

6 Reharmonisation – die Hohe Schule der Jazzharmonielehre

Reharmonisation ist die Veränderung der im Leadsheet angegebenen Changes. Hauptsächlich in diesem Zusammenhang oder wenn man ein eigenes Stück komponiert, muss man sich in puncto Harmonisierung überhaupt Gedanken machen.¹ Es gibt verschiedene Strategien zur Reharmonisation:

- variieren (einzelne Akkorde austauschen),
- erweitern (Changes hinzufügen) oder
- vereinfachen (Changes weglassen).

Bereits wenige Eingriffe können ein Stück moderner, frischer oder verändert im Ausdruck klingen lassen. Bisweilen erfordert eine bestimmte Vortragsweise eine Reharmonisation. Möchte man beispielsweise ein schnelles Stück als Ballade spielen, also in langsamem Tempo, verträgt, ja fordert dies nicht selten ein höheres harmonisches Aktionstempo, also häufigere Akkordwechsel. Reharmonisation ist eine Möglichkeit (unter etlichen anderen), einem Stück eine persönliche Handschrift zu verleihen. Schließlich gibt es auch Leadsheets, in denen die vorgeschriebenen Akkorde unpassend, ungeschickt oder sogar fehlerhaft sind. Im Folgenden werden einige wichtige, jedoch längst nicht alle Reharmonisationstechniken gezeigt. Dabei werden uns auch noch einige wenige neue Skalen begegnen.

6.1 Akkorde einschieben

Viele Songs, die zu Standards wurden, entstammen Musicals und Broadway-Shows aus den 20er und 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Deren Harmoniesprache knüpfte an diejenigen Muster an, die sich in der gehobenen Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten. Aus der Perspektive der Bebop-Ära vergleichsweise schlicht wirken folglich die originalen, aus dem Entstehungsjahr 1930 stammenden Changes am Anfang des Standards *On The Sunny Side Of The Street*² (links in Bsp. 6.1).

Hier folgt auf die Tonika unmittelbar eine Sekundärdominante zur vi, mit allerdings übergangener Auflösung (weil sich die IV. Stufe F-Dur anschließt). Moderner klingt es, wenn eine II vor der V eingeschoben wird (Bsp. 6.1 Mitte). Das ist eine wirkungsvolle

1 Auch beim Transkribieren einer Aufnahme ist man darauf angewiesen, die Harmonien mitzudenken, also zu versuchen, den Akt der Akkordfindung nachzuvollziehen.

2 LONG: *The Real Book Of Jazz*, S. 171.

Chords: C⁶, E⁷, Fmaj⁷, C⁶, Bm^{7(b5)}, E^{7(b9)}, Fmaj⁷, Cmaj⁷, Bm⁷, E⁷, Fmaj⁷

Roman numerals: I, V/vi, IV, I, ii, V, VI=IV, Parallelismus, A-Moll (iv)

Bsp. 6.1: Jimmy McHugh, *On The Sunny Side Of The Street*, original und modernisiert

und zugleich leicht handhabbare Reharmonisationstechnik: Eine V-I-Verbindung wird zu II-V-I erweitert.³

Vom klassischen Tonsatz ausgehend kommt man nicht unbedingt auf die Idee, zum Melodieton E einen B^{7(b5)}-Akkord zu setzen, doch mittlerweile dürfte klar geworden sein, dass dies problemlos möglich ist: Die Quarte bzw. Undezime ist eine beliebte Tension in IIm^{7(b5)}-Akkorden.

Apropos: Warum erscheint im Bsp. 6.1 die II mit $\flat 5$ und nicht als Bm⁷ mit reiner Quinte? Weil die folgende Dominante in einer Moll-Umgebung beheimatet ist (A-Moll, auch wenn dies ja gar nicht erscheint). Nach wie vor gilt die Faustregel: möglichst viel Tonmaterial aus der aktuellen Tonartumgebung verwenden. Dadurch ergibt sich fast von allein, den Akkord über der momentanen II. Stufe (B \flat) als Klang der lokrischen Skala auf B (und nicht der dorischen) zu verwenden. Lokrisch ist in C-Dur und ebenso dem aktuell herrschenden A-Moll leitereigen. Der E⁷ kommt durch die $\flat 9$ ebenfalls mit nur einer oder zwei Alterationen aus (G \sharp für HM5; möchte man stattdessen die alterierte Skala verwenden, dann auch noch B \flat).

Andererseits kann man es auch einmal mit Bm⁷, also Dorisch versuchen. Dann ergibt sich eine schöne Führungslinie E-F \sharp -G \sharp -A in einer Mittelstimme (rechts in Bsp. 6.1). Hier setzt sich die Möglichkeit eines gefälligen Arrangements mit einer stimmigen Linienführung gegenüber einer lediglich die vermeintlichen Regeln der Harmonielehre befolgenden Vorgehensweise durch. Das ist ein durchaus häufig eintretender Fall – Stimmführung ist wichtig!⁴

Der Kunstgriff, einer V die zugehörige II vorzuschalten, ist derart charakteristisch für die Harmonik des Mainstream-Jazz (und vieler populärer Stile), dass sich damit auch traditionelle Melodien auf einfache Weise „verjazzen“ lassen. Beispielsweise das bekannte Weihnachtslied *Stille Nacht, Heilige Nacht* (Bsp. 6.2).

3 Genau so modernisierte Robert Wright in *Baubles, Bangles And Beads* die V-I-Progressionen der Borodin-Vorlage, vgl. oben S. 49 sowie Bsp. 2.4 auf S. 50.

4 Am Rande bemerkt: Ein Blick in das originale Leadsheet würde zeigen, dass die Melodie von *On The Sunny Side Of The Street* ausgesprochen intelligent und motivisch sparsam angelegt ist.

T $\overline{\hspace{2cm}}$ D⁸ $\overline{\hspace{1cm}}$ 7 T (D⁸ $\overline{\hspace{1cm}}$ 7) S
I V V⁷ I V⁷/IV IV

Bsp. 6.2: *Stille Nacht*, traditionell harmonisiert

Nach dem *Great American Songbook* klingt es, wenn man die (Zwischen-) Dominanten durch II-V-Verbindungen ersetzt und auch die Takte 3 und 4 als II-V auslegt (Bsp. 6.3).⁵

B \flat 7(maj7) Dm7 G7(b9sus4)G7(b9) Cm7 F7 Fm11 B \flat 7(sus4) B \flat 7(b9) E \flat 7(maj7)
B \flat -Dur: I $\underbrace{\text{ii V}}_{\text{C-Moll (ii)}} \text{ii V I}$ $\underbrace{\text{ii V I}}_{\text{E \flat -Dur (IV)}}$

Bsp. 6.3: *Stille Nacht*, reharmonisiert

C⁶ Dm⁷?
T⁶ $\overline{\hspace{1cm}}$ 5 D⁷ D⁹ $\overline{\hspace{1cm}}$ 8 T I⁶ II m⁷?
I V⁷ V⁷ I

Bsp. 6.4: *Happy Birthday*

⁵ T. 3 ist auch hier zugunsten einer chromatischen Weiterführung in der Mittelstimme mit einer dorischen II (Dm⁷(\flat 5)) versehen.

Nicht jede V-I-Wendung lässt sich auf diese Weise aufwerten. Die naheliegende Idee, in den Anfangstakten von *Happy Birthday* die Wiederholung der V durch eine vorgeschaltete II. Stufe zu umgehen, muss scheitern, wie Bsp. 6.4 demonstriert. Hier passt die II nicht, weil der Ton B \flat als Sexte im Akkord der II. Stufe, Dm⁷, die Avoid Note ist. Häufig hört man in solchen Situationen (z. B. auch in dem bekannten *Let It Snow* von Sammy Cahn), also an Stellen, in denen der Grundton der Melodie in den Leitton wechselt, einen dominantischen Slash-Akkord (D₅⁷) mit vorgeschaltetem verminderten Septakkord (vgl. S. 183), wodurch die Bassbewegung jazzig wird (*chromatic approach*) und auch eine funktionsharmonische Logik gegeben ist (zweifacher dominantischer Quintfall, siehe Bsp. 6.5).

C⁶ Eb^{°7} G⁷/D G⁷ G⁷(b⁹) C⁶

T I D₉ D₅ D⁹ 9- T I vii^{°2}/V V_{3/4}

Bsp. 6.5: *Happy Birthday*, passend reharmonisiert

Eine Reharmonisation kann nur dort funktionieren, wo die Melodie es zulässt. Problemlos geht dies, wenn sie pausiert oder nur einen einzigen, am besten neutralen Ton besitzt, z. B. die Quinte über der Tonika, die sehr gut zur II, zur V und zur I passt. Ähnliches gilt für die Terz über der Tonika.

Bei der Improvisation über die *Changes*, wenn also die Melodie nicht erklingt, sind Reharmonisationen folglich leicht möglich und üblich – meist in Form spontaner Alterationen der Originalakkorde (siehe dazu Kapitel 6.6). Dabei muss die Begleitcombo dem Solisten gut zuhören und auf ihn reagieren können. Improvisation in der Gruppe ist Kommunikation. In jahrelang eingespielten Formationen entwickelt sich selbstverständlich ein „Siebter Sinn“ dafür, was die Partner als nächstes tun werden. Kaum Probleme dürfte es dabei im Falle der *Bridge* von *I Got Rhythm* geben. Sie basiert auf dem Strickmuster der Dominantkette. Dieser recht abgegriffene Mittelteil der *Rhythm Changes* lässt sich ein wenig modernisieren, indem man jeder V die zugehörige II voranstellt (Bsp. 6.6).

Dabei kommt der bekannte Vorgang der Vermollung (Durakkord wird zum gleichnamigen Mollakkord und wechselt damit zugleich seine Funktion in Richtung auf eine Prädominante) ins Spiel, hinreichend bekannt aus der *Tune-Up*-Sequenz.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The first system has four measures with chord symbols D⁷, G⁷, C⁷, and F⁷. The second system has eight measures with chord symbols Am⁷, D⁷, Dm⁷, G⁷, Gm⁷, C⁷, Cm⁷, and F⁷. The bass line in the second system shows some chromatic movement and includes a double bar line in the sixth measure.

Bsp. 6.6: II-V-Verbindungen im Mittelteil der Rhythm Changes

Übung 80: Reharmonisation durch eingeschobene II-V-Verbindungen

Bsp. 6.7 zeigt ein Jazz-Stückchen in einer recht plumpen, sogar geradezu fehlerhaft harmonisierten Version. Reharmonisieren Sie diese durch Expandieren der V⁷-Akkorde zu II-V-Verbindungen. Geben Sie zusätzlich die Akkordskalen an.

Something To Cool Down

Manfred Dings

The image shows the melody line for 'Something To Cool Down' with chord symbols above it. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 4/4. The melody consists of quarter and eighth notes. The chord symbols are: Em⁷, C⁷, B⁷, A⁷, Dm⁷, C⁷, Fmaj⁷, G⁷ (measures 1-8); E⁷, Am⁷, B⁷(b⁹), E⁷, 1. C⁷, Fmaj⁷ (measures 9-14); 2. D⁷, G⁷, C⁶ (Am⁷ Dm⁷ G⁷) (measures 15-18). There is a repeat sign at the end of the piece.

Bsp. 6.7: Eine ungeschickte Harmonisierung – Verbesserungen vonnöten

6.2 Weniger ist mehr – Akkorde eliminieren

Wie durch Zauberhand vermehrt sich beim Reharmonisieren gerne die Zahl der Akkorde, auch wenn man dies vielleicht gar nicht beabsichtigt. Das ist nicht unbedingt vorteilhaft. Die Gefahr ist immer gegeben, eine Melodie mit Harmonien zu überladen. Oft ist der gegenteilige Vorgang erstrebenswert und möglich: die Zahl der Akkordverbindungen reduzieren. Häufig geschieht dies, indem in einer II-V-Verbindung die II entfällt und durch die V^{sus4} ersetzt wird. Das Prinzip haben wir bereits in Kapitel 2.12 (S. 95) kennengelernt: Im Grunde entscheidet der Bass darüber, ob ein Akkord als II oder als V^{sus4} gehört wird. Man kann daher oft eine II-V-Verbindung vereinfachen. Bsp. 6.8 zeigt dies am Beispiel der Changes der ersten Takte von *Satin Doll*.

Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷ G^{7(sus4)} G⁷ G^{7(sus4)} G⁷ A^{7(sus4)} A⁷ A^{7(sus4)} A⁷

Bsp. 6.8: Duke Ellington, *Satin Doll*, Changes des Anfangs

Wenn man am Schluss des A-Teils die sus-Akkorde nicht auflöst, klingt *Satin Doll* sogar noch moderner (Bsp. 6.9). Dort wurde die Mollfassung der II. Stufe (der halbverminderte Septakkord $Am^{7(b5)}$, links im Beispiel)⁶ durch die *Mollform* der Dominante ersetzt, diejenige, welche den fraglichen Ton E_b besitzt, also durch $D^{7(b9sus4)}$, rechts im Beispiel. Für den sus-Akkord des $D^{7(b9)}$ wird gerne die phrygische Skala verwendet.⁷ Dies ist in diesem Falle (Grundton D) der dritte Modus von B^b -Dur, d. h. benötigt wird eine D-Skala mit 2 b (Bsp. 6.10).

Interessanterweise fehlt dem Phrygischen der vorgehaltene Ton, die Durterz des D^7 . Erinnern wir uns an die Verhältnisse rund um die Durform des $D^{7(sus4)}$: Seine Skala ist Mixolydisch – allerdings mit der Terz anstelle der Quarte als Avoid Note. Dies ist aber ein Modus der Skala für die IIm^7 , nämlich Dorisch; beide Skalen besitzen denselben Tonvorrat. Analog dazu sind die Verhältnisse in Moll: Die Skala für $IIm^{7(b5)}$ ist Lokrisch. Phrygisch ist ebenso wie Lokrisch ein Modus der Durskala, hat also wiederum denselben Tonvorrat (siehe ebenfalls Bsp. 6.10).

6 In Kapitel 2.4 wurde mangels Kenntnis noch die Durform Am^7 verwendet, was übrigens auch in vielen Leadsheets so angegeben ist. Ellingtons Big Band spielte allerdings Am^7 mit $b5$, wie hier dargestellt als Slash-Akkord, mit E_b im Bass.

7 Siehe dazu auch LEVINE: Das Jazz Piano Buch, S. 33.

Am⁷(b⁵)/E^b D⁷ Ab^m7 D^b7 C^{major}7 D⁷(b⁹sus⁴) D^b7(sus⁴) C^{major}7

Bsp. 6.9: *Satin Doll*, Schluss des A-Teils

Phrygisch Lokrisch D⁷(b⁹sus⁴) D⁷(b⁹)

Bsp. 6.10: Sus-Akkorde in der Moll-Version der V, die phrygische und die lokrische Skala

Genau wie in Dur passt also auch in einer Mollkadenz die Skala der zugehörigen II für die Vorhaltsform der V. Und erneut ist es der Mensch am Bass, der den Ausschlag gibt, ob ein Akkord als II. Stufe oder als V^{sus4} gehört wird (Bsp. 6.11 links).

Am⁷(b⁵) D⁷(b⁹sus⁴) Am⁷(b⁵) D⁷(b⁹sus⁴) Am⁷(b⁵) D⁷(b⁹sus⁴)

II^m7(b⁵) V⁷sus(b⁹) II^m7(b⁵) V⁷sus(b⁹) II^m7(b⁵) V⁷sus(b⁹)

Bsp. 6.11: Sus-Akkorde in der Mollform

Und wiederum analog zu den Verhältnissen in Dur eignet sich für die Mollform der Sus-Dominante das Voicing für die IV. Stufe, hier selbstverständlich deren Mollform IV^m bzw. iv (die Mollsubdominante s). In der Tonart G-Moll ist das der C-Moll-Dreiklang. Wenn wir ein vierstimmiges Voicing für D⁷(b⁹sus⁴) suchen, können wir ebenfalls genau wie in Dur verfahren, indem wir das Voicing für die II. Stufe (hier jedoch mit b⁵) beibehalten. Es handelt sich ein weiteres Mal um das altbekannte Passepartout-Voicing (Bsp. 6.11 rechts).

- Für $Vsus^{7(b9)}$ -Akkorde passen die phrygische Skala und das Voicing der zugehörigen II. Stufe in der Mollform ($II^{7(b5)}$).
- Das Voicing lässt sich memorieren als dasjenige des D^7 , der eine kleine Terz höher steht.

Letzteres bedeutet: Steht eine $V^{7(b9sus4)}$ auf D, so kann man dazu das Voicing für einen F^7 spielen. Bsp. 6.12 listet alle bisher behandelten Deutungsmöglichkeiten des Passepartout-Voicings auf, in den beiden gängigen Anordnungen.

Chords shown: F^7 , $Am7(b5)$, $B7alt.$, $D7(b9sus4)$, F^7 , $Am7(b5)$, $B7alt.$, $D7(b9sus4)$

Voicings shown: V^7 , $IIIm7(b5)$, $V7alt$, $V7(b9sus4)$, V^7 , $IIIm7(b5)$, $V7alt$, $V7(b9sus4)$

Bsp. 6.12: Einsatzbereich des Passepartout-Voicings

Bsp. 6.13 zeigt noch einmal beide Möglichkeiten für Voicings über $D^{7(b9sus4)}$, nämlich das traditionelle mit Vorhaltsquarte (statt Terz), Sexte, Septime und kleiner None sowie das hier phrygisch wirkende Passepartout-Voicing.

Chords shown: $Am7(b5)$, $D7(b9sus4)$, $Am7(b5)$, $D7(b9sus4)$

Voicings shown: $IIIm7(b5)$, $V7(b9sus4)$, $IIIm7(b5)$, $V7(b9sus4)$

Bsp. 6.13: Voicings für sus-V-Akkorde in Moll

Das Voicing links hat den Nachteil, zum Basston der II (hier das A) die kleine None zu enthalten (B^b , zugleich die $b13$ in der V). Mit dem Passepartout-Voicing (rechts) lässt sich das Problem umgehen. Im $D^{7(b9)}$ kann und soll die $b9$ (E^b) selbstverständlich erklingen.

Sus-Akkorde sind ein wichtiges Klangelement im Modalen Jazz. Diese Stilrichtung lebt von der Reduktion, dem Improvisieren über Skalen, die sich großräumig wenig verändern. Exemplarisch dafür steht *So What*, das wir in Kapitel 1.1 bereits kennen gelernt haben. Daher kann man ein Arrangement auch durch Reduktion, beispielsweise den Einsatz von sus-Akkorden, moderner klingen lassen.

Übung 81: *Stella By Starlight* reharmonisieren

Bsp. 6.14 zeigt die Changes⁸ von Victor Youngs berühmtem Standard *Stella By Starlight*. Ersetzen Sie alle II-V-Verbindungen durch unaufgelöste V^{sus}-Akkorde. Beachten Sie genau, wann ein V^{7sus4} und wann ein V^{7(b9sus4)} zu verwenden ist. Bestimmen Sie auch die Akkordskalen.

In Takt 17 und 18 steht in Victor Youngs Melodie zum alterierten G⁷ (der V zum nachfolgenden Cm) der Ton E \flat . Ist hier eine Reharmonisation als II-V möglich?

Em7(b5) A7(b9) Cm7 F13 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Ab7

9 Bbmaj7 Em7(b5) A7(b9) Dm7 Gm7 C7 Fmaj7 Gm7 C7 Am7(b5) D7(b9)

17 G7(b13) Cm7 Ab7(#11) Bbmaj7

25 Em7(b5) A7(b9) Dm7(b5) G7(b9) Cm7(b5) F7(b9) Bbmaj7

Bsp. 6.14: Victor Young, *Stella By Starlight*, Changes

Auch außerhalb von II-V-Verbindungen lässt sich nicht selten durch die Vereinfachung der Changes ein günstiger Effekt erzielen. Im bereits oben zitierten Standard *Wrap Your Troubles In Dreams* (Bsp. 4.37 auf S. 193) wurde das etwas altbacken wirkende I-V-I-V-Pendel, welches in den Realbooks tradiert wird, durch eine ganztaktige Harmonisierung ersetzt. Das modernisiert den Sound und ist daher oft zu hören. Und auch der halbtaktige Harmoniewechsel im dritten Takt wirkt durch diese Glättung frischer.

Ähnlich lässt sich auch in *Satin Doll* das harmonische Aktionstempo halbieren, indem man nämlich die II-V-Verbindungen auf zwei Takte aufteilt (Bsp. 6.15). Die Tonhöhen der Melodie sind ohnehin in beiden Takten identisch. So praktiziert es McCoy Tyner in seiner Version⁹ – genauer gesagt sein Bassist Steve Davis, denn er

8 Ein Leadsheet gibt es in LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 394. Eine bekannte Aufnahme ist die von Chat Baker und seinem Sextett (BAKER: Chet Baker Sextett, Track 3.)

9 MCCOY TYNER: Night of Ballads and Blues, Trak 1.

ist dafür verantwortlich, dass der Basston der V (G) erst im zweiten Takt zu hören ist. In den Takten 5 und 6 erklingt eine Variante, die auch in Realbooks Eingang gefunden hat¹⁰ (vgl. dazu auch S. 236). Dadurch wechseln die Akkorde im gesamten A-Teil lediglich eintaktig, die Nummer wirkt noch relaxter als ohnehin. Weniger ist oft mehr.

Bsp. 6.15: Duke Ellington, *Satin Doll*, eintaktig Akordwechsel

6.3 Substituieren von Dominanten

Die Vertretung einer V durch ihre sub V, die tritonuserfernte Substitutdominante, ist eine der gängigsten Reharmonisationstechniken. In Kapitel 4.6 (oben S. 194) hatten wir gesehen, dass die Substitutdominanten in den alterierten Klängen wurzeln, welche seit der Wiener Klassik auf den tiefen Basstufen 6 (einen Halbton über dem Basston der Dominante) errichtet wurden. Aus Sicht der Akkordskalentheorie basiert die Tritonussubstitution darauf, dass eine alterierte Dominante ($V^7_{alt.}$) den gleichen Tonvorrat besitzt wie eine Dominante auf der bII , die dann als Skala Mixo $\#11$ hat (Bsp. 6.16 links).

Bsp. 6.16: Tritonussubstitution; alterierte vs. nicht alterierte V

10 SHER: The New Real Book, S. 308.

Betrachtet man die Verbindung sub V-I (im Beispiel $D\flat^{7\#11}-C^{maj7}$), so scheint es sich im System Gárdonyis (s. o. Kapitel 1.3, S. 16) um einen fallenden und somit plagalen Sekundschrift zu handeln. Warum wirkt auf uns diese Verbindung dennoch plausibel, nicht weniger als der authentische Quintfall G-C? Der Grund ist eben diese Materialidentität der Skalen der alterierten Dominante und ihres Substituts. Sie sind Modi desselben melodischen Moll (im Beispiel As-Moll). So gesehen müsste man $D\flat^{7(\#11)}$ als $G^7_{alt.}/D\flat$ chiffrieren. Die Substitutdominante stellte damit lediglich eine Akkordumkehrung im Sinne der Harmonielehre dar; der Fundamentschritt G-C bliebe erhalten, man blickte nur aus einer anderen Perspektive auf dieselbe Skala. Doch so umständlich denkt keine Jazzmusikerin, schon gar nicht eine Bassistin, für die das $D\flat$ einen *chromatic approach* darstellt.

Wechselt man andererseits von einer nicht-alterierten Dominante (G^7) zur Substitutdominante, so stellt dies primär eine Klangverschärfung *innerhalb* der Dominantfunktion dar: $G \rightarrow G^7_{alt.} \rightarrow G^7_{alt.}/D\flat = D\flat^{7\#11}$. Das ist ein linearer Vorgang, gegen den nichts einzuwenden ist. Damit haben wir den scheinbaren Widerspruch im Denksystem Gárdonyis gerade noch einmal auflösen können. Doch früher oder später zeigen sich in jedem System der Harmonielehre Brüche. Das widerlegt keineswegs ihren praktischen Nutzen.¹¹

Trifft man also auf eine nicht alterierte V, so kann man überlegen, ob zu ihr vielleicht auch die alterierte Skala passen würde. Die somit alterierte V könnte dann durch ihr Tritonussubstitut (sub V) ersetzt werden, was dann lediglich auf einen Wechsel des Basstons ($\downarrow 2$ statt 5) hinausliefe. Welche Töne sind beiden Formen einer Dominantskala, Alteriert und Mixolydisch, gemeinsam? Bsp. 6.16 stellt rechts beide Skalen einander gegenüber. Ihre Schnittmenge besteht aus Grundton, Terz und Septime. Falls man nicht von Mixolydisch, sondern einer bereits alterierten Dominantform (HM5, HTGT usw.) kommt, ist der gemeinsame Tonvorrat größer. Und wann immer sich eine Dominante durch die Form *Alteriert* ersetzen lässt, funktioniert auch die Tritonussubstitution.


Bsp. 6.17 zeigt gängige Changes für die Bridge von Gershwins *S'Wonderful*. Welche Dominantseptakkorde lassen sich hier substituieren? Die erste V^7 eher nicht, denn der Effekt einer sub V beruht ja auch auf dem chromatischen Hinabgleiten in die folgende I (dem *chromatic approach*), der hier nicht möglich ist (die I erscheint nicht, sondern wird – wir sind momentan noch in G-Dur – durch die III ersetzt). In der folgenden II-V (bezogen nun auf A-Moll) liegt im E^7 die Septime in der Melodie. Hier sollte es funktionieren. Auch die nächste V^7 (wieder in G-Dur) lässt sich substituieren, denn hier liegt der Grundton in der Melodie. In den nachfolgenden Septakkorden befinden sich dort dann aber die unalterierten Töne der Quinte (G^7), None (C^7) oder Sexte (F^7). Diese sind nicht Bestandteil der jeweiligen alterierten Skala, und deshalb tasten wir sie nicht an.

11 So wie auch niemand die Rechnung an der Supermarktkasse anzweifelt, nur weil mal jemand – der große Mathematiker Kurt Gödel (1906–1978) – bewiesen hat, dass die Zahlentheorie kein in sich abgeschlossenes, aus sich selbst heraus widerspruchsfreies System bilden kann.

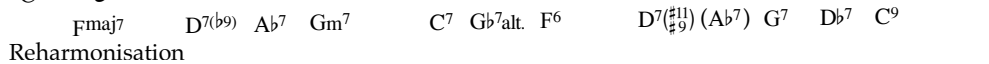
konventionell:	G ^{maj7}	Am ⁷	D ⁷	Bm ⁷	E ⁷	Am ⁷	D ⁷	G ⁷	C ⁷	F ⁷	Bb ⁷	Bb ^{7(b9)}
reharmonisiert:		Bm ⁷	Bb ^{7(#11)}	Am ⁷	Ab ^{7(#11)}							

einen bereits zweifach alterierten D^7 (die Chiffrierung fordert explizit $\#9$ und $\#11$), und auch in Takt 7 passt es, denn die Melodie führt den Grundton.

Konventionell

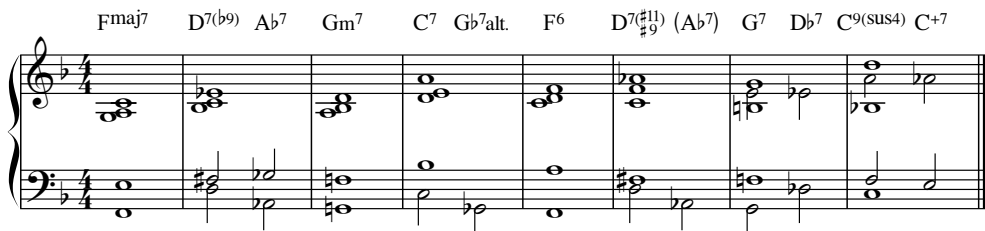


Reharmonisation



Bsp. 6.19: George Gershwin, *A Foggy Day*, melodischer Umriss, konventionelle Changes und Reharmonisation

Als klassisch gebildete Musikerin empfindet man möglicherweise Skrupel angesichts der Oktavparallelführungen, die sich nun im zweiten und im drittletzten Takt ergeben (A^b -G im Melodiegerüst und im Bass). In manchen Kontexten kann eine solche Parallele zwischen den Außenstimmen irritieren – oder auch nicht.¹³ Ist Ersteres der Fall, wird man auf die Reharmonisation verzichten. Hier wirkt die Parallele vor der Prädominante (Gm^7) weniger störend¹⁴ als vor der Dominantform G^7 in T. 7. Daher ist die Substitutedominante A^b7 dort in Klammern gesetzt. Eine geschmackvolle, sparsame Verwendung des Kunstgriffes *Tritonussubstitution* ist ohnehin angebracht. Die Schlusstakte wirken eher überladen. Ein Arrangement dieser Fassung (Bsp. 6.20) eignet sich vielleicht für eine Balladenversion, also für ein langsames Tempo.



Bsp. 6.20: George Gershwin, *A Foggy Day*, reharmonisiert

Doch die eine oder andere Substitution sollte man möglicherweise weglassen. Dieses können wir einmal am Beispiel von *Satin Doll* versuchen. So gut wie nie erklingt dieser Standard ohne die im Notenbeispiel 4.53 (S. 201) gezeigte sub II-sub V-Verbindung.

13 Zumeist wird der Bass ohnehin als viertelweise fortschreitender *Walking Bass* ausgeführt, und dabei ergäben sich im Sinne des traditionellen Kontrapunkts allenfalls Akzentparallelen.

14 Der Wechsel der Akkordfunktion von einem Dominanttyp (A^b7) zu einer Prädominante (Gm^7) mildert den Eindruck einer unbeholfenen Stimmführung ein wenig ab. In T. 6/7 ist dies nicht der Fall; zwei Stufe-V-Akkorde folgen dort aufeinander.

No Headless Love

Manfred Dings

G⁷ C⁹(sus4) C⁷(b⁹) F⁶ B^b7 A^m7 D⁷ G⁷ C⁹(sus4) B^b7
 7 A⁷ D⁷ B^m7 E⁷ | 1. A^m7 D⁷ G^m7 C⁷ F^{maj}7 B^b7
 12 E^m7 A⁷(b⁹) D^m D^m(maj⁷) D^m7 G⁷ G^m7 C⁷(sus4)
 17 | 2. A^m7 D⁷ G^m7 C⁷ E^b7 D⁷ G^{maj}7 A^b°7
 21 A^m7 D⁷ G^m7 C⁷(sus4) G^bmaj⁷ F^{maj}7 No chords

Bsp. 6.22: Substitutdominanten einsetzen

Oft kann ein V⁷-Akkord nicht allein durch eine sub V, sondern auch durch eine sub II-sub V reharmonisiert werden.

Dies ist beispielsweise möglich, wenn ein Durakkord in Terzlage (die Terz liegt also in der Melodie) von seinem Unterquintklang abgelöst wird (quasi als T-S). Dann kann zum ursprünglichen Terzton eine sub II-sub V bezogen auf diesen Folgeklang gesetzt werden. Dies ist z. B. in Takt 4 von Bart Howards *Fly Me To The Moon*¹⁶ gegeben. Die Melodie bewegt sich zwischen zwei Guide Tone Lines, die Harmonik folgt im Original der ziemlich abgegriffenen diatonischen Quintfallsequenz, was durch die Reharmonisation im vierten Takt vorteilhaft durchbrochen werden kann. Hier treffen wir auf die erwähnte Situation: Ein Durakkord mit Terz in der Melodie bleibt einen Takt lang liegen. Um diesen Takt aufzulockern, ließe sich vor dem F^{maj}7 die sub V einschieben,

16 LONG: The Real Book Of Jazz, S. 76.

also G^b7 bzw. $F\sharp7$. Noch reizvoller ist es, zugleich die passende II voranzustellen, wie Bsp. 6.23 zeigt.¹⁷

Am⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁷ G⁷ Cmaj⁷ F^{♯7} Fmaj⁷ G⁷ C^{♯m7} F^{♯7} Fmaj⁷

Durakkord
in Terzlage II V sub V I II sub II sub V I

Bsp. 6.23: Bart Howard, *Fly Me To The Moon*, konventionelle Changes und Reharmonisierungen

Die neue II-V ist hier subII-subV, bezogen auf den folgenden Akkord, der eine Quinte unterhalb des Ursprungsklanges steht ($C^{maj7}-F^{maj7}$). Genauso gut könnte freilich statt F^{maj7} auch Bm folgen oder etwas völlig anderes. Dann wäre $C^{♯m7}-F\sharp7$ nicht als subII-subV, sondern als irgendeine andere sekundäre II-V-Verbindung zu betrachten.

Ein zweites Beispiel dazu: In Jimmy van Heusens *Here's That Rainy Day*¹⁸ (siehe Bsp. 6.24) liegt in der Mitte des A-Teiles die Tonika F^{maj7} , die sich im folgenden Takt in F^7 verwandelt und damit in eine Dominante umfunktioniert wird. Schön wäre es, in diesem zweiten Takt die passende II (Cm^7) vorschalten zu können. Leider funktioniert dies nicht, denn das A in der Oberstimme ist in Cm^7 Avoid Note. Doch auch hier liegt die Situation „Terzlage eines Durakkords“ vor, was den Einsatz einer subII-subV ermöglicht.

Fmaj⁷ F⁷ B^bm⁷ Fmaj⁷ F^{♯m7} B⁷ B^bm⁷

I V zu B^bm I sub II sub V

Bsp. 6.24: Jimmy van Heusen, *Here's That Rainy Day*, Changes T. 7 ff.

17 Während die erste Alternative häufig zu hören ist, ist dem Verfasser die zweite lediglich auf einer einzigen Einspielung begegnet, noch dazu einer rundum kommerziellen (KUHNN: Paul Kuhn for Dancing), vielleicht verbunden mit einem Augenzwinkern des mit allen Wassern gewaschenen Arrangeurs Paul Kuhn (1928–2013).

18 LEONARD: *The Real Book*. Sixth Edition, S. 186.

Wenn man sich diese Konstellation (Durakkord mit Terz in der Melodie) gut einprägt, hat man ein Rezept zur Hand, in einem Standard eine vielleicht abgenutzt klingende Wendung aufzupolieren.

Ein Durakkord in Terzlage kann durch die einen Halbton höher stehende IIm⁷ und deren zugehöriger V⁷ reharmonisiert werden.

Insbesondere in Turnarounds oder anderen Abschnitten, in welchen die Melodie pausiert, kann man versuchen, subII-subV-Verbindungen einzuschieben. Bsp. 6.25 zeigt eine typische Stelle am Übergang vom Ende eines Chorus in den Beginn des nächsten (es handelt sich um die Changes von *A Foggy Day*).

Reharmonisation

Bsp. 6.25: Changes von Gershwin, *A Foggy Day*, Übergang am Abschnittsende

Spielen Sie die originale und die reharmonisierte Fassung. Der Umstand, dass es sich im zweiten Takt um sub II-sub V-Verbindungen handelt, erzeugt hier einen speziellen Klangreiz. Eine sub V basiert ja auf dem Material der alterierten Skala der ursprünglichen V, was eine starke Klangverschiebung gegenüber der diatonischen Basis (meist Mixolydisch) darstellt. Von dieser Klangverschärfung profitieren nunmehr zwei Akkorde.

Kann man nicht beim Auftreten einer jeden II-V-Verbindung überlegen, ob sie sich durch eine beliebige II-V mit anderer Bezugstonika ersetzen lässt? Selbstverständlich. Betrachten wir die in Bsp. 6.26 links wiedergegebene Phrase, dort zunächst sinnfällig im Quintfall harmonisiert. Rechts werden Möglichkeiten der Reharmonisation gezeigt.

Das eröffnet freilich ein weites Feld. Der Frage, wie sich eine bestimmte II-V-Verbindung ersetzen lässt, waren wir bereits in Kapitel 2.8 (siehe S. 81) nachgegangen. Dort untersuchten wir, welche II-V-Akkorde unter einen Liegeton G in der Oberstimme passen. Inzwischen kennen wir neue Akkorde aus dem Moll-Umfeld und die Dominante in der Sus-Form. Wenn wir diese neuen Möglichkeiten einbeziehen, ergibt sich folgende, erweiterte Tabelle: G kann sein

- Grundton in der II und Quinte in der V von F-Dur,
- None in der II und Sexte (13) in der V von E^b-Dur,

Em^{7(b5)} A^{7(b9)} Dm⁷ G⁷ C^{#m7(b5)} F^{#7(b9)} Cm⁷ F⁷

Bsp. 6.26: Reharmonisation von II-V-Verbindungen

- 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^b-Dur,
- b5 in der II und b9 in der V von B(^h)-Moll,
- Septime in der II und sus4 in der V von G-Dur.

Darüber hinaus sind in den meisten Fällen die Dur-Kadenzformen selbstverständlich auch in Mollgestalt möglich (also mit II^{7(b5)} und der b9 in der V, Bsp. 6.27).

Gm⁷ C⁷ Fm⁷ B^{b7} Em⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷ C^{#m7(b5)} F^{#7} Am⁷ D^{7(sus4)}

Bsp. 6.27: Mögliche Akkordverbindungen zu Liegetönen

II-V-Verbindungen lassen sich bisweilen durch II-V mit anderem Auflösungsziel reharmonisieren.

In der Praxis besteht eine Melodie zu einer bestimmten II-V-Folge selten aus nur einem einzigen Ton. Aber wie wir oben bereits sahen, lassen sich auch zu mehrtönigen Motiven oder kleinen Phrasen bisweilen neue II-V-Verbindungen finden. Je mehr Töne ein Melodiefragment umfasst, desto schwieriger wird es selbstverständlich.

Im Fußballsport sind bisweilen sogenannte „Standardsituationen“ spielentscheidend. Standardsituationen lassen sich auch für das Reharmonisieren von II-V-Verbindungen aufzeigen. Eine haben wir bereits oben untersucht (Ausgangspunkt: Durakkord in Terzlage). Eine weitere Standardsituation liegt vor, wenn eine II. Stufe die b5 der II als Melodieton besitzt und anschließend die zugehörige V erscheint. Dann kann man diese beiden Akkorde mit derjenigen II-V-Verbindung reharmonisieren,

die einen Halbton tiefer steht, vorausgesetzt, der nachfolgende Klang passt zu der neuen V (Bsp. 6.28). Letzteres ist insbesondere dann der Fall, wenn sich eine neue II anschließen kann, beispielsweise in einem Abschnitt einer Quintfallsequenz. Und beide II-V-Verbindungen lassen sich auch in chromatischer Folge aneinanderreihen, beispielsweise im getragenen Tempo einer Ballade.

F#m7(b5) B7(b9) Em7 A7 Dmaj7 Fm7 Bb7 Em7 A7 Dmaj7 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Em7 A7 Eb7 Dmaj7

D-Dur: ii V I ii V I ii V ii V ii V I
E-Moll Eb-Moll

Bsp. 6.28: Reharmonisation einer $\flat 5$ in einer II-V-Verbindung

Oscar Peterson verwendet diese Reharmonisationsform in seiner Aufnahme¹⁹ von Gershwins *A Foggy Day*. Betrachten wir Bsp. 6.29: Das Eb in T. 2 lässt sich als verminderte oder reine Quinte einer II. Stufe auffassen. Links im Beispiel steht die übliche Harmonisation,²⁰ rechts Petersons Bearbeitung.

Fmaj7 Am7(b5) D7(b9) Gm7 C7 Abm7 Db7 Gm7 C7(b9) (sic!)

I ii V ii V ii V
G-Moll Gb-Dur

Bsp. 6.29: *A Foggy Day*, Reharmonisation durch Oscar Peterson

Eine weitere Standardsituation liegt vor, wenn in einer II-V-Verbindung die Mollterz der II in der Oberstimme liegt (wodurch sie dann in der V zur Septime werden kann). Dann lässt sich die II näher an die folgende V schieben und mit derjenigen II-V reharmonisieren, die einen Halbton höher steht. Diese neue II-V ist die subII-subV,

¹⁹ PETERSON: Oscar Peterson plays the George Gershwin Songbook, Track 5.

²⁰ WONG: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 120.

die zur ursprünglichen V gehört. Daran kann sich die originale II-V anschließen, deren Behandlung sozusagen kurzzeitig vertagt wurde (Bsp. 6.30).

The image shows a musical score in 4/4 time with two staves. Above the staves are the original and reharmonized chords: Dm⁷, G⁷, Ebm⁷, Ab⁷, Dm⁷, G⁷. The original progression is Dm⁷ - G⁷. The reharmonized progression is Ebm⁷ - Ab⁷ - Dm⁷ - G⁷. Below the bass staff, the reharmonized chords are labeled: sub II, sub V, ii, V. A dashed arrow points from the 'ii' label to the 'V' label, indicating the relationship between the reharmonized II and V.

Bsp. 6.30: Reharmonisation einer II. Stufe in Terzlage

Die sub V (hier: Ab⁷) und die ursprüngliche II (Dm⁷) sind untereinander wieder fallend quintverwandt (selbst wenn die Quinte hier vermindert ist). Anhand dieser Methode lässt sich zum Beispiel der Standard *How High The Moon*²¹ etwas tunen (Bsp. 6.31).

The image shows a musical score in 4/4 time with a single staff. Above the staff are the reharmonized chords: Gmaj⁷ Reharmonisiert: Abm⁷, Db⁷, Gm⁷, C(sus4), C7(b9). Below the staff are the original changes: originale Changes: Gm⁷, C⁷. The original progression is Gm⁷ - C⁷. The reharmonized progression is Abm⁷ - Db⁷ - Gm⁷ - C(sus4) - C7(b9).

Bsp. 6.31: Morgan Lewis, *How High The Moon*, Anfang

Hier noch einmal die in diesem Kapitel vorgestellten Reharmonisationstechniken – womit freilich die Möglichkeiten der Reharmonisation von II-V keineswegs erschöpfend behandelt sind:

1. Einer sub V wird die zugehörige sub II vorangestellt.
2. Liegt die Terz einer Durtonika in der Melodie, kann sie mit dem Mollakkord einen Halbton höher als IIm⁷, gefolgt von der zugehörigen V⁷, reharmonisiert werden.
3. Man kann stets versuchen, eine vorliegende II-V durch eine andere zu ersetzen, wobei die II auch als IIm^{7(b5)} auftreten kann.
4. Liegt in einer Moll-II-V die b⁵ des IIm^{7(b5)} in der Melodie, kann sie mit derjenigen Dur-IIm⁷-V⁷ reharmonisiert werden, deren II einen Halbton tiefer steht.
5. Liegt die Mollterz einer II in der Oberstimme, kann sie durch diejenige II-V reharmonisiert werden, welche einen Halbton höher steht.

21 LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 191.

Übung 83: II-V-Verbindungen finden

Welche II-V-Verbindungen passen zum Melodiefragment F-G (das F mit einer II, das G mit einer V unterlegt)?

Übung 84: Eine Guide Tone Line harmonisieren

Die Melodie von Benny Golsons *Are You Real*²² besteht im Original aus nicht viel mehr als einer fallenden Tonleiter als Guide Tone Line (Bsp. 6.32). Hören Sie sich eine Aufnahme der Originalmelodie an²³ oder konsultieren Sie ein Realbook.²⁴ Reharmonisieren Sie die II-V-Verbindungen – wo es möglich ist – mit den in diesem Kapitel vorgestellten Techniken. Das Stück ist ohne Vorzeichnung notiert. Um welche Tonart handelt es sich vermutlich?

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time, featuring a descending guide tone line. The first staff contains the following chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Ebmaj7, Am7(b5), D7(#9), Gm7(b5), and C7(b9). The second staff starts at measure 9 and contains: Fm7, Bb7(b9), Gm7, C7, Fm7, Bb7(b9), Ebmaj7, and Dm7 G7(b9), followed by 'usw.' (and so on).

Bsp. 6.32: Benny Golson, *Are You Real*, Changes und Guide Tone Line

Übung 85: Ein Melodiefragment harmonisieren

Finden Sie Changes für den Anfang von Victor Youngs *I Don't Stand A Ghost Of A Chance With You*²⁵, in Bsp. 6.33 vereinfacht wiedergegeben. Wie lässt sich der vierte Takt reharmonisieren?

22 LEONARD: The Real Book. Volume IV, S. 25.

23 ART BLAKEY & THE JAZZ MESSENGERS: Moanin', Track 2.

24 LEONARD: The Real Book. Volume IV, S. 26.

25 Ein Leadsheet findet sich in LEONARD: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 173, eine Aufnahme beispielsweise in SIMS: Soprano Sax, Track 7.

Dm^{7(b5)} G⁷ Cmaj⁷ Am⁷ usw.

Bsp. 6.33: Victor Young, *I Don't Stand A Ghost Of A Chance With You*, melodischer Grundriss

6.5 II-V durch V vor V ersetzen

Das Merkmal, das die starke Wirkung der II-V-Verbindung begründet, ist der fallende Quintschritt der Fundamenttöne. Die Struktur der beteiligten Akkorde ist demgegenüber sekundär. Es ist daher ein vergleichsweise harmloser Eingriff, eine II-V in eine V-vor-V-Verbindung (vgl. Kapitel 2.11) zu verwandeln (Bsp. 6.34 links und Mitte).

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷ A⁷ D⁷ Gmaj⁷ C⁷ A^{7(b9)} Dm⁷ G⁷

ii V I V vor V I I V/ii ii V

Ionisch HM5 Dorisch Mixolydisch

Bsp. 6.34: II-V durch V/V-V ersetzen; Turnaround-Variante

Ganz allgemein kann man Mollakkorde, die sich im Quintfall auflösen, jederzeit „verduren“, wodurch sie zu Dominanten, zu V-Akkorden, werden. Das ist sogar dann eine Option, wenn die Mollterz in der Melodie liegt, denn man könnte sie als #9 auffassen, sofern eventuell vorhandene weitere Melodietöne dem Einsatz einer dazu passenden Skalenform nicht entgegenstehen. Die Mollform einer Prädominante (II) zu verduren, erfolgt daher oft spontan, während der Improvisation. Häufig geschieht dies im I-VI-II-V-Turnaround (Bsp. 6.34 rechts).²⁶ Der A⁷ wird in der Mollkadenzform verwendet, also mit b9 versehen, weil die Auflösung auf einen Mollakkord (Dm⁷) zielt.

Ein Beispiel aus einem Gershwin-Standard: Am Ende des A-Teils von *A Foggy Day* stehen zwei quintverwandte II-V-Verbindungen in Folge – ein iii-VI-ii-V-Turnaround. Diese Takte lassen sich ohne weiteres als Dominantkette realisieren (Bsp. 6.35).

Kniffliger ist die Frage, welche Skalen zum Original und zur Reharmonisation passen. Schon die originalen Chiffren aus dem Leadsheet lassen uns diesbezüglich im Unklaren. Die reine Lehre würde sagen: Greife den D⁷ als auf einen Mollakkord gerich-

²⁶ Typisch ist dort der Einsatz der Sekundärdominante zur II. Stufe. Dies findet sich auch im *Fonte*-Modell, einer Standardwendung der Wiener Klassik: V/ii-ii-V-I bzw. (D)-Sp-D-T.

Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁹ A^{7(b9)} D^{7(b9)} G⁷ C⁹

vi V→ ii V V→ V→ V→ V

Bsp. 6.35: George Gershwin, *A Foggy Day*, melodischer Umriss, mit einer Dominantkette reharmonisiert

tet mit $\flat 9$. Dann wäre der Am⁷ aus Takt 1 sinnvollerweise mit $\flat 5$ zu verwenden (was aus der Chiffrierung nicht deutlich wird). Gm⁷ und C⁹ zielen dagegen auf die Durtonika F-Dur und kommen daher ohne Alterationen aus. Die Melodietöne A und D legen ohnehin Dorisch und Mixolydisch nahe. In unserer Reharmonisation sind dagegen mehrere Lösungen denkbar. Unter anderem könnten die beiden ersten Dominanten jeweils eine $\flat 9$ bekommen. Es ginge aber auch, in beiden Fällen Mixolydisch zu wählen. Dann hätten wir eine Dominantkette nach dem Muster der Bridge von *I Got Rhythm* erzeugt. Die könnten wir wiederum mit vorgeschalteten Stufe II-Akkorden anreichern (Em⁷ - A⁷ - Am⁷ - D⁷ - Dm⁷ - G⁷ - Gm⁷ - C⁷). Damit hätten wir gleich zwei Reharmonisierungstechniken in Reihe geschaltet und vielleicht doch des Guten zuviel getan.

Übung 86: V-vor-V-Wendungen in den Rhythm Changes erproben

Es gibt unzählige Varianten zu den Changes von *I Got Rhythm*. Ersetzen Sie verschiedene der Mollakkorde aus der in Bsp. 6.36 gegebenen, recht braven Version durch V/V-V-Wendungen. Welche Dominantskalen kommen in Frage? Probieren Sie mehrere Varianten aus.

Bbmaj⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ Dm⁷ Gm⁷ Cm⁷ F⁷ Fm⁷ Bb⁷ Ebmaj⁷ Cm⁷ F⁷ Bb⁶

Bsp. 6.36: Die *Rhythm Changes*, zur Reharmonisierung durch V/V-V-Ketten

6.6 Dominanten alterieren

Wir hatten schon bei der Besprechung der Tritonussubstitution (Kapitel 6.3) gesehen, dass sich eine einfache V^7 -Form durch Alterierung anreichern lässt. Dieses Prinzip kann man verallgemeinern. Betrachten wir einmal den Ton F. Er soll die kleine Septime eines Akkordes sein. Wir können ihn nun in vielfacher Weise interpretieren (Bsp. 6.37).

$Gm^{7(b5)}$ Gm^7 G^7 $G^7(b9)$ $G^7(\flat_{13}^9)$ $G^7(\sharp_{11})$ $G^7(\sharp_9)$ $G^7alt.$

Bsp. 6.37: Einkleidung eines Tones durch verschiedene Septakkordformen

Selbstverständlich kann das F auch maj7 von G^b -Dur sein und verminderte 7 in G^\sharp . Genauso gut könnte es als 3, 5, 9, 11 und 13 eines Akkordes angesehen und auch dabei noch variabel (groß/klein) aufgefasst werden. Wir wollen es hier aber nicht zu weit treiben.

Vom zweiten Akkord Gm^7 ausgehend wird jede Reharmonisation eine Intensivierung bewirken, entweder in Richtung auf eine stärker chromatisierte, farbige Mollsubdominantfunktion oder durch eine stärkere Dominantisierung. Was könnte dazu motivieren, eine mixolydische Dominante mit Alterationen zu versehen? Der Klang wird dadurch gespannter, leittöniger, wie es Akkordalterationen seit den Zeiten Mozarts und Mendelssohns nun einmal an sich haben. Betrachten wir den Schluss von Gershwins *Soon*. Die letzten vier Takte zeigen eine diatonische Kadenz aus dem Bilderbuch (Bsp. 6.38).

Original: Gm^7 Cm^7 Fm^7 Bb^7 Eb^6
 Reharmonisiert: $Bb^7(b9)$

Bsp. 6.38: George Gershwin, *Soon*, Schlusstakte, originale Changes und Reharmonisierung

Gerne wird der Bb^7 alteriert, genauer gesagt: mit kleiner None versehen. Warum? Damit es sentimentaler klingt? Vielleicht. Betrachten wir die Mittelstimmen im Ar-

rangement. Dort sehen wir die Bewegung $E\flat$ -D, den traditionellen Quartvorhalt in der Dominante. Durch die Tiefalteration der None kann sich eine zweite Stimme parallel geführt an der halbtönigen Bewegung beteiligen, ein effektvolles Kunstmittel.

V^7 -Akkorde zu alterieren ist ein gutes Mittel, um Abwechslung zu schaffen. In Richard Rodgers' *Falling In Love With Love* erklingt in den Takten 3 bis 9 dreimal die II-V-Verbindung in F-Dur (der Tonvorrat der Melodie ist in Bsp. 6.39 durch die schwarzen Notenköpfe dargestellt).

The musical notation shows a sequence of chords in F major: Gm^7 , C^7 , Gm^7 , C^7 , $Fmaj^7$, Gm^7 , C^7 , $Fmaj^7$. The melody is indicated by black note heads on a treble clef staff.

Bsp. 6.39: Rodgers, *Falling In Love With Love*, T. 3 ff.

Beim dritten Mal drängt es sich auf, den C^7 in einer gespannteren Form darzustellen (Bsp. 6.40). Weil dort die Melodie pausiert, kann jede beliebige Dominantform auf den Gm^7 folgen (einschließlich der Substitutdominante). Zuvor, im vierten Takt, sorgt die hochalterierte Quinte für Abwechslung, jene Dominantform, welche mit der Ganztonleiter verknüpft ist.

The musical notation shows a sequence of chords in F major: Gm^7 , C^7 (labeled Mixolydisch), Gm^7 , C^{+7} (labeled Übermäßig), $Fmaj^7$, Gm^7 , $C^7alt.$ (labeled Alteriert). The bass line is shown in the lower staff.

Bsp. 6.40: Eine Klavierbegleitung zu Richard Rogers, *Falling In Love With Love*, T. 3ff.

Eine andere Anwendung der Methode „Reharmonisation durch Alterierung von Dominanten“ hatten wir stillschweigend schon in Kapitel 3.9 und im Zusammenhang mit den Substitutdominanten (Kapitel 4.6) eingeführt, nämlich das Variieren von I-VI-II-V-Turnarounds, wie sie oft in den letzten beiden Takten eines Themas auftreten, dort, wo die Melodie auf dem Schlussston zur Ruhe gekommen ist oder pausiert. Wenn die Moll-Nebentufen (VI und II) dominantisiert wurden, lassen sich die so entstandenen V^7 -Akkorde dort ebenso gut vielfältig alterieren. Einige Möglichkeiten dazu zeigt Bsp. 6.41.

Cmaj7 A7(^b13)_(^b9) Dm7 G7 Cmaj7 A7(^b9) Dm7 G7([#]9) Cmaj7 A7([#]9) Dm7 G7(^b13)_(^b9) C6

Bsp. 6.41: Möglichkeiten der Alteration von Turnarounds

Diese Art von Reharmonisation ist bei der Improvisation gang und gäbe. Beim Solospiel genießt man diesbezüglich alle Freiheiten. In der Combo müssen alle Beteiligten gut aufeinander hören und (falls möglich) reagieren, denn selbstverständlich ändern sich durch Alterationen, die während der Improvisation ad hoc vorgenommen werden, auch die Improvisationsskalen. Andererseits pausieren speziell bei Turnarounds oft die Bläsersolisten und der Spieler am Akkordinstrument (Klavier/Keyboard/Orgel oder Gitarre) kann recht frei agieren. Doch ganz allgemein gilt: Wenn die Akkordform, die beispielsweise in der Gitarre erklingt, von der Skala abweicht, welche gleichzeitig die Solistin bei ihrer melodischen Improvisation auf dem Tenorsaxophon zu Gehör bringt, so wird das insbesondere in einer Dominantfunktion kaum stören.²⁷ Im Gegenteil bereichern solche Kollisionen gerade Dominantklänge (Stufe-V-Akkorde). Denn diese definieren sich ja durch harmonische Gespanntheit, durch einen Konflikt, der zur Auflösung drängt.

Übung 87: Improvisationsskalen bestimmen

Welche Skalen passen zu den im Turnaround in Bsp. 6.41 verwendeten Voicings?

Übung 88: Reharmonisieren von Dominantklängen

Bsp. 6.42 zeigt die Changes des A-Teils von Jerome Kerns *The Way You Look Tonight*. Reharmonisieren Sie die Dominantklänge durch Alterationen oder Substitute, die zu der angegebenen Guide Tone Line passen. Die Originalmelodie finden Sie beispielsweise in WONG: *The Ultimate Jazz Fakebook*, S. 415, oder in einer der vielen Einspielungen dieses Standards.²⁸

²⁷ BURBAT: *Die Harmonik des Jazz*, S. 95.

²⁸ Eine eher kommerzielle Aufnahme aus jüngerer Zeit ist die von Tony Bennet, enthalten in BENNET: *Duetts II*, Track 14.

Bsp. 6.42: Die Changes und eine Guide Tone Line zu Jerome Kern, *The Way You Look Tonight*

6.7 Alternativen im Umfeld der Prädominante

Manche Standards, die auf Broadway-Melodien zurückgehen, zeigen die im 19. Jahrhundert beliebte Mollsubdominante (iv), die sich plagal in die I auflöst. Wir haben bereits gesehen, dass man in die plagale iv-I-Verbindung die Sekundärdominante auf der \flat VII einschieben kann. Dadurch wird die Wendung authentisch (fallende Quinte IV- \flat VII, gefolgt von steigender Sekunde \flat VII-I) und es entsteht die *backdoor progression* oder *Backdoor-Kadenz* (die Tonika wird „durch die Hintertür“ erreicht). IVm^7 und \flat VII 7 können zusammen eine II-V-Verbindung mit den Skalen Dorisch und Mixolydisch eingehen (Bsp. 6.43).

Bsp. 6.43: Die Backdoor-Kadenz

In den letzten Takten des Beispiels folgt die Backdoor-Verbindung unmittelbar der Dursubdominante ($\text{IV}^{\text{maj}7}$). Damit besteht keine Skalenverwandtschaft zum vorausgehenden Klang, wie zuvor zum Fm^7 . Mindestens in diesem Fall wird man \flat VII 7 eher als Akkord von Mixo \sharp 11 spielen, denn diese Skalen- bzw. Akkordform enthält im Gegensatz zum Mixolydischen die Durterz der Tonika (hier: E).

Mollsubdominanten (IVm^7 -Akkorde) lassen sich durch die \flat VII 7 reharmonisieren, oft in der Form \flat VII $^7(\sharp 11)$. Die passende Skala ist dann Mixo \sharp 11.

Welche Möglichkeiten stehen zu Gebote, um eine prädominantische II. Stufe zu variieren? Zum einen können wir sie durch V vor V reharmonisieren (wie in Kapitel 6.5 gesehen). Aber auch dann, wenn wir bei der II als prädominantischem Akkord mit *kleiner* Terz bleiben wollen, stehen uns drei Akkordskalen zur Verfügung, die je nach Situation angemessen sein können: Dorisch (IIm^7), Lokrisch ($IIm^{7(b5)}$) – beides Modi der Durskala – oder MM6 ($IIm^{7(b5)}$), welches die kleine None des Lokrischen eliminiert und dem Material des melodischen Moll entspringt (Bsp. 6.44).

The image shows three measures of music on a grand staff. Above each measure is a chord symbol: Dm^7 , $Dm^{7(b5)}$, and $Dm^{7(b5)}$. Below the staff, the modes are labeled: 'Dorisch', 'Lokrisch', and 'MM6'. The notes are written in a way that illustrates the chromatic movement between the modes.

Bsp. 6.44: Akkorde und Skalen für die II. Stufe

Bsp. 6.45 zeigt die Changes der Takte 11 bis 13 von Gershwins *Fascinating Rhythm*. Hier weicht die Melodie kurzzeitig nach C-Moll aus. Der reinen Lehre folgend würde man im Kontext einer Mollkadenz $IIm^{7(b5)}$, also Halbvermindert/Lokrisch erwarten. In Leadsheets wird jedoch häufig vor dem $G^{7(b9)}$ stattdessen der dorische Mollseptakkord Dm^7 gefordert. Warum? Weil dadurch im Übergang von der IIm^7 in die $V^{7(b9)}$ eine schöne, gleitende Chromatik in gleich zwei Stimmen entsteht.

The image shows a musical score for three measures. Above the staff, the chord progression is written: $E_b^{maj7} Dm^{7(b5)} G^{7(b9)} Cm^7$, $E_b^{maj7} Dm^7 G^{7(b9)} Cm^7$, and $E_b^{maj7} Dm^{7(b9)} G^{7(b9)} Cm^{(maj7)} Cm^7$. Below the staff, the first two measures are labeled 'traditionell (Lokrisch)' and 'Dorisch'. The notation shows the chromatic movement in the bass and treble staves.

Bsp. 6.45: George Gershwin, *Fascinating Rhythm*, Changes T. 11–13

Welche Fassung klingt für Sie ansprechender? Lineare Vorgänge sind nicht selten wirksamer als die rein harmonischen Kräfte einer Akkordprogression. Ein linear stringent verlaufendes Arrangement wird eine kadenzlogisch gesehen richtige Fassung oftmals ausstechen. Die modernste Variante bestünde im Falle von *Fascinating Rhythm* jedoch darin, die halbverminderte II als Akkord von MM6 aufzufassen, gefolgt von einer alterierten Dominante, aufgelöst zunächst in eine Minor-Major-Tonika (Molltonika mit maj7). Das wären dann drei Klänge, die allesamt auf Melodisch Moll

(allerdings mit unterschiedlichen Grundtönen) basieren, wie rechts in Bsp. 6.45 realisiert.

Welche Version man wählt, ist zum einen Geschmackssache, hängt aber auch vom stilistischen Umfeld ab, in dem man sich bewegt. Die kleine Zwischenkadenz funktioniert auch mit der Tritonussubstitution des G^7 , also $D\flat^7(\sharp^{11})$. Warum sind all diese Varianten denkbar? Weil der Melodieton und die Pause diese Freiheiten geben. Wem sus-Akkorde gefallen, der könnte auch noch die II-V durch $G^7(\text{sus}4\flat^9)$ ersetzen.

Übung 89: Die Moll-II mit MM6 üben

Um die Klangwelt der melodischen Mollskala am Klavier zu erkunden, kann man die $IIm^{7(b5)}$ in Verbindung mit der alterierten Dominante und der Molltonika in Minor-Major-Fassung üben. Der entscheidende Ton, der MM6 von Lokrisch unterscheidet, ist die None. Sie ist im Lokrischen klein, in MM6 jedoch groß. Nehmen Sie das Passpartout-Voicing für die $IIm^{7(b5)}$ und ersetzen Sie in dem Finger, der den Grundton verdoppelt, diesen durch seine große Obersekunde. In Bsp. 6.46 ist dies zur Verdeutlichung explizit notiert (Durchgangsnote D-E). Sie sollten aber den fraglichen Ton (E) in der Regel unmittelbar anschlagen. Die Kadenz lässt sich am besten wieder in der Tune-Up-Sequenz durch alle Tonarten üben.

$Dm^{7(b5)}$ $G^7\text{alt.}$ $Cm(\text{maj}7)$ $Dm^{7(b5)}$ $G^7\text{alt.}$ $Cm(\text{maj}7)$

MM6 Alteriert=MM7 Mel. Moll MM6 Alteriert=MM7 Mel. Moll

Bsp. 6.46: Melodisch Moll in der II-V-I-Kadenz

Übung 90: Varianten für die II-V-Verbindung erproben

Bsp. 6.47 zeigt die Changes der letzten acht Takte von *Stella By Starlight*. Die Stufe II-Akkorde in den Takten 1, 3 und 5 wurden mit Absicht ohne Hinweis auf die Größe der Quinte ($5/\flat 5$) chiffriert. Spielen Sie diese Akkorde in den verschiedenen Formen (Dorisch, Lokrisch und MM6). Erkunden Sie den unterschiedlichen Klangreiz, der dadurch entsteht. Die Melodie finden Sie in vielen gängigen Realbooks.²⁹ Wie wirken die verschiedenen Lösungen, wenn Sie die Melodie mitspielen oder mitsingen?

29 Eine Quelle ist LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 394.

Bsp. 6.49: Der Varianttrugschluss

um dem Solisten Gelegenheit für eine kleine Kadenz (fast wie im Sinne klassischer Solokonzerte) zu geben. Danach führt der Weg entweder direkt in die ausgesparte Tonika, oder über den gleichen Neapolitanerklang (\flat II in der Stufentheorie), der funktionstheoretisch auch neutral als sG chiffriert werden kann und im Jazz \flat II^{maj7} heißt (Bsp. 6.50).

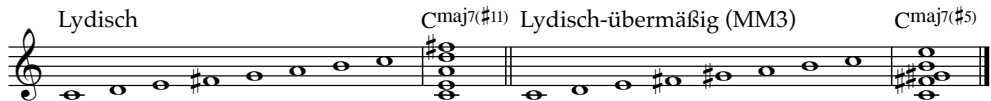
Bsp. 6.50: Gebräuchliche Schlusskadenz in Balladen

In dieser Art kann man sich beispielsweise einen fetten Big Band-Satz vorstellen. Akkorde wie $A\flat$ und $D\flat$ erklärt die Funktionstheorie als Entlehnungen aus dem gleichnamigen Moll (hier: C-Moll-Akkorde in C-Dur). Ein ähnliches Denkmodell kennt auch die Jazztheorie. Sie nennt es *Modal Interchange*. Gemeint ist damit, Akkorde aus fremden Skalen (*Modi*) auszuborgen. Der Grundton einer tonalen Zelle bleibt dabei erhalten (im Beispiel oben: C). Die Skala hingegen wechselt, und dadurch werden Akkorde erreichbar, die in der Ursprungsskala nicht vorkommen. *Erweiterte Tonalität*,³¹ *Vermischung der Tongeschlechter* nennt dies die Funktionstheorie. Nun gibt es zwei Tongeschlechter, aber viele Skalenformen. Daher bietet der Modal Interchange vielfältige Möglichkeiten, die hier im Einzelnen nachzuvollziehen zu weit führen würde. Nur soviel: Aus welchem Modus entlehnt C-Dur hier die Akkorde $D\flat$ und $A\flat$? Beide

31 MALER: Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre I – Lehrbuch, S. 46.

lassen sich bilden, wenn man als Materialgrundlage nicht C-Dur, sondern C-Phrygisch nimmt. Den $D^{\flat \text{maj}7}$ -Klang in Bsp. 6.50 kann man als Substitutdominante (sub V) erklären, deren Skala durch Modal Interchange von einer Dominant- zu einer maj7-Form geändert wurde. Wer freilich täglich Reger oder Brahms spielt, für den haftet solchen Akkorden und Klangverbindungen nichts Geheimnisvolles an.

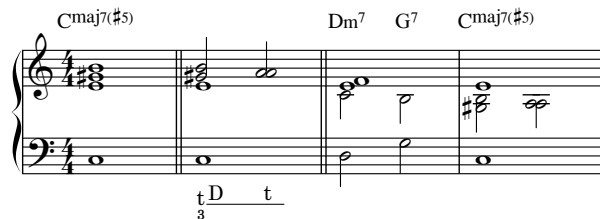
Im letzten Akkord von Bsp. 6.50 sehen wir wieder die lydische Form der Tonika. Doch Lydisch als Stufe I-Skala lässt sich noch steigern, wie Bsp. 6.51 zeigt.



Bsp. 6.51: Lydisch und Lydisch-übermäßig

Die neue Skala rechts ist ein weiterer Modus des altbekannten Melodisch Moll, und zwar sein dritter Modus. Der Grundton C ist die Terz der Ursprungsskala, in diesem Falle also Melodisch Moll auf A. Bis auf den fünften Ton $G\#$ ist sie deckungsgleich mit Lydisch; dieser gibt der Skala den Namen: *Lydisch-übermäßig*³² (denn $G\#$ ist die übermäßige Quinte zum Grundton C). Ein lydisch-übermäßiger Akkord wird typischerweise mit $I^{\text{maj}7(\#5)}$ chiffriert. Müsste man denn die $\#11$ nicht auch angeben? Nein – sie versteht sich von selbst. Es ist allerdings unwahrscheinlich, in einem Leadsheet auf eine $I^{\text{maj}7(\#5)}$ zu treffen, weil es ein typischer Reharmonisationsklang ist. Es sei denn, es handelte sich um ein Stück aus dem modernen Jazz, für welchen der Sound der melodischen Mollskala typisch ist.

Bsp. 6.52 zeigt links ein denkbar einfaches Voicing für einen lydisch-übermäßigen $C^{\text{maj}7(\#5)}$. Doch sieht es nicht eigentlich wie E-Dur als Dominante über dem Basston der Terz von A-Moll aus? Für funktionsharmonisch geschulte Ohren nimmt es sich womöglich eher so aus wie in der Mitte angeben.



Bsp. 6.52: Ein Voicing für Lydisch-übermäßig

32 LEVINE: Das Jazz Piano Buch, S. 72.

Tatsächlich wird Lydisch-übermäßig als Substitution einer Tonika vor allem dann gespielt, wenn die Durterz in der Oberstimme liegt, und meist hört man, wie innerhalb der liegenden Tonika die $\sharp 5$ in die Sexte weitergeführt wird (rechts im Bsp. 6.52).

Ein $I^{\text{maj7}(\sharp 5)}$ passt besonders dann, wenn sich daran eine II-V in derselben Tonart anschließt. Dann trifft es sich gut, dass sich die oben gezeigte Fortführung des $I^{\text{maj7}(\sharp 5)}$ -Klanges ($5\sharp$ zur 6) zugleich auch als VI. Stufe auf der Terz hören lässt (im Beispiel wäre das Am^7/C). Daran würden sich fallend-quintverwandt die II und V anschließen, was dann wie ein VI-II-V-Turnaround wirkt. Oft hört man dies in dem oben schon erwähnten *Falling In Love With Love*, denn hier liegt tatsächlich im Tonika-Takt die Terz in der Melodie und es schließt sich an den Tonikatakt eine II-V an (Bsp. 6.53).

Bsp. 6.53: Die Changes von Richard Rodgers, *Falling In Love With Love*, T. 3ff.

Bsp. 6.54 zeigt das Ende des ersten A-Teiles von Gershwins *Someone To Watch Over Me*.³³ Auch hier liegt die Tonikaterz in der Melodie. Der damit verbundene, konventionell klingende Turnaround lässt sich durch eine lydisch-übermäßige Tonika in eine moderner klingende Form bringen. Bsp. 6.54 zeigt zunächst die traditionelle Form (die zum $B\flat$ in der Oberstimme erwartete Tonika G-Dur wird direkt durch eine Sekundärdominante ersetzt), dann eine Reharmonisation durch sub V-Klänge und schließlich die Form „lydisch-übermäßige Tonika als Einstieg in den Turnaround“.

Ein klassischer Trugschluss wird im Jazz selten zu hören sein. Die Verbindung V-vi (in Dur) wirkt altbacken, es sei denn, jemand wie der erfahrene Arrangeur und Begleiter Paul Kuhn bemächtigt sich ihrer. In seiner Einspielung von *Someone To Watch Over Me* mit der Sängerin Gaby Goldberg³⁴ verdurert er die vi zu E^{maj7} , ein hier (bei 1:25 des genannten Tracks) unerwarteter Klang, der aufhorchen lässt. Der Weg zurück zur Tonika G-Dur erfolgt über einen simplen Quintfall (Stufenfolge VI-ii-V-I). Bsp. 6.55 gibt rechts eine gängigere, beinahe erwartbare Variante, die Paul Kuhn wenig später (1:50) hören lässt: Der Backdoor-Akkord der $\flat VII$, in der Tonart G-Dur also F^{maj7} oder F^6 , zögert die Tonika kurzzeitig hinaus; diese schließt sich im steigenden, authentischen Sekundverhältnis an.

33 Die Melodie findet sich z. B. in FEINSTEIN: Ira Gershwin Songbook, S. 46 ff.

34 GOLDBERG: Gaby Goldberg and the Paul Kuhn Band, Track 4.

Bsp. 6.54: George Gershwin, *Someone To Watch Over Me*, Harmonisierungen

Bsp. 6.55: George Gershwin, *Someone To Watch Over Me*, eine originelle und eine etwas abgegriffene Tonika-Reharmonisation

Für welche dieser Möglichkeiten man sich entscheidet, ist eine Frage des Geschmacks und des Bearbeitungsstils. Wenn man *Someone To Watch Over Me* moderneren klingen lassen will, böte sich am Schluss die Gelegenheit, eine weitere, oft gehörte Reharmonisationstechnik anzuwenden, welche in Bsp. 6.56 gezeigt wird.

Hier erklingt zum Grundton der Tonika (es würde aber auch zur Quintlage der Tonika funktionieren) der Durakkord auf der \flat II, welcher üblicherweise lydisch gespielt wird. Dies ist einer der beiden oben schon vorgestellten Modal Interchange-Akkorde. Häufig dient dieser Klang als Spannungselement, um die Schlusstakte einer AABA-Form zu überbrücken, also diejenigen Takte, in denen ansonsten ein Turnaround stünde, der zur Tonika des Anfangs zurückleitet. Und tatsächlich wird die \flat II halbtönig in die zu Beginn der Form wieder erscheinende I hinabgleiten. Allerdings könnte der

C#m7(b5) D7(sus4) D7(b9) A \flat maj7

The image shows a piano accompaniment in 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The chords are: C#m7(b5) (F#3, A3, B3, D4), D7(sus4) (D3, F#4, A3, D4), D7(b9) (D3, F#4, A3, B3, Bb4), and A \flat maj7 (A3, C4, D4, E4, F4, G4, A4).

Bsp. 6.56: Eine weitere Variante zu George Gershwin, *Someone To Watch Over Me*

Klang auch als Schlussakkord des Stücks sozusagen in der Luft hängen bleiben. Im modernen Jazz ist die Verweigerung der Schluss-tonika durchaus gebräuchlich.

Die verrückteste Form einer Tonikareharmonisierung gibt es in Thelonious Monks düsterer Es-Moll-Ballade *Round Midnight*.³⁵ Hier wird gelegentlich dem Thema eine Einleitung vorangestellt, die ähnlich der in Bsp. 6.57 gezeigten schließt.³⁶

E \flat maj7(#11) D
E \flat Chorus
E \flat m E \flat m/D E \flat m/D \flat

The image shows a piano accompaniment in 4/4 time. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The chords are: E \flat maj7(#11) (E \flat 3, G \flat 3, B \flat 3, D \flat 4, F \flat 4, A \flat 4, B \flat 4), D (D3, F#4, A3, D4), E \flat (E \flat 3, G \flat 3, B \flat 3, D \flat 4), Chorus E \flat m (E \flat 3, G \flat 3, B \flat 3, D \flat 4), E \flat m/D (E \flat 3, G \flat 3, B \flat 3, D \flat 4, F \flat 4), and E \flat m/D \flat (E \flat 3, G \flat 3, B \flat 3, D \flat 4, F \flat 4, A \flat 4).

Bsp. 6.57: Thelonious Monk, *Round Midnight*, Intro

Ein Stufe-I-Akkord mit #9 und #11? Anschaulicher wird der Sachverhalt durch die alternativ angegebene Slash-Notation. Waagerechte Striche zeigen an: Spiele den einen Teilakkord oben, den anderen unten. Man kann das auch als eine Art Polytonalität (vgl. Kapitel 6.9) hören. Hier jedenfalls ist gemeint: Ein D-Dur-Akkord soll über dem Grundklang der Tonika E \flat erklingen. Der dadurch entstehende Sound wirkt düster und schwer. Das hängt auch mit der Skala zusammen. Sie ist ein Modus von Harmonisch Moll, nämlich der sechste Modus (Bsp. 6.58).

Opernliebhabern wird der Sound von HM6 vielleicht in Gestalt von Puccinis prägnanter Akkordbildung aus *Nessun dorma* (Bsp. 6.59 links) vertraut sein. Dort finden wir Es-Moll (fis als „Mollterz“) mit D 7 -Beimischung als Pendelakkord zur Tonika G-Dur; der HM6-Klang wirkt dort nicht tonikal, sondern halb dominantisch, halb sub-

³⁵ LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 357.

³⁶ Hier in der Version von Kirsti Alho und ihrem Pianisten Tom Mc Clung (ALHO: There was a Rose, Track 11), Transkription M. Dings.

HM6 D⁷/E^b Ausgangsskala: Harmonisch Moll auf G

Bsp. 6.58: Der VI. Modus von Harmonisch Moll

dominantisch. Solange der Ton B \flat nicht erscheint, klingen ausschließlich Bestandteile von MM6 auf E \flat .

Töne von MM6 auf E \flat *Misty*

Nes - sun dor - ma! B \flat 7 E \flat maj7 B \flat 7 E \flat 7alt. D/E \flat

Bsp. 6.59: Giacomo Puccini, *Nessun dorma* aus *Turandot*; *Misty* (Anfang, Original und Reharmonisation)

In Leadsheets wird der Akkord von HM6 wie hier als einfacher Slash-Akkord (mit Schrägstrich statt waagrechttem Strich) notiert. Jeder Jazzer weiß, dass bei der Chiffrierung VII^{maj7}/I dieser spezielle Klang gemeint ist. Er kommt vor allem dann in Frage, wenn die Septime oder (was seltener der Fall ist) die #11 in der Melodie liegt. Errol Garners berühmtes *Misty*³⁷ beginnt mit einem fallenden Tonikadreiklang, der jedoch den Grundton um eine kleine Sekunde nach unten verfehlt. Bsp. 6.59 zeigt zunächst die konventionellen Changes, rechts eine moderne Reharmonisation, die dem Balladentempo, in dem *Misty* üblicherweise gespielt wird,³⁸ durchaus angemessen ist.

Auch die Skala Harmonisch Moll besitzt in der Theorie sieben Modi, die sich systematisch aufzählen ließen. Doch wie viele davon haben wir bislang benötigt? Ganze zwei: HM5 und HM6. HM5 wird man in der Praxis oft durch Alteriert ersetzen und HM6 ist, wie wir soeben gesehen haben, ein Sound für Spezialfälle.

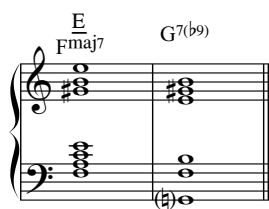
37 LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 289.

38 Siehe auch SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 158.

6.9 Ein Abstecher in das Reich der Polytonalität

In Bsp. 3.13 (S. 113) wurde der allseits bekannte Akkord aus Strawinskys *Le Sacre du Printemps* zitiert, als Beispiel für eine Dur/Moll-Mischung. Der Klang ist eine typisch bitonale Bildung. Bitonale Akkorde sind Klänge, die sich aus zwei Dur- oder Mollakkorden zusammensetzen, die verschiedene Tonarten repräsentieren. Viele Komponisten haben sie nach 1910 verwendet.

Überzeugend sind solche Klangaggregate, weil zwei satztechnisch feste Gestalten – Akkorde eben – in eine spannungsreiche Beziehung zueinander treten. Doch hört man hier tatsächlich eine Bitonalität, zwei Tonarten zugleich? Wie auch immer – ein vergleichbares Bauprinzip kennt auch die Jazztheorie. Hier spricht man von *Upper Structures*.³⁹ Die daraus resultierenden Klänge sind aber, wie wir bald sehen werden, Elemente einer einzigen Akkordskala, was gegen eine echte Bitonalität spricht. Die Kombination zweier Durakkorde im Halbtonabstand in einem Voicing begegnete uns schon im vorangegangenen Kapitel 6.8 (S. 257), als wir eine Dur-Tonika durch den Durdreiklang bereicherten, welcher einen Halbton tiefer steht (Bsp. 6.60 links).



Bsp. 6.60: Bitonale Bildungen

Und als wir die verminderte Skala (Halbton-Ganzton) kennenlernten (Kapitel 4.2), fanden wir die Möglichkeit, diese alterierte Dominante (V^7 mit $b9$, aber unangetastet großer 13) mit dem Durakkord eine kleine Terz unter dem Grundton zu arrangieren. Auch hier liegt eine Kombination zweier Klänge vor, die im Quintenzirkel nicht gerade benachbart sind (Bsp. 6.60 rechts).

Der Einsatz von *Upper Structures* ist im Kern nichts weiter als ein Arrangierkniff. Die Bezeichnung rührt zum einen daher, dass sie im Arrangement als Akkordstrukturen *oberhalb* (der real erklingenden Tonhöhe nach) eines Unterstimmen-Basisklanges (zumeist aus Grundton, Terz und Septime eines V^7 bestehend) erklingen. Zum anderen entstammen die alterierten Dominanttöne auch dem oberen Bereich der Akkordterzschichtung, dort, wo die Tensions beheimatet sind.⁴⁰ Betrachten wir dazu noch einmal

³⁹ LEVINE: Das Jazz Piano Buch, S. 170 ff.

⁴⁰ Auf diesen Aspekt bezieht sich der deutsche Begriff *Oberstruktur*, vgl. JUNGBLUTH: Jazz-Harmonielehre, S. 18.

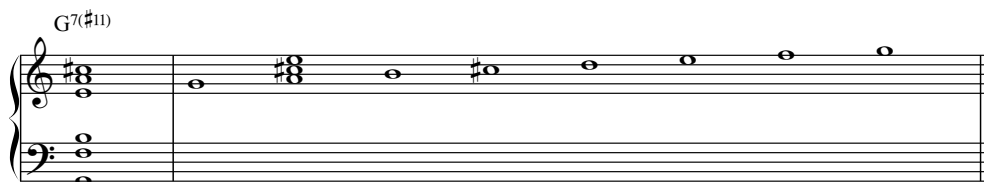
- Upper Structure $\flat V$ (hier: $D\flat$ -Dur über G^7) passt zu Dominanten mit $\sharp 11$ (alias $D\flat$ über G^7) und $\flat 9$ ($A\flat$ bzw. $G\sharp$), hier also zu $G^{7(\flat 9\sharp 9)}$,
- Upper Structure VI (hier: E -Dur über G^7) passt zu Dominanten mit $\flat 9$ ($A\flat$ bzw. $G\sharp$), hier also zu $G^{7(\flat 9)}$.

Eine weitere wichtige Dominantskala neben HTGT ist die alterierte Skala. Sie unterscheidet sich von HTGT durch das Fehlen der reinen Quinte und durch die tiefalterierte Sexte. Einer der drei Upper Structure-Akkorde passt gleichermaßen zu HTGT und zu Alteriert, nämlich derjenige mit der tiefalterierten Quinte zum Basisklang. Das ist der $D\flat$ -Akkord über G^7 , als Upper Structure $\flat V$. Wenn wir diesen Klang einen Ganzton aufwärts verschieben, erhalten wir die Upper Structure $\flat VI$. Auch diese ist Bestandteil der alterierten Skala und enthält neben der $\flat 13$ auch wieder die $\sharp 9$. Bsp. 6.62 zeigt die beiden möglichen Upper Structures zu G^7 alt.



Bsp. 6.62: Upper Structures in der alterierten Skala

Schließlich haben wir eine bitonale Bildung auch schon in Gestalt der lydischen Form der Schlussstonika kennen gelernt. Etwas Ähnliches kann man auch über einer Dominante spielen: den Durakkord einen Ganzton über dem Grundton, also die Upper Structure II (Bsp. 6.63). Die zugrunde liegende Skala ist Mixo $\sharp 11$.



Bsp. 6.63: Ein Upper-Structure-Voicing für Mixo $\sharp 11$

Damit steht nun eine ansehnliche Reihe von Upper Structures zur Verfügung, die allesamt Durakkorde einer bestimmten diatonischen oder alterierten Stufe über einem V^7 -Basisklang sind. In Bsp. 6.64 ist dieser Basisklang G^7 .⁴²

Bsp. 6.65 zeigt, dass sich auch einige Mollakkorde zur Verwendung als Upper Structures eignen.⁴³ Der erste ist leicht zu memorieren: Spiele bei $\sharp 9$ -Akkorden rechts die Mollfassung des Grundklanges. Der letzte Klang in der Aufzählung, der $\sharp IV$ Moll,

⁴² Systematik nach ebd., S. 115.

⁴³ Ebd., S. 115.

$G7(\#11)$ $G7(\#9)$ $G7(\#11)$ $G7(\flat 13)$ $G7(\flat 9)$
 Mixo #11 HTGT HTGT/Alteriert Alteriert HTGT

Upper Structure II Upper Structure \flat III Upper Structure \flat V Upper Structure \flat VI Upper Structure VI

Bsp. 6.64: Durakkorde als Upper Structures

bringt den größten Zugewinn, was die Anzahl der neuen Töne gegenüber dem Basisklang angeht. Er ist auch recht gut zu finden: Man greife den Mollakkord in Tritonusentfernung.

$G7(\#9)$ $G7(\flat 13)$ $G7(\#11)$ $G7(\#11)$
 HTGT Alteriert/HM5 HTGT/Alteriert HTGT

Upper Structure i Upper Structure \flat ii Upper Structure \flat iii Upper Structure \sharp iv

Bsp. 6.65: Mollakkorde als Upper Structures

Worin besteht der praktische Nutzen dieser Überlegungen? Für Arrangeure in der Erkenntnis, dass solche Oberstrukturen im Regelfall gut klingende Voicings erzeugen werden. Die terzgeschichteten Dur- oder Mollakkorde schmeicheln unseren Ohren. Wer beispielsweise für eine Big Band arrangieren möchte, kann folgendermaßen vorgehen: In den tiefen Instrumenten realisiert man den Basisklang; die Oberstruktur wird den hohen Instrumenten (z. B. den Trompeten) zugewiesen. Und Pianisten sollten sich für das zweihändige Akkordspiel (etwa bei der Begleitung eines Solisten) solche Anordnungen ebenfalls einprägen, vielleicht anhand von Eselsbrücken wie: „Wenn eine alterierte Dominante gefordert ist, greife ich rechts den Durdreiklang eine große Terz unterhalb des Akkordgrundtones“ und so weiter. Weil in einer Combo dem Bass ein eigener Part zufällt, würde der Pianist links nur den Tritonus zwischen Dominant-terz und -septime greifen.

Bsp. 6.67: George Gershwin, *Oh, Lady Be Good*, Klavierbegleitung

Chromatische Linien in Mollakkorden nennt man *Klischeelinien* – mit Recht. Dieser speziellen, nämlich fallenden Klischeelinie sind wir im Umfeld der Moll-Harmonik schon mehrmals begegnet. Ganz allgemein, also auch außerhalb von II-V-Patterns, kann man Mollakkorde damit verzieren. Klischeelinien eignen sich auch zur Reharmonisation, hier wieder einmal im Sinne von Vereinfachung der Harmonik.

Ein weiteres typisches Beispiel für den Einsatz der halbtönig-fallenden Klischeelinie zeigt Irving Berlins Ballade *How Deep Is The Ocean* (Bsp. 6.68).⁴⁵ Die Changes muten recht komplex an vor dem Hintergrund dessen, dass die Melodie fast nur aus der Terz und der Quinte von C-Moll besteht.

Bsp. 6.68: Irving Berlin, *How Deep Is The Ocean*

Hierzu passt ebenso gut ein drei Takte lang liegender C-Moll-Klang (Bsp. 6.69). Die fallende Klischeelinie sorgt dann Takt für Takt für ein wenig Bereicherung. Das funktioniert in der Mittelstimme, aber genauso gut im Bass. Dann ist es im Leadsheet wie rechts in Bsp. 6.69 vorgeschrieben.

Dieses Modell funktioniert auch in Richard Rodgers bekanntem *My Funny Valentine*⁴⁶ (Bsp. 6.70).

Dort erzeugt die Klischeelinie eine Gegenstimme, die im Bass sogar über eine ganze Oktave ausgedehnt werden kann, wenngleich zwischenzeitlich die strenge Chromatik aufgegeben werden muss.

45 Ein Leadsheet findet sich z. B. in LEONARD: *Ultimate Jazz Standards. Over 100 Great Jazz Favorites*, S. 81 ff.

46 LONG: *The Real Book Of Jazz*, S. 299.

Cm Cm(maj7) Cm⁷ Cm⁶ D⁷alt. Cm /B /B^b Am⁷(b⁵) D⁷alt.

Bsp. 6.69: Irving Berlin, *How Deep Is The Ocean* mit Klischeelinie

Cm /B /B^b /A A^bmaj⁷ Gm⁷ Fm⁷ /E^b Dm⁷ D^b⁷ Cm usw.

Bsp. 6.70: Richard Rogers, *My Funny Valentine*

- Wenn Mollakkorde über längere Zeit liegen, kann man die Klischeelinie der fallenden Chromatik einsetzen.
- In II-V-Verbindungen bereitet dies zugleich den Eintritt der Dominantterz vor.

Die umständliche Bezeichnungsweise von Takt 1 bis 5 in *My Funny Valentine* ist ein Notbehelf. Lineare Vorgänge lassen sich nur schwer in Akkordsymbolen verschlüsseln. Das Modell „fallende Chromatik unter einem Mollakkord“ ist daran erkennbar, dass zunächst ein schlichter Molldreiklang (Xm) *ohne* Septime erscheint. Septimlos notierte Akkorde findet man in Jazznoten sonst nur selten. Hier sollen sie den Ausgangspunkt der Linie andeuten, den Grundton eines Mollakkordes. Darauf folgen Xm^(maj7), Xm⁷ und gegebenenfalls Xm⁶ für die fallenden Halbtöne.

D Dm^(b6) Dm⁶ Dm^(b6) Dm

Bsp. 6.71: Das Klischee der schweifenden Sexte

Es gibt noch einen zweiten, sozusagen gespiegelten Vorgang: die halbtönig zunächst steigende Klischeelinie. Sie beginnt auf der *Quinte* eines Mollakkordes und kehrt oft (wenngleich nicht immer) zu dieser zurück (Bsp. 6.71). Dieses auch *schweifende Sexte* genannte Klischee ist die *Hook Line* der bekannten *James Bond* - Filmmusik. Auch damit lässt sich ein über längere Zeit liegenbleibender Mollakkord bereichern. Man hört dies oft in Gershwins *Summertime*⁴⁷. Dort ist es gebräuchlich, die halbtaktigen Changes, die durchaus auch gerne gespielt werden, radikal zu vereinfachen, wie Bsp. 6.72 demonstriert.

Vereinfachte Changes, mit schweifender Sexte

Bsp. 6.72: George Gershwin, *Summertime*, Anfang, melodischer Umriss und Arrangement

Die *schweifende Sexte* kann ausschließlich in einer Ober- bzw. Mittelstimme erscheinen. In der Unterstimme funktioniert sie nicht, weil sie von der Quinte aus startet, und die darf bei schlichten Dur- oder Molldreiklängen (nicht Dominanten oder Subdominanten) nun einmal nicht im Bass liegen. Das ist im Jazz nicht anders als in der klassischen Harmonik⁴⁸. Jedoch kann sich der Bass eines anderen Kunstmittels bemächtigen: des Orgelpunktes. Orgelpunkte sind liegende Basstöne⁴⁹, die eine Reihe von Harmoniewechseln überdauern. Im Jazz heißen sie sinnigerweise *Pedaltöne* oder kurz *Pedal*⁵⁰. In der Fachsprache des Jazz beinhal-

47 WONG: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 370.

48 Es wird gerne vergessen, dass die Quartsextakkorde, die im traditionellen Tonsatz zugegebenermaßen vorkommen, stets an bestimmte formelhafte Zusammenhänge gebunden sind (Vorhalts- oder Durchgangsquartsextakkord usw.).

49 Bestimmte alte Orgeln gestatteten im Pedal lediglich eine eingeschränkte Spieltechnik, mit der sich nicht viel mehr als Haltetöne hervorbringen ließen.

50 Der Begriff spielt auf das Haltepedal des Klaviers an.

tet das auch Haltetöne in einer Mittelstimme, welche in der Tradition der deutschen Musiklehre üblicherweise als *liegende Stimmen* bezeichnet werden. Wie auch immer: Über einem Orgelpunkt alias *Basspedal* kann sich das harmonische Geschehen recht frei entfalten, ohne Rücksicht auf die Funktion des Basses zu nehmen. Das bedeutet z. B. in dem Standard *On Green Dolphin Street*⁵¹, dass zu Anfang Modal-Interchange-Klänge⁵² über gleichbleibendem Bass erscheinen, bevor die Harmonik wieder in II-V-I-Patterns fällt, was einen reizvollen Kontrast erzeugt. Bsp. 6.73 gibt die Changes samt den durch Modal Interchange gewonnenen Improvisationsskalen wieder.

The image shows two systems of musical notation for the piece 'On Green Dolphin Street'. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Above the treble staff, chord symbols are written, and below the bass staff, the corresponding modal scales are indicated. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-6. The bass line in both systems consists of a single sustained note (the bass pedal) in the left hand, while the right hand plays chords and moving lines.

Bsp. 6.73: Bronisław Kaper, *On Green Dolphin Street*, Changes (Klaviersatz)

Auch in traditionelleren Standards lassen sich Pedaltöne effektiv einsetzen. Eine häufig gespielte Harmoniefolge⁵³ in den Schlusstakten von Gershwins *A Foggy Day* basiert auf einem Basspedal (Bsp. 6.74, sowohl ein Pedal auf dem Grundton der V als auch der I ist dort möglich). Wie man auch dort wieder sieht, ist es für Pedaltöne im Bass meist erforderlich, eine Slash-Notation zu verwenden.

In Leadsheets kann man auf weitere, weitaus aufwendiger konstruierte Chiffren stoßen, die sich bei genauerer Betrachtung wieder als Versuch entpuppen, einen linear recht einfachen Vorgang in Akkordsymbolschreibweise zu zwingen. Was verbirgt sich beispielsweise hinter den Chiffren im achten Takt von Gershwins *But Not For Me*⁵⁴

51 Ein Leadsheet gibt SHER: The New Real Book Volume 3, S. 273 f. Eine bemerkenswerte Aufnahme legten Ella Fitzgerald und Joe Pass vor (ELLA FITZGERALD AND JOE PASS: Easy Living, Track 10).

52 *On Green Dolphin Street* ist ein oft zitiertes Paradebeispiel für die Technik des Basspedals und des *Modal Interchange*, vgl. z. B. SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 176 f.

53 Eine gut durchhörbare Piano-Solo-Fassung des italienischen Pianisten Massimo Faraò findet sich in FARAÒ: Greatest Hits & Soundtracks, Track 49.

54 SHER: The Standards Real Book, S. 73 f.

$E_b7(\#11)$ $F\text{maj}7/C$ $Gm7/C$ $F\text{maj}7/C$ $Gm7/C$ $F\text{maj}7/C$ $D7(\#9)$ $G7$ $C7(b9)$ $F6$

(Alternativ: F)

Bsp. 6.74: George Gershwin, *A Foggy Day*, Basspedal, Changes (Klaviersatz)

(Bsp. 6.75)? Nichts weiter als eine schlichte Parallelführung zwischen Melodie und Bass.

8 E_b7 $Bb\text{m}7/F$ E_b7/G $A_b\text{maj}7$ D_b7

Bsp. 6.75: George Gershwin, *But Not For Me*

Ähnlich ist die Chiffrierung in Takt 2 von Gershwins *They Can't Take That Away From Me*⁵⁵ zu interpretieren (Bsp. 6.76, links). Dass diese Stimmführungsmasche, wie so vieles im traditionellen Jazz, in der Tradition klassischer Harmonik steht, zeigt ein Blick in Franz Schuberts Lied *Liebesrausch* (D. 179, rechts im Beispiel, der besseren Vergleichbarkeit wegen transponiert); charakteristisch ist die Chromatik in der Bassführung, die in einer Mittelstimme ausgeterzt wird.

Und was will uns der Bearbeiter der *Rhythm Changes* mit den in Bsp. 6.77 vermerkten Chiffren in der Bridge sagen, die doch recht kryptisch anmuten? Hier soll mit der gleichen Stimmführungstechnik der Quartraum zwischen jeweils zwei Dominantakkorden in der V-vor-V-Dominantkette überbrückt werden⁵⁶.

Hier bewegen wir uns schon im Bereich spezieller Arrangiertechniken, zu denen auch die Gestaltung eines Walking Bases zählt und deren Behandlung zu weit führen würde. Wenn man jedoch in Leadsheets auf solche offensichtlich nicht genuin har-

55 WONG: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 390. Vgl. Paul Kuhns Version in PAUL KUHN TRIO: Play It Again Paul, Track 11.

56 „Ist der Ruf erst ruiniert, lebt sich's gänzlich ungeniert.“ Diesem Motto folgend wurde erst gar nicht versucht, die verminderten Septakkorde orthographisch korrekt zu notieren.

B \flat 7(sus4) Ebmaj7 Fm7 F \sharp 07 Eb/G G \flat 07 Fm7 schön - stes Ziel bist du!

Bsp. 6.76: George Gershwin, *They Can't Take That Away From Me*, Klavierbegleitung; Schubert, *Liebesrausch* D. 179, T. 8 f.

D7 Am7/E F07 D7/F \sharp G7 Dm7/A B \flat 07 G7/B C7 Gm7/D Eb07 C7/E F7 Cm7/G Ab07 F7/A

Bsp. 6.77: Die Bridge der *Rhythm Changes*, Arrangement

monisch motivierten Akkordfortschreitungen stößt, muss man entschlüsseln, welche speziellen Bewegungsmuster hier in das Spiel bzw. das Arrangement eingebaut werden sollten.

6.11 Zum Schluss ein Lamento: chromatische Basslinien

Die im Bass liegende Klischeelinie der fallenden Halbtöne ist uns aus dem klassischen Repertoire wohlvertraut. Wir kennen sie als *passus duriusculus* oder *Lamentobass* schon aus dem Generalbasszeitalter, der Musik Corellis, Händels und Bachs. Noch Beethoven hat sich ihrer bedient, z. B. im Hauptthema des ersten Satzes seiner Klaviersonate C-Dur op. 53, der *Waldstein-Sonate* (Bsp. 6.78 zeigt lediglich das harmonische Gerüst). Dort entsteht der halbtönig fallende Bass durch paarweises Vertauschen der Sequenzglieder einer realen Quintfallsequenz. Zugleich verleiht die Linearität des Basses den Anfangstakten Festigkeit.

In vielen *passus duriusculus*-Abschnitten von Sweelinck⁵⁷ bis in die Gegenwart hinein können wir beobachten, dass sich Linearität und Harmonik gegenseitig bedingen. Auch im Jazz können chromatische Basslinien durch eine von vornherein passende Erfindung der Changes erzeugt werden – oder durch geschickte Reharmonisation.

57 In seiner *Fantasia chromatica* SwWV 258 begegnet uns schon die gleiche Harmoniefolge wie in Beethovens Thema.

Quintfallsequenz mit umgestellten Gliedern

C G/B B \flat F/A Fm/Ab G 7 G C F B \flat

I V 6 I V 6 iv 6 V 7

B \flat -Dur

Quintfallsequenz

Bsp. 6.78: Beethoven, *Waldstein*-Sonate, Akkordschema des Anfangs

5 Cmaj 7 Em $^7(b5)$ A $^7(b9)$ D 7 G $^7(b9)$ C $^9(sus4)$ C 9

Bsp. 6.79: Richard Rogers, *The Lady Is A Tramp*

Betrachten wir dazu die Akkordfolge des Anfangs von Richard Rogers *The Lady Is A Tramp*⁵⁸ (Bsp. 6.79). Hier lässt sich das Prinzip der Tritonussubstitution auf die Spitze treiben (Bsp. 6.80): C maj7 kann man durch einen tritonuserfernten F \sharp -Akkord ersetzen. Es muss keine Dominante sein: auch in F \sharp m $^7(b5)$ ist C enthalten. Zum Melodieton B(\flat) und dem Basston F passt F o7 , welcher in den ursprünglichen Em $^7(b5)$ führen kann. A 7 wird zu Am 7 verändert, als solches jedoch wieder substituiert (durch E \flat m 7) und so weiter. Es entsteht ein chromatisch fallender Bass.

Solche Wendungen sind kennzeichnend für den Personalstil Cole Porters. Das prominenteste Beispiel ist der Verlauf der Changes, welche sich im recht bekannten *Night And Day* am Ende eines jeden Formabschnittes finden. Man kann diese Art der (Re-)Harmonisierung daher mit einem gewissen Recht als „Cole-Porter-Trick“ bezeichnen. Bsp. 6.81 zeigt die Changes und die durch sie erzeugte chromatische Bassführung, die Cole Porters Evergreen⁵⁹ unverwechselbar prägen.

58 SHER: *The Standards Real Book*, S. 265 f. Eine Aufnahme aus jüngerer Zeit findet sich im Album BENNET: *Duetts II*, Track 1. Georg Ruby und Sascha Ley verneigen sich vor der deutsche Version Hildegard Kneps (RUBY/LEY: *The Laughter of the Red Moon*, Track 11), im Klanggewand des modernen Jazz, doch auch dabei kann man phasenweise traditionelle Changes wiedererkennen.

59 Ein Leadsheet findet sich in LEONARD: *The Real Book*. Volume IV, S. 304, eine Einspielung beispielsweise in PETERSON: *Oscar Peterson plays the Cole Porter Songbook*, Track 7.

5 F#m7(b5) F°7 Em7(b5) Ebm7 Dm7 Db7 C9(sus4) usw.

Bsp. 6.80: Richard Rogers, *The Lady Is A Tramp*, reharmonisiert

Am7(b5) Abm7 Gm7 Gb°7 Fm7 E7(#11) Eb6
(Fb7(#11))

Bsp. 6.81: Cole Porter, *Night And Day*

Oft hört man solche halbtönig abwärts gleitenden Akkordfolgen als Variante, als Mittel der Steigerung, wenn der entsprechende Melodieteil im letzten „A“ einer AA-BA-Form (und damit zum dritten Mal) erscheint.

Ein chromatischer Bass wirkt sinnfällig; er kann dem Hörer so etwas wie einen roten Faden anbieten. Im langsamen Tempo von Jazz-Balladen lässt sich damit eine spannungsvolle Ton-für-Ton-Harmonisierung erzeugen. Wir kennen inzwischen derart viele Akkordformen, dass fast jeder der zwölf Töne, zu einem Melodieton als Bass gesetzt, eine schlüssige Harmonisierung erzeugen kann. Damit werden chromatische Bassführungen unter fast jeder Melodie möglich, z. B. in *A Foggy Day*, wie Bsp. 6.82 zeigt.

Am7 Ab7 Gm7 Gb7 F7 E7 Eb7(#11) Dm7 Db7 Cm7 B7 Bb7 A7 Ab7(#11)

Bsp. 6.82: George Gershwin, *A Foggy Day*, Changes und melodischer Umriss, arrangiert

Zu Beginn dieses Lehrgangs wurde als eines der Geheimnisse der Jazzharmonik die Verwendung starker Klangschriffe hervorgehoben. Das sind hauptsächlich Quintfälle,

vor allem die II-V-Verbindung. Hier sind solche Quintfälle allenfalls indirekt wirksam, über den Umweg der Substitution. So verbirgt sich hinter dem zweiten Akkord ($A\flat^7$) der tritonusentfernte, mit dem Umfeld jedoch quintverwandte D^7 . Für das Ohr dominiert das Prinzip der Linearität, der fallenden Sekunden. Es verleiht diesen Akkordprogressionen eine gewissen Voraushörbarkeit und damit Eingängigkeit.

Übung 93: Verschiedene Reharmonisationstechniken einsetzen

Probieren Sie verschiedene Reharmonisationstechniken (Tritonussubstitution, Verwenden von sus-Akkorden, Alterieren von Dominanten und Prädominanten, Einsatz von Klischeelinien) an der kleinen Komposition *There Will Never Be Another Note* (S. 82) aus. Dasselbe können Sie mit Standards aus dem Realbook versuchen.

Wer als Musiker/in vom Repertoire der „Klassik“ geprägt wurde und sich in das unbekannte Land des Jazz wagt, wird von der Fülle ungewohnter Klangeindrücke vielleicht abgeschreckt. Ein wenig Wissen erleichtert es, die Schranken, die sich beim Hören auftun, zu überwinden. Hilfestellungen bei diesem Lernprozess anzubieten ist der Zweck dieser kleinen Einführung in die Jazzharmonik. Es wäre höchst erwünscht und keineswegs überraschend, wenn die neu gewonnenen Erfahrungen auf die künstlerische und pädagogische Praxis im gewohnten Terrain zurückwirkten.