

# Harmonielehre

## #reloaded

Eine praktische Anleitung  
für Musikerinnen und Musiker

richtig beziefert wird.

6 6 4 6 6

(5) (11) (12) (14)

Wie es gegriffen werden muß.

3 3 8 3 3 6 8 3 3 4 3 6 8  
3 8 6 5 8 6 b5 5 6 6 8 2 8 3 5  
8 6 6 5 3 5 3 3 3 3 4 5 6 6 8 3

(5) (11) (12) (14)

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

von Ulrich Kaiser



Für Stefan J.

1. Aufl.: Karlsfeld 2016

Autor: Ulrich Kaiser

Umschlag, Layout und Satz Ulrich Kaiser



erstellt in Scribus 1.4.6

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

**OPENBOOK 12**

Ulrich Kaiser

# **Harmonielehre**

#reloaded

Eine praktische Anleitung  
für Musikerinnen und Musiker

Materialien für den Musikunterricht  
an Musikschulen und Musikhochschulen

# Inhaltsverzeichnis

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

## Vorwort

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

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

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

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

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

Karlsfeld 2016



# Funktionstheorie und Funktion

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

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

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

(a) T S D T

(b) T D S T

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

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

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

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

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

## Die Oktavregel in Dur

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

T D T S D S D T T D S D D T D T

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

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

T T D T S D S D T


S T S T D T S D S D T

D D T T D T S D S D T



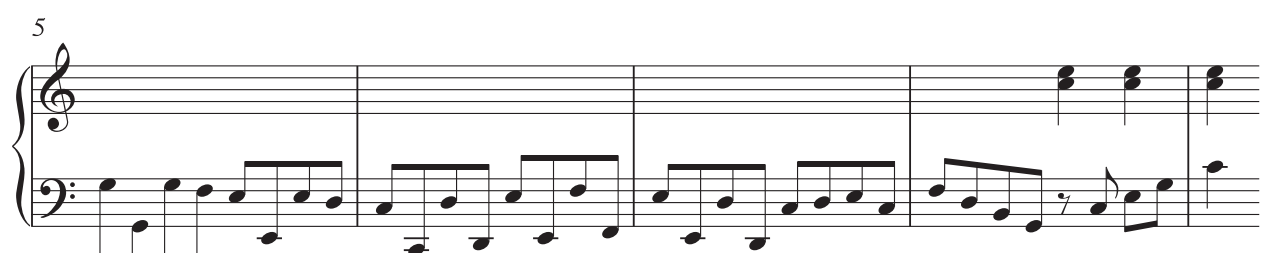
## Aufgaben

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



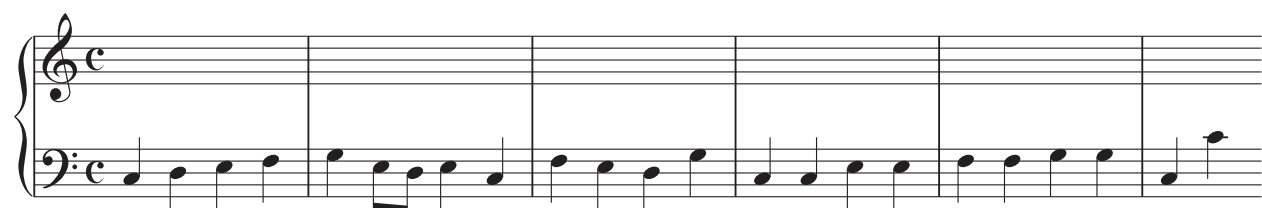
(1)

Musical notation for exercise 1, measures 1-4. The bass line consists of quarter notes: C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The right hand has chords: C major (C4-E4-G4), D major (D4-F4-A4), E major (E4-G4-B4), and F major (F4-A4-C5).



Musical notation for exercise 1, measures 5-8. The bass line consists of quarter notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The right hand has chords: G major (G3-B3-D4), A major (A3-C4-E4), B major (B3-D4-F4), and C major (C4-E4-G4).

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



(2)

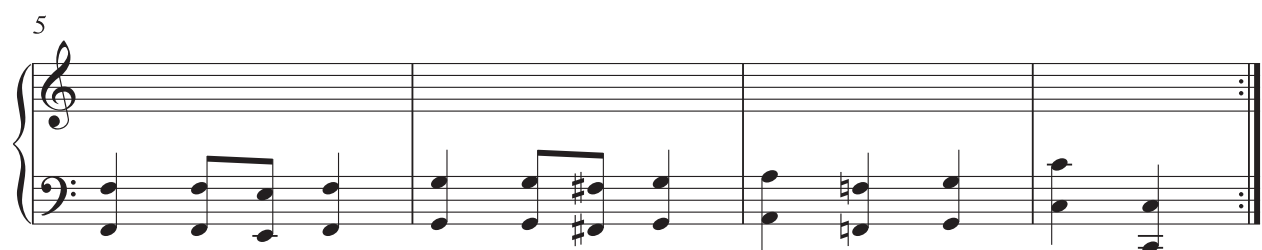
Musical notation for exercise 2, measures 1-6. The bass line consists of quarter notes: C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The right hand is empty.

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



(3)

Musical notation for exercise 3, measures 1-4. The bass line consists of quarter notes: C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The right hand is empty.



Musical notation for exercise 4, measures 1-4. The bass line consists of quarter notes: C2, D2, E2, F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The right hand has chords: C major (C4-E4-G4), D major (D4-F4-A4), E major (E4-G4-B4), and F major (F4-A4-C5).

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

## Die Oktavregel in Moll

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

t D t s D S D t t d s D D t D t

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

s t d s D D t D t

t s t t d s D D t D t

D t D t D S D t D t D t

s D t s t D t s D S D t t d s D

# Aufgaben

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

Achtung: Dieses Beispiel steht in a-Moll!

(1)

Detailed description: A grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The bass line contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notes G3, B3, and C4 are marked with an asterisk (\*).

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

(2)

Detailed description: A grand staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass line contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notes B2 and F3 are marked with a sharp sign (#).

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

(3)

Detailed description: A grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The bass line contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notes F3, G3, and A3 are marked with an asterisk (\*).

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

(4)

Detailed description: A grand staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The bass line contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notes G2, A2, B2, and C3 are marked with a '3' below them, indicating a triplet.

(5)

Detailed description: A grand staff with a treble clef and a common time signature (C). The bass line contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The notes G2 and A2 are marked with an asterisk (\*).

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

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

## Die Oktavregel vierstimmig

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

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

The first system shows a treble clef with chords and a bass clef with a single-line bass line. The second system shows the same chords in the treble clef with green dots indicating the four-part extension, while the bass line remains the same.

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

The first system shows a treble clef with chords and a bass clef with a single-line bass line. The second system shows the same chords in the treble clef with green dots indicating the four-part extension, while the bass line remains the same.

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

The notation shows a single system of piano accompaniment with a treble clef and a bass clef, both in common time (C).

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

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



# Kadenzen

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

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

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

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

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

# Übungen

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

(1)

Eröffungsmodell ›Aria di fiorenza‹ (in Moll)

(2)

5

J. S. Bach, Bouree I ›alternativement‹ aus BWV 807, T. 1-9

Achtung: Dieses Beispiel steht in C-Dur!

(3)

(4)

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

4

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

(5)

(6)

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

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

(7)

J. Haydn, Sinfonie »A« Hob. I:107, 2. Satz, T. 1–8 (orig. in Es)

(8)

(9)

8

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

# Die Modulation (Wechsel der Tonleiter)

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

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

The musical score is in 2/4 time. The first system contains measures 1 through 6. Three vertical bars mark potential modulation points: bar 1 (labeled '1'), bar 2 (labeled '2'), and bar 3 (labeled '3'). The second system contains measures 7 through 13. A shaded box covers measures 7 through 10, indicating the G major section. The key signature changes from C major (no sharps or flats) to G major (one sharp, F#).

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

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

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

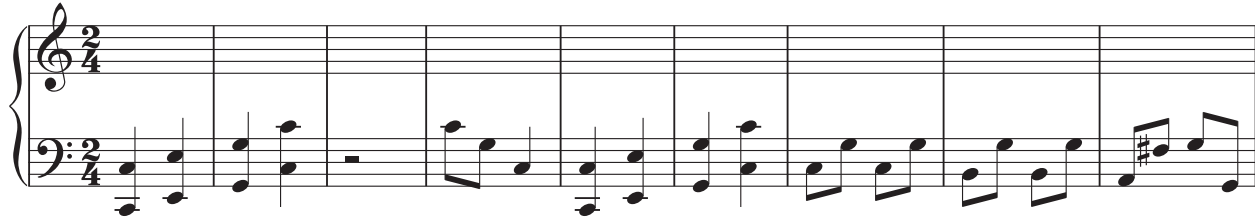
Musical notation for the C major octave. The treble clef shows a sequence of chords: C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, C12. The bass clef shows the corresponding notes: C2, C3, C4, C5, C6, C7, C8, C9, C10, C11, C12.

Musical notation for the G major octave. The treble clef shows a sequence of chords: G4, G5, G6, G7, G8, G9, G10, G11, G12. The bass clef shows the corresponding notes: G2, G3, G4, G5, G6, G7, G8, G9, G10, G11, G12.



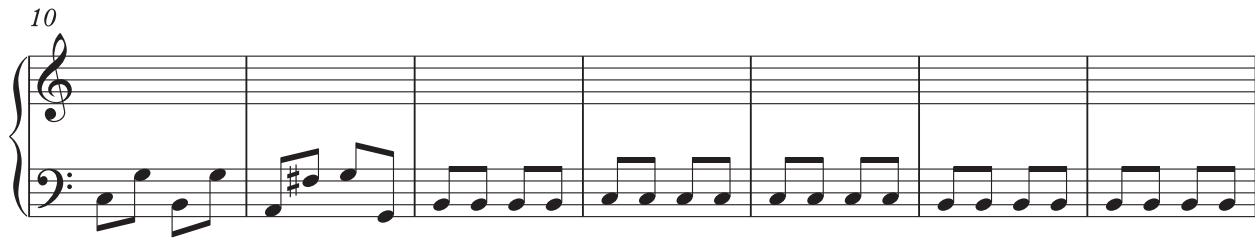
# Übungen

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




(1)

Musical notation for exercise (1), measures 1-9. The bass line is in 2/4 time, starting with a whole note chord (C2, G2) and moving up stepwise to a half note chord (F#3, C4).



Musical notation for exercise (1), measures 10-16. The bass line continues with eighth notes, moving up stepwise from G3 to E4.



Musical notation for exercise (1), measures 17-23. The bass line continues with eighth notes, moving up stepwise from E4 to C5, ending with a double bar line.

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



(2)

Musical notation for exercise (2), measures 1-5. The bass line is in common time, starting with a whole note chord (C2, G2) and moving up stepwise to a half note chord (F#3, C4). Asterisks are placed under the notes G2, C3, F#3, and C4.

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

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



Musical notation for the C major octave, showing the notes C, D, E, F, G, A, B, C in both treble and bass clefs.



Musical notation for the G major octave, showing the notes G, A, B, C, D, E, F#, G in both treble and bass clefs.

# Spielen nach Bässen

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

In F-Dur:

(1)

5

G. D. Türk, Wiegenlied (1780), T. 1-5

In C-Dur / G-Dur:

(2)

10

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

In c-Moll / Es-Dur:

(3)

4

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

In c-Moll / Es-Dur:

(4)

6

J. S. Bach, Menuett aus der Französischen Suite in c-Moll BWV 813, T. 1-8

16

— = In der rechten Hand nur einen Anschlag (am Anfang des Striches)

∪\* = Note mit Stern wird harmonisiert, der Anschlag in der rechten Hand erfolgt jedoch ein Achtel früher (vorgezogen).

In C-Dur / G-Dur:

(5)

G. D. Türk, Gavotta (1780), T. 1-8

In C-Dur / G-Dur:

(6)

W. A. Mozart, Menuett I aus KV 6

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

(7)

W. A. Mozart, Allegro KV 3

In d-Moll:

(8)

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

In B-Dur / g-Moll:

(9)

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

## Historischer Exkurs: Die Regola dell'ottava

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

§. 4.  
E, D, dur: wie es in diesem Fall richtig beziefert wird.



Wie es gegriffen werden muß.

5	4	3	3	8	3	3	6	8	3	3	3	4	3	6	8
3	3	8	6	5	8	6	b5	5	6	6	8	2	8	3	5
8	6	6	5	3	5	3	3	3	3	4	5	6	6	8	3



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

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



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



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

(a)

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

(b)

(c)

(d)

(e)

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

Auch diese Variante können Sie problemlos in Ihr Griffrepertoire integrieren (e).

(f)

(g)

(h)

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

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

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

C-Dur

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

a-Moll

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15.

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

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

à 3.

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

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

# Sequenzen

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

The first example shows a sequence of chords: C, F, G<sub>3</sub>, C<sub>3</sub>, F<sub>3</sub>, G<sub>5</sub><sup>7</sup>, G, C. The second example shows a sequence of chords: C, F<sup>7</sup>, h<sup>7</sup>, e<sup>7</sup>, a<sup>7</sup>, d<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C.

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

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

The first bass line is in D major (two sharps) and the second is in B minor (two flats). Both are in common time and consist of eighth and quarter notes.

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

The example shows a sequence of chords: C, F<sub>3</sub>, h, e<sub>3</sub>, a<sub>3</sub>, d<sub>3</sub>, G, C<sub>3</sub>. The bass line has figures: 3, 6, 3, 6, 3, 6, 3, 6.

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

# Übungen

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

(1) in G-Dur / D-Dur



The exercise consists of three staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second and third staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The notation shows a series of eighth and sixteenth notes, typical of a bass line exercise.

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

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

(2) *Adagio*



The exercise consists of a single staff of musical notation in bass clef. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab) and the time signature is 3/4. The word "Adagio" is written above the staff. The notation shows a series of notes, including some with accidentals.

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

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

(3) **Tempo di Minuetto**

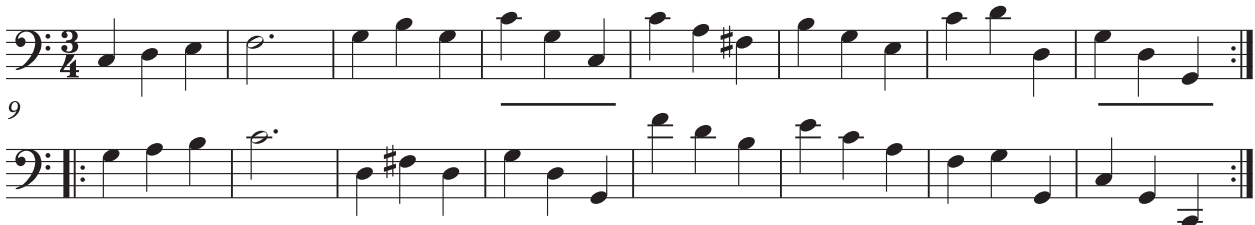


The exercise consists of four staves of musical notation. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second, third, and fourth staves are in bass clef with the same key signature and time signature. The notation shows a series of notes, including some with accidentals.

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

in C-Dur / G-Dur

(4)



The exercise consists of two staves of musical notation in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation shows a series of notes, including some with accidentals.

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

## Probleme und Lösungen

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

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



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

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

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

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

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

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

(a)

(b)

Die erwähnten Stimmführungsprobleme können Sie vermeiden, wenn sie bei sprunghaften Bassbewegungen zwischen dem ersten und vierten Ton der Tonart die Lage eines Akkords in der rechten Hand verändern. Da für eine Subdominante ein imperfizierter Außenstimmensatz sehr charakteristisch ist (das heißt, für einen F-Dur-Klang in C-Dur zwischen Bass und Sopran die Terz f-a oder die Sexte a-f), lassen sich die offenen Oktav- und Quintparallelen gut durch eine Quintlage in der Tonika vermeiden (Außenstimmensatz c-g), wodurch eine lineare Oberstimmenbewegung entsteht (a).

In begründeten Fällen kann es auch notwendig sein, die Oktavlage im Tonika- oder Subdominantakkord zur Vermeidung offener Parallelen zu verwenden (b).

2.) Antiparallelen im vierstimmigen Satz

(c)

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

## Der Trugschluss

Eine weitere Wendung könnten Sie in ihr Repertoire aufnehmen: Den Trugschluss. Er klingt nach einem 5. Ton im Bass der 6. Ton (in C-Dur nach einem g ein a), haben Sie bisher im

Sinne der Regola immer einen subdominantisches Sextakkord gespielt. Neben dieser Harmonisierung findet sich hier häufig auch ein Mollakkord. (bzw. in Dur die Tonikaparallele = Tp).



# Oktavregel und Melodieharmonisierung

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

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

Funktionen gemäß der Regola-Harmonisierung

Funktionen mit Tonika-Harmonisierung des 5. Tons

5 6 5      5 6 5      5 6 5      5 6 5

D S D T    D S D T    T S T T    T S T T

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

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

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

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

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

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

T D T S D S D T T D S D D T D T

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

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

## Beispiel Choralatz

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

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

in F-Dur in a-Moll

T D T S D T D D T T D t D t D t

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

## 2. Arbeitsschritt: Die Bassstimme ausarbeiten

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

in F-Dur                      in a-Moll

3   6   3   6   3   5   5   8   3   3   3   6

T   D   T   S   T   D   D   T   T   D   t   s

1.                      2.                      3.                      4. >Choralsatz<-Kadenz

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

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

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

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

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

### 3. Arbeitsschritt: Die Mittelstimmen ergänzen

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

in F-Dur

in a-Moll

T D T S T D D T T D t s

1. 2. 3.

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

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

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

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

in d-Moll

# Übungen

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



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

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



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

In D-Dur:



»Alle Menschen müssen sterben«, Choralzeilen 1-2 (Richter-Ausgabe Nr. 17) (3)

In G-Dur / D-Dur:



»Alles ist an Gottes Segen«, Choralzeilen 1-2 (Richter-Ausgabe Nr. 19) (4)

In g-Moll / B-Dur:



»Auf meinen lieben Gott« (Richter-Ausgabe Nr. 19) (5)

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

## 25. Auf meinen lieben Gott (Cant. 198. Ich habe meine Zuversicht B.A. 37, 212)

J. H. Schein 1627

(6)

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

## Weitere Übungen

In G-Dur:

(1)

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

5

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

9

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

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

(2)

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

5

der uns von Mut - ter - leib und Kin - des - bei - nen an un -

9

zäh - lig viel zu - gut und noch jetzt - und ge - tan.

In G-Dur:

(3)

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

8

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



## Beispiel Liedsatz

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

1. 2.

Im Mär-zen der Bau-er die Röß-lein ein-spannt; er stand. Er ak-kert, er bringt sei-ne Fel-der und Wie-sen in-

6

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

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

1. 2.

Im Mär-zen der Bau-er die Röß-lein ein-spannt; er stand. Er ak-kert, er bringt sei-ne Fel-der und Wie-sen in-

6

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

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

1. 2.

Im Mär - zen der Bau - er die Röß - lein ein spannt; er stand. Er ak - kert, er  
 bringt sei - ne Fel - der und Wie - sen in -

6  
 eg - get, er pflü - get und sät und regt sei - ne Hän - de von mor - gens bis spät.

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

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

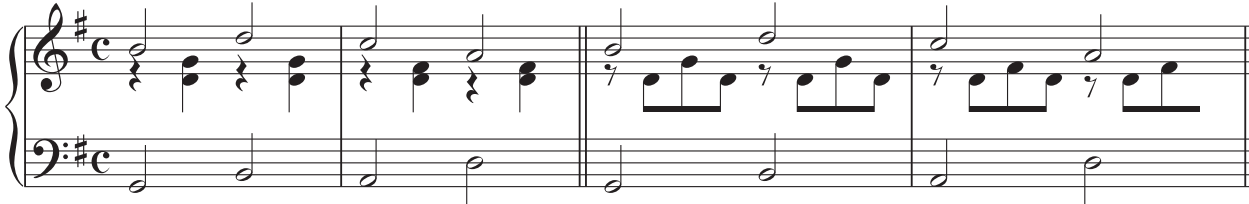
4  
 geb'n, hal - to - jo. Bald nach Sü - den, bald nach Nord, hal - to - jo,  
 trei - ben uns die Wel - len fort, hal - to - jo,

9  
 an so man - chen schö - nen Ort, hal - to - jo, hal - to - jo, halt - jo!

# Begleitpattern

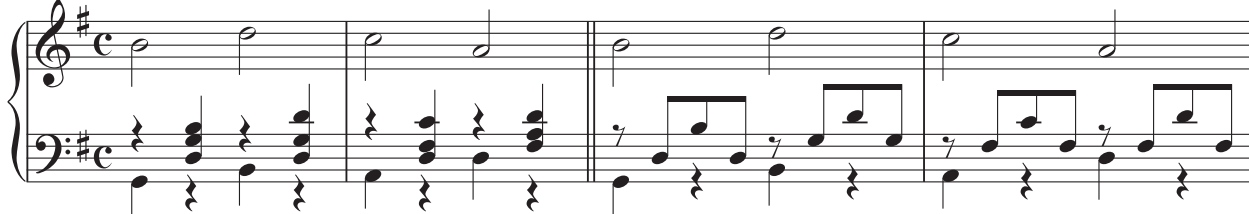
Im Folgenden finden Sie einige Begleitpattern, die Ihnen das Mitspielen der Melodie ermöglichen. Im ersten Beispiel sehen Sie nachschlagende Akkorde (a) und eine durchgehende rhythmische Bewegung (b), die mit der rechten Hand gespielt werden:

(a) (b)



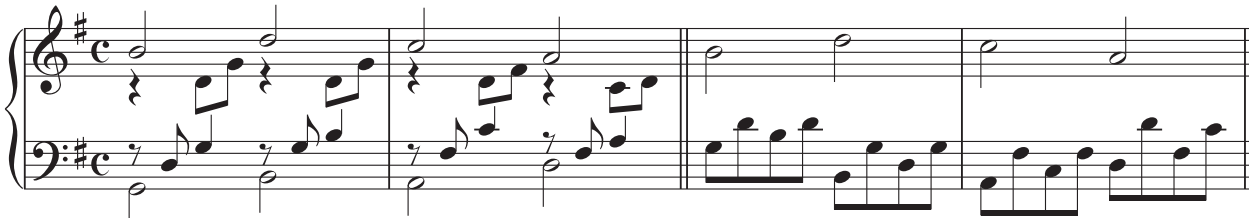
Im zweiten Beispiel werden die nachschlagenden Akkorde (c) und die durchgehende Bewegung (d) mit der linken Hand gegriffen:

(c) (d)



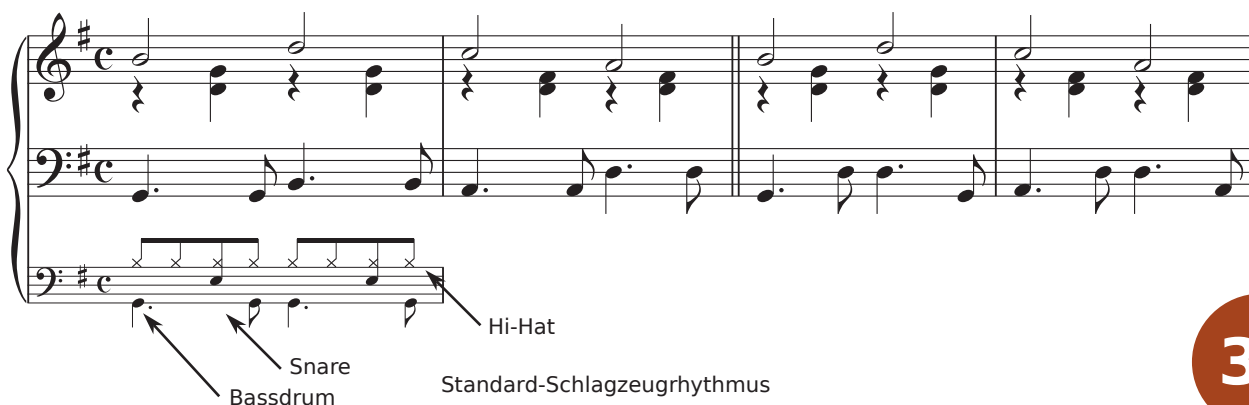
Im dritten Beispiel werden Akkordbrechungen auf beide Hände verteilt (e) oder als sogenannte Alberti-Bässe (f) nur in der linken Hand gespielt:

(e) (f)



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

(g) (h)



Snare  
Bassdrum  
Hi-Hat  
Standard-Schlagzeugrhythmus

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

(i) (j)

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

(k) (l)

(m)

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

Tra - ri - ro, der Som - mer, der ist do! Wir wol - len 'naus in Gar - ten und

7 woll'n des Som - mers war - ten. Jo, jo, jo, der Som - mer der ist do!



# Vorhalte

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

Diese Noten wurden mit Hilfe der Oktavregel harmonisiert.

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

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

Schö-ner Früh - ling, komm doch wie - der, lie - ber Früh - ling, komm doch

bald, bring uns Blu - men, Laub und Lie - der, schmü - cke wie - der Feld und Wald.

Win-ter, a - de! Schei-den tut weh; a - ber dein Schei-den macht,

dass mir das Her - ze\_\_lacht. Win-ter, a - de! Schei-den tut weh!

# Übungen

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

(1)



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



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



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

(2)



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



5  
8 Wie die Wol - ken dort wan - dern am himm - li - schen



Zelt, so\_\_ steht auch mir der Sinn in die wei - te, wei - te Welt.

(3)



4 Stehn zwei Stern am\_\_ ho - hen Him - mel, leuch - ten hel - ler\_\_ als der



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









a ga

Deo nostro. **R.** Dign

& iustum est. **V**erè di-

gnum & iustum est, æquum

& salutare, nos tibi sem-

per, & vbi que grátias

á gere: Dómine sancte,

Pater omnipotens, ætérne

Deus. **Q**uia per incarnáti

vi sibi ter Deum

scimus, per hunc in inuisibi-

lium a mórem rapi ámur.

Et id eò cum Angelis &

Archángelis, cum Thronis &

Domi nati ó nibus, cum-

que