

Jens Kratzenberg

Techniken der Liedbegleitung

Grundlagen und Modelle

Song Accompaniment Techniques

Basics and Patterns

Mit Exkursen zur
POPHARMONIK

With excursions to
POP HARMONY



Breitkopf
& Härtel

Jens Kratzenberg

Techniken der Liedbegleitung

Grundlagen und Modelle

Song Accompaniment Techniques

Basics and Patterns

Mit einem Geleitwort von | With a foreword by
Thomas Krämer



**Breitkopf
& Härtel**

Dank

Ich danke dem Verlag *Breitkopf & Härtel*, insbesondere meinem Lektor Friedhelm Pramschüfer, für die akribische Überarbeitung des Manuskripts sowie die konstruktive Zusammenarbeit und Professor Thomas Krämer für seine einleitenden Worte. Unzählige Male mit kritischem Blick überprüft haben meine Ideen im Vorhinein und während der wiederholten Überarbeitung Hans-Josef Ibler sowie Claus Kratzenberg. Vielen Dank auch dafür!

Jens Kratzenberg

Acknowledgements

I would like to thank the publishers *Breitkopf & Härtel*, and in particular my in-house editor, Friedhelm Pramschüfer, for the meticulous revision of the manuscript and the constructive collaboration. My thanks also go to Professor Thomas Krämer for his introductory words.

Hans-Josef Ibler and Claus Kratzenberg critically reviewed my ideas countless times, both in advance and during the repeated revisions. I would like to express my sincere gratitude to them as well.

Jens Kratzenberg



Zu den **Lösungen der Kadenzen und freien Melodien** aus den Kapiteln 1–7 als PDF gelangen Sie über den QR-Code. Einfach scannen und mit dem erhaltenen Link (https://download.breitkopf.com/links/BV_456_krtzb) den Download im ZIP-Format starten.

To access a PDF with the **solutions to the cadences and free melodies** from chapters 1–7, simply scan the QR code and click on the link (https://download.breitkopf.com/links/BV_456_krtzb) to start downloading the ZIP file.

BV 456

ISBN: 978-3-7651-0456-5

© 2025 by Breitkopf & Härtel

Walkmühlstraße 52

65195 Wiesbaden / Germany

info@breitkopf.com

www.breitkopf.com

Alle Rechte vorbehalten

Lektorat | In-house editing: Friedhelm Pramschüfer, Breitkopf & Härtel

Englische Übersetzung | English translation: Petra Kamlot, Breitkopf & Härtel

Noten- und Textsatz | Music engraving and type setting: Jürgen Krekel, Ober-Olm. www.notentypographie.de

Umschlaggestaltung und Layout | Cover design and layout: Tankred Steinicke, Breitkopf & Härtel

Autorenfoto | Author photo: Hans Weber, Langerwehe

Druck und Bindung | Printing and binding: Druckhaus Sportflieger GmbH, Berlin

Printed in Germany

Geleitwort

Wer hätte das als Schulkind nicht erlebt: im Musikunterricht wird ein mehrstrophiges Lied gesungen und der Musiklehrer bzw. dem Musiklehrer fällt nichts Besseres ein, als alle Strophen mit dem immer gleichen Klaviersatz zu begleiten – wie schade! Schöner wäre es gewesen, mal eine Strophe anders begleitet zu erleben – vielleicht weil sich die Stimmung ändert oder der Ort. Ich weiß nicht, ob auch Jens Kratzenberg derartige Erfahrungen gemacht hat oder nicht. Auf jeden Fall legt er hiermit ein Buch vor, das für solche Unterrichtssituationen hervorragend erklärte Strategien aufzeigt.

Schulpraktisches Klavierspiel ist eine wichtige Disziplin, sind doch Singen und Musizieren Kernelemente eines Musikunterrichts, der wie kaum ein anderes Schulfach Theoretisches mit Praktischem verbindet. Und genau in diesen Raum hat Kratzenberg sein Buch verortet: wer es durcharbeitet, hat einen Lehrgang für praktisches Begleiten am Klavier durchlaufen, wie es ihn noch nie gegeben hat. Der Autor entwickelt nämlich ein methodisch durchdachtes Konzept mit Ergänzungsaufgaben, Übungshinweisen, Begleitvarianten sowie Lösungen im Anhang. Dabei präsentiert er ein schier unerschöpfliches Repertoire an Liedern aus allen Ländern und unterschiedlichen Genres – vom schlichten Weihnachtslied über *Loch Lomond* bis hin zu Popsongs, die zum größten Teil aus seiner eigenen Feder stammen. Und weil beim Klavierbegleiten Regeln und Gesetze der Harmonielehre eine große Rolle spielen, durchläuft man „so ganz nebenbei“ einen Kurs in Harmonielehre aus praktischer Sicht: Dominantseptakkorde oder Vorhalte kann man unversehens viel besser verstehen, weil sie am lebendigen Lied erläutert und hörbar erfasst werden: ein hervorragendes Buch! Möge es weite Verbreitung finden.

Saarbrücken, Sommer 2025

Prof. Dr. h. c. Thomas Krämer

Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik Saar* von 1985 bis 2018, von 1996 bis 2004 Rektor dieses Instituts. Autor zahlreicher Fachbücher zur Musiktheorie (s. S. 134). Seine *Harmonielehre im Selbststudium* (1991) ist in Deutschland zum Standard geworden.

Foreword

Who hasn't experienced this in their school days: a multi-verse song is sung in music class, and the music teacher can't think of anything better than to use the same piano accompaniment for each and every verse – what a pity! It would have been nicer to experience a verse accompanied differently – perhaps to reflect a change in mood or setting. I don't know whether Jens Kratzenberg has had such experiences or not. In any case, in this book he presents excellently explained strategies for such teaching situations.

Practical Piano Playing in Schools is an important discipline, as singing and playing music are core elements of music lessons that combine theory with practice like few other school subjects. And it is precisely in this context that Kratzenberg has placed his book: whoever works through it will have completed an unprecedented course in practical piano accompaniment. The author has developed a methodically well-thought-out concept with supplementary exercises, exercise suggestions, accompaniment variations and solutions in the appendix. He presents a seemingly inexhaustible repertoire of songs from diverse genres and countries – from simple Christmas carols to *Loch Lomond* to pop songs, most of which he wrote himself. And because the rules and laws of harmony play a major role in piano accompaniment, you'll also – as you go along – take a course in harmony from a practical perspective: dominant seventh chords or suspensions can be inadvertently understood much better when explained and audibly captured in the context of a lively song: an outstanding book! May it be widely distributed.

Saarbrücken, summer 2025

Prof. Dr. h. c. Thomas Krämer

Professor of Music Theory at the *Saar College of Music* from 1985 to 2018, rector of this institute from 1996 to 2004. Author of numerous reference books on music theory (see p. 134). His *Harmonielehre im Selbststudium* [Self-Study Guide to Harmony] (1991) has become standard reading in Germany.

Vorwort

An vielen deutschen Musikausbildungseinrichtungen wird ein Unterrichtsfach angeboten, das Liedbegleitung zum Thema hat¹, doch viele Studierende haben nur eine vage und unvollständige Vorstellung von der Vielschichtigkeit der Materie und tun sich deshalb häufig schwer damit.

So muss ein Liedbegleiter² neben grundlegenden pianistischen Fertigkeiten über

- ein solides Basiswissen zum Aufbau von Akkorden,
- ein sicheres Melodie- und Akkordspiel,
- Grundlagenkenntnisse im Harmonisieren von Melodien,
- ein Repertoire stiltypischer Begleittechniken sowie
- Improvisationsgeschick, z. B. für das Improvisieren von Vorspielen verfügen.

All diese Fertigkeiten werden in diesem Lehrwerk erlernt und eingeübt. Es richtet sich an angehende Musikstudenten, Musiklehrer und -pädagogen, für deren professionelle Laufbahn das Fach unabdingbar ist, sowie interessierte Hobbypianisten, die gerne Lieder spontan – sei es nach dem Gehör, sei es nach Noten – spielen und begleiten möchten. Auch Klavierspielern, die mehr Flexibilität im Umgang mit harmonischen Strukturen anstreben, ist dieser Lehrgang zu empfehlen.

Da grundlegende spieltechnische Fertigkeiten am Klavier und elementare musiktheoretische Kenntnisse vorausgesetzt werden³, empfiehlt es sich, dieses Lehrwerk begleitend zu fortgeschrittenen Klavierschulen bzw. parallel zum Erarbeiten pianistischer Literatur einzusetzen. Im Idealfall begleitet ein Instrumentalpädagoge den Lernprozess, da bei einer intensiven Beschäftigung mit einer solch komplexen Thematik zahlreiche Fragen aufkommen können. Das langfristige Ziel des Lehrgangs besteht darin, Melodien beim Lesen gleichzeitig mit einer möglichen Harmonisierung innerlich zu hören und dies dann auf dem Klavier umzusetzen.

Um den Zugang zur Materie so niedrigschwellig wie möglich zu halten, wird die zu Beginn eingeführte und über das ganze Heft beibehaltene Abfolge von Lernschritten zunächst auf Lieder angewandt, die mit bereits sehr einfachen Akkorden wirkungsvoll begleitet werden können. Im weiteren Verlauf wird sie dann konsequent auf sich nach und nach steigende

harmonische Anforderungen übertragen.⁴ Diese Abfolge legt die Grundlagen für das Spielen nach Akkordsymbolen in unterschiedlichen Tonarten, fördert den flexiblen Umgang mit Umkehrungen und Akkordlagen und stellt einfache Techniken vor, die eine abwechslungsreiche Begleitung ermöglichen.

Der Aufbau der einzelnen Kapitel ist immer gleich: Nach der Vorstellung der Melodie mit Liedtext, werden jeweils einige Takte davon (z. B. die Takte 1–4) mit verschiedenen ausnotierten Begleitungen dargestellt. Anschließend finden sich weitere, für den gerade aktuellen Lernstand geeignete Lieder sowie Kadenzen und freien Melodien als Übungsmaterial. Es wird empfohlen, die Abfolge der Lernschritte konsequent einzuhalten, sie bei möglichst vielen der Lieder anzuwenden und nicht nur diese, sondern auch die Kadenzen und freien Melodien in möglichst vielen unterschiedlichen Tonarten zu üben.

Um sich sowohl das Harmonisieren von Melodien als auch das Spielen nach passenden Akkordsymbolen selbst erarbeiten zu können, sind alle Stücke – bis auf die freien Melodien am Ende eines Kapitels – zunächst grundsätzlich ohne vorgegebene Akkorde abgedruckt. Eine mögliche und dem Lernstand des jeweiligen Kapitels entsprechende Harmonisierung findet sich im Anhang ab Seite 100. Von Liedern, die zum Lernstoff mehrerer Kapitel gehören, gibt es entsprechend viele Lösungen. Lösungen zu den Kadenzen und freien Melodien finden sich zum Download auf www.breitkopf.com. Ganz komfortabel gelingt dieser mithilfe des QR-Codes auf Seite 2.

Kapitel 8 fasst ab Seite 83 die behandelten Begleitmodelle zusammen und führt sie am Beispiel *Loch Lomond* exemplarisch aus.

Die für Popmusik typischen Klänge und Rhythmen werden im Laufe des Lehrwerks immer wieder beispielhaft anhand einiger Akkordfolgen erarbeitet⁵. Kapitel 9 widmet sich diesem Thema ausführlich.

Eine Reihe wichtiger Hinweise für die Arbeit mit diesem Buch ist auf Seite 6 zusammengestellt.

Köln, im Sommer 2025

Jens Kratzenberg

1 In den meisten Musikhochschulen Deutschlands heißt dieses Fach Schupra (für *Schulpraktisches Klavierspiel*), an der HfMT Köln LIP (für *Liedbegleitung, Improvisation und Partiturspiel*). In diesem Unterrichtsfach sollen Studierende auf den Unterrichtsalltag als Musiklehrer und -pädagogen vorbereitet werden und erlernen, möglichst flexibel Lieder aus verschiedenen Genres zu begleiten. Zu diesem Zweck werden vor allem patternbasierte Begleittechniken vermittelt.

2 Vertreter anderer Geschlechter sind immer mit angesprochen.

3 Dazu gehören das Notenlesen im Violin- und Bassschlüssel, Noten- und Pausenwerte, Taktarten und Zählzeiten, Akkordaufbau, Unterscheidung zwischen Dur- und Moll-Akkorden, das Prinzip der Tonleiter, des Quintenzirkels, der Tonarten sowie der Kadenz. Wer im Elementarbereich Lücken hat und/oder sein Wissen auffrischen möchte, findet auf Seite 134 passende Literaturempfehlungen.

4 Wegen der Bandbreite der harmonischen Vielfalt sowie der guten Singbarkeit wurden vor allem deutsche und internationale Volkslieder ausgewählt.

5 Aus urheberrechtlichen Gründen sind die Popsongs nicht abgedruckt.

Preface

Many German music training institutions offer a subject¹ that deals with song accompaniment, but many students have only a vague and incomplete idea of the complexity of the subject and therefore often find it difficult to deal with.

Thus, in addition to basic pianistic skills, a song accompanist² must meet the following requirements:

- a solid basic knowledge of the structure of chords,
- confident melody and chord playing skills,
- a basic knowledge of harmonizing melodies,
- a repertoire of accompaniment techniques typical of the style and
- improvisational skills, e.g. for improvising preludes.

All these skills are learned and practiced using this textbook. It is aimed at prospective music students, music teachers and educators for whose professional careers the subject is indispensable, as well as interested hobby pianists who would like to play and accompany songs spontaneously – whether by ear or from sheet music. This course is also recommended for piano players who wish to gain more flexibility in dealing with harmonic structures.

Since basic technical skills on the piano and elementary knowledge of music theory are required³, it is recommended that this textbook be used in conjunction with advanced piano methods or in parallel with the study of pianistic literature. Ideally, the learning process should be accompanied by an instrumental teacher, as numerous questions may arise during an intensive study of such a complex subject. The long-term goal of this course is to enable students to hear melodies in their head while reading, along with possible harmonizations, and then to implement this on the piano.

To make the material as accessible as possible, the sequence of learning steps introduced at the beginning of the book is applied first to harmonically very simple songs and then to songs with gradually increasing harmonic complexity.⁴ This approach establishes the groundwork for playing according to chord symbols in various keys, encourages the flexible use of inversions and level positions and introduces straightforward techniques for varied accompaniment.

The structure of the individual chapters is always the same: after the melody with lyrics is introduced, a few measures of it (e.g. measures 1–4) are presented with various notated accompaniments. This is followed by a list of other songs suitable for the current level of learning, as well as cadences and free melodies for practice. It is recommended to follow the sequence of learning steps consistently, to apply them to as many of the given songs as possible and to practice not only these, but also the cadences and free melodies in as many different keys as possible. The songs were classified into individual chapters based primarily on their suitability for introducing and applying the respective musical theory phenomenon. The resulting limitation to just a few phenomena is based on the principle of didactic reduction and does not mean that a melody could not have been classified elsewhere.

To be able to work out both melody harmonization and playing according to suitable chord symbols, all pieces – except the free melodies at the end of a chapter – are initially printed without given chords. A possible harmonization, corresponding to the learning level of the respective chapter, can be found in the appendix starting on page 100. There are corresponding solutions for songs that belong to the learning material of several chapters. Solutions for the cadences and free melodies can be downloaded at www.breitkopf.com. This can be done very conveniently using the QR code on page 2.

Chapter 8 summarizes the accompanying models from page 83 onwards and explains them using the example of *Loch Lomond*.

The sounds and rhythms typical of pop music are repeatedly explored throughout the course using a number of chord progressions as examples.⁵ Chapter 9 is devoted to this topic in detail.

A number of important notes for working with this book are compiled on page 6.

Cologne, summer 2025

Jens Kratzenberg

¹ In most music colleges in Germany, this subject is called Schupra (for *Schulpraktisches Klavierspiel* [Practical Piano Playing in Schools]), at HfMT Cologne it is called LIP (for *Liedbegleitung, Improvisation und Partiturspiel* [Song Accompaniment, Improvisation and Score Playing]). This subject is designed to prepare students for everyday teaching as music teachers and educators and to teach them how to accompany songs from various genres as flexibly as possible. To this end, primarily pattern-based accompaniment techniques are taught.

² This footnote refers to the German gender terminology, meaning that the terms used are intended to be inclusive of all genders.

³ This includes reading music in treble and bass clef, time signatures and beats, chord structure, distinguishing between major and minor chords, the principle of the scale, the circle of fifths, keys, and cadences. If you are lacking basic knowledge and/or would like to refresh your knowledge, you will find suitable reading recommendations on page 134.

⁴ Due to the range of harmonic variety and ease of singing, mainly German and international folk songs were chosen.

⁵ For copyright reasons, the pop songs have not been printed.

Hinweise

- Der einzelnen Begriffen vorangestellte Pfeil (→) zeigt an, dass diese im Glossar ab Seite 127 erklärt werden.
- Der Vermerk ▶ S. XXX verweist auf die harmonisierte Fassung eines Liedes im Anhang.
- **Gelb** markiert sind die jeweils neuen Lerninhalte.
- Der im Deutschen H genannte Ton wird im Englischen mit B bezeichnet. Um dem hierzulande üblichen Sprachgebrauch in der Praxis zu entsprechen, wird in diesem Lehrwerk die deutsche Benennung verwendet.
- Die konsequente Durchführung der Lernschritte zieht Kompromisse bei der Stimmführung nach sich. So kann es bei dem Ziel, den bestmöglichen Klang zu erzielen, nötig sein, vereinzelt von gängigen Satzmodellen abzuweichen und im traditionellen Sinne satztechnische Fehler in Kauf zu nehmen.

Akkordsymbole

- Alle B-Tonarten werden mit $\flat$ angegeben, z. B. Es-Dur = $E\flat$. Für Moll-Akkorde wird ein **m** hinter den Buchstaben des Akkords gesetzt, z. B. e-Moll = **Em** und es-Moll = $E\flat m$. Akkorden mit dem Grundton B wird das Symbol $B\flat$ (B-Dur = $B\flat$, b-Moll = $B\flat m$) zugeordnet, entsprechend erscheinen H-Dur und h-Moll als **H** und **Hm**. Von der Grundstellung abweichende Stellungen der Akkorde werden durch die Angabe des Basstons angezeigt (z. B. C/E). → Slash-Akkorde
- Maj, ma oder mj hinter dem Akkordsymbol (= major) steht für die große Terz oberhalb des Dreiklangs, z. B. A^{maj} = a-cis-e-gis. → charakteristische Dissonanzen
- → Verminderte Septakkorde werden mit einem hochgestellten Kreis (z. B. C°), halbverminderte mit einem hochgestellten durchgestrichenen Kreis (z. B. F°) dargestellt.
- Besondere Einzelfälle werden an entsprechender Stelle oder auch im Glossar erklärt.

Notes

- The arrow (→) preceding individual terms indicates that they are explained in the glossary starting on page 131.
- The note ▶ S. XXX refers to the page with the harmonized version of a song in the appendix.
- **Yellow** highlights indicate new learning content.
- In German, the note B is referred to as H. To correspond to common usage in this country, the German term is used in this textbook.
- The abbreviation NB equals musical example.
- The consistent implementation of the learning steps entails compromises in voice leading. Thus, in order to achieve the best possible sound, it may be necessary to deviate from common compositional models and accept what would traditionally be considered compositional errors.

Chord Symbols

- All B-flat keys are indicated with a $\flat$, e.g. E-flat major = $E\flat$. For minor chords, an **m** is placed after the letter of the chord, e.g. E minor = **Em** and E-flat minor = **$E\flat m$** . Chords with the root B flat are assigned the symbol $B\flat$ ($B\flat$ major = $B\flat$, B minor = $B\flat m$), correspondingly B major and B minor appear as **H** and **Hm**. Chord positions that deviate from the root are indicated by the bass tone (e.g. C/E). → slash chords
- Maj, ma or mj after the chord symbol (= major) stands for the major third above the triad, e.g. A^{maj} = a-c $\sharp$ -e-g $\sharp$. → characteristic dissonances
- → Diminished seventh chords are shown with a superscript circle (e.g. C°), half-diminished chords with a superscript crossed-out circle (e.g. F°).
- Special individual cases are explained at the appropriate place or in the glossary.

Inhalt

1	Zwei Harmonien	11
	Begleitmodelle: Akkordische Begleitung, gebrochene Akkorde aufwärts, rhythmisierte Akkorde	
1.1	Harmonien finden, Begleitung wählen: das Grundmodell	11
1.2	Kadenzen und freie Melodien	14
2	Drei Harmonien, chromatische Mittelstimme	16
	Begleitmodelle: Orgelpunkt, Orgelpunkt mit Bordunquinte, rhythmisierte Akkorde (Variante)	
2.1	Auf Popsongs anwenden	20
2.2	Kadenzen und freie Melodien	21
3	Umkehrungen	23
	Begleitmodelle: Pendelbewegung, Dezimengriff	
3.1	Terzstellung	23
3.2	Quintstellung	26
3.3	Kadenzen und freie Melodien	28
4	Sexte und Septime (charakteristische Klangfarben)	30
	Begleitmodelle: Albertibass und Variante, Wechselbass, Pendelbewegung, gebrochene Akkorde abwärts, umklammernde Pendelbewegung	
4.1	Dominantseptakkord.	30
4.2	Sexte statt Quinte in der Subdominante und die Sixte ajoutée	36
4.3	Kadenzen und freie Melodien	42
5	Vorhalte	44
5.1	Quartvorhalt	44
5.2	Sextvorhalt	47
5.3	Quartsextvorhalt	50
5.4	Nonenvorhalt	52
5.5	Septvorhalt	54
5.6	Kadenzen und freie Melodien	56
6	Haupt- und Nebenfunktionen	58
	Begleitmodelle: Arpeggio, Pendelbewegung, rhythmisierte gebrochene Akkorde (Variante), Dezimengriff, Mixturklänge	
6.1	Auf Popsongs anwenden	67
6.2	Kadenzen und freie Melodien	70

7	Zwischendominanten und Modulationen	72
	Begleitmodelle: Pendelbewegung, gebrochene Akkorde auf- und abwärts, pulsierende Akkorde	
7.1	Doppeldominante (Zwischendominante der Dominante)	72
7.2	Zwischendominante der Subdominante	74
7.3	Zwischendominante der Nebenfunktionen – Beispiel: Tonikaparallele	75
7.4	Modulationen	76
7.5	Kadenzen und freie Melodien	81
8	Die Begleitmodelle im Überblick	83
8.1	Akkordische Begleitung	83
8.2	Gebrochene Akkorde aufwärts	83
8.3	Rhythmisierte Akkorde	84
8.4	Orgelpunkt mit Bordunquinte	84
8.5	Chromatische Mittelstimme	85
8.6	Rhythmisierte Akkorde (Variante)	85
8.7	Pendelbewegung	86
8.8	Dezimengriff mit Akkorden	86
8.9	Dem Albertibass angelehnte Rhythmisierung	87
8.10	Wechselbass	87
8.11	Gebrochene Akkorde abwärts	88
8.12	Umklammernde Pendelbewegung	88
8.13	Arpeggio	89
8.14	Pulsierende Akkorde	89
8.15	Mixturklänge mit Orgelpunkt	90
9	Begleiten von Popsongs	92
9.1	Typische Akkordfolgen	92
9.2	Optionstöne	93
9.3	Einfache Groove-Übungen	94
10	Vorspiele improvisieren	96
	Anhang	99
1	Lösungen (alphabetisch)	100
2	Verzeichnis der Lieder	125
3	Glossar	127
4	Empfohlene Literatur	134

Contents

1	Two Chords	11
	Accompanying models: Chordal accompaniment, ascending broken chords, rhythmized chords	
1.1	Finding harmonies, choosing accompaniment: The basic model	11
1.2	Cadences and free melodies	14
2	Three Harmonies, Chromatic Middle Part	16
	Accompanying models: Pedal point, pedal point with drone fifth, rhythmized chords (variant)	
2.1	Transfer to pop songs	20
2.2	Cadences and free melodies	21
3	Inversions	23
	Accompanying models: Pendulum motion, spanning a tenth	
3.1	Third position	23
3.2	Fifth position	26
3.3	Cadences and free melodies	28
4	Sixth and Seventh (Characteristic Timbres)	30
	Accompanying models: Alberti bass and variant, alternating bass, pendulum motion, descending broken chords, clasping pendulum motion	
4.1	Dominant seventh chord	30
4.2	Sixth instead of fifth in the subdominant and the sixte ajoutée	36
4.3	Cadences and free melodies	42
5	Suspensions	44
5.1	Suspended fourth	44
5.2	Suspended sixth	47
5.3	Six-four suspension	50
5.4	Suspended ninth	52
5.5	Suspended seventh	54
5.6	Cadences and free melodies	56
6	Primary and Secondary Functions	58
	Accompanying models: Arpeggio, pendulum motion, rhythmized broken chords (variant), spanning a tenth, chord parallels	
6.1	Transfer to pop songs	67
6.2	Cadences and free melodies	70

7	Secondary Dominants and Modulations	72
	Accompanying models: Pendulum motion, ascending and descending broken chords, pulsating chords	
7.1	Double dominant (secondary dominant of the dominant)	72
7.2	Secondary dominant of the subdominant	74
7.3	Secondary dominant of the parallels – Example: Tonic parallel	75
7.4	Modulations	76
7.5	Cadences and free melodies	81
8	Summary of the Accompaniment Techniques	83
8.1	Chordal accompaniment	83
8.2	Ascending broken chords	83
8.3	Rhythimized chords	84
8.4	Pedal point with drone fifth	84
8.5	Chromatic middle part	85
8.6	Rhythimized chords (variant)	85
8.7	Pendulum motion	86
8.8	Spanning a tenth with chords	86
8.9	Rhythmization based on Alberti bass	87
8.10	Alternating bass	87
8.11	Descending broken chords	88
8.12	Clasping pendulum motion	88
8.13	Arpeggio	89
8.14	Pulsating chords	89
8.15	Chord parallels with pedal point	90
9	Pop Song Accompaniment	92
9.1	Typical chord progressions	92
9.2	Tension notes	93
9.3	Simple groove exercises	94
10	Improvising Preludes	96
	Appendix	99
1	Solutions (alphabetical)	100
2	Index of Songs	125
3	Glossary	131
4	Recommended literature (German)	134

1 Zwei Harmonien

Akkordische Begleitung,
gebrochene Akkorde aufwärts,
rhythmisierete Akkorde

1.1 Harmonien finden, Begleitung wählen: das Grundmodell

1. Prägen Sie sich die Melodie möglichst gut ein (spielen, singen). Ermitteln Sie die zur Begleitung notwendigen Harmonien (in *O wie wohl* → Tonika und → Subdominante), indem Sie die Grundtöne auf den markierten Taktschwerpunkten spielen.
2. Üben Sie die Abfolge der Harmonien in langen Notenwerten. Die linke Hand spielt den Basston, die rechte den dreistimmigen Akkord (akkordische Begleitung). Verwenden Sie in der rechten Hand alle → Akkordlagen. Versuchen Sie, die Melodie mitzusingen (NB 1).
3. Prägen Sie sich den Aufbau der Akkorde ein, indem Sie sie in verschiedenen Akkordlagen üben (NBe 2.1–2.3.). Achten Sie in Beispiel 2.3 beim Wechsel der Akkorde auf die → Stimmführung. Üben Sie dies zunächst immer ausgehend von der → Grundstellung der Akkorde (NB 2.2).
4. Spielen Sie die Harmonien in derjenigen Akkordlage, bei der der Melodieton auf den markierten Taktschwerpunkten liegt (NB 3).
5. Spielen Sie die Melodie mit den Akkorden auf den markierten Taktschwerpunkten in der rechten, die Basstöne in der linken Hand (NB 4).
6. Begleiten Sie das Lied mit dazu passenden Begleittechniken.
 - Als Begleittechniken ohne Melodie in der rechten Hand eignen sich einfache → gebrochene Akkorde aufwärts (NB 5.1) sowie eine → rhythmisierte akkordische Begleitung (NB 5.2). Es ist sinnvoll, die Melodie mitzusingen.
 - Eine gängige Begleitung für die linke Hand ist die mit rhythmisierten Akkorden. Die Melodie kann in der rechten Hand mitgespielt werden (NB 5.3).
7. Üben Sie dieses Grundmodell zum Erarbeiten einer Begleitung in mehreren Tonarten.

1 Two Chords

Chordal accompaniment,
ascending broken chords,
rhythmized chords

1.1 Finding harmonies, choosing accompaniment: The basic model

1. Memorize the melody as well as you can (play it, sing it). Determine the chords necessary for the accompaniment (in *O wie wohl* → tonic and → subdominant) by playing the roots on the marked accented beats.
2. Practice the sequence of chords in long note values. The left hand plays the bass note, the right hand plays the three-note chord (chordal accompaniment). Use all the → chord positions with the right hand. Try to sing along with the melody (NB [= musical example] 1).
3. Memorize the structure of the chords by practicing them in different chord positions. (NBe 2.1–2.3.). In example 2.3, pay attention to → voice leading when changing chords. Initially, always practice this starting from the → root position of the chords (NB 2.2).
4. Play the harmonies in the chord position that corresponds to the melody note on the marked accented beats. (NB 3).
5. Play the melody with the chords on the marked accented beats in the right hand, the bass notes with the left hand (NB 4).
6. Accompany the song with appropriate accompaniment techniques.
 - Simple → broken chords played upwards (NB 5.1) and → rhythmized chord accompaniment are suitable accompaniment techniques to use without a melody (NB 5.2). It makes sense to sing the melody along.
 - A common accompaniment for the left hand are the rhythmized chords. The melody can be played simultaneously with the right hand (NB 5.3).
7. Practice this basic model for working out an accompaniment in several keys.

Leseprobe

O wie wohl ist mir am Abend

T./M.: trad., aus Deutschland, 19. Jh.

First system: Treble clef, 3/8 time signature, key of B-flat major. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: O wie wohl ist mir am A - bend, mir am A - bend, wenn zur Ruh die

Second system: Treble clef, 3/8 time signature. The melody continues with quarter notes Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics are: Glo - cken läu - ten, Glo - cken läu - ten: Bim, bam, bim, bam, bim, bam.

9

► S. 118

Takte | Measures 1–4

1

First system: Treble and bass staves, 3/8 time signature, key of B-flat major. The bass line consists of quarter notes G2, F2, E2, D2. The treble line consists of chords: G4, A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4.

2.1

Second system: Treble and bass staves, 3/8 time signature, key of B-flat major. The bass line consists of quarter notes C2, Bb1, A1, G1. The treble line consists of chords: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

2.2

Third system: Treble and bass staves, 3/8 time signature, key of B-flat major. The bass line consists of quarter notes F1, E1, D1, C1. The treble line consists of chords: Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, Bb4.

2.3

Fourth system: Treble and bass staves, 3/8 time signature, key of B-flat major. The bass line consists of quarter notes Bb1, A1, G1, F1. The treble line consists of chords: A4, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

3

...

4

...

5.1

O wohl ist mir A - bend,

...

5.2

O wohl ist mir A - bend,

...

5.3

...

Übertragen Sie das Grundmodell auf die folgenden Lieder und üben Sie sie in mehreren Tonarten.

Transfer the basic model to the following songs and practice them in several keys.

O du lieber Augustin

T.: Wiener Volkslied, um 1800
M.: trad.

6 O du lie - ber Au - gus - tin, Au - gus - tin, Au - gus - tin, o du lie - ber

11 Au - gus - tin, al - les ist hin. Geld ist weg, Mäd'l ist weg,

al - les weg, al - les weg, o du lie - ber Au - gus - tin, al - les ist hin.

► S. 117

Sur le pont d'Avignon

T./M.: trad., aus Frankreich

5 Sur le pont d'A - vig - non, l'on y dan - se, l'on y dan - se,

sur le pont d'A - vig - non, l'on y dan - se tout en rond.

► S. 121

1.2 Kadenzen und freie Melodien

Ergänzen Sie die fehlenden Töne in den Kadenzen und spielen Sie die freien Melodien. Machen Sie sich beim Spielen jederzeit bewusst, welche harmonische → Funktion Sie gerade verwenden. Lernen Sie die Melodien möglichst auswendig, um sie in unterschiedlichen Tonarten üben zu können.

Kadenzen⁶

1

2

3

4

6 In einer Moll-Tonart stehen die Tonika und Subdominante in Moll, die Dominante in Dur (z. B. in c-Moll: Tonika c-Moll, Subdominante f-Moll, Dominante G-Dur).

1.2 Cadences and free melodies

Fill in the missing notes in the cadences and play the free melodies. As you play, be aware of which harmonic → function you are using at any given moment. Learn the melodies by heart if possible so that you can practice them in different keys.

Cadences⁶

1

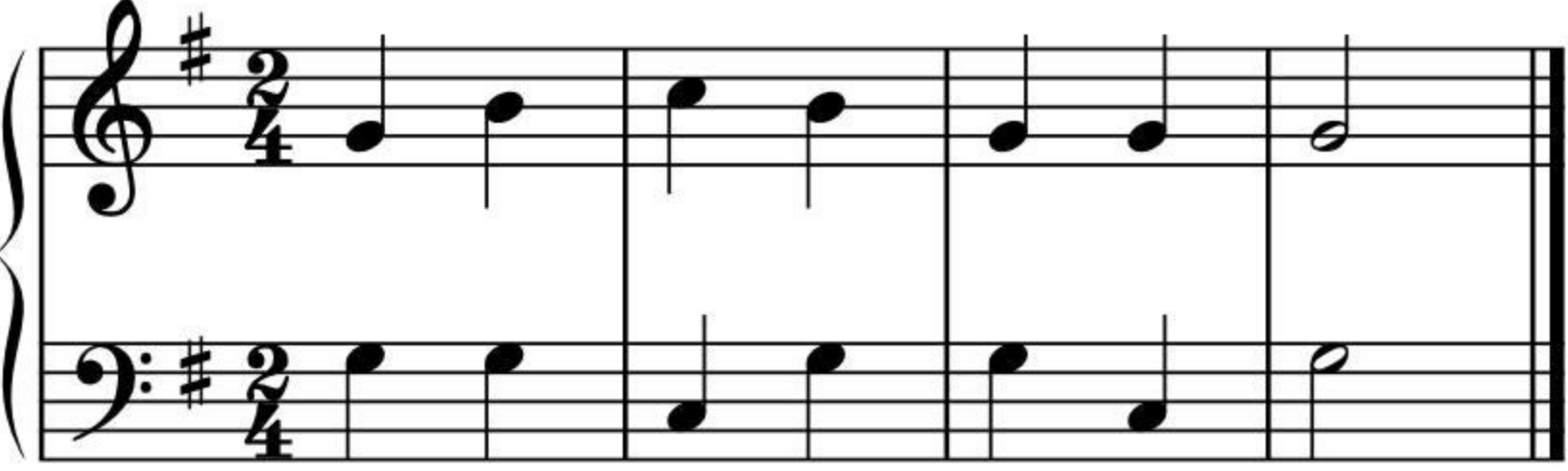
2

3

4

6 In a minor key, the tonic and subdominant are in minor, and the dominant is in major (e.g., in C minor: tonic C minor, subdominant F minor, dominant G major).

5



6



7





Freie Melodien

Free mel

Dur

Major



J. K.

5



10

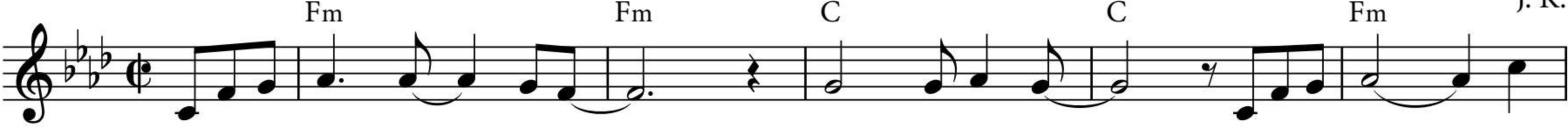


© 2025 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Leseprobe

Moll

Minor



J. K.

6



11



© 2025 by Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

2 Drei Harmonien, chromatische Mittelstimme

Orgelpunkt, Orgelpunkt mit Bordunquinte, rhythmisierte Akkorde (Variante)

2 Three Chords, Chromatic Middle Part

Pedal point, pedal point with drone fifth, rhythmized chords (variant)

Gehen Sie analog zum in Kapitel 1 beschriebenen Grundmodell vor. Als Begleittechniken werden in diesem Kapitel folgende Techniken eingeführt: der → Orgelpunkt (NBe 5.1 und 5.4), der → Orgelpunkt mit Bordunquinte (NBe 5.2, 5.3 und 5.5) sowie die → chromatische Mittelstimme (NBe 5.3 und 5.6; → Chromaticism).

Proceed analogously to the basic model described in chapter 1. The accompanying techniques introduced in this chapter are the → pedal point (NBe 5.1 and 5.4), the → pedal point with a drone fifth (NBe 5.2, 5.3, and 5.5), and the chromatic middle part (NBe 5.3 and 5.6; → chromaticism).

Vem kan segla?

T./M.: trad., aus Åland

Vem kan seg - la i u - tan å - ror?

Vem kan skil - jas från vän - nen sin u - tan att fäl - la tå - rar?

► S. 122

Leseprobe

1

...

2.1

...

3 Umkehrungen

Pendelbewegung, Dezimengriff

3.1 Terzstellung

Gehen Sie analog zum in Kapitel 1 beschriebenen Grundmodell vor. Verwenden Sie an passenden Stellen (z. B. in den Takten 2 und 7) die → Terzstellung (NB 1.2).

In diesem Kapitel werden für die Begleitung ohne Melodie die → Pendelbewegung als Variante der → gebrochenen Akkorde (NB 5.1) und für die Begleitung mit Melodie der → Dezimengriff mit und ohne Akkorde (NB 5.2 und 5.3) sowie in Kombination mit → Gegen- und → Parallelbewegungen (NB 5.4, T. 5 und 6) eingeführt.

3 Inversions

Pendulum motion, spanning a tenth

3.1 Third position

Proceed analogously to the basic model described in chapter 1. Use the → third position (NB 1.2) at appropriate points (e.g., in measures 2 and 7).

This chapter introduces the pendulum motion as a variant of → broken chords (NB 5.1) for accompaniment without melody and → spanning a tenth with and without chords (NB 5.2 and 5.3) as well as contrary motion in combination with → contrary and → parallel motion (NB 5.4, mm. 5 and 6). Note: In German, the English chord symbol B is called H.

Dat du min Leevsten büst

T./M.: aus Norddeutschland, 19. Jh./18. Jh.

Dat du min Leev - sten büst, dat du wohl weest.

5 Kumm bi de Nacht, kumm bi de Nacht, segg wo du heest.

9 Kumm bi de Nacht, kumm bi de Nacht, segg, wo du heest.

► S. 103

Takte | Measures 1-6

1.1 ...

1.2 ...

H/D#

4 Sexte und Septime (charakteristische Klangfarben)

Albertibass und Variante,
Wechselbass, Pendelbewegung,
gebrochene Akkorde abwärts,
umklammernde Pendelbewegung

4 Sixth and Seventh (Characteristic Timbres)

Alberti bass and variant,
alternating bass, pendulum
motion, descending broken chords,
encompassing pendulum motion

4.1 Dominantseptakkord

Der → Dominantseptakkord verstärkt die Tendenz zur Auflösung in die → Tonika und wird in jeder Tonart verwendet, wenn die Septime des Dominantakkords in der Melodie steht (Takt 2). Die zur Dominante hinzugefügte Terz wird in der Folge in die Terz des Folgeakkords geführt (Takt 3). Als Begleittechniken werden in diesem Kapitel der Albertibass (NB 5.1), auch als Variante in der rechten Hand (NB 5.2), sowie der Wechselbass (NB 5.2), der gebrochene Akkord (NB 5.2), und die umklammernde Pendelbewegung (NB 5.3) vorgestellt.

4.1 Dominant seventh chord

The → dominant seventh chord reinforces the tendency towards resolution to the tonic and is played whenever the seventh of the dominant chord appears in the melody (measure 2). This seventh is usually resolved to the third of the following chord (measure 3). The accompaniment techniques presented in this chapter include the Alberti bass (NB 5.1), also as a variant in the right hand (NB 5.2), the alternating bass (NB 5.2), the descending broken chord (NB 5.2), and the encompassing pendulum motion (NB 5.3).

Leseprobe

Ein Vogel wollte eine Hochzeit

Volkslied, 16. Jh.
Druck 1842

Ein Vo - gel woll - te Hoch - zeit ma - chen in dem grü - nen Wal - de. Fi - di -

-ral - la - la, fi - di - ral - la - la, fi - di - ral - la - la - la - la!

► S. 106

Takte | Measures 1–4

1

C⁷

Dies ist eine Leseprobe.
Nicht alle Seiten werden angezeigt.

This is an excerpt.
Not all pages are displayed.



**Breitkopf
& Härtel**

5.1

Im Mär - zen der Bau - er die Röss - lein ein - spannt. Er

5.2

Bb6

Sixte ajoutée

Die Sixte ajoutée als → charakteristische Dissonanz wird ergänzend zur Quinte gespielt und ist in ihrer Fortführung flexibler als die die Quinte ersetzende Sexte.¹⁰

Ermitteln Sie die → Subdominanten in der Melodie, bei denen eine Sexte in der Melodie steht oder passend klingt, und gehen sie anschließend wie gewohnt vor.

Verwenden Sie als Begleittechniken eine → umklammernde Pendelbewegung (NB 5.1) ohne sowie eine Variante der gebrochenen Akkorde mit Melodie (NB 5.2).

Sixte ajoutée

The sixte ajoutée as a → characteristic dissonance is played in addition to the fifth, and is more flexible in its continuation than the sixth replacing the fifth.¹⁰

Identify the → subdominants in the melody where a sixth is in the melody or sounds appropriate, and then proceed as usual.

As accompaniment techniques, use a → clasping pendulum motion (NB 5.1) without and a variant of broken chords with melody (NB 5.2).

Wohin zieht ihr Schwäne mit eurem Sang?

T./M.: trad., aus Skandinavien

Wo - hin zieht ihr Schwä - ne mit eu-rem Sang, hi - naus auf das Meer weit vom Strand? Der

5

Bläu - e des Him - mels nur fol - get ihr, ins fer - ne, ins ein - sa - me Land.

► S. 123

¹⁰ Die Sexte als Ersatz der Quinte führt zwingend in die Terz des Folgeakkords.

¹⁰ The sixth as a substitute for the fifth leads inevitably into the third of the following chord.

Takte | Measures 1–4

1

Musical notation for measure 1, showing a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The measure contains a whole rest in the treble and a whole note in the bass. The bass note is a B-flat, which is the fifth degree of the C minor scale. The measure is labeled with a yellow circle containing the text Cm^{5/6}.

2.1

Musical notation for measure 2.1, showing a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The measure contains a whole rest in the treble and a whole note in the bass. The bass note is a B-flat, which is the fifth degree of the C minor scale. The measure is labeled with a yellow circle containing the text Cm^{5/6}.

2.2

Musical notation for measure 2.2, showing a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The measure contains a whole rest in the treble and a whole note in the bass. The bass note is a B-flat, which is the fifth degree of the C minor scale. The measure is labeled with a yellow circle containing the text Cm^{5/6}.

2.3

Musical notation for measure 2.3, showing a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The measure contains a whole rest in the treble and a whole note in the bass. The bass note is a B-flat, which is the fifth degree of the C minor scale. The measure is labeled with a yellow circle containing the text Cm^{5/6}.

3

Musical notation for measure 3, showing a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The measure contains a whole rest in the treble and a whole note in the bass. The bass note is a B-flat, which is the fifth degree of the C minor scale. The measure is labeled with a yellow circle containing the text Cm^{5/6}.

4

Musical notation for measure 4, showing a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The measure contains a whole rest in the treble and a whole note in the bass. The bass note is a B-flat, which is the fifth degree of the C minor scale. The measure is labeled with a yellow circle containing the text Cm^{5/6}.



Leseprobe

5 Vorhalte

Vorhalte finden sich in Liedmelodien sehr häufig und stehen in der Regel auf betonten Zählzeiten, die harmonisiert werden müssen. Die Grundformen sind: der → Quartvorhalt, der → Sextvorhalt, der → Quartsextvorhalt und der → Nonenvorhalt. Sie lösen sich in die große Terz, die Quinte und die Oktave auf.¹¹ Unterlegt werden die → akkordfremden Töne mit dem jeweils aktuellen Grundakkord. Im Gegensatz zu Vorhalten erscheinen → Wechselnoten und → Durchnoten auf unbetonten Zählzeiten.

Verwenden Sie das bereits bekannte Grundmodell und ermitteln Sie – analog zu den Liedern mit charakteristischen Dissonanzen – die Vorhalte. Verwenden Sie bekannte Begleittechniken.

5 Suspensions

Suspensions are frequently found in song melodies and usually occur on accented beats that require harmonization. The basic forms are: → suspended fourth, → suspended sixth, the → 6/4 suspension and the → suspended ninth. They resolve to the major third, the fifth, and the octave.¹¹ The → non-chord tones are underlaid with the respective current root chord. In contrast to suspensions, → changing notes and → passing notes appear on unaccented beats.

Use the already known basic model and determine – analogously to the songs with → characteristic dissonances – the suspensions. Apply the already known accompaniment techniques.

5.1 Quartvorhalt

Abendstille überall

T.: Otto Laub (1805–1882)
M.: Fritz Jöde (1887–1970)

Leseprobe

Abend - stil - le ü - ber - all, nur am Bach die
Nach - ti - gall, singt ih - re Wei - s - kla - gend und lei - se durch das Tal.

© Mösel Verlag

Mit freundlicher Genehmigung Schott Music, Mainz

► S. 100

Takte | Measures 9–12

1

G⁴ -3

¹¹ Die Vorhalte werden durch nachgestellte Ziffern angezeigt, die die Stufe des Vorhalts sowie deren Auflösung angeben: Quartvorhalt 4-3; Sextvorhalt 6-5, Septvorhalt 7-6, Nonenvorhalt 9-8. Beim Quartsextvorhalt wird der Akkord als Slash-Akkord dargestellt (s. Kap. 5.3; z. B. D/A, aufgelöst nach A).

¹¹ The suspensions are indicated by digits following the notes that shows the degree of the suspension and its resolution: suspended fourth 4-3; suspended sixth 6-5, suspended seventh 7-6, suspended ninth 9-8. In the case of the 6/4 suspension, the chord is shown as a slash chord (see ch. 5.3; e.g. D/A, resolved to A).

2.1

G⁴ -3

2.2

G⁴ -3

2.3

G⁴ -3

3

G⁴ -3

4

G⁴ -3

Wenden Sie die Harmonisierung mit den Vorhalten auf die folgenden Stücke an.

Nutzen Sie bereits bekannte Begleittechniken und ermitteln Sie wiederum Stellen in den jeweiligen Liedern, an denen sich Terz- oder Quintstellungen zur Begleitung eignen. Probieren Sie darüber hinaus Akkorde mit Klangfarben aus.

Apply the harmonization with the suspensions to the following pieces.

Use already known accompaniment techniques and identify places in the songs where thirds or fifths are suitable for accompaniment. In addition, try out chords with timbres.

6 Haupt- und Nebenfunktionen

Arpeggio, Pendelbewegung, rhythmisierte gebrochene Akkorde (Variante), Dezimengriff, Mixturklänge

6 Primary and Secondary Functions

Arpeggio, pendulum motion, rhythmized broken chords (variant), spanning a tenth, chord parallels

In diesem Kapitel kommen zu den bisher behandelten Hauptfunktionen und ihren Erweiterungen die Nebenfunktionen hinzu. Diese werden teilweise auf dem Grundmodell aus Kapitel 3 aufbauend, aber auch auf eine erneute Beschreibung, da es sich um einen Übungsprozess mittlerweile geläufiger ist. Wenden Sie die Schritte von Seite 11 also, wenn Sie die Harmonisierung erweitern Sie die Harmonisierung.

1. ... durch die bereits bekannten Verfahren (s. Kap. 3, 4 und NB 1.1) ... durch die neu eingeführten Nebenfunktionen (NB 1.2),
2. ... , indem Sie → Durchgangsnoten zwischen nahe gelegenen Grundtönen einfügen. Dies bietet sich oft bei Verbindungen zwischen Haupt- und Nebenfunktionen an (NB 2, Fakt 3).

Begleiten Sie das Lied mit Arpeggien (NB 3.1) und mit Bordunnoten (NB 3.2), mit gebrochenen Akkorden (NB 3.3) und mit Pendelbewegungen (NB 3.4) und mit Dezimengriffen (NB 3.4).

Leseprobe

Loch Lomond

T./M.: trad., aus Schottland

By you bon-nie banks and by you bon-nie braes, where the sun shines bright on Loch Lo-mond, where

me and my true love will nev-er meet a-gain, on the bon-nie, bon-nie banks of Loch Lo-mond.

1.1

F/A C⁻⁷ F/A

5

C⁷ F/A C⁻⁷

1.2

Dm

5

Dm Am Gm/D

2

F Dm
Durchgangsnote
Passing note

5

7 Zwischendominanten und Modulationen

Pendelbewegung, gebrochene Akkorde auf- und abwärts, pulsierende Akkorde

7 Secondary Dominants and Modulations

Pendulum motion, ascending and descending broken chords, pulsating chords

Beim Spielen von → Zwischendominanten ändert sich die Tonart eines Stückes oder Liedes nicht, obgleich die Zwischendominante und nachfolgender → Funktion der Dominante-Tonika-Verbindung verglichen werden kann. Jedoch gibt es unterschiedliche Funktionen der Zwischendominante, von denen im Folgenden die → Doppeldominante, der Zwischen-Subdominante, der Zwischendominante der Minor sowie der Zwischendominante mit → modulierender Wirkung unterschieden wird.

Das Einbeziehen von Zwischendominanten ändert das Vorgehensweise zum Harmonisieren nicht. Begleite ein Lied mit drei oder mehr Harmonien grundsätzlich nach dem Vorgehen in Kapitel 1 (s. S. 11) bzw. analog zu Kapitel 1 vor, sofern → Nebenfunktionen im Stück vorkommen. Sie diese verwenden möchten.¹²

When playing → secondary dominants, the key of a piece or song does not change, although there is a relationship between the secondary dominant and the subsequent → function that is comparable to the dominant-tonic connection. However, there are different functions of the → secondary dominant, of which the → Doppeldominante, the secondary dominant of the subdominant, the secondary dominant of the parallels and the secondary dominant with → modulating effect are distinguished.

Including secondary dominants does not fundamentally change the procedure for harmonizing and accompanying with three or more harmonies. Therefore, proceed as in chapter 1 (see p. 11) or analogously to chapter 6 (see p. 58) if → secondary functions appear in the piece or if you want to use them.¹²

7.1 Doppeldominante (Zwischendominante der Dominante)

7.1 Double dominant (secondary dominant of the dominant)

In einem kühlen Grunde

F.: Joseph Eichendorff (1788–1857)
M.: Johann L. F. Guck (1793–1840)

Leseprobe

In ei - nem küh - len Grun - de, da geht ein Müh - len - rad, mein

Lieb - chen ist ver - schwun - den, das dort ge - woh - net hat, mein

Lieb - chen ist ver - schwun - den, das dort ge - woh - net hat.

► S. 112

¹² In den meisten der folgenden Lieder liegt die Harmonisierung mit Hauptfunktionen jedoch näher.

¹² However, for most of the following songs, harmonization with primary functions appears more appropriate.

Takte | Measures 1–4

1

G⁷ G^{7/5}

Übertragen Sie diese Abfolge auf *Bunt sind schon die Wälder* und *My Bonnie Is Over the Ocean* und üben Sie die Lieder in mehreren Tonarten.

Wenden Sie als Begleittechniken die Pendelbewegung (s. Kap. 8, S. 86) und die abwärts gerichteten gebrochenen Akkorde (s. Kap. 8, S. 88) an.

Apply this to *Bunt sind schon die Wälder* and *My Bonnie Is Over the Ocean* and practice the songs in several keys. Use the pendulum motion (see ch. 8, p. 86) and the descending broken chords (see ch. 8, p. 88) as accompaniment techniques.

Bunt sind schon die Wälder

T.: Johann Gaudenz Freiherr von Salis Seewis (1762–1834)

M.: Johann Friedrich Reichardt (1752–1814)

Bunt sind schon die Wälder, gelb die Stop-pel-felder und der Herbst be-ginnt. —
Ro-te Blät-ter fal-len, grau-e Ne-bel wal-len, küh-ler weht der Wind.

► S. 102

My Bonnie Is Over the Ocean

T./M.: aus Schottland

My Bon-nie is o-ver the o-cean, — my Bon-nie is ov-er the sea. — My
Bon-nie is o-ver the o-cean, — oh bring back my Bon-nie to me.
Bring back, bring back, oh bring back my Bon-nie to me, to me.
Bring back, bring back, oh bring back my Bon-nie to me.

► S. 116

Dies ist eine Leseprobe.
Nicht alle Seiten werden angezeigt.

This is an excerpt.
Not all pages are displayed.



**Breitkopf
& Härtel**

8 Die Begleitmodelle im Überblick

Dieses Kapitel fasst die in den vorhergehenden Kapiteln behandelten Begleitmodelle zusammen und führt sie am Beispiel *Loch Lomond* exemplarisch – je einmal zur gesungenen Melodie (1) und einmal mit Melodie im Satz (2) – aus. Dabei wird deutlich, dass nicht jede Art der Begleitung für jedes Lied ideal geeignet ist. So stellt sich die Melodie von *Loch Lomond* für eine chromatische Mittelstimme (8.5) – zumindest innerhalb des in diesem Lehrgang vermittelten Basisrepertoires – als eher ungeeignet heraus. Die gebrochenen Akkorde aufwärts (8.2), der Wechselbass (8.10) und die umklammernde Pendelbewegung (8.12) erweisen sich als unpraktikabel, will man die Melodie im Klaviersatz mitspielen. Daher werden sie in der Gesamtschau nur als reine Begleitsätze zum Gesang vorgestellt.

8 Summary of the Accompaniment Techniques

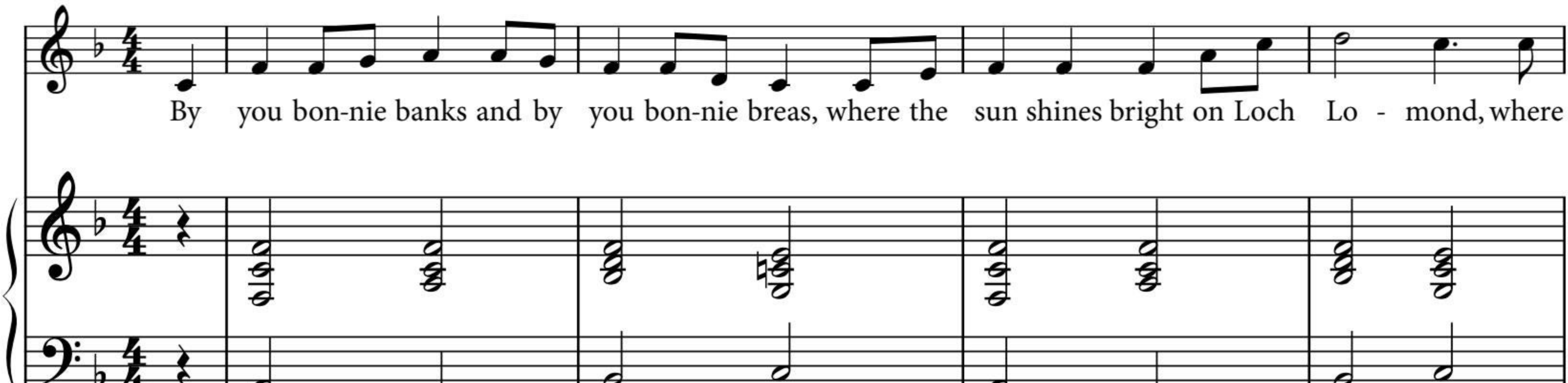
This chapter summarizes the accompaniment techniques discussed in previous chapters, illustrating them with the example of *Loch Lomond* – once with the melody sung (1) and once with the melody in the accompaniment (2). It becomes clear that not every type of accompaniment is ideally suited to every song. For instance, the melody of *Loch Lomond* is not well-suited for a chromatic middle part (8.5), at least not within the basic repertoire taught in this course. Ascending broken chords (8.2), the alternating bass (8.10) and the clasp-pendulum motion (8.12) prove impractical when playing the melody along in the piano part. Therefore, from an overall perspective, they are presented only as accompaniment to the vocal part.

8.1 Akkordische Begleitung (Kap. 1)

8.1 Chordal accompaniment (ch. 1)

T./M.: trad., aus Schottland

1



By you bon-nie banks and by you bon-nie breas, where the sun shines bright on Loch Lo - mond, where

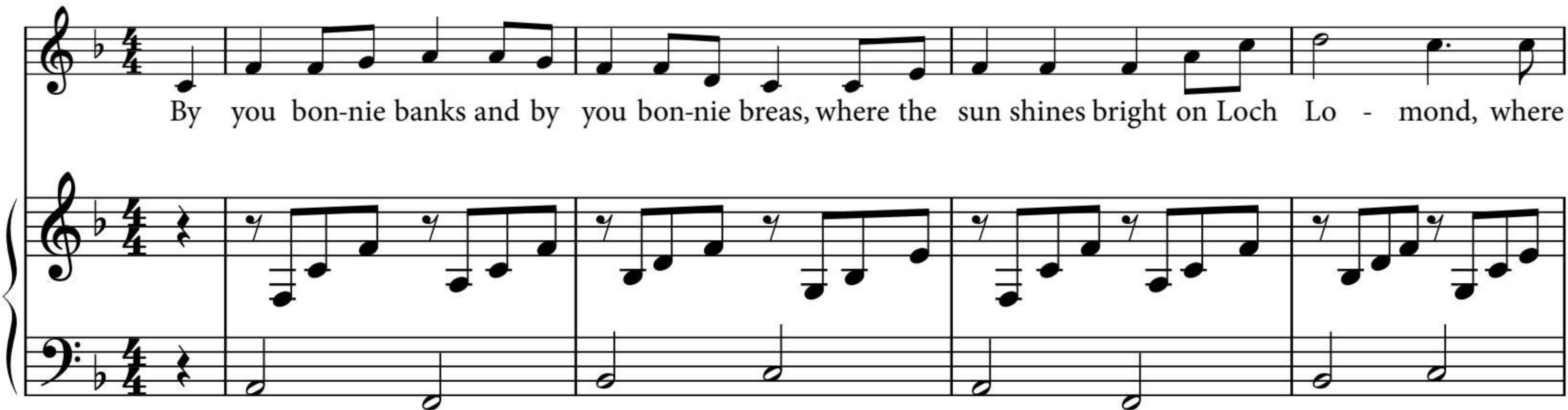
2



...

8.2 Gebrochene Akkorde aufwärts (Kap. 1)

8.2 Ascending broken chords (ch. 1)



By you bon-nie banks and by you bon-nie breas, where the sun shines bright on Loch Lo - mond, where



...

8.3 Rhythmisierte Akkorde (Kap. 1)

8.3 Rhythmized chords (ch. 1)

1

2

By your bon-nie banks and by your bon-nie breas, where the sun shines bright on Loch Lomond, where

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system is labeled '1' and the second '2'. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'By your bon-nie banks and by your bon-nie breas, where the sun shines bright on Loch Lomond, where'. A large, dark, circular watermark is overlaid on the center of the page, featuring a stylized white cat face and the year '1879'.

8.4 Orgelpunkt mit Bordunquinte (Kap. 2)

8.4 Pedal point with drone fifth (ch. 2)

Leseprobe

1

2

By your bon-nie banks and by your bon-nie breas, where the sun shines bright on Loch Lomond, where

The image shows a musical score for a song, similar to the one above. It consists of two systems of staves. The first system is labeled '1' and the second '2'. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are: 'By your bon-nie banks and by your bon-nie breas, where the sun shines bright on Loch Lomond, where'. A large, dark, circular watermark is overlaid on the center of the page, featuring a stylized white cat face and the year '1879'.

8.5 Chromatische Mittelstimme (Kap. 2)

8.5 Chromatic middle part (ch. 2)

1

2

By you bon-nie banks and by you bon-nie breas, where the sun shines bright on Loch Lo - mond, where



8.6 Rhythmisierte Akkorde (Variante)
(Kap. 2.1)

8.6 Rhythmized chords (variant)
(ch. 2.1)

1

2

Leseprobe

By you bon-nie banks and by you bon-nie breas, where the sun shines bright on Loch Lo - mond, where



9 Begleiten von Popsongs

9.1 Typische Akkordfolgen

Popsongs basieren häufig auf immer wiederkehrenden Kadenz-
zen. Sie sehen hier beispielhaft einige solcher Akkordfolgen.

1

C Am Dm G

Detailed description: This musical notation shows a four-measure progression in 4/4 time. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) in the treble and a C2 bass note. The second measure has an A minor chord (A3, C4, E4) in the treble and an A1 bass note. The third measure has a D minor chord (D3, F3, A3) in the treble and a D1 bass note. The fourth measure has a G major chord (G3, B3, D4) in the treble and a G2 bass note.

9 Pop Song Accompaniment

9.1 Typical chord progressions

Pop songs are often based on recurring cadences. Here you
can see some examples of such chord progressions.

2

C Am F G

Detailed description: This musical notation shows a four-measure progression in 4/4 time. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) in the treble and a C2 bass note. The second measure has an A minor chord (A3, C4, E4) in the treble and an A1 bass note. The third measure has an F major chord (F3, A3, C4) in the treble and an F1 bass note. The fourth measure has a G major chord (G3, B3, D4) in the treble and a G2 bass note.

3

C Em F G

Detailed description: This musical notation shows a four-measure progression in 4/4 time. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) in the treble and a C2 bass note. The second measure has an E minor chord (E3, G3, B3) in the treble and an E1 bass note. The third measure has an F major chord (F3, A3, C4) in the treble and an F1 bass note. The fourth measure has a G major chord (G3, B3, D4) in the treble and a G2 bass note.

4

C Em Dm G

Detailed description: This musical notation shows a four-measure progression in 4/4 time. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) in the treble and a C2 bass note. The second measure has an E minor chord (E3, G3, B3) in the treble and an E1 bass note. The third measure has a D minor chord (D3, F3, A3) in the treble and a D1 bass note. The fourth measure has a G major chord (G3, B3, D4) in the treble and a G2 bass note.

5

C E F G

Detailed description: This musical notation shows a four-measure progression in 4/4 time. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) in the treble and a C2 bass note. The second measure has an E major chord (E3, G#3, B3) in the treble and an E1 bass note. The third measure has an F major chord (F3, A3, C4) in the treble and an F1 bass note. The fourth measure has a G major chord (G3, B3, D4) in the treble and a G2 bass note.

6

C Eb F G

Detailed description: This musical notation shows a four-measure progression in 4/4 time. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) in the treble and a C2 bass note. The second measure has an E-flat major chord (Eb3, G3, Bb3) in the treble and an Eb1 bass note. The third measure has an F major chord (F3, A3, C4) in the treble and an F1 bass note. The fourth measure has a G major chord (G3, B3, D4) in the treble and a G2 bass note.

7

C Ab Bb C

Detailed description: This musical notation shows a four-measure progression in 4/4 time. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) in the treble and a C2 bass note. The second measure has an A-flat major chord (Ab3, Cb4, Eb4) in the treble and an Ab1 bass note. The third measure has a B-flat major chord (Bb3, Db4, Fb4) in the treble and a Bb1 bass note. The fourth measure has a C major chord (C4, E4, G4) in the treble and a C2 bass note.

8

C C# Dm G

Detailed description: This musical notation shows a four-measure progression in 4/4 time. The first measure has a C major chord (C4, E4, G4) in the treble and a C2 bass note. The second measure has a C-sharp minor chord (C#3, E4, G4) in the treble and a C#1 bass note. The third measure has a D minor chord (D3, F3, A3) in the treble and a D1 bass note. The fourth measure has a G major chord (G3, B3, D4) in the treble and a G2 bass note.

Spielen Sie diese Akkordfolgen in mehreren Tonarten.

Play these chord progressions in several keys.

9.2 Optionstöne

Bei Popsongs ist es häufig sinnvoll, Optionstöne zu verwenden, die den Stücken ihren ganz typischen „poppigen“ Charakter verleihen. Die wichtigsten in der Popmusik sind die hinzugefügte große None bei Dur-Akkorden, der *Major-7-Akkord* (manchmal ebenfalls in Verbindung mit der hinzugefügten großen None), die kleine Septime und die hinzugefügte None bei Moll-Akkorden, die sogenannten → Sus sowie die → Slash-Akkorde, die vornehmlich mit Dominant-Wirkung eingesetzt werden.

a) b) c) d) e)

C C^{add9} C^{majadd9} C/E C^{add9}/E

j) k) l)

G⁷ F/G G^{sus4}

Sie sehen zunächst einen C-Dur-Akkord (a), zu dem in b) die große None hinzugefügt wurde. Der Grundton wird im Pop normalerweise nicht verdoppelt. In d) und e) sehen sie analog diese beiden Akkorde mit Terz im Bass. Beispiel c) zeigt einen C-major-Akkord mit hinzugefügter großer None. Diese Optionstöne eignen sich im Pop vor allem auf der 1. und 4. Stufe. Probieren Sie selbst aus, welche dieser → Klangfarben Sie an welchen Stellen am liebsten verwenden.

In Beispiel f) sehen Sie einen d-Moll-Akkord, dem in g) die kleine Septime hinzugefügt wurde. Die Moll-Akkorde mit Septime eignen sich bei Liedern in Dur besonders für alle → Nebenfunktionen (2., 3. und 6. Stufe) und bei Liedern in Moll für die → Hauptfunktionen (1., 4. und 5. Stufe). Der Moll-Akkord mit hinzugefügter großer None (h) – auch in der Variante mit Terz im Bass (i) – passt vornehmlich auf der Moll-Tonika. Probieren Sie auch hier selbst, was Ihnen am besten gefällt.

Die im Pop häufig mit Dominantfunktion eingesetzten Sus- und Slash-Akkorde sind Akkorde mit → Vorhalten, die nicht aufgelöst werden. Beim Sus4-Akkord (l) handelt es sich demnach um einen Akkord, bei dem die Quarte statt der Terz erklingt. Der Slash-Akkord mit Dominantfunktion (k) ist ein Dur-Akkord ohne Terz und Quinte mit hinzugefügter kleiner Septime, großer None und Undezime (7, 9, 11, z. B. F/G). Keiner der Töne wird aufgelöst.

9.2 Tension notes

In pop songs, it is often useful to use tension notes, which give the pieces their very typical “poppy” character. The most important ones in pop music are the added major ninth in major chords, the *major 7th chord* (sometimes also in conjunction with the added major ninth), the minor seventh and the added ninth in minor chords, the so-called → sus and → slash chords, which are mainly used with a dominant effect.

f) g) h) i)

Dm Dm⁷ Dm^{add9} Dm^{add9}/F

First, you will see a C major chord (a), to which the major ninth has been added in b). The root is usually not doubled in pop music. In d) and e) you see these two chords analogously with a third in the bass. Example c) shows a C major chord with a major ninth added. In pop music, these tension notes are particularly suitable for the 1st and 4th degree. Try for yourself to see which of these → timbres you prefer to use where.

Example f) shows a D minor chord with the minor seventh added in g). Minor chords with a seventh are particularly suitable for songs in major in all → secondary functions (2nd, 3rd and 6th degree) and for songs in minor in the → primary functions (1st, 4th and 5th degree). The minor chord with an added major ninth (h) – as well as the variant with a third in the bass (i) – fits mainly in the minor tonic. Again, experiment to find what you like best.

Sus and slash chords, frequently used in pop music with a dominant function, are chords with → suspensions that are not resolved. A sus4 chord (l) is thus a chord in which the fourth is sounded instead of the third. A slash chord in dominant function (k) is a major chord without a third or fifth with an added minor seventh, major ninth and eleventh (7, 9, 11, e.g. F/G). None of the notes are resolved.

10 Vorspiele improvisieren

10 Improvising Preludes

Ein Vorspiel soll Zuhörer und Musizierende auf den Charakter und die Tonart eines Liedes einstimmen sowie einen bewusst gemeinsamen Beginn vorbereiten. Vorspiele lassen sich mit und ohne Melodieanteile gestalten. Solche mit Melodieausschnitten bieten sich insbesondere an, wenn das Lied den zu begleitenden Sängern oder anderen Musikern noch nicht vertraut ist und somit Teile der Melodie vorgestellt oder zurück ins Gedächtnis gerufen werden sollen. Soll der Gesang unterstützt werden, spielt der Pianist die Melodie in Begleitung mit. Hier sind einige passende Tipps:

Sie können ...

1. ... die letzten vier oder acht Takte des Liedes im Ganzen oder → Halbschluss harmonisieren (NB 1.2),
2. ... das Gleiche mit einem anderen Melodieausschnitt mit hohem Wiedererkennungswert tun (NB 1.3),
3. ... die Signalwirkung für den Beginn des Liedes durch einen → plagalen Ganzschluss und einen → Tonika (NB 1.4) Melodieausschnitt auf der → Tonika (NB 1.5) improvisieren (NB 4.1 und 4.2),
4. ... über einer Akkordfolge an die Melodie mit einem → Ganz- oder Halbschluss improvisieren (NB 4.1 und 4.2),
5. ... das Vorspiel aus der Begleittechnik für ein Lied, das sich zum Begleiten des Liedes entschieden hat, und mit einem ruhendem Ganz- oder einem Halbschluss (Beispiel Pendelbewegung NBe 5.1 und 5.2),
6. ... die Begleittechnik rhythmisch fortsetzen, sodass ein fließender Übergang zum Beginn des Liedes entsteht (NB 5.3),
7. ... Begleittechnik und Melodie kombinieren (NB 6).

The purpose of a prelude is to get the audience and musicians in the right mindset for the song's character and key and to prepare for a deliberately joint beginning. Preludes can be arranged with or without melody parts. Songs with excerpts of the melody are particularly useful when the singers or accompanying musicians are unfamiliar with the song, as they allow parts of the melody to be introduced or recalled. If the singers support, the pianist plays along with the melody in the accompaniment. Here are some useful tips:

You can ...

1. ... harmonize the last four or eight measures of the melody, as an → perfect cadence (NBe 1.1 and 1.2),
2. ... do the same with another excerpt with high recognition value (NBe 1.3),
3. ... emphasize the effect for the beginning of the song by a → plagal cadence if the melodic excerpt ends on the → tonic (NBe 1.4) and a → tonic (NBe 1.5) improvise a → perfect progression following the melody, with a → perfect cadence (NBe 4.1 and 4.2),
4. ... improvise a → perfect progression following the melody, with a → perfect cadence (NBe 4.1 and 4.2),
5. ... form a → perfect progression from the accompaniment technique to accompany the song, ending with a → perfect or imperfect cadence (example pendulum on NBe 5.1 and 5.2),
6. ... continue the accompanying technique rhythmically to create a smooth transition to the beginning of the song (NB 5.3),
7. ... combine accompanying technique and melody (NB 6).

Leseprobe

Loch Loch

T./M.: trad., aus Schottland

F/A F B $\flat$ C C 7 F Dm

By you bon-nie banks and by you bon-nie breas, where the sun shines bright on Loch

4 B $\flat$ C C/E B $\flat$ F Gm B $\flat$ C 7 F/A B $\flat$ C -7 F

Lo-mond, where me and my true love, we ne-ver meet a-gain on the bon-nie, bon-nie banks of Loch Lo-mond.

► S. 115

Takte | Measures 5–8

1.1

...

1.2

...

Takte | Measures 1–4

2.1

...

2.2

...

3

...

Takte | Measures 5–8

4.1

...

4.2

...

Anhang

Appendix

1 Lösungen (alphabetisch)

1 Solutions (alphabetical)

Abendstille überall

T.: Otto Laub (1805–1882)

M.: Fritz Jöde (1887–1970)

A - bend - stil - le ü - ber - all, nur am Bach — die
Nach - ti - gall, singt ih - re Wei - se kla - gend und lei - se durch das Tal.

© Mösel Verlag

Mit freundlicher Genehmigung Schott Music, Mainz

Ack, Värmeland

T.: Anders Fryxell (1795–1881)

M.: trad.

Ack, Vär - me - land, du skö - na, du här - li - ga land! Du
kom - me jag än mit det för - lo - va - de land, till
kro - na för Sve - a ri - kes län - der! Ja, Ja,
Värm - land jag än - då å - ter - vän - der.
där vill jag le - va, ja, där vill jag dö. Och
om en gång från Värm - land jag ta - ger mig en mö, så
vet jag att al - drig jag mig ång - rar.

Ade zur guten Nacht

T./M.: aus dem 19. Jh.

A - de zur gu - ten Nacht. Jetzt wird der Schluss ge - macht, dass
 ich muss schei - den. Im Som - mer da wächst der Klee, im
 Win - ter da schneit's den Schnee, da komm ich wie - der.

Brüderlein fein

T.: Ferdinand Raimund, 1826

M.: Josef Drechsler, 1826

Brü - der - lein fein, Brü - der - lein fein, musst mir ja nicht bö - se sein.
 Brü - der - lein fein, Brü - der - lein fein, musst nicht bö - se sein.
 Scheint die Son - ne noch so schön, ein - mal muss sie un - ter - gehn.
 Brü - der - lein fein, Brü - der - lein fein, musst nicht trau - rig sein.

Brüderchen, komm tanz' mit mir

T./M.: aus Thüringen, um 1800

Brü - der - chen, komm tanz' mit mir, bei - de Hän - de reich' ich dir.
 Ein - mal hin, ein - mal her, rund - he - rum, das ist nicht schwer.

Dies ist eine Leseprobe.
Nicht alle Seiten werden angezeigt.

This is an excerpt.
Not all pages are displayed.



**Breitkopf
& Härtel**

2 Verzeichnis der Lieder

Die Kapitel

- 1 Zwei Harmonien
- 2 Drei Harmonien, chromatische Mittelstimme
- 3 Umkehrungen
- 4 Sexte und Septime (charakteristische Klangfarben)
- 5 Vorhalte
- 6 Haupt- und Nebenfunktionen
- 7 Zwischendominanten und Modulationen

Kursiv = Lied wird in den angegebenen Kapiteln als Beispiel verwendet.

2 Index of Songs

The Chapters

- 1 Two Chords
- 2 Three Chords, Chromatic Middle Part
- 3 Inversions
- 4 Sixth and Seventh (Characteristic Timbres)
- 5 Suspensions
- 6 Primary and Secondary Functions
- 7 Secondary Dominants and Modulations

Italics = Song is used as an example in the specified chapters.

	Kapitel Chapter	Seite Page	Lösungen Solutions	Seite Page
<i>Abendstille überall</i>	5	44		100
Ack, Värmeland	6	64		100
Ade zur guten Nacht	4	32		101
<i>Brüderlein fein</i>	5	52		101
Brüderchen, komm tanz' mit mir	4	40		101
Bunt sind schon die Wälder	7	73, 76		102
Danny Boy	6	64		102
Das Wandern ist des Müllers Lust	7	77		103
<i>Dat du min Leevsten büst</i>	3	23		103
Der Mai ist gekommen	7	77		103
Der Mond ist aufgegangen	7	76		104
Der Winter ist vergangen	4	40		104
<i>Die Gedanken sind frei</i>	5	47		104
Die güld'ne Sonne	7	78		105
Die Lorelei	7	78		105
Drunten im Unterland	4	33		106
<i>Ein Männlein steht im Walde</i>	5	50		106
<i>Ein Vogel wollte Hochzeit machen</i>	4	30		106
<i>Es führt über den Main</i>	6	63		107
Es klappert die Mühle	5	49		107
Es kommt ein Schiff geladen	6	65		107
Geh' aus, mein Herz, und suche Freud'	7	78		108
Greensleeves	6	65		108
Guten Abend, gut' Nacht	7	74		108
Hänsel und Gretel	4	33		109
Ich hab' die Nacht geträumet	2, 3, 4	19, 25, 41		109
Ihr Kinderlein kommet	4	33		110
Im Frühtau zu Berge	4	34		110
<i>Im Märzen der Bauer</i>	4	36		111

	Kapitel Chapter	Seite Page	Lösungen Solutions	Seite Page
Im schönsten Wiesengrunde	5	49		111
<i>Im Wald und auf der Heide</i>	6	61		112
<i>In einem kühlen Grunde</i>	7	72		112
In meinem kleinen Apfel	4	34		112
Kling, Glöckchen, klingelingeling	7	79		113
Kol dodi, kol dodi	2	19		113
<i>Komm, lieber Mai, und mache</i>	7	76		113
Kommet, ihr Hirten	2, 3, 4	19, 25, 41		114
<i>Kommt ein Vogel geflogen</i>	5	54		114
Kuckuck, Kuckuck, ruft's aus dem Wald	4	34		115
<i>Leise rieselt der Schnee</i>	7	75		115
<i>Loch Lomond</i>	6, 8, 10	58, 83, 96		115
Long, long ago	5	46		115
Macht hoch die Tür	7	79		116
Maria durch ein' Dornwald ging	6	66		116
My Bonnie Is Over the Ocean	7	73		116
Nun will der Lenz uns grüßen	5	46		117
O du fröhliche	7	80		117
O du lieber Augustin	1	14		117
O Heiland, reiß die Himmel auf	6	66		118
<i>O wie wohl ist mir am Abend</i>	1, 3	12, 27		118
Oh! Susanna	2	19		119
Sally Gardens	6	66		119
Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein	4	35		120
Schneeflöckchen, Weißbröckchen	5	46		120
So treiben wir den Winter aus	6	66		120
Steh'n zwei Sterne am hohen Himmel	5	51		121
Sur le pont d'Avignon	1, 3, 4	14, 26, 41		121
<i>Süßer die Glocken nie klingen</i>	7	74		122
Tochter Zion	7	80		122
<i>Vem kan segla?</i>	2, 3	16, 26		122, 123
Wem Gott will rechte Gunst erweisen	4	35		123
Wenn ich ein Vöglein wär'	5	53		123
<i>Wohin zieht ihr Schwäne mit eurem Sang?</i>	4	38		123
Wohlan, die Zeit ist kommen	5	55		124
Zeigt her eure Füße, zeigt her eure Schuh'	7	80		124
Zogen einst fünf wilde Schwäne	4	35		124

3 Glossar¹⁴

For the English version see page 131.

Akkordstellung → Umkehrungen → Grundstellung

Auflösung → Vorhalt

Akkordeigene (auch harmonieeigene) Töne sind die Stammtöne eines Akkords.

Als **akkordfremde** (auch harmoniefremde) **Töne** bezeichnet man z. B. → Vorhalte, → Wechselnoten und → Durchgangsnote.

Mit **Akkordlagen** werden die unterschiedlichen Lagen eines Akkords bei gleichbleibendem Grundton bezeichnet. Anders als bei → Umkehrungen (**Akkordstellungen**) eines vierstimmigen Akkords ordnen sich lediglich die drei Oberstimmen neu. So bezeichnen die Begriffe **Terz-**, **Quint-** und **Oktavlage** jeweils die Akkordlage, bei der die Terz, die Quinte oder die Oktave im Sopran liegt.

Beim **Albertibass** handelt es sich um eine in der klassischen Musik sehr geläufige Form der Dreiklangsbrechung, deren Töne in einer festgelegten Reihenfolge erklingen (tiefster, höchster, mittlerer und höchster Ton). Benannt wurde die Begleittechnik nach seinem Erfinder Domenico Alberti (um 1710–1746). (s. Kap. 4, NB 6.1)

Bei einem **Arpeggio** werden die Töne nicht gleichzeitig, sondern kurz nacheinander gespielt. (s. Kap. 6, NB 3.1)

Bordunquinte → Orgelpunkt

Charakteristische Dissonanzen sind Töne, die Akkorden als besondere Färbung hinzugefügt werden können. In der Volksliedbegleitung sind das die Septime der Dominante (in diesem Lehrwerk angezeigt durch den Großbuchstaben mit hochgestellter Ziffer 7, z. B. C⁷) und die zur Subdominante hinzugefügte Sexte (*Sixte ajoutée*; hier zur Abgrenzung zur die Quinte ersetzenden Sexte mit den hochgestellten Ziffern 5/6 angezeigt, z. B. c-Moll = Cm^{5/6}; s. Kap. 4). Da auch die die Quinte ersetzende Sexte der Subdominante (z. B. C⁶) dem Akkord einen besonderen Klang verleiht, jedoch aus satztechnischen Gründen nicht zu den Dissonanzen gezählt wird (s. Kap. 4), wird in diesem Lehrwerk allgemein von **Klangfarben** gesprochen. In der Popmusik verwendet man als

charakteristische Klangfarben **Optionstöne**: bei Dur-Akkorden häufig die große None (add9) und manchmal auch die große Septime, also die große Terz über dem Dreiklang, bezeichnet mit maj, ma oder mj für major, z. B. A^{maj} = a-cis-e-gis, bei Moll-Akkorden die kleine None (ebenfalls add9) und die kleine Septime (7) sowie bei Dur-Akkorden mit Dominantfunktion die Quarte (sus4). → Hauptfunktionen → Dominantseptakkord → verminderter Septakkord

Chromatik (griech. chroma = *Farbe*) bezeichnet ursprünglich die „Einfärbung“ des Notenbildes, indem das durch die Grundtonart vorgegebene Tonmaterial mit Hilfe von Versetzungszeichen erhöht oder erniedrigt wird und damit die Grenzen der Tonart geweitet werden.

Beim **Dezimengriff** handelt es sich um eine Begleittechnik, bei der im Rahmenintervall einer Dezime die für einen Akkord prägenden Töne (meist Grundton, Terz und Quinte) in der jeweils gewählten → Akkordlage erklingen. (s. Kap. 3, NBe 6.2–6.4 und Kap. 8)

Bei der **Dominante** handelt es sich um den Akkord, der von der fünften Stufe einer Tonleiter aus gebildet wird. Als Sonderform erscheint sie häufig mit der Septime. → Funktion → Funktionstheorie → charakteristische Dissonanzen → Klangfarben

Beim **Dominantseptakkord** handelt es sich um einen viertönigen Klang, der, aufbauend auf einem Durdreiklang mit Dominantfunktion und durch die Septime ergänzt, die Auflösungsstendenz in die nachfolgende Tonika verstärkt. In diesem Lehrwerk wird er mit der hochgestellten Ziffer 7 angegeben, z. B. C-Dur mit hinzugefügter Septime = C⁷. Der Dominantseptakkord tritt auch verkürzt, das heißt ohne Grundton, auf. → Hauptfunktionen → charakteristische Dissonanzen

Dominantseptnonenakkord (verkürzter), Dominantnonenakkord → verminderter Septakkord

Doppeldominante → Zwischendominante

Die **Durchgangsnote** ist ein → akkordfremder Ton, der stufenweise und auf unbetonter Zählzeit → akkordeigene Töne miteinander verbindet. (s. Kap. 6, NB 2)

Four-Chord-Songs sind Lieder, die mit einer bestimmten, aus vier Akkorden bestehenden Akkordfolge (D, A, Hm, G also I-V-VI-IV bzw. Tonika – Dominante – Tonikaparallele

14 Literatur: Krämer, Thomas and Dings, Manfred: *Lexikon Musiktheorie*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2011 (= Krämer, Dings 2011). Ziegenrucker, Wieland: *ABC Musik – Allgemeine Musiklehre. 446 Lehr- und Lernsätze*. Fassung 2009. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2022 (= Ziegenrucker 2022).

Dies ist eine Leseprobe.

Nicht alle Seiten werden angezeigt.

Haben wir Ihr Interesse geweckt?

Bestellungen nehmen wir gern über
den Musikalien- und Buchhandel
oder unseren Webshop unter

www.breitkopf.com

entgegen.



This is an excerpt.

Not all pages are displayed.

Have we sparked your interest?

We gladly accept orders via music and
book stores or through our webshop at

www.breitkopf.com.

Wer das spontane und sichere Begleiten von Liedern erlernen möchte, trifft mit diesem Buch die richtige Wahl. Es lehrt Menschen mit Grundkenntnissen im Klavierspiel und in allgemeiner Musiklehre, Melodien selbst zu harmonisieren sowie vorgegebene Akkorde zu lesen und begleitend umzusetzen. Es vermittelt gängige Begleitmodelle und deren stilsichere Anwendung.

Von Beginn an profitieren Lernende von einer wiederkehrenden klaren Abfolge kleiner Lernschritte, die zuerst auf sehr einfache, später auf anspruchsvollere harmonische Abläufe in Melodien verschiedener Genres angewendet wird. Exkurse in die Popharmonik und das Improvisieren von Vorspielen, eine umfangreiche Sammlung von Liedern und Kadenzmodellen nebst Lösungen zum Üben und ein Glossar runden das Lehrbuch ab.

- Praxiserprobter, kleinschrittiger Lehrgang
- Entwickelt in der Ausbildung von Schulmusikern
- Klare, sich wiederholende Abfolge der Lernschritte
- Einführung von Grund- und einfachen Nebenfunktionen
- Exkurse in die Popharmonik und das Improvisieren von Vorspielen
- Vielfältige Begleitmodelle
- Umfangreiche Sammlung von Liedern und Kadenzmodellen zum Üben
- Glossar

This book is the right choice for anyone who wants to learn how to accompany songs spontaneously and confidently. It teaches people with basic piano and music skills how to harmonize melodies and how to read and utilize given chords. It covers common accompaniment models and helps to use them with stylistic confidence.

From the very beginning, learners benefit from a clear sequence of small learning steps, which are first applied to very simple harmonic progressions and later to more challenging ones in melodies of various genres. Excursions into pop harmony and the improvisation of preludes, an extensive collection of songs and cadence models for practice, along with their solutions, as well as a glossary round off the textbook.

- Practice-proven, small-step course
- Developed in the training of school musicians
- Clear, repetitive sequence of learning steps
- Introduction to primary and simple secondary functions
- Excursions into pop harmony and the improvisation of preludes
- Diverse accompaniment patterns
- Extensive collection of songs and cadence models to practice
- Glossary

Foto: Hans Weber, Langerwehe



Jens Kratzenberg ist Lehrbeauftragter für *Schulpraktisches Klavierspiel* an der Hochschule für Musik und Tanz Köln und Musiklehrer an einer allgemeinbildenden Schule.

Jens Kratzenberg is a lecturer for *Practical Piano Playing* at the Cologne University of Music and Dance and a music teacher at a school for general education.

„... wer es durcharbeitet, hat einen Lehrgang für praktisches Begleiten am Klavier durchlaufen, wie es ihn noch nie gegeben hat.“

“... whoever works through it will have completed an unprecedented course in practical piano accompaniment.”

Prof. Dr. h. c. Thomas Krämer