

Urs Nüssli

Die neue Harmonielehre

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

Band 7/9

INHALTSVERZEICHNIS

<u>1. KAPITEL: VERMINDERTE AKKORDPATTERNS</u>	3
1.1 Verminderte Akkordpatterns	3
1.2 Trugschlüsse von verminderten Akkorden	8
1.3 Optionen von verminderten Akkorden	10
1.4 Skalen von verminderten Akkorden	12
1.5 Der Akkord #IV-7b5	20
1.6 Zusammenfassung von Kapitel 1	22
1.7 Beispiele von Standards mit verminderten Akkorden	24
1.8 Aufgaben zu Kapitel 1	25
<u>2. KAPITEL: DIE MODULATION</u>	33
2.1 Die Modulation	33
2.2 Die direkte Modulation	36
2.3 Die Pivot-Modulation	37
2.4 Die transitorische Modulation	44
2.5 Spezialfälle von Modulationen	44
2.6 Skalen und Optionen bei Modulationen	47
2.7 Beispiele von Standards mit Modulationen	49
2.8 Aufgaben zu Kapitel 2	51
<u>3. KAPITEL: TRUGSCHLÜSSE VON DOMINANT7-AKKORDEN</u>	57
3.1 Trugschlüsse von Primärdominanten	57
3.2 Trugschlüsse von Sekundärdominanten und Tritonusstellvertretern	61
3.3 Aufgaben zu Kapitel 3	67
<u>LÖSUNGEN ZU DEN AUFGABEN</u>	72
<u>DIE HARMONIELEHRBÄNDE IN DER ÜBERSICHT</u>	89

1. KAPITEL: VERMINDERTE AKKORDPATTERNS

1.1 Verminderte Akkordpatterns

Verminderte Akkorde¹⁾ dienen entweder als *Verbindungsakkorde* zwischen zwei benachbarten diatonischen Stufenakkorden oder als *Approachakkorde* zu einem Stufenakkord. Die im folgenden aufgeführten Patterns stellen dabei die am häufigsten verwendeten Akkordfolgen in Dur dar.

#Io7: als Verbindungsakkord von I Δ 7 nach II-7 oder als Approachakkord nach II-7:

1

The notation shows a three-measure sequence in G major. Measure 1: I Δ 7 (G major triad with a flat 7th, F) with a sharp sign above it. Measure 2: #Io7 (D minor triad with a flat 7th, C) with a sharp sign above it. Measure 3: II-7 (D minor triad with a flat 7th, C). The bass line shows the root notes G, D, and D. The treble line shows the notes G-A-B, D-E-F, and D-E-F.

* Der jeweils in Klammern stehende Akkord ist zur Kadenzbildung fakultativ.

#IIo7: als Verbindungsakkord von II-7 nach III-7 oder als Approachakkord nach III-7:

2

The notation shows a three-measure sequence in G major. Measure 1: II-7 (D minor triad with a flat 7th, C) with a sharp sign above it. Measure 2: #IIo7 (E minor triad with a flat 7th, D) with a sharp sign above it. Measure 3: III-7 (E minor triad with a flat 7th, D). The bass line shows the root notes D, E, and E. The treble line shows the notes D-E-F, E-F-G, and E-F-G.

#IVo7: als Verbindungsakkord von IV Δ 7 nach V7 oder als Approachakkord nach V7:

3

The notation shows a three-measure sequence in G major. Measure 1: IV Δ 7 (C major triad with a flat 7th, B) with a sharp sign above it. Measure 2: #IVo7 (F major triad with a flat 7th, E) with a sharp sign above it. Measure 3: V7 (G major triad with a flat 7th, F). The bass line shows the root notes C, F, and G. The treble line shows the notes C-D-E, F-G-A, and G-A-B.

¹⁾ Als Beispiele werden in diesem Kapitel verminderte *Septakkorde* verwendet. Die entsprechenden Gegebenheiten treffen dabei auch auf verminderte *Dreiklänge* zu.

1.7 Beispiele von Standards mit verminderten Akkorden

a) Standards mit den besprochenen verminderten Akkord-Patterns:

All of me	I6	bIIIo	II-7
As time goes by	II-7	#IIo7	III-7
	V7	Vo7	V7
Bewitched	I	#Io	II-7
	II-7	#IIo	I/3
	IVΔ7	#IVo	I/5
Body and soul	III-7	bIIIo7	II-7
	IΔ7	bIIIo	II-7
Chega de saudade	V7	Io7	IΔ7
	III-7	bIIIo	II-7
Corcovado	III-7	bIIIo7	II-7
	V7	Io	IΔ7
Dancing on the ceiling	III-7	bIIIo	II-7
Desafinado	IΔ7	#Io7	II-7
Easy living	IΔ7	#Io7	II-7
	II-7	#IIo7	IΔ7/3
Falling grace	II-7	#IIo7	IΔ7/3
For heaven's sake	IΔ7	#Io7	II-7
	III-7	bIIIo7	II-7
Have you met Miss Jones	IΔ7	#Io7	II-7
Here's that rainy day	III-7	bIIIo	II-7
I remember Clifford	V7	#Vo7	VI-7
Isn't it romantic	IΔ7	#Io7	II-7
Look to the sky	III-7	bIIIo7	II-7
Lush life	III-7	bIIIo7	II-7
My romance	III-7	bIIIo7	II-7
Once I loved	IΔ7	#Io7	II-7
	II-7	#IIo7	III-7
Out of nowhere	III-7	bIIIo7	II-7
Prelude to a kiss	III-7	bIIIo	II-7
Solitude	IVΔ7	#IVo	I6/5
	II-7	#IIo	IΔ7/3
Someday my prince will come	III-7	bIIIo	II-7
	IV	#IVo	I/5
Spring is here	Io	I6	
Stompin' at the savoy	IΔ7	#Io7	II-7
They can't take that away from me	I	bIIIo7	II-7
	I	#Io	II-7
Upper Manhattan medical group	V7	Io7	I6
	I6	Io7	I6
Waltz for Debby	III-7	bIIIo7	II-7
What am I here for	IΔ7	#Io	II-7
Where are you	III-7	bIIIo	II-7
	II-7	#IIo	III-7
You are too beautiful	IVΔ7	#IVo	I/5
You took advantage of me	IΔ7	#Io7	II-7
	III-7	bIIIo7	II-7

b) „Ausnahmen“⁽²⁾:

All of you, April in Paris, Arise her eyes, Big Nick, Blue Monk, Corcovado, Dancing on the ceiling, Desafinado, Easy to love, For heaven's sake, Hassan's dream, How insensitive, It's a raggy waltz, Little niles, My ship, The song is you, Wave

²⁾ Die hier aufgeführten Ausnahmen beziehen sich auf Standards, die zum Teil auf anderen verminderten Akkordprogressionen aufgebaut sind als die, welche in diesem Kapitel besprochen wurden.

2. KAPITEL: DIE MODULATION

2.1 Die Modulation

Unter einer *Modulation* versteht man den Wechsel von einer Tonart in eine andere. Es erfolgt eine Bewegung, die sich von einem tonalen Zentrum hin zu einem neuen tonalen Zentrum ergibt. Die neue Tonart wird dabei durch eine Kadenz bestätigt.

1

Chord symbols for Example 1:

Staff 1: [A] E^b7 E^b6 D-7b9 G7alt. C-7 F7alt.B^b-7 E^b7alt. A^b7 A^b6

Staff 2: G-7b9 C7alt. F-7 E-7 E^b-7 D7 D^b7 C-7b9 F7alt. B^b-7 E^b7

Staff 3: A^b-7 D^b7 G^b7 G-7b9 C-7 A-7b9 D7 [B] G-7

Staff 4: C7sus4 B^bF F^b7B^b7 B^b7E^b7 E^b6 D-7b9 G7alt.C-7 F7sus4

Staff 5: F^b-7 B7 [C] E^b7 E^b6 D-7b9 G7alt.C-7 F7alt.B-7 E7alt. A^b7 A^b6

Staff 6: G-7b9 C7alt. F-7 F7 E-7 E^b7 D^b7 C-7b9 F7alt. B-7 E7

Staff 7: A-7 D7 G^b7 G-7b9 C-7 F^b7 B7 B^b7

In Beispiel 1 vollzieht sich eine Modulation, ausgehend von der Tonart E^b-Dur (Takt 1-23), zur Tonart E-Dur (Takt 24-41). Die erste Tonart wird jeweils als *primäre* Tonart, die zweite als *sekundäre* Tonart bezeichnet. Im oberen Beispiel ist somit E^b-Dur die primäre-, E-Dur die sekundäre Tonart. Handelt es sich um mehr als zwei Tonarten, so wird die erste als primäre Tonart, alle weiteren als sekundäre Tonarten bezeichnet.

Modulationen haben, zum Teil von der musikalischen Stilrichtung abhängig, verschiedene Funktionen. In der Rock- und Popmusik etwa dient die Modulation als Werkzeug des *Arrangements*. Dabei kann einem Stück zusätzliche Spannung verliehen werden, indem ein bereits wiederholter Formteil (meistens der Refrain), einen Halb- oder Ganzton aufwärts transponiert, wiedergegeben wird. Charakteristisch ist, dass die Modulation in den meisten Fällen nach oben stattfindet. Diese Aufwärtsbewegung verleiht einem Stück zusätzliche Bewegung "nach vorne". Im weiteren findet nach einer Modulation kein Wechsel von der sekundären- zurück zur primären Tonart statt.

2.4 Die transitorische Modulation

Diese Modulationsart steht im Zusammenhang mit erweiterten Dominanten (siehe auch Harmonielehre, Band 4, Kapitel 2, Seite 28ff). In einer erweiterten Dominantenkette (je nach Länge) ist ein tonaler Zusammenhang zum Teil nicht mehr nachvollziehbar. Aus dieser "neutralen Zone" kann sich ein Wechsel zu einer neuen Tonart ergeben. Dieser vollzieht sich über erweiterte Dominanten oder in Kombination mit Tritonusstellvertretern sowie mit zugehörigen Moll7(b5)-Akkorden.

20

In Beispiel 20 ergibt sich eine Modulation von B^b-Dur nach A^b-Dur. Diese vollzieht sich über eine erweiterte Dominantenkette (Takt 3 und 4). Die entsprechenden Dominant7-Akkorde bewegen sich ausschliesslich in reinen Quinten abwärts. Die Modulation in Beispiel 21 kombiniert eine erweiterte Dominant7-Kette mit Tritonusstellvertretern und zugehörigen Moll-7 Akkorden.

21

2.5 Spezialfälle von Modulationen

2.5.1 Die Zwischenmodulation

Bei Akkorden, die in einer *Zwischenmodulation* auftreten, handelt es sich um Akkorde, die immer noch in der primären Tonart analysierbar und gehörmässig nachvollziehbar sind. Die Zwischenmodulation ist also eine Modulation, die nur angedeutet, aber nicht bestätigt wird. In Beispiel 22 kann in den Takten 5 und 6 von einer Zwischenmodulation gesprochen werden. Die Akkorde D^bΔ7 und G^bΔ7 schliessen zunächst auf eine neue Tonart: D^b-Dur (D^bΔ7=IΔ7; G^bΔ7=IVΔ7). Die "neue" Tonart wird in den folgenden Takten 7 und 8 jedoch nicht bestätigt. Somit handelt es sich bei den Akkorden D^bΔ7 und G^bΔ7 nicht um einen Tonartwechsel, sondern um eine modale Auswechslung: D^bΔ7=bIII Δ7; G^bΔ7=bVIΔ7.

3. KAPITEL: TRUGSCHLÜSSE VON DOMINANT7- AKKORDEN

3.1 Trugschlüsse von Primärdominanten

Löst sich eine Primärdominante zu einem anderen Akkord als zur I. Stufe auf, so handelt es sich um einen Trugschluss. Zwei mögliche Trugschlüsse von V7(I) sind bereits in Harmonielehre, Band 3, Seite 9, vorgestellt worden: 1. V7 nach VI-/VI-7; 2. V7 nach III-/III-7. Die Akkorde der III. und VI. Stufe haben wie der Akkord der I. Stufe Tonikafunktion. Sie sind also diatonische Tonikavertreter. Aufgrund ihrer Häufigkeit werden Trugschlüsse von Primärdominanten in folgenden Beispielen nicht mehr als solche analysiert (also V7 und nicht (V7)).

1. V7 nach VI-/VI-7

Die Auflösung der Dominante erfolgt nicht zur Tonika (I/I6/IΔ7), sondern zur *Tonikaparallele* VI-/VI-7. Die Grundtonbewegung erfolgt einen Ganztonschritt aufwärts. Der ursprüngliche Tonika-Grundton C erscheint bei der neuen Auflösung als Moll-Terz von A-7.

1

- 1) erwartete Auflösung von G7 nach CΔ7.
2) Trugschluss von G7 nach A-7.

2. V7 nach III-/III-7

Die Auflösung der Dominante erfolgt nicht zur Tonika (I/I6/IΔ7), sondern zum *Tonika-gegenklang* III-/III-7. Die Grundtonbewegung erfolgt eine kleine Terz abwärts. Der ursprüngliche Tonika-Grundton C erscheint bei dieser Auflösung nicht mehr.

2

- 1) erwartete Auflösung von G7 nach CΔ7.
2) Trugschluss von G7 nach E-7.

Trugschlüsse dienen in den meisten Fällen als *verzögerte Auflösung zur Tonika hin* und bilden deshalb ein wichtiges Werkzeug in der Komposition und im Arrangement (Codas, Tags, erweiterte Endings).

ursprüngliche Kadenz: |D-7 |G7 |CΔ7 |

Variationen: 1) |D-7 |G7 |**A-7 D7** |**D-7 G7** |CΔ7 |

2) |D-7 |G7 |**E-7 A7** |**D-7 G7** |CΔ7 |

Die Dominant7-Akkorde können auch durch die entsprechenden Tritonusstellvertreter ersetzt werden:

3) |D-7 |G7 |**A-7 A^b7** |**D-7 D^b7** |CΔ7 |

4) |D-7 |G7 |**E-7 E^b7** |**D-7 D^b7** |CΔ7 |

Die Kadenzen können durch zugehörige Moll7-Akkorde von Tritonusstellvertretern zusätzlich variiert werden:

5) |D-7 |G7 |**A-7 A^b7** |**A^b-7 D^b7** |CΔ7 |

6) |D-7 |G7 |**E-7 E^b7** |**A^b-7 D^b7** |CΔ7 |

Weitere Trugschlüsse ergeben sich aus *modalen Auswechslungen*. Dabei handelt es sich in den meisten Fällen um Major7-Akkorde mit nicht-diatonischen Grundtönen: $bVI\Delta7$, $bIII\Delta7$, $bII\Delta7$ und $bVII\Delta7$.

3. V7 nach $bVI\Delta7$

Die Auflösung der Dominante erfolgt einen Halbton aufwärts nach $A^b\Delta7$. Dieser Akkord stammt aus der gleichnamigen Molltonart (bVI. Stufe).

3

V7 G7 IΔ7 CΔ7 (V7) G7 bVIΔ7 AbΔ7

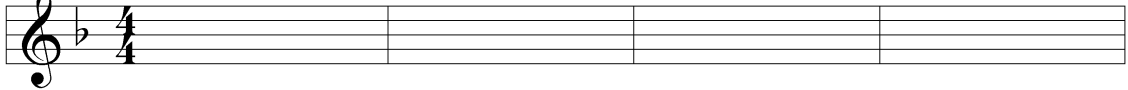
1) erwartete Auflösung von G7 nach CΔ7.

2) Trugschluss von G7 nach $A^b\Delta7$.

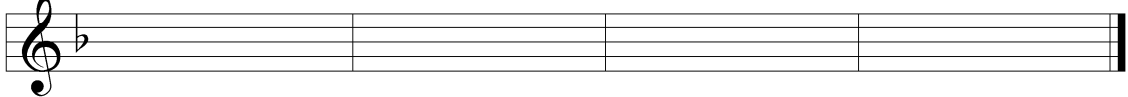
3.3 Aufgaben zu Kapitel 3

1. Analysiere die folgenden Akkordprogressionen.

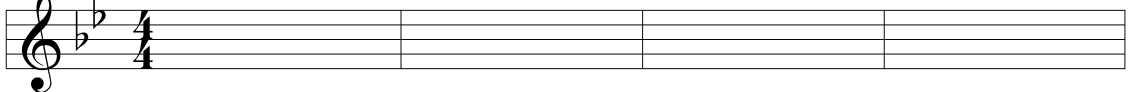
a) $F\Delta 7$ $A\flat 7$ $G-7$ $C7$ $D-7$ $G7$ $C-7$ $F7$



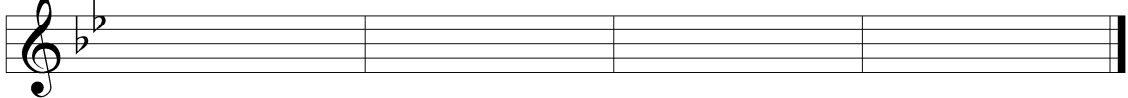
$B\flat\Delta 7$ $B\flat-7$ $A-7$ $D7$ $G7$ $C7$ $D\flat\Delta 7$ $G\flat\Delta 7$



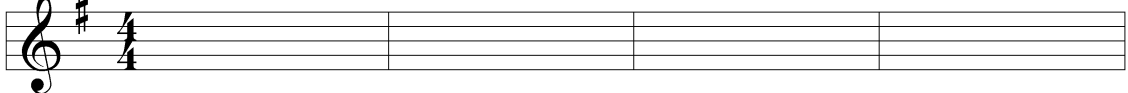
b) $A-7\flat 5$ $D7$ $G-7$ $G\flat 7$ $F7sus4$ $F7$ $E-7\flat 5$ $E\flat-7$



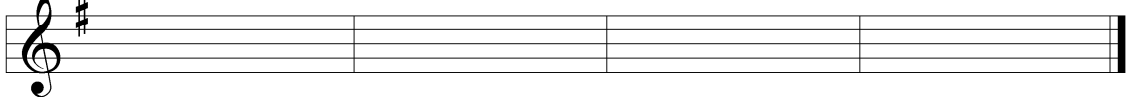
$B\flat\Delta 7$ $A7$ $A\flat\Delta 7$ $D\flat\Delta 7$ $C-7$ $F7$ $B\flat 6$



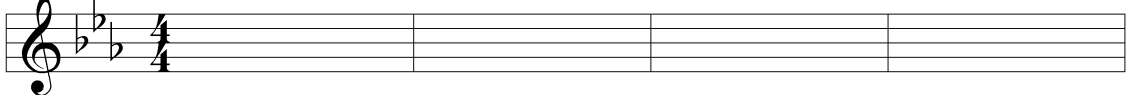
c) $A-7$ $D7$ $B-7$ $B\flat 7$ $E\flat\Delta 7$ $A\flat\Delta 7$ $A-7\flat 5$ $D7$



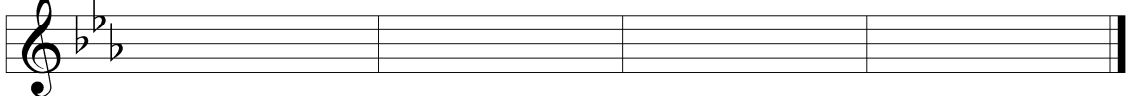
$G\Delta 7$ $B7$ $B\flat-7$ $E\flat 7$ $A-7$ $D7$ $G\Delta 7$



d) $E\flat\Delta 7$ $C\flat 7$ $B\flat-7$ $E\flat 7$ $A\flat\Delta 7$ $A\flat-6$ $G-7$ $G\flat 7$



$F7$ $E7$ $E\flat 7$ $D7$ $G-7$ $C7$ $C\flat\Delta 7$ $B\flat 7$



LÖSUNGEN ZU DEN AUFGABEN

Seite 56, Aufgabe 6

Harmonic analysis for measures 1-25:

- 1: II-7 (Eb-7)
- 2: V7/II (Bb7)
- 3: II-7 (Eb-7)
- 4: TS/I (D7)
- 5: IΔ7 (DΔ7)
- 6: IV7 (Gb7)
- 7: III-7 (F-7)
- 8: bIIIo7 (Eo7)
- 9: II-7 (Eb-7)
- 10: VII-7b5 (C-7b5)
- 11: V7/VI (F7)
- 12: VI-7 (Bb-7)
- 13: V7/V (Eb7)
- 14: II-7 (Eb-7)
- 15: V7 (Ab7)
- 16: 1. I6 (DΔ6)
- 17: V7/II (Bb7)
- 18: 2. I (DΔ)
- 19: D: V7 (A7)
- 20: (Db: TS/V)
- 21: IΔ7 (DΔ7)
- 22: II-7 (E-7)
- 23: I/3 (D/F#)
- 24: IV-7 (G-7)
- 25: bVII7 (C7)
- 26: III-7 (F#-7)
- 27: V7/II (B7)
- 28: II-7 (E-7)
- 29: V7 (A7)
- 30: IΔ7 (DΔ7)
- 31: II-7 (D-7)
- 32: V7 (G7)
- 33: IΔ7 (CΔ7)
- 34: bIIIo (Ebo)
- 35: II-7 (D-7)
- 36: (V7) (G7)
- 37: (V7/IV) (C7)
- 38: V7/II (B7)
- 39: V7/II (Bb7)
- 40: II-7 (Eb-7)
- 41: V7/II (Bb7)
- 42: II-7 (Eb-7)
- 43: TS/I (D7)
- 44: IΔ7 (DΔ7)
- 45: IV7 (Gb7)
- 46: III-7 (F-7)
- 47: bIIIo7 (Eo7)
- 48: II-7 (Eb-7)
- 49: VII-7b5 (C-7b5)
- 50: V7/VI (F7)
- 51: VI-7 (Bb-7)
- 52: V7/V (Eb7)
- 53: II-7 (Eb-7)
- 54: V7 (Ab7)
- 55: I6 (DΔ6)

Art der Modulation	Takt
- Pivot: Tritonusstellvertreter/Primärdominante	9/10
- direkt: Tonika zu Stufenakkord	13/14
- transitorische Modulation	17/18

Seite 68, Aufgabe 2

Beispiel	Tonart	Dom7-Akkord	Analyse	Zielakkord/ Trugschluss	Analyse
1	F	C7	V7	D-7	VI-7
2	A ^b	E ^b 7	V7	D-7b5	#IV-7b5
3	B	G [#] 7	V7/II	C [#] -7	II-7
4	G	A7	(V7/V)	A ^b Δ7	bIIIΔ7
5	D ^b	A7	(TS/V)	DΔ7	bIIIΔ7
6	B ^b	F7	V7	G ^b Δ7	bVIΔ7
7	C	C7	(V7/IV)	F [#] -7b5	#IV-7b5
8	F [#]	C7	TS/IV	BΔ7	IVΔ7
9	A	G [#] 7	(V7/III)	C [#] 7	V7/VI
10	E ^b	B ^b 7	V7	G ^b Δ7	bIIIΔ7
11	D	B7	(V7/II)	B ^b Δ7	bVIΔ7
12	G ^b	B ^b 7	(V7/VI)	E ^b 7	V7/II
13	E	F [#] 7	V7/V	B7	V7
14	B ^b	E ^b 7	TS/III	D-7	III-7
15	A	E7	V7	B ^b Δ7	bIIIΔ7
16	C	E ^b 7	(TS/II)	D7	V7/V
17	D ^b	C7	V7/III	F-7	III-7
18	E	B ^b 7	(TS/IV)	A7	IV7
19	G	E ^b 7	TS/V	D7	V7
20	A ^b	E ^b 7	V7	C-7	III-7
21	E ^b	G7	V7/VI	C-7	VI-7
22	B	D7	TS/II	C [#] -7	II-7
23	F	C7	V7	E ^b Δ7	bVIIΔ7
24	D	D7	(V7/IV)	G7	IV7
25	F	E ^b 7	TS/VI	D-7	VI-7

Aufgabe 3, Seite 69/70 Aufgrund der vielen Möglichkeiten wird an dieser Stelle auf die Angabe einer Lösung verzichtet.

Aufgabe 4, Seite 71

a)

$I\Delta 7$ TS/II $II-7$ $V7$ $VI-7$ $(V7/V)$ $V7/IV$
 $F\Delta 7$ $A\flat 7$ $G-7$ $C7$ $D-7$ $G7$ $C-7$ $F7$

$IV\Delta 7$ $IV-7$ $III-7$ $(V7/II)$ $V7/V$ $V7$ $bVI\Delta 7$ $bIII\Delta 7$
 $B\flat\Delta 7$ $B\flat-7$ $A-7$ $D7$ $G7$ $C7$ $D\flat\Delta 7$ $G\flat\Delta 7$

b)

$VII-7b5$ $V7/VI$ $VI-7$ TS/V $V7sus4$ $V7$ $\#IV-7b5$ $IV-7$
 $A-7b5$ $D7$ $G-7$ $G\flat 7$ $F7sus4$ $F7$ $E-7b5$ $E\flat-7$

$I\Delta 7$ $(V7/III)$ $bVII\Delta 7$ $bIII\Delta 7$ $II-7$ $V7$ $I6$
 $B\flat\Delta 7$ $A7$ $A\flat\Delta 7$ $D\flat\Delta 7$ $C-7$ $F7$ $B\flat 6$

c)

$II-7$ $V7$ $III-7$ (TS/II) $bVI\Delta 7$ $bII\Delta 7$ $II-7b5$ $V7$
 $A-7$ $D7$ $B-7$ $B\flat 7$ $E\flat\Delta 7$ $A\flat\Delta 7$ $A-7b5$ $D7$

$I\Delta 7$ $(V7/VI)$ $II-7$ TS/V $II-7$ $V7$ $I\Delta 7$
 $G\Delta 7$ $B7$ $B\flat-7$ $E\flat 7$ $A-7$ $D7$ $G\Delta 7$

d)

$I\Delta 7$ (TS/V) $II-7$ $V7/IV$ $IV\Delta 7$ $IV-6$ $III-7$ (TS/II)
 $E\flat\Delta 7$ $C\flat 7$ $B\flat-7$ $E\flat 7$ $A\flat\Delta 7$ $A\flat-6$ $G-7$ $G\flat 7$

(II) $V7/III$ $III-7$ $(V7/II)$ $bVI\Delta 7$ $V7$
 $F7$ $E7$ $E\flat 7$ $D7$ $G-7$ $C7$ $C\flat\Delta 7$ $B\flat 7$