

Urs Nüssli

Die neue Harmonielehre

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

Band 6/9

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1. KAPITEL: DIE TRITONUS-SUBSTITUTION</u>	3
1.1 Die Tritonus-Substitution	3
1.2 Zusammenfassung der Funktionen von Dominant7-Akkorden in Dur	8
1.3 Zugehörige Moll7-Akkorde von Tritonusstellvertretern	8
1.4 Skalen und Optionen von Tritonusstellvertretern	11
1.5 Die Tritonus-Substitution bei erweiterten Dominanten	13
1.6 Tritonusstellvertreter und erweiterte Tritonusstellvertreter in Moll	16
1.7 Zusammenfassung von Kapitel 1	16
1.8 Beispiele von Standards mit Tritonus-Substitutionen	17
1.9 Aufgaben zu Kapitel 1	18
<u>2. KAPITEL: DER TURNAROUND</u>	24
2.1 Der Turnaround	24
2.2 Turnarounds in Dur	25
2.3 Zusammenfassung der Turnarounds in Dur	29
2.4 Turnarounds in Moll	30
2.5 Zusammenfassung der Turnarounds in Moll	33
2.6 Weitere Möglichkeiten von Turnarounds	35
2.7 Beispiele von Standards mit Turnarounds	36
2.8 Aufgaben zu Kapitel 2	37
<u>3. KAPITEL: DER BLUES</u>	42
3.1 Zum Begriff des Blues	42
3.2 Der formale und harmonische Aufbau	42
3.3 Skalen	45
3.4 Optionen	46
3.5 Weitere Bluesvarianten	47
3.6 Beispiele von Blues-Standards	55
3.7 Aufgaben zu Kapitel 3	56
<u>LÖSUNGEN ZU DEN AUFGABEN</u>	59
<u>DIE HARMONIELEHRBÄNDE IN DER ÜBERSICHT</u>	68

1. KAPITEL: DIE TRITONUS-SUBSTITUTION

1.1 Die Tritonus-Substitution

Wie aus Harmonielehre 5, Kapitel 3 „Die Stimmführung“ hervorgeht, kann der Klang eines Akkordes durch die elementaren Töne Grundton, Terz (Quarte bei sus4-Akkorden) und Septime (Sexte bei Sextakkorden) wiedergegeben werden. Der Klang eines Dominant7-Akkordes wird also bestimmt durch Grundton, Dur-Terz und kleiner Septime. Die Quinte ist zur klanglichen Bestimmung eines Dominant7-Akkordes nicht erforderlich, da sie rein oder alteriert ($b5/\#5$) sein kann und somit eine eindeutige Zuordnung entfällt. Die Dur-Terz und die kleine Septime bilden zudem das Intervall eines Tritonus, das für den Klang des Dominant7-Akkordes charakteristisch ist.

1



Der Tritonus stellt bei den Komplementärintervallen einen Spezialfall dar: Sein Komplementärintervall ergibt wiederum einen Tritonus.

2



Aus Beispiel 1 geht hervor, dass der Grundton g eine grosse Terz vom zweituntersten Ton b entfernt ist. Überträgt man das gleiche Intervallmuster auf das Komplementärintervall f-b, so erhält man, vom Ton f aus eine grosse Terz tiefer gerechnet, den Grundton d b und somit einen zweiten Dominant7-Akkord: D b 7. Dieser enthält, von der Enharmonik abgesehen, den gleichen Tritonus wie der ursprüngliche Dominant7-Akkord (G7). Die beiden Akkorde sind einen Tritonus voneinander entfernt.

3

Musical notation for exercise 3. It consists of two staves (treble and bass clef) and two measures. The first measure is labeled G7 and contains a G4 and B4 in the treble clef and a G2 and B2 in the bass clef. The second measure is labeled D♭7 and contains a B♭4 and D5 in the treble clef and a D2 and B♭2 in the bass clef. Brackets with the number '3' connect the G4 and B4 notes in the first measure to the B♭4 and D5 notes in the second measure, and the G2 and B2 notes in the first measure to the D2 and B♭2 notes in the second measure, illustrating the tritone substitution.

Der Dominant7-Akkord hat aufgrund des enthaltenen, instabilen Tritonus eine Auflösungstendenz zu einem Akkord hin.

4

Musical notation for exercise 4. It consists of two staves (treble and bass clef) and two measures. The first measure is labeled G7 and contains a G4 and B4 in the treble clef and a G2 and B2 in the bass clef. The second measure is labeled C7 and contains a C4 and E4 in the treble clef and a C2 and E2 in the bass clef.

Dabei spielt es keine Rolle, ob es sich um den Tritonus oder um sein Komplementärintervall handelt. Daraus kann abgeleitet werden, dass die beiden Akkorde G7 und D^b7 dieselbe Funktion ausüben können. Somit ergibt sich die Tritonus-Substitution: Ein Dominant7-Akkord wird durch einen anderen Dominant7-Akkord, der den gleichen Tritonus aufweist und dessen Grundton einen Tritonus entfernt ist, ersetzt. Beim Tritonus, der beiden Akkorden gemeinsam ist, wechselt dabei die Funktion der einzelnen Noten von der Dur-Terz zur kleinen Septime und von der kleinen Septime zur Dur-Terz (oder umgekehrt).


5

Musical notation for exercise 5. It consists of two staves (treble and bass clef) and four measures. The first measure is labeled G7 and contains a G4 and B4 in the treble clef and a G2 and B2 in the bass clef. The second measure is labeled C7 and contains a C4 and E4 in the treble clef and a C2 and E2 in the bass clef. The third measure is labeled D♭7 and contains a B♭4 and D5 in the treble clef and a D2 and B♭2 in the bass clef. The fourth measure is labeled C7 and contains a C4 and E4 in the treble clef and a C2 and E2 in the bass clef.

1.9 Aufgaben zu Kapitel 1

4. Setze die fehlenden Akkorde im entsprechenden Verhältnis ein und analysiere sie.

a) 

b) 


c) 

d) 

e) 

f) 

g) 

h) 

2. KAPITEL: DER TURNAROUND

2.1 Der Turnaround

Unter einem *Turnaround* (engl.: to turn around=sich umdrehen, sich im Kreis drehen) versteht man eine harmonische Kadenz von (meistens) drei Akkorden, die sich, von einer Tonika ausgehend, von ihr entfernen, um wieder zu ihr zurückzukehren. Der Turnaround ist im Jazz neben der II-V-I-Bewegung die wahrscheinlich am meisten verwendete Kadenz. Turnarounds werden in Kompositionen vor allem dort eingesetzt, wo sich harmonisch oder melodisch nicht viel ereignet. Am häufigsten kommen Turnarounds aber am Schluss eines Stückes vor.

1

The image displays a musical score for a 16-25 turnaround in G major, consisting of four staves of music. The first staff shows the progression: F#7, F#7b5, A7b9, D7, G7. The second staff shows: C7, F7, Bb7, Bb7, F#7. The third staff shows: A7, D7, Ab7, D#7, G7. The fourth staff shows: C7, F7, D7, G7, C7. A dashed line labeled 'Turnaround' spans the second and third staves. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Das im Beispiel 1 aufgeführte Turnaround stellt das wohl häufigste Turnaround dar, bekannt als 16-25-Kadenz (zu lesen: sechzehn-fünfundzwanzig). Aus der Fülle der davon abgeleiteten Möglichkeiten stellen die aufgeführten Turnarounds dabei eine Auswahl dar, die im Jazz am meisten verwendet werden.

2.3 Zusammenfassung der Turnarounds in Dur

a) Turnarounds mit diatonischen Stufenakkorden:

Turnaround	Beispiel (in C)
I Δ 7 II-7 III-7 II-7	C Δ 7 D-7 E-7 D-7
I Δ 7 III-7 II-7 V7	C Δ 7 E-7 D-7 G7
I Δ 7 VI-7 II-7 V7	C Δ 7 A-7 D-7 G7
I Δ 7 VI-7 IV Δ 7 V7	C Δ 7 A-7 F Δ 7 G7

b) Turnarounds in Kombination mit Sekundärdominanten:

Turnaround	Beispiel (in C)
I Δ 7 VI-7 V7/V V7	C Δ 7 A-7 D7 G7
I Δ 7 V7/II II-7 V7	C Δ 7 A7 D-7 G7
I Δ 7 V7/II V7/V V7	C Δ 7 A7 D7 G7
I Δ 7 V7/V II-7 V7	C Δ 7 D7 D-7 G7

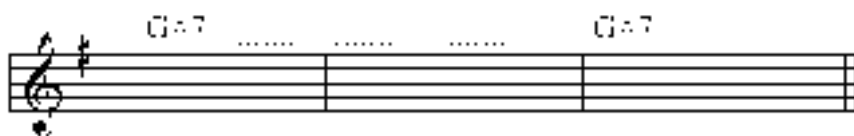
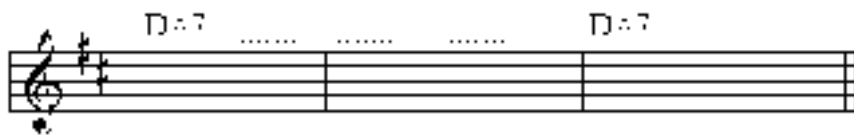
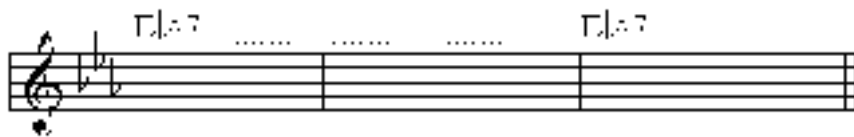
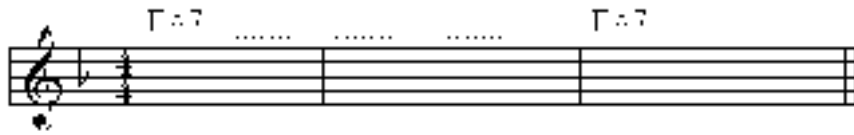
c) Turnarounds in Kombination mit Tritonusstellvertretern:

Turnaround	Beispiel (in C)
I Δ 7 VI-7 II-7 TS/I	C Δ 7 A-7 D-7 D ^b 7
I Δ 7 VI-7 TS/V V7	C Δ 7 A-7 A ^b 7 G7
I Δ 7 TS/II II-7 V7	C Δ 7 E ^b 7 D-7 G7
I Δ 7 TS/II II-7 TS/I	C Δ 7 E ^b 7 D-7 D ^b 7
I Δ 7 TS/II TS/V V7	C Δ 7 E ^b 7 A ^b 7 G7
I Δ 7 VI-7 TS/V TS/I	C Δ 7 A-7 A ^b 7 D ^b 7
I Δ 7 TS/II TS/V TS/I	C Δ 7 E ^b 7 A ^b 7 D ^b 7

2.8 Aufgaben zu Kapitel 2

1. Notiere je 4 verschiedene Turnarounds in Dur und analysiere sie:

a) mit diatonischen Stufenakkorden:



b) mit Sekundärdominanten:



3. KAPITEL: DER BLUES

3.1 Zum Begriff des Blues

1. Die Bedeutung des Begriffs *Blues* stammt aus dem Englischen und hat zunächst keinen musikalischen Bezug, sondern er steht für eine *Gemütsverfassung*. Die Wendung „*the blues devils*“ aus dem 16. Jahrhundert bezeichnet einen Zustand der Melancholie und Schwermut. Das englische Adjektiv *blue* bedeutet *schwermütig, traurig, niedergeschlagen, düster*. Ausdrücke wie „*to have the blues*“ oder „*to feel the blues*“ verstehen sich daher als Synonyme negativer Gefühlsempfindung.

2. Der Blues stellt im weiteren eine *Poesie- und Musikform* dar, die den deportierten Afrikanern in den Südstaaten Amerikas um die Jahrhundertwende als Sprachrohr diente, gesellschaftliche und soziale Missstände auszudrücken. Der Blues geht zurück auf die afrikanische Tradition der Spott- und Anprangerungslieder.

3. Der Begriff Blues dient heute vor allem als Bezeichnung für ein (meist 12-taktiges) *harmonisches Formschema*, welches ursprünglich den vorgetragenen Text in seiner Form musikalisch unterstützte. Der Blues, in seinen Anfängen Vokalmusik, bildete später als Instrumentalmusik eines der wesentlichsten Elemente bei der Entstehung des Jazz.

3.2 Der formale und harmonische Aufbau

Unter der anfänglichen Vielzahl von Bluesformen (z.B. 8-, 12-, 16-, 24-Takt-Blues) stellt der 12-Takt-Blues die häufigste Bluesform dar. Sein *formaler Aufbau* ist im Ablauf der poetischen Bluesstrophe begründet: Sie ist in drei melodische Phrasen zu je vier Takten unterteilt und beruht auf einer wiederholten Aussage (statement [A] und [A']), auf die eine Antwort/Begründung (response [B]) folgt.

1

- [A] *I'm troubled in mind, baby, feelin' blue and sad*
- [A'] *I'm troubled in mind, baby, feelin' blue and sad,*
- [B] *The blues ain't nothin' but a good man feelin' bad.*

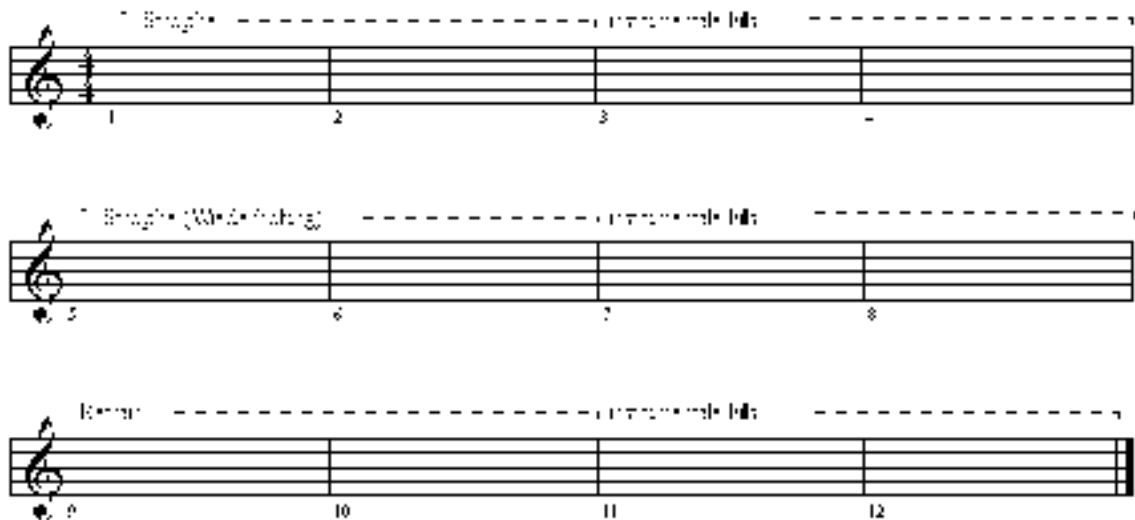
Innerhalb der 4-taktigen Phrase erstreckt sich der Gesang jeweils nur über die ersten 2 Takte. Da der Blues meistens von einem Instrument begleitet wurde, dienten die letzten 2 Takte einer Phrase als instrumentaler „Kommentar“ (sog. Fills) des Gesungenen im ersten Teil der Phrase.

Somit ergibt sich in einem 12-taktigen Bluesschema folgende Aufteilung:

Takt 1-2, 5-6, 9-10: Gesang

Takt 3-4, 7-8, 11-12: instrumentale Fills

2



Der formale Aufbau des Blues steht einerseits in enger Verknüpfung mit dem Aufbau der Bluesstrophe. Andererseits kam das afrikanische Erbe in der neuen Welt in Kontakt mit den dort vorherrschenden Musikformen. Während der *Marsch* dem Blues den 4/4-Takt lieferte, bildete der *Choral* die Grundlage für den *harmonischen Aufbau* des Blues, bestehend aus *Tonika*, *Subdominante* und *Dominante*. Die einfachste harmonische Form des Blues beschränkt sich allerdings auf Tonika und Subdominante (analog zur *plagalischen Kadenz* (IV-I) im Choral).

Der Blues beginnt als Untermalung des Aussagecharakters der 1. Strophe [A] mit einem Tonikaakkord (Takt 1-4). Als harmonische Variation zur Wiederholung der 1. Strophe [A'] folgt der Wechsel zur Subdominante (Takt 5-6) und die Bewegung zurück zur Tonika (Takt 7-8). Zum Refrain [B] hin folgt ein erneuter Wechsel zur Subdominante (Takt 9-10) und die Bewegung zurück zur Tonika (Takt 11-12).

3

Form	[A]	[A']	[B]
Takt	1 2 3 4	5 6 7 8	9 10 11 12
Funktionsbereich	I-----	IV -- I ----	IV --- I -----

3.6 Aufgaben zu Kapitel 3

1. Was versteht man unter dem Begriff Blues?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. Notiere den formalen Aufbau eines 12-Takt-Standard-Blues mit Strophe, Refrain, instrumentalen Fills und Funktionsbereichen.



Seite 18, Aufgabe 1

<u>Tonart</u>	<u>Akkord</u>	<u>Analyse</u>	<u>Funktion</u>	<u>Ausnahmen</u>
C	C7	V7/IV	Sekundärdominante	I7 (Blues-Tonika)
F	C7	V7	Primärdominante	
B ^b	C7	V7/V	Sekundärdominante	
E ^b	C7	V7/II	Sekundärdominante	
A ^b	C7	V7/VI	Sekundärdominante	
D ^b	C7	V7/III	Sekundärdominante	
G ^b	C7	TS/IV	Tritonusstellvertreter	
B	C7	TS/I	Tritonusstellvertreter	
E	C7	TS/V	Tritonusstellvertreter	
A	C7	TS/II	Tritonusstellvertreter	
D	C7	bVII7	modale Auswechslung	TS/VI (Tritonusstellvertreter)
G	C7	IV7	modale Auswechslung	TS/III (Tritonusstellvertreter)

Seite 18, Aufgabe 2

<u>Akkord</u>	<u>Analyse</u>	<u>Funktion</u>	<u>Ausnahmen</u>
A ^b 7	V7/IV	Sekundärdominante	I7 (Blues-Tonika)
A7	TS/I	Tritonusstellvertreter	
B ^b 7	V7/V	Sekundärdominante	
B7	TS/II	Tritonusstellvertreter	
C7	V7/VI	Sekundärdominante	
D ^b 7	IV7	modale Auswechslung	TS/III (Tritonusstellvertreter)
D7	TS/IV	Tritonusstellvertreter	
E ^b 7	V7/I	Primärdominante	
E7	TS/V	Tritonusstellvertreter	
F7	V7/II	Sekundärdominante	
G ^b 7	bVII7	modale Auswechslung	TS/VI (Tritonusstellvertreter)
G7	V7/III	Sekundärdominante	