

Urs Nüssli

Die neue Harmonielehre

**Ein Arbeitsheft
für Jazz, Pop und Rock**

Band 8/9

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1. KAPITEL: MODALE HARMONIELEHRE</u>	3
1.1 Modale Klangebene	3
1.2 Beispiele von modalen Standards	4
1.3 Modale Kadenz	4
1.3.1 Die Moll-Skalen	6
1.3.2 Die Dur-Skalen	10
1.3.3 Zusammenfassung der modalen Stufenakkorde	13
1.3.4 Ergänzungen zu modalen Kadenz	14
1.4 Modale Melodien	17
1.5 Modale Voicings	18
1.6 Zusammenstellung weiterer Skalen	19
1.7 Aufgaben zu Kapitel 1	20
<u>2. KAPITEL: MODALE AUSWECHSLUNGEN (2. TEIL)</u>	26
2.1 Repetition	26
2.1.1 Begriffe	26
2.1.2 Modale Auswechslungen aus natürlich-Moll	26
2.1.3 Modale Auswechslungen aus harmonisch-Moll	29
2.1.4 Modale Auswechslungen aus melodisch-Moll	29
2.2 Modale Auswechslungen aus anderen Modi	30
2.2.1 Modale Auswechslungen aus dorisch	31
2.2.2 Modale Auswechslungen aus phrygisch	32
2.2.3 Modale Auswechslungen aus lydisch	33
2.2.4 Modale Auswechslungen aus mixolydisch	34
2.3 Zusammenfassung der modalen Auswechslungsakkorde in Dur	35
2.4 Zusammenfassung der modalen Auswechslungsakkorde in Moll	36
2.5 Beispiele von Standards mit modalen Auswechslungen	36
2.6 Aufgaben zu Kapitel 2	37
<u>3. KAPITEL: DOMINANT7-AKKORDE MIT SPEZIALFUNKTION</u>	42
3.1 Einleitung	42
3.2 Dominant7-Akkorde mit Spezialfunktion	42
3.2.1 Zusammenstellung der Dominant7-Akkorde mit Spezialfunktion	48
3.3 Fortlaufende II-V-Verbindungen	49
3.4 Aufgaben zu Kapitel 3.2	56
3.5 Aufgaben zu Kapitel 3.3	61

1. KAPITEL: MODALE HARMONIELEHRE

Die Harmonielehre konzentrierte sich bis jetzt, was Akkordfolgen betrifft, auf *funktionsharmonische* Zusammenhänge einzelner Akkorde zueinander. Basis dazu diente ein tonales Zentrum (in Form eines Tonika-Akkordes), zu diesem sich die übrigen Akkorde in verschiedener Funktion (T, SD, D) in Bezug bringen liessen: als Stufenakkord, Sekundärdominante, Tritonusstellvertreter, modale Auswechslung usw. Das tonale Zentrum bewegte sich in Dur (ionisch) oder in Moll (aeolisch und/oder in Kombination mit harmonisch- sowie melodisch-Moll).

1.1 Modale Klangebenen

Die modale Harmonielehre beschränkt sich zunächst auf einzelne oder mehrere voneinander unabhängige *Klangebenen*. Das Zentrum bildet jeweils- wie der Name "modal" sagt- ein Modus. Die im modalen Jazz¹⁾ am häufigsten verwendeten Modi sind: dorisch, phrygisch, lydisch und mixolydisch. Denkbar sind auch die Modi ionisch und aeolisch. Da jedoch der grösste Teil von funktionsharmonischen Stücken auf diesen beiden Modi aufbaut, sind sie für den modalen Jazz weniger interessant. Theoretisch denkbar wäre zudem der Modus lokrisch. Aufgrund der Instabilität des ihm zugrunde liegenden verminderten Dreiklangs findet dieser Modus im modalen Jazz jedoch kaum Verwendung. Im modalen Jazz wurde zudem oft mit anderen Skalen als mit den herkömmlichen Modi experimentiert (siehe Zusammenstellung, Seite 19).

Wichtig bei modalen Verhältnissen ist die Tatsache, dass, egal welcher Modus einer modalen Komposition zugrunde liegt, der entsprechende Modus das eigentliche, *absolute Tonzentrum* bildet. Beispiel: Die Verwendung von "dorisch" als modale Basis führt zu einem I- oder I-7 - Akkord, der diesem Modus zugrunde liegt (also I- oder I-7 als tonales Zentrum und nicht dorisch als *relative II. Stufe* zu ionisch).

Die wichtigsten Unterschiede in der Übersicht:

<u>Funktionsharmonielehre</u>	<u>modale Harmonielehre</u>
- Tonalität (z.B. A-Dur) - funktionsharmonische Akkordbezüge (T, SD, D) - vertikale Tonanordnung (Akkorde) - meist eine Fülle von Akkorden - Tonmaterial aus ionisch, harmonisch- und melodisch-Moll	- Modalität (z.B. A-dorisch) - Nebeneinander unabhängiger Klangebenen oder modale Kadenzen (siehe Kap. 1.3) - horizontale Tonanordnung (Skalen) - nur wenige Akkorde - zusätzliche Verwendung von "exotischem" Tonmaterial

Die im modalen Jazz unabhängig voneinander auftretenden modalen Klangebenen können in verschiedenen Verhältnissen zueinander stehen. Zwei Faktoren sind dazu entscheidend: das Tonzentrum (*Tonalität*) und der Modus (*Modalität*). Bei zwei oder mehreren Klangebenen werden gleiche Tonzentren und Modi mit der Vorsilbe "-uni", verschiedene Tonzentren und

¹⁾ Der Begriff "modaler Jazz" ist als musikgeschichtliche Epoche in die späten 50-er und frühen 60-er Jahre einzuordnen. Dabei dienten *Modi* als harmonische, melodische und improvisatorische Basis- im Gegensatz zu den komplexen harmonischen Abläufen der vorangegangenen Bebop- und Hardbop-Ära. Zu den wichtigsten Vertretern des modalen Jazz gehören: Miles Davis, John Coltrane, McCoy Tyner, Pharoah Sanders.

Modi mit der Vorsilbe "-poly" angegeben. Man spricht also beispielsweise von polymodal-unitonal (verschiedene Modi, gleiches Tonzentrum): z.B. c-dorisch, c-phrygisch. Insgesamt ergeben sich daraus vier mögliche Kombinationen:

<u>Kombinationsmöglichkeiten</u>	<u>Beispiel</u>
unimodal -unitonal	a-lydisch -a-lydisch
unimodal -polytonal	a-lydisch -f-lydisch
polymodal -unitonal	a-lydisch -a-dorisch
polymodal -polytonal	a-lydisch -f-dorisch

Die oben aufgeführten Verhältnisse von Klangebene sind in einer Vielzahl von modalen Kompositionen nachweisbar.

1.2 Beispiele von modalen Standards:

<u>Standard</u>	<u>Klangebene</u>	<u>Klangverhältnis</u>
All Blues	c-ionisch - a ^b -ionisch b ^b -ionisch - d-phrygisch g-aeolisch	polymodal-polytonal
Freedom jazz dance	b ^b -mixolydisch	unimodal-unitonal
Impressions	d-dorisch - e ^b -dorisch	unimodal-polytonal
The intrepid fox (Soloform)	c-dorisch - b-lydisch b ^b -mixolydisch - f-mixolydisch	polymodal-polytonal
Litha (B-Teil)	e-dorisch - f-dorisch a-dorisch	unimodal-polytonal
Maiden Voyage	d-mixolydisch - f-mixolydisch e ^b -mixolydisch - d ^b -dorisch	polymodal-polytonal
Milestones	c-mixolydisch - a-aeolisch	polymodal-polytonal
Recordame (A-Teil)	a-dorisch - c-dorisch	unimodal-polytonal
So what	d-dorisch - e ^b -dorisch	unimodal-polytonal

1.3 Modale Kadenzen

Im modalen Jazz kann also jeder Modus des ionischen Systems²⁾ als *eigenständige Tonika-Skala* verwendet werden. Wie bereits gesagt bildet der lokrische Modus hier die Ausnahme. Jede Skala lässt sich mit Hilfe von Ganz- und Halbtönen definieren. Aus jeder Skala (ionisch, dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch und aeolisch) resultiert zudem entweder ein Dur- oder Mollakkord. Vergleicht man die Durskalen lydisch und mixolydisch mit der Skala ionisch- die Mollskalen dorisch und phrygisch mit der Skala aeolisch, so stellt man fest, dass sich die einzelnen Skalen immer nur durch *eine* Note unterscheiden. Diese Note wird in der modalen Harmonielehre als *charakteristische Note* bezeichnet. Durch diese Note unterscheiden sich beispielsweise die Skalen aeolisch (Skalenton b6) und dorisch (Skalenton 6) oder die Skalen ionisch (Skalenton 4) und lydisch (Skalenton #4).

²⁾ Dieser Band beschränkt sich auf die Modi ionisch, dorisch, phrygisch, lydisch, mixolydisch und aeolisch. Grundsätzlich sind aber auch andere Tonleitern denkbar.

2. KAPITEL: MODALE AUSWECHSLUNGEN (2 TEIL)

Dieses Kapitel bildet den zweiten und abschliessenden Teil zum Thema modale Auswechslungen (der erste Teil befindet sich in Harmonielehre, Band 5). Voraussetzung zu diesem Kapitel ist die Kenntnis der modalen Harmonielehre (Kapitel 1 dieses Bandes).

2.1 Repetition

2.1.1 Begriffe

- *Modale Auswechslung*: Unter der modalen Auswechslung versteht man das Entleihen eines Stufenakkordes aus einem Modus und dessen Verwendung in einem gleichnamigen Modus. Beispiel: Verwendung von $A^b\Delta 7$ ($bVI\Delta 7$) aus c-aeolisch in c-ionisch.

- *Gleichnamige Tonart* (Dur oder Moll): Unter der gleichnamigen Tonart versteht man eine Tonart mit gleichem tonalen Zentrum. Beispiel: Gleichnamige Molltonart von C-Dur: C-Moll (NM, HM oder MM).

- *Parallele Dur-/Molltonart*: Unter der parallelen Molltonart versteht man eine Tonart, die sich, ausgehend von Dur, auf dessen VI. Stufe befindet. Beispiel: Parallele Molltonart von C-Dur: A-Moll.

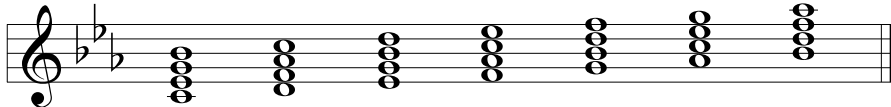
Unter der parallelen Durtonart versteht man eine Tonart, die sich, ausgehend von Moll (NM), auf dessen $bIII$. Stufe befindet. Beispiel: Parallele Durtonart von C-Moll (NM): E^b -Dur.

2.1.2 Modale Auswechslungen aus natürlich-Moll (NM)

Hier noch einmal die Stufenakkorde von natürlich-Moll (c-aeolisch):

1

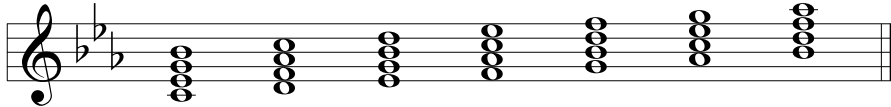
I-7	II-7 $b5$	$bIII\Delta 7$	IV-7	V-7	$bVI\Delta 7$	$bVII 7$
C-7	D-7 $b5$	$E^b\Delta 7$	F-7	G-7	$A^b\Delta 7$	$B^b 7$



Die Akkorde aus natürlich-Moll, welche in der gleichnamigen Durtonart verwendet werden, sind: I-7, $bIII\Delta 7$, IV-7, V-7, $bVI\Delta 7$ und $bVII 7$. Untersucht man diese Akkorde nach ihrer *Funktion*, so stellt man folgendes fest:

2

I-7	II-7 $b5$	$bIII\Delta 7$	IV-7	V-7	$bVI\Delta 7$	$bVII 7$
C-7	D-7 $b5$	$E^b\Delta 7$	F-7	G-7	$A^b\Delta 7$	$B^b 7$

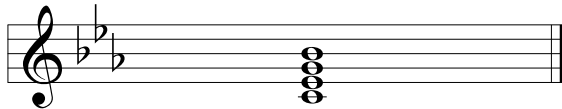


TM SDM TM SDM ? SDM SDM

I-7: Moll-Akkord auf der I. Stufe; Funktion: Moll-Akkord mit Tonika-Funktion (engl.: Tonic minor (TM)).

3

I-7
C-7



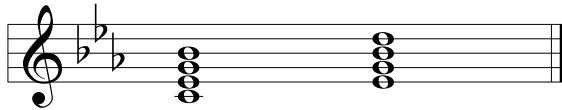
TM

II-7b5: Dieser Akkord tritt in den meisten Fällen im Zusammenhang mit dem zugehörigen Dominant7-Akkord als $II-7b5 \rightarrow V7^{b9}$ auf. Diese beiden Akkorde werden als modale Auswechslungen der harmonisch-Moll-Skala zugeordnet, da sie zu dieser Skala diatonisch sind (siehe Kap. 2.1.3 Modale Auswechslungen aus harmonisch-Moll). Die Funktion von II-7b5 ist subdominant-Moll (engl.: subdominant minor (SDM)); siehe auch Seite 28).

bIIIΔ7: Dieser Akkord hat als Ersatz-Akkord von I-7 ebenfalls Tonika-Moll-Funktion (TM).

4

I-7	bIIIΔ7
C-7	E \flat Δ7

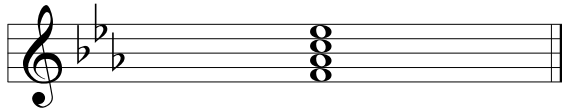


TM TM

IV-7: Akkorde auf der IV. Stufe üben in Dur wie in Moll eine subdominante Funktion (SD) aus. Bei Moll-Akkorden auf der IV. Stufe handelt es sich zudem um Mollsubdominanten-Akkorde (SDM).

5

IV-7
F-7

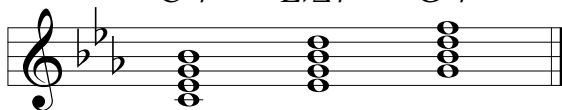


SDM

V-7: Als Akkord auf der V. Stufe deutet G-7 auf einen Akkord mit dominant-Funktion hin. Aufgrund des fehlenden Tritonus enthält dieser Akkord jedoch nicht die nötige Spannung. Er kommt auch als Erweiterung von I-7 nicht in Frage, da ihm die Mollterz (e^b) in der Akkordstruktur fehlt. Der Akkord V-7 ist deshalb nur als modale Auswechslung aus aeolisch zu erklären.

6

I-7	bIIIΔ7	V-7
C-7	E \flat Δ7	G-7



TM TM TM?

2.6 Aufgaben zu Kapitel 2

1. Analysiere die folgenden Akkordprogressionen.

a) $F\Delta 7$ $B\flat 7$ $G-7b5$ $C7b9$



$D\flat\Delta 7$ $G\flat\Delta 7$ $F\Delta 7$ $E\flat\Delta 7$



b) $B-7$ $G\sharp-7b5$ $C\sharp-7b5$ $F\sharp7b9$



$B-7$ $E7$ $C\sharp-7$ $C7$



c) $A\flat\Delta 7$ $E\flat\Delta 7$ $A\flat\Delta 7$ $G-7$



$A\flat\Delta 7$ $A\flat-7$ $A\flat 6$ $G\flat 7$



d) $B\flat\Delta 7$ $B\flat 7sus4$



$B\flat-7$ $E\flat-7$ $A\flat 7$



3. KAPITEL: DOMINANT7-AKKORDE MIT SPEZIALFUNKTION

3.1 Einleitung

Der Begriff „dominant“ bezieht sich einerseits auf Dominant7-Akkorde als *Akkordtyp*, andererseits auf ihre *Funktion*, d.h auf ihre Dominant-Auflösung zu einem Akkord hin. Die folgenden Gruppen von Dominant7-Akkorden bewegen sich dabei in reinen Quinten abwärts (in reinen Quartan aufwärts) oder in Halbtonschritten abwärts zu einem Zielakkord hin:

- Primärdominanten
- Sekundärdominanten
- Tritonusstellvertreter
- erweiterte Dominanten

Ihre Funktion bleibt auch dann beibehalten, wenn es sich um einen Trugschluss handelt. In Beispiel 1 behalten die Akkorde A^b7 (TS/V) und C7 (V7/IV) ihre Funktion bei, auch wenn die erwartete Auflösung nach G7 bzw. nach FΔ7 fehlt.

1

Example 1 shows a sequence of chords in bass clef: C:7, A|7 (TS:V), G:7, C7 (V7:IV), F:7, B|7, C:7. Arched lines connect A|7 to G:7 and C7 to F:7, indicating tritone substitutions.

3.2 Dominant7-Akkorde mit Spezialfunktion

Bei Dominant7-Akkorden mit Spezialfunktion handelt es sich um Akkorde *ohne Dominant-Funktion!* Somit kommen auch *keine Trugschlüsse* vor, da eine Dominant-Auflösung zu einem Zielakkord hin fehlt. Dominant7-Akkorde mit Spezialfunktion werden deshalb auch nicht mit V7/ (V7 von) bezeichnet. Ihre Analyse beschränkt sich auf die Angabe der betreffenden Stufe innerhalb einer Tonart (z.B. IV7).

I7: Der Akkord I7 (bisher bekannt als V7/IV) wurde bereits in Harmonielehre 6, Kapitel 3 Der Blues vorgestellt. Dieser Akkord übt also keine dominante-, sondern eine *Tonika-Blues-Funktion* aus (siehe Beispiel 2).

IV7: Ebenfalls in das Kapitel Blues fällt der Akkord IV7 (bisher in eher seltenen Fällen bekannt als TS/III). Als Akkord der IV. Stufe wird ihm eine *subdominante Funktion* zugeordnet.

2

Example 2 shows a sequence of chords in treble clef: I7 (F7), IV7 (B|7), I7 (F7), I7 (F7).

Für die Herkunft von IV7 gibt es noch eine zweite Erklärung: Als Stufenakkord von melodisch-Moll übt er ebenfalls eine *subdominante Funktion* aus.

3



Die Herkunft von IV7 ist also je nach Zusammenhang als Bluesakkord (Beispiel 2), als Stufenakkord in melodisch-Moll (Beispiel 4) oder als modale Auswechslung (z.B. in der gleichnamigen Dur-Tonart, Beispiel 5) zu erklären.

4



5



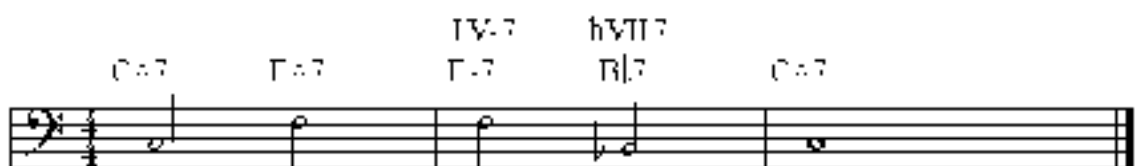
bVII7: Der Akkord bVII7 ist als Stufenakkord von natürlich-Moll bereits im Kapitel modale Auswechslungen vorgestellt worden (siehe Kapitel 2, Seite 28).

6



Der Akkord bVII7 löst sich meistens direkt zur I. Stufe hin auf und bildet zusammen mit dem Akkord IV-7 (ebenfalls Stufenakkord von natürlich-Moll), welche oft gemeinsam verwendet werden, eine *Subdominanten-Kadenz*.

7



3.4 Aufgaben zu Kapitel 3.2 (Dominant7-Akkorde mit Spezialfunktion)

1. Notiere in den jeweiligen Tonarten Beispiele in Form von Akkordfolgen, in denen die angegebenen Akkorde mit den entsprechenden Funktionen mindestens einmal vorkommen.

a) I7 und V7/IV



b) TS/III und IV7



c) TS/VI und bVII7



d) TS/V und bVI7

