakkord der V. oder der III. Stufe zu tun hatten.

Für die Umkehrungen der Septakkorde kommen nun 3 neue Arten der zahlenmässigen Schreibweise der über einen Ton stehenden Zusammenklänge in Betracht.

Die erste Umkehrung ist der Quintsextakkord, der mit 6/5 bezeichnet wird. Also ist die Ziffernfolge eine genaue Wiederholung des Akkordnamens und nicht des genannten Akkordes, den wir ja als Terzquintsextakkord kennen lernten.

Die zweite Septakkordumkehrung ist der Terzquartakkord, der mithin die Bezeichnung 4/3 erhält. Hier und auch bei den nun folgenden Umkehrungen gilt dasselbe wie beim Quintsextakkord: die Bezeichnung ist eine exakte Wiederholung des Namens.

Die dritte Umkehrung eines Septakkordes ist der Sekundakkord, der also einfach eine 2 über dem Basssystem erhält.

Diese so einzuführende Behandlung ist gültig für die leitereigenen Septakkorde mit ihrer Umkehrung aller Dur-Tonarten.

Die genaue Bezeichnung der Septakkorde der Moll-Tonarten erfordert ähnlich wie die Bezeichnung der Dreiklänge der Molltonarten die zusätzliche Erhöhung des Intervalles, das bei der Grundstellung und den Umkehrungen der Septakkorde der I., III, V. und VII. Stufe mit dem Leitton identisch wird.

Die Bezeichnung der Grundstellung der Septakkorde der Moll-Tonarten wurde schon bei der ersten Behandlung dieser Akkorde angegeben.

Die Bezeichnung der Umkehrung dieser Akkorde der I., III., V. und VII. Stufe ist nun folgende: In der Bezeichnung des Quintsextakkordes der I. Stufe ist die Quinte mit einem Kreuz oder einem Strich, oder einem Doppelkreuz oder etwa bei C-Moll mit einem Auflösungszeichen versehen. Bei dem Quintsextakkord der III. Stufe ist zusätzlich die Terz in der Bezeichnung einzuführen und mit dem Erhöhungszeichen zu kenntlich zu machen; bei dem der VII. Stufe ist die Sexte zu erhöhen und in Gestalt der 6 über der 3 einzuführen..

Ähnlich verhält es sich mit der Kenntlichmachung des Leittones in der Bezeichnung der anderen Umkehrungen der Septakkorde dieser 4 erwähnten Stufen.

Die Erhöhung an den schon in der Normalbezeichnung vorhandenen Intervallen muss geschehen bei der Terz des Terzquartakkordes der I. Stufe, bei der Sexte des Quintsextakkordes der VII. Stufe und bei der Quarte des Terzquartakkordes und der Sekunde des Sekundakkordes derselben VII. Stufe.

Alle anderen zu erhöhenden Intervalle müssen der abgekürzten Bezeichnung mit den jeweils statthabenden Erhöhungszeichen hinzugefügt werden.

Das trifft zu für folgende Akkorde mit folgenden Intervallen:

Quintsextakkord der III. Stufe-Terz.

Sekundakkord der III. Stufe---Sexte.

Terzquartakkord der V. Stufe--Sexte.

Sekundakkord der V. Stufe----Quarte.

Damit ist die genaue Bezeichnung aller Septakkorde und ihrer Umkehrungen, soweit sie für „Dur“ und „Moll“ leitereigen sind, hinreichend definiert.

Aufgabe 24.

Schreibe die Grundstellungen und Umkehrungen aller Septakkorde der Tonarten D, E, Fis, und c, gis, und h auf. Schreibe die Basstöne zuerst mit der vollständigen Bezifferung in das Basssystem und füge die drei fehlenden Töne in enger Lage im Violinsystem so hinzu, dass der Rahmen der Grundstellung, also der einer Septime in keinem Falle überschritten wird.

Der Dominantseptimenakkord (D.S.A.) und seine Auflösungen.

Unter dem D.S.A. einer Tonart versteht man den Septakkord auf der V. Stufe dieser Tonart. Dieser Akkord besteht also aus dem großen Dreiklang auf der Dominante und der darüber liegenden kleinen Terz. Sein Septimenintervall wird aus der Dominante als unterstem Grenzton und der darüber liegenden Subdominante als obersten Grenzton gebildet. Diese so entstandene Dissonanz einer Septime bedarf einer Auflösung. Jede Auflösung einer Dissonanz endet in einer Konsonanz; so endet die Auflösung eines Vierklanges in seiner Eigenschaft als Dissonanz in die nachfolgende Konkordanz, die durch den Dreiklang dargestellt wird. Seine natürliche Auflösung findet der D.S.A. stets in dem Dreiklang der Tonika.

Im Vierstimmigen Satz kann der D.S.A. vollkommen erscheinen und bietet aus seiner Grundstellung heraus, je nach enger oder weiter Harmonie mehrere Möglichkeiten der Auflösung in den Dreiklang der Tonika, der vorerst in seiner Grundstellung gebraucht wird, dann in seiner Quartsextakkordstellung.

Ergibt sich nun aus einer vorteilhaften Stimmführung eine Auflösung in die Grundstellung der Tonika, dann macht der Grundton des D.S.A. entweder einen Quintsprung abwärts oder einen Quartsprung aufwärts in die Tonika. Die Terz des D.S.A. geht in ihrer Eigenschaft als Leitton der Tonart ebenfalls dorthin, während die Septime immer nur Terz oder Tonika einen Halbton abwärts geführt wird. Die Quinte ist indifferent, kann also zur Tonika oder dessen Terz schreiten.

Soll der D.S.A. in den Quartsextakkord aufgelöst werden, dann bleibt der Grundton oder Basston, also die Quinte der Tonart nach Regel 1 der Dreiklangverbindungen in der selben Stimme liegen und wird Basston des Dreiklanges der Tonika, mithin derer Quartsextakkord. Alle übrigen Intervalle gehen den vorgeschriebenen Weg: die Terz in die Tonika, die Septime in die Terz der Tonika und in diesem Falle die Quinte abwärts in die Tonika.

In seiner Grundstellung kann nun der D.S.A. auch unter Auslassung seiner Quinten bei Verdoppelung seines Grundtones in den vierstimmigen Satz aufgenommen werden. Dann geschieht seine Auflösung am besten ebenfalls in die Grundstellung des Dreiklanges der Tonika so, dass die Dominante in die Tonika geführt wird, nämlich von Basston zu Basston, die in diesem Falle zu empfehlende Wiederholung der Dominante in einer der drei anderen Stimmen liegen bleibt, der Leitton zu Tonika und die Septime zur Terz der Tonika geführt wird.

Für die Auflösung der Umkehrungen des D.S.A. gilt allgemein die Regel: Dominante bleibt liegen. Leitton zur Tonika, Quinte bleibt liegen und Septime zur Terz der Tonika.

Mithin geschieht die normale Auflösung des Quintsextakkordes in die Grundstellung des Dreiklanges der Tonika, die des Terzquartakkordes ebenfalls in die Grundstellung und die des Sekundakkordes in den Sextakkord desselben Dreiklanges.

Alle Regeln für die Verbindungen der Dreiklänge untereinander bleiben hier auch bestehen. Der Dominantseptakkord der Moll-Tonarten wird in gleicher Weise in den Dreiklang der Tonika aufgelöst. (Siehe Beispiele).