

Ute Ringhandt

# Musiktheorie

## praxisnah

Ein Handbuch für Schule und Studium



 SCHOTT

Ute Ringhandt

# Musiktheorie praxisnah

Ein Handbuch für Schule und Studium

 SCHOTT

Impressum

Bestellnummer: SDP 174

ISBN: 978-3-79-572727-7

Lektorat: Daniel Lettgen

Layout: Waldemar Klein

Notensatz: Ute Ringhandt

© 2022 Schott Music GmbH & Co-KG, Mainz

BSS 59828

# Inhalt

<b>Einleitung</b> .....	6	Sextakkorde und Quartsextakkorde .....	94
<b>Tonleitern, Skalen und ihre Melodien</b> ..	7	Dominanten in Dur und Moll. ....	98
Kirchentonarten und Modi .....	7	Subdominanten in Dur und Moll .....	101
Dur- und Molltonleitern .....	16	Zwischendominanten .....	103
Zigeuner-Molltonleiter, Zigeuner- Durtonleiter und akustische Skala. ....	21	Doppeldominanten .....	106
Ganzton- und chromatische Tonleiter. ....	24	Doppelsubdominanten .....	109
Pentatonische Tonleitern. ....	26	<b>Kadenzen</b> .....	113
Symmetrische Skalen. ....	28	Ganzschluss-Kadenzen .....	114
Blues-Tonleitern .....	29	Halbschluss-Kadenzen .....	121
<b>Tonleitern und ihre Intervalle</b> .....	31	Der phrygische Halbschluss. ....	123
Tonleitern und ihre Sekunden .....	34	Trugschluss-Kadenzen .....	127
Tonleitern und ihre Terzen .....	36	Die Kadenz mit drei Dominanten .....	134
Tonleitern und ihre Quartan. ....	38	Die Präludiumskadenz .....	135
Tonleitern und ihre Quinten. ....	41	Die Kadenz über dem Orgelpunkt .....	136
Tonleitern und ihre Sexten .....	44	Die Blues-Kadenz. ....	138
Tonleitern und ihre Septimen. ....	47	<b>Melodisch-harmonische Satzmodelle</b> ..	140
<b>Tonleitern und ihre Dreiklänge</b> .....	49	Passamezzo antico und Folia .....	140
Dreiklangsbildungen. ....	49	Romanesca .....	142
Dreiklangsfolgen .....	53	Fauxbourdon. ....	143
Exemplarisch: Der übermäßige Dreiklang .....	54	Lamento-Tetrachord und Lamento-Bass. .	145
<b>Metrum, Takt und Rhythmus</b> .....	57	Passus duriusculus. ....	152
Metrum und Puls .....	57	Die „Teufelsmühle“ .....	160
Takt und Rhythmus .....	59	Chaconne und Passacaglia .....	167
Rhythmische Motivik .....	61	Regola dell'ottava. ....	170
Synkope, Überbindung und Hemiole. ....	63	Quintfallsequenzen .....	175
Beat und Offbeat. ....	65	Quartfallsequenzen .....	187
Zusammengesetzte Taktarten .....	66	Terzfallsequenzen. ....	191
Komplementärrhythmen .....	68	<b>Nebennoten</b> .....	196
Konfliktrhythmen. ....	68	Durchgang, Antizipation, Wechselnote und akkordeigene Figuration. ....	196
Tanzcharaktere .....	69	Vorhalt .....	198
Taktwechsel. ....	78	Eingesprungene und abspringende Nebennote .....	199
<b>Akkorde, Stufen und Funktionen</b> .....	81	Picardische Terz .....	201
Akkordlehre .....	81	Orgelpunkt und Halteton .....	202
Stufentheorie. ....	82	<b>Generalbass</b> .....	204
Funktionstheorie .....	82	Die Bedeutung der Ziffern .....	205
Akkordverwandschaften. ....	85	Dreiklänge und ihre Fortschreitungen . . .	206
Nebenfunktionen in Dur und Moll .....	87	Septakkorde, ihre Umkehrungen und Auflösungen .....	208
Dreiklänge und Dreiklangverbindungen .....	90	Stimmführungs- und Akkorddissonanzen .....	211

Zwischendominanten . . . . .	211	Tabellarische Darstellungen der Terzverwandtschaften in Dur und Moll . . . . .	272
Melodisch-harmonische Satzmodelle im Generalbass . . . . .	212	Terzenzirkel . . . . .	274
Fauxbourdon . . . . .	212	<b>Modulation</b> . . . . .	276
Regola dell'ottava . . . . .	214	Diatonische Modulation . . . . .	277
Quartfall- oder Romanesca-Sequenz . . . . .	217	Chromatische Modulation . . . . .	285
Quintfallsequenz . . . . .	219	Enharmonische Modulation . . . . .	294
Der phrygische Halbschluss . . . . .	221	Enharmonische Modulation mit dem verminderten Septakkord . . . . .	294
Form, Harmonik und Modulation . . . . .	223	Enharmonische Modulation mit dem übermäßigen Quintsextakkord . . . . .	300
Kommentierte Aussetzungen . . . . .	223	Enharmonische Modulation mit dem übermäßigen Dreiklang . . . . .	304
Johann Sebastian Bach, <i>Auf, auf, die rechte Zeit ist hier</i> . . . . .	223	Tonzentrale Modulation . . . . .	309
Johann Sebastian Bach, <i>Brunnquell aller Güter</i> . . . . .	225	<b>Klauseln</b> . . . . .	314
Johann Sebastian Bach, <i>Beglückter Stand</i> . . . . .	228	Klauseln in einstimmigen Melodien . . . . .	314
Jacob Kremberg, <i>Grünet die Hoffnung</i> . . . . .	230	Klauseln im zweistimmigen Satz . . . . .	317
Georg Philipp Telemann, Menuett Nr. 26 . . . . .	231	Klauseln im dreistimmigen Satz . . . . .	319
Georg Philipp Telemann, Menuett Nr. 29 . . . . .	232	Klauseln im vierstimmigen Satz . . . . .	322
<b>Alterierte Akkorde</b> . . . . .	236	<b>Der vierstimmige Choral- und Chorliedsatz</b> . . . . .	334
Einfache oder „uneigentliche“ Alteration . . . . .	237	Melodie und Form . . . . .	335
Der neapolitanische Sextakkord . . . . .	239	Schlussbildungen . . . . .	336
Der übermäßige Dreiklang . . . . .	242	Modulationsverlauf . . . . .	338
Der verminderte Septakkord . . . . .	245	Melodischer und harmonischer Rhythmus . . . . .	341
Der übermäßige Sextakkord . . . . .	248	Nebennoten im vierstimmigen Vokalsatz . . . . .	344
Der übermäßige Quintsextakkord . . . . .	249	Einstieg in die Harmonisierung . . . . .	346
Der übermäßige Terzquartakkord . . . . .	253	Ganzschlüsse im Choral- und Chorliedsatz . . . . .	351
Der doppelt übermäßige Terzquartakkord . . . . .	256	Halbschlüsse im Choral- und Chorliedsatz . . . . .	358
Disalteration . . . . .	259	Choral- und Chorliedanfänge . . . . .	365
<b>Terzverwandtschaften</b> . . . . .	261	Vierstimmiger Chorliedsatz: <i>Wer hat die schönsten Schäfchen?</i> . . . . .	371
Terzverwandtschaften in Dur . . . . .	263	Vierstimmiger Choralatz: <i>Wo Gott der Herr nicht bei uns hält</i> . . . . .	376
Terzverwandtschaften ersten Grades . . . . .	263	Zusammenfassung . . . . .	378
Terzverwandtschaften zweiten Grades durch Dur-Moll-Vertauschung . . . . .	264	<b>Vokaler Kontrapunkt</b> . . . . .	380
Terzverwandtschaften zweiten Grades durch Variantfunktionen . . . . .	265	Kirchentonarten . . . . .	380
Terzverwandtschaften dritten Grades . . . . .	266	Konsonanzen und Dissonanzen . . . . .	388
Terzverwandtschaften in Moll . . . . .	267	Bewegungsrichtungen . . . . .	390
Terzverwandtschaften ersten Grades . . . . .	267	Melodiebildung . . . . .	390
Terzverwandtschaften zweiten Grades durch Dur-Moll-Vertauschung . . . . .	268	Ambitus . . . . .	392
Terzverwandtschaften zweiten Grades durch Variantfunktionen . . . . .	270		
Terzverwandtschaften dritten Grades . . . . .	271		

Gattungskontrapunkt . . . . .	394	<b>Klangfarbe und Klangcharakter</b> . . . . .	444
Die erste Gattung . . . . .	394	Leitmotiv und Zentralklang . . . . .	445
Die zweite Gattung . . . . .	395	Der „Samiel-Akkord“ . . . . .	445
Zwischenform: Die „2 1/2.“ Gattung . . . . .	398	Das „Tschernomor-Motiv“ . . . . .	449
Die dritte Gattung . . . . .	400	Der „Tristan-Akkord“ . . . . .	449
Die vierte Gattung . . . . .	403	Der „Till Eulenspiegel-Akkord“ . . . . .	451
Zwischenform: Die „4 1/2.“ Gattung . . . . .	406	Der übermäßige Dreiklang als	
Die fünfte Gattung . . . . .	407	Zentralklang . . . . .	452
Exkurs zum doppelten Kontrapunkt . . . . .	409	Der „Mystische Akkord“ . . . . .	455
Zweistimmiger Liedsatz . . . . .	411	Mixturen . . . . .	457
Grundsätze für den zweistimmigen		Pentatonik . . . . .	463
Liedsatz . . . . .	414	Bitonalität und Polytonalität . . . . .	466
<i>Herr, send herab uns deinen Sohn.</i> . . . . .	414	Alpha-Akkord und alternierende	
<i>Wann ich des Morgens früh aufsteh</i> . . . . .	415	Achtstufigkeit . . . . .	469
Imitation . . . . .	416	Quartenakkorde . . . . .	473
<b>Instrumentaler Kontrapunkt</b> . . . . .	422	<b>Literaturhinweise</b> . . . . .	477
Harmonischer Kanon-Kontrapunkt . . . . .	423	<b>Stichwortverzeichnis</b> . . . . .	478
Fugenthema und Generalbass-Satz . . . . .	425	<b>Werkeverzeichnis</b> . . . . .	485
Die erste Durchführung . . . . .	426	<b>Melodienverzeichnis</b> . . . . .	491
Die Themenkopf-Regel . . . . .	429		
Konzeption einer Fugenexposition . . . . .	431		
Zwischentakt und Zwischenspiel . . . . .	432		
Gegensatz und Kontrasubjekt . . . . .	436		
Fugendurchführungen . . . . .	439		
Modulierende Fugenthemen . . . . .	440		
Themenmodifikationen . . . . .	441		

# Einleitung

---

„Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.“ So beginnt Arnold Schönberg das Vorwort zu seiner *Harmonielehre* (1911). Ähnliches trifft für *Musiktheorie praxisnah* zu: Sie ist aus jahrelangem musiktheoretischem Unterricht hervorgegangen, in ihren Texten, Definitionen und Notenbeispielen erprobt und wird nach wie vor von Schülern und Studierenden diskutiert und praktisch angewandt.

Diverse musiktheoretische Themenbereiche werden hier systematisch dargestellt: Tonleitern und ihre Melodien, Intervalle und Dreiklänge, Metrum und Rhythmus, Kadenz und Sequenzen, Akkordalterationen und Modulationsarten, Kontrapunkt und vierstimmiger Satz, Terzverwandtschaften und klangfarbliche Phänomene. Methodisch einführende Beispiele leiten jeweils hin zu einprägsamen Exempeln aus der Kompositionsgeschichte.

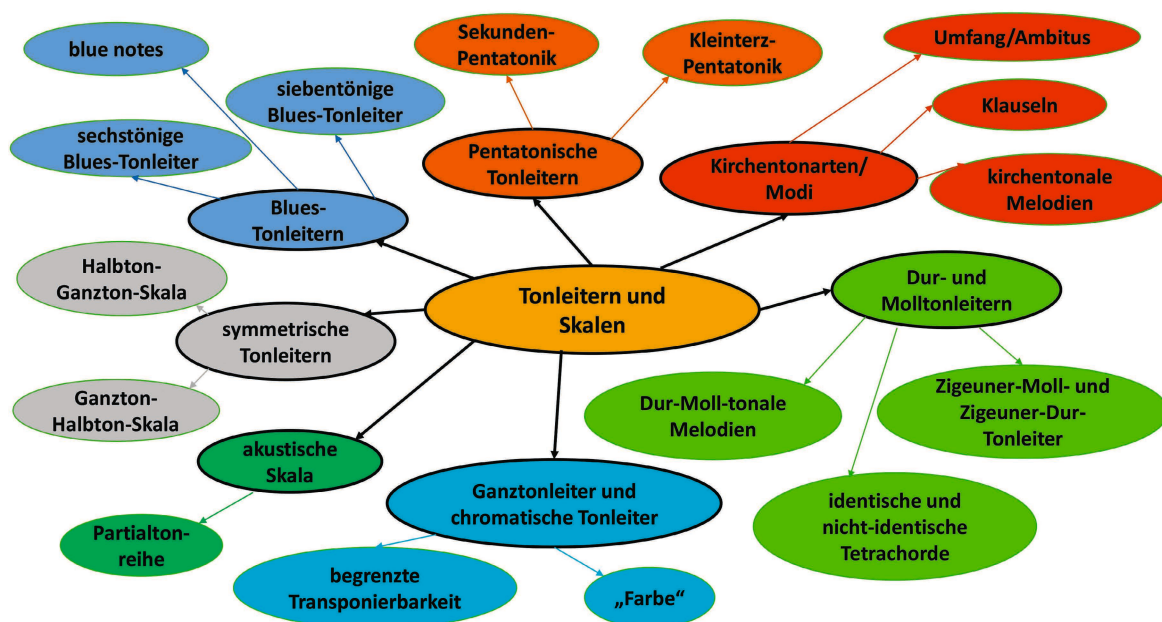
Auswahl und Einrichtung der Notenbeispiele geschahen zudem in der Absicht, sie gut spielbar und damit ebenso durchhörbar zu machen. Neben dem musiktheoretischen Erfassen sollte also stets der praktische Nachvollzug am Instrument stehen.

Die Gesamtanlage dieses Buches erlaubt auch den direkten Einstieg in Kapitel eigener Wahl. Jedes von ihnen wird durch eine Mindmap eröffnet, die einen Überblick über die zentralen Begriffe und Inhalte eines Themenkomplexes bietet. Über den erläuternden Text hinaus finden sich, optisch abgesetzt, zahlreiche Definitionen musiktheoretischer Fachbegriffe, die den Handbuchcharakter unterstreichen.

*Musiktheorie praxisnah* ist sowohl für das Selbststudium als auch für den Einzel- oder Gruppenunterricht geeignet. Das Buch richtet sich gleichermaßen an Musikinteressierte, an Schülerinnen und Schüler allgemeinbildender und Musikschulen, an Musikstudierende und Musiklehrende – an alle, die in anschaulicher und abwechslungsreicher Form musiktheoretische Inhalte vermittelt finden wollen.

Ute Ringhandt

# Tonleitern, Skalen und ihre Melodien



## Kirchentonarten und Modi

„Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen.“ (Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, 1850)

**Modus** ist der lateinische Fachbegriff für Kirchenton oder Kirchentonart. Die Modi gehen historisch den Dur- und Molltonarten voraus und unterscheiden sich voneinander dadurch, dass Ganz- und Halbtöne jeweils zwischen verschiedenen Stufen der Tonleitern liegen.

Die Kirchentonarten, auch Kirchentöne oder Modi genannt, bilden die Grundlage früher einstimmiger Melodien. In der Musik des Mittelalters und der frühen Renaissance sind es die Tonarten

- Dorisch,
- Phrygisch,
- Lydisch und
- Mixolydisch;

im 15./16. Jahrhundert werden

- Äolisch und
- Ionisch

hinzugezählt (vgl. Kapitel „Vokaler Kontrapunkt“). Mit dem zunehmenden Interesse an Volks- und Populärmusik, insbesondere mit dem Jazz, kommt schließlich noch

- Lokrisch

dazu.

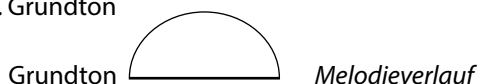


Allgemein unterscheidet man **authentische** („echte“) und **plagale** („abgeleitete“) Modi voneinander. Ob eine Liedmelodie als authentisch oder plagal bezeichnet werden kann, bestimmt sich durch ihren Umfang: Authentische Melodien unterschreiten ihren Grundton nicht oder kaum und führen oft bis zur Oktave hinauf, plagale hingegen bewegen sich zumeist zwischen (Ober-)Quinte und Unterquarte oder Unterquinte.

Den Unterschied zwischen authentischen und plagalen Melodieverläufen kann man sich vereinfacht auch so vorstellen:

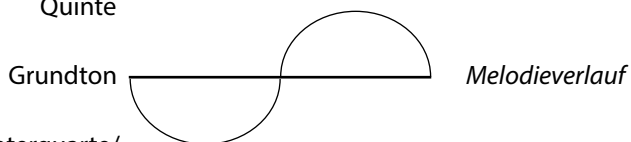
**authentisch**

oktav. Grundton



**plagal**

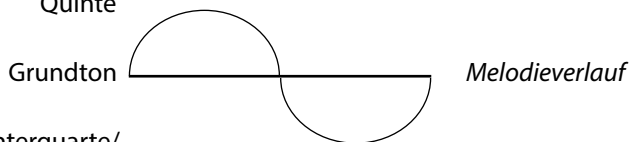
Quinte



Unterquarte/  
Unterquinte

oder

Quinte



Unterquarte/  
Unterquinte

Volksliedhafte oder volkstümlich gewordene Melodien dienen im Folgenden als Beispiele. An ihnen seien zugleich ihre jeweiligen Charakteristika aufgezeigt.

### 1. Dorisch

Die dorische Tonleiter (Grundton  $d'$ ) ähnelt der späteren natürlichen Molltonleiter. Anders als diese enthält sie die **große dorische Sexte** als ihr auffälligstes Merkmal. Dorische Melodien steigen zumeist vom Grundton auf und können bis in die Oktave der Tonart führen.

Dorisch (authentisch) *große dorische Sexte*

Grundton Quinte oktav. Grundton

Dorisch: *Sommers Abschied* (rheinisches Volkslied)

Der Som - mer, der Som - mer, ach Gott, was fang ich an?

Man sieht nicht Korn noch Blu - men mehr, und al - le Fel - der ste - hen leer.

Ach Som - mer, ach Som - mer, ach Som - mer, du musst gahn.

### 2. Hypodorisch

Das Hypodorische enthält dieselben Tonstufen. Zu einer plagalen wird eine Melodie jedoch durch ihren anderen, den Grundton deutlich unterschreitenden Melodieumfang.

Hypodorisch (plagal) *große dorische Sexte*

Grundton Quinte Unterquinte

Hypodorisch: *Ich fahr dahin*, in: *Lochamer Liederbuch* (1460)

Ich fahr da - hin, wann es muss sein, ich scheid mich von der Lieb - sten mein,

zur Letzt lass ich das Her - ze mein, die - weil ich leb, so soll\_\_ es sein.

Ich fahr da - hin, ich fahr\_\_ da - hin.

### 3. Phrygisch

Auch Phrygisch, auf dem Grundton  $e^1$  stehend, gehört zu den mollähnlichen Kirchentönen. Charakteristisch ist seine **kleine phrygische Sekunde**, mit der sich Phrygisch von allen anderen Tonarten, abgesehen von Lokrisch, unterscheidet.

Phrygisch (authentisch)

*kleine phrygische Sekunde*

Grundton Quinte oktav. Grundton Quarte

Phrygisch: *Die Nachtigall, die sang ein Lied* (niederländisches Volkslied)

Die Nach - ti - gall, die sang ein Lied, das lern - te ich:  
Ich hab' ein heim - lich, heim - lich Lieb, das frei - te ich.

Und das will ich nicht las - sen, ja las - sen.

Ich hoff', dass sich die gro - ße Müh der - einst, der-einst mag loh - nen.

### 4. Hypophrygisch

Im Phrygischen und Hypophrygischen sind neben dem Grundton  $e^1$  die Quarte  $a^1$  (und die kleine Sexte  $c^2$ ) wichtige melodische Zieltöne. Entsprechend reicht der Ambitus der hypophrygischen Tonart in der Regel bis zur Unterquinte  $a$  hinunter.

Hypophrygisch (plagal)

*kleine phrygische Sekunde*

Grundton Quinte Unterquinte

Hypophrygisch: *Sita, zeni, mums dzivojot* (lettisches Volkslied)

Si - ta, ze - ni, mums dzi - vo - jot, ne - zi - na

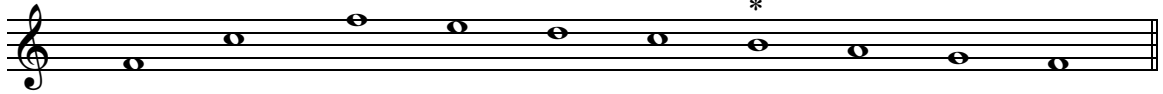
ai - zie - sim, eh, eh, ei - ja - ja, ai - zie - sim!

## 5. Lydisch

Lydisch hingegen, auf *f* stehend, ist ein durähnlicher Kirchenton, der sich von der späteren Durtonart durch seine charakteristische **übermäßige lydische Quarte** unterscheidet.

Lydisch (authentisch)

*übermäßige lydische Quarte*

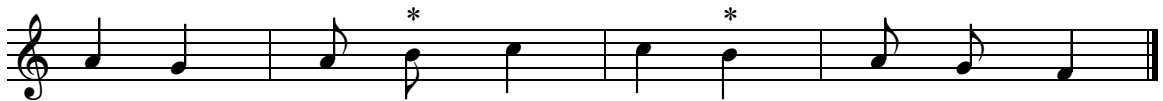


Grundton Quinte oktav. Grundton

Lydisch: *Mädchen, lauf nicht früh am Morgen* (slowakisches Volkslied)



Mäd - chen, lauf nicht früh am Mor - gen hin zum Brom - beer - strauch,



hin zum Brom - beer - strauch, hin zum Brom - beer - strauch.

## 6. Hypolydisch

Im Hypolydischen zeigt sich erneut bei gleichem Tonmaterial ein Tonumfang, der den Grundton um eine Quinte über- und eine Quarte unterschreitet.

Hypolydisch (plagal)

*übermäßige lydische Quarte*



Grundton Quinte

Unterquarte

Hypolydisch: *Je, suhajowa maty* (polnisches Volkslied)



Je, su - ha - jo - wa ma - ty, Je, do\_\_\_ mnie od - ka - zu - je,

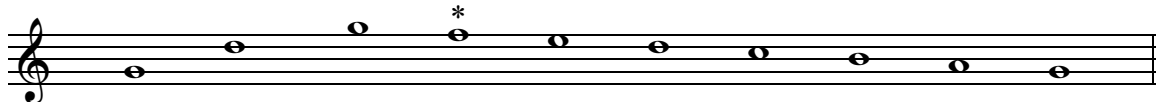


Ze jej sy - na - szek do - ma, Hej, do - ma nie no - cu - je.

### 7. Mixolydisch

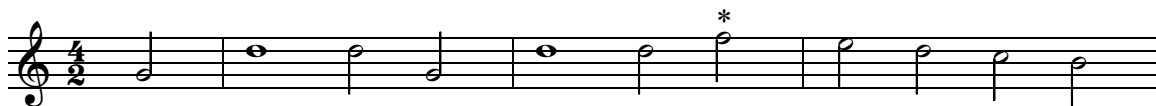
Auch Mixolydisch ist eine durähnliche Kirchentonart, vom Grundton  $g^1$  oft über die Quinte  $d^2$  bis zur Oktave  $g^2$  oder nur bis zur **kleinen mixolydischen Septime**  $f^2$  aufsteigend. Als Beispiel sei hier ein Reigenlied aus dem 16. Jahrhundert angeführt.

Mixolydisch (authentisch) *kleine mixolydische Septime*



Grundton Quinte oktav. Grundton

Mixolydisch: *Der Maie, der Maie* (deutsches Reigenlied)



Der Mai - e, der Mai - e, der bringt der Blüm - lein



viel. Ich trag ein frei's Ge - mü - te, Gott



weiß wohl, wem ich's will, Gott weiß wohl, wem ich's will.

### 8. Hypomixolydisch

Im Hypomixolydischen hat das Mixolydische sein plagales Pendant.

Hypomixolydisch (plagal)

*kleine mixolydische Septime*



Grundton Quinte

Unterquinte

Hypomixolydisch: *L'amur es üna düra châssa* (rätoromanisches Volkslied)



L'a - mur es ü - na dü - ra châs - sa, chi chi ha da la cul -



ti - var, la tra - pas - sa fin a l'os - sa



ed il cor sto vi al-guar. Ed il cor sto vi al - guar.

## 9. Äolisch

Aus der Kirchentonart Äolisch (Grundton *a*) ist die natürliche Molltonart hervorgegangen. Sie enthält neben der Mollterz die **kleine äolische Sexte** (und die natürliche kleine Septime), die den entsprechenden Liedmelodien ihren „weichen“ Tonfall geben.

Äolisch (authentisch)

*kleine äolische Sexte*



Grundton Quinte oktav. Grundton

Äolisch: *Autumn Comes* (englisches Volkslied)



Au - tumn comes, the sum-mer is past, win-ter will come too soon.\_\_\_\_



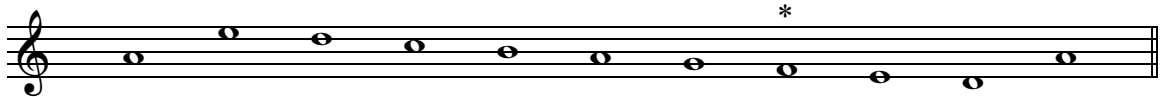
Stars will shine clear - er, skies seem near - er, un - der the har - vest moon.\_\_\_\_

## 10. Hypoäolisch

Hypoäolische Melodien wie *I Will Give My Love an Apple* loten sowohl den Oberquint- als auch den Unterquintbereich aus.

Hypoäolisch (plagal)

*kleine äolische Sexte*



Grundton Quinte

Unterquinte

Hypoäolisch: *I Will Give My Love an Apple* (englisches Volkslied)



I will give my love an ap - ple with - out e'er a core,



I will give my love a house with - out e'er a door,



I will give my love a pal - ace where - in she may be,\_\_\_\_



and she may un - lock it with - out an - y key.

### 11. Ionisch

Ionisch, auf  $c^1$  stehend, ist mit der späterhin so benannten Durtonart identisch. Im Spannungsbogen zwischen Grundton, Quinte und Oktave bewegen sich zahlreiche Melodien. Daneben ist vor allem der siebente Ton der Skala, die **große ionische Septime**, von großer melodischer Bedeutung.

Ionisch (authentisch) *große ionische Septime (Leitton)*

Grundton    Quinte    oktav. Grundton

Ionisch: *Nach grüner Farb' mein Herz verlangt*, bei: Michael Praetorius (1610)

Nach    grü - ner    Farb'    mein    Herz    ver - langt    in    die - ser    trü - ben    Zeit.  
 Der    grim - mig    Win - ter    währt    so    lang,    der    Weg    ist    mir    ver - schneit.

Die    sü - ßen    Vög - lein    jung    und    alt,    die    hört    man    lang    nit    meh';    das    tut    des    ar - gen

Win - ters    G'walt,    der    treibt    die    Vög - lein    aus    dem    Wald    mit    Reif    und    kal - tem    Schnee.

### 12. Hypoionisch

Analog verläuft die plagale Variante, das Hypoionische. Auch hierfür finden sich charakteristische Beispiele wie die Melodie *Weiß mir ein Blümlein blaue*.

Hypoionisch (plagal) *große ionische Septime (Leitton)*

Grundton    Quinte Unterquarte

Hypoionisch: *Weiß mir ein Blümlein blaue*, in: *Christliche Reiterlieder* (1582)

Weiß mir ein Blüm - lein blau - - e, von him - mel - - blau - em Schein,  
 es steht in grü - ner Au - - e und heißt Ver - - giß - nicht - mein.

Ich kunnt es nir - gends fin - den, war mir ver - schwun - den gar;  
 von Reif und kal - ten Win - den ist es mir \_\_\_\_\_ wor - den fahl.

### 13. Lokrisch

Unter den zunächst acht, später zwölf authentischen und plagalen Kirchentonarten fand die Skala von  $h$  bis  $h^1$ , Lokrisch genannt, keine Berücksichtigung. Das ist auf folgenden Umstand zurückzuführen: In allen Modi steht der für deren Melodik konstitutive Quintton eine reine Quinte über dem jeweiligen Grundton. Im Lokrischen hingegen klingt über  $h$  mit dem Quintton  $f^1$  die **verminderte Quinte**, die, als defizitär empfunden, zur kirchentonalen Melodiebildung nicht dienen konnte. Anders in der Volksmusik und insbesondere im Jazz („blue note“), wo sie durchaus Verwendung findet.

Lokrisch

*verminderte lokrische Quinte*

Grundton vermind. Quinte oktav. Grundton

Lokrisch: *Frunza verde* (rumänisches Volkslied)

Frun - za \_\_\_\_\_ ver - de, solz \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ pes - te.

Frun - za ver - de, solz de pes - te. Vai \_\_\_\_\_ de - a - ce - la

ce \_\_\_\_\_ iu - bes - te! Vai dea - ce - la ce iu - bes - te!



G-Lokrisch: Béla Bartók, *Stampftanz*, in: *Mikrokosmos V*, Nr. 128

## Dur- und Molltonleitern

Der ionische Modus ist, wie oben gezeigt wurde, der Vorläufer der C-Dur-Tonleiter. Sie sei hier beispielhaft vorgestellt: Alle anderen Durtonarten (beispielsweise G-Dur, F-Dur, As-Dur usw.) sind **Transpositionen**.

**Transponieren** bedeutet: auf eine andere Tonstufe versetzen. Dies kann sowohl für eine Tonleiter als auch für eine musikalische Phrase, ein Lied oder ein gesamtes Musikstück gelten. Transpositionen können um jeden beliebigen Tonschritt erfolgen; ausschlaggebend ist, dass die intervallische Struktur in sich unverändert bleibt.

C-Dur-Tonleiter

unteres Tetrachord				oberes Tetrachord			
c	d	e	f	g	a	h	c
do (ut)	re	mi	fa	sol	la	si (ti)	do (ut)
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Aus dieser Darstellung wird Folgendes ersichtlich:

1. Die Durtonleiter setzt sich aus zwei identischen Tetrachorden (Viertonfolgen) zusammen.
2. Beide Tetrachorde bestehen aus der Folge „Ganzton – Ganzton – Halbton“.
3. Ihre Tonbuchstaben sind absolute Tonbenennungen.
4. Die Solmisationssilben werden bis heute vor allem in den romanischen Sprachen verwendet. Ursprünglich waren sie auch auf andere Grundtöne versetzbar. Dies erleichtert insbesondere das Transponieren, weil dadurch die Lage der Ganztöne (*do-re*) und Halbtöne (*mi-fa*) eindeutig bestimmbar ist.
5. Die römischen Zahlen (I, II, III etc.) bezeichnen die Stufen der Skala und weisen damit voraus auf ihre harmonische Bedeutung (vgl. weiter unten).

Zu jeder Durtonart gehört ihre jeweilige parallele Molltonart. Sie findet sich stets drei Halbtonschritte unter dem Grundton der Ersteren und hat dieselben Töne. Während jedoch die Durtonart die „harte“ („durus“), große Terz enthält, findet sich die „weiche“ („mollis“), kleine Terz in der Mollskala.

a-Moll-Tonleiter

1. Die (natürliche) Molltonleiter setzt sich aus zwei nicht-identischen Tetrachorden zusammen.
2. Sie besteht aus der Folge „Ganzton – Halbton – Ganzton“ im unteren und aus „Halbton – Ganzton – Ganzton“ im oberen Tetrachord.
3. Ihre Tonbuchstaben sind absolute Tonbenennungen.
4. Gleiches gilt hier für die Solmisationssilben.
5. Auch die Stufen der Molltonleiter werden mit den entsprechenden römischen Zahlen bezeichnet; die Schreibweise i, ii, iii etc. hat sich nicht durchgesetzt.

Die folgende Darstellung der Dur- und Molltonleitern soll insbesondere die melodisch-harmonische Bedeutung ihrer charakteristischen Töne hervorheben. Dies sind in der Durtonleiter Grundton, Quinte, Leitton, oktavierter Grundton und die große (Dur-)Terz.

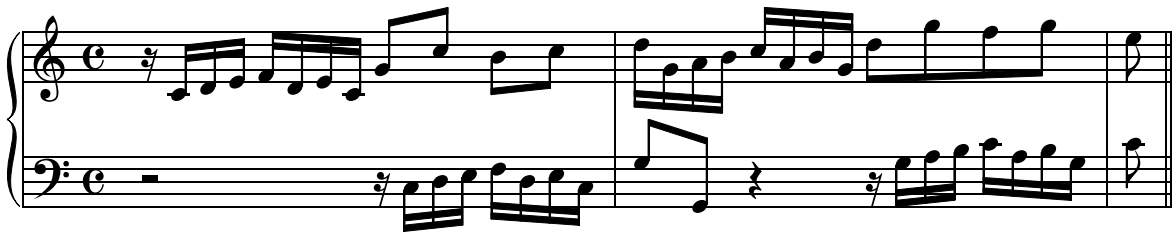
Durtonleiter

In zahlreichen Melodien, so beispielsweise in *Wach auf, meins Herzens Schöne* und im Anfang von Bachs Invention C-Dur BWV 772, ist diese Priorisierung hörend erfassbar.

Durtonleiter: Johann Friedrich Reichardt, *Wach auf, meins Herzens Schöne*

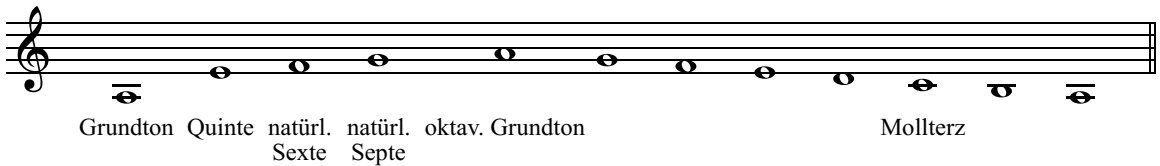
Wach auf, meins Her-zens Schö-ne, Herz - al - ler - lieb - ste mein! Die hör ich so lieb-lich  
 Ich hör ein süß' Ge - tö - ne von klei-nen Wald-vög - lein.  
 sin - gen, ich mein, ich seh des Ta - ges Schein vom O - ri - ent her drin - gen.

Durtonleiter: Johann Sebastian Bach, Invention C-Dur BWV 772



Als erste der Molltonleitern sei die natürliche vorgestellt, die neben Grundton und Quinte die natürliche (kleine) Sexte, die natürliche (kleine) Septe und die kleine (Moll-)Terz enthält.

Natürliche Molltonleiter

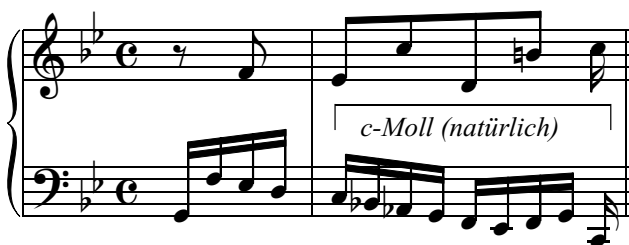


Unter den älteren Volksliedern ist die natürliche Molltonleiter häufiger vertreten, als Beispiel diene hier *Es saß ein schneeweiß Vögelein*.

Natürliche Molltonleiter: *Es saß ein schneeweiß Vögelein* (flämisches Volkslied)



Natürliche Molltonleiter: Johann Sebastian Bach, Invention g-Moll BWV 782



Nicht selten werden sowohl natürliche als auch harmonische und melodische Tonleitern unmittelbar nacheinander verwendet.

Natürliche und harmonische Molltonleiter: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate für Klavier D-Dur KV 576, 1. Satz

In der harmonischen Molltonleiter ist die natürliche Septe durch **Hochalteration** zum Leitton „geschärft“ worden (vgl. die englischen Tonnamen, z. B. „G sharp“ = *gis* oder „C sharp“ = *cis*). Die Weiterführung in den Grundton der Tonart wird dadurch stringenter.

**Alterieren** heißt „verändern“. Auf Töne, Intervalle oder Akkorde bezogen bedeutet alterieren: um einen chromatischen Halbton erhöhen oder erniedrigen.

Harmonische Molltonleiter

Zwischen dem sechsten und siebenten Ton entsteht dadurch ein übermäßiger Sekundschrift, der wie der „künstlich erzeugte“ Leitton zu den Charakteristika der harmonischen Molltonleiter gehört, auch wenn er nicht in jeder Melodie auftritt.

Harmonische Molltonleiter: *Verstohlen geht der Mond auf* (aus dem Bergischen Land)

Harmonische Molltonleiter: Johann Sebastian Bach, Invention d-Moll BWV 775

Eben dieser übermäßige Sekundschritt ist in der melodischen Molltonleiter in ihrer steigenden Form dadurch vermieden, dass in ihr neben dem siebenten auch der sechste Ton erhöht wird.

Melodische Molltonleiter

Grundton Quinte erhöh. erhöh. Septe oktav. natürl. natürl. Mollterz  
Sexte =Leitton Grundton Septe Sexte

Fallend werden beide Alterationen zurückgenommen, sodass die melodische Molltonleiter in ihrer absteigenden Version wiederum der natürlichen gleicht.

Melodische Molltonleiter: *In stiller Nacht* (altes Passionslied)

*fallend*  
In stil-ler Nacht, zur er-sten Wacht ein Stimm' be-gunnt zu kla-gen,  
*steigend*  
an dü-sterm Ort im Gar-ten dort be-gunnt ein Herz zu za-gen.

Melodische Molltonleiter: Wolfgang Amadeus Mozart, Sonate für Klavier F-Dur KV 494, Rondo

*g-Moll (melodisch)*  
*f-Moll (melodisch)*

## Zigeuner-Molltonleiter, Zigeuner-Durtonleiter und akustische Skala

Die Geschichte der Volks- und Kunstmusik ist reich an weiteren Skalen. Zu diesen gehört unter anderem die sogenannte „Zigeuner“-Molltonleiter („à la tzigane“), die neben der erhöhten Septime als Leitton zum Grundton die erhöhte Quarte als zusätzlichen Leitton zur Quinte enthält.

Zigeuner-Molltonleiter

Grundton Quinte oktav. Grundton erhöh. Septe natürl. Sexte erhöh. Quarte Mollterz

Nicht nur im südosteuropäischen Raum findet sie weite Verbreitung.

Zigeuner-Molltonleiter: *Jošt ne sviti biela zora* (serbisches Volkslied)

Jošt ne svi - ti bie - la zo - ra, Jost ne zvo - ni  
ni ti trep - ti li - stom go - ra.

glas sla - vu - lja zo - ru da pre - ka - že.

Zigeuner-Molltonleiter: Franz Liszt, *Heimweh*, in: *Première Année de pèlerinage*

Schluss:

Ihr Pendant ist die Zigeuner-Durtonleiter, die auch „arabische“ oder „orientalische“ Tonleiter genannt wird. Sie enthält neben Leitton und Durterz charakteristischerweise die tiefalterierte Sekunde und die tiefalterierte Sexte.

Zigeuner-Durtonleiter oder orientalische Tonleiter

Grundton Quinte oktav. Grundton Leitton erniedrig. Sexte Durterz erniedrig. Sekunde

Unter anderem in der jiddischen Volksmusik ist sie nicht selten anzutreffen.

Zigeuner-Durtonleiter: *Scha, schtil, macht nischt kejn geruder* (jiddisches Volkslied)

Scha, schtil, macht nischt kejn ge - ru - der, der re - be gejt schojn tan - zn wi - der,  
 scha, schtil, macht nischt kejn ge - walt, der re - be gejt schojn tan - - zn bald.

Zigeuner-Durtonleiter: Franz Liszt, *Tränen. Klagelied im ungarischen Stil*, in: *Deuxième Année de pèlerinage*

Für die „akustische“ oder „Bartók“-Skala steht die **Partialton- und Obertonreihe** Pate. Notiert man die Partialtonreihe zum Grundton C (= 1. Partialton), findet sich die akustische Skala zwischen dem 7. und 14. (ohne den 13.) Partialton. Sie ist sozusagen das skalenmäßige Abbild eines akustischen Urbildes.

**Partialton- und Obertonreihe:** Jeder einzelne Ton (außer dem Sinuston) ist Ergebnis eines Schwingungsvorgangs, der sich aus Teilschwingungen zusammensetzt. Letztere können als Partial- oder Teiltöne gehört werden. Den ersten Partialton bildet der Grundton, den zweiten die Oktave, den dritten die Quinte etc. Der zweite Partialton ist zugleich der erste Oberton, der dritte Partialton entsprechend der zweite Oberton usw.

Partialton- und Obertonreihe

3. Oberton...

Oktave = 4. Partialton... 7. 8. 9. 10. 11. 12. (13.) 14.

1. Oberton 2. Oberton

Grundton = 1. Partialton Oktave = 2. Partialton Quinte = 3. Partialton

Akustische oder Bartók-Skala (7. bis 14. Ton der Partialtonreihe, ohne den 13.)

Grundton Quinte oktav. Grundton erniedrig. Septe erhöh. Quarte Durterz

Béla Bartóks *Drachentanz* ebenso wie sein dritter *Tanz im Bulgarischen Rhythmus* exponieren das Tonmaterial dieser Skala bereits in den ersten Takten.

Akustische oder Bartók-Skala: Béla Bartók, *Drachentanz*, in: *Mikrokosmos III*, Nr. 72 (original auf g, hier auf c)

Akustische oder Bartók-Skala (auf e): Béla Bartók, *Bulgarischer Tanz Nr. 3*, in: *Mikrokosmos VI*, Nr. 150



## Ganztonleiter und chromatische Tonleiter

Die Ganztonleiter ist eine Skala, die die Oktave in sechs gleiche Tonschritte teilt. In der temperierten Stimmung sind ihre entweder hoch- oder tiefalteriert notierten Töne einander gleichgesetzt, sodass jederzeit *fis* für *ges*, *gis* für *as* etc. notiert werden kann. Dies bedeutet zugleich, dass die Ganztonleiter nur einmal, und zwar um einen Halbton, transponiert werden kann. Denn: Zwei halbtönig benachbarte Ganztonskalen umfassen das chromatische Total aller zwölf Töne. Olivier Messiaen nennt sie in seiner *Technique de mon langage musical (Technik meiner musikalischen Sprache)* als ersten der „Modi mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit“.

Ganztonleiter I

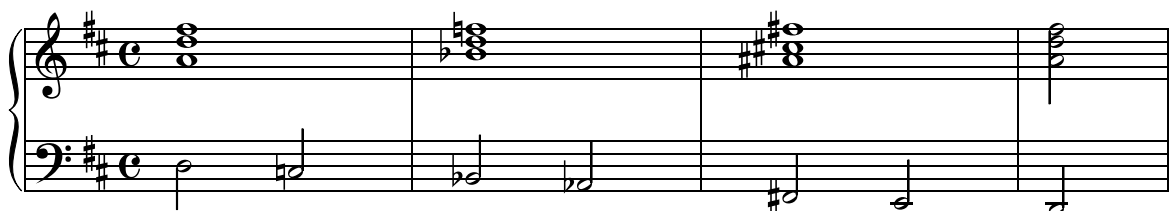


Ganztonleiter II



Als ein frühes Literaturbeispiel für die Verwendung der Ganztonskala kann Michail Glinkas Oper *Ruslan und Ljudmila* gelten. Bereits in der Ouvertüre findet sich folgender Bassgang:

Ganztonleiter: Michail Glinka, *Ruslan und Ljudmila*, Ouvertüre



Aus *Pour un tombeau sans nom* (in: *Six Épigraphe antiques*) von Claude Debussy stammt der einleitende musikalische Gedanke, der vollständig auf der Ganztonleiter basiert.

Ganztonleiter: Claude Debussy, *Pour un tombeau sans nom*, aus: *Six Épigraphe antiques*



Und im V. Band seines *Mikrokosmos* gibt Béla Bartók schon im Titel seines kleinen Lehrstücks den entsprechenden Hinweis: *Tonreihen aus Ganztönen*.

Béla Bartók, *Tonreihen aus Ganztönen*, in: *Mikrokosmos V*, Nr. 136

Takt 1 - 6



Takt 13 - 19



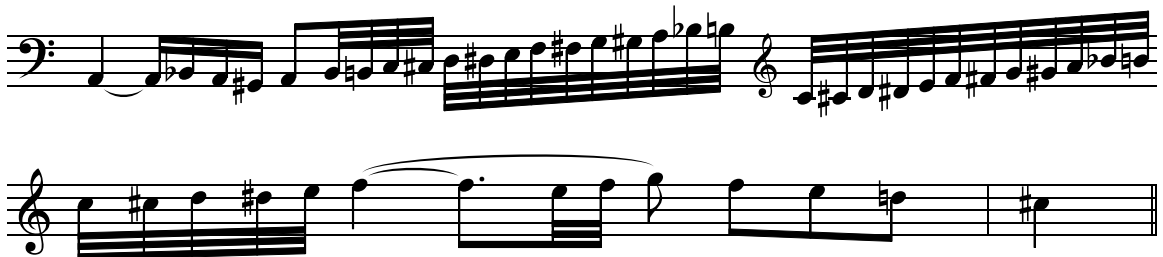
„Chroma“ bedeutet im Griechischen „Farbe“ und hier, in Bezug auf die Stufen der diatonischen Tonleiter, „Umfärbung“. Ein Stammtön, beispielsweise *c*, wird durch das Kreuzvorzeichen # zu *cis* hochalteriert. Gleiches kann mit allen skalenmäßig folgenden Tönen geschehen. Werden nun die „heller gefärbten“ Töne zwischen den Stammtönen eingefügt, entsteht die aufsteigende chromatische Tonleiter. Und umgekehrt: Werden Töne durch  $\flat$ -Vorzeichen „dunkler gefärbt“ und entsprechend zwischen den Stammtönen eingefügt, entsteht die fallende chromatische Tonleiter.

Chromatische Tonleiter



Der leichten Lesbarkeit halber verwenden die Komponisten bei der Notation der chromatischen Skalen meistens eine Mischung zwischen hoch- und tiefalterierten Tönen.

Chromatische Tonleiter: Wolfgang Amadeus Mozart, *Fantasie d-Moll KV 397*



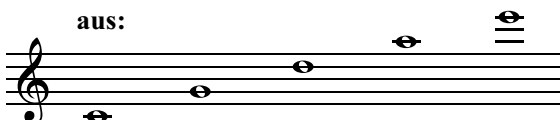
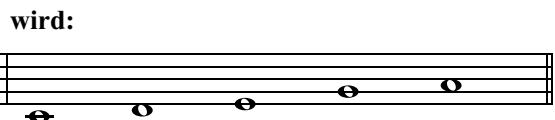
Chromatische Tonleiter: Georges Bizet, *L'amour est un oiseau rebelle*, in: *Carmen*

L'a-mour est un oi-seau re - bel - le que nul ne peut ap - pri - voi - ser,  
 et c'est bien en vain qu'on l'ap - pel - le s'il lui con - vient de re - fu - ser.

## Pentatonische Tonleitern

„Penta“ ist das griechische Wort für die Zahl fünf – pentatonische Tonleitern bestehen demnach aus nur fünf verschiedenen Tönen. Pentatonische Skalen lassen sich auch aus Quintenfolgen ableiten. Der erste Ton der Quintenfolge wird zum ersten Ton der Sekunden-Pentatonik, die sich aus großen Sekunden und der kleinen Terz zusammensetzt.

Als **pentatonisch** werden fünfstufige Tonleitern bezeichnet. Sie sind vermutlich die ältesten Skalenbildungen überhaupt und weltweit verbreitet. Abgeleitet werden sie aus Quintenschichtungen, z. B. *c-g-d-a-e*, woraus sich die Skala *c-d-e-g-a* ergibt. Jeder dieser Töne kann zum Grundton weiterer Skalen werden (also beispielsweise *d-e-g-a-c* oder *e-g-a-c-d* etc.) Pentatonische Tonleitern enthalten ausschließlich Ganztonschritte und kleine Terzsprünge, hingegen keine Halbtonschritte und keine übermäßigen Intervalle. Sie sind auf jede Tonstufe transponierbar. Da pentatonische Skalen eben keine „defizitären“ Dur- oder Molltonleitern sind, sollten die Begriffe Dur-Pentatonik oder Moll-Pentatonik vermieden werden. Stattdessen bieten sich die Bezeichnungen „Sekunden-Pentatonik“ und „Kleinterz-Pentatonik“ an, die die überwiegend auftretenden Intervalle der jeweiligen Skala benennen.

aus:  wird: 

*Sekunden-Pentatonik*

Eine zweite pentatonische Tonleiter entsteht dadurch, dass der mittlere Ton der Quintenprogression auch der mittlere Ton der Skala ist. Weil sie zudem zwei kleine Terzen enthält, wird sie auch Kleinterz-Pentatonik genannt.

aus:  wird: 

*Kleinterz-Pentatonik*

Pentatonische Tonleitern sind nicht nur in der Volksmusik diverser Kulturen beheimatet, sie finden sich ebenso in der Kunstmusik.

Pentatonische Tonleiter: *Wohin reit'st du, Jasiu* (polnisches Volkslied)

"Wo - hin reit'st du, Ja - siu?" "Reit zu Fel - de, Ka - siu,  
reit hin - aus aufs grü - ne Feld." "Nimm mich mit, mein Ja - siu,  
ger - ne reit ich mit dir, nimm mich mit aufs grü - ne Feld."

Pentatonische Tonleiter: Béla Bartók, *Pentatonisches Lied*, in: *Für Kinder II*

Pentatonische Tonleiter: Giacomo Puccini, *Là, sui monti del l'est*, in: *Turandot*, I. Aufzug

Là, su - i mon - ti del l'est, la ci - co - gna can - tò.  
Ma l'a - pril non ri - fio - ri, ma la ne - ve non sge - lò.

Pentatonische Tonleiter: Claude Debussy, *Pour invoquer Pan, dieu du vent d'été*, in: *Six Épigraphes antiques*

## Symmetrische Skalen

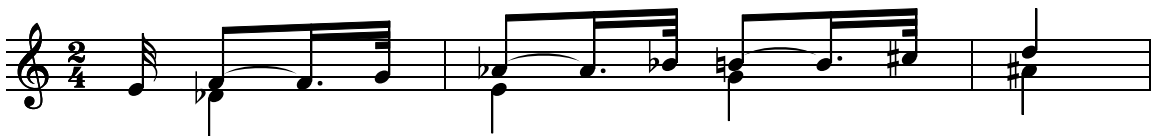
Außer der Ganzton- und der chromatischen Tonleiter existieren weitere sogenannte symmetrische Skalen wie die **Halbton-Ganzton-** und die **Ganzton-Halbton-Skala**.

Halbton-Ganzton-Skala



So verwendet sie beispielsweise Alexander Skrjabin in seiner Sonate für Klavier Nr. 9 op. 68.

Halbton-Ganzton-Skala: Alexander Skrjabin, Sonate Nr. 9 op. 68



Als Vorläufer hierfür kann eine Passage in Franz Liszts Sonate für Klavier in h-Moll gelten, in der die Halbton-Ganzton-Skala über dem Orgelpunkt As dadurch entsteht, dass zwei verminderte Septakkorde (*cis-e-g-b* und *h-d-f-as*) parallel verschoben werden.

Halbton-Ganzton-Skala

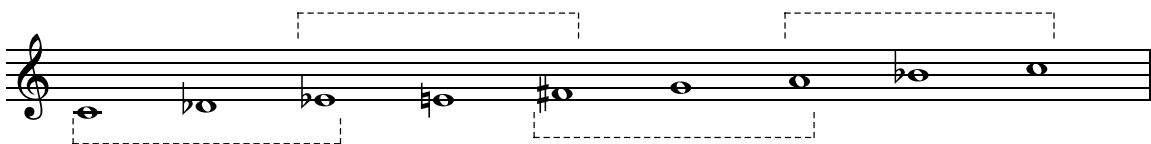


Halbton-Ganzton-Skala: Franz Liszt, Sonate h-Moll

A musical excerpt from Franz Liszt's Sonata in A-flat major, Op. 101, showing the half-tone whole-tone scale. The notation is in 3/4 time and includes complex chordal textures and a piano dynamic marking.

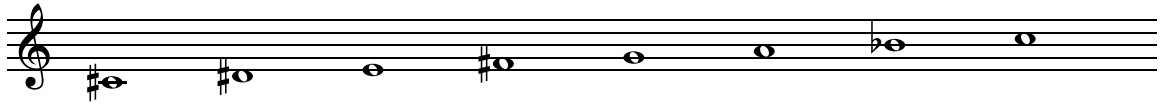
In seinem Buch *Technique de mon langage musical (Technik meiner musikalischen Sprache)* bezeichnet Olivier Messiaen diese Skala als seinen „Zweiten Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit“: „Der ‚Modus 2‘ ist dreimal transponierbar wie der verminderte Septakkord. Er teilt sich in 4 symmetrische Gruppen von je drei Noten. Diese ‚Trichorde‘ wiederum teilen sich bei aufsteigender Bewegung in 2 Intervalle: in einen Halbton und einen Ganzton.“

Halbton-Ganzton-Skala: Olivier Messiaen, Zweiter Modus mit begrenzter Transpositionsmöglichkeit

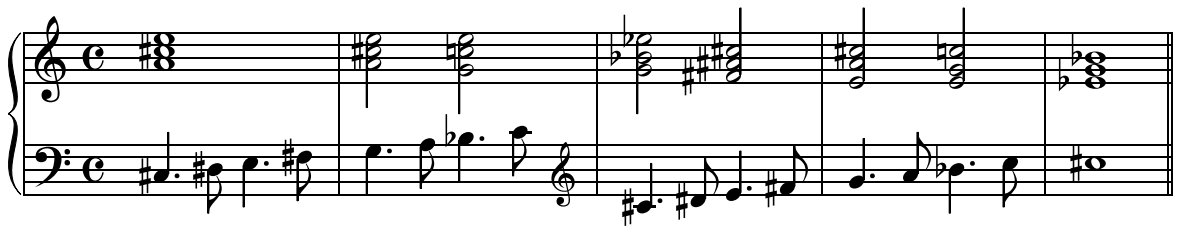


Zu den frühen Beispielen für die Verwendung der Ganzton-Halbton-Skala gehört Rimski-Korsakows Oper *Sadko* (1897), in deren 2. Bild sich folgende einleitende Melodielinie findet:

Ganzton-Halbton-Skala



Ganzton-Halbton-Skala: Nikolai Rimski-Korsakow, *Sadko*, 2. Bild

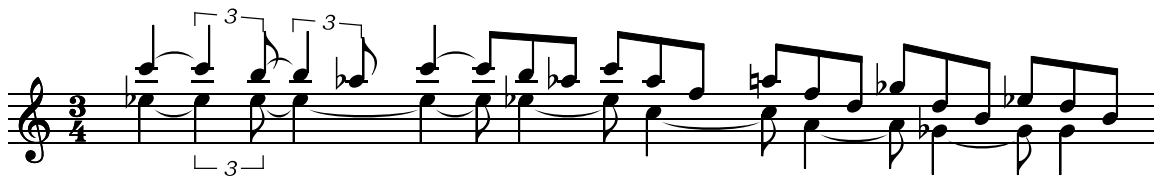


Als fallende Linie dominiert sie die Takte 8ff. von Skrjabins lyrischem Klavierstück *Guirlandes* op. 73,1.

Ganzton-Halbton-Skala



Ganzton-Halbton-Skala: Alexander Skrjabin, *Guirlandes* op. 73,1



Die Eigentümlichkeit dieser beiden Skalen wird auch als „alternierende Achtstufigkeit“ bezeichnet, wodurch sie sich grundsätzlich von den siebenstufigen Kirchentonleitern und Dur- und Molltonleitern unterscheiden.

## Blues-Tonleitern

Mit dem Blues, einer der wirkungsreichsten Ausprägungen afroamerikanischer Musik, treten weitere Tonleitern auf, so die sechstönige Blues-Skala.

Sechstönige Blues-Skala



Sie kann beschrieben werden als Kleinterz-Pentatonik (*KtP*), in die neben den „**blue notes**“ der kleinen Terz und kleinen Septime die verminderte Quinte eingefügt ist. Die siebentönige Blues-Skala hingegen enthält zusätzlich die Durterz.

Sogenannte „**blue notes**“ haben ihren Ursprung im Blues-Gesang. Sänger oder Sängerinnen intonierten die Terz und Septime der Durtonleiter tiefer, als diese notiert werden. Die so entstandenen Töne waren jedoch nicht mit der Mollterz und kleinen Septime identisch (auch wenn sie letztlich auf diese Weise fixiert werden). Ihre intonatorische „Unschärfe“ führte zum Begriff „blue note“. Im Bebop kam als weiterer Ton die verminderte Quinte hinzu.

Siebtönige Blues-Skala

Grundton    blue note    Durterz                      blue note    Quinte    blue note

Als Beispiel stehe hierfür der *September Blues*.

Siebtönige Blues-Skala: Ute Ringhandt, *September Blues*