

Michael Wersin

Am Anfang war der Dreiklang

Michael Wersin

**AM ANFANG WAR DER
DREIKLANG**

**Eine Harmonielehre
mit Hörbeispielen**

Carus-Verlag

Reclam

Cover: Seite aus dem Partitur-Autograph von Claude Debussys *La mer*
(Bibliothèque nationale de France, Paris, Ms. 967 fol. 11)

Satz: Carus-Verlag

Notenstich: Carus-Verlag

Druck und Bindung: Reclam, Ditzingen

Printed in Germany 2016

Alle Rechte vorbehalten

© 2016 Carus-Verlag, Stuttgart, und Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

Carus 24.124

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011025-6 (Reclam)

ISBN 978-3-89948-247-8 (Carus)

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

www.carus-verlag.com

Inhalt

Zur Einführung	7
1 Am Anfang war der Dreiklang <i>Oder doch nicht?</i>	9

Renaissance bis Hochbarock

2 „Verzage nicht ...“ <i>Elementare Begriffe der Akkordlehre</i>	13
3 Ein Blick auf den harmonischen „Materialvorrat“ <i>Welche Dreiklänge verwendet der Komponist?</i>	18
4 Perspektivenwechsel <i>Wie agieren die horizontalen Linien des Satzes miteinander?</i>	21
5 Neue Dimensionen tun sich auf <i>Weiterentwicklung der Harmonik im Barock</i>	32
6 „Ziehe mich dir nach“ <i>Harmonische Stringenz am Beispiel des Quintfalls</i>	34

Spätbarock

7 Die Spannung steigt, die Spannung fällt <i>Von der Kadenz als Mittel zur Schlussbildung</i>	43
8 Ein differenzierterer Blick auf das harmonische Material <i>Die Haupt- und Nebendreiklänge</i>	49
9 Harmonik und Melodik in Wechselwirkung <i>Die Durchgänge</i>	51
10 Eine maßgebliche Erweiterung der Dreiklangsharmonik <i>Die Septimakkorde</i>	56
11 Die Akkorde als Bestandteile eines Bezugssystems <i>Die funktionale Betrachtung der Harmonik</i>	66
12 „Schaut hin, dort liegt im finstern Stall ...“ <i>Harmonik als Ausdrucksmittel</i>	72
13 Das Ritornell durchwandert die Stufen <i>Harmonik gliedert den barocken Concerto-Satz</i>	79

Klassik

- 14 Einmal zum Doppelstrich und zurück
Ein musikalischer Scherz beleuchtet das Phänomen der musikalischen Wegstrecke 81
- 15 Das geheime Innenleben des klassischen Satzes
Harmonik als Grundparameter musikalischer Formbildung 83

Romantik

- 16 Sie liebt mich, sie liebt mich nicht
Romantische Harmonik als Ausdrucksmittel für Uneindeutigkeit 93
- 17 Ein Ausweg findet sich erst am Schluss
Der Tristan-Akkord als Sinnbild für spätromantische Verstrickungen . 102

Impressionismus

- 18 Segeln mit Debussy
Frischer Wind lüftet Wagners Harmonien-Dickicht 111
- Mit den Dreiklängen am Ende
Oder doch nicht? 127

Verzeichnisse

- Sachregister 129
- Personenregister 133

Zur Einführung

Harmonik- und Satztechnik-Lehrbücher bietet der Fachbuchmarkt in nicht geringer Zahl; sie sind u. a. dazu geeignet, im Musiktheorie-Unterricht an Hochschulen und Konservatorien unmittelbar als Unterrichtsmittel zu dienen. Wer sich darüber hinaus auch wissenschaftlich mit der Geschichte der Harmonik beschäftigen möchte, der kommt an persönlich geprägten Harmonielehren mit Systemcharakter – etwa Paul Hindemiths *Unterweisung im Tonsatz*, Arnold Schönbergs *Harmonielehre* oder Hugo Riemanns grundlegende Schriften – nicht vorbei.

Anders als die oben genannten beiden Gruppen von Veröffentlichungen zum Thema Harmonik möchte die vorliegende Einführung mehr ein Lesebuch sein als ein Arbeitsmittel. Den Autor entbindet dieser alternative Ansatz von der Verpflichtung, jedes neu eingeführte harmonische oder satztechnische Phänomen durch Bereitstellung von Aufgaben ausführlich üben zu lassen – Übungen hält dieses Buch gar nicht bereit. Auch sah sich der Verfasser von der Aufgabe entlastet, einschlägige Regeln – so etwa das klassische Verbot von Quint- und Oktavparallelen – so erschöpfend zu erklären, dass die Leserinnen und Leser bei eigenen schöpferischen Versuchen nicht in die entsprechenden Fallen tappen.

Der Verzicht auf solche lehrbuchtypischen Elemente schuf allerdings Raum für das regelmäßige Überschreiten der engen „technischen“ Grenzen: Weil Harmonik und Satztechnik im Verlauf der Musikgeschichte auf unterschiedliche Weise mehr und mehr zu integralen Bestandteilen der Ausdrucks- und Aussagesubstanz von Werken werden, schien es mehr als sinnvoll, über den engen Tellerrand der Intervallschichtungen und Akkordfolgen hinauszublicken. Dass ein Harmonielehre-Lesebuch in diesem Sinne Hinweise zur Philosophie Schopenhauers oder zur Theologie eines barocken Choraltextes enthält, mag auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheinen, erweist sich bei genauerer Betrachtung aber sicher als sehr hilfreich zum Verständnis dessen, was gute Musik stets will – nicht bloß „Genussmittel“, sondern weit darüber hinaus auch kunstvoll gefertigte Analogie existentieller oder zumindest essentieller Aspekte der menschlichen Lebenswirklichkeit sein.

Am Beispiel der Harmonik und Satztechnik einerseits musikalische Grundparameter durchschaubar zu machen, andererseits aber auch ihre Aufgabe im Blick auf „das Ganze“ zu beleuchten, ist die Absicht dieses Buches.

Als Beispiele wurden – wie es allgemein in dieser Literatur schon seit längerem üblich ist – reale Werke (statt wie früher oft fiktive, vom Autor komponierte Beispiele) herangezogen. Sie werden außerdem nach Möglichkeit als Ganzes oder zumindest in größeren Ausschnitten präsentiert, weshalb die Zahl der ausgewählten Stücke insgesamt eher klein gehalten ist. Anhand der konkreten Beispiele werden, gegliedert nach Epochen, die in der Harmonielehre relevanten Begriff-

lichkeiten systematisch entwickelt und die jeweils auftretenden harmonischen und satztechnischen Phänomene beschrieben bzw. erläutert. Dazu gehören, um hier nur einige der behandelten Themen zu nennen, als „Basisvokabular“ die verschiedenen Arten von Drei- und Vierklängen mit ihren Umkehrungen, sodann häufig zu beobachtende Vorkommnisse im klassischen Satz wie Durchgänge, Dissonanzen nebst ihrer korrekten Einführung bzw. Auflösung, Quintfallsequenzen, typische Kadenzen mit Septim- oder Sixte-ajoutée-Akkorden, ferner verschiedene Darstellungsweisen harmonischer Verläufe (Stufentheorie, Funktionstheorie, Generalbass) sowie alternative Skalen wie die pentatonische oder die Ganztonleiter samt ihren Folgen für die Harmonik. Im Rahmen einer Darstellung, die, wie oben beschrieben, die größeren Zusammenhänge mit in den Blick nimmt, soll somit den Leserinnen und Lesern zugleich ein Grundlagenwissen im Bereich der Harmonielehre bzw. der dur-moll-tonalen Harmonik vermittelt werden.

In diesem Sinne richtet sich das Buch an alle interessierten Musikliebhaber und/oder Musikausübende, in erster Linie – aber nicht ausschließlich – an Laien, z. B. Chorsänger oder Instrumentalisten, die zu einem besseren Verständnis harmonischer und satztechnischer Zusammenhänge und damit zugleich zu einem vertieften Verständnis musikalischer Zusammenhänge überhaupt gelangen möchten. Als einführende Lektüre in das Thema kann es auch Studierenden der Musik oder Musikwissenschaft im Grundstudium als Wegweiser dienen.

Damit Gelesenes auch gleich im Hören erlebbar werden kann, sind alle Musikbeispiele dieses Buches – vom einzelnen Akkord bis zum kompletten Stück – auch akustisch verfügbar. Solchermaßen ausgestattet, begeben sich der Leser nun auf den Weg ins Innenleben der Musik; die Erforschung struktureller Details vermag den Hörgenuss maßgeblich zu vertiefen, wenn sie nicht als Einbahnstraße erfahren wird, sondern stets auch wieder den Weg zum Werk als Einheit weist.

1 Am Anfang war der Dreiklang

Oder doch nicht?

Harmonielehrebücher beginnen meistens mit Dreiklängen: In der Tat sind diese *Akkorde* (Zusammenklänge) aus *Grundton*, *Terz* und *Quint*

⊙ Track 1



die Grundbausteine der dur-moll-tonalen Harmonik, welche seit mittlerweile rund fünfhundert Jahren die musikalischen Hörgewohnheiten in Europa, aber auch in manchen anderen Kulturräumen der Welt prägt. Und das gilt nicht nur für Klassik-Hörer: Auch wer sich dem Jazz oder unterschiedlichsten Sparten der Populärmusik widmet, hat für das Auffassen mehrstimmiger Verläufe die Dreiklangsharmonik als strukturelle Grundordnung im Ohr. Überraschenderweise ist dennoch derjenige Zeitabschnitt der abendländischen Musikgeschichte, in dem der musikalische Satz praktisch ausschließlich von Dreiklangsharmonien bestimmt wird, gar nicht so übermäßig lang: Ab dem Spätmittelalter schleichen sich Dreiklangsstrukturen allmählich, zunächst eher „heimlich“ oder „en passant“, in den musikalischen Satz ein, ohne jedoch gleich schon als konstitutives Bauelement zu gelten. Als solches werden sie erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts auch in einem musiktheoretischen Traktat erfasst: Es war der italienische Komponist und Musiktheoretiker Gioseffo Zarlino (1517–1590), der in seinem Lehrwerk *Le istituzioni harmoniche* (1558) Dur- und Molldreiklänge erstmals als Grundbausteine der mehrstimmigen Musik beschrieb. Aber schon am Beginn des 20. Jahrhunderts bemühten sich der Komponist Arnold Schönberg (1874–1951) und sein Schülerkreis darum, der vertrauten dreiklangbasierten Harmonik gezielt ein Ende zu setzen; *Atonalität* und *Dodekaphonie* prägten danach immerhin einen Teil des mitteleuropäischen Kunstmusikschaffens. Freilich konnten Schönberg und seine Nachfolger den Dreiklang und die von ihm abgeleitete, zu jener Zeit schon ungeheuer komplexe Harmonik nicht aus der Welt schaffen; trotzdem vermochten sie zu zeigen, dass es noch andere Möglichkeiten gibt, Töne zusammenzusetzen, und ihre Verfahren beeinflussten die nachfolgenden Komponistengenerationen maßgeblich.

Dessen ungeachtet soll auch unsere Darstellung vom Dreiklang ausgehen – nicht zuletzt aus praktischen Gründen: Ein Großteil der Musik, mit der wir heute zu tun haben, erschließt sich hinsichtlich seiner harmonischen und satztechnischen Faktur auf dieser Grundlage.

Zuvor jedoch wollen wir die für uns so selbstverständlichen Dreiklangsharmonien aber doch noch einmal zerlegen und einen kurzen Blick auf die elementaren Bausteine der Mehrstimmigkeit werfen: Die Intervalle.

Einem Dreiklang in seiner einfachsten dreistimmigen Gestalt liegt gewissermaßen als Rahmen das Intervall der *Quint* zugrunde. Die Quint gehört zur Gruppe der *perfekten Konsonanzen*; wir empfinden ihren Klang, hören wir sie allein, als angenehm und ruhig, aber gleichzeitig auch als neutral:



Zum Dreiklang wird die Quint durch Einschub eines dritten Tones, der sie ungleich teilt. Im Fall unserer Beispiel-Quint kann das ein E oder ein Es sein:



Beide Töne unterteilen die Quint so, dass sie nun als „Summe“ einer großen und einer kleinen *Terz* erscheint. Liegt die große Terz unten und die kleine darüber, erhalten wir einen Durdreiklang; im umgekehrten Fall handelt es sich um einen Molldreiklang, wie im obigen Beispiel zu sehen und zu hören ist.

Die Terz gehört zur Gruppe der *imperfekten Konsonanzen* – u. a. deshalb, weil sie, anders als die Quint, immer *groß* oder *klein* in Erscheinung tritt: Es gibt keine „absolute“ Terz. Weiter oben wurde erwähnt, dass die Musiktheorie sich erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts dazu durchringen konnte, den Dreiklang als Grundbaustein der Mehrstimmigkeit anzuerkennen; das hat auch mit der imperfekten Qualität der Terzintervalle zu tun, die sich indes nicht nur auf das „Klein- oder-Groß“ ihrer Erscheinungsform, sondern auch auf ihr physikalisches Schwingungsverhältnis sowie auf die Frage ihrer Stimmung in der musikalischen Praxis bezieht ... Eine komplexe Thematik, die an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden kann. Nur so viel sei ergänzt: Zur Gruppe der perfekten Konsonanzen werden neben den Quinten auch die *Quarten* und die *Oktaven* gezählt. Die Quart ergibt sich praktisch ganz einfach durch Umkehrung der Quint:



Schichte ich Quint und Quart übereinander, ergibt sich als ihre „Summe“ noch die Oktave:



Ein solcher Quint-Quart-Klang hat für unser Ohr einen ähnlich neutralen Charakter wie die Quint allein: Wohlklingend, aber ein wenig leer. Füge ich nun die Terz ein wie im zweiten Notenbeispiel auf S. 10, erhalte ich einen Durdreiklang mit verdoppeltem Grundton C – in dieser Gestalt tauchen Dreiklänge meistens im vierstimmigen Satz auf, wie wir sehen werden. In dieser zur Oktave erweiterten Gestalt enthält der Dreiklang nun auch das Umkehrintervall der Terz, die *Sext*:



Als Umkehrintervall der Terz gehört auch die Sext zur Gruppe der *imperfekten Konsonanzen* – auch sie ist stets entweder groß oder klein. Eine *große* Terz und eine *kleine* Sext ergänzen sich zur Oktave, ebenso eine *kleine* Terz und eine *große* Sext – dies können wir z. B. zeigen, indem wir den Terzton unseres Dreiklangs wieder von E nach Es verschieben:



Damit erhalten wir einen c-Moll-Dreiklang, zu dessen intervallischen Elementen u. a. eine kleine Terz und eine große Sext gehören.

Intervalle, die sich zur Oktav ergänzen, nennt man *Komplementärintervalle*. Von ihnen haben wir bisher ein perfekt konsonantes und ein imperfekt konsonantes Pärchen kennengelernt. Es gibt außerdem auch ein *dissonantes* – dasjenige der Sekund und der Septim:



Auch Sekunden und Septimen sind stets entweder groß oder klein, und auch sie ergänzen sich „überkreuz“ zur Oktav, wie das Beispiel zeigt.

Dissonante Intervalle haben in unseren Grunddreiklängen zunächst keinen Platz; wir werden sehen, dass sie innerhalb der Musikgeschichte im frühen Stadium ihres Auftretens als bewusst herbeigeführte, aber auflösungsbedürftige „kreative Störfälle“ behandelt werden, die gewollt sind, weil sie die harmonisch-melodische Spannung erhöhen.

Die Klassifizierung der Intervalle und der aus ihnen gebildeten Mehrklänge als *konsonant* und *dissonant* ist allerdings alles andere als absolut: Schon die von uns heute überschaute und „analog“ genossene Musik zeugt vom Wandel solcher Klassifikationen. Kleine Septimen etwa werden schon ab dem Hochbarock zu Bestandteilen gewisser Dreiklänge, innerhalb derer sie gar nicht mehr so skandalös dissonant wirken wie noch kurze Zeit davor; und u. a. in der Jazz-Musik des

20. Jahrhunderts werden kleine wie große Septimen zum unverzichtbaren Zusatzton der meisten Akkorde. Terzenlose Quint-Quart-Klänge dagegen empfanden wohl schon die Menschen des 14., spätestens des 15. Jahrhunderts zunehmend als leer und hohl, und die perfekte Konsonanz der Quart wird wenig später sogar von Musiktheoretikern als dissonant (im mehrstimmigen Satz) beschrieben ... Wir sehen: Hörgewohnheiten sind im Fluss, sie gehorchen nicht ehernen Gesetzen; schon der von uns im Folgenden betrachtete Ausschnitt aus der Geschichte der Harmonik wird auch von solchem Wandel des Hörerlebens zeugen.

Renaissance bis Hochbarock

2 „Verzage nicht ...“

Elementare Begriffe der Akkordlehre

Wir wollen uns zunächst ausführlich mit elementaren Grundbegriffen der Harmonik und Satzlehre beschäftigen, deren Kenntnis die unverzichtbare Basis für eine Auseinandersetzung mit komplizierteren Strukturen bildet. Bei unserer ersten Beschäftigung mit Dreiklängen im musikalischen Satz wird uns das alte geistliche Lied *Verzage nicht, o frommer Christ* behilflich sein. Der frühbarocke Komponist Johann Hermann Schein (1586–1630), als Thomaskantor (ab 1616) ein Amtsvorgänger Johann Sebastian Bachs, hat dieses Lied aus dem Leipziger Kirchengesangbuch für sein 1627 erschienenen *Cantional, Oder Gesangbuch Augspurgischer Confession* vierstimmig gesetzt. Es soll uns nun bei den ersten Schritten begleiten:

○ Track 2

Ver - za - ge nicht, o from - mer Christ, der du von Gott er - schaf - fen bist,

ob gleich die Zeit ist schwe - re. Ver - trau du dei - nem lie - ben Gott,

er wird dich wohl er - näh - ren.

Deutsche Gemeindelieder wie dieses, dessen Text von dem im böhmischen Joachimsthal tätigen Lehrer und engagierten Protestanten Nikolaus Herman (um 1480/1500–1561) stammt, wurden in großer Zahl während der bzw. im An-

schluss an die Reformation geschaffen. Die Initiative für den volkssprachlichen Gemeindegesang geht direkt auf den Reformator Martin Luther (1483–1546) zurück, der selbst einige bekannte Texte und Melodien kreiert hat. Die neuen Kirchenlieder wurden nicht nur einstimmig gesungen: Schon bald erschienen Gesangbuchausgaben mit vierstimmigen Sätzen bekannter Komponisten, die den chorischen Vortrag der Lieder im Gottesdienst oder bei heimischen Privatandachten ermöglichten. Gesangbücher – sowohl einstimmige wie mehrstimmige – nannte man damals oft *Cantional* (von lat. *Cantio* – Gesang, Lied). Mehrstimmige Sätze über Gesangbuchlieder, bei denen die Melodie in der oberen Stimme liegt, wie auch in unserem Beispiel, werden gemäß dieser Terminologie als *Kantionalsätze* bezeichnet. Schein hat den Satz auf Grundlage einer schon vorher existenten Melodie komponiert, die, wie gesagt, in der Oberstimme (*Sopran*) liegt. Wir können beobachten, dass die drei von Schein hinzukomponierten unteren Stimmen sich in vollkommenem Gleichschritt mit der Melodie bewegen. Man nennt diese Setzweise *homophon*; auch die kleine Verzierung in der Liedmelodie im letzten Takt oder die rhythmische Verschiebung in der Altstimme ebendort ändern nichts daran, dass es sich hier um einen homophonen Satz handelt, in dem die Unterstimmen vor allem rhythmisch kein besonders markantes Eigenleben gegenüber der Liedmelodie entwickeln. Hinsichtlich ihres melodischen Verlaufs allerdings kleben die Unterstimmen nicht immer „sklavisch“ an der Liedweise, sondern zeigen – mal mehr, mal weniger – auch eigene Kontur. Die Unterstimmen sind in diesem Sinne einerseits konstitutive Bestandteile der unter jedem Ton der Liedmelodie entstehenden vertikalen Zusammenklänge (Akkorde) und präsentieren sich andererseits gleichzeitig auch als integrale Melodieverläufe – das muss kein Widerspruch sein.

Unsere Prämisse im Blick auf die *vertikale*, die *harmonische* Struktur von *Verzage nicht, o frommer Christ* soll nun sein, dass der Satz aus einer Folge von lauter Dreiklängen (Grundton, Terz, Quint) ohne weitere Zusatztöne (z. B. Septimen) besteht – so nämlich entspricht es dem Stil der Zeit, in der er entstanden ist. Allerdings ist der Satz vierstimmig; weil Dreiklänge aber nur aus drei verschiedenen Tönen bestehen, muss in jedem vertikalen Klang einer der Stammtöne des Dreiklangs *doppelt* vorkommen. Bei den ersten drei – identischen – Akkorden ist dies jeweils der Ton C, der sowohl im Bass wie auch im Sopran zu finden ist. Beim vierten Akkord (bei dem Wort *nicht*) ist es der Ton G, der vom Bass und vom Alt gesungen wird.

Wenn im vierstimmigen Satz reine Dreiklänge vorkommen, muss der Komponist also jeweils einen Ton verdoppeln. Warum komponiert er dann nicht gleich nur dreistimmig? Auf diese berechnete Frage gibt es mehrere Antworten: Erstens klingt Vierstimmigkeit voller und runder, u. a. gerade auch wegen der doppelt vorkommenden Töne. Zweitens entspricht ein vierstimmiger Vokalsatz natürlicherweise den vier Hauptstimmlagen im Chor: Sopran, Alt, Tenor, Bass. Drittens ermöglicht ein vierstimmiger Satz, wie wir noch sehen werden, dem Komponis-

ten ein hohes Maß an Beweglichkeit in der Horizontale beim Erfinden und Verknüpfen der einzelnen Stimmen, das an bestimmte (noch darzustellende) Regeln gebunden ist.

Schauen wir uns nun einzelne Klänge unseres Satzes hinsichtlich ihres Aufbaus genauer an. Gleich der erste Akkord besteht aus den Tönen C, E und G,



wobei das C zweimal vorkommt. In diesem Fall ist leicht zu ermitteln, dass es sich um einen C-Dur-Dreiklang handelt; allerdings werden wir später in diesem Buch mit viel komplizierteren Klängen zu tun bekommen, und daher merken wir uns: Um herauszufinden, auf welchem Grunddreiklang ein drei-, vier-, fünf- oder auch noch-mehr-stimmiger Akkord basiert, baut man seine Töne (unabhängig von der Lage und Reihenfolge, in der sie tatsächlich auftreten) zu einem Terzen-Turm auf; doppelt vertretene Töne brauchen darin nur einmal zu erscheinen. In unserem Beispiel sieht das so aus:



Wir kennen diesen Dreiklang bzw. solchermaßen aufgebaute Dreiklänge in weitestmöglich vereinfachter Grundgestalt, sie sind uns schon eingangs im ersten Notenbeispiel begegnet.

Ähnlich verfahren wir nun mit dem vierten Akkord unseres Satzes (bei dem Wort *nicht*): Johann Hermann Schein hat ihn so



gelegt; terzgeschichtet und zur Dreistimmigkeit reduziert sieht er so



aus – ein G-Dur-Dreiklang. Nehmen wir uns noch den übernächsten Klang (*from-*) vor: Er wird von



zu



umgruppiert und offenbart sich, in seine Grundgestalt gebracht, als F-Dur-Dreiklang.

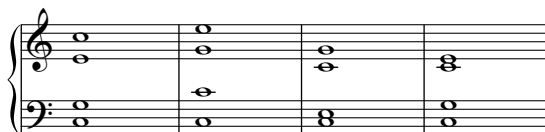
Wir halten also fest: Die Töne eines Dreiklangs können im mehrstimmigen Satz ganz unterschiedlich übereinandergebaut werden, ohne dass dabei die „Identität“ des Grunddreiklangs verlorengeht. C-Dur etwa kann so

⊙ Track 3



oder eben auch so

⊙ Track 4



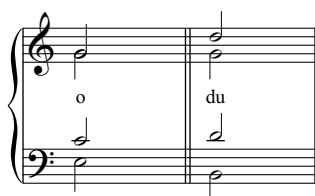
oder noch auf viele andere Arten in einem vierstimmigen Satz auftauchen, es bleibt dabei aber immer C-Dur.

Auch Schein zeigt uns gleich im ersten Abschnitt seines Liedes weitere Bauarten, die von Interesse sind. Werfen wir einen Blick auf den C-Dur-Akkord beim letzten Wort dieses Abschnitts (*Christ*). Er unterscheidet sich vielleicht erst auf den zweiten Blick vom ersten Akkord des Abschnitts, denn die *Randstimmen* (Sopran und Bass) haben dieselben Töne; verschieden sind jedoch die Töne E und G in den *Mittelstimmen* gesetzt: Im ersten Akkord „kleben“ die Mittelstimmmentöne so eng wie möglich unter dem Sopranon. Im letzten Akkord hingegen sind sie ganz gleichmäßig zwischen Sopran und Bass verteilt – überall wäre theoretisch noch Raum für einen weiteren Dreiklangs-Stammton: Zwischen Sopran und Alt hätte noch ein G Platz, zwischen Alt und Tenor ein C, zwischen Tenor und Bass ein E. Verteilen sich die Töne eines Dreiklangs wie beschrieben in der Vertikale, dann nennt man das *Weite Lage*. Der andere Fall wird als *Enge Lage* bezeichnet, wie weiter oben dargestellt: Hier hängen zumindest die drei oberen Töne ganz dicht zusammen; der Bass darf auch in der engen Lage größeren Abstand zum Rest des Dreiklangs haben, denn er soll ja ein Fundament bil-

den. Wenn wir den C-Dur-Akkord in enger Lage (zweites Notenbeispiel S. 16) mit demjenigen in weiter Lage vergleichen (erster Akkord im letzten Notenbeispiel S. 16), stellen wir auch fest, dass sie unterschiedliche Klangqualitäten haben: Der eng gesetzte klingt kompakter, der weit gesetzte klingt offener und voller. In der Jazzmusik wird die Gruppierung der Töne eines Klanges als *voicing* bezeichnet; sowohl in der Klassik wie auch im Jazz ist das voicing eine wichtige Komponente des Setzens von Klängen.

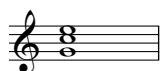
Bisher haben wir nur Akkorde betrachtet, bei denen der Dreiklangs-Grundton gleichzeitig auch der tiefste erklingende Ton war: Bei C-Dur das C, bei G-Dur das G etc. Im ersten und zweiten Abschnitt unseres Satzes begegnen wir aber diesbezüglich einem neuen Phänomen: Der Akkord auf *o* enthält die Töne C, E und G, muss also ein C-Dur-Dreiklang sein – allerdings ist das E sein tiefster Ton (*Basston*). Ähnlich verhält es sich mit dem Akkord auf *du*: Er besteht aus G, H und D, muss also G-Dur genannt werden, hat aber das H als Basston:

⊙ Track 5



Wenn der Dreiklangs-*Grundton* nicht gleichzeitig auch der *Basston* des Akkords ist, dann hat man es nach gängiger Terminologie mit einer *Umkehrung* zu tun; wenn dabei die *Terz* statt des Grundtons zuunterst steht, spricht man von einem *Sextakkord*, weil in dieser umgeschichteten Version des Grunddreiklangs über dem Basston – im Fall von C-Dur das E – nun in enger Lage naturgemäß nicht Terz und *Quint*, sondern Terz und *Sext* (bei C-Dur das C) stehen. Dies ist die *erste Umkehrung* eines Dreiklangs; es gibt natürlich auch eine zweite Umkehrung, bei der im Fall von C-Dur das G der Basston wäre, über dem dann – wiederum in enger Lage – gar keine Terz, sondern die Quarte C und die Sexte E stehen; er wird daher (im Blick auf die dreistimmige Ausführung in enger Lage) *Quartsextakkord* genannt.

⊙ Track 6



Wichtig ist es, an dieser Stelle festzuhalten: Nur der *Basston* eines Akkords entscheidet, ob der jeweilige Dreiklang in *Grundstellung* oder in einer seiner *Umkehrungen* vorliegt. Für alle Dreiklangstöne, die oberhalb des Basstons positioniert sind, gilt im Fall der Umkehrungen dasselbe wie bei der Grundstellung: Sie

können in der Praxis in unterschiedlicher Zahl und unterschiedlicher Gruppierung zum Einsatz kommen, ohne dass sich dadurch die allein vom Basston abhängige *Stellung* der Akkorde ändert. In diesem Sinne ist die für den Sext- und den Quartsextakkord namengebende dreistimmige Version in enger Lage nur eine von zahlreichen Möglichkeiten, einen solchen Akkord zu „bauen“.

Im Blick auf den Mittelbau eines Akkords können wir mit dem oben eingeführten Begriffspaar *enge Lage* – *weite Lage* immerhin eine prinzipielle, aber keine ganz exakte Aussage über die Lage der Töne machen. Ganz präzise hingegen lässt sich wiederum das „obere Ende“ eines Akkords benennen: Ist der oberen Stimme des Satzes (in unserem Beispiel dem Sopran) der *Grundton* des Dreiklangs zugewiesen, spricht man von *Oktavlage*; dies trifft z. B. auf die ersten drei Akkorde von Scheins Chorsatz zu. Liegt die Terz oben – wie beim vierten Akkord des Satzes der Ton H als Terz des G-Dur-Akkords –, heißt das *Terzlage*. Und findet sich die Quint zuoberst, nennt man das *Quintlage* – dies trifft auf den fünften Akkord des Satzes zu, bei dem das G als Quint des C-Dur-Dreiklangs im Sopran liegt. Weil aber gleichzeitig nicht der Grundton C, sondern die Terz E der Basston ist, wird dieser Akkord mit der Bezeichnung *Sextakkord in Quintlage* korrekt beschrieben.

3 Ein Blick auf den harmonischen „Materialvorrat“

Welche Dreiklänge verwendet der Komponist?

Bevor wir vom ersten Musikbeispiel dieses Buches Abschied nehmen, „befragen“ wir den Chorsatz Johann Hermann Scheins noch zu einem weiteren wichtigen Punkt: Mit welchen Dreiklangsharmonien arbeitete ein Tonsetzer im frühen 17. Jahrhundert, wenn er einen Satz in einer bestimmten Tonart (sehr bildhaft sagte man damals „aus C-Dur“ oder „aus a-Moll“ etc.) komponierte?

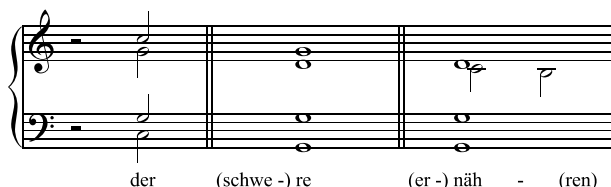
Erneut gehen wir „phänomenologisch“ vor, indem wir die vorkommenden Dreiklänge systematisch ordnen. Zu diesem Zweck werden alle Dreiklänge (auch die Sextakkorde) der Übersichtlichkeit wegen in diejenige terzgeschichtete dreistimmige „Grundgestalt“ gebracht, die oben bereits eingeführt wurde. Mehrfach im Satz vorkommende Dreiklänge werden selbstverständlich nur einmal gelistet, und geordnet wird von C-Dur aus aufsteigend – das scheint naheliegend, denn Scheins Satz beginnt und endet ja mit C-Dur:

⊙ Track 7



Diese Klänge repräsentieren alle vertikalen Strukturen des Satzes, die sich in der beschriebenen Weise in eine einfache Dreiklangs-Grundgestalt bringen lassen. Übrig bleibt eine kleine „Restmenge“ von andersartigen Strukturen:

⊙ Track 8



Handeln wir zunächst die „Restmenge“ ab: Die beiden ersten Gebilde bleiben, wie wir sie auch drehen und wenden, Quint-/Quart-/Oktavklänge, denen die Terz fehlt. Sie stehen am Anfang des zweiten bzw. am Ende des dritten Melodieabschnitts sowie ganz am Schluss; Klänge dieser Art laufen unseren heutigen Hörgewohnheiten etwas zuwider, weil sie „hohl“ klingen; aber zu Scheins Zeit wurden sie, einer älteren Ästhetik folgend, gelegentlich noch gesetzt: Vom Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit nämlich waren solche recht streng anmutenden, in diesem Sinne objektiven „leeren“ Klänge aus den reinen Intervallen Oktav, Quint und Quart am Anfang und am Schluss von Stücken bzw. einzelnen Abschnitten Standard; bis ins 16. Jahrhundert hinein sind sie noch regelmäßig anzutreffen.

Die Entschlüsselung des Klanges G-C-D, des dritten Akkords der „Restmenge“, gehört zur Thematik des nächsten Kapitels; vorerst nehmen wir nur zur Kenntnis, dass dieser *dissonante* Klang sich durch den Ton H, den der Alt nachliefert, zum *konsonanten* G-Dur-Dreiklang auflöst.

Nun aber zur ersten Liste mit den aus dem Satz extrahierten „echten“ Dreiklängen (siehe S. 18): Beim Anhören oder Spielen offenbaren sich all diese Akkorde als Dur- oder Molldreiklänge – bis auf den letzten, der auf dem Ton H steht: Er klingt dissonant. Grund dafür ist, dass er aus zwei kleinen Terzen besteht (Dur- und Molldreiklänge bestehen im Gegensatz dazu immer aus einer großen und einer kleinen Terz) und daher das dissonante Tritonus-Intervall als Rahmen aufweist.

Die Akkord-Reihe wartet ferner mit zweierlei Besonderheiten auf: Erstens fehlt der Klang über dem Grundton E, der die Reihe der Grundtöne zur vollständigen Tonleiter machen würde. Zweitens kommen zwei Grundtöne doppelt vor: Das D und das A. Beide tragen einen Moll- *und* einen Durakkord.

Die Tonart des zugrunde liegenden Liedes ist C-Dur – die vorzeichenlose Notation sowie der Beginn und Schluss der Melodie auf C machen dies unmissverständlich klar. Wir sehen: Grundsätzlich speist sich der Akkordvorrat des Satzes aus Dreiklängen, die sich durch Terzsichtung über den Tönen der C-Dur-Tonleiter weitgehend mit dem Tonmaterial der C-Dur-Tonleiter bilden lassen; das Fehlen des Dreiklangs über dem Grundton E (es würde sich um einen e-Moll-Dreiklang E-G-H handeln) müssen wir in diesem Zusammenhang nicht überbewerten: Schein hat den Akkord in diesem Satz nicht verwendet, aber er hätte ihn ohne weiteres verwenden können.

Das Prinzip, die vorkommenden Dreiklänge über einer C-Dur-Tonleiter auf-

zubauen, ist ebenso verblüffend wie einfach: In einem mehrstimmigen C-Dur-Stück bilden die Töne der C-Dur-Skala ja nicht nur den Tonvorrat für die Melodie, sondern ebenso für alle anderen Stimmen des Satzes, auch für die Basstimme; und da das vorherrschende Strukturprinzip in der Vertikalen der Dreiklang ist, liegt es nahe, den Vorrat an Akkorden als Reihe von Dreiklängen über einer C-Dur-Tonleiter darzustellen.

Dieses Terzschichtungsprinzip mit leitereigenen Tönen aus C-Dur liefert über den Basstönen von C bis A also automatisch eine Folge von Dur- und Molldreiklängen.

Klären wir vor dem Hintergrund dieser Tatsache nun die aus der Liste hervorstechenden Besonderheiten: Die „überzähligen“ Durdreiklänge auf D und auf A haben gemeinsam, dass ihre Terztöne (Fis und Cis) außerhalb des Tonvorrats der C-Dur-Skala stehen, weshalb sie jeweils im Satz durch ein Kreuzvorzeichen an Ort und Stelle *alteriert* (chromatisch verändert) werden; wir sehen also, dass sich der Komponist beim Erstellen eines vierstimmigen Satzes zu einer bereits existenten Melodie nicht strikt an den Tonvorrat der Tonalität des Liedes halten musste. *Gleichnamige* Dreiklänge im jeweils anderen Tongeschlecht (also *D-Dur* statt *d-Moll*, *A-Dur* statt *a-Moll*) können offenbar gelegentlich als Ergänzung des aus *leitereigenen* Tönen gebildeten Dreiklangsvorrats verwendet werden; wenn wir den Satz spielen oder anhören, bemerken wir, dass diese Klänge dort, wo sie auftreten, unmittelbar Sinn ergeben. Eine Erklärung für dieses Phänomen kann besser noch aus der Perspektive der *horizontalen* Satzstruktur (also des Verlaufs der einzelnen Stimmen des Satzes) gegeben werden. Sie wird weiter unten (vgl. S. 35) nachgeliefert.

Bleibt noch der verminderte Dreiklang über H als Sonderphänomen: So unbefriedigend er in Grundstellung klingt (auch die Aufstockung zur Vierstimmigkeit etwa um ein weiteres H an oberster Stelle macht ihn nicht reizvoller),

⊙ Track 9



so unauffällig fügt er sich bei Schein in Sextakkordgestalt auf dem Basston D ins Geschehen:

⊙ Track 10

Man nimmt ihn hier nicht separat als Dissonanz, sondern als Teil einer spannungsreichen, stringenten Klangfolge wahr. Tatsächlich tritt der verminderte Dreiklang weitestgehend nur in seiner ersten Umkehrung auf; in dieser Gestalt allerdings gehört er zum Dreiklangsrepertoire der Musik jener Zeit. Es lohnt sich, seine Einsatzmöglichkeiten gut zu studieren. Unter ganz bestimmten Umständen kann er gelegentlich in der zweiten Umkehrung vorkommen. In seiner wenig reizvollen Grundgestalt jedoch findet er niemals Verwendung.

Wieso mischt sich ein „dissonanter“ Dreiklang so selbstverständlich in die Reihe der Dur- und Molldreiklänge hinein? Die Antwort auf diese Frage führt uns zur Thematik des nächsten Kapitels. Wir sind es heute gewohnt, die vertikalen Strukturen musikalischer Sätze als eigenständige, nach eigenen Gesetzen funktionierende Ebene zu erleben und zu betrachten – als Folge von Harmonien, in die sich das horizontale melodische Geschehen nur einfügt. Dies entspricht nicht ganz dem Musik-Erleben bis ins 17. Jahrhundert hinein: Damals wurden die Zusammenklänge noch viel stärker unmittelbar als Produkt horizontaler Bewegungen verstanden. Vor diesem Hintergrund ist der Zusammenklang D-F-H nicht die erste Umkehrung eines verminderten Dreiklangs, sondern er entsteht, wenn das in die Oktave führende Sextintervall D-H, das sich im Miteinander einer Ober- und einer Unterstimme ergibt, von einer Mittelstimme sinnvoll und wohlklingend ergänzt wird:

⊙ Track 11

Die beiden Randstimmen mit ergänzter Mittelstimme

The musical notation consists of two staves. The left staff shows the outer voices (soprano and bass) moving through a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The right staff shows the same outer voices but with an added middle voice (alto) that provides a more complete harmonic structure, particularly in the final measures where it completes the D-F-H triad in its first inversion.

4 Perspektivenwechsel

Wie agieren die horizontalen Linien des Satzes miteinander?

Gut durchstrukturierte mehrstimmige Musik präsentiert sich nicht nur als eine Folge von Akkorden, sondern gleichermaßen auch als ein Geflecht selbstständiger horizontaler Verläufe. Die vertikalen Zusammenklänge ergeben sich aus diesen horizontalen Linien selbstverständlich auf der Grundlage von Regeln, die dieses „miteinander Kommunizieren“ der Melodien organisieren. Die dabei entstehenden Akkorde sind in diesem Sinne das Produkt gleichzeitig erklingender melodischer Bewegungen, sie werden beim Komponieren nicht etwa der Oberstimme (z. B. einer Liedmelodie) als vorgefertigte Einheiten (so wie etwa Gitarrenakkorde mittels entsprechender Symbole) beigefügt. Dies gilt sogar für einen eindeutig homophonen Satz wie *Verzage nicht, o frommer Christ*. Auch hier stellen die

einzelnen Stimmen für sich genommen sinnvolle, integrale Verläufe dar, die auch allein gesungen „Sinn ergeben“. Diese Integrität der Einzel-Linie ist ein Qualitätsmerkmal: Gute Musik erweist sich, horizontal wie vertikal gelesen, selbst im Detail als organisch. Für die Horizontale galt in diesem Sinne lange Zeit der Grundsatz der „Sanglichkeit“, also der bequemen Ausführbarkeit durch menschliche Stimmen, als Ideal. Historisch gesehen hat sich die Musik insgesamt aus dem (einstimmigen) Singen entwickelt; die Folgen dieser Herkunft bleiben im Grunde während ihrer ganzen Entwicklungsgeschichte relevant, auch wenn mit dem Erstarken bzw. auch mit der partiellen Verselbstständigung der *Instrumentalmusik* neue, instrumentenspezifische Parameter hinzukommen.

Um einen musikalischen Satz aus der Perspektive der „Sanglichkeit“ zu erleben, widmen wir uns nun einer reduzierten Form von Mehrstimmigkeit: Dem *Bicinium* (von lat. *bis*, zweimal, und *canere*, singen). Naturgemäß kann es in der Zweistimmigkeit keine Dreiklänge geben; insofern entfernen wir uns ein wenig vom bisher Erörterten. Allerdings gibt es Aspekte und Regeln des Miteinanders mehrerer Stimmen, die prinzipiell bei jeder Stimmenzahl (ab der Zweistimmigkeit) gültig sind, sich aber im zweistimmigen Satz leichter veranschaulichen lassen.

Als Anschauungsobjekt verwenden wir ein *Bicinium* von Michael Praetorius (Nachname latinisiert vom deutschen „Schultheiß“, 1571–1621), der seinerzeit ein prominenter Musiker und weithin geachteter Musiktheoretiker war und lange als Hofkapellmeister in Diensten des Herzogs von Braunschweig-Wolfenbüttel stand. In seiner *Musica Sioniae*, einer großen Sammlung liturgischer Gebrauchsmusik, findet sich auch eine Reihe von *Bicinien* über gebräuchliche Kirchenlieder. Wir greifen die Bearbeitung des Weihnachtsliedes *Der Tag der ist so freudenreich* (schon im 15. Jahrhundert aus dem lateinischen Lied *Dies est lactitae* entstanden) heraus (Notenbeispiel S. 23–25).

Ein erster Hör- und Leseindruck zeigt: Ungeachtet der Beschränkung auf nur zwei Stimmen ist der Satz ein sehr kunstvolles Gebilde. Im Unterschied zu unserem ersten Musikbeispiel ist dieses *Bicinium* nicht homophon, sondern *polyphon* konzipiert: Die beiden Stimmen des Satzes sind deutlich selbstständiger geführt als diejenigen in Scheins Kantionalsatz. Dies lässt sich nicht nur allgemein an der jeweils unabhängigen „Betriebsamkeit“ und substanziellen Vielfältigkeit der beiden Stimmen erkennen, sondern auch an der Art ihres gestaffelten Einsetzens und an dem dabei verwendeten motivischen Material.

Track 12

Michael Praetorius, *Der Tag, der ist so freudenreich*

Der Tag, der ist so freu - den - reich al -

Der Tag, der ist so freu - den - reich al - - - - ler Kre -

4
- ler Kre - a - tu - - re, al - ler Kre - a - tu -

8
a - tu - - - re, al - ler Kre - a - tu - - -

7
- - - re, denn Got - tes Sohn vom Him - mel - reich, vom Him - mel -

8
re, denn Got - tes Sohn, denn Got - tes Sohn vom Him - mel - reich

10
reich ü - ber die Na - tu - - re, denn Got - tes

8
ü - ber die Na - tu - - re, denn Got - tes Sohn vom

13
Sohn vom Him - mel - reich ü - ber die Na - tu - - re

8
Him - mel - reich ü - ber die Na - tu - -

16
von ei - ner Jung - frau ist ge - born, von ei - ner Jung -

8
re von ei - ner Jung - frau, von ei - ner Jung - frau ist ge -

19

frau ist ge - born. Ma - ri - a, du bist aus - er - korn,
 born. Ma - ri - a, du bist, Ma - ri - a, du bist aus - er - korn,

22

dass du Mut - ter, dass du Mut - ter wä - rest,
 dass du Mut - ter, dass du Mut - ter wä - rest, dass du

25

dass du Mut - ter, dass du Mut - ter wä - - - -
 Mut - ter, dass du Mut - ter wä - rest, dass du Mut - ter wä - -

29

rest. Was ge - schah so wun - - - der - lich?
 rest. Was ge - schah so wun - - - der - lich,

32

Got - tes Sohn vom Him - mel - reich, Got - tes Sohn vom Him - mel - reich, Got -
 so wun - - der - lich? Got - tes Sohn vom Him - mel - reich,

35

- tes Sohn vom Him - mel - reich, der ist Mensch ge - bo - ren, der
 Got - tes Sohn vom Him - mel - reich, der ist Mensch, der ist Mensch ge - bo -

38

ist Mensch ge - bo - - ren, der ist Mensch ge - ren, der ist Mensch ge - bo - - ren, der

40

bo - ren, der ist Mensch ge - bo - ren, der ist Mensch ge - bo - ren, der ist Mensch ge - bo - ren, der

43

Mensch ge - bo - - ren, der ist Mensch ge - bo - der ist Mensch ge - bo - - ren, der ist Mensch ge - bo - - ren, der ist

46

ren, ge - bo - - ren, der ist Mensch ge - Mensch ge - bo - - ren, der ist Mensch ge -

49

bo - - - - ren. bo - - - - ren, der ist Mensch ge - bo -

52

ren, der ist Mensch ge - bo - - - - ren.