

## GRUNDBEGRIFFE DER HARMONIELEHRE (2)

Die Musik des **Mittelalters** war in unserem heutigen Sinne "harmoniefremd", aber nicht unharmonisch. Harmonie kann man wörtlich mit „Wohlgefüghtheit“ übersetzen und die mittelalterliche Musik (bis ins 16.Jh.) war dies durchaus. Nur stand diese Gefügtheit nicht unter dem Gesetz einer erst neueren Tonalität: Sie hat sich nicht auf einen Grundakkord in Dur oder Moll bezogen. Entscheidend war die Struktur der jeweiligen Kirchentonleiter und damit zusammenhängend eine Reihe zusätzlicher Dinge (darunter Repercussa, beliebteste und daher häufig wiederkehrende Töne, besondere melodische Formeln etc.). Die mittelalterliche und die darauffolgende polyphone Satzweise war in erster Linie **melodisch-linear**. Das Bewusstsein und die Zuwendung zu Dur und Moll, also die Zuwendung zu einer Harmonik in unserem heutigen Sinne, erfolgte vom 16. bis zum 18. Jh. Das erste Lehrbuch der neuen Harmonie ist vom Palestrina-Zeitgenossen Zarlino (1558), das Dur-Moll-System wurde von Rameau (1683-1764) ausgebaut. Über die komplexe Struktur der mittelalterlichen Musik gibt es umfangreiche Literatur.

Wenn man sich heutzutage mit Harmonielehre beschäftigt, tut man dies, um verschiedene Akkorde sinnvoll miteinander verbinden zu können, meist zu dem Zweck, einer erfundenen Melodie ein harmonisches Gerüst zu geben. Also schlicht und einfach zum **Komponieren**. Aber auch zum **Verstehen und Beurteilen der Qualität einer Musik** ist es sinnvoll, sich mit den Regeln der Harmonielehre (neben Melodie- und Rhythmuslehre) auseinander zu setzen.

Bei der **Verbindung von Dreiklängen** gibt es Grundregeln:

1. Haben die zu verbindenden Akkorde einen oder mehrere Töne gemeinsam, so bleiben sie von einem Akkord zum anderen liegen. Die anderen Töne gehen zum nächstliegenden Ton des zweiten Akkords weiter.

a) zwei Stimmen bleiben liegen:  
C - Am, C - Em, C - Cm

b) eine Stimme bleibt liegen:  
C - G, C - F, C - Gm, C - Fm, C - Ab, C -

2. Haben die zu verbindenden Akkorde keinen Ton gemeinsam, dann soll jede Stimme den ihr nächstliegenden Ton des neuen Akkords erreichen, ohne dass es zu Oktav- oder Quintparallelen kommt. Solche Parallelen sind in der Musik nicht grundsätzlich verpönt, sie werden aus klanglichen Gründen durchaus verwendet. Aber wenn jede Stimme selbständig wirken soll, z.B. in einem vierstimmigen Chorsatz, sind sie zu vermeiden (vgl. „Grundregeln für den harmonischen vierstimmigen Satz“).

g - f	g - a	h - d	e - d
C - Dm	C - Dm	Em - Dm	Em - Dm
	QuintPar.		Oktav- u. QuintPar. (4-st.)

Weitere Beispiele u.a. in rororo Musikhandbuch, S. 40 ff. und 46 ff.

Der Begriff **Funktion** spielt eine grosse Rolle, wenn man die Qualität verschiedener Akkordfolgen abwägen will. Vorerst qualitätsfrei bezeichnet man mit Grossbuchstaben die Akkorde auf dem ersten, zweiten und den folgenden Tönen einer zugrundeliegenden Tonleiter mit I, II, III usw. Man bezeichnet also die Stufen und bleibt dabei wertfrei. Die von Riemann ausgebaute Funktionstheorie geht nicht mehr von einer Lehre von (mehr oder weniger wertfreien) Akkordverbindungen aus, sondern von den Funktionen, die diese Akkorde ausüben. Den Funktionen haben sich die Akkordeutungen und -verbindungen unterzuordnen.

Im Mittelpunkt dieses Bezugssystems steht die Zentralharmonie **Tonika (T)**, in C-Dur also der C-Dur-Dreiklang. Mit diesem Akkord verbunden, sozusagen als nächste Verwandte, stehen die Akkorde auf der oberen Quinte (**Dominante (D)**), also G-Dur und der unteren Quinte (**Subdominante (S)**), also F-Dur. Für die drei Hauptklänge in Dur können u.U. ihre Mollparallelen eintreten; das sind diejenigen Akkorde, deren Vorzeichen mit denen der Hauptakkorde übereinstimmen (vgl. Quintenzirkel). Mit letzteren haben sie die grosse Terz gemeinsam, sind ansonsten durch einen weiteren Ton mit einem der anderen Dur-Dreiklänge verbunden. Es sind die **Tonikaparallele (Tp)**, die **Dominantparallele (Dp)** und die **Subdominantparallele (Sp)**.

