

Neun Kapitel des vorliegenden Bandes behandeln die Harmoniesprache von neun unterschiedlichen musikgeschichtlichen Situationen, wobei in den ersten beiden Kapiteln Zeitstil, in den späteren mehr und mehr Personalstil zutage tritt. Ein weiteres Kapitel untersucht spezielle Praktiken der Opernkomposition. Harmonik wird so aus der Anonymität und Kunstferne des sogenannten *strengen Satzes* herkömmlicher Harmonielehren erlöst und als Gebiet kompositorischer Phantasie und Inspiration deutlich. Aus einer Fülle von Musikbeispielen wird abgeleitet, was in der jeweils behandelten musikgeschichtlichen Situation die Regel war. So entstand eine Musikgeschichte in Beispielen, in der es nicht mehr um ein System der Musiktheorie, sondern um Verständnis für die musikalische Praxis geht. Zwar wird die Handhabung der unterschiedlichen Klangtechniken auch hier in Tonsatzaufgaben geschult, doch ist die Darstellung auch verständlich für alle, die nicht Noten schreiben und dennoch Musik verstehen, in Musik denken wollen.

Das Buch behandelt nicht nur die funktionelle Harmonik, sondern auch die wichtigsten Praktiken des 20. Jahrhunderts.

Diether de la Motte (1928-2010) studierte in Detmold Komposition (Wilhelm Maler), Klavier und Dirigieren, war Dozent und Musikkritiker in Düsseldorf, Verlagslektor in Mainz, wurde 1962 Dozent, 1964 Professor an der Hamburger Musikhochschule, 1982 in Hannover und von 1988 bis 1998 in Wien.

Er schrieb Opern, Orchesterwerke, Kammer-, Chor-, Klavier-, Orgel- und geistliche Musik sowie Tonbandkompositionen. Neben der ›Musikalischen Analyse‹ (Kassel 1968, 9. Auflage 2011) und dem ›Kontrapunkt‹ (München und Kassel 1981, 8. Auflage 2010) veröffentlichte er zahlreiche Artikel für Fachbücher und Zeitschriften über Fragen der Analyse, der Musiktheorie und der Neuen Musik, u. a. ›Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch‹ (München und Kassel 1993), ›Wege zum Komponieren‹ (Kassel 1996, 5. Auflage 2012), ›Zartbitter‹ (Kassel 2001) und ›Gedichte sind Musik. Musikalische Analysen von Gedichten aus 800 Jahren‹ (Kassel 2002).

Diether de la Motte
Harmonielehre



Bärenreiter
Kassel · Basel · London · New York · Praha

Den Pfälzer Weinen,
insbesondere dem Rhodter und Schweigener,
in tiefer Ergebenheit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über www.dnb.de abrufbar.

www.baerenreiter.com

17. Auflage 2014
Ehemals gemeinschaftliche Originalausgabe:
Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co. KG,
München, und
Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG,
Kassel · Basel · London · New York · Praha
© 1976 Bärenreiter-Verlag, Kassel
Umschlag: www.takeoff-ks.de, christowzik + scheuch
Satz: Bärenreiter, Kassel
Druck und Bindung: Druckerei C.H.Beck, Nördlingen
Printed in Germany
ISBN 978-3-7618-2115-2

Inhalt

Vorwort	7
Vorworte zur vierten und neunten Auflage	11
Lasso – Palestrina – Lechner – Cavalieri (1600)	13
Bach – Händel – Vivaldi – Telemann (1700–1750)	33
Quintverwandschaft in Dur	33
Sextakkord	42
Quartsextakkord	47
Charakteristische Dissonanzen	51
Harmoniefremde Töne	63
Moll	77
Übermäßiger Dreiklang, neapolitanischer Sextakkord	88
9- Vorhalt und verminderter Septakkord	92
Parallellänge	100
Parallelen in Dur	105
Parallelen in Moll	109
Quintfall-Sequenzen in Dur und Moll; Septakkorde	112
Erweiterung des Kadenzraumes \mathfrak{D} , \mathfrak{S} , (D)	118
\mathfrak{D} , \mathfrak{S} und (D) in Moll	126
Verminderter Septakkord als Zwischendominante	128
Vermolltes Dur	133
Haydn – Mozart – Beethoven (1770–1810)	135
Formbildende Rolle der Kadenz	140
\mathfrak{S} 7	140
Modulation	142
Modulation zum zweiten Thema	143
Durchführungsmodulation	147
Alterierte Akkorde	151
Harmonik langsamer Einleitungen	156
Schubert – Beethoven (1800–1828)	160
Terzverwandschaft	160
Leittonverwandschaft	168
Chromatische Ton-für-Ton-Klangverwandlung	170
Schumann (1830–1850)	173
Funktionsfreie D^7 -Folgen	176
Klangunterterzung	178
Dominantseptnonakkord	180
Verkürzter Dominantseptnonakkord?	182
Befreiung von der Tonika	187

Oper (1600–1900)	192
Der breite Pinsel	192
Bestätigende und handelnde Harmonik (Arie und Szene)	194
Der italienische fallende Leitton	195
Drohende Gefahr	200
Erlösung	203
Höhepunkt	204
Tonale Großform-Disposition	209
Wagner (1857–1882)	212
Kadenzen im atonikalen Raum	212
Interpunktion der Dichtung	214
Funktionsfreie Vierklänge mit Leittonverbindung	216
Der Tristan-Akkord	225
Expressivität der Vorhalte	228
Modell einer Analyse	229
Liszt (1839–1885)	237
„Il Penseroso“	237
Tonalität als Erinnerung	238
Das Ende der Harmonie-Lehre	242
Zwei Wege zur Atonalität	245
Debussy (1900–1918)	249
Slendro und Ganztonleiter	249
Gewebe	252
Mixturen	255
Harmonie und Satzstruktur als Erfindungseinheit	259
Von Schönberg bis zur Gegenwart (ab 1914)	261
Atonale Harmonik (Skrjabin, Schönberg)	261
Klang und Struktur (Webern)	266
Harmonisches Gefälle (Hindemith)	269
Klang als Thema (Messiaen)	274
Diskussion ausgewählter Klänge	276
Zeichenerklärung	282
Wegweiser	284
Nachtrag (1992): Der Wiener Klang	287

Vorwort

Welcher Ton wird beim Sextakkord verdoppelt? Man befrage zehn Lehrbücher. Sie geben zehn unterschiedliche Antworten zwischen den Extremen Bumcke (»Die Terz darf nicht verdoppelt werden«) und Moser (». . . so daß im Sextakkord alle drei Verdopplungsmöglichkeiten eher gleichwertig werden«). Wie steht es mit den *verdeckten Parallelen*? Nach Bölsche sind sie schlecht zwischen Unterstimmen und zwischen Außenstimmen, nach Maler zwischen Unterstimmen und zwischen den beiden Oberstimmen. Lemacher-Schroeder verbieten sie nur, »wenn die Oberstimme springt bzw. alle Stimmen nach der gleichen Richtung gehen«. Dachs-Söhner untersagen nur einen speziellen Fall verdeckter Oktaven. Riemann hebt das Verbot verdeckter Parallelen gänzlich auf.

Alle haben sie recht, nur hat ein jeder seine Regeln und Verbote von anderer Musik abgeleitet und von ihr aus verallgemeinernd sein System errichtet, ohne dies dem Leser mitzuteilen.

Von Harmonielehren wird ein sogenannter *strenger Satz* gelehrt, der nie komponiert wurde, sich aber trefflich abprüfen läßt. Drei Quintenparallelen = befriedigend. Distler (der ihn jedoch auch lehrt) nennt ihn immerhin ehrlich *Harmonielehrsatz*. Dabei wird — um nur ein Beispiel zu nennen — der Dominantseptnonenakkord, der als Akkord erst zur Zeit Schumanns komponiert wird, eingeführt in einen vierstimmigen strengen Chorsatz, dessen Stimmführungsregeln der vorbachischen Musik entnommen sind, ohne daß dem Studierenden die Tatsache des so entstehenden Stilgemischs klargemacht wird.

Harmonielehrsatz ist nicht Hilfe und Mitstreiter, sondern Gegner eines guten lebendigen Musikgeschichtsunterrichts (warum hat noch kein Historiker protestiert?) und disqualifiziert alle noch nicht und alle nicht mehr kadenzierende Musik. So graben sich Komponisten, die doch die Hauptarbeit in Tonsetzunterricht leisten, pflichtbewußt ihr eigenes Grab. Instrumentalprüfungen finden auf dem Podium statt, Harmonielehrprüfungen auf dem Exerzierplatz. *Modulation von — nach —* (so schnell wie möglich gefälligst!) schnauzt der Unteroffizier.

Die letzten 400 Jahre, die große Zeit der Musikgeschichte, in Entwicklung und Wandlung der musikalischen Sprache zu verfolgen ist jedoch so faszinierend, daß schwer zu begreifen ist, warum der Harmonielehreunterricht auf Vermittlung solcher Faszination weitgehend verzichten soll zugunsten eines *strengen Satzes*, der aus Gründen leichter Lehr- und Prüfbarkeit abgeleitet wird von Komponisten, die nicht zu den größten

der Musikgeschichte gehören, wie Haßler, Praetorius und Osiander. Choralatz unter Einbeziehung der Akkorde der Romantik als Rüstzeug fürs Leben künftiger Schulmusiker, Dirigenten, Instrumentalisten und Opernsänger: Das schreit doch zum Himmel. Nein, niemand schreit. Aber die Lustlosigkeit der Studierenden dem *Pflichtfach* gegenüber ist die stumme Antwort.

Auf Prüfungen herkömmlicher Art kann man nicht besser vorbereiten als es die bisherigen systematischen Harmonielehren tun. Mein Buch wird weniger gut darauf vorbereiten, möchte aber ermutigen zu einem kunstnäheren Unterricht und zu einer lebendigeren, kunstnäheren Prüfungsform. ›Modulation, ihre Aufgaben und ihre Techniken im Wandel der Musikgeschichte‹, ›die wesentlichen Unterschiede der Harmonik um 1600 und der der Bachzeit‹, ›Mixturtechniken Debussys‹, ›besondere Probleme der Opernharmonik‹, ›Liszts Weg zur Atonalität‹, ›unterschiedliche Kadenzformen bei Händel und Mozart‹, ›Wagners Vierklänge‹, ›die formbildende Rolle der Kadenz bei Mozart‹, ›Hindemiths harmonisches Gefälle‹, ›Technik der Klangverbindung bei Schönberg‹ – diese und zahllose andere Themen für Kurzreferate mit Demonstrationen am Klavier bieten sich an für Prüfungen nach einem anhand dieses Buches vorgenommenen Ausbildungsgang. Und über derlei Gegenstände Einsicht gewonnen zu haben und Einsicht vermitteln zu können, kommt der beruflichen Arbeit von Musikern, Musikerziehern und Musikwissenschaftlern gewiß zugute.

Die großen Komponisten sind erstmals die einzigen Lehrmeister in diesem Buch. Keine Regel, kein Verbot stammt von mir, alle Anweisungen wurden aus Kompositionen extrahiert und ihre Gültigkeit an zahlreichen Werken nachgewiesen. Um nicht länger Jahrhunderte der Entwicklung in einen Topf zu werfen, gliedert sich dieser neue Ausbildungsgang in selbständige Kapitel mit – der musikgeschichtlichen Entwicklung entsprechend – wechselndem Reglement. *Den* Sextakkord gibt es nicht mehr. In Kapitel 3 ist er ein anderer als in Kapitel 1, und der Durdreiklang mit kleiner Sept ist beim späten Wagner nicht mehr Spannungsakkord mit dominantischem Charakter wie vordem. Bei Schönberg bedürfen die Konsonanzen besonderer Stimmführungslegitimation, in früheren Kapiteln die Dissonanzen. Das alles mag verwirren, macht auf jeden Fall die gesamte Harmonielehre nicht leichter, bringt sie aber gewiß der Kunst näher.

Die ersten beiden Kapitel sind in sich abgeschlossene Satzlehren. Das erste führt ein in eine bisher meines Wissens noch nirgends der Satzlehre erschlossene große Kunst, die

Homophonie um 1600. Nicht mehr kontrapunktisch und noch nicht tonartlich gebunden, stand diese Musik bislang heimatlos zwischen den Stühlen der theoretischen Disziplinen. Mit dieser faszinierenden Klangwelt zu beginnen ist methodisch von größtem Effekt. Bachs wohltemperierte Musik wird sich als Verzicht auf naturreinen Klang erweisen, und Festigung wie Auflösung der Kadenz lassen sich ohne Natur- und Urbild-Idiologie als Stadien einer Entwicklung zeigen, die ebenso vorher wie späterhin große homophone Musik ermöglichte.

Das zweite, umfangreichste Kapitel kommt der früheren Harmonielehre am nächsten, gewinnt aber sämtliche Anweisungen aus Werken der Bachzeit und geht nicht über das harmonische Vokabular dieser Zeit hinaus. Die einem Komponisten gewidmeten Kapitel (Schumann, Wagner, Liszt, Debussy . . .), Modelle unterschiedlicher Betrachtungsweisen, stehen exemplarisch für viele ausgelassene und möchten dazu anregen, die Harmonik von Brahms, Bruckner, Mussorgsky usw. in ähnlicher Weise zu behandeln. Vor allem in diesen Einzeldarstellungen wird deutlich werden, daß Klänge und Klangfolgen im Laufe der musikgeschichtlichen Entwicklung immer weniger anonymes, jedem zur Verfügung stehendes *Material* bleiben und immer mehr Gegenstand individueller Erfindung werden.

Bisherige Harmonielehren, um systematische Zusammenfassung aller Klangmittel bemüht, konnten diesen Aspekt zwangsläufig kaum berücksichtigen. Harmonielehre hieß Harmonisieren und dies meinte *Material richtig verwenden*. Der verbreitete Irrglaube, daß Melodien erfunden werden und Tonersatz *gemacht* wird, wurde so, wenn nicht genährt, so doch auch nicht hinreichend bekämpft. Verständnis zu fördern, Gespür zu entwickeln für Individualität der harmonischen Erfindung scheint mir aber eine der wichtigsten Aufgaben eines kunstnahen Harmonielehreunterrichts zu sein.

Sämtliche Aufgaben wurden aus Werken der behandelten Zeit extrahiert oder präzise im Stil der Zeit angelegt. So verändert sich die Erfindung der Aufgaben von Kapitel zu Kapitel mit dem jeweiligen Personal- oder Zeitstil. Der vierstimmige Satz wird dabei keineswegs verachtet, er wird durchaus in aller Gründlichkeit geschult, aber er hat seine Grenze dort, wo er von der kompositorischen Entwicklung selbst verlassen wird. Ich bin überzeugt davon, daß schon allein diese Variabilität der Aufgaben dem Studierenden großen Lustgewinn bereiten wird; es mag ein wenig spannender zugehen bei Lösung der Aufgaben, die nicht mehr semesterlang an vierstimmigen Chorsatz gekettet sind, vor allem der Analyse breiten Raum geben

und damit den direkten Bezug zum Hauptfachstudium des Musikers herstellen.

Die Funktionsbezeichnungen entsprechen mit drei Ausnahmen den von Wilhelm Maler eingeführten, die sich allgemein durchgesetzt haben. Lediglich D^{\vee} (statt D^{v} oder D^{\vee}), D^{\vee} (statt D^{v} oder D^{\vee}) und D^7 (statt D^{v} oder VII^7) mußten neu eingeführt werden, um Akkorde der Bachzeit und der Klassik nicht länger als Ableitungen erst viel später entstandener Akkordbildungen bezeichnen zu müssen, zugleich auch, um Funktionsmischungen präziser zu bezeichnen.

Mein Mut ging nicht über Debussy hinaus. Dr. Wolfgang Rehm bin ich nicht nur für geduldig-hartnäckige Förderung und verlegerische Betreuung dankbar, sondern vor allem für sein Insistieren auf die Fortführung der Arbeit bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Nach Abschluß der Arbeit glaube ich, daß er recht behalten hat, und daß die Klangwelt dieser Zeit das Bild der Entwicklung überhaupt erst abrundet. Jürgen Sommer Dank für kluge redaktionelle Betreuung.

In Heft 3/1972 der Zeitschrift ›Musica‹ veröffentlichte ich zusammen mit meinen damaligen Schülern Renate Birnstein und Clemens Kühn das ›Plädoyer für eine Reform der Harmonielehre‹, das eine Fülle ermutigender Zuschriften einbrachte. Den Plan, das ganze Buch unter der aufmerksamen und hilfreich mitarbeitenden Kritik beider zu erarbeiten, durchkreuzten ihre beginnenden Lehrtätigkeiten in Lübeck bzw. in Berlin. So blieben wir nur parallel bis zu den ›Parallelen in Moll‹ in Kapitel 2, Grund genug, Frau Birnstein und Herrn Kühn, die bis dahin das Schlimmste verhüteten, herzlich zu danken. Dank auch für viele Anregungen von Kollegen, die in die Arbeit eingegangen sind. Sie alle gehen ja längst über den Lehrstoff der systematischen Bücher hinaus auf dem Wege zu einem analyse-betonten Unterricht. Nun soll endlich das Lehrbuch selbst auch diesen Schritt tun.

Das Buch setzt die Kenntnis der ›Allgemeinen Musiklehre‹ von Hermann Grabner voraus (Kassel, 11. Auflage: 1974). Als Begleitlektüre empfehle ich die ›Melodielehre‹ von Lars Ulrich Abraham und Carl Dahlhaus (Köln 1972). Die Seite 18 dieser Melodielehre hätte gut Vorwort und Rechtfertigung meines Buches abgeben können.

Nur wer lieber einen höheren Preis für das Buch bezahlt hätte, darf rügen, daß die Notenbeispiele in meiner Handschrift erscheinen.

Hamburg, im Herbst 1975

Diether de la Motte

Vorwort zur vierten Auflage

Dank an die Kollegen Martin Tegen, der die schwedische Übersetzung besorgte, Robert D. Levin und Franz Zaunschirm für die Mitteilung etlicher Fehler, die der Verfasser bis zur dritten Auflage nicht bemerkt hatte!

Der Leser wird es ebenso wie ich begrüßen, daß meine Notenschrift ersetzt werden konnte durch Übernahme der Notenbeispiele aus der japanischen Ausgabe.

Ein kleines ergänzendes Chopin-Kapitel, den Freunden in Warszawa, Kraków und Poznań zugeeignet, soll der in Vorbereitung befindlichen polnischen Ausgabe vorbehalten bleiben.

Frau Dr. Ruth Blume herzlichen Dank für die sorgfältige und kluge Betreuung dieser Auflage in neuem Gewande.

Hannover-Herrenhausen, im Frühjahr 1983 Diether de la Motte

Vorwort zur neunten Auflage

... und nun empfehle ich natürlich als Begleitlektüre meine 1993 erschienene Melodielehre ›Melodie. Ein Lese- und Arbeitsbuch‹. Kassel und München 1993.

Wien, im Frühjahr 1994

Diether de la Motte

Erst zur Zeit Bachs setzte sich die *gleichschwebende Temperatur* durch, die die Oktave in zwölf gleiche Teile teilt. Seitdem gibt es außer der Oktave kein reines Intervall, aber auch kein unbrauchbares mehr. Alle Dreiklänge wurden dem Komponieren erschlossen, auf jedem Ton konnten Skalen errichtet werden durch den Verzicht auf Reinheit der Intervalle, die Gegenstand aller früheren Überlegungen gewesen war.

Mit zwölf auf C aufgebauten Quinten erreicht man den Ton *His*, der um das »pythagoreische Komma« höher ist als die 7. Oktave von C: Ein kompletter Zirkel reiner Quinten ist also nicht möglich. — Mit vier auf C errichteten Quinten erreicht man ein *E*, das um das »syntonische Komma« höher ist als die zweite Oktave der auf C stehenden reinen großen Terz *E*: Reine Quinten und reine große Terzen schließen einander aus. Nachdem die mittelalterliche Musiktheorie der reinen Quinte (*pythagoreische Stimmung*) Vorrang eingeräumt hatte, bemühte man sich im 16.–18. Jahrhundert um einen Kompromiß möglichst reiner Quinten und reiner großer Terzen (*mitteltönige Stimmung*), wobei die fast-Reinheit naheliegender Dreiklänge erkauft wurde durch auffällige Unreinheit entfernterer Dreiklänge, die deshalb unverwendbar waren.

So verschieden die Berechnungen auch waren: Gemeinsam war ihnen, daß die *schwarzen Tasten* nur als *Cis*, *Es*, *Fis*, *Gis* und *B* eingestimmt wurden. *Des*, *Dis*, *Ges*, *As* und *Ais* waren also unverwendbar: Der Ton, der als *Cis* in *A–Cis–E* sehr gut klang, hätte, als *Des* verwandt, etwa in *Des–F–As*, einen unreinen, unangenehmen Klang ergeben usw.

Ein Sonderfall wie die erstaunliche Chromatik eines Gesualdo blieb auf reine Vokalmusik beschränkt, und für alle instrumentale oder mit der Mitwirkung von Instrumenten rechnende Musik beschränkte sich der Tonvorrat auf:



ausgeschlossen sind:



An Stimmungen alter Orgeln ist dies noch heute nachprüfbar. Der mit gleichschwebender Temperatur rechnende Kadenzvor-

gang der Bachzeit, Ausgangspunkt aller bisherigen Harmonielehren und gepriesen als *die Natur selbst*, als zwingend, weil natürlich, ist also gerade das Gegenteil, ist ein Zurückdrängen von Natur zugunsten eines erweiterten Tonmaterials, das konstruktivem Denken einen unbegrenzten Raum zur Entfaltung modulatorischer Phantasie erschloß.

Vor und um 1600 finden wir schon die neue Homophonie der Oper, deutet sich schon ein Denken in funktionell aufeinander bezogenen Klängen an, wirkt noch das alte lineare Denken in *Kirchentönen*, geht eine Blütezeit kontrapunktischen Komponierens zu Ende: Verschiedenen Gesetzen folgende Sprachen zur selben Zeit. Studieren wir aber homophon komponierte Stücke oder Abschnitte größerer Werke dieser Zeit, so erkennen wir eine recht einheitliche Verwendung eines begrenzten Akkordmaterials, — eine Art Tonalität, wenn man darunter ein System der Beziehungen einer begrenzten Anzahl von Tönen und Klängen versteht, das als Ausgangspunkt der Unterweisung im Tonsatz geeignet ist und die Begegnung mit einer Musik von hohem Niveau vermittelt, die im Musikleben leider sehr vernachlässigt wird.

Gerade weil diese musikalische Sprache nahezu unbekannt ist, ist es vor eigenen Tonsatzarbeiten äußerst wichtig, sich die folgenden als typisch ausgewählten Beispiele oftmals durchzuspielen, um so vom Hören her in dieser Sprache denken zu lernen. Tonsatzregeln und Aufgaben gewinnen wir aus der Analyse dieser Stücke.

Palestrina ›Stabat Mater‹, 5 Ausschnitte

The image shows two systems of musical notation for Palestrina's 'Stabat Mater'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The lyrics are written below the notes.

System 1:
 Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa cu - jus a - ni mam ge - men - tem,
 il - la be - ne - dic - ta ma - ter u - ni - ge - ni - ti -