

Vorwort

Das vorliegende Buch ist der zweite Band meiner 1988 erschienenen Harmonielehre. Die außerordentlich positive Resonanz auf dieses Buch hat mich ermutigt, im vorliegenden Text weitere Aspekte der modernen Harmonielehre zu besprechen. Wie im ersten Band bereits angekündigt, wird diese Schule in mehreren Teilen veröffentlicht. Gegenstand dieses zweiten Bands ist "Die Verbindung der harmonischen Elemente".

Dieses Buch ist ebenso wie der erste Band als musikalisches Arbeitsbuch für alle Musiker gedacht. Es wendet sich also gleichermaßen an Instrumentalisten, Vokalistinnen, Komponisten, Arrangeure, Musikpädagogen, Schüler und Musikstudenten aller musikalischer Stilrichtungen. Wie mit der "Neuen Harmonielehre" gearbeitet werden sollte, kann dem nachfolgenden Abschnitt "Zum Gebrauch dieses Buchs" entnommen werden.

Es ist mir wichtig, an dieser Stelle auf einen fundamentalen Unterschied zwischen den wissenschaftlichen und musikalischen Arbeitsgebieten der "Harmonielehre" und der "Improvisationslehre" hinzuweisen. "Die Neue Harmonielehre" kann zwar das Wissen vermitteln, das für die Kunst des Improvisierens in der Musik von zentraler Bedeutung ist, doch ist es nicht mein Anliegen, den Leser mit Hilfe dieser Schule in dieser Kunst zu unterweisen. Es geht in dieser Harmonielehre vielmehr darum, die Zusammenhänge zwischen Tönen, Skalen und Akkorden aufzuzeigen. Letztlich geht es also um die Organisation, die Systematisierung und Benennung des tonalen Materials, welches in der modernen funktionalen Harmonielehre verwendet wird. Ich möchte hiermit von der weitverbreiteten Meinung Abstand nehmen, daß die Ergebnisse einer harmonischen Analyse dem Tonmaterial entsprechen, welches dem improvisierenden Musiker bei seinen Improvisationen ausschließlich zur Verfügung steht.

Bonn, im Januar 1992



Inhaltsverzeichnis

Vorwort	3
Zum Gebrauch dieses Buchs	7
Danksagungen	8
III. Teil: Die Verbindung der harmonischen Elemente	9
1. Kapitel: Die II-V-I-Verbindung in Dur	10
Klassische Durkadenz	10
Von der klassischen Kadenz zur Jazzkadenz	12
Der diatonische Quartenzirkel	14
Die Kennzeichnung von II-V-I-Verbindungen	16
Die Skalen für die Jazzkadenz in Dur	17
Die Akkorde und Skalen der Jazzkadenz in Dur im Überblick	24
Beispiele für Jazzkadenz in Dur	25
Übungen zu Kapitel 1	26
2. Kapitel: Die II-V-I-Verbindung in Moll	29
Klassische Mollkadenz	29
Die Molltonikaleiter	30
Die Jazzkadenz in Moll	31
Die Skalen für die Jazzkadenz in Moll	32
Der diatonische Quartenzirkel in Molltonarten	39
Die Akkorde und Skalen der Jazzkadenz in Moll im Überblick	41
Beispiele für Jazzkadenz in Moll	42
Übungen zu Kapitel 2	43
3. Kapitel: Der Tongeschlechtswechsel	45
Die alterierte Dur- und Mollkadenz	45
Der Wechsel des Tongeschlechts	46
Weitere Dominantskalen für Tongeschlechtswechsel	49
Beispiele für Tongeschlechtswechsel	50
Übungen zu Kapitel 3	51

4. Kapitel:	
Die Tritonussubstitution	52
Die Entstehung der Tritonussubstitution	52
Die Tritonussubstitution der Dominante	53
Mixolydisch #11 als Skala des Tritonussubstituts der Dominante	55
Die Tritonussubstitution von Jazzkadenz in Dur	56
Die Tritonussubstitution von Jazzkadenz in Moll	58
Tritonussubstitution und Tongeschlechtswechsel	59
Beispiele für Tritonussubstitutionen	61
Übungen zu Kapitel 4	62
5. Kapitel:	
Die Verkettung von II-V-Verbindungen	63
Einige allgemeine Regeln	63
Alle II-V-Verbindungen und ihre Auflösung in Durtonarten	68
Alle II-V-Verbindungen und ihre Auflösung in Molltonarten	71
Beispiele für die Verkettung von II-V-Verbindungen	72
Übungen zu Kapitel 5	73
6. Kapitel:	
Die Zwischendominanten	74
Einfache Zwischendominanten	74
Erweiterte Zwischendominanten	78
Die Doppeldominante	81
Die Doppelsubdominante	83
Alterierte Zwischendominanten	84
Zwischendominanten in Molltonarten	85
Verminderte Septakkorde als Ersatz für Zwischendominanten	86
Die Skalen für verminderte Septakkorde	88
Die Ergänzung von Zwischendominanten zu II-V-Verbindungen	91
Beispiele für Zwischendominanten	92
Übungen zu Kapitel 6	93

7. Kapitel:	
Die Sekundärdominanten	97
Die Tritonussubstitution der Zwischendominanten	97
Die Doppelsubdominante als Sekundärdominante	99
Die Doppeldominante als Sekundärdominante	100
Alterierte Zwischendominanten als Sekundärdominanten	102
Verminderte Septakkorde als Ersatz für Sekundärdominanten	104
Die Ergänzung von Sekundärdominanten zu II-V-Verbindungen	108
Die Erweiterung des tonalen Raums	108
Beispiele für Sekundärdominanten	112
Übungen zu Kapitel 7	112
8. Kapitel:	
Der Turnaround	115
Diatonische Turnarounds in Dur	116
Diatonische Turnarounds in Moll	117
Erweiterte diatonische Turnarounds in Dur	118
Erweiterte diatonische Turnarounds in Moll	120
Turnarounds mit Ausweichtonarten	121
Beispiele für Turnarounds	122
9. Kapitel:	
Die Dur-Moll-Vermischung	123
Die vermollte Subdominante	123
Der Neapolitanische Sextakkord	126
Parallele und gleichnamige Tonarten	129
Modal Interchange	130
Beispiele für Dur-Moll-Vermischung	134
Ausblick	135
Anhang:	136
Das Akkord-Skalen-System von Harmonisch Dur	136
Abkürzungen der klassischen Funktionsbezeichnungen	137
Harmonische Sonderzeichen und Abkürzungen	138
Alternative Schreibweisen für Akkordsymbole	139
Die Intervallzirkel	140
Buchhinweise	143
Lösungsteil zu den Übungen	146
Index	158

1. Kapitel

Die II-V-I-Verbindung in Dur

Die II-V-I-Verbindung ist neben der klassischen Kadenz die wichtigste Akkordfolge, um eine bestimmte Tonart als Tonzentrum (bzw. als Tonika) festzulegen. Während die klassische Kadenz meist aus Dreiklängen besteht, liegen der II-V-I-Verbindung (oder auch **Jazzkadenz**) immer Vierklänge zugrunde.

Klassische Durkadenzen

Die Entstehung der II-V-I-Verbindung läßt sich direkt auf die bereits bekannte klassische Kadenz zurückführen (Band I, S. 47). Die klassische Kadenz besteht in ihrer ursprünglichen Form aus den drei Hauptdreiklängen einer Durtonleiter in der Reihenfolge Tonika (T) - Subdominante (S) - Dominante (D) - Tonika (T).

1

T S D T

Bereits in der europäischen Musiktradition wurde den Dreiklängen auf der Dominante und der Subdominante ein vierter Ton hinzugefügt. In der klassischen Harmonielehre heißen diese Zusatztöne "charakteristische Dissonanzen", da man an diesen hinzugefügten Tönen unabhängig vom Zusammenhang - erkennen kann, welche Funktion die jeweiligen Akkorde haben.

Dem Durdreiklang der Dominante wird in der klassischen Harmonielehre die "charakteristische Dissonanz" der kleinen Septime hinzugefügt, wodurch der klassische "Dominantseptakkord" (abgekürzt: D^7) entsteht. Die dominantische Wirkung wird durch das Hinzufügen der kleinen Septime verstärkt. Man erhält neben dem **Leitton** (Band I, S. 83/84) von der Terz der Dominante zum Grundton der Tonika einen weiteren chromatischen Bezug von der kleinen Septime der Dominante zur Terz der Tonika. Dieser wird wegen der chromatisch abwärts gerichteten Auflösung als "Gleitton" bezeichnet.

2

Zusätzlich sorgt das dissonante Intervall des Tritonus, das zwischen der großen Terz und der kleinen Septime des Dominantseptakkords entsteht, für Spannung. In der klassischen Harmonielehre gilt die Regel, daß die beiden Töne eines Tritonus zur Auflösung der Spannung vorzugsweise mit einem

1) Das Funktionssymbol D^7 , welches für den Dominantseptakkord verwendet wird, sollte nicht mit dem Akkordsymbol D^7 (mit den Tönen d, f \sharp , a und c) verwechselt werden.

4. Kapitel

Die Tritonus-Substitution

Die Tritonus-Substitution (engl.: tritone substitution) ist ein wesentliches Element der Jazz-Harmoniklehre. Sie bildet die Grundlage für diverse andere Substitutionen (= Ersetzungen). Auch hier lassen sich bereits in der klassischen Harmonielehre die Grundlagen für diese wichtige harmonische Wendung finden.

Bei der Tritonus-Substitution (abgekürzt: TS) in ihrer ursprünglichen Form handelt es sich um eine Ersetzung des Dominantseptakkords (auf der V. Stufe) durch einen Dominantseptakkord auf der Stufe bII. Die Grundtöne dieser beiden Dominantseptakkorde liegen einen Tritonus voneinander entfernt.



Die Entstehung der Tritonussubstitution

Die Entstehung der Tritonussubstitution beruht auf den folgenden harmonischen Überlegungen: die drei Elementartöne eines Dominantseptakkords sind der Grundton, die große Terz und die kleine Septime (Band I, S. 94). Die Quinte eines Dominantseptakkords (gleichzeitig ob verändert, rein oder übermäßig) ist für die Herstellung des typischen "dominantischen" Klangs nicht unbedingt erforderlich. Die für die dominante Funktion erforderliche Spannung entsteht hauptsächlich aus der Dissonanz des Tritonus und seiner chromatischen Auflösung in die Tonika.

2



Dieser Tritonus besteht aus der kleinen Septime (f) und der großen Terz (h) eines Dominantseptakkords und muß nun lediglich um den Grundton (g) des Dominantseptakkords erweitert werden, um eine voll funktionsfähige Dominante zu erhalten. Dieser Dominantseptakkord löst sich sowohl in eine Dur- als auch in eine Molltonika auf.

Übungen zu Kapitel 5

1. In der angegebenen Tonart ist (mindestens) eine Kadenz zu finden, die von der jeweils angegebenen II-V-Verbindung aus mittels II-V-Verkettung zur Tonika geführt werden soll. Wegen der besonders zahlreichen Möglichkeiten soll hier ausnahmsweise darauf verzichtet werden, die Lösungen dieser Aufgaben im Lösungsteil wiederzugeben.

(Beispiel in B^b-Dur:)

Fm⁷ B^{b7} B^b maj⁷

(mögliche Lösung:)

Em⁷ B^{b7} B^bm⁷ E^{b7} Dm⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷ B^b maj⁷

a. in E^b-Dur:

Cm⁷ F⁷ E^b maj⁷

D^bm⁷ G^{b7} E^b maj⁷

b. in G-Dur:

D^bm⁷ G⁷ G maj⁷

F[#]m^{7/b5} B⁷ G maj⁷

c. in A^b-Dur:

Em^{7/b5} A⁷ A^b maj⁷

Bm⁷ E⁷ A^b maj⁷

d. in E-Moll:

Cm⁷ F⁷ Em⁶

A^bm⁷ D^{b7} Em⁷

e. in G-Moll:

Dm^{7/b5} G⁷ Gm⁷

Em^{7/b5} A⁷ Gm⁷

2. Alle in diesem Kapitel in den Beispielen 13 und 14 angegebenen Kadenz- mit II-V-Verkettungen in Dur- und Molltonarten sind auf einem Akkordinstrument (Gitarre, Klavier, Violine etc.) durchzuspielen. Hierbei sollte zunächst darauf verzichtet werden, die einzelnen Akkorde mit Zusatztönen anzureichern. Dies sollte erst geschehen, wenn man sich mit dem Inhalt auch der folgenden Kapitel vertraut gemacht hat.

Dies ergibt das folgende Gesamtbild aller Zwischendominanten mit ihren jeweiligen Auflösungsakkorden bzw. Zwischentoniken. Anhand der folgenden Übersichtstabelle kann abgelesen werden, welche Zwischendominante zu welcher Zwischentonika führt und welche Skalen dabei meist zur Anwendung kommen bzw. zur Auswahl stehen.

15

Zwischen- dominante	(Stufe)	Zwischen- Tonika	(Stufe)	Dominant- Skalen
C ⁷	(I ⁷)	F ^{ma7}	(IV ^{ma7})	mixo
D ⁷	(II ⁷)	G ⁷	(V ⁷)	mixo
E ⁷	(III ⁷)	Am ⁷	(VI ^{m7})	HM 5, harm alt
A ⁷	(VI ⁷)	Dm ⁷	(II ^{m7})	mixo b13, HM 5
B ⁷	(VII ⁷)	Em ⁷	(III ^{m7})	alt, HM 5, harm alt

Die Doppeldominante

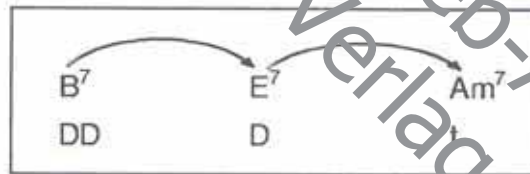
Unter den oben bereits vorgestellten Zwischendominanten nimmt die "Doppeldominante" eine Sonderstellung ein. Dies ist bereits in der klassischen Harmonielehre zu beobachten. Die Doppeldominante (gekürzt: DD) ist die Dominante der Dominante. In C-Dur ist der Akkord G⁷ die Dominante von C^{ma7}. Die Dominante der Dominante ist demnach der Akkord D⁷, der zur Dominante G⁷ im Verhältnis von V⁷ zu I steht.

16



Dasselbe gilt im übrigen auch für Kadenz in Molltonarten. In A-Moll, der parallelen Molltonart von C-Dur, ist die Doppeldominante der Akkord B⁷, der zur Dominante E⁷ im Verhältnis von V⁷ zu I steht.

17



Die Verwendung der Doppeldominante zur Vorbereitung der Primärdominante kann auch als Variante einer II-V-I-Verbindung in Dur oder Moll aufgefaßt werden. Bei einer Jazzkadenz in Dur kann demnach der Akkord II^{m7} (und bei einer Jazzkadenz in Moll der Akkord Im⁷) durch die Doppeldominante II⁷ ersetzt werden.

Dies läßt sich besonders gut nachvollziehen, wenn man die dabei verwendeten Skalen miteinander vergleicht. Bei einer Jazzkadenz in Dur verwendet man für den II^{m7}-Akkord üblicherweise die dorische Skala und für die Doppeldominante II⁷ die mixolydische Skala. Diese unterscheiden sich nur in einem Ton voneinander, sind also miteinander halbtonverwandt.

Die Dur-Moll-Vermischung

Das Vermischen von Dur- und Molltonalitäten ist bereits in der klassischen Harmonielehre bekannt. Auch der in diesem Buch bereits vorgestellte Tongeschlechtswechsel ist eine Form der Vermischung von Akkorden aus Dur- und Molltonalitäten. Hierbei tauschen die Dur- und Molltonart mit gleichem Grundton ihre jeweiligen II-V-Verbindungen untereinander aus (Band II, S. 45f). In der modernen Harmonielehre wird das Vermischen von Dur- und Molltonalität generell als "Dur-Moll-Vermischung" bezeichnet und mit "DMV" abgekürzt.

Im folgenden soll aufgezeigt werden, wie sich die Dur-Moll-Vermischung aus der klassischen Harmonielehre heraus bis zum Austauschen aller Stufenakkorde zwischen Dur und Moll in der Jazz-Harmonielehre entwickelt hat.

Die vermollte Subdominante

Eine der bekanntesten und am häufigsten vorkommenden Formen der Dur-Moll-Vermischung (abgekürzt: DMV) ist die sogenannte "vermollte Subdominante". Sie wird in der Jazz-Harmonielehre in den USA als "subdominant minor" bezeichnet und dort mit der Abkürzung "SDM" versehen. Um hier nicht unnötiger Weise neue Abkürzungen einzuführen, möchte ich diese Abkürzung übernehmen und in dieser Schule verwenden. Die vermollte Subdominante (SDM) ist also eine Form der Dur-Moll-Vermischung (DMV).

Die vermollte Subdominante entsteht aus der klassischen plagalen Kadenz (Band I, S. 48, Beispiel 18). Die vermollte Subdominante leitet schlussiger (also im Prinzip dominanter) zur Tonika, da sich ihre Mollterz chromatisch in die Quinte der Tonika auflöst. Im folgenden Beispiel führt eine chromatische Linie vom Ton "a" über "a^b" nach "g".

(SDM)

1

Der klassische Plagalschluß mit vermollter Subdominante kann durch das Hinzufügen der bereits bekannten "charakteristischen Dissonanzen" ergänzt und erweitert werden. Beiden Akkorden der Subdominante kann die große Sexte hinzugefügt werden. Aus den ursprünglichen Dreiklängen werden dadurch Vierklänge.