

Einleitung

Eine Harmonielehre. Eine Jazzharmonielehre. Was unterscheidet sie von den vielen anderen, die in den letzten Jahrzehnten bereits veröffentlicht wurden? Drei Punkte waren beim Verfassen dieses Buches für mich wichtig:

Diese Harmonielehre ist für die improvisatorische Praxis gedacht und ist aus dieser Praxis und ihrer Vermittlung im Unterricht heraus auch entstanden.

Sie beruht auf der Erfahrung von Tonalität. Ausgehend vom ersten Ton und seinem Sound¹ entwickelt sie in schlüssiger Weise den Aufbau der Akkorde und die Entwicklungsgesetze von Akkordfolgen. Sie zeigt Wege auf, wie man den tonalen Zusammenhang von Akkordfolgen für die Gestaltung von Spannungsbögen nutzen kann.

Sie geht vom Vorbild der großen Meister der Improvisation im Jazz aus und erklärt anhand von Beispielen, welche unterschiedlichen Wege zur Erzeugung von bestimmten Klängen, von Spannung und Auflösung im Verlauf der Jazzgeschichte gefunden wurden.

Hinweise zur Arbeit mit der Harmonielehre

Dieses Buch ist nicht nur als rein theoretisches Lehrwerk gedacht. Ich stelle zu jedem Erklärungsschritt einige Aufgaben, deren Lösungen im Anhang angegeben sind. Hörtipps lassen die vorgestellten Gedanken konkret werden. Außerdem werde ich regelmäßig Vorschläge zur praktischen Anwendung der theoretischen Grundlagen in der Improvisation machen.

Für die Anwendung in der Improvisation sollte man sich klarmachen, dass es bei der Harmonik im Jazz nicht nur um das Verstehen, sondern vor allem um die flexible Hand-

¹Das Wort Sound ist unübersetzbar. Es beinhaltet ein Bedeutungsspektrum, in dem Begriffe wie Ton, Klangfarbe, emotionaler Ausdruck und klangliche Energie zusammenspielen. Ich verwende es deshalb im englischen Original.

Inhaltsverzeichnis

1	Ton, Sound und Obertonreihe	11
	Ton und Sound	11
	Die Obertonreihe	12
2	Der Dominantseptakkord und die tonale Schwerkraft	17
	Der Dominantseptakkord	17
	Die tonale Schwerkraft oder „tonal gravity“	19
	Die Kadenz	20
3	Der Blues und die Bluestonleiter	23
	Der Blues und die Bluesform	23
	Die Dominantseptakkorde im Blues und die Blue Notes	25
	Die Bluestonleiter	28
4	Die Durtonleiter und der Quintenzirkel	33
	Die Durtonleiter	33
	Der Quintenzirkel	35
	Die tonale Schwerkraft im Quintenzirkel	38
	Die Wohltemperierte Stimmung	39
5	Die Akkordsymbolschreibweise im Jazz	43
	Die Akkordgeschlechter und ihre Symbole	43
	Die Optionstöne	45
	Konsonanz und Dissonanz	48
	Konsonanzen innerhalb des Akkords	50
6	Leitereigene Akkorde und Akkordfunktionen im Jazz	53
	Die leitereigenen Akkorde der Durtonleiter	53

Die Dominante	55
Die II-V-I-Verbindung	57
Die Subdominante im Jazz	60
7 Die harmonische Analyse	63
Die Analyse von Akkordfolgen und ihre schriftliche Darstellung	63
Wie findet man die Grundtonart?	63
Tonartwechsel	66
Der Turnaround	70
Die II-V-Verbindung	73
8 Rhythmische Strukturen in der Jazzharmonik	77
Die harmonische Gestaltung viertaktiger Phrasen	77
Beschleunigung und Verlangsamung in Akkordfolgen	79
9 Voicings und Satztechniken	85
Der Akkord als tonales Feld	85
Vierstimmige Voicings mit zusätzlichem Grundton	86
Voicings aus Terz und Septime	88
Vierstimmige Voicings ohne Grundton	90
10 Anwendung auf die Improvisation	93
Das Spiel mit Akkordtönen	93
Die Verwendung von Leittönen	97
Das Leittonprinzip	101
Tonleiterbereiche und das Spiel mit Tonleitern	104
Unschärfe in der Jazzimprovisation	107
11 Die Kirchentonarten in der Funktionsharmonik	109
Kirchentonarten im Jazz – swingende Mönche?	109
Die Kirchentonarten und die leitereigenen Akkorde	110
Die Kirchentonarten und die II-V-I-Verbindung	114
Die Kirchentonarten in der Funktionsanalyse	115
Möglichkeiten und Probleme in der Anwendung	118

12 Die modale Spielweise	123
Die Kirchentonarten als eigenständige Modi	123
„Kind Of Blue“ – Revolution in der Jazzharmonik	128
Die harmonische Konzeption des modalen Jazz	130
Die sieben Modi in Komposition und Improvisation	134
 13 Die Molltonleiter	 145
Die Molltonleiter – warum erst jetzt?	145
Die reine Molltonleiter	146
Die harmonische und die melodische Molltonleiter	149
Die Intonation der kleinen Terz	152
 14 Die leitereigenen Akkorde der Molltonleiter	 157
Die Reihe der leitereigenen Akkorde	157
Die II-V-I-Verbindung in Moll	158
Unkonventionelle Varianten der Stufenakkorde	165
 15 Harmonische Analyse (Fortsetzung)	 175
Die Molltonart in der europäischen Tradition	175
Die Molltonleiter im Jazz	179
Tonartwechsel und Doppeldeutigkeit von Akkorden	186
Mischungen aus modalen und funktionsharmonischen Konzepten	194
 16 Guide Notes	 199
Guide Notes – Wegweiser im harmonischen Dschungel	199
Akkordtöne als Guide Notes	200
Thementöne als Guide Notes	204
Optionstöne als Guide Notes	206
 17 Zwischendominanten	 209
Was sind Zwischendominanten?	209
Die Bedeutung von Zwischendominanten im Jazz	211
Die Zwischendominanten der Durtonleiter	212
Zwischendominanten der Molltonleiter	217
Skalenbildung zu Zwischendominanten	220

18 Dominantsubstitute	225
Das Tritonussubstitut	225
Weitere Dominantsubstitute	230
Dominantsubstitute vor Mollakkorden	238
Substitution von Zwischendominanten	241
19 Der verminderte Septakkord	247
Der verminderte Septakkord und seine Symmetrie	247
Der verminderte Akkord als Dominantsubstitut	249
Tonartwechsel mit Hilfe des verminderten Akkords	249
Der verminderte Akkord als Zwischendominante	251
Der verminderte Akkord in anderen Zusammenhängen	252
Die Ganzton-Halbtonleiter	260
Der verminderte Akkord in der Improvisation	262
20 Der übermäßige Akkord	267
Der übermäßige Akkord und seine Symmetrie	267
Die Ganztonleiter	268
Der übermäßige Akkord als Dominante	272
Die Improvisation über dem übermäßigen Akkord	273
21 Akkorde mit verändertem Basston	277
Grundtöne und Basstöne – „Slashchords“	277
Akkordumkehrungen in der klassischen Musik	279
Definierte Basstonfolgen	280
Pedaltöne	281
Die Improvisation über Slashchords	284
22 Neue Akkorde für bekannte Grundtonfolgen – Modal Interchange	287
Grundton und Akkordfarbe	287
Modal Interchange im Quintenzirkel	289
Modal Interchange in der chromatischen Abwärtsbewegung	290
Modal Interchange in der Improvisation	295

23 Akkordverwandtschaften	299
Die Quintstruktur von Major- und Mollakkorden	299
Die 1-5-Verwandtschaft	300
Die 3-7-Verwandtschaft	302
Die Mediantverwandtschaft	304
24 Harmonische Analyse – „Body And Soul“	311
25 Der alterierte Dominantseptakkord	321
Der Bebop und der alterierte Dominantseptakkord	321
Charlie Parkers „Anthropology“ – Alle Alterationen in 8 Takten	330
Skalen mit alterierten Tönen	332
26 Die chromatische Tonleiter im Bebop und Hard Bop	337
Durchgangstöne und chromatische Verbindungen	337
Chromatische Umschließungen	339
Das Planetenmodell der Jazzharmonik	341
27 Chromatische Konzepte im Jazz der 1960er und 1970er Jahre	345
Chromatische Akkordfolgen	345
Chromatische Improvisation über Jazzstandards	348
Kenny Wheelers Komposition „Smatter“	350
28 Pentatoniken im Jazz	359
Die Struktur der Pentatonik	359
Die Intonation der Pentatonik	363
Der sus-Akkord und die Pentatonik	369
Weitere Akkorde und ihre Verbindung mit Pentatoniken	374
Die Verwendung der Pentatoniken in Akkordverbindungen	377
29 Das Inside-Outside-Spiel mit Pentatoniken	381
Die Pentatoniken im modalen Jazz	381
Die unterschiedlichen Dissonanzgrade der Pentatoniken	383
Das Inside-Outside-System	384
„Freedom Jazz Dance“	387

Das Inside-Outside-Spiel bei John Coltrane	389
30 Akkordüberlagerungen, Superimposition und Polytonalität	395
Akkordüberlagerungen im Bebop und Hard Bop	395
„Superimposition“ im Jazz der 1980er Jahre	399
Polytonale Akkorde und Skalen	404
31 Skalenkonstruktionen	411
Die Umkehrungen der Melodisch-Molltonleiter	412
Olivier Messiaen und die „Modes à transpositions limitées“	419
Der „Thesaurus of Scales“ von Nicolas Slonimsky	427
32 Mikrotonalität	437
Bends, Slides und Vibrato	438
Mikrotonalität in der türkischen und arabischen Musik	443
Mikrotonale Skalen im Jazz	455
Nachwort	469
Anhang	471
Anmerkungen zur Schreibweise der Notennamen	471
Die Intervalle und ihre Bezeichnungen	472
Lösungen der Aufgaben	475
Literaturverzeichnis	495
Tonträgerverzeichnis	497
Stichwortverzeichnis	501

1 Ton, Sound und Obertonreihe

Ton und Sound

Alle Erfahrung von tonalem Hören beginnt mit dem einzelnen Ton. Mit dem Ton, der in der Vorstellung eines Musikers entsteht und dann durch den Körper, die Spieltechnik und das Instrument Gestalt annimmt. Dieser Ton füllt augenblicklich den ganzen Raum aus und baut eine Verbindung zu den Zuhörern auf, zu ihren Gefühlen, ihrer Körperwahrnehmung und ihrer Fantasie. Wenn man das sieghafte Strahlen auf dem Gesicht eines siebenjährigen Kindes sieht, dem es zum ersten Mal gelungen ist, einen Ton auf einem Blasinstrument zu erzeugen, spürt man, was für ein gleichzeitig machtvolles und zartes Ereignis die Formung eines Tons ist.¹

Dieser Ton und sein *Sound* sind das Zentrum des harmonischen Hörens im Jazz. Der Sound ist der ganz eigene und unverwechselbare Klang, den jeder Jazzmusiker auf seinem Instrument anstrebt. Er ist der Träger der musikalischen Energie und entwickelt sich ein Leben lang weiter. Als Miles Davis gefragt wurde, was von ihm als Künstler und als Mensch nach seinem Tode übrig bleiben würde, war seine Antwort: „My sound.“²

Harmonik im Jazz ist zu einem guten Teil die Übertragung dieses Strebens nach Sound auf die Bildung von harmonischen Strukturen. Nicht nur Musiker und ihre Instrumente, sondern auch Akkorde und Akkordfolgen haben eine spezifische Farbe, die von Jazzmusikern zur Gestaltung ihrer Improvisationen genutzt wird. Arrangeure und Komponisten können einen persönlichen Sound in der Gestaltung ihrer harmonischen Konzepte entwickeln. Dem Bassisten und Komponisten Charles Mingus war dies bewusst, als er eines seiner Stücke betitelte: „Duke Ellington’s Sound Of Love“.

¹Ich unterrichte im Rahmen des Programms „Jedem Kind ein Instrument“ an einer Grundschule und habe daher mit dieser Situation regelmäßig zu tun.

²Davis, Miles (1990)

Praktische Übung

Spiele auf deinem Instrument einen Ton in mittlerer Lage. Halte ihn lange aus und achte auf den Sound. Spiele den Ton so, dass er dir wirklich gefällt und in deinen Ohren stark und ausdrucksvoll klingt. Dann spiele weitere Töne: hohe und tiefe, laute und leise. Versuche, den Klang deines Tons zu variieren und ihn schärfer oder matter, heller oder dunkler zu machen. Probiere verschiedene Formen von Vibrato aus, falls dein Instrument diese Spieltechnik zulässt. Mache diese Übungen regelmäßig und integriere sie in deine Übepaxis.

Hörbeispiel

Als Hörbeispiele habe ich frei zugängliche Musikvideos bei Youtube verwendet. Angegeben habe ich jeweils den Suchmaschineneintrag, über den man zu passenden Hörbeispielen kommt.

Dass Musik auch aus einem einzigen Ton und seinem Sound bestehen kann, zeigt die Musik, die die indigenen Musiker Australiens auf dem Didgeridoo erzeugen.



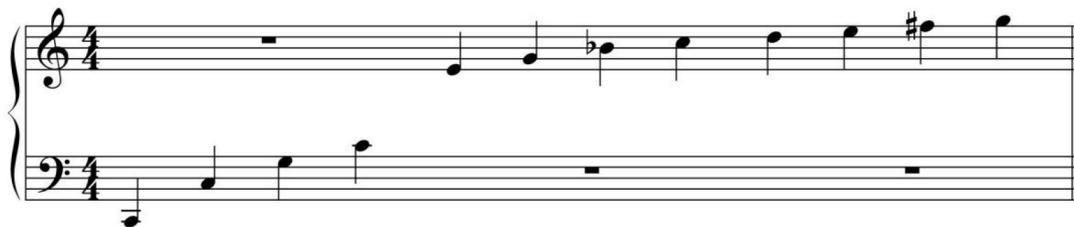
YouTube-Link: Didgeridoo

Die Obertonreihe

Physikalisch gesehen ist ein Ton eine Schwingung. Der Stimmton a' (eingestrichenes a) z. B. schwingt mit einer Geschwindigkeit von 440 Hertz, das sind 440 Schwingungen pro Sekunde. Diese Schwingungszahl bezeichnet man als *Frequenz*. Ein natürlicher Ton besteht aber nicht nur aus der Frequenz des Grundtons, sondern auch aus den sogenannten *Obertönen*, die sich mit dem Grundton zu einem homogenen Klang verbinden. Diese entstehen durch die Vervielfachung der Grundschwingung. Der Ton a' enthält also nicht nur die Basisfrequenz von 440 Hz, sondern auch die Obertöne mit 880 Hz, 1320 Hz,

1760 Hz und so weiter. Die unterschiedliche Zahl und Ausprägung der Obertöne erzeugt die Klangfarbe, den Sound eines Tons. Ein Saxophon hat ein anderes Obertonspektrum als eine Trompete.

Jeder dieser Obertöne kann als eigener Ton betrachtet werden. Auf diese Weise entsteht über dem Grundton eine Reihe von Tönen, die sogenannte *Obertonreihe*. Im Beispiel unten habe ich die Obertonreihe des Tones C (Großes C, zwei Oktaven unter dem c') aufgeschrieben:



GT	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	
Note:	C	c	g	c'	e'	g'	b'	c''	d''	e''	fis''	g''
Hertz:	65	130	195	260	325	390	455	520	585	650	715	780

Reihe der Obertöne des Tones C

Für die Handhabung der Obertonreihe ist es einfacher, wenn man den Grundton in die Reihe mit hineinnimmt, obwohl er ja kein eigentlicher Oberton ist. Man spricht dann von *Teiltönen*. Das hat den Vorteil, dass die Struktur der Intervalle und ihrer Frequenzverhältnisse in den Zahlen besser dargestellt wird. Der 1., 2., 4., 8. usw. Teilton ist dann ein c. Der 3. Teilton ist das g, da es die dreifache Frequenz des Grundtons hat. Das oktaviierte g ist demnach der 6. Teilton, also zweimal 3. Auf der folgenden Seite stelle ich die Obertonreihe noch einmal dar, bezeichne sie aber mit den Teiltönen, auf die ich mich im Folgenden auch durchgängig beziehen werde.

Da ein Intervall durch das Verhältnis der Schwingungszahlen der beiden Töne bestimmt wird, werden die Intervalle der Obertonreihe zu den höheren Teiltönen hin kleiner. Das Verhältnis vom Grundton C (65 Hz) zum 2. Teilton c (130 Hz) beträgt 1 zu 2. Das Intervall ist also eine Oktave. Das Verhältnis vom 2. Teilton c (130 Hz) zum 3. Teilton g (195 Hz) beträgt dagegen 2 zu 3. Dieses Intervall ist eine Quinte. Darauf folgen zwischen g und c' eine Quarte (3/4), zwischen c' und e' eine große Terz (4/5), zwischen e' und

1 Ton, Sound und Obertonreihe

g' eine kleine Terz (5/6) und so weiter.



Teilton:	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
Note:	C	c	g	c'	e'	g'	b'	c''	d''	e''	fis''	g''

Reihe der Teiltöne des Tones C

Hier kommt allerdings ein Problem ins Spiel. Das europäische Ton- und Notationssystem mit seinen gleichmäßigen chromatischen Halbtonschritten entspricht den Frequenzen der Obertonreihe nur ungenau. Unmittelbar erkennbar wird das an den Intervallen zwischen dem 7. und dem 11. Teilton. Im Notationssystem werden diese Intervalle alle als große Sekunden, also als gleich groß dargestellt. In Wirklichkeit werden sie aber nach oben hin immer kleiner. Das Intervall b'-c'' hat ein Schwingungsverhältnis von 455 zu 520 (7/8), das Intervall c''-d'' von 520 zu 585 (8/9) und das Intervall e''-fis'' sogar nur von 650 zu 715 (10/11). Ebenso sind die beiden kleinen Terzen zwischen dem 5. und 6. Teilton (e'-g') und dem 6. und 7. Teilton (g'-b') nicht gleich groß.

Auch die Quinte ist in der chromatischen Tonleiter nicht völlig identisch mit der Quinte, die durch die Obertonreihe entsteht. Diese Abweichung von chromatischer Stimmung und Obertonstimmung bzw. reiner Stimmung erzeugt eine mit dem Gehör wahrnehmbare harmonische Spannung, die im Jazz auf unterschiedliche Weise aufgelöst werden kann. Während die tonale Harmonik der meisten Jazzstandards durch ihre Anlehnung an die klassische europäische Harmonielehre das chromatische System benutzt, wird im Blues und in bluesverwandter Musik mit der Obertonstruktur der Akkorde gearbeitet. Durch die zentrale Rolle des Blues in der Entwicklung der Jazzimprovisation kann die Intonation eines Improvisators also beabsichtigter Weise von dem abweichen, was in der klassischen Musik als „richtige Intonation“ bezeichnet würde.³

³Vgl. S. 39, Die wohltemperierte Stimmung

Aufgabe 1

Notiere die Obertonreihe auf dem Ton A1 (Kontra-A).

Hörbeispiel

Die Obertonreihe wird besonders eindrucksvoll im sogenannten Obertongesang benutzt. In dieser Gesangstechnik werden durch bestimmte Formungen der Mundhöhle einzelne Obertöne eines gesungenen Grundtons so stark hervorgehoben, dass eine Zweistimmigkeit entsteht.

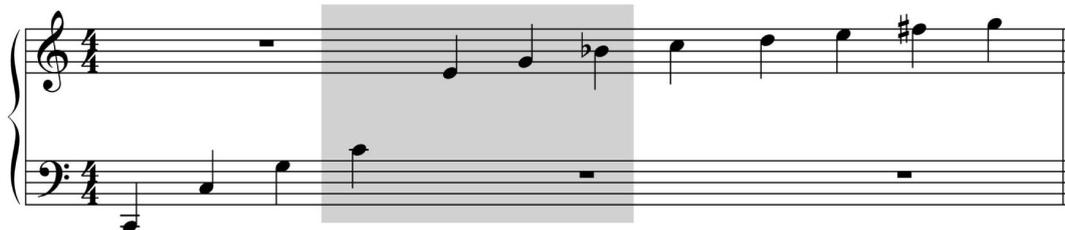


YouTube-Link: overtone singing

2 Der Dominantseptakkord und die tonale Schwerkraft

Der Dominantseptakkord

Ein *Akkord* ist der Zusammenklang mehrerer Töne. In der europäischen klassischen Musik ist das zunächst einmal ein Dreiklang. Im Jazz bestehen die grundlegenden Akkorde aber aus vier Tönen. Der wichtigste Akkord im Jazz ist der Vierklang, der aus der Obertonreihe entsteht, der *Dominantseptakkord*.¹



Teiltöne: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.
C c g c' e' g' b' c'' d'' e'' fis'' g''

Der Dominantseptakkord als Bestandteil der Teiltonreihe

Der Akkord besteht folglich aus dem 4., 5., 6. und 7. Teilton, die jeweils die Intervalle von Terzen bilden. Zwischen c und e liegt eine große Terz, zwischen e und g sowie g

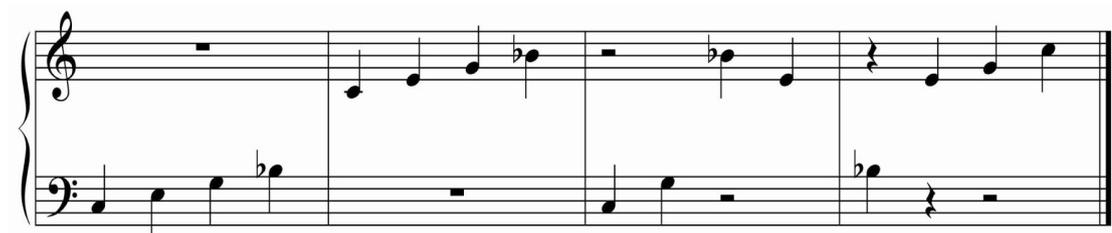
¹In der klassischen Musik wird der Dominantseptakkord in einer ganz bestimmten Weise verwendet: Als spannungserzeugender Akkord auf der fünften Stufe der Tonleiter, der sich zur ersten Stufe, der Tonika, hin auflöst. Das ist im Jazz nicht unbedingt der Fall. Der Dominantseptakkord wird auch in anderen Funktionen benutzt, ist also dann keine Dominante. Trotzdem hat er seinen Namen auch in der Jazzmusik behalten.

2 Der Dominantseptakkord und die tonale Schwerkraft

und b jeweils eine kleine Terz.²

Im Jazz beziehen sich die verschiedenen Töne des Akkords auf den Grundton. Man sagt also: Der Dominantseptakkord besteht aus Grundton, großer Terz, Quinte und kleiner Septime. (c = Grundton; c – e = große Terz; c – g = Quinte; c – b = kleine Septime).

Es ist unerheblich, ob der Akkord insgesamt tief oder hoch liegt, und das e bleibt auch dann die Terz, wenn sie im sogenannten Voicing, der Lage der Akkordtöne, höher liegt als das g oder tiefer als das c.



GT 3 5 7 GT 3 5 7 GT 5 7 3 7 3 5 GT

Der Dominantseptakkord in unterschiedlichen Lagen

Jeder Akkord wird im Jazz durch ein bestimmtes Symbol dargestellt. Der Dominantseptakkord hat als Symbol eine kleine 7: C7 (ausgesprochen: „C-Sieben“)

Aufgabe 2

Notiere die Akkorde F7, D7, Eb7 und A7

Praktische Übung

Spieler diese Akkorde auf Deinem Instrument. Fange an, mit den Tönen zu improvisieren und melodische Linien zu entwickeln. Gehe dabei aber immer vom Rhythmus aus und achte darauf, zwei- und viertaktigen Phrasenbögen zu gestalten.

²Ich werde mich im Folgenden auf die Darstellung der Intervalle im chromatischen Notationssystem beziehen. Die kleinen Abweichungen, die die Obertonreihe dazu hat, lasse ich dabei außer Acht.

Die tonale Schwerkraft oder „tonal gravity“

Wenn Du auf deinem Instrument ein c spielst, dann nach oben zum g gehst und von dort wieder zum c zurückkehrst, entsteht ein musikalischer Spannungsbogen. Das g als 3. Teilton von c hat die Tendenz, zum Grundton zurückzukehren. Es existiert eine Art tonale Schwerkraft, auf Englisch *tonal gravity*,³ die von der Quinte hin zum Grundton führt. Diese Schwerkraft ist unabhängig vom melodischen Verlauf, denn sie entsteht auch, wenn das g nicht eine Quinte oberhalb, sondern eine Quarte unterhalb des c liegt. Die folgenden Beispiele machen das deutlich. Beim Fagott-Thema in „Peter und der Wolf“⁴ wird das g in einem Quintsprung nach oben erreicht, um dann wieder zum c zurückzufallen. In Mozarts „Kleiner Nachtmusik“ liegt das g unter dem c und springt mehrmals eine Quarte nach oben. In beiden Fällen wird das c als Ziel- und Grundton wahrgenommen.⁵

Peter und der Wolf

Eine kleine Nachtmusik



Beispiele für die tonale Schwerkraft

Damit haben wir hier die Keimzelle aller harmonischen Entwicklungen. Das c als Grundton erzeugt das g als seinen Oberton. Gleichzeitig hat das g eine Tendenz, sich wieder zum c aufzulösen. So entsteht aus dem Grundton selbst eine Bewegung, die harmonische Strukturen ermöglicht.

³Der Begriff *tonal gravity* wurde von George Russel in seinem Buch „*Lydian Concept of Tonal Organization*“ (1953) geprägt.

⁴Sergei Prokofjew: „*Peter und der Wolf - Ein musikalisches Märchen*“ (1936)

⁵Zur Vereinfachung der Darstellung habe ich beide Beispiele in die Tonart C-Dur transponiert.

Die Kadenz

Die Kraftlinie, die von der Quinte zum Grundton führt, kann man nun fortsetzen, indem man das c in eine Beziehung zu dem Ton setzt, der eine Quinte unter ihm liegt. Diese Unterquinte ist das f. Auf dieses f hin entsteht vom c aus ein harmonischer Zug. Das c steht dadurch in einem zweifachen Spannungsfeld. Von g aus gesehen ist es Ziel- und Grundton; gleichzeitig führt es aber auch weiter zum f.

g - c - f

Das c ist also eingebettet in seine tonalen Beziehungen zum g und zum f. Von g aus führt eine Auflösungstendenz hin zum c, von c aus dann weiter zum f.⁶ Genauso ist aber auch die umgekehrte Blickrichtung möglich. Das f erzeugt das c als Oberton, das c dann wiederum das g.

f - c - g

Aus diesen Spannungsverhältnissen entsteht die zentrale Grundtonfolge der klassischen Musik, die sogenannte *Kadenz*, die die Bewegungen vom c zum f und die vom g zurück zum c verknüpft und dadurch einen Kreislauf schafft.

c - f - g - c

Diese Töne sind in einer Durtonleiter die erste, die vierte und die fünfte Stufe.⁷ Die erste Stufe wird als *Tonika* (Grundton) bezeichnet. Die fünfte Stufe ist die *Dominante* (die Beherrschende), weil sie es ist, die die Spannung zum Grundton erzeugt. Die vierte Stufe wird als *Subdominante* bezeichnet. Das Wort „sub“, das auf Lateinisch „unter“ bedeutet, hat hier eine doppelte Bedeutung: Einerseits bezeichnet es die Tatsache, dass die Subdominante eine Tonleiterstufe unter der Dominante steht. Andererseits weist es darauf hin, dass sie die Dominante nach unten spiegelt. Wie diese eine Quinte über dem Grundton steht, liegt die Subdominante eine Quinte darunter.



Einbettung des Grundtons c zwischen Dominante und Subdominante und in der Kadenz

⁶Vgl.: Schönberg, Arnold (1922/1949), S. 19ff., sowie: Russel, George (1953/2001), S. 3

⁷Die Kenntnis der Durtonleiter setze ich hier zunächst einmal voraus. Sie wird aber in Kapitel 4 noch einmal genauer erklärt und hergeleitet.

W.A. Mathieu weist darauf hin, dass in der indischen Musikbetrachtung die Oberquinte für das helle und starke, Energie und Bewegung erzeugende Prinzip steht, während die Unterquinte das dunkle, weiche und gebärende Prinzip repräsentiert. Die Subdominante ist metaphorisch die Mutter, die den Grundton als ihren Oberton hervorbringt.⁸ In der Kadenz kommen beide Prinzipien zu einem Ausgleich und einem vom Grundton ausgehenden und wieder zu ihm hinführenden Kreislauf.

Hörbeispiel

Der Beginn des Themas des ersten Satzes von Mozarts „Eine kleine Nachtmusik“ zeigt den harmonischen Zug von der Quinte hin zum Grundton besonders deutlich. Das g liegt hier unter dem c und löst sich also in einem Quartsprung nach oben auf.



YouTube-Link: Mozart Nachtmusik

Aufgabe 3

Versetze die vier Töne der Kadenz in andere Tonarten. Beginne dabei mit folgenden Grundtönen: d, fis, as, f

⁸Mathieu, W.A., S. 42