

## Typische Formen der Subdominante

Für eine Dominante ist die kleine Septe die "charakteristische Dissonanz": ein Durakkord wird durch Hinzufügen der Septe dominantisch. Analog dazu gibt es auch bei der Subdominante einen besonders typischen Zusatzton, eine "charakteristische Dissonanz", die einen neutralen Dreiklang eindeutig subdominantisch färbt, und zwar die Sexte. Dadurch kann man folgende Formen der Subdominante mit vier Tönen bilden:

### Vierklänge: Sixte-ajoutée-Akkord und Septakkord der II. Stufe

The image shows two musical examples for four-note subdominant chords. The first example shows the 'Sixte-ajoutée-Akkord' (S<sup>6</sup>) in both major (Dur) and minor (Moll) modes. In major, the notes are F, A, C, and E (F4, A4, C5, E5). In minor, the notes are F, A, C, and E-flat (F4, A4, C5, E-flat5). The second example shows the 'Septakkord der II. Stufe' (S<sup>5</sup>) in both major and minor modes. In major, the notes are F, A, C, and G (F4, A4, C5, G5). In minor, the notes are F, A, C, and G-flat (F4, A4, C5, G-flat5). Both examples are written in piano style with a treble and bass clef.

Die Subdominante mit hinzugefügter Sexte wird in der Grundstellung oft (historisch nicht ganz korrekt) "Sixte-ajoutée-Akkord" genannt.

Die beiden Akkorde im Beispiel bestehen aus denselben vier Tönen, aber im Bass liegt einmal die 4., einmal die 2. Tonleiterstufe. Tatsächlich sehen die Subdominant-Vierklänge wie eine Mischung aus dem Akkord der IV. und der II. Stufe aus. Beim Sixte-ajoutée-Akkord ist deshalb umstritten, welcher Ton eigentlich der Grundton ist: ist es ein Akkord der IV. Stufe (+ Sexte) oder ein Akkord der II. Stufe (+ Septe)? Diese Zweideutigkeit ist gerade typisch für die Subdominante.

Die Sexte kann bei der Subdominante die Quinte auch ersetzen:

### Subdominante mit Sexte statt Quinte

The image shows a musical example for a subdominant chord with a sixth instead of a fifth (S<sup>6</sup>) in both major (Dur) and minor (Moll) modes. In major, the notes are F, A, C, and E (F4, A4, C5, E5). In minor, the notes are F, A, C, and E-flat (F4, A4, C5, E-flat5). This is the same set of notes as the Sixte-ajoutée-Akkord in the previous example. The notation is in piano style with a treble and bass clef.

Hier liegt die gleiche Uneindeutigkeit vor, die für die Subdominante so typisch ist: die 2. oder 4. Stufe könnte Grundton sein. Wegen des Kadenzbasses 4-5-1 und weil der Basston üblicherweise verdoppelt (und damit nicht wie eine Terz, sondern wie ein Grundton behandelt) wird, interpretiert die Funktionstheorie auch diesen Sextakkord - wie den Quintsextakkord oben - als Grundstellung.

### Zur Problematik der Funktionsbezeichnungen

Die Funktionstheorie deutet immer, wenn die 4. Stufe im Bass liegt, diese konsequent als Grundton. Die einfachere Funktionsbezeichnung ist immer die beste - wenn die Frage ist, ob wir es mit S oder Sp zu tun haben, bezeichnet man den Akkord lieber als Originalfunktion, als als ihren Vertreter. Die Funktionstheorie betont mit dieser Deutung die Kadenzdramaturgie und die Analogie zur einfachen Grundkadenz über dem Bass 4-5-1. Der Preis dafür: sie verzichtet damit auf das Prinzip, dass Akkorde aus Terzschichtungen aufgebaut sind, und auf eine klassische Interpretation der Dissonanzbehandlung.

Wenn dagegen die 2. Stufe im Bass liegt, gibt es keine Argumente mehr dagegen, sie als Grundton anzusehen. Aber nur in Dur existiert dafür die passende Funktionsbezeichnung als Sp<sup>7</sup>. In Moll steht auf der 2. Stufe ein verminderter Dreiklang, der keine eigenständige Funktion hat, dann muss man doch wieder die 4. Stufe als Grundton rechnen und den Akkord als Umkehrung bezeichnen, wenn man innerhalb der Theorie bleiben will. Die Bezeichnung II<sup>7</sup> wäre hier als Alternative denkbar.

An verschiedenen Hochschulen werden dieselben Akkorde verschieden bezeichnet. Erinnern Sie sich: Funktionen sind keine objektiven Eigenschaften der Akkorde, sondern versuchen anzugeben, welche Rolle der Akkord im jeweiligen Kontext spielt. Sie sind nicht richtig oder falsch, sondern sie sind für das Musikverständnis hilfreich oder nicht. Auch die Frage, welcher Ton Grundton eines Akkords ist, ist kein Naturgesetz, sondern eine Interpretation. Entscheidend ist nicht, welches Zeichen Sie in einer Analyse schreiben, so lange Sie sicher erkennen, wenn ein Akkord in einer Kadenz die subdominantische Rolle spielt und typisch subdominantischen Klang hat, und dafür ist die Doppeldeutigkeit als IV oder II normal.

### Welche Subdominant-Form kommt in welcher Musik vor?

Selbstverständlich sind die folgenden Beispiele grobe Verallgemeinerungen, zu denen es Gegenbeispiele gibt. Aber für die (Hör-)Analyse kann es doch helfen, zu wissen, mit welchen Kadenzformen in welchen Stilen auf jeden Fall zu rechnen ist.

**1) Der Sixte-ajoutée-Akkord** ist ein Akkord für artifizielle Musik, mit ihm bildet man pathetische, gewichtige Kadenzen.

Die Kombination von S<sup>5</sup> mit D<sup>8-7</sup> bildet eine typische Kadenzform in den Chorälen von J. S. Bach:

J. S. Bach: Choralsatz aus der Motette "Jesu, meine Freude"

The image shows a musical score for a chorale setting by J. S. Bach. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are "Je - su, mei - ne Freu - de,". The final cadence is marked with the chords S<sup>5</sup> and D<sup>8-7</sup> in the bass line, with a 't' (tenor) note below the D<sup>8-7</sup> chord.

**2) Der II<sup>7</sup>-Akkord** bildet zusammen mit dem D<sup>7</sup> eine wichtige Standard-Kadenz in der Pop- und Jazzmusik. Gerne steht davor dann noch VI, so dass wir es gleichzeitig mit einer Kadenz und mit einer Quintfallsequenz zu tun haben.

"Always look on the bright side of life"

The image shows a musical score for the song "Always look on the bright side of life". The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The chords are marked as Tp<sup>7</sup>, Sp<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, and T in the bass line.

Gebraucht man den Moll-II<sup>7</sup>-Akkord innerhalb einer Dur-Kadenz, entsteht in Verbindung mit chromatischer Stimmführung ein harmonischer Effekt, der für die Romantik typisch ist:

P. Tschaikowsky, Ouvertüre "Romeo und Julia", Thema des Seitensatzes (Takt 183 ff., Original in Des-Dur)

(D<sup>7</sup>)      S<sup>6</sup>      D<sup>7</sup>      T  
 VI      II      V      I  
 (dominantisiert)      (aus Moll)

**3) Der S<sup>6</sup>-Akkord** klingt leicht und volkstümlich. Er passt oft bei der Harmonisierung von Volksliedern; typischerweise dann, wenn die Melodie so wie in der Beispielkadenz von der 2. Stufe abwärts zum Leitton springt oder geht:

Grün, grün, grün sind al - le mei - ne Klei - der,...  
 S<sup>6</sup>      S<sup>6</sup>      D<sup>7</sup>      T

My Bon-nie is o - ver the o - cean, ... o bring back my Bon-nie to me.  
 S<sup>6</sup>      D<sup>7</sup>      T

Die Kombination von S<sup>6</sup> und Vorhaltsquartsextakkord ist eine beliebte und charakteristische Kadenzform für die Komponisten der Wiener Klassik, die ja oft den Eindruck von Leichtigkeit/Schlichtheit/Volkstümlichkeit anstreben:

W. A. Mozart, Zauberflöte, Nr. 10: Arie Sarastro, Takt 4ff.

O I - sis und O - si - ris schen - ket der Weis - heit Geist dem neu - en Paar! Die ihr der Wand - rer  
 F-Dur: S<sup>6</sup> D<sup>6-5</sup> / 4-3 T

Schrit - te len - ket, stärkt mit Ge - duld sie in Ge - fahr, stärkt mit Ge - duld sie in Ge - fahr.  
 C-Dur: S<sup>6</sup> D<sup>6-5</sup> / 4-3 T S<sup>6</sup> D<sup>6-5</sup> / 4-3 T