

2 Die Harmonik der Dur-Kadenz

Im Jazz zeichnet die Harmoniefolgen aus, dass sie aus starken, sinnfälligen Akkordverbindungen bestehen. Die Akkorde selbst sind gegenüber traditionellen Dreiklängen um (mindestens) die Septime sowie um bis zu drei Tensions erweitert. Dadurch ist jeder Akkord mit einer Skala verknüpft. Beim Improvisieren können Akkordinstrumentenspieler ebenso an die Akkorde wie Melodieinstrumentenspieler an die Skalen denken. Beides sind Aspekte ein und derselben Angelegenheit (Akkordskalentheorie).

Bestimmte kräftige Akkordfolgen werden uns in Standards besonders häufig begegnen, allen voran die II-V-I-Kadenz, die Verbindung der Akkorde über den im Bass liegenden Tonleiterstufen 2, 5 und 1. Solche Akkordfolgen, zunächst auf Dur beschränkt, gilt es nun Schritt für Schritt zu erarbeiten.

2.1 Die II-V-I-Verbindung

Es gibt im Jazz Kompositionen, die fast ausschließlich mit II-V-I-Verbindungen auskommen, beispielsweise der Miles Davis¹ zugeschriebene Standard *Tune Up*. Bsp. 2.1 zeigt die ersten acht Takte dieser Komposition.²

Modell
Em⁷ A⁷ Dmaj⁷
Umk./Intensivierung
Motiv
ii⁷ V⁷ I
D-Dur

Reale Sequenz, melodisch und harmonisch
Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷
ii⁷ V⁷ I
C-Dur

Bsp. 2.1: Miles Davis, *Tune Up*, Changes der ersten Takte

Das Stück steht, wie die Vorzeichnung verrät, in D-Dur. Dass es nicht mit der Tonika beginnt, ist seit Mitte des 19. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches – und im Jazz schon gar nicht. Das gilt auch für den nach traditionellen Maßstäben im Em⁷ dissonierenden Ton A, der Undezime, von der wir aber bereits wissen, dass sie sich gut in Stufe-II-Akkorde einfügt. Und tatsächlich stellt der erste Akkord eine ii (ii⁷) dar, der zweite die

¹ Vgl. LEVINE: Das Jazz Piano Buch, S. 52.

² Ein vollständiges Leadsheet gibt es beispielsweise in LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 430. Die Originalaufnahme findet sich auf DAVIS: Blue Haze, dort Track 7.

zugehörige V^7 und der dritte die I von D-Dur. Die folgenden drei Akkorde passen nicht mehr in die Haupttonart. Aber die Struktur (Xm^7 , X^7 , X^{maj7}) gleicht derjenigen der ersten drei Klänge; sie bilden zusammen mit der Melodik³ eine reale (intervallgetreue) Sequenz des Anfangs. Der Bezug ist nunmehr C-Dur. Wir sehen hier ein Paradebeispiel für die schweifende Tonalität, die für einen großen Teil der Jazz-Kompositionen kennzeichnend ist. Aus Themenanfängen der Wiener Klassik kennen wir ebenfalls Sequenzenbildungen, doch zu allermeist in Gestalt *tonaler* Sequenzen, welche die Tonart stabilisieren und sich eben nicht – wie hier – aus ihr fortbewegen.⁴ Hier begegnen uns wieder die drei hervorstechenden Merkmale der Harmonik des Mainstream-Jazz:

- Überwiegen starker Akkordverbindungen (II-V-I),
- Einbeziehen von Dissonanzen (*Tensions*, z. B. die 11 in der II)
- und schweifende Harmonik.

Aufmerksamkeit verlangt die Nahtstelle zwischen den beiden Tonarten. Sie besteht darin, dass der D-Dur-Akkord (D^{maj7}) „vermollt“ wird (zu Dm^7). Diesen Vorgang kennt auch die traditionelle Harmonielehre. Er ist uns bereits in *I Got Rhythm* begegnet (S. 21). Ein Akkord, der vermollt wird, ändert zumeist seine Funktion in Richtung auf eine Prädominante, z. B. in Mozarts Streichquintett C-Dur KV 515, im Bsp. 2.2 der Deutlichkeit wegen in der Stimmführung etwas vereinfacht.

Funktionsanalyse, bezogen auf C-Dur

Bsp. 2.2: Wolfgang Amadeus Mozart, Streichquintett C-Dur KV 515, erster Satz

- 3 Die Melodie besticht durch gestaltkräftige Klarheit: ein Motiv (fallende Sekunde) wird sequenziert, zugleich umgekehrt und durch die Chromatik intensiviert, was zugleich der V die Tension der #11 spendiert ($A^{7(\#11)}$ in T. 2).
- 4 *Reale* Sequenzen waren allerdings schon immer typisch für dezidiert modulierende Abschnitte wie z. B. die Durchführung innerhalb einer Sonatenform oder die sog. *Überleitung* (zwischen Haupt- und Seitensatz befindlich). Dies trifft auch für die in Bsp. 2.2 anzutreffenden realen Sequenzen zu. Das dort noch als Tonika chiffrierte C-Dur fungiert zugleich schon als IV der Seitensatztonart G-Dur.

Die Veränderung eines Durakkordes in den gleichnamigen Mollakkord lässt aus der ursprünglichen Tonika oder Dominante meist einen prädominantischen Akkord (s, Sp, also iv oder ii) entstehen.

Genau dies geschieht in *Tune Up*: Durch Vermollung wird aus einer Tonika, einem Stufe-I-Akkord also, eine Sp, ein Stufe-II-Klang. Dadurch wird die Tonart erreicht, die einen Ganzton tiefer liegt. Wie werden die Changes in *Tune up* vermutlich weitergehen? Aus C^{maj7} könnte wieder durch Vermollung Cm^7 werden, das ist die ii in $B\flat$ -Dur. Genauso geschieht es (Bsp. 2.3).

The image shows two staves of musical notation for Miles Davis's "Tune Up". The first staff covers measures 1-6, and the second staff covers measures 7-12. Chords are written above the notes, and Roman numerals are written below. Brackets connect the notes to their corresponding Roman numerals.

Staff 1 (Measures 1-6):
 Measure 1: Em^7 (ii)
 Measure 2: A^7 (V)
 Measure 3: D^{maj7} (I)
 Measure 4: Dm^7 (ii)
 Measure 5: G^7 (V)

Staff 2 (Measures 7-12):
 Measure 7: C^{maj7} (I)
 Measure 8: D-Dur (I)
 Measure 9: Cm^7 (ii)
 Measure 10: F^7 (V)
 Measure 11: $B\flat^{maj7}$ (I)
 Measure 12: C-Dur (I)

Below the second staff, the text "B \flat -Dur:" is written, indicating the key signature for measures 7-12.

Bsp. 2.3: Miles Davis, *Tune Up*, Changes der Takte 1–12

Dieses Spiel ließe sich über $A\flat$, $G\flat$ (oder $F\sharp$) und E fortsetzen, bis der Ausgangspunkt D-Dur wieder erreicht wäre. Miles Davis treibt es in seiner Komposition nicht so weit, doch es ist gebräuchlich, dies zu Übungszwecken zu praktizieren. Wir taufen diese Sequenz Miles Davis zu Ehren *Tune-Up-Sequenz*. An ihr lassen sich zwei Dinge hervorragend üben: zum einen die II-V-I-Verbindung selbst, zum anderen der recht häufige Modulationsweg „Durakkord wird zu Mollakkord auf einer II. Stufe mit prädominantischer Bedeutung“. Diese Sequenz ist so grundlegend, dass wir immer wieder auf sie zurückgreifen werden, auch im Zusammenhang mit Moll-Kadenzen oder mit alterierten Akkorden.

Diese elementare Verbindung II-V-I lässt sich problemlos in allen Jazz-Standards wiederfinden. Es gibt Stücke, die fast ausschließlich auf ihr basieren. Um ein solches handelt es sich bei dem Standard *Baubles, Bangles And Beads* von Robert Wright. Wem die Melodik bekannt vorkommt: Sie basiert ebenso wie Teile der Harmonik auf dem Scherzo des Streichquartetts D-Dur von Alexander Borodin.⁵ Bsp. 2.4 (S. 50) gibt im weiteren Verlauf nur noch die Harmonien wieder. *Baubles, Bangles And Beads* wird

5 Borodin, Streichquartett Nr. 2 D-Dur, Scherzo, T. 29 ff.

$E\flat^7$ die V (V^7) und $A\flat^{maj7}$ die I. Stufe. Die Tonart ist also (der Vorzeichnung entsprechend) $A\flat$ -Dur. Die Changes in Takt 4 sind gegenüber den Vorgaben aus den gängigen Realbooks abgeändert, um eine weitere II-V-I-Verbindung unterbringen zu können: Cm^7 und F^7 passen als ii^7 und V^7 zu $B\flat$ -Dur, das allerdings nicht persönlich erscheint, sondern in seiner Mollvariante $B\flat m^7$. Gleichwohl scheint auch hier das II-V-I-Muster durch, auch wenn es nicht ganz exakt reproduziert ist. In Takt 5 startet auch wieder eine II-V-I-Kette, nämlich die Wiederholung der ersten drei Takte.

Takt 8 ist nun wieder recht frei gestaltet; das chromatische Abwärtsgleiten ist uns bereits begegnet und wird später ausführlich erklärt. Aber was geschieht danach? Fragen wir einstweilen nicht, was D-Moll in $A\flat$ -Dur zu suchen hat (vermutlich wusste Alexander Borodin die Antwort⁸, wir werden Sie auf S. 69 erfahren). Tatsächlich verhält sich das D-Moll in seiner Umgebung (G^7 gefolgt von C-Dur) wieder wie eine II vor einer V vor einer I. Überhaupt sind die zweiten acht Takte eine genaue Sequenz der ersten acht (übrigens auch melodisch, was sich durch den Blick in ein Realbook überprüfen lässt).

Ab Takt 17 geht es dann mit II-V-I in E-Dur weiter. Nun wird das Bauprinzip klar: Die drei Achttakter bis hierhin bilden, was die Tonarten angeht, einen Großterzzirkel ($A\flat$ -C-E). Um diese tonalen Zwischenstationen zu etablieren, genügt die Kraft der II-V-I-Kadenz. Schon in Takt 21 schließt sich aber der Kreis: $B\flat m^7$ und $E\flat^7$ leiten als II und V wieder zu $A\flat^{maj7}$ zurück. Und die Akkordfolgen des vierten Teils (ab Takt 25) kennen wir bereits. Die II-V-Verbindung in $B\flat$ -Dur (die ihr Ziel allerdings in $B\flat m^7$ als II der Haupttonart As-Dur findet), welche wir in Takt 4 vorgefunden hatten, wird hier nunmehr zweimal über mehrere Takte ausgebreitet.

Aufschlussreich ist der Blick darauf, auf welche Weise die Tonartstationen selbst verknüpft sind, wie also der Übergang von der alten I zur neuen II vollzogen wird. Dies geschieht ebenfalls im Quintfall, auch wenn dies vielleicht nicht auf den ersten Blick ins Auge springt. Auf $A\flat$ -Dur in T. 7 folgt Dm in T. 9. Dass es sich dabei um eine verminderte Quinte handelt, fällt nicht ins Gewicht.⁹ In jeder *vollständigen* diatonischen Quintfallsequenz¹⁰ gibt es (und gab es bereits zu Zeiten Vivaldis) unvermeidbar *eine* verminderte Quinte. Sie befindet sich im Übergang von der IV. zur VII. Stufe der Durtonleiter, also F-B \flat als IV-vii^o in C-Dur. Hintergründig – lässt man den Übergangstakt 8 außer Acht, der eher dekorative als strukturell tragende Funktion ausübt – ist also auch hier das alles dominierende Muster des Quintfalls, des authentischen Hauptschritts, wirksam.

Viele Jazz-Stücke lassen sich auf das II-V-I-Muster zurückführen, selbst wenn die I. Stufe einmal fehlt. Beim Komponieren ringt man damit, diese Verbindung aus

8 In T. 36/37 seines Scherzos moduliert er ebenso wie sein Nachahmer Robert Wright in die Oberterzmedianttonart, jedoch anhand eines im 19. Jahrhundert gängigen Modulationsverfahrens, nämlich der Verwandlung der I in einen *deutschen Quintsextakkord*.

9 Schwarze Schafe gibt es in den besten Familien.

10 *Vollständige* Quintfallsequenz bedeutet: einmal den siebentönig-diatonischen Raum durchlaufend. Nicht nur in der Jazz-Harmonielehre wird dieser Vorgang gerne *Vollkadenz* genannt (vgl. SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 69).

dem Ohr heraus zu bekommen.¹¹ Das bedeutet umgekehrt: Wer die II-V-I-Kadenz beherrscht, hat schon einen Großteil dessen bewältigt, was zum Verständnis der Jazzharmonik benötigt wird.

II-V-I auf Abwegen – die Coltrane Changes

Das Diktat der II-V-I-Verbindung überwunden hat definitiv John Coltrane mit seinem Stück *Giant Steps* (Bsp. 2.5)¹². Es war und ist nicht nur wegen seines aberwitzig hohen Tempos gefürchtet, sondern auch aufgrund der seinerzeit als ungewöhnlich empfundenen Changes. Beides zusammen „macht *Giant Steps* zu einem der am schwersten zu spielenden Stücke der gesamten Jazzliteratur.“¹³ Beim Anhören der Originalaufnahme¹⁴ kann man als Bühnenerfahrener Musiker nachempfinden, wie sehr der großartige Pianist Tommy Flanagan in seinem Solo (ab 2:55) mit der Materie zu kämpfen hat. Mark Levine konstantiert, dass 1960 „niemand außer ’Trane derartige Changes über ein ganzes Stück spielen“¹⁵ konnte. Unterdessen gehört die Beherrschung der *Coltrane Changes*¹⁶ längst zum Handwerkszeug professioneller Jazzmusiker.

Man erkennt *Giant Steps* beim Hören sofort an der charakteristischen Klangfolge und der durch fallende Terzen geprägten Melodik des Anfangs (ein gebrochener G^{maj7}-Klang, gefolgt durch dessen Mollterz B^b, in Bsp. 2.5 hervorgehoben). Tatsächlich ist die Harmoniefolge der Anfangstakte weit davon entfernt, den zur Entstehungszeit 1959 gültigen Konventionen zu folgen. Bald jedoch fällt auch Coltrane in das bekannte II-V-I-Muster zurück, und in dieser Rückkehr in vertrautes Terrain – darin besteht ein Teil der Faszination, die von dieser Komposition ausgeht. Die Frage stellt sich, wo dies der Fall ist.

Dass eine Jazz-Komposition (wie hier *Giant Steps*) vorzeichenlos notiert ist, bedeutet übrigens weder, dass es in C-Dur steht, noch dass es als atonal aufzufassen ist.¹⁷

Übung 4: Die II-V-I-Verbindungen in *Giant Steps* auffinden

Stellen Sie fest, wo II-V-I-Verbindungen vorliegen und zu welchen Tonarten sie gehören. Vergessen Sie nicht, die Verbindung des Schlusstaktes mit dem Anfang zu untersuchen.

11 Ralph Himmler im Gespräch mit dem Verfasser.

12 Die Komposition lässt sich in etlichen Realbooks finden, beispielsweise in LEONARD: *The Real Book*. Sixth Edition, S. 168.

13 BURBAT: *Die Harmonik des Jazz*, S. 103.

14 COLTRANE: *Giant Steps*, Track 1.

15 LEVINE: *Das Jazz Theorie Buch*, S. 332.

16 Vgl. ebd., S. 327.

17 JUNGBLUTH: *Jazz-Harmonielehre*, S. 41.

Bsp. 2.5: Die Changes von *Giant Steps*

Bei den „Giant Steps“ handelt es sich letztlich um die großen Terzen bzw. den übermäßigen Dreiklang. Beides prägt das Stück auf verschiedenen Ebenen:

1. Bereits die ersten drei $X^{\text{maj}7}$ -Klänge stehen im Abstand großer Terzen ($B^{\text{maj}7}$, $G^{\text{maj}7}$, $E^{\flat\text{maj}7}$).
2. Der zweite Viertakter wird im Abstand einer großen Terz sequenziert.
3. Die Abspaltung von T. 4/5 (erste Takthälfte) erfolgt wiederum im Großterzabstand.
4. Überhaupt bilden die Zwischentonarten (B^{\flat} -, G- und E^{\flat} -dur) untereinander einen Großterzzirkel.¹⁸

An der klanglichen Außenseite zeigt Coltranes Komposition also Züge der Harmonik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Großterzzirkel) und sogar des Impressionismus (hintergründig wirkender übermäßiger Dreiklang). Der formale Aufbau ist jedoch recht konservativ: Ein Modell (T.1–4) wird sequenziert und dann unter Abspaltung eines Motivs (B-A-D in T. 4/5 bzw. seiner rhythmisch variierten Transposition in T. 8/9) fortgesponnen. Dies entspricht dem Syntaxmodell *Satz*, das sich in der Wiener Klassik, vor allem in den Themenformen Beethovens findet.¹⁹

18 Axel Jungbluth gelangt in seiner Analyse von *Giant Steps* zu ähnlichen Einsichten (ebd., S. 41). Vgl. dazu auch LEVINE: *Das Jazz Theorie Buch*, S. 329.

19 Man vergleiche die Gliederung von *Giant Steps* mit dem Anfang des Kopfsatzes von Beethovens Klaviersonate Nr. 1 F-Moll op. 2 Nr. 1. Dessen Aufbau wird in der traditionellen Formenlehre regelmäßig als Musterbeispiel für das Syntaxmodell *Satz* angeführt, beispielsweise auch in Erwin Ratz' einflussreicher Formenlehre (RATZ: *Einführung in die musikalische Formenlehre*, S. 23).

2.2 Zweistimmige Voicings für die II-V-I-Verbindung

Wie lässt sich nun die II-V-I-Verbindung zum Klingen bringen? Das geht bereits in einem dünnen, dreistimmigen Satz. Die linke Hand greift dazu am Klavier den Bass. Für die rechte bleibt die Aufgabe, einen schlichten, zweistimmigen Satz zu spielen. Bsp. 2.6 zeigt das in der Gestalt der *Tune-Up-Sequenz*. Zur Erinnerung: Dabei wird die am Ende der II-V-I jeweils erreichte Durtonika vermollt und damit zur II. Stufe des neuen Sequenzgliedes. Dieses steht dann einen Ganzton tiefer (vgl. oben S. 49). Nach sechs Sequenzschritten ist die Ausgangstonart wieder erreicht. Was das Voicing der rechten Hand betrifft: Sparsamer geht es nicht. Neben dem Grundton im Bass erklingen nur noch die Terz des Akkordes und die Septime; die Quinte fehlt und ebenso jegliche Tensions.

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷ B^bm⁷ E^b₇ A^bmaj⁷
 C-Dur: B^b-Dur: A^b-Dur: usw.
 ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷

Bsp. 2.6: Die *Tune-Up-Sequenz* mit zweistimmigen Voicings

Dabei handelt es sich aber um absolut gebräuchliche Voicings. Beispielsweise bei der Begleitung des Blues hört man häufig solche minimalen, zweistimmigen Voicings. Überraschend konventionell, den Regeln der Dissonanzauflösung im alten Kontrapunkt folgend, ist die Stimmführung in diesem Modell. Die Septime des Dm⁷ löst sich traditionell abwärts im Sekundschritt auf (von C nach B). Exakt so ist es bei 7-6-Vorhalten im Kontrapunkt der Fall und später bei den Septakkorden im Generalbass. Die Septime des C^{maj7} wiederum wird durch die Terz im vorangegangenen G⁷ vorbereitet, nicht anders als im traditionellen Tonsatz auch. Schauen wir auf die Mittelstimme: F bleibt auch hier als Terz des Dm⁷ liegen, um die Septime des G⁷ vorzubereiten. Wieder wird diese anschließend abwärts geführt. Septimdissonanzen werden abwärts in Akkordterzen aufgelöst; diese bereiten die nächste Septimdissonanz vor.

Eine solcherart stufengängige Stimmführung kommt uns beim Klavierspiel gelegen, denn dadurch müssen sich die Finger nur wenig bewegen. In einem schnellen Stück ist man froh, wenn man am Klavier keine großen Sprünge machen muss. Wenn Jazzpianisten mit der rechten Hand ein Solo improvisieren, greifen sie solche (oder auch geringfügig reichere) Voicings mit der linken Hand, welche dann ihre Position auf den Tasten stets nur minimal ändern muss. Die Konzentration kann ungeteilt der Improvisation rechts gelten.

Wer die II-V-I- Sequenz mit zweistimmigen Voicings am Klavier üben möchte, und das ist sehr zu empfehlen, für den kann es praktisch sein, in Fingerbewegungen zu denken. Welcher Ton ist Terz? Der bleibt liegen. Der andere ist dann eine Septime und bewegt sich eine (im Moment jedenfalls noch) kleine Sekunde abwärts.

Schließlich gleiten beim Wechsel des Tongeschlechts vom Durakkord (maj7) zum Mollseptakkord (der neuen II. Stufe) beide Oberstimmen einen Halbton abwärts. Bsp. 2.7 zeigt die *Tune-Up-Sequenz* (diesmal von F-Dur aus beginnend) mit Merkhilfen zur Stimmführung.

Bsp. 2.7: Die Stimmführung in der *Tune-Up-Sequenz*

Apropos: Sieht der Übergang von I^{maj7} nach ii^7 , die „Vermollung“, nicht verdächtig nach Quintparallele aus? Unabhängig davon, ob es Quintparallelen im Intervall der übermäßigen Prime geben kann: Es wurde bereits darauf hingewiesen, dass das Parallelenverbot im Jazz keine Rolle spielt. Weiterhin zu beachten ist jedoch das Gebot, sich einer ökonomischen Stimmführung zu befleißigen, wie es im elementaren Tonsatz vermittelt wird. Insbesondere für Mittelstimmen gilt, dass sie buchstäblich „keine großen Sprünge machen“ sollten. Das führt zu zwei Regeln, oder besser Empfehlungen:

1. Das *Gesetz des kürzesten Weges*:²⁰ Von Akkord zu Akkord suche jede Stimme den kürzestmöglichen Weg in den nächsten Ton.²¹
2. *Töne möglichst liegenlassen*: Töne, die liegen bleiben können, sollen auch in derselben Stimme liegen bleiben (denn dies ist wiederum der kürzestmögliche Weg).²²

Im Falle zweitöniger Voicings (zweistimmiger Oberstimmen, dazu gibt es noch den Bass, insgesamt also drei Stimmen) gibt es genau zwei Möglichkeiten der Anordnung.

20 KRÄMER: Harmonielehre im Selbststudium. S. 30.

21 Ein Beispiel für diese Regel aus dem elementaren Tonsatz: Möchte man von einem D in Bb-Dur nach F-Dur fortschreiten, so wählt man das benachbarte C, nicht das eine kleine Terz entfernte F. Dies gilt selbstverständlich nur, wenn man in seiner Entscheidung frei ist. Bräuchte man aus Gründen der Melodieführung gerade das F, dann sticht dieses das sinnvolle Gebot, sich einer ökonomischen Stimmführung zu bedienen, selbstverständlich aus. Auch darf im traditionellen Tonsatz der „kürzeste Weg“ nicht dazu führen, dass Stimmführungsfehler (Parallelen) entstehen.

22 Hintergrund dieser Empfehlung ist neben anderem, dass man damit in vielen Fällen Dissonanzen automatisch vorbereitet, was in etlichen Stilen gebräuchlich ist.

Übung 5: Die II-V-I-Verbindung mit zweistimmigen Voicings

Spielen Sie die II-V-I-Kadenz am Klavier (rechte Hand: Akkorde, linke Hand: Bass) in Gestalt der *Tune-Up-Sequenz*. Falls dies anfangs allzu schwer fallen sollte: Schreiben Sie vorab die vollständige Sequenz in beiden Positionen von C nach C und F nach F auf, ganz traditionell mit Notenpapier und Bleistift.

2.3 Die Verbindung von Akkord und Skala: Left-Hand Voicings

Die oben praktizierte Spielweise „Die linke Hand führt den Bass aus, die rechte Hand übernimmt zweistimmige Voicings“ eignet sich, um auf einem Tasteninstrument allein Solisten zu begleiten, beispielsweise im Unterricht. In einer Combo hingegen (vielleicht einem Trio aus Klavier, Bass und Schlagzeug) möchte man am Tasteninstrument häufig in der rechten Hand entweder die Melodie des Stücks darstellen oder improvisieren. Die linke Hand wird dann den Bass weder spielen wollen noch müssen: Dies übernimmt ja das Bassinstrument (in den meisten Fällen der gezupfte Kontrabass, sonst eine Bassgitarre). Vielmehr kann die linke Hand die Darstellung der (vorerst zweistimmigen) Voicings übernehmen. Naheliegenderweise spricht man dann von *Left-Hand Voicings*. Bemerkenswert ist dabei, dass die Left-Hand Voicings selbst sich in den meisten Fällen überhaupt nicht von denen unterscheiden, die man rechts spielen würde. In guter Näherung kann man sagen: es macht keinen Unterschied, ob man einen Akkordgriff rechts oder links darstellt.²⁴

Übergreifend spielen oder singen.

Septposition von C-Dur aus usw. Terzposition von F-Dur aus usw.

Bsp. 2.9: Die *Tune-Up-Sequenz* mit zweistimmigen Left-Hand Voicings

Es ist also kein Hexenwerk, die bisher rechts trainierten Voicings mit der linken Hand zu spielen. Dazu gibt es mehrere gleichermaßen sinnvolle Möglichkeiten. Zum einen kann man einfach die zweistimmigen Voicings (wie gesagt – rein gar nichts wird sich ändern) in der linken Hand darstellen und die rechte pausieren lassen. Dabei irritiert wahrscheinlich das Fehlen des Basses. Um den Klang der Akkorde trotzdem

24 Deutlich unterschieden davon sind jedoch beidhändige Voicings.

vollständig im Ohr zu haben, kann man ihn mit der rechten Hand übergreifend spielen, wie Bsp. 2.9 zeigt. Wem das zu akrobatisch ist, der kann den fehlenden Bass auch kurzerhand singen (Frauenstimmen natürlich nicht in der Männer-Basslage, sondern in einer bequemen Oktavlage, also ein oder zwei Oktaven höher), übrigens eine gute Übung auch für andere Zwecke.

Left-Hand Voicings sollten nicht zu tief liegen. Man kann sich gut an der Tenorlage der Posaune orientieren. Eine Faustregel wäre, dass die linke Hand nie die Kleine Oktave unterschreiten sollte. In der Großen Oktave klingen kleine Intervalle (und die Quarte beispielsweise ist schon ein kleines Intervall) dumpf und verwaschen. Andererseits sollten dünnstimmige Akkorde in der rechten Hand vor allem die Eingestrichene Oktave benutzen und selten e^2 oder f^2 überschreiten.

Wenn die Akkorde beim Üben zu tief geraten, springt man einfach eine Oktave höher. In der Praxis, also wenn nicht gerade eine bestimmte Position der Akkorde trainiert werden soll, sondern beispielsweise die Changes aus einem Leadsheet darzustellen sind, kann man auch jederzeit von der Terz- in die Septposition wechseln oder umgekehrt, wie dies in Bsp. 2.10 gezeigt wird.

Bsp. 2.10: Zweistimmige Left-Hand Voicings mit Wechsel der Position

Es ist nun an der Zeit, die Harmonik und die Skalen auch beim Üben zu verbinden. Zu den rudimentären Akkorden links (Left-Hand Voicings, vielleicht mit gesungenem Bass?) übernimmt die rechte Hand die Darstellung der zugehörigen Akkordskala. Es ist dies für die II in Dur *Dorisch*, für die V in Dur-Zusammenhängen *Mixolydisch* und für den Zielklang der Kadenz (I, Tonika) zunächst einmal *Ionisch*.²⁵ Spieler von Melodieinstrumenten lernen auf diese Weise die Verbindung zwischen akkordischem Klang und dem Improvisationsmaterial, das zu einem großen Teil durch die Akkordskala repräsentiert wird. Doch auch wer irgendwann als Pianist in einer Combo mitmischen möchte, muss Left-Hand Voicings üben. Beim Spiel eines Solos übernimmt – wie bereits erwähnt – die rechte Hand die melodische Improvisation und die linke Hand, rhythmisch aufgelockert, die Changes. Und wo bleibt der Bass? Dafür gibt es in der Combo den Bassisten. Jazz-Organisten haben noch ihre Füße zur Verfügung und können daher eine ganze Band ersetzen (abgesehen vom Schlagzeug).

25 Wir haben schon gesehen, dass man insbesondere für Schlussakkorde von Stücken gerne Lydisch verwendet, mit #4 statt der leitereigenen 4.

Je nach Ehrgeiz und pianistischen Möglichkeiten kann das ziemlich schlicht anfangen, aber auf der nach oben offenen Skala der Übeschwierigkeiten beliebig gesteigert werden. Anfänger werden die Skalen zunächst einmal über eine Oktave aufwärts üben (Bsp. 2.11). Schwerer (und daher gern vernachlässigt) ist es, eine Skala in Abwärtsrichtung zu beginnen (Bsp. 2.12).

Doric 1 3 1 5 Mixolydian 1 3 1 Ionian 1 1

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

ii⁷ V⁷ I⁷

Doric 1 3 1 5 Mixolydian 1 4 1 Ionian 2 1 3 1

Cm⁷ F⁷ Bbmaj⁷

ii⁷ V⁷ I⁷

Bsp. 2.11: Left-Hand Voicings mit den zugehörigen Skalen aufwärts

Doric 4 1 3 1 2 Mixolydian 3 1 4 1 2 Ionian 3 1 3 1 4

Bbm⁷ Eb⁷ Abmaj⁷

ii⁷ V⁷ I⁷

Bsp. 2.12: Left-Hand Voicings mit den zugehörigen Skalen abwärts

Um den kompletten Tonleiter-Fingersatz zu erarbeiten, wären die Skalen schließlich über zwei Oktaven auf- und abwärts zu üben (Bsp. 2.13). Auch hier ist der Beginn in Abwärtsrichtung schwieriger.

Wer über eine gute (Klavier-) Technik verfügt (oder sie bei der Gelegenheit erweitern möchte), ist gut beraten, den Skalen-Tonvorrat auch unabhängig von der Tonleiter in

Doric
Am⁷
ii⁷

Mixolydisch
D⁷
V⁷

Ionisch
Gmaj⁷
I⁷

Bsp. 2.13: Skalen über zwei Oktaven

anderen Figurationen zu üben. Dies gilt selbstverständlich auch für alle Melodieinstrumente. Einige Möglichkeiten dazu zeigt Bsp. 2.14.²⁶

(usw.)

Bsp. 2.14: Alternative Figurationen für Skalenübungen

Übung 6: Die II-V-I-Kadenz als Left-Hand Voicings

Üben Sie die II-V-I-Verbindung im Sinne der *Tune-Up-Sequenz* in beiden Großsektoren und beiden Positionen (Terz- und Septposition). Singen Sie den Bass oder spielen Sie ihn mit der rechten Hand übergreifend.

²⁶ In Anlehnung an SCHOENMEHL: *Modern-Jazz-Piano – die musikalischen Grundlagen in Theorie & Praxis*, S. 109 und LEVINE: *Das Jazz Piano Buch*, S. 88.

Übung 7: Die II-V-I-Kadenz mit Skalen

Üben Sie analog die Tune-Up-Sequenz mit Skalen aufwärts, abwärts oder über zwei Oktaven; bei Bedarf auch in alternativen Figurationen.

Es mag etwas widersprüchlich erscheinen, dass man bei einer Musik, deren Elixier die Improvisation, das Spontane und Individuelle ist, an Üben oder gar Übemethodik denken muss. Aber schon der Showmaster und Entertainer Rudi Carrell sagte in einem Interview, man könne nur aus dem Ärmel schütteln, was man zuvor hineinsteckt habe. Viele werden das bestätigen, nur der große Vico von Bülow, alias Loriot, antwortete auf die Suggestivfrage, ob denn nicht das Geheimnis auch seines Erfolges 10 Prozent Inspiration und 90 Prozent Transpiration sei, mit dem ihm eigenen Schalk: „Bei mir ist es gerade umgekehrt“. Doch Musiker wissen, dass ohne eine zeitweise „Einzelhaft am Klavier“²⁷ (oder einem anderen Instrument) kaum etwas geht.

Auch wenn Nebenfach-Pianisten mit dem Klavier unbehagliche Gefühle verbinden mögen: Wir sind auf ein Tasteninstrument angewiesen, wenn wir den Kurzschluss zwischen Notation, Hören und Begreifen (im Wortsinne) von Akkorden herstellen wollen. Wer im Hauptberuf ein Melodieinstrument spielt, wird auch dort zwar nicht die Akkorde, aber doch die mit ihnen verknüpften Skalen lernen. Die wichtigste Maxime auch beim Trainieren von Jazz-Patterns ist: *langsam üben* – auch wenn manche Bebop-Nummer sich anhört, als ob die Musiker nach Aufnahme in das Guinness-Buch der (Geschwindigkeits-) Rekorde trachteten.

Für unsere Zwecke ist langsames Üben das Mittel der Wahl. Der Gewinn für die Hörfähigkeit stellt sich auch beim Üben in Zeitlupentempo ein. Ein subjektiv langsames Tempo ermöglicht bewusstes Üben. Machen wir uns anfangs klar, warum welche Stimme sich wohin bewegt (beispielsweise „Terz bleibt liegen, Septime geht abwärts“). Man kann auch in Fingersätzen denken: „Daumen bleibt liegen, fünfter Finger wechselt mit dem vierten ab“ usw. Denken Sie beim Üben mit, finden Sie Ihr eigenes System der bewussten Selbstkontrolle. Eines Tages werden sich die Griffe automatisieren und die Verbindung zwischen Kopf, Ohr und Griff automatisch hergestellt – man hört voraus, was man greifen will. Das ist das Ziel.

Ökonomisches Üben ist der Goldstandard. In C-Dur ist eine Kadenz schnell ge- und begriffen. Zeit sparen kann man, indem man nach einigen Durchgängen durch die Tune-Up-Sequenz die leichtfallenden Tonarten überspringt und unmittelbar mit den subjektiv schweren beginnt. Das führt zu einem – leider – wichtigen Prinzip, das da heißt: *Alles in allen Tonarten üben*.²⁸ Beim Durchexerzieren der Tune-Up-Sequenz durch 2x6 Tonarten geschieht dies automatisch. Doch warum eine II-V-I-Verbindung in G \flat -Dur üben? Gibt es überhaupt Standards in vorzeichenreichen Tonarten? In den meisten Realbooks finden sich hauptsächlich Stücke zwischen zwei \sharp und (häufiger,

27 WEHMEYER: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier.

28 LEVINE: Das Jazz Theorie Buch, S. 224.

weil den Bläsern entgegenkommend) drei \flat . Aber es gibt Ausnahmen. Thelonious Monks *Round Midnight* steht in $E\flat$ -Moll, sein *Ruby, My Dear* in $A\flat$ -Dur. Duke Ellingtons *Satin Doll* ist zwar in wunderschönem C-Dur komponiert. Doch am Ende des A-Teils (Bsp. 2.15) erwischt uns das Phänomen der *Tritonussubstitution* (auch *Tritonusvertauschung* genannt), was dazu führt, dass anstelle einer Kadenz Dm^7-G^7 (ii-V) $A\flat$ -Moll- und $D\flat$ -Dur-Klänge gespielt werden wollen.

The image shows a musical score for the end of the A-section of 'Satin Doll'. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The chords are labeled as $A\flat m^7$, $D\flat 7$, and $C \text{maj}^7$. The bass line has notes corresponding to ii^7 and V^7 . A bracket under the first two chords is labeled 'Ges-Dur ($\flat IV$):'.

Bsp. 2.15: Duke Ellington, *Satin Doll*, Schluss der A-Teile

Das später detailliert erklärte Phänomen der Tritonussubstitution bringt es mit sich, dass durch sie in leichten Tonarten kurzzeitig schwere Verbindungen auftreten und in schweren Tonarten vorübergehend leicht erscheinende.

2.4 II-V-I in freier Wildbahn

Die II-V-I-Verbindung prägt große Teile der Standards aus der Swing- und Bebop-Zeit und darüber hinaus. Am Beispiel des Standards *Tune Up* von Miles Davis (siehe S. 47) hatten wir beobachtet, dass die erreichte I durch Vermollung zu einer neuen ii werden kann, zu einer Prädominante in der Tonart, die einen Ganzton unter der ursprünglichen liegt. Wir hatten dies als wichtige Verkettungsform für die II-V-I-Kadenz geübt und *Tune-Up-Sequenz* getauft. Daneben gibt es noch viele andere Möglichkeiten, wie eine II-V-I-Folge auftreten kann oder wie solche Folgen – und damit kurzzeitig etablierte Zwischentonalarten – verbunden werden können. Einige davon sollten wir kennenlernen und gegebenenfalls auch üben.

Zum einen kann die II-V-I-Kadenz erweitert oder verkürzt werden. Häufig findet man die Erweiterung um die Stufe VI, wodurch ein Turnaround entsteht, den wir schon in *I Got Rhythm* vorgefunden hatten: I-VI-II-V (siehe S. 21).

Turnaround: Harmonische Kreisbewegung, die zumeist von einer I ausgehend zu dieser zurückführt, typischerweise am Ende eines Formteils (z. B. I-VI-II-V) oder die I ausspart, aber kadenziell umkreist (z. B. III-VI-II-V). Turnarounds können beliebig oft wiederholt werden, etwa um Leerlauf auf der Bühne zu überbrücken.

Die Quintfälle im vierteiligen Turnaround können bis zur vollständigen Quintfallsequenz erweitert werden, einmal den diatonischen Quintenzirkel einer Tonart durchlaufend. Ebenso gut jedoch kann die II-V-I-Kadenz verkürzt werden und damit in Gestalt unaufgelöster II-V-Folgen erscheinen. Solchen II-V-Kadenz fehlt die tonikale I entweder völlig, oder sie erscheint wieder in veränderter, nicht mehr tonikaler Funktion als Prädominante bzw. II. Stufe einer neuen Tonart.

Wechselt in der fallenden Ganztonsequenz (Tune-Up-Sequenz) die Funktion der erwarteten oder erklingenden I in Richtung auf eine prädominante II (in Dur ii^7), so könnte dies genauso gut mit der V geschehen. Wird die V zu einer neuen II. Stufe (in Dur ii^7), so erzeugt dies eine Tonartverkettung im fallenden Quintenzirkel.²⁹ Beispiel: In C-Dur wird die Dominante (V) G-Dur vermollt und damit als G-Moll zur neuen ii in F-Dur. Die anschließende V ist dann C-Dur, und auch das kann wieder vermollt werden und damit zur ii in B \flat -Dur mutieren. Das lässt sich beliebig fortsetzen und erzeugt letztlich einen Durchgang durch den realen Quintenzirkel (Bsp. 2.16).

V wird vermollt
und damit neue ii

Chords: Dm⁷ G⁷ Gm⁷ C⁷ Cm⁷ F⁷ Fm⁷ B \flat ⁷ B \flat m⁷ E \flat ⁷ E \flat m⁷ A \flat ⁷ A \flat m⁷ D \flat ⁷ C \sharp ⁷ C \sharp m⁷ F \sharp ⁷

Roman numerals: ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷ ii^7 V⁷

Tonic names: C-Dur F-Dur B \flat -Dur E \flat -Dur A \flat -Dur D \flat -Dur G \flat /F \sharp -Dur B-Dur

Bsp. 2.16: Die Verkettung von Tonarten im fallenden Quintenzirkel durch Vermollung einer V

In Benny Carters *When Lights Are Low*³⁰ gibt es am Ende der *Bridge*, des Mittelteils einer AABA-Form (siehe dazu S. 77) beide Verknüpfungsarten. Zunächst sehen wir die Sequenz um einen Ganzton abwärts: Die alte I bzw. Tonika D-Dur wird vermollt und damit die ii in C-Dur. Danach wird dessen Dominante G-Dur vermollt und somit ii der Haupttonart F-Dur, welches die Unterquinte von C-Dur bildet. Letzteres geschieht in Gestalt einer II-V-Folge, die abschließende I fehlt. Die F-Dur-Kadenz ist wieder vollständig (Bsp. 2.17).

29 In der traditionellen Satzlehre ist die Vermollung einer Dominante bzw. Paenultima-Stufe in Richtung auf eine Prädominante bzw. Antepaenultima als *motivo di cadenza* bekannt (vgl. MENKE: Die Familie der *cadenza doppia*). Ein oft zitiertes Musterbeispiel für diese uralte Form der Unterquintmodulation findet sich in Bachs Fuge Es-Dur BWV 876 (Wohltemperiertes Klavier Bd. II), T. 46–54.

30 Ein vollständiges Leadsheet gibt es in SHER: The New Real Book Volume 3, S. 417. Eine Einspielung für Vocal und Piano bietet ROBERTA GAMBARINI AND HANK JONES: You Are There, Track 4.

Em⁷ A⁷ Dmaj⁷ Dm⁷ G⁷ Gm⁷ C⁷(b⁹) Fmaj⁷ Gm⁷

F-Dur:

ii⁷ V⁷ I ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁹⁻ I⁷ ii⁷

D-Dur (VI) C-Dur (V) (F-Dur = I)

Fallender Ganzton (Tune-Up-Sequenz, Vermollung der I) Fallende Quinte (durch Vermollung der V)

Bsp. 2.17: Benny Carter, *When Lights Are Low*, Schluss der Bridge (Changes)

Das kleine Klavierarrangement soll zeigen, dass sich mit den Mitteln zweistimmiger Voicings schon ein recht ansprechendes Ergebnis erzielen lässt. Die Melodie liegt in der Oberstimme, der Bass in der linken Hand. Die beiden Mittelstimmen basieren auf den in Kapitel 2.2 erarbeiteten zweistimmigen Voicings, d. h. sie führen bzw. ergänzen die Terz und Septime des geforderten Klangs. Am Schluss der Bridge (T. 4) bringt die Oberstimme eine Tension in Gestalt der alterierten, nicht leitereigenen b⁹, welche im Akkordvoicing selbstverständlich fehlt. Der letzte Klang (Gm⁷) zeigt in der Melodie die Tension der leitereigenen 9.

In den Voicings der Mittelstimmen sehen wir wieder den Wechsel zwischen Terz- und Septposition im Falle quintverwandter Klänge. Bei der Vermollung einer I^{maj7} gleiten Terz und Septime einen chromatischen Halbton abwärts, im Falle der Vermollung einer V⁷ bleibt die kleine Septime erhalten und nur die große Terz wird chromatisch zur kleinen Terz heruntergebogen.

Man sieht: Wenn es darum geht, anhand eines Leadsheets einen Standard am Tasteninstrument darzustellen, bringen uns die zweistimmigen Voicings schon ziemlich weit. Zusammen mit der Melodie und dem durch die Akkordchiffren festliegenden Bass (er übernimmt stets die Fundamenttöne) ergeben sie bereits einen ausgewachsenen vierstimmigen Satz. Und wir kennen nun schon zwei in der Praxis häufig vorkommende Verknüpfungsformen:

1. Die Umdeutung einer I in eine neue II erzeugt eine Sequenz im Großsektanzirkel abwärts.
2. Die Umdeutung einer V in eine neue II erzeugt eine Sequenz im Quintenzirkel abwärts.

Ein Blick auf den Anfang der Bridge von *When Lights Are Low* (skizziert in Bsp. 2.18) zeigt drei II-V-I-Folgen:

- $Bb^m7 - Eb^7 - Ab^{maj7}$ als $ii^7 - V^7 - I^7$ in Ab -Dur,
- $C\#m^7 - F\#m^7 - B^{maj7}$ als $ii^7 - V^7 - I^7$ in $B(\sharp)$ -Dur,
- $Em^7 - A^7 - D^{maj7}$ als $ii^7 - V^7 - I^7$ in D -Dur,

The musical score is divided into two systems. The first system shows two II-V-I cadences. The first is in Ab -Dur (labeled 'F-Dur:'), with chords Bb^m7 , Eb^7 , and Ab^{maj7} corresponding to ii^7 , V^7 , and I^7 functions. The second is in $B(\sharp)$ -Dur (labeled '(simile)'), with chords $C\#m^7$, $F\#7$, and B^{maj7} corresponding to ii^7 , V^7 , and I^7 functions. The second system shows three II-V-I cadences. The first is in D -Dur (labeled 'D-Dur ($\sharp VI$)'), with chords Em^7 , A^7 , and D^{maj7} corresponding to ii^7 , V^7 , and I^7 functions. The second is in C -Dur (labeled 'C-Dur (V)'), with chords Dm^7 , G^7 , and $C^7(b9)$ corresponding to ii^7 , V^7 , and $V^{\sharp 7}$ functions. The third is labeled 'wieder F-Dur' and shows chords Gm^7 and $C^7(b9)$.

Bsp. 2.18: Benny Carter, *When Lights Are Low*, Bridge

Wie soll man sich diese verwirrende Fülle an Akkorden und Tonarten einprägen? Was die Tonarten angeht – die folgen im Kleinterzzirkel aufeinander. Und die Akkorde selbst? Dort ist das Verknüpfungsprinzip noch schlichter: Sie folgen sämtlich dem Prinzip der fallenden Quinte (authentischer Hauptschritt nach Gárdonyi).

Ketten fallend quintverwandter Akkorde, eingebettet in die Akkordfunktionen der II-V-I-Kadenz, erzeugen Tonartenfolgen im steigenden Kleinterzzirkel.

Ein Klassiker des Mainstream-Jazz und zugleich ein Musterbeispiel für II-V-Verbindungen bildet das bereits zitierte *Satin Doll* von Duke Ellington.³¹ Hier folgen

31 Die Melodie findet sich in vielen Realbooks, unter anderem in LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 361. Häufig wird Ellingtons „rechte Hand“ Billy Strayhorn als Co-Autor angeführt (z. B. in BOHLÄNDER/HOLLER/PFARR: Reclams Jazzführer, S. 939).

zunächst zwei II-V-Verbindungen; der Übergang von der ersten zur zweiten erfolgt über die starke, fallende Terzverwandtschaft (G^7 - Em^7 , Bsp. 2.19). Dies erinnert an die klassische *Monte-Sequenz*, die typischerweise allerdings Durakkorde mit der Funktion (Zwischen-) Dominante - (Zwischen-) Tonika verbindet (hier wäre das D^7 - G - E^7 - A).

Dm^7 G^7 Dm^7 G^7 Em^7 A^7 Em^7 A^7 Am^7 D^7 $A\flat m^7$ $D\flat^7$ $Cmaj^7$ Em^7 $A^7(b9)$

ii^7 V^7 ii^7 V^7 ii^7 V^7 ii^7 V^7 ii^7 V^7 ii^7 V^7 I ii^7 V^7

Bsp. 2.19: Die Changes des A-Teils von *Satin Doll*

Danach (T. 5 f.) begegnet uns wieder der bekannte Mechanismus der Vermollung (A-Dur als V wird A-Moll³² und damit neue ii). Am Schluss könnte D-Dur zu D-Moll werden und sich eine II-V-Verbindung in der Tonart C-Dur anschließen, der Haupttonart. Sie bzw. deren Tonika (I) war bis dahin noch gar nicht erklingen, sondern nur indirekt abgesteckt worden, durch eine schweifende Harmonik, welche das tonale Zentrum umkreist und es gerade dadurch indirekt definiert. Ähnlich haben die Klassiker in den langsamen Einleitungen von Sinfonie- oder Sonatensätzen gearbeitet.

War oben (Kapitel 1.3) von authentischen und plagalen Verbindungen die Rede, so muss die These, es gäbe in Jazz-Standards ebenso wie in „klassischen“ Stilen überwiegend authentische Verbindungen, leicht eingeschränkt werden. Eine steigende Terzverwandtschaft – wie in Bsp. 2.20 gezeigt – ist oft gebräuchlich, um in einer fallenden Tonleiter den Leitton zu neutralisieren (wenn also der Ton der siebten Stufe nicht aufwärts, sondern abwärts in die sechste geführt werden soll). Für diesen Zweck ist der Akkord der III. Stufe (iii bzw. Tg oder Dp) geeignet. Diese kann dominantisiert werden (Zwischendominante zur Tp bzw. V/vi).

Die Form ganz rechts ist so nur im Jazz möglich (wegen der naiven Oktavparallele im Außenstimmengerüst, das hier der Anschaulichkeit halber beibehalten wurde, selbstverständlich aber geändert werden könnte). Beide Fassungen hört man oft am Anfang des Standards *On The Sunny Side Of The Street* von Jimmy McHugh (siehe Bsp. 6.1 auf S. 224).

32 In der recht bekannten Version der Ellington Big Band (ELLINGTON: The Capitol Sessions 1953–1955, Track 1), die sicherlich den Intentionen des Komponisten entspricht, erklingt hier die ii als halbverminderter Septakkord, mit $E\flat$ statt der reinen Akkordquinte E. Dies gehört der Klangwelt der Moll-Kadenz an, ändert aber nichts am Prinzip.

Mit Zwischen-dominante:

8!

I iii vi I V⁷/vi vi I ii⁷ V⁷ i

Nach Gárdonyi: PT AH PT AH PS AH AH

A-Moll (vi):

Bsp. 2.20: Steigende Terzverwandtschaft als Leittonneutralisation

2.5 II-V-I-Kadenzen in unterschiedlichen Verkettungsformen

Die II-V-I-Verbindung quasi im Labor geübt zu haben, in der festgelegten Tonartenfolge der Tune-Up-Sequenz, ist eines. Jetzt gilt es, die nötige Flexibilität zu erwerben, auch mehr oder weniger frei aufeinanderfolgende Kadenz jeder beliebigen Tonart abrufen zu können. Dazu lassen sich nun neben der Tune-Up-Sequenz weitere Sequenzfolgen erfinden und üben, welche sich an den soeben beobachteten Tonartverknüpfungen orientieren. Perfektionisten können dies sowohl als Bass mit Voicings in der rechten Hand üben wie auch als Left-Hand Voicings, mit oder ohne Bass, mit oder ohne Darstellung der Skalen.

Übung 8: II-V-I als Ganztonsequenz aufwärts

Üben Sie die II-V-I-Sequenz in steigender Ganztonfolge (Bsp. 2.21) in beiden Großsektoren und von beiden Positionen aus. Den jeweils zweiten Takt kann man auch weglassen – dann entspricht dies den Changes von T. 1–4 von *Satin Doll*.

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Em⁷ A⁷ Dmaj⁷ F[#]m⁷ B⁷ Emaj⁷ A^bm⁷ D^b7 G^bmaj⁷

3 7 3 (kann entfallen) 3 7 3 (kann entfallen) 3 7 3 3 7 3 usw.

ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷

C-Dur D-Dur E-Dur G^b-Dur

Bsp. 2.21: Die II-V(-I)-Sequenz in steigenden Sekunden

Übung 9: II-V-I im Quintfall

Üben Sie die II-V-I-Sequenz in quintfälliger Anordnung der Tonarten (Bsp. 2.22). Auch hier kann man den jeweils zweiten Takt weglassen – dann entspricht dies den Changes in T. 5 von *Satin Doll*. Es ist notwendig, von beiden Positionen aus beginnend zu üben, jeweils durch den gesamten Quintenzirkel. Bei jedem neuen Sequenzglied wechselt die Position der ii^7 ; also einmal mit der II in Terzposition beginnen, dann in Septposition usw.

Chord symbols: Dm^7 G^7 $Cmaj^7$ Gm^7 C^7 $Fmaj^7$ Cm^7 F^7 $Bbmaj^7$ Fm^7 Bb^7 $Ebmaj^7$

Fingerings: 3 7, 3 (kann entfallen), 7 3, 7 (kann entfallen), 3 7, 3, 7 3, usw.

Chord types: ii^7 V^7 I^7 ii^7 V^7 I^7 ii^7 V^7 I^7 ii^7 V^7 I^7

Key signatures: C-Dur F-Dur Bb-Dur Eb-Dur usw.

Bsp. 2.22: Die II-V(-I)-Sequenz in quintfälliger Anordnung

Übung 10: II-V-I im steigenden Kleinterzzirkel

Üben Sie die II-V-I-Sequenz in quintfälliger Anordnung *aller* Klänge (Bsp. 2.23). Dadurch ergibt sich ein steigender Kleinterzzirkel, wovon es drei verschiedene gibt. Dies entspricht der Bridge von *When Lights Are Low*.

Chord symbols: Dm^7 G^7 $Cmaj^7$ Fm^7 Bb^7 $Ebmaj^7$ Abm^7 Db^7 $Gbmaj^7$ Bm^7 E^7 $Amaj^7$

Fingerings: 3 7, 3, 3 7, 3, 3 7, 3, 3 7, 3

Chord types: ii^7 V^7 I^7 ii^7 V^7 I^7 ii^7 V^7 I^7 ii^7 V^7 I^7

Key signatures: C-Dur Eb-Dur Gb-Dur A-Dur usw.

Bsp. 2.23: Die II-V(-I)-Sequenz im steigenden Kleinterzzirkel

Übung 11: II-V-I im fallenden Kleinterzzirkel

Üben Sie die II-V-I-Sequenz durch die drei fallenden Kleinterzzirkel (Bsp. 2.24), nach dem Vorbild des Anfangs von *On The Sunny Side Of The Street* (Bsp. 6.1, S. 224).

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Bm⁷ E⁷ Amaj⁷ Abm⁷ Db⁷ Gbmaj⁷ Fm⁷ Bb⁷ Ebmaj⁷

ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷

C-Dur: A-Dur: Gb-Dur: Eb-Dur:

Bsp. 2.24: Die II-V(-I)-Sequenz im fallenden Kleinterzzirkel

Wer zum Perfektionismus neigt, kann II-V-I-Verbindungen auch über den Tritonus verknüpfen (Bsp. 2.25). Die Tonartzellen ordnen sich dadurch im steigenden Großterzzirkel an, wovon es vier verschiedene gibt. Wir konnten dies in *Baubles, Bangles And Beads* beobachten. Auch den Anschluss von Akkorden im Tritonusabstand erkennen wir dort, in Bsp. 2.4 (S. 50) erstmals zwischen T. 7 (Ab^{maj7}) und T. 9 (Dm⁷), ein wenig verschleiert allerdings durch die Passage in T. 8.

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ F#m⁷ B⁷ Emaj⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Abmaj⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷

ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷ ii⁷ V⁷ I⁷

C-Dur: E-Dur: Ab-Dur: C-Dur:

Bsp. 2.25: Die II-V(-I)-Sequenz im steigenden Großterzzirkel

Das Neue beim Üben dieser Sequenzen besteht im Anschluss zwischen den Sequenzgliedern. Wenn man dabei die Voicings in ungefähr der gleichen Lage halten möchte, gelingt dies häufig durch den Wechsel zwischen Terz- und Septposition statt Parallelverschiebung des Griffes. Das ist aber kein Muss – man kann es nach Belieben handhaben. Generell ist aber wenig Bewegung auf dem Tasteninstrument (nicht im Alltagsleben) eine gute Idee.

2.6 Die II-V-Verbindung

Eine häufige Variante der II-V-I-Kadenz haben wir schon im Zusammenhang mit *Satin Doll* (S. 65) kennengelernt. Auch George Gershwins *Fascinating Rhythm* (Bsp. 2.26 zeigt die Changes und das melodische Grundgerüst³³) basiert auf diesem Pattern. Die Harmonik ist fast zu simpel; sie stellt aber durch ihre Einfachheit den Effekt der rhythmischen Verschiebungen (T. 1-3) in den Vordergrund, die in diesem Song Programm sind. Alles in allem nicht schlecht komponiert, möchte man wie so oft im Falle Gershwins sagen.

Fm⁷ Bb⁷ Fm⁷ Bb⁷ Fm⁷ Bb⁷ Fm⁷ Bb⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Bbm⁷ Eb⁷

9 1. Abmaj⁷ Fm⁷ Bb⁷ Ebmaj⁷ Dm⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷ Fm⁷ Bb⁷

17 2. Abmaj⁷ Dm⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷ Fm⁷ Bb⁷ Fm⁷ Bb⁷ Eb⁶

Bsp. 2.26: George Gershwin, *Fascinating Rhythm*, Changes und Reduktion auf den melodischen Grundriss

In den ersten Takten übernehmen Fm⁷ und Bb⁷ eindeutig die Funktion II-V. Demnach stehen diese Takte in Eb-Dur, was angesichts der Vorzeichnung auch nicht überrascht. Doch die zugehörige Tonika bzw. I wird uns vorenthalten (nichts anderes sahen wir bei *Satin Doll*).

Das Spiel wiederholt sich zunächst in Takt 5 ff. Erneut finden wir II-V ohne zugehörige I (hier Ab). Bis Takt 9 müssen wir warten, um erstmals die Auflösung in eine Tonika zu erleben, freilich immer noch nicht diejenige der Tonart des Stückes, EbDur, sondern in das hier passende Ab-Dur (die IV von Eb-Dur). In Takt 10 f. erscheint dann zum ersten Mal die II-V-I-Kadenz in Eb-Dur selbst.

Takt 13 zeigt dann eine Ausweichung in die Tonart der V (vorbereitet durch ein ii⁷-V⁷-Pattern in T. 12) – wiederum, ohne dass die zugehörte I selbst erklingt. Stattdessen wird in Takt 15 das vorhergehende dominante F-Dur vermollt und damit

33 Ein vollständiges Leadsheet findet sich beispielsweise in LONG: *The Real Book Of Jazz*, S. 72 f. Eine kurze, hörend gut nachvollziehbare Aufnahme findet sich auf PAUL KUHN TRIO: *My World of Music*, Track 2. Ab 1:19 spielen der Pianist Paul Kuhn und sein Schlagzeuger Willy Ketzler die auf S. 10 erwähnten *Fours* – wengleich die Einheiten dort nicht viertaktig sind, sondern doppelt so lang.

wieder zur ii in der Haupttonart E \flat -Dur. Gershwin nutzt also verschiedene der oben vorgestellten Formen von II-V-I-Verbindungen:

1. die vollständige II-V-I-Kadenz, mit Auflösung in die Tonika (die I),
2. die tonikalose II-V-Verbindung,
3. eine II-V vor einer I, die jedoch unmittelbar als Mollakkord erscheint (und damit möglicherweise ihrerseits eine neue Stufe II wird).

Dass in *Fascinating Rhythm* ständig die Bezugstonika wechselt, kann uns nicht mehr überraschen, nachdem wir bei *Baubles, Bangles And Beads* einen Durchgang durch den Großterzzirkel nachvollzogen hatten, in *When Lights Are Low* einen Kleinterzzirkel, ganz zu schweigen von den Vorgängen in *Giant Steps*. Schweifende Tonalität (also häufig wechselnde Tonarten) ist von jeher ein Merkmal von Harmonik in Durchführungen oder durchführungsartig gearbeiteten Abschnitten der traditionellen Sonatenhauptsatzform. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts dringt diese Art der Harmonik aber auch in thematisch feste Abschnitte ein, wie sich an den Themenabschnitten vieler Werke von Brahms, Strauss und anderen beobachten lässt. In Jazz-Standards ist schweifende Harmonik recht gebräuchlich. Sequenzen sind typisch für die *Bridge* (der B-Abschnitt in der AABA Form). Nicht selten aber sieht man auch, dass wie in *Fascinating Rhythm* ein Chorus³⁴ nicht mit der I, sondern mit einer Nebenstufe beginnt (hier: Fm⁷ als ii⁷ in der Haupttonart E \flat -Dur). Die Tonika erscheint dann erstmals einige Takte später oder sogar erst am Ende des Formabschnitts A (der AABA-Form). Und dass ein Hit wie Bart Howards *Fly Me To The Moon* (siehe auch S. 237) nicht in A-Moll steht, sondern in dessen Paralleltonart C-Dur³⁵ erfährt man eindeutig erst im allerletzten Takt des Chorus.³⁶

Übung 12: II-V-I-Verbindungen analysieren

Versehen Sie das in Bsp. 2.27 gegebene Leadsheet mit Stufenbezeichnungen und geben Sie die jeweilige Bezugstonika an (z. B. in T. 22/23: II-V-I in B \flat -Dur).

Wenn uns neben den Stufenbezeichnungen auch die Skalen interessieren, ergibt sich ein kleines Problem: Zwar sind die meisten II-V(-I)-Verbindungen dort Durkadenzen. Damit ist die Zuordnung zwischen Stufe und Skala klar:

- Die ii⁷ bekommt Dorisch,
- die V⁷ bekommt Mixolydisch,
- die I bekommt zumeist Ionisch, am Schluss gerne auch Lydisch.

34 *Chorus* ist gleichbedeutend mit dem *Refrain* eines Songs. Ihm geht oft eine eröffnende *Strophe*, die sogenannte *Verse* voran. Näheres dazu auf Seite 78.

35 Realbooks notieren es gerne auch in E \flat Dur.

36 Um genau zu sein: Man ahnt es bereits in den ersten Takten der *Verse*, welche in der Haupttonart (Durtonika bzw. I) beginnt. Doch wird die *Verse* heutzutage nicht zu Unrecht meist weggelassen.

Allerdings gibt es auch Kadenz, die als Ziel einen Mollakkord besitzen (z. B. in Takt 12/13). Hier wären für die Akkorde der II und der V (A_m^7 und D^7) spezielle Skalen der Mollkadenz vonnöten. Vertagen wir dieses Problem einstweilen. Für ein Arrangement mit zweistimmigen Voicings haben wir es lediglich mit den Basistönen Terz und Septime zu tun. Diese sind in Dur- und Mollzusammenhängen identisch (die Septime ist in Dur und Moll stets klein, die Dominanterz stets groß und die Terz der II auch in beiden Tongeschlechtern klein). Die Tensions (9, 11, 13) können wir vorerst ignorieren, oder wir nehmen sie dankend in der Melodie mit, falls sie dort vorkommen.

Übung 13: Ein Klavierarrangement erarbeiten

Spielen Sie zunächst zu den Changes in Bsp. 2.27 zweistimmige Voicings in der rechten Hand, dazu den Bass wie gewohnt links. Wenn Sie wollen, können Sie die Melodie auf einer beliebige Silbe (oder mehreren) mitsingen. Versuchen Sie dann, die Melodie in den Klaviersatz zu integrieren. Links spielen Sie den Bass, in der rechten Hand die Melodie, dazu die Terz und die Septime links oder rechts, wo es gerade passt, nach dem Muster von Bsp. 2.28. Kommt der jeweilige Ton in der Melodie vor, so kann er im Voicing entfallen.

2.7 Vierstimmige Voicings

Die zweistimmigen Voicings sparen zwangsläufig die eigentliche Würze der Jazzharmonien aus: die Tensions. Maximal drei Tensions können die vier Basistöne (Grundton, Terz, Quinte und Septime) ergänzen. Wegen der Avoid Notes stehen oft nur zwei Tensions zur Verfügung. In den uns bislang bekannten Klängen für die II-V-I-Verbindung sind dies:

- Dorisch (i^7): None und Undezime (9/11). Die 13 ist eine Avoid Note, unter anderem, weil sie den Leitton vorwegnimmt, der typisch für die Dominantfunktion (V) ist.
- Mixolydisch (V^7): None und Tredezime (9/13). Die Undezime oder Quarte ist eine Avoid Note, weil sie der Vorhaltston zum Leitton ist und damit in die Prädominante (II), nicht die Dominante gehört und sich bei gleichzeitiger Anwesenheit mit ihr reibt.
- Ionisch (I^{maj7}): None, Tredezime, Letztere meist als Sexte (6) chiffriert, welche neben oder auch in Vertretung der $maj7$ erscheinen kann. Die Quarte bzw. Undezime reibt sich auch in diesem Durakkord mit der Terz, es sei denn, man verwendet in Stufe-I-Akkorden die lydische übermäßige #4 bzw. #11.

Bsp. 2.29 zeigt, welche Töne für ein vierstimmiges Voicing zur Verfügung stehen, einmal mit einer ausführlichen, einmal mit einer pragmatisch einfachen Akkordchiffrierung (unten). Die lydische Variante der Tonika ($C^{maj7(\#11)}$) werden wir vorerst nicht berücksichtigen.

George Is In My Head

Manfred Dings

Chord voicings for the melody:

1. Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7

5. Fm7 B^b7 Fm7 B^b7 Fm7 B^b7 Fm7 B^b7

9. 1. E^bmaj7 Cm7 F7 B^bmaj7 Am7 D7

13. Gm7 C7 Cm7 F7

17. 2. E^bmaj7 Am7 D7 Gm7 C7

21. Cm7 F7 Cm7 F7 B^b6

Bsp. 2.27: Eine Melodievorlage für ein Klavierarrangement

Chord voicings for the piano arrangement:

Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Fm7 B^b7 Fm7 B^b7

Bsp. 2.28: Ein einfaches Klavierarrangement

Bsp. 2.29: Mögliche Vierklangstöne und Tensions in den Akkorden der II-V-I-Kadenz

In den meisten Fällen stehen also sechs Töne für das Arrangement eines Klanges zur Auswahl: die sieben leitereigenen möglichen Töne der Terzschichtung minus der einen Avoid Note. Wenn nun von vierstimmigen Voicings die Rede ist, so ist damit wie bisher auch der Akkordgriff selbst (das *Voicing* im engeren Sinne) gemeint, welcher vier Töne umfasst, sowie die Bassstimme, insgesamt also fünf Töne. Im Normalfall (es gibt Ausnahmen) ist der im Bass liegende Grundton des Akkordes im Voicing natürlich ausgespart, sodass die fünf Töne auch tatsächlich fünf verschiedene Tonqualitäten beinhalten. Das bedeutet zugleich, dass von den typischerweise sechs möglichen Tönen, die in Bsp. 2.29 angegeben sind, einer weggelassen wird. Welcher Ton dies sein wird, hängt von der Akkordfunktion (Prädominante, Dominante oder Tonika) ab.

Als Faustregel kann man sagen: Vierstimmige Voicings werden gebildet, indem von der Terz ausgehend (der Grundton liegt wie gesagt im Bass) lückenlos die Terzschichtung bis zur None ergänzt wird. Bsp. 2.30 zeigt dies links für Stufe-II-Akkorde (Mollakkorde mit kleiner Septime). Doch bereits in der Dominante wird davon meist abgewichen. Dort sind die große Terz und die kleine Septime konstituierend für die Akkordfunktion. Die Tensions der None und Tredezime würden die Funktion des Akkordes unterstreichen und ihn klanglich bereichern. Im Vergleich dazu ist die Quinte *bläss*; sie verleiht dem V^7 zu wenig Würze. Daher wird man auf sie verzichten, sie ist sogar oft schädlich für das Klangergebnis (Bsp. 2.30, b).

Bsp. 2.30: Vierstimmige Voicings

Warum greift man nicht auch in Mollseptakkorden (vor allem der II. Stufe) die Sexte statt der Quinte? Ganz einfach: Weil sie dort die Avoid Note ist. Im Falle der II. Stufe gibt es für die Vermeidung der Sexte einen besonders einleuchtenden Grund. Die für die II. und die V. Stufe passenden Klangaggregate unterscheiden sich lediglich

dadurch, dass der Grundton der Tonart im ii^7 erklingen sollte, um dann im V^7 durch seinen unteren Nachbarn, den Leitton, abgelöst zu werden. Selbstverständlich leistet auch der Bass durch seinen Wechsel von der Bassstufe 2 zur 5 einen essentiellen, vielleicht sogar noch wichtigeren Beitrag dazu, dass man den Wechsel von der II zur V empfindet (Bsp. 2.30, c). Gleichwohl gilt: Der Leitton wird in Voicings für die II. Stufe ausgespart, dem Hörer vorenthalten. Der Akkord der V. Stufe, die Dominante, muss ihn dann präsentieren.

In der Praxis des Akkordspiels heißt das: Haben wir das Voicing für einen ii^7 -Akkord gefunden, müssen wir nur einen einzigen Ton ändern (einen Finger herabgleiten lassen), um zum V^7 -Akkord zu gelangen. Alle anderen Finger können liegen bleiben. Das ist eine vergleichsweise leichte Übung.

In Tonikaakkorden (I^{maj7}) gibt es hauptsächlich zwei Möglichkeiten: Entweder schlichtweg die Terzen schichten (wie im Falle von IIm^7), oder die $maj7$ durch die 6 ersetzen (Bsp. 2.30, rechts).

Vierstimmige Klänge aufzusuchen (mit Basston sind sie fünfstimmig), fällt auch versierten Pianisten anfangs schwer. Zweckmäßig ist es, die größte Hürde beim Spiel vollgriffiger Voicings anfangs isoliert zu üben: das Auffinden des ersten Akkordes der Kadenz, des ii^7 . Relativ leicht ist dies in der Terzposition (zur Erinnerung: Die Terz bildet dabei den unteren Ton des Voicings). Folgende Denkschritte sind nötig:

1. Den Grundton des Akkordes in den Bass legen (linke Hand).
2. Den Daumen auf die kleine Terz (Mollakkord) über dem Basston setzen (je nach Tonhöhe natürlich mit Oktavabstand dazwischen).
3. Darüber Terzen greifen, in der Reihenfolge groß-klein-groß, im diatonischen Vorrat der jeweiligen Tonart (der Tonart einen Ganzton unter dem Grundton der II. Stufe, welcher im Bass liegt).

Bsp. 2.31 zeigt dies links. Anfangs kann man diese drei Denkschritte nacheinander ausführen und dabei die Töne quasi *arpeggiando* spielen. Bald wird man dazu übergehen, den fünfstimmigen Klang komplett gleichzeitig anzuschlagen.

The image shows two musical staves for a piano. The left staff is labeled 'Terzposition' and the right 'Septposition'. Both are for the Em^7 chord in D major. The bass line in both starts with the root note E. The right hand in the 'Terzposition' has the thumb on B (minor third) and the other fingers on D, F, and A. The right hand in the 'Septposition' has the thumb on D (seventh) and the other fingers on E, G, and B. Labels with arrows point to specific notes and intervals: 'Grundton anschlagen' (bass E), 'Mollterz im Daumen' (B), 'weitere Terzen innerhalb D-Dur' (D, F, A), 'Grundton anschlagen' (bass E), 'Septime/Untersekunde im Daumen' (D), and 'zwei Terzen im Sekundabstand innerhalb D-Dur' (E, G, B).

Bsp. 2.31: Vierstimmige Voicings für den Akkord der II. Stufe

Schwieriger ist es schon, die Septposition im ii^7 zu finden. Folgendes Denkschema kann helfen:

1. Wiederum den Grundton des Akkordes aufsuchen und in den Bass legen (linke Hand).
2. Den Daumen auf die kleine Septime des Basstones setzen, am besten *Untersekunde* denken.
3. Darüber die große Terz greifen, dann kleine Sekunde und wieder große Terz, kurz: zwei Terzen im Sekundabstand im diatonischen Vorrat der jeweiligen Tonart (also der Tonart einen Ganzton unter dem Grundton der im Bass liegenden II. Stufe).

Übung 14: ii^7 -Akkorde in Terzposition spielen

Spielen Sie von allen 12 Tasten aus ii^7 -Akkorde in der Terzposition mit vierstimmigem Voicing. Wählen Sie die Grundtöne nach dem Zufallsprinzip und üben Sie die schweren Tonarten besonders oft, bis Sie die Griffe ohne langes Nachdenken finden.

Übung 15: ii^7 -Akkorde in Septposition spielen

Etwas schwerer ist es, die vierstimmigen Voicings für die ii^7 -Akkorde in der Septposition zu spielen. Wählen Sie auch dabei die Grundtöne nach dem Zufallsprinzip aus und üben Sie mit der Zeit vorzugsweise die schweren Tonarten.

ii^7 -Akkorde isoliert zu üben ist weniger musikfern, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Das in Kapitel 1.1 zitierte *So What* (siehe S. 8) besteht aus nichts Anderem als Dm^7 und Ebm^7 -Klängen. Wenn Sie noch die zugehörigen Skalen (D-Dorisch, vorzeichenlos von D bis D, und E_b -Dorisch, 5 b) beherrschten, könnten Sie schon in einer Jam-Session, in der das Stück gespielt wird, als Pianist einsteigen. Das Arrangement, das auszugsweise in Bsp. 1.2 (S. 1.2) wiedergegeben ist, sollten Sie dann auch kennen.

2.8 Beinahe eine Lappalie: die II-V vierstimmig

Wenn wir die II. Stufe in allen Durtonarten rasch finden können, ist ihre Verbindung mit der V. Stufe, die II-V-Verbindung, auch mit vierstimmigen Voicings eine vergleichsweise leichte Übung. Denn wie im vorangegangenen Kapitel gesehen, unterscheiden sich ii^7 und V^7 lediglich in einem einzigen Ton. In der V wird die Avoid Note der II, die sechste Stufe der dorischen Skala bzw. der Leitton der Grundtonart, hinzugenommen. Praktisch heißt das: Lediglich ein Finger bewegt sich, er gleitet eine Sekunde abwärts in den Leitton (das alte *subsemitonium modi*). Das Voicing für die V ergibt sich also gewissermaßen per Fingersatz aus dem der II (Bsp. 2.32).

The image shows a musical score for a four-voice II-V progression. It consists of two staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a bass line. The grand staff shows the four voices (treble and bass) with notes for Dm7 and G7. The bass line shows the notes for ii7 and V7. The progression is: Dm7 (ii7) - G7 (V7) - Dm7 (ii7) - G7 (V7).

Bsp. 2.32: Die Verbindung II-V mit vierstimmigen Voicings

Auch die Verbindung II-V lohnt es sich zu üben, in beiden Positionen von allen 12 Grundtönen bzw. Tonarten aus, entweder nach dem Zufallsprinzip oder in chromatischer Folge der Tonarten (auf- oder abwärts). Beim Spielen wird deutlich: Sobald der Griff für die ii^7 klar ist, geht der Wechsel zu V^7 fast von alleine.

Wie Bsp. 2.32 zeigt, wechselt die Position beim Übergang zur V von der Terz- zur Septposition bzw. umgekehrt. Das ist stets so bei der Verbindung quintverwandter Klänge, jedenfalls dann, wenn wir möglichst viele Töne beim Akkordwechsel liegen lassen, was sich empfiehlt.

Die II-V-Verbindung kommt in der Praxis ebenso häufig vor wie die vollständige II-V-I-Kadenz. Es lohnt sich daher, sie einzuüben.

Übung 16: Die II-V-Verbindung in vierstimmigen Voicings

Spielen Sie die II-V-Verbindung mit vierstimmigen Voicings (Bass in der linken Hand) von der Terz- und von der Septposition aus in allen Tonarten. Spielen Sie jede Verbindung zweimal ($ii^7-V^7-ii^7-V^7$). Lassen Sie die Tonarten entweder nach dem Zufallsprinzip folgen oder chromatisch auf- oder abwärts.

Ein berühmtes Beispiel für die tonikalose II-V-Stufenfolge ist uns bereits begegnet: *Satin Doll*, eine Paradenummer der Big Band Duke Ellingtons. *Satin Doll* ist in der AABA-Form komponiert, die zu Recht auch *Standard American Popular Song Form*³⁷ genannt wird. In der Vielfalt der Formen von Jazz-Standards bildet dieses 32 Takte umfassende Modell so etwas wie den Normalfall. Es besteht aus vier typischerweise achttaktigen Abschnitten, deren erster (A) meist annähernd wörtlich wiederholt wird. Der B-Teil heißt Bridge. Er ist oft schematischer, weniger inspiriert und besteht gern aus schlichten Sequenzen. Der abschließende A-Teil wiederholt den zweiten Formabschnitt. Die Umrisse dieser AABA-Form gleichen der besonders von Beethoven gepflegten dreiteiligen³⁸ Liedform, in der z. B. das Thema des zweiten Satzes der Kla-

37 AMON: Lexikon der musikalischen Form, S. 363.

38 Hinsichtlich der Dreiteiligkeit folgt dies der Auffassung von Erwin Ratz, vgl. RATZ: Einführung in die musikalische Formenlehre, S. 25.

viersonate F-Moll op. 2 Nr. 1 insgesamt³⁹ geformt ist.⁴⁰ Die Gesamtform heißt im Jazz *Chorus*. Das hat mit „Chor“ nichts zu tun. Sagt ein Jazzler „Nach der Themenvorstellung übernimmst du zwei Chorusse“ bedeutet dies, dass Sie über 2x32 Takte dieser Form ein Solo spielen (nachdem die Combo das Thema einmal ganz im Original vorgestellt hat).

Chorus: Ein anderer Begriff für „kompletter Ablauf des Themas“. Viele Broadway-Songs bestehen aus einer Strophe, engl. *Verse* (ein Singular) genannt. Dort wird die Story erzählt, gefolgt vom Chorus (oft in AABA-Form), der die Aussage des Songs pointiert darbietet. *Chorus* meint dann diese AABA-Form und entspricht dem, was im Schlager Refrain heißt. Wenn keine Gesangssolisten beteiligt sind, wird in Jazzversionen die Verse meist unterschlagen, denn in diesem Formteil kommt es auf den Text an, weniger auf die melodische Qualität, die oft dürrtig ist.

Bridge: Mittelteil eines Chorus, also der B-Abschnitt einer AABA-Form.

Bsp. 2.33 zeigt die *Changes* von *Satin Doll*;⁴¹ Takt 1-8 bilden den wiederholten A-Teil, 9-16 die Bridge, worauf A wiederholt wird.

Bsp. 2.33: Die *Changes* von *Satin Doll*

39 Bsp. 1.7 oben auf S. 15 zeigt lediglich den ersten Abschnitt der Liedform (A und A'), geformt als typische klassische *Periode*.

40 Wer sich die dreiteilige Liedform nicht einprägen kann: Das Kinderlied *Hänschen klein* zeigt eine perfekte dreiteilige Liedform en miniature, ebenso das bekannte „Freudenthema“ aus dem Finalsatz von Beethovens neunter Symphonie. Die dreiteilige Liedform umfasst in der Wiener Klassik allerdings im Regelfall 16 Takte, nicht 32.

41 Quelle für ein Leadsheet: LONG: *The Real Book Of Jazz*, S. 204.

Übung 17: Transkribieren

Für Ehrgeizige: Besorgen Sie sich eine Aufnahme von *Satin Doll*, vorzugsweise die Originalaufnahme des Orchesters Duke Ellingtons,⁴² die im Internet schnell gefunden ist. Ellingtons Aufnahme steht in der Originaltonart C-Dur; damit ist der Anfangston der Melodie a¹.⁴³ Transkribieren Sie die Melodie nach dem rhythmischen Muster der Anfangstakte, die auch hinsichtlich des Tonhöhenverlaufs bereits den gesamten Motivvorrat der A-Teile vorstellen. Wie bereits erwähnt ist Transkribieren, das Aufschreiben insbesondere eines berühmten und richtungsweisenden improvisierten Solos, eine Übung, welche Studentinnen der Jazz-Studiengänge pflichtgemäß praktizieren müssen.

Traue keinem Leadsheet

... das du nicht selber gefälscht hast, ließe sich in Abwandlung eines beliebten Spruchs über Statistiken sagen. Selbstverständlich müssten wir einen Standard wie *Satin Doll* nicht eigenhändig transkribieren, obwohl er seiner großartigen Einfachheit wegen ein ideales Übungsobjekt für Anfänger darstellt. Doch enthalten Realbooks Fehler; das eigene Ohr sollte daher aufmerksam bleiben. So findet man für die Changes in T. 5 von *Satin Doll* in vier Realbooks drei verschiedene Fassungen (geordnet in der Reihenfolge der Komplexität):

- D⁷ in SHER: The New Real Book, S. 308,
- Am⁷-D⁷ (unsere Fassung in Bsp. 2.33) in LONG: The Real Book Of Jazz, S. 204 und LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 361,
- A⁹/E^b in 557 Jazz Standards, S. 308 f.

Duke Ellingtons Big Band spielte zumeist die Changes der letztgenannten Fassung. Manche Realbooks vermerken „as played by ...“⁴⁴) oder bieten verschiedene Versionen für die Changes mancher Standards an.⁴⁵

Die A-Abschnitte von *Satin Doll* haben wir bereits untersucht (siehe S. 65). Die Bridge (zweite Zeile im Bsp. 2.33) besteht aus vollständigen II-V-I-Kadenzen, wieder im Sekundabstand, analog zum Verhältnis der Takte 1 und 2 sowie 3 und 4 zueinander. In den letzten beiden Takten vor der Rückkehr zum A-Teil finden wir die Tonika der letzten II-V-Verbindung nicht als maj7-Akkord, sondern zu einer Dominante umfunktioniert: G⁷ führt damit wieder in die Haupttonart C-Dur zurück.

42 ELLINGTON: The Capitol Sessions 1953–1955, Track 1.

43 Vorsicht: Auf manchen Plattformen stimmt die Kammertonhöhe nicht so ganz, so dass dort die Aufnahme für Absoluthörer in D^b-Dur zu erklingen scheint.

44 Beispielsweise SHER: The New Real Book.

45 So praktiziert es beispielsweise SHER: The New Real Book Volume 3.

In *Satin Doll* folgen die durch II-V- oder II-V-I-Verbindungen etablierten Zwischen-tonarten entweder im fallenden Quintabstand (wir erinnern uns: der stärksten aller Verwandtschaftsarten) oder als steigende Sekundfolge. Letzteres ist auch in der klas-sischen Harmonielehre ein bekanntes Muster, das wegen seiner Abgegriffenheit auch abfällig als *Schusterfleck* tituliert wird⁴⁶ (Bsp. 2.34).

Tonika: C-Dur

IV ⁶	V ⁶ ₅	I ₁	IV ⁶	V ⁶ ₅	I ₁	IV ⁶	V ⁶ ₅	i ₁
F-Dur (IV)			G-Dur (V)			A-Moll (vi)		
(S ₃)	(D ⁷ ₃)	S	(S ₃)	(D ⁷ ₃)	D	(S ₃)	(D ⁷ ₃)	Tp

Bsp. 2.34: Der Schusterfleck

Bsp. 2.35 zeigt den Schusterfleck in einem der *Acht kleinen Präludien und Fugen* für Orgel, die Johann Sebastian Bach zugeschriebenen werden. In dieser Sammlung kommt er in praktisch jedem Stück vor, was ein deutliches Indiz dafür ist, dass diese Präludien und Fugen wohl kaum der Feder des Meisters persönlich entstammen.

(D _____) S	D _____	D _____	(D _____) Tp _____
V/IV	IV	V/V	V
			V/vi
			vi

Bsp. 2.35: Präludium F-Dur für Orgel, J. S. Bach zugeschrieben (BWV 556)

Übung 18: *Satin Doll* mit vierstimmigen Voicings begleiten

Schreiben und spielen Sie einen Klaviersatz mit Basslinie und vierstimmigen Voicings zu den Changes von *Satin Doll*. Falls Sie Probleme haben, ein Voicing für die wenigen

⁴⁶ Auf zwei Sequenzglieder und V-I- Folgen beschränkt heißt sie vornehmer *Monte-Sequenz*.

Stufe I-Akkorde (also die Tonikaakkorde) zu finden, lesen Sie zuvor das folgende Kapitel.

Antonio Carlos Jobim hat die bekannte *One Note Samba* komponiert. Der Name verrät es: Sie kommt über weite Strecken mit einem einzigen Ton in der Oberstimme aus. Darunter werden Akkorde gesetzt, die diesen Ton entweder als Akkordton (Grundton, Terz, Quinte, Septime) oder als Tension beinhalten. Als kleines Experiment können auch wir einmal einen beliebigen Ton mit allen möglichen II-V-Verbindungen in Dur unterlegen, die diesen Ton in der Skala beider Akkorde enthalten (Avoid Notes ausgenommen). Rechnen wir dies exemplarisch für den Ton G durch (Bsp. 2.36)⁴⁷. G ist

- Terz in der II und Septime in der V von D-Dur,
- Quarte in der II und Oktave in der V von C-Dur,
- Quinte in der II und None in der V von B \flat -Dur,
- None in der II und Sexte in der V von E \flat -Dur,
- und (nicht zu vergessen) Grundton in der II und Quinte in der V von F-Dur.

Em⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷ Fm⁷ B \flat ⁷ Gm⁷ C⁷

ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷

D-Dur C-Dur B \flat -Dur E \flat -Dur F-Dur

Bsp. 2.36: II-V-Verbindungen unter einem Liegeton

G wäre auch als Septime einer II (Am⁷) geeignet, müsste sich dann aber in der folgenden V abwärts in den Leitton von D⁷ (F \sharp) auflösen, was sie ja nicht soll. Und G als Sexte in einer II scheidet aus (denn das ist die Avoid Note im Dorischen).

Nach diesen Überlegungen können wir, dem freilich unerreichbaren Vorbild Jobims nacheifernd, ein kleines, beinahe melodieloses Stück wie das folgende (eine schlichte A-A'-Form) entwickeln (Bsp. 2.37).

47 Würden wir bereits Kadenz in Moll-Umgebungen betrachten, kämen noch weitere Möglichkeiten hinzu (siehe S. 239).

There Will Never Be Another Note

M. Dings

Em⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷ Fm⁷ B^b7 Gm⁷ C⁷

ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷

D (II) B^b (bVII) E^b (bIII) F (VI)

11 Fm⁷ B^b7 Em⁷ A⁷ 1. Dm⁷ G⁷ C⁶ 2. Dm⁷ G⁷ C⁶ I

ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ I ii⁷ V⁷ I

E^b (bIII) D (II)

Bsp. 2.37: Eine melodisch reichlich sparsame Komposition

Übung 19: Die II-V-Verbindung zu Liegetönen spielen

Spielen Sie alle möglichen II-V-Verbindungen unter dem Liegeton C. Transponieren Sie die entstehenden II-V-Kadenz am Klavier durch möglichst viele Tonarten (am besten natürlich alle zwölf).

Übung 20: Klavierbegleitungen erarbeiten

Spielen Sie zu *There Will Never Be Another Note* eine Klavierbegleitung (Akkorde rechte Hand, Bass links, bei Bedarf zuvor schriftlich aussetzen). Am besten wäre es, das Ganze auch noch zu transponieren (z. B. einen Ganzton auf- oder abwärts). Verfahren Sie ebenso mit den Changes von *Fascinating Rhythm* (Bsp. 2.26).

2.9 Die II-V-I-Kadenz mit vierstimmigen Voicings

Nach dem Automatisieren der II-V-Folge ist es kein Hexenwerk, noch die fehlende I zu ergänzen. Auf diesen vierstimmigen Voicings für die Kadenz in Dur lässt sich aufbauen, wenn es um die Mollkadenz geht oder um diverse Variationen der Kadenzakkorde, was in erster Linie Alterationen der Tensions betreffen wird. Ein Leichtes ist es, die vierstimmigen (mit dem Bass zusammen sogar fünfstimmigen) Griffe auf

dreistimmige Voicings zu reduzieren, was beim Improvisieren am Tasteninstrument häufig geschehen wird. Das Weglassen von Tönen, die bereits geübt sind, ist in diesem Zusammenhang nicht schwer. Daher soll die Reduktion auf dreistimmige Akkordgriffe hier nicht weiter betrachtet werden.

Die nachfolgend vorgestellten vierstimmigen Voicings innerhalb der II-V-I-Kadenz stellen so etwas wie einen Goldstandard dar. Mit nur marginalen Abweichungen werden sie überall in der Jazzpädagogik gelehrt. Wie bei den zweistimmigen Voicings kann man die Kadenz mit der *Terzposition* oder der *Septposition* der II beginnen. Mitunter werden diese beiden standardisierten Formen als A- (Terzposition der II) und B-Form bezeichnet.⁴⁸

Bsp. 2.38 zeigt die vierstimmigen Voicings für die II-V-I-Kadenz in der A-Form, also beginnend in Terzposition. Das Modell wird wie gehabt im Ganztonzirkel abwärts sequenziert (Tune-Up-Sequenz). Beim Üben suchen wir zunächst im ii^7 die Mollterz auf und legen sie in den Daumen der rechten Hand. Darüber bauen sich Terzen auf. Anschließend lassen wir denjenigen Finger, welcher die Septime der II. Stufe greift, abwärts in den Leitton (Dominanterz) schreiten. Insofern gibt es nichts Neues.

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Cm⁷ F⁷ Bbmaj⁷ Bbm⁷ Eb⁷ Abmaj⁷
usw.

C-Dur: ii⁷ V⁷ I^{maj7} Bb-Dur: ii⁷ V⁷ I⁷ Ab-Dur: ii⁷ V⁷ I^{maj7}

Bsp. 2.38: Die II-V-I-Verbindung mit vierstimmigen Voicings, mit der II in Terzposition (A-Form)

Neu ist jedoch das Hinabgleiten in den Tonikaakkord (I^{maj7}). Von der Dominante (V^7) aus bewegen sich alle Stimmen in der rechten Hand eine diatonische Sekunde abwärts. Dabei wird man zweckmäßigerweise im Kopf behalten, welche Versetzungszeichen die aktuelle Tonart besitzt. Wer lieber linear denkt, präge sich ein: Vom V^7 in den I^{maj7} -Akkord gleiten alle Stimmen einen Ganzton abwärts, ausgenommen die Septime, die nur eine kleine Sekunde in die Durterz der Tonika zurücklegt.

Der abschließende I^{maj7} enthält hier übrigens die Sexte anstelle der Septime. Dieses Voicing klingt gut und ist durch die gemeinsame Abwärtsbewegung aller Stimmen auch leicht zu finden. Man kann aber auch statt der Sexte die Septime spielen. In C^{maj7} ist das statt A also B ($B\flat$). Sollte der Akkord in Bsp. 2.38 dann nicht eigentlich als I^6 chiffriert werden? Im Grunde ja, es kommt aber auf die Akkordfunktion (Tonika/I) an,

48 SCHOENMEHL: Modern-Jazz-Piano – die musikalischen Grundlagen in Theorie & Praxis, S. 45.

und nicht darauf, wie das Voicing im Einzelfall ausgestaltet ist. C^{maj7} und C^6 meinen beide den Tonika-Akkordtyp⁴⁹, sei es als finale Tonika oder als Zwischentonika. Man greift dasjenige Voicing, welches gerade am besten passt oder klingt.

- Die Chiffren X^{maj7} und X^6 bezeichnen pauschal Stufe I Klänge (Tonikaakkorde).
- In beiden Fällen kann im Voicing gleichermaßen die 7 oder die 6 gegriffen werden.

Das Voicing wird also durch die Akkordchiffre nur bedingt abgebildet. Schließlich: Eine Akkordbezeichnung suggeriert nicht nur, welche Töne akkordisch, vertikal also, zu greifen sind, sondern selbstverständlich auch, welche Skala für die melodische Improvisation maßgeblich ist. In der Skala für die I. Stufe, nämlich Ionisch, sind gleichermaßen A als Sexte und B als $maj7$ enthalten. In der Praxis werden Tonikaakkorde ebenso gerne mit großer Sexte wie mit großer Septime gespielt. Uns ist bereits der Fall begegnet (S. 33), dass für eine Tonika als Schlussakkord auch die Chiffrierung als C^6 statt C^{maj7} anzutreffen ist, nämlich vor allem dann, wenn der Akkordgrundton in der Melodie liegt und sich dieser mit einer großen Akkordseptime *unter* ihm reiben würde (der Abstand zum Grundton/Schlussston wäre eine kleine Sekunde oder kleine None, was ungünstig klingen kann). Die links in Bsp. 2.39 gezeigten C^{maj7} und C^6 -Akkorde sind also äquivalent, indem sie dieselbe Skala voraussetzen. Das letzte Voicing dort verbessert die beiden ungünstig klingenden Oktavlagen-Klänge.

Vocings für Tonika-Schlussakkorde **Ungünstige Vocings für II-V**

The image shows a musical staff with two systems. The first system, titled 'Vocings für Tonika-Schlussakkorde', contains five measures. The first measure is C^{maj7} with a voicing of G4, B4, D5, F5. The second is C^6 with a voicing of G4, B4, D5, E5. The third and fourth measures show C^{maj7} voicings with a slash through them and a '9-' symbol between them, indicating they are not recommended. The fifth measure is C^6 with a voicing of G4, B4, D5, E5. The second system, titled 'Ungünstige Vocings für II-V', contains three measures. The first is Dm^7 with a voicing of F4, G4, Bb4, D5, with a question mark below it. The second is G^7 with a voicing of Bb4, D5, F5, G5, with a question mark below it. The third is C^6 with a voicing of G4, B4, D5, E5.

Bsp. 2.39: Voicings für (Dur-) Tonika-Schlussakkorde (I)

Nicht zur Nachahmung empfohlen sind die Voicings für Dm^7 und G^7 rechts in Bsp. 2.39. Was ist dort falsch? Zum einen ist die Sexte B im Dm^7 (hinter dessen Akkordchiffre zu Recht ein Fragezeichen steht) die Avoid Note des Dorischen und daher hier deplatziert. Sie erzeugt zur Unzeit das charakteristische Voicing für G^7 . Letzterem wiederum fehlt leider die Tredezime (Sexte) E. Das ist zwar kein Fehler, doch das Voicing klingt dadurch harmlos.

⁴⁹ Allerdings besitzt auch die Stufe IV in Dur (gewissermaßen die Subdominante) zumeist diesen Akkordtyp, dann mit lydischer Skala.

In Voicings für Dominantseptakkorde (V^7) die Quinte vermeiden – stattdessen an die Sexte und die None denken.

Für erfahrene Tonsetzer, vielleicht als Kirchenmusiker tagtäglich Choräle begleitend, ist es schwer, bei Akkorden nicht reflexartig an Grundton, Terz und Quinte zu denken. Hingegen wird das Ausrechnen von None und vor allem Sexte in der traditionellen Satzlehre weniger geübt. Die beste Strategie wird daher in den meisten Fällen sein, sich die Griffe und die Klänge gut einzuprägen. Die Griffe erklären sich in der II-V-I-Verbindung vor allem durch die Bewegung der Finger von Klang zu Klang.

Übung 21: Die II-V-I-Verbindung vierstimmig in der A-Form

Üben Sie die Tune-Up-Sequenz mit vierstimmigen Voicings rechts mit der Terzposition der II beginnend (siehe Bsp. 2.38). Für die Darstellung der Kadenz in allen Tonarten sind zwei mal sechs Durchgänge vonnöten, zunächst mit C-Dur beginnend ($Dm^7-G^7-C^{maj7}$), dann von F-Dur aus.

Die gleiche Kadenz von der Septposition der II ausgehend (B-Form) zeigt Bsp. 2.40. Im Voicing für den C^{maj7} wird die Septime wieder berücksichtigt, denn in dieser Position würde der Klang mit der Sexte bzw. Tredezime etwas indifferent wirken (Bsp. 2.40 rechts). Doch die Geschmäcker sind verschieden – man kann selbstverständlich auch hier die Sexte bzw. Tredezime greifen, die Chiffre *maj7* also ungestraft ignorieren. Mark Levine legt sogar nahe, für die Septposition von *maj7*-Klängen statt der None den Grundton zu greifen, für C^{maj7} also $B(\flat)-C-E-G$ (von unten nach oben).⁵⁰ Das ist bemerkenswert nahe an dem, was man im klassischen Tonsatz lernt (die *maj7* einmal außer Acht gelassen). Nun ja, keine der Regeln, die man im Kontext der Jazztheorie aufstellen kann, ist in Stein gemeißelt. Fragt man drei Jazzmusiker um ihre Meinung zu Feinheiten der Art, wie sie hier erörtert werden, so bekommt man vier verschiedene Antworten, und das ist auch gut so.

Zudem ermöglicht das septhaltige Voicing für die I^{maj7} , dass aus der V (in Terzposition) kommend der Daumen liegen bleiben kann. Und der Griff ähnelt dem Voicing für die II (Mollseptakkord), nur dass diesmal die beiden Terzen durch eine große Sekunde getrennt werden. Also: Der Daumen bleibt liegen, die Oberstimmen gleiten aus dem Voicing des V^7 einen Ganzton bzw. im Falle der Dominantseptime einen Halbton abwärts (die 7 gleitet ja in die Durterz der I).

Beim Übergang in die nächste Tonart (Vermollung der I) dürfen nun ebenfalls zwei Stimmen liegen bleiben, die übrigen gleiten chromatisch abwärts. Der neue ii^7 in Septposition lässt sich dadurch leicht auffinden.

⁵⁰ LEVINE: Das Jazz Piano Buch, S. 54.

Voicings für die I
Cmaj7 (C6)

usw.

C-Dur: ii⁷ V⁷ I^{maj7} Bb-Dur: ii⁷ V⁷ I⁷ Ab-Dur: ii⁷ V⁷ I^{maj7} I^{maj7} I^{maj7}

Bsp. 2.40: Die II-V-I-Verbindung mit vierstimmigen Voicings, mit der II in Septposition; zwei Voicings für die I

Übung 22: Die II-V-I-Verbindung vierstimmig in der B-Form

Üben Sie die II-V-I-Kadenz mit vierstimmigen Voicings wieder als Tune-Up-Sequenz, diesmal in der Septposition der II beginnend durch beide Großsekundzirkel (vgl. Bsp. 2.40).

Die beiden Dominantseptakkord-Voicings (Terz- und Septposition) werden sich bald als überaus nützlich erweisen. Sie bilden so etwas wie ein „Passepartout“ für verschiedenste Akkorde und Kadenzzusammenhänge, über die Eignung als Standardvoicings für den Dominantseptakkord hinaus. Als kleiner Vorgeschmack nur soviel: Allein der Basston entscheidet, ob der in Bsp. 2.41 gezeigte Klang als B^{b7}, Dm^{7(b5)} oder E^{7(#9)} zu interpretieren ist. Die beiden Letztgenannten sind für Kadenzen in Moll-Umgebungen wichtig. Wenn wir das Voicing für V⁷ üben, ist damit also bereits ein Gutteil der Arbeit für die II-V-I-Kadenz in Moll erledigt.

Terzposition Septposition

V⁷ ii^{ø7} V⁷ V⁷ in Bb-Dur V⁷

Bsp. 2.41: Das Passepartout-Voicing

Es bietet sich an, den Aufbau der beiden Voicingformen für die Dominante (rechts in Bsp. 2.41) auswendig zu lernen:

V⁷ in Terzposition: Zwei Quartan übereinander, über dem zweiten Ton eine kleine Sekunde, den Rahmen bildet eine kleine Septime. Selbstverständlich kann man auch denken: Unten Quarte, oben große Terz, dazwischen eine kleine Sekunde.

V⁷ in Septposition: Große Terz, darüber große Sekunde (= Tritonus zum unteren Ton), Rahmen große Septime. Oder: Unten große Terz, oben Quarte, dazwischen eine große Sekunde.

In Kapitel 2.11 (S. 92) werden wir die V⁷-Voicings noch in einem anderen Zusammenhang beleuchten.

Übung 23: Standards mit vierstimmigen Begleitungen versehen

Spielen Sie die Changes von *Baubles*, *Bangles And Beads* (siehe Notenbeispiel 2.4) als Klaviersatz mit vierstimmigen Voicings rechts (linke Hand Bass). Bei Bedarf arbeiten Sie die Begleitung zuvor schriftlich aus. Verfahren Sie ebenso mit *Tune Up* (siehe Bsp. 2.1 auf S. 47).

Übung 24: Harmonische Analyse

Bsp. 2.42 zeigt einen schlichten Klaviersatz zu Changes, die an den A-Teil von John Coltranes Komposition *Moment's Notice*⁵¹ angelehnt sind.⁵² Ergänzen Sie die Akkordchiffren, bestimmen Sie die Stufen und die jeweilige Zwischentonika. Der Schlussakkord wurde sinngemäß hinzugefügt (im Original schließt sich stattdessen der A' Teil an). Welche Skala passt zum Schlussakkord?

Die hier gezeigten Voicings auf dem Tasteninstrument geübt zu haben, ist auch dann hilfreich, wenn man sich nie im Leben als Pianist öffentlich hören lassen will. Denn auch für das Arrangieren ist es ungemein nützlich, diese Standardvoicings im wahrsten Sinne des Wortes *begriffen* zu haben, selbst dann, wenn man (was oft der Fall sein wird) die Voicings nicht genau kopieren, sondern abwandeln möchte.

Wer jedoch als Pianistin in einer Combo mitwirken will, sollte die II-V-I vierstimmig auch in der Gestalt von Left-Hand Voicings üben und automatisieren. Wie schon für die zweitönigen Griffe gilt auch hier: Die Voicings sind identisch, gleichgültig ob sie rechts oder links gegriffen werden. Erinnerung sei an die beiden Übemöglichkeiten im Zusammenhang mit Left-Hand Voicings: Den Bass über Kreuz spielen oder die rechte Hand mit Skalenspiel beschäftigen (Bsp. 2.43).

51 LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 292.

52 Die Gesamtform von *Moment's Notice* ist A-A'. Abschnitte, deren Changes gegenüber der Vorlage verändert wurden, sind in Bsp. 2.42 markiert.

9

Bsp. 2.42: Akkorde bestimmen und analysieren

Dorisch Mixolydisch

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷ Dm⁷ G⁷

Ionisch Dorisch Mixolydisch Ionisch

Cmaj⁷ Cm⁷ F⁷ B^bmaj⁷

Bsp. 2.43: Die II-V-I-Kadenz mit Left-Hand Voicings

Übung 25: Vierstimmige Left-Hand Voicings in A- und B-Position

Spielen Sie die II-V-I-Verbindung mit vierstimmigen Voicings in der linken Hand als Tune-Up-Sequenz durch alle Tonarten, von der Terz- und der Septposition aus. Den Bass spielen Sie übergreifend rechts oder singen ihn.

Übung 26: Vierstimmige Voicings und Akkordskalen

Spielen Sie die Tune-Up-Sequenz mit vierstimmigen Left-Hand Voicings und dazu die passenden Skalen (Dorisch-Mixolydisch-Ionisch). Sie können die Skalen durch ein oder zwei Oktaven spielen oder auch andere Figuren verwenden (vgl. S. 60).

2.10 Vierstimmige Voicings in freier Anordnung

Bei Stücken, die sich im Wesentlichen in Dur bewegen, Moll-Kadenzräume also weitgehend aussparen (oder sich dahingehend bearbeiten lassen, dass sie ohne diese auskommen), können wir nun vierstimmige Voicings zur Begleitung einsetzen. Eine Komposition, bei der dies möglich ist, ist Tadd Damerons *Lady Bird*. Bsp. 2.44 zeigt die Changes.⁵³

Backdoor-Kadenz

The image shows two staves of music with chord changes and voicings. The first staff is in 4/4 time and shows a sequence of chords: Cmaj7, Fm7, Bb7, Cmaj7, Bbm7, Eb7. Above the staff, a bracket labeled 'Backdoor-Kadenz' spans from the first measure to the fourth. Roman numerals are placed above the chords: I, iv, bVII, bVIII. Below the staff, voicings are indicated: I⁷, ii⁷, V⁷, I⁷, ii⁷, V⁷. A bracket below the first four measures is labeled 'Eb-Dur (bIII)'. A bracket below the last two measures is labeled 'Ab-Dur (bVI)'. The second staff starts at measure 9 and shows chords: Abmaj7, Am7, D7, Dm7, G7, Cmaj7. Roman numerals are placed above: I, ii⁷, V⁷, ii⁷, V⁷. A bracket below the first four measures is labeled 'G-Dur (V)'. Below the last two measures, the text reads: 'Em7 Eb7 Abmaj7 Db7 (Turnaround mit Tritonussubstitutionen)'.

Bsp. 2.44: Tadd Daemeron, *Lady Bird*, Changes und melodischer Umriss

In diesem sympathischerweise in C-Dur stehenden Stück gibt es etliche II-V(-I)-Kadenzen zu entdecken. In Takt 3 beginnt eine Kadenz in Eb-Dur (ohne die I), in T. 7 eine vollständige Kadenz in Ab-Dur. Es folgen Kadenzen in G-Dur (II-V) und der Haupttonart. Das fehlende G-Dur-Ziel ist ausgespart, weil deren V (D-Dur) vermollt wird und damit die finale Kadenz in der Haupttonart C-Dur einleitet.

Aber wie ist die Verbindung Bb⁷-C^{maj7} in T. 4/5 zu erklären? Zunächst einmal handelt es sich bis hierhin um starke, authentische Verbindungen: Quintfälle, am Schluss der

⁵³ Ein Leadsheet mit der vollständigen Melodie findet sich in LEONARD: *The Real Book*. Sixth Edition, S. 247. Eine Aufnahme aus jüngerer Zeit findet sich auf RUBIN: *The Dream Is You*: Vanessa Rubin Sings Tadd Daemeron, Track 1.

authentische, steigende Sekundschrift. So weit, so gut. Hier ist die Tonika C-Dur aus einer sog. *Backdoor-Kadenz* (engl. *backdoor progression*) erreicht.

Backdoor-Kadenz: Stufenfolge I-iv- \flat VII-I, auch I-IV- \flat VII-I.

Die Verwendung der Mollsubdominante in einer Plagal Kadenz (in C-Dur also F-Fm-C als IV-iv-I bzw. S-s-T) ist ein Klischee der Harmonik gewisser Stile des 19. Jahrhunderts. Genau so hört man das bisweilen auch in Jazz-Standards, welche auf Musical-Nummern zurückgehen. Häufiger wird jedoch die vermollte Subdominante (s bzw. iv) durch den Akkord eine Quinte tiefer ersetzt. Das hat den Vorteil, dass dabei ein authentischer Quintfall und ein authentischer Sekundschrift entstehen, während die direkte Auflösung einer Mollsubdominante in die I einen plagalen Hauptschritt darstellt (Bsp. 2.45).⁵⁴

Backdoor-Kadenz

I IV iv I I IV \flat VII I *Mixo#11* oder 4. Modus von
T S s T T S ? T (F-) Moll melodisch, MM4

Bsp. 2.45: Die Entstehung der Backdoor-Kadenz

Dies ist möglich, weil die Mollsubdominante und der Backdoor-Akkord auf der \downarrow eine gemeinsame Skala besitzen können, nämlich melodisch F-Moll (in C-Dur gedacht)⁵⁵, welches im Falle des \flat VII⁹-Akkordes von seinem vierten Ton aus begonnen wird – der vierte Modus von melodisch Moll (so wie die Kirchentonarten Modi von Dur sind). Man kann diese Skala auch als Abwandlung von Mixolydisch hören, als Mixolydisch mit lydischer, übermäßiger Quarte (*Mixo#11*). Dazu später mehr. Zugleich lässt sich der \flat VII⁹ als Unterterzung der iv auffassen (Bsp. 2.45 rechts).

Interessant an der Backdoor-Kadenz ist in jedem Fall, wie die Jazzler eine abgegriffene, fast kitschige Wendung (die Vermollung der Subdominante in Dur und deren

54 In der Harmonik Bartóks, wie sie Ernő Lendvai kodifiziert hat (LENDVAI: Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks, S. 105 ff.), kommt Akkorden, die auf dem gleichen Kleinterzzirkel liegen, die gleiche Funktionalität zu. Das trifft für die Domiante (V) und den Akkord auf der \flat VII zu. Insofern haftet letzterem, dem Backdoor-Akkord, in gewissem Sinne eine dominante Funktion an.

55 Warum F-Moll melodisch und nicht natürliches F-Moll oder Dorisch? Weil der Tonvorrat des melodischen Moll (mit D und E) die größte Schnittmenge mit der Haupttonart (hier C-Dur) besitzt.

plagale Auflösung) mit neuem Leben erwecken, im Wesentlichen lediglich durch die Veränderung des Basstones ($\downarrow 7$ statt 4)⁵⁶. Die Herkunft aus der vermollten Subdominante sieht man der $\flat VII$ in etlichen Bossa-Nova-Stücken an, wo auf die vermollte IV ein Akkord auf der III. Stufe folgt. Hier spielen viele Bassistinnen statt des Grundtons der IV den der $\flat VII$, unabhängig davon, was das Leadsheet vorschreibt. Ein Beispiel für diesen Vorgang ist die gängige Chiffrierung in Antonio Carlos Jobims *Wave* (Bsp. 2.46, die Melodie ist rhythmisch vereinfacht⁵⁷). Hier handelt es sich freilich nicht um die eigentliche Backdoor-Kadenz, denn dazu müsste im dritten Takt G-Dur, die I also, folgen.

(Melodieverlauf vereinfacht)

Chiffrierung der oberen Zeile: C^{maj7} Cm^6 B^7 $B\flat^7(b^{13})$ E^7 $E^7(b^9)$

Chiffrierung der unteren Zeile: C^{maj7} $F^7(\#^{11})$ B^7 $B\flat^7(b^{13})$ E^7 $E^7(b^9)$

Textuelle Beschriftungen im Notenbild:
 - Obere Zeile: Vermollung C-Moll Melodisch
 - Untere Zeile: F MM4 bzw. Mixo# 11

Romanische Chiffrierung unter den Staffen:
 Obere Zeile: G-Dur: IV iv III= V^7 → V⁷/ii
 Untere Zeile: IV $\flat VII^7$ Stark (Quintfall) III= V^7 → V⁷/ii

Funktionale Beschriftung unter der unteren Zeile: Schwach (plagaler Sekundschritt)

Bsp. 2.46: Antonio Carlos Jobim, *Wave*

Die obere Zeile im Notenbeispiel zeigt die gängige Chiffrierung, die untere Zeile das, was man meistens (nicht immer) hört. In *Lady Bird* (Notenbeispiel 2.44 auf S. 89) folgt die $\flat VII$ allerdings auf die iv. Das wirkt dann schon beinahe wie eine II-V-Verbindung in $E\flat$ -Dur, deren Ziel allerdings verfehlt wird, fast wie im Sinne des klassischen Trugschlusses (V -vi in Es-Dur, oder D-Tp). Doch das dann zu erwartende C-Moll erscheint eben nicht, vielmehr C-Dur. Daher spricht man hier von der Backdoor-Progression, nicht von einer Variante der II-V(-I)-Kadenz.

Damit ist der harmonische Gang von *Lady Bird* schon fast verstanden, bis auf die alternative Chiffrierung des Schlusstaktes (die anstatt C^{maj7} verwendet wird, wenn der

56 Die Backdoor-Kadenz hört man auch oft in Popsongs, wie z. B. der Ballade *You Are So Beautiful To Me* von Joe Cocker.

57 Vgl. LEONARD: *The Real Book*. Sixth Edition, S. 443.

Chorus wiederholt wird). Es handelt sich dabei um eine Variante des III-VI-II-V-Turnarounds (hier, in G-Dur, wäre das $Em^7-Am^7-Dm^7-G^7$), wobei aber alle Akkorde mit Ausnahme des ersten um einen Tritonus versetzt erscheinen. Das ist die sog. *Tritonus-substitution*, die später genauer erklärt wird.

Möchte man ein Arrangement von *Lady Bird* anfertigen oder (besser) am Klavier improvisieren, so ist man nun mit dem Problem konfrontiert, die vierstimmigen Voicings zum Bass auch anders als in der II-V-I-Kadenz verbinden zu müssen. Außer bei Quintfällen muss man nun umdenken und das Voicing ad hoc finden, über die vielleicht schon automatisierte Standardstimmführung in der Kadenz hinausgehend. Dazu kann man sich Folgendes vor Augen halten:

- Bei der Verbindung quintverwandter Akkorde (meist also Quintfällen, wie z. B. in T. 1-4 von *Lady Bird*) erfolgt im Voicing ein Wechsel von der Terz- zur Septposition bzw. umgekehrt.
- Bei Vermollung eines Durakkordes (z. B. T. 12/13) bleibt die Position gleich.
- Das gilt auch bei Sekundverschiebung (auch der halbtönigen in T. 10/11). Dabei wird das Voicing ohne Rücksicht auf Parallelen verschoben.

Übung 27: *Lady Bird* begleiten

Erarbeiten Sie eine Klavierbegleitung mit vierstimmigen Voicings rechts zu *Lady Bird*.

2.11 Es ist fünf vor fünf: Dominantketten

Die stärkste Wirkung entfaltet der authentische Hauptschritt (die fallende Quintverwandtschaft) dann, wenn Dominantseptakkorde beteiligt sind. Es wundert daher nicht, dass sich in der Literatur seit 1700 bisweilen ganze Ketten von Dominanten finden. Bsp. 2.47 zeigt einen Ausschnitt aus dem Seitenthema des Kopfsatzes von Mozarts später Symphonie G-Moll KV 550. Dort gibt es eine solche Folge von Dominantseptakkorden, die sich im Quintfall in den nächsten D^7 auflösen. Dabei wird die Durterz des D^7 bzw. V^7 – entgegen ihrem Auflösungs willen – in die Septime des folgenden Septakkords chromatisch hinabgebogen. Die Septime gleitet anschließend erwartungsgemäß diatonisch halbtönig abwärts in die Durterz des folgenden Klangs.

Es handelt sich dabei um eine reale Quintfallsequenz (*real*, weil die Intervallgrößen in den jeweiligen Klängen identisch sind, wodurch der Tonvorrat der herrschenden Tonart überschritten, d. h. chromatisch erweitert wird). In der Terminologie der Jazz-Harmonielehre heißen solche Dominantketten *V vor V*. Einer dominantischen V. Stufe folgt gleich die nächste. Nach diesem Prinzip ist die Bridge von *I Got Rhythm* aufgebaut (Bsp. 2.48). Sie besteht aus vier aufeinander folgenden Dominantseptakkorden (*V vor V*), jeweils gedehnt auf je zwei volle Takte.

Bsp. 2.47: Wolfgang Amadeus Mozart, Symphonie G-Moll KV 550, 1. Satz (Reprise), Seitenthema

Bsp. 2.48: George Gershwin, *I Got Rhythm*, Bridge

Die Changes des Mittelteils von *I Got Rhythm* sind wohl noch öfter aufgegriffen worden als diejenigen des A-Teils. Man kann sie in der Bridge vieler Standards wiedererkennen. Das hängt damit zusammen, dass der B-Abschnitt eines Chorus oft einfallsärmer gestaltet ist als die A-Teile, welche das Publikum unmittelbar ansprechen soll(t)en.⁵⁸ Anhand der *V vor V*-Kette kann man rasch eine gut klingende Sequenz stricken und sich damit des Problems, eine Bridge zu kreieren, mit einem Stück reinen Handwerks entledigen.

Weil die Changes sowohl der A-Teile wie auch der Bridge von Gershwins Hit muster­gültig und sinnfäll­ig aufgebaut sind, wurden sie oft für Heads verwendet. Sie bekamen daher mit der Zeit eine eigene Bezeichnung: die *Rhythm Changes*.

Rhythm Changes: Die Changes von George Gershwins *I Got Rhythm*.

Wie werden die Glieder von *V-vor-V*-Akkordketten verbunden? Im Falle zweistimmiger Voicings ist das nicht weiter schwer: Die Terz und die Septime eines Dominantseptakkordes bilden untereinander einen Tritonus. Die Septime löst sich dann einen Halbton abwärts in die Terz des nächsten Septakkordes auf. Die andere Stimme, welche die Terz (also den Leitton) besitzt, wird gewissermaßen gewaltsam tiefalleriert und

⁵⁸ Die Songanfänge bilden im besten Falle einen *Hook* (vgl. S. 191), den Haken, mit dem die Hörer eingefangen werden.

dabei zur neuen Dominantseptime umfunktioniert. Dadurch entstehen ununterbrochene Folgen chromatisch abwärts gleitender Tritoni (Bsp. 2.49).⁵⁹

Bsp. 2.49: V-vor-V-Folgen (Dominantketten) mit zweistimmigen Voicings

Dieser Akkordfolge – sie hätte genau so auch einem Mozart einfallen können – fehlen natürlich die Tensions. Diese sparsamen Voicings hört man häufig in Dominantketten, beispielsweise bei der Begleitung des Blues, der ja aus einer Abfolge von V^7 -Akkorden besteht (wenngleich diese keineswegs die Akkordfunktion der V bzw. Dominante tragen).

Übung 28: *Nice Work If You Can Get It*

Spielen Sie den Anfang von George Gershwins *Nice Work If You Can Get It* (Bsp. 2.50 gibt die Changes, ein Leadsheet finden wir beispielsweise in LONG: *The Real Book Of Jazz*, S. 162 f.) mit zweistimmigen Voicings rechts und dem Bass links. Zum C^7_{sus4} (mehr dazu in Kapitel 2.12) können Sie als Voicing rechts Bb -Dur (drei Töne) greifen, d. h. den Akkord der IV zum Basston der V. Legen Sie die zweistimmigen Voicings auch einmal in die linke Hand und spielen rechts die Melodie dazu. Wer möchte, kann beides mischen: links den Bass spielen, rechts die Melodie und die Töne des Voicings, welche nicht in der Melodie vorkommen.

Bsp. 2.50: George Gershwin, *Nice Work If You Can Get It*, Changes des Anfangs

Vierstimmige Voicings erlauben es, die für V^7 -Akkorde typischen Tensions der 9 und der 13 erklingen zu lassen. Genau wie im Falle zweistimmiger Griffe gleitet das Voicing gesetzmäßig ununterbrochen abwärts. Selbstverständlich wechselt wieder von Akkord zu Akkord die Position zwischen Sept- und Terzposition (Bsp. 2.51).

⁵⁹ Genaugenommen wechseln sich Tritoni (übermäßige Quarten) mit verminderten Quinten ab.

Bsp. 2.51: V-vor-V-Folgen (Dominantketten) mit vierstimmigen Voicings

Übung 29: Die V-vor-V-Sequenz

Spielen Sie die V-vor-V-Verbindung im Quintenzirkel durch alle Tonarten, zunächst mit zweistimmigen, dann vierstimmigen Voicings, von beiden Positionen (Terz- und Septposition) aus beginnend. Wer will, kann die Voicings auch in der linken Hand üben (Left-Hand Voicings).

2.12 Sus-Akkorde oder: Die Macht der Bassistinnen und Bassisten

Angenommen, Sie spielen als Pianist das in Bsp. 2.52 links dargestellte, grundtonlose Voicing. Es handelt sich um Dm^7-G^7 als II-V in C-Dur, allerdings in weiter Lage. Wenn wir die Stimme der linken Hand eine Oktave nach oben versetzen, entsteht wieder das bekannte Voicing für II-V in C-Dur, beginnend in Terzposition (F ist dann die untere Stimme).

Bsp. 2.52: Sus-Akkorde und Drop-Voicings

Pianisten verteilen gern enge vier- oder mehrstimmige Akkorde auf beide Hände und gewinnen damit Platz für weite Lagen (den Bass übernimmt ja die Kollegin am Kontrabass oder der Bassgitarre). Beidhändige Voicings klingen auf dem Klavier gut. Diese Technik, eine weite Lage zu erzeugen, heißt *Drop-Technik*.⁶⁰

60 KELLERT/FRITSCH: Arrangieren und Produzieren, S. 161 ff.

Drop 2: Der zweithöchste Ton eines engen (*close*) Voicings wird um eine Oktave abwärts versetzt.

Drop 3: Der dritthöchste Ton eines engen Voicings wird um eine Oktave abwärts versetzt.

Doch hier geht es nicht um die Frage des Arrangements. Was wäre, wenn der Bass das G eine Halbe zu früh spielte (letzter Takt in Bsp. 2.52)?

Wir hören hier bei gleichbleibendem Basston der V in den Oberstimmen nach wie vor die charakteristische Bewegung vom Grundton (hier C) in den Leitton (hier B). Dies ist derjenige Vorgang, der in der Harmonielehre als Quartvorhalt bekannt ist (Bsp. 2.53, links und Mitte).

Gm⁷ C^{7(sus4)} F⁶

S D⁴ ₃ T S D⁷ ₃ T

IV V⁴ ₃ I IV⁶ V⁷ ₃ I

Bsp. 2.53: Der Quartvorhalt in der klassischen Harmonielehre; Gershwin, *Nice Work If You Can Get It*

Die Bezeichnung des Dominantseptakkordes mit Quartvorhalt ist *sus4* oder kurz *sus*, vom englischen *suspend*, vorübergehend ausschließen („suspendieren“). In *sus*-Akkorden wird die Quarte als 4 angegeben, um ihre Funktion als Vorhalt herauszustreichen. Wo sie als Tension auftritt, vor allem in Mollseptakkorden, wird sie bei Bedarf als Undezime (11) chiffriert.

Im traditionellen Satz löst sich die Vorhaltsquarte stets auf. In V^{sus}-Akkorden muss sie dies keineswegs tun. Deshalb eignen sie sich, um die Vorwegnahme des Grundtons auf leichter Zeit (in der traditionellen Harmonielehre *Antizipation* genannt) mit der Dominante zu harmonisieren (was sonst verwehrt wäre, weil der Leitton sich mit dem Grundton beißt). In *Nice Work If You Can Get It* (siehe oben S. 94) verweigert George Gershwin vor dem Schlussston (dem Tonikagrundton) den üblicherweise vorangehenden Leitton. Wir hören einen unaufgelösten Quartvorhalt, zu dem der dominante C^{7(sus4)} passt (Bsp. 2.53 rechts).

Der Tonikagrundton kann sogar dann dominantisch harmonisiert werden, wenn er einen ganzen Takt lang erklingt, wie im Gershwin-Standard *They Can't Take That*

Away From Me.⁶¹ Eine Harmonisation ohne Funktionswechsel wäre dort ziemlich schwach (Bsp. 2.54⁶²).

The image shows two systems of musical notation for the piano accompaniment of 'Away From Me'. The first system is crossed out with a large 'X', indicating a weak harmonic progression. The second system, starting at measure 5, shows a more complex and effective harmonic progression with various sus-accords.

Chords in the first system: E^b6 , $B^b7(sus4)$, E^bmaj7 , $Fm7$

Chords in the second system: E^b/G , $G^b\circ7$, $Fm7$, $B7$, B^b7 , $B^b7(sus4)$, $E^b7(sus4)$

Bsp. 2.54: George Gershwin, *They Can't Take That Away From Me*

Unaufgelöste sus-Akkorde prägen das Klangbild des Jazz (und darüber hinaus) seit den 60er Jahren.⁶³ Die Skala für V^7 -Akkorde ist Mixolydisch (Bsp. 2.55). Bei $V^7(sus4)$ -Dominantseptakkorden ist allerdings die Feinheit zu beachten, dass nun die Terz, der Leitton, eine Avoid Note ist. Ließe man sie deutlich erklingen, handelte es sich nicht länger um einen Vorhaltsakkord.

In welches Voicing kann man sus-Akkorde kleiden? Es gibt zwei Tricks dazu (Bsp. 2.55 rechts):

1. Wer in der klassischen Harmonielehre vorgebildet ist, dem fällt folgende Denkweise leicht: Zur Dominante im Bass die Subdominante (IV) greifen. Dies ergibt ein dreistimmiges Voicing für $V^7(sus4)$ (neben der Quarte die Septime und None enthaltend).
2. In der II-V-Kadenz Geübte denken: Rechts das vierstimmige Voicing der zur V gehörigen II greifen.

61 Für ein Leadsheet siehe WONG: *The Ultimate Jazz Fakebook*, S. 390.

62 Angelehnt an Paul Kuhns Version in PAUL KUHN TRIO: *Play It Again Paul*, Track 11.

63 LEVINE: *Das Jazz Piano Buch*, S. 31.

Bsp. 2.55: Mixolydisch mit sus4

Letzteres funktioniert, weil sus-Akkorde sich als Akkorde der II. Stufe mit dem Grundton der V im Bass auffassen lassen. Dem trägt die Chiffrierungsweise über der Bassstimme rechts in Bsp. 2.55 Rechnung: die Notation als Slash-Akkord. Mit der Slash-Notation lassen sich die Voicings von sus-Akkorden für manche Zwecke anschaulicher notieren, näher am Akkordgriff auf dem Instrument.

Durch sus-Akkorde kann man II-V-I-Verbindungen dahingehend reharmonisieren, dass die II und die V in einem Akkord zusammengefasst sind. Dies ist manchmal praktisch, wenn man das harmonische Aktionstempo beruhigen, d. h. die Häufigkeit der Akkordwechsel verringern möchte. Der Anfang von Gershwins *Our Love Is Here To Stay*⁶⁴ ließe sich ohne weiteres so harmonisieren, wie es in Bsp. 2.56 links gezeigt ist.

Bsp. 2.56: George Gershwin, *Our Love Is Here To Stay*, Anfang, melodischer Umriss und Harmonisierungsmöglichkeiten

Die Vermollung von G^7 zu Gm^7 ist ein alter Bekannter aus der Tune-Up-Sequenz. Jedoch würde sich das harmonische Aktionstempo, repräsentiert durch den Verlauf

64 Ein Leadsheet gibt es in WONG: *The Ultimate Jazz Fakebook*, S. 230 f., eine Aufnahme beispielsweise in PETERSON: *Oscar Peterson plays the George Gershwin Songbook*, Track 7.

der Bassstimme, auf eine Bewegung in Ganzen vereinheitlichen, wenn der zweite Takt komplett mit C^7 begleitet werden könnte. Dazu braucht es einen Quartvorhalt (sus4, F anstelle der Akkordterz E), der in der zweiten Takthälfte aufzulösen ist. Die Voicings in der rechten Hand blieben unverändert, nur der durch den Bass vorgegebene harmonische Rhythmus änderte sich. Schließlich könnte man auch dem G^7 im ersten Takt seinen Tritonusvertreter⁶⁵ $D\flat^7$ folgen lassen, was ausgesprochen elegant klingt (Fassung rechts in Bsp. 2.56). Auch das setzt voraus, dass der Basston im zweiten Takt C ist.

Übung 30: *Love Walked In*

Spielen Sie eine Klavierbegleitung (Bass links und vierstimmige Voicings rechts) zu den Changes von George Gershwins *Love Walked In* (Bsp. 2.57). Verwenden Sie in Takt 15 die bekannte II-V-Verbindung, auch wenn die Skala von Gm^7 und C^7 mit der Melodie ($A\flat$) in Konflikt gerät.⁶⁶

Bsp. 2.57: George Gershwin, *Love Walked In*, Changes und Umriss der Melodie

2.13 Ein wenig Würze für die Skalen

Mit II-V-I und den zugehörigen Skalen Dorisch, Mixolydisch und Ionisch lassen sich viele Dur-Standards schon recht gut darstellen. Schwierigkeiten kann es geben, wenn eine II-V-Verbindung auf eine Moll-Stufe zielt. Dann bräuchte man für Akkorde und Skalen einen dem Mollgeschlecht gemäßen Tonvorrat. Dazu bald mehr.

⁶⁵ Die *Tritonussubstitution* ($D\flat$ statt G) wird wie gesagt später eingehend erklärt.

⁶⁶ Ein Leadsheet enthält beispielsweise WONG: *The Ultimate Jazz Fakebook*, S. 236. Mit kleinen Abweichungen reproduziert Oscar Peterson die Changes auf seiner Einspielung in PETERSON: *Oscar Peterson plays the George Gershwin Songbook*, Track 3.

Zuvor noch ein kleiner Exkurs in die Klangwelt des Bebop. In diesem in den vierziger Jahren entstandenen Stil kam ein Intervall in Mode, das den diatonischen Vorrat der Durskala sprengte: die verminderte Quinte, die *flatted fifth*.⁶⁷ Aus Sichtweise der traditionellen Musiklehre handelt es sich dabei allerdings zumeist um die übermäßige Quarte, den Tritonus. Im Mittelalter betrachtete man dieses Intervall als den Teufel in der Musik, den *diabolus in musica*, der das System der Hexachorde verunstaltete. Auch der Klangwelt des Bebop wurde anfangs nachgesagt, unmäßig dissonant, unharmonisch zu sein.⁶⁸

Gibt man einer Durtonleiter statt der reinen die übermäßige Quarte, so entsteht die uns bereits bekannte *lydische Skala* (Bsp. 2.58). Lydische Akkorde haben ihren angestammten Platz auf der IV. Stufe einer Durtonart. Im Jazz kommt diese IV in reiner Form (nicht als Ziel einer Ausweichung oder als IV⁷, wie im Blues) eher seltener vor, als man es, aus der Klassik kommend, vermuten mag. Tritt sie auf, wäre *Lydisch* die richtige Skala. Ein passendes Voicing ist dasjenige von Dur-Major-7-Akkorden. Bei I^{maj7}-Klängen hatten wir die Quarte als Avoid Note ausgespart. In lydischen Akkorden ist dies nicht erforderlich, denn im Lydischen ist die Quarte als übermäßiges Intervall keine Avoid Note mehr. Mit anderen Worten: Ein lydischer Akkord kann problemlos alle sieben Stufen der Skala enthalten (Bsp. 2.58 Mitte).

The image displays musical notation for Example 2.58. It consists of two staves. The top staff is labeled 'F-Dur' and shows a scale with notes F, A, B, C, D, E, F. The bottom staff is labeled 'F-Lydisch' and shows a scale with notes F, A, B, C#, D, E, F. Below the staves, three chords are shown: Fmaj7(#11), Cmaj7, and Cmaj7(#11). The Fmaj7(#11) chord is shown in the key signature of one flat (Bb). The Cmaj7 and Cmaj7(#11) chords are shown in the key signature of one sharp (F#).

Bsp. 2.58: Dur, lydische Skala, lydischer Akkord und passende Voicings

Bereits in Kapitel 1.6 (S. 38) hatten wir gesehen, dass diese Eigenschaft gerne genutzt wird, um eine abschließende Tonika siebenstimmig darstellen zu können, eben indem man sie lydisch, als I^{maj7(#11)} auffasst. In den Leadsheets wird dies selten explizit vermerkt. Dennoch spielen viele Musiker am Schluss reflexartig genau diesen Klang. Wie lässt sich ein vierstimmiges Voicing finden, das die #11 berücksichtigt? Entweder, indem die Quinte im Schlussakkord durch die #11 ersetzt wird, oder indem man die Tredezime (Sexte), die None und #11 kombiniert: Zusammen ergeben sie den Durakkord einen Ganzton über der Tonika. Wer geübt darin ist, in Funktionen zu denken, kann sich auch sagen: Greife die Tonika (mit Terz und bei Bedarf großer Septime, im folgenden Beispiel in der linken Hand) zusammen mit dem Akkord der zugehörigen Doppeldominante (rechte Hand, rechts in Bsp. 2.58).

67 BEHRENDT: Das Jazzbuch, S. 35.

68 Ebd., S. 36 f.

Lydische Akkorde lassen sich als Kombination des maj7-Basisakkordes mit dem Durdreiklang eine große Sekunde höher greifen.

Die $\sharp 11$ etablierte sich rasch als pfiffiger, charakteristischer Sound. Ihr Einsatz blieb nicht allein auf die Tonika beschränkt. Bald schon wurden auch Dominanten mit der $\sharp 11$ bereichert. Ein berühmtes und regelmäßig zitiertes⁶⁹ Beispiel dafür findet sich in einer Glanznummer von Duke Ellingtons Big Band: Billy Strayhorns *Take The A-Train*⁷⁰ (Bsp. 2.59, links). Dort gibt es im dritten Takt eine chromatische Alteration, die nichts anderes als eben diese hochalterierte Quarte ist, hier nun im Gewand eines Dominantseptakkordes auftretend (D^7 , im vorliegenden C-Dur vorübergehend als Doppeldominante fungierend; anschließend wird dem bekannten Pattern folgend der Akkord vermollt und damit IIm^7 (Dm^7) vor G^7 , der V in C-Dur).

C^{maj7} $D^7(\sharp 11)$ Dm^7

T D Sp D I V⁷
 I V/V ii V

Bsp. 2.59: Billy Strayhorn: *Take The A-Train*; lydische Tonika und lydische V

Damit kennen wir nunmehr zwei Akkorde mit lydischer Quarte: Die $I^{maj7(\sharp 11)}$ und die $V^{7(\sharp 11)}$ (rechts in Bsp. 2.59). Der einzige, jedoch die Funktion verändernde Unterschied liegt in der Größe der Septime. Der Klang ganz rechts ist wegen der kleinen Septime eine Dominante bzw. V. Um diese für *Take The A-Train* charakteristische Dominantfarbe auf dem Klavier darzustellen, müssten wir uns ein Voicing für die Dominantform in Takt 3 ausdenken – oder uns mit dem vollgriffigen Voicing in Bsp. 2.59 oben begnügen. Am Beispiel vierstimmiger Voicings wollen wir dies einmal versuchen. Weil der Akkord eine Dominante ist, benötigen wir neben dem Grundton (der aber im Bass liegt) auf jeden Fall die kleine Septime (C). Um die verbleibenden drei Positionen in einem vierstimmigen Voicing streiten sich mit der neu hinzukommenden, charakteristischen $\sharp 11$ die Terz und die beiden Tensions None und Sexte. Einer dieser drei Töne muss der $\sharp 11$ Platz machen. Das ergibt also drei Möglichkeiten:

69 Siehe z. B. SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 113.

70 LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 410.

1. Die #11 kommt in die Stimme, die üblicherweise die Terz enthielt.
2. Die None verschwindet, daher ist Platz für die Terz und die #11.
3. Die Sexte (bzw. Tredezime) räumt ihre Stelle zugunsten der #11.

Bsp. 2.60: Voicings für eine V mit #11

Bsp. 2.60 zeigt diese Möglichkeiten. Welche Dominantskala ergibt sich durch die Hochalteration der Undezime? Charakteristisch für den $V^{7(\#11)}$ ist die in ihm versteckte Ganztonfolge, die bei der Dominantseptime beginnt. Vom Grundton D aus gerechnet ist das C-D-E-F#-G#. Welche Skala enthält vier Ganztonschritte in Folge? Die Durskala und ihre Modi (die Kirchentonleitern) jedenfalls nicht, sehr wohl allerdings das Melodische Moll, das uns in Kapitel 3 beschäftigen wird. Tatsächlich ist die gesuchte Skala der 4. Modus von Melodisch Moll (Bsp. 2.61).

Bsp. 2.61: Mixo#11

In unserem Beispiel handelt es sich um Melodisch A-Moll, beginnend mit dem vierten Ton D. Man könnte die Skala also „vierter Modus von Melodisch Moll“ titulieren, oder kürzer: *MM4*. Andererseits ist die Funktion der Skala eindeutig dominantisch (Durterz, kleine Dominantseptime). Im Falle von Dominanten (im Dur-Umfeld) denkt der Jazzler reflexartig „Mixolydisch“. Wie unterscheidet sich *MM4* von Mixolydisch? Durch die erhöhte 11. Also heißt diese Skala zu Recht Mixo#11.⁷¹

Bsp. 2.62 zeigt, wie sich die letzten vier Takte von *Take The A-Train* begleiten lassen, wenn man auch den Schlussakkord lydisch nehmen will.

Damit haben wir die wichtigsten Klangbildungen und Skalen in Dur-Zusammenhängen kennengelernt. Mixo#11 entstammt bereits der Klangwelt des Melodi-

⁷¹ Häufig hört man dafür auch *Lydisch-Dominant* (LEVINE: Das Jazz Theorie Buch, S. 59), was verwirrend wirken könnte: Mit *Lydisch* ist sonst nie eine Dominantfunktion assoziiert, mit Mixolydisch dagegen sehr wohl.

Chord progression for Bsp. 2.62: Cmaj7, D7(#11), Dm7, G7, Cmaj7(#11).

Bsp. 2.62: Billy Strayhorn, *Take The A-Train*, Changes, mit Schlussakkord

schen Moll und wird uns noch öfter begegnen. Mit den nunmehr bekannten Akkorden und Akkordverbindungen lässt sich Gershwins *I Got Rhythm* wieder eine Spur professioneller begleiten. Die Harmoniefolge von *I Got Rhythm*, die *Rhythm Changes*, sollte man in- und auswendig kennen. Es gibt allerdings vielerlei Varianten davon. Bsp. 2.63 zeigt eine, welche ausschließlich mit den bislang besprochenen Akkordtypen auskommt.

Chord progression for Bsp. 2.63 (Rhythm Changes):

Measures 1-8: B♭maj7 Gm7 Cm6 F7 B♭maj7 Gm7 Cm6 F7 B♭7(sus4) B♭7 E♭maj7 A♭7 C7 F7 [1. B♭6]

Measures 9-17: [2. B♭6 E♭7 D7 G7 C7 F7]

Measures 18-25: B♭maj7 Gm7 Cm6 F7 B♭maj7 Gm7 Cm6 F7 B♭7(sus4) B♭7 E♭maj7 A♭7 C7 F7 B♭6

Bsp. 2.63: Die *Rhythm Changes*

Übung 31: Die *Rhythm Changes* üben

Erarbeiten Sie eine Begleitung für die *Rhythm Changes* mit vierstimmigen Voicings rechts (Bass links) am Tasteninstrument. Alternativ spielen Sie die bekannte Melodie von *I Got Rhythm*⁷² rechts und greifen dazu Left-Hand Voicings (dieselben Voicings eine Oktave tiefer oder um eine Akkordposition abwärts verschoben). Dazu könnte man rechts auch die Akkordskalen üben oder kleine improvisierte Phrasen über das Skalenmaterial der *Rhythm Changes* spielen.

72 Enthaltен z. B. in SHER: The Standards Real Book, S. 191 f.

