

# Eine kleine Harmonielehre für Harfe

Band 1

## Alles Dur!



Eine detaillierte Einführung in die Durtonarten

von Nicole Bölke

# **Eine kleine Harmonielehre für Harfe**

Band 1

## **Alles Dur!**

Eine detaillierte Einführung in die Durtonarten

Version 1.0 vom 2. Oktober 2018

© by Nicole Bölke

Coverfoto von Fotoatelier Conrad (Christine Conrad)

Zu sehen: Modell „Hobbit“ von Klaus Regelsberger und  
Modell „Leonardo“ von Martin Gust

Dieses Dokument kann von der Website

**[www.braveharp.de/harmonielehre](http://www.braveharp.de/harmonielehre)**

heruntergeladen werden. Es stecken viele Stunden Arbeit darin, und wenn es euch gefällt und für euch hilfreich ist, freue ich mich über ein finanzielles Dankeschön nach eigenem Ermessen.

Schnell und unkompliziert (und mit einer Gebühr, die paypal einbehält ...) geht es über

**[www.paypal.me/Braveharp](http://www.paypal.me/Braveharp)**

Ansonsten freue mich sehr über persönliche Rückmeldungen via

**[info@braveharp.de](mailto:info@braveharp.de)**

und ggfs. eine Überweisung: Ich schicke euch dazu eine Rechnung mit meiner Bankverbindung zu.

Zahlende Nutzer meiner Einführung in die Harmonielehre können als kleines Extra von mir das Passwort für eine Seite anfordern, auf der Videos zu den Improvisationsübungen und den harmonisierten Stücken aufgelistet sind.

Ich danke Ute, die den Anstoß zu diesem Werk gegeben hat, meiner kleinen Nichte Lotti für das Feuerwehrauto, das bei der Quarte im Grundlagenkapitel zu sehen ist, sowie den fleißigen Vorableserinnen Frauke „Strickwetter“, Linda Schaible und Nadia Birkenstock für ihre hilfreichen Anmerkungen.

Viel Spaß mit den Harmonien! - Nicole

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort und Anmerkungen</b> .....	<a href="#">Seite 4</a>
<b>Kapitel 1: Die Basi(c)s</b> .....	<a href="#">Seite 6</a>
<b>Kapitel 2: Einstieg in C-Dur</b> .....	<a href="#">Seite 19</a>
(Beispiel: Bruder Jakob)	
<b>Kapitel 3: Tonika und Dominante</b> .....	<a href="#">Seite 28</a>
(Beispiele: Summ, Summ, Summ; Tom Dooley; Weißt Du, wieviel Sternlein stehen; Was soll das bedeuten; Winter ade)	
<b>Kapitel 4: Die Subdominante</b> .....	<a href="#">Seite 37</a>
(Beispiele: Tom Dooley; Amazing Grace; Guten Abend, gut` Nacht; O wie wohl ist mir am Abend)	
<b>Kapitel 5: Die Tonikaparallele</b> .....	<a href="#">Seite 43</a>
(Beispiel: Auld lang syne)	
<b>Kapitel 6: Subdominant- und Dominantparallele</b> .....	<a href="#">Seite 47</a>
(Beispiel: Auld lang syne)	
<b>Kapitel 7: Die siebte Stufe</b> .....	<a href="#">Seite 52</a>
<b>Kapitel 8: Fehlende Vokabeln und etwas Grammatik</b> .....	<a href="#">Seite 56</a>
(Leitton und Gleitton, Funktions- und Stufentheorie, die Kadenz)	
<b>Kapitel 9: Eine neue Tonart: G-Dur</b> .....	<a href="#">Seite 61</a>
(Beispiele: Summ, summ, summ; Auld lang syne)	
<b>Kapitel 10: Mehr Kreuze!</b> .....	<a href="#">Seite 69</a>
<b>Kapitel 11: Die fehlenden (B-)Tonarten</b> .....	<a href="#">Seite 73</a>
<b>Anhang</b>	
Der Quintenzirkel .....	<a href="#">Seite 79</a>
Übersicht der Dur-Tonarten und ihrer Akkorde .....	<a href="#">Seite 80</a>
Der übermäßige Dreiklang .....	<a href="#">Seite 81</a>
Das Auflösungszeichen .....	<a href="#">Seite 81</a>
Ausblick .....	<a href="#">Seite 82</a>



## **Vorwort und Anmerkungen**

### **Ein gemächlicher Einstieg in die Harmonielehre für (Haken-)Harfe**

Von mehreren Hobby-Harfenspielern habe ich in den letzten Jahren gehört, dass ihnen der Zugang zur Harmonielehre fehlt oder sie Harmonielehre für sehr schwierig halten. Dies betrifft vor allem jene, die erst mit fortgeschrittenen Jahren den Weg zum ersten Instrument gefunden haben oder deren erste musikalische Gehversuche lange zurückliegen und auch damals nicht sehr intensiv waren. Manche haben vielleicht mit Mühe überhaupt (gerade erst) das Notenlesen gelernt und erstarren nun in Ehrfurcht vor der Harmonielehre als einer höheren Stufe von Musiktheorie.

Sicherlich gibt es in der Harmonielehre anspruchsvolle und fortgeschrittene Bereiche. Aber gerade beim Harfenspiel kann man schon mit den Grundlagen viel anfangen und sich nach und nach weiteres Wissen erarbeiten. Für die kompliziertesten Auswüchse ist die Hakenharfe auch gar nicht gemacht, und letzten Endes entscheidet jeder Harfenspieler für sich, wie weit er überhaupt gehen möchte. Denn auch einfache Muster klingen auf der Harfe schön, und im Folgenden soll ganz leicht und langsam gezeigt werden, wie wir uns auf der Harfe die Welt der Harmonie erschließen können.

Vielleicht ist es ein bisschen wie mit der Mathematik, vor der auch viele zurückschrecken. Doch den meisten von uns fällt es gar nicht schwer, vor der Eisdiele den Preis von zwei oder drei Kugeln auszurechnen, wenn wir den Einzelpreis kennen, oder 10% Rabatt im Kopf abzuziehen. Wir müssen nicht Integral- und Zinseszinsrechnung beherrschen, um die Grundlagen der Mathematik zu verstehen und im Alltag anzuwenden.

Wer bis zwölf zählen kann, bringt jedenfalls schon einmal eine wichtige Voraussetzung für den Einstieg in die Harmonielehre mit!

Im ersten Band geht es ausschließlich um Durtonarten. Ein zweiter Band mit Molltonarten und den Kirchentonarten (Modi) ist geplant.

#### Anmerkungen

Einiges wird erst im Laufe der Entstehung oder bei der abschließenden Überarbeitung eines solchen Werks deutlich. Alle möglichen kleinen oder großen Themen, die ich nicht irgendwo innerhalb der Kapitel ansprechen wollte, sondern lieber hier am Anfang sehen möchte, kommen jetzt zum Zug:

## Eine kleine Harmonielehre

Für eine kleine Harmonielehre ist das Dokument ziemlich umfangreich geworden ... Es ist ein Einblick in einen kleinen Teil der Harmonielehre. „Klein“ soll hier für den Blick auf das Wichtigste stehen - aber das gehen wir dann gründlich durch.

### Alles Dur!

Der Untertitel bezieht sich auf die Durtonarten, die wir intensiv betrachten. Das bedeutet nicht, dass wir überhaupt nicht auf „mollige“ Themen stoßen. Auch innerhalb der Durtonarten spielen Mollharmonien eine Rolle!

### Fingersätze

Zu einigen Stücken und Übungen habe ich Fingersätze aufgeschrieben. Diese sind als Vorschlag und nicht als Vorgabe zu verstehen! Es gibt mehrere Wege zum Ziel und auch unterschiedliche Vorlieben. Tendenziell habe ich auf große Vier-Finger-Griffe verzichtet, damit diejenigen, die besser mit drei Fingern zu recht kommen, schnell in die Stücke finden.

### Händigkeit

Wie alle Rechtshänder und manche Linkshänder spiele ich mit rechts die hohen Töne und mit links die tiefen. In einem Kapitel bin ich beim Überarbeiten zu „Melodiehand“ und „Begleithand“ übergegangen, fand es dann aber für den großen Rest zu unpraktisch. Mögen es mir die Linkshänder, die andersherum spielen verzeihen! Und bei der Gelegenheit ... Wir Harfenspieler**innen** dürften in der Mehrzahl sein, aber aus Gewohnheit und Bequemlichkeit verwende ich die männliche Form.

### Taktarten

Die Lieder und Improvisationsbeispiele stehen alle entweder im 3/4- oder im 4/4-Takt. Wenn ich auf betonte Taktzeiten eingegangen bin, habe ich mich auch auf diese Beispiele beschränkt. Falls ihr mit weiteren Takten zu tun habt, schaut bitte an anderer Stelle nach, was das für die Betonung bedeutet (falls ihr es nicht eh schon wisst oder sogar fühlt) - ich wollte dem Thema keinen eigenen Abschnitt widmen.

### Taktzahlen

Zur besseren Orientierung ist bei vielen Liedern alle fünf Takte eine Taktzahl angegeben. Da gleichzeitig oft Fingersätze über den Takten stehen, habe ich die Taktzahlen rot gefärbt.

### Stimmsysteme

Wenn man damit erst einmal anfängt, wird es kompliziert und lang ... Dabei wissen viele nicht einmal, dass es jenseits der Stimmung, die unsere Standard-Stimmgeräte anzeigen, überhaupt noch andere Möglichkeiten gibt, Instrumente zu stimmen.

Außer, dass ich es an dieser Stelle erwähne, thematisiere ich die Stimmsysteme nicht. Wir gehen von der gebräuchlichen gleichstufigen Stimmung aus, bei der eine Oktave in zwölf gleiche Halbtonschritte aufgeteilt wird.

## **Kapitel 1: Die Basi(c)s**

Dieses Werk richtet sich nicht an absolute Beginner auf der Harfe. Die Grundlagen des Harfenspiels (Haltung und Technik) sollten zuvor mit Lehrern und/oder Harfenschulen oder in Kursen erworben worden sein. Auch dient es nicht dazu, das Notenlesen frisch zu erlernen. Allerdings gehe ich davon aus, dass der ein oder andere Leser durchaus auf Kriegsfuß mit der geschriebenen Musik steht, und ich versuche, alles möglichst einfach zu halten und viele Wiederholungen einfließen zu lassen.

In diesem Kapitel habe ich einiges an musikalischem Grundwissen aufgeschrieben, das für das Verständnis der Harmonielehre wichtig ist. Es wird aber keine Einführung in die Notenlehre. Kenntnisse über Taktarten und Notenwerte (also die zeitliche Dimension: wie lang klingt eine einzelne Note im Vergleich zu anderen in derselben Melodie) werden vorausgesetzt. Andererseits werde ich manche Punkte sehr ausführlich behandeln, in der Hoffnung, dass sie dann für jeden verständlich sind; auch für diejenigen, die sich mit Noten schwertun oder die gerade erst gelernt haben, Noten zu lesen.

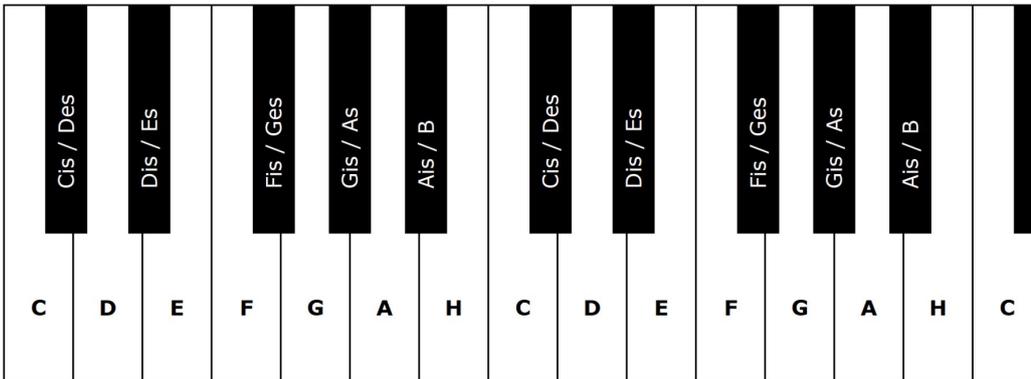
**Das Kapitel ist länger und ausführlicher geworden, als ich zunächst dachte.** Wer es in einem Stück durchliest, bleibt wahrscheinlich erst einmal mit einem rauchenden Kopf zurück. Bitte daran denken: Es ist nicht so gedacht, dass das gesammelte Grundwissen nach einmaligem Lesen verinnerlicht sein soll und bei den dann folgenden Ausführungen und Übungen aus dem Kopf abgerufen werden muss. Vielmehr soll es im ersten Durchgang einen Überblick bieten und ein Grundverständnis erzeugen. Im weiteren Verlauf des Werkes wird immer wieder einmal auf dieses Basiswissen Bezug genommen, an der einen Stelle mit Wiederholungen, an der anderen Stelle mit einem Verweis auf dieses Kapitel - dann dient es zum Nachschlagen.

Ein Hinweis zum Notenbild:

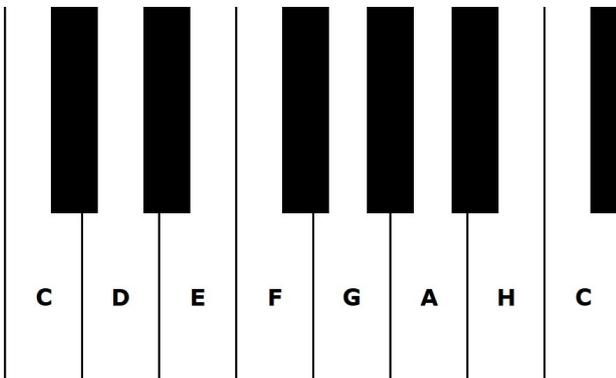
Da bei Harfen in der Regel die C-Saiten rot und die F-Saiten blau (manchmal auch schwarz) sind, arbeite ich hier zur visuellen Unterstützung mit entsprechend farbigen Noten.

## Ein Dutzend Töne

In unserer („westlichen“) Musikkultur gibt es zwölf verschiedene Töne. Ein ideales Instrument, um sich diese Töne zu veranschaulichen, ist das Klavier. Auch wenn man nicht Klavier spielt, ist es hilfreich, einen Blick auf die Klaviertastatur zu werfen, denn hier werden alle Töne durch die weißen und schwarzen Tasten auf einen Blick in der richtigen Anordnung sichtbar:



Nun sind auf diesem Bild deutlich mehr als zwölf Tasten zu sehen. Das liegt daran, dass sich die Töne wiederholen. Und auch die zum Teil doppelten Bezeichnungen auf den schwarzen Tasten schüchtern zu Beginn sicher eher ein, als dass sie uns weiterhelfen. Für den Anfang vereinfachen wir also das Bild:



Wir sehen nun **sieben weiße Tasten** mit den Bezeichnungen

C D E F G A H

bzw. eigentlich **acht weiße Tasten**, denn wenn wir diese Töne hintereinander spielen, haben wir erst dann das Gefühl von Vollständigkeit, wenn wir auf dem nächsten C ankommen.

Diese komplette **Tonleiter** lautet also

C D E F G A H C

und entspricht unseren Harfensaiten von einem roten C zum nächsten, sofern die Harfe in C gestimmt ist oder die Halbtonklappen entsprechend umgelegt sind. Bei Pedalharfen werden die Pedale passend eingestellt.

Die Töne C, D, E, F, G, A und H werden als **Stammtöne** bezeichnet.

Um die schwarzen Tasten kümmern wir uns später; sie sind zu Beginn für uns auf der Harfe nicht relevant. (Sie haben etwas mit dem Umlegen der Halbtonklappen zu tun.)

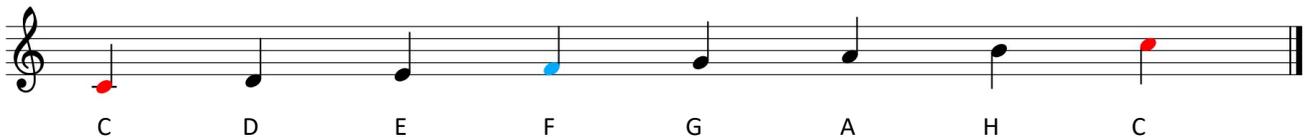
### Vorsicht, Falle!

In vielen Ländern, vor allem in den englischsprachigen, existiert der Notename H nicht! Dort wird der Ton B genannt. Leider gibt es im deutschen Sprachgebrauch auch ein B, das liegt aber auf der schwarzen Taste vor dem H. Hier besteht also Verwechslungsgefahr!

Auf den meisten Stimmgeräten wird kein H, sondern ein B angezeigt. Und wenn wir eins von „unseren“ B brauchen, entspricht dies im englischsprachigen Bereich einem B<sup>b</sup> (Bb; „B flat“).

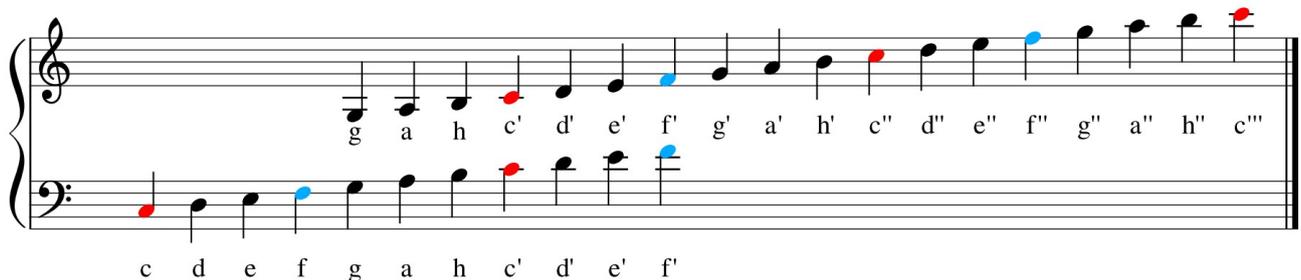


### Die Tonleiter mit den Stammtönen als Noten:



### Tonleiter über drei Oktaven inkl. Bassschlüssel

Hier mit korrekter Bezeichnung durch Kleinbuchstaben und Hochkommas - so wird die absolute Tonhöhe richtig angegeben: Das kleine C (→ c) liegt eine Oktave tiefer als das eingestrichene C (→ c'):



Noten, die hier im Bass- und Violinschlüssel übereinanderstehen, bezeichnen tatsächlich genau denselben Ton bzw. auf der Harfe dieselbe Saite.

*Gut zu wissen: Es gibt auch ein großes „C“, das liegt noch eine Oktave tiefer im Bassschlüssel.*

## Die Intervalle

Unter einem Intervall versteht man den Abstand zwischen zwei Tönen, die nacheinander oder gleichzeitig gespielt werden.

Die Namen der Intervalle, ausgehend vom C als Grundton, sind:

- C – C (derselbe Ton): **Prime**
- C – D: **Sekunde**
- C – E: **Terz**
- C – F: **Quarte**
- C – G: **Quinte**
- C – A: **Sexte**
- C – H: **Septime**
- C – (nächstes) C: **Oktave**

Auffällig: Die Namen der Intervalle haben etwas mit (lateinischen) Zahlen zu tun. *Prima* „die Erste“, *secunda* „die Zweite“, *tertia* „die Dritte“ usw.

**Der Ausgangston wird immer mitgezählt.** Wenn wir also die Quarte mit der Zahl 4 in Verbindung bringen, dann zählen wir nicht „C und dann 4 Töne hoch: D E F **G**“, sondern wir beginnen auf „**C** (=1) und dann D E **F**“. Die Quarte zu C ist also F.

*Wen der nun folgende Absatz verwirrt, der ignoriere diesen. Einfach mit der nächsten Seite weitermachen!*

Intervalle gibt es auch in umgekehrter Richtung. Die oben aufgeführten Abstände sind steigende Intervalle. Wenn ich zunächst nur einen Ton spiele und danach einen tieferen, dann habe ich ein fallendes Intervall. Für diese Fälle sieht die Auflistung vom C ausgehend so aus:

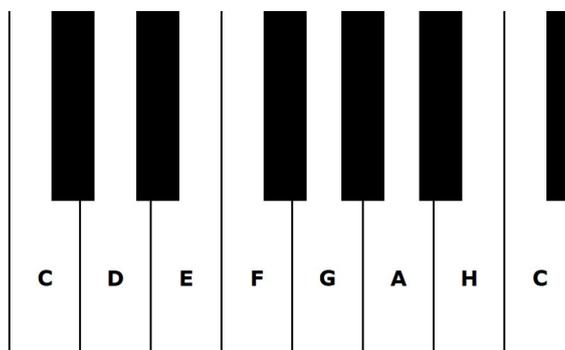
- C – C (derselbe Ton): Prime
- C – H: Sekunde
- C – A: Terz
- C – G: Quarte
- C – F: Quinte
- C – E: Sexte
- C – D: Septime
- C – (nächsttieferes) C: Oktave

Und dann sei noch erwähnt, dass es auch Intervalle gibt, die größer als eine Oktave sind ...

Notenbild der Intervalle (ausgehend vom C im Violinschlüssel):

Prime	Sekunde	Terz	Quarte	Quinte	Sexte	Septime	Oktave
C - C	C - D	C - E	C - F	C - G	C - A	C - H	C - C

Bisher haben wir nur auf die Stammtöne - die „weißen Tasten“ - geschaut. Was fällt nun auf, wenn wir noch einmal die Klaviertastatur betrachten?



Zwischen den meisten Stammtönen gibt es noch einen weiteren Ton - hier zu erkennen an den schwarzen Tasten. Die genaue Bezeichnung der fünf schwarzen Tasten ist im Moment noch nicht wichtig, nur die Tatsache, dass es sie gibt. Und dass es innerhalb einer Oktave **zweimal** vorkommt, dass **Stammtöne direkt nebeneinander** liegen, also ohne einen weiteren Ton bzw. ohne eine schwarze Taste dazwischen:

Dies ist **vom E zum F** sowie **vom H zum C** der Fall.

Mit den sieben Stammtönen und den fünf noch unbenannten schwarzen Tasten haben wir alle zwölf Töne unserer Musik versammelt. Der Abstand von einem Ton zu seinem unmittelbaren Nachbarn, egal ob es sich um eine schwarze oder eine weiße Taste handelt, ist die kleinste Einheit in unserer Musik (zumindest in der Musik, die unseren Ohren vertraut ist): Der **Halbtonschritt** (Halbton).

Vom C zur schwarzen Taste zwischen C und D ist es ein Halbtonschritt. Von dieser schwarzen Taste zum D ist es ein weiterer Halbtonschritt. Vom E zum F ist es ein Halbtonschritt, vom H zum C auch.

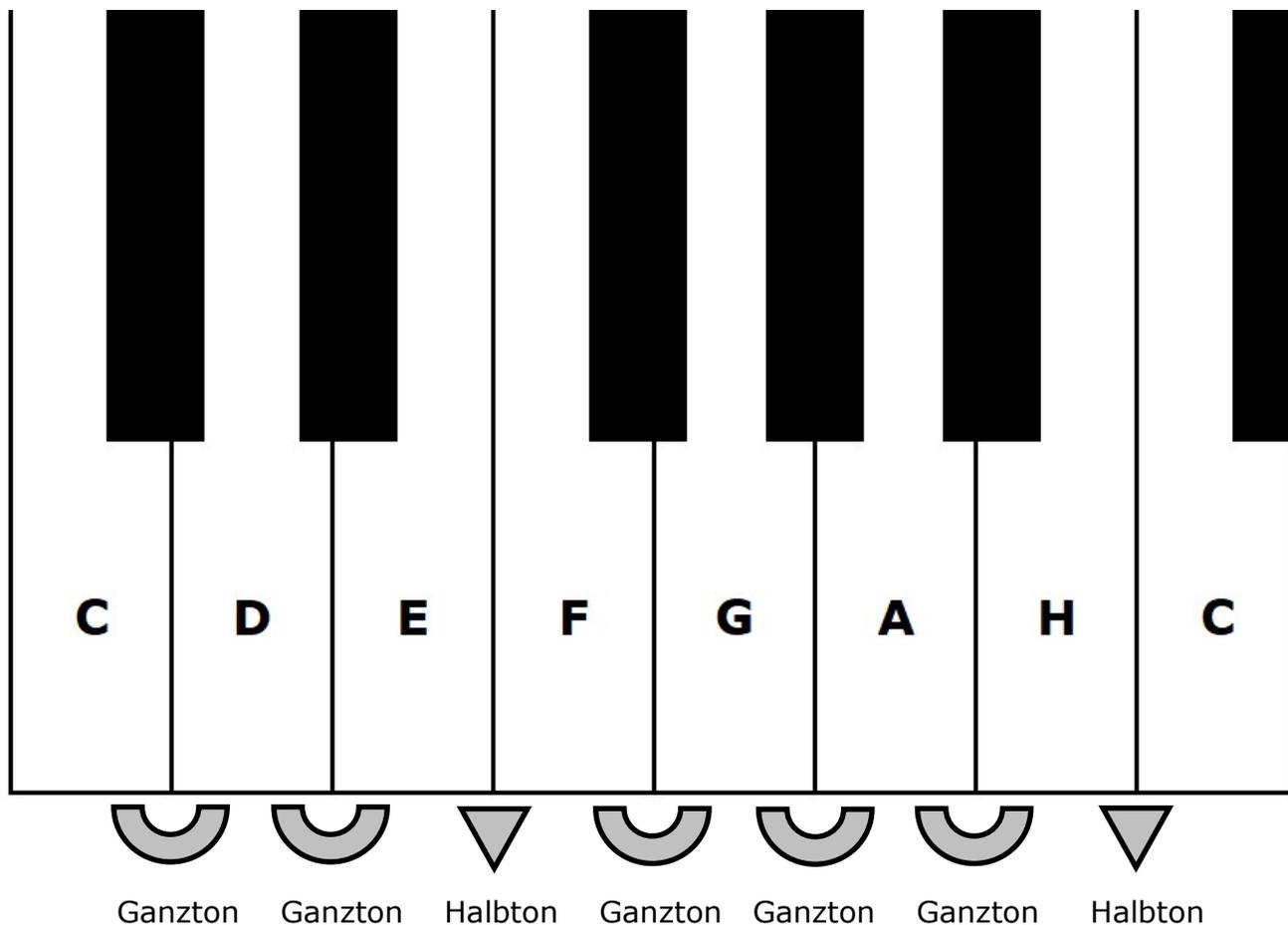
Wenn zwischen zwei Stammtönen noch ein Ton (eine schwarze Taste) liegt, dann handelt es sich bei dem Abstand um einen **Ganztonschritt** (Ganzton).

Kleine Musikmathematik: 1 Halbton + 1 Halbton = 1 Ganzton

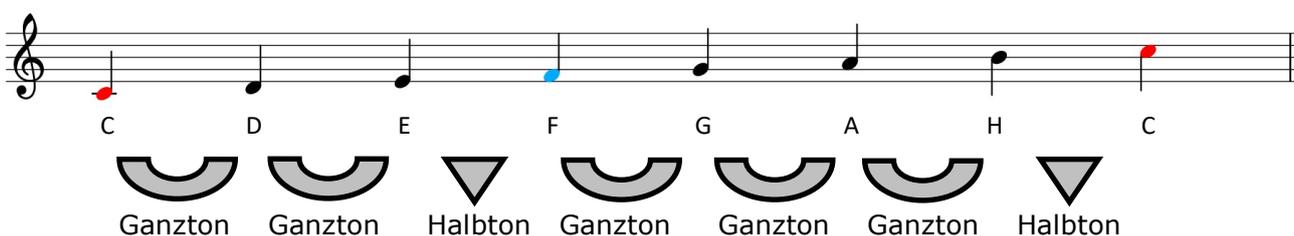
$$\frac{1}{2} + \frac{1}{2} = 1$$

Die Tonleiter der Stammtöne C, D, E, F, G, A, H, C besteht aus einem bestimmten Muster von Ganzton- und Halbtonschritten.

Auf der Klaviertastatur ist es aufgrund der Anordnung der weißen und schwarzen Tasten besonders gut zu erkennen:



Den Noten bzw. ihren Abständen voneinander sieht man es leider nicht an:



Auch die Harfensaiten geben uns nicht wirklich einen Hinweis. Solange wir uns mit der Stammtöneleiter beschäftigen, können wir uns dank der gefärbten Saiten immerhin merken, dass die Halbtonschritte jeweils vor dem roten C und vor dem blauen F liegen. Sobald wir es mit Vorzeichen (Kreuzen oder B) zu tun bekommen, hat sich das aber erledigt!

Nun können wir unser Wissen über Intervalle und Halb- bzw. Ganztonschritte zusammenführen.

Für eine vereinfachte Betrachtung konzentrieren wir uns zunächst auf die Stammtöneleiter.

Bei den schwarzen Tasten interessiert uns weiterhin nur ihre Existenz an sich. Das heißt, dass in den folgenden Beispielen die Intervalle nie mit einer schwarzen Taste beginnen oder auf einer solchen enden, obwohl das natürlich grundsätzlich möglich ist.

Es bietet sich an, die Klaviertastatur mit den weißen und den schwarzen Tasten zurechtzulegen, um die Details nachvollziehen zu können. Am besten eignet sich dafür die Tastatur, die über zwei Oktaven geht (Seite 7).

## Die Prime

ist für uns ein und derselbe Ton: Die **reine Prime**.

Es gibt tatsächlich besondere Formen von Primen, die nicht genau den selben Ton meinen, aber das bleibt jetzt einfach mal im Raum stehen; wir wollten uns ja hier nicht mit der „höheren Mathematik“ beschäftigen. Für die Einführung in die Harmonielehre sind andere Formen von Primen nicht relevant.

## Die Sekunde

ist der Abstand von einem Ton zu seinem Nachbarn. Dabei kann es sich um einen *Ganztonschritt* (vom C zum D; vom D zum E; vom F zum G; vom G zum A; vom A zum H) oder um einen *Halbtonschritt* (vom E zum F; vom H zum C) handeln. Die Sekunde lässt sich daher unterscheiden in die

- **kleine Sekunde** (Halbtonschritt) und die
- **große Sekunde** (Ganztonschritt).

## Die Terz

überspringt einen Ton, wir landen beim Nachbarn des Nachbarn. Auch hier gibt es zwei Möglichkeiten: Entweder wir machen *zwei Ganztonschritte* oder *einen Ganzton- und einen Halbtonschritt*, um zum Ziel zu kommen. Dementsprechend haben wir die

- **kleine Terz** (einen Halb- und einen Ganztonschritt bzw. einen Ganz- und einen Halbtonschritt, die Reihenfolge ist egal): vom D zum F; vom E zum G (in beiden Fällen liegt der Halbtonschritt E - F innerhalb des Intervalls); vom A zum C und vom H zum D (in diesen beiden kleinen Terzen liegt der Halbtonschritt H - C) und die
- **große Terz** (zwei Ganztonschritte): vom C zum E; vom F zum A und vom G zum H.

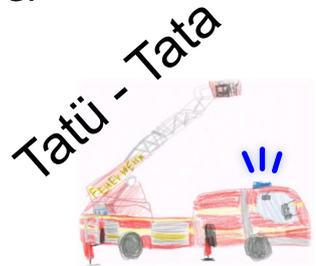
## Die Quarte

gibt es nicht in groß und klein! In den meisten Fällen besteht sie aus *zwei Ganztonschritten und einem Halbtonschritt*:

Beim Abstand vom C zum F, vom D zum G und vom E zum A ist immer der Halbtonschritt E - F enthalten; bei den Intervallen vom G zum C, vom A zum D und vom H zum E gibt es den Halbtonschritt H - C.

Diese sechs Quarten werden **reine Quarten** genannt.

Reine Quarten haben einen „aufstrebenden“ Klang und kommen oft am Anfang von Hymnen vor (französische Nationalhymne, die „Internationale“). Außerdem ist uns der Klang vom Martinshorn her vertraut.



Eine Quarte fehlt aber noch:

Vom F zum H haben wir es mit *drei Ganztonschritten* und damit einer **übermäßigen Quarte** zu tun. Dieses Intervall ist auch unter der Bezeichnung *Tritonus* und „Teufelsintervall“ bekannt. Versucht einmal, es zu singen, das ist schon teuflisch! Und auch in harmonischen Dingen kann dieses Intervall im Gegensatz zu seinen „reinen“ Geschwistern ganz schön stören.

## Die Quinte

macht es so ähnlich wie die Quarte. In sechs von sieben Fällen haben wir es mit gleichen Abständen zu tun: *Drei Ganztonschritte und ein Halbtonschritt* ergeben eine **reine Quinte**.

Vom C zum G, vom D zum A, vom E zum H ist immer den Halbtonschritt E - F enthalten. Bei den Quinten vom F zum C, vom G zum D und vom A zum E ist es der Halbtonschritt H - C.

Die Ausnahme hier ist die Quinte vom H zum F. Sie enthält (neben *zwei Ganztonschritten*) mit H - C und E - F *zwei Halbtonschritte* und ist damit eine **verminderte Quinte**.

Da zwei Halbtonschritte einem Ganztonschritt entsprechen, haben wir hier wie bei der übermäßigen Quarte rechnerisch drei Ganztonschritte und damit gewissermaßen wieder den Tritonus. Der Abstand vom H zum F entspricht also dem Abstand vom F zum H. Auf die kleinsten Intervalle heruntergebrochen, sind es in beiden Fällen sechs Halbtonschritte.

Ob es sich um eine (übermäßige) Quarte oder eine (verminderte) Quinte handelt, ist lediglich eine Frage des Startpunkts:

F G A H -> vier Töne, also eine Quarte

H C D E F -> fünf Töne, eine Quinte

*Wem das jetzt zu kompliziert ist: Beim Einstieg in die Harmonielehre stehen die reinen Quarten und Quinten im Vordergrund. Aber es ist gut zu wissen, dass mit der Kombination der Stammtöne F und H irgendetwas „nicht stimmt“.*

## Die Sexte

wird unterschieden in die

- **kleine Sexte** (*drei Ganztonschritte, zwei Halbtonschritte*): Vom E zum C, vom A zum F und vom H zum G liegen jeweils beide Halbtonschritte der Tonleiter innerhalb des Intervalls; und in die
- **große Sexte** (*vier Ganztonschritte, ein Halbtonschritt*): Vom C zum A und vom D zum H liegt der Halbtonschritt E - F innerhalb des Intervalls, zwischen F und D sowie zwischen G und E liegt der Halbtonschritt H - C.

## Die Septime

wird unterschieden in die

- **kleine Septime** (*vier Ganztonschritte, zwei Halbtonschritte*): Vom D zum C; vom E zum D; vom G zum F; vom A zum G; vom H zum A.
- **große Septime** (*fünf Ganztonschritte, ein Halbtonschritt*): Vom C zum H liegt nur der Halbtonschritt E - F innerhalb des Intervalls; vom F zum E ist es der Halbtonschritt H - C.

## Die Oktave

ist der Prime sehr ähnlich. Während wir bei der Prime genau denselben Ton noch einmal haben, ist es bei der Oktave der nächsthöhere (oder -tiefere) Ton mit dem selben Namen. Wie bei den Primen gibt es (für uns) erst einmal nur **reine Oktaven**.

Wir haben weiter oben bei der Tonleiter gesehen, dass eine Oktave aus fünf Ganztonschritten und zwei Halbtonschritten besteht. Das bleibt immer so, egal auf welchem Stammtone wir beginnen.

*Für das Intervall (also den Abstand) an sich ist es egal, wo genau die Halbtöne angesiedelt sind. Wenn ich jedoch eine Tonleiter aus Stammtönen Ton für Ton hintereinander spiele, verändert sich der Charakter dieser Melodie sehr stark, je nachdem auf welchem Ton ich beginne.*

*Doch auch das ist ein fortgeschrittenes Thema - wenn auch ein wichtiges für diejenigen, die sich für mittelalterliche und keltische Musik interessieren. Es wird im Folgebund „Moll und Modi“ aufgegriffen.*

## Übersicht der Intervalle mit Halbtonschritten

Auf einen Blick:

Eine Zusammenfassung der Intervalle mit der Anzahl ihrer Halbtonschritte.

<b>Intervall</b>	<b>Anzahl Halbtonschritte</b>
reine Prime	0
kleine Sekunde	1
große Sekunde	2
kleine Terz	3
große Terz	4
reine Quarte	5
übermäßige Quarte / verminderte Quinte = Tritonus!	6
reine Quinte	7
kleine Sexte	8
große Sexte	9
kleine Septime	10
große Septime	11
reine Oktave	12

# Akkorde

Bevor wir zum praktischen Teil kommen, gehe ich bereits kurz auf das Thema Akkorde ein.

Häufig sehen wir ein paar Buchstaben über oder zwischen den Notenzeilen oder es gibt Liedtexte ganz ohne Noten, über denen ein paar zusätzliche Buchstaben aufgeschrieben sind.

In beiden Fällen handelt es sich um passende Akkorde für eine harmonische Begleitung, wobei bei Liedtexten davon ausgegangen wird, dass die Gesangsmelodie als solche bekannt ist. Allein aus den Akkordbezeichnungen kann man die Melodie nicht ableiten.

## **Aber was ist eigentlich ein Akkord?**

Beim Intervall haben wir zwei Töne, die hintereinander oder gleichzeitig gespielt werden. Beim Akkord kommt (mindestens) noch ein dritter Ton dazu, daher auch der Begriff **Dreiklang**, der oft synonym mit Akkord verwendet wird. Und diese drei oder mehr Töne stehen in einem besonderen Verhältnis zueinander. Ihr Zusammenklang (gemeinsam oder kurz hintereinander) ergibt eine bestimmte Harmonie.

Wir schauen uns aus dem weiten Feld der Akkorde an dieser Stelle nur kurz zwei Vertreter an, um deren grundlegenden Aufbau zu verstehen. Weiteres kommt dann im praktischen Teil nach und nach ans Licht.

Die wichtigsten Akkorde für den Einstieg in die Harmonielehre sind **Dur**-Akkorde und **Moll**-Akkorde.

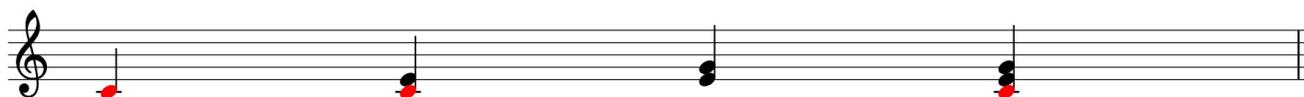
Sprachlich kommt „Dur“ von hart (im Lateinischen „durus“) und „Moll“ von weich (im Lateinischen „mollis“). Oft wird Dur auch mit „hell“ und „fröhlich“ in Verbindung gebracht und Moll mit „dunkel“ oder „traurig“. Allerdings gibt es auch einige sehr muntere Melodien in Moll!

*Achtung, Theorie! Anschauliche Beispiele folgen danach:*

Kurz zusammengefasst handelt es sich bei einem Dur-Akkord um einen Grundton, die große Terz darauf, und auf diese große Terz kommt wiederum eine kleine Terz. Der dritte Ton ist damit automatisch die (reine) Quinte vom Grundton.

Beim Moll-Akkord kommt erst die kleine Terz, dann die große.

Wir bauen einen **Dur-Akkord** auf. Unser Grundton ist C, also bekommen wir C-Dur:



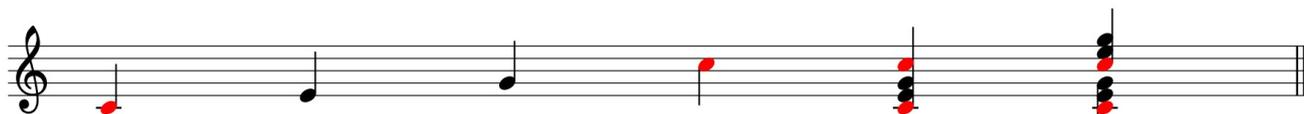
Der Grundton C

C mit großer Terz E

E mit kleiner Terz G

Die beiden Terzen übereinandergeschichtet bzw. Grundton C mit (großer) Terz E und (reiner) Quinte G

Die drei Töne von C-Dur können auch hintereinander gespielt werden. Außerdem können wir als weiteren Ton die Oktave von C hinzufügen. Es handelt sich immer noch um einen Dreiklang, denn die Oktave ist dem Grundton so ähnlich, dass sie nicht als eigener, vierter Klang betrachtet wird. Wir könnten sogar mit der rechten und der linken Hand C - E - G in zwei verschiedenen Oktaven spielen und wären immer noch beim C-Dur „Drei“klang. Die jeweiligen Doppelungen zählen nicht als zusätzliche Klänge.



Grundton C

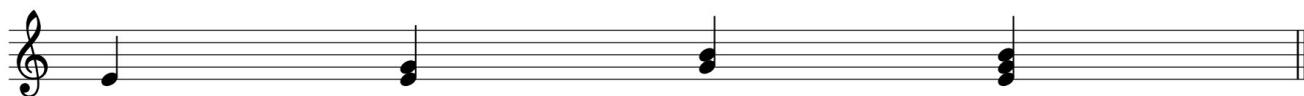
große Terz E

Quinte G

Oktave C

Dreiklänge mit doppelten Tönen

Nun zum **Moll-Akkord**. Die untere Terz soll eine kleine sein. Innerhalb des C-Dur-Akkords hatten wir schon eine kleine Terz: vom E zum G. Also bauen wir nun einen Akkord auf dem E auf. Nach der kleinen Terz kommt eine große Terz, die beim G beginnt. G - H ist eine große Terz, das passt. Wir erhalten e-Moll:



Der Grundton E

E mit kleiner Terz G

G mit großer Terz H

Die beiden Terzen übereinandergeschichtet bzw. Grundton E mit (kleiner) Terz G und (reiner) Quinte H

Auch hier können die Töne nacheinander betrachtet und um Oktavierungen ergänzt werden:



Grundton E

kleine Terz G

Quinte H

Oktave E

Dreiklänge mit doppelten Tönen

## Akkordabkürzungen

Wie schon erwähnt, werden Akkordbezeichnungen oft zu Noten und Liedtexten hinzugeschrieben. In der Regel steht dann dort nicht „C-Dur“ und „e-Moll“ ausgeschrieben. Nach meiner Erfahrung gibt es zwei gängige Methoden für Akkordsymbole:

- Unterscheidung in Groß- und Kleinbuchstaben, wobei Großbuchstaben für Dur-Akkorde und Kleinbuchstaben für Moll-Akkorde verwendet werden. Die beiden Beispielakkorde von der vorherigen Seite wären demnach **C** und **e**.
- Häufiger trifft man auf eine Schreibweise, bei der dem Großbuchstaben ein kleines „m“ hinzugefügt wird, wenn es sich um einen Moll-Akkord handelt. Dann wäre die Bezeichnung für die beiden Akkorde **C** und **Em**.

Damit haben wir nur einen sehr kleinen Ausschnitt aus der Welt der Akkorde behandelt. Wir hören hier aber zunächst mit der reinen Theorie auf und lernen im weiteren Verlauf spielerisch mehr.



## **Kapitel 2: Einstieg in C-Dur**

### **Herangehensweise**

Als erste Dur-Tonart wird C-Dur sehr gründlich mit einigen Musikbeispielen durchgenommen. Dabei muss ich auf gemeinfreie Stücke zurückgreifen, denn ich kann nicht einfach (sprich: ohne zu bezahlen) schöne Lieder und Melodien heranziehen, wenn auf diesen Stücken noch Urheberrechte liegen. Außerdem sollten die verwendeten Stücke möglichst bekannt sein oder schnell ins Ohr gehen, damit ihr sie entweder gleich mitspielen oder mitsingen bzw. –summen könnt. Denn bei der Harmonielehre geht es oft darum, Klänge zu finden, die zu einer bestimmten Melodie passen. Dazu solltet ihr mit einer Hand gleich die Melodie spielen können und mit der anderen Hand Begleitmöglichkeiten ausprobieren. Oder ihr könnt auch die Melodie singen, wenn ihr mit der Begleitung experimentiert.

Bekannte gemeinfreie Melodien finden wir in Volks- und Kinderliedern. So ist zu Beginn ein einfaches „Summ, summ, summ“, auf das mancher vielleicht etwas naserümpfend blickt, genau richtig, um den Einstieg ins Thema zu finden.

Neben dem Ziel, bekannte Melodien mit Harmonien begleiten zu können, möchte mancher vielleicht auch ein bisschen auf der Harfe improvisieren. Ein paar Übungen sind genau dazu vorgesehen. Wem Improvisation gar nicht liegt oder wen es nicht interessiert, der kann über diese Übungen schnell hinweggehen. Einmal durchlesen ist aber nicht verkehrt!

Die Harmonisierung von Musikbeispielen und die Improvisationsübungen nehmen allerdings nur während der ersten Dur-Tonart einen breiten Raum ein. Alles, was innerhalb dieser ersten Tonart erklärt wird, kann auf andere Tonarten übertragen werden. Bei der Beschäftigung mit einer zweiten Tonart wird dazu das ein oder andere noch wiederholt, danach wird es theorielastiger. Die Beschäftigung mit der Theorie bleibt aber alles in allem sehr ausführlich.

## Jetzt aber wirklich: C-Dur

Wer das Grundlagenkapitel bis zum Ende durchgelesen hat, kennt C-Dur bereits. Und dem nicht ganz blutigen Anfänger auf der Harfe (oder einem anderen Instrument) war es wahrscheinlich auch schon vorher bekannt.

Da das Grundgerüst unserer modernen westlichen Musik die C-Dur Tonleiter ist, nehmen wir uns diese bzw. den Akkord C-Dur als erstes genauer vor.

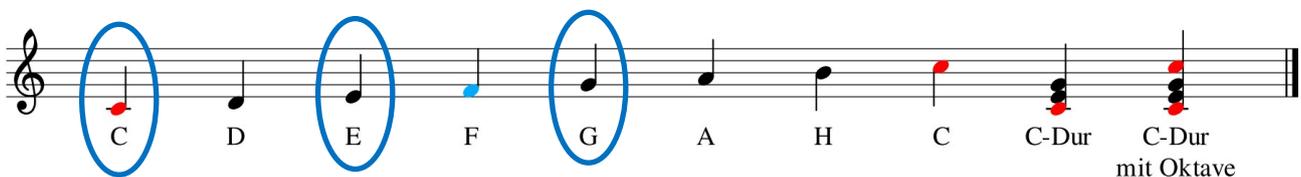
### Zur Wiederholung:

Die C-Dur Tonleiter besteht aus den Stammtönen C, D, E, F, G, A, H und C.

Der C-Dur-Akkord besteht aus

- dem Grundton **C** (1. Ton der Tonleiter),
- der großen Terz **E** (3. Ton der Tonleiter) und
- der Quinte **G** (5. Ton der Tonleiter).

Beim letzten Akkord in den Noten unten ist das C verdoppelt worden (8. Ton, Oktave):



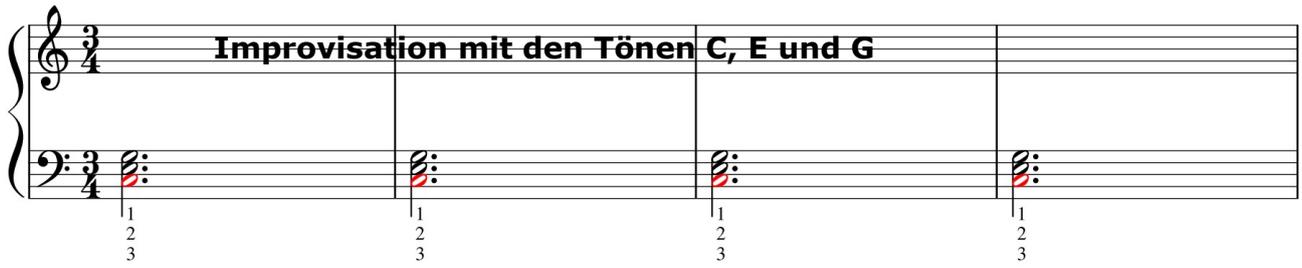
Im Moment wollen wir einfach nur C-Dur intensiv kennenlernen. Wir beginnen mit einem Dreivierteltakt, die **linke Hand** spielt in Dauerschleife den **C-Dur-Dreiklang C - E - G**. Entweder

- alle drei Töne gleichzeitig auf die Zählzeit 1 im Takt (wer kann auch mal als schnelles Arpeggio), siehe das obere Notensystem auf der folgenden Seite, oder
- gebrochen als Viertelnoten, siehe das untere Notensystem auf der folgenden Seite.

Die **rechte Hand improvisiert** dazu. Wir machen es uns ganz einfach und spielen mit der rechten Hand auch nur die **Töne C, E und G**: Irgendwo auf der Harfe, ein Ton allein oder zwei Töne zusammen, als Viertel, Halbe, punktierte Halbe oder auch mal als Achtel.

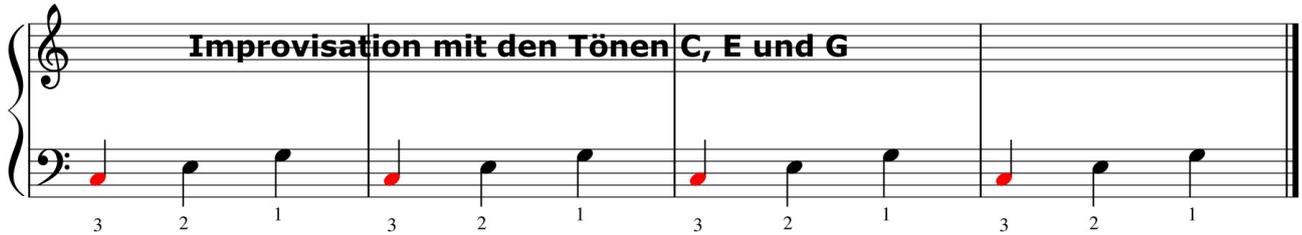
Für den Anfang reicht es völlig aus, erst einmal nur einen Ton pro Takt mit der rechten Hand zu spielen - Hauptsache, ihr beginnt!

**Improvisation mit den Tönen C, E und G**

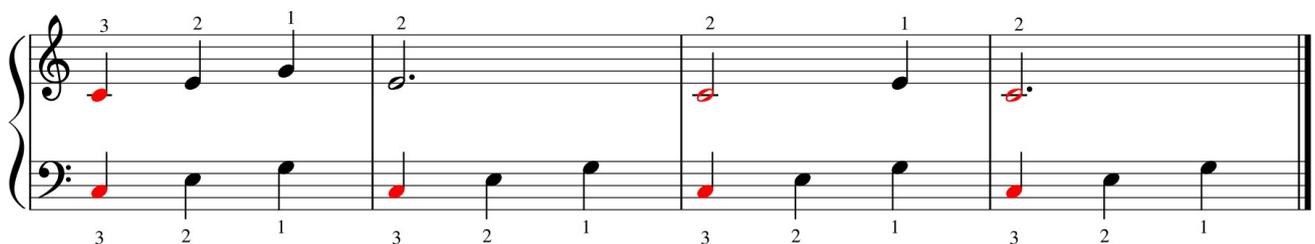
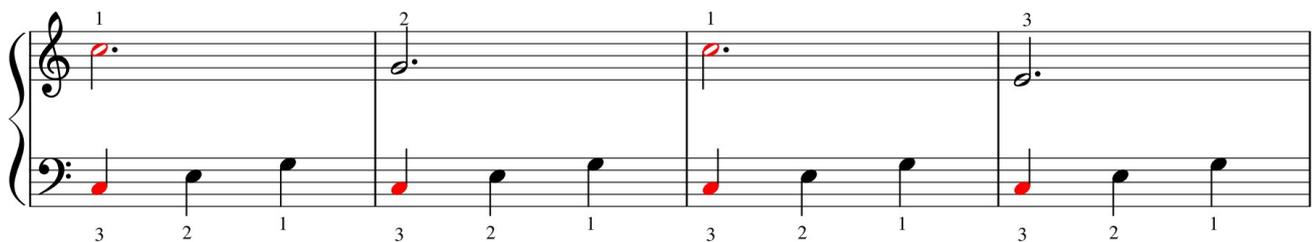
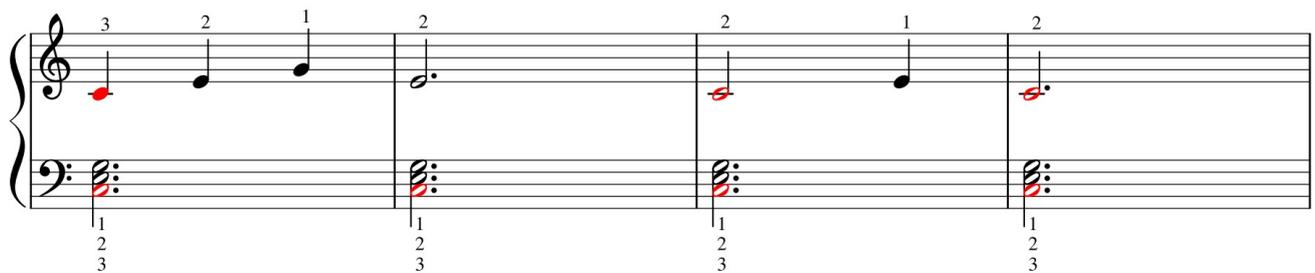
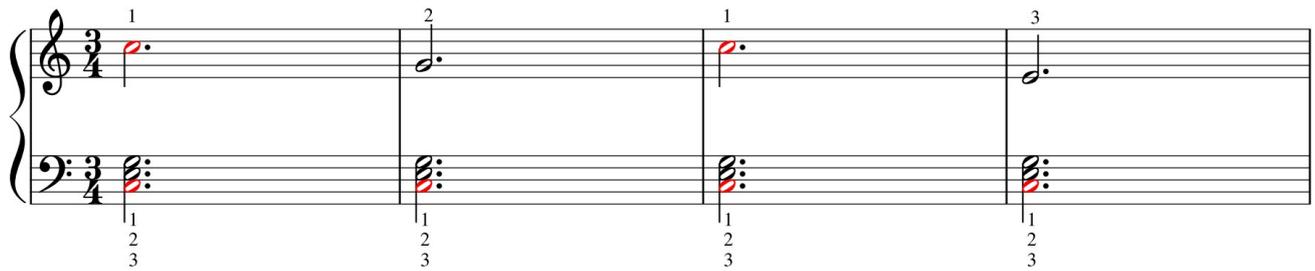


oder:

**Improvisation mit den Tönen C, E und G**



Für diejenigen, die sich das Improvisieren (noch) nicht zutrauen, habe ich einige Noten für die rechte Hand aufgeschrieben - so etwas könnte beim ersten Improvisieren herauskommen:



Es folgt ein Beispiel, was entstehen kann, wenn man nach den obigen Vorgaben improvisiert. Wahrscheinlich ist es schwieriger, dies nachzuspielen als einfach selbst zu improvisieren! (Fingersätze sind immer nur Vorschläge, andere Möglichkeiten sind natürlich denkbar.)

The image displays four systems of musical notation for harp, each consisting of a treble and a bass staff. The bass staff in all systems plays a C major triad (C-E-G) in 3/4 time, with fingerings 1, 2, 3. The treble staff shows various melodic lines with fingerings (1, 2, 3) for improvisation. The first system shows a sequence of notes: C4 (1), E4 (2), G4 (3), F4 (1), E4 (2), D4 (3), C4 (1), B3 (2), A3 (3), G4 (2), F4 (1), E4 (2), D4 (3), C4 (1). The second system shows: G4 (2), F4 (1), E4 (2), D4 (3), C4 (2), B3 (1), A3 (2), G4 (1), F4 (2), E4 (3), D4 (1), C4 (2), B3 (3), A3 (1), G4 (2), F4 (3), E4 (1). The third system shows: G4 (4), F4 (3), E4 (2), D4 (1), C4 (3), B3 (2), A3 (1), G4 (3), F4 (2), E4 (1), D4 (3), C4 (2), B3 (1), A3 (3), G4 (2), F4 (1), E4 (3), D4 (2), C4 (1). The fourth system shows: G4 (2), F4 (1), E4 (2), D4 (3), C4 (3), B3 (2), A3 (1), G4 (3), F4 (2), E4 (1), D4 (3), C4 (2), B3 (1), A3 (3), G4 (2), F4 (1), E4 (3), D4 (2), C4 (1).

Und jetzt müssen wir langsam mal zugeben, dass es ein bisschen langweilig wird, nur Töne des C-Dur-Akkordes zu spielen.

Zeit für den nächsten Schritt!

## Treffen mit einem alten Bekannten: Bruder Jakob

Den meisten dürfte der Kanon „Bruder Jakob“ bekannt sein. Hier dient er als Beispiel für ein Stück, das durchgehend mit C-Dur begleitet werden kann. Es gibt zwei Änderungen im Vergleich zu den zuvor gespielten Improvisationen:

- Wir befinden uns nun nicht mehr im Dreivierteltakt, sondern im Viervierteltakt. (Das ist keine große Änderung; wir hätten auch im Viervierteltakt nach den zuvor festgelegten Maßgaben improvisieren können.)
- Die Melodie besteht nicht nur aus Tönen, die im C-Dur-Akkord vorkommen. Allerdings gibt es nicht viele Ausnahmen, und die paar Töne, die nicht C, E oder G sind, liegen auf unbetonten Zählzeiten. Betonte Zählzeiten sind im Viervierteltakt die 1 und (etwas schwächer) die 3.

### Bruder Jakob

The musical score for 'Bruder Jakob' is presented in two systems. Each system contains four measures. The upper staff is the melody, and the lower staff is the accompaniment. The melody notes are: System 1: C4, D4, E4, F4; System 2: G4, A4, B4, C5; System 3: B4, A4, G4, F4; System 4: E4, D4, C4, B3. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern: C4, E4, G4, C4. Fingering numbers 1-4 are shown below the melody notes. Rectangles highlight the notes D, F, and A in the first two systems. The second system ends with a double bar line.

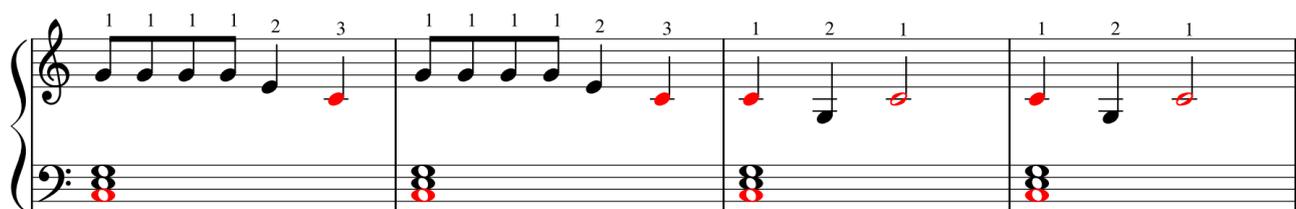
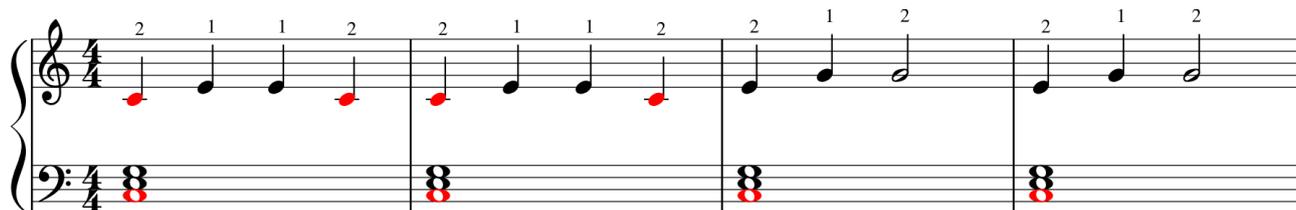
(Ohne Fingersätze, um das Bild nicht mit Zahlen zu überfrachten. Die abgebildeten Ziffern stehen für die Taktschläge: Vier Schläge pro Takt.)

Kleine Statistik: Von den 32 Tönen der Melodie gehören nur die 8 Töne, die mit den Rechtecken hervorgehoben sind, nicht zum C-Dur-Akkord. Sie machen das Stück deutlich abwechslungsreicher. Ihr könnt ja einmal versuchen, die acht Töne durch Nachbartöne, die zu C-Dur gehören, zu ersetzen! Ein Beispiel dafür folgt auf der nächsten Seite.

Da die Töne D, F und A hier nur auf unbetonten Zählzeiten vorkommen, erzeugen sie lediglich eine leichte Spannung. Man hat nicht das Bedürfnis, sie mit anderen Akkorden zu begleiten. Auf den betonten Zählzeiten 1 und 3 haben wir immer Töne aus dem C-Dur-Akkord, unserem harmonischen „Zuhause“.

## Bruder Jakob

C-Dur total



## Die nächste Improvisation: C-Dur mit Zwischentönen

Die linke Hand behält den C-Dur-Dreiklang als durchgehende Basis. Die Noten werden entweder gleichzeitig (bzw. als Arpeggien) pro Takt gespielt oder hintereinander weg - so wie in den Beispielen unten. Dazu werden auf den betonten Zählzeiten (auf Schlag 1 und im 4/4-Takt auch gerne auf Schlag 3) wieder die Töne C, E und G mit der rechten Hand gespielt. Dazwischen können alle Saiten verwendet werden, auch die Töne, die nicht zum C-Dur-Dreiklang gehören.

Und noch etwas Grundsätzliches: Die rechte Hand sollte nicht ständig wild springen! Bei (Gesangs-)Melodien liegen die Töne meistens nah beieinander, und durch ein bisschen Auf- und Abspielen nebeneinanderliegender Saiten ergibt sich in vielen Fällen automatisch eine passende Abfolge von akkord-eigenen und -fremden Tönen.

Begleitmuster für die linke Hand: Beispiele für 3/4- und 4/4-Takt



Es folgen noch einmal Beispiele für diejenigen, die nicht gleich mit dem Improvisieren loslegen möchten, sondern gerne erst konkretes Anschauungsmaterial hätten.

Solche Stücke könnten beim Improvisieren im 3/4-Takt und im 4/4-Takt entstehen:

### „C-Dur mit Zwischentönen“, 3/4-Takt

A musical score for a 3/4 time signature piece in C major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The melody starts on C4, moves to E4, then G4, and continues with various intervals, including chromatic ones. Fingering numbers (1-4) are written above the notes. Some notes are highlighted in blue or red.

### „C-Dur mit Zwischentönen“, 4/4-Takt

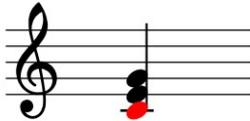
A musical score for a 4/4 time signature piece in C major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The melody starts on C4, moves to E4, then G4, and continues with various intervals, including chromatic ones. Fingering numbers (1-4) are written above the notes. Some notes are highlighted in blue or red.

A musical score for a 4/4 time signature piece in C major. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter notes. The melody starts on C4, moves to E4, then G4, and continues with various intervals, including chromatic ones. Fingering numbers (1-4) are written above the notes. Some notes are highlighted in blue or red.

Natürlich kann bei der Improvisation auch noch mehr ausprobiert werden. Es muss nicht immer ein C, E oder G auf den ersten Schlag im Takt gespielt werden. Aber die Spannung, die dabei entsteht, möchte gerne aufgelöst werden, z.B. indem gleich auf dem nächsten Schlag ein „passender“ Ton aus dem Akkordvorrat von C-Dur folgt oder indem spätestens im nächsten Takt auf Schlag 1 wieder ein C, E oder G erklingt.

## Wenn C-Dur anders aussieht: Die Umkehrungen

Bevor wir den nächsten Akkord kennenlernen, sehen wir uns den C-Dur-Akkord noch in weiteren Formen an. Bisher haben wir den Aufbau **C - E - G** vor Augen gehabt (manchmal auch noch mit einem weiteren C darüber, aber das lassen wir an dieser Stelle weg):



Das ist der **Grundakkord** bzw. die **Grundstellung**.

Nun nehmen wir den Grundton (C) und verschieben ihn um eine Oktave nach oben. So erhalten wir die **erste Umkehrung**:



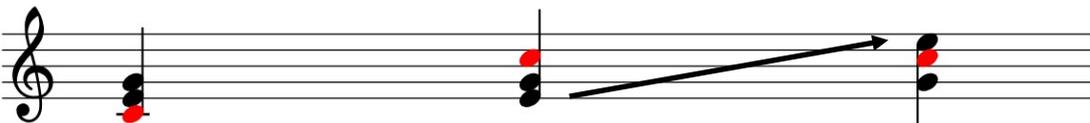
Grundstellung

1. Umkehrung

Bei dem Akkord rechts handelt es sich immer noch um C-Dur, allerdings ist der tiefste Ton nun das E, gefolgt vom G - und der eigentliche Grundton liegt oben! Beim Intervall vom ersten zum zweiten Ton handelt es sich immer noch um eine Terz, aber der oberste Ton hat nun vom untersten Ton nicht mehr den Abstand einer Quinte, sondern den einer Sexte. Daher wird die erste Umkehrung auch als **Sextakkord** (eigentlich: Terz-Sextakkord) bezeichnet.

Die korrekte Kurzform des Akkords ist nun nicht mehr einfach „C“, sondern „**C/E**“: C-Dur mit E als tiefstem Ton.

Als nächstes wird auch das E, das gerade noch der tiefste Ton war, um eine Oktave nach oben versetzt, dann erhalten wir die **zweite Umkehrung**:



Grundstellung

1. Umkehrung

2. Umkehrung

Nun sehen wir einen C-Dur-Akkord, der mit dem G beginnt, dann den Grundton C in der Mitte und das E als obersten Ton hat. Das untere Intervall ist eine Quarte, der Abstand vom untersten zum obersten Ton wieder eine Sexte. Die zweite Umkehrung wird auch als **Quart-Sextakkord** bezeichnet.

Die Kurzform des Akkords ist **C/G**.

Indem wir das zuletzt unten liegende G eine Oktave nach oben schieben, kommen wir wieder zur Grundstellung zurück; sie liegt nun eine Oktave höher als unser Ausgangsakkord:

Grundstellung      1. Umkehrung (Sextakkord)      2. Umkehrung (Quartsextakkord)      Grundstellung

Statt Improvisation gibt es nun etwas Technik. Da die Abstände für unsere drei Finger immer unterschiedlich sind (Terz & Terz; Terz & Quarte; Quarte & Terz), bieten sich ein paar Übungen an, um die jeweiligen Griffe „in die Finger“ zu bekommen.

### Übung 1

Den C-Dur Akkord mit den Umkehrungen spielen, alle drei Töne jeweils zusammen:

Wichtig ist, dass die drei Finger immer gleichzeitig auf die Saiten gesetzt und zusammen abgespielt werden (Arpeggios sind natürlich auch denkbar). Die linke Hand übt die Akkorde eine Oktave tiefer.

### Übung 2

Die Töne jeder Variante nacheinander spielen:

Dabei auf das frühzeitige Einsetzen der Stützfinger achten (s. Klammern bei den Fingersätzen) und auch diese Übung mit der linken Hand eine Oktave tiefer spielen. Vielleicht kann die rechte Hand dazu improvisieren?

*Übrigens: Auf der Harfe können wir uns anhand des Fingersatzes merken, dass wir uns in der ersten Umkehrung befinden, wenn unser erster Finger (der Daumen) den Grundton spielt und dass es sich um die zweite Umkehrung handelt, wenn unser zweiter Finger (der Zeigefinger) den Grundton spielt. Der Grundton ist bei den Umkehrungen immer der obere Ton der Quarte. Siehe Übung 1: Wenn es eine Lücke im Akkord gibt, ist die obere der beiden betreffenden Noten immer das C. Gibt es keine Quarte, befinden wir uns in der Grundstellung.*

## Kapitel 3: Tonika und Dominante

Mit einem Akkord allein wird es auf Dauer langweilig. So wie wir im Kleinen durch die tonartfremden Klänge in der rechten Hand ein wenig Spannung erzeugt haben, können wir auch etwas Abwechslung in das Grundgerüst der linken Hand bringen.

Zunächst nehmen wir dazu die **Dominante**.

Doch eins nach dem anderen, fangen wir noch einmal weiter vorne an:

Wir befinden uns bisher in C-Dur. Wenn wir von „C-Dur“ sprechen, können mehrere Dinge gemeint sein:

- eine *Tonleiter* (C D E F G A H C),
- ein *Akkord* (C E G) und
- eine *Tonart*, in der ein Stück oder Lied steht.

Mit der Tonart C-Dur haben wir es meistens dann zu tun, wenn in einem Stück nur Töne aus der C-Dur-Tonleiter vorkommen und der letzte Ton ein C ist. Zu diesem letzten C passt der C-Dur-Akkord immer gut als Begleitung.

Der Ton C am Schluss klingt auch nach einem richtigen Ende - da wollen wir hin.

In der Tonart C-Dur ist das C unser Grundton, und sowohl dieser Grundton als auch der darauf aufgebaute Akkord C-Dur wird als **Tonika** bezeichnet.

Die **Tonika** ist ganz allgemein immer der Grundton der gerade verwendeten Tonart/Tonleiter bzw. der darauf aufgebaute Akkord.

A musical staff in treble clef showing the C major scale. The notes are C, D, E, F, G, A, B, C. Below the staff, the notes are numbered 1 through 8, and Roman numerals I through VII (I) are written. The first note (C) is highlighted with a red circle and labeled as the **Tonika** (C-Dur).

1	2	3	4	5	6	7	8
I	II	III	IV	V	VI	VII	(I)

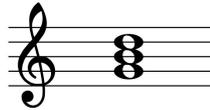
**Tonika**  
C-Dur

Die Töne der Tonleiter haben nun römische Zahlen zugeordnet bekommen, von I bis VII, also von 1 bis 7. Wir sprechen hier von Stufen, und die Tonika befindet sich auf der ersten Stufe der Tonleiter.

Der achte Ton der Tonleiter, die Oktave, entspricht wieder der ersten Stufe. Es handelt sich in beiden Fällen um ein C. Auch auf dem höheren C könnte ein C-Dur Akkord eingezeichnet und die Bezeichnung „Tonika“ hinzugefügt werden.

Und wo ist nun die **Dominante**?

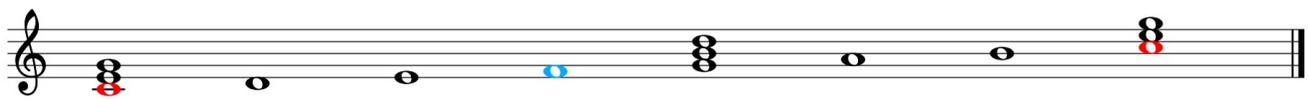
Auf der 5. Stufe bzw. auf Stufe V! Bei der C-Dur-Tonleiter liegt auf der fünften Stufe das G. Wenn wir auf das G eine Terz schichten und noch eine weitere darüber, haben wir diesen Akkord:



Es handelt sich um die Töne G, H und D. Vom G zum H sind es zwei Ganztonschritte (zwischen G und A sowie zwischen A und H liegen schwarze Tasten) bzw. eine große Terz. Vom H zum D ist es eine kleine Terz, denn zwischen H und C gibt es keine schwarze Taste - es ist ein Halbtonschritt. Unten liegt also eine große Terz, darüber eine kleine; wie beim C handelt es sich um einen Dur-Akkord.

Die Dominante in der Tonart C-Dur ist also der Ton G bzw. der Akkord **G-Dur**.

Schauen wir uns einmal die Akkorde auf ihrem Platz in der Tonleiter an:



1	2	3	4	5	6	7	8
I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Tonika C-Dur				Dominante G-Dur			Tonika C-Dur

*Schon bemerkt? Das G ist ein Ton, der in beiden Akkorden vorkommt: Beim C-Dur-Akkord ist es der höchste der drei Töne (die Quinte), bei G-Dur (natürlich) der Grundton.*

Und wie den C-Dur-Akkord können wir auch den G-Dur-Akkord in der Grundstellung spielen oder als Umkehrung:



Grundstellung	1. Umkehrung (Sextakkord)	2. Umkehrung (Quartsextakkord)	Grundstellung
---------------	------------------------------	-----------------------------------	---------------

Die Fingerübungen für den C-Dur-Akkord und seine Umkehrungen können jetzt mit G-Dur ausprobiert werden - der Ablauf ist für die Finger gleich.



## Summ, summ, summ

(mit Akkorden)

The musical score for 'Summ, summ, summ' is written in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system has six measures with chords C, (G), C, G, C, C, and G. The second system has six measures with chords C, G, C, (G), C, G, and C. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Red dots on notes indicate fingerings. The bass line shows chords in red.

Natürlich kann die Begleitung auch anders aussehen, sie kann z.B. in hinter-einander gespielte Viertel aufgeteilt werden oder man setzt Umkehrungen ein. Da der Schwerpunkt jetzt auf der Harmonisierung mit passenden Akkorden liegt, beschränken wir uns in den jeweiligen Beispielen allerdings auf die ganz einfache Begleitung mit den Dreiklängen in Grundstellung.

Wenn ihr das Stück so auf der Harfe spielen wollt, kommen euch gelegentlich rechte und linke Hand in die Quere. Oft startet die Melodiehand mit dem D, das in der Begleitung zum G-Dur-Akkord gehört. Wenn ihr die Melodie nur singt, kann die Begleithand die Akkorde komplett spielen. Oder beide Hände spielen dann (um eine Oktave versetzt) nur die Akkorde.

Wenn eine Hand die Melodie übernimmt, könnt ihr das D im Akkord weglassen.

Alternativ spielt ihr die Melodie eine Oktave höher - oder G-Dur eine Oktave tiefer, wenn eure Harfe groß genug ist.

## Tom Dooley

The musical score for 'Tom Dooley' is written in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system has four measures with lyrics: 'Hang down your head, Tom Doo-ley, hang down your head and cry,'. The second system has four measures with lyrics: 'hang down your head, Tom Doo-ley, poor boy, you're bound to die.' Fingerings are indicated by numbers 1-3 above notes. Red dots on notes indicate fingerings. The bass line shows chords in red.

„Tom Dooley“ ist ein sehr bekannter amerikanischer Folksong, der auf ein nie ganz aufgeklärtes Verbrechen im Jahr 1866 zurückgeht.

Auch dieses Stück lässt sich mit den beiden bekannten Akkorden begleiten.

Hier gehen wir einmal Takt für Takt durch:

- Der erste Takt beginnt mit G, enthält neben weiteren Gs noch ein A und ein C. Dieses C spricht sehr dafür, den Takt mit dem C-Dur-Akkord (statt G-Dur) zu begleiten.
- Im zweiten Takt kommt nur E vor, wir bleiben also auf C-Dur.
- Der dritte Takt entspricht dem ersten, weiterhin C-Dur.
- Im vierten Takt landen wir auf einem D, hier wechseln wir zu G-Dur.
- Im fünften Takt passiert etwas Seltsames: Er entspricht dem ersten bzw. dritten Takt, aber wenn ihr das ganze Lied spielt und hier wieder C-Dur verwendet, werdet ihr merken, dass es nicht optimal klingt. Es ist also im Verlauf einer Melodie nicht immer der Akkord passend, der theoretisch die beste Harmonie zu sein scheint. Manchmal findet sich die beste Lösung durch Ausprobieren oder durch Berücksichtigung der Gesamtstruktur eines Stückes (siehe dazu auch unten die „Schlussbemerkung“). Wir begleiten den fünften Takt mit G-Dur, was ja wegen der ganzen Gs zu Beginn des Taktes nicht so weit hergeholt ist.
- Takt sechs ist dann wieder eindeutig, zum D passt das G-Dur.
- Takt sieben beginnt mit D, auch hier passt G-Dur.  
Für die zweite Hälfte des Taktes ist es nicht ideal, hier gibt es später noch eine Möglichkeit, die weder C- noch G-Dur ist.
- Im letzten Takt ist es dann wieder eindeutig: Das C als Schlussston bekommt den Akkord C-Dur als Begleitung.

*Schlussbemerkung:*

Auffällig ist die Abfolge der Akkorde:

CCCG / GGGC → 3 x Tonika, 1 x Dominante / 3 x Dominante, 1 x Tonika

Es sieht so aus, als ob die Folge der Akkorde nach der Hälfte des Stückes gespiegelt wird, und als ob diese Struktur so stark wirkt, dass deshalb Takt 5 mit G-Dur statt mit C-Dur wie bei Takt 1 und 3 begleitet wird.

## Tom Dooley

(mit Akkorden)

The musical score for Tom Dooley is presented in 4/4 time. The treble clef contains the melody, and the bass clef contains the harmonic accompaniment. The chords are labeled C, C, C, G, G, G, G, C above the staff. The melody consists of quarter notes and half notes, with a red dot above the final note of the fifth measure. The bass clef shows chord symbols with red dots indicating the notes to be played.

## Weißt du, wieviel Sternlein stehen

Auch dieses alte Abendlied lässt sich allein mit der Tonika und der Dominante harmonisieren. **Probiert einfach einmal aus, welcher Akkord zu welchem Takt passt!** Die ersten beiden Achtelnoten (den Auftakt) müssen wir übrigens noch nicht mit einem Akkord begleiten.

Falls ihr nun auf der Suche nach den passenden Akkorden die Noten der Melodie im Blick habt: Oft führt uns die erste Note im Takt hier in die Irre, vor allem wenn es sich dabei um eine kurze Achtel handelt. Takt 6 z.B. beginnt mit einem E, aber es folgen ganz schnell zwei Ds, die den Takt dominieren. Ein zum E passendes C-Dur klingt hier nicht gut. Mit G-Dur gibt es zwar einen Moment der Reibung, aber der löst sich schnell auf.

Eine weitere Besonderheit bei diesem Stück: Dadurch dass es nicht auf dem Grundton C endet, sondern auf dem Ton E (der auch Bestandteil des Tonika-Akkord C-Dur ist), bekommt der Schluss etwas leicht Schwebendes.

## Weißt du, wieviel Sternlein stehen

(mit Akkorden)

## Zusatz: Was soll das bedeuten

Wer Lust hat, noch ein weiteres Lied mit zwei Harmonien zu erkunden, kann sich dieses Weihnachtslied vornehmen (am besten natürlich in der passenden Jahreszeit).

Takt 1: Erster Ton E, auch sonst E-lastig → C-Dur

Takt 2: Erster Ton F, noch mehr Fs und ein kurzes E → G-Dur (Obwohl das F nicht in G-Dur vorkommt, aber es wurde bereits bei „Summ, summ, summ“ darauf hingewiesen, dass es zwischen dem Melodieton F und dem G-Dur-Akkord eine besondere Beziehung gibt.)

Takt 3: Erster Ton G, ansonsten G, F und E im Angebot. Probiert C-Dur und G-Dur aus, ich schätze, dass euch C-Dur besser gefällt!

Takt 4 (und 5, die gehören zusammen): Ton D → G-Dur

Takt 6: Erster Ton D, noch mehr Ds, ein F, ein kurzes C zwischen den Schlägen → G-Dur

Takt 7: Ton E → C-Dur

Takt 8: Erster Ton E, noch mehr Es; D und F zwischen den Taktschlägen → C-Dur

Takt 9: Erster Ton ist ein langes D, dazu G und F → G-Dur

Takt 10: Erster Ton E, G und noch ein E folgen (und ein kurzes F) → C-Dur

Takt 11: Erster Ton D, F und D folgen, aber auch 2 Es auf eher unwichtigen Zeiten → G-Dur

Takt 12: Erster Ton C, gefolgt von einem kurzen D, ein E auf dem zweiten Schlag → C-Dur. Das D auf dem dritten Schlag kurz vor Ende des Stücks lädt noch einmal zu einem Wechsel ein → G-Dur als besonders gut klingendes Extra

Takt 13: Schluss auf dem Grundton C → C-Dur

## Was soll das bedeuten

(mit Akkorden)

## Das Verhältnis von Tonika und Dominante

Ein paar zusammenfassende Worte und einige ergänzende Informationen:

Die **Tonika** ist der Grundton bzw. der Akkord auf dem Grundton der jeweiligen Tonart und damit der Hauptklang und das Zentrum der Musik. Wir können sie uns als musikalisches „Zuhause“ vorstellen. Sie liegt auf der ersten Stufe der Tonleiter.

Der auf der fünften Stufe der Tonleiter aufgebaute **Dominant**-Akkord bringt Abwechslung und Spannung und erzeugt gleichzeitig die Erwartung, dass sich die Musik wieder zur Tonika hin auflöst.

Die Melodien der meisten Stücke enden auf dem Grundton der Tonika, in manchen Fällen auch auf einem anderen Ton aus dem entsprechenden Akkord (wobei dann die Schlusswirkung nicht so ausgeprägt ist, es bleibt ein etwas „schwebendes“ Gefühl zurück).

Das Gefühl, zum Ende zu kommen, wird durch die Dominante verstärkt. Oft wird der vorletzte Takt mit der Dominante begleitet oder es gibt noch einmal einen kleinen Schlenker am Ende des vorletzten Taktes zur Dominante, so wie es bei „Was soll das bedeuten“ der Fall war. Bei den anderen Beispielen passte G-Dur immer gut zum kompletten vorletzten Takt, bei „Was soll das bedeuten“ harmonierte das G-Dur nicht mit dem Beginn des vorletzten Taktes, dafür aber umso besser mit dem D auf Schlag 3. Das G-Dur könnte an dieser Stelle auch weggelassen werden, dann hätten wir das finale C-Dur schon ab dem vorletzten Takt. Doch diese kleine, spannende Abwechslung kurz vor Schluss klingt viel schöner!

Ohne ausführlich auf das Stück selbst einzugehen, möchte ich noch ein Beispiel vorstellen, in dem die Dominante am Ende ganz besonders funktioniert:

### Winter ade

Die Takte 1 + 2, 3 + 4 und 11 + 12 bestehen jeweils aus den Melodietönen E E D C und können einfach mit C-Dur begleitet werden. Das D liegt auf dem unbetonten dritten Schlag. Wie bei „Was soll das bedeuten“ könnte G-Dur nur auf diesem Schlag erklingen, nachdem C-Dur zuvor die zwei Es begleitet hat. Allerdings funktioniert hier G-Dur auch für den gesamten vorletzten Takt; es entsteht zwar ordentlich Reibung, aber dafür ist die Schlusswirkung um so schöner.

## Improvvisieren mit C-Dur und G-Dur

Wir können unsere C-Dur-Improvisation um den G-Dur-Akkord erweitern:  
Wenn die linke Hand G-Dur spielt, sollte die rechte Hand auf den betonten Zeiten einen Ton aus dem Dreiklang spielen, also ein G, H oder D.

Ihr könnt einfach ausprobieren, mit der linken Hand mal C-Dur, mal G-Dur zu spielen und mit der rechten Hand passend zu improvisieren.

Eventuell ist es hilfreich, sich vorher eine Abfolge von C- und G-Dur-Akkorden zu überlegen und sich bei der Improvisation an diesem vorgegebenen Gerüst zu orientieren.

Eine kleine Melodie könnte z.B. über die Akkordfolge

C C C G G G C

improvisiert werden.

(Die kennen wir bereits vom Lied „Tom Dooley“).

In meinem Beispiel sind wir wieder im 3/4-Takt unterwegs. Natürlich könnt ihr wie bisher zwischen der Grundstellung von C-Dur und von G-Dur wechseln. Ihr könnt aber auch wie unten vorgeschlagen C-Dur in der Grundstellung (C-E-G) und G-Dur in der ersten Umkehrung (H-D-G) spielen, dann muss die linke Hand nicht so viel springen.

(In diesem Fall bei kleinen Reiseharfen ohne das tiefe H alles eine Oktave höher spielen.)

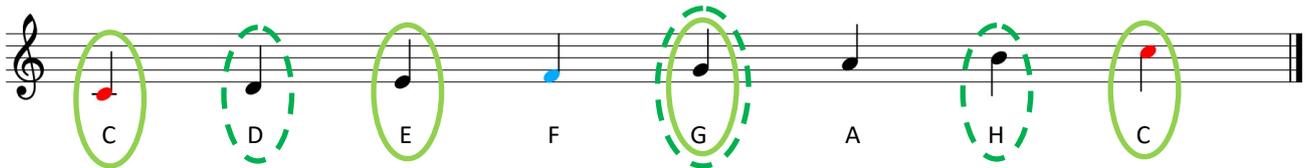
First system of musical notation showing a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody consists of notes C, C, C, G, G, G, C. The left hand plays chords for C major and G major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Some notes are highlighted in red or blue.

Second system of musical notation showing a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody consists of notes C, C, C, G, G, G, C. The left hand plays chords for C major and G major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Some notes are highlighted in red or blue.

## Kapitel 4: Die Subdominante

### \* Der fehlende Hauptdreiklang \*

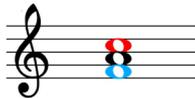
Der Tonvorrat einer Tonart besteht aus sieben verschiedenen Tönen. Bei der Harmonisierung schauen wir, welche Töne in einem Takt vorkommen (vor allem auf den betonten Zeiten) - und zu welchen Akkorden diese passen. In den Akkorden C-Dur und G-Dur haben wir fünf von diesen sieben Tönen:



Die Töne des C-Dur-Akkords: C - E - G

Die Töne des G-Dur-Akkords: G - H - D

Wenn wir einmal außen vor lassen, dass es eine bisher noch nicht geklärte Verbindung zwischen dem F und dem G-Dur-Akkord gibt (vgl. Seite 30), bleiben im Moment das F und das A übrig. Fügen wir zu den beiden Tönen ein C (oben) hinzu:

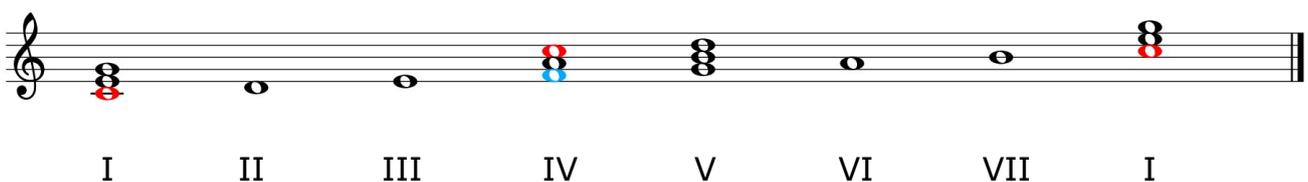


Vom F zum A sind es zwei Ganztonschritte (zwischen F und G sowie zwischen G und A liegen schwarze Tasten) bzw. eine große Terz. Vom A zum C ist es eine kleine Terz, denn zwischen H und C gibt es keine schwarze Taste.

Unten liegt also eine große Terz, darüber eine kleine: Wie beim C und beim G handelt es sich um einen Dur-Akkord.

Das F liegt auf der vierten Stufe der C-Dur-Tonleiter (Stufe IV). Diese Stufe bzw. der darauf aufgebaute Akkord hat die Bezeichnung **Subdominante**. Während die Dominante eine Quinte über der Tonika liegt, finden wir die Subdominante eine Quinte darunter. Sie wird auch *Unterdominante* genannt.

Die Subdominante der Tonart C-Dur ist also das F bzw. der Akkord **F-Dur**:



Die Dreiklänge der ersten, vierten und fünften Stufe einer Tonleiter werden als **Hauptdreiklänge** bezeichnet.

Die Tonika ist jeweils „**quintverwandt**“ mit den beiden anderen Akkorden:

F-Dur: F - A - C



Die Quinte des F-Dur-Akkords ist der Grundton von C-Dur.

**C-Dur:** C - E - G

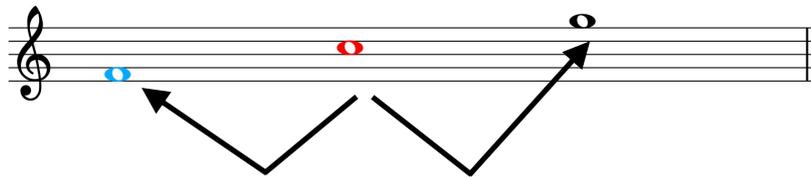


Die Quinte des C-Dur Akkords ist der Grundton von G-Dur.

G-Dur: G - H - D

Oder vom C aus betrachtet:

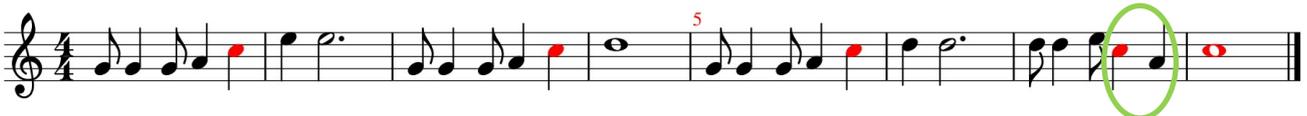
Das F liegt eine Quinte unter dem C, das G eine Quinte über dem C.



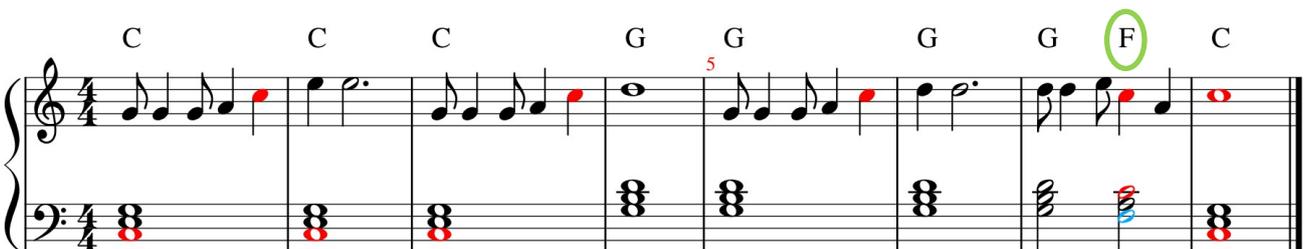
Nachdem die Verwandtschaftsverhältnisse geklärt sind, schauen wir uns ein paar Lieder an, in denen beim Harmonisieren neben C-Dur und G-Dur auch F-Dur zum Einsatz kommt.

Wir beginnen mit jemandem, der uns vor kurzem begegnet ist:

## Tom Dooley



Bei der vorherigen Harmonisierung gab es schon den Hinweis, dass für die zweite Hälfte des siebten Taktes noch eine Ergänzung möglich ist: Wir haben dort die Töne C und A, und die kommen nicht im G-Dur-Akkord, wohl aber im F-Dur-Akkord vor. Also hat hier unsere Subdominante ihren ersten kleinen Einsatz - kurz vor Schluss. Die Spannungsauflösung erfolgt in diesem Fall von der Subdominante zur Tonika statt von der Dominante zur Tonika.



## Amazing Grace

Ein altes geistliches Lied, dessen Melodie pentatonisch ist: Es kommen nur fünf der sieben Stammtöne vor, F und H sind nicht vertreten. Wir schauen wir uns Takt für Takt an, vor allem den betonten ersten Schlag.

Dem Auftakt zu Beginn des Stücks weisen wir keinen Akkord zu. Takt eins und zwei können schnell mit C-Dur in Verbindung gebracht werden. Takt drei beginnt mit einem C und es folgt auf dem dritten Schlag noch ein A, damit passt hier F-Dur. Die Takte vier bis sechs bestehen ausschließlich aus Tönen des C-Dur-Akkords. In Takt sieben (und acht) landen wir auf einem G und merken beim Ausprobieren, dass hier G-Dur besser klingt als C-Dur.

Es kommt oft vor, dass wir in der Mitte eines Stücks auf der Dominante landen: Das hat etwas Offenes, Unfertiges und macht uns deutlich, dass das Stück noch weiter geht. Takt neun besteht wieder aus C-Dur-Tönen, die Takte zehn bis dreizehn entsprechen den Takten zwei bis fünf. Im vorletzten Takt haben wir dann wieder eine kleine Besonderheit: Zwar ist das lange E in der Melodie vorherrschend und nur auf der unbedeutenden Zählzeit drei gibt es ein D, aber trotzdem passt G-Dur am besten: Hier kommt wieder (wie bei „Winter ade“) zum Tragen, dass kurz vor dem Schluss mit der Heimkehr zur Tonika (in diesem Fall C-Dur) eine gewissen Spannung angebracht ist, die sich durch die Verwendung der Dominante erzeugen lässt. Ein bisschen Reibung wird dafür in Kauf gekommen bzw. passt bei der Gelegenheit sogar ganz gut!

Übrigens: Ihr könnt das Lied auch durchgehend mit dem Ton C oder dem C-Dur-Akkord begleiten! Ist natürlich etwas eintöniger (!), funktioniert aber auch.

## Guten Abend, gut` Nacht

Harmonisierung: Die beiden ersten Takte nach dem Auftakt lassen sich gut C-Dur zuordnen. Im dritten Takt ist es schon wieder weniger eindeutig: Auf den ersten Blick könnten wir hier mit C und A im Takt den F-Dur-Akkord verwenden. Möglich wäre es z.B. in Kombination mit C-Dur im vierten Takt.

Häufig finden wir bei bereits harmonisierten Noten allerdings eine andere Kombination: Im dritten Takt wird ein weiteres Mal C-Dur gespielt (passend zum C auf Schlag eins), im vierten Takt folgt dann die Dominante G-Dur. In beiden Fällen (G-Dur oder C-Dur in Takt vier) ist das A auf Schlag eins weniger wichtig als das dann folgende G; so ähnlich, wie wir es bei einigen Takten von „Weißt du, wieviel Sternlein stehen“ gesehen haben. Es folgen drei weitere Takte G-Dur und dann, an einer Stelle, die ein bisschen wie ein Schluss wirkt, ein C-Dur. Damit hätten wir das gespiegelte Muster wie bei „Tom Dooley“:

CCCG GGGC

Allerdings geht das Lied noch weiter: Die Takte neun und dreizehn bestehen aus den Tönen des F-Dur-Akkords, die Takte zehn und vierzehn sind aus den Tönen des C-Dur-Akkords aufgebaut und die Takte elf und fünfzehn beginnen mit dem F, das ja gerne mal mit G-Dur zusammen klingt, zudem enthalten diese Takte mit dem G (Takt elf) bzw. dem D (Takt fünfzehn) noch eine weitere Note aus dem G-Dur Akkord. Für Takt elf, in dem neben dem F aber auch ein A vorkommt, wäre allerdings auch ein F-Dur möglich. Takt zwölf mit seinem G und den beiden Cs am Ende klingt eindeutig mit C-Dur am besten (aber auch einfach mal das G-Dur ausprobieren!) und Takt sechzehn mit dem finalen C und der davor gespielten Dominante bekommt natürlich die Tonika C-Dur.

## O wie wohl ist mir am Abend

Das Besondere an diesem Kanon ist, dass er mit der Tonika und der Subdominante als Begleitung auskommt. Der Hauptgegenspieler der Tonika, also die Dominante, wird hier nicht benötigt.

Wenn ihr einfach beginnen würdet, die Melodie zu harmonisieren, könntet ihr auf die Idee kommen, im dritten und fünften Takt das F mit G-Dur zu begleiten. Im ersten Moment wäre das gar nicht mal so weit hergeholt, es klingt passend.

Allerdings gibt es beim Kanon noch etwas zu beachten: Wenn nacheinander eingesetzt wird, überlagern sich die verschiedenen Stimmen und es entstehen so schon die passenden Harmonien. Dieses Lied lässt sich in drei Abschnitte mit jeweils sechs Takten einteilen, und die Abfolge der Harmonien für die sechs Takte ist immer gleich: C C F C F C.

Takt 1, 7 und 13 erklingen zusammen: Auf Schlag 1 liegen C, E, C → C-Dur

Takt 2, 8 und 14: E, G, C → C-Dur

Takt 3, 9 und 15: F, A, C → F-Dur

Takt 4, 10 und 16: E, G, C → C-Dur

Takt 5 und 6 (& Co.) sind Wiederholungen von Takt 3 und 4 (& Co.).

Auch bei den letzten sechs Takten, die durchgehend aus jeweils nur einem C bestehen, ergibt sich die Harmonisierung vor diesem Hintergrund aus dem Zusammenhang als Kanon.

## Improvisieren mit C-Dur, F-Dur und G-Dur

Eigentlich gibt es nun keine neuen Erkenntnisse mehr: Je nachdem, ob die linke Hand C-Dur, F-Dur oder G-Dur spielt, werden mit der rechten Hand nach bisherigem Rezept die passenden Töne dazu improvisiert.

Eine denkbare Akkordfolge als Gerüst für die Improvisation wäre:

C C F F G G C C

Im Beispiel werden die Begleitakkorde in ihrer Grundstellung gespielt. Ihr könnt natürlich auch mit den Umkehrungen experimentieren.

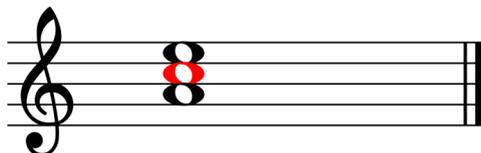
(Nebenbei: Auch F-Dur könnt ihr mit allen Umkehrungen üben!)

Als nächstes sehen wir, dass es auch in einer Durtonart „mollig“ werden kann ...

## Kapitel 5: Die Tonikaparallele

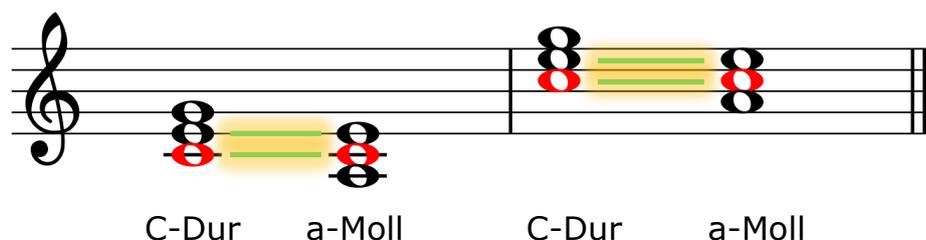
Die bisher betrachteten Akkorde auf der ersten, der vierten und der fünften Stufe der Tonleiter sind Dur-Akkorde.

Wir schauen uns nun mit **a-Moll** den ersten von drei Moll-Akkorden an, die zur Tonart C-Dur gehören:



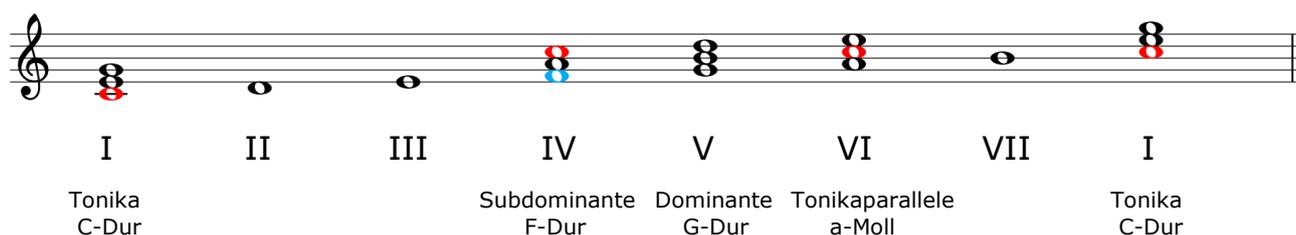
Die untere Terz von A zu C ist eine kleine Terz (Halbtonschritt zwischen H und C), die obere Terz ist eine große (zwei schwarze Tasten zwischen dem C und dem E) - damit handelt es sich um einen Moll-Akkord.

Die obere Terz von a-Moll entspricht der unteren Terz von C-Dur. Von den drei Tönen des jeweiligen Dreiklangs stimmen zwei überein.



Damit haben wir hier eine enge Verwandtschaft, enger als zwischen C-Dur und F-Dur bzw. C-Dur und G-Dur, die jeweils nur einen gemeinsamen Ton haben.

a-Moll wird als **Parallelklang** von C-Dur bezeichnet. Und da der Akkord C-Dur in der Tonart C-Dur die Tonika ist, wird in diesem Zusammenhang a-Moll zur **Tonikaparallele**.



Eine ähnliche Beziehung besteht zwischen a-Moll und F-Dur. Hier ist es die Terz vom A zum C, die in beiden Akkorden vorkommt. In diesem Zusammenhang wird a-Moll als **Gegenklang** von F-Dur bezeichnet. Weitere Parallel- und Gegenklänge lernen wir in Kürze kennen und dabei gehen wir auch noch etwas ausführlicher auf diese beiden Verwandtschaftsverhältnisse ein.

Zunächst schauen wir uns ein Beispiel an, in dem die Tonikaparallele bei der Harmonisierung verwendet werden kann.

## Auld Lang Syne

Dieses alte schottische Lied ist auch als „Should auld acquaintance be forgot“ und unter dem deutschen Titel „Nehmt Abschied, Brüder“ bekannt.

Zunächst einmal ist es möglich, dieses Lied allein mit den drei Hauptdreiklängen zu begleiten:

Wir stoßen auf keine großen Überraschungen oder Ausnahmen.

Eine kleine Variation ist eingebaut: Die Melodie in Takt sieben und in Takt fünfzehn ist gleich; für Takt sieben habe ich nur die Subdominante F-Dur als Begleitung für den ganzen Takt aufgeschrieben, kurz vor Schluss im Takt fünfzehn habe ich die etwas „drängendere“ Variante mit der Dominante G-Dur auf dem letzten Viertel hinzugefügt. Das G-Dur wird nicht unbedingt benötigt, andererseits könnte es auch bereits in Takt sieben verwendet werden, es sind mehrere Möglichkeiten denkbar.

Wo könnte sich nun vielleicht einer der Dur-Akkorde durch ein a-Moll ersetzen lassen? Grundsätzlich steht das Stück in C-Dur, daher sollte es mit dem Einsatz von a-Moll nicht übertrieben werden. Und der Versuch, gleich den ersten Takt (hier gibt es ja viel C und E, wie im a-Moll-Akkord!) mit Moll starten zu lassen, klingt zwar nicht schief, für mich aber auch nicht wirklich überzeugend.

Vielleicht haben wir mit Takt vier Glück, schließlich handelt es sich bei dem A um den Grundton unseres neuen Moll-Akkordes. Andererseits ist dies der höchste Ton der Melodie, zu dem der strahlende F-Dur-Klang wohl doch besser passt. (Ausprobieren!)

Einen anderen Versuch hätten wir schon zuvor in Takt drei unternehmen sollen: Zu dem C und dem E auf den betonten Zählzeiten könnte a-Moll gut klingen.

Tatsächlich gefällt mir der Akkord an der Stelle am besten, und eventuell reicht es schon, ihn einmal im Stück als besondere Farbe zu verwenden.

Eine weitere Möglichkeit bietet sich allerdings kurz vor Schluss im vorletzten Takt an. Statt F-Dur einen Dreivierteltakt lang klingen zu lassen, könnte a-Moll für die erste Takthälfte verwendet werden, und mit jeweils einem Viertel F-Dur und einem Viertel G-Dur wird perfekt zur finalen C-Dur-Tonika geleitet (s. dazu auch Kapitel 8).

Wie bereits zuvor erwähnt, ist es möglich, Takt sieben und Takt fünfzehn gleich zu spielen. Im Beispiel unten bleibt es allerdings bei unterschiedlichen Begleitungen: Die besondere Variante wird nur für den Schluss verwendet.

The image shows two systems of musical notation for a harp piece in 4/4 time. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The first system has eight measures with chords C, G, Am, F, C, G, F, and C. The second system has ten measures with chords C, G, C, F, C, G, Am, F, G, and C. Fingerings 5, 10, and 15 are indicated above notes in the melody. Chords are shown as stacked notes in the bass staff, with some notes highlighted in red and blue.

Auch hier sind die Akkorde jeweils nur in ihren Grundstellungen notiert. Probiert Umkehrungen aus oder lasst zumindest die Grundstellungen durch die Oktaven wandern. Wenn die Melodie hochklettert, bleibt viel Platz für die Begleitung.

Wir greifen dieses Stück in Kürze wieder auf, denn es lässt sich noch umfangreicher harmonisieren: Unter Berücksichtigung von allen Moll-Akkorden, die in der Tonart C-Dur vorkommen.

## Noch eine Improvisation

Bevor wir zu den nächsten Dreiklängen kommen, möchte ich noch eine beliebte Akkordfolge vorstellen, die sich auf der Harfe gut als kleine Übung in Dauerschleife spielen lässt und auch als Grundlage für neue Improvisationen dienen kann. Sie ist unter der Bezeichnung „Turnaround“ bekannt:

### **Tonika - Tonikaparallele - Subdominante - Dominante**

In C-Dur wären das also die Akkorde

**C-Dur - a-Moll - F-Dur - G-Dur**

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Above the staff, the chords C, Am, F, G, and C are labeled. The notes are: C (red), E (black), G (black), C (red) for the first measure; A (black), C (red), E (black), G (black) for the second; F (blue), A (black), C (red), E (black) for the third; G (blue), B (black), D (black), F (black) for the fourth; and C (red), E (black), G (black), C (red) for the fifth. A double bar line with repeat dots is after the G chord, with the text 'mehrfach wiederholen ...' above it. The final measure shows a C chord with the word 'Schluss' below it.

Um einfach nur die Akkordfolge einige Male durchzuspielen, sind mehrere Fingersätze denkbar:

- Die beiden ersten Töne im Takt können mit Zeigefinger und Daumen der linken Hand gespielt werden, die Töne drei und vier dann entsprechend mit der rechten Hand.
- Oder links spielt die ersten drei Töne mit Mittel-, Zeigefinger und Daumen und rechts bekommt nur den obersten Ton.
- Oder alle vier Töne werden mit links gespielt - und rechts improvisiert dazu nach den inzwischen bekannten Regeln eine Melodie.

Bei der Improvisation können die Akkorde natürlich auch anders gespielt werden, z.B. nur die ersten drei Töne eines Takts, und die evtl. auch gleichzeitig gezupft oder als Arpeggio.

Ihr könnt auch mit den Akkorden allein eine kleine Improvisation probieren: Wie beim einfachen Durchspielen hat jeder Finger seinen Ton, aber ihr spielt nicht immer die vier Töne von unten nach oben, sondern bleibt etwas länger bei einem Dreiklang und spielt ein bisschen hoch und runter, nehmt Änderungen im Rhythmus vor und springt auch mal über den ein oder anderen Ton hinweg.

Spielt diese vier Akkorde doch mal in anderen Reihenfolgen! Einige der daraus entstehenden Kombinationen sind die harmonische Grundlage von vielen bekannten Musikstücken!

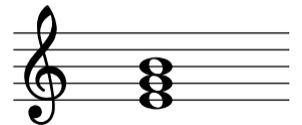
## Kapitel 6: Subdominant- und Dominantparallele

Dass dem ersten Moll-Akkord a-Moll noch weitere Mollakkorde folgen, wurde ja bereits verraten.

Während es sich bei a-Moll um die Parallele zur Tonika C-Dur handelt, lernen wir nun die Subdominantparallele **d-Moll** (Parallele zur Subdominante F-Dur) kennen:

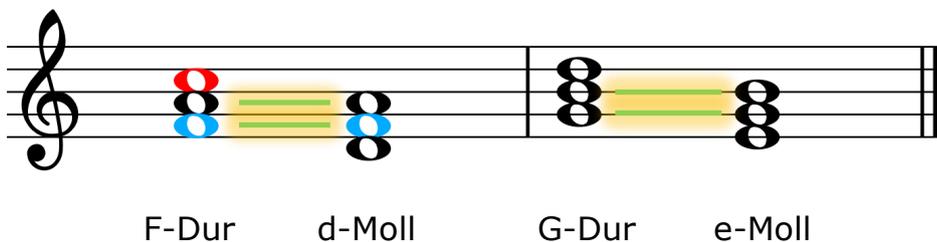


... und die Dominantparallele **e-Moll** (Parallele zur Dominante G-Dur):

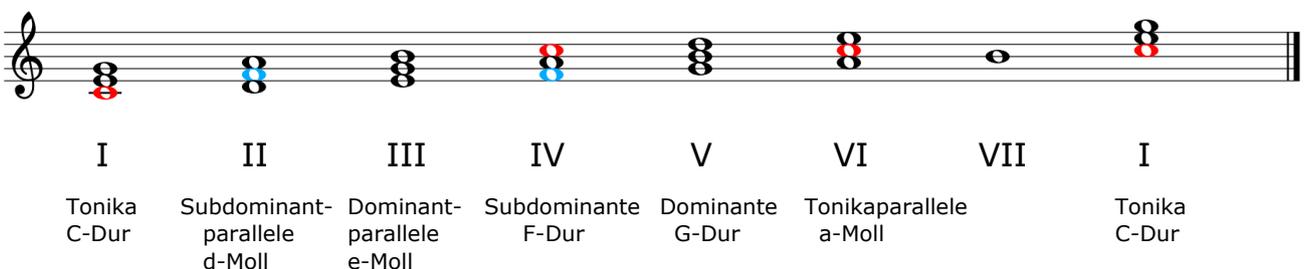


Wie beim a-Moll-Akkord ist auch bei d-Moll und e-Moll die untere Terz eine kleine: Sowohl vom D zum F als auch vom E zum G haben wir den Halbtonschritt E-F. Die obere Terz ist bei beiden Akkorden groß: Zwischen dem F und dem A bzw. zwischen dem G und dem H befinden sich jeweils zwei Ganztonschritte (und zwei schwarze Tasten).

Wir werfen noch einmal einen Blick auf das Verwandtschaftsverhältnis. Die untere Terz des jeweiligen Dur-Dreiklangs entspricht der oberen Terz des parallelen Moll-Akkords:



Auf der Tonleiter wird es nun ziemlich voll:



Ein Vergleich aller Paralleklänge zeigt: Der Moll-Dreiklang beginnt immer eine kleine Terz unter dem zugehörigen Durdreiklang. Kein Wunder: Sie teilen sich ja jeweils die große Terz, und beim Moll-Dreiklang wird noch eine kleine Terz daruntergesetzt.

Weiter oben wurde neben dem Parallelklang auch der **Gegenklang** erwähnt (vgl. Seite 43). Ausgehend von den Dur-Akkorden liegt der Gegenklang immer eine große Terz höher. Beim Gegenklang bildet dann die obere (*kleine*) Terz des zugehörigen Dur-Akkords die untere Terz des Moll-Gegenklangs. Um den Gegenklang als Akkord zu vervollständigen, wird noch eine Terz daraufgesetzt - in dem Fall eine große Terz. So sind die Parallel- und Gegenklänge von Dur-Akkorden immer Moll-Akkorde.

Gegenklänge in C-Dur:

A musical staff in treble clef showing six chords. The first chord is C major (C-Dur), the second is E minor (e-Moll), the third is F major (F-Dur), the fourth is A minor (a-Moll), the fifth is G major (G-Dur), and the sixth is an unknown chord (???) with a red question mark above it. Yellow highlights connect the notes of the major and minor chords: C-Dur and e-Moll, F-Dur and a-Moll, G-Dur and ???. The notes of the unknown chord are C, E, and G.

C-Dur      e-Moll      F-Dur      a-Moll      G-Dur      ???

a-Moll und e-Moll haben wir nun als Parallelklänge (von C-Dur und G-Dur) und auch als Gegenklänge (von F-Dur und C-Dur) kennengelernt.

In welchem Zusammenhang von Parallel- und Gegenklang gesprochen wird, geht etwas weiter in die Harmonielehre hinein als wir in dieser Einführung betrachten. Für den Moment merken wir uns nur, dass uns die Bezeichnung „Parallele“ wohl häufiger begegnen wird.

Und dann ist noch ein Gegenklang offen geblieben, denn den passenden Akkord zu G-Dur habe ich noch nicht benannt. Leider bleibt das zunächst ungeklärt, denn den Dreiklang, der auf der siebten Stufe einer Tonleiter gebildet wird, hatten wir noch nicht. Er wird Thema des nächsten Kapitels sein.

Übrigens: Egal ob Parallel- oder Gegenklang: Im Gegensatz zu den Hauptdreiklängen einer Tonart werden diese als **Nebenklänge** bezeichnet.

Auch ohne die theoretischen Feinheiten zu kennen (—> taucht ein Nebenklang in seiner Rolle als Parallel- oder Gegenklang auf?), wissen wir nun immerhin, dass die drei Hauptklänge und die drei Nebenklänge einen Vorrat von Dreiklängen bilden, die in der Tonart C-Dur gut eingesetzt werden können.

„Auld Lang Syne“ ließ sich sowohl allein mit den drei Dur-Akkorden begleiten als auch mit der Tonikaparallele a-Moll verfeinern.

Tatsächlich gibt uns das Lied auch die Gelegenheit, alle Haupt- und Nebenklänge von C-Dur unterzubringen, allerdings erfolgt dafür nun häufig ein Akkordwechsel in der Taktmitte.

Die auf der nächsten Seite vorgestellte Harmonisierung ist nur eine von vielen Möglichkeiten, dieses Stück zu begleiten.

# Auld Lang Syne

\* mit vielen Akkorden \*

C Am Dm G C Em F C Am Dm G Am F G C

C Am Dm G C Em F C Am Dm G Am F G C

Die meisten Takte werden hier auf Schlag eins und Schlag drei mit unterschiedlichen Akkorden harmonisiert. Gelegentlich bleibt es bei einem Akkord für einen ganzen Takt (Takte vier, acht, zwölf, sechzehn).

Falls ihr das Stück auf der Harfe durchspielt und ihr nun über diesen langen Ton stolpert, weil zuvor immer halbe Noten in der Begleitung gespielt wurden: Ihr könnt natürlich den entsprechenden Akkord zweimal in einem Takt spielen, oder einfach den Grundton auf Schlag drei setzen - damit nicht so eine lange Pause entsteht.

In den Takten sieben und fünfzehn kommt noch ein eigener Akkord auf Schlag vier hinzu (aber den kennen wir schon vom Schluss der Variante mit a-Moll).

Es lassen sich noch viele andere Kombinationen ausprobieren, je nachdem in welchen Akkorden die Töne der Melodie (vor allem die betonten) vorkommen. Nicht jede Möglichkeit klingt für unsere Ohren wirklich passend, aber manchmal ist das auch nur eine Frage des persönlichen Geschmacks!

So kann ein Lied oder eine Melodie ganz unterschiedlich klingen und auf uns wirken - je nachdem, wie es harmonisiert und arrangiert wurde.

Exkurs für Fortgeschrittene, Unerschrockene oder für später:

## Ein Arrangement für „Auld Lang Syne“

Eigentlich sollte es in diesem Werk ja nur um die Harmonien gehen - aber neben der Überlegung, welche Harmonien verwendet werden, lebt ein Stück auch noch davon, wie diese Harmonien mit der Melodie verwoben sind: Werden die Noten des Akkords gemeinsam auf einen Schlag gespielt oder nacheinander, und nimmt man die Grundform oder eine Umkehrung? Werden nur ein oder zwei Töne des Dreiklangs verwendet?

Vielleicht spielt die linke Hand die Töne nacheinander, aber die rechte Hand spielt nicht nur die Melodie, sondern sie baut passende Dreiklänge ebenfalls ein. In dem Fall bestimmt die Melodie, ob der Dreiklang der rechten Hand in seiner Grundform oder einer Umkehrung gespielt wird, denn der Melodieton ist der höchste Ton des gespielten Akkords. Will man also z.B. das lange, hohe A in der Melodie in Takt vier auch mit der rechten Hand als F-Dur-Akkord spielen, können die Töne C und F ergänzt werden: Dann spielt die rechte Hand den Akkord F-Dur in der zweiten Umkehrung.

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. Chord symbols are placed above the treble staff. The first system includes chords C, Am, Dm, G, C, Em, F, C, and Am. The second system includes Dm, G, F, G, C, F, C, Am, Dm, G, C, and Em. The third system includes F, F, C, Am, Dm, G, F, G, and C. The score features a mix of block chords and arpeggiated figures, with some notes in the bass staff highlighted in blue and red. Measure numbers 5, 10, and 15 are indicated.

In diesem Arrangement ist allein die rechte Hand voll mit den Harmonien, die wir bisher in der linken Hand untergebracht haben. Einige kleine harmonische Abwandlungen zur vorherigen Version: Ich habe die Takte sieben und fünfzehn wieder geändert: Für mich klingt dort F-Dur mit einem G-Dur auf dem letzten Schlag am schönsten. Und im Takt acht bekommt der letzte Schlag auch noch eine eigene Harmonie: Das F-Dur, das gut zum hohen A passt.

## Noch einmal zur Improvisation

Mit allen Haupt- und Nebenklingen einer Tonart wird es schon recht unübersichtlich und nicht immer passen alle Akkorde in jedes Lied. Ich möchte auch die Improvisationsübungen an dieser Stelle überschaubar halten. Natürlich kann jeder mit allen sechs Akkorden herumspielen und jeweils passende Töne in der Melodie dazu finden. Ob das Ganze für einen Zuhörer (inklusive sich selbst) einen musikalischen Sinn ergibt, ist eine andere Frage.

In der Harmonielehre geht es auch um bestimmte Abfolgen von Akkorden; einen kleinen Einblick dazu gibt das Kapitel 8.

Ein Beispiel war im letzten Kapitel bereits aufgeführt mit der Abfolge

Tonika - Tonikaparallele - Subdominante - Dominante

**C-Dur**      **a-Moll**      **F-Dur**      **G-Dur**

Ebenfalls beliebt als Endlosschleife ist eine leicht abgewandelte Version davon:

Tonika - Tonikaparallele - Subdominantparallele - Dominante

**C-Dur**      **a-Moll**      **d-Moll**      **G-Dur**

C      Am      Dm      G      mehrfach wiederholen ...      C

Schluss

Das ist übrigens eine Folge, die bei „Auld Lang Syne“ in der Version mit den vielen Akkorden sehr oft vorkommt.

Für die, die es kennen: „I like the flowers“ (Kanon) lässt sich darüber spielen oder singen, wenn man es in Endlosschleife zupft.

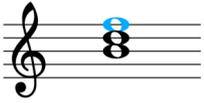
### Improvisations - Tipp!

Nehmt ein Lied, das ihr gerne mögt, lasst die Melodie einmal beiseite und improvisiert über die Harmonien des Stücks. Es muss nicht das ganze Lied sein, es können auch einige Takte daraus gewählt werden, z.B. vom Anfang oder vom Schluss. Im Moment sollte es sich dabei natürlich noch um ein Lied in der Tonart C-Dur handeln, aber wir kommen bald zu den anderen Tonarten.



## Kapitel 7: Die siebte Stufe

Wir haben nun die drei Dur- und die drei Moll-Akkorde auf den Stufen eins bis sechs der C-Dur-Tonleiter kennengelernt. Der achte Ton, die Oktave, entspricht wieder der ersten Stufe. Es bleibt nur eine Lücke auf der siebten Stufe, dem H. Was passiert, wenn wir zwei Terzen auf den Ton H schichten?:



Die untere Terz von H bis D ist eine kleine Terz: Der Halbtonschritt H-C liegt in diesem Intervall. Die obere Terz ist ebenfalls klein: Hier haben wir den Halbtonschritt E-F.

Zwei kleine Terzen übereinander - damit handelt es sich bei diesem Dreiklang weder um einen Dur- noch um einen Mollakkord. Er hat einen ganz eigenen Klang, manche empfinden ihn vielleicht als „unangenehm“ oder „dramatisch“.

Dieser Dreiklang wird als „verminderter Akkord“ bezeichnet. Den Begriff „vermindert“ haben wir schon im Grundlagenkapitel kennengelernt: Bei der Quinte vom H zum F handelt es sich nicht um eine reine, sondern um eine verminderte Quinte (—> das „Teufelsintervall“); und H und F begegnen uns hier als Rahmenintervall, mit der Terz D in ihrer Mitte.

Nun sind alle Stufen der Tonleiter mit Dreiklängen belegt:

I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Tonika	Subdominant-	Dominant-	Subdominante	Dominante	Tonika-	-	Tonika
<b>C-Dur</b>	parallele	parallele	<b>F-Dur</b>	<b>G-Dur</b>	parallele	<b>H vermindert</b>	<b>C-Dur</b>
	<b>d-Moll</b>	<b>e-Moll</b>			<b>a-Moll</b>		

Diese Akkorde werden als **leitereigene** Dreiklänge bezeichnet, da sie ausschließlich aus den sieben verschiedenen Tönen der C-Dur-Tonleiter zusammengesetzt sind.

*Übrigens:*

Bei Akkordsymbolen wird der verminderte Dreiklang oft mit einem kleinen Kreis dargestellt: H°

Alternative Schreibweisen sind H<sup>5</sup> und Hdim (für englisch: diminished = vermindert).

## Die Lösung zweier Rätsel

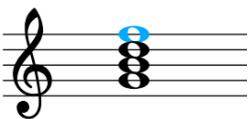
Ein offener Punkt zur siebten Stufe war im letzten Kapitel der **Gegenklang zu G-Dur**. Nach allem, was wir bisher erfahren haben, müsste er auf H beginnen und aus einer kleinen und darüber einen großen Terz bestehen. Das wäre dann der h-Moll-Akkord. Wir stellen aber gerade fest, dass wir mit den Tönen der C-Dur-Tonleiter keinen h-Moll-Akkord zusammenstellen können, denn der oberste Ton, das F, müsste um einen Halbton erhöht werden. Auf dem Klavier wäre das eine schwarze Taste. Zu den schwarzen Tasten kommen wir aber erst später.

Wir stellen also fest: h-Moll, der Gegenklang zu G-Dur, ist kein leitereigener Akkord in der Tonart C-Dur.

Doch es gibt noch eine offene Frage, die wir schon mit uns herumtragen, seitdem wir die ersten Stücke mit Tonika und Dominante harmonisiert haben: **Warum passt G-Dur oft gut zu einem F in der Melodie**, obwohl der Ton gar nicht im Akkord (G - H - D) vorkommt?

Bisher haben wir uns Akkorde nur als Dreiklänge angeschaut. Es gibt aber durchaus Akkorde mit mehr als drei verschiedenen Tönen. Recht häufig bildet man einen Vierklang, indem man eine weitere Terz auf die beiden Terzen, die bereits über den Grundton liegen, schichtet. Der Abstand vom Grundton zum so neu hinzugekommenen Ton ist eine Septime. Manchmal ist es eine kleine, manchmal eine große Septime. Das könnten wir jetzt für die Akkorde auf jeder Stufe der C-Dur-Tonleiter betrachten.

Wir konzentrieren uns jedoch nur auf einen dieser **Septakkorde**: Den Dominantseptakkord G<sup>7</sup> (sprich: G sieben)



Wir kennen bereits den Aufbau der unteren drei Töne: Vom G zum H ist es eine große Terz, vom H zum D eine kleine - so haben wir es bekanntlich mit einem Dur-Akkord zu tun. Vom D zum F ist es eine weitere kleine Terz und insgesamt von Grundton G zum F eine kleine Septime (zwei Halbtonschritte innerhalb des Septime-Intervalls).

Steht bei den Akkordsymbolen nur eine kleine 7 hochgestellt an letzter Stelle, handelt es sich um die kleine Septime.

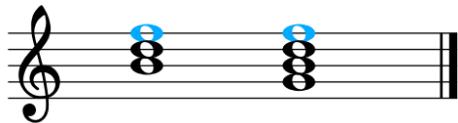
Bei einer großen Septime wären die gängigen Bezeichnungen C<sup>maj7</sup>, C<sup>j7</sup> oder C<sup>Δ</sup> (maj für englisch: major = groß).

Der Drang, die Dominante G-Dur zur Tonika C-Dur aufzulösen, wird durch die Septime F noch verstärkt. Ein bisschen Hintergrundwissen dazu gibt es im nächsten Kapitel.

Wir merken uns, dass die Dominante häufig mit ihrer Septime in der Harmonisierung eingesetzt werden kann bzw. dass die Dominante oft gut passt, wenn der Ton der vierten Stufe der Tonleiter (bei der C-Dur-Tonleiter also F) in der Melodie vorkommt.

Vergleichen wir einmal die beiden Akkorde, die wir zuletzt kennengelernt haben:

*H vermindert* &  $G^7$



Eine interessante Gegenüberstellung: Wir bekommen einen  $G^7$ -Akkord, wenn wir dem verminderten H-Akkord mit einem zusätzlichen G einen neuen Grundton spendieren.

Deshalb wird der Akkord auf der siebten Stufe der Tonleiter manchmal auch als Dominantseptakkord ohne Grundton betrachtet, er wird dann als **verkürzter Dominantseptakkord** bezeichnet.

Und so kann auch der Einsatz des H-Dreiklangs als Liedbegleitung funktionieren: Wenn er an einer Stelle statt  $G^7$  gespielt wird!

## Zusammenfassung: Übersicht C-Dur

Ausgangsfrage:

**Welcher Melodieton lässt sich mit welchen Akkorden begleiten?**

Grundsätzliche Regel:

Der Melodieton bzw. die wichtigsten Melodietöne innerhalb eines Taktes sollten Bestandteil des zur Harmonisierung verwendeten Dreiklangs sein.

Wichtig sind i.d.R. die Töne auf den betonten Zählzeiten eines Taktes (Schlag 1; beim 4/4-Takt auch Schlag 3).

Denkbar ist es sogar, jeden Melodieton mit einem eigenen Akkord zu begleiten; oft ist das aber nicht nötig und es reicht ein Akkord pro Takt oder für einen halben Takt.

Es gibt Ausnahmen! So wie bei „Weißt Du, wieviel Sternlein stehen“, wo der erste Ton in manchen Takten zu hoch liegt und wir (mehr oder weniger) schnell zu dem Ton herunterrutschen, auf dem wir weitermachen oder kurz verweilen. Oder bei vielen vorletzten Takten, bei denen die Dominante hervorragend passt, um den Schluss vorzubereiten - auch wenn es dabei kurzfristig zu Reibungen kommt.

Manchmal hilft einfach ausprobieren: Wir haben ja nun drei Dur- und drei Moll-Akkorde für die Tonart C-Dur kennengelernt:

Melodieton	Akkord 1	Akkord 2	Akkord 3
<b>C</b> (erste Stufe)	<b>C-Dur</b> (Tonika) C E G	<b>F-Dur</b> (Subdominante) F A C	<b>a-Moll</b> (Tonikaparallele) A C E
<b>D</b> (zweite Stufe)	<b>G-Dur</b> (Dominante) G H D	<b>d-Moll</b> (Subdominantparallele) D F A	
<b>E</b> (dritte Stufe)	<b>C-Dur</b> (Tonika) C E G	<b>e-Moll</b> (Dominantparallele) E G H	<b>a-Moll</b> (Tonikaparallele) A C E
<b>F</b> (vierte Stufe)	<b>F-Dur</b> (Subdominante) F A C	<b>G<sup>7</sup></b> (Dominantseptakkord) G H D F	<b>d-Moll</b> (Subdominantparallele) D F A
<b>G</b> (fünfte Stufe)	<b>C-Dur</b> (Tonika) C E G	<b>G-Dur</b> (Dominante) G H D	<b>e-Moll</b> (Dominantparallele) E G H
<b>A</b> (sechste Stufe)	<b>F-Dur</b> (Subdominante) F A C	<b>a-Moll</b> (Tonikaparallele) A C E	<b>d-Moll</b> (Subdominantparallele) D F A
<b>H</b> (siebte Stufe)	<b>G-Dur</b> (Dominante) G H D	<b>e-Moll</b> (Dominantparallele) E G H	

## Kapitel 8: Fehlende Vokabeln und etwas Grammatik

Wir sind nun die Tonart C-Dur einmal komplett durchgegangen. Doch bevor wir uns anderen Tonarten zuwenden, werden noch einige „Vokabeln“ und ein paar „grammatikalische“ Regeln der Harmonielehre nachgeliefert. Es ist ein weites Feld, und ich weise noch einmal darauf hin, dass hier nur einige Grundlagen behandelt werden. Für den Anfänger wirkt es trotzdem schnell kompliziert, und so ist es sicher gut zu wissen, dass nicht alles aus diesem Kapitel wichtig ist für das, was wir bisher durchgegangen sind und was noch kommt (vor allem bzgl. der Feinheiten der Funktions- und Stufentheorie). Also nicht verzweifeln, wenn ihr nicht alles in Gänze versteht! Vieles wird einfach der Vollständigkeit halber noch erwähnt.

Ein sehr wichtiger Begriff, den ich bisher noch nicht vorgestellt habe, ist der **Leitton**.

Ein Leitton führt uns direkt zu seinem benachbarten **Zielton**, wobei der Abstand zwischen beiden einen Halbtonschritt beträgt. Wenn wir den Leitton hören, verlangt er geradezu nach einer Weiterführung bzw. Auflösung. Der bekannteste Leitton befindet sich auf der siebten Stufe der Dur-Tonleiter. Wenn wir bei ihm angekommen sind, ist die Erwartung, nun auch noch den benachbarten Zielton zu hören, besonders groß. Der Zielton ist in diesem Fall die Oktave des Grundtons, also die Tonika.

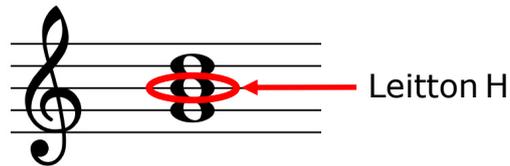
Beim anderen Halbtonschritt in der Tonleiter, von der dritten zur vierten Stufe, wird ebenfalls von einem Leitton gesprochen, seine Kraft ist jedoch geringer. Allerdings ist an dieser Stelle auch eine besondere Wirkung in die umgekehrte Richtung, also abwärts von der vierten zur dritten Stufe, vorhanden. Ein abwärts führender Leitton wird auch als **Gleitton** oder **Gleiteton** bezeichnet.

The diagram illustrates the C major scale on a treble clef staff. The notes are C, D, E, F, G, A, B, C. The intervals between notes are: C-D (Major 2nd), D-E (Major 2nd), E-F (Minor 2nd), F-G (Major 2nd), G-A (Major 2nd), A-B (Major 2nd), B-C (Major 2nd). The interval between B and C is labeled as a **Leitton** (leading tone) with a downward arrow. The interval between F and G is labeled as a **Gleitton** (gliding tone) with an upward arrow. Below the staff, the scale degrees are labeled I through VII, with the final C labeled as I. The corresponding letter names C, D, E, F, G, A, B, C are listed below. Below the letters, the interval types are represented by symbols: a wide upward curve for 'Ganzton' (Major 2nd) and a narrow downward triangle for 'Halbton' (Minor 2nd). The sequence of symbols is: Ganzton, Ganzton, Halbton, Ganzton, Ganzton, Ganzton, Halbton.

I	II	III	IV	V	VI	VII	I
C	D	E	F	G	A	B	C
Ganzton	Ganzton	Halbton	Ganzton	Ganzton	Ganzton	Halbton	

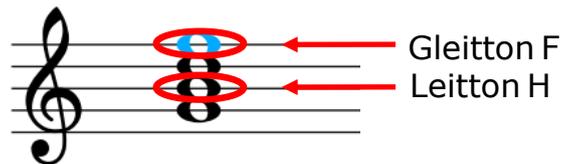
Mit dem Hintergrundwissen um Leitton und Gleitton lässt sich auch die besondere Wirkung des Dominantakkords und des Dominantseptakkords auf die Tonika bzw. deren Dreiklang besser verstehen. Dazu blicken wir noch einmal auf einige Töne und Dreiklänge, die wir in der Tonart C-Dur kennengelernt haben.

Der Leitton der C-Dur-Tonleiter ist das H auf der siebten Stufe. Der (einzige) Hauptdreiklang, in dem dieser Ton vorkommt, ist G-Dur, der Dominantakkord:



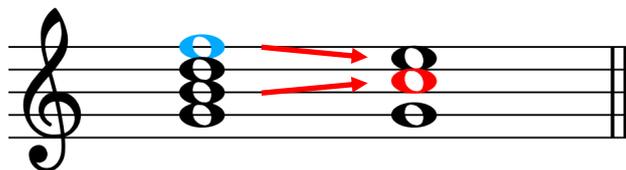
Der Leitton im G-Dur-Akkord ist es, der uns so zur Tonika C drängt und den Dominantakkord derart kraftvoll macht!

Verstärkt wird der Effekt, wenn wir beim Dominantseptakkord  $G^7$  mit dem zusätzlichen F noch den Gleitton der vierten Stufe der C-Dur-Tonleiter dazu nehmen, denn dieser führt uns zum Ton E. Und das E ist ja Bestandteil des C-Dur-Akkords.



Besonders deutlich wird diese schöne Auflösung, wenn ihr  $G^7$  zum C-Dur-Akkord in der zweiten Umkehrung auflöst, spielt einmal und hört genau hin!

Im Notenbild ist zu sehen, wie sich sowohl der Gleitton F zum E nach unten hin auflöst als auch der Leitton H nach oben zum C.



Weiterhin wurde der Begriff der musikalischen **Funktion** bisher noch nicht verwendet, auch wenn wir uns inhaltlich bereits damit beschäftigt haben.

Wir kennen bereits die verschiedenen Dreiklänge mit den Bezeichnungen Tonika, Subdominante, Dominante und den jeweiligen Parallelen und Gegenklängen.

Begegnet euch nun im musikalischen Zusammenhang der Begriff **Funktions-  
theorie**, geht es genau darum: Dass die verschiedenen Dreiklänge einer Tonart mit solchen Bezeichnungen versehen werden, wobei die Bezeichnungen auch eine Bedeutung haben.

Die Hauptdreiklänge werden auch als *Hauptfunktionen* bezeichnet:

- Die **Tonika (T)** steht für das tonale Zentrum, sie ist der Ruhepunkt im Musikstück und hat eine starke Schlusswirkung.
- Die **Subdominante (S)** wird als „klangvoll“ beschrieben und kommt häufig an Höhepunkten der Melodie vor. Sie stellt einen Gegenpol zur Tonika dar, wird allerdings als offener empfunden als die zur Tonika strebende Dominante und wirkt oft auch als Ruhepol.
- Die **Dominante (D)** als weiterer Gegenpol erzeugt (durch den Leitton) eine besondere Spannung, die zur Auflösung durch die Tonika drängt.

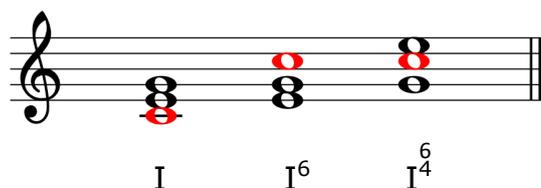
Die Parallel- und Gegenklänge sind *Nebenfunktionen*.

Die Funktionstheorie dient dazu, die harmonischen Strukturen von musikalischen Werken zu analysieren.

Neben der Funktionstheorie steht die **Stufentheorie**, die weniger analytisch ist. Die Akkorde werden mit der Stufe ihres Grundtons (I, II, ...) bezeichnet. Während es in der Funktionstheorie durchaus einen Unterschied zwischen Dominantparallele und Tonikagegenklang gibt (beides ist in der Tonart C-Dur der e-Moll-Akkord), reicht in der Stufentheorie die Bezeichnung III für den e-Moll-Akkord aus.

Aber auch in der Stufentheorie kann es noch viel komplexer zugehen als mit den paar römischen Ziffern, die wir bisher betrachtet haben. Es gibt z.B. eine besondere Schreibweise mit hochgestellten Ziffern, um die verschiedenen Umkehrungen zu verdeutlichen.

Annahme: Wir befinden uns weiterhin in C-Dur, C ist also unsere erste Stufe:



I<sup>6</sup>: Die hochgestellte 6 steht für den Sextakkord bzw. die erste Umkehrung.

I<sup>4</sup>: Die hochgestellte 4 und 6 stehen für den Quartsextakkord bzw. die zweite Umkehrung. (Zu den Begriffen Sext- und Quartsextakkord vgl. auch Seite 26.)

## Die Kadenz

Ein Werk zum Thema Harmonielehre kann kaum ohne einen Verweis oder eine Erläuterung des Begriffs **Kadenz** auskommen.

Auch hier bleiben wir bei den Grundlagen; umfangreiche Ausführungen zu Kadenz können in anderen Materialien nachgelesen werden. Sogar der Begriff an sich wird schon für unterschiedliche Konstrukte verwendet.

Hier verstehen wir unter einer Kadenz eine bestimmte Abfolge von Akkorden.

Es handelt sich dabei nicht um irgendwie zusammengestellte Folgen von Dreiklängen, sondern um Akkordfolgen, die in unseren Ohren einen Sinn ergeben und auf einen Schluss hinführen. Das ist in diesem Kapitel mit musikalischer Grammatik gemeint: So wie die Abfolge bestimmter Wörter einen sinnvollen und verständlichen Satz ergibt, bietet auch die Musik Kombinationen, die in sich stimmig sind und auf die wir immer wieder stoßen.

In den vergangenen Kapiteln haben wir bereits gesehen, dass alle verwendeten Beispiele auf der Tonika enden und dem meistens die Dominante vorausging.

Für das Standardbeispiel der „Grundkadenz“, „Vollkadenz“ bzw. der „einfachen Kadenz“ (verschiedene Bezeichnungen für die gleich vorgestellte Abfolge) werden die drei Hauptdreiklänge einer Tonart miteinander verbunden: Sie werden in der Abfolge Tonika - Subdominate - Dominante - Tonika gespielt. Verkürzt notiert sieht diese Kadenz so aus:

I - IV - V - I (Stufen)

oder

**T - S - D - T** (Funktionen)

In C-Dur handelt es sich also um die Folge C-Dur - F-Dur - G-Dur - C-Dur.

Und im Notenbild erscheint diese Kadenz zunächst so:

The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef contains four chords: C major (C4, E4, G4), F major (F4, A4, C5), G major (G4, B4, D5), and C major (C4, E4, G4). The bass clef contains four notes: C3, F2, G2, and C3. Below the staff, the letters T, S, D, and T are aligned with the chords above. The notes in the bass clef are colored to match the chords: C (red), F (blue), G (black), and C (red).

Hier wurden die Akkorde zunächst in ihrer Grundstellung hintereinander aufgeführt, mit den Grundtönen zusätzlich im Bass.

Spielt sie doch einmal so durch.

Der versierte Musiker beherzigt allerdings folgende Regeln bei der klassischen Kadenz: Es sollte möglichst wenig Sprünge geben und gemeinsame Töne von aufeinanderfolgenden Dreiklängen bleiben liegen.

Somit sieht die lehrbuchmäßige C-Dur-Kadenz oft so aus:

A musical score for a C major cadence in root position. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows four chords: C major (C4, E4, G4), F major (F4, A4, C5), G major (G4, B4, D5), and C major (C4, E4, G4). The bass staff shows four notes: C3, F2, G2, and C3. The notes are color-coded: red for C, blue for F, and black for G. Below the bass staff, the letters T, S, D, and T are written under each measure respectively.

Neben dem Begriff „Grundstellung“ gibt es für die Form des C-Dur-Akkords hier auch die Bezeichnung „Quintlage“, da der höchste Ton die Quinte des Dreiklangs ist.

Die Kadenz kann auch mit dem C-Dur-Akkord in der ersten Umkehrung beginnen. Neben dem Begriff „Sextakkord“ gibt es dafür auch noch die Bezeichnung „Oktavlage“, da nun das nach oben versetzte C den höchsten Ton ergibt. Die restlichen Dreiklänge ändern sich wie folgt:

A musical score for a C major cadence in first inversion. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows four chords: C major (E4, G4, C5), F major (F4, A4, C5), G major (G4, B4, D5), and C major (E4, G4, C5). The bass staff shows four notes: C3, F2, G2, and C3. The notes are color-coded: red for C, blue for F, and black for G. Below the bass staff, the letters T, S, D, and T are written under each measure respectively.

Abschließend folgt hier noch die C-Dur-Kadenz ausgehend von der zweiten Umkehrung („Quartsextakkord“), die auch „Terzlage“ genannt wird, da der höchste Ton E die Terz aus dem C-Dur-Akkord ist:

A musical score for a C major cadence in second inversion. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff shows four chords: C major (G4, C5, E5), F major (F4, A4, C5), G major (G4, B4, D5), and C major (G4, C5, E5). The bass staff shows four notes: C3, F2, G2, and C3. The notes are color-coded: red for C, blue for F, and black for G. Below the bass staff, the letters T, S, D, and T are written under each measure respectively.

## Kapitel 9: Eine neue Tonart: G-Dur

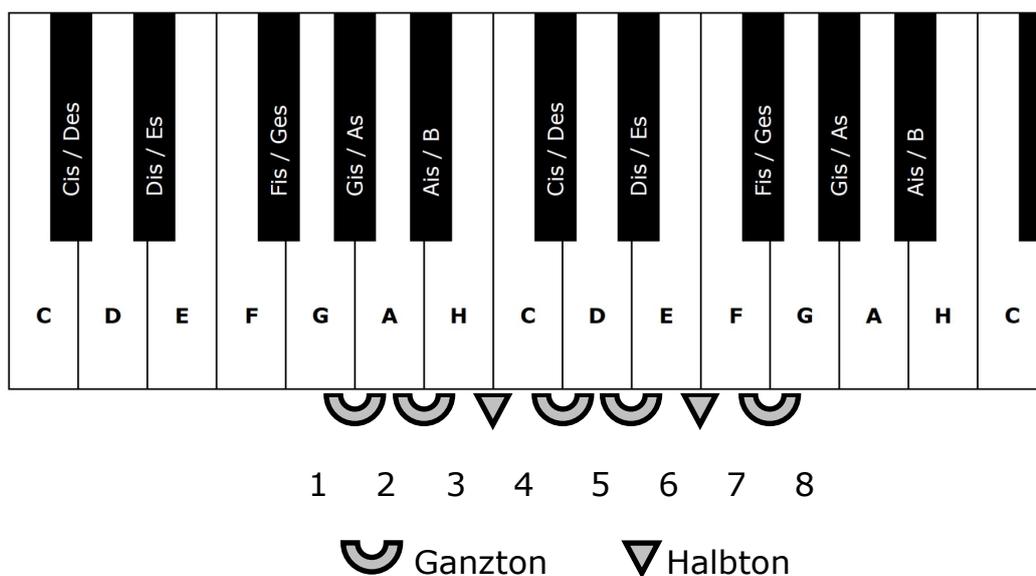
Bisher haben wir uns in der Tonart C-Dur bewegt. Unsere Grundlage war die C-Dur-Tonleiter.

Im ersten Kapitel wurde gezeigt, dass die C-Dur-Tonleiter aus einer bestimmten Abfolge von Ganz- und Halbtönen besteht: Zwischen der dritten und der vierten Note (bei C-Dur die Töne E und F) sowie zwischen der siebten und der achten Note (bei C-Dur die Töne H und C) waren Halbtöne.

Schauen wir uns einmal eine Tonleiter an, die mit dem Ton G beginnt:



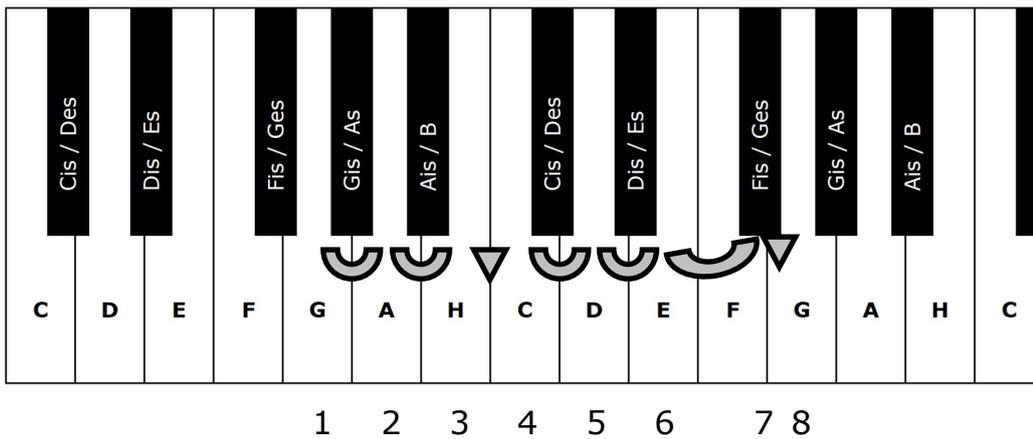
Und zur Verdeutlichung der Ganz- und Halbtöne werfen wir auch noch einen Blick auf die Klaviertasten:



Wir entdecken eine Abweichung zur C-Dur-Tonleiter: Bis zum sechsten Ton ist alles wie gewohnt, aber bereits vom sechsten zum siebten Ton haben wir den zweiten Halbtönenschritt, und der Abstand zwischen den letzten beiden Noten - von Nummer 7 zu Nummer 8 - besteht nun aus einem Ganztonschritt. Das gibt dieser Tonleiter einen ganz anderen Charakter, auf den wir im Folgeband noch eingehen werden. Zunächst stellen wir nur fest, dass dies nicht die uns vertraute Dur-Tonleiter ist. Wir müssen allerdings nur eine Kleinigkeit ändern, um zu Dur zu gelangen:

Es kommt zum ersten Mal eine schwarze Taste ins Spiel!

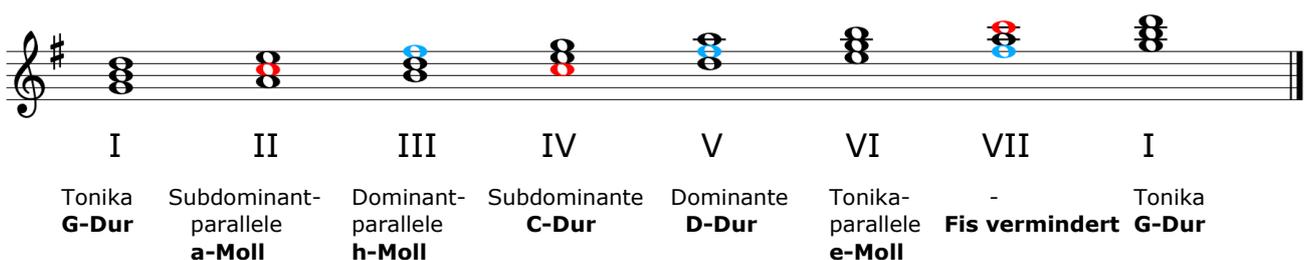
Wir erhöhen den Stammtton F um einen halben Ton (Harfe: F-Klappe umlegen bzw. F-Pedal verstellen) und landen damit auf der dem F folgenden schwarzen Taste: dem **Fis**. Die Note F bekommt dafür ein **Kreuz** direkt vor den Notenkopf.



Der Schritt vom sechsten Ton, dem E, geht nun über das F hinaus bis zum Fis, das sind zwei Halbtonschritte bzw. ein Ganztonschritt. Vom Fis ist es nur noch ein Halbtonschritt bis zum G. Damit ist die uns bekannte Ordnung wieder hergestellt. Das Fis ist unsere siebte Stufe und damit auch unser Leitton in der G-Dur Tonleiter und in der Tonart G-Dur.

Was nun kommt, ist nichts Neues mehr, sondern lediglich die Anwendung des zuvor vermittelten Wissens innerhalb der neuen Tonart.

Auch in G-Dur gibt es Tonika, Subdominante und Dominante bzw. deren Parallelen. Der Ton F kommt dabei nicht mehr vor, er wird immer durch das Fis ersetzt. Dazu wird nicht vor jedes F ein Kreuz gesetzt, sondern einmal zu Beginn der Notenzeile eins auf die Linie des hohen Fs:



Diese Übersicht kann auch eine ganze Oktave tiefer beginnen und sieht dann so aus:

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Seven chords are displayed as vertical stacks of notes on the staff. Below each chord is a Roman numeral and its functional name in both the original key (G-Dur) and the relative key (C-Dur).

I	II	III	IV	V	VI	VII	I
Tonika <b>G-Dur</b>	Subdominant- parallele <b>a-Moll</b>	Dominant- parallele <b>h-Moll</b>	Subdominante <b>C-Dur</b>	Dominante <b>D-Dur</b>	Tonika- parallele <b>e-Moll</b>	- <b>Fis vermindert</b>	Tonika <b>G-Dur</b>

Die Akkorde G-Dur, a-Moll, C-Dur und e-Moll kennen wir schon, allerdings haben sie in der Tonart G-Dur andere *Funktionen* als in der Tonart C-Dur:

Akkord	Funktion in C-Dur	Funktion in G-Dur
C-Dur	Tonika	Subdominante
e-Moll	Dominantparallele	Tonikaparallele
G-Dur	Dominante	Tonika
a-Moll	Tonikaparallele	Subdominantparallele

Alle Akkorde, die in der Tonart C-Dur ein F beinhalten, wandeln sich, da das F in G-Dur durch das Fis ersetzt wird:

Akkord in der Tonart C-Dur	Töne	Akkord in der Tonart G-Dur	Töne
d-Moll	D - F - A	D-Dur	D - Fis - A
F-Dur	F - A - C	Fis vermindert	Fis - A - C
h vermindert	H - D - F	h-Moll	H - D - Fis

Natürlich sind hier auch die *Funktionen* unterschiedlich, je nachdem auf welcher Stufe der jeweiligen Tonleiter der Akkord aufgebaut ist.

Wenn wir uns Lieder und passende Harmonien in G-Dur ansehen möchten, könnten wir nun alle Beispiele des C-Dur-Kapitels noch einmal durchnehmen!

Tatsächlich schauen wir uns keine neuen Beispiele an. Doch alle vorangegangenen Stücke werden wir auch nicht durchnehmen. Wir greifen uns zwei Lieder exemplarisch heraus werden diese nun von C-Dur nach G-Dur *transponieren*.

*Transponieren* bedeutet, ein Stück von einer Tonart in eine andere zu übertragen. Dadurch ändern sich die Vorzeichen (das kann z.B. für die Harfe wichtig sein, wenn uns jemand ein Stück gibt, das so viele Vorzeichen hat, dass wir es gar nicht auf unserem Instrument spielen können) und die Tonhöhe des Stücks (sodass wir nach dem Transponieren ein Stück singen können, das vorher zu hoch oder zu tief für unsere Stimmlage war).

## Exkurs: Vorzeichen und Versetzungszeichen

Bevor wir uns den Stücken zuwenden, schauen wir uns noch zwei Begriffe genauer an:

Bei den beiden Übersichten der G-Dur-Akkorde habe ich das **Vorzeichen** Fis verwendet.

Zuvor bei der Tonleiter wurde das Kreuz nicht vorne ins Notensystem geschrieben, sondern direkt vor die Note gesetzt. Damit handelt es sich nicht um ein Vorzeichen, sondern um ein **Versetzungszeichen**.

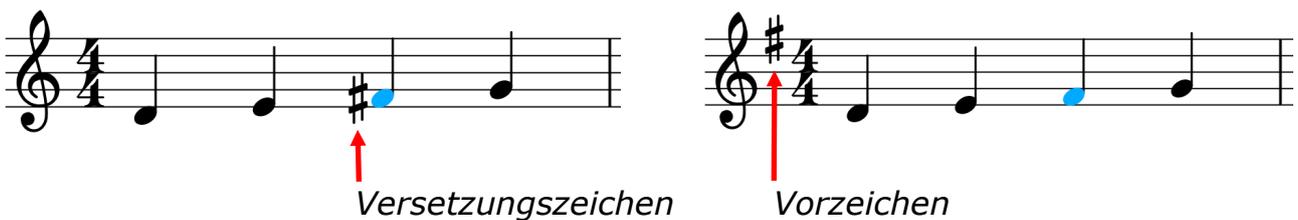
Versetzungszeichen kommen in den Noten dann vor, wenn nur innerhalb eines Taktes Töne erhöht oder erniedrigt werden. Befinde ich mich in der Tonart G-Dur, bei der jedes F zum Fis wird, gehört das Kreuz als Vorzeichen an den Beginn der Notenlinien, neben den Notenschlüssel. Eigentlich müsste also auch die G-Dur-Tonleiter schon so aussehen:

(... mal abgesehen davon, dass ich eigentlich auch eine Taktart angeben müsste, was ich bei den Tonleitern und kleineren Notenbeispielen hier durchgehend nicht getan habe ...)



Im Alltagsgebrauch werden die beiden Begriffe allerdings nicht immer korrekt verwendet. Wahrscheinlich wird meistens „Vorzeichen“ gesagt. Ist ja auch kürzer!

Versetzungszeichen und Vorzeichen im direkten Vergleich:



Beide blauen Noten sind ein Fis. Im linken Beispiel wäre ein F im nächsten Takt auch tatsächlich ein F, es sein denn, es wäre wieder ein Kreuz als Versetzungszeichen davor. Im rechten Beispiel wird jede Note, die wir als F zwischen den Linien eingetragen sehen, durch das Vorzeichen zum Fis.

Für das Transponieren beginnen wir mit dem Stück, das wir als erstes mit Tonika und Dominante harmonisiert haben:

## Summ, summ, summ

The musical score for "Summ, summ, summ" is presented in two systems. The first system contains six measures with the following chords: G, (D), G, D, G, G, D. The second system contains six measures with the following chords: G, D, G, (D), G, D, G. Red dots are placed above certain notes in the melody, and red numbers '5' and '10' indicate fingerings. The bass line consists of block chords in the left hand.

Beim Transponieren wird das gesamte Stück höher oder tiefer gespielt. Die Melodietöne ändern sich alle jeweils um genau denselben Abstand.

Wenn wir ein Stück, das in der Tonart C-Dur steht, in die Tonart G-Dur transponieren, setzen wir es eine reine Quinte nach oben (entsprechend dem Abstand C -> G) - oder eine reine Quarte nach unten, wenn es tiefer klingen soll. Gedanklich könnte man es in dem Fall auch eine Quinte nach oben transponieren und dann nach unten oktavierern.

Da das Intervall vom H zum F eine verminderte Quinte (bzw. beim Transponieren nach unten eine übermäßige Quarte) ist, muss jeder Ton, der in der Ausgangsmelodie ein H ist, nun zum Fis werden. Damit werden die Quinte nach oben und die Quarte nach unten zu reinen Intervallen.

Grundsätzliche können wir uns auch merken: Das F ist in der G-Dur-Tonleiter kein leitereigener Ton und kommt in unseren G-Dur-Stücken nicht mehr vor.

Wenn es in einem Stück nur noch Fis und kein F mehr gibt, wird gleich zu Beginn jeder Notenzeile hinter dem Notenschlüssel ein Kreuz auf der Höhe der F-Notenköpfe notiert (dort, wo wir das hohe F finden) - das Vorzeichen von G-Dur.

So ist es auch beim „Summ, summ, summ“; und das, obwohl das Fis in der Melodie gar nicht vorkommt! Allerdings haben wir bei den Begleitakkorden im D-Dur-Dreiklang ein Fis. Und wenn wir die Melodie um ein kleines Vor- oder Zwischenspiel oder um ein zusätzliches Ende erweitern wollten, müssten wir beachten, dass wir gegebenenfalls Fis statt F spielen.

**Das Vorzeichen (Fis) liefert uns in Verbindung mit dem Schlussston G einen ganz starken Hinweis darauf, dass es sich um ein Stück in der Tonart G-Dur handelt. So wie ein Stück ohne Vorzeichen, das auf C endet, wahrscheinlich in der Tonart C-Dur steht.**

Auch die Begleitakkorde werden transponiert: Ihre Töne ändern sich im gleichen Abstand (hier: Eine Quinte nach oben oder eine Quarte nach unten) wie die Melodie.

Statt C-Dur mit C - E - G haben wir nun also alles eine Quinte höher:  
G - H - D -> also den G-Dur-Akkord

Und wo zuvor G-Dur gespielt wurde, erklingt nun statt G - H - D der D-Dur-Akkord D - **Fis** - A.

Wir könnten für die Harmonisierung eines transponierten Stückes aber auch einen anderen Weg wählen und dafür zuvor analysieren, wann in der Ausgangstonart Tonika, Dominante usw. verwendet werden.

Bei „Summ, summ, summ“ haben wir es nur mit Tonika und Dominante zu tun. In der Tonart C-Dur war die Tonika der C-Dur-Dreiklang und die Dominante G-Dur.

Nach dem Transponieren in die Tonart G-Dur ist nun G-Dur die neue Tonika und D-Dur die neue Dominante.

Wir ersetzen also jeweils die Tonika der Ausgangstonart (C-Dur) durch die Tonika der neuen Tonart (G-Dur) und die Dominante der Ausgangstonart (G-Dur) durch die Dominante der neuen Tonart (D-Dur).

Das Ergebnis ist das gleiche. Im ersten Fall haben wir in Intervallsprüngen gedacht, im zweiten Fall die Funktionstheorie herangezogen.

Als zweites Beispiel greifen wir uns das Stück heraus, das sich mit allen Dur- und Moll-Akkorden einer Tonart begleiten ließ:

## Auld Lang Syne

G Em Am D G Hm C G Em Am D Em C D

G G Em Am D G Hm C G Em Am D Em C D G

Im Vergleich zu der C-Dur-Version liegt die Melodie hier durchgehend eine reine Quarte tiefer. Wir könnten sie aber auch eine Quinte hochsetzen - und alles eine Oktave tiefer spielen, falls uns das Stück so zu hoch geworden ist. (Dann wäre wir genau auf denselben Tönen angekommen.)

Wenn wir uns die Akkorde ansehen, ist es auch wieder die Quinte, mit der wir „rechnen“: Statt C-Dur spielen wir G-Dur -> der Grundton liegt eine Quinte höher. Statt a-Moll spielen wir e-Moll -> der Grundton liegt eine Quinte höher usw.

Alternativ können wir wieder die Funktionstheorie heranziehen: Würden wir uns die C-Dur-Version vornehmen und notieren, wann Tonika, Subdominante, Dominante und ihre jeweiligen Parallelen verwendet werden, könnten wir diese Notizen nehmen und die jeweiligen Dreiklänge der G-Dur-Tonleiter heraussuchen - das Ergebnis wäre eine Zuordnung von Harmonien wie oben abgebildet.

Zusammenfassend zwei wichtige Erkenntnisse aus diesem Kapitel:

- Bei Stücken mit dem Vorzeichen Fis (ein Kreuz) und dem G als letztem Melodieton liegt höchstwahrscheinlich die Tonart G-Dur vor.
- Ein Musikstück kann in unterschiedlichen Tonarten gespielt werden, indem es in andere Tonarten transponiert wird. Es ist dann immer noch eindeutig das gleiche Stück, es ist nur höher oder tiefer. Und die Akkorde für die Harmonisierung müssen auf die gleiche Art und Weise verschoben werden (also um dieselben Intervalle) wie die Melodie.

## Zusammenfassung: Übersicht G-Dur

Für C-Dur gab es sie bereits: Eine Tabelle, die dabei helfen kann, die passenden Akkorde für den jeweiligen Melodieton auszuprobieren bzw. den „besten“ Akkord zu finden.

Für G-Dur biete ich eine solche Tabelle noch einmal an. Bei den Tonarten, die danach vorgestellt werden, gibt es diesen Überblick so nicht mehr. Ihr könnt ihn euch dann hoffentlich selbst zusammenstellen, zumal ja Bezeichnungen wie „erste Stufe“, „zweite Stufe“, usw. mit den Funktionsbezeichnungen („Tonika“, „Dominante“, usw.) in der Tabelle kombiniert sind und diese Kombinationen für alle Dur-Tonarten gültig sind.

Melodieton	Akkord 1	Akkord 2	Akkord 3
<b>G</b> (erste Stufe)	<b>G-Dur</b> (Tonika) G H D	<b>C-Dur</b> (Subdominante) C E G	<b>e-Moll</b> (Tonikaparallele) e G h
<b>A</b> (zweite Stufe)	<b>D-Dur</b> (Dominante) D Fis A	<b>a-Moll</b> (Subdominantparallele) A C E	
<b>H</b> (dritte Stufe)	<b>G-Dur</b> (Tonika) G H D	<b>h-Moll</b> (Dominantparallele) H D Fis	<b>e-Moll</b> (Tonikaparallele) E G H
<b>C</b> (vierte Stufe)	<b>C-Dur</b> (Subdominante) C E G	<b>D<sup>7</sup></b> (Dominantseptakkord) D Fis A C	<b>a-Moll</b> (Subdominantparallele) A C E
<b>D</b> (fünfte Stufe)	<b>G-Dur</b> (Tonika) G H D	<b>D-Dur</b> (Dominante) D Fis A	<b>h-Moll</b> (Dominantparallele) H D Fis
<b>E</b> (sechste Stufe)	<b>C-Dur</b> (Subdominante) C E G	<b>e-Moll</b> (Tonikaparallele) E G H	<b>a-Moll</b> (Subdominantparallele) A C E
<b>Fis</b> (siebte Stufe)	<b>D-Dur</b> (Dominante) D Fis A	<b>h-Moll</b> (Dominantparallele) H D Fis	

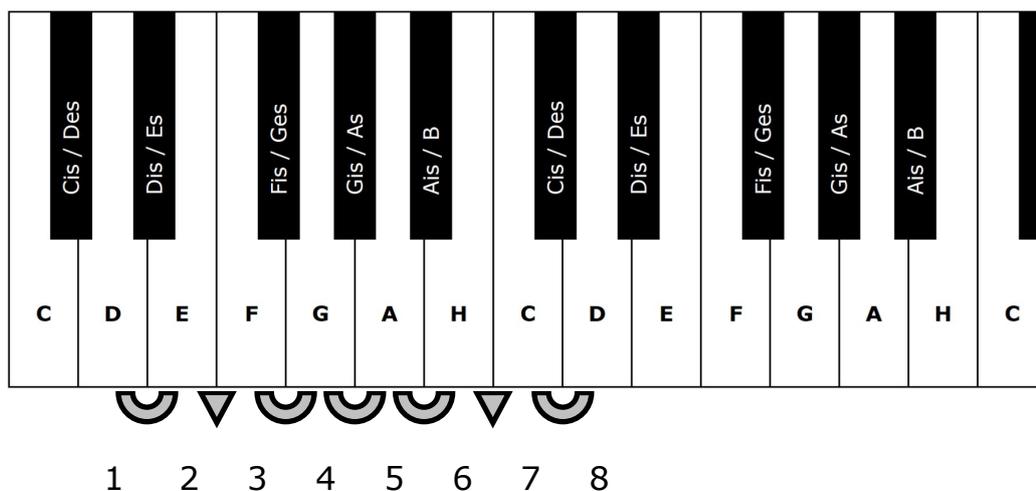
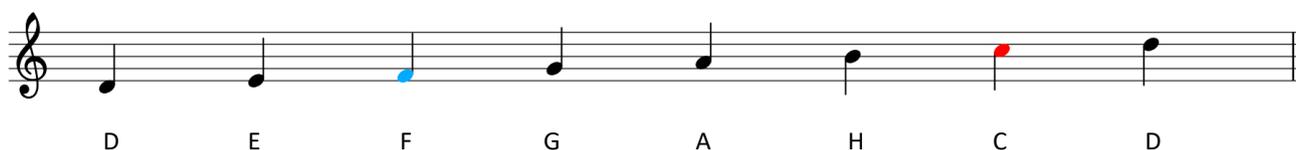
## Kapitel 10: Mehr Kreuze!

### \* Fünf neue Tonarten \*

Die Tonart G-Dur wurde als erste neue Tonart vorgestellt, da sie mit C-Dur eng verwandt ist. Wir haben gesehen, dass die G-Dur-Tonleiter zunächst mit den uns bekannten Stammtönen beginnt und erst ganz zum Schluss einen neuen Ton, eine „schwarze Taste“ - das Fis - bekommt.

Der neue Grundton, das G, liegt eine Quinte über dem Grundton C unserer ersten Tonleiter. Was passiert nun, wenn wir vom G aus eine weitere Quinte nach oben gehen und uns dort die Tonleiter ansehen?

Wir beginnen mit dem D (allerdings eine Oktave tiefer, es geht sonst zu hoch hinaus) und schauen uns zunächst eine Tonleiter an, die nur aus den Stammtönen besteht:



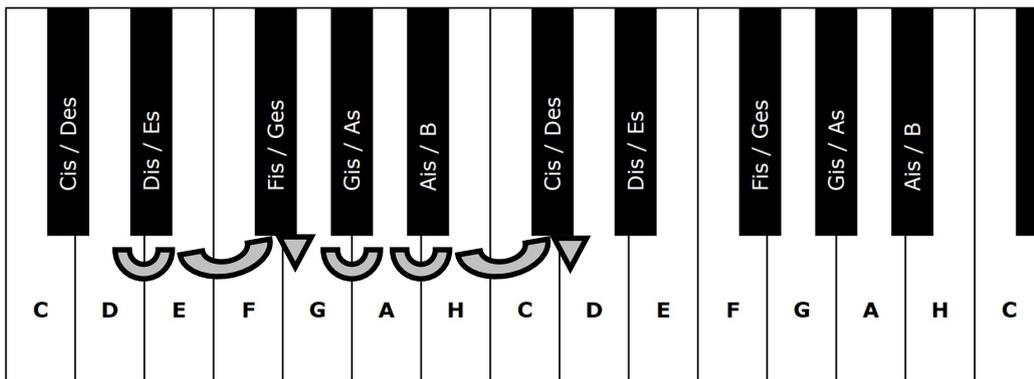
Wie beim Übergang von der C-Dur zur G-Dur Tonleiter ist wieder der hintere Halbtonschritt etwas nach vorne gerutscht: zwischen Ton 6 und Ton 7.

Aber auch der erste Halbtonschritt ist diesmal zu weit vorne: Anstatt zwischen den Tönen 3 und 4 befindet er sich bereits zwischen den Tönen 2 und 3.

Lösung: Wir brauchen für die D-Dur-Tonleiter zwei Kreuze. Das erste ist das bereits bekannte Fis. Damit wird der Abstand vom E zum Fis ein Ganztonschritt und der Abstand vom Fis zum G ein Halbtonschritt.

Das zweite Kreuz kommt nun vor das C. Damit wird das C zum Cis. Vom H zum Cis ist es ein Ganztonschritt, vom Cis zum D ein Halbtonschritt — und schon haben wir wieder die Dur-Tonleiter mit den bekannten Abständen!

Vorne im Notensystem sind die beiden Kreuze für das Fis und das Cis als Vorzeichen eingetragen. Damit müssten eigentlich keine Versetzungszeichen bei den Noten mehr stehen. Sie sind hier nur noch einmal in Klammern eingetragen, um zu verdeutlichen, an welchen Stellen in der Tonleiter die Noten um einen halben Ton erhöht werden.



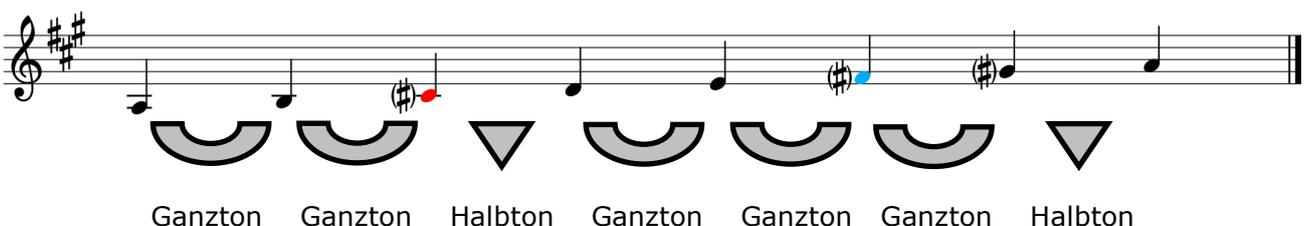
Beide Kreuze kommen nicht überraschend:

Bei der G-Dur-Tonleiter hatten wir gesehen, dass sie sich nur im letzten Ton von der C-Dur-Tonleiter unterschieden hat.

Genauso unterscheidet sich nun die D-Dur-Tonleiter nur im letzten Ton von der G-Dur-Tonleiter: Das aus der G-Dur-Tonleiter bekannte Fis bleibt und das Cis kommt als Erhöhung der siebten Stufe (Leitton!) hinzu.

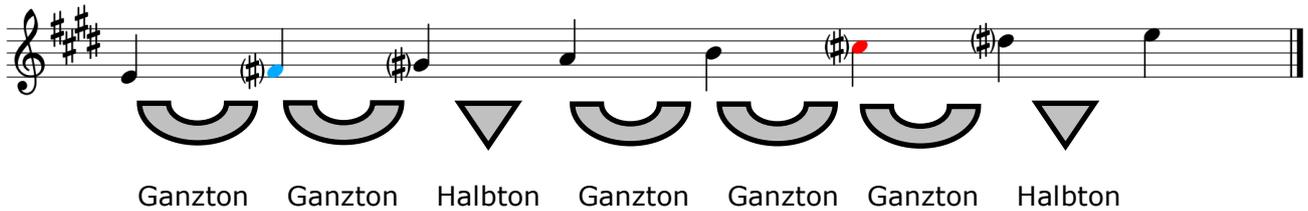
**Und dieses Muster kann fortgeführt werden: Wir bewegen uns in Quintsprüngen aufwärts, behalten die bisher neu kennengelernten Halbtöne bei und erhöhen jeweils den vorletzten Ton der Tonleiter, den Leitton, um einen Halbton.**

Nach der D-Dur-Tonleiter mit den zwei Kreuzen Fis und Cis kommt als nächstes die **A-Dur-Tonleiter** (—> eine Quinte höher als das D). Die siebte Stufe der A-Dur-Tonleiter ist der Ton **Gis**: Der Ton G wird um einen Halbton erhöht.



(Für das Nachvollziehen anhand der Klaviertatstatur bitte für dieses und die nächsten Beispiele den Blick auf eine der vorherigen Abbildungen richten!)

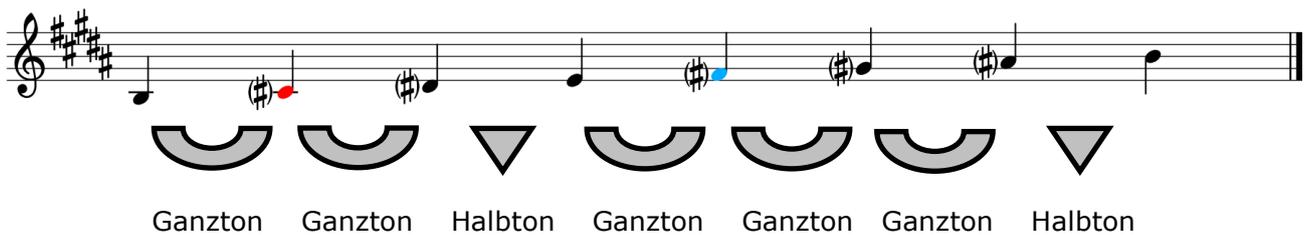
Als nächstes starten wir eine Quinte über dem A, mit dem E. Die Halbtöne Fis, Cis und Gis werden beibehalten, neu kommt bei **E-Dur** der Halbton über dem D hinzu, das **Dis**.



Dies ist die Tonart mit den meisten Kreuzen, die auf einer in Es-Dur (*Es-Dur??* -> *lernen wir in Kürze auch noch kennen!*) gestimmten Hakenharfe oder Einfachpedalharfe gespielt werden kann. Denn nun sind alle Klappen umgelegt bzw. alle Pedale eingestellt.

Wir sind mit den Tonarten allerdings noch nicht am Ende!

Eine Quinte über dem E liegt das H. Der neu hinzu kommende Halbton bei **H-Dur** ist das **Ais** (ausgesprochen: A-is).



Auf der Harfe können wir das A nicht einfach zum Ais erhöhen, da wir die Saite einen Halbton tiefer als A gestimmt haben und die Klappe bereits umgelegt bzw. das Pedal bereits getreten ist, um beim Spielen das A zu hören.

Sollten wir auf ein Stück in H-Dur stoßen, müssen wir es entweder in eine Tonart transponieren, die auf unserer Harfe gespielt werden kann oder wir müssen die A-Saiten auch tatsächlich als A stimmen. Dann bekommen wir das Ais, wenn wir die Klappe umlegen / das Pedal treten.

Natürlich wird es mit der nächsten Tonart für unsere Harfen nicht besser. Trotzdem schauen wir uns noch eine weitere Tonleiter an. Eine reine Quinte über dem H liegt das Fis (nicht das F, das ja zum H den Abstand einer verminderten Quinte hat).

Und hier wird es ganz vertrackt: Die vorletzte Stufe der Tonleiter, die erhöht werden soll, ist das E. Bei einem Blick auf die Klaviertastatur sehen wir, dass zwischen E und F keine schwarze Taste liegt. Wenn wir einen Halbton höher spielen, landen wir auf der F-Taste.

Wir sprechen bei der **Fis-Dur**-Tonleiter an dieser Stelle aber nicht vom F, sondern tatsächlich vom erhöhten E, dem **Eis** (ausgesprochen: E-is).

Ganzton Ganzton Halbton Ganzton Ganzton Ganzton Halbton

Dass es auch noch gemäß der bisher beschriebenen Logik ein **Cis-Dur** mit dem Leitton **His** (entspricht der C-Taste auf dem Klavier) gibt, sei nur kurz erwähnt, in der Praxis ist das kaum von Bedeutung. Warum, das sehen wir bei den noch fehlenden Tonarten im nächsten Kapitel.

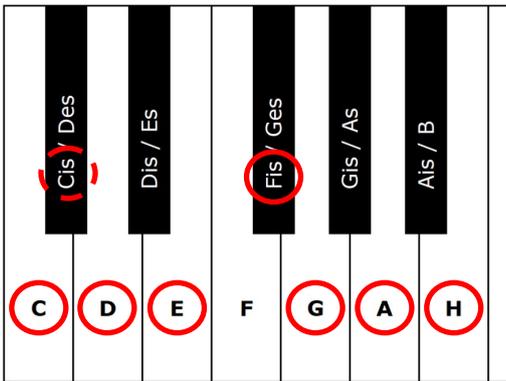
Für alle vorgestellten Tonarten brauchen wir keine eigenen Übungen oder Stücke. Es kann alles aus den vorherigen Kapiteln transponiert werden (für die Tonarten mit mehr als vier Kreuzen müssten wir dann allerdings unsere Harfensaiten per Stimmschlüssel umstimmen).

Die Informationen rund um die Akkorde und ihre Bedeutung in der Funktions-theorie (Tonika, Subdominante, Dominante; Parallelen, Gegenklänge) finden sich innerhalb jeder Tonart so wieder zuvor bei C-Dur und G-Dur beschrieben.

Eine Übersicht mit allen Funktionen pro Tonart folgt nach dem nächsten Kapitel.

Interessant ist noch, dass wir auf der Harfe oft weniger über die erhöhten Töne nachdenken als bei anderen Instrumenten. Wenn wir ein Stück in E-Dur mit vier Kreuzen spielen, legen wir alle Klappen um (bzw. treten alle Pedale der Einfachpedalharfe) und haben damit Fis, wenn wir die F-Saite spielen; Cis bei der C-Saite, Gis bei der G-Saite und Dis bei der D-Saite. Auf anderen Instrumenten muss man diese Töne auch anders spielen: Auf dem Klavier muss man das schwarze Fis statt der weißen F-Taste treffen, bei der Flöte wird für Fis ein anderer Griff verwendet als für F; und das gilt ebenso für alle anderen Töne, für die ein Kreuz vorne im Stück angegeben ist. Solange wir nicht innerhalb eines Stückes wild hin und her schalten / treten müssen, haben wir es also relativ einfach mit unseren Harfensaiten.

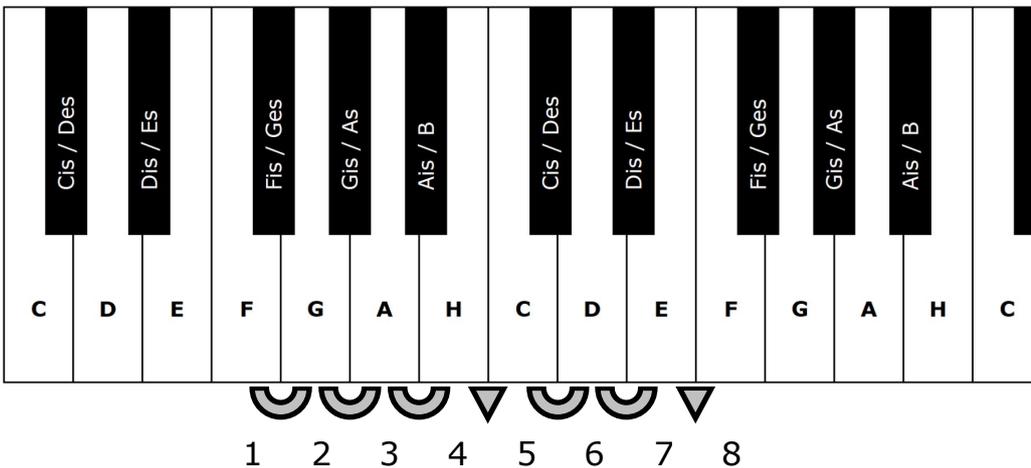
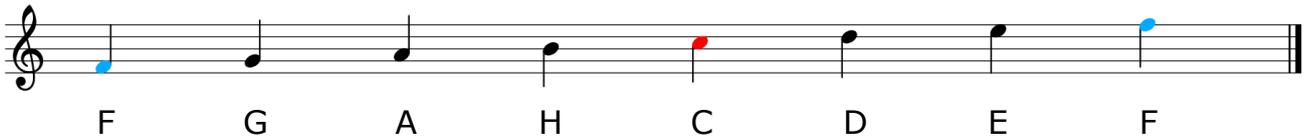
## Kapitel 11: Die fehlenden (B-)Tonarten



Wir haben nun die Tonarten mit den Grundtönen **C, G, D, A, E, H** und **Fis** (und gewissermaßen auch **Cis**) kennengelernt.

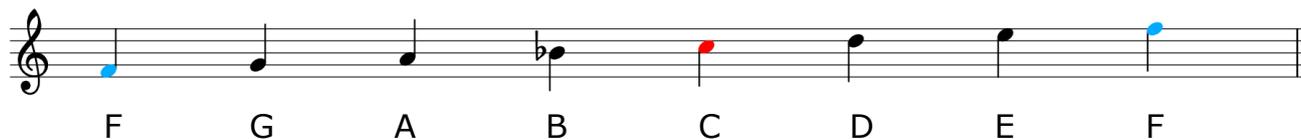
Damit sind noch nicht alle Tasten abgedeckt, denn eine Tonleiter könnte ja mit jedem der zwölf (Halb-)Töne unserer Musik beginnen.

Besonders auffällig ist das F, das bisher als einziger Stammtön ohne Tonleiter geblieben ist. Wie würde eine Dur-Tonleiter mit der uns bekannten Abfolge von Ganz- und Halbtönen aussehen, die mit dem F beginnt? Wir sehen uns dazu zunächst die Tonleiter der Stammtöne ab F an:

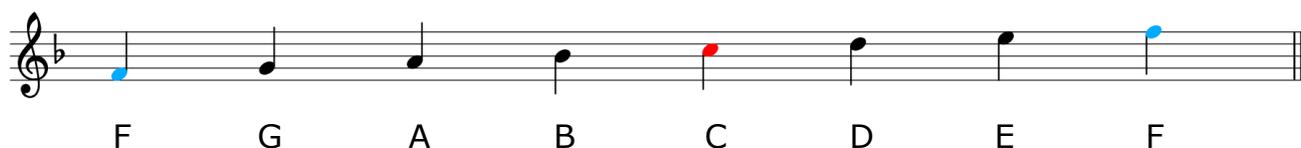


Der letzte Schritt der Tonleiter, von 7 zu 8 bzw. vom Leitton zur Oktave, passt in diesem Fall - es handelt sich um einen Halbton. Die einzige Abweichung zu unserer Abfolge von Ganz- und Halbtönen befindet sich in der Mitte: Anstatt zwischen 3 und 4 kommt der Halbton hier erst einen Schritt später, zwischen 4 und 5. Um den Schritt von 3 zu 4 kleiner und den von 4 zu 5 größer zu machen, müssen wir statt der H-Taste die schwarze Taste davor, das B, spielen.

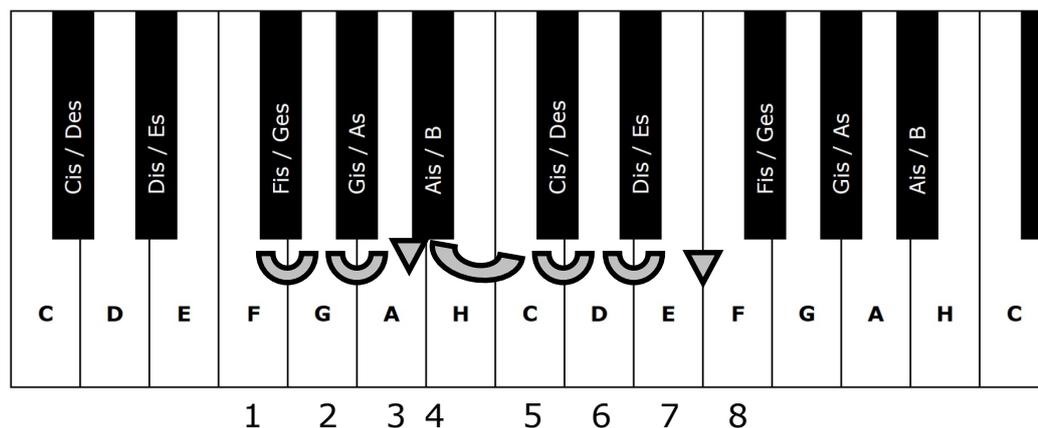
Bisher sind wir immer einen Halbton nach oben gegangen, dafür haben wir ein Kreuz vor die Note geschrieben. Wollen wir einen Ton um einen Halbton erniedrigen, kommt vor die Note ein „B“:



Oder in der korrekten Schreibweise für eine Tonart, bei der das Vorzeichen gleich am Anfang der Notenzeile steht:



Und noch einmal zum Nachvollziehen der Ganz- und Halbtontschritte:



Während bei der Erhöhung durch **Kreuze** die Notennamen alle einheitlich mit einem **-is** versehen werden, ist es bei der Erniedrigung durch **B** etwas komplizierter. Vorneweg steht das gerade eingeführte „B“: Der Buchstabe steht sowohl für das erniedrigte H als auch für das Vorzeichen / Versetzungszeichen in Form eines kleinen „b“. Meistens wird an die Buchstaben der Stammtöne ein **-es** angefügt. Das E wird allerdings zum „**Es**“ (statt „E-es“), das A zum „**As**“ (statt „A-es“) - diese Töne lernen wir gleich alle kennen.

*Achtung, international:* Im Englischen heißen Kreuze **sharps** und B **flats**. Fis heißt **F sharp**, Cis heißt **C sharp**. usw.

Und im Grundlagenkapitel wurde es schon erwähnt: Der Notename H existiert im Englischen nicht, dort heißt der Stammtone B. Wird dieser Ton erniedrigt, heißt er **B flat**.

Viel Potenzial für Missverständnisse!

Bei den Kreuzen sind wir von C-Dur aus in Quinten von einer Tonart zur nächsten (mit jeweils einem Kreuz mehr) aufwärts gesprungen.

Als erste Tonart mit einem B haben wir gerade F-Dur kennengelernt. Das F ist auch eine Quinte vom C entfernt, allerdings müssen wir jetzt in die andere Richtung schauen: abwärts.

Wir haben gesehen, dass die Tonleiter, die eine Quinte unter C beginnt, nur eine Änderung benötigt, um das bekannte Dur-Muster zu erhalten. Der Ton auf der vierten Stufe muss erniedrigt werden.

So, wie wir bei den Kreuztonarten in Quinten aufwärts gegangen sind und dabei nur einen Ton zusätzlich verändern mussten (jeweils die siebte Stufe wurde erhöht), erhalten wir nun die noch fehlenden Dur-Tonarten, indem wir in Quinten abwärts gehen und immer die vierte Stufe erniedrigen.

Demnach wäre die nächste Tonart (mit zwei B) diejenige, die eine Quinte unter dem F beginnt:

*Achtung:* Die Quinte abwärts vom F ist nicht H! Das wäre die verminderte und nicht die reine Quinte. Außerdem hatten wir H-Dur ja bereits bei den Kreuztonarten. Und die einzige Dur-Tonart, die auf einem Stammton noch fehlte war ja F-Dur. Jetzt dürften also nur noch Tonarten kommen, die auf „schwarzen Tasten“ beginnen.

Also: Die Dur-Tonart mit zwei B als Vorzeichen ist **B-Dur**. Auf der vierten Stufe wird das E durch ein B erniedrigt. Neu hinzugekommen ist das **Es**.

(Ab nun wieder mit B in Klammern als zusätzlicher Information, wo genau „schwarze Tasten“ bei der jeweiligen Tonleiter vorkommen.)

Ganzton Ganzton Halbton Ganzton Ganzton Ganzton Halbton

Eine (reine) Quinte unter dem B liegt das Es. Die Tonart mit drei B ist also **Es-Dur** und neben dem B und dem Es kommt nun die erniedrigte vierte Stufe, **As** statt A. dazu:

Ganzton Ganzton Halbton Ganzton Ganzton Ganzton Halbton

*Auffällig:* Bei F-Dur kommt das B dazu. Die nächste Tonleiter ist B-Dur. Bei B-Dur kommt das Es dazu. Die nächste Tonleiter ist Es-Dur. Bei Es-Dur kommt das As dazu. Damit dürfte klar sein, welche Tonleiter folgt!

Bevor wir mit den restlichen B-Tonleitern weitermachen, halten wir kurz inne. Denn Es-Dur ist für uns Harfenspieler eine besondere Tonart: Hakenharfen und Einfachpedalharfen werden meistens in Es-Dur gestimmt. Wir stimmen also die H-Saiten als B, die E-Saiten als Es und die A-Saiten als As. Damit können wir ab Es-Dur die Dur-Tonleitern „aufwärts“ einstellen:

Alle Haken / Pedale in Grundstellung:

- Es-Dur mit drei B (B, Es, As).
- Wenn wir nur die Haken der A-Saiten umlegen bzw. das A-Pedal einstellen, haben wir die Tonart mit einem B weniger: B-Dur mit B und Es.
- Als nächstes werden die Haken der E-Saiten umgelegt bzw. das E-Pedal getreten: F-Dur mit B.
- Wenn zusätzlich die Haken der H-Saite umgelegt werden bzw. das H-Pedal getreten ist, sind wir beim altbekannten C-Dur (ohne Vorzeichen).

Ab dann können für die folgenden Kreuztonarten die restlichen Klappen nach und nach umgelegt bzw. die fehlenden Pedale getreten werden:

- F-Klappen/-Pedal für das Fis in G-Dur.
- C-Klappen/-Pedal für das Cis in D-Dur.
- G-Klappen/-Pedal für das Gis in A-Dur.
- D-Klappen/-Pedal für das Dis in E-Dur.

Und damit wären die Möglichkeiten einer in Es-Dur gestimmten Klappen- oder Einfachpedalharfe ausgereizt. Tonarten von drei B bis zu vier Kreuzen sind so durch Klappenumlegen / Pedaltreten möglich.

Zurück zur nächsten Tonart: **As-Dur** mit dem erniedrigten D, also einem **Des**:

Ganzton Ganzton Halbton Ganzton Ganzton Ganzton Halbton

Bei den Kreuzen haben wir es schon einmal erlebt: Wir können mit einer in Es-Dur gestimmten Harfe nicht einfach aus der Spannbreite „drei B bis vier Kreuze“ ausbrechen, aber wir können die Harfe immer noch mit dem Stimm-schlüssel umstimmen. In diesem Fall müssten also die D-Saiten auf Des gestimmt werden.

Und das kommt meiner Erfahrung nach durchaus vor:

In einem Kurs zu bretonischer Musik hatte die Dozentin ihre Harfe in As-Dur gestimmt und in einigen Notenheften mit schottischer Musik sind Stücke mit vier B keine Seltenheit.

Auch wenn es für unsere Harfen kaum noch von praktischer Bedeutung sein dürfte, folgen nun der Vollständigkeit halber noch die restlichen Dur-Tonarten.

Eine Quinte unterhalb von As-Dur beginnt **Des-Dur**, neu kommt das erniedrigte G, das **Ges** hinzu:

Ganzton Ganzton Halbton Ganzton Ganzton Ganzton Halbton

Und als Tonart mit sechs B folgt **Ges-Dur**, mit dem erniedrigten C, dem **Ces**:

Ganzton Ganzton Halbton Ganzton Ganzton Ganzton Halbton

Wie beim Fis-Dur bei den Kreuztonarten sind wir jetzt an einem Punkt angelangt, an dem wir mehr Vorzeichen als schwarze Tasten haben. Beim Fis-Dur wurde das E zum Eis erhöht, das der weißen F-Taste entspricht. Beim Ges-Dur haben wir nun mit dem Ces den Fall, dass unterhalb der C-Taste auch keine schwarze Taste liegt und wir auf der weißen H-Taste landen.

Aber noch viel interessanter ist Folgendes:

Wenn wir uns nun einmal die Gesamtheit der bisher betrachteten Tonleitern ansehen, entdecken wir, dass **Fis und Ges** auf derselben schwarzen Taste liegen! Demnach müsste die Tonleiter von beiden Tonarten übereinstimmen. Siehe dazu die nächste Seite.

*Nur für Unerschrockene: Um noch etwas Verwirrung zu stiften: Das weiter oben nur ganz kurz angesprochene **Cis-Dur** mit sieben Kreuzen korrespondiert mit dem **Des-Dur** und seinen fünf B. Übereinstimmung haben wir auch bei der hier nicht weiter zu betrachtenden Tonart mit sieben B, **Ces-Dur** inkl. des noch fehlenden **Fes**, mit der H-Dur-Tonleiter und ihren fünf Kreuzen.*

Gegenüberstellung Ges-Dur und Fis-Dur:

The image shows two musical scales and a piano keyboard diagram. The top scale is Ges-Dur (F major) with notes: Ges, As, B, Ces, Des, Es, F, Ges. The bottom scale is Fis-Dur (F# major) with notes: Fis, Gis, Ais, H, Cis, Dis, Eis, Fis. The piano keyboard diagram shows the keys from F to G. Blue circles highlight the notes of the Ges-Dur scale (F, G, A, C, D, E, F), and red circles highlight the notes of the Fis-Dur scale (F#, G#, A#, C#, D#, E#, F#). The diagram illustrates that the same physical keys are used for both scales, with the difference being the presence of sharps in Fis-Dur.

In beiden Fällen erklingen die gleichen Töne!

An dieser Stelle schließt sich wortwörtlich der Kreis, der sogenannte

### Quintenzirkel.

Vom C aus können wir in Quinten abwärts die B-Tonarten bis zum Ges-Dur entlanggehen und in Quinten aufwärts die Kreuztonarten bis zum Fis-Dur.

Oder wir beginnen beim Ges-Dur und gehen in Quinten aufwärts bis zum Fis-Dur.

Die Tonarten mit sieben Vorzeichen sind kaum relevant, denn die entsprechenden Tonleitern kommen gewissermaßen bereits „auf der anderen Seite“ (also mit B statt Kreuzen und umgekehrt) mit nur fünf Vorzeichen vor.

Damit haben wir alle Dur-Tonarten kennengelernt. Das weiter vorne vermittelte Wissen bezüglich der passenden Akkorde inklusive ihrer Funktionsbezeichnungen (Tonika, Dominante usw.) lässt sich auf alle diese Tonarten übertragen.

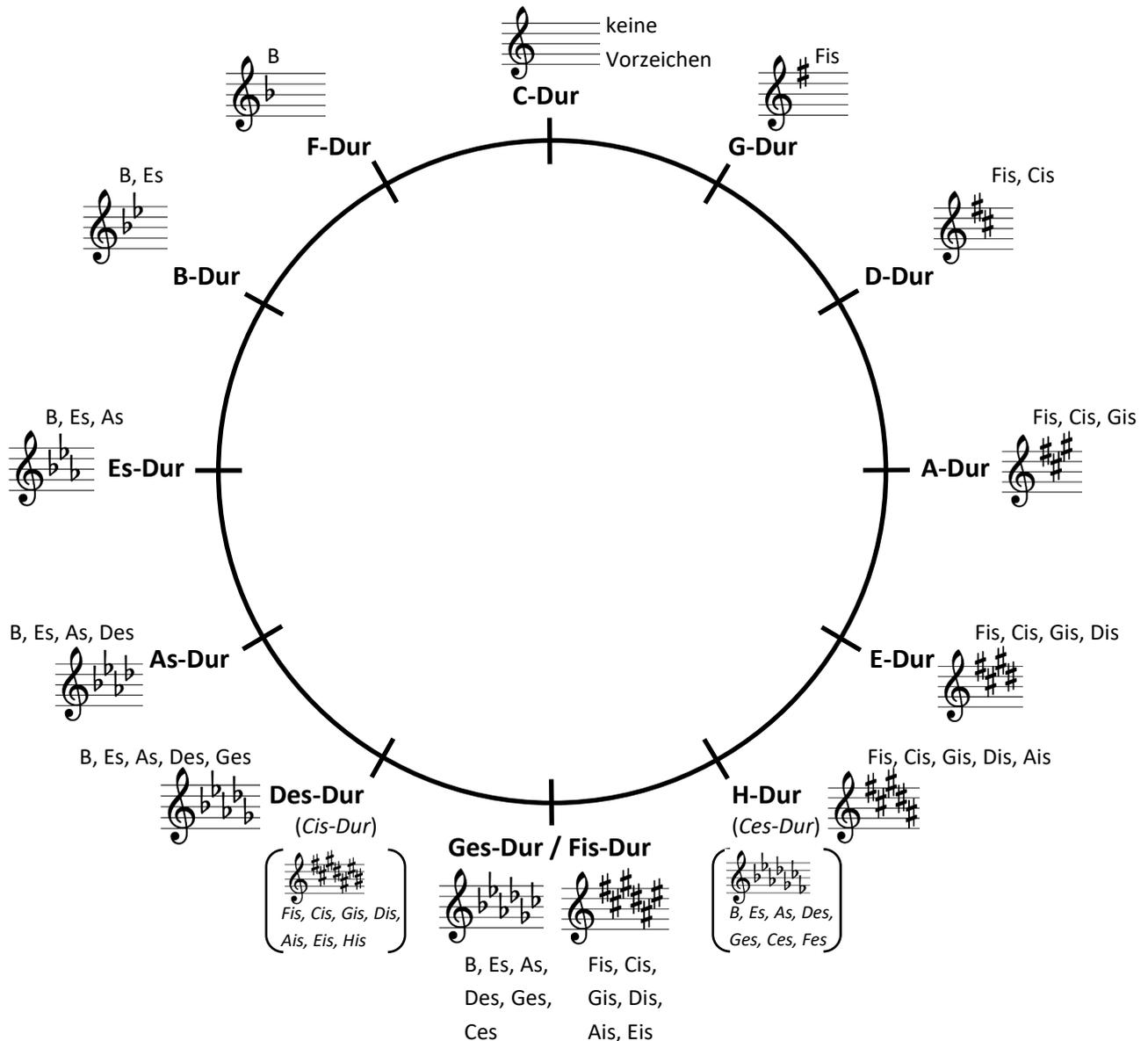
Ein Quintenzirkel als zusammenfassende Übersicht der Dur-Tonarten mit ihren Vorzeichen folgt auf der nächsten Seite.

Auch eine Tabelle der Durtonarten mit den jeweiligen Akkorden (gegliedert nach Funktionen) gibt es noch im Anschluss.

# Anhang

## Der Quintenzirkel

(nur Dur-Tonarten)



Es gibt Merksätze, um sich die Dur-Tonarten mit zunehmenden Kreuzen und zunehmenden B einzuprägen. C-Dur als Ausgangspunkt wird nicht berücksichtigt.

Beispiele:

Kreuz-Tonarten: **G**eh, **D**u **A**lter **E**sel, **H**ol **F**isch!

B-Tonarten: **F**lotte **B**ienen **E**ssen **A**spirin **D**esgleichen **G**estern.

oder

**F**rische **B**rötchen **E**ssen **A**ssessoren **D**es **G**esetzes.

## Übersicht der Dur-Tonarten und ihrer Akkorde

Tonart	Tonika	Subdominante	Dominante (mit Septime)	Tonika- parallele	Subdominant- parallele	Dominant- parallele
C-Dur (kein Vorzeichen)	C-Dur C E G	F-Dur F A C	G-Dur G H D (F)	a-Moll A C E	d-Moll D F A	e-Moll E G H
G-Dur (ein Kreuz)	G-Dur G H D	C-Dur C E G	D-Dur D Fis A (C)	e-Moll E G H	a-Moll A C E	h-Moll H D Fis
D-Dur (zwei Kreuze)	D-Dur D Fis A	G-Dur G H D	A-Dur A Cis E (G)	h-Moll H D Fis	e-Moll E G H	fis-Moll Fis A Cis
A-Dur (drei Kreuze)	A-Dur A Cis E	D-Dur D Fis A	E-Dur E Gis H (D)	fis-Moll Fis A Cis	h-Moll H D Fis	cis-Moll Cis E Gis
E-Dur (vier Kreuze)	E-Dur E Gis H	A-Dur A Cis E	H-Dur H Dis Fis (A)	cis-Moll Cis E Gis	fis-Moll Fis A Cis	gis-Moll Gis H Dis
H-Dur (fünf Kreuze)	H-Dur H Dis Fis	E-Dur E Gis H	Fis-Dur Fis Ais Cis (E)	gis-Moll Gis H Dis	cis-Moll Cis E Gis	dis-Moll Dis Fis Ais
Fis-Dur (sechs Kreuze)	Fis-Dur Fis Ais Cis	H-Dur H Dis Fis	Cis-Dur Cis Eis Gis (H)	dis-Moll Dis Fis Ais	gis-Moll Gis H Dis	ais-Moll Ais Cis Eis
F-Dur (ein B)	F-Dur F A C	B-Dur B D F	C-Dur C E G (B)	d-Moll D F A	g-Moll G B H	a-Moll A C E
B-Dur (zwei B)	B-Dur B D F	Es-Dur Es G B	F-Dur F A C (Es)	g-Moll G B H	c-Moll C Es G	d-Moll D F A
Es-Dur (drei B)	Es-Dur Es G B	As-Dur As C Es	B-Dur B D F (As)	c-Moll C Es G	f-Moll F As C	g-Moll G B H
As-Dur (vier B)	As-Dur As C Es	Des-Dur Des F As	Es-Dur Es G B (Des)	f-Moll F As C	b-Moll B Des F	c-Moll C Es G
Des-Dur (fünf B)	Des-Dur Des F As	Ges-Dur Ges B Des	As-Dur As C Es (Ges)	b-Moll B Des F	es-Moll Es Ges B	f-Moll F As C
Ges-Dur (sechs B)	Ges-Dur Ges B Des	Ces-Dur Ces Es Ges	Des-Dur Des F As (Ces)	es-Moll Es Ges B	As-Moll As Ces Es	b-Moll B Des F

Auf die selten verwendeten Tonarten Cis- und Ces-Dur mit ihren jeweils sieben Vorzeichen wurde hier verzichtet.

*Lehrer: „Was ist die Subdominante von F-Dur?“*

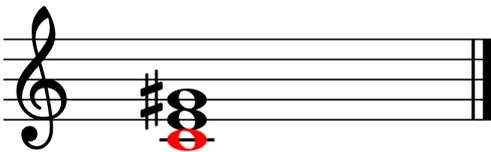
*Schüler: „Häh? F-Dur IST doch die Subdominante!“*

## Der übermäßige Dreiklang

Wir haben bisher drei Arten von Dreiklängen kennengelernt:

- unten große Terz, oben kleine Terz → Durdreiklang
- unten kleine Terz, oben große Terz → Molldreiklang
- unten kleine Terz, oben kleine Terz → verminderter Dreiklang

Es gibt auch noch die Möglichkeit, einen Dreiklang zu spielen, der sowohl unten als auch oben aus einer großen Terz besteht. Allerdings lässt sich ein solcher Akkord nicht aus dem Stammtönen einer Dur-Tonleiter zusammensetzen, deshalb ist er bisher nicht vorgekommen. Wir sehen uns das Beispiel C - E - Gis an:



Der Abstand vom C zum Gis ist keine reine Quinte, sondern eine übermäßige. Und so handelt es sich auch um einen **übermäßigen Dreiklang**. Er klingt sehr spannungsgeladen und verlangt geradezu nach einer Auflösung in einen anderen Akkord (die zweite Umkehrung von F-Dur bietet sich hier an ...).

## Das Auflösungszeichen

Bei den Vor- und Versetzungszeichen wurde erklärt, dass ein Versetzungszeichen innerhalb eines Taktes die entsprechende Note um einen Halbton verändert (das gilt dann übrigens für den ganzen Takt!) und dass die Vorzeichen für das gesamte Stück gelten (streng genommen für eine Notenzeile, zu Beginn einer neuen Notenzeile muss das Vorzeichen wieder stehen). So konnten wir das Fis als Vorzeichen neben den Notenschlüssel schreiben oder in einem einzelnen Takt ein Kreuz vor ein F setzen, um daraus ein Fis zu machen. Wenn bereits das Vorzeichen Fis gesetzt wurde, sollte kein zusätzliches Versetzungszeichen mehr innerhalb der Takte vorkommen; ich habe das bei den ganzen Tonleitern gelegentlich in Klammern dazu geschrieben, um die vielen neuen Halbtöne sichtbar zu machen.

Doch was ist, wenn wir ein Stück mit dem Vorzeichen Fis haben und ein F spielen wollen? Oder in einem Takt ein F mit einem Kreuz zum Fis erhöht haben und gleich danach, noch im selben Takt, ein F brauchen?

Dann kommt das **Auflösungszeichen**  $\natural$  zum Einsatz.

Es macht ein bestehendes Vor- oder Versetzungszeichen unwirksam, sodass wieder der Stammtton - im Fall unten das F - gespielt wird.

Auflösungszeichen nach Versetzungszeichen im selben Takt:



Auflösungszeichen bei Vorzeichen:



In beiden Fällen wird die selbe Melodie gespielt: G - H - Fis - F - E - E.

## Ausblick

Musik gibt es nicht nur in Durtonarten. Stand jetzt (2018) ist ein weiterer Band mit dem Titel „Moll und Modi“ geplant, in dem Moll im Detail vorgestellt wird (Ich verrate schon einmal: Es gibt nicht nur ein Moll!) und in dem wir einen Blick auf die Kirchentonarten („Modi“) werfen, die für einige Harfenspieler besonders interessant sind. Denn erfahrungsgemäß mögen viele von euch mittelalterliche und/oder keltische Musik, und da finden wir in dem Bereich einiges an Hintergrundwissen.

Ich freue mich über Rückmeldungen unter [info@braveharp.de](mailto:info@braveharp.de) .

Schreibt mir gerne Anmerkungen und Fragen! Vielleicht gibt bei Bedarf eine überarbeitete Version dieses Bandes oder ich gehe auf meiner Website unter [www.braveharp.de/harmonielehre](http://www.braveharp.de/harmonielehre) direkt auf Fragen ein.