

1 Was Sie schon immer über Jazztheorie wissen wollten

... aber bisher nicht zu fragen wagten. In diesem Kapitel geht es um einige grundlegende Begriffe, Phänomene – und die prinzipiellen Unterschiede zwischen der Harmonik des Klassik-Mainstream und des Jazz.

1.1 Jazz – wie definiert sich das?

Das Musiklexikon sagt: „Der Jazz ist eine aus dem Zusammentreffen afrikanischer und afro-amerikanischer sowie europäischer Musiktraditionen entstandene Musik vornehmlich improvisatorischen Charakters. [...] Er entwickelte sich im 20. Jh. von einer im Brauchtum verwurzelten mehr oder weniger regional bedeutsamen Musik (New Orleans) über seine Funktion als Populärmusik (Swing) hin zu einer Kunstmusik mit mehr oder weniger breitem Publikumsverständnis (Bebop, Free Jazz).“¹ Joachim-Ernst Behrendt² wiederum hebt drei Qualitäten hervor, durch welche sich der Jazz von der traditionellen europäischen Kunstmusik absetzt:

1. Jazzmusik hat ein besonderes Verhältnis zur musikalischen Zeit, sie *swingt*.
2. Der Jazz ist durch Vitalität und Spontaneität gekennzeichnet. Er ist *improvisierte* Musik.
3. Tonbildung und Phrasierungsweise sind im Jazz von der Persönlichkeit des Spielers geprägt.

Der erste Punkt erfordert bereits ein gewisses Umdenken, wenn man Jazznoten liest. *Swing* bedeutet zunächst einmal, dass Achtelnoten „inegal“ (würde man im Kontext der Barockmusik sagen) ausgeführt werden. Das entspricht *ungefähr* einer ternären Punktierung. Gleichwohl werden die Achtelnoten stets äqual (duolisch) notiert.

Swing: von zwei Achtelnoten ist die erste lang (*etwa* zwei Triolenachtel), die zweite kurz (*ungefähr* ein Triolenachtel – das ist kein präzises Maß). Dies wird grundsätzlich nicht notiert.

Straight 8ths: gerade Achtel – schreibt vor, dass die Achtel gleichmäßig gespielt werden sollen.

1 KNAUER: Artikel Jazz, Phänomenbeschreibung und Terminologie.

2 BEHRENDT: Das Jazzbuch, S. 564.

Alle lateinamerikanische Stile (z. B. Bossa Nova, Samba) haben *Straight 8ths*, weshalb man auch die Vorschrift *Latin* finden kann.³ Bsp. 1.1 zeigt, wie eine „swingende“ Phrase notiert und (annähernd) ausgeführt wird:

Notation:

Ausführung:

Bsp. 1.1: Ternäre Spielweise, „Swing“

Swing meint aber auch eine generelle rhythmisch-metrische Qualität des Jazz, die sich schwer fassen lässt. Die „Swing-Legende“ Paul Kuhn behauptete immer wieder öffentlich, dieses Phänomen nicht verbal erklären zu können.

Das wichtigste aber ist: Jazz ist improvisierte Musik. Ein fester Notentext, dutzende Male ohne die geringste Veränderung reproduziert – das ist in der Klassik die Regel, im Jazz hingegen die Ausnahme. Selbst Big-Band-Arrangements sind selten zu 100 Prozent fixierte Partituren.

Umdenken ist auch gefragt, wenn man von traditionellen Improvisationsformen kommt: Die Tongebung auf dem Instrument ist nicht an klassischen Idealen, einem „schönen“ oder „großen“ Ton orientiert, sondern Ausdruck von Individualität. Auch das ist ein Aspekt der genannten Verwurzelung des Jazz in der Tradition der afro-amerikanischen Volksmusik. Die Ausdrucksfähigkeit und Persönlichkeit des Spielers, Vitalität und Spontaneität, auch eine gewisse urtümliche Einfachheit prägen den Jazz viel stärker als jene intellektuelle Raffinesse, die unsere europäische Musik kennzeichnet.

Ein gutes Beispiel dafür gibt eine der einflussreichsten Platten der Jazzgeschichte: Miles Davis' *Kind Of Blue* (1959).⁴ Das erste Stück, *So What*, besteht aus nicht viel mehr als einer Bassfigur (in der Originalaufnahme ab Sekunde 33), dazu einem D-Moll-Quartenakkord (mit einem Vorhalt versehen) und später aus sparsamen melodischen Improvisationen über den Tonvorrat von D-Moll, genauer gesagt D-Dorisch. Die Harmonik bleibt in der ganzen Komposition auf D-Moll-Klangfolgen beschränkt, mit nur einem einzigen Klangkontrast, der in dieser sparsamen Umgebung völlig ausreicht, um Dynamik zu erzeugen: Statt D-Dorisch erklingt im Mittelabschnitt der

³ Dies sieht man z. B. in der Komposition *On Green Dolphin Street* (SHER: The New Real Book Volume 3, S. 273 f.), die zwischen den Vortragsarten *Latin* und *Swing* wechselt, wenngleich dies in den gängigen Aufnahmen nur selten herausgearbeitet wird.

⁴ DAVIS: *Kind Of Blue*, Track 1.

AABA-Form $E\flat^5$ -Dorisch.⁶ Das Basismaterial von *So What* zeigt – als Hörhilfe gedacht – Bsp. 1.2.⁷



Bsp. 1.2: Miles Davis, *So What*

Die originale Aufnahme dieser zu einem *Standard* (siehe S. 12) avancierten Komposition lässt sich heute dank youtube und diverser digitaler Musikdienste jederzeit anhören.⁸ Wer dies tut, erkennt schnell: acht Takte mit zwei Akkorden⁹ und kaum mehr als einer einzigen, nur minimal variierten melodischen Phrase – das ist auch schon alles. Keine komplizierten Harmoniefolgen gibt es, keine hochgezüchteten Klänge, keine sonderlich packende Melodie. Den sich an die Themenvorstellung anschließenden Improvisationen kann man alles Mögliche nachsagen, nur nicht, dass sie äußerlich brilliant-virtuos seien. Das Trompetensolo von Miles Davis (Bsp. 1.3,¹⁰ in der Originalaufnahme ab 1:30) lässt wegen seiner Sparsamkeit aufhorchen.¹¹ Dennoch – oder gerade deswegen – war dies eine der folgenreichsten Aufnahmen des Jazz.

So What verläuft in der erwähnten Aufnahme so, wie es im traditionellen Jazz für das Spiel eines Standards üblich ist:

- Nach einem *Intro*, mehr oder weniger lang, ggf. auch durch ein Schlagzeugsolo bestritten, bisweilen auch entfallend ...

5 Ausgenommen, wenn es um rein „klassische“ Werke oder Phänomene geht, werden nachfolgend die internationalen Tonbezeichnungen verwendet. $E\flat$ -Dur liest sich also als Es-Dur, $F\sharp$ -Moll als Fis-Moll. Mehr dazu auf S. 14.

6 Zwar lässt der Bassist der Originalaufnahme, Paul Chambers, dort melodisch $E\flat$ -Moll erklingen, die Akkorde gehören jedoch zum Tonvorrat von $E\flat$ -Dorisch.

7 Transkription vom Verfasser. Es gibt verschiedene Auffassungen davon, was der Bassist in der Originalaufnahme im Detail erklingen lässt. Burbat (BURBAT: Die Harmonik des Jazz, S. 134) und Sikora (SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 160 f.) hören dort den Anfangston E statt D.

8 Eine gute Gelegenheit, auf das *swingende* Timing der Achtelnoten zu achten.

9 Die Akkorde waren stilbildend, wegen ihrer speziellen Quartenstruktur, die an die Stimmung der Gitarre erinnert: Quarten sowie in den drei oberen Stimmen ein Durakkord in Quartsextanordnung. Mark Levine nennt sie *So What-Akkorde* (LEVINE: Das Jazz Piano Buch, S. 97).

10 Transkription vom Verfasser, vgl. dazu auch SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 161

11 Beim Hören fällt die individuelle Tongebung auf, absichtliche Verzerrungen in Intonation und Timing. Würde ein Miles Davis mit dieser Spielweise in einem Probespiel eines „klassischen“ Kulturorchesters reüssieren? Spielte man hingegen sein Solo beispielsweise auf dem Klavier mit ausgeglichener Tongebung und metronomisch korrekt nach, so fiel es in sich zusammen.

Solo Miles Davis (Trompete)

T. 16 der Themen-
vorstellung

Ausschließlich Skalentöne von D-Dorisch
(usw.)

Bsp. 1.3: Miles Davis, Anfang der Solo-Improvisation aus *So What*

- ... wird das *Thema*¹², die Melodie des Songs, vorgestellt. Dies kann gegebenenfalls anhand eines recht detailliert festgelegten Arrangements geschehen.
- Daran schließen sich die *Soli* an: Nacheinander improvisieren die Musiker über das Thema, dabei dessen Form und Harmonik befolgend. Bisweilen können die Mitspieler bei den *Soli* einen zurückhaltenden Background bilden, improvisiert oder zuvor arrangiert. Die Rhythmusgruppe ist ohnehin stets beteiligt.
- Auf die *Soli* folgt das abschließende Spiel des Themas in seiner Originalgestalt, wieder durch die gesamte Band.

Das ist der typische Ablauf, doch er kann vielfältig erweitert oder auch verkürzt werden.¹³

Beim Studium der beiden vorangegangenen Notenbeispiele fallen die durch ein *x* dargestellten Notenköpfe auf. Hier handelt es sich in der Originalaufnahme um sogenannte *Ghost Notes*. Dies sind Töne, welche der Spieler sich mehr vorstellt als sie tatsächlich erklingen zu lassen. Sie ähneln verschluckten Silben eines nachlässigen Sprechers und sind typisch für jazzige Artikulation.

Ghost Notes: mehr vorgestellte als tatsächlich zum Erklingen gebrachte Töne, an eine bei nachlässigem Sprechen verschluckte, fallen gelassene Silbe erinnernd.

Selbstverständlich gibt es im Jazz ausgefeiltere Arrangements und Kompositionen mit regelrecht artifiziellem Charakter. Dies betrifft unter anderem Big Bands, denn je größer ein Ensemble ist, desto mehr muss verabredet und festgelegt werden. Viele Big-Band-Arrangements sind legendär und die Partituren heutzutage käuflich erwerbbar.

12 Der Begriff *Thema* ist durchaus problematisch, wenn man die Maßstäbe der „klassischen“ Formen anlegt. Es handelt sich keineswegs um Themen im Sinne der Sonatenhauptsatzform oder um Gebilde, die Fugenthemen ähneln, sondern um Liedformen, allen voran die AABA-Form. Solche kleinen Liedformen werden in der traditionellen Formenlehre nur dann als „Thema“ angesprochen, wenn es sich um Variationsvorlagen handelt oder um Refrains von Rondos.

13 Eine beliebte Erweiterung besteht darin, dass vor dem abschließenden Themendurchgang sog. *Fours* eingeschoben werden: Dabei spielt die Schlagzeugin kleine viertaktige *Soli* (in einer 32 Takte langen Form vier davon), die durch ebenfalls viertaktige *Soli* der übrigen Spieler (meist wechseln diese sich dabei ab) eingeleitet werden.

Aber nichtsdestoweniger gilt: Wenn jemand komponierte, festgelegte Klänge mit der gleichen Haltung produziert wie eine traditionelle Partitur, wenn absolute Notentreue und skrupulöse Interpretation das Ziel wäre – dann wäre dies kein Jazz. Das Spielerische, Spontane, Unmittelbare, Authentische hat im Jazz seinen Platz. Das ist keine Frage der Komplexität des Tonmaterials, sondern der Spielhaltung.

Das führt auch dazu, dass Jazzmusiker bis zu einem gewissen Grad Universalisten sind. Viele große Solisten spielen mehrere Instrumente, neben dem Haupt-Melodieinstrument selbstverständlich mehr oder weniger viel Klavier, oder sie haben auch gesungen, natürlich ohne ausgebildete Stimme. Genauso selbstverständlich komponieren sich viele Jazzler ihr Repertoire selbst. *Komponieren* bedeutet dabei nicht, gewichtige Werke in symphonischem Format in monatelanger Fleißarbeit zu Papier zu bringen. Jazzkompositionen sind oft nur Melodien mit Harmonievorgabe, vielleicht mit einer festgelegten Einleitung und einem Schluss. Im Minimalfall kann eine Komposition mit zwei Tonhöhen und einem rhythmisch-metrischen Einfall auskommen, wie Duke Ellingtons *C Jam Blues* (Notenbeispiel 1.4).¹⁴ Nicht einmal die Harmonik ist hier originell, denn sie ist vom Blues-Schema vorgegeben.



Bsp. 1.4: Duke Ellington, *C Jam Blues*

Komponieren ist im Jazz also keine Geheimwissenschaft, jedenfalls nichts, was einen abschreckenden Aufwand mit sich brächte. Das gilt auch für die Jazztheorie. Sie stellt keine Sammlung von Normen, sondern eher eine Art Werkzeugkasten bereit. Denn niemand kann aus dem Nichts heraus improvisieren. Eine gute Phrase besteht zu einem Großteil aus Handwerk, aus vorweg Geübtem, und oftmals zu einem kleineren Teil aus Inspiration. Das Ziel wird stets sein, diesen letzteren Anteil zu befördern. Das geht vor allem, indem man großen Musikern zuhört, sei es auf Tonträgern oder besser noch in Konzerten.

1.2 Von der klassischen Kadenz zum Jazz-Sound

Die Hochblüte seiner Popularität erlebte der Jazz in Deutschland in den 50er und 60er Jahren. Damals gab es Jazz-Keller in jeder größeren Stadt, Big Band-Auftritte füllten Konzertsäle. Die Rolle als avancierte Ausdrucksform einer Jugendkultur reichte der

¹⁴ Eine von unzähligen hörenswerten Aufnahmen ist die Einspielung durch Oscar Peterson und sein Trio (PETERSON: Night Train, Track 2).

Jazz dann zwar an die Beat-, Rock- und Popmusik weiter, doch gleichzeitig wurde der Sound dieser großen amerikanischen Musikrichtung in Europa hoffähig. Jazz-Klänge wurden Bestandteil einer Easy-Listening-Klangwelt, die im Radio, in Tanzsälen, in der Hotelbar, im Kaufhaus, in der Filmmusik Einzug hielt. Kurz: Der Jazz ist eine grundlegende Musikrichtung des 20. Jahrhunderts, die man im 21. Jahrhundert als umfassend gebildeter Musiker kaum ignorieren kann. Für unsere ersten Gehversuche in dieser Klangwelt nehmen wir uns, unbescheiden wie wir sind, einen der größten Standards überhaupt vor: George Gershwins *I Got Rhythm*.

Jazz-Standard: In das Repertoire der Jazz-Musiker eingegangenes Stück, das typischerweise außerhalb des Jazz entstanden ist. Viele Standards waren ursprünglich Songs aus Broadway-Shows, Musicals oder Filmen, die zu Schlagern wurden. Wenn sie in aller Munde (bzw. Ohren) waren, griffen Jazzer sie auf. Zu Standards konnten aber auch Originalkompositionen, also von Jazzmusikern komponierte Stücke, avancieren.

Wie der Name sagt, gehören Standards (die Melodien inklusive der dazu zu spielenden Harmonien) zum allgemeinverbindlichen Repertoire. Bei spontanen Improvisationssitzungen, sog. *Jam-Sessions*, genügt die Ansage „There Will Never Be Another You in E flat!“¹⁵ – und schon weiß jeder der Beteiligten (Bass, Piano, Schlagzeug, Bläser-solisten, ggf. Sänger/in), was zu spielen ist.¹⁶

Jam-Session: Zwanglose Zusammenkunft von Jazzmusikern, zumeist vor Publikum stattfindend, um miteinander zu spielen, ohne feststehendes Programm und mit offener Besetzung.

Nehmen wir an, wir hätten eine CD mit einer Jazz-Version von *I Got Rhythm*¹⁷ zur Verfügung, oder wir würden die bekannte, bereits zitierte Plattform im Internet bemühen. Vielleicht würden wir es nun für eine gute Idee halten, die Melodie nach Gehör zu notieren, zu *transkribieren*. Doch wenn uns dabei tatsächlich am Original von Gershwins Melodie gelegen wäre, gäbe es ein Problem: Häufig halten sich die Musiker bereits bei der Themenvorstellung nicht allzu streng an die Vorlage. Schon bei der Wiederholung des ersten Teils (des „A-Teils“ einer typischen AABA-Form, um die

15 ... also in der Tonart Es-Dur.

16 Die Rede ist vom gleichnamigen Jazz-Standard, den alle versierten Jazzmusiker kennen; s. u. S. 149.

17 Es fällt schwer, eine der unzähligen Einspielungen dieses Standards hervorzuheben. Für den Mainstream-Jazz der Nachkriegsjahre in den USA und auch Europa typisch ist vielleicht diejenige des Saxophonisten Zoot Sims (SIMS: Zoot Sims and the Gershwin Brothers, dort Track 4), dem der Impresario Norman Granz 1975 im Studio eine echte „All Star Combo“ zur Seite gestellt hat.

trockene Buchstabensprache der Formenlehre zu bemühen) wird sehr wahrscheinlich die Melodie geringfügig anders geführt als beim ersten Mal.

Man kann sagen: Je bekannter die Melodie eines Standards, desto eher sind die Musiker geneigt, sie bei der Themenvorstellung zu variieren, verzieren und verschnörkeln. Insider erkennen gleichwohl *I Got Rhythm* schon nach zwei Takten¹⁸. Danach läuft die Originalgestalt des Songs auch beim Hörer im Kopf mit. Wie also an die korrekte Melodie kommen? Da hilft nur eines: Wir brauchen die Noten.

Auf dem Markt gibt es unzählige Songbooks mit Gershwin-Melodien. Häufig sind sie mit gefälligen Klavier-Arrangements versehen, die zwar Musical- und Broadway-Atmosphäre verströmen, aber mit Jazz nicht viel zu tun haben. Diese musikalischen Fertiggerichte helfen kaum weiter. Es gibt viel bessere Quellen: die *Realbooks* oder auch *Fakebooks*.¹⁹

Realbook oder Fakebook: ursprünglich unter der Hand verbreitete (Raub-) Kopien („Fakes“) mit Sammlungen von Leadsheets gängiger Jazzstücke. Es gibt sie in C (für die Rhythmusgruppe, Sänger und C-Instrumente) sowie in B $\flat$ und E $\flat$ (für die transponierenden Bläser). Heutzutage gibt es Realbooks ganz legal zu kaufen.

Leadsheet: Wiedergabe mindestens der Melodie und der Harmonien eines Songs auf einem Notenblatt (*sheet*). Das Leadsheet enthält oft auch den Text, bisweilen alternative Harmonien oder sogar kleine Arrangement-Elemente (z. B. ein bekanntes, oft gehörtes Intro).

Bsp. 1.5 zeigt die Melodie des Anfangs (des A-Teils der AABA-Form). Die Harmonien seien zunächst verschwiegen.²⁰ Die Melodie Gershwins und die Harmoniefolge hat allerdings so gut wie jeder ernsthafte Jazzmusiker im Kopf.

Bsp. 1.5: George Gershwin, *I Got Rhythm* (Anfang des Refrains)

Gershwin war ein durchaus auch in E-Musik-Kreisen renommierter Komponist. So pflegte er Kontakt mit keinem Geringeren als Arnold Schönberg.²¹ Und das sieht

¹⁸ Wiedererkannt wird oft auch nicht die Melodie eines Standards, sondern dessen Akkordfolge.

¹⁹ Im Notenverzeichnis auf S. 287 ist vermerkt, um welche Art von Quelle es sich handelt.

²⁰ Das gesamte Leadsheet findet sich z. B. in SHER: The Standards Real Book, S. 191 f.

²¹ SCHUBERT: Artikel Gershwin, George, Biographie.

man diesem Welthit an: Die ersten vier Takte verlaufen in melodischer Hinsicht genau krebsgänglich, nämlich von Takt 3 an rückwärts.²² Mit einer Ausnahme (E♭ in Takt 6) beschränkt sich die Melodie auf das Urmaterial vieler Jazz-Stücke (unter anderem auch des *Blues*): die Pentatonik. Ganze vier Töne (F, G, B♭, C) sind wunderbar symmetrisch angeordnet durch die Melodieintervalle Sekunde, Terz und wieder Sekunde. Der Höhepunkt des A-Teils liegt (wie in unzähligen Opernarien) kurz vor dem Ende (E♭). Und auch dieser Spitzenton wird wieder über die Intervallfolge Sekunde-Terz erreicht. Erst die Kadenzakte verlassen mit dem Ton D die Pentatonik.

Hätte ein Beethoven dies sparsamer und zugleich strukturierter komponieren können? Übrigens: Ist jemand über die Tonbezeichnungen E♭ und B♭ gestolpert?

Internationale Tonnamen: Im Mutterland des Jazz, also in Amerika, und allgemein im Angelsächsischen, bezeichnet der Buchstabe „B“ den deutschen Ton H. Das deutsche B heißt im Englischen B♭, sprich „B flat“. Entsprechend gibt es auch E♭, A♭ usw. Umgekehrt heißt der Ton Fis F♯, also „F sharp“. Bei Bedarf setzt man auch ein Auflösungszeichen (C♭, „C natural“).

Weil Noten, Realbooks, Partituren, Bücher usw. die internationalen Bezeichnungen verwenden, sollte man sie möglichst schnell verinnerlichen.

Folgt man der traditionellen Harmonielehre, so wie sie an den Musikschulen und Hochschulen gelehrt wird, so sollte die Pentatonik von *I Got Rhythm* leicht zu harmonisieren sein. Man muss nicht mehr bemühen als die drei Hauptstufen I, IV und V bzw. Tonika, Subdominante und Dominante. Die Tonart B♭-Dur herrscht unangefochten.

T S T D D T S D T S T D T D⁷ T
I IV I V V I IV V I IV I V I V⁷ I

Bsp. 1.6: George Gershwin, *I Got Rhythm*, pentatonisches Gerüst, mit schlichter Harmonik

Bsp. 1.6 zeigt das Ergebnis. Es ist natürlich enttäuschend, wenn wir das Ziel vor Augen haben, „jazzig“ zu harmonisieren. Unser Arrangement klingt eher nach evangelischem Choral als nach Jazz. Dafür gibt es zwei Gründe:

22 Vgl. ALTMANN: Musikalische Formenlehre: Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. S. 33.

1. Unsere Akkorde sind (wie Sie, liebe Leser, längst vermutet haben) viel zu brav. Jazzakkorde besitzen sicher auch Grundton, Terz und Quinte (Letztere kann aber bereits entfallen). Sie enthalten aber so gut wie immer Zusatztöne, die sog. *Optionen*²³ oder *Tensions*. Dies sind die Septimen, Nonen, Undezimen (Quarten) und Tredezimen (Sexten), welche sich in der klassischen Harmonik eher ausnahmsweise antreffen lassen, im 19. Jahrhundert zwar zunehmend öfter, doch selbst bei Wagner, Bruckner und Strauss auch nicht gerade in jedem Takt. Um hinsichtlich der Rolle der Septime genau zu sein: Wer auf die traditionelle Klangwelt konditioniert ist, wird sie als klangliches Gewürz empfinden, als Spannung erzeugenden Ton, als *Tension* eben. Doch in der Sichtweise des Jazz gehört sie sogar noch zum Basisklang dazu. Sie stellt im Sinne der Jazztheorie durchaus *keine* Tension dar und ist damit auch eher nicht optional; bald mehr zu diesen Feinheiten.
2. Unser Arrangement ist durch harmonische Pendel gekennzeichnet: I–IV–I oder I–V–I. Dies ist durchaus typisch für die Sprache Mozarts und Beethovens (vgl. Bsp. 1.7). Doch die Harmonik des Jazz lebt von sinnfälligen, starken, sogenannten *authentischen* Akkordverbindungen. Ein Gutteil der Wirkung von Jazzstücken beruht auf zielgerichteten, entschlossen voranschreitenden und eben nicht pendelnden Akkordprogressionen.²⁴

I (IV I) ... I V₄₋₅⁶ I⁶ V⁶ I V I (IV I) ... I

T S T D T D D⁷ T₃ D₃ T D T D T S T

Bsp. 1.7: Ludwig van Beethoven, Sonate F-Moll op. 2 Nr. 1, 2. Satz, Anfang

Beginnen wir mit dem zweiten Einwand: Der Jazz lebt von „authentischen“ Klangschritten. Was ist damit gemeint?

²³ Diese werden auch *Optionstöne* genannt, im Englischen *options*. Der Name sagt alles: Sie sind in gewissen Grenzen optional, d. h. man kann sie ggf. weglassen oder hinzufügen. Der Begriff *Tensions* hebt auf die gesteigerte Gespanntheit ab, welche diese Töne dem Klang verleihen.

²⁴ Eine Ausnahme bilden die archaischen Ausprägungen des Blues mit den typischen I⁷–IV⁷–I⁷-Pendeln, was aber auch eine für den Blues eigentümliche Energetik erzeugt. Moderne Blues-Formen erweitern diese Pendelharmonik wieder in Richtung auf authentische, stringenter wirkende Akkordverbindungen.

1.3 Stärken und Schwächen: Was zeichnet Akkordverbindungen aus?

Die sinnfälligste und harmonisch stärkste Verbindung seit der Entwicklung des Akkordsatzes im 17. Jahrhundert ist diejenige, bei der sich zwei Akkorde im Quintfall ablösen. Besonders deutlich wird dies bei der Fortschreitung von der V. in die I. Stufe einer Tonart, also bei der Verbindung Dominante–Tonika (Bsp. 1.8 links). Diese Kadenz heißt traditionell *authentische Kadenz*. Der umgekehrte Weg, der Quintanstieg von der IV. Stufe in die I. (Subdominante–Tonika), führt zur plagalen Kadenz. Diese Kadenz ist deutlich weniger zwingend.

Terzverwandtschaft

The image shows musical notation for four types of chord connections. The first two are cadences: 'authentische Kadenz' (V to I) and 'plagale Kadenz' (IV to I). The next two are tertian relationships: 'authentisch (stark)' (falling thirds: I to vi, IV to ii) and 'plagal (schwach)' (rising thirds: IV to vi, I to iii). Each example is shown in a grand staff with treble and bass clefs. Below the notation, the chord names are listed in Roman numerals: D V, T I, S IV, T I, T I, Tp vi, S IV, Sp ii, S IV, Sg vi, T I, and Tg iii.

D T S T T Tp S Sp S Sg T Tg
V I IV I I vi IV ii IV vi I iii

Bsp. 1.8: Authentische und plagale Kadenz und Terzverwandtschaft

Es gibt also eine starke, authentische und eine schwächere, plagale Verbindung. Dies lässt sich nicht nur von quintverwandten Akkorden sagen, sondern auch von Progressionen in den beiden anderen Verwandtschafts- bzw. Verbindungsmöglichkeiten zwischen diatonischen Akkorden.²⁵ Für terzverwandte Akkorde (Grundtöne im Abstand einer Terz) gilt wiederum: Authentisch (stark) ist die fallende Terzverwandtschaft, plagal (schwach) die steigende (rechts in Bsp. 1.8).

Bachs berühmtes *Air* aus der Orchestersuite Nr. 3 D-Dur BWV 1068 (Bsp. 1.9 links) beruht auf eben diesem Effekt der fallenden Terzen. Es hier mit steigender Terzverwandtschaft (rechts) zu versuchen, wäre grotesk.

Beim *Sekundverhältnis* zweier Akkorde (die Fundament- bzw. Grundtöne stehen im Abstand einer Sekunde, die Dreiklänge haben keinen gemeinsamen Ton) ist in den meisten Zusammenhängen die steigende Klangfolge besser oder zumindest gängiger als die fallende. Wir finden dies in der traditionellen Kadenz zwischen der IV und der V (Subdominante und Dominante) oder auch im Trugschluss, der Verbindung der fünften mit der sechsten Stufe (Bsp. 1.10).

Die Verbindung von Akkorden im Sekundverhältnis²⁶ findet sich im Repertoire des traditionellen Jazz eher selten; typischerweise dann, wenn die melodischen Stufen

²⁵ Diese Sichtweise geht zurück auf Zsolt Gárdonyi: GÁRDONYI/NORDHOFF: Harmonik, S. 21 ff.

²⁶ Gárdonyi und Nordhoff sprechen zumeist nicht vom Sekundschritt, sondern betrachten das Komplementärintervall, den *Septimschritt*, der dann wie die beiden anderen Grundtonfortschreitungen bzw.

T ——— Tp ——— S⁷ 6 ——— T ——— Tg ——— D⁶(5) ———
I ——— vi ——— IV ——— I ——— iii ——— V

Bsp. 1.9: Johann Sebastian Bach, *Air* aus der Orchestersuite Nr. 3 D-Dur

C-Dur: 3 4 5
Cmaj7 Dm7 Em7
S D Tp T Sp Dp
IV V vi I ii iii

Bsp. 1.10: Authentisches (steigendes) Sekundverhältnis; Akkordfolge des Anfangs von *Blame It On My Youth*

3-4-5 miteinander verbunden werden, wie rechts in Bsp. 1.10 gezeigt. Es handelt sich dort um die Akkordfolge (und in der Oberstimme um das melodische Gerüst) des Standards *Blame It On My Youth* von Oscar Levant.²⁷ In der traditionellen Satzlehre geschulten Leserinnen sticht vielleicht die Unbefangenheit ins Auge oder Ohr, mit der die Akkordfolge dort als Parallelverschiebung arrangiert ist. Näheres dazu in Kürze (S. 20), auch zu den Akkordbezeichnungen (Kapitel 1.5).

Es gibt somit für alle drei möglichen Verbindungen von Klängen (Quint- und Terzverwandtschaft sowie Sekundverhältnis) eine starke und eine schwache Richtung. Werden zwei Akkorde verbunden, können wir zwischen sie eine Chiffre setzen, die angibt, in welchem Verhältnis sie zueinander stehen. Damit ist die Klangverbindung qualitativ beschrieben. Weil die Quintverwandtschaft die sinnfälligste und wichtigste Verwandtschaft darstellt, bezeichnen wir in Anlehnung an Gárdonyi²⁸ einen Quintschritt als *Hauptschritt* (Tabelle 1).

Verwandtschaftsverhältnisse in der *fallenden* Richtung authentisch wirkt (vgl. dazu die Ausführungen in ebd., S. 22).

27 SHER: The New Real Book, S. 22; plastisch eingespielt beispielsweise auf der gleichnamigen CD des Paul Kuhn Trios (KUHN: *Blame It On My Youth*, Track 2).

28 GÁRDONYI/NORDHOFF: Harmonik, S. 22.

	authen- tisch (stark)	Chiffrierung	plagal (schwach)	Chiffrierung
Quintver- wandt- schaft	fallend	AH (authentischer Haupt- schritt)	steigend	PH (plagaler Hauptschritt)
Terzver- wandt- schaft	fallend	AT (authentischer Terzschrift)	steigend	PT (plagaler Terzschrift)
Sekundver- hältnis	steigend	AS (authent. Sekundschrift)	fallend	PS (plagaler Sekundschrift)

Tabelle 1: Authentische und plagale Verbindungen

Mehrheitlich sind also die fallenden Verbindungen die starken, die steigenden die schwachen – mit Ausnahme von Akkorden im Sekundabstand, wo es gerade umgekehrt ist. Es gibt eine wichtige Ausnahme: ein uraltes Satzmodell, das zumeist *Parallelismus*²⁹ genannt wird, bisweilen auch *Pachelbel-Modell*, weil es dem bekannten *Kanon*³⁰ Johann Pachelbels zugrunde liegt (Bsp. 1.11). Im Parallelismus³¹ halten sich authentische und plagale Verbindungen genau die Waage. Er ist in beiden Richtungen (steigend oder fallend³²) möglich; charakteristisch ist die Zickzack-Linie in den Fundamenttönen des Basses.

Betrachten wir die Harmoniefolge des Standards *Falling In Love With Love* von Richard Rodgers (Bsp. 1.12).³³ Das Arrangement orientiert sich an den Vorgaben des Leadsheets, wurde aber bewusst schlicht gehalten (nur die große Septime in der I und die Septime im vi⁷ gehen über die üblichen Dissonanzformen in der Musik des 19. Jahrhunderts hinaus). Wie man sieht, sind in diesen ersten Takten sämtliche authentischen Verbindungsformen inklusive des Parallelismus-Modells präsent:

- Fallende Terzverwandtschaft (T. 1/2),
- fallende Quintverwandtschaft (T. 3/4),
- steigendes Sekundverhältnis (T. 7/8),
- Parallelismus-Muster (T. 9/10).

29 DAHLHAUS: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität, S. 92.

30 *Kanon und Gigue für drei Violinen und Basso continuo D-Dur*

31 Der Begriff *Parallelismus* hat nichts mit Parallelen im Sinne von Satzfehlern zu tun, auch wenn diese in Bsp. 1.12 zufällig in Verbindung mit diesem Modell auftreten.

32 Das Parallelismus-Modell eignet sich zur Harmonisierung einer steigenden oder fallenden Tonleiter in einer der Oberstimmen eines Satzes; in einer Ableitung von diesem Modell kann sie auch im Bass liegen.

33 Ein Blick in ein gängiges *Realbook*, z. B. in WONG: *The Ultimate Jazz Fakebook*, S. 114, würde die zugehörige Melodie offenbaren. Oft wird der Song – dem Original entsprechend – im 3/4-Takt wiedergegeben. Doch wie häufig in vergleichbaren Fällen transformieren ihn die gängigen Jazz-Versionen vorzugsweise in ein Vierermetrum.

PH AS PH AS PH AH PS AH PS AH

I V vi iii IV I IV iii vi V I

Pachelbel

Bsp. 1.11: Parallelismus und Pachelbel-Kanon

AT AH AH PH AH AH AS

T^7 (D^9) Sp^7 D^7 Sp^7 D^7 T^7

I^7 V^9/ii ii^7 V^7 ii^7 V^7 I^7

8

(AS) AH AH PS AH AH usw.

Parallelismus

Sp^7 D^7 T^7 (Sp^7, D^7) Tp D^7

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

D-Moll (vi) C-Dur (V)

Bsp. 1.12: *Falling In Love With Love* – Harmoniefolge

Es gibt ausschließlich authentische Verbindungen – mit einer kleinen Ausnahme: Die steigende Quintverwandtschaft C^7 –G-Moll in T. 4/5 haben wir oben als *plagal* gekennzeichnet. Richtig, hier handelt es sich kurzzeitig um ein Pendel (g–C–g–C). Pendelharmonik ist im Jazz keineswegs ausgeschlossen, besonders an Stellen wie dieser, wo es sich um eine Verbindung ii–V–I handelt, die gewissermaßen zweimal ansetzt: Beim ersten Mal wird die I noch ausgespart, in T. 7 hingegen erreicht. Man kann konstatieren, dass in der Quintverwandtschaft beide Richtungen jederzeit einsetzbar sind, nur wirkt die authentische eben stärker, insbesondere deutlicher schlussbildend als die plagale.

Von allen möglichen Verbindungsformen dominiert in *Falling In Love With Love* der authentische Quintfall. Das ist durchaus repräsentativ. Ohne zu übertreiben lässt sich sagen: Im Jazz (jedenfalls im Swing und im Bebop) werden eindeutig die authentischen Verbindungen bevorzugt, und davon ebenso eindeutig die stärkste, nämlich der authentische Hauptschritt.

Die **fallende Quintverwandtschaft** (authentischer Hauptschritt) ist die wichtigste Akkordverbindung im Jazz.

Irgendjemand hat in dem kleinen Arrangement (für das der Schreiber dieser Zeilen ganz alleine verantwortlich ist) Quint- und Oktavparallelen angestrichen. Um solche Feinheiten kümmert man sich in Jazz-Arrangements nun ganz und gar nicht. Mit anderen Worten:

Prim-, Oktav- und Quintparallelen gelten im Jazz nicht als Satzfehler.

Im Gegenteil: Das parallele Verschieben eines Voicings ist ein gängiges Arrangierverfahren. Es ist uns bereits in Bsp. 1.10 (S. 17) begegnet.

Voicing: Die genaue Anordnung der Töne eines Akkordes im Arrangement bzw. im Griff auf dem Tasteninstrument oder der Gitarre. Es gibt Standard-Voicings für das jeweilige Instrument, ebenso *closed* und *open* Voicings (was in etwa den Begriffen *enge/weite Lage* entspricht.)

Vom *Voicing*, der konkreten Verteilung von Akkordtönen, sind die Harmonien selbst zu unterscheiden. Wenn oben von „Harmoniefolge“ die Rede war, so ist dies die traditionelle Sprechweise. Im Jazz spricht man von den sog. *Changes*, was beides einschließt: einen bestimmten Klang, eine „Harmonie“ und den Aspekt, dass ihm andere Klänge vorangehen bzw. folgen, also das Phänomen des *Harmoniewechsels*. Dass der Begriff *Changes* Letzteres hervorhebt, ist ein recht sympathischer Zug. Genau darauf,

auf die zeitliche Abfolge, kommt es (wie soeben gesehen) ganz besonders an, nicht nur auf die Gleichzeitigkeit von Tönen (die eher im *Voicing* zum Tragen kommt).

Changes: Die Akkordfolge, die Harmoniewechsel, welche einem Stück oder Thema zugrunde liegen.

Ersetzen wir nun in unserem Versuch, der Pentatonik von *I Got Rhythm* gerecht zu werden, die harmonischen Pendel durch authentische Akkordprogressionen (Bsp. 1.13). Am Anfang bietet sich die fallende Terzverwandtschaft an, danach Quintfälle. Gegenüber der Dissonanzbehandlung im traditionellen Tonsatz ergeben sich nur wenige Gewagtheiten (aufwärts geführte Septime im Sp⁷ in T. 2, unaufgelöster Nonenvorhalt in T. 3). Und allein durch die Verwendung fast ausschließlich authentischer Verbindungen (inklusive des Parallelismus-Musters) klingt der Satz schon – nun ja, *fast* jazzig.

T Tp Sp⁷ D⁷ T⁹⁽⁸⁾Tp Sp⁷ D⁷ (Sp⁷ D^{b6}) S \$ (I^{b7}D⁹) D⁷ T
 I vi ii⁷ V⁷ I vi ii⁷ V⁷ ii⁷ V⁷ I IV V⁷→V⁹→V⁷ I
 Es(IV)

Bsp. 1.13: Starke Akkordprogressionen zur Pentatonik von *I Got Rhythm*

Beim Übergang von T. 4 zu T. 5 bleibt der Fundamentton bzw. Grundton des Akkordes erhalten (F), allerdings ändert sich seine Funktion: Aus einer Dominante (Dominantseptakkord D^7/V^7) wird eine Prädominante (hier: Sp^7/ii^7), also ein Akkord, welcher einer Dominante vorangeht. Dies geschieht meist durch eine zusätzliche Verkettung in Gestalt von Dissonanzauflösungen. Im Beispiel löst sich die Septime der ii bzw. Sp ganz konventionell in den Leitton, die Terz der Dominante auf. Der Funktionswechsel von einer Dominante in Richtung auf eine Prädominante geschieht dabei typischerweise durch Vermollung der (Dur-) Dominante. Hier wird die Dominante F-Dur (in B-Dur) zur Prädominante F-Moll innerhalb einer Ausweichung nach E^b -Dur. Diese Art des Funktionswechsels findet sich in den Changes vieler Standards. Hier offenbart sich uns ein weiteres typisches Merkmal der Harmonik des Mainstream-Jazz: häufige Wechsel des Tonartzentrums, nicht selten eine regelrecht schweifende Tonalität erzeugend. Dass dies auf gefällige Weise geschieht – dafür sorgen die starken, authentischen Klangverbindungen.

1.4 Die Dissonanz im Jazz: emanzipiert und populär

Wenn es zutrifft, dass ein Teil des Geheimnisses der Jazzharmonik in der Verwendung authentischer Verbindungen, vor allem des authentischen Quintfalls liegt, dann könnten wir einmal versuchen, eine traditionelle Melodie zu verjazzen. Wie wäre es mit dem Kinderlied *Hänschen klein*? Wir können dies in den ersten beiden Takten anhand der oben gefundenen Changes für *I Got Rhythm* versuchen (Bsp. 1.14).

Vermollung

AT AH AH AH AH AS

I^7 vi^7 ii^7 V^7 ii^{11} V^7 IV^9 $bVII_b^7$

5 Eb-Dur (IV)

(AS) AT AH AH PH ? ?

I^7 vi^7 ii^7 V^7 ii^7 Fr_3^4/I I

Bsp. 1.14: Der kleine Hans, „verjazzt“

Hier ergibt sich nun an einigen Stellen dieses Arrangements ein Problem, wenn man es durch die Brille der klassischen Satzlehre betrachtet. Da ist einmal in T. 3 Zzt. 1 die Quarte (hier als 11, also Undezime, beziffert) zum F-Moll-Akkord. Solche offenen Quartan sind im klassischen Tonsatz ziemlich verboten. Den Akkord über A^b im vierten Takt kann man als Chopinschen Sextvorhalt in einer Dominante hören (dann sollte allerdings die zugehörige D^b -Dur-Tonika folgen). Ebenso sprengt die exponierte None in dem zwischentonal wirkenden E^b -Dur-Akkord zu Beginn von T. 4 den Rahmen des Üblichen. Takt 7 überrascht mit einer Septime *und* None zum Akkord der zweiten Stufe, und zum dann folgenden Akkord belassen wir einstweilen das Fragezeichen.

Kurz gesagt: Wir haben Harmonien unterlegt, ohne uns darum zu kümmern, ob sie aus Sicht des traditionellen Tonsatzes überhaupt zur Melodie passen. Gleichwohl – oder gerade deswegen – klingt das Arrangement deutlich jazziger als alles bisher Versuchte. Anscheinend fügen sich die seltsamen Dissonanzen hier gut ein. Und damit kommen wir zum zweiten der beiden oben erwähnten Geheimnisse der Jazz-Harmonik: dem gegenüber der Harmonik des 19. Jahrhunderts (und auch aktueller Stile der Unterhaltungsmusik) deutlich erhöhten Dissonanzgrad.

Die traditionelle Harmonielehre basiert auf dem Dreiklang: der *trias harmonica perfecta*, wenn es sich um einen Durdreiklang handelt, der *trias harmonica imperfecta* im Fall des Mollakkords. Der Durdreiklang ist Bestandteil der ersten drei Partialtöne (1, 3 und 5, geradzahlige Partialtöne sind Oktavwiederholungen bereits bekannter Töne) der Natur- oder Ober- oder (besser) Partialtonreihe. Nicht zufällig heißt der Durdreiklang auch *trias harmonica naturalis*. Für Paul Hindemith bildete er die Basis aller Musik und „eine der großartigsten Naturerscheinungen; einfach und überwältigend“. ³⁴ Demgegenüber fällt der Molldreiklang ab. Er ist zwar in der Partialtonreihe enthalten, aber nicht zu deren Fundamentton. Daneben gibt es in der Renaissance und der Barockzeit noch den verminderten Dreiklang, aber praktisch nur in Sextakkordstellung. Meistens hat er dominantische Funktion, dann fasst ihn die Funktionstheorie als D^7 und die Stufentheorie als $\text{vii}^{\text{o}6}$ (Sextakkord des verminderten Dreiklangs auf der Leittonstufe) auf (Bsp. 1.15).

Dur/Moll Durdreiklang Molldreiklang

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

m D v m

t S D^7 t

$\frac{3}{5}$ $\frac{5}{5}$

i^6 IV $\text{vii}^{\text{o}6}$ i

③ ④ ② ①

Bsp. 1.15: Die Dreiklänge und ihr Ursprung in der Partialtonreihe

Mit diesen drei Klängen und nur noch wenigen weiteren Abwandlungen konnte man im 16. und 17. Jahrhundert interessante Musik erfinden. Die vier Akkorde rechts könnten durchaus einem Kantionalsatz von Heinrich Schütz oder einem seiner Zeitgenossen entnommen sein. Oben sind die drei Akkordtypen (*moll*, *Dur*, *vermindert*) angegeben, darunter die Chiffrierung nach dem Generalbass (die Basisstufen in der Tonart C-Moll sind unten vermerkt, als eingekreiste arabische Ziffern), dann die Übersetzung in die gängigen Chiffren der Funktions- bzw. Stufentheorie. ³⁵

Für die Harmonik der allermeisten Jazzstile nach dem *Dixieland*-Stil gilt nun jedoch: Der Basisklang im Jazz ist der für klassische Tonsetzer per se dissonante Vierklang

³⁴ HINDEMITH: Unterweisung im Tonsatz I, S. 39.

³⁵ Von diesen Bezeichnungsweisen kennt die Jazztheorie nur die Stufenbezeichnungen. Selten kommt die Nomenklatur der Funktionstheorie zur Anwendung, wobei allerdings die Funktion eines Akkordes als *Dominante* gesehen und oft auch so benannt wird.

(Septakkord)³⁶. Dazu treten sogar noch weitere Zusätze, die bereits erwähnten *Tensions*. Beide, die als selbstverständlich und akkordeigen zu betrachtende Septime und die Tensions, verhalten sich nicht unbedingt so, wie wir es aus der klassischen Harmonielehre kennen. Ein Beispiel: An unserem Satz zu *I Got Rhythm* (Bsp. 1.13, S 21) könnte man bemängeln, dass es in Takt 2 einen C-Moll-Septakkord gibt, dessen Septime beim Wechsel zum F-Dur-Septakkord (zweite Takthälfte) aufwärts aufgelöst wird. Im klassischen Kontrapunkt müssen Septimen abwärts geführt werden (erst recht in der Oberstimme). Jazzer kennen solche Bedenken nicht. Zwar führen auch sie Septimen gerne abwärts, aber eher, weil das auf dem Tasteninstrument oft (im Wortsinne) „nahe liegend“ ist, weniger aus ästhetischen Gründen. Die Septime ist im Jazz ein ganz gewöhnlicher Bestandteil eines jeden Akkordes, keine Dissonanz, die wie ein rohes Ei zu behandeln wäre. Ebenso wenig stört in Takt 3 die None in der Oberstimme oder die Sexte G in Takt 5 (zweite Hälfte), die Chopin im Dominantseptakkord wohl kaum aufwärts geführt hätte. Was im 19. Jahrhundert eine erstarrte Vorhaltsdissonanz war und folglich meist wie ein Vorhalt, also abwärts, aufgelöst wurde, hat sich im Jazz längst als Akkordbestandteil „emanzipiert“ (wie Arnold Schönberg es nannte³⁷) und bedarf daher keiner Auflösung mehr.

Im Bsp. 1.16 sehen wir zunächst die Abwärtsführung eines dominantischen Sextvorhaltes, wie ein Frédéric Chopin sie gerne verwendet hat (z. B. in seiner bekannten Etüde op. 10 Nr. 2, Bsp. 1.17). Die Jazz-Kadenz in der Mitte des Beispiels folgt immerhin der tradierten Auflösungsrichtung der Sexte (nämlich abwärts), aber mehr aus praktischen Gründen (das Voicing, der Klaviergriff, legt dies nahe). Die dritte Kadenz führt die Sexte ungeniert aufwärts.³⁸

Die Vorhaltsdissonanzen haben sich in der Klassik über die Jahrhunderte verselbstständigt. Dabei sind sie zu Akkordbestandteilen erstarrt. Zur Bach-Zeit gibt es die *charakteristischen Dissonanzen* (wie die Funktionstheorie sie nennt) von Subdominante (Sexte) und Dominante (Septime). Den Dominantseptnonakkord Schumanns und Mendelssohns kann man als erstarrten Nonenvorhalt in der Dominante auffassen. Am Ende des 19. Jahrhunderts können Dominantakkorde sechs verschiedene Töne

36 Das ist eine im Grunde unzulässige Vereinfachung: Nicht nur im Dixieland-Jazz und davor, auch noch im frühen Swing-Stil sind Akkorde mit Sextzusatz (statt der oben postulierten Septime) nicht weniger grundlegend. Mit der Zeit dominiert dann doch die Septdissonanz die Harmonik des Jazz. X⁶-Klänge bleiben aber insbesondere in Schlussklängen lange gebräuchlich und werden auch in modernen Leadsheets so angegeben. Siehe dazu auch Fußnote 38.

37 Schönberg spricht von der „Emanzipation der Dissonanz“, vgl. SCHÖNBERG: *Komposition mit zwölf Tönen*, S. 107

38 Wer in den C^{maj7(#11)}-Akkorden im Bsp. 1.16 die in der Chiffre angegebene *maj7* vermisst: Diese wird gerne durch die 6 (hier der Ton a) ersetzt. Von ihrer Funktion her sind C^{maj7} und C⁶ äquivalent. Sie bezeichnen gleichermaßen Tonikaakkorde, Stufe-I-Akkorde. Es gibt gewisse Feinheiten im Arrangement, welche die eine oder andere Bezeichnung angemessener erscheinen lassen. Man könnte auch C^{6(#11)} schreiben, was man aber selten sieht, dann noch eher C^{13(#11)}, also Tredezime statt Sexte, sobald die Undezime mit im Boot sitzt. Alles klar?

$D_6^7 \quad 5 \quad T$
 $D_6^7 \quad 5 \quad I$
 $D_6^9 \quad 7$
 $D_6^9 \quad 7$
 $D_6^9 \quad 7$
 $D_6^9 \quad 7$

Bsp. 1.16: Die Emanzipation der Dissonanz

$D_6^7 \quad 5 \quad T$
 $(D_6^7 \quad 5) \quad S$
 $(D_6^7 \quad 5) \quad Tp$

Bsp. 1.17: Frédéric Chopin, Etüde op. 10 Nr. 3 E-Dur, T. 13 ff.

enthalten, beispielsweise in Anton Bruckners Symphonien. Allerdings löst Bruckner die Dissonanztürme noch gerne Schritt für Schritt abwärts auf, noch ganz im Sinne von Vorhalten (Bsp. 1.18).

$9+ \rightarrow 9- \rightarrow 8$
 $4 \rightarrow 3$
 $6 \rightarrow 5$

H-Dur: D^7

Bsp. 1.18: Anton Bruckner, Symphonie Nr. 7 E-Dur, erster Satz, T. 119 f.

Geringfügig abgespeckt (das D# außer Acht lassend) ließe sich Bruckners Akkord im ersten Takt auch als Kombination von F#-Dur, repräsentiert durch Grundton und Quinte, und E-Dur auffassen. Um eine große Terz abwärts transponiert entspricht die-

ses Gebilde dem Anfangsakkord der recht bekannten Komposition *Maiden Voyage*³⁹ von Herbie Hancock (Bsp. 1.19). Das Material ist fast identisch; der entscheidende Unterschied liegt darin, dass im modernen Jazz die Dissonanz einen Eigenwert bekommen hat, jenseits des Zwangs zur Auflösung.

vereinfacht transponiert Vamp von *Maiden Voyage*

Bruckner

F#⁹ D⁷(sus4)

Bsp. 1.19: Herbie Hancock, *Maiden Voyage*

Hancocks gesamtes Stück basiert ausschließlich auf solchen verselbstständigten Vorhaltsklängen, sogenannten *sus-Akkorden*, rhythmisch strukturiert zum rechts in Bsp. 1.19 wiedergegebenen *Vamp*.

sus-Akkorde: Akkorde, die einen Vorhalt enthalten, meist den klassischen Quartvorhalt (4-3), wobei der Vorhalt unaufgelöst bleiben kann.

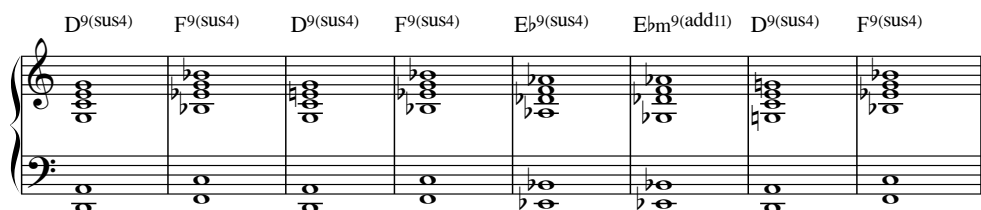
Vamp: Festes Begleitmodell der Rhythmusgruppe, auch eine ostinat wiederkehrende Akkordfolge.

Ein populäres Beispiel für einen Vamp findet sich in Joe Zawinuls Hit *Birdland*.⁴⁰ Von den *sus-Akkorden* in *Maiden Voyage* erwarten wir gar nicht, dass sie sich auflösen. Die Klänge bleiben schwebend, doch selbstständig. Bsp. 1.20 zeigt die Akkordfolge von *Maiden Voyage*. Jeder Klang bleibt im Stück über 4 Takte liegen.

Auch im Bewusstsein der Hörer wurde die Dissonanz im Laufe der Musikgeschichte mehr und mehr hoffähig. Einstmals bildete man Schlussklänge, die aus perfekten Konsonanzen (Einklang, Oktave und Quinte) bestanden. Dann kam die Durterz hinzu, später die Mollterz. Bald traten die oben erwähnten Vorhalte in die Kadenz (und eroberten von dort aus mehr und mehr den gesamten Tonsatz). Zu Johann Straußens Sexten und Nonen erhoben die Wiener des 19. Jahrhunderts die Champagnergläser. Im 20. Jahrhundert schließlich ertönten in Kaufhauslautsprechern, Fahrstühlen, Hotelbars und Fernsehgeräten jazzige Fünfklänge mit großer Septime und None, ohne dass irgendjemand an den Dissonanzen Anstoß genommen oder einem Barpianisten in die

39 LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 273, Originalaufnahme: HANCOCK: Maiden Voyage, Track 1.

40 WEATHER REPORT: Heavy Weather, Track 1, ab 1:58.



Bsp. 1.20: Herbie Hancock, *Maiden Voyage*, Changes

Tasten gegriffen hätte, um einen vermeintlich dissonanten Schlussakkord aufzulösen. Die „E-Musik“ des 20. Jahrhunderts hat die Emanzipation der Dissonanz auf die Spitze getrieben, doch damit das breite Publikum verstört. Populär gemacht wurden die modernen Klänge wenige Jahre später durch den Jazz. Schlussakkorde (also Akkorde ohne weitere Auflösung) wie die in Bsp. 1.21 links gezeigten spielten die Fernseh-Big-Bands in den 70er Jahren am Sonntagabend zur besten Fernseh-Unterhaltungszeit. So etwas läuft heutzutage unter dem Etikett *Easy Listening*. Und in den 60er Jahren ging ein Hit um die Welt, Antonio Carlos Jobims *The Girl From Ipanema*,⁴¹ der mit drei Tönen beginnt, die sich nach herkömmlichen Maßstäben dissonant zu ihrem Begleitakkord verhalten. Das Stück basiert auf einem Motiv aus den pentatonisch angeordneten Tönen G, E und D.⁴² Klassisch könnten sie die Oberstimme einer Kadenz in G-Dur bilden (Bsp. 1.21 Mitte). Hier sind alle Töne konsonant zu den Akkorden. Im *Girl from Ipanema* jedoch wird diesen Tönen F^{maj7} (die Akkordsymbole werden weiter unten erklärt) unterlegt (Bsp. 1.21 rechts). G und D sind dabei Tensions (die None und die Sexte bzw. Tredezime im F-Dur-Dreiklang). Das E ist die maj7, die in F-Dur leitereigene große Septime in der Tonika bzw. I. Wem die Denkweise „G, E und D passen zu einem F-Dur-Akkord“ nichts ausmacht, hat den entscheidenden Schritt zum Denken in Jazz-Klängen vollzogen.

Die Pointe des Ganzen: Zum Dreitonmotiv klingt nicht nur F^{maj7}, sondern selbstverständlich ebenso gut ein G-Dur-Dominantseptakkord (G⁷, siehe wiederum Bsp. 1.21). Weniger schön wäre jedoch ein G-Moll-Septakkord (Gm⁷). Daher versetzt Jobim in dem Moment, wo G-Moll als II. Stufe in F-Dur erklingen soll, sein Motiv um einen Ganzton abwärts. Das dadurch gewonnene C ist als 11 wieder eine gut klingende Tension in einem G-Moll-Septakkord (Gm⁷). Diese drei dissonanten Noten in Jobims Welthit – man beachte die motivische Sparsamkeit – eroberten im Bossa-Nova-Gewand in den 1960er Jahren die Welt und verhalfen nebenbei der jungen Sängerin Astrud Gilberto zu Weltruhm. In der Gestalt von Jazz-Klängen können Dissonanzen

41 WONG: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 132.

42 In der legendären Aufnahme von Frank Sinatra zusammen mit dem Komponisten erklingt es im Arrangement von Claus Ogerman bereits im Intro, in den Posaunen (SINATRA: Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim, Track 1).

Ohrwurm-Qualitäten gewinnen. Die Kombination aus Dreiklangstönen, Septime und ein bis drei Tensions macht es möglich.

The musical notation shows a sequence of chords in G major: Cmaj7, C7(#11), Fmaj7, G7, Gm7, Gb7(#11), and Fmaj7. Below the notation, the functional analysis is provided in two rows:

G: T	S	D	F: T	Id	Sp	D ⁷ ? 5>	T
I	IV	V	I	V/V	ii	Fr/I?	I

Bsp. 1.21: Emanzipierte Dissonanzen über dem Hauptmotiv von *The Girl From Ipanema*

1.5 Internationale Akkordbezeichnungen

Funktions- oder Stufenchiffren sind (auf verschiedene Weise) geeignet, Zusammenhänge der Harmonik aufzuzeigen und bis zu einem gewissen Grad eine erste Form der analytischen Annäherung zu ermöglichen. Für die Zwecke der Jazzpraxis erweisen sich die Funktionschiffrierungen in den meisten Anwendungsfällen als eher unhandlich, denn sie wurden erfunden, um ein Netz von Beziehungen zwischen den Akkorden einer Tonart herzustellen (mag man dieses als schlüssig erachten oder auch nicht). Jedenfalls sind die Funktionschiffren nicht dafür gemacht, eine schnelle Assoziation zwischen Chiffre und Akkordgriff auf dem Instrument herzustellen. Die Stufenchiffren sind diesbezüglich viel pragmatischer und werden in der Jazztheorie und auch in der Praxis gerne verwendet. Jede weiß, was gemeint ist, wenn sie hört „Spiele eine II-V-I-Kadenz“.⁴³ Vor allem jedoch werden Akkorde in der Jazztheorie durch *absolute Akkordbezeichnungen* angegeben. In jedem Jazz-Arrangement findet man sie, vor allem aber auch in den Leadsheets, wie sie in den Realbooks wiedergegeben werden.

⁴³ In Funktionen übersetzt könnte das im besten Falle Sp-D-T bedeuten, im schlimmsten Fall (Mollkadenz) jedoch s-D-t. Angesichts der Chiffre s bekommen manche Leute einen Tobsuchtsanfall. Mit Recht.

Dreiklänge

Anders als die deutschen Akkordbezeichnungen, welche sich beispielsweise in Melodiesammlungen mit Gitarren-Akkordgriffsymbolen finden, kennt die international übliche Akkordchiffrierung keinen Unterschied zwischen der Großschreibung für Akkorde mit großer Terz und der Kleinschreibung für Mollakkorde. Es gelten vielmehr folgende Grundsätze:

- Akkorde werden nach dem Fundamentton der Terzschichtung (im Sinne der Stufentheorie) benannt.
- Bei den so entstehenden Klängen handelt es sich stets um Akkorde mit *großer Terz*, also Durakkorde. Beispiele: A=A-Dur, E=E-Dur.
- „Schwarze Tasten“ werden durch ein dem Stammtton beigefügtes Versetzungszeichen ausgedrückt: F $\sharp$ =Fis-Dur, A $\flat$ =As-Dur.
- Mollakkorde (allgemein Akkorde mit kleiner Terz) werden durch ein „m“ nach dem Akkordbuchstaben chiffriert, oder auch durch ein nachgestelltes Minuszeichen: Am=A-Moll, E $\flat$ =Es-Moll.
- Verminderte Dreiklänge werden entweder durch den Zusatz *dim* gekennzeichnet oder (häufiger) durch einen hochgestellten kleinen Kreis. Ist zusätzlich eine kleine Septime beteiligt, so entsteht der *halbverminderte Septakkord*. Dann ist die Chiffre Xm^{7(b5)} gebräuchlich. Dahinter steht die herrlich pragmatische Denkweise, beim verminderten Dreiklang handele es sich um einen Mollakkord mit verminderter Quinte.⁴⁴ Für den verminderten Dreiklang *ohne* Septimzusatz wird man allerdings eine Chiffrierung wie „Em^{b5}“ (verminderter Dreiklang E-G-B $\flat$) nicht finden. In diesem Fall ist stets E^{dim} bzw. E^o gebräuchlich. Die Schreibweise b5 gibt es also nur beim halbverminderten Septakkord.
Verwirrend ist in diesem Zusammenhang, dass verminderte Dreiklänge den Zusatz ^o bekommen, halbverminderte Septakkorde hingegen einen *durchgestrichenen* Kreis ^o. Der Dreiklang A-C-E $\flat$ schreibt sich also A^o, der Vierklang A-C-E $\flat$ -G jedoch A^{o7}. Alles klar? Am^{7(b5)} ist hier deutlicher.
- Liegt ein anderer Ton als der namensgebende Fundamentton der Terzschichtung im Bass, so wird sein Tonname nach einem Schrägstrich (*slash*) angegeben, z. B. C/E für die Sextakkordstellung von C-Dur.

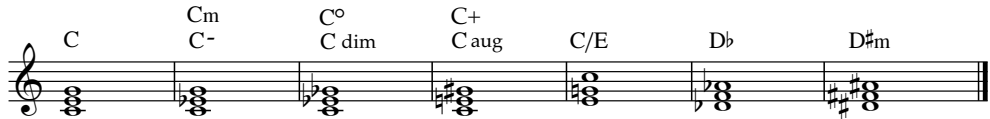
Verkürzte Akkorde (Dominantseptakkorde ohne Grundton) im Sinne der Funktionstheorie kennt der Jazz ebensowenig wie die Stufentheorie. Der verminderte Drei-

⁴⁴ Das entbehrt nicht einer gewissen Logik. Vom Durakkord gelangt man zum verminderten Dreiklang durch zwei Tiefalterationen: Zuerst wird die Terz klein, dann die Quinte vermindert. In beiden Fällen tritt ein Wechsel der Bedeutung bzw. eine Funktionsverschärfung ein. Die „Vermollung“ lässt einen Akkord sub- oder prädominantisch erscheinen. Die Tiefalteration der Quinte bewirkt bei gleichbleibend prädominantischer Funktion zusätzlich einen Wechsel aus einer Dur- in eine Mollumgebung (aus einer ii in Dur wird eine ii^o in Moll).

klänge E-G-B $\flat$ ist E $^{\dim}$ oder E $^{\circ}$ oder beispielsweise ii $^{\circ}$, nicht aber ein verkürzter C-Dur-Septakkord (D 7 in der Funktionstheorie, die Stufentheorie würde denselben Klang als vii $^{\circ}$ chiffrieren). Mit anderen Worten: Der verminderte Dreiklang wird wie in der Stufentheorie auch nach dem *unteren Ton der Terzschichtung* benannt.

Die Akkorde rechts im Bsp. 1.15 (S. 23) heißen demnach Cm/E $\flat$, F, B $^{\circ}$ /D und Cm. Allerdings sind Dreiklangsumkehrungen im Jazz eher selten. Daher wird man die etwas umständlich wirkende *slash*-Notation in Leadsheets nicht allzu häufig antreffen. Dann jedoch ist sie für das schnelle Lesen beim Improvisieren praktisch. Explizit notierte Akkordumkehrungen spielen in der Praxis schon deswegen kaum eine Rolle, weil die real erklingende Basslinie von den Bassistinnen improvisiert wird, meist als sogenannter *Walking Bass*, mit viertelweisen Figurationen zu den Hauptnoten der angegebenen Harmonie (Bsp. 1.23). Die Tonbuchstaben der Akkordchiffren geben (cum grano salis) so etwas wie den Fundamentbass vor, den *basse fondamentale* Rameaus, nicht den real erklingenden *Basso continuo*. Trifft man auf Slash-Akkorde, so handelt es sich meistens um ein Arrangiermuster (etwa einen Orgelpunkt wie in Bsp. 6.73 auf S. 267) oder eine Behelfsnotation (vgl. Bsp. 6.76 auf S. 269).

Bsp. 1.22 fasst die Chiffrierungen für Dreiklänge zusammen. Der *übermäßige Dreiklang* ist nur der Vollständigkeit halber erwähnt. Er wird uns selten begegnen (s. u. Kapitel 4.5, S. 188).⁴⁵



Bsp. 1.22: Die Chiffrierung von Dreiklängen

Walking Bass: Die vom gepupften Kontrabass oder E-Bass meist improvisiert ausgeführte, überwiegend in Viertelbewegung sich von Grundton zu Grundton der Harmonie bewegende Basslinie.

45 Die Bedeutung des übermäßigen Dreiklangs wird regelmäßig überschätzt, weil er in der allgemeinen Musiklehre als quasi gleichberechtigt neben den Dreiklangsformen Dur, Moll und vermindert aufgeführt wird. Während diese in jeder diatonischen Umgebung leitereigen vorkommen (der verminderte schon mit vergleichsweise limitierten Möglichkeiten der Anwendung), ist der übermäßige Dreiklang stets ein chromatisches, künstlich hergestelltes Gebilde mit höchst begrenztem Einsatzfeld.

Bbmaj7 Gm7 Cm7 F7 Fm7 Bb7 Ebmaj7 Ab7

Walking Bass

Virtueller Fundamentbass

Bsp. 1.23: Ein *Walking Bass* und der gedachte Fundamentbass zu Bsp. 1.14

Die Septakkorde

Wie bereits erwähnt sind Terzschichtungen aus vier Tönen, also Septakkorde, die Basis von Jazz-Akkordbildungen, fast immer allerdings ergänzt um die *Tensions* bzw. *Optionstöne*. Je nach Größe der drei beteiligten Terzintervalle entstehen dann Akkorde mit Schlussfähigkeit (was die Funktionstheorie *Tonika* nennt, die Stufentheorie I), solche mit prädominantischem Charakter (S bzw. IV, im Jazz allerdings häufiger Klänge der II. Stufe) oder eben dominantische Klänge, Stufe-V-Klänge also. Die Norm bildet dabei stets die *kleine* Septime. Der Dominantseptakkord lässt sich daher besonders kurz schreiben (etwa G^7 in C-Dur).

- Septimen sind standardmäßig klein.
- Große Septimen werden durch den Zusatz maj7 , ma7 , j7 oder ein kleines Dreieck chiffriert: $^{\triangle}$.
- Septimen in verminderten Septakkorden sind vermindert, ohne dass dies angegeben wird.
- Dominantseptakkord: X^7 (V^7 , z. B. C^7)
- Mollseptakkord: Xm^7 (ii^7 , z. B. Cm^7)
- halbverminderter Septakkord: $Xm^{7(b5)}$ oder X^{o7} (z. B. $Cm^{7(b5)}$ oder C^{o7})
- verminderter Septakkord: X^{o7} (vii^{o7} , z. B. C^{o7})
- *Minor-Major*-Akkord (Moll mit *großer Septime*, als Tonika t/i in Moll): Xm^{maj7} (z. B. Cm^{maj7})

Die Chiffrierung der Tensions

Zu den vier Tönen des Basis-Septakkordes treten bis zu drei *Optionstöne* oder *Tensions* hinzu. Sie werden durch zusätzliche Intervalle im Akkordsymbol angegeben, meist in Klammern hinter der Chiffre für den Basisakkord (gelegentlich auch ohne die Klammerung). Bisweilen findet sich auch eine einzelne Ziffer, z. B. C^9 , was dann einen C-Dur-Dominantseptakkord mit *None* vorschreibt. Übrigens: Niemand hindert die

C ⁷	C ^{maj7}	E ^{o7}	C ^{m7}	C ^{m7(b5)} C ^{ø7}	C ^{m(maj7)}
kleine 7, Dominantseptakkord	Dur große 7	verminderter Septakkord	Moll, kleine 7	halbverminderter Septakkord	Minor-Major

Bsp. 1.24: Septakkordformen

Spieler beim Improvisieren daran, zu diesen fünf Tönen im C⁹ weitere hinzuzugreifen, wenn das Ohr oder die Kenntnis des Zusammenhangs dies nahelegt. Erweiterungen und Hinzufügungen sind jederzeit möglich. Für Weglassungen gilt dies natürlich auch, sofern dadurch nicht die Substanz des Klanges (im Regelfall die Terz und die Septime) angegriffen oder eine Besonderheit (etwa eine charakteristische Alteration) unterschlagen wird.

Während die Akkordseptime standardmäßig klein ist, sind die Optionstöne bzw. Tensions immer groß oder rein. Sind diese Töne klein oder vermindert oder übermäßig, wird dies durch ein vorangestelltes Versetzungszeichen (b bzw. #) gefordert, z. B. C^{7(b9)} für die tiefalterierte und damit kleine None oder C^{7(#9)} für eine hochalterierte None (die dann, ausgehend von der großen None, zu einer quasi-Mollterz wird; dazu später mehr).

Wie in der klassischen Stufentheorie werden die Akkordzusätze vom Grundton im Sinne des unteren Tons der Terzschichtung des Akkordes aus berechnet. In den traditionellen Theoriesystemen und insbesondere im Generalbass hängt es von der Tonalität oder der chiffrierten Funktion bzw. dem Ton im Basso continuo (und seiner Rolle in der Tonleiter) ab, ob diese Intervalle klein, groß, rein, übermäßig oder vermindert sind. Im Gegensatz dazu bezeichnen die Ziffern im Jazz wie gesagt stets große oder reine Intervalle. Die Basis der Akkordchiffrierungen ist die Harmonik der Durtonleiter, und dort sind nun einmal alle Intervalle über dem Grundton groß oder rein. Warum ist dann die Septime klein, wenn nicht ausdrücklich „maj7“ angegeben ist? Schlichtweg deshalb, weil im Jazz die Akkordtypen mit kleiner Septime in der Überzahl sind. Die große Septime in einem Akkord kommt seltener vor, fast nur in Tonika- (I) oder Subdominantakkorden (IV), wobei Letztere schon selten sind.⁴⁶ Es ist praktischer, den Normalfall „kleine Septime“ nicht jedes Mal hervorheben zu müssen. So gesehen basiert die Akkordchiffrierung auf der „Durtonleiter mit jedoch kleiner statt großer Septime“. Das aber ist exakt die Definition der Skala *Mixolydisch*, der Skala, die zu Dominantseptakkorden passt, wie in Kürze gezeigt werden wird (S. 38).

⁴⁶ Prädominanten sind im Jazz fast immer auf der II. Stufe angesiedelt, nicht auf der IV. Eine wichtige Rolle spielt die IV. Stufe im Blues, doch dort ist die Septime der IV wieder klein und gerade nicht leitereigen groß.

Das System der absoluten Akkordbezeichnungen ist also ein pragmatisches, und das ist auch gut so. Dies gilt auch für die Orientierung am Durgeschlecht als Normalfall, denn die große Mehrzahl der Standards steht in Dur. Tatsächlich beginnen manche zum Standard gewordenen Broadway-Songs oder Filmmusiknummern in Moll (z. B. Irving Berlins *How Deep Is The Ocean*), um am Ende doch in der parallelen Durtonart zu schließen. Darin unterscheidet sich die Musik des *Great American Songbook* keineswegs von derjenigen der Wiener Klassiker, die ebenfalls das „natürlich“ wirkende Durgeschlecht bevorzugten und sich damit von den Gepflogenheiten in der Barockzeit abgrenzten.

Die Quarte und die Sexte innerhalb der Terzschichtung werden sowohl als 4 bzw. 6 wie auch als 11 bzw. 13 chiffriert. Letzteres ist dann der Fall, wenn es sich um echte Tensions handelt. Im Falle der 11 ist aber meist die übermäßige 11 vorgeschrieben, also #11. Ist der Ton hingegen rein, vor allem innerhalb eines Dominantklanges (V⁷), so stellt er einen Quartvorhalt dar und wird als 4 vermerkt (sus4). Die Sexte kann eine den Klang würzende Tension sein, dann wird sie als 13 chiffriert⁴⁷ (zumeist ist dann die kleine Septime auch präsent). Vor allem Schlussakkorde werden oft als X⁶ vorgeschrieben. Dann *ersetzt* die Sexte die maj7, aus folgendem Grund: In der Melodie liegt typischerweise der Grundton des (Tonika-) Schlussakkordes. Die maj7 könnte sich als kleine Sekunde oder kleine None zu stark mit diesem reiben und wird daher durch ihren unteren Nachbarten, die dann in Dur und Moll gleichermaßen stets große Sexte, ersetzt.

Entscheidend ist: Die Qualifizierung eines Akkordes als entweder Dur- oder Mollakkord mit entweder kleiner oder großer Septime und gegebenenfalls Tensions deutet implizit seine *Funktion* an, also seine Bedeutung im Kadenzablauf. In erster Näherung gilt:

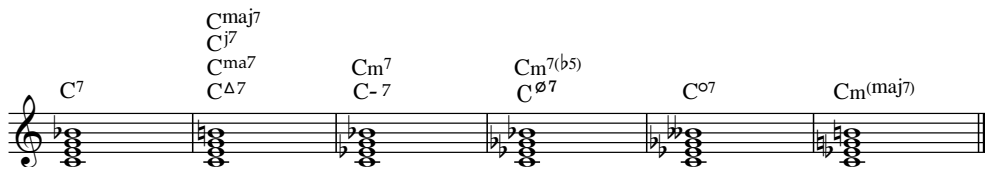
- Akkorde mit maj7 oder ersatzweise großer Sexte sind Klänge mit Tonikafunktion (Stufe-I-Akkorde).
- Durakkorde mit kleiner 7 und optional 9 und/oder 13 sind typischerweise Dominanten bzw. Stufe-V-Akkorde.
- Mollseptakkorde und halbverminderte Septakkorde stehen im Verdacht, als Stufe-II-Akkorde (Prädominanten) zu fungieren.⁴⁸

Wie die Chiffre eines Klanges im Detail auch aussieht: Wichtig ist, ihr die Information zu entlocken, ob es sich um eine Prädominante, Dominante oder Tonika handelt. Welche Tensions bzw. Optionen verwendet werden sollen, dürfen oder nicht dürfen, geht aus dem Akkordsymbol nicht unbedingt hervor, ist somit oft Auffassungssache

⁴⁷ In diesem Text ist bisweilen von der Sexte (6) die Rede, wenn die Tension der 13 (der Tredezime) gemeint ist. Der Grund für diese Inkonsistenz: Klassisch gebildete Musiker tun sich gewohnheitshalber mit Sexten leichter als mit Tredezimen.

⁴⁸ Zweifelsfrei gilt das, wenn sich fallend quintverwandt ein Stufe-V-Akkord (oder dessen Substitut) anschließt.

und muss gegebenenfalls durch Analyse⁴⁹ herausgefunden werden. Kurz: Auf den Akkordtyp, seine Funktion kommt es an;⁵⁰ Details können gerne improvisatorisch verändert, ausgeschmückt, ergänzt oder weggelassen werden. Jazz ist improvisierte Musik. Bsp. 1.25 zeigt einige (keineswegs alle) Formen der Chiffrierung von Vierklängen.



Bsp. 1.25: Die Chiffrierung von Septakkorden

Haben wir es in Kapitel 1.3 unternommen, eine Melodie durch authentische Verbindungen in Richtung auf Jazz-Klänge zu frisieren, so können wir nun einmal versuchen, typische Akkordchiffren aus einem Leadsheet in Töne zu übersetzen. Werden sie tatsächlich einen Jazz-Sound erzeugen? Ein geeignetes Stück ist Gershwins *Oh, Lady Be Good* (Bsp. 1.26 zeigt die melodischen Haupttöne und die Changes).⁵¹



Bsp. 1.26: George Gershwin, *Oh, Lady Be Good*, Anfang, melodisches Gerüst und Changes

Eine mögliche fünfstimmige Aussetzung gibt Bsp. 1.27. Dabei wurden folgende Prinzipien befolgt: Die vier Basistöne wurden verwendet, wobei jedoch die Quinte (als arg konsonierender Ton) oft entbehrlich ist und daher gegen eine der Tensions ausgetauscht wurde. Außerdem wurden alle im Akkordsymbol ausdrücklich angegebenen Tensions auch berücksichtigt. Im Einzelnen:

- T. 1: Zu den vier Basistönen G-B-D-F tritt die None.
- T. 2: C-E-[G]-Bb, jedoch wird die Quinte durch die 13 (A) ersetzt, dazu tritt die 9 (D).
- T. 3: Wie zuvor.
- T. 4: Zu B-D-F#-A tritt die in Mollseptakkorden und gleichermaßen halbverminderten Septakkorden oftmals gut passende 11 (E). Um die 9 erklingen zu lassen, wird

49 Analyse kann mit dem Kopf erfolgen (der Zweck des vorliegenden Buches) oder aber „aus dem Bauch heraus“, als quasi intuitiver Vorgang. Letzteres beruht auf Übefleiß und Erfahrung.

50 JUNGBLUTH: Jazz-Harmonielehre, S. 18.

51 Quelle für ein Leadsheet: LONG: The Real Book Of Jazz, S. 169.

diese im Durchgang aus der Terz erreicht, die (was auf den ersten Blick überraschen mag) in Voicings für den halbverminderten Septakkord gerne weggelassen wird. Im $B\flat^7$ ($B\flat$ -D-F- $A\flat$) wird wieder die Quinte durch die große (groß, weil nichts anderes angegeben) 13 ersetzt (G).

T. 5: Der Basis-Septakkord A-C-E-G mit großer None B.

T. 6: Wieder wird im Basisklang (D-F $\sharp$ -A-C) die Quinte durch die 13 (B) ersetzt. Die leitereigene große 9 (E) wird anschließend wie vorgeschrieben in die kleine 9 überführt, dort (x) enharmonisch verwechselt als D $\sharp$ notiert, weil dies eine schöne Akkordstruktur in der rechten Hand ergibt.

T. 7: Im G^6 ersetzt die Sexte die maj7 (E statt F $\sharp$ in G-B-D-F $\sharp$). Im E-Dur-Akkord (E-G $\sharp$ -B-D) sind die beiden Tensions bereits vorgeschrieben, die Quinte (B) entfällt folglich wieder.

T. 8: Vgl. T. 5; im $A\flat^7$ ($A\flat$ -C-E $\flat$ -G $\flat$) erklingt das in G-Dur leitereigene D, welches die vorgeschriebene Tension der $\sharp 11$ bildet. Nota bene: Die Septime heißt G $\flat$ und nicht (leitereigen) G, weil Septimen standardmäßig klein sind.

The musical score shows eight measures of chords in G major. The chords are: 1. Gmaj7, 2. C7, 3. G C9, 4. Bm7 Bb7, 5. Am7, 6. D7 D7(b9), 7. G6 E7(b13), 8. Am7 Ab7(#11). The notation includes treble and bass staves with chord symbols and voicings.

Bsp. 1.27: George Gershwin, *Oh, Lady Be Good*, Akkorde ausgesetzt

Viele andere Arrangements (hier: Auswahl der Töne, des Voicings) wären denkbar. Dies soll vorerst nur das Prinzip verdeutlichen, dass nämlich durch die Einbeziehung der Tensions Klänge entstehen, die per se jazzartig klingen. Dazu spiele man sich die Akkorde auch einmal in einer anderen als der vorgesehenen Reihenfolge vor. Nach welchen Gesichtspunkten die Tensions im Einzelfall ausgewählt werden, welche Voicings in der Praxis gut anwendbar sind und eine gute Wirkung erzielen – das wird in den folgenden Kapiteln Schritt für Schritt klar werden.

Wie sind denn die Akkordverbindungen in *Oh, Lady Be Good* beschaffen? Auf den ersten Blick auffällig abweichend von den in Kapitel 1.3 dargestellten Prinzipien. In den ersten Takten gibt es ein I-IV-I-IV-Pendel, das stark an Blues-Harmonik erinnert (wozu der Umstand beiträgt, dass der Akkord der IV mit der kleinen Septime versehen ist, wie im Blues gebräuchlich). Danach gleiten die Harmonien halbtönig abwärts, was plagalen Sekundschritten entspricht. Warum dieses chromatische Abwärtsgleiten dennoch stark und überzeugend klingt, wird später gezeigt werden. Ab T. 5 jedoch gibt es authentische Quint- und Terzfälle.

Übung 1: Akkorde bilden

Bilden Sie die folgenden Akkorde; dazu die vier Basistöne Grundton, Terz, Quinte und Septime entweder notieren oder auf dem Tasteninstrument anschlagen: D^{maj7}, Am⁷, E^{b7}, D^{b7}, D^{b7}, B^{maj7}, Gm⁷, Fm⁷, C^{#m7}, F^{#7}.

Übung 2: Akkorde chiffrieren

Chiffrieren Sie die in Bsp. 1.28 gegebenen Klänge.



Bsp. 1.28: Akkorde chiffrieren

Übung 3: Tensions ergänzen

Notieren Sie die angegebenen Tensions zu den in Bsp. 1.29 gegebenen Akkorden (jeweils nur den explizit vorgeschriebenen Zusatzton zum notierten Basisakkord) oder spielen Sie sie auf einem Tasteninstrument zusammen mit dem Basisklang:



Bsp. 1.29: Tensions notieren

1.6 Akkorde und Skalen

Addiert man zu den vier Basistönen (1–3–5–7) der bekannten Klänge die Tensions 9, 11, 13 (große None, Undezime, große Tredezime), so erhält man sieben verschiedene Töne, die sich (weil letztlich auf Terzschichtungen basierend) zu einer diatonisch-heptatonischen Tonleiter ergänzen. Bsp. 1.30 zeigt dies für die drei wichtigsten Akkorde in Dur (dort F-Dur), die Akkorde der Stufen II, V und I (die Funktionstheorie betrachtet sie als Sp, D und T).

Hier sind die drei Tensions leitereigen. Die Verhältnisse werden komplizierter, wenn man sie (wie bereits oben gezeigt) alteriert. Aus dem Dreiklang im klassischen Tonsatz

The musical notation for Bsp. 1.30 shows a sequence of chords and scales in F major. The chords are Gm7, C7, Fmaj7, Gm7, C7, and Fmaj7. The scales are Dorisch (g), Mixolydisch (C), and Ionisch (F). The notation is in 2/4 time and includes a bass line with chord symbols and a treble line with scale runs.

Bsp. 1.30: Akkorde (II-V-I) und Skalen in F-Dur

wird also im Jazz zunächst der Septakkord-Vierklang und dann durch Einbeziehung der darüber liegenden weiteren drei Terzen ein siebentöniges Gebilde, das sich ohne weiteres auch als Skala aufschreiben lässt. In der Jazztheorie werden Akkorde als Umgruppierung von Skalen aufgefasst und umgekehrt Tonleitern als Auffächerung des Materialvorrats eines im Prinzip siebentönigen Klangs. Ein Solist denkt möglicherweise lieber in Skalen (anhand derer er seine melodische Improvisation organisiert), eine Gitarristin vielleicht eher an den passenden Akkord. Beides sind jedoch gleichberechtigte Sichtweisen auf die gleiche Sache! Das ist die Idee der *Akkordskalentheorie*.⁵²

Akkordskalentheorie: Grundlegende Theorie der Harmonik im Jazz. Zu jeder Skala gehört ein bestimmter Akkord, zu jedem Akkord eine Skala (bisweilen auch mehrere).

Betrachtet man die Akkorde, welche in Dur leitereigen sind, und lässt alle möglichen Alterationen der Tensions außer Acht, so bekommt man als zugehörige Skala die Durskala, genauer gesagt einen ihrer Modi. Die Modi der Durskala sind aber nichts anderes als die bekannten Kirchentonarten. Es hat sich tatsächlich eingebürgert, die gleichen Bezeichnungen zu verwenden, wie sie für die traditionellen Modi Glareans⁵³ gebräuchlich sind: Ionisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Aeolisch sowie das im Jazz rehabilitierte (und als Skala für die Stufe II in Mollkadenzen recht wichtige) Lokrisch⁵⁴. Für die elementarste aller Jazz-Akkordverbindungen, die II-V-I-Kadenz in Dur, bedeutet dies:

52 Auch *Akkord-Skalen-Theorie* (HELLHUND: Jazz, S. 24). Das Konzept wurde im vergangenen Jahrhundert am renommierten *Berklee College of Music* entwickelt (JUNGBLUTH: Jazz-Harmonielehre, S. 7).

53 Glarean, eigentlich Heinrich Loriti (1488-1563), hat das System der 12 Kirchentonarten (statt zuvor 8) in seinem Traktat *Dodekachordon* (1547) entwickelt.

54 Einer Rehabilitation bedurfte das Lokrische, weil es früher wegen der fehlenden reinen Quinte über der Finalis nicht verwendbar war – man hätte die Quinte der Finalis-Akkorde hochalterieren müssen. Hochalterationen waren aber zunächst auf kleine Terzen in Mollakkorden beschränkt. Ihr Lebenszweck bestand darin, künstliche Leittöne zu erzeugen, die zum Grundton (modern gesprochen) des Folgeklangs führen. Mehr davon im folgenden Kapitel.

- Der Mollseptakkord auf der II ist mit der dorischen Skala assoziiert,
- der Dominantseptakkord auf der V mit der mixolydischen Skala
- und der Major-7-Durakkord auf der I mit der ionischen Skala.

Dabei sind die Bezeichnungen V^7 und Mixolydisch im Grunde Synonyme. „Spiele V^7 “ und „Spiele Mixolydisch“ meint denselben Sachverhalt.

Gegen diese Sichtweise ließe sich nun allerdings einwenden: Warum für die drei Basisakkorde der II-V-I-Kadenz, in C-Dur sind das Dm^7 , G^7 und C^{maj7} , umständlich drei verschiedene Skalen lernen? Dorisch (für die II), Mixolydisch (V) und Ionisch (I) haben auf diesen Stufen doch ein völlig identisches Tonmaterial, nämlich das von C-Dur selbst! Für das Durgeschlecht trifft dieser Einwand zu, doch in Moll besitzen bereits die drei II-V-I-Kadenzakkorde Skalen, die *verschiedene* Tonvorräte umfassen. Und die Angelegenheit wird auch in Dur schon uneinheitlicher, sobald Alterationen ins Spiel kommen (also nicht-diatonische Töne), und das geschieht oft. Ein Beispiel dafür sind Schlussakkorde in Dur-Stücken. Von der ionischen Skala (für $maj7$ -Akkorde) sind nur sechs der sieben Töne in Akkordvoicings benutzbar: Die Quarte (4 bzw. 11) gilt als unschön, als möglichst zu vermeidender Ton, als *Avoid Note*, als „Vermeidungs-Ton“ (die Erklärung dieses Phänomens folgt in Kapitel 1.7). Anders sähe es aus, würde die Quarte zum Tritonus ($\#11$) alteriert (Bsp. 1.31).

schlecht (F) gut (F $\#$) Lydisch

D-Dur
über C-Dur

Bsp. 1.31: Schlussakkord mit lydischer statt reiner Quarte ($\#11$)

Welche Skala entsteht auf diese Weise? Die C-Dur-Skala mit $F\#$ statt F , und das ist Lydisch (vorzeichenloses Lydisch von F bis F , eine Quinte aufwärts transponiert, wodurch das eine $\#$ in der Skala entsteht). Bei der melodischen Improvisation wird man also an die lydische Skala denken. Spielt man ein Akkordinstrument, so hilft die Denkweise $C^{maj7(\#11)}$ oder folgende Eselsbrücke:

Dur-Schlussakkorde mit $\#11$: Greife die Akkorde des Durdreiklangs (ggf. mit großer Septime) und dazu die Töne der Doppeldominante bzw. die Durform der II.

Im Beispiel oben (C-Dur) heißt dies: D-Dur über C-Dur greifen. In keinem Fall ist es ein Fehler, den lydischen Tritonus (übermäßige Quarte, #11) in einen Dur-Schlussakkord hineinzuspielen.

Damit stehen uns für Schlussakkorde schon zwei Skalen zur Verfügung: Ionisch und Lydisch. Und das ist erst der Anfang. Daher ist es doch ratsam, sich ein wenig in der Skalentheorie auszukennen. Ausführlich erläutert werden lydische Skalen und Akkorde in Kapitel 2.13. Auch wenn die Akkordskalentheorie, das parallele Denken in Akkorden und Skalen, bei der Beschränkung auf diatonisches Dur scheinbar kaum praktischen Nutzen bringt, offenbart sich dieser, sobald Tensions alteriert werden oder das farbigere Mollgeschlecht ins Spiel kommt.

1.7 Vermeidungsverhalten erwünscht: Avoid Notes

Dass tonartfremde Töne Klänge bereichern, die ihren Ursprung in leitereigenem Material haben, ist in der traditionellen Harmonielehre wohlbekannt. Zum ersten Mal tritt dieses Phänomen schon in Gestalt der künstlichen Leittöne in den Kadenzen der Vokalpolyphonie auf. Sie wurden lange Zeit als *musica ficta* betrachtet, als nicht so recht dem Tonsystem zugehörig⁵⁵. Ebenso bekannt sind Klangschärfungen in Dominantklängen (kleine statt großer Nonen, hoch- oder tiefallterierte Dominantquinten). Aber dass, wie soeben gesehen, Schlussakkorde (Akkorde mit Tonikafunktion) leiterfremde Töne enthalten können, ist doch recht überraschend. Tonikaklänge sollten doch die Tonart maximal stabilisieren und keineswegs tonale Irritationen zulassen.

Die übermäßige Quarte findet ihren Lebenszweck auch darin, einen siebentönigen Tonikaakkord zu ermöglichen (die vier Basistöne des maj7-Klages und drei Tensions: 9, #11 und 13). Die reine Quarte ist als Tension ungeeignet, weil sie sich als kleine Sekunde und auch (was häufiger vorkommt) als kleine None mit der wichtigen Durterz reibt⁵⁶. Generell kann man sich als Faustregel einprägen:

Kleine Sekunden oder Nonen, die sich zu den großen Terzen von Durakkorden ergeben, klingen ungünstig und sollten daher vermieden werden.

In den allermeisten Fällen bilden diese Töne sogenannte *Avoid Notes*. Beim Akkordspiel bemerkt das Ohr solche klanglichen Härten rasch. Denkt man jedoch an Skalen, weil man melodisch improvisiert, kann das Konzept der Avoid Notes hilfreich sein.

⁵⁵ Daraus entwickelten sich später die Sekundär- oder Zwischendominanten.

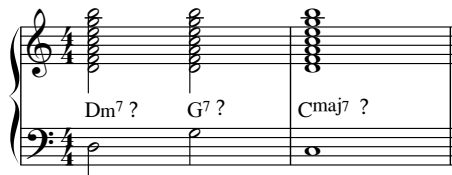
⁵⁶ Das Komplementärintervall der großen Septime brächte keine Abhilfe.

Avoid Note: Ton innerhalb einer Skala, welcher die harmonische Funktion des zugehörigen Akkordes beeinträchtigt, daher im Voicing vermieden wird und in der melodischen Improvisation zumindest nicht dominieren darf.

Tritt umgekehrt ein Ton in einer gegebenen Melodie deutlich hervor (etwa als lange, betonte Note), so sind diejenigen Akkorde ausgeschlossen, in welchen der Ton Avoid Note ist.

Wir haben das in Bsp. 1.31 gesehen: In einem C-Dur-Schlussakkord passt kein F, sehr wohl aber ein F#. Umgekehrt kann man zu einem F in C-Dur den Akkord der I bzw. die Tonika nicht spielen. Zu einem F# wäre dies durchaus möglich, wenngleich ein solcher Fall selten sein dürfte – keine gängige Melodie endet auf dem Tritonus der Tonart.

Praktisch jeder Akkord – mit Ausnahme des oben gezeigten lydischen Akkordes, denn im Lydischen sind alle Töne brauchbar – besitzt eine Avoid Note. Das ist auch gut so, denn wenn es siebentönige Akkorde gibt, so hätten alle Klänge die gleiche Charakteristik und würden sich in der Praxis nur durch den Basston unterscheiden. Ordnen wir versuchsweise die Töne der Akkordskalen der II, der V und der I terzgeschichtet an, wie in Bsp. 1.32. Erwartungsgemäß überzeugt das keineswegs. Dreimal erscheint im oberen System exakt derselbe Klang – und allein der Bass soll dafür verantwortlich sein, wie der Klang benannt wird (Dm⁷, G⁷ oder C^{maj7}) und (was wichtiger als die Benennung ist) welche Funktion er ausübt?



Bsp. 1.32: Siebentönige Akkorde in der II-V-I-Verbindung

Zum Teil ist es in der Tat so, dass der Bass bei identischem Voicing den Unterschied ausmacht. Wir hatten schon gesehen, dass die den Akkorden zugehörigen Skalen (D-Dorisch, G-Mixolydisch und C-Ionisch) drei Modi des Tonmaterials der Durtonleiter sind. Dorisch, Mixolydisch und Ionisch unterscheiden sich nur in ihren Anfangstönen, nicht im Tonmaterial selbst. Wie die Skala benannt wird, sei mithin reine Bürokratie – könnte man meinen.

Das stimmt aber nicht ganz: Die drei Skalen haben jeweils einen Ton, der im harmonischen Zusammenhang schwach wirkt, wenn nicht sogar ausgesprochen störend, sprich: welcher eine Avoid Note bildet. Diese wird man im Voicing weglassen und in der melodischen Improvisation verstecken, jedenfalls nicht hervortreten lassen, vielleicht sogar gänzlich vermeiden. Ohne die Avoid Notes gäbe es keine differenzierten

harmonischen Funktionen. Überspitzt formuliert erzeugt die eine Note, welche weggelassen oder versteckt wird, die Charakteristik des jeweiligen Klanges.

Die Avoid Notes sind ein weiterer Grund, warum das Denken in verschiedenen Skalen verbreitet ist und nicht etwa in einem C-Dur-Stück undifferenziert über die C-Dur Tonleiter improvisiert wird.

Was ist das Geheimnis der Avoid Notes? Wir müssten darüber nicht lange philosophieren, sondern könnten einfach die Töne auswendig lernen. Es sind dies für die Akkordskalen der II-V-I (vgl. Bsp. 1.33):

- im Dorischen (II) die Sexte,
- im Mixolydischen (V) die Quarte,
- im Ionischen (I) ebenfalls die Quarte.

The image shows musical notation for three scales and their corresponding chords. The top staff displays the scales: Dorisch (D-F-A-B-C-E), Mixolydisch (G-A-B-C-E-D), and Ionisch/Dur (C-D-E-F-G-A). The bottom staff shows the chords: Dm⁷ (D-F-A-B-C), G⁷ (G-B-D-F-A), and Cm⁷ (C-E^b-G-B^b-A). The Avoid Notes are marked with boxes and numbers: 6 for Dm⁷, 4 for G⁷, and 4 for Cm⁷.

Bsp. 1.33: Avoid Notes in der II, der V und der I

Für die beiden Dur-Akkorde greift dabei die oben erwähnte Faustregel: Kleine Sekunden oder Nonen über Durterzen sind ungünstig. Für Mollakkorde (oben die II) gilt: Alle Sexten in Mollakkorden (seien sie groß⁵⁷ oder klein) wirken ungünstig. Beispielsweise würde der Akkord der II, D-Moll bzw. D-F-A mit einem B (nota bene dem deutschen H) versehen wie eine Moll-IV mit sixte ajoutée wirken (s⁶ in der Paralleltonart A-Moll), aber nicht wie eine ehrenwerte Stufe II in C-Dur.

Wir können auch unser Ohr entscheiden lassen. Wenn wir Dm⁷ als II. Stufe von C-Dur einmal mit (gleichgültig, ob in der Oberstimme oder versteckt in der Mitte) und einmal ohne die Avoid Note spielen (Bsp. 1.34), wird sofort klar, welche Fassung besser klingt.

Wieso irritiert das B(♮) im Dm⁷? Als II. Stufe hat Dm⁷ prädominante Funktion, bildet also den vor-vorletzten Akkord vor dem vorletzten (der Dominante), vor dem letzten (der Tonika) in der Kadenz. Das B ist dann derjenige Ton, der eben *nicht* für die Prädominante (oder einen anderen Ort an der *Antepaenultima*-Position einer Kadenz), sondern als Leitton gerade für die Dominante (hier: G-Dur) charakteristisch ist! Wir sehen dies in der alten, vom Kontrapunkt regulierten zweistimmigen

57 Eine Ausnahme bildet die große Sexte in einem *Minor-Major*-Akkord, beispielsweise das A in Cm^{maj7}.

Eine Ausnahme bildet die kleine None in der Dominantfunktion. Dort ist sie im Jazz ebenso gebräuchlich wie in der traditionellen Harmonik (D^9).

Im Falle von vi^7 (Aeolisch) wäre folglich wie im Dorischen die Sexte eine Kandidatin für das Attribut *Avoid Note*, und so ist es auch. Die VI. Stufe folgt oft der I., vertritt sie gewissermaßen. Im Ionischen ist die Quarte problematisch, und dieser Ton ist von der VI. Stufe aus gesehen eben die Sexte (in C-Dur also F)⁵⁹. Genauso verhält es sich mit dem Mollakkord auf der III. Stufe in Dur (E-Moll in C-Dur, dessen Skala Phrygisch ist). Hier reibt sich wieder die Sexte (C) mit der einen Halbton entfernten Akkordquinte (B, zu deutsch H).

Welche Avoid Note hat das auf Seite 40 für die Benutzung in Schlussakkorden vorgestellte Lydisch? Keine! Deswegen wird Lydisch gerne gespielt – es ermöglicht einen siebentönigen Schlussklang. Allerdings muss man im Arrangement achtgeben: Zwischen lydischer Quarte (in C-Dur also F#) und Quinte (G) liegt eine kleine Sekunde, die besser nicht zur None werden sollte. Also lege man die #4 über die 5, und damit heißt der Ton besser #11.

Die II-V-I-Folge von Bsp. 1.33 lässt sich nun ganz einfach verbessern, indem die Avoid Notes weggelassen werden – und auch weitere, die kaum etwas zum Sound beitragen (das betrifft in Durakkorden oft die Akkordquinte). Bsp. 1.36 zeigt dies.

Bsp. 1.36: Die II-V-I-Folge ohne Avoid Notes

59 Trifft man in C-Dur auf einen A-Moll-Akkord (also die vi bzw. Tp), in welchem die Sexte F überdeutlich erklingt, so stellt sich die Frage, ob das tatsächlich als A-Moll zu hören ist oder nicht doch als F-Dur auf der Terz (F^7/A bzw. IV^6 bzw. S^7). Solche Überlegungen sind beileibe keine Haarspalterei: Möchte man aus guten Gründen einen A-Moll-Akkord realisieren, so wäre es ein Arrangierfehler, würde man unbeabsichtigt die Anmutung eines F-Dur auf dem Basston A erzeugen.

1.8 Das Geheimnis der Jazzimprovisation

... wird in diesem Kapitel auch nicht ansatzweise erschöpfend erklärt. Aber zumindest ein Aspekt des damit verbundenen Handwerks, die Harmonik betreffend, soll zur Sprache kommen. Der Schlüssel liegt in der Akkordskalentheorie.

Wenn Sie aufgefordert würden, über ein gegebenes Thema zu improvisieren, dann gingen Sie vielleicht ähnlich vor, wie Bach, Mozart oder Beethoven es in ihren (freilich komponierten, oder vielleicht teilweise er-improvisierten?⁶⁰) Variationswerken zeigten: Vermutlich richteten Sie Ihr Augenmerk auf den Verlauf der Melodievorlage, würden diese verzieren, abwandeln, mit einzelnen Motiven arbeiten. Das ist zwar im Jazz nicht ausgeschlossen, doch der Fokus liegt beim Improvisieren nicht auf dem Melodieverlauf. Vielmehr schaut der Jazzimprovisator auf die im Leadsheet angegebenen Akkorde bzw. die *Changes*.

Insofern ist Jazzimprovisation dem verwandt, was in der traditionellen Formenlehre *harmoniekonstante Variation* heißt: Ein bestimmtes Harmoniemodell bleibt erhalten, die sich darüber entfaltende Melodik ist frei. Ein Beispiel dafür ist die Improvisation (oder Komposition) einer Passacaglia. Das sich permanent wiederholende Bassmodell legt den Harmonie- und Kadenzverlauf fest, die sich darüber entfaltenden Melodien oder Kontrapunkte sind frei.

Improvisation ist im Jazz also Improvisation über die *Changes*. Die handwerkliche Seite dessen zu beherrschen, dabei hilft die Akkordskalentheorie. Zu jedem Akkordsymbol gehört eine (mindestens eine!) Skala. Durch die Akkordchiffren und die mit ihnen verbundenen Skalen steht uns für die Melodiefindung beim Improvisieren sogleich ein siebentöniger Materialvorrat zur Verfügung. Beschränken wir uns zunächst der Einfachheit halber auf die Durkadenz, die (vi-) ii-V-I-Kadenz, können wir sogar sagen: Wir können jederzeit alle Töne von Dur verwenden. Nur mit der Avoid Note der jeweiligen Skala (Aeolisch-Dorisch-Mixolydisch-Ionisch) sollte man vorsichtig umgehen. Ansonsten muss eine Melodie, sei sie improvisiert oder auch komponiert, nicht ängstlich um Harmonie mit den unterlegten Akkorden bemüht sein. Das gesamte Material, welches eine Akkordskala bereitstellt, ist im Prinzip gleichberechtigt einsetzbar.

Beispiele für melodische Improvisationen im Jazz kann man heutzutage leicht studieren, denn von berühmten Soli existieren Transkriptionen.⁶¹ Bestimmte Improvisationen haben sich in der Hochzeit des Bebop sogar zu eigenen Stücken verfestigt, sogenannten *Heads*⁶².

60 Zum Begriff des *Er-Improvisierens* vgl. BEHRENDT: Das Jazzbuch, S. 206.

61 *Transkribieren* (von einem Tonträger nach Gehör notieren) eines Themas oder häufiger noch eines Solos ist eine gängige Übung in der Jazzpädagogik. Mehr oder weniger perfekte Transkriptionen bedeutender Aufnahmen oder Soli sind über den Musikalienhandel zugänglich.

62 Im englischen Sprachgebrauch wird mit *head* oft auch ganz allgemein das „Thema“ eines Standards bezeichnet (LEVINE: Das Jazz Theorie Buch, S. 387).

Head: Eine Komposition, die auf der Akkordfolge eines bekannten Jazz-Standards basiert. Mit dieser Akkordfolge im Kopf („head“) kann ein *Head* auch „er-improvisiert“ werden.

Die wohl bekannteste Akkordfolge im Jazz ist diejenige des bereits zitierten *I Got Rhythm* von George Gershwin. Bsp. 1.37 zeigt unten die Melodie Gershwins und die dazu meist verwendeten Changes, darüber eine jedem Jazzmusiker vertraute Komposition Charlie Parkers⁶³, die er *Anthropology* genannt hat, mit gegenüber *I Got Rhythm* leicht veränderten Changes, welche das Original aber unzweifelhaft erkennen lassen. Dies verdeutlicht das Prinzip des *Heads*, zugleich aber auch die Vorgehensweise bei der Improvisation über die Changes, denn Parkers Komposition könnte durchaus einer Improvisation entwachsen, also „er-improvisiert“ worden sein.

The image displays two musical staves in 4/4 time, both in B-flat major. The top staff is for 'Anthropology' and the bottom for 'I Got Rhythm'. Above each staff, the corresponding chord progression is written. For 'Anthropology', the chords are Bb6, G7, Cm7, F7, Bb6, Gm7, C7, and F7. For 'I Got Rhythm', the chords are Bbmaj7, Gm7, Cm7, F7, Bbmaj7, Gm7, Cm7, and F7. The notation includes eighth and quarter notes, rests, and bar lines.

Bsp. 1.37: George Gershwin, *I Got Rhythm* vs. Charlie Parker, *Anthropology*

Ein weiterer bekannter *Head*⁶⁴, wiederum aus der Feder Charlie Parkers ist *Ornithology*.⁶⁵ Niemand hat das Wesen eines *Heads* so charmant demonstriert wie Paul Kuhn auf seiner CD *My World Of Music*.⁶⁶ Dort spielt er mit seinem Trio zunächst einen kompletten Durchlauf der Parker-Version (also *Ornithology*) und lässt ganz am Schluss (ab 4:08) die zugrunde liegende Komposition vollständig erklingen, nämlich Morgan Lewis' *How High The Moon*. Beim Hören ist gut nachvollziehbar, dass auch in *Ornithology/How High The Moon* die Changes deckungsgleich verlaufen.

Möchte man sein erstes Jazz-Stück komponieren, so versucht man sich entweder an einem Blues, dessen Akkordfolge mehr oder weniger standardisiert ist, oder man schreibt einen *Head* zu den Changes eines Standards. Freilich bilden Akkorde bzw.

63 Als Mitautor werden meist auch Dizzy Gillespie und bisweilen Joe Bishop genannt (vgl. BOHLÄNDER/HOLLER/PFARR: Reclams Jazzführer, S. 803). Ein Leadsheet findet sich in LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 41.

64 Eine Übersicht über die vielen *Heads*, die in der Jazzgeschichte komponiert wurden, findet sich in LEVINE: Das Jazz Theorie Buch, 387 ff.

65 Für ein Leadsheet siehe LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 329.

66 PAUL KUHN TRIO: My World of Music, Track 7.

Skalen lediglich einen der handwerklichen Aspekte der Jazzimprovisation ab. Entscheidend für die Wirkung ist jedoch nicht so sehr, *wie* ein Solo oder ein Stück gemacht ist, sondern *was* es darstellt oder ausdrückt.⁶⁷ Dazu gehört wenn vorhanden auch der Text der Vorlage. Es ist kein Geheimnis, dass die großen Jazzmusiker ihn im Kopf hatten, wenn sie improvisierten. Als einmal der Tenorsaxophonist Ben Webster mitten in einem Solo abbrach, entschuldigte er sich mit den Worten „I’m sorry – I forgot the lyrics“.⁶⁸

67 Frei nach Arnold Schönbergs berühmtem Diktum, handwerklich orientierte Analysen führten „zur Erkenntnis, wie es gemacht ist, während ich immer erkennen geholfen habe: was es ist!“, SCHÖNBERG: Brief vom 27.07.1932 an Rudolf Kolisch.

68 SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 415.