

Prof. Manfred Dings
Hochschule für Musik Saar

Satzmodelle

Übermaterial für das Hauptfach Musiktheorie

25. Juni 2019

In der PDF-Fassung dieses Textes sind sämtliche Querverweise als Hyperlinks ausgelegt. Um das Druckbild nicht zu stören, wurde auf die Hervorhebung der Links verzichtet. Dieser Text wurde ausschließlich mit privaten Ressourcen erstellt. Hardware, Software oder Bibliotheksressourcen der Hochschule für Musik Saar oder anderweitige öffentlicher Mittel des Landes kamen nicht zum Einsatz.

© 2019 Manfred Dings. Wer einen Tipfehler findet, darf ihn behalten, oder besser noch: ihn mir mitteilen.

Inhaltsverzeichnis

1	Grundsätzliches	4
2	Quintfall- und Parallelismus-Modelle	4
2.1	Parallelführung	4
2.2	Der Fauxbourdon	5
2.3	Synkopiert fallender Fauxbourdon und 56-Konsekutive	6
2.4	Kombination aus 5-6 und 7-6-Konsekutive	8
2.5	Die Quintfallsequenz	9
2.6	Die Quintanstiegssequenz	11
2.7	Das Parallelismus-Modell	11
3	Sequenzierte Kadenzen	13
4	Halbschlüssige Kadenzen	16
4.1	Lamentobass-Tetrachord	16
4.2	Der Passus duriusculus bzw. chromatisierte Lamentobass	17
5	Satzmodelle des 18. Jahrhunderts	18
5.1	Aria di fiorenza	18
5.2	Monte	19
5.3	Fonte	19
6	Zirkelmodelle	20
6.1	Die Teufelsmühle	20
6.2	Subdominantisch erweiterter Parallelismus	21
6.3	Sekundweise fallende Quintanstiege	21
6.4	Dur-Dur-Parallelismus	23

Verzeichnis der Notenbeispiele

2.1	Lasso, Bicinium Nr. 13, ab Mensur 26	5
2.2	Beethoven, Klaviersonate op. 2 Nr. 3, 3. Satz	6
2.3	Mozart, Klaviersonate C-dur KV 279, 3. Satz	6
2.4	Haydn, Sinfonie Nr. 104, Anfang des Allegro	7
2.5	Bart Howard, <i>Fly Me To The Moon</i>	9
2.6	Johann Gottfried Walther, Orgelkonzert nach Albinoni	10
2.7	J. S. Bach, Choralsatz (Peters 300)	12
2.8	Haydn, Sinfonie Nr. 90, langs. Einleitung	12
2.9	Bennet, <i>Weep, o mine eyes</i>	12
2.10	Mozart, <i>Die Zauberflöte</i> , Quintett	13
4.1	Händel, <i>Messias</i>	16
4.2	Pachelbel, Chiaconna f-moll	16

4.3	Bach, <i>Crucifixus</i> aus der Messe h-moll	17
4.4	Sweelink, <i>Fantasia chromatica</i>	18
5.1	Pergolesi, <i>Stabat Mater</i> , Nr. 9, Anfang	19
5.2	Monte-Modell nach Riepel	19
6.1	Schumann, <i>Dichterliebe</i> , Nr. 1	21
6.2	Sweelinck, <i>Fantasia chromatica</i>	22
6.3	Beethoven, Klaviersonate C-dur op. 53, Anfang	22

Verzeichnis der Übemodelle

2.1	Vorhaltskette 7-6 bzw. 2-3	5
2.2	Fauxbourdon	6
2.3	<i>Congeries</i> -Modell bzw. 5-6-Konsekutive aufwärts und synkopierter Faux- bourdon abwärts	7
2.4	Steigende Terz-Quart-Sequenz	8
2.5	Steigende Terz-Quart-Sequenz, figuriert	8
2.6	Chromatisierte 5-6-Konsekutive, Stimmführung simplifiziert	8
2.7	Kombination von 5-6 und 7-6 sowie <i>Cadenza doppia</i>	9
2.8	Quintfallsequenz	9
2.9	Quintfallsequenz mit Vorhaltsdissonanzen	10
2.10	Quintfallsequenz in Quintsext- und Sekundarkkordstellung	10
2.11	Unvollständige Quintanstiegssequenz	11
2.12	Parallelismus	11
2.13	Parallelismus mit Vorhalten	12
2.14	Parallelismus mit Sextakkorden	13
3.1	<i>Sixte ajoutée</i> - Kadenz, fallend terzverwandt	13
3.2	Harmonisierung des steigenden 2. Tetrachords (Dur/mel. Moll)	14
3.3	<i>Sixte ajoutée</i> - Kadenz, steigend terzverwandt	14
3.4	<i>Sixte ajoutée</i> - Kadenz, sekundweise fallend sequenziert	15
3.5	<i>Sixte ajoutée</i> - Kadenz, sekundweise fallend sequenziert	15
4.1	Halbschluss über fallendem Bass in Moll	17
4.2	Synkopierter Lamentobass	17
5.1	Aria di Fiorenza (nach Kaiser)	18
5.2	Chromatischer Bass nach dem Monte-Modell	19
5.3	Fonte-Modell nach Riepel	20
6.1	Die Teufelsmühle	20
6.2	Erweiterter, steigender Parallelismus im Kleinterzzirkel	21
6.3	Fallende Quintanstiege über chromatischer Tonleiter	22
6.4	Dur-Dur-Parallelismus im Großterzzirkel	23

1 Grundsätzliches

Etliche Topoi der Mehrstimmigkeit seit dem 16. Jahrhundert (bis in die Gegenwart hinein) lassen sich durch funktionsharmonische Chiffrierung nicht angemessen abbilden. Es handelt sich um kontrapunktische, aus einer sinnffälligen Stimmführung her entstandenen Modelle, zumeist Sequenzmodelle. Systematisiert und als Gegenstand des Tonsatzunterrichts benannt und gefordert hat sie erstmals Hartmud Fladt.¹

Für die meisten der im folgenden angeführten Modelle (in Anlehnung an Kaiser, *Gehörbildung. Grundkurs* und Kaiser, *Gehörbildung. Aufbaukurs*) existiert eine *konsonante* und eine mit *Vorhaltsdissonanzen* angereicherte Fassung. Die dissonanten Modelle zeigen eine fallende Bewegungsrichtung (im Kontrapunkt müssen sie *abwärts* aufgelöst werden) und erzeugen unmittelbar oder hintergründig harmonische (Quintfall-) Sequenzen.

Für jedes Satzmodell wird ein Spielmodell gegeben, das am Klavier zu üben ist, in verschiedenen (am besten natürlich *allen*) Dur- und Molltonarten. Durch das eigene Spiel erreicht man, dass die Modelle zuverlässig wiedererkannt werden können, mental als Superzeichen repräsentiert sind und damit das für die Analyse zur Verfügung stehende Werkzeugrepertoire erweitern.

2 Quintfall- und Parallelismus-Modelle

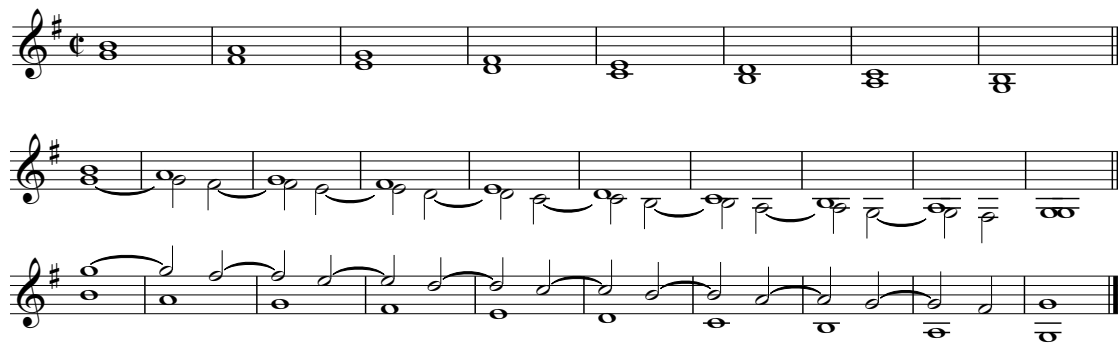
Der Begriff *Parallelismus* zielt auf die Parallelität der Sequenzglieder untereinander ab. Gleichwohl lassen sich viele Sequenzmodelle aus dem Gerüst eines in Terz-, Dezim- oder Sextparallelen geführten Stimmpaares ableiten.

2.1 Parallelführung

Wird die Oberstimme einer Folge von parallelen Sexten oder die Unterstimme einer Folge von parallelen Terzen synkopiert, so entstehen 7-6- bzw. 2-3-Vorhaltsketten. Die Vorhalte werden dabei stets

- auf *leichter* Zeit vorbereitet,
- auf *schwerer* Zeit aufgelöst
- und zwar *stufenweise* und *abwärts*.

¹Fladt, »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«.



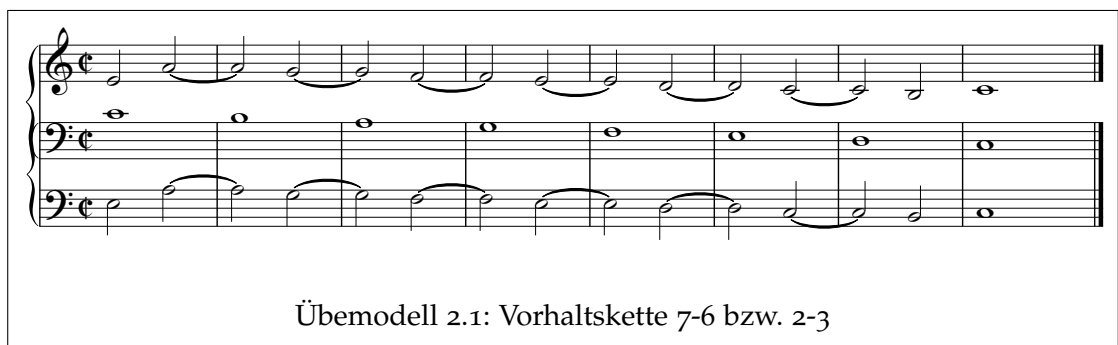
Wie man sieht entstehen 7-6 und 2-3-Folgen durch Vertauschung der Stimmen in der Oktave. Das Modell *Vorhaltskette* ist somit im *doppelten Kontrapunkt der Oktave* gehalten; ein nach diesem Modell angefertigter Satz ist in der Oktave vertauschbar.

Das Synkopenmodell ist ein grundlegendes Muster schon seit den Ursprüngen des Kontrapunkts. Hier ein Beispiel aus Orlando di Lassos Bicinien:



Notenbeispiel 2.1: Lasso, Bicinium Nr. 13, ab Mensur 26

Spiele Sie das Übemodell 2.1 in beiden Versionen (Vorhalte einmal in der rechten, dann auch in der linken Klavierhand) und in möglichst vielen Transpositionen (Tonarten).



Übemodell 2.1: Vorhaltskette 7-6 bzw. 2-3

2.2 Der Fauxbourdon

Mit *Faubourdon* wird seit dem 15. Jahrhundert ein Satzmodell bezeichnet, das – vereinfacht gesagt – aus der Parallelverschiebung von Sextakkorden (auf- und abwärts)

besteht. Es bietet ein simples Modell zur Harmonisation einer Tonleiter im Bass.

Übemodell 2.2: Fauxbourdon

Das Modell parallelverschobener Sextakkorde ist in der Barockzeit (Generalbassatz) und darüber hinaus bis in die Klassik beliebt. In Mozarts Klaviersonate C-dur KV 279 findet sich ein figurierter Fauxbourdon in fallender Richtung (Notenbeispiel 2.3). Der Hauptgedanke aus dem Finalsatz von Beethovens Klaviersonate op. 2 Nr. 3 besteht aus fast nichts anderem als einem Fauxbourdonsatz in steigender Richtung (Notenbeispiel 2.2), der hier bereits als Mixtursatz anzusprechen ist, weil die Sextakkordketten als Durchgänge bei liegender Funktion (Tonika bzw. Dominante) fungieren.

Allegro assai

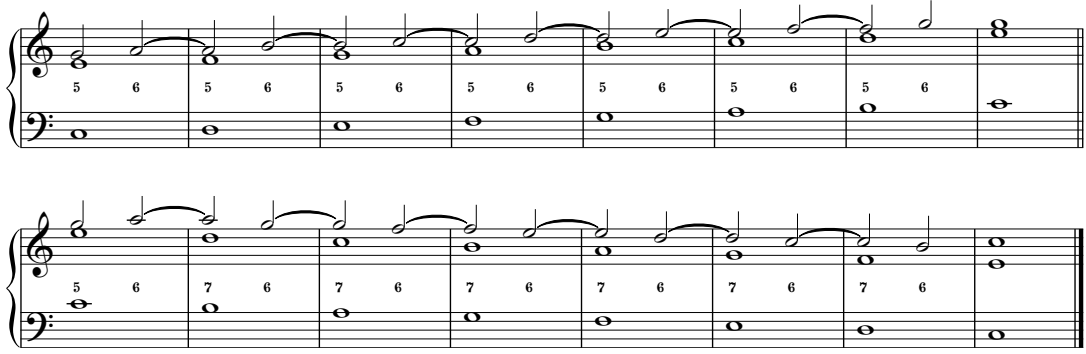
Notenbeispiel 2.2: Beethoven, Klaviersonate op. 2 Nr. 3, 3. Satz

Notenbeispiel 2.3: Mozart, Klaviersonate C-dur KV 279, 3. Satz

2.3 Synkopiert fallender Fauxbourdon und 56-Konsekutive

Ebenso wie zweistimmige Terz- oder Sextparallelen lassen sich fallende Sextakkordketten mit (in diesem Falle überwiegend) 7-6-Dissonanzen anreichern. Synkopen bei steigendem Fauxbourdon ergeben die 5-6-Konsekutive. Es entstehen dabei sogenannte

»Akzentquinten«, die bisweilen als unschön empfunden werden. Dennoch kann man dieses Modell von der Renaissance bis zur Klassik immer wieder antreffen. Es wurde im 17. Jahrhundert auch als musikalisch-rhetorische Figur beschrieben, als sog. *congeries*.



Übemodell 2.3: *Congeries*-Modell bzw. 5-6-Konsequente aufwärts und synkopierter Fauxbourdon abwärts

In Joseph Haydns letzter Sinfonie (Nr. 104) finden sich im Thema des Kopfsatzes beide Formen, die fallende und die steigende, wobei Haydn hier die in Terzparallelen geführten Unterstimmen synkopiert, das Modell also um eine metrische Einheit verschiebt (Notenbeispiel 2.4).



Notenbeispiel 2.4: Haydn, Sinfonie Nr. 104, Anfang des Allegro

Die 5-6-Konsequente basiert auf der steigenden Terz-Quart-Sequenz. Diese kombiniert ausschließlich starke, authentische Verbindungen (Terz- und Quintfall):

Übmodell 2.4: Steigende Terz-Quart-Sequenz

Das gleiche Modell in einer figurierten, dreistimmigen Form:

Übmodell 2.5: Steigende Terz-Quart-Sequenz, figuriert

Diese lässt sich chromatisieren und auf eine nunmehr chromatisierte 5-6-Konsequente reduzieren:

Übmodell 2.6: Chromatisierte 5-6-Konsequente, Stimmführung simplifiziert

2.4 Kombination aus 5-6 und 7-6-Konsequente

Ein sequenzierend-imitatorisches Modell, das zur korrekten Dissonanzbehandlung der Stimmkreuzung bedarf, kombiniert fallende Skalenausschnitte (7-6-Vorhalte) mit der 5-6-Konsequente. Das Fundament bildet die steigende Tonleiter im Bass, die scheinbar (im klanglichen Resultat) ausgetertzt wird. Eine *Cadenza doppia* schließt das Modell ab.

Übemodell 2.7: Kombination von 5-6 und 7-6 sowie *Cadenza doppia*

2.5 Die Quintfallsequenz

Das Muster der Dominant-Tonikabeziehung (*V-I*) findet sich auch zwischen den Nebendreiklängen einer Tonart. Man kann die fallenden Quinten durch den diatonischen Quintenzirkel der Tonart durchführen, ein altes, beliebtes, häufig sogar totgerittenes Modell.

Übemodell 2.8: Quintfallsequenz

Die Sinnfälligkeit der Quintfallsequenz zeigt sich auch darin, dass die eher populären Musikrichtungen des 20. Jahrhunderts dieses noch (und gerade) häufig genutzt haben.

Notenbeispiel 2.5: Bart Howard, *Fly Me To The Moon*

Meist wird die Quintfallsequenz mit Dissonanzen angereichert. Man kann sie sich dann als synkopierten fallenden Fauxbourdonsatz (vergl. Kapitel 2.3 auf Seite 6) mit einer zusätzlichen Bassstimme vorstellen:



Übemodell 2.9: Quintfallsequenz mit Vorhaltsdissonanzen

Beim Üben mache man sich klar, dass bei der oben gegebenen Anordnung in *enger Lage* die Mittelstimmen schrittweise abwärts gleiten. Es ergibt sich eine Kette von Septakkorden. Die Notwendigkeit, die dissonierenden Septimen aus den Terzen der vorangegangenen Klänge vorzubereiten, bringt es mit sich, dass jeweils vollständige und unvollständige Septakkorde einander abwechseln².

Auch die mit Dissonanzen (Septakkorden) angereicherte Quintfallsequenz ist in der Literatur der Barockzeit und danach überaus häufig anzutreffen, wird und wurde daher als Banalität empfunden. Im Notenbeispiel 2.6 treten die Septakkorde in Umkehrung auf.



Notenbeispiel 2.6: Johann Gottfried Walther, Orgelkonzert nach Albinoni

Die unfigurierte Fassung dessen kann man bei Bedarf auch als Übemodell verwenden.



Übemodell 2.10: Quintfallsequenz in Quintsext- und Sekundarkkordstellung

²Als unvollständig werden in der Satzlehre Septakkorde ohne Quinte bezeichnet.

2.6 Die Quintanstiegssequenz

Sequenzen steigender Quinten erfolgen zumeist unter Auslassung des Sequenzgliedes, in welchem der leitereigene verminderte Dreiklang beteiligt ist. Das Modell ist bis in die Wiener Klassik und darüber hinaus gebräuchlich, weshalb im nachfolgenden Kadenzmodell zusätzlich die in der Klassik beliebte Subdominantform des II^6 verwendet wird.

Übemodell 2.11: Unvollständige Quintanstiegssequenz

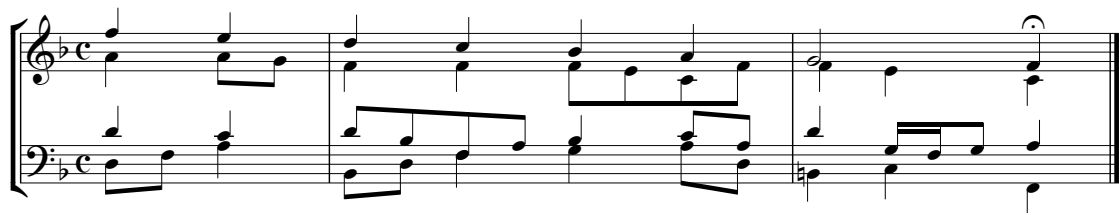
2.7 Das Parallelismus-Modell

Ein weiteres, zunächst dreistimmiges Modell ergibt sich, wenn man einer Kette aus parallelen Terzen (daher *Parallelismus*) eine »zickzackförmige« Basslinie beifügt. Der Bass erhält jeweils die Unteroktav oder Unterterz der Terzenunterstimme (bzw. der Oberstimme, wenn man die Parallelstimmen vertauscht und daher in Sexten führt).

Das Modell lässt sich leicht zur Vierstimmigkeit erweitern.

Übemodell 2.12: Parallelismus

Der Parallelismus ist ein Modell für die Tonleiterharmonisation, wie der nachfolgende Ausschnitt aus einem Choralatz J. S. Bachs zeigt (Notenbeispiel 2.7 auf der nächsten Seite). Auch die Wiener Klassik verwendet dieses Modell häufig.

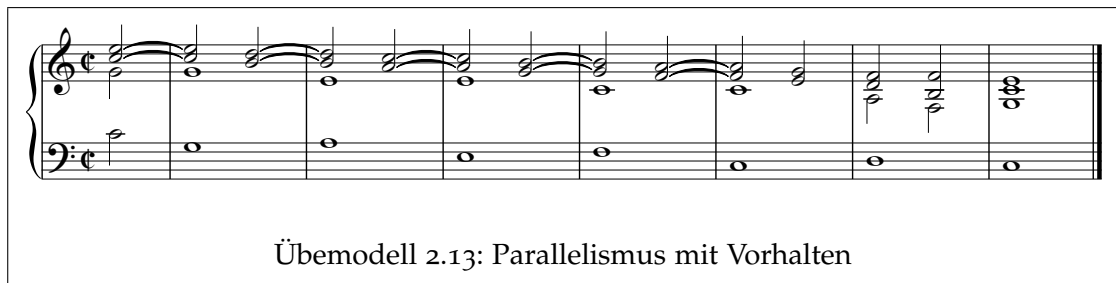


Notenspiel 2.7: J. S. Bach, Choralsatz (Peters 300)



Notenspiel 2.8: Haydn, Sinfonie Nr. 90, langs. Einleitung

Der fallende Parallelismus (fallende Tonleiter, dabei steigende Quint- und steigende Sekundstritte) lässt sich leicht mit Vorhalten versehen:



Übemodell 2.13: Parallelismus mit Vorhalten

Leicht abgewandelt finden wir dieses Modell in einem bekannten Chorsatz von John Bennet (Notenspiel 2.9).

Notenspiel 2.9: Bennet, *Weep, o mine eyes*

Ersetzt man im fallenden Parallelismus den Dreiklang vor der sekundsteigenden

Verbindung durch seinen Sextakkord, so erhält man ein weiteres Modell zur Harmonisation der fallenden Tonleiter.

Übemodell 2.14: Parallelismus mit Sextakkorden

Dieses Modell ist im 18. Jahrhundert oft verwendet worden, am ohrenfälligsten immer wieder in Mozarts *Zauberflöte* (Notenbeispiel 2.10).

Notenbeispiel 2.10: Mozart, *Die Zauberflöte*, Quintett

3 Sequenzierte Kadenzen

Die grundlegende Kadenz aus dem Quintsextakkord der II, der V und der I (Kadenz mit *sixte ajoutée*) kann in verschiedener Weise sequenziert werden. Es ist ein fallend- oder steigend terzverwandter Anschluss gebräuchlich, ebenso steigende oder fallende Sekunden. Hier zunächst die fallend-terzverwandte Sequenzierung der II-V-I bzw. *sixte ajoutée* - Kadenz:

Übemodell 3.1: *Sixte ajoutée* - Kadenz, fallend terzverwandt

Hintergründig wirksam ist dabei das Verknüpfungsmodell des fallenden Parallelismus, wobei die Reihenfolge der quintverwandten Klänge vertauscht ist:

Vertauscht

D T (D) Tp (D) S

Eine wichtige Variante bildet eine Form, in welcher die V als Quintsextakkord erscheint. Dadurch ergibt sich eine Stufenfolge III–IV–V, jeweils in Sext- bzw. Quintsextakkordstellung. Das ist nichts anderes als der steigende zweite Tetrachord in Dur bzw. melodisch Moll, eine Erweiterung des Oktavregel-Modells:

C-dur: iii^6 IV^6_5 V^6_5 I a-moll: III^6 IV^6_5 V^6_5 i F-dur: iii^6 IV^6_5 V^6_5 i

Übemodell 3.2: Harmonisierung des steigenden 2. Tetrachords (Dur/mel. Moll)

Die Grundstellungsform (IV–V–I) der eingangs dargestellten *sixte ajoutée* - Kadenz (siehe oben S. 13) lässt sich problemlos auch in terzverwandt-steigender Anordnung ausführen:

C-dur: I^6 ii^6_5 V I c-moll: i^6 ii^6_5 V i G-dur: I^6 ii^6_5 V i

Übemodell 3.3: *Sixte ajoutée* - Kadenz, steigend terzverwandt

Hier ist der zugrundeliegende, steigende Parallelismus unmittelbar erkennbar.



Die sekundweise fallende Sequenz der Kadenz lässt sich auf die Quintfallsequenz zurückführen:

Übemodell 3.4: *Sixte ajoutée* - Kadenz, sekundweise fallend sequenziert

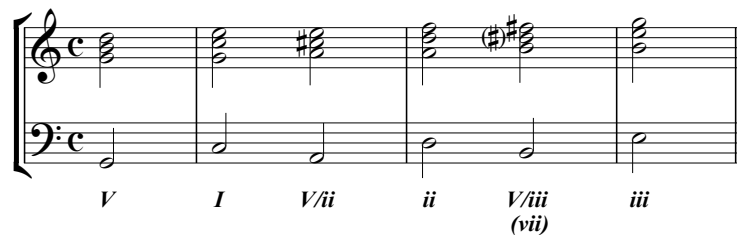
Hier der zugrundeliegende Ausschnitt aus der zwischendominantisch erweiterten Quintfallsequenz:



Die sekundweise steigende Sequenz der *sixte ajoutée* - Kadenz führt wiederum zur *Monte*-Sequenz (siehe S. 19).

Übemodell 3.5: *Sixte ajoutée* - Kadenz, sekundweise fallend sequenziert

Hier die Reduktion auf das Monte-Modell:



4 Halbschlüssige Kadenzen

Der fallende Moll-Tetrachord wurde in der Barockzeit und danach für Halbschlüsse eingesetzt. Er wurde frühzeitig im Sinne des *Passus duriusculus*, des *etwas harten Durchgangs*, chromatisiert.

4.1 Lamentobass-Tetrachord

In Moll-Stücken ist der schrittweise Abstieg über den Tönen des natürlichen Moll (oder auch melodisch fallenden Moll) von der I. Stufe in die V. der in der Barockzeit häufige Topos des *Lamentobasses* (Notenbeispiel 4.1).



Notenbeispiel 4.1: Händel, *Messias*

Gern wird dieses Modell synkopiert, wie beispielsweise in vielen *Chaconne*-Modellen, z. B. in Pachelbels *Chiaconna* für Orgel (Notenbeispiel 4.2).



Notenbeispiel 4.2: Pachelbel, *Chiaconna* f-moll

Übemodell 4.1: Halbschluss über fallendem Bass in Moll

4.2 Der Passus duriusculus bzw. chromatisierte Lamentobass

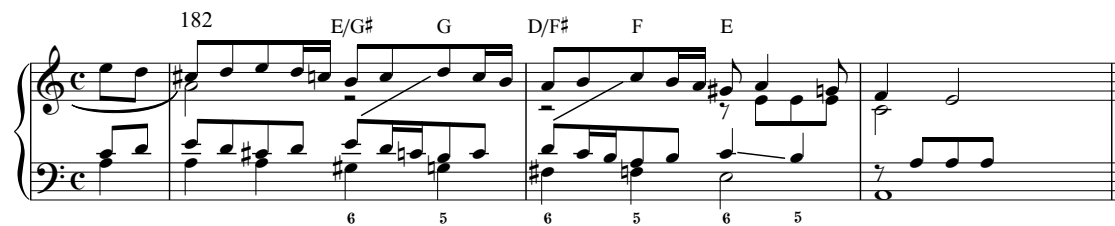
Der chromatisierte bildet eine Spezialform des *passus duriusculus*, des chromatischen Durchgangs. Die Chromatik wird oft durch Synkopen unterstützt. Man kann zwischen zwei Formen unterscheiden: a) fallender Passus duriusculus mit 7-6-Synkope und b) mit 6-5-Synkope. Für beide Modelle lassen sich seit dem späten 16. Jahrhundert Beispiele vor allem in der Instrumentalmusik finden.

Übemodell 4.2: Synkopierter Lamentobass

Im *Crucifixus* aus Bachs großer Messe h-moll, einer Chaconna, wird der Lamentobass zu Anfang mit zwei 7-6-Vorhalten verwendet (Notenbeispiel 4.3). Bach variiert und intensiviert die Verwendung von Dissonanzen über dem fallenden Passus duriusculus im weiteren Verlauf des Satzes noch erheblich.

Notenbeispiel 4.3: Bach, *Crucifixus* aus der Messe h-moll

Die 6-5-Synkope sehen wir in folgendem Ausschnitt (Notenbeispiel 4.4 auf der nächsten Seite) aus Sweelincks *Fantasia chromatica*. Aus Sicht der Funktionstheorie wäre die implizit entstehende Akkordfolge unsinnig; sie folgt dem Modell sekundweise fallender Quintanstiege (vergl. Kapitel ?? auf Seite ??).

Notenbeispiel 4.4: Sweelinck, *Fantasia chromatica*

5 Satzmodelle des 18. Jahrhunderts

Ulrich Kaiser³ benennt ein dem bekannten *Romanesca*-Modell⁴ verwandtes Satzmodell als *Aria di fiorenza*.

Joseph Riepel beschreibt in seinen »Anfangsgründe[n] zur musikalischen Setzkunst« drei harmonische Modelle, welche die Harmonik des 18. Jahrhunderts prägen: *Monte*, *Fonte* und *Ponte*.⁵

Für das Verständnis mancher chromatischer Vorgänge im 18. und 19. Jahrhundert ist die Kenntnis des »Teufelsmühlen«-Modells hilfreich.

5.1 Aria di fiorenza

Einen abgewandelten, fallenden Parallelismus, dessen vierter Basston mit einem Tonika-Sextakkord harmonisiert wird, der in eine IV–V–I-Kadenz führt, bezeichnet Ulrich Kaiser⁶ als *Aria di fiorenza*. Es findet sich beispielsweise in der Nr. 9 (*Sancta mater*) des *Stabat Mater* von Pergolesi (Notenbeispiel 5.1 auf Seite 19).

I V vi I⁶ IV⁶₅ V I

Übemodell 5.1: Aria di Fiorenza (nach Kaiser)

³vergl. Kaiser, »Was ist ein musikalisches Modell?«

⁴Dessen Bassformel ist C-G-a-E, also eine Form des Parallelismus, (vergl. *Der Brockhaus Multimedial*, Bd. 4, Sp. 60)

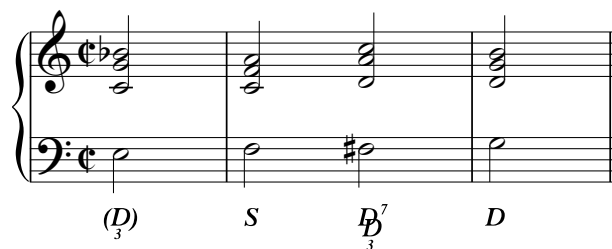
⁵in Kaiser, *Musiktheoretische Quellen 1750–1800*, S. 44.

⁶Kaiser, »Was ist ein musikalisches Modell?«

Notenbeispiel 5.1: Pergolesi, *Stabat Mater*, Nr. 9, Anfang

5.2 Monte

Dieses auch als »Schusterfleck« geschmähte Modell besteht aus einer ganztönig steigenden Sequenz der Folge Dominante-Auflösungsakkord. Man kann es sich über die B-A-C-H-Oberstimmenfolge einprägen.



Notenbeispiel 5.2: Monte-Modell nach Riepel

Übemodell 5.2: Chromatischer Bass nach dem Monte-Modell

5.3 Fonte

Das *Fonte*-Modell kehrt die Monte-Sequenz um und bildet eine Quintfallsequenz aus. Riepel beschreibt es als Stufenfolge VI#-II-V-I in Dur.

Übemodell 5.3: Fonte-Modell nach Riepel

6 Zirkelmodelle

Im 19. Jahrhundert werden Sequenzmodelle häufig durch die Terzzirkel (Groß- und Kleinterzzirkel) geführt. Aus Terzzirkeln lassen sich auch die im 20. Jahrhundert verwendeten äquidistanten Skalen (u. a. Messiaens Modi) ableiten.

6.1 Die Teufelsmühle

Dies ist ein Mitte des 18. Jahrhunderts beschriebenes Kleinterzzirkelmodell über chromatisch ansteigendem Bass. Es gibt drei mögliche Transpositionen. Man merke sich die Abfolge der Akkordtypen:

1. verminderter Septakkord
2. Moll-Quartsextakkord
3. Dominantseptakkord bzw. übermäßiger Quintsextakkord

Das bekannteste Beispiel dürfte die Variante der *Teufelsmühle* sein, die sich in Schuberts Lied *Der Wegweiser* aus der *Winterreise* findet.

Übemodell 6.1: Die Teufelsmühle

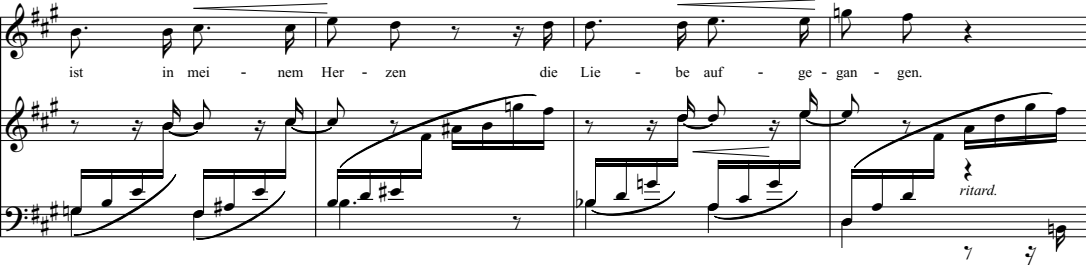
6.2 Subdominantisch erweiterter Parallelismus

Schaltet man im steigenden Parallelismus V-i der V den Sextakkord der zugehörigen *iv* vor, so entsteht eine chromatisch erweiterte Sequenz, welche durch den Kleinterzzirkel aufsteigt. Hartmud Fladt erklärt damit eindrucksvoll den harmonischen Verlauf im ersten Lied aus Schumanns *Dichterliebe* (Notenbeispiel 6.1 auf der vorherigen Seite).⁷



c: *iv*⁶ V i es: *iv*⁶ V i fis: *iv*⁶ V i a: *iv*⁶ V i c: *iv*⁶ V i

Übmodell 6.2: Erweiterter, steigender Parallelismus im Kleinterzzirkel



ist in mei - nem Her - zen die Lie - be auf - ge - gan - gen.

ritard.

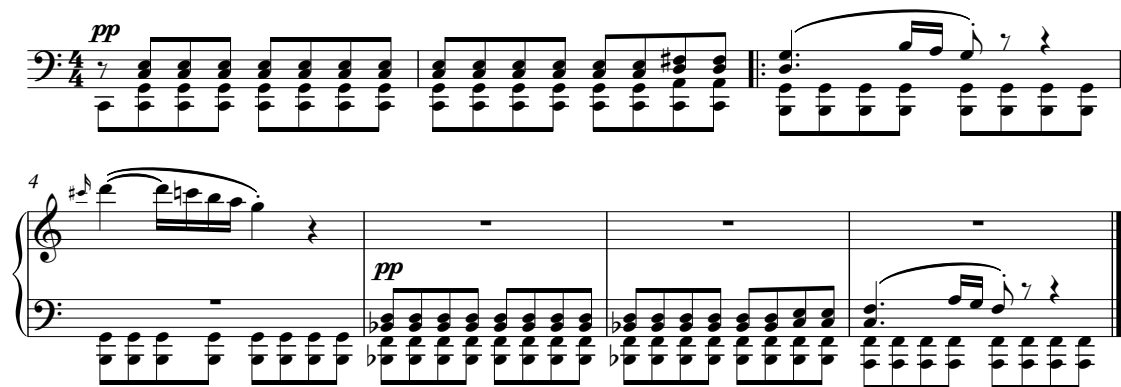
Notenbeispiel 6.1: Schumann, *Dichterliebe*, Nr. 1

6.3 Sekundweise fallende Quintanstiege

Die Verbindung steigender Quinten mit fallenden Quinten umfasst ausschließlich »plagale«, harmonisch eher schwach wirkende Verbindungen.⁸ Diese Schwäche wird kompensiert, indem das Muster des fallenden *passus duriusculus* der Akkordfolge Stringenz verleiht. Damit ergibt sich ein Modell für die Harmonisation der fallenden Halbtonleiter.

⁷Fladt, »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«, S. 360.

⁸vergl. Gárdony und Nordhoff, *Harmonik*.



Notenbeispiel 6.3: Beethoven, Klaviersonate C-dur op. 53, Anfang

Übemodell 6.4: Dur-Dur-Parallelismus im Großterzzirkel

Literatur

- Der Brockhaus Multimedial*. Mannheim: Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2005.
- Fladt, Hartmut. »Modell und Topos im musiktheoretischen Diskurs«. In: *Musiktheorie* 4 (2005), S. 343–369.
- Gárdony, Zsolt und Hubert Nordhoff. *Harmonik*. Wolfenbüttel, 1990.
- Kaiser, Ulrich. *Gehörbildung. Aufbaukurs*. Kassel: Bärenreiter, 1998.
- *Gehörbildung. Grundkurs*. Kassel: Bärenreiter, 1998.
 - *Musiktheoretische Quellen 1750–1800*. Berlin: Directmedia Publishing, 2007.
 - »Was ist ein musikalisches Modell?« In: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* Jahrgang 4 Vol. 3 (2007).