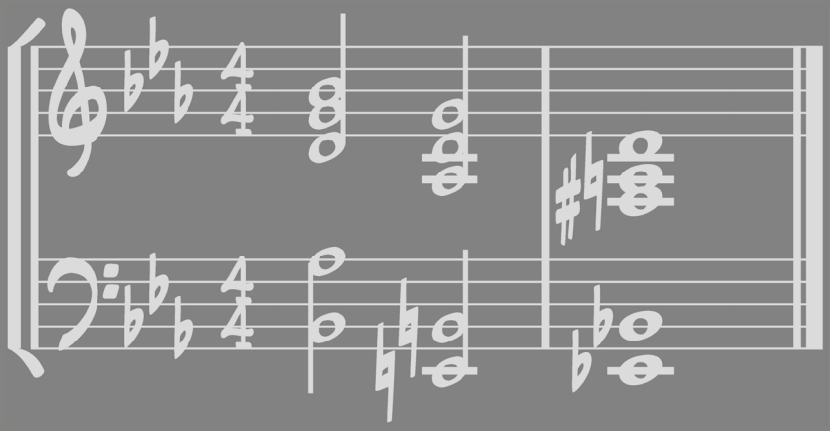
Schriften der Hochschule für Musik Saar | 1



Manfred Dings

Jazzharmonik für Klassiker

Von der traditionellen Harmonielehre zur Harmonik des Jazz

GEORG OLMS VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Schriften der Hochschule für Musik Saar

Herausgegeben von
Prof. Dr. Jörg Abbing
Prof. Dr. Michael Dartsch
Prof. Dr. Matthias Handschick

Band 1

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Manfred Dings

Jazzharmonik für Klassiker

Von der traditionellen Harmonielehre zur Harmonik des Jazz

GEORG OLMS VERLAG

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Onlineversion
Nomos eLibrary

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-487-17109-8 (Print)

ISBN 978-3-487-17110-4 (ePDF)

1. Auflage 2025

© Georg Olms Verlag – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2025. Gesamtverantwortung für Druck und Herstellung bei der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Besuchen Sie uns im Internet
olms.de

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Vorwort

Dieses Buch betrachtet die Harmonik des traditionellen Jazz aus der Perspektive der klassischen Harmonielehre. Es soll damit eine Brücke schlagen für alle, welche eine traditionelle Musikausbildung durchlaufen haben – auf welchem Level und in welchem Umfang auch immer – und neugierig auf die Klangwelt des Jazz geworden sind. Vielleicht möchten Sie als Hörer oder Konzertbesucher mehr über die Machart dieser Musik in Erfahrung bringen, vielleicht verlangt die Gesangsschülerin danach, den neuesten Hit von Diana Krall zu singen oder es braucht die Schul-Big-Band Betreuung.

Das Fundament für diesen Einstieg in die Jazztheorie, liebe Leser, bildet Ihre theoretisch und intuitiv fundierte Vorbildung und Ihr Erfahrungsschatz als „klassische" Musiker, ob Sie nun examinierte Berufsmusikerin sind oder auch im besten Sinne dilettieren. Gewisse Gesetzmäßigkeiten der Jazzharmonik lassen sich auf der Basis traditioneller Konzepte (Generalbass, Stufentheorie, Funktionstheorie, Kontrapunkt) recht gut erklären. Die verschiedenen Stile des Jazz rekapitulierten im Zeitraffer die Entwicklung der tonalen Stile vom mittleren 19. Jahrhundert bis zur Avantgarde nach 1945.

Bisweilen kann die klassisch-traditionelle Vorbildung jedoch auch behindern, denn manches funktioniert im Jazz doch anders als in der „Klassik", z. B. manche Konventionen der Notation, Akkordbezeichnungen und nicht zuletzt die Tonnamen. Auch haben die Jazzer ihre eigene Fachsprache, die auch (oder gerade) erfahrenen Musikern Rätsel aufgeben kann. Vor Missverständnissen und Umwegen, die dadurch entstehen können, will dieses Buch – so gut es geht – bewahren.

Für das Verständnis dieses Lehrgangs werden also Grundkenntnisse in der allgemeinen Musiklehre und der klassischen Harmonielehre vorausgesetzt: sicheres Bestimmen und Bilden von Intervallen, Kenntnis der elementaren Tonleitern, der Kirchentonarten, der traditionell gebräuchlichen Drei- und Vierklänge, der klassischen Kadenz in Dur und Moll, der Haupt- und Nebendreiklänge usw. Viele Jazz-Theoriebücher halten sich bei diesen Grundlagen lange auf, völlig zu Recht, weil sie sich eben an Leser ohne Vorbildung wenden. Außerdem legen ihre Verfasser verständlicherweise Wert auf Geschlossenheit und Vollständigkeit der Lehrsysteme. Auch in dieser Hinsicht verfolgt der vorliegende Lehrgang einen anderen Ansatz, denn er ist auf Handlichkeit und Übersichtlichkeit, keineswegs auf Vollständigkeit angelegt.

Wer harmonische Vorgänge verstehen will, hat es schwer, wenn sie oder er sich die Klänge nicht auf einem polyphonen Instrument vergegenwärtigen kann. Wenn Kant gesagt hat, Begriffe ohne Anschauung blieben blind, so bedeutet das für praktische Musiker: Wir benötigen als Anschauungsmittel ein Tasteninstrument. Von Anfang an liegt daher ein Schwerpunkt auf der Frage, wie die Klänge auf dem Tasteninstrument dargestellt werden können. Die Übungen dazu sind allerdings auf wenige ausgewählte

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Akkordgriffe (in der Fachsprache des Jazz *Voicings* genannt) beschränkt. Damit kann man die meisten harmonischen Situationen in elementarer Form auf dem Klavier darstellen. Wer will, kann das hier entwickelte System anhand weiterführender Literatur beliebig ausbauen. In jedem Fall genügen Nebenfach-Fähigkeiten auf dem Tasteninstrument. Melodische Improvisation, auf welchem Instrument auch immer, kommt nur am Rande zur Sprache.

Die Darstellung der Konventionen und Phänomene der Jazzharmonik in diesem Buch stützt sich hauptsächlich auf zwei Quellen: das *Jazz Piano Buch* von Mark Levine und Frank Sikoras *Neue Jazz-Harmonielehre*. Letztere repräsentiert eher den Mainstream der Jazztheorie, wie sie in Deutschland gelehrt wird.

Herzlich danke ich meinen Kollegen Jörg Abbing, Thomas Krämer und Wolfgang Mayer für die kritische Durchsicht einer Frühfassung des Manuskripts. Von Wolfgang Mayer konnte ich überdies in etlichen Gesprächen viele nützliche Anregungen empfangen. Georg Ruby danke ich für vielerlei Hilfe, nicht zuletzt auch das eine oder andere Privatissimum. Dankbar für die akribische Durchsicht und Kritik aus der Perspektive einer „klassisch" gebildeten Musikpädagogin bin ich Anke Wondratschek. Dietlind Buchwald danke ich für ihren wohlwollenden Tadel mancher sprachlicher Schnitzer. Schließlich verdanke ich Ralph Himmler und meinem Schüler Koen van der Meer manchen nützlichen Tipp zur Jazz-Praxis.

Der Hochschule für Musik Saar, insbesondere ihrer Kanzlerin Dr. Christine Baus und dem Prorektor für Forschung und Lehre Prof. Dr. Matthias Handschick danke ich für die Aufnahme des Bandes in ihre Schriftenreihe, die Finanzierung und die engagierte Unterstützung.

Verbleibende Ungereimtheiten und Fehler hat der Schreiber dieser Zeilen mutwillig und in voller Verantwortlichkeit vor dem wohltuend kritischen Lektorat und der mannigfaltigen Hilfe der genannten Persönlichkeiten verborgen.

Saarbrücken, im Oktober 2024
Manfred Dings

In diesem Buch wird der besseren Lesbarkeit zuliebe überwiegend das generische Maskulinum verwendet. Allerdings können Abwechselungen in der Formulierung erfrischend wirken und das Denken in ungewohnte Bahnen lenken. Daher kommt ein ums andere Mal die weibliche Form zum Einsatz, quasi als generisches Femininum, das leider in unserem Sprachgebrauch nicht existiert. Die männliche Perspektive ist dann selbstverständlich mit gemeint.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 1

1 Was Sie schon immer über Jazztheorie wissen wollten 7

1.1 Jazz – wie definiert sich das? 7
1.2 Von der klassischen Kadenz zum Jazz-Sound 11
1.3 Stärken und Schwächen: Was zeichnet Akkordverbindungen aus? 16
1.4 Die Dissonanz im Jazz: emanzipiert und populär 22
1.5 Internationale Akkordbezeichnungen 28
1.6 Akkorde und Skalen 36
1.7 Vermeidungsverhalten erwünscht: Avoid Notes 39
1.8 Das Geheimnis der Jazzimprovisation 44

2 Die Harmonik der Dur-Kadenz 47

2.1 Die II-V-I-Verbindung 47
2.2 Zweistimmige Voicings für die II-V-I-Verbindung 54
2.3 Die Verbindung von Akkord und Skala: Left-Hand Voicings 57
2.4 II-V-I in freier Wildbahn 62
2.5 II-V-I-Kadenzen in unterschiedlichen Verkettungsformen 67
2.6 Die II-V-Verbindung 70
2.7 Vierstimmige Voicings 72
2.8 Beinahe eine Lappalie: die II-V vierstimmig 76
2.9 Die II-V-I-Kadenz mit vierstimmigen Voicings 82
2.10 Vierstimmige Voicings in freier Anordnung 89
2.11 Es ist fünf vor fünf: Dominantketten 92
2.12 Sus-Akkorde oder: Die Macht der Bassistinnen und Bassisten 95
2.13 Ein wenig Würze für die Skalen 99

3 Die Harmonik der Mollkadenz 105

3.1 Die V-I-Verbindung in Moll 107
3.2 Die Stufe V in Moll 112
3.3 Die II in Moll 119

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

3.4 Die vollständige II-V-I-Kadenz in Moll 127
3.5 Mollkadenzen in Dur-Stücken 129
3.6 Ein Klavierarrangement für den Hausgebrauch 134
3.7 Die Vielfalt der Skalen in der Mollkadenz 138
3.8 Akkordskalen in Dur und Moll – systematisch betrachtet 145
3.9 Moll-Akkordskalen in der Praxis 149
3.10 Akkord und Skala – eine ganz und gar nicht kopflose Verbindung 167

4 Jenseits von Dur und Moll 171
4.1 Die Harmonik der Halbton-Ganzton-Skala 171
4.2 Halbton-Ganzton im Dominantseptakkord mit kleiner None 174
4.3 Der verminderte Septakkord 179
4.4 Weitere Verbindungen mit dem verminderten Septakkord 183
4.5 Der übermäßige Dreiklang und die Ganztonleiter 188
4.6 Die Tritonusvertauschung 194

5 Der Blues 205
5.1 Die Melodik des Blues 205
5.2 Das Blues-Schema – eine konfliktbeladene Angelegenheit 208
5.3 Eine einfache Begleitung für den Blues 215
5.4 Drei- und vierstimmige Begleitungen für den Blues 219

6 Reharmonisation – die Hohe Schule der Jazzharmonielehre 223
6.1 Akkorde einschieben 223
6.2 Weniger ist mehr – Akkorde eliminieren 228
6.3 Substituieren von Dominanten 232
6.4 Substituieren und Austauschen von II-V-Verbindungen 236
6.5 II-V durch V vor V ersetzen 244
6.6 Dominanten alterieren 246
6.7 Alternativen im Umfeld der Prädominante 249
6.8 (K)Ein Ersatz für die Tonika? 252
6.9 Ein Abstecher in das Reich der Polytonalität 259
6.10 Klischeelinien 263
6.11 Zum Schluss ein Lamento: chromatische Basslinien 269

Glossar 273

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Zitierte Jazz-Standards und zeitgenössische Kompositionen 282

Aufnahmen (Schallplatte/CD) 286

Realbooks und andere Notenausgaben 288

Literatur 289

Register 291

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 Popularmusik (Swing) hin zu einer Kunstmusik mit mehr oder weniger breitem Publikumsverständnis (Bebop, Free Jazz).“[1] Joachim-Ernst Behrendt[2] 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.

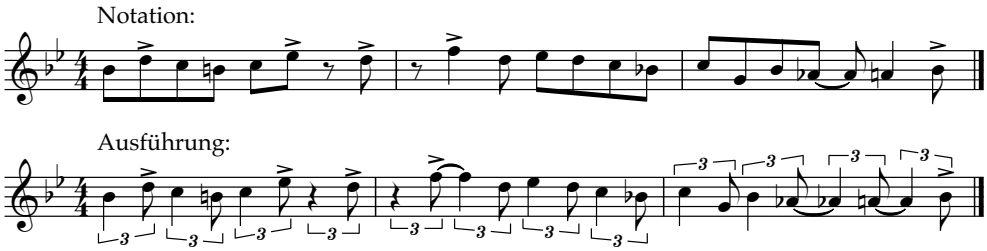
Der erste Punkt erfordert bereits ein gewisses Umdenken, wenn man Jazznoten liest. *Swing* bedeutet zunächst einmal, dass Achtelnoten „inegal“ (würde man im Kontext der Barockmusik sagen) ausgeführt werden. Das entspricht *ungefähr* einer ternären Punktierung. Gleichwohl werden die Achtelnoten stets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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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:



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 afroamerikanischen 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.

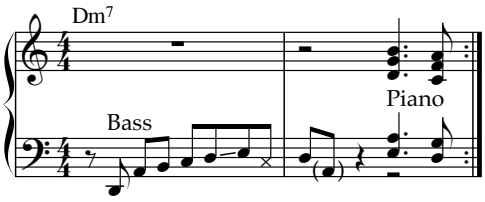
Ein gutes Beispiel dafür gibt eine der einflussreichsten Platten der Jazzgeschichte: Miles Davis' *Kind Of Blue* (1959).[4] Das erste Stück, *So What*, besteht aus nicht viel mehr als einer Bassfigur (in der Originalaufnahme ab Sekunde 33), dazu einem D-Moll-Quartenakkord (mit einem Vorhalt versehen) 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

AABA-Form E♭[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 Akkorden[9] 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 brillant-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♭-Dur liest sich also als Es-Dur, F♯-Moll als Fis-Moll. Mehr dazu auf S. 14.

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

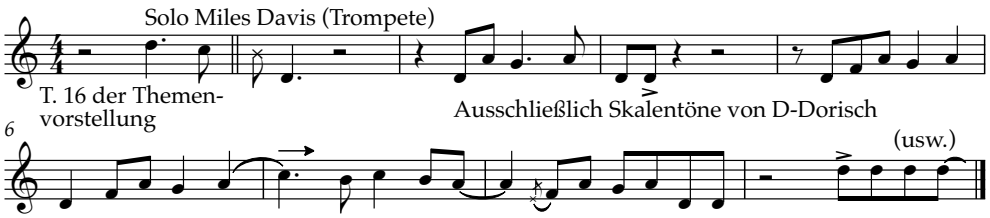
8 Eine gute Gelegenheit, auf das *swingende* Timing der Achtelnoten zu achten.

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 fiele es in sich zusammen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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.

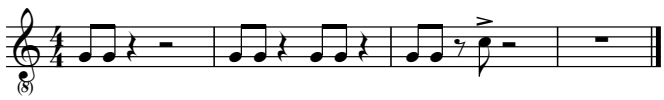
12 Der Begriff *Thema* ist durchaus problematisch, wenn man die Maßstäbe der „klassischen" Formen anlegt. Es handelt sich keineswegs um Themen im Sinne der Sonatenhauptsatzform oder um Gebilde, die Fugenthemen ähneln, sondern um Liedformen, allen voran die AABA-Form. Solche kleinen Liedformen werden 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 Schlagzeugerin 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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, das 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 Jazzer 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).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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, Bläsersolisten, 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

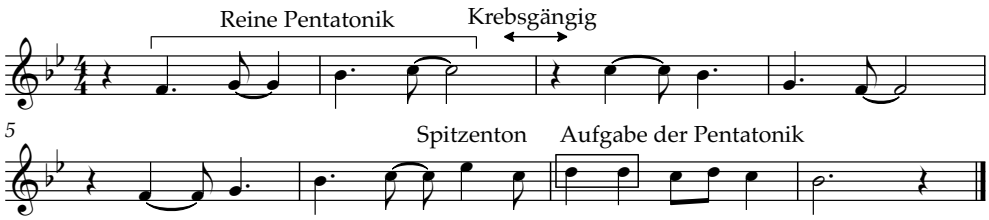
trockene Buchstabensprache der Formenlehre zu bemühen) wird sehr wahrscheinlich die Melodie geringfügig anders geführt als beim ersten Mal.

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 Takten[18]. 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♭ und E♭ (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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

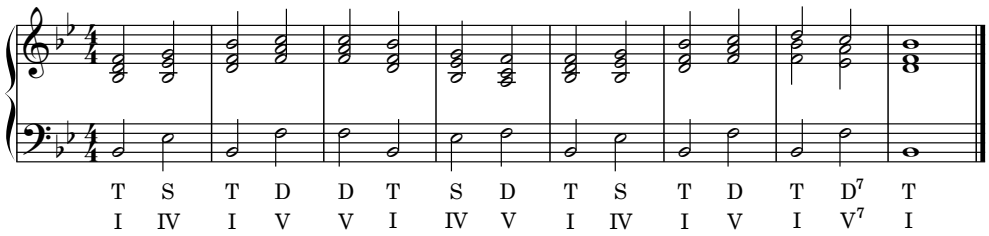
man diesem Welthit an: Die ersten vier Takte verlaufen in melodischer Hinsicht genau krebsgängig, nämlich von Takt 3 an rückwärts.[22] Mit einer Ausnahme (E♭ in Takt 6) beschränkt sich die Melodie auf das Urmaterial vieler Jazz-Stücke (unter anderem auch des *Blues*): die Pentatonik. Ganze vier Töne (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 Kadenztakte 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.



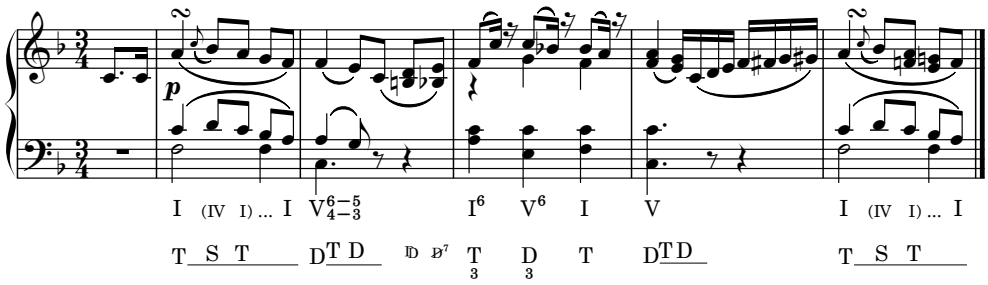
Bsp. 1.6: George Gershwin, *I Got Rhythm*, pentatonisches Gerüst, mit schlichter Harmonik

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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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]



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?

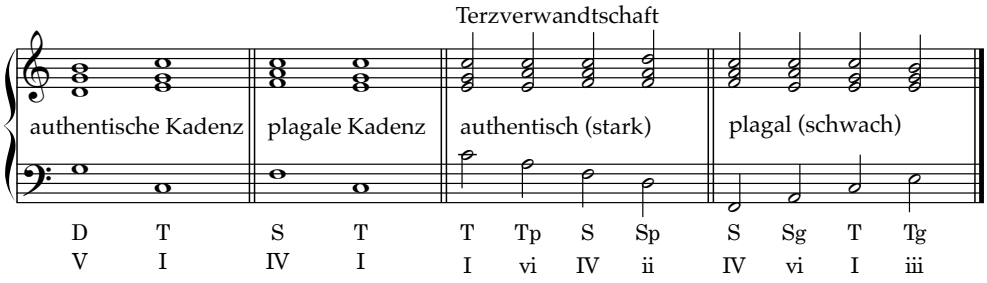
23 Diese werden auch *Optionstöne* genannt, im Englischen *options*. Der Name sagt alles: Sie sind in gewissen Grenzen optional, d. h. man kann sie ggf. weglassen oder hinzufügen. Der Begriff *Tensions* hebt auf die gesteigerte Gespanntheit ab, welche diese Töne dem Klang verleihen.

24 Eine Ausnahme bilden die archaischen Ausprägungen des Blues mit den typischen I^7–IV^7–I^7-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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.



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.

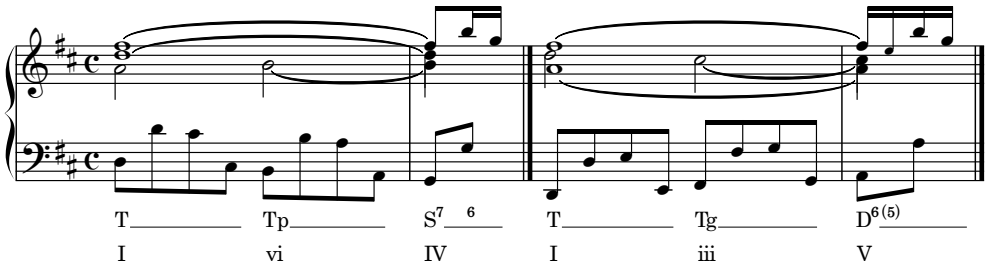
Beim *Sekundverhältnis* zweier Akkorde (die Fundament- bzw. Grundtöne stehen im Abstand einer Sekunde, die Dreiklänge haben keinen gemeinsamen Ton) ist in den meisten Zusammenhängen die steigende Klangfolge besser oder zumindest gängiger als die fallende. Wir finden dies in der traditionellen Kadenz 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 Sekundverhältnis[26] findet sich im Repertoire des traditionellen Jazz eher selten; typischerweise dann, wenn die melodischen Stufen

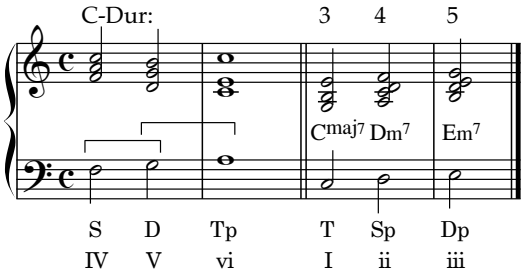
25 Diese Sichtweise geht zurück auf Zsolt Gárdonyi: Gárdonyi/Nordhoff: Harmonik, S. 21 ff.

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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



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 Gárdonyi[28] 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

	authentisch (stark)	**Chiffrierung**	**plagal (schwach)**	**Chiffrierung**
Quintverwandtschaft	fallend	AH (authentischer Hauptschritt)	steigend	PH (plagaler Hauptschritt)
Terzverwandtschaft	fallend	AT (authentischer Terzschritt)	steigend	PT (plagaler Terzschritt)
Sekundverhältnis	steigend	AS (authent. Sekundschritt)	fallend	PS (plagaler Sekundschritt)

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 Parallelismus[31] halten sich authentische und plagale Verbindungen genau die Waage. Er ist in beiden Richtungen (steigend oder fallend[32]) 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 vi^7 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.

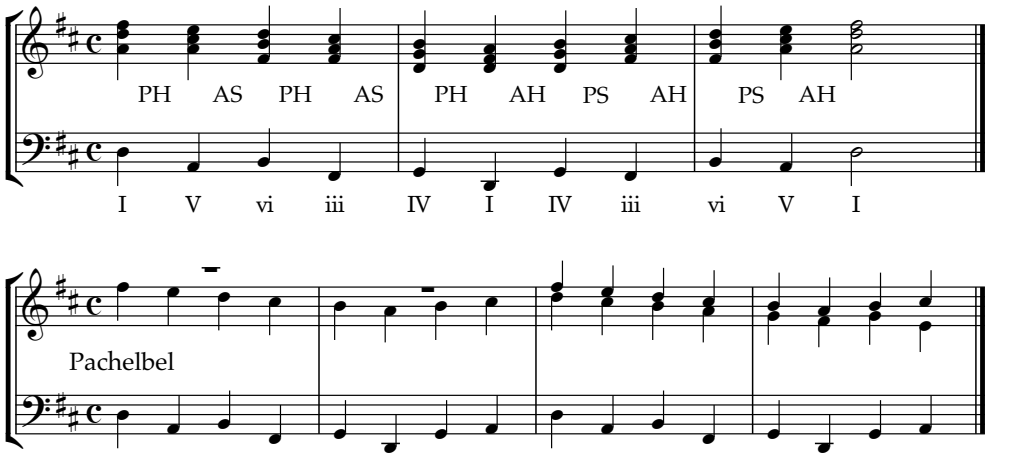
30 *Kanon und Gigue für drei Violinen und Basso continuo D-Dur*

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.

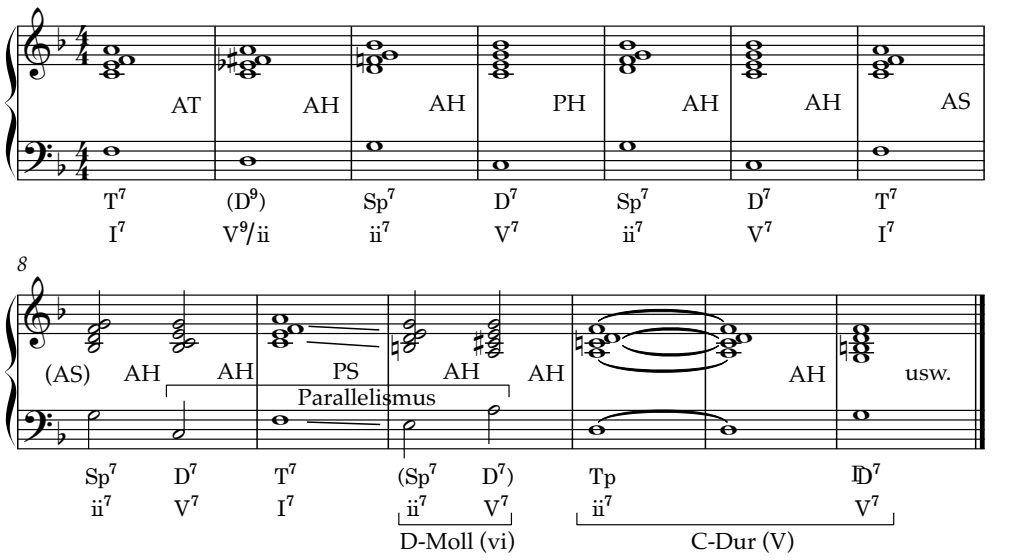
32 Das Parallelismus-Modell eignet sich zur Harmonisierung einer steigenden oder fallenden Tonleiter in einer der Oberstimmen eines Satzes; in einer Ableitung von diesem Modell kann sie auch im Bass liegen.

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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 1.11: Parallelismus und Pachelbel-Kanon



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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.)

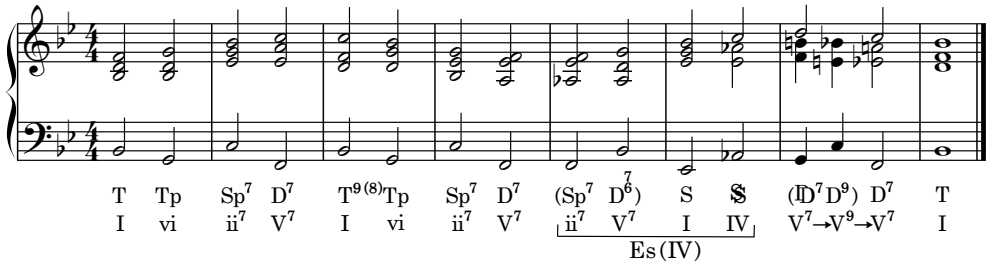
Vom *Voicing*, der konkreten Verteilung von Akkordtönen, sind die Harmonien selbst zu unterscheiden. Wenn oben von „Harmoniefolge" die Rede war, so ist dies die traditionelle Sprechweise. Im Jazz spricht man von den sog. *Changes*, was beides einschließt: einen bestimmen Klang, eine „Harmonie" und den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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 Sp^7 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.



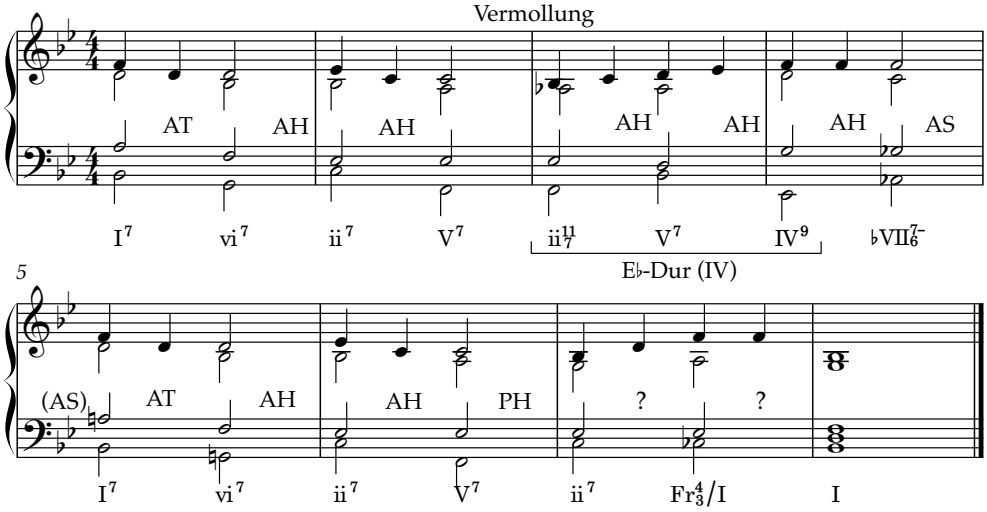
Bsp. 1.13: Starke Akkordprogressionen zur Pentatonik von *I Got Rhythm*

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♭-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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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).



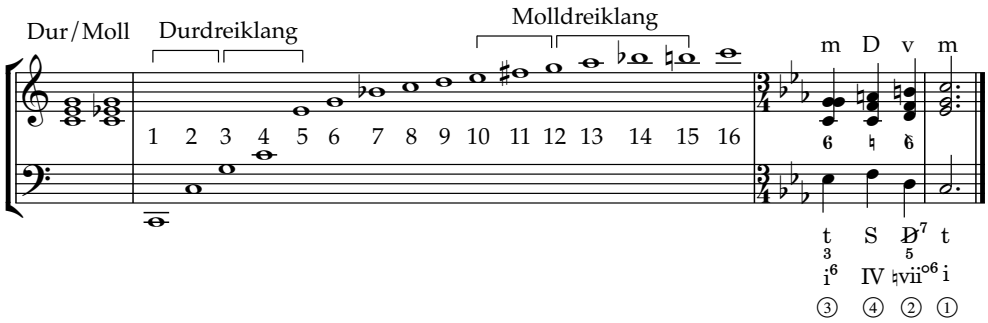
Bsp. 1.14: Der kleine Hans, „verjazzt"

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 Quarten sind im klassischen Tonsatz ziemlich verboten. Den Akkord über A♭ im vierten Takt kann man als Chopinschen Sextvorhalt in einer Dominante hören (dann sollte allerdings die zugehörige D♭-Dur-Tonika folgen). Ebenso sprengt die exponierte None in dem zwischentonikal wirkenden E♭-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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 $D_5^{\flat 7}$ und die Stufentheorie als vii^{o6} (Sextakkord des verminderten Dreiklangs auf der Leittonstufe) auf (Bsp. 1.15).



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 (*m*oll, *D*ur, *v*ermindert) angegeben, darunter die Chiffrierung nach dem Generalbass (die Bassstufen 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

(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 nannte[37]) 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]

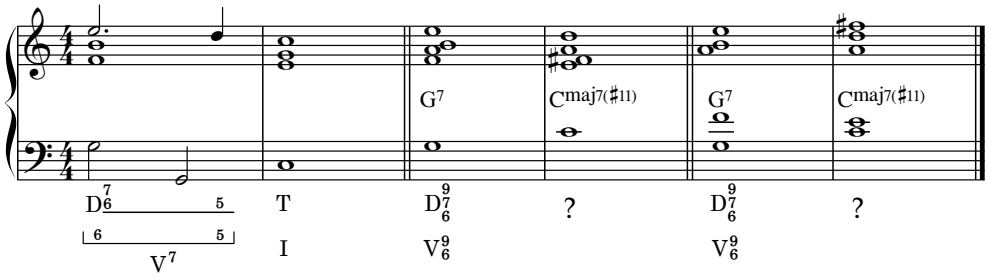
Die Vorhaltsdissonanzen haben sich in der Klassik über die Jahrhunderte verselbstständigt. Dabei sind sie zu Akkordbestandteilen erstarrt. Zur Bach-Zeit gibt es die *charakteristischen Dissonanzen* (wie die Funktionstheorie sie nennt) von Subdominante (Sexte) und Dominante (Septime). Den Dominantseptnonakkord 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. X^6-Klänge bleiben aber insbesondere in Schlussklängen lange gebräuchlich und werden auch in modernen Leadsheets so angegeben. Siehe dazu auch Fußnote 38.

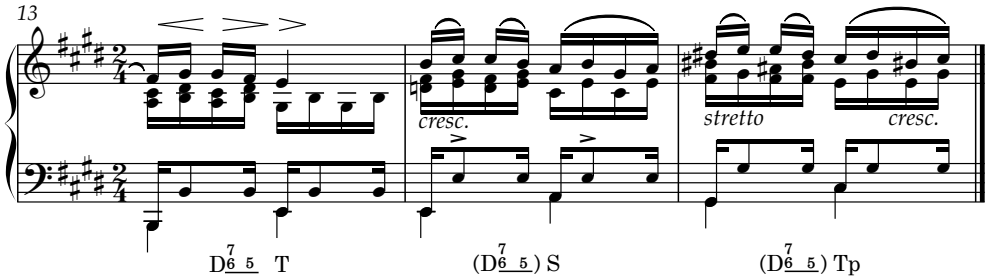
37 Schönberg spricht von der „Emanzipation der Dissonanz", vgl. Schönberg: Komposition mit zwölf Tönen, S. 107

38 Wer in den $C^{maj7(\sharp 11)}$-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 C^6 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 $C^{6(\sharp 11)}$ schreiben, was man aber selten sieht, dann noch eher $C^{13(\sharp 11)}$, also Tredezime statt Sexte, sobald die Undezime mit im Boot sitzt. Alles klar?

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

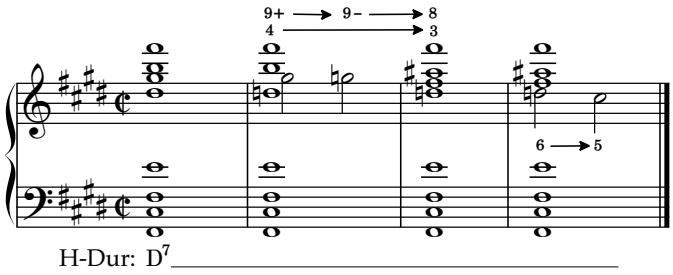


Bsp. 1.16: Die Emanzipation der Dissonanz



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).

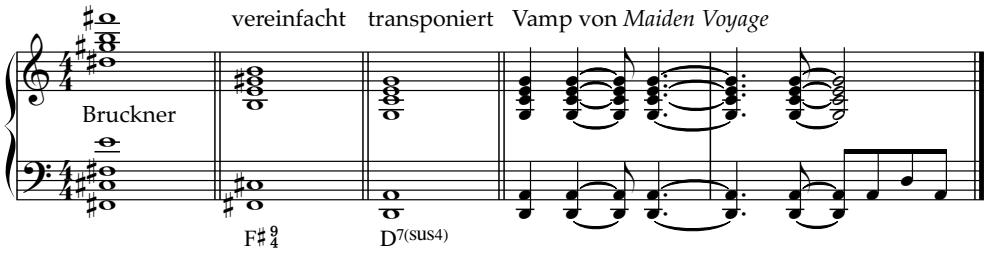


Bsp. 1.18: Anton Bruckner, Symphonie Nr. 7 E-Dur, erster Satz, T. 119 f.

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-

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.



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*.

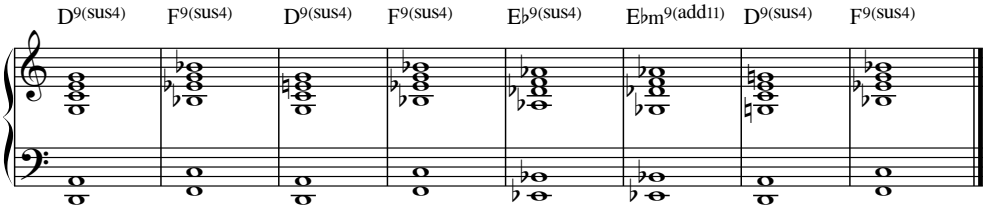
sus-Akkorde: Akkorde, die einen Vorhalt enthalten, meist den klassischen Quartvorhalt (4-3), wobei der Vorhalt unaufgelöst bleiben kann.
Vamp: Festes Begleitmodell der Rhythmusgruppe, auch eine ostinat wiederkehrende Akkordfolge.

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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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 Sonnabend 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.

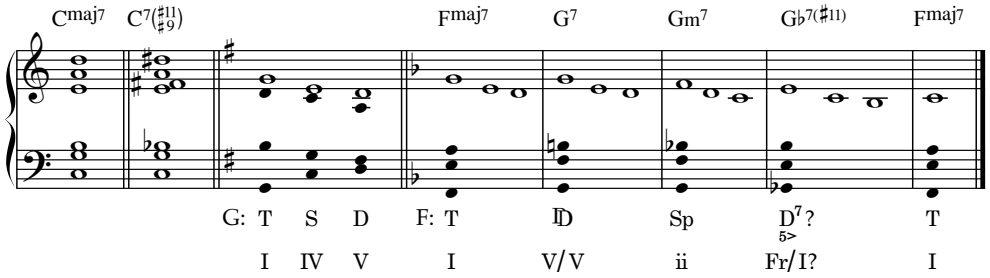
Die Pointe des Ganzen: Zum Dreitonmotiv klingt nicht nur F^{maj7}, sondern selbstverständlich ebenso gut ein G-Dur-Dominantseptakkord (G^7, siehe wiederum Bsp. 1.21). Weniger schön wäre jedoch ein G-Moll-Septakkord (Gm^7). Daher versetzt Jobim in dem Moment, wo G-Moll als II. Stufe in F-Dur erklingen soll, sein Motiv um einen Ganzton abwärts. Das dadurch gewonnene C ist als 11 wieder eine gut klingende Tension in einem G-Moll-Septakkord (Gm^7). 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).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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



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 $\frac{s}{6}$-D-t. Angesichts der Chiffre $\frac{s}{6}$ bekommen manche Leute einen Tobsuchtsanfall. Mit Recht.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 Stammton beigefügtes Versetzungszeichen ausgedrückt: F♯=Fis-Dur, A♭=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♭−=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 $Xm^{7(\flat5)}$ 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 „$Em^{\flat5}$" (verminderter *Drei*klang E-G-B♭) nicht finden. In diesem Fall ist stets E^{dim} bzw. E^{o} gebräuchlich. Die Schreibweise ♭5 gibt es also nur beim halbverminderten Septakkord.
  Verwirrend ist in diesem Zusammenhang, dass verminderte *Drei*klänge den Zusatz ^{o} bekommen, halbverminderte *Sept*akkorde hingegen einen *durchgestrichenen* Kreis ^{ø}. Der Dreiklang A-C-E♭ schreibt sich also A^{o}, der *Vierklang* A-C-E♭-G jedoch $A^{ø7}$). Alles klar? $Am^{7(\flat5)}$ 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-

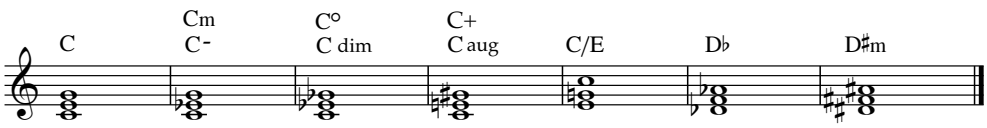
44 Das entbehrt nicht einer gewissen Logik. Vom Durakkord gelangt man zum verminderten Dreiklang durch zwei Tiefalterationen: Zuerst wird die Terz klein, dann die Quinte vermindert. In beiden Fällen tritt ein Wechsel der Bedeutung bzw. eine Funktionsverschärfung ein. Die „Vermollung" lässt einen Akkord 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).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

klang E-G-B♭ ist E^{dim} oder E^{o} oder beispielsweise ii^{o}, nicht aber ein verkürzter C-Dur-Septakkord ($\underset{5}{\not{D}}^{7}$ in der Funktionstheorie, die Stufentheorie würde denselben Klang als vii^{o} 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♭, F, B^{o}/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]

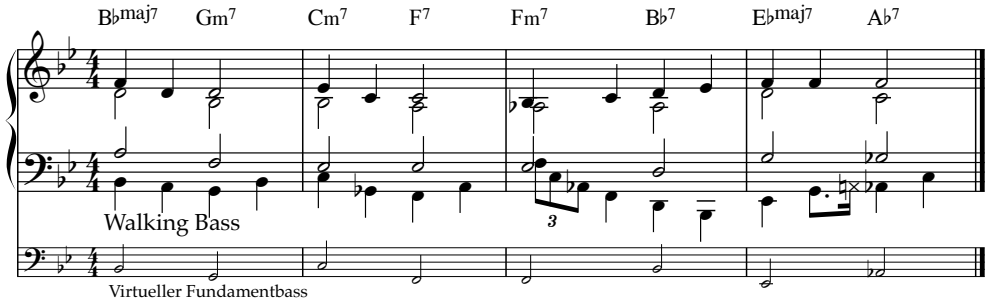


Bsp. 1.22: Die Chiffrierung von Dreiklängen

Walking Bass: Die vom gezupften 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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

Die Septakkorde

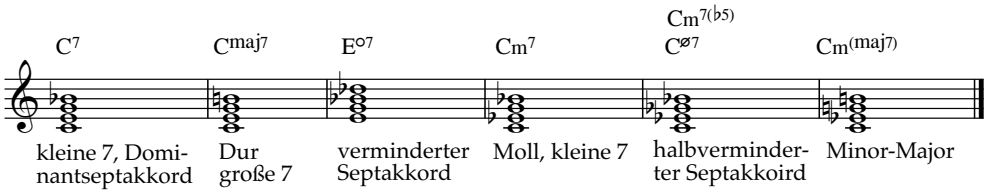
Wie bereits erwähnt sind Terzschichtungen aus vier Tönen, also Septakkorde, die Basis von Jazz-Akkordbildungen, fast immer allerdings ergänzt um die *Tensions* bzw. *Optionstöne*. Je nach Größe der drei beteiligten Terzintervalle entstehen dann Akkorde mit Schlussfähigkeit (was die Funktionstheorie *Tonika* 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: $Xm^{7(\flat5)}$ oder $X^{ø7}$ (z. B. $Cm^{7(\flat5)}$ oder $C^{ø7}$)
- 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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 1.24: Septakkordformen

Spieler beim Improvisieren daran, zu diesen fünf Tönen im C^9 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 (♭ bzw. ♯) gefordert, z. B. $C^{7(\flat 9)}$ für die tiefalterierte und damit kleine None oder $C^{7(\sharp 9)}$ 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 (V^7), 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 chiffriert[47] (zumeist ist dann die kleine Septime auch präsent). Vor allem Schlussakkorde werden oft als X^6 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 Nachbarton, 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]

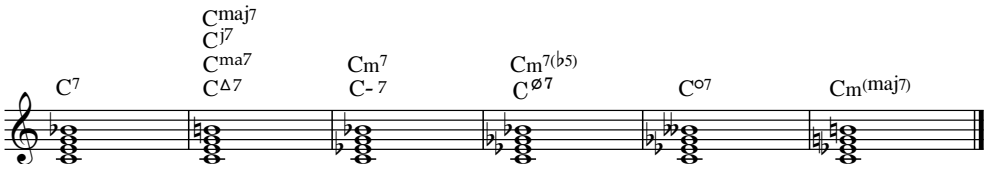
Wie die Chiffre eines Klanges im Detail auch aussieht: Wichtig ist, ihr die Information zu entlocken, ob es sich um eine Prädominante, Dominante oder Tonika handelt. Welche Tensions bzw. Optionen verwendet werden sollen, dürfen oder nicht dürfen, geht aus dem Akkordsymbol nicht unbedingt hervor, ist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

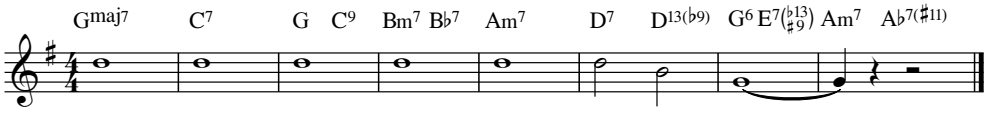
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

und muss gegebenenfalls durch Analyse[49] 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]-B♭, 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

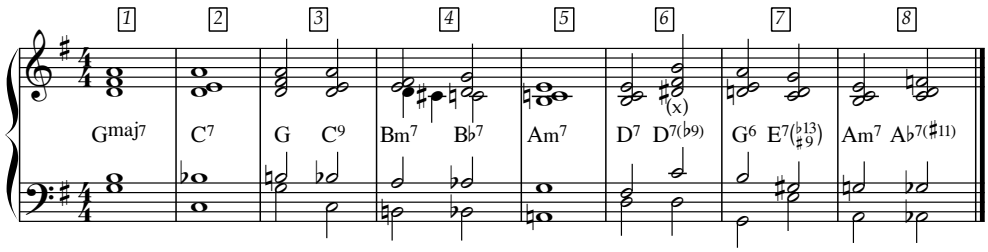
diese im Durchgang aus der Terz erreicht, die (was auf den ersten Blick überraschen mag) in Voicings für den halbverminderten Septakkord gerne weggelassen wird. Im B♭^{7} (B♭-D-F-A♭) wird wieder die Quinte durch die große (groß, weil nichts anderes angegeben) 13 ersetzt (G).

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

T. 6: Wieder wird im Basisklang (D-F♯-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♯ notiert, weil dies eine schöne Akkordstruktur in der rechten Hand ergibt.

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

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



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.

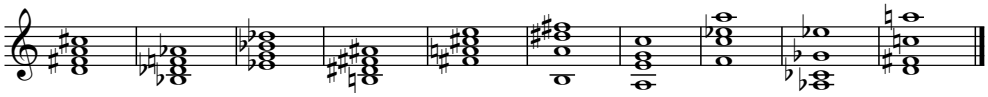
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

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}, Am^{7}, $E♭^{7}$, $D♭^{maj7}$, $D♭^{7}$, B^{maj7}, Gm^{7}, Fm^{7}, $C♯m^{7}$, $F♯^{7}$.

Übung 2: Akkorde chiffrieren

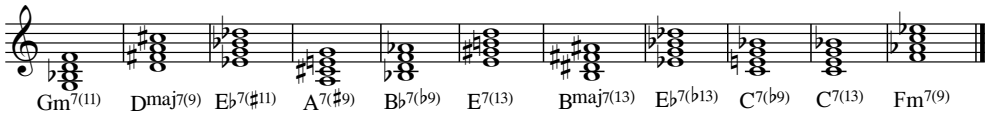
Chiffrieren Sie die in Bsp. 1.28 gegebenen Klänge.



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:



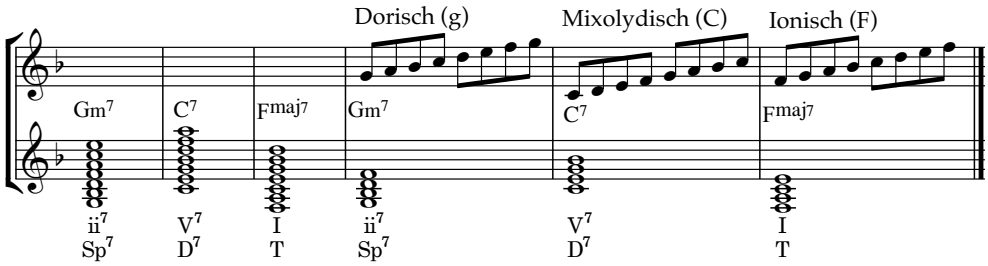
Bsp. 1.29: Tensions notieren

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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 Glareans[53] gebräuchlich sind: Ionisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Aeolisch sowie das im Jazz rehabilitierte (und als Skala für die Stufe II in Mollkadenzen recht wichtige) Lokrisch[54]. 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.

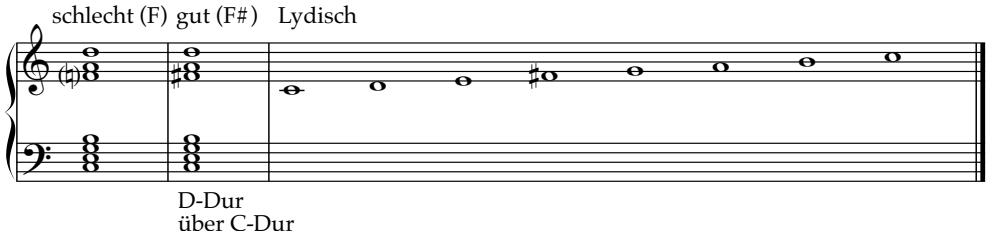
54 Einer Rehabilitierung bedurfte das Lokrische, weil es früher wegen der fehlenden reinen Quinte über der Finalis nicht verwendbar war – man hätte die Quinte der Finalis-Akkorde hochalterieren müssen. Hochalterationen waren aber zunächst auf kleine Terzen in Mollakkorden beschränkt. Ihr Lebenszweck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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

- 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).



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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 zugehörig[55]. Ebenso bekannt sind Klangschärfungen in Dominantklängen (kleine statt großer Nonen, hoch- oder tiefalterierte 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-Klanges 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 reibt[56]. 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.

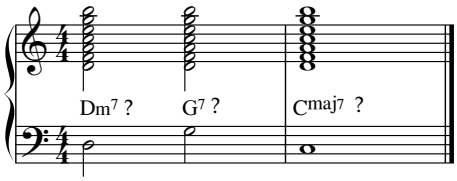
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 (Dm^7, G^7 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

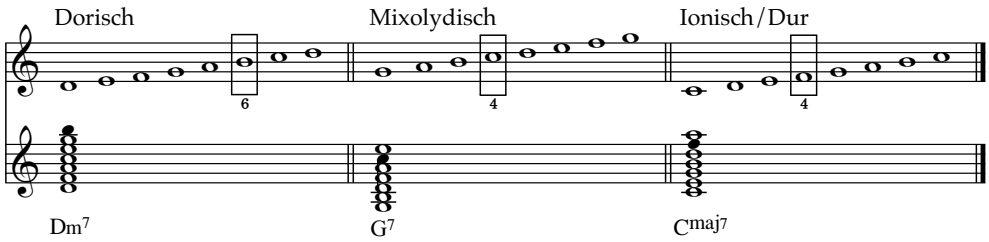
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.



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

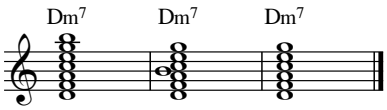
Für die beiden Dur-Akkorde greift dabei die oben erwähnte Faustregel: Kleine Sekunden oder Nonen über Durterzen sind ungünstig. Für Mollakkorde (oben die II) gilt: Alle Sexten in Mollakkorden (seien sie groß[57] oder klein) wirken ungünstig. Beispielsweise würde der Akkord der II, D-Moll bzw. D-F-A mit einem B (nota bene dem deutschen H) versehen wie eine Moll-IV mit sixte ajoutée wirken (s^{6} in der Paralleltonart A-Moll), aber nicht wie eine ehrenwerte Stufe II in C-Dur.

Wir können auch unser Ohr entscheiden lassen. Wenn wir Dm^7 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 Dm^7? Als II. Stufe hat Dm^7 prädominantische 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

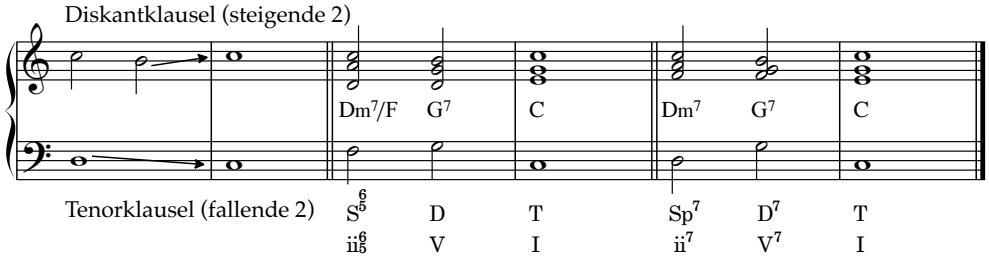
57 Eine Ausnahme bildet die große Sexte in einem *Minor-Major*-Akkord, beispielsweise das A in Cm^{maj7}.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 1.34: Avoid Notes im ii^7

Kadenz aus Diskant- und Tenorklausel genauso wie in der akkordischen Kadenz des Generalbasses: Für den vor-vorletzten Klang, die *Antepaenultima*, ist der den Leitton vorhaltende Ton typisch. Das ist der obere Nebenton des Leittones (identisch mit dem Quartvorhalt in der Dominante). Für die Paenultima hingegen, den vorletzten Klang, ist der Leitton selbst und eben nicht sein Vorhalt kennzeichnend. Die Kadenz mit *sixte ajoutée* ist ein Beispiel dafür, wie der Vorhaltston zum Akkordbestandteil erstarrt ist. Die verwandte Kadenz mit ii^7 bzw. Sp^7 gleicht dann schon deutlich unserer II-V-I-Jazz-Kadenz (Bsp. 1.35).



Bsp. 1.35: Von der Klausel zur Kadenz

Eben deshalb verzichtet man in prädominantischen Stufe-II-Akkorden (in Durtonarten ist das der Akkordtyp *Mollakkord mit kleiner Septime*) auf die Sexte (in C-Dur also das B(♭) im D-Moll-Akkord). Und damit ist auch erklärt, warum in Dominanten, also Stufe-V-Durakkorden mit kleiner Septime, die Quarte vermieden wird.[58]

In der Dur-Tonika schließlich kollidiert die Quarte mit der wichtigen Tonikaterz. Man kann daher die auf S. 39 gegebene Faustregel verallgemeinern:

> Fast immer sind Tensions, die eine kleine Sekunde über Grundton, Quinte oder Terz des Akkords liegen, als Avoid Notes zu behandeln.

58 Es sei denn, wir wollten ausdrücklich eine Dominante mit Quartvorhaltswirkung erzeugen. Auch das gibt es, es sind die bereits erwähnten *sus*-Akkorde. Dort ist es gerade umgekehrt: Die Terz ist Avoid Note, die Quarte hingegen höchst erwünscht. Doch davon später mehr.

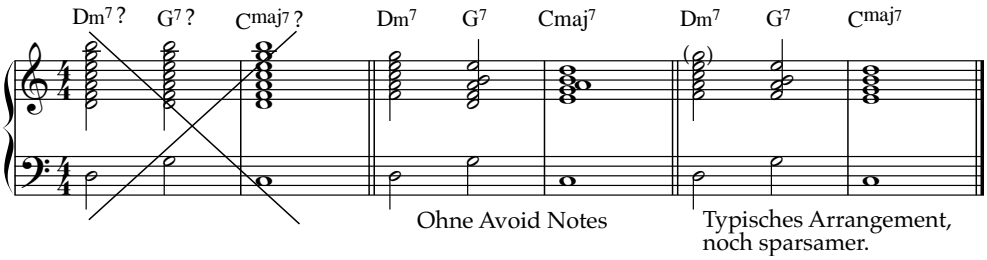
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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_5 bzw. S^7_3). 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.

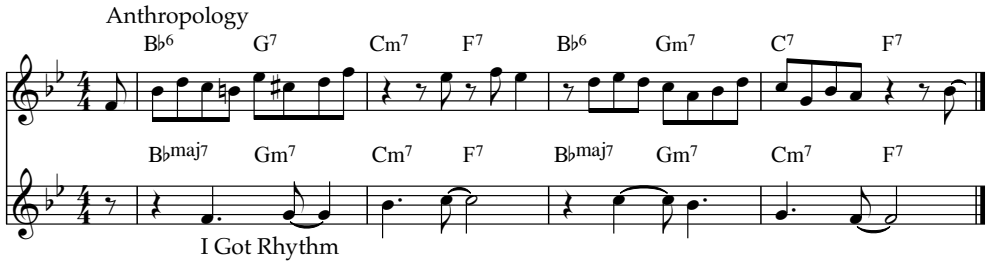
61 *Transkribieren* (von einem Tonträger nach Gehör notieren) eines Themas oder häufiger noch eines Solos ist eine gängige Übung in der Jazzpädagogik. Mehr oder weniger perfekte Transkriptionen bedeutender Aufnahmen oder Soli sind über den Musikalienhandel zugänglich.

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 Parkers[63], 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.



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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

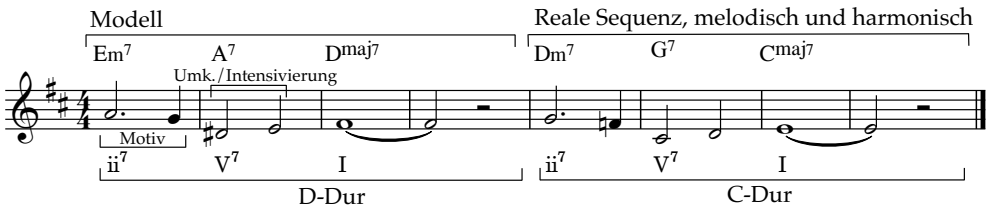
2 Die Harmonik der Dur-Kadenz

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

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

2.1 Die II-V-I-Verbindung

Es gibt im Jazz Kompositionen, die fast ausschließlich mit II-V-I-Verbindungen auskommen, beispielsweise der Miles Davis[1] zugeschriebene Standard *Tune Up*. Bsp. 2.1 zeigt die ersten acht Takte dieser Komposition.[2]



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

Das Stück steht, wie die Vorzeichnung verrät, in D-Dur. Dass es nicht mit der Tonika beginnt, ist seit Mitte des 19. Jahrhunderts nichts Ungewöhnliches – und im Jazz schon gar nicht. Das gilt auch für den nach traditionellen Maßstäben im Em^7 dissonierenden Ton A, der Undezime, von der wir aber bereits wissen, dass sie sich gut in Stufe-II-Akkorde einfügt. Und tatsächlich stellt der erste Akkord eine ii (ii^7) dar, der zweite die

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

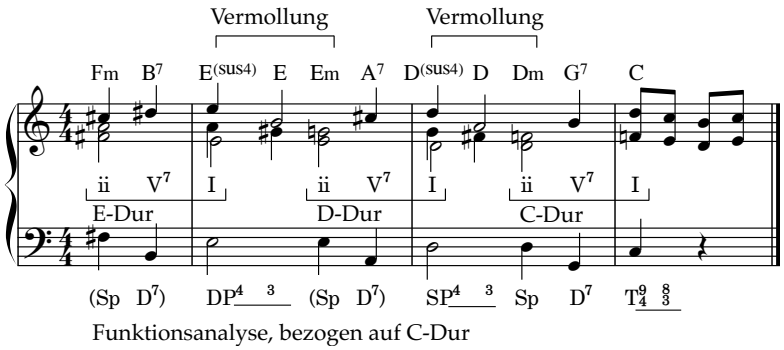
2 Ein vollständiges Leadsheet gibt es beispielsweise in Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 430. Die Originalaufnahme findet sich auf Davis: Blue Haze, dort Track 7.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

zugehörige V^7 und der dritte die I von D-Dur. Die folgenden drei Akkorde passen nicht mehr in die Haupttonart. Aber die Struktur (Xm^7, X^7, X^{maj7}) gleicht derjenigen der ersten drei Klänge; sie bilden zusammen mit der Melodik[3] eine reale (intervallgetreue) Sequenz des Anfangs. Der Bezug ist nunmehr C-Dur. Wir sehen hier ein Paradebeispiel für die schweifende Tonalität, die für einen großen Teil der Jazz-Kompositionen kennzeichnend ist. Aus Themenanfängen der Wiener Klassik kennen wir ebenfalls Sequenzenbildungen, doch zu allermeist in Gestalt *tonaler* Sequenzen, welche die Tonart stabilisieren und sich eben nicht – wie hier – aus ihr fortbewegen.[4] Hier begegnen uns wieder die drei hervorstechenden Merkmale der Harmonik des Mainstream-Jazz:

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

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



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

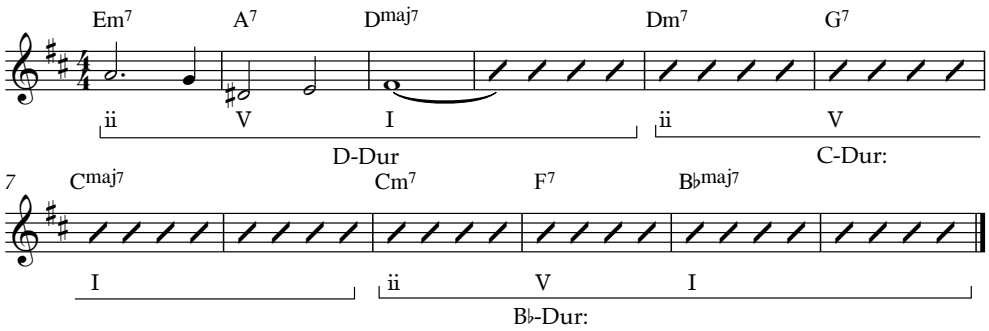
3 Die Melodie besticht durch gestaltkräftige Klarheit: ein Motiv (fallende Sekunde) wird sequenziert, zugleich umgekehrt und durch die Chromatik intensiviert, was zugleich der V die Tension der ♯11 spendiert ($A^{7(\sharp 11)}$ in T. 2).

4 *Reale* Sequenzen waren allerdings schon immer typisch für dezidiert modulierende Abschnitte wie z. B. die Durchführung innerhalb einer Sonatenform oder die sog. *Überleitung* (zwischen Haupt- und Seitensatz befindlich). Dies trifft auch für die in Bsp. 2.2 anzutreffenden realen Sequenzen zu. Das dort noch als Tonika chiffrierte C-Dur fungiert zugleich schon als IV der Seitensatztonart G-Dur.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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



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

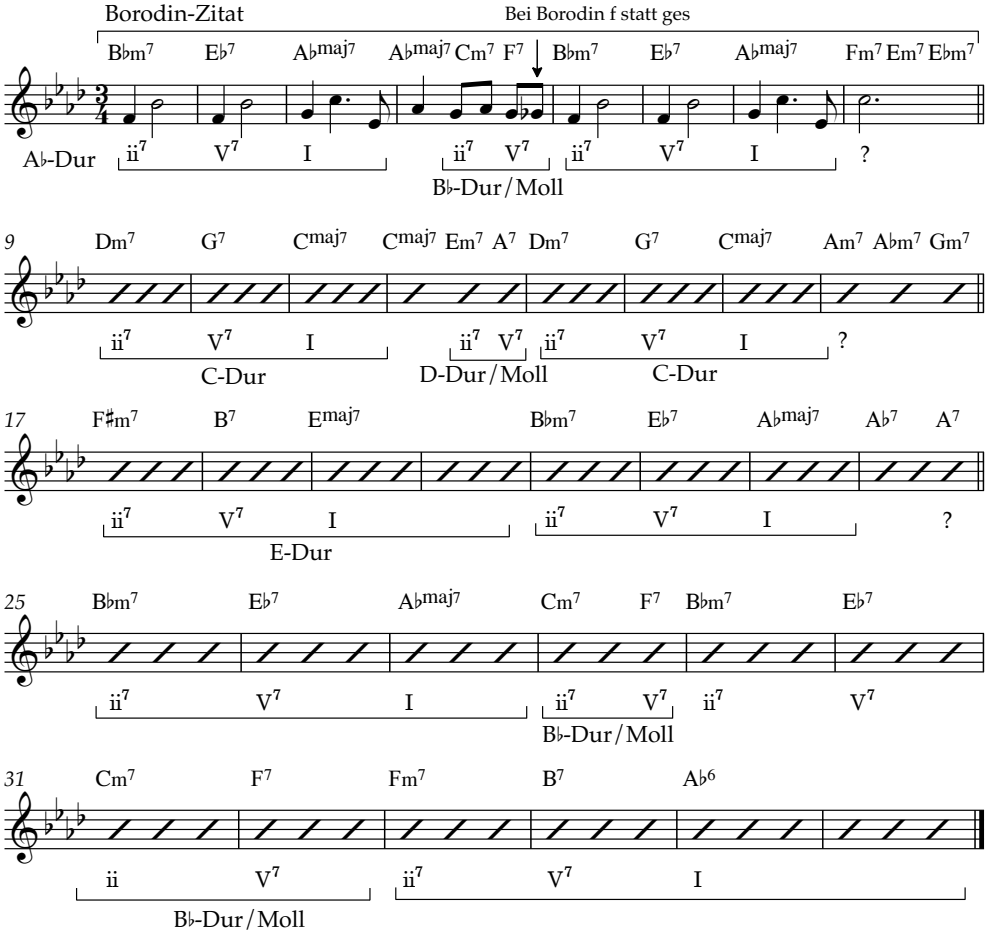
Dieses Spiel ließe sich über A♭, G♭ (oder F♯) und E fortsetzen, bis der Ausgangspunkt D-Dur wieder erreicht wäre. Miles Davis treibt es in seiner Komposition nicht so weit, doch es ist gebräuchlich, dies zu Übungszwecken zu praktizieren. Wir taufen diese Sequenz Miles Davis zu Ehren *Tune-Up-Sequenz*.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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

dem Borodin-Vorbild folgend meist als *Jazz-Valse*, also im Walzertakt, notiert und gespielt.[6] Es existieren aber auch Versionen im 4/4-Takt.[7]



Bsp. 2.4: Robert Wright, *Baubles, Bangles And Beads*

Die II-V-I-Verbindung besteht aus drei Akkorden, die einander im Quintfall folgen. In Dur-Umgebungen, auf die wir uns vorerst beschränken, sind das ein Moll-Septakkord (ii^7), ein Dominantseptakkord (V^7) und ein Durakkord mit großer Septime (I^{maj7}). Genau dies treffen wir in den ersten drei Takten an: B♭m^7 ist die II. Stufe (ii^7),

6 Vgl. Long: The Real Book Of Jazz, S. 29. Eine Aufnahme als Jazz-Valse findet sich in Evans: Some Other Time: The Lost Session from the Black Forest, Disc 2, Track 3.

7 Long: The Real Book Of Jazz, S. 29.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

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

Aufschlussreich ist der Blick darauf, auf welche Weise die Tonartstationen selbst verknüpft sind, wie also der Übergang von der alten I zur neuen II vollzogen wird. Dies geschieht ebenfalls im Quintfall, auch wenn dies vielleicht nicht auf den ersten Blick ins Auge springt. Auf A♭-Dur in T. 7 folgt Dm in T. 9. Dass es sich dabei um eine verminderte Quinte handelt, fällt nicht ins Gewicht.[9] In jeder *vollständigen* diatonischen Quintfallsequenz[10] gibt es (und gab es bereits zu Zeiten Vivaldis) unvermeidbar *eine* verminderte Quinte. Sie befindet sich im Übergang von der IV. zur VII. Stufe der Durtonleiter, also F-B(♮) als IV-vii^o in C-Dur. Hintergründig – lässt man den Übergangstakt 8 außer Acht, der eher dekorative als strukturell tragende Funktion ausübt – ist also auch hier das alles dominierende Muster des Quintfalls, des authentischen Hauptschritts, wirksam.

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

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

9 Schwarze Schafe gibt es in den besten Familien.

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

II-V-I auf Abwegen – die Coltrane Changes

Das Diktat der II-V-I-Verbindung überwunden hat definitiv John Coltrane mit seinem Stück *Giant Steps* (Bsp. 2.5)[12]. Es war und ist nicht nur wegen seines aberwitzig hohen Tempos gefürchtet, sondern auch aufgrund der seinerzeit als ungewöhnlich empfundenen Changes. Beides zusammen „macht *Giant Steps* zu einem der am schwersten zu spielenden Stücke der gesamten Jazzliteratur."[13] Beim Anhören der Originalaufnahme[14] kann man als bühnenerfahrener Musiker nachempfinden, wie sehr der großartige Pianist Tommy Flanagan in seinem Solo (ab 2:55) mit der Materie zu kämpfen hat. Mark Levine konstantiert, dass 1960 „niemand außer 'Trane derartige Changes über ein ganzes Stück spielen"[15] konnte. Unterdessen gehört die Beherrschung der *Coltrane Changes*[16] längst zum Handwerkszeug professioneller Jazzmusiker.

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

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

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

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

---

11 Ralph Himmler im Gespräch mit dem Verfasser.

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

13 Burbat: Die Harmonik des Jazz, S. 103.

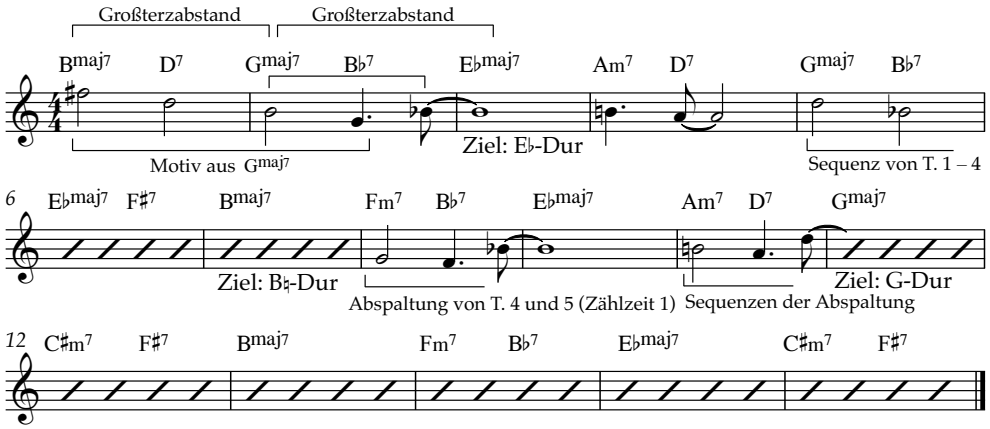
14 Coltrane: Giant Steps, Track 1.

15 Levine: Das Jazz Theorie Buch, S. 332.

16 Vgl. ebd., S. 327.

17 Jungbluth: Jazz-Harmonielehre, S. 41.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 2.5: Die Changes von *Giant Steps*

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

1. Bereits die ersten drei X^{maj7}-Klänge stehen im Abstand großer Terzen (B^{maj7}, G^{maj7}, $E♭^{maj7}$).
2. Der zweite Viertakter wird im Abstand einer großen Terz sequenziert.
3. Die Abspaltung von T. 4/5 (erste Takthälfte) erfolgt wiederum im Großterzabstand.
4. Überhaupt bilden die Zwischentonarten (B♮-, G- und E♭-dur) untereinander einen Großterzzirkel. [18]

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

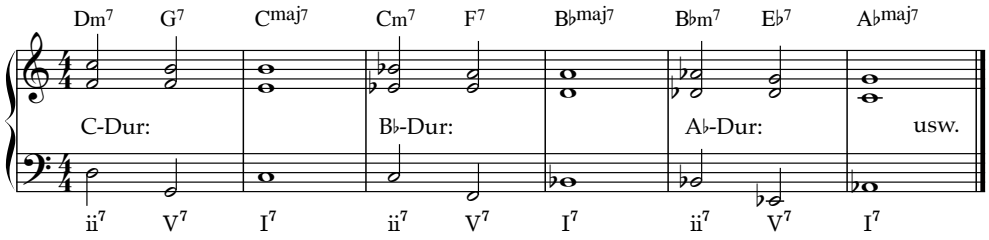
18 Axel Jungbluth gelangt in seiner Analyse von *Giant Steps* zu ähnlichen Einsichten (ebd., S. 41). Vgl. dazu auch Levine: Das Jazz Theorie Buch, S. 329.

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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



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

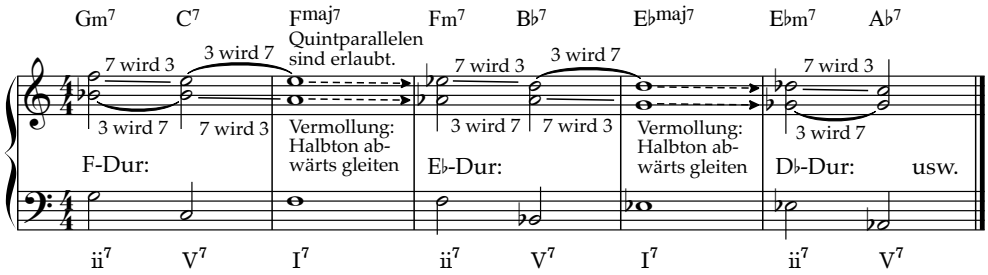
Dabei handelt es sich aber um absolut gebräuchliche Voicings. Beispielsweise bei der Begleitung des Blues hört man häufig solche minimalen, zweistimmigen Voicings. Überraschend konventionell, den Regeln der Dissonanzauflösung im alten Kontrapunkt folgend, ist die Stimmführung in diesem Modell. Die Septime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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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



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

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

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

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

20 Krämer: Harmonielehre im Selbststudium. S. 30.

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

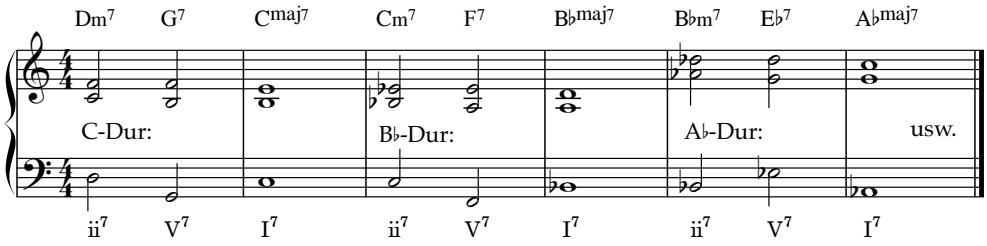
22 Hintergrund dieser Empfehlung ist neben anderem, dass man damit in vielen Fällen Dissonanzen automatisch vorbereitet, was in etlichen Stilen gebräuchlich ist.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Wir achten dabei auf den unteren Ton des Voicings (in unserem Satz: die Mittelstimme, den Bass lassen wir außer Acht) und sprechen von *Terzposition*, wenn dort die Terz des Akkordes liegt, von *Septposition*, wenn dort (am Klavier: im Daumen) die Septime des Akkordes liegt. In Bsp. 2.7 ist also der Gm^7 in Terzposition angeordnet, der folgende C^7 in Septposition.

Terzposition: Der untere Ton eines basslosen Voicings ist die Terz des Akkordes.
Septposition: Der untere Ton eines basslosen Voicings ist die Septime des Akkordes.

Es ist natürlich sinnvoll, die Sequenz von beiden Positionen aus beginnend zu üben. Bei quintverwandten Akkorden (wie hier) wechseln sich bei richtiger Stimmführung die Terz- und die Septposition regelmäßig ab. Bei sekundverschobenen Akkorden bleibt die Position erhalten. Bsp. 2.8 zeigt die II-V-I-Verbindung von der Septposition aus beginnend.



Bsp. 2.8: Die *Tune-Up-Sequenz* mit Septposition der II

Wenn wir die II-V-I-Kadenz in der Form einer *Tune-Up-Sequenz* üben, d. h. immer einen Ganzton tiefer weiterführen, gelangen wir nach sechs Stationen (nach enharmonischer Verwechselung zwischendurch) wieder zur Ausgangstonart. Um alle zwölf Tonarten[23] abzudecken, müssen wir dann noch die zweiten sechs Tonarten bewältigen, indem wir die Kadenz eine Quinte tiefer (oder auch höher) wiederholen. Damit erreicht man den zweiten Ganztonzirkel (von insgesamt nur zweien).

Der Nachteil, dass zweistimmige Voicings die Darstellung der Tensions nicht erlauben, ist zugleich ein Vorzug: Man kann jede Form einer II-V-I-Verbindung (oder Teilmengen davon, wie II-V oder V-I) mit ihnen spielen, egal ob in Dur- oder Mollkadenzen oder Mischungen aus beiden. Weil die II-V-I-Kadenz so grundlegend ist, kann man schon einen großen Teil des Standard-Repertoires mit zugegebenermaßen einfachen, aber sachangemessenen Mitteln darstellen.

23 Für Pedanten: Es gibt unendlich viele Tonarten, allerdings nur zwölf Tastenkombinationen auf dem Klavier.

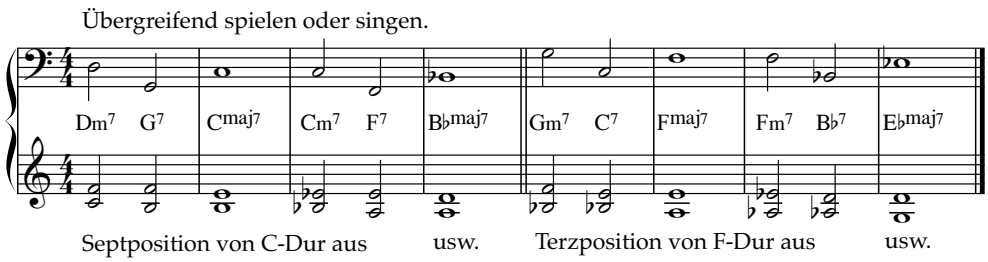
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

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

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



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

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

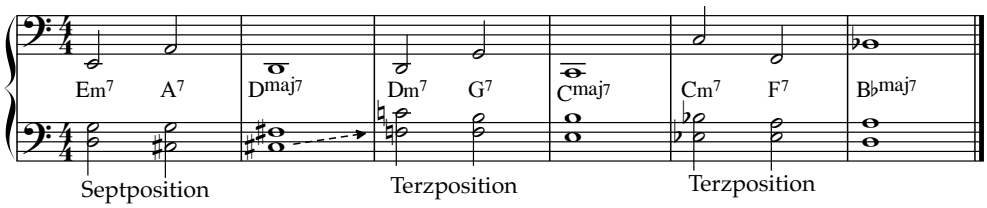
24 Deutlich unterschieden davon sind jedoch beidhändige Voicings.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

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



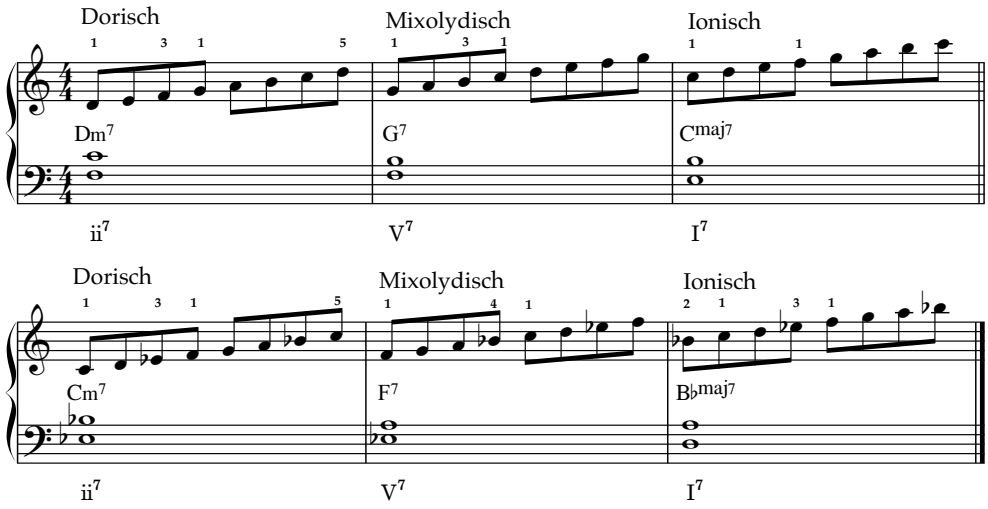
Bsp. 2.10: Zweistimmige Left-Hand Voicings mit Wechsel der Position

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

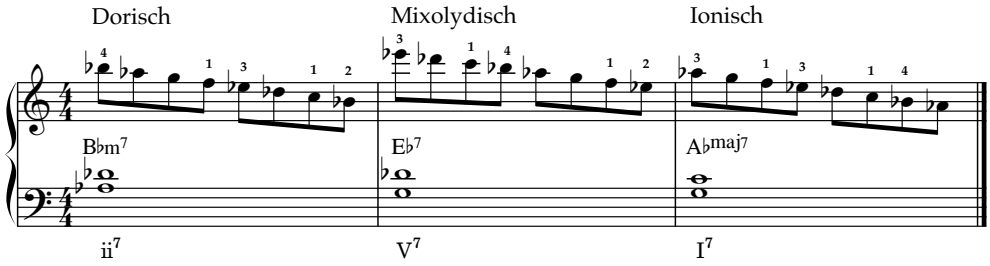
25 Wir haben schon gesehen, dass man insbesondere für Schlussakkorde von Stücken gerne Lydisch verwendet, mit ♯4 statt der leitereigenen 4.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

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



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

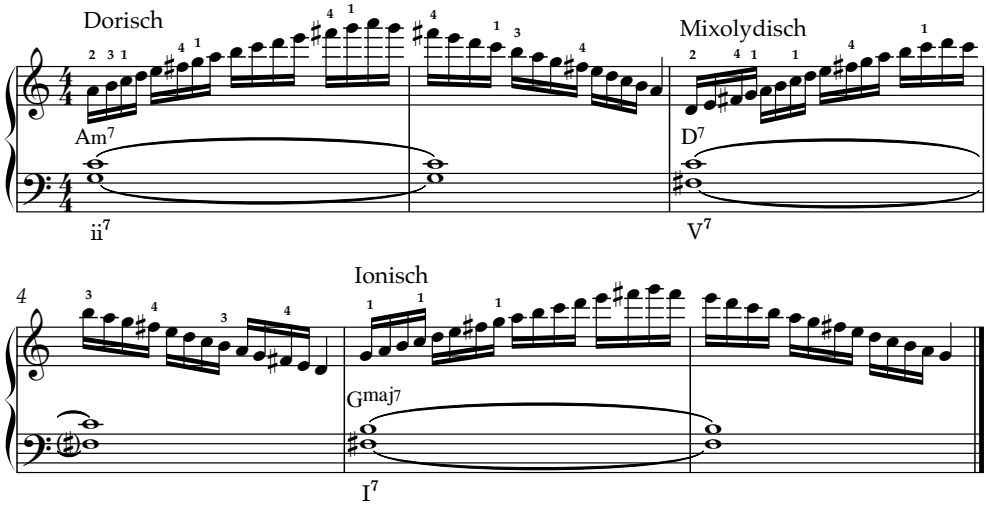


Bsp. 2.12: Left-Hand Voicings mit den zugehörigen Skalen abwärts

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

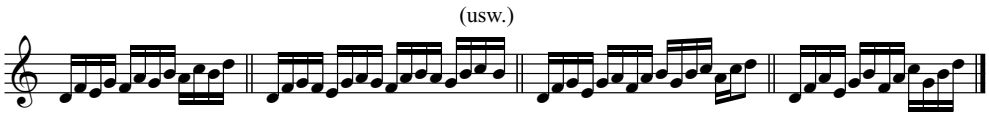
Wer über eine gute (Klavier-) Technik verfügt (oder sie bei der Gelegenheit erweitern möchte), ist gut beraten, den Skalen-Tonvorrat auch unabhängig von der Tonleiter in

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA



Bsp. 2.13: Skalen über zwei Oktaven

anderen Figurationen zu üben. Dies gilt selbstverständlich auch für alle Melodieinstrumente. Einige Möglichkeiten dazu zeigt Bsp. 2.14.[26]



Bsp. 2.14: Alternative Figurationen für Skalenübungen

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 7: Die II-V-I-Kadenz mit Skalen

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

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

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

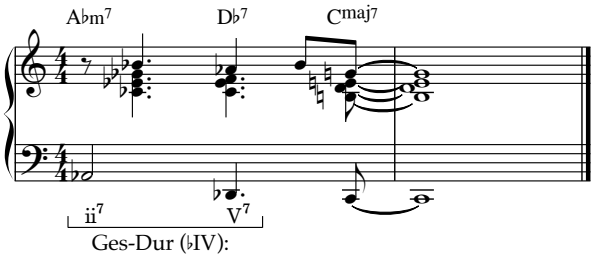
Für unsere Zwecke ist langsames Üben das Mittel der Wahl. Der Gewinn für die Hörfähigkeit stellt sich auch beim Üben in Zeitlupentempo ein. Ein subjektiv langsames Tempo ermöglicht bewusstes Üben. Machen wir uns anfangs klar, warum welche Stimme sich wohin bewegt (beispielsweise „Terz bleibt liegen,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

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

27 Wehmeyer: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier.
28 Levine: Das Jazz Theorie Buch, S. 224.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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



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

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

2.4 II-V-I in freier Wildbahn

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

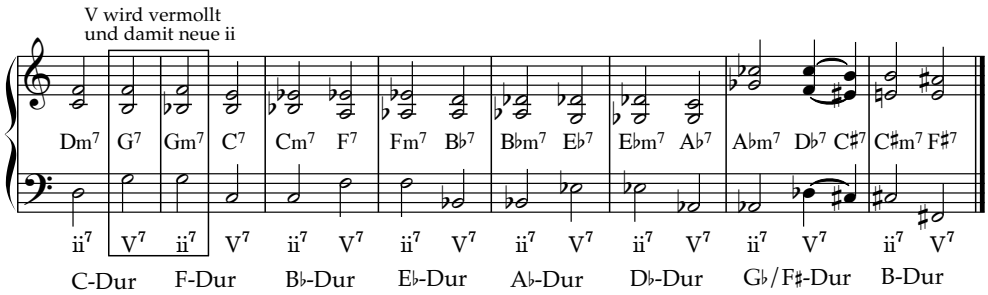
Zum einen kann die II-V-I-Kadenz erweitert oder verkürzt werden. Häufig findet man die Erweiterung um die Stufe VI, wodurch ein Turnaround entsteht, den wir schon in *I Got Rhythm* vorgefunden hatten: I-VI-II-V (siehe S. 21).

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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



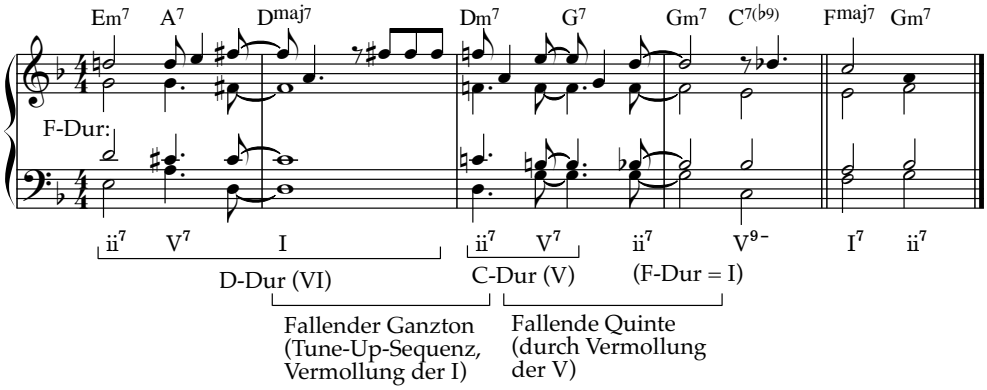
Bsp. 2.16: Die Verkettung von Tonarten im fallenden Quintenzirkel durch Vermollung einer V

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

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

30 Ein vollständiges Leadsheet gibt es in Sher: The New Real Book Volume 3, S. 417. Eine Einspielung für Vocal und Piano bietet Roberta Gambarini and Hank Jones: You Are There, Track 4.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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

Das kleine Klavierarrangement soll zeigen, dass sich mit den Mitteln zweistimmiger Voicings schon ein recht ansprechendes Ergebnis erzielen lässt. Die Melodie liegt in der Oberstimme, der Bass in der linken Hand. Die beiden Mittelstimmen basieren auf den in Kapitel 2.2 erarbeiteten zweistimmigen Voicings, d. h. sie führen bzw. ergänzen die Terz und Septime des geforderten Klangs. Am Schluss der Bridge (T. 4) bringt die Oberstimme eine Tension in Gestalt der alterierten, nicht leitereigenen ♭9, welche im Akkordvoicing selbstverständlich fehlt. Der letzte Klang (Gm^7) zeigt in der Melodie die Tension der leitereigenen 9.

In den Voicings der Mittelstimmen sehen wir wieder den Wechsel zwischen Terz- und Septposition im Falle quintverwandter Klänge. Bei der Vermollung einer I^{maj7} gleiten Terz und Septime einen chromatischen Halbton abwärts, im Falle der Vermollung einer V^7 bleibt die kleine Septime erhalten und nur die große Terz wird chromatisch zur kleinen Terz heruntergebogen.

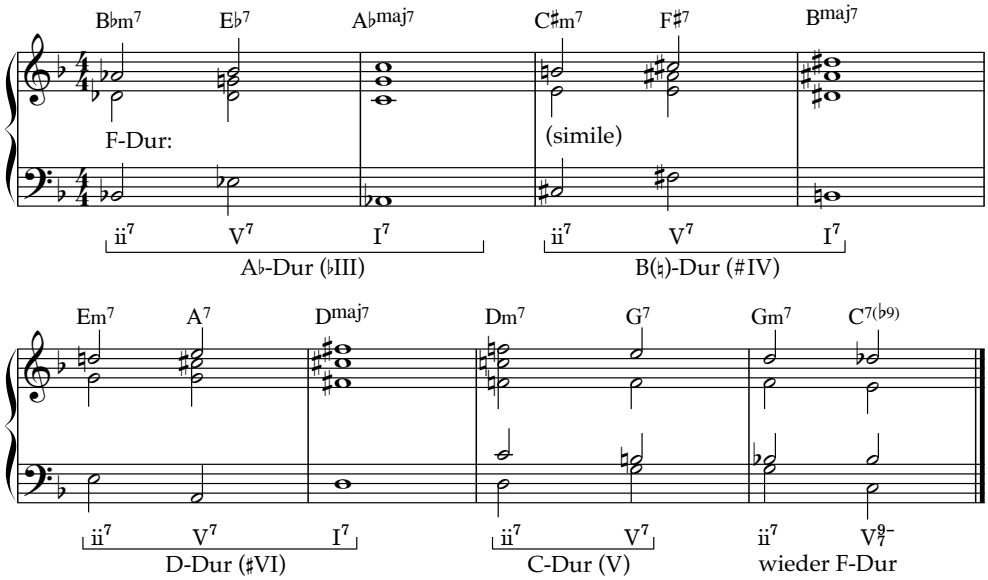
Man sieht: Wenn es darum geht, anhand eines Leadsheets einen Standard am Tasteninstrument darzustellen, bringen uns die zweistimmigen Voicings schon ziemlich weit. Zusammen mit der Melodie und dem durch die Akkordchiffren festliegenden Bass (er übernimmt stets die Fundamenttöne) ergeben sie bereits einen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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

- $B♭m^7$-$E♭^7$-$A♭^{maj7}$ als ii^7-V^7-I^7 in A♭-Dur,
- $C♯m^7$-$F♯m^7$-B^{maj7} als ii^7-V^7-I^7 in B(♮)-Dur,
- Em^7-A^7-D^{maj7} als ii^7-V^7-I^7 in D-Dur,



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

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

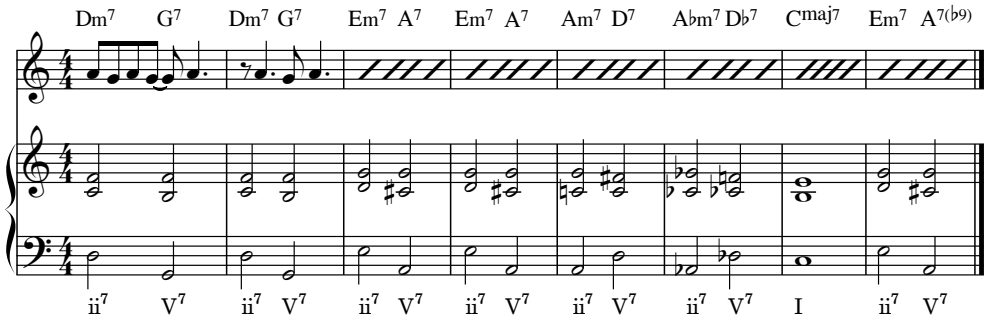
> Ketten fallend quintverwandter Akkorde, eingebettet in die Akkordfunktionen der II-V-I-Kadenz, erzeugen Tonartenfolgen im steigenden Kleinterzzirkel.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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



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

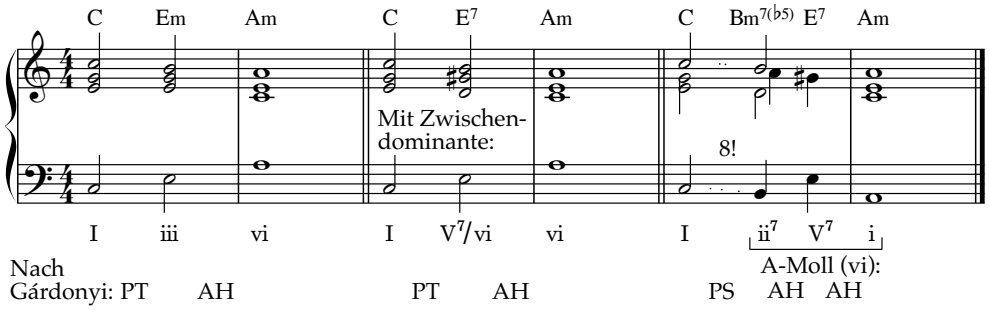
Danach (T. 5 f.) begegnet uns wieder der bekannte Mechanismus der Vermollung (A-Dur als V wird A-Moll[32] und damit neue ii). Am Schluss könnte D-Dur zu D-Moll werden und sich eine II-V-Verbindung in der Tonart C-Dur anschließen, der Haupttonart. Sie bzw. deren Tonika (I) war bis dahin noch gar nicht erklungen, sondern nur indirekt abgesteckt worden, durch eine schweifende Harmonik, welche das tonale Zentrum umkreist und es gerade dadurch indirekt definiert. Ähnlich haben die Klassiker in den langsamen Einleitungen von Sinfonie- oder Sonatensätzen gearbeitet.

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



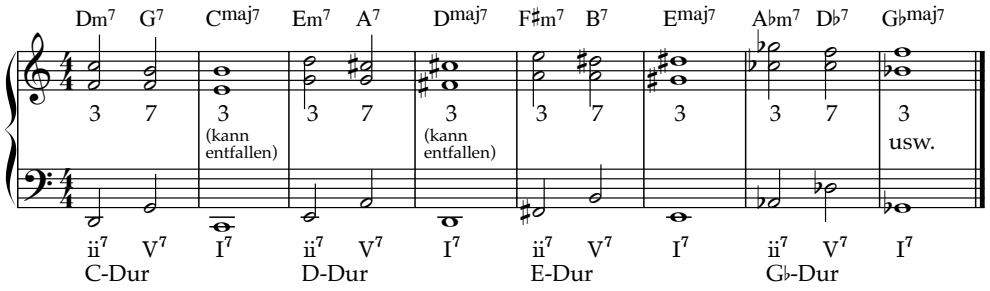
Bsp. 2.20: Steigende Terzverwandtschaft als Leittonneutralisation

2.5 II-V-I-Kadenzen in unterschiedlichen Verkettungsformen

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

Übung 8: II-V-I als Ganztonsequenz aufwärts

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

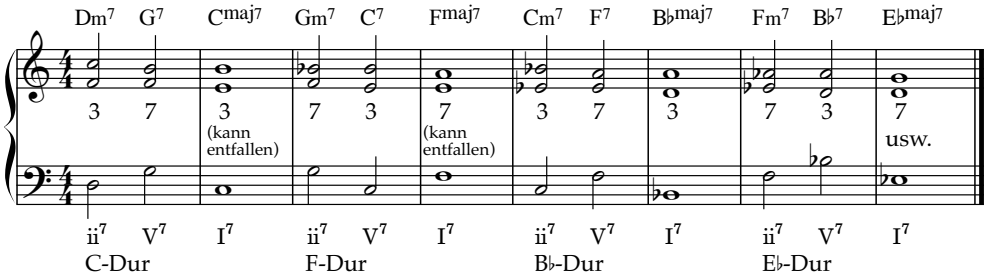


Bsp. 2.21: Die II-V(-I)-Sequenz in steigenden Sekunden

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 9: II-V-I im Quintfall

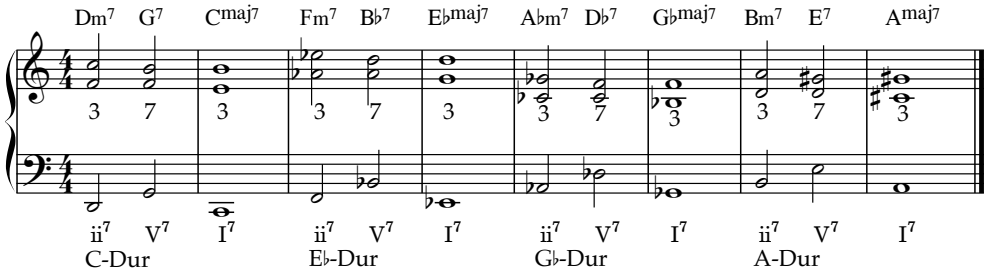
Üben Sie die II-V-I-Sequenz in quintfälliger Anordnung der Tonarten (Bsp. 2.22). Auch hier kann man den jeweils zweiten Takt weglassen – dann entspricht dies den Changes in T. 5 von *Satin Doll*. Es ist notwendig, von beiden Positionen aus beginnend zu üben, jeweils durch den gesamten Quintenzirkel.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



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

Übung 10: II-V-I im steigenden Kleinterzzirkel

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

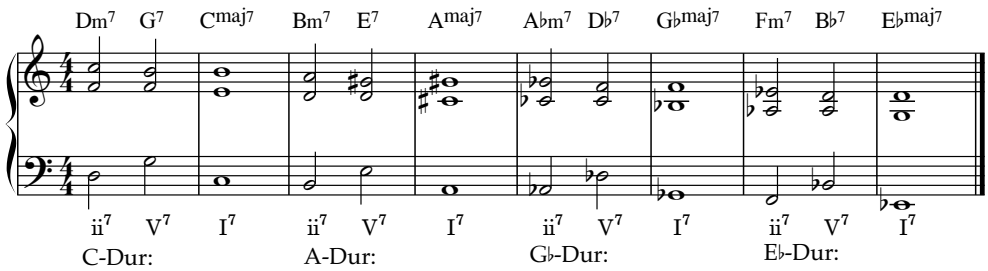


Bsp. 2.23: Die II-V(-I)-Sequenz im steigenden Kleinterzzirkel

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

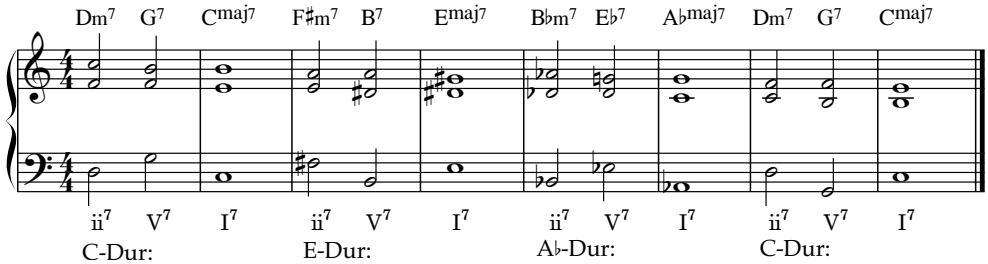
Übung 11: II-V-I im fallenden Kleinterzzirkel

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



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

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



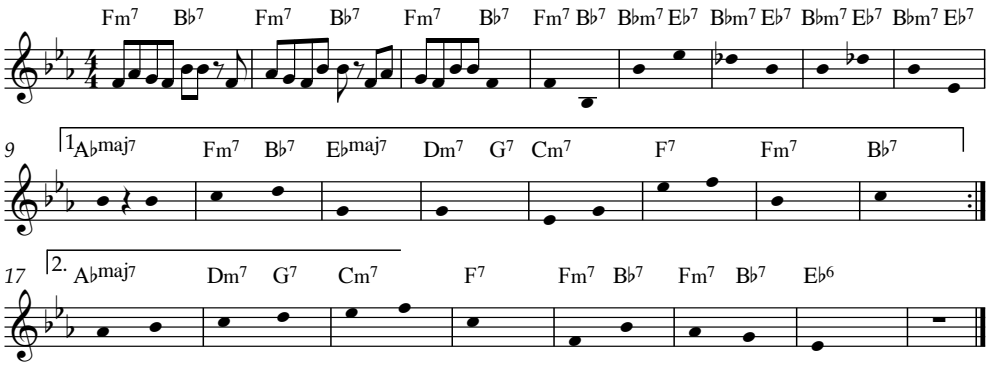
Bsp. 2.25: Die II-V(-I)-Sequenz im steigenden Großterzzirkel

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

2.6 Die II-V-Verbindung

Eine häufige Variante der II-V-I-Kadenz haben wir schon im Zusammenhang mit *Satin Doll* (S. 65) kennengelernt. Auch George Gershwins *Fascinating Rhythm* (Bsp. 2.26 zeigt die Changes und das melodische Grundgerüst[33]) basiert auf diesem Pattern. Die Harmonik ist fast zu simpel; sie stellt aber durch ihre Einfachheit den Effekt der rhythmischen Verschiebungen (T. 1-3) in den Vordergrund, die in diesem Song Programm sind. Alles in allem nicht schlecht komponiert, möchte man wie so oft im Falle Gershwins sagen.



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

In den ersten Takten übernehmen Fm^7 und $B♭^7$ eindeutig die Funktion II-V. Demnach stehen diese Takte in E♭-Dur, was angesichts der Vorzeichnung auch nicht überrascht. Doch die zugehörige Tonika bzw. I wird uns vorenthalten (nichts anderes sahen wir bei *Satin Doll*).

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

Takt 13 zeigt dann eine Ausweichung in die Tonart der V (vorbereitet durch ein ii^7-V^7-Pattern in T. 12) – wiederum, ohne dass die zugehörte I selbst erklingt. Stattdessen wird in Takt 15 das vorhergehende dominantische F-Dur vermollt und damit

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

Dass in *Fascinating Rhythm* ständig die Bezugstonika wechselt, kann uns nicht mehr überraschen, nachdem wir bei *Baubles, Bangles And Beads* einen Durchgang durch den Großterzzirkel nachvollzogen hatten, in *When Lights Are Low* einen Kleinterzzirkel, ganz zu schweigen von den Vorgängen in *Giant Steps*. Schweifende Tonalität (also häufig wechselnde Tonarten) ist von jeher ein Merkmal von Harmonik in Durchführungen oder durchführungsartig gearbeiteten Abschnitten der traditionellen Sonatenhauptsatzform. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts dringt diese Art der Harmonik aber auch in thematisch feste Abschnitte ein, wie sich an den Themenabschnitten vieler Werke von Brahms, Strauss und anderen beobachten lässt. In Jazz-Standards ist schweifende Harmonik recht gebräuchlich. Sequenzen sind typisch für die *Bridge* (der B-Abschnitt in der AABA Form). Nicht selten aber sieht man auch, dass wie in *Fascinating Rhythm* ein Chorus[34] nicht mit der I, sondern mit einer Nebenstufe beginnt (hier: Fm^7 als ii^7 in der Haupttonart E♭-Dur). Die Tonika erscheint dann erstmals einige Takte später oder sogar erst am Ende des Formabschnitts A (der AABA-Form). Und dass ein Hit wie Bart Howards *Fly Me To The Moon* (siehe auch S. 237) nicht in A-Moll steht, sondern in dessen Paralleltonart C-Dur[35] erfährt man eindeutig erst im allerletzten Takt des Chorus.[36]

Übung 12: II-V-I-Verbindungen analysieren

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

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

- Die ii^7 bekommt Dorisch,
- die V^7 bekommt Mixolydisch,
- die I bekommt zumeist Ionisch, am Schluss gerne auch Lydisch.

---

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

35 Realbooks notieren es gerne auch in E♭Dur.

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

Übung 13: Ein Klavierarrangement erarbeiten

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

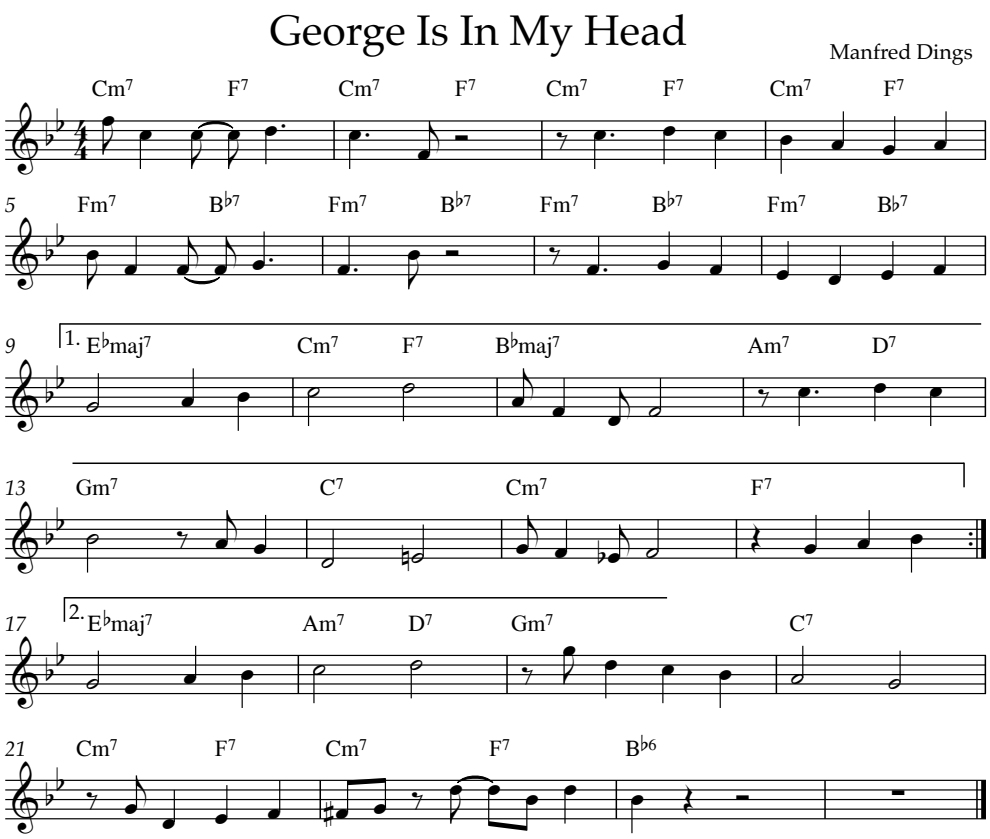
2.7 Vierstimmige Voicings

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

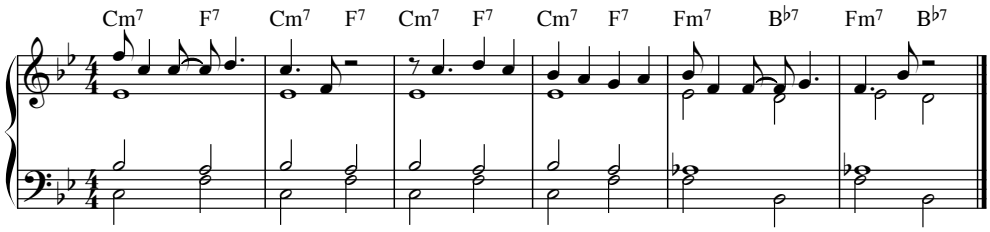
- Dorisch (ii^7): None und Undezime (9/11). Die 13 ist eine Avoid Note, unter anderem, weil sie den Leitton vorwegnimmt, der typisch für die Dominantfunktion (V) ist.
- Mixolydisch (V^7): None und Tredezime (9/13). Die Undezime oder Quarte ist eine Avoid Note, weil sie der Vorhaltston zum Leitton ist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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

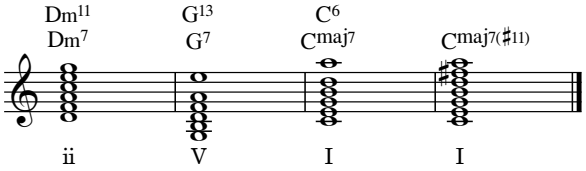


Bsp. 2.27: Eine Melodievorlage für ein Klavierarrangement



Bsp. 2.28: Ein einfaches Klavierarrangement

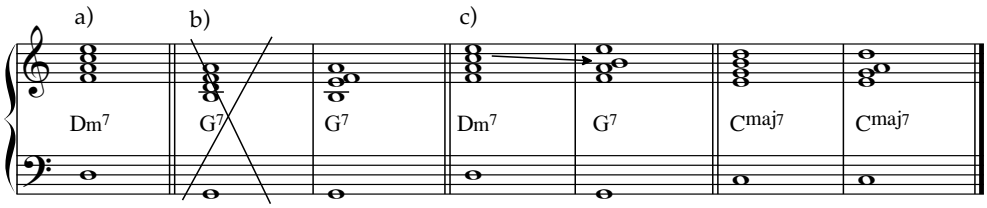
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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

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

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



Bsp. 2.30: Vierstimmige Voicings

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

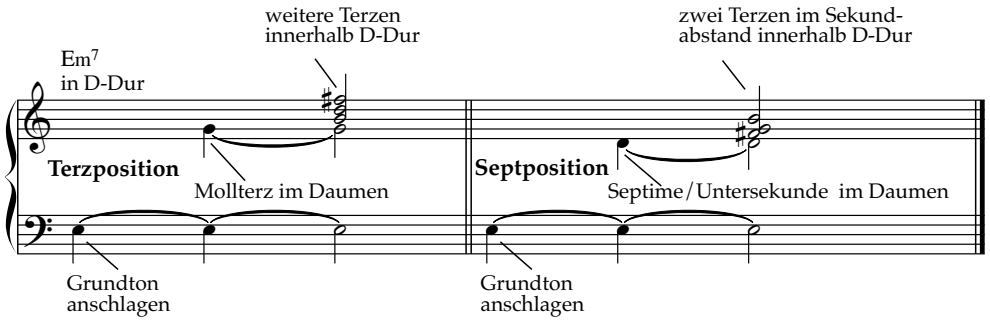
In der Praxis des Akkordspiels heißt das: Haben wir das Voicing für einen ii^7-Akkord gefunden, müssen wir nur einen einzigen Ton ändern (einen Finger herabgleiten lassen), um zum V^7-Akkord zu gelangen. Alle anderen Finger können liegen bleiben. Das ist eine vergleichsweise leichte Übung.

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

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

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

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



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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

Übung 14: ii^7-Akkorde in Terzposition spielen

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

Übung 15: ii^7-Akkorde in Septposition spielen

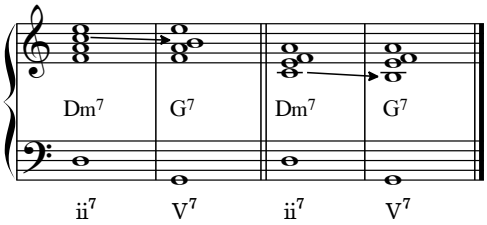
Etwas schwerer ist es, die vierstimmigen Voicings für die ii^7-Akkorde in der Septposition zu spielen. Wählen Sie auch dabei die Grundtöne nach dem Zufallsprinzip aus und üben Sie mit der Zeit vorzugsweise die schweren Tonarten.

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

2.8 Beinahe eine Lappalie: die II-V vierstimmig

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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

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

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

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

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

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

Ein berühmtes Beispiel für die tonikalose II-V-Stufenfolge ist uns bereits begegnet: *Satin Doll*, eine Paradenummer der Big Band Duke Ellingtons. *Satin Doll* ist in der AABA-Form komponiert, die zu Recht auch *Standard American Popular Song Form*[37] genannt wird. In der Vielfalt der Formen von Jazz-Standards bildet dieses 32 Takte umfassende Modell so etwas wie den Normalfall. Es besteht aus vier typischerweise achttaktigen Abschnitten, deren erster (A) meist annähernd wörtlich wiederholt wird. Der B-Teil heißt Bridge. Er ist oft schematischer, weniger inspiriert und besteht gern aus schlichten Sequenzen. Der abschließende A-Teil wiederholt den zweiten Formabschnitt. Die Umrisse dieser AABA-Form gleichen der besonders von Beethoven gepflegten dreiteiligen[38] Liedform, in der z. B. das Thema des zweiten Satzes der Kla-

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

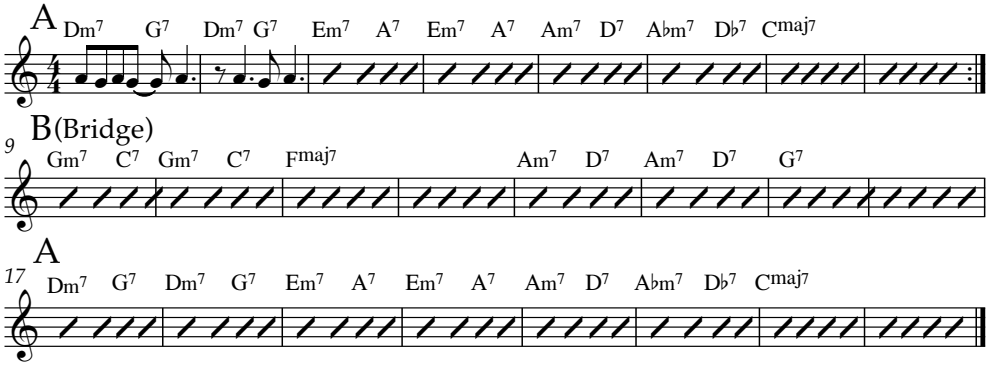
38 Hinsichtlich der Dreiteiligkeit folgt dies der Auffassung von Erwin Ratz, vgl. Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre, S. 25.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

viersonate F-Moll op. 2 Nr. 1 insgesamt[39] geformt ist.[40] Die Gesamtform heißt im Jazz *Chorus*. Das hat mit „Chor" nichts zu tun. Sagt ein Jazzer „Nach der Themenvorstellung übernimmst du zwei Chorusse" bedeutet dies, dass Sie über 2x32 Takte dieser Form ein Solo spielen (nachdem die Combo das Thema einmal ganz im Original vorgestellt hat).

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

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



Bsp. 2.33: Die Changes von *Satin Doll*

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 17: Transkribieren

Für Ehrgeizige: Besorgen Sie sich eine Aufnahme von *Satin Doll*, vorzugsweise die Originalaufnahme des Orchesters Duke Ellingtons,[42] die im Internet schnell gefunden ist. Ellingtons Aufnahme steht in der Originaltonart C-Dur; damit ist der Anfangston der Melodie a^1.[43] Transkribieren Sie die Melodie nach dem rhythmischen Muster der Anfangstakte, die auch hinsichtlich des Tonhöhenverlaufs bereits den gesamten Motivvorrat der A-Teile vorstellen. Wie bereits erwähnt ist Transkribieren, das Aufschreiben insbesondere eines berühmten und richtungsweisenden improvisierten Solos, eine Übung, welche Studentinnen der Jazz-Studiengänge pflichtgemäß praktizieren müssen.

Traue keinem Leadsheet

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

- D^7 in Sher: The New Real Book, S. 308,
- Am^7-D^7 (unsere Fassung in Bsp. 2.33) in Long: The Real Book Of Jazz, S. 204 und Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 361,
- A^o/E♭ in 557 Jazz Standards, S. 308 f.

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

Die A-Abschnitte von *Satin Doll* haben wir bereits untersucht (siehe S. 65). Die Bridge (zweite Zeile im Bsp. 2.33) besteht aus vollständigen II-V-I-Kadenzen, wieder im Sekundabstand, analog zum Verhältnis der Takte 1 und 2 sowie 3 und 4 zueinander. In den letzten beiden Takten vor der Rückkehr zum A-Teil finden wir die Tonika der letzten II-V-Verbindung nicht als maj7-Akkord, sondern zu einer Dominante umfunktioniert: G^7 führt damit wieder in die Haupttonart C-Dur zurück.

---

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

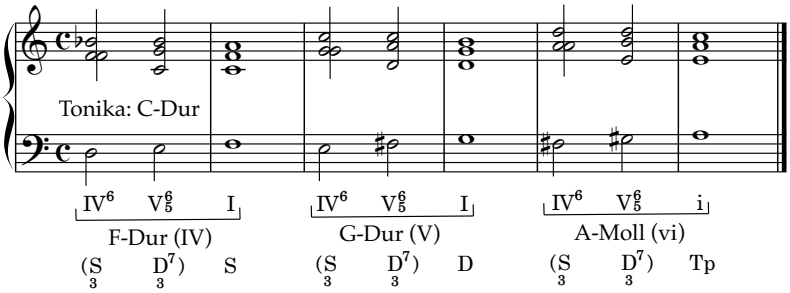
43 Vorsicht: Auf manchen Plattformen stimmt die Kammertonhöhe nicht so ganz, so dass dort die Aufnahme für Absoluthörer in D♭-Dur zu erklingen scheint.

44 Beispielsweise Sher: The New Real Book.

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

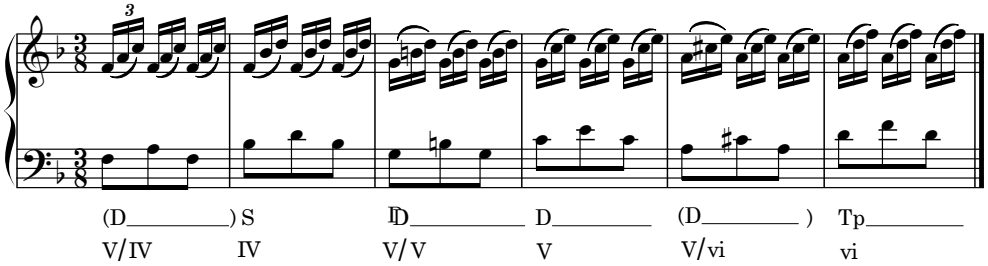
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

In *Satin Doll* folgen die durch II-V- oder II-V-I-Verbindungen etablierten Zwischentonarten entweder im fallenden Quintabstand (wir erinnern uns: der stärksten aller Verwandtschaftsarten) oder als steigende Sekundfolge. Letzteres ist auch in der klassischen Harmonielehre ein bekanntes Muster, das wegen seiner Abgegriffenheit auch abfällig als *Schusterfleck* tituliert wird[46] (Bsp. 2.34).



Bsp. 2.34: Der Schusterfleck

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



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

Übung 18: *Satin Doll* mit vierstimmigen Voicings begleiten

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

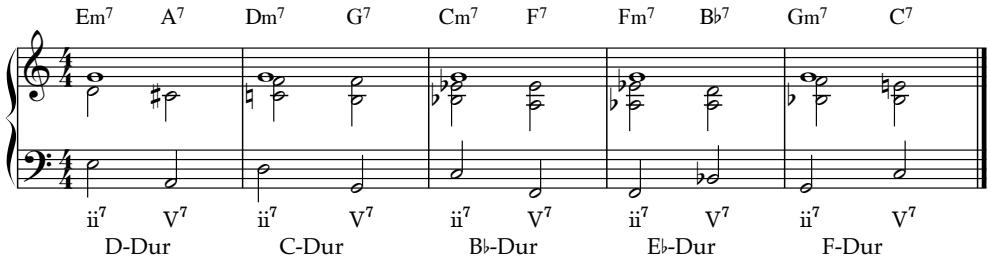
46 Auf zwei Sequenzglieder und V-I- Folgen beschränkt heißt sie vornehmer *Monte-Sequenz*.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

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



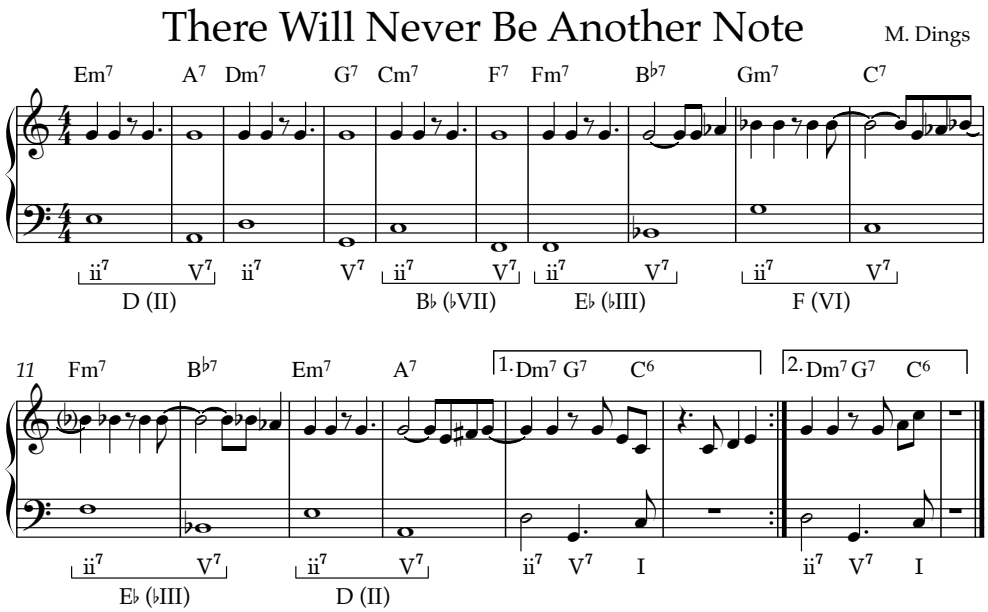
Bsp. 2.36: II-V-Verbindungen unter einem Liegeton

G wäre auch als Septime einer II (Am^7) geeignet, müsste sich dann aber in der folgenden V abwärts in den Leitton von D^7 (F♯) auflösen, was sie ja nicht soll. Und G als Sexte in einer II scheidet aus (denn das ist die Avoid Note im Dorischen).

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 2.37: Eine melodisch reichlich sparsame Komposition

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

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

Übung 20: Klavierbegleitungen erarbeiten

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

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

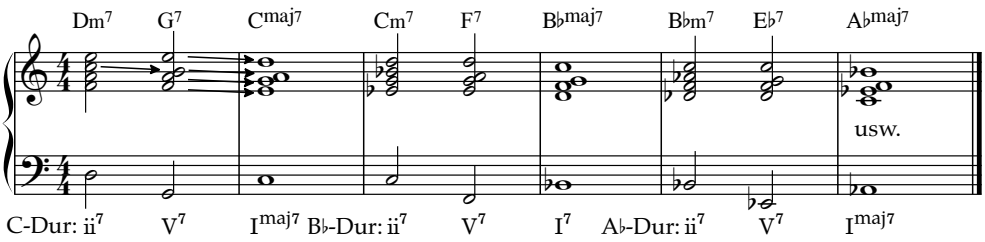
Nach dem Automatisieren der II-V-Folge ist es kein Hexenwerk, noch die fehlende I zu ergänzen. Auf diesen vierstimmigen Voicings für die Kadenz in Dur lässt sich aufbauen, wenn es um die Mollkadenz geht oder um diverse Variationen der Kadenzakkorde, was in erster Linie Alterationen der Tensions betreffen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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

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



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

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

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

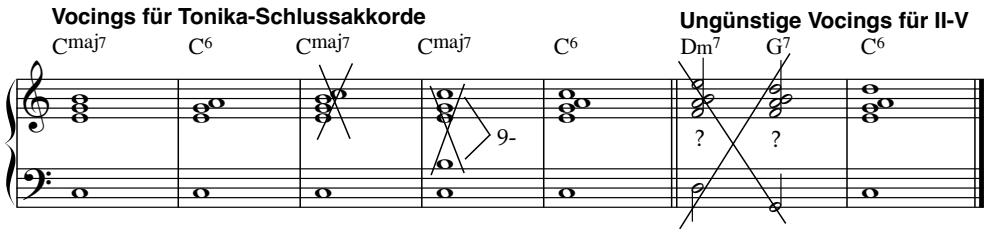
48 Schoenmehl: Modern-Jazz-Piano – die musikalischen Grundlagen in Theorie & Praxis, S. 45.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

und nicht darauf, wie das Voicing im Einzelfall ausgestaltet ist. C^{maj7} und C^{6} meinen beide den Tonika-Akkordtyp[49], sei es als finale Tonika oder als Zwischentonika. Man greift dasjenige Voicing, welches gerade am besten passt oder klingt.

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

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



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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

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

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

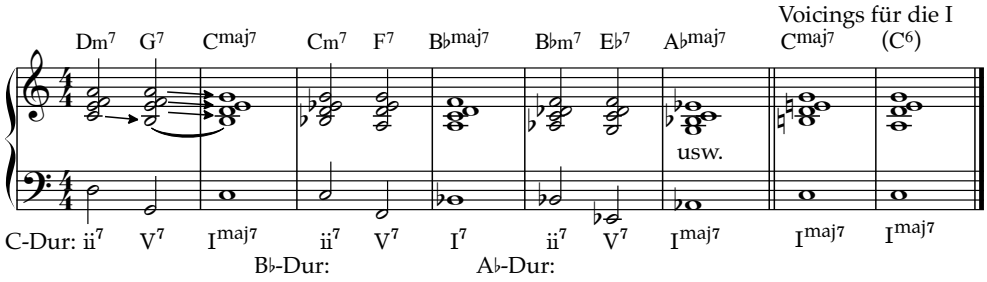
Die gleiche Kadenz von der Septposition der II ausgehend (B-Form) zeigt Bsp. 2.40. Im Voicing für den C^{maj7} wird die Septime wieder berücksichtigt, denn in dieser Position würde der Klang mit der Sexte bzw. Tredezime etwas indifferent wirken (Bsp. 2.40 rechts). Doch die Geschmäcker sind verschieden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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

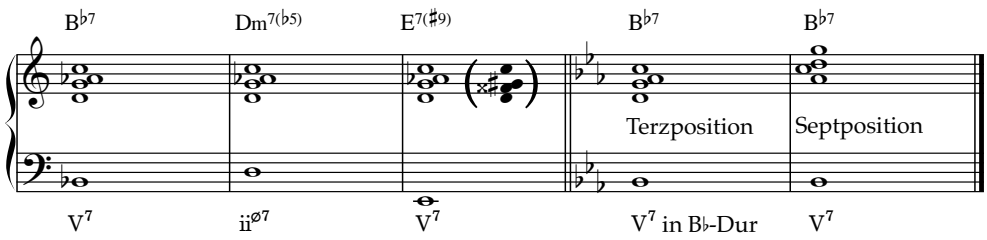


Bsp. 2.40: Die II-V-I-Verbindung mit vierstimmigen Voicings, mit der II in Septposition; zwei Voicings für die I

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

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

Die beiden Dominantseptakkord-Voicings (Terz- und Septposition) werden sich bald als überaus nützlich erweisen. Sie bilden so etwas wie ein „Passepartout" für verschiedenste Akkorde und Kadenzzusammenhänge, über die Eignung als Standardvoicings für den Dominantseptakkord hinaus. Als kleiner Vorgeschmack nur soviel: Allein der Basston entscheidet, ob der in Bsp. 2.41 gezeigte Klang als $B♭^7$, $Dm^{7(♭5)}$ oder $E^{7(♯9)}$ zu interpretieren ist. Die beiden Letztgenannten sind für Kadenzen in Moll-Umgebungen wichtig. Wenn wir das Voicing für V^7 üben, ist damit also bereits ein Gutteil der Arbeit für die II-V-I-Kadenz in Moll erledigt.



Bsp. 2.41: Das Passepartout-Voicing

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

V^7 in Terzposition: Zwei Quarten übereinander, über dem zweiten Ton eine kleine Sekunde, den Rahmen bildet eine kleine Septime. Selbstverständlich kann man auch denken: Unten Quarte, oben große Terz, dazwischen eine kleine Sekunde.
V^7 in Septposition: Große Terz, darüber große Sekunde (= Tritonus zum unteren Ton), Rahmen große Septime. Oder: Unten große Terz, oben Quarte, dazwischen eine große Sekunde.

In Kapitel 2.11 (S. 92) werden wir die V^7-Voicings noch in einem anderen Zusammenhang beleuchten.

Übung 23: Standards mit vierstimmigen Begleitungen versehen

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

Übung 24: Harmonische Analyse

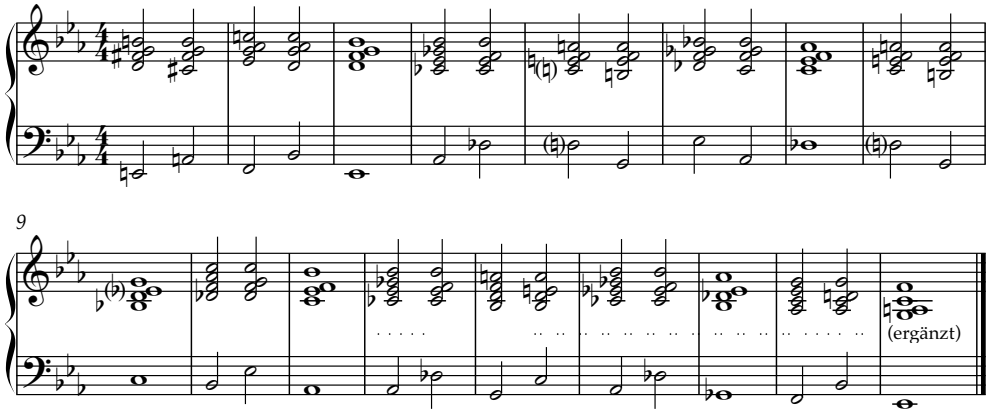
Bsp. 2.42 zeigt einen schlichten Klaviersatz zu Changes, die an den A-Teil von John Coltranes Komposition *Moment's Notice*[51] angelehnt sind.[52] Ergänzen Sie die Akkordchiffren, bestimmen Sie die Stufen und die jeweilige Zwischentonika. Der Schlussakkord wurde sinngemäß hinzugefügt (im Original schließt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

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

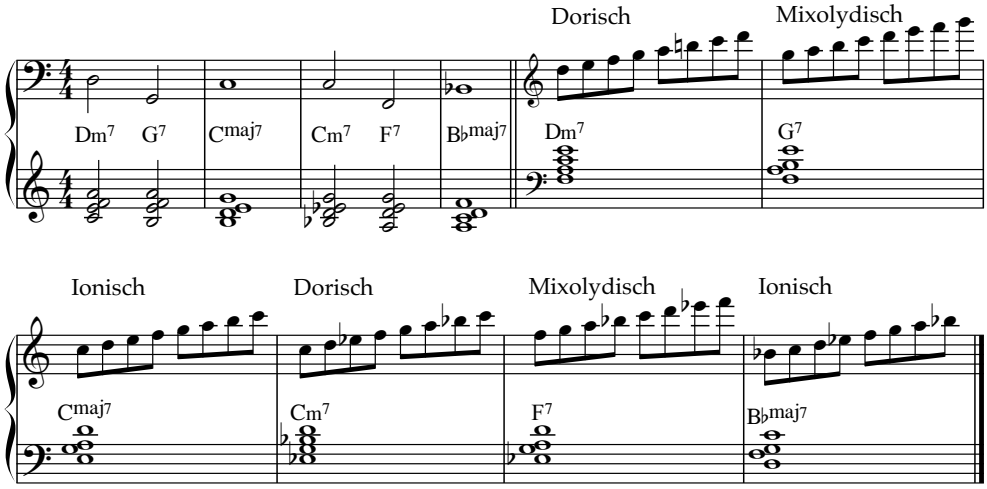
Wer jedoch als Pianistin in einer Combo mitwirken will, sollte die II-V-I vierstimmig auch in der Gestalt von Left-Hand Voicings üben und automatisieren. Wie schon für die zweitönigen Griffe gilt auch hier: Die Voicings sind identisch, gleichgültig ob sie rechts oder links gegriffen werden. Erinnert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

51 Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 292.
52 Die Gesamtform von *Moment's Notice* ist A-A'. Abschnitte, deren Changes gegenüber der Vorlage verändert wurden, sind in Bsp. 2.42 markiert.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 2.42: Akkorde bestimmen und analysieren



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

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

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

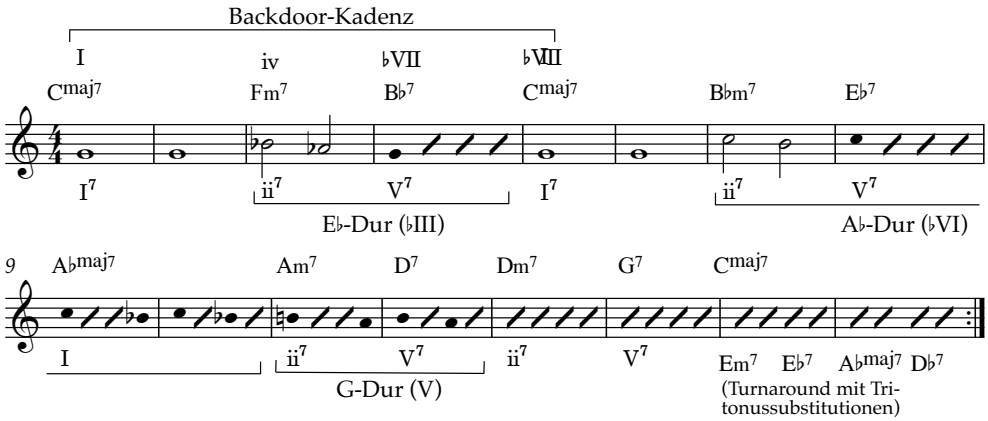
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 26: Vierstimmige Voicings und Akkordskalen

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

2.10 Vierstimmige Voicings in freier Anordnung

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



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

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

Aber wie ist die Verbindung $B♭^7$-C^{maj7} in T. 4/5 zu erklären? Zunächst einmal handelt es sich bis hierhin um starke, authentische Verbindungen: Quintfälle, am Schluss der

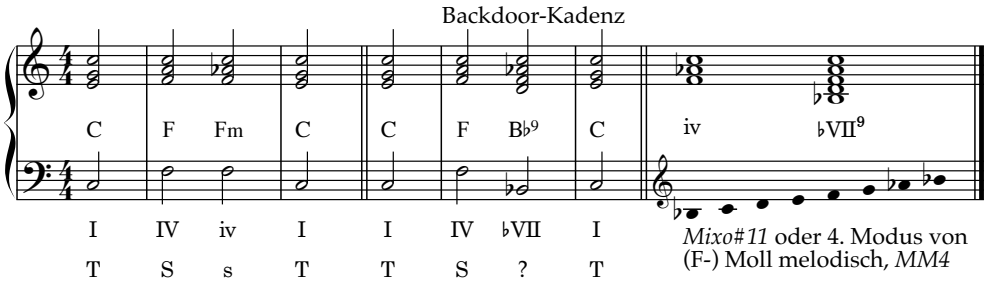
53 Ein Leadsheet mit der vollständigen Melodie findet sich in Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 247. Eine Aufnahme aus jüngerer Zeit findet sich auf Rubin: The Dream Is You: Vanessa Rubin Sings Tadd Daemeron, Track 1.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

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



Bsp. 2.45: Die Entstehung der Backdoor-Kadenz

Dies ist möglich, weil die Mollsubdominante und der Backdoor-Akkord auf der ↓7 eine gemeinsame Skala besitzen können, nämlich melodisch F-Moll (in C-Dur gedacht)[55], welches im Falle des ♭VII^7-Akkordes von seinem vierten Ton aus begonnen wird – der vierte Modus von melodisch Moll (so wie die Kirchentonarten Modi von Dur sind). Man kann diese Skala auch als Abwandlung von Mixolydisch hören, als Mixolydisch mit lydischer, übermäßiger Quarte (Mixo♯11). Dazu später mehr. Zugleich lässt sich der ♭VII^9 als Unterterzung der iv auffassen (Bsp. 2.45 rechts).

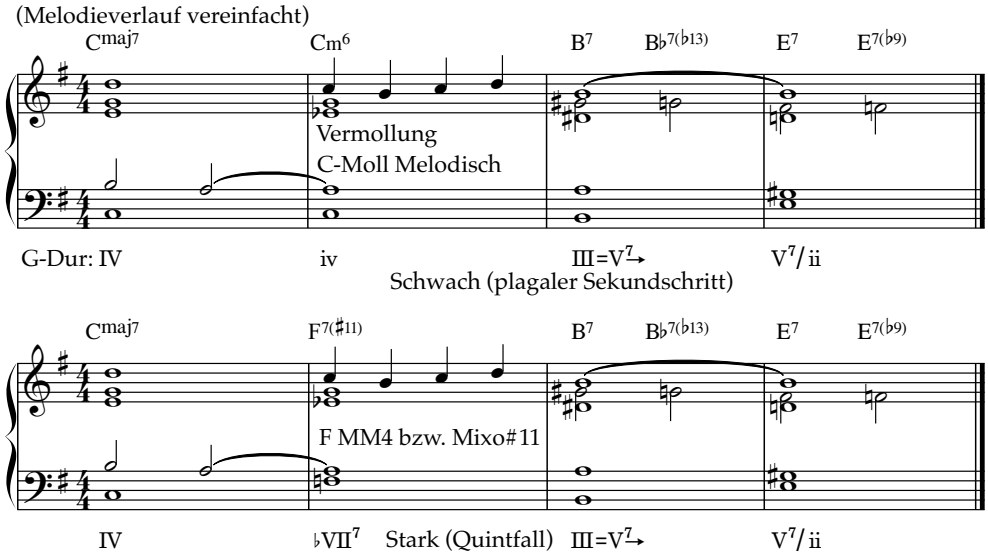
Interessant an der Backdoor-Kadenz ist in jedem Fall, wie die Jazzer eine abgegriffene, fast kitschige Wendung (die Vermollung der Subdominante in Dur und deren

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

plagale Auflösung) mit neuem Leben erwecken, im Wesentlichen lediglich durch die Veränderung des Basstones (↓7 statt 4)[56]. Die Herkunft aus der vermollten Subdominante sieht man der ♭VII in etlichen Bossa-Nova-Stücken an, wo auf die vermollte IV ein Akkord auf der III. Stufe folgt. Hier spielen viele Bassistinnen statt des Grundtons der IV den der ♭VII, unabhängig davon, was das Leadsheet vorschreibt. Ein Beispiel für diesen Vorgang ist die gängige Chiffrierung in Antonio Carlos Jobims *Wave* (Bsp. 2.46, die Melodie ist rhythmisch vereinfacht[57]). Hier handelt es sich freilich nicht um die eigentliche Backdoor-Kadenz, denn dazu müsste im dritten Takt G-Dur, die I also, folgen.



Bsp. 2.46: Antonio Carlos Jobim, *Wave*

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

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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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

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

Übung 27: *Lady Bird* begleiten

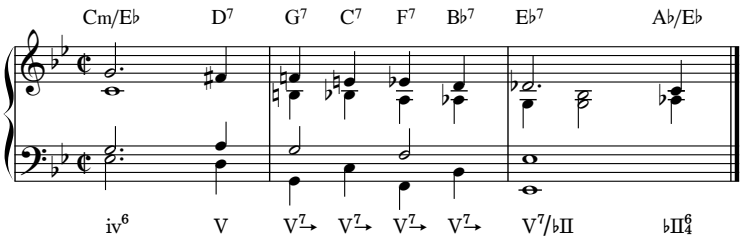
Erarbeiten Sie eine Klavierbegleitung mit vierstimmigen Voicings rechts zu *Lady Bird*.

2.11 Es ist fünf vor fünf: Dominantketten

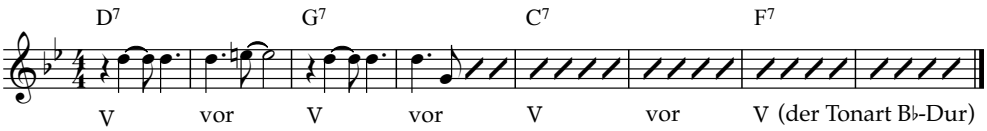
Die stärkste Wirkung entfaltet der authentische Hauptschritt (die fallende Quintverwandtschaft) dann, wenn Dominantseptakkorde beteiligt sind. Es wundert daher nicht, dass sich in der Literatur seit 1700 bisweilen ganze Ketten von Dominanten finden. Bsp. 2.47 zeigt einen Ausschnitt aus dem Seitenthema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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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



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

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

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

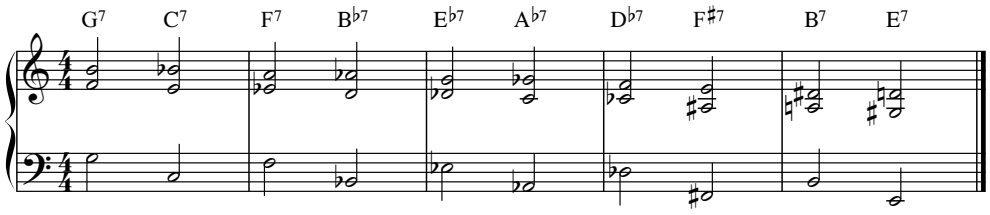
Rhythm Changes: Die Changes von George Gershwins *I Got Rhythm*.

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

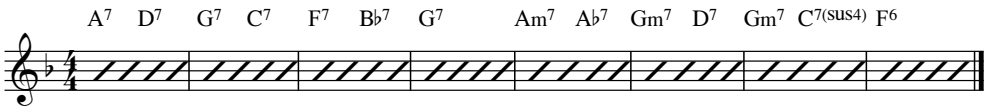


Bsp. 2.49: V-vor-V-Folgen (Dominantketten) mit zweistimmigen Voicings

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

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

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

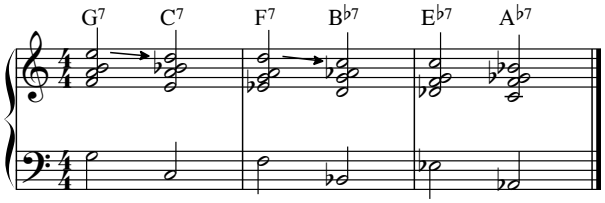


Bsp. 2.50: George Gershwin, *Nice Work If You Can Get It*, Changes des Anfangs

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



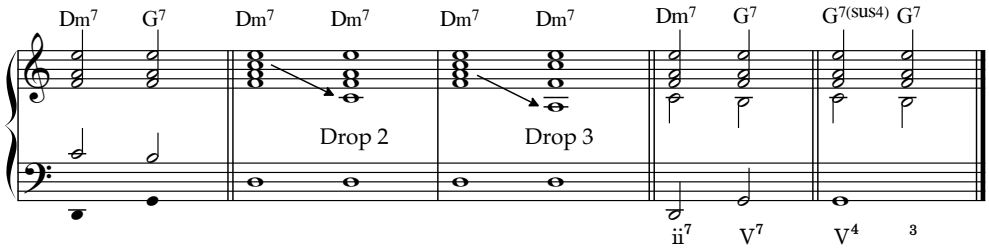
Bsp. 2.51: V-vor-V-Folgen (Dominantketten) mit vierstimmigen Voicings

Übung 29: Die V-vor-V-Sequenz

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

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

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



Bsp. 2.52: Sus-Akkorde und Drop-Voicings

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

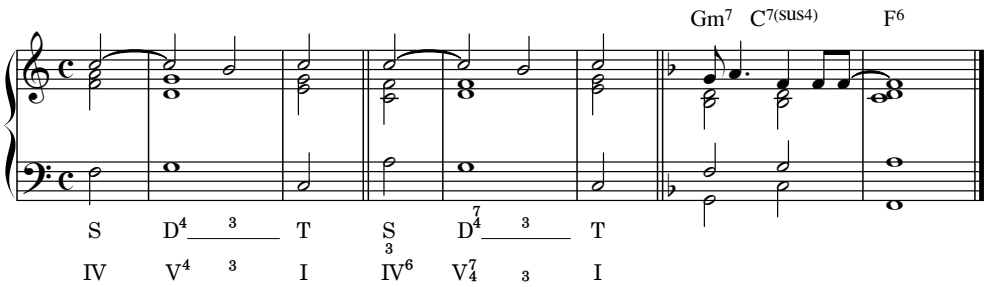
60 Kellert/Fritsch: Arrangieren und Produzieren, S. 161 ff.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Drop 2: Der zweithöchste Ton eines engen (*close*) Voicings wird um eine Oktave abwärts versetzt.
Drop 3: Der dritthöchste Ton eines engen Voicings wird um eine Oktave abwärts versetzt.

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

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



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

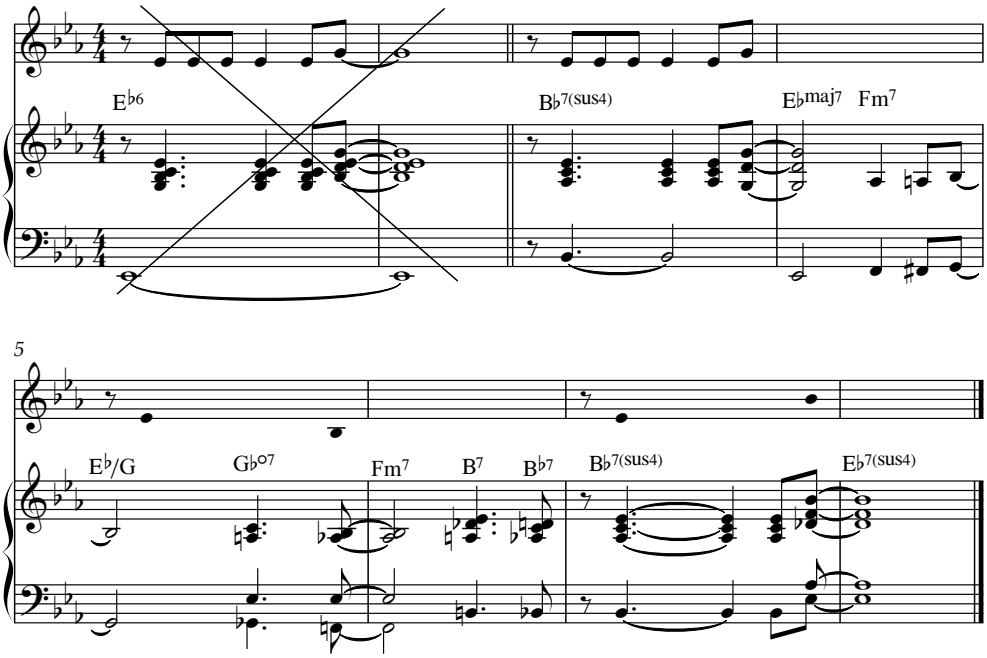
Die Bezeichnung des Dominantseptakkordes mit Quartvorhalt ist *sus4* oder kurz *sus*, vom englischen *suspend*, vorübergehend ausschließen („suspendieren"). In sus-Akkorden wird die Quarte als 4 angegeben, um ihre Funktion als Vorhalt herauszustreichen. Wo sie als Tension auftritt, vor allem in Mollseptakkorden,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

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

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Away From Me.[61] Eine Harmonisation ohne Funktionswechsel wäre dort ziemlich schwach (Bsp. 2.54[62]).



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

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

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

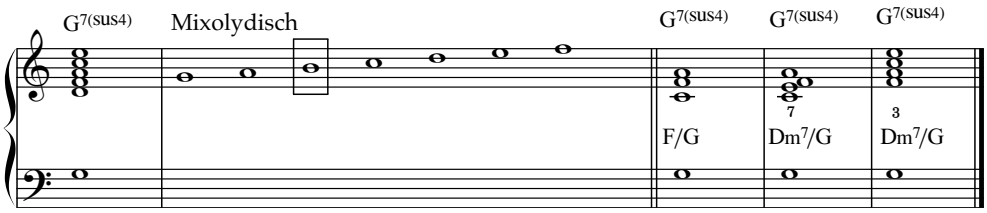
1. Wer in der klassischen Harmonielehre vorgebildet ist, dem fällt folgende Denkweise leicht: Zur Dominante im Bass die Subdominante (IV) greifen. Dies ergibt ein dreistimmiges Voicing für $V^{7(sus4)}$ (neben der Quarte die Septime und None enthaltend).
2. In der II-V-Kadenz Geübte denken: Rechts das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

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

62 Angelehnt an Paul Kuhns Version in Paul Kuhn Trio: Play It Again Paul, Track 11.

63 Levine: Das Jazz Piano Buch, S. 31.

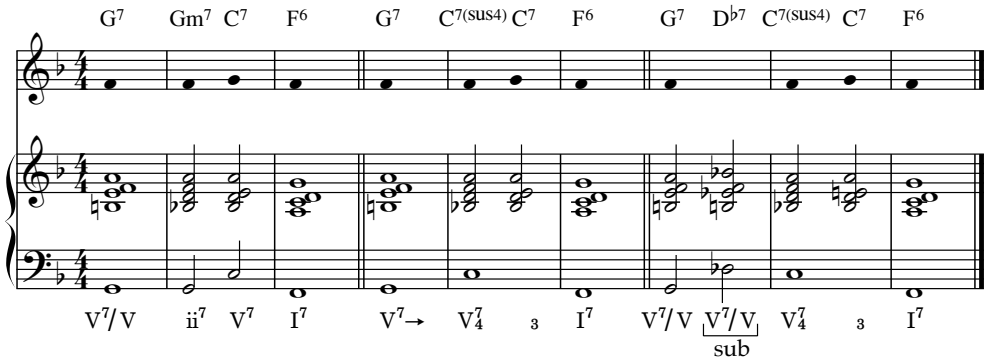
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 2.55: Mixolydisch mit sus4

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

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



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

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

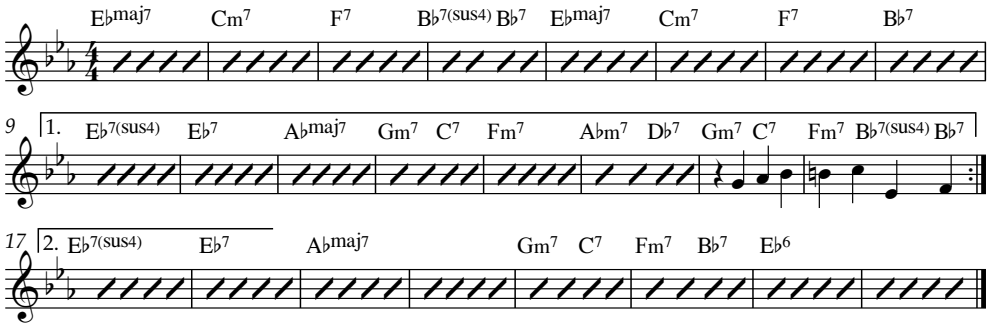
64 Ein Leadsheet gibt es in Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 230 f., eine Aufnahme beispielsweise in Peterson: Oscar Peterson plays the George Gershwin Songbook, Track 7.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

der Bassstimme, auf eine Bewegung in Ganzen vereinheitlichen, wenn der zweite Takt komplett mit C^7 begleitet werden könnte. Dazu braucht es einen Quartvorhalt (sus4, F anstelle der Akkordterz E), der in der zweiten Takthälfte aufzulösen ist. Die Voicings in der rechten Hand blieben unverändert, nur der durch den Bass vorgegebene harmonische Rhythmus änderte sich. Schließlich könnte man auch dem G^7 im ersten Takt seinen Tritonusvertreter[65] $D♭^7$ folgen lassen, was ausgesprochen elegant klingt (Fassung rechts in Bsp. 2.56). Auch das setzt voraus, dass der Basston im zweiten Takt C ist.

Übung 30: *Love Walked In*

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



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

2.13 Ein wenig Würze für die Skalen

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

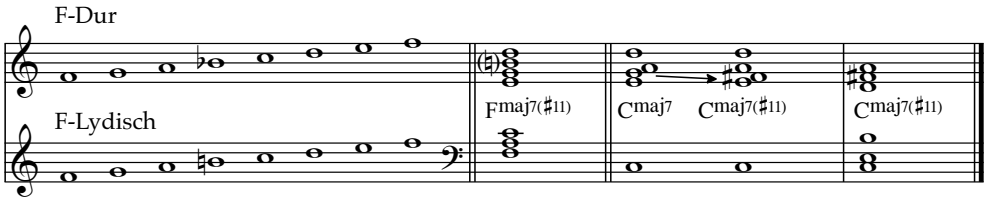
65 Die *Tritonussubstitution* (D♭ statt G) wird wie gesagt später eingehend erklärt.

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

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



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

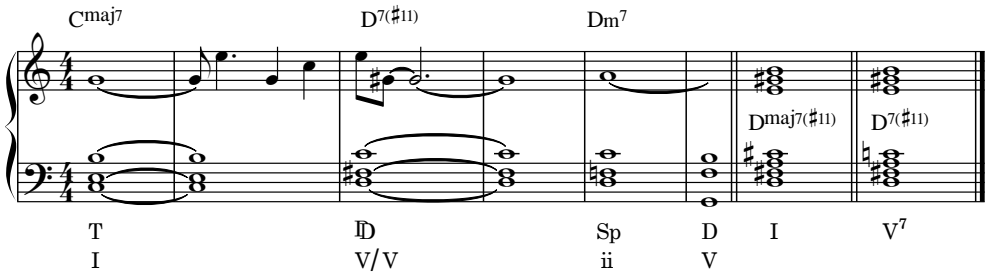
Bereits in Kapitel 1.6 (S. 38) hatten wir gesehen, dass diese Eigenschaft gerne genutzt wird, um eine abschließende Tonika siebenstimmig darstellen zu können, eben indem man sie lydisch, als $I^{maj7(\sharp 11)}$ auffasst. In den Leadsheets wird dies selten explizit vermerkt. Dennoch spielen viele Musiker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

67 Behrendt: Das Jazzbuch, S. 35.
68 Ebd., S. 36 f.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

Die ♯11 etablierte sich rasch als pfiffiger, charakteristischer Sound. Ihr Einsatz blieb nicht allein auf die Tonika beschränkt. Bald schon wurden auch Dominanten mit der ♯11 bereichert. Ein berühmtes und regelmäßig zitiertes[69] Beispiel dafür findet sich in einer Glanznummer von Duke Ellingtons Big Band: Billy Strayhorns *Take The A-Train*[70] (Bsp. 2.59, links). Dort gibt es im dritten Takt eine chromatische Alteration, die nichts anderes als eben diese hochalterierte Quarte ist, hier nun im Gewand eines Dominantseptakkordes auftretend (D^7, im vorliegenden C-Dur vorübergehend als Doppeldominante fungierend; anschließend wird dem bekannten Pattern folgend der Akkord vermollt und damit IIm^7 (Dm^7) vor G^7, der V in C-Dur).



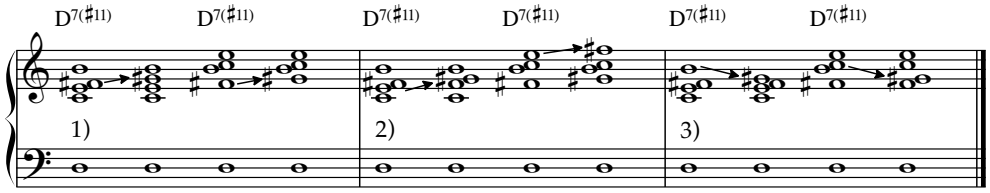
Bsp. 2.59: Billy Strayhorn: *Take The A-Train*; lydische Tonika und lydische V

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

69 Siehe z. B. Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 113.
70 Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 410.

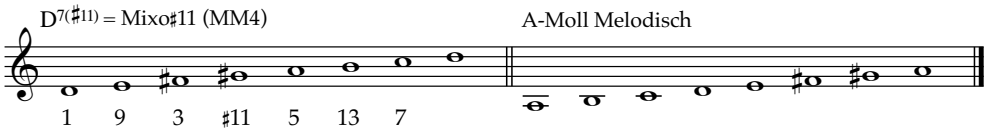
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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



Bsp. 2.60: Voicings für eine V mit ♯11

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



Bsp. 2.61: Mixo♯11

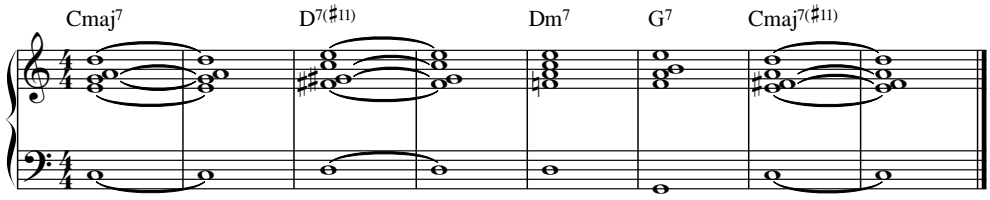
In unserem Beispiel handelt es sich um Melodisch A-Moll, beginnend mit dem vierten Ton D. Man könnte die Skala also „vierter Modus von Melodisch Moll" titulieren, oder kürzer: *MM4*. Andererseits ist die Funktion der Skala eindeutig dominantisch (Durterz, kleine Dominantseptime). Im Falle von Dominanten (im Dur-Umfeld) denkt der Jazzer reflexartig „Mixolydisch". Wie unterscheidet sich MM4 von Mixolydisch? Durch die erhöhte 11. Also heißt diese Skala zu Recht Mixo♯11.[71]

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

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

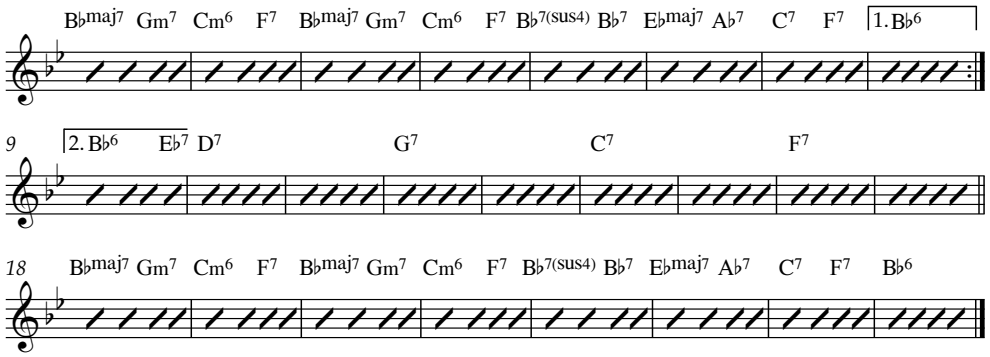
71 Häufig hört man dafür auch *Lydisch-Dominant* (Levine: Das Jazz Theorie Buch, S. 59), was verwirrend wirken könnte: Mit *Lydisch* ist sonst nie eine Dominantfunktion assoziiert, mit Mixolydisch dagegen sehr wohl.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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

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



Bsp. 2.63: Die *Rhythm Changes*

Übung 31: Die *Rhythm Changes* üben

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

72 Enthalten z. B. in Sher: The Standards Real Book, S. 191 f.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

3 Die Harmonik der Mollkadenz

Im Vergleich zum Durgeschlecht ist Moll in der Handhabung komplizierter, allerdings auch farbiger. Kein Wunder, dass in der Barockzeit, deren Musik am Ende der Epoche als schwülstig und überladen diffamiert wurde, das Mollgeschlecht oft anzutreffen ist – und im 19. Jahrhundert auch wieder häufiger. In der Wiener Klassik jedoch, jener Epoche, deren Musik gemeinhin für eine gewisse Natürlichkeit des Ausdrucks und Allgemeinverständlichkeit steht, wurde das Durgeschlecht bevorzugt. Von den neun Sinfonien Beethovens stehen nur zwei in Moll. Im Falle seiner Klaviersonaten sind es neun von 32. Beim Durchblättern eines Realbooks findet man für das Jazz-Repertoire ähnliche Zahlenverhältnisse. Zwar lassen sich etliche Moll-Stücke finden, z. B. Jerome Kerns *Yesterdays*[1], Paul Desmonds Hit *Take Five* oder das bekannte *Autumn Leaves* von Joseph Kosma. Doch die Dur-Stücke überwiegen.

Die Eingängigkeit des Durgeschlechts lässt sich aus den Eigenschaften seiner Harmonik erklären. Tatsächlich ist die Harmonik der Durtonleiter unkompliziert und überschaubar. Zur Darstellung der Basiskadenz (I-IV-V-I in der Klassik, I-II-V-I im Jazz) genügt das leitereigene Tonmaterial. Insbesondere besitzt die Dominante (V) den in den Tonartgrundton führenden Leitton. Das bedeutet: Eine Durtonart stabilisiert sich von selbst. Wenn wir allerdings modulieren wollen, müssen wir gewissermaßen eine Investition tätigen, nämlich zusätzliche Versetzungszeichen einführen.

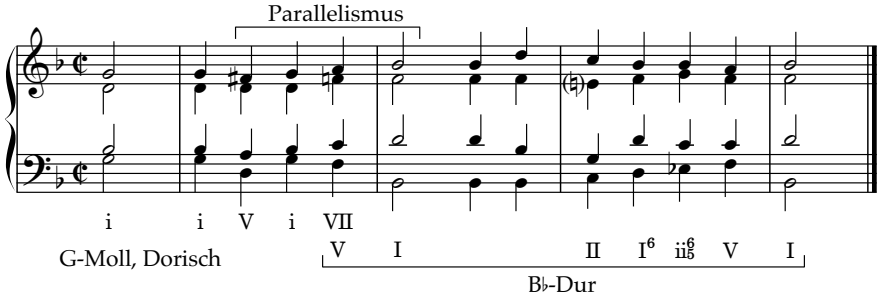
In Moll ist es gerade umgekehrt: Um eine Molltonart zu etablieren, bedarf es in der Dominante, dem Akkord der V. Stufe, der Einführung des künstlichen Leittones, der Durterz. Leitereigen befindet sich auf der V. Stufe in Moll ein leittonloser Mollakkord. Als Molldominante kann er nur ausnahmsweise fungieren. Wenn die Funktionstheorie diesem leitereigenen Klang (in der Stufentheorie die v) die Chiffre d zuweist, so bildet dies im Grunde einen Widerspruch in sich selbst. Dominanten bedürfen der leittönig wirksamen Durterz.

Verzichtet man in Moll hingegen auf die Verwendung der erhöhten siebten Stufe, so katapultiert einen dies schnell aus der Tonart heraus, wie das bekannte und uralte Modell des *Parallelismus* (Bsp. 3.1) zeigt.

Während zur Darstellung der Harmonik der Durtonleiter das leitereigene Tonmaterial genügt, bedarf es in Moll mindestens der Erweiterung um den künstlichen Leitton. Ist dieser Schritt erst einmal getan, ist der Weg zu weiteren Formen der Alteration vorgezeichnet. Diese betreffen die Tensions. Das liegt daran, dass Mixolydisch – unsere Akkordskala für die Dominante in Durkadenzen – in Moll-Zusammenhängen nicht brauchbar ist. Ton 6 der mixolydischen Skala ist zugleich die *Dur*terz der Tonart

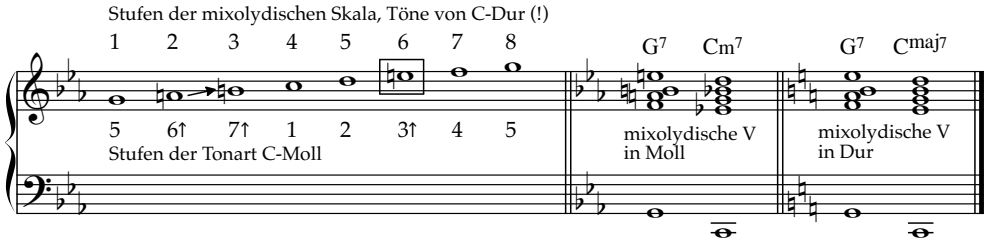
1 Nicht zu verwechseln mit dem im Titel fast identischen Welthit jener vier großartigen Musiker aus Liverpool.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.1: Thoinot Arbeau, Pavane *Belle, qui tiens ma vie*

(Bsp. 3.2, dort E statt E♭ in C-Moll). Eine mixolydische V in eine Molltonika aufzulösen, wirkt falsch oder irritierend, zumindest überraschend (Bsp. 3.2 Mitte), und derartige Wirkungen sind in Jazz-Arrangements selten beabsichtigt.



Bsp. 3.2: Eine mixolydische Dominante in Moll?

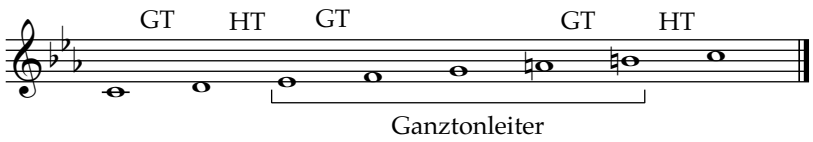
Wenn man dem Problem abhilft und in der Dominantskala den Ton 6 leitereigen verwendet (Mollterz der Tonika), die Töne 2 und 3 der mixolydischen Skala aber beibehält, so entsteht die bekannte Skala des melodischen Moll (Bsp. 3.3). Das Tonmaterial von melodisch Moll ist beinahe deckungsgleich mit den Tönen des gleichnamigen Dur. Der einzige Unterschied liegt in der Mollterz. Melodisch Moll besitzt zwei klanglich interessante Eigenschaften:

1. Es enthält einen Ausschnitt aus der Ganztonskala.
2. Es zeigt ausschnittweise die wichtige Struktur der Ganzton-Halbton-Skala.

Die Nähe zur Ganzton-Halbton-Skala ist bemerkenswert, weil diese in der Akkordskalentheorie eine wichtige Rolle spielt und uns daher später noch beschäftigen wird.

Die klassische Musiklehre unterscheidet beim melodischen Moll die Aufwärts- und Abwärtsrichtung. Abwärts werden die Hochalterationen zurückgenommen, was wieder zum *natürlichen Moll* führt. In der Jazztheorie hingegen meint *Melodisch Moll* stets die Aufwärts-Form. Melodisch Moll (abgekürzt MM) bezeichnet also unabhängig von der Bewegungsrichtung den Tonvorrat der Mollskala mit den erhöhten Stufen 6 und 7.

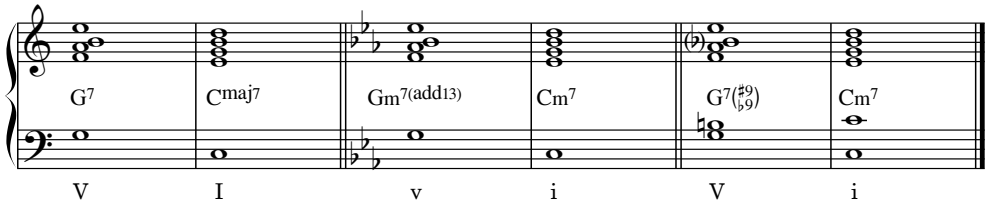
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.3: Das melodische Moll

3.1 Die V-I-Verbindung in Moll

Wem die Mollkadenz bereits in der traditionellen Harmonielehre verwirrend erscheint, dem sei gesagt, dass die Verhältnisse im Jazz eher noch ein Stück komplizierter sind. Beginnen wir daher bescheiden und betrachten zunächst nur die V-I-Verbindung. Bsp. 3.4 zeigt links die Verhältnisse in Dur. Können wir nicht einfach drei ♭ hinzufügen und damit die Akkordfolge nach C-Moll versetzen (Bsp. 3.4 Mitte)?



Bsp. 3.4: V-I-Kadenzen in Dur und Moll

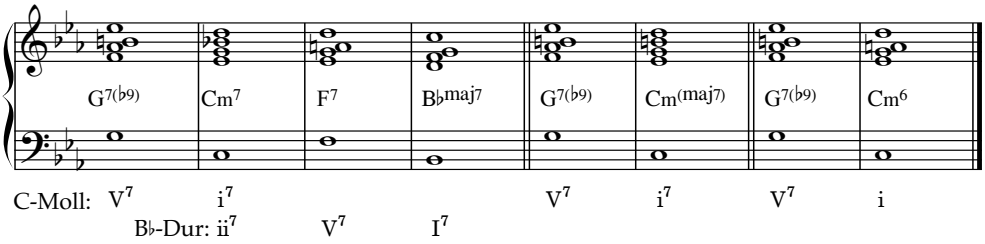
Diese rein mechanische Übertragung des Dur-Voicings nach Moll klingt besser als erwartet. Vermissen wir nicht den Leitton (hier B♮)? Ja und nein, denn Mollterzen klingen als Bestandteil der Blues-Skala auch in Zusammenhängen gut, in denen man naiverweise einen lupenreinen Durakkord erwarten würde. Die Durterz lässt sich jedoch leicht in das Voicing hineinschmuggeln – es wird dadurch fünfstimmig, den Bass mitgerechnet sogar sechsstimmig. In Bsp. 3.4 rechts geschieht dies in der linken Hand.

Dur- und Mollterz zugleich? Das ist nicht nur möglich, sondern sogar ausgesprochen praktisch, wie wir später sehen werden[2]. Doch zunächst einmal modifizieren wir unser ursprüngliches, vierstimmiges Voicing so, wie es auch die klassische Harmonik von der frühen, kirchentonalen Mehrstimmigkeit bis hin zu Richard Strauss' Zeiten demonstriert: Wir erhöhen die Terz der V, verändern hier (in C-Moll) also das B♭ zum B♮. Bsp. 3.5 zeigt dies links.

Die Bezeichnung $G^{7(\flat 9)}$ trägt dem Umstand Rechnung, dass nunmehr alle Tensions dem Tonvorrat von C-Moll entsprechen. Das beinhaltet die kleine None, hier aber auch die kleine Sexte bzw. Tredezime. Eigentlich fehlt die ♭13 im Akkordsymbol:

2 Dann wird auch die seltsam anmutende Chiffre ♯9 erklärt werden.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.5: Moll-V-I-Kadenzen mit Zwischentonika oder finaler Tonika

$G^{7(\flat9\flat13)}$ müsste es richtig heißen, sonst könnte man auf die Idee kommen, die große 13 (also E) zu greifen (oder die Sexte bzw. Tredezime wegzulassen, das wäre selbstverständlich schadlos möglich). Aber in einer C-Moll-Umgebung liegt es nahe, den Akkord mit E♭ und nicht mit E♮ zu spielen.

Ein kleines Problem gibt es auch mit der Molltonika (C-Moll in T. 2). In der oben dargestellten Form klingt sie nicht recht schlusskräftig, vielleicht sogar weiterstrebend. Das liegt daran, dass das Voicing genau das gleiche ist, welches wir auch für Stufe-II-Mollseptakkorde verwenden. Und Stufe II-Akkorde sind nun einmal Klänge, die nicht in sich ruhen, sondern weitergeführt werden wollen (innerhalb der II-V-I-Kadenz in die V^7). In der Akkordfolge $G^{7(\flat9)}$-Cm^7 können wir zwanglos die I zu einer neuen II umhören, so dass wir am Ausgangspunkt einer II-V-I-Kadenz in B♭-Dur ankommen. Damit hätten wir C-Moll schon wieder verlassen. Die Chiffrierung im Notenbeispiel macht dies deutlich.

Auch im Jazz neigt das leitereigene Moll (Tonika mit leitereigener 7) dazu, zu modulieren. Wir können die C-Moll-Tonika jedoch stabilisieren, indem wir auch ihr (wie schon der Dominante) die hochalterierte siebte Stufe (↑7) geben, den Leitton aus der vorangehenden Dominante also beibehalten und im Voicing folglich liegenlassen (Bsp. 3.5 Mitte). Zur deutlichen Unterscheidung wird die große Septime auch in Mollakkorden ausdrücklich bezeichnet, genau wie in einer Dur-Tonika auch. Schlussfähig wäre neben der Septime auch die große Sexte[3], nicht die leitereigene kleine. Die würde zudem als ♭6 chiffriert werden müssen[4]. Bsp. 3.5 zeigt dies in den beiden letzten Takten.

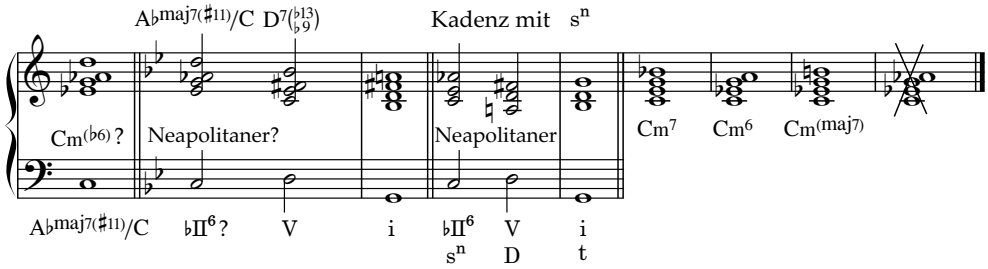
3 Nachdem bei Stufe-V-Akkorden meistens richtigerweise von der Tension der 13 (Tredezime) die Rede war und eher der Bequemlichkeit halber von der Sexte, stellt sich vielleicht die Frage, warum Stufe-I-Akkorde (Tonikaakkorde) nie mit der 13 chiffriert werden. Der grundlegende Unterschied ist: Die Tonikasexte ist keine Tension, sondern sie übernimmt die Rolle der maj7, wenn diese nicht erwünscht ist. Tatsächlich war die I^6 früher auf der Welt: Sie ist typisch für den New-Orleans-Stil und den Dixieland. Die maj7 hat die 6 mehr und mehr verdrängt, als im Swing und vor allem im Bebop dissonantere Klänge in Mode kamen.

4 Warum? Weil Sexten, unabhängig von der diatonischen Umgebung, ohne weiteren Zusatz immer als große Sexten aufzufassen sind, wie sich ja überhaupt alle Ziffern von der Norm der Durtonleiter ableiten.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Auch durch die große Sexte wird die Möglichkeit unterbunden, sich Cm in diesem Kontext als II. Stufe zurechtzuhören, denn die Sexte (die dorische, große) wäre in einem Stufe II-Akkord als Avoid Note unpassend.

Ausgeschlossen ist allerdings die in Moll leitereigene (kleine) Sexte. Sie ist in Molltonikaakkorden (und der zugehörigen aeolischen Skala) definitiv die Avoid Note. Durch sie entsteht eine kleine Sekunde zwischen der Quinte und der Sexte, die zu wenig entspannt, zu wenig tonikal klänge. Außerhalb eines Tonartzusammenhangs hört sich das Ohr solche Klänge dergestalt zurecht, dass der obere Ton der Sekunde, hier das A♭, als Grundton aufgefasst wird. Es entstünde also ein Klang mit Terz (C) im Bass, der eher eine Neapolitaner-Wirkung[5] erzeugt, jedenfalls keinen Tonika-Eindruck (Bsp. 3.6).



Bsp. 3.6: Die ♭6 als Avoid Note; Kadenz mit *neapolitanischem Sextakkord*

Die Tension der großen Sexte eröffnet also eine weitere Form der Darstellung eines Molltonikaakkordes. Insgesamt sind es bis jetzt schon drei Möglichkeiten: Mollakkorde mit kleiner Septime, mit großer Sexte und mit großer Septime (Bsp. 3.6 rechts). Letzterer wird als *Minor-Major*-Akkord bezeichnet, wobei er wieder durch den Klang mit großer Sexte ersetzt werden kann bzw. diese als weitere Tension besitzen darf.

Minor-Major-Akkord: Mollakkord mit großer Septime.

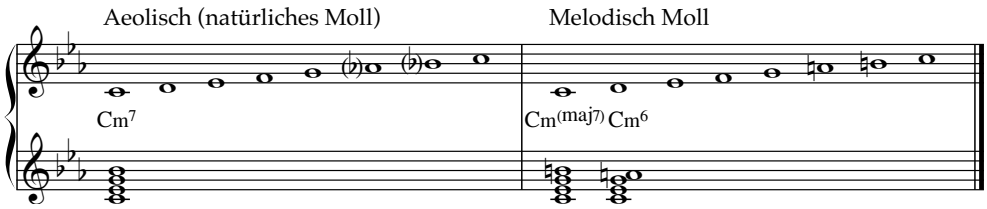
Die Version mit kleiner Septime eignet sich für Zwischenkadenzen oder wenn die Tonalität schweifend ist, und daher die Molltonika (i) sogleich zu einer II. Stufe umfunktioniert wird, was häufig vorkommt – wie oben gezeigt. Die anderen beiden Möglichkeiten wird man zumeist für echte Schlussakkorde verwenden, am Schluss eines Stückes oder eines Formabschnittes stehend.

Das bedeutet, dass schon für etwas scheinbar Banales wie eine Molltonika mehrere Skalenformen benötigt werden. Zum Voicing mit kleiner Septime gehört die Skala des

5 Die traditionelle Harmonielehre bezeichnet als *Neapolitaner* bzw. *neapolitanischen Sextakkord* die Mollsubdominante mit kleiner statt großer Sexte (s^n); in der Sichtweise der Stufentheorie ist das der Sextakkord der tiefalterierten II. Stufe ($♭II^6$).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

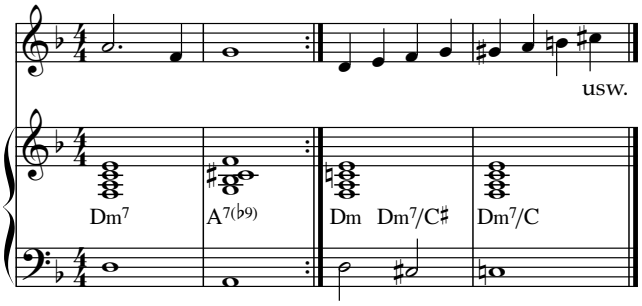
natürlichen Moll oder anders gesagt: Aeolisch. Wird die Molltonika mit großer Sexte oder großer Septime gespielt, passt die melodische Mollskala (Bsp. 3.7).



Bsp. 3.7: Akkordskalen für Moll-I-Akkorde

Die melodische Mollskala ist eine der wichtigsten Skalen im Jazz überhaupt. Sie ist ein bemerkenswertes Gebilde. Wie bereits erwähnt, zeigt sie von der erhöhten sechsten Stufe (↑6) aufwärts bis zur Tonleiterstufe 4 das konstante Muster Ganzton-Halbton – und darüber hinaus zwischen der 3 und der ↑7 einen Ausschnitt aus der farblich reizvollen Ganztonleiter (siehe S. 106). Und schließlich ist Melodisch Moll der Schlüssel nicht nur zur Mollharmonik im Jazz: Auch in Dur-Kadenzen wird es uns noch begegnen.

Mit der V-I-Verbindung lassen sich die ersten Takte von Jerome Kerns bereits erwähntem *Yesterdays*[6] schon leidlich begleiten (Bsp. 3.8). Diese Melodie besteht aus einem kleinen Motiv, dessen Wiederholung und einer sich anschließenden Tonleiter aus Melodisch Moll (erweitert um die eingeschobene ♯11, die wir schon aus Dur-Zusammenhängen kennen).



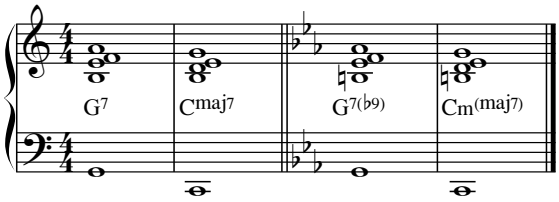
Bsp. 3.8: Jerome Kern, *Yesterdays*, Anfang

Die fallende Linie des Basses (die Folge 8 – 7+ – 7-, oft komplettiert durch die 6+) ist im Leadsheet durch die *Slash*-Notation vorgeschrieben. Es ist eine sogenannte *Klischeelinie*, die sich in vielen Moll-Abschnitten findet (vgl. Kapitel 6.10).

6 Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 466.

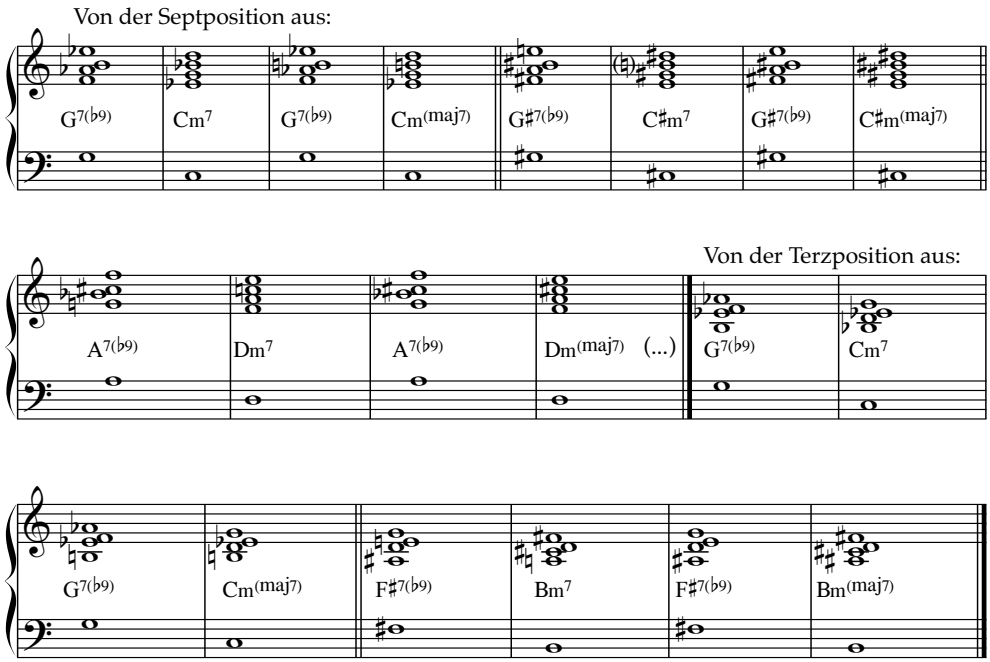
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Zurück zur V-I-Verbindung. Die Übertragung der Dur-Voicings für V-I nach Moll funktioniert auch von der Terzposition der Dominante aus, wie Bsp. 3.9 zeigt.



Bsp. 3.9: Die V-I-Verbindung in Dur und Moll in Terzposition

Diese Form der V-I-Verbindung in Moll lässt sich sinnvollerweise am Tasteninstrument durch alle Tonarten üben. Im folgenden Beispiel geschieht dies in Form einer chromatisch steigenden Sequenz, mit zweifacher Auflösung, wodurch beide Formen einer Molltonika (mit kleiner und großer Septime) zu ihrem Recht kommen. Damit ist man für Zwischen- und Abschlusskadenzen gleichermaßen präpariert (Bsp. 3.10).



Bsp. 3.10: Die V-I-Verbindung in Moll

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 32: Die V-I-Verbindung in Moll

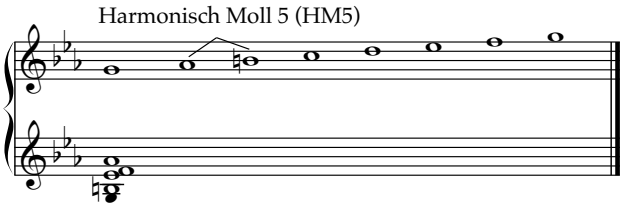
Üben Sie am Tasteninstrument die V-I-Verbindung in vierstimmigen Voicings (rechte Hand und Bass) von der Terz- und der Septposition aus in allen Tonarten, z. B. chromatisch auf- oder abwärts, wie in Bsp. 3.10 gezeigt.

Übung 33: Die Moll-V-I-Verbindung mit Left-Hand Voicings

Spielen Sie bei Bedarf die V-I-Verbindung auch als Left-Hand Voicings (Akkorde links; die rechte Hand spielt übergreifend den Bass – oder den Bass singen).

3.2 Die Stufe V in Moll

Die soeben gelernten Voicings für die Dominante in Moll haben den Vorzug, analog zu den Griffen in Dur gebildet worden zu sein. Schwierig wird es, wenn über diesen Voicings melodisch improvisiert werden soll. Unproblematisch sind die Skalen für Im^7 und Im^{maj7}, die wir bereits kennengelernt haben (Aeolisch bzw. Melodisch Moll). In Zweifelsfällen wird man beim Improvisieren hinhören, welche Akkordversion der Mensch am Klavier oder an der Gitarre tatsächlich verwendet. Doch welche Skala bietet sich für den Akkord auf der V. Stufe an? In der Theorie ist die Frage leicht zu beantworten: Zusammen mit dem Basston G enthält das Voicing für $G^{7(\flat 9)}$ alle Töne von Harmonisch C-Moll, außer der neutralen Quinte und der Quarte (C). Letztere ist auch in der Mollform der Dominante eine Avoid Note. Die passende Skala wird natürlich von G, dem Akkordgrundton aus gedacht, erhält aber genau die Töne von Harmonisch Moll (C-Moll), dessen fünfter Modus sie folglich ist. Abgekürzt wird dies *HM5* (Bsp. 3.11).

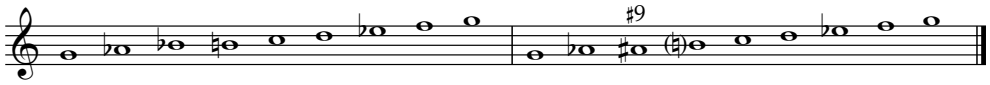


Bsp. 3.11: Harmonisch Moll

Leider besitzt Harmonisch Moll den bekannten Schönheitsfehler der übermäßigen Sekunde zwischen der None der Dominante bzw. V und dem Leitton (Terz der V). Würden wir bei melodischen Improvisationen diese Bruchstelle ständig zu Gehör bringen, ergäbe sich ein folkloristisch angehauchter Sound, was bisweilen erwünscht sein kann, aber sicher nicht in jeder Mollkadenz und in jedem Stück.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

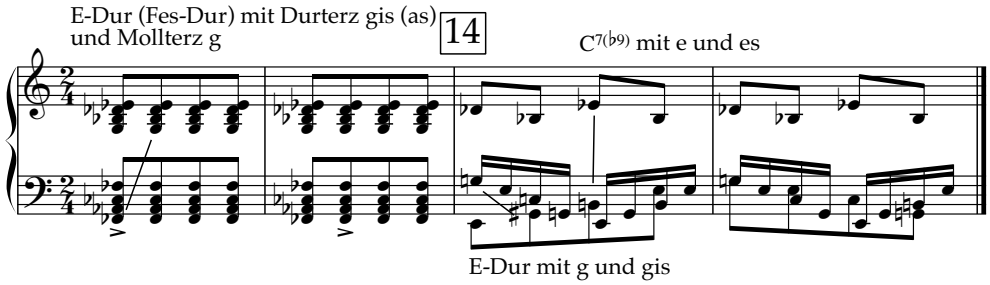
Die Lücke lässt sich geschmeidig überbrücken, wenn man die übermäßige Sekunde kurzerhand in eine große und eine kleine zerlegt, durch Einschieben eines B♭ zwischen A♭ und B(♮). Dadurch entsteht eine achttönige Skala (Bsp. 3.12).



Bsp. 3.12: HM5♯9 – eine praxisgerechte Skala für die V in Moll

Der neue Ton wird im Jazz als Hochalteration der (großen) None (hier: A→A♯) verstanden. Im Bsp. 3.12 wird dies rechts gezeigt. Die Skala kann man daher als „HM5+♯9" beschreiben.[7] Eine andere Bezeichnung ist *Flamenco-Skala*.[8] Nachfolgend wird sie als HM5♯9 abgekürzt. Gemäß Sikora stellt die Verwendung der ♯9 im harmonischen Moll sogar den Regelfall dar; es werde in „der Praxis neben der tiefalterierten None (♭9) fast immer auch ihre hochalterierte Variante (♯9) verwendet".[9] Andreas Kissenbeck äußert sich in ähnlicher Form. Seine Bezeichnung für die achtstufige Skala ist „HM*".[10]

Die ♯9 (sprich: „Kreuz Neun") sieht allerdings seltsam aus, wenn sie im Umfeld von C-Moll korrekt als A♯ notiert wird. Und für klassisch gebildete Ohren klingt das B♭ (die „♯9") neben B(♮) wirklich eher wie eine Mollterz. Nach 1910 haben viele Komponisten Mischungen aus Dur- und Mollterzen geschrieben. Auf Schritt und Tritt begegnen sie uns bei Bartók, Schönberg oder Strawinsky, aus dessen *Le Sacre du Printemps* der in Bsp. 3.13 wiedergegebene Ausschnitt stammt.



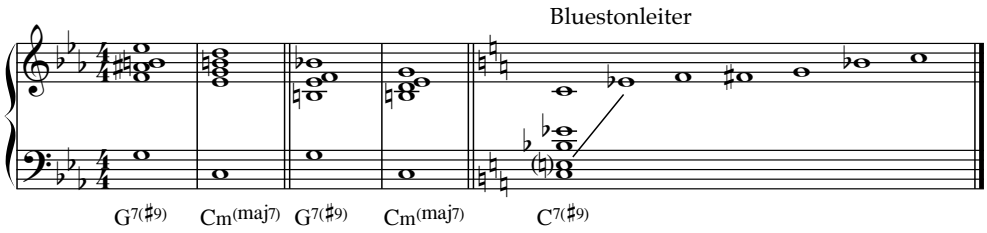
Bsp. 3.13: Strawinsky, *Le Sacre du Printemps*, 2 Takte vor Ziff. 14

Im Jazz wird die ♯9 pragmatisch notiert, also diejenige enharmonische Form gewählt, die schreib- und lesetechnisch leicht handhabbar ist.

7 Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 100.
8 Burbat: Die Harmonik des Jazz, S. 51.
9 Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 99.
10 Kissenbeck: Jazz Theorie I, S. 104.

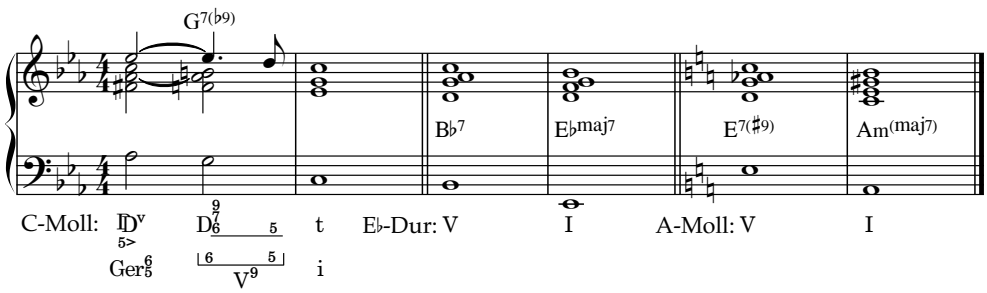
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

In der HM5♯9-Skala finden wir also die kleine None (eine Tiefalteration der im Jazz normalerweise als groß angenommenen None), die hochalterierte None (quasi Mollterz) und die große Terz, den Leitton der Tonart. Wir sollten nun die ♯9 und die Durterz auch in Voicings für die V unterbringen. Dazu verzichten wir auf die kleine None und schaffen damit an dieser Position Platz für die ♯9 (die quasi eine große Sekunde über der ♭9 liegt). Dadurch erklingen nun Dur- und Mollterz (alias ♯9) zugleich. Ob man beim Spielen „Mollterz" oder „greife ♯9 statt ♭9" denkt, bleibt jedem selbst überlassen (Bsp. 3.14 links).



Bsp. 3.14: V-I in Moll mit ♯9

Die ♯9 ist mehr als ein bloßer Notbehelf, um einen Webfehler in der HM5-Skala zu retuschieren. Das Zusammentreffen der Dur- und der Mollterz ist ein Spezifikum des Blues (Kapitel 5). Zur Mollterz in der Bluestonleiter werden in den meisten Fällen Dominantseptakkorde in reinster Durform gespielt. Die Konflikte zwischen Dur- und Mollterz (im Bsp. 3.14 rechts also zwischen E und E♭) sind typisch für den Blues-Sound. Zugespitzt ließe sich sagen: Die Mollform der Dominante klingt erst durch die ♯9 wirklich jazzig. Tatsächlich ist das oben gezeigte $V^{7(\flat 9)}$-Voicing (die 6- und 9-beinhaltend) bereits im 19. Jahrhundert gebräuchlich, z. B. in einer Kadenzfloskel, die uns in der Musik Frédéric Chopins und seiner Zeitgenossen oft begegnet (Bsp. 3.15, links).



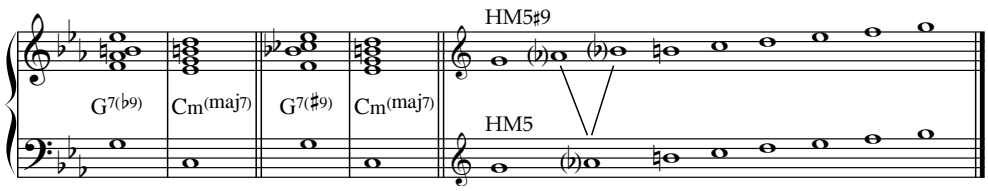
Bsp. 3.15: Das Passepartout-Voicing in Dur- und Mollkadenzen

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Das neue ♯9-Voicing hat noch einen weiteren Vorzug, der sich in der Praxis des Akkordspiels als äußerst vorteilhaft darstellt. Das erste Voicing in Bsp. 3.15 Mitte (V-I-Kadenz in E♭-Dur) zeigt einen charakteristischen und wohlbekannten Aufbau: Es hat den Rahmen der kleinen Septime (D-C) und dazu eine kleine Sekunde in der Mitte (G-A♭). Es ist B♭7 in Terzposition, das wohlbekannte und vielleicht auch fleißig geübte Voicing für den Dominantseptakkord, die V in E♭-Dur, oben (S. 86) bereits als „Passepartout-Voicing" bezeichnet. Durch das bloße Ändern des Basstones in E statt B♭ – das Voicing rechts bleibt unverändert – entsteht die Dominante von A-Moll, $E^{7(\flat 9\sharp 9)}$! Derselbe Griff passt damit für zwei Tonarten.

Im dritten Akkord ($E^{7(\sharp 9)}$) ist das D, ehemals Durterz in $B\flat^7$, zur Septime der Dominante E geworden. Die Taste A♭ (strenggenommen G♯) ist die Durterz, G die Mollterz oder ♯9 und C die kleine Sexte bzw. kleine Tredezime (♭13). Der Klang ist derselbe wie im $B\flat^7$, die Töne spielen lediglich andere Rollen. Mehrdeutige Bildungen dieser Art nannte Arnold Schönberg[11] *vagierende Akkorde*, Vagabunden, Wanderer zwischen den Tonarten.[12]

Wir kennen nun also schon zwei Möglichkeiten, eine Dominante in Mollkadenzen darzustellen: die harmlosere Form, schon von Chopin gepflegt, und die gespanntere, mit dem aus dem Blues stammenden Konflikt zwischen Dur- und Mollterz (Bsp. 3.16).[13] In beiden Fällen können sich melodische Improvisationen bei HM5 oder HM5♯9 bedienen, denn ersteres ist ja eine Teilmenge der zweiten Skala.



Bsp. 3.16: Zwei Voicings für Mollkadenzen

Wann nutzt man das Voicing mit ♯9, wann die schlichtere Form? Beim Spielen spricht nichts dagegen, das zu greifen, was gerade bequemer ist, was besser in die Finger geht. Vielleicht entscheiden wir uns daher, den schon so oft geübten Griff des ♯9-Voicings zu favorisieren, also das für viele Gelegenheiten geeignete Passepartout. Es wird sich später zeigen, dass es auch für die II. Stufe von Moll weiterhilft. Klanglich ist es die gespanntere Form. Möchte man einen weniger aufregenden Klang, nutzt man das konventionellere Voicing ohne die ♯9.

11 Schönberg: Harmonielehre, S. 312.

12 Tatsächlich ließe sich der Griff auch nutzen, um zwischen tritonusverwandten Tonarten zu modulieren, im vorliegenden Fall also von Es-Dur nach A-Moll.

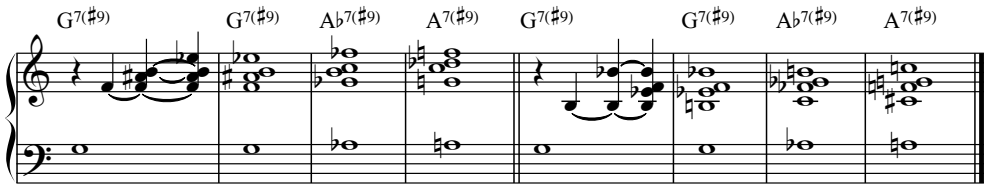
13 Die Schreibweise der dritten Akkordchiffrierung dort definiert eindeutig, welche Alterationen der Nonen in der Akkordskala vorkommen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Um das Voicing mit ♯9 am Tasteninstrument schnell aufzufinden, kann man für die Septposition folgendermaßen vorgehen:

1. Die Septime der V in den Daumen legen (Ganzton unter dem namensgebenden Grundton, in G^7 also F).
2. Darüber die Dur- und Mollterz der V gleichzeitig anschlagen.
3. Als Rahmenintervall des Voicings die kleine Septime aufsuchen (also die kleine Septime zum Ton im Daumen).

Zunächst könnte man das wieder arpeggiert üben, bald aber alle Töne zugleich anschlagen. Da diese Griffe bereits trainiert wurden, also ein wenig in den Fingern liegen sollten, geht das nach einiger Zeit des Übens sicher recht flott von der Hand. Nun kann man dieses Voicing chromatisch auf- oder abwärts schieben und dabei auf den charakteristischen Klang der alterierten Dominante mit ♯9 hören (Bsp. 3.17 links).



Bsp. 3.17: Dominantseptvoicings mit ♯9 üben

Das gleiche in Terzposition (Bsp. 3.17 rechts):

1. Die Durterz der V im Daumen aufsuchen.
2. Im 5. Finger darüber die Mollterz spielen (Halbton tiefer denken).
3. In der Mitte liegt eine große Sekunde, im Abstand einer großen Terz vom Ton des Daumens.

Wer das Voicing mit ♭9 gut beherrscht, kann selbstverständlich auch denken: „Ersetze die ♭9 durch den Ton eine große Sekunde höher" – auch das führt zur ♯9.

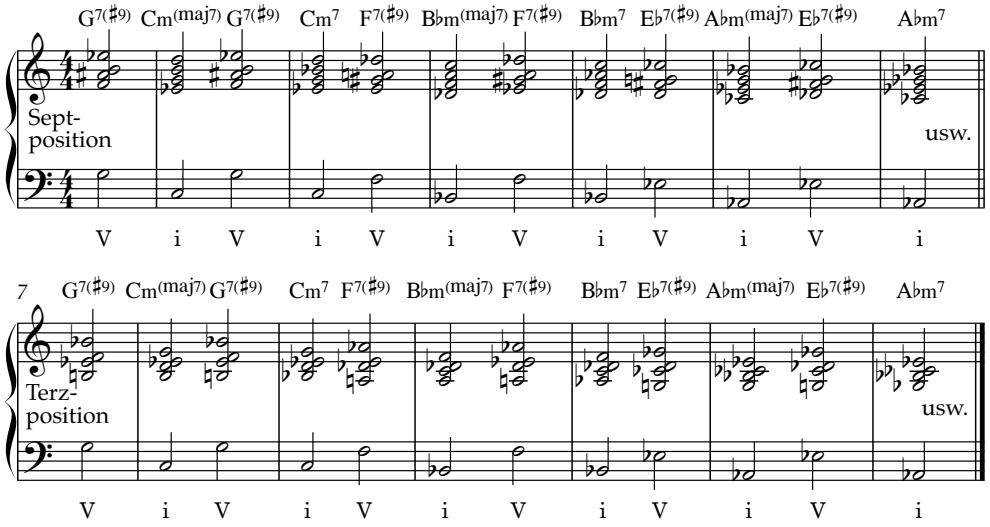
Übung 34: V-Akkorde in Moll üben

Suchen Sie das Voicing für Dominanten in Moll, bestehend aus 7, ♯9, Durterz und ♭13 in der Terz- und der Septposition in allen Tonarten am Tasteninstrument auf, wie oben gezeigt.

Nun kommt es darauf an, die Auflösung in die Tonika zu üben (also die V^7-i-Verbindung). Die Tonika (i) kann eine finale i mit maj7 (Xm^{maj7}, *Minor-Major*) sein oder eine Zwischentonika mit kleiner Septime (Xm^7). Letztere kann anschließend als prädominantische IIm^7 zu einer neuen Dominante fungieren, welche eine Quinte

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

tiefer steht. Dadurch ergeben sich Tonartstationen im fallenden Sekundabstand. Der Ablauf erinnert an die Tune-Up-Sequenz (Bsp. 3.18).



Bsp. 3.18: Sequenzübung für die V-I-Verbindung in Moll

Nach sechs Tonarten ist der erste Ganztonzirkel durchlaufen. Für den zweiten beginnen wir um eine Quinte versetzt den Zyklus nochmals, um alle zwölf Tonarten geübt zu haben, jeweils von beiden Positionen (Terz- und Septposition) der V^7 aus.

Übung 35: Die V-i-Verbindung in Moll

Spielen Sie die $V^{7(\flat 9\sharp 9)}$ mit Auflösung in eine Molltonika (einmal als Xm^{maj7}, dann als Xm^7) wie beschrieben von beiden Positionen (Terz- und Septposition) aus.

Einer der wenigen durchgehend in Moll stehenden Standards ist George Gershwins *Summertime* (aus seiner Oper *Porgy And Bess*). Die gängigen Harmonisierungen dieses Songs enthalten Moll-II-Akkorde ($ii^{ø7}$), die erst im Kapitel 3.3 behandelt werden. Die Melodie lässt sich aber so reharmonisieren[14], dass die bisher kennengelernten Akkordtypen genügen. Es sind dies

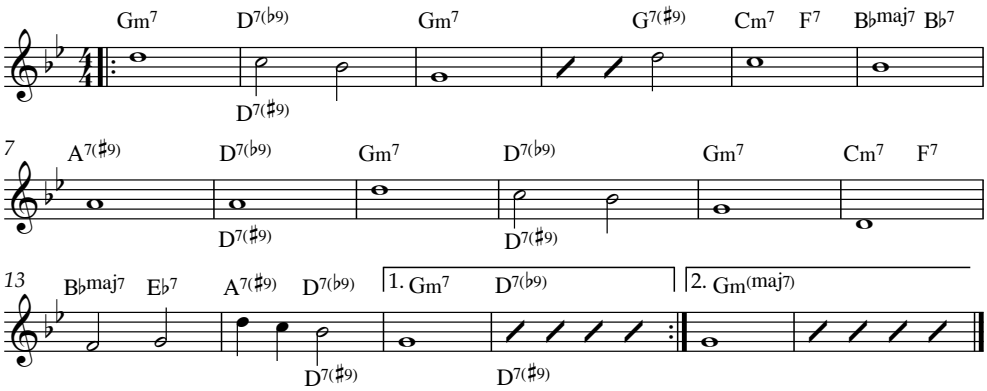
- die Tonikaakkorde (I. Stufe) in Dur und Moll,
- Stufe-II-Akkorde in Dur (IIm^7),
- Dominanten in Dur,

14 *Reharmonisation*: Eine Vorlage mit veränderten Harmonien versehen; vgl. Kapitel 6.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

- Dominanten als $V^{7(\flat 9)}$ in Moll,
- Dominanten als $V^{7\sharp 9}$ in Moll.

Außerdem werden wir noch eine V-vor-V-Verbindung in Moll verwenden (also zwei quintfällige Dominanten in Mollform in Folge, analog zur Durversion, wie sie in Kapitel 2.11 vorgestellt wurde). Ein gegenüber der tradierten Form so modifiziertes Leadsheet mit den Changes von *Summertime* zeigt Bsp. 3.19.[15]



Bsp. 3.19: George Gershwin, *Summertime*, vereinfachte Changes und melodischer Umriss

Wie bereits erwähnt, werden in einigen Realbooks neben einer Standardharmonisation auch noch häufig gespielte Alternativen angeboten. Sie stehen dann gerne unter den Noten. Hier wurde diese Schreibweise übernommen, um anzudeuten, dass die D-Dur-Dominanten in zwei Formen möglich sind. Beim $A^{7(\sharp 9)}$ in Takt 14 drängt sich allerdings die Form mit hochalterierter None geradezu auf, denn die Melodie enthält den Ton C, als H♯ aufgefasst die ♯9 im A^7.

Im vierten Takt wird die Molltonika zu einer Dominante nach C-Moll umfunktioniert, die ihrerseits zur II. Stufe in B♭-Dur wird, der Paralleltonart von G-Moll. Das ist wieder ein Beispiel für die Zentrifugalkraft des natürlichen Moll: Sobald der künstliche Leitton (hier: F♯) entfällt, zieht die Tonart des parallelen Dur die Herrschaft an sich. Das Voicing für den anschließenden $E\flat^7$ ist das Gleiche wie für $A^{7(\sharp 9)}$ im folgenden Takt, denn die Tonarten stehen im Tritonusverhältnis zueinander. $A^{7(\sharp 9)}$ vor $D^{7(\sharp 9)}$ ist dann die erwähnte V-vor-V in Moll. Mit ziemlich viel Aufwand (in Form von chromatischen Tönen) findet die Harmonik hier wieder nach G-Moll zurück.

15 Für ein vollständiges Leadsheet siehe Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 370. Von den unzähligen Aufnahmen dieses Standards sei die von Billy Holiday aus den 1930er Jahren erwähnt, enthalten in Holiday: Billie Holiday and Her Orchestra, Track 1.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 36: Ein Begleitsatz zu *Summertime*

Erstellen Sie eine einfache Begleitung aus Bass und vierstimmigen Standardvoicings zur oben wiedergegebenen Version von *Summertime*, entweder improvisierend am Tasteninstrument oder – wenn das zu schwierig ist – zunächst auf dem Papier. Spielen Sie auch in diesem Fall das fertige Arrangement am Tasteninstrument durch.

3.3 Die II in Moll

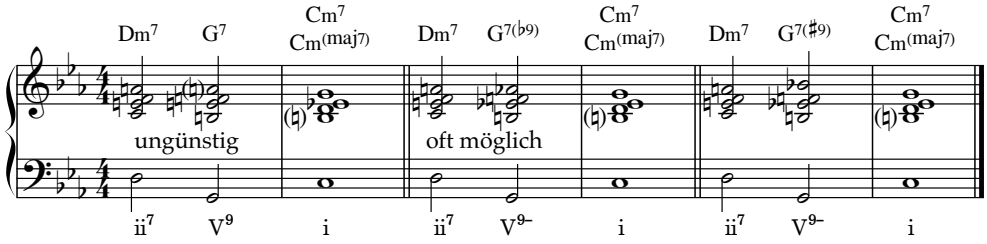
Selbst in Standards, die komplett in Moll stehen (also in Moll beginnen und enden), gibt es so gut wie immer Ausweichungen in Dur-Nebentonarten, vor allem in das parallele Dur. Ebenso häufig finden sich in Dur-Stücken Ausweichungen in die Moll-Nebenstufen. Viele Standards zeigen eine schweifende Tonalität. Das ist nicht anders als beispielsweise im barocken Suitensatz. Auch dort werden zwischenzeitlich Nebentonarten berührt, meist anschließend an die standardmäßig erscheinende Modulation in die Oberquinttonart (in Dur-Sätzen) in der Mitte, sozusagen „nach dem Doppelstrich". Dort finden wir häufig Ausweichungen in die Tonarten der II. oder VI. Stufe oder auch in diejenige der III. Stufe (in der Sprache der Funktionstheorie also Sp, Tp oder Dp).

Wenn wir bislang die Changes von Dur-Standards dargestellt haben, konnten wir uns mehr oder weniger elegant um solche Ausweichungen in Moll-Nebenstufen herummogeln. Betrachten wir nochmals das Leadsheet von *Fascinating Rhythm* (Bsp. 2.26). In Takt 12 ist Dm^7-G^7 vorgeschrieben, also II-V in C-Dur. Das gängige vierstimmige Voicing dazu zeigt Bsp. 3.20 (links). Doch wir befinden uns hier im Grunde nicht in C-Dur, denn der Zielakkord ist die Molltonika, also C-Moll. Dabei stört unter anderem die Oberstimme unseres Akkordsatzes mit ihrem Ganztonschritt vom A abwärts nach G. Dieser wäre charakteristisch für Dur, die Weiterführung nach Cm^7 befremdet daher ein wenig. In Moll wäre A♮ zwar Bestandteil von Melodisch C-Moll, strebte dann jedoch aufwärts nach B♮. Das Problem können wir durch die Verwendung der Mollform für die Dominante mit ♭9 (also $G^{7(\flat 9)}$) eliminieren, welche Cm^7 angemessen vorbereitet (Bsp. 3.20 Mitte).

Dies erzeugt eine geschmeidige Oberstimme, die fallend leittönig in die Quinte des Cm^7 überleitet. Die Herausbildung solcher chromatisch fallenden *Guide Tone Lines* (siehe unten S. 161) ist stets willkommen. Sie bilden ein Stimmführungsgerüst, das sich sogar zu gewissen *Klischeelinien* verfestigt hat (siehe Kapitel 6.10). Auf die gleiche Weise wird das E♭, die Terz der Molltonika, eingeführt. Und auch mit der $D^{7(\sharp 9)}$-Form (im Notenbeispiel rechts), klingt das Resultat überzeugend. Im Leadsheet (Bsp. 2.26 auf S. 70) pausiert die Melodie an dieser Stelle. Damit kann man sich frei für eine der beiden Dominantformen entscheiden.

Doch wie verfahren wir mit der II. Stufe? In der klassischen Kadenz enthält die Subdominante in C-Moll selbstverständlich das A♭, ebenso der leitereigene Klang auf

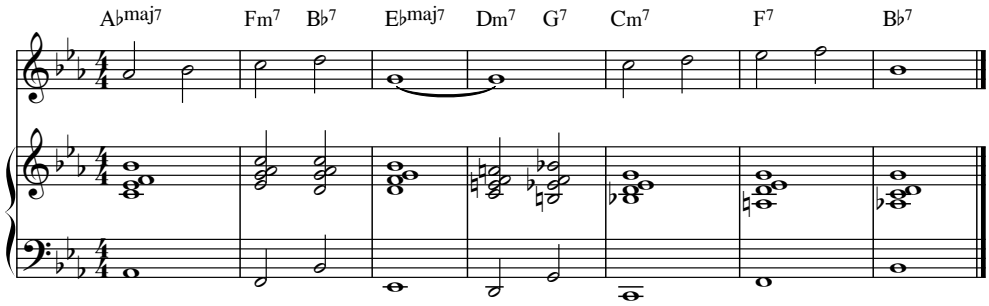
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.20: Verschiedene Formen der V vor einer Molltonika

der II. Stufe (ii°). Im Beispiel zuletzt hat das A♮ eine gewisse Berechtigung, denn es bereitet leittönig die ♯9, das B♭ in der Oberstimme des Voicings, vor. Generell ist für C-Moll jedoch A♭ typisch, nicht A.

Betrachten wir die Umgebung dieser Kadenz. Wir sehen zuvor eine II-V-I-Folge in der Haupttonart E♭-Dur (Takte 2 und 3 von Bsp. 3.21), an die sich dann die C-Moll-Kadenz als Ausweichung in das parallele Moll anschließt.[16]



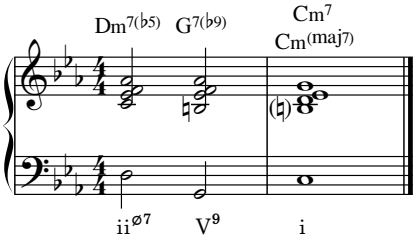
Bsp. 3.21: George Gershwin, *Fascinating Rhythm*, T. 9 ff., Changes und melodischer Grundriss

Dm^7 hat in dieser Umgebung zwei leiterfremde Töne, E und A. Sie klingen im Umfeld sowohl von E♭-Dur wie von C-Moll etwas exotisch. Wenn wir eine radikal leitereigene Fassung für den Dm^7-Akkord suchen, bleibt nur, A und E tiefzualterieren. Es entsteht dadurch der *halbverminderte Septakkord*, wie er in der Terminologie der traditionellen Musiklehre heißt ($ii^{ø7}$), in Leadsheets meist chiffriert als $IIm^{7(♭5)}$, hier in C-Moll also $Dm^{7(♭5)}$ (Bsp. 3.22).

Das Akkordsymbol $Dm^{7(♭5)}$ zeigt: II. Stufen (Prädominanten) in Mollkadenzen werden als „Moll-Akkord mit verminderter Quinte und kleiner Septime" aufgefasst. Die

16 Das Arrangement geht mit den Akkordchiffren des Leadsheets recht frei um, was vollkommen legitim ist.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.22: II-V-I in Moll mit leitereigener II

traditionelle Harmonielehre kann mit dieser Klassifizierung nicht viel anfangen. Ein Akkord mit kleiner Terz und verminderter Quinte heißt schlichtweg *verminderter Dreiklang*. Als dissonanter Klang bildet er eine eigene Akkordkategorie. Ihn als Variante des konsonanten Mollakkords zu betrachten, käme einem traditionell denkenden Musiker kaum in den Sinn.

Wird der *verminderte* Dreiklang mit kleiner Septime versehen, so heißt er allerdings *halb*vermindert, was oft zu Verwirrung führt, verständlicherweise. Nicht gerade zur Klarheit trägt der Umstand bei, dass der (ganz-) verminderte Septakkord in der Stufentheorie wieder das Symbol ii^{o7} bekommt,[17] ohne die Durchstreichung des Kreissymbols, welche den halbverminderten Septakkord kennzeichnet ($ii^{ø7}$).

Auch im Jazz gibt es neben der verbreiteteren Denkweise „Mollseptakkord mit verminderter Quinte" die Sichtweise *halbverminderter Septakkord*. Die Chiffrierung dazu ist $x^{ø7}$, im Beispiel oben also $D^{ø7}$.[18] Der isolierte verminderte Dreiklang (ohne Anwesenheit der Septime) wird als x^{o} angegeben. Er kommt im Jazz freilich selten vor; zumeist ist die Anwesenheit der verminderten Septime impliziert. Explizit würde sie durch x^{o7} gefordert.

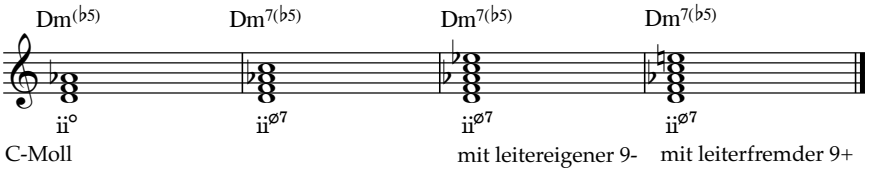
> Halbverminderte Septakkorde werden als $Xm^{7(♭5)}$, seltener als $X^{ø7}$ chiffriert.

Hinsichtlich der Tensions wird man beim halbverminderten Septakkord als prädominantischem $IIm^{7(♭5)}$ zuerst an die None denken, entweder die in Moll leitereigene kleine oder alternativ die dort leiterfremde große None. Diese entstammt der Klangwelt der Skala des melodischen Moll, welche im modalen Jazz in Mode kam. Bsp. 3.23 zeigt die verschiedenen Bezeichnungsweisen.

17 Zumeist tritt er dann als dominantischer Klang in Erscheinung, als vii^{o7}.

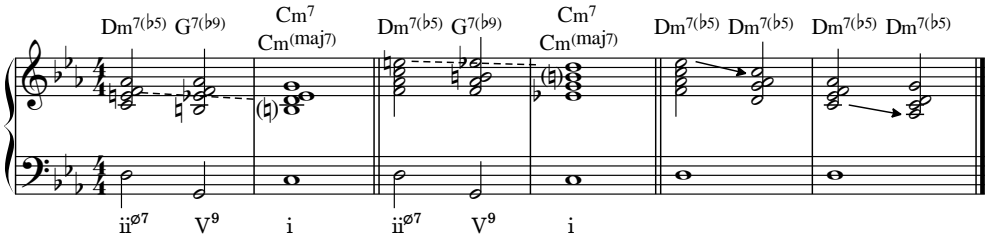
18 Die Funktionstheorie kennt den verminderten Dreiklang und damit auch den halbverminderten Septakkord als selbständige Funktion nicht (weil er keine reine Quinte zum unteren Ton der Terzschichtung besitzt). Sie behilft sich im hier betrachteten Fall einer Prädominante (II. Stufe) mit der Auffassung als $\frac{5}{6}$, was bei eingefleischten Anhängern der Stufenlehre Kopfschütteln hervorruft. Ist der

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.23: Formen des verminderten Dreiklangs als II. Stufe in C-Moll

Das in Bsp. 3.22 wiedergegebene Arrangement der II-V-I-Kadenz in Moll verwendet im Voicing für die IIm$^{7(\flat5)}$ naheliegenderweise die kleine None. Kleine Nonen zum Bass (dort E♭ in der Mittelstimme, D im Bass) möchte man in Arrangements jedoch ihrer klanglichen Härte wegen nach Möglichkeit vermeiden (abgesehen vom V$^{7(\flat9)}$, wo sie charakteristisch und erwünscht sind).[19] Dem kann man abhelfen, indem man anstelle der kleinen None kurzerhand die erwähnte leiterfremde, große None (9+) verwendet (wie in der Durform IIm^7, Bsp. 3.24 links und Mitte).



Bsp. 3.24: Die II. Stufe in Moll mit großer None

Dadurch entsteht wieder eine schöne halbtönige Bewegung; von der großen None im Akkord der II. Stufe über die ♭13 in der V in die große None der I. Stufe. Das kann je nach Zusammenhang recht überzeugend klingen. Das E♮ würde nun aber erneut die Durterz des Kadenzziels C-Moll ins Spiel bringen. Je nach stilistischem Zusammenhang kann das sogar erwünscht sein; wie gesagt wurden in den 60er Jahren IIm$^{7(\flat5)}$-Klänge mit großer None modern[20]. Aber in traditionelleren Stilen passt so ein Klangbild weniger gut. Dann bliebe nur noch der Weg, die problematische None der II in Moll aus dem Voicing zu entfernen. Damit der Klang dadurch nicht reizlos wird, kann an ihre Stelle nun unterhalb der ♭5 statt der Terz die Quarte (4 bzw. 11) eingefügt

(halb-) verminderte Septakkord eine Dominante, wird eine Verkürzung angenommen ($\mathbb{D}^7$, $\mathbb{D}^{9+}$ und $\mathbb{D}^{9-}$ bzw. D^{v}).

19 Diese Arrangierregel liest man oft, z. B. in Kissenbeck: Jazz Theorie I, S. 48 f. Sie gilt sicher nicht uneingeschränkt, aber für tonikale und eindeutig prädominantische Klänge sollte man sie beherzigen.

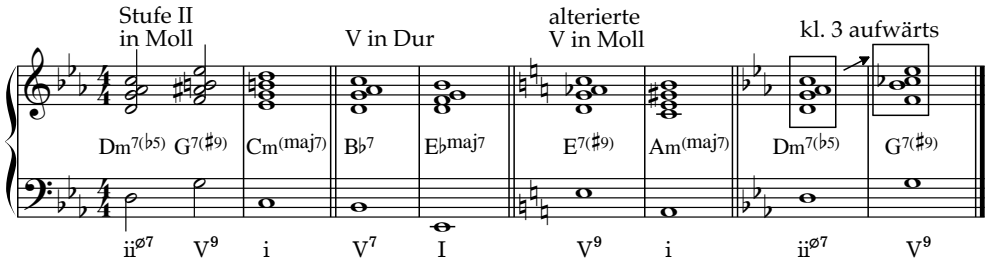
20 Ein Verfechter dessen ist Mark Levine (Levine: Das Jazz Piano Buch, S. 72 ff.)

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

werden: Diese sorgt für eine Sekund- bzw. Septimreibung, welche dem prädominantischen, d. h. zur V hinführenden Akkord der II. Stufe wieder klangliche Würze verleiht. Bsp. 3.24 zeigt dies in T. 5 und 6. Jeweils links steht die herkömmliche Anordnung mit kleiner None zum Grundton D. Das Voicing rechts besteht jeweils aus der kleinen Septime, der für den Sound charakteristischen ♭5 (sie klärt den Moll-Charakter der II bereits hinreichend), der neu eingeführten Quarte/Tredezime (statt der Mollterz) und dem Grundton. Letzterer ist verdoppelt, denn er erscheint ja auch im Bass. Die Quarte klingt in diesem Voicing ausgezeichnet[21], nicht zuletzt wegen der reizvollen Dissonanz zur ♭5.[22]

Dass es ein Voicing mit Quarte (bzw. Undezime) statt Terz gibt, straft die eingangs aufgestellte Faustregel Lügen, Jazz-Akkorde enthielten mindestens die Terz und die Septime. Der Eindruck eines Mollakkordes (einer II in Moll, $ii^{ø7}$) entsteht hier ohne die eigentlich tongeschlechtsbestimmende Dreiklangsterz. Es ist die verminderte Quinte, die hier den Mollcharakter hervorruft. Zusammen mit der Quarte schließt sie die Möglichkeit aus, sich eine Durterz (F♯ in C-Moll) hineinzuhören, auch deswegen, weil die Quarte dann Avoid Note wäre.

Das Voicing D-G-A♭-C ist nun aber ein alter Bekannter. Es ist das oben als „Passepartout" bezeichnete Voicing, welches ebenso zu einer Dominante (V^7) $B♭^7$ passt und gleichfalls zu $E^{7(♯9)}$, also einer Dominante mit ♯9 (Bsp. 3.25).



Bsp. 3.25: Das Passepartout-Voicing für Stufe-II- und Stufe-V-Akkorde

Wenn wir dieses Voicing nun in einer Mollkadenz für die II. Stufe wählen und für die V. Stufe die ♯9-Form, so benötigen wir für die Mollkadenz nur zwei verschiedene Griffe! Die II und V haben dann nämlich dasselbe Voicing, allerdings (und das ist der einzige Wermutstropfen) nicht mit den gleichen Tönen, sondern um eine Terz ver-

21 Die Quarte passt übrigens auch in Voicings für die Durform IIm^7 (mit der reinen Quinte, nicht der verminderten) recht gut.

22 Wer vom traditionellen Kontrapunkt kommt, muss hier umdenken, denn dort werden einem Quarten zur Unterstimme (sog. *primäre Quarten*) gründlich ausgetrieben. Sie stellen dort einen häufig zu beobachtenden Anfängerfehler dar.

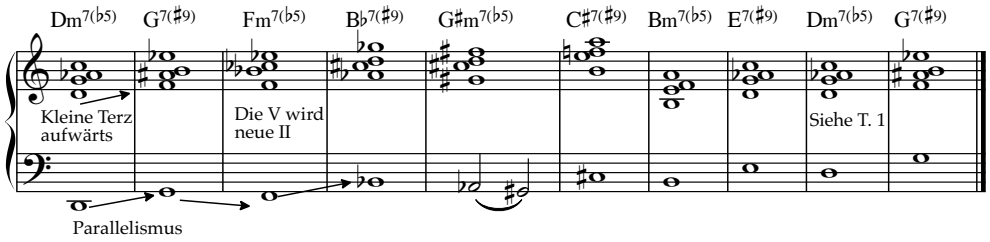
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

setzt.[23] Nur für die I, sei es eine mit kleiner Septime (als Zwischentonika) oder mit großer Septime (als finale Tonika), ist ein weiteres Voicing vonnöten.

> Das Voicing für IIm$^{7(\flat5)}$, um eine kleine Terz nach oben versetzt ergibt ein Voicing für die zugehörige V$^{7(\sharp9)}$.

Bsp. 3.25 zeigt dies in den letzten beiden Takten für die Septposition der Dominante. Zunächst wird das neue Voicing für die II über dem verdoppelten Fundamentton aufgebaut. Er ist leicht zu finden, denn er liegt ja bereits im Bass. In den Rahmen der kleinen Septime werden dann die Quarte und ihr oberer Nachbarton eingefügt. Die gesamte Anordnung (mit Ausnahme des Basses) wird dann eine kleine Terz aufwärts versetzt (im Beispiel nach G$^{7(\sharp9)}$). Damit ist die Septposition des vierstimmigen Voicings für die alterierte V erreicht; die aktuelle Tonart wäre C-Moll.

Dieser Klang kann nun seinerseits als II. Stufe einer neuen Mollkadenz (nunmehr in E♭-Dur) interpretiert werden (Bsp. 3.26). Der Ton des Daumens der rechten Hand (ehedem die Septime der V) wird dazu in den Bass gelegt, welcher sich dazu einen Ganzton abwärts bewegt. Das erzeugt einen Fm$^{7(\flat5)}$, welcher die II. Stufe ist, wenn B♭ die V und E♭ (Moll) die I sind. Wir sind dadurch in die (Moll-) Tonart gerückt, die eine kleine Terz höher liegt. Dahinter steht das alte Modell des Parallelismus (siehe oben Seite 18), die zickzackförmige Basslinie zeigt es an. Wenn wir dies noch zweimal wiederholen, ist damit ein kompletter Kleinterzzirkel durchlaufen.



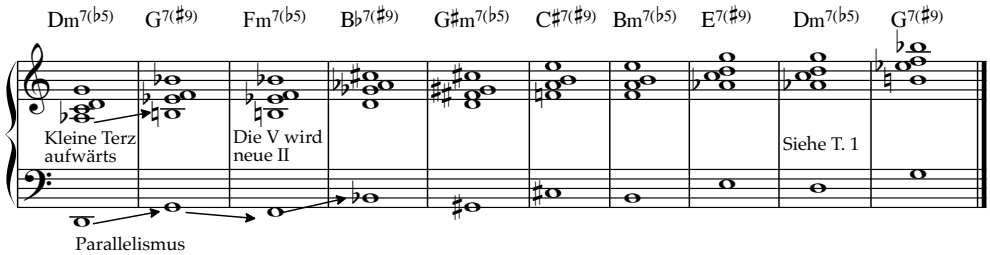
Bsp. 3.26: Das Passepartout-Voicing in der Moll-II-V-Verbindung im Kleinterzzirkel mit der Septposition der V

Um alle 12 Tonarten abzudecken, muss man diese Sequenz von C-Moll (D ist Stufe II) sowie von D♭-Moll und D-Moll aus trainieren; es gibt drei verschiedene Kleinterzzirkel. Das Gleiche wäre von der zweiten möglichen Position des IIm$^{7(\flat5)}$-Voicings aus zu erarbeiten (Bsp. 3.27). Hier ist der Ausgangspunkt schwerer zu finden: Der Dau-

23 Diese gerade für Anfänger überaus hilfreiche Methode der Kleinterzversetzung in Mollkadenzen beschreibt David Levine in seinen Lehrwerken, z. B. in Levine: Das Jazz Piano Buch, S. 76.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

men bekommt die verminderte Quinte oder, wenn man so will, den Tritonus[24] zum Fundamentton (der ja im Bass liegt). Darüber wird die große Terz und deren große Obersekunde gegriffen. Den Oberstimmenton bildet die große Septime des Tones im Daumen. Auch dieser Griff ist selbstverständlich bekannt, jedoch vielleicht ein wenig schwerer zu finden als derjenige in der ersten Position. Zur Kontrolle: Die obere der Mittelstimmen muss den verdoppelten Basston (Grundton) führen. Auch hier wird das Voicing wieder um eine kleine Terz nach oben versetzt und damit der Griff für die Dominante erreicht. Das weitere Verfahren (Wechsel des Basses zur Untersekunde, dadurch Umdeutung der V in eine II) ist ebenfalls schon bekannt.



Bsp. 3.27: Das Passepartout-Voicing in der Moll-II-V-Verbindung im Kleinterzzirkel mit der Terzposition der V

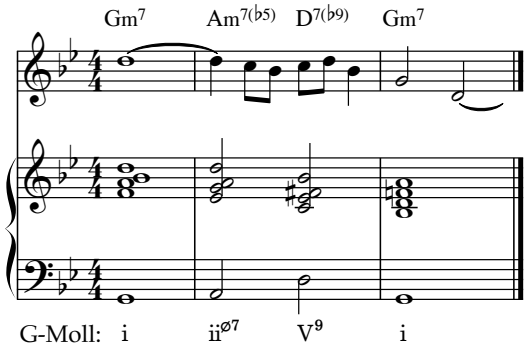
Die II. Stufe in Moll erlaubt es nun, die Reharmonisation von *Summertime* zu verfeinern. Zum einen ließe sich der zweite Volltakt als II-V-Verbindung ausführen (Bsp. 3.28). Das Voicing für den $Am^{7(\flat5)}$ baut dort auf der verminderten Quinte auf. Für den darauffolgenden D^7 wurde die traditionellere, mildere Form ohne ♯9 gewählt. Dadurch, und weil die rechte Hand sich abwärts bewegt, ist die Stimmführung anders als oben dargestellt. In der Praxis ergeben sich nun einmal häufig kompliziertere Fortschreitungen als die unter Laborbedingungen geübten.

Des Weiteren kann man (wenn man will) auch die V-vor-V-Verbindung (A^7–D^7) in Takt 7-8 durch eine schlichtere II-V-Verbindung ersetzen (Bsp. 3.29).

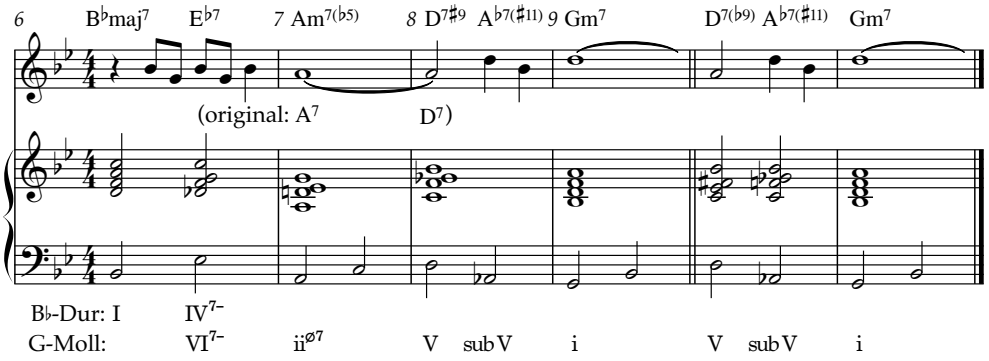
Durch die Harmoniewechsel verläuft der Bass in Takt 6 und 8 in Halben. In den beiden anderen Takten wurde diese Bewegung beibehalten, wodurch sich ein angedeuteter *Walking Bass* ergibt. Die Notation der Dominantterz in Takt 8 als G♭ erfolgte wieder aus pragmatischen Gründen. Die in Leadsheets üblicherweise anzutreffende Chiffrierung als V mit Septime und ♭9 lässt natürlich offen, ob hier das eher traditionelle Voicing mit 7, ♭9 und ♭13 oder unser Passepartout-Voicing mit ♯9 zum Einsatz kommen soll. Letzteres hat den Vorteil, dass es auch für den nachfolgenden

24 Noch einmal: Korrekt bezeichnet *Tritonus* selbstverständlich die aus drei Ganztonschritten bestehende übermäßige Quarte.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.28: George Gershwin, *Summertime*, Anfang, Begleitung mit vierstimmigen Voicings



Bsp. 3.29: George Gershwin, *Summertime*, T. 6 ff.

A♭7 geeignet ist[25] (wodurch die Stimmen im gesamten Takt 8 liegen bleiben können), denn zu V7(♯9)-Akkorden in Moll passt das gleiche Voicing wie zu tritonusentfernten V7-Akkorden in der Durform. Vom D7 zum A♭7 ändert sich dann nur der Bass! Für die Verwirklichung der Akkordchiffrierung wäre wieder einmal ausschließlich die Bassstimme verantwortlich. So etwas ist uns schon im Zusammenhang mit den sus-Akkorden in Kapitel 2.12 (S. 95) begegnet. Bsp. 3.29 zeigt beide Möglichkeiten.

25 Man könnte einwenden, die schlichtere Form für D7(♭9), nämlich C-E♭-F♯-B♭, passe auch zu A♭7, mindestens, wenn man F♯ zu G♭ umnotierte. Stimmt, doch dieser Sound klänge nicht jazzig genug. Wir erinnern uns: Das Standardvoicing für V7 verlangt nach der Tension der Sexte (F) statt der spannungsarmen Quinte (E♭).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 37: Die II-V-Verbindung in Moll mit vierstimmigen Voicings

Üben Sie die Verbindung IIm$^{7(\flat5)}$-V$^{7(\sharp9)}$ anhand des neuen Voicings in Terzzirkelsequenzen. Die linke Hand übernimmt den Bass. Beginnen Sie aus beiden Positionen und den Anfangstönen aller drei Kleinterzzirkel.

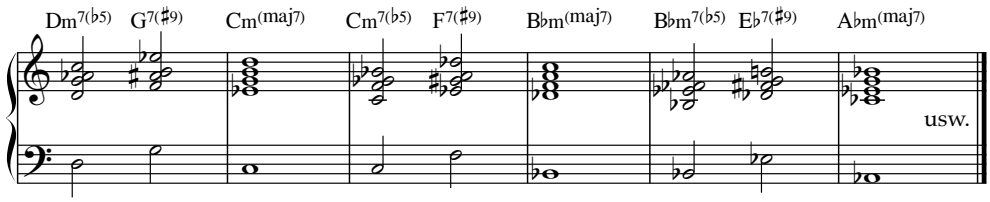
Übung 38: Die II-V-Verbindung in Moll mit Left-Hand Voicings

Üben Sie die Voicings bei Bedarf auch in der linken Hand. Dazu spielt die rechte Hand übergreifend den Bass, alternativ kann man den Bass auch singen.

3.4 Die vollständige II-V-I-Kadenz in Moll

Wer über ein abstraktes Wissen hinauskommen möchte, sollte nun unbedingt die praktische Arbeit am Tasteninstrument fortsetzen und die vollständige Mollkadenz üben. Dies geht wieder in der Anordnung der Tune-Up-Sequenz unter Anwendung des Passepartout-Voicings. Sparsamer (hinsichtlich des Aufwands an zu erlernenden Griffen) geht es kaum.

Wir beginnen in C-Moll in der Position „Grundton der II im Daumen". Zur Dominante gelangt man wie gehabt durch Verschieben des Voicings um eine kleine Terz aufwärts. Spielt man dann die Tonika als Mollakkord mit großer Septime (i^{maj7}, was schlussfähiger ist als i^{7}), gibt es einen gemeinsamen Ton mit der vorangehenden Dominante. Nach sechs Stationen ist man wieder am Ausgangspunkt angekommen (Bsp. 3.30). Nun heißt es, die Sequenz von einer quintverwandten Tonart aus zu üben, beispielsweise von F-Moll aus, beginnend dann mit Gm$^{7(\flat5)}$ als der II. Stufe in F-Moll.

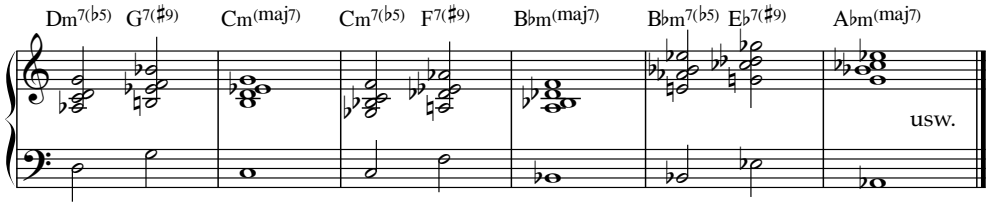


Bsp. 3.30: II-V-I in Moll als Tune-Up-Sequenz (Septposition der V)

Schwieriger ist die Position zu finden, in welcher der Daumen rechts die verminderte Quinte bekommt (Bsp. 3.31).

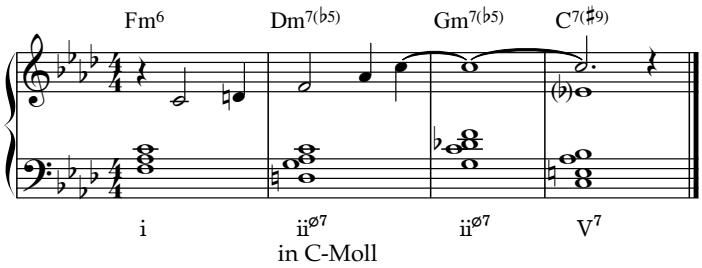
Weil die Sequenz beide Hände auf dem Tasteninstrument stetig abwärts führt, wird man spätestens dann, wenn der Daumen rechts das kleine d berührt, das folgende Sequenzglied eine Oktave höher beginnen, so wie im vorletzten Takt gezeigt (wo dies allerdings noch nicht zwingend erforderlich gewesen wäre).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.31: II-V-I in Moll als Tune-Up-Sequenz (Terzposition der V)

Der neue Griff für die IIm$^{7(\flat5)}$ (mit anschließender V) eignet sich selbstverständlich auch als Left-Hand Voicing. Vorteilhaft ist, dass im Voicing für die II. Stufe der Grundton enthalten ist. In derjenigen Position, in welcher er unten liegt, übernimmt er damit zugleich Bassfunktion, was für das Alleinspiel am Klavier günstig ist. Der Anfang von Cole Porters *From This Moment On*[26] zeigt gleich zwei m7(♭5)-Akkorde in Folge, die sich auf diese Weise bequem in die linke Hand legen lassen, was den Klaviersatz für Hobbypianisten vereinfacht (Bsp. 3.32).[27]



Bsp. 3.32: Cole Porter, *From This Moment On*, Klaviersatz

Im zweiten und dritten Takt dieses Beispiels finden wir im unteren System unser Passepartout-Voicing, auch im 4. Takt, jedoch gegebenenfalls auf beide Hände verteilt und unter Wechsel der Position, wodurch sich das C^7-Voicing in der hier passenden Mollform mit ♯9 ergibt. Wenn man vorhat, Jazz auf dem (Solo-) Klavier zu spielen, wäre es das anspruchsvollste Ziel, die viel geübten Griffe in einem freien Klaviersatz flexibel anwenden zu können, verteilt auf beide Hände. Anfangs ist es schwer, die richtigen Griffe schnell zu finden; also: langsame Stücke, *Balladen*, üben. „Richtig"

26 Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 128.

27 Der erste halbverminderte Septakkord leitet eine II-V-Folge in der Oberquinttonart C-Moll ein und signalisiert damit eine kleine Ausweichung, die sich allerdings nicht manifestiert: Der Basston der neuen V, das G, erscheint zwar, doch der Klang darüber ist keine V, sondern wieder die ii^{ø7}, also die Prädominante in der Haupttonart F-Moll. Man kann das Ganze auch weniger umständlich als modifizierte I-VI-II-V-Kadenz mit ♮VI auffassen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

sind die Griffe übrigens nicht allein, wenn die Töne stimmen, sondern wenn eine subjektiv bequeme Form des Greifens gefunden wurde. Das Beispiel oben lässt sich selbstverständlich völlig anders arrangieren. Man suche diejenige Form, die subjektiv am angenehmsten in die Finger geht, was natürlich eine höchst individuelle Angelegenheit ist.

Übung 39: Die II-V-I-Kadenz in Moll als Sequenzübung

Üben Sie die II-V-I-Kadenz in Moll mit dem Passepartout-Voicing als Tune-Up-Sequenz in beiden Positionen und allen Tonarten.

Übung 40: Left-Hand Voicings für Mollkadenzen

Spielen Sie dieselben Voicings ungefähr eine Oktave tiefer mit der linken Hand, also als Left-Hand Voicings. Die rechte Hand spielt übergreifend den Bass – oder man singt ihn dazu.

3.5 Mollkadenzen in Dur-Stücken

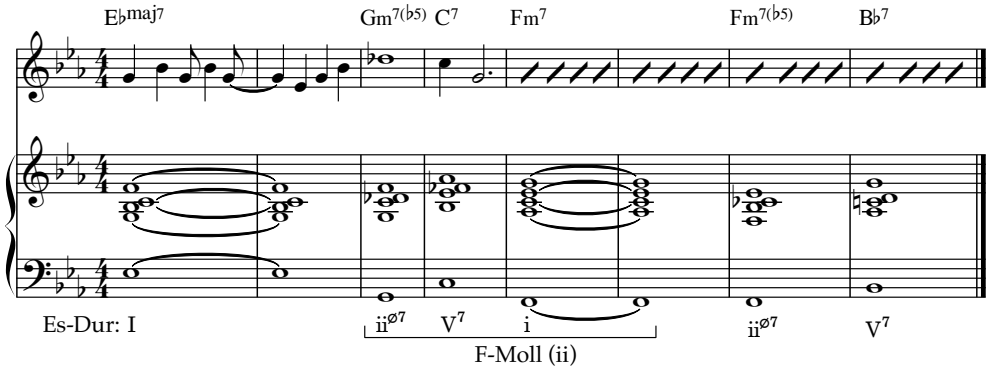
Zwar stehen Jazzstücke selten komplett in Moll. Aber Kompositionen in Dur berühren oft die Tonarten der Nebenstufen. Viele Songs zeigen sogar eine regelrecht schweifende Harmonik, beginnen in anderen Tonarträumen als sie schließen oder verweilen einfach nur längere Zeit auf Moll-Nebenstufen, die durchaus auch weit von der Haupttonart entfernt gelegen sein können.

Viele in Dur stehende Jazz-Standards zeigen folgendes Klischee: Nach Etablierung der Haupttonart (Tonika) wird in die Tonart der II. Stufe ausgewichen (in der Sprache der Funktionstheorie die Subdominantparallele, Sp), um von dort bequem im Quintfall die Dominante (V. Stufe) und schließlich wieder die Tonika zu erreichen. Diesen Verlauf hat man von verschiedenen Songs oder sogar Schlagern älteren Datums im Ohr. Wir finden dieses Klischee beispielsweise in Sammy Fains *That Old Feeling*. Bsp. 3.33 zeigt die Changes des Anfangs.[28]

Die Herrschaft der Tonika E♭-Dur währt hier nur kurz. Bereits ab Takt 3 ist alles als Kadenz in der Tonart der II. Stufe (bzw. Sp), also F-Moll, aufzufassen. Das Klavierarrangement zeigt daher auch die II-V-I-Kadenz in der Mollvariante. Wenn die Melodie dann wieder (vorübergehend) nach E♭-Dur zurückfindet, mutiert F-Moll von der Molltonika zur II. Stufe. Der Bedeutungs- bzw. Funktionswechsel wird hier zusätzlich mit der Tiefalteration der Quinte bekräftigt, vorgegeben durch die Melodie. Mollakkorde werden durch Herabbiegen der Quinte zu Prädominanten ($ii^{\emptyset 7}$).

28 Ein Leadsheet findet sich in Sher: The New Real Book, S. 380, eine Aufnahme beispielsweise in Ella Fitzgerald and Joe Pass: Fitzgerald & Pass … Again, Track 4.

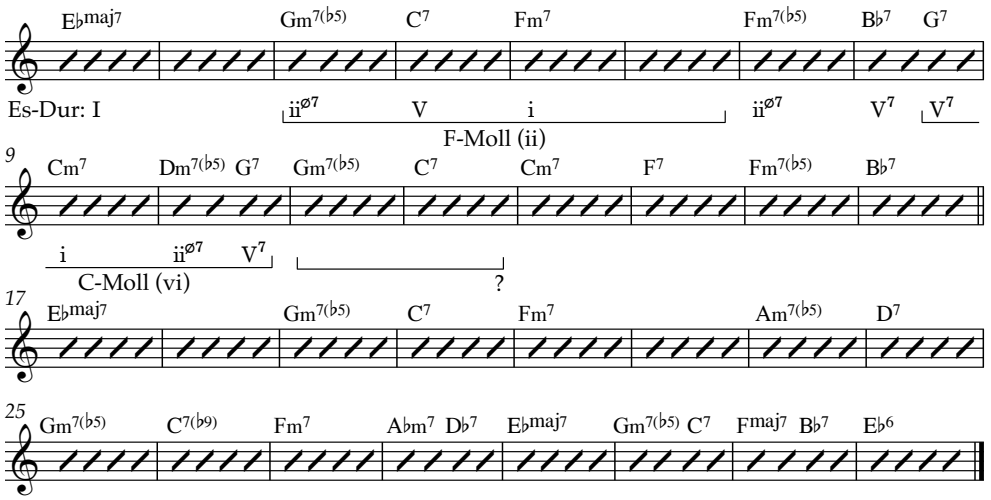
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.33: Sammy Fain, *That Old Feeling*, Anfang, Changes

> Durch die Tiefalteration der Quinte in Akkorden der II. Stufe (IIm$^{7(\flat 5)}$ bzw. ii$^{\text{ø}7}$ in der Stufentheorie oder $\underset{6}{\text{s}}^{5}$ in der Funktionstheorie) wird der prädominantische Charakter von IIm^{7}-Akkorden verstärkt. Dies funktioniert auch in Dur-Umgebungen.

Ein Blick auf die Changes von *That Old Feeling* insgesamt (Bsp. 3.34, dort gegenüber der gängigen Version in Realbooks leicht modifiziert) zeigt, dass neben der II noch weitere Stufen Ziel von kurzen Zwischenkadenzen sind.



Bsp. 3.34: Die Changes von Sammy Fain, *That Old Feeling*

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Zum Teil sind es II-V-Kadenzen, also ohne explizit erklingende Zwischentonika (z. B. Takt 10/11). Oft wird, wie schon am Anfang in Takt 7, die Zwischentonika direkt zur II. Stufe einer weiteren Kadenz umgedeutet. Um uns diese Verhältnisse klar vor Augen zu führen, ist es sinnvoll, die Stufenbezeichnungen und die zugehörigen Tonarten zu ergänzen.

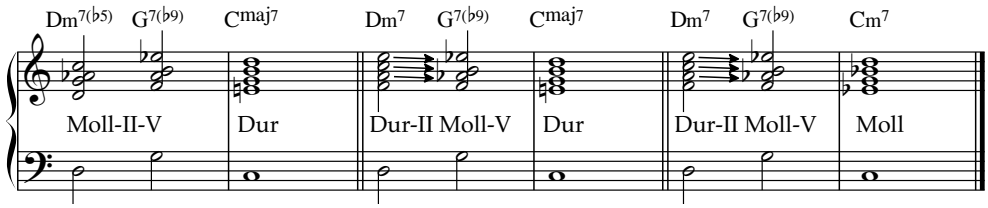
Übung 41: Analyse von II-V-I-Verbindungen in Nebentonarten

Chiffrieren Sie die Changes von *That Old Feeling* mit den Stufenbezeichnungen im jeweiligen Tonartzusammenhang.

Nun stellt sich die Frage: Spielt bzw. arrangiert man eine bestimmte II-V-Kadenz in der Dur- oder in der Mollversion? Bei der II. Stufe wird meistens im Leadsheet deutlich zwischen den Formen Xm^7 (Dur-Fassung) und $Xm^{7(\flat5)}$ (die Mollversion, Passepartout-Voicing mit ♭5) unterschieden. Schwieriger ist es für die V. Stufe bzw. die Dominante. Häufig tragen V-Akkorde lediglich die Bezeichnung X^7. Ob die None groß, klein oder auch hochalteriert ist, wird oftmals nicht vermerkt. Hier hilft folgende Faustregel:

- Ist das Ziel einer II-V-I-Verbindung ein Durakkord, spielen wir (falls nicht anders vermerkt) eine Kadenz in Dur.
- Ist das Ziel einer II-V-I-Verbindung ein Mollakkord, spielen wir (falls nicht anders vermerkt) eine Kadenz in Moll.

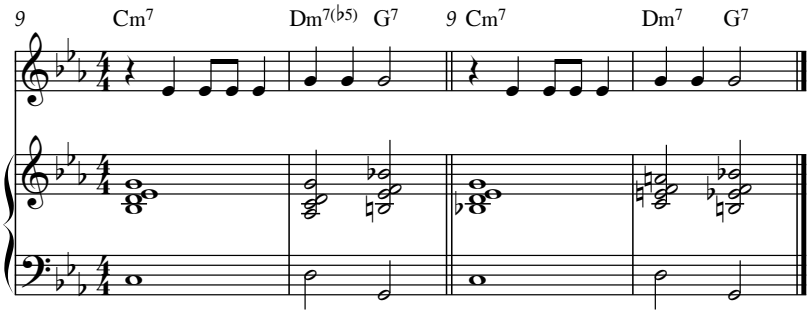
Warum das so ist, wird sich zeigen, sobald wir untersuchen, welche Akkordskalen zu den Kadenzformen passen. Wichtig ist aber der Hinweis „falls nicht anders vermerkt"! Eine Mollkadenz kann sich durchaus nach Dur auflösen, und in einer Dur-Kadenz kann sich aus einem IIm^7-Akkord ohne weiteres eine Mollform der Dominante (mit ♭9 und ♭13) entwickeln, in drei Stimmen schön halbtönig abwärts gleitend. Diese kann sich wiederum ebenso gut in eine Dur- oder Moll-I auflösen (Bsp. 3.35).



Bsp. 3.35: Mischungen von Dur- und Mollformen

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

In Takt 10 von *That Old Feeling* lässt sich dies anwenden. Hier liegt klar die Zwischentonart C-Moll vor, welches im Takt zuvor erklang. Die Durform der II passt auch hier, weil sie halbtönige Anschlüsse in die V erlaubt (Bsp. 3.36).



Bsp. 3.36: Sammy Fain, *That Old Feeling*, T. 9 und 10

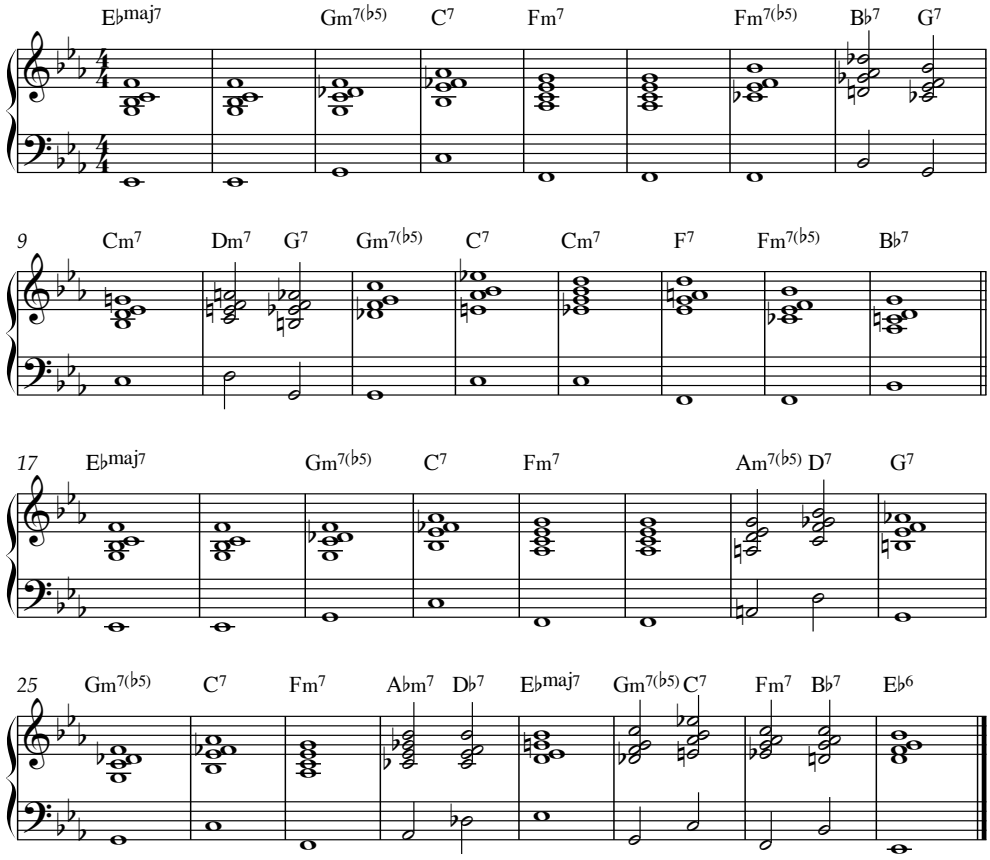
Hätte die Melodie A oder A♭, wäre der Fall klar. Hier zeigt sich wieder einmal, wie viele Freiheiten es im Jazz gibt. Die Akkordchiffren in den Leadsheets bieten Orientierung – sie sind keineswegs sklavisch zu befolgen. Eher bedürfen sie der Interpretation und Ergänzung. Alterationen, die in der Vorlage nicht vermerkt sind, werden spontan von den Musikern vorgenommen. Der Geschmack entscheidet; in der Combo sollte das Ohr darauf achten, was die Mitspieler tun und – falls möglich und erwünscht – reagieren. In vielen Fällen wird das in der Improvisationssituation praktisch nicht möglich sein. Doch selbst wenn dann die Rhythmusgruppe eine andere harmonische Variante spielte als der Solist, klänge dies nur im ungünstigsten Falle „falsch", in den meisten Fällen eher reizvoll. Genau dies ist der Klangwelt des Jazz eigentümlich. „Spontanalterationen"[29] der im Leadsheet oder Arrangement vorgegebenen Akkordgestalten werden auch selten aufgrund musiktheoretischer Überlegungen vorgenommen, sondern aus dem jeweiligen Ausdrucksbedürfnis der improvisierenden Musiker heraus.

Jazz ist improvisierte Musik und fordert andere Verhaltensweisen und Fertigkeiten als beispielsweise die Realisation einer Kammermusikpartitur Max Regers, in welcher bisweilen jede Achtelnote ein Vortragszeichen hat, der Komponist seine Interpreten mithin an einer kurzen Leine hält. Alles „richtig" zu machen, wäre im Jazz ein Fehler.

Bsp. 3.37 zeigt eine Begleitung mit vierstimmigen Voicings zu *That Old Feeling*. Dort wurde in der Regel zu einem IIm$^{7(\flat5)}$-Akkord die Dominante in Mollform gewählt (meist mit ♯9, ab und zu auch die Form mit ♭9 und ♭13). Genauso wurde die Mollform der II-V-Verbindung dann benutzt, wenn das Ziel, die I, ein Mollakkord ist. In den anderen Fällen ist die Dur-II-V-I das Mittel der Wahl. Mit dieser Faustregel kommt man recht weit. Ausnahmen in diesem speziellen Arrangement:

29 Burbat: Die Harmonik des Jazz, S. 95.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.37: Eine einfache Begleitung zu *That Old Feeling*

- Takt 10: Die Durform der II (Mollakkord mit reiner Quinte und kleiner Septime) wird mit der Mollform der V (mit alterierten Tensions) kombiniert (vgl. die Diskussion dieser Stelle oben).
- Takt 15: Auf die im Leadsheet geforderte Mollform der II („Moll"-akkord mit verminderter Quinte und kleiner Septime) folgt die Durform (Tensions nicht alteriert) der V, denn das Ziel ist ein Durakkord, die Tonika E♭-Dur.
- Takt 23: Das Ziel der Ausweichung ist eigentlich G-Moll, das jedoch seinerseits zur V (Mollversion) von C-Moll wird. Allerdings erscheint auch dieses nicht. G^7 wird vermollt, mutiert dadurch freilich nicht zu einer Tonika, sondern erhält prädominantische Funktion (was durch die Tiefalteration der Quinte verstärkt wird). So wird $Gm^{7(\flat5)}$ als II. Stufe einer F-Moll-Kadenz etabliert. Der gesamte Ausweichungsvorgang bezieht sich auf Moll-Nebenstufen (G, C, F) und verwendet folglich die Mollversionen der Kadenzen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 42: Transponieren

Transponieren Sie am Tasteninstrument das Arrangement von *That Old Feeling* nach G-Dur. Es ist nicht schlimm, wenn dies zunächst *langsam* vonstatten geht.[30]

Übung 43: Eine Begleitung improvisieren

Improvisieren Sie ein eigenes akkordisches Arrangement nach den Changes von *That Old Feeling* (Bsp. 3.34), nun wieder in der originalen Tonart.

Übung 44: Spielen nach dem Leadsheet

Wenn Sie ein Leadsheet mit der Melodie von *That Old Feeling* besitzen: Schreiben oder besser er-improvisieren Sie ein Klavierarrangement für Left-Hand Voicings und Melodie (rechts) über die oben wiedergegebene Version der Changes (andere Akkordfolgen sind je nach Quelle möglich).

Übung 45: *Fascinating Rhythm* - verbesserte Changes

Die Changes von *Fascinating Rhythm* weichen in den meisten Realbooks an zwei Stellen von denen ab, welche in Bsp. 2.26 (S. 70) gegeben wurden. Dies betrifft Takt 16 und Takt 18. Bsp. 3.38 zeigt eine verbesserte Version. Welchen Gewinn bieten die verbesserten Changes gegenüber der Fassung aus Kapitel 2.6?

3.6 Ein Klavierarrangement für den Hausgebrauch

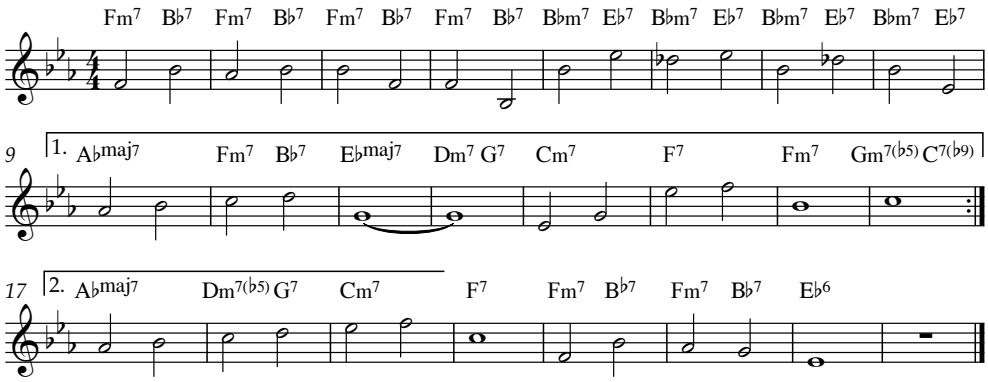
Auch George Gershwins *Soon*[31] (Bsp. 3.39) zeigt schweifende Harmonik. Der Anfang zeigt das gleiche Klischee wie *That Old Feeling*. Wir könnten die im vorhergehenden Kapitel entwickelte Klavierbegleitung beinahe direkt übernehmen.

Dann folgen wieder Zwischenkadenzen zu Moll-Nebenstufen. In Takt 16 wird für die V^7 ($B\flat^7$) die kleine None vorgesehen, also die Mollfassung, trotz Auflösung nach Dur. Bsp. 3.40 zeigt Left-Hand Voicings für den Anfang. Für die Darstellung des dort gezeigten Arrangements benötigte man zur Ausführung der im unteren System skizzierten Bassstimme allerdings eine dritte Hand oder ein Orgelpedal oder einen Bassisten. Um ohne Bassistenhilfe auszukommen, müsste man ein Klavierarrangement improvisieren oder notfalls schreiben. Wie ist dabei vorzugehen?

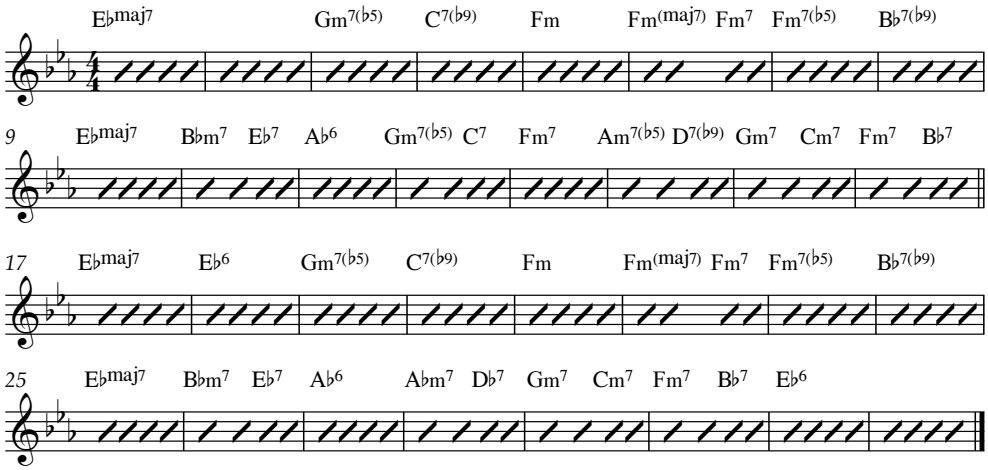
30 Präzision ist (nicht nur beim Üben) wichtiger als Schnelligkeit. „Schnelligkeit basiert auf Exaktheit"(Levine: Das Jazz Theorie Buch, S. 340).

31 Ein Leadsheet gibt es in Feinstein: Ira Gershwin Songbook, 74 ff. Eine von vielen Aufnahmen dieses Standards findet sich in Kuhn: I Whish You Love, Track 7.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

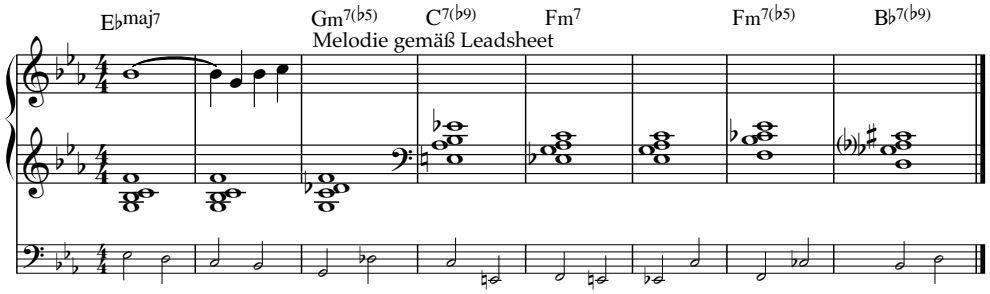


Bsp. 3.38: George Gershwin, *Fascinating Rhythm*, melodischer Umriss, mit den üblichen Changes



Bsp. 3.39: George Gershwin, *Soon*, Changes

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



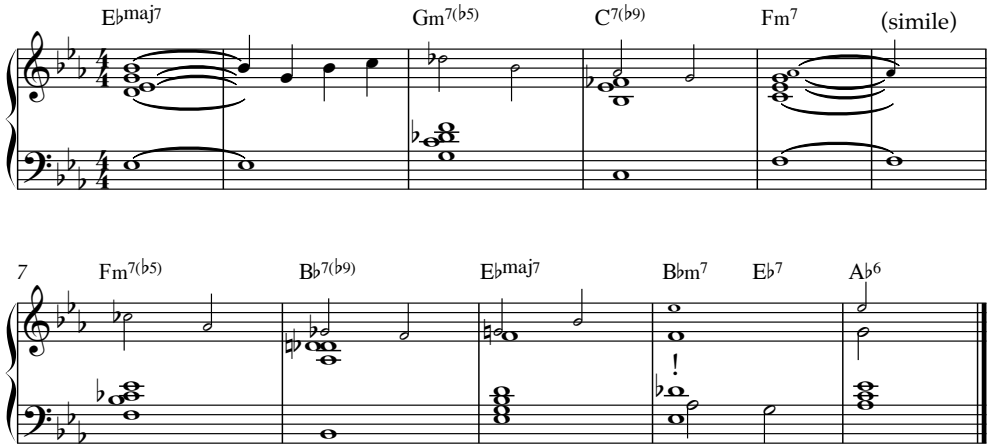
Bsp. 3.40: George Gerwhwin, *Soon* (Anfang)

Die Melodie wird in der rechten Hand gegriffen, die Bassnoten links. Für die Akkorde kommen nach wie vor die Standardvoicings in Frage. Allerdings werden sie oft nicht in einer Hand liegen können (wie bislang praktiziert), sondern auf beide Hände verteilt. Und oft passen die Voicings nicht, weil die Oberstimme die falsche Lage hat. Dann gilt: Diejenigen Basistöne und Tensions, welche in der Melodie erscheinen, lässt man im Mittelstimmenarrangement meistens weg, es sei denn, Erfordernisse der Stimmführung sprächen dagegen (etwa das Bedürfnis nach Auflösung einer Dissonanz). Das sind die wichtigsten Leitlinien für das Erstellen eines Klavierarrangements. Oder vielleicht noch dieser Grundsatz: Das beste Arrangement für Tasteninstrumente ist dasjenige, welches gut in den Fingern liegt. Das ist selbstverständlich ein höchst individuelles Kriterium, aber genau darum geht es ja. Das Ziel ist, eigene Arrangements schreiben zu können, nicht auf fertige Produkte (die es ja gibt) zurückgreifen zu müssen. Wobei natürlich das Improvisieren eines Klaviersatzes oder das Entwickeln eines *Head Arrangements* dem Wesen des Jazz näher läge als das Verfassen eines schriftlich fixierten Satzes.

Head Arrangement: Ein Arrangement, das „im Kopf" des Spielers existiert oder im Falle mehrerer Spieler lediglich verbal vereinbart wird, ohne dass es eigens aufgeschrieben werden müsste.

Einen schlichten Klaviersatz zu *Soon* zeigt Bsp. 3.41. In Takt 3 liegt dort in der linken Hand das Standardvoicing für $\text{IIm}^{7(\flat5)}$, praktischerweise mit dem Fundamentton im Bass. Einen Takt später greift die rechte Hand auf Zählzeit 1 das Voicing für C^7 mit ♯9. Im folgenden Fm^7 liegt die Terz in der Melodie, mindestens die 7 muss rechts erscheinen. Die 9 wäre allerdings verzichtbar (wenn unbequem zu greifen). Die Takte 7 und 8 sequenzieren die Takte 3 und 4 einen Ganzton tiefer. Sie wurden daher analog arrangiert. In Takt 9 ist das Voicing für I^{maj7} in Terzposition auf beide Hände verteilt. Die None F in der rechten Hand könnte aber der Einfachheit halber entfallen. In Takt 10 zeigt das Arrangement einen Kunstgriff: Statt des vorgeschriebenen $\text{B}\flat\text{m}^7$

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.41: Ein schlichtes Arrangement zu *Soon* (Melodie teilweise reduziert)

erklingt sofort E♭7, allerdings als sus-Akkord. Dadurch muss der Bass nicht springen. Wer möchte, kann selbstverständlich die Bewegung B♭-E♭ spielen. Die Mittelstimmen haben das Voicing einer II-V-Verbindung in Septposition der II, allerdings in dreistimmiger Form (das c wäre unangenehm zu greifen und entfällt daher). Der A♭6 in Takt 11 wird anfangs mit maj7 gegriffen, bis die Oberstimme die 6 beisteuert.

Einiges Geschick und gegebenenfalls auch einmal eine Reharmonisation sind schon vonnöten, um auf diese Weise einen relativ einfachen Klaviersatz auszutüfteln. Relativ heißt hier: für echte Pianisten zu simpel, für einen eingefleischten Klavierphobiker aber wohl schon mühsam. Suchen Sie Ihren eigenen Weg. Man kann auch jederzeit auf zwei- oder dreistimmige Voicings ausweichen, also solche mit Akkordterz und -septime, muss dann aber gegebenenfalls auf Tensions verzichten (es sei denn, sie kämen bereits in der Melodie vor).

Übung 46: Analyse

Versehen Sie das Leadsheet von *Soon* mit Tonart- und Stufenbezeichnungen.

Übung 47: Eine Klavierbegleitung zu *Soon* erarbeiten

Schreiben oder besser improvisieren Sie eine Klavierbegleitung (Bass links, Akkorde rechts) zu *Soon*.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 48: Left-Hand Voicings

Führen Sie das oben begonnene Arrangement (Bsp. 3.40) für die Melodie in der rechten Klavierhand und Left-Hand Voicings, ergänzt durch eine Bassstimme, fort. Sie können versuchen, den Walking Bass in Halben weiterzuführen oder aber den Bass in ganzen Noten (bzw. eine Note pro Akkord) zu setzen.

Übung 49: Klavierarrangement

Führen Sie auch das Arrangement für Klavier Solo (Bsp. 3.41) zu Ende.

3.7 Die Vielfalt der Skalen in der Mollkadenz

Die Akkordskalentheorie ist in Dur-Zusammenhängen noch keine besonders aufregende Angelegenheit. In der Dur-II-V-I-Verbindung hatten wir zwar durchaus drei unterschiedliche Skalen benutzt (Dorisch, Mixolydisch und Ionisch). Diese umfassen aber einen identischen Tonvorrat, die leitereigenen Töne der Tonart, differenziert vor allem durch die unterschiedlichen Avoid Notes. Davon abgesehen könnte man nach der Devise verfahren: „Benutze die Töne der gerade herrschenden Durtonleiter" – fertig! Nur in wenigen Fällen haben wir schon zwei Skalen für einen Akkord zur Auswahl. Beispielsweise lässt sich zu einer Schlusstonika gut die lydische Skala verwenden (erhöhte IV. Stufe); anstelle des angestammten Ionischen. Und für Dominanten hatten wir in Form des Mixo♯11 eine Alternativskala gefunden, die sich als ein Modus des melodischen Moll entpuppte (MM4).

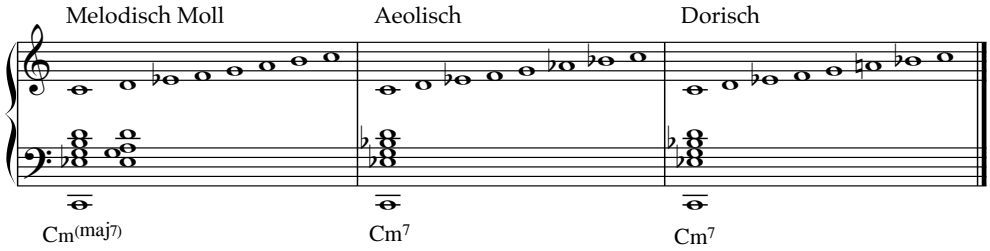
Doch erst im Mollgeschlecht wird die Frage richtig interessant, welche Skala zu welchem Akkord gehört, welcher Tonvorrat also über einem bestimmten Klang zur Improvisation dienen kann. Denn in der Mollkadenz benötigt man von vornherein für jede Stufe verschiedene Tonvorräte. Mehr noch: Auch innerhalb jeder der drei Hauptstufen stehen mehrere Skalen zur Auswahl.

Beginnen wir mit der Tonika (siehe Bsp. 3.42). Wird der Schlussakkord mit großer Septime oder großer Sexte gegriffen, heißt die passende Skala Melodisch Moll. Enthält der Mollakkord eine kleine Septime, passt hingegen Aeolisch, wobei die kleine Sexte eine Avoid Note ist. Wenn wie so oft der Stufe-I-Akkord nur Zwischentonika ist und anschließend als neue II. Stufe fungiert, ist Dorisch gefragt. Auch dieses enthält die Septime, vor allem aber die *große* Sexte, welche wiederum eine Avoid Note darstellt.

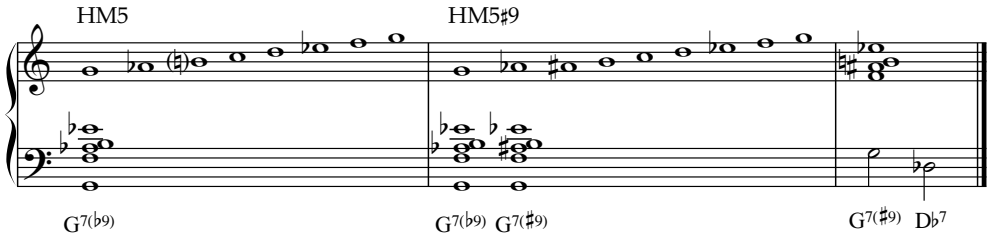
Das alles ist im Vergleich zu den Verhältnissen in der Durkadenz unübersichtlicher. In noch komplexere Gedankengänge müssen wir uns begeben, wenn es um die Dominante, die V. Stufe, geht.

Über einen Dominantseptakkord mit kleiner None und Sexte passt zunächst einmal HM5. Das ist ja schlichtweg der Tonvorrat des natürlichen Moll der Haupttonart (hier also C-Moll), aber mit Leitton (Bsp. 3.43 links).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.42: Skalen für die I (Tonika) in Moll



Bsp. 3.43: Skalen für die V (Dominante) in Moll

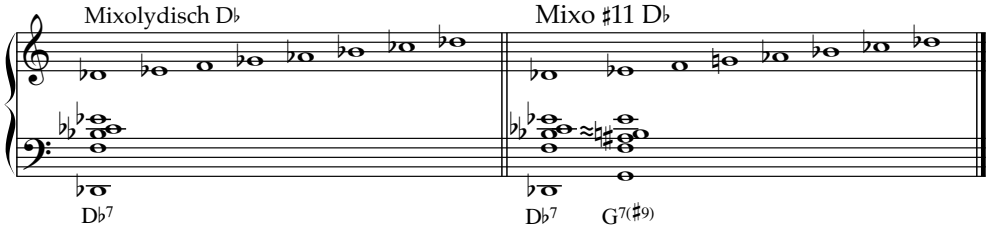
Wie wir schon wissen, lässt sich in dieser Skala die ♯9 einfügen, um die übermäßige Sekunde zwischen kleiner None und Leitton zu überbrücken. Es entsteht eine achttönige Leiter, die wir mit HM5♯9 abgekürzt haben. Während Pianisten oder andere Instrumentalisten vielleicht irgendwann einmal Harmonisch Moll geübt haben werden (wenngleich wohl selten von der 5. Stufe aus), gilt dies wohl kaum für diese sogenannte „Flamenco-Skala".

Auch zu dieser Skalenform passt das Passepartout-Voicing mit ♯9. Aber wir haben gesehen, dass genau dieses Voicing ebenso zu jenem Dominantseptakkord gehört, dessen Grundton einen Tritonus entfernt liegt (Bsp. 3.43 rechts).

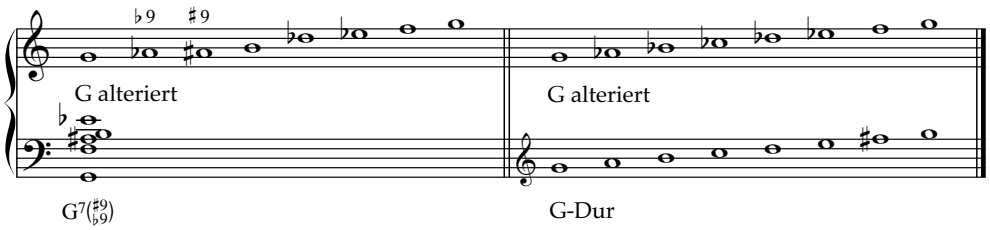
Welche Skala bekommt dann $D♭^7$? Normalerweise Mixolydisch (Bsp. 3.44 links). Alteriert man in dieser Skala (Mixolydisch) jedoch die Quarte (bzw. Undezime) hoch (♯11), so ergibt sich im $D♭^7$ des Notenbeispiels 3.44 ein G und damit der Grundton von $G^{7(♯9)}$. Diese Skala kennen wir schon, es ist Mixo♯11 oder der vierte Modus von Melodisch Moll (MM4). Ihr Tonvorrat verträgt sich gleichermaßen mit $D♭^7$ und mit $G^{7(♯9)}$!

Inwiefern passt diese Skala auch für $G^{7(♯9)}$? Notiert man zwei Töne (B♭ und C♭) enharmonisch um, so ergeben sich von G aus betrachtet neben den Tönen von HM5 (A♭, B, E♭ und F) die tiefalterierte Quinte (D♭) und die ♯9 (A♯ oder Mollterz B♭). Das sind zusammen mit dem Grundton G allerdings schon sieben Töne, und damit entfällt die Quarte über dem Fundamentton G (also C, Bsp. 3.45). Diese Form der Tonleiter für die V. Stufe in Moll heißt *alterierte Skala*, denn alle Bestandteile neben Grundton, Durterz und Septime lassen sich als Alterationen auffassen:

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.44: Mixolydisch und Mixo♯11



Bsp. 3.45: Die alterierte Skala

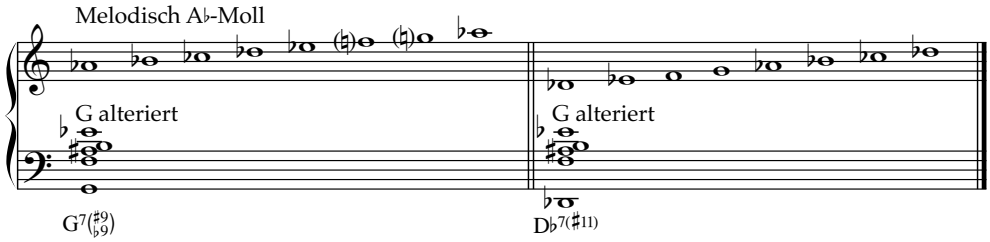
- A♭ ist die kleine None (anstelle der großen),
- A♯ ist die hochalterierte None (anstelle der großen),
- D♭ ist die tiefalterierte Quinte (anstelle der reinen),
- E♭ ist die tiefalterierte (eigentlich kleine) Sexte (anstelle der großen).

Man könnte ebenso gut D♭ als hochalterierte Quarte (Tritonus, C♯) und E♭ als hochalterierte Quinte (D♯) lesen. Damit wären alle Tensions alteriert, die Basistöne hingegen nicht (wobei die Quinte fehlte). Und schließlich kann man die alterierte Skala auch folgendermaßen deuten: als Tiefalteration sämtlicher Töne einer Durtonleiter (hier: G-Dur mit F♯) mit Ausnahme des Grundtones (Bsp. 3.45 rechts).

Wir haben schon gesehen: Dieser Tonvorrat (die Töne der alterierten Skala über G) ist von D♭ aus betrachtet ein Modus von Melodisch Moll, nämlich der vierte Modus (MM4 bzw. Mixo♯11). Zugrunde liegt dem also der Tonvorrat von Melodisch Moll auf A♭. Alteriert auf G ist demnach dessen siebter Modus (links in Bsp. 3.46). Die auf den ersten Blick furchterregende alterierte Skala verliert einiges von ihrem Schrecken, wenn man sich einprägt:

- Zu $V^{7(\sharp 9)}$ passt die Skala des melodischen Moll einen Halbton über dem Grundton der V.
- Die alterierte Skala heißt daher auch MM7 („Melodisch Moll von der 7. Stufe aus“).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.46: Die alterierte Skala als Melodisch Moll vs. Mixo♯11

„Alteriert" (abgekürzt für *alterierte Skala*) ist daher genauso ein Modus von Melodisch Moll wie Mixo♯11 auch. Anders gesagt: Wer Mixo♯11 von D♭ aus beherrscht, kann auch die alterierte Skala von G aus spielen, inklusive des passenden Voicings, das natürlich identisch sein kann (Bsp. 3.46 rechts).

Die Bezeichnungen MM4 bzw. Mixo♯11 zeigen uns die beiden Wege auf, die es gibt, um diese Skala schnell zu finden, und es ist jedermanns Vorliebe anheim gestellt, welche dieser beiden Eselsbrücken er bevorzugt:

1. Suche die mixolydische Skala, aber mit erhöhter Quarte *oder*
2. suche die Skala Melodisch Moll eine Quarte unter dem Basston (oder Quinte darüber).

Die erste Methode kommt allen entgegen, welche die mixolydische Skala im Zusammenhang der Durkadenz erarbeitet hatten, also lange bevor uns MM4 erstmals begegnete. Der passende Akkord zu MM4/Mixo♯11 wird übrigens mit $V^{7(\sharp 11)}$ chiffriert.

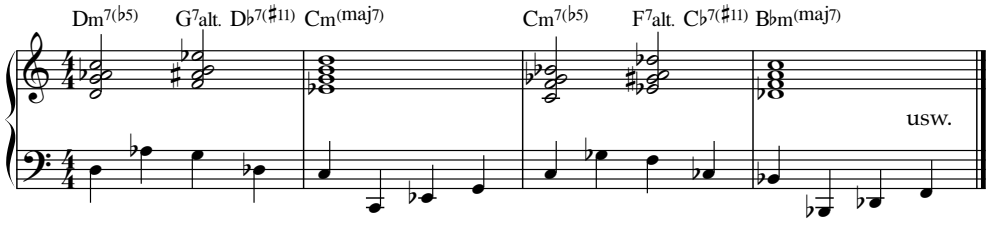
Der Umstand, dass Mixo♯11 und Alteriert Modi desselben melodischen Moll sind, bedeutet aber auch, dass wir statt einer alterierten Dominante auf der V. Stufe jederzeit einen nicht-alterierten D^7 auf der einen Halbton über der Tonika gelegenen Stufe (der tiefalterierten II. Stufe, der ♭II) greifen können! Das ist das Prinzip der Tritonussubstitution; mehr darüber in Kapitel 4.6 (S. 194). Beide Klänge werden zwar unterschiedlich chiffriert, das zugrunde liegende Skalenmaterial und mögliche Voicings sind aber völlig identisch. Wieder einmal macht allein die Bewegung des Basses den Unterschied. Leicht kann man daraus eine Übung für einen Walking Bass entwickeln (Bsp. 3.47).

Die doppelte Bezeichnung des V^7-Akkordes als $G^7{}_{alt.}$ und $D\flat^{7(\sharp 11)}$ ist redundant und dient hier nur der Veranschaulichung. $G^7{}_{alt.}$ ist eine praktische Abkürzung für den auf der alterierten Skala aufbauenden Klang und liest sich angenehmer als $G^{7(\flat 5\flat 9\sharp 9\flat 13)}$.[32]

Die Eigenschaft des Basses, sich dem Grundton des folgenden Akkordes halbtonweise anzunähern, wird auch *chromatic approach* genannt und ist über das hier betrachtete Phänomen der Tritonusverwandtschaft hinaus eine Standardtechnik für die

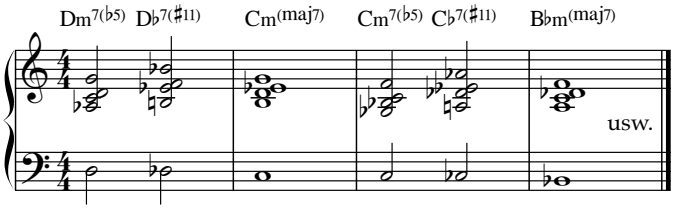
32 Schoenmehl: Modern-Jazz-Piano – die musikalischen Grundlagen in Theorie & Praxis, S. 32.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.47: Mollkadenz mit Walking Bass

Entwicklung geschmeidiger Basslinien. Die alterierte Dominante kann auch komplett entfallen und durch ihre tritonusverwandte Dur-Fassung ersetzt werden. Auch das ist eine häufig benutzte, hervorragend klingende Wendung (Bsp. 3.48). Diese Basslinie ist sogar leichter zu erlernen als diejenige der üblichen II-V-I-Kadenz.



Bsp. 3.48: Kadenz mit *chromatic approach*

Übung 50: Die Moll-Kadenz mit Walking Bass

Üben Sie die II-V-I-Verbindung in Moll mit tritonusverwandter Dominante und Walking Bass als Tune-Up-Sequenz durch alle Tonarten (von beiden Positionen aus).

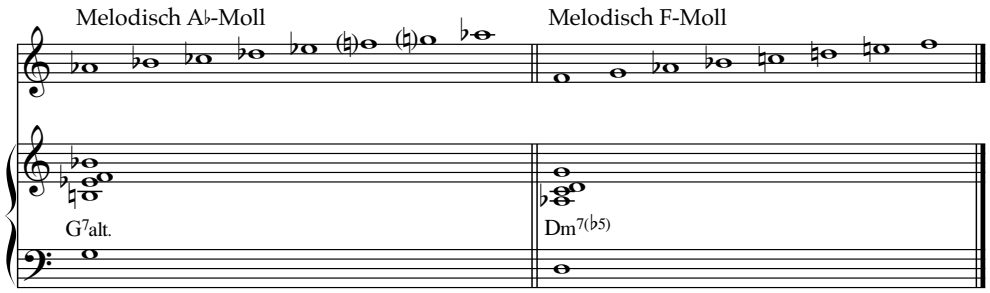
Übung 51: Die Moll-Kadenz mit chromatic approach

Üben Sie genauso die Verbindung $IIm^{7(\flat5)}$-$\flat II^{7(\sharp11)}$-I in Moll.

Das Voicing für die alterierte V fanden wir oben durch Versetzen des Griffs für die II. Stufe um eine kleine Terz aufwärts. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass wir eine Skala für die II. Stufe erhalten, wenn wir die Skala für die alterierte Dominante auf der V. Stufe (MM7, im folgenden Beispiel jedoch beginnend auf dem Grundton) ebenfalls eine Terz (tiefer) versetzen (Bsp. 3.49).

Melodisch Moll von A♭ (MM7 über G) wird dann zu Melodisch Moll von F. Das wiederum ist vom Grundton der II. Stufe (also D) aus betrachtet Melodisch Moll ab der VI. Stufe oder MM6. Wer die klassische I-IV-V-I-Kadenz verinnerlicht hat, könnte als

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.49: Melodisch Moll in der Mollkadenz

Denkhilfe auch sagen: Zum Akkord über der II. Stufe passt die melodische Mollskala der IV. Stufe, der Mollsubdominante.

Diese Skala hat allerdings einen gravierenden Nachteil: Sie erweitert das diatonische Material der Tonart (hier: C-Moll), und zwar nicht irgendwie, sondern gerade in der sensiblen Tonikaterz. Diesen Ton (die Durterz E statt Mollterz E♭) hatten wir schon in Kapitel 3.3 bei der Diskussion verschiedener Voicings kennengelernt (S. 122). Die II mit großer None versehen besitzt als Skala in der Tat MM6. Das kann durchaus reizvoll klingen. Schon ein Bud Powell (1924–1966) spielte häufig Melodisch Moll zu Stufe-II-Akkorden.[33] In den 60er Jahren machten Musiker wie Herbie Hancock diese Klangwelt populär. Damals war das Konzept des modalen Jazz noch recht jung. Es ist uns schon im Zusammenhang mit *So What* begegnet. *So What* basiert auf einer einzigen Skala (Dorisch), einmal von D, dann von E♭ aus gespielt. Hier ist es ähnlich: Alle drei Kadenzakkorde basieren auf Modi ein und derselben Skalenurform, nämlich dem melodischen Moll. Für die II ist es der Modus MM6, für die V MM7 und für die I die Grundform des melodischen Moll; die zugehörigen Grundskalen sind in C-Moll folglich F-Moll, A♭-Moll und C-Moll selbst (Merkhilfe: die Dreiklangstöne der Mollsubdominante). Die Klangwelt des melodischen Moll bleibt in allen Akkorden die gleiche, ist aber durch drei verschiedene Tonarten repräsentiert.[34]

Aber natürlich kann die Durterz (der Tonika) auch stören oder sich gar mit der Melodie beißen, wenn diese die Mollterz enthielte, was ja in Mollstücken nicht unbedingt überraschend wäre. Bsp. 3.50 zeigt den Schluss des bekannten Standards *Autumn Leaves* von Joseph Kosma.[35] Dort fordert die Melodie, dass die Skala zum Am$^{7(\flat5)}$ eben doch B♭ und gerade nicht B♮ enthalten sollte.

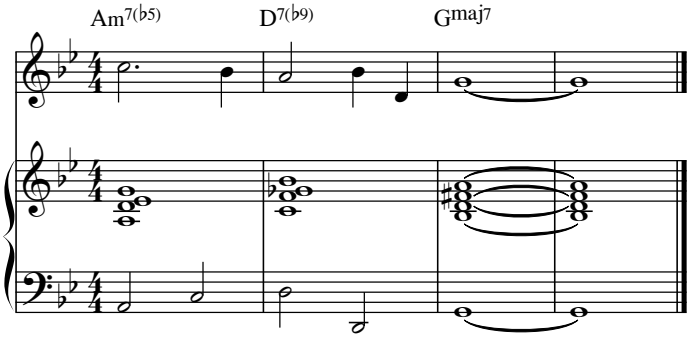
Die alterierte Skala passt im zweiten Takt ebenfalls nicht. Sie enthält das A♭, was sich mit dem Melodieton A♮ auf der ersten Zählzeit nicht verträgt. Wenn man in der Skala

33 Levine: Das Jazz Piano Buch, S. 69.

34 Ebd., S. 76.

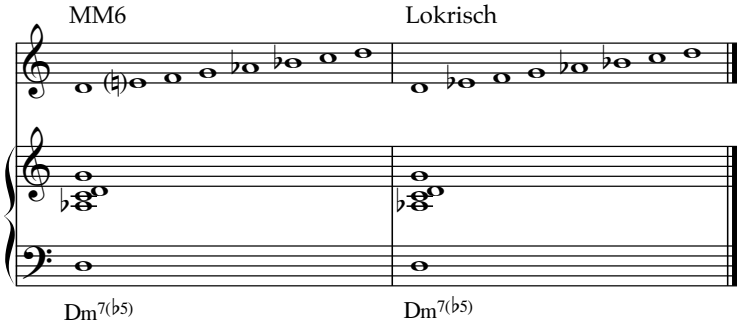
35 Als weiterer Autor wird Jacques Prevert genannt, vgl. das Leadsheet in Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 51

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.50: Joseph Kosma, *Autumn Leaves* (Ende)

über der II die Sekunde leitereigen verwendet und dadurch der Mollterz der Tonika wieder zu ihrem Recht verhilft, ergibt sich statt MM6 die lokrische Skala (Bsp. 3.51). Lokrisch ist der 7. Modus der Durskala (hier also von E♭-Dur) und damit diejenige Kirchentonart, die in der klassischen Musiklehre nur aus Gründen der Systemkomplettierung erwähnt wird. Einen praktischen Wert hatte Lokrisch außerhalb des Jazz nicht, fehlt ihm doch die stabile, reine Quinte über dem Grundton; im Falle von Lokrisch D (wie in Beispiel 3.51) heißt die verminderte Quinte A♭.



Bsp. 3.51: Die lokrische Skala

Im Allgemeinen wird Lokrisch als Skala für die II. Stufe in Moll gelehrt, nicht MM6.[36] Allerdings hat auch Lokrisch einen Pferdefuß: Seine zweite Tonleiterstufe bildet mit dem Grundton (im Bass) jene kleine None, die wir in Voicings für die IIm$^{7(\flat5)}$ zu vermeiden suchten (wie in Kapitel 3.3, S. 122 erörtert). Davon abgesehen eignet

36 So ist es im Mainstream der deutschen Jazz-Lehre (und darüber hinaus), dargestellt beispielsweise in Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, dort z. B. S. 98.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

sich diese Skala aber gut für melodische Improvisationen, man hat sie vermutlich auf dem Instrument parat, denn wer hätte in seinem Musikerleben nicht schon fleißig Durtonleitern geübt? Und hier handelt es sich um nichts anderes als eine Durskala, nur eben mit dem unteren Halbton des Grundtons, der 7, beginnend.

Man kann sich die wichtigsten Skalen für die Mollkadenz mit einer einfachen Eselsbrücke merken:

- Die Skala für die II (Lokrisch) ist die *Durtonleiter einen Halbton über dem Grundton des Akkordes*.
- Die Skala für die V (Alteriert, MM7) ist *Melodisch Moll einen Halbton über dem Grundton des Akkordes*.

Die Tonika bekommt dann – jedenfalls in der schlusskräftigen Version – Melodisch Moll in der Urform, von der I. Stufe aus, sonst Aeolisch oder Dorisch (im Falle einer neuen II).

3.8 Akkordskalen in Dur und Moll – systematisch betrachtet

Die Eigenheit der Dur-Harmonik besteht darin, dass sie ohne chromatische Erweiterungen auskommen kann (nicht muss). Alle Skalen lassen sich als Oktavgattungen (Modi) der Tonika-Durtonleiter auffassen. Dies sind die altbekannten Kirchentonarten, mit denen wir bislang in Dur-Umgebungen überwiegend hantierten. In Moll ist es anders. Im vorangegangenen Kapitel haben wir gesehen, dass im Regelfall alle drei Hauptfunktionen in der Mollkadenz verschiedene Tonvorräte und damit Skalen zugewiesen bekommen. Zwar besteht die Möglichkeit, die II, V und I mit Oktavgattungen von ausschließlich Melodisch Moll zu versehen. Doch selbst dann, wenn der Skalentyp also identisch ist, müssen die Skalen immer noch von verschiedenen Grundtönen aus gebildet werden. Doch der Regelfall für Mollkadenzen heißt: drei Stufen – drei verschiedene Skalen.

- Die II. Stufe hat Lokrisch (also eine Oktavgattung der Durtonleiter) oder (seltener) MM6,
- die V. Stufe bekommt die alterierte Skala (MM7) oder HM5 (Harmonisch Moll) oder HM5♯9 (eine achtstufige Skala),
- die I. Stufe kann Melodisch Moll (schlusskräftig), natürliches Moll (Aeolisch) oder, wenn sie zugleich auch als II in einer Durkadenz taugen soll, Dorisch bekommen.

Wer das Ziel verfolgt, melodisch improvisieren zu können, sollte diese Skalen parat haben, und zwar theoretisch (d. h. fähig sein, sie im Kopf oder auf dem Papier zu konstruieren), praktisch (geläufig auf dem Instrument) und schließlich in Reaktion auf die Akkordsymbole des Leadsheets. Letzteres bedeutet: Man kann das Akkordsymbol verstehen und weiß dann, welche sieben oder acht Töne dazu passen bzw. man hat diese dann in den Fingern und dazu eine Klangvorstellung.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

Tabelle 1 bildet keineswegs das vollständige Akkordskalensystem ab. Aber viele der denkbaren Akkordskalen werden doch eher selten gebraucht, und wir lassen sie großzügig links liegen.

Tabelle 1: Akkordskalen

Funktion/Akkord	**Skala/Oktavgattung**	**Akkord**	**Basisskala**
Tonika in Dur	Ionisch (Dur)	X^{maj7}	Dur
Tonika in Dur als Schlussakkord	Lydisch	$X^{maj7(\sharp 11)}$	Dur
II in Dur	Dorisch	Xm^{7}	Dur
V in Dur	Mixolydisch	X^{7}	Dur
V in Dur	bisweilen auch MM4 bzw. Mixo♯11	$X^{7(\sharp 11)}$	Mel. Moll
VI in Dur	Aeolisch	Xm^{7}	Dur
IV in Dur	Lydisch	$X^{maj7(\sharp 11)}$	Dur
Sekundärdominanten auf der IV oder ♭VII; Tritonusvertreter der V auf der ♭II	Mixo♯11 = MM4	$X^{7(\sharp 11)}$	Mel. Moll
Schlusstonika in Moll	Melodisch Moll	Xm^{maj7} , Xm^{6}	Mel. Moll
Zwischen-Molltonika	Dorisch (wie II in Dur)	Xm7	Dur
II in Moll	Lokrisch	$IIm^{7(\flat 5)}$	Dur
II in Moll	MM6	$IIm^{7(\flat 5)}$	Mel. Moll
V in Moll	HM5	X^{7} oder $X^{7(\flat 9)}$	Harm. Moll
V in Moll	HM5♯9	X^{7} oder $X^{7(\flat 9)}$ bzw. $X^{7(\sharp 9)}$	Spezialskala
V in Moll	Alteriert (=MM7)	X^{7} oder $X^{7(\flat 9)}$ bzw. $X^{7(\sharp 9)}$	Mel. Moll

Zweckmäßig ist es, sich die Kirchentonarten als Ausschnitte (Modi) der Durtonleiter einzuprägen: Dorisch ist DurII, Mixolydisch DurV, Aeolisch DurVI usw. Das gleiche Prinzip gilt für die Modi von Melodisch Moll.

Übung 52: Skalen bilden

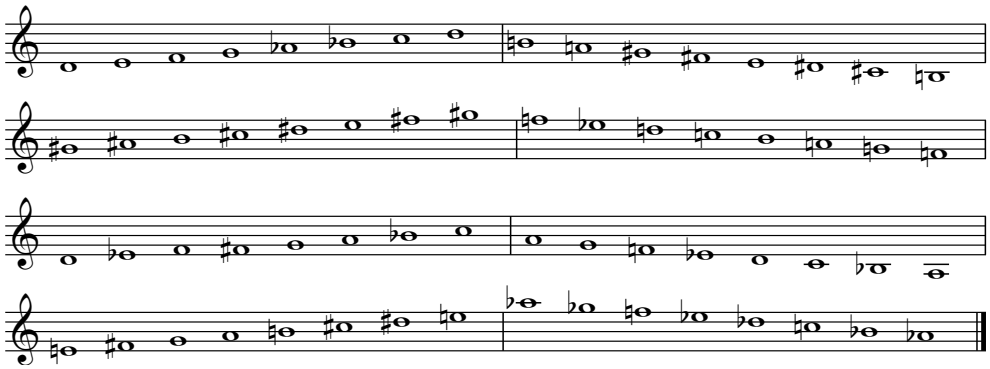
Bilden Sie die folgenden Skalen jeweils von den Anfangstönen C, F, B♭, E♭, D und G aus *aufwärts*: Dorisch, Lokrisch, Alteriert, Mixolydisch, HM5, Mixo♯11, Lydisch, HM5♯9,

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

MM6. Bilden Sie die folgenden Skalen jeweils von den Anfangstönen C, B♭, E♭, A, D und G aus *abwärts*: Dorisch, Mixolydisch, Lydisch, HM5, Alteriert, HM5♯9, Melodisch Moll, Lokrisch, Mixo♯11. Spielen Sie die Skalen am Instrument, bei Bedarf notieren Sie sie zuvor.

Übung 53: Skalen bestimmen

Bestimmen Sie die in Bsp. 3.52 wiedergegebenen Skalen.



Bsp. 3.52: Skalen bestimmen

Wer den Ehrgeiz verspürt, routiniert über Changes zu improvisieren, kommt nicht umhin, die Skalen auf seinem Instrument zu trainieren. Wie das gehen kann, wurde für die drei Basisskalen in Dur bereits gezeigt (S. 87). In Mollkadenzen wird die Skalenübung nun wesentlich anspruchsvoller, denn dabei gibt es stets drei unterschiedliche Tonvorräte, für die II, die V und die I.

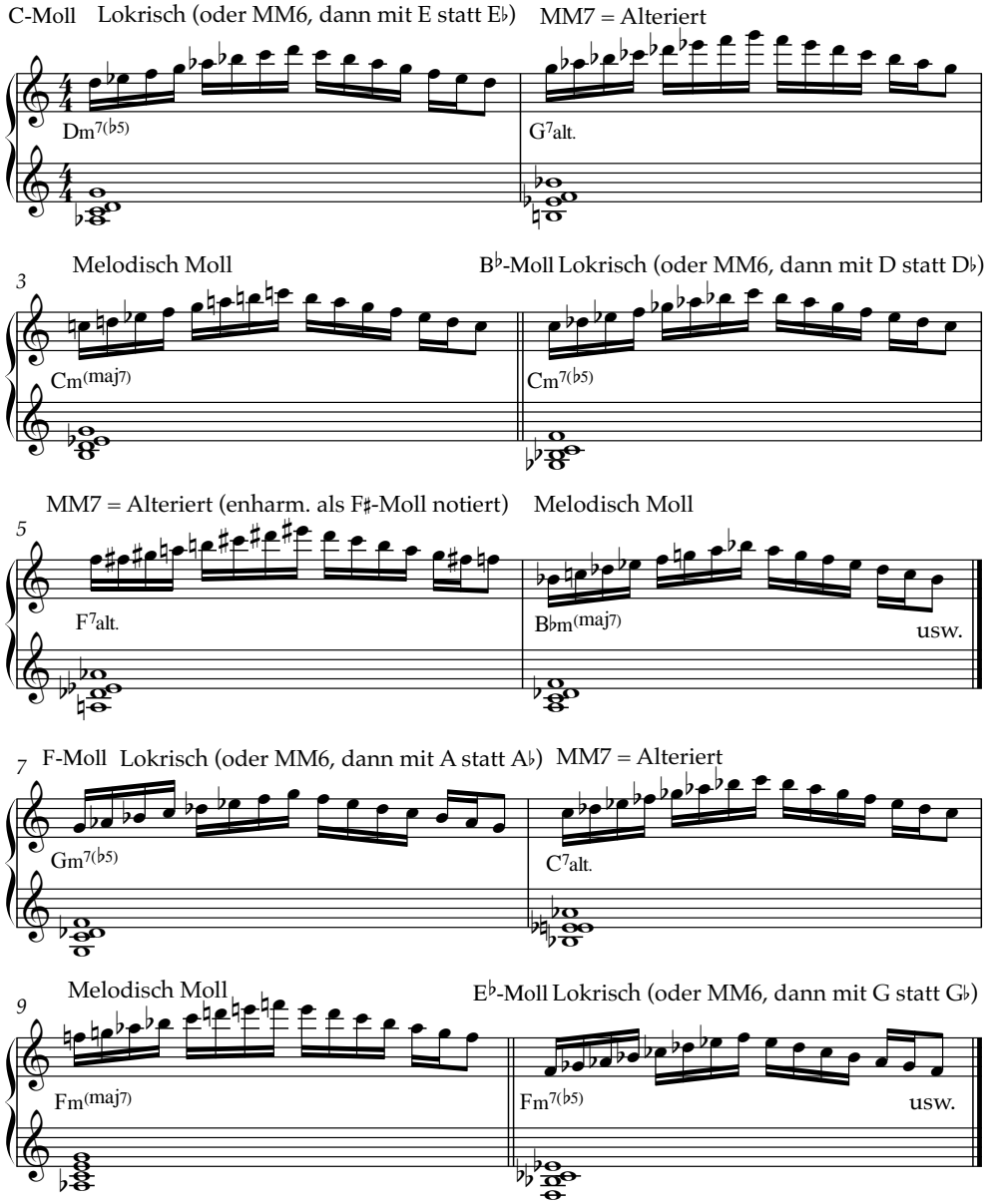
Für Pianisten interessant ist die in Bsp. 3.53 gezeigte Übung, die man durch alle Tonarten exerzieren sollte, und am besten auch von beiden Positionen der Left-Hand Voicings aus.

Für die II wurde hier die lokrische Skala gewählt. Alternativ kann man auch MM6 verwenden und üben. Wodurch unterscheiden sich beide Skalen? Lediglich durch den zweiten Ton, im Falle von Lokrisch eine kleine Sekunde zum Anfangston bildend, im Falle von MM6 jedoch eine große Sekunde. MM6 heißt daher auch Lokrisch♯2.[37] Die Dominante erscheint in der alterierten Version (MM7). Diese ist besonders wichtig, weil sie, wie bereits erörtert, von einem anderen Ausgangston aus auch für tritonusverwandte D^7-Formen mit ♯11 verwendet wird (als MM4 bzw. Mixo♯11)[38]. Das gleiche

37 Levine: Das Jazz Theorie Buch, S. 63.

38 Weitere Anwendungen für Mixo♯11 gibt es schon im folgenden Kapitel.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.53: Übung für die Akkordskalen in der Mollkadenz

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Tonmaterial von verschiedenen Anfangstönen aus zu beherrschen ist eine oft verlangte Fertigkeit. Ohnehin wird man beim Improvisieren eine Skalenpassage selten vom Grundton aus beginnen. In eine Skala sollte man folglich von jedem Ton aus einsteigen können.

Die Tonika schließlich erscheint in der Melodisch-Moll-Form. Melodisch Moll kann man gar nicht oft genug trainieren. Wer über entsprechenden Ehrgeiz verfügt, sollte die Skalen bald auch über zwei Oktaven spielen und sich auch der Erschwernis aussetzen, in Abwärtsrichtung zu beginnen.

Übung 54: Skalen in Moll üben

Üben Sie die Skalen der Mollkadenz über Left-Hand Voicings (beide Positionen) durch den Quintenzirkel, je nach Ehrgeiz auch über mehrere Oktaven und abwärts beginnend. Bei Bedarf könnte man dies auch für HM5 oder HM5♯9 praktizieren. Damit es metrisch passt, kann man die achttönige Skala bis zur VII. Stufe und dann wieder abwärts spielen.

3.9 Moll-Akkordskalen in der Praxis

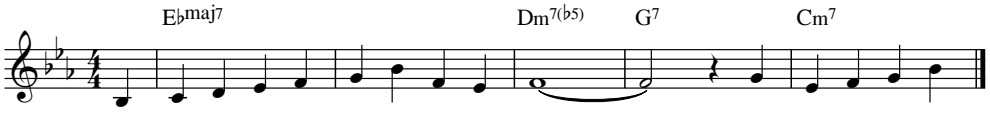
Das Prinzip der Akkordskalentheorie ist es, das Denken in Harmonien (die in den Leadsheets vorgegeben sind) mit dem in Skalen – also dem Material, über das melodisch improvisiert werden kann – zu verbinden. Das Skalenmaterial geht aus der Melodie eines Songs umso klarer hervor, je mehr Töne zu einer gleichbleibenden Harmonie erklingen. Gehören lediglich ein oder zwei Melodietöne zu einer Harmonie, wird die Angelegenheit mehrdeutig. Zumeist helfen uns dann die Akkordbezeichnungen weiter (Akkord = Skala!), jedenfalls in der Theorie. In der Praxis sind die Chiffrierungen oft mehrdeutig. Immer geben sie den Grundton an, und meistens verraten sie uns auch die Akkordfunktion (also ob es ein Stufe II-Akkord ist, ein Dominantseptakkord, also ein Stufe V-Akkord, oder eine Tonika bzw. Zwischentonika). Doch ob eine Dominante Alterationen enthält, ob die II. Stufe mit reiner Quinte oder mit ♭5 gegriffen werden soll und welche Skala für die I. Stufe passend ist, lässt sich den Chiffren nicht immer entnehmen.

Bsp. 3.54 zeigt die Changes des Anfangs von Harry Warrens *There Will Never Be Another You*[39]. Dort finden wir beides – eindeutige und mehrdeutige Situationen.

Die Tonleiter zu Anfang lässt keine Zweifel aufkommen, dass hier Es-Dur, Ionisch, passt. In Takt 3 hilft uns die Akkordchiffrierung. Sie schreibt $Dm^{7(\flat5)}$ vor, und das ist so gut wie immer mit der lokrischen Skala verknüpft, dem 7. Modus der Durtonart Es-

39 Ein Leadsheet findet sich beispielsweise in Sher: The New Real Book, S. 355. Eine Aufnahme aus neuerer Zeit, die Latin- und Swing-Elemente miteinander verbindet, ist die Einspielung der brasilianischen Sängerin und Pianistin Eliane Elias (Elias: I Thought About You, Track 2).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.54: Harry Warren, *There Will Never Be Another You*

Dur. Genau dieses E♭-Dur erklang ja gerade erst. Takt 3 wiederholt damit das Material der vorangegangenen Takte, nur von einem anderen Bezugston aus betrachtet (E♭-Dur mit D beginnend). Allgemein lässt sich sagen:

> Man entscheidet sich immer für diejenige Skala, die möglichst viele gemeinsame Töne mit der gerade herrschenden Tonart aufweist.

Bei Lokrisch auf D ist die Übereinstimmung mit der Umgebung (dem vorangegangenen E♭-Dur) 100 Prozent. Doch was ist mit dem darauf folgenden G^7? Das B(♮) im G^7 ist per se tonartfremd. Wenn wir die weiteren Töne von E♭-Dur verwenden, nur B♭ durch B ersetzen, ergibt sich Harmonisch Moll von C-Moll (genauer gesagt: HM5 über G). Genau dorthin geht ja auch die Reise im nächsten Takt. Der $Dm^{7(♭5)}$ zuvor stellt also das Bindeglied zur Haupttonart des Anfangs (E♭-Dur) dar, der G^7 bildet die Brücke zum folgenden C-Moll. Perfekt! Diese Vorgehensweise entspricht einer weiteren Faustregel, die uns bereits begegnet ist:

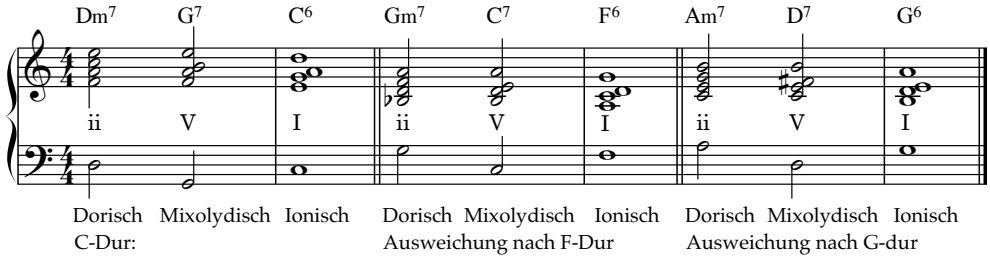
> Hat eine II-V-Verbindung einen Durakkord zum Ziel, wird die Durversion der Kadenz gewählt. Ist das Ziel hingegen ein Mollakkord, wird die Mollversion der Kadenz bevorzugt.

In einem Dur-Stück kommen als Ziele einer Ausweichung die Durakkorde auf der IV. und der V. Stufe in Frage. Die Stufen ii, iii und vi enthalten Mollakkorde (weshalb die international gebräuchliche Chiffrierung in der traditionellen Stufentheorie diese klein schreibt). Weicht eine Melodie zu diesen Stufen aus, werden wir am meisten Übereinstimmung mit dem Material der Haupttonart erzielen, wenn wir das Akkord- und Skalenmaterial der zugehörigen Mollkadenz wählen.

Eine Kadenz zur IV. Stufe F-Dur (hier und im Folgenden stets in C-Dur gedacht) benötigt in jedem Falle das B♭, um die II als Mollakkord darstellen zu können (Gm^7) und in der V die kleine Dominantseptime zu erhalten (C^7). Die Kadenz zur V. Stufe hat als II bereits leitereigen einen Mollakkord, für die V wird lediglich die Hochalteration der Terz (zum F♯) erforderlich. Alle Kadenzen zu Durstufen (I, IV und V) erhalten dabei für den Stufe-II-Akkord die dorische Skala und für die V. Stufe Mixolydisch (Bsp. 3.55).

Nun zu den drei Moll-Nebenstufen von C-Dur. Bei der Ausweichung in die VI. Stufe bzw. Tonikaparallele A-Moll (vi bzw. Tp) ist die lokrische Skala (über B) für den Ak-

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.55: Kadenzen zu den Stufen I, IV und V in C-Dur

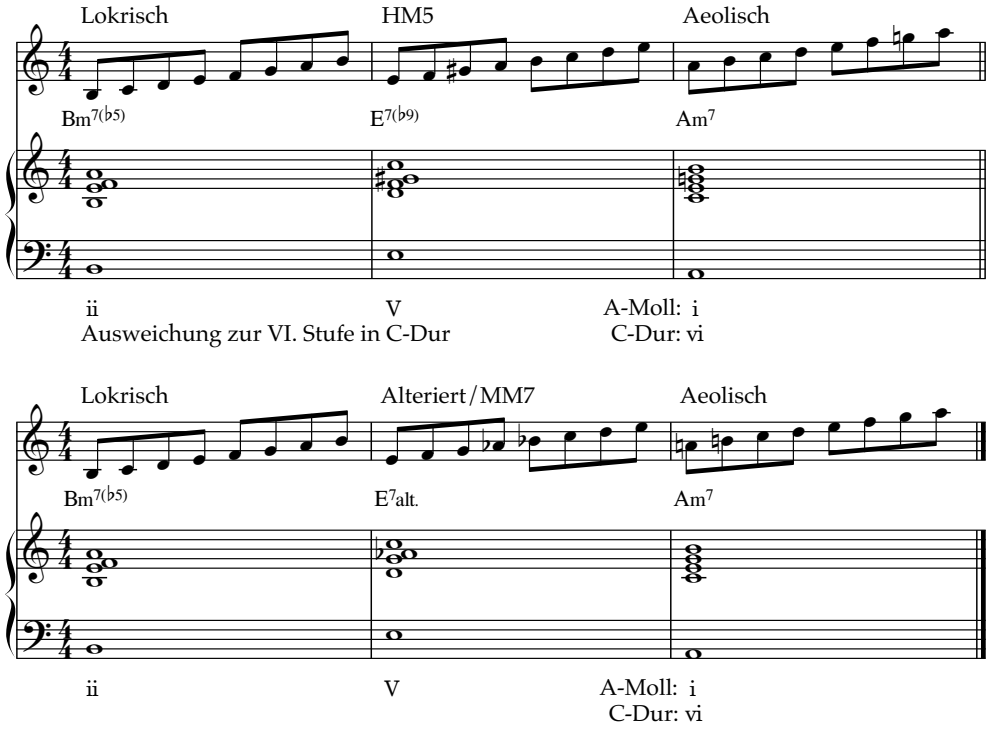
kord auf der II (der Zieltonart A-Moll) leitereigen. Das hatten wir schon am Anfang von *There Will Never Be Another You* gesehen, und es ist auch logisch: C-Dur und das Ausweichungsziel sind Paralleltonarten. Was in C-Dur auf der VII. Stufe steht (eben Lokrisch), findet sich in A-Moll auf der II wieder. Für die V wird der Leitton G♯ benötigt, was automatisch HM5 über E erzeugt, oder (unter Aufwendung eines zusätzlichen B♭) die alterierte Skala (Bsp. 3.56). Für die Notation der alterierten Skala ist dort A♭ statt G♯ gewählt. Dadurch wird deutlich, dass Alteriert auf E ein Modus von F-Moll Melodisch ist, von seiner VII. Stufe aus gespielt.

Recht klar sind die Verhältnisse auch bei Ausweichungen in die iii bzw. Dp (in C-Dur also E-Moll). Um die II. Stufe von E-Moll in C-Dur überhaupt bilden zu können, müssen wir F♯ einführen. Dann ergibt sich Lokrisch von selbst, und für die V bietet sich Alteriert an, denn diese Skala benötigt nur ein zusätzliches E♭ (oder D♯): Die alterierte Skala über B ist nichts anderes als C-Moll Melodisch, und das unterscheidet sich vom C-Dur-Tonvorrat lediglich durch die Mollterz (Bsp. 3.57).

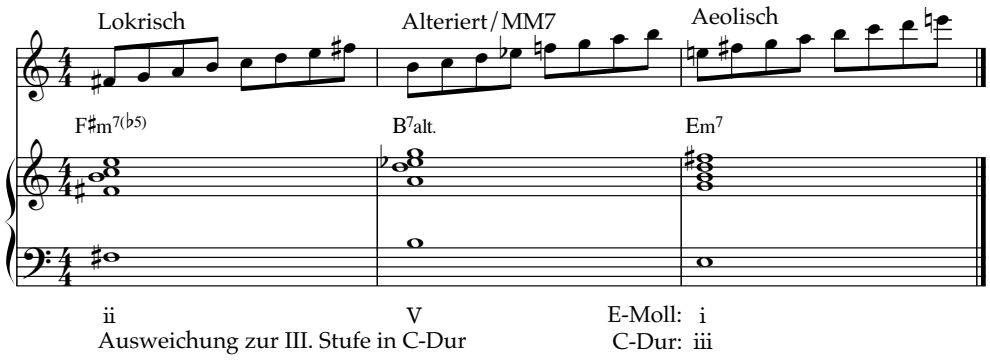
Die Ausweichung in die Tonart der II. Stufe (Bsp. 3.58) wird dann Lokrisch über E erhalten (mit der zusätzlichen Alteration B♭) und in der Dominante den obligatorischen Leitton (C♯). Zusammen mit dem schon eingeführten B♭ erzeugt dies wieder HM5 (über A). Für die alterierte Skala wäre jedoch noch ein E♭ vonnöten.

Das ist allerdings nur noch schwer mit der Maxime vereinbar, möglichst viel leitereigenes Material bei Ausweichungen zu verwenden. Im Grunde stellen solche Akkordfolgen bereits Modulationen dar, zumindest dann, wenn das harmonische Aktionstempo langsam genug ist, um dem Ohr Zeit zum Einhören in den neuen Tonvorrat zu geben. Auch in der traditionellen Harmonielehre sorgt die begriffliche Unterscheidung zwischen *Modulation* und *Ausweichung* oft für Verwirrung.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

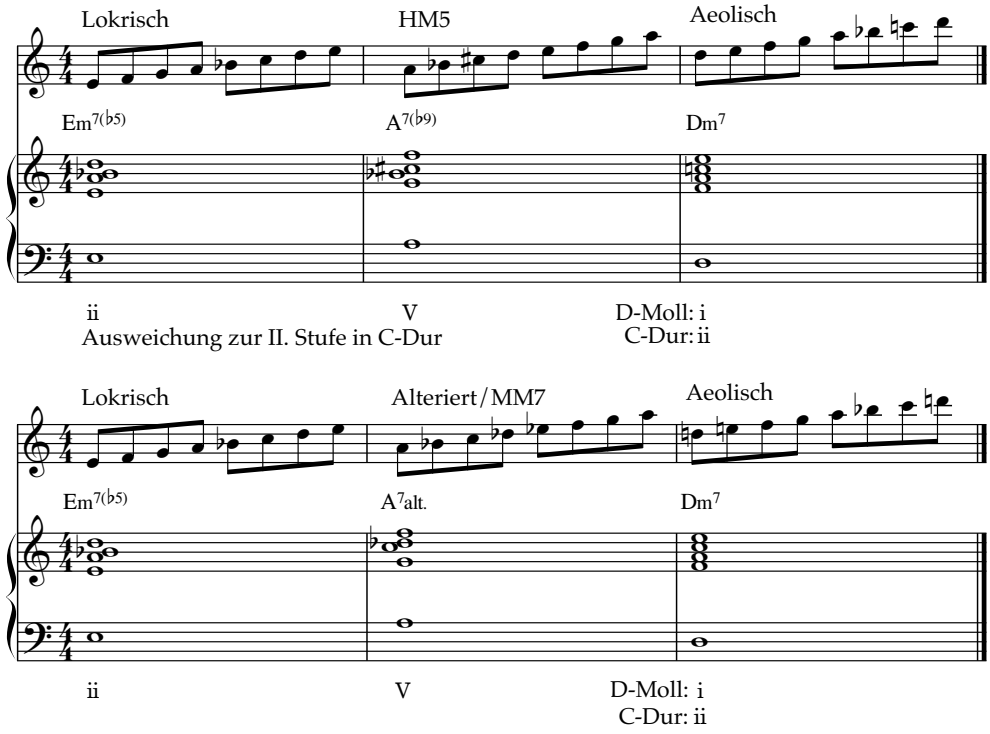


Bsp. 3.56: Kadenzen zur VI. Stufe in C-Dur



Bsp. 3.57: Kadenz zur III. Stufe in C-Dur

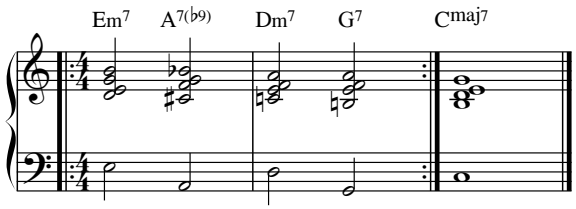
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.58: Kadenzen zur II. Stufe in C-Dur

Ein Ausflug in die bunte Welt der Turnarounds

Die IIm^7-V^7-Kadenz zur II. Stufe ist auch Bestandteil eines häufig verwendeten Turnarounds. Er hat die Stufenfolge III-VI-II-V(-I). Dabei sind die Akkorde an erster und dritter Position Mollseptakkorde, die beiden anderen typischerweise Dominanten (Bsp. 3.59).

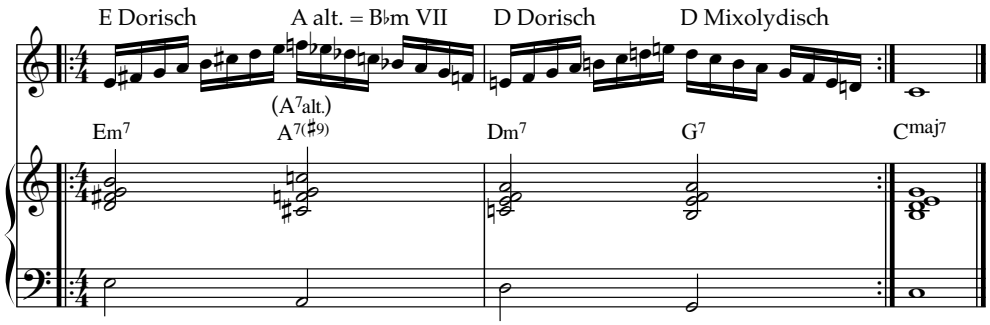


Bsp. 3.59: Die II-V-I-Verbindung im Turnaround

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

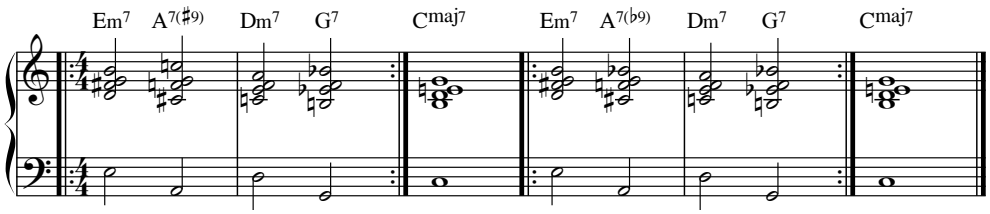
Weil Turnarounds die Tonart eher zementieren als in Frage stellen sollen, wird hier der Klang auf der III. Stufe, E-Moll, nicht als halbverminderter Septakkord (IIm$^{7(\flat5)}$) gegriffen, sondern entweder mit dem leitereigenen Material (E-Phrygisch) oder als E-Dorisch (mit F♯, was die Tonart wieder überschreitet). Die Dominante auf A erhält zugunsten der Auflösung nach D-Moll wieder die Mollform (mit HM5 oder HM5♯9 oder Alteriert). Die Skalen im zweiten Takt sind natürlich Dorisch (D) und Mixolydisch (G). Das Voicing für den Em^7 nimmt Rücksicht darauf, dass die kleine phrygische Sekunde (F) zum Grundton im Bass die unvorteilhafte kleine None bildet.

Bsp. 3.60 zeigt eine etwas kompliziertere Fassung dieser Kadenz mit dorischer Skala auf der III. Stufe und alterierter Skala für den Dominantseptakkord auf der VI. Die alterierte Skala zum A$^{7(\flat9)}$ hat den Tonvorrat von B♭-Moll Melodisch.



Bsp. 3.60: Der Turnaround mit den passenden Skalen

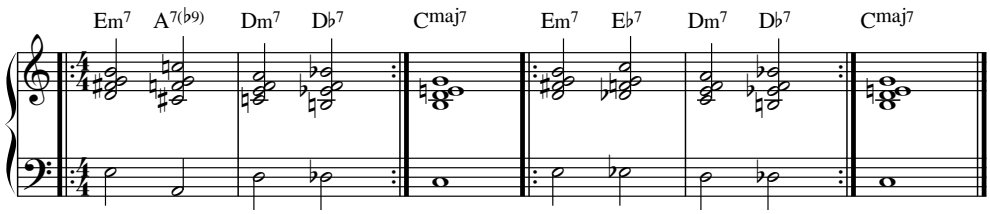
Gerade Zwischenkadenzen zur II. Stufe (von der III aus beginnend) verlangen also besondere Aufmerksamkeit. Es gibt hier mehrere Möglichkeiten. Der Zusammenhang und das Ohr entscheiden, welche die beste ist. Beim Spielen der Akkordfolge des Notenbeispiels 3.60 drängt es sich vielleicht auf, die harmonische Sequenz (Quintfall einer II in die zugehörige V) auch durch eine Sequenz der Oberstimme zu bestätigen (Bsp. 3.61).



Bsp. 3.61: Eine weitere Variante für den Turnaround

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Dadurch wird dann auch die Hauptdominante (auf der V. Stufe) alteriert. Das ist problemlos möglich, weil die zusätzlichen Leittöne, die eine alterierte Dominante besitzt, gerade bei der Auflösung in eine Durtonika wirksam sind. Für den III-VI-II-V-Turnaround sind noch viele weitere Varianten denkbar. Bsp. 3.62 zeigt eine, welche die Möglichkeit der Tritonusvertauschung von Dominanten ausnutzt. Der D♭^{7}-Akkord ist dort das Tritonussubstitut[40] der alterierten Dominante über G. Deren Skala (G Alteriert) enthält dieselben Töne wie das zu D♭^{7} passende Mixo♯11. Genau genommen müsste die Akkordchiffre daher D♭$^{7\sharp11}$ heißen. Solche Hinweise benötigen erfahrene Jazzmusikerinnen nicht; es versteht sich von selbst, welche Alternativen hier verwendet werden können (zumal die reine Quarte G♭ ohnehin der Avoid Ton in D♭ Mixolydisch ist). Das gleiche Verfahren, übertragen auf die ersten beiden Akkorde, führt dazu, dass die ursprünglichen Quintfälle im Bass komplett durch abwärts gleitende Leittöne ersetzt werden. Doch auch damit sind die Möglichkeiten bei Weitem nicht erschöpft. Für die Dominante werden wir im folgenden Kapitel noch eine weitere Form samt einer neuen Skala kennenlernen. Wir befinden uns hier schon im weiten Feld der Reharmonisationstechniken (vgl. Kapitel 6).



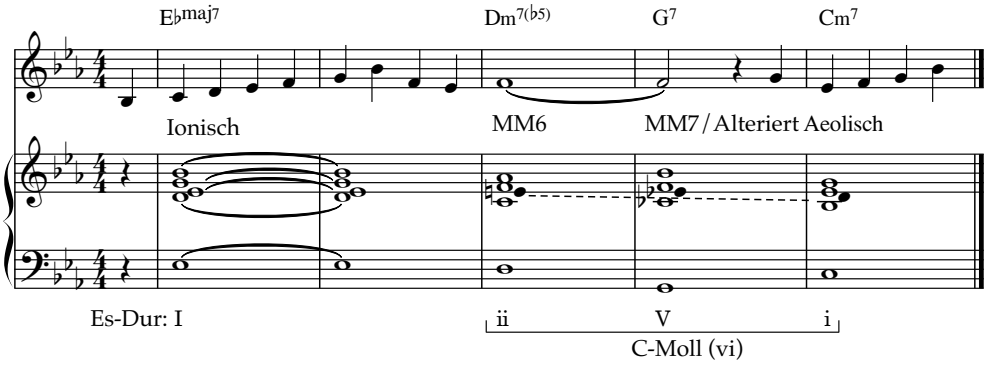
Bsp. 3.62: Turnaround mit Tritonussubstitution

Noch einmal zurück zu *There Will Never Be Another You* (Bsp. 3.63), genauer gesagt zum Dm$^{7(♭5)}$ im dritten Takt. In der Akkord-Skalentabelle auf Seite 146 wurde als Alternative für Stufe-II-Akkorde in Moll (Xm$^{7(♭5)}$) MM6 genannt, Melodisch Moll, in diesem Falle (Grundton des Akkordes ist D) von F aus. Die Melodie in den betreffenden Takten stellt dem nichts entgegen. Sie besteht ja lediglich aus dem Liegeton F, spart also gleichermaßen E♭ (passend zu Lokrisch) und E♮ (passend zu MM6) aus. Ob das E♮ von MM6 nach den E♭-Dur-Takten zuvor gewaltsam oder originell klingt, ist eher eine geschmacklich als satztechnisch zu beurteilende Frage. Würde das Stück als

40 Siehe dazu Kapitel 4.6, S. 194.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Ballade gespielt, also in langsamem Tempo, ließe sich MM6 vielleicht rechtfertigen. Dann wäre der Kontrast zur Skalenmelodik der ersten beiden Takte möglicherweise weniger störend.



Bsp. 3.63: Harry Warren, *There Will Never Be Another You* – modern harmonisiert

Wann soll man nun HM6, wann das traditionelle Lokrisch spielen? Mit Lokrisch wären wir nach den Regeln der dogmatischen Akkordskalentheorie salopp gesagt auf der sicheren Seite. Doch bei der Entscheidung für eine Skala spielen auch ästhetische Erwägungen eine Rolle. Welchen Sound möchte man erzeugen? Welche Atmosphäre herstellen? Bisweilen erzeugt eine geschickte Wahl der Alterationen eine *Guide Tone Line* in einer Stimme, was im Regelfall überzeugend wirkt und damit die Wahl einer tonartfremden Note legitimiert. In der Reharmonisation von *There Will Never Be Another You* in Bsp. 3.63 ist das der Fall (siehe markierte Noten in der Mittelstimme des Akkordvoicings).

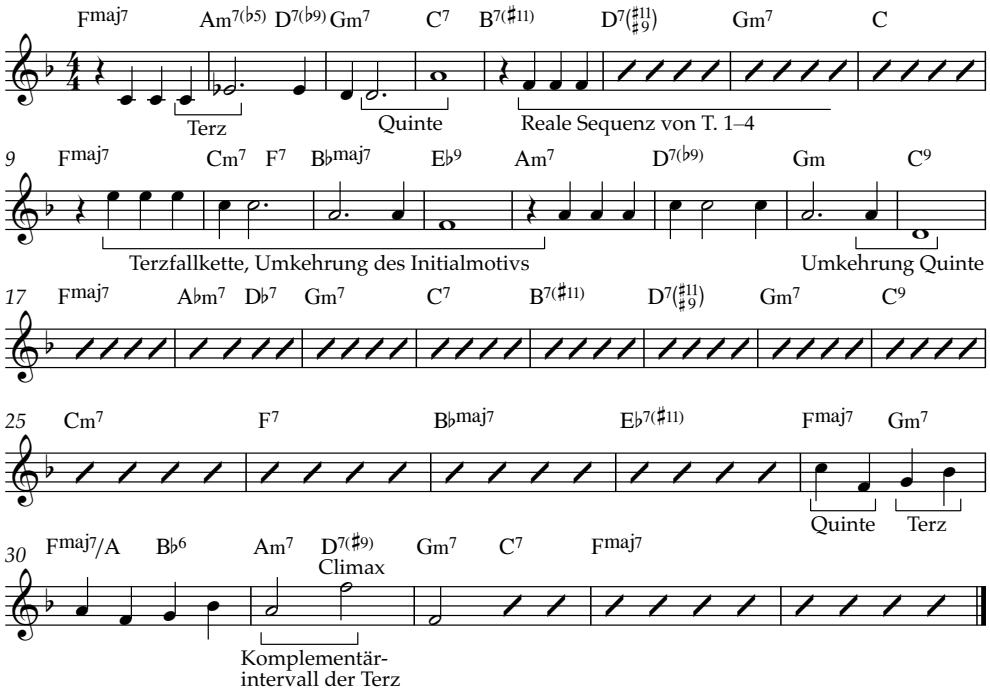
Auch das harmonische Aktionstempo ist zu berücksichtigen: Bei schnellem Tempo der Akkordwechsel wird man die Tonalität der Umgebung stärker beachten als bei langsamem Tempo. Langsame harmonische Wechsel können dabei entweder durch ein gemäßigtes Balladentempo entstehen oder dadurch, dass in flottem Tempo eine Klangumgebung eben über mehrere Takte erhalten bleibt. Das Ohr hat dann Zeit, sich auf unerwartete Alterationen einzustellen. Bei schnellen Wechseln halte man sich tunlichst eng an die Tonalität der Umgebung.

A Foggy Day – im Nebel der Skalen

George Gershwins bekanntes *A Foggy Day* zeigt so gut wie keine Skalenmelodik. Vielmehr regiert hier das Prinzip „pro Akkord nur eine Melodienote". Das macht die Analyse nicht unbedingt leichter, im Gegenteil: Die Changes lassen sich vielfältig variieren, zu vielen Akkorden passen mehrere Skalenvarianten.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Gershwins Melodie[41] (Bsp. 3.64) zeigt eine Ökonomie, die vielleicht auch einem Brahms oder Beethoven gefallen hätte: Sie bewegt sich über weite Strecken ausschließlich in Terzen, Quinten und gelegentlich einmal Sekunden. Die Umkehrung der Bewegungsrichtung des initialen Terzmotivs in T. 9 erzeugt eine Terzfallkette, die an den Anfang von Brahms' Symphonie Nr. 4 denken lässt. Der Sextsprung zur melodischen Kulmination ganz am Schluss sticht hervor, aber auch er ist als Umkehrung des Terzintervalls erklärbar. Sparsamer geht es kaum.



Bsp. 3.64: George Gershwin, *A Foggy Day*

Solisten, die nach der Themenvorstellung über die Changes von *A Foggy Day* melodisch improvisieren wollen, können sich nun für jedes Akkordsymbol überlegen, welche Skalen dazu passen. Jedoch nicht nur Solisten: Auch die Bassisten gewinnen den Tonvorrat für ihre Walkingbässe aus den Akkordskalen. Den Harmoniespielern (Pianistinnen, Gitarristinnen usw.) helfen die Akkordsymbole unmittelbar weiter. Doch auch sie werden melodisch improvisieren und daher mehr oder weniger bewusst (je fortgeschrittener, desto weniger explizit, wenn überhaupt) Überlegungen hinsichtlich

41 Ein vollständiges Leadsheet gibt es beispielsweise in Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 120 f.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

des passenden Skalenmaterials anstellen. Die Akkordskalentheorie bedient gleichermaßen die Bedürfnisse von Melodie-, Bass- und Harmoniespielern.

Über die Skalen für die ersten beiden Akkorde von *A Foggy Day* gibt es kaum Zweifel: Die Tonika F-Dur zu Beginn verlangt Ionisch, also F-Dur selbst. Takt 2 und 3 bringen eine Ausweichung nach G-Moll. Darin ist $Am^{7(\flat5)}$ die II. Stufe (Lokrisch). Doch für die zugehörige V, $D^{7(\flat9)}$, gibt es bereits drei alternative Skalen: Zum Melodieton, der kleinen None, passen gleichermaßen HM5, HM5♯9 und die alterierte Skala. Man kann sich sogar für $A\flat^7$ anstelle von D^7 entscheiden, also für die tritonusentfernte Variante. Wir erinnern uns: das Voicing des tritonusentfernten D^7 enthält dieselben Töne wie die alterierte Variante des Originals ($A\flat^7$ entspricht also $D^{7}\text{alt.}$). Vielleicht ist es hier naheliegend, von vornherein Alteriert zu wählen. Bassisten spielen jederzeit gern den chromatic approach zum nachfolgenden Akkordgrundton (hier also A♭ zu G).

Die Skala für den folgenden $B^{7(\sharp11)}$ ist wieder eindeutig: Zu B und F (in der Melodie) passt zusammen nur Mixo♯11 (MM4). Diese Harmonisation ist recht modern; Gershwin selbst hätte hier sicher die Tonika F-Dur als passend empfunden. Unser B^7 liegt aber nicht zufällig einen Tritonus von F entfernt. Doch warum ist im folgenden D^7 die ♯9 vorgeschrieben, neben der ♯11? Beide zusammen kommen in der alterierten Skala vor. Wäre es nicht passender, Skala und Voicing des vorangehenden Akkordes zu übernehmen und einfach eine kleine Terz nach oben zu versetzen (so wie es die Melodie hier vormacht)? Hier legt die Weiterführung in den Gm^7 nahe, auf Mixolydisch zu verzichten und die Mollvariante zu wählen, also $D^{7}\text{alt.}$ mit unter anderem der ♯9.

Die Takte 7 bis 9 zeigen eine schlichte II-V-I-Kadenz in F-Dur, die Takt 10 und 11 weichen nach B♭-Dur aus. Beides sind Durkadenzen; die Skalen sind Dorisch-Mixolydisch-Ionisch. Der Septakkord über E♭ (Takt 12)[42] bekommt Mixolydisch, aber mit dem in B♭-Dur heimischen A, also Mixo♯11. Daraus lässt sich eine Regel ableiten:

> Dominantseptakkorde auf der tiefalterierten VII. Stufe einer Durtonart (♭VII) haben als Skala Mixo♯11 (=MM4).

In Takt 12 ist $E\flat^7$ einerseits der bereits bekannte Akkord der tiefalterierten VII. Stufe in F-Dur (bekannt aus der Backdoor-Kadenz) und zugleich IV^7 in B♭-Dur, der zuvor etablierten Zwischentonika. Das führt zu dem aus der traditionellen Stufentheorie bekannten Begriff *Sekundärdominante*.

42 Er ist als $E\flat^9$ und nicht $E\flat^7$ notiert, weil die None zufällig in der Melodie liegt. Doch auch wenn sie nicht in der Akkordchiffre erschiene, würde man die None in vierstimmigen Voicings berücksichtigen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Sekundärdominanten

Auch in der Jazztheorie heißen Dominanten, sprich Akkorde vom Stufe-V-Typ, die nicht auf die I. Stufe, sondern auf Nebenstufen gerichtet sind, *Sekundärdominanten*. Die Funktionslehre nennt sie bekanntlich *Zwischendominanten*. Jede der Haupt- und Nebenstufen kann durch eine (Sekundär-) Dominante befestigt werden. Nicht ganz zufällig sind das die Stufen, welche zum alten Hexachord gehören[43]. Ausgenommen sind die Stufen, welche einen verminderten Dreiklang besitzen (in Dur also die vii°, in Moll die ii°)[44]. Der *diabolus in musica* in Gestalt des Tritonus F-B♮ wirkt bis in die moderne Harmonielehre nach.

Doch im Grunde stellen uns Sekundärdominanten vor keine neuen Probleme. Wir fanden sie schon als Bestandteil von Ausweichungen, im Kontext von II-V-I-Kadenzen, die eben auf andere Stufen als die I/i gerichtet sind. In die Kategorie *Sekundärdominante* fallen im Jazz aber auch einzelne Dominantseptakkorde auf der IV. Stufe (eine Entlehnung aus dem Blues, für die es in der traditionellen Harmonik keine Entsprechung gibt) und auf der erniedrigten VII. Stufe (♭VII). In beiden Fällen ist Mixo♯11 die Skala der Wahl.

Sekundärdominanten: Dominanten, die auf andere als die I. Stufe gerichtet sind, sowie Dominantseptakkorde auf der IV. und der tiefalterierten VII. Stufe (♭VII) einer Tonart.

Bsp. 3.65 zeigt eine Übersicht über die gängigen Sekundärdominanten in Dur.[45] Den Dominantseptakkord auf der tiefalterierten VII. Stufe (♭VII) haben wir bereits in der Backdoor-Kadenz kennengelernt (S. 90). Wie dort schon angesprochen, entspringt er einem Klischee, das in der Klangwelt von Operette, Musical und Broadway-Show verbreitet ist, nämlich der Vermollung der Subdominante. Mollsubdominante und ♭VII^7 (hier in C-Dur notiert) besitzen einen gemeinsamen Tonvorrat (Bsp. 3.66 links).

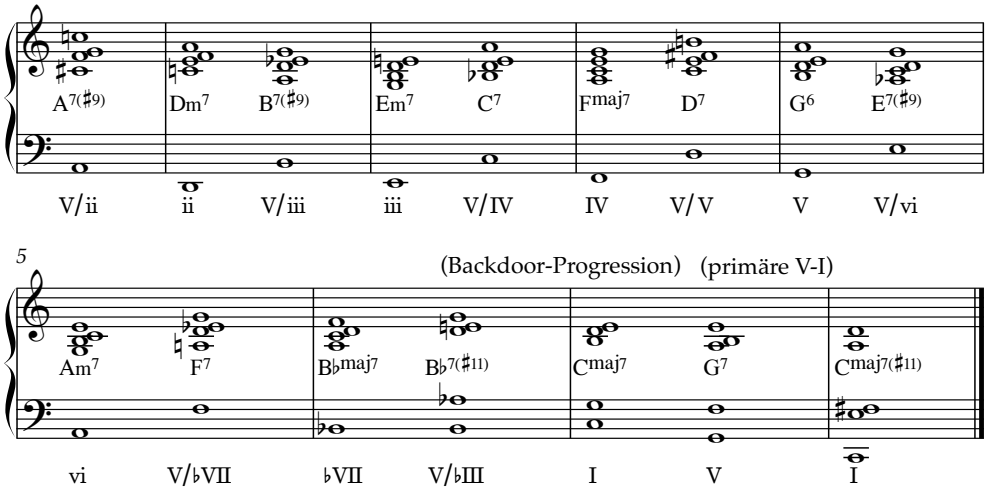
Bereits im 19. Jahrhundert war die Vermollung der Subdominante ein probates Mittel zur Schlussbildung. Eine Folge S-s-T (IV-iv-I)) wurde von den Jazzern bald schon mit der Stufenfolge IV-♭VII-I reharmonisiert. Weil nämlich die Bewegung ♭VII-I (steigende Sekunde) eine authentische Sekundschrittverbindung darstellt, wirkt sie kräftiger als die plagale Auflösung (Quintanstieg) der Mollsubdominante in die Tonika.

43 *Ut Re Mi Fa Sol La*, im *hexachordum naturale* sind das die Töne C bis A.

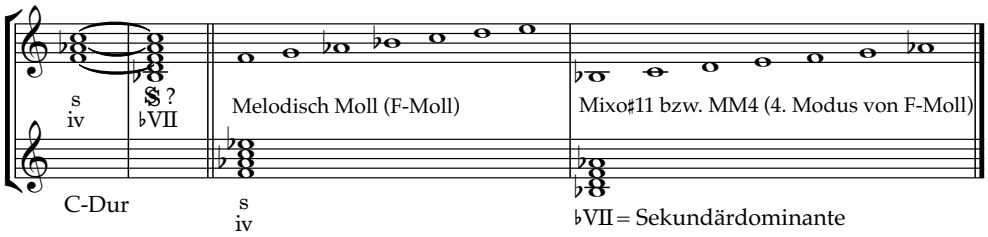
44 Frank Sikora ist uneingeschränkt beizupflichten, wenn er schreibt, er habe eine V^7/VII (also eine V vor dem verminderten Dreiklang auf der VII. Stufe) „noch nie in einer Komposition entdeckt" (Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 102).

45 In Moll sind die Verhältnisse komplizierter. Wird dort eine derjenigen Durstufen kadenziell befestigt, welche den tonartstabilisierenden Leitton ausschließen (folglich die natürliche tiefe 7 erklingen lassen), so wird dadurch typischerweise die Tonart verlassen, also moduliert oder ausgewichen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.65: Ein Rundgang durch die Sekundärdominanten in Durtonarten



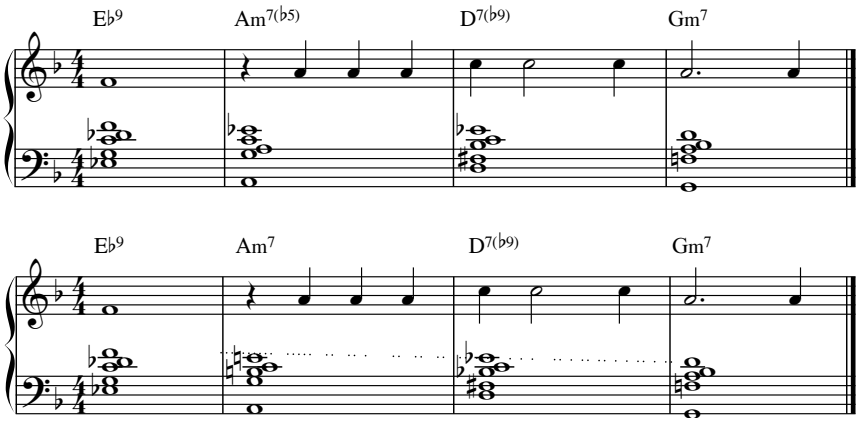
Bsp. 3.66: Skalen für iv und ♭II

Dass die ♭VII und die iv (bzw. Mollsubdominante, s) in einem Verwandschaftsverhältniss stehen, zeigen insbesondere die zugehörigen Skalen. Die zur vermollten Subdominante (F-Moll in C-Dur) passende Skala ist F-Moll Melodisch, denn das ist der Tonvorrat von C-Dur mit der notwendigen Alteration A♭ und zusätzlich B♭ (damit keine übermäßige Sekunde zwischen A♭ und B♮ entsteht). Und zu $B♭^7$ (als Sekundärdominante ♭VII in C-Dur) ist die passende Skala wieder einmal Mixo♯11. Und das ist ja nichts anderes als der vierte Modus von Melodisch F-Moll: MM4. Fm^{maj7} und $B♭^{7(♯11)}$ besitzen also dieselbe Skala. Letztlich gibt auch hier der Bassist den Ausschlag, indem er entweder den Grundton der IV spielt und damit eine Mollsubdominante erzeugt, oder den der ♭VII, wodurch die Sekundärdominante und gegebenenfalls die Backdoor-Kadenz entsteht.

Zurück zu den Skalen in *A Foggy Day* (Bsp. 3.64 auf S. 157). In Takt 13 würde die Faustregel „Zwischentoniken in Moll verlangen nach Mollkadenzen" für Am^7 die Akkordform mit ♭5 fordern. Die Mollversion des D^7 ist bereits im Leadsheet vor-

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

geschrieben. Das im $Am^{7(\flat5)}$ enthaltene E♭ passt ja auch gut in die Umgebung des vorangegangenen $E\flat7^{(\sharp11)}$. Warum klingt dennoch eine Fassung mit Am^7 (Dorisch) mindestens genauso gut, vielleicht sogar besser? Weil Am^7 und $D^{7(\flat9)}$ in den Mittelstimmen schön leittönig verbunden sind (Bsp. 3.67).



Bsp. 3.67: George Gershwin, *A Foggy Day*, alternative Harmonisierungen

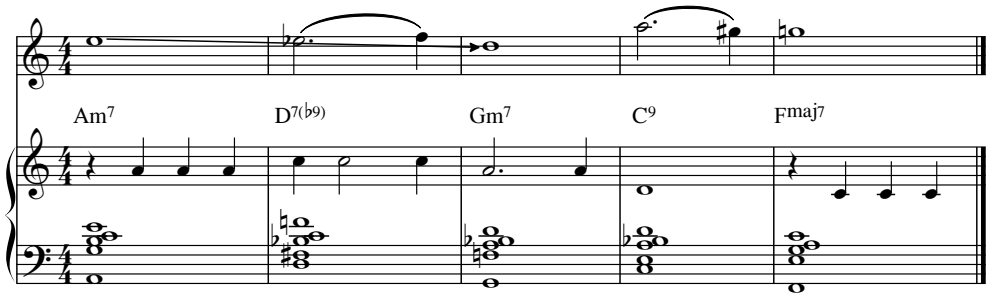
Dass solche linearen Vorgänge als Regulativ für die Harmonik dienen können, ist uns schon mehrfach begegnet. Bisweilen sind sie wichtiger als die den harmonischen Feldern innewohnenden Kräfte. Wie lassen sich solche Feinheiten von Fall zu Fall aufspüren? Hier hilft das Ohr – ausprobieren, hören und vergleichen.

Linearität zeigt sich vor allem in Gestalt der bereits erwähnten *Guide Lines* oder auch *Guide Tone Lines*. Solche oft chromatischen Führungslinien entstehen meist (anders als in Bsp. 3.67) durch das Zusammenwirken der Terzen und Septimen der Akkorde, wie wir es in den zweistimmigen Dur-Voicings gesehen hatten. Die 3 und die 7 im Basisklang eines Akkords werden deswegen oft *Guide Tones* genannt. *Guide Tone Lines* oder allgemein chromatische Linienführungen lassen sich auch nutzen, um im Arrangement Gegenstimmen zu entwickeln. In unserem Fall könnte ein Arrangeur leicht eine schwebende Geigenmelodie über der Lead-Stimme und den Begleitstimmen erzeugen. Bsp. 3.68 zeigt dies.[46]

Guide Tone Lines: Führungslinien, die Akkordverbindungen Logik und Geschmeidigkeit verleihen. Sie verlaufen oft in Halbtönen und lassen sich zur Erzeugung von Gegenstimmen zu einer Melodie nutzen.

46 Freilich sollte man dieses etwas abgegriffene Mittel auch nicht überstrapazieren.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.68: Ein Arrangement für *A Foggy Day*

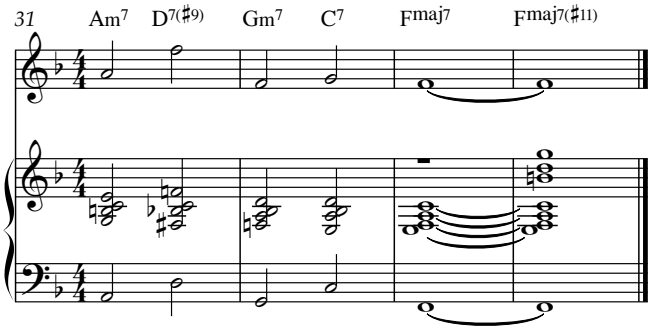
Enthält eine Akkordfolge eine Guide Tone Line, so ist damit beinahe schon garantiert, dass sie gut klingt.

A Foggy Day hat eine zweiteilige AA'-Form. Die etwas kühn anmutende Akkordfolge in Takt 18 (siehe nochmals Bsp. 3.64 auf S. 157), des zweiten Taktes der Wiederholung des Melodieanfangs, ist eine Reharmonisation, die man beispielsweise in der Aufnahme Oscar Petersons hören kann.[47] Die Kadenz dort ist auf das nicht erscheinende G♭-Dur gerichtet, verlangt also die Skalen der Dur-II-V-Verbindung (Dorisch und Mixolydisch, der Umgebung zuliebe aber als Mixo♯11 mit G statt G♭). Bis Takt 28 wiederholen sich nun die Changes und Skalen des Anfangs. In Takt 29 ist natürlich wieder Ionisch und Dorisch gefordert, dann zum Slash-Akkord der I. Stufe Ionisch und schließlich die Skala über der IV. Stufe von F-Dur, nämlich Lydisch. In Takt 31 legt der Melodieton F die alterierte Form der Dominante nahe (F ist Mollterz bzw. ♯9 im D^7). Traditionelle Jazzstile hätten hier Dm^7 vorgesehen. Die letzte Tonika verträgt als Schlussakkord auch Lydisch, wie in Bsp. 3.69 gezeigt. Bsp. 3.70 gibt die Changes von *A Foggy Day* mit den passenden Skalen wieder.

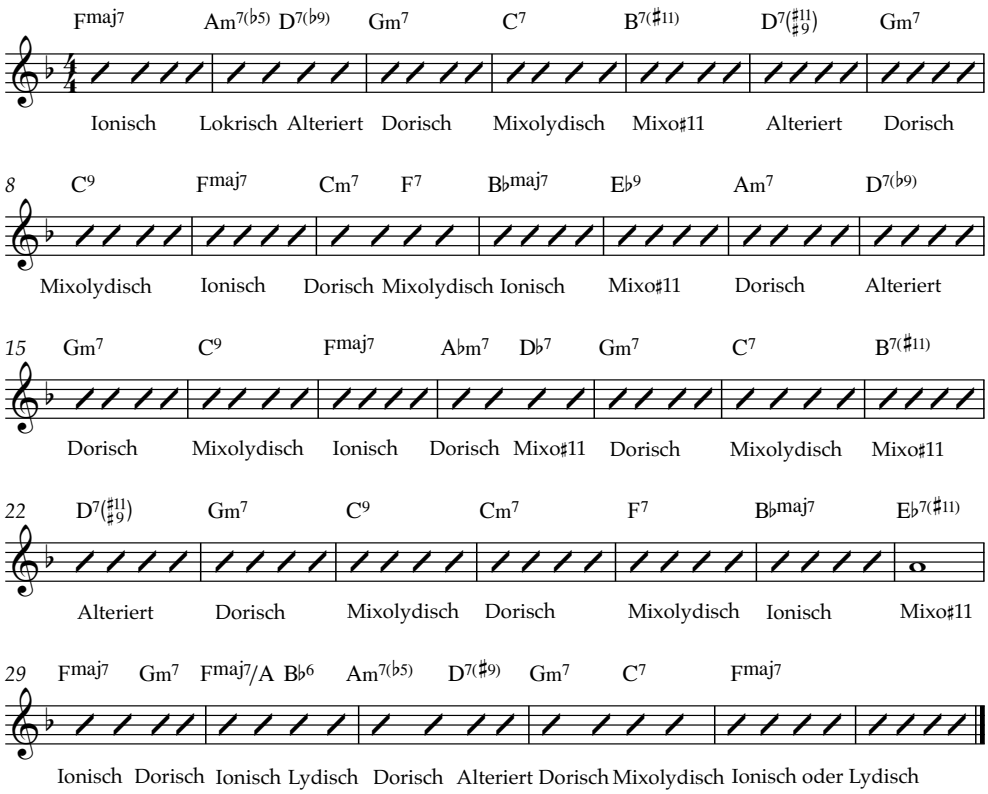
Die Bestimmung der Akkordskalen verschafft eine gewisse Klarheit über das Improvisationsmaterial, das ist der Vorzug der Akkordskalentheorie. Zu Übungszwecken kann man nun die verschiedenen Tonleitern auf dem Instrument aufsuchen.

47 Peterson: Oscar Peterson plays the George Gershwin Songbook, Track 5, dort bereits zu Beginn, in T. 2. Näheres dazu in Kapitel 6.4, S. 241.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.69: George Gershwin,*A Foggy Day*, Schluss



Bsp. 3.70: George Gershwin, *A Foggy Day*, Skalen

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 55: Skalen zu einem Leadsheet üben

Spielen Sie anhand des Leadsheets die Skalen von *A Foggy Day* einzeln. Wenn Ihr Instrument das Klavier ist, können Sie mit der linken Hand dazu Left-Hand Voicings greifen.[48]

Jetzt wäre es gut, die Skalen auch im Kontext des Stückes in die Finger und in das Ohr zu bekommen. Dazu spiele man die Skalen langsam, Takt für Takt, in der Reihenfolge, in der sie im Stück erscheinen.[49] Die Skalen wechseln synchron mit den Changes halb- oder ganztaktig. Daher spielt man des Öfteren möglicherweise nur einen Ausschnitt der jeweiligen Skala. Sobald man (subjektiv) in eine zu hohe oder zu tiefe Lage gerät, wechselt man die Bewegungsrichtung. Das bedeutet aber auch, dass die Tonleitern fast nie mit dem Grundton beginnen, eine zusätzliche Erschwernis, die aber praxisgerecht ist und oft empfohlen wird.[50] Bei Improvisationen verbietet es sich, Skalen stereotyp ständig mit dem Grundton anzufangen. Pianistinnen werden wieder mit der linken Hand die Left-Hand Voicings greifen (die zugleich die untere Tonhöhengrenze für das Skalenspiel rechts markieren). Bsp. 3.71 zeigt, wie eine solche Übung aussehen könnte.

Übung 56: Skalen im Zusammenhang üben

Führen Sie die Skalenübung für *A Foggy Day* fort bzw. fangen Sie aus einer veränderten Position von vorne an. Bei Bedarf können Sie die Changes auch in beliebige Tonarten (am einfachsten nach E♭-Dur und G-Dur) transponieren.

Wer das Ziel verfolgt, die Jazzharmonik auch aktiv, improvisierend zu durchdringen, wird auf dem Instrument zwei Schritte zum Lernen der Skalen beständig wiederholen:

1. Isoliertes Üben aller wichtigen Skalen, um sie in die Finger und ins Gehör zu bekommen.
2. Schnelles Umschalten von Skala zu Skala anhand der Changes von Standards.

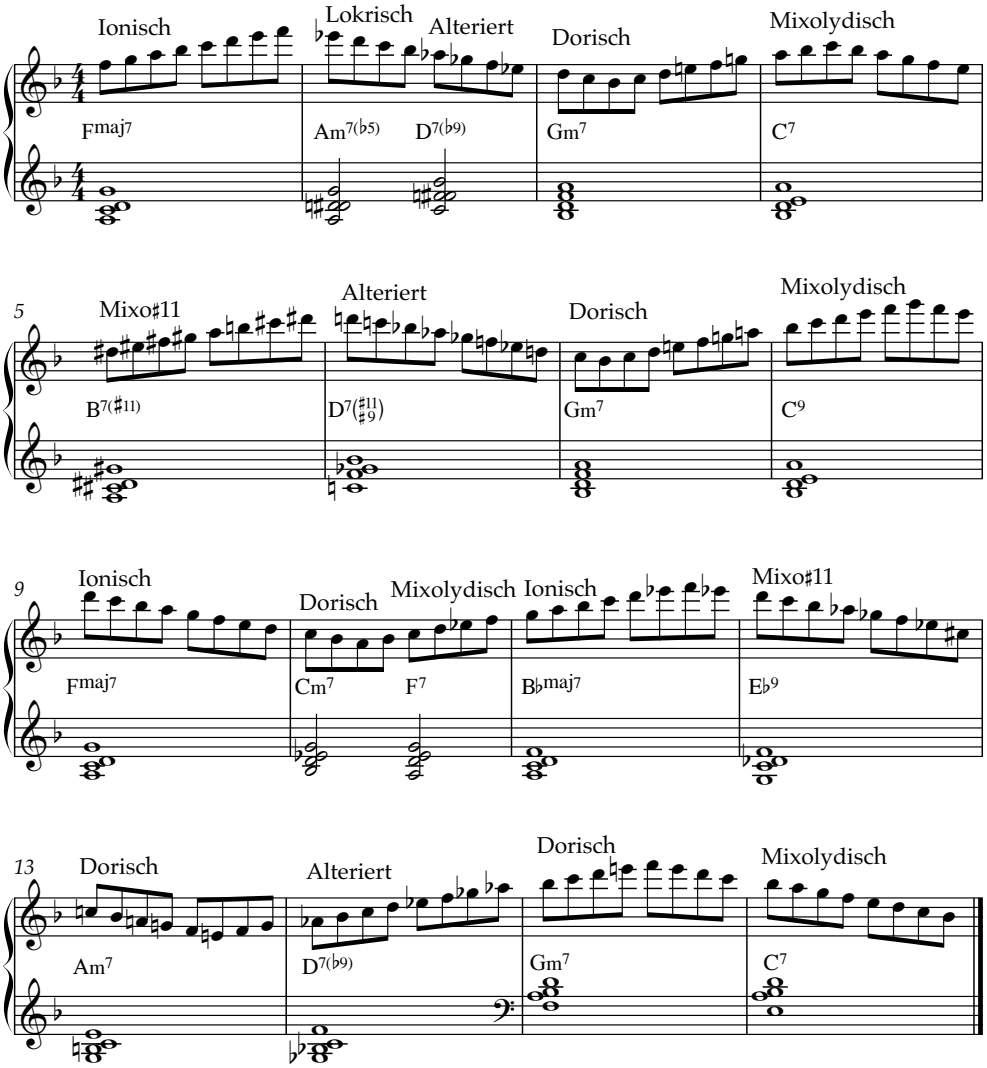
Die auf Seite 99 wiedergegebenen Changes von *Love Walked In* zeigten einige Vereinfachungen (Takt 8 und Takt 20). Außerdem wurden manche II-V-Verbindungen als Durkadenzen interpretiert, was nicht immer ganz angemessen ist. Bsp. 3.72 gibt eine gängigere Harmonisierung, welche nunmehr Moll-Kadenzen einschließt.

48 Vgl. dazu und zur folgenden Übung Levine: Das Jazz Piano Buch, S. 85 ff. oder ders.: Das Jazz Theorie Buch, S. 89 ff.

49 Mark Levine nennt dies „fortlaufende Skalenübung" (ebd., S. 113).

50 Vgl. dazu Jungbluth: Jazz-Harmonielehre, S. 108 und Levine: Das Jazz Piano Buch, S. 92.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

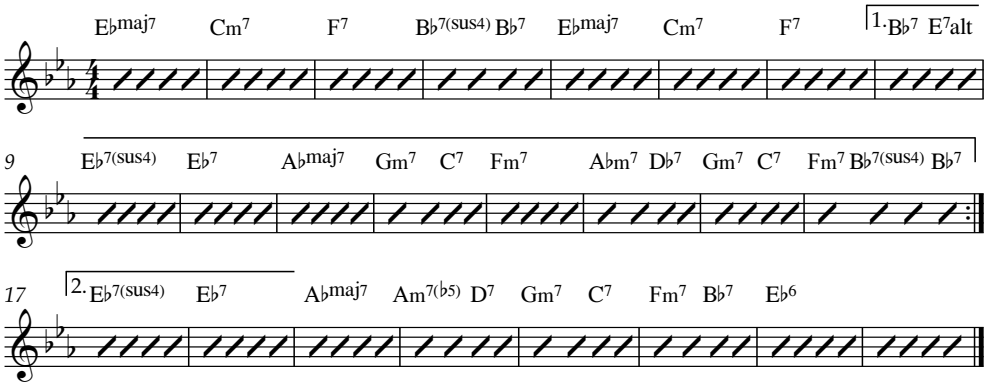


Bsp. 3.71: Skalenübung zu *A Foggy Day*

Übung 57: Analyse eines Leadsheets

Analysieren Sie die Akkordverbindungen von *Love Walked In* (in der Fassung von Bsp. 3.72). Welche Akkordformen (Durkadenz, Mollkadenz) kommen in Frage? Das Leadsheet gibt nicht immer die genaue Form einer II oder V an. Welches sind die passenden Skalen? Ergänzen Sie das Leadsheet um die Skalen und ggf. Akkordformen. Wieso passt in Takt 8 der E^{7}alt.-Akkord nach $B♭^{7}$?

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 3.72: George Gershwin, *Love Walked In*, verbesserte Changes

Probieren Sie mit Hilfe des Klaviers, welche II-V-Form für Gm^7-C^7 in Takt 12 und 21 jeweils gut klingen. Das Leadsheet lässt offen, ob Gm^7 die ♭5 bekommen soll oder nicht. Welche Form passt für C^7? Man kann in beiden Takten zu durchaus unterschiedlichen Lösungen gelangen. Gegebenenfalls entscheidet das Ohr.

Übung 58: Klavierbegleitung mit vierstimmigen Voicings

Üben Sie eine Klavierbegleitung (Voicings rechts, Bass links) zu *Love Walked In*.[51]

Übung 59: Skalenübung

Üben Sie die Skalen von *Love Walked In* auf dem Instrument, als Pianist auch über Left-Hand Voicings, zunächst einzeln, dann im Zusammenhang.

Vom Training der Skalenformen in Dur, Harmonisch Moll und Melodisch Moll über die Harmoniefolgen eines Standards führt der direkte Weg wieder zur freien Improvisation über Changes. Der Spaßfaktor beim Üben steigt, wenn man dazu sogenannte Play-Alongs nutzt. Das sind Aufnahmen einer Rhythmusgruppe, die Kadenzfolgen oder Changes von Standards eingespielt hat. Dazu kann man auf dem Soloinstrument improvisieren. Damit gewinnt sogar das trockene Üben von Tonleitern einen musikantischen Sinn. Es gibt auch erschwingliche Software, mit der man solche Improvisationsvorlagen selbst erstellen kann.

Die Improvisation über Changes wird anfangs nur mit viel, viel Denken und Rechnen vonstatten gehen können. Doch wer übt, wird irgendwann kaum noch rechnen müssen. Die wichtigsten Verbindungen und Skalen gehen mit der Zeit in Fleisch und

51 Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 236.

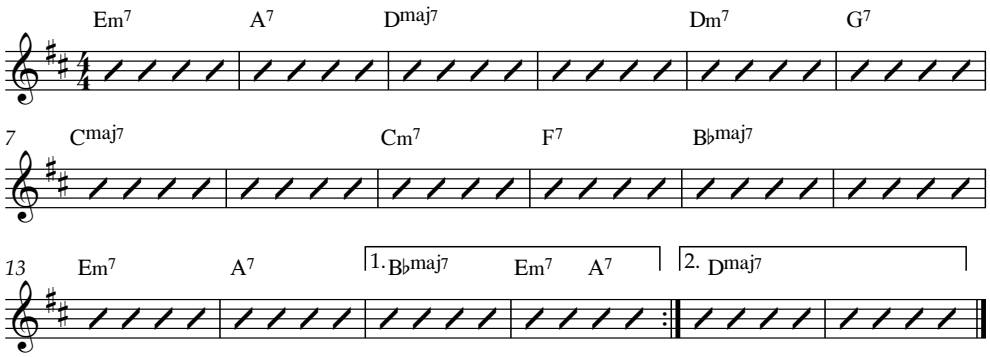
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Blut über, sie werden automatisiert. Und sich über das Material klar zu werden, ist auch nur ein erster Schritt. Gestalten, eine eigene Aussage entwickeln kann aber nur, wer diesen Schritt vollzogen und hinter sich gelassen hat. In welchem Maß man beim kreativen Spielen den Ballast der Theorie abwerfen sollte, ist Auffassungssache und wird durchaus kontrovers gesehen. Zu wenig Handwerk verhindert künstlerisch gültige Aussagen, zu viel davon jedoch auch.

3.10 Akkord und Skala – eine ganz und gar nicht kopflose Verbindung

Die Akkordskalentheorie hilft bei der melodischen Improvisation (jedem Akkord lässt sich mindestens ein in einer Skala organisierbarer Tonvorrat zuordnen) und umgekehrt beim Reharmonisieren einer gegebenen Melodie (siehe Kapitel 6). Aber auch beim Komponieren ist sie nützlich. Eigene Kompositionsversuche beginnt man im Jazz gerne, indem man einen *Head* schreibt (siehe Kapitel 1.8). Heads können auch aus Improvisationen entstanden sein, denen „im Kopf" die Changes eines Standards zugrunde lagen.

Als Vorlage für einen Head eignet sich für uns *Tune Up*. Dessen auf der II-V-I-Verbindung beruhende Changes haben wir in allen möglichen Varianten geübt und damit im Ohr. Bsp. 3.73 zeigt die Changes (gegenüber gängigen Versionen leicht angepasst) dieses Standards.



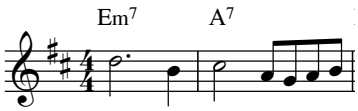
Bsp. 3.73: Die Changes von Miles Davis, *Tune Up*

Diese Harmoniefolge vor Augen und Ohren, können wir jeden Takt mit beliebigen Melodiepartikeln füllen oder besser noch ein, zwei Motive erfinden und von den verschiedenen Harmoniestufen aus wiederholen. Dazu klären wir die zu jedem Akkordsymbol passende Skala und können uns dann ihres Tonmaterials bedienen. Dabei geben wir Acht, die jeweiligen Avoid Notes melodisch nicht dominieren zu lassen. Wir haben schon gesehen, dass ein Solist beim Improvisieren ähnlich verfährt, wenngleich

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

dies alles mit der Zeit selbstverständlich unbewusst abläuft. Die Theorie soll mit der Zeit überflüssig werden und wird es auch.

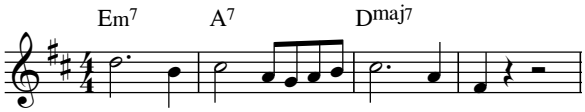
Wie hilft die Akkordskalentheorie beim Erfinden eines Heads? Zunächst einmal verrät sie, dass in Takt 1 das Material von E-Dorisch, in Takt 2 das von A-Mixolydisch und schließlich im 3. und 4. Takt von *Tune Up* Ionisch auf D, also die Leiter der Hauptton-art D-Dur in Frage kommt. Im ersten Takt bleibt das C♯ als eigenständiger Ton besser ausgespart, denn es wäre als Sexte die Avoid Note in E-Dorisch. In der Dominante (bzw. V) A^7 hingegen wäre es am rechten Platz. Setzen wir es also in Takt 2. Und davor? Wenn eine Inspiration sich nicht einstellen will, bedienen wir uns des Anfangs mancher klassischer Motive oder auch Kinderlieder: der Terz[52] (Bsp. 3.74).



Bsp. 3.74: Ein Anfang

Das lässt nun beinahe den Evergreen *Tea For Two* anklingen; nur das kleine Achtelmotiv in der zweiten Hälfte von Takt 2 mildert dies ab. Zudem soll das Tempo schneller sein als das gemütliche *Tea For Two*, wenngleich nicht so geschwind wie das Vorbild *Tune Up*.

Wie geht es weiter? Der Achtelschlenker möchte zurück nach C♯. Wie verträgt sich das mit D^{maj7} im folgenden Takt? Gut, denn C♯ ist dort die spannungsreiche maj7. Wir führen sie rhythmisch in Anlehnung an das Motiv aus Takt 1 weiter, bringen melodisch aber etwas Neues in Form einer regelrechten Dreiklangsbrechung (Bsp. 3.75).



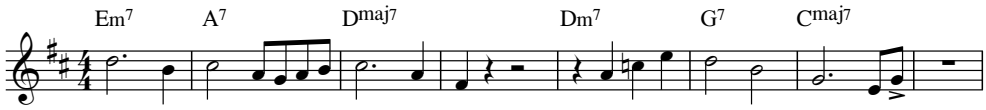
Bsp. 3.75: Die Fortsetzung

In den nächsten Takten wird der Anfang sequenziert. Es steht also das gleiche Skalenmaterial wie in Takt 1-4 zur Verfügung, allerdings in der schönen Tonart C-Dur. Wie führen wir unsere Erfindung fort? Vielleicht, indem wir den Anfang nicht platt auch melodisch sequenzieren (was möglich wäre), sondern fortspinnen. Lassen wir uns von dem „zufällig" gefundenen Dreiklangsmotiv inspirieren (so würde jedenfalls

52 Man denke z. B. an das Kopfmotiv in Haydns *Kaiserquartett* (op. 76 Nr. 3, erster Satz), beginnend mit der Tonfolge G-E-F-D-C („*G*ott *e*rhalte *F*ranz *d*en *C*aiser" oder das bereits in Kapitel 1.4 bemühte *Hänschen klein*).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

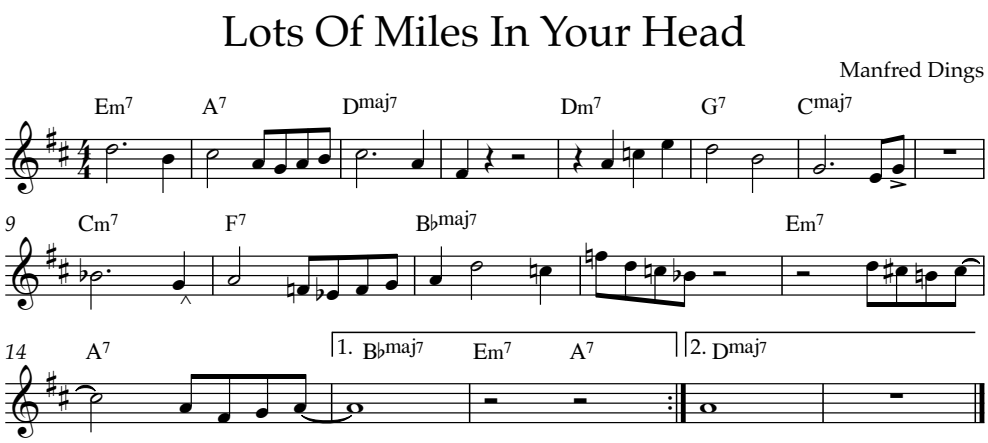
Improvisation funktionieren) und kehren es um oder augmentieren es, beispielsweise so, wie in Bsp. 3.76 gezeigt.



Bsp. 3.76: Der erste Achttakter

Der Schluss des ersten Achttakters – der Pausentakt gehört selbstverständlich dazu – erinnert locker an den Anfang, ein alter Trick, mit dem schon Haydn gerne seine Melodien abrundete: Man zitiert kurz die Anfangswendung[53].

In diesem Sinne arbeiten wir unseren Head über *Tune Up* zu Ende. Die nächste II-V-I bezieht sich auf B♭-Dur. Es bietet sich an, hier die Anfangstakte zu zitieren, indem wir sie real sequenzieren, in den neuen Kadenzraum von B♭-Dur. Dann steigern wir sie in den bislang unverbrauchten Spitzenton F. Weil uns allmählich die Einfälle ausgehen (falls man das Bisherige als Einfall bezeichnen möchte), gestalten wir den Schluss wieder über motivische Arbeit, durch krebsgängiges Transponieren des Achtelmotivs aus Takt 2, und so weiter. Bsp. 3.77 zeigt den fertigen Head über Miles Davis' *Tune Up*. Nennen wir das Stück ihm zu Ehren *Lots Of Miles In Your Head*.



Bsp. 3.77: *Lots Of Miles In Your Head*

Die so entstandene Komposition sieht als Leadsheet noch ziemlich trocken aus, „gearbeitet" wie sie nun einmal ist. Es bedürfte also eines pfiffigen Arrangements und

53 Um nur ein bekanntes Beispiel anzuführen: Die letzten drei Töne der *Kaiserhymne* (Joseph Haydns, Streichquartett C-Dur op. 76 Nr. 3) wiederholen die ersten drei in krebsgängiger Folge.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

eines lebendigen Vortrags. Ist vielleicht im Eifer des Gefechts die Beachtung der Skalentheorie-Vorgaben etwas in den Hintergrund getreten? Wenn wir es genau nähmen, könnten wir zwei „Fehler" entdecken: In Takt 13 erscheint zweimal die Avoid Note von E-Dorisch, das C♯. Doch beim ersten Mal ist sie lediglich eine Durchgangsnote, als solche unauffällig, und am Ende des Taktes ein *Vorzieher* der Hauptnote von Takt 14, ein im Jazz beliebter rhythmischer Effekt.

Das Prinzip der Improvisation bzw. hier Komposition über Changes sollte nun ein weiteres Mal deutlich geworden sein: Das Improvisationsmaterial ergibt sich aus der Analyse der Akkorde und ihrer Verbindungen. Das können und sollen wir als Musiker mit Leben und Inhalt, also Motiven, Einfällen und deren Verarbeitung füllen. Dabei bedeutet „Verarbeiten" beim Komponieren mit Bleistift und Papier (oder elektronisch) etwas völlig anderes als beim improvisierenden Musizieren. Hier helfen einem das Bauchgefühl und die Ohren, wenn es heißt, an etwas anzuknüpfen, das man selbst oder ein Mitspieler spontan, vielleicht auch unerwartet und überraschend hervorgebracht hat. Die dem allen zugrunde liegende Theorie aber tritt mit der Zeit in den Hintergrund und schafft damit Raum für Kreativität. Auf eine einfache Formel gebracht hat das Charlie Parker: *Lerne die Changes und vergiss sie dann.*[54]

Übung 60: Eine Klavierbegleitung entwickeln

Erarbeiten Sie zur Übung eine Klavierbegleitung zu *Lots Of Miles In Your Head* (Bsp. 3.77).

Übung 61: Einen Head erfinden

Erfinden Sie einen Head über die Changes von *Lady Bird* (Bsp. 2.44 auf S. 89).

54 Nach Levine: Das Jazz Theorie Buch, S. 92.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

4 Jenseits von Dur und Moll

Der Jazz hat im Laufe seiner Geschichte Schritt für Schritt den Materialstand der „ernsten", klassischen Musik assimiliert. Noch bevor die Musiker des Freejazz in der Klangwelt der europäischen Avantgarde angekommen waren, bediente sich schon der Bebop moderner Akkordformen, welche die europäische Musica Nova wenige Jahrzehnte zuvor entwickelt hatte. Die Säulen traditioneller Tonalität waren längst eingerissen worden und Kategorien wie Dur und Moll überwunden, auch bei Komponisten, die durchaus noch mit tonalen Zentren arbeiteten. Dabei kam es zugleich zu einer Erweiterung des traditionell auf Heptatonik basierenden Skalenmaterials.

4.1 Die Harmonik der Halbton-Ganzton-Skala

Als Kronzeuge für die Erweiterung des Skalensystems kann der französische Komponist und Organist Olivier Messiaen (1908–1992) herangezogen werden. Messiaen war Ausflügen in die Atonalität und sogar Serialität nicht völlig abgeneigt,[1] benutzte aber mit größter Unbefangenheit auch traditionelles Material, Dur- oder Mollakkorde, Ajoutierungen und Dominantseptakkorde. Dennoch klingt seine Musik nicht funktionsharmonisch. Welches Bauprinzip verbirgt sich hier? Bsp. 4.1 zeigt (in etwas vereinfachter Notation wiedergegeben) einen Ausschnitt aus dem Orgelwerk *Combat de la Mort et de la Vie* aus *Les Corps Glorieux*, erschienen 1942.[2] In den Unterstimmen sehen wir dort

- Durakkorde[3]: C-Dur zu Beginn, dann Fis-Dur, Es-Dur (Dis, Ais, G), A-Dur, gemeinsam einen Kleinterzzirkel bildend,
- einen Sixte-Ajoutée-Durakkord (über A),
- einen Dominantseptakkord (A^7).

Die Oberstimmenmelodie ergänzt dazu gewissermaßen Tensions: kleine Septime, Tritonus, große Sexte, auch die Mollterz. Das bedeutet: Das Material, welches Messiaen hier verwendet, erlaubt vielfältige Akkordbildungen – Durakkorde, aber auch die dazu passenden Moll-, Sixte-Ajoutée- und Septakkorde samt weiterer Spannungstöne.[4] Das führt in die Nähe der uns nun schon vertrauten Klangwelt des modernen Jazz. Und

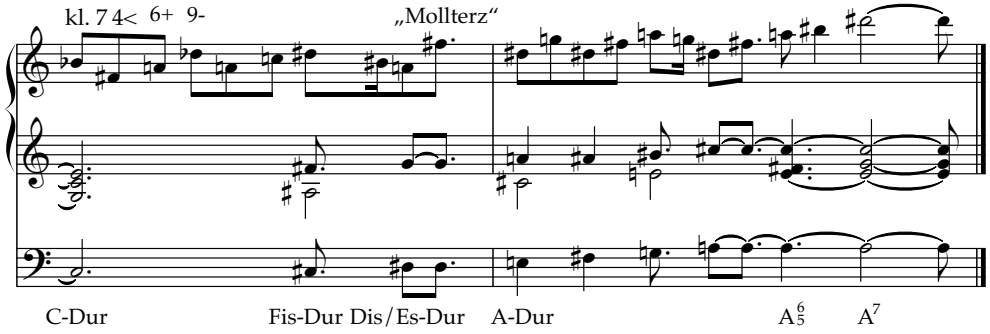
1 Am profiliertesten zeigt dies seine 1949 entstandene „Klavieretüde" (von ihm so bezeichnet) *Mode de valeurs et d'intensitées*.

2 In Bsp. 4.1 wurde der besseren Lesbarkeit zuliebe die Vorzeichnung (6 ♯) weggelassen.

3 In Messiaens Notentext sind diese freilich teilweise enharmonisch verklausuliert notiert.

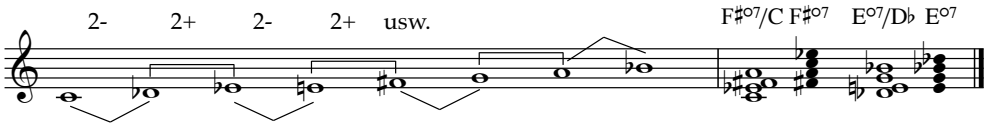
4 Aus Sicht der Jazztheorie werden diese Möglichkeiten in Kissenbeck: Jazz Theorie I, S. 112 beleuchtet.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.1: Olivier Messiaen, *Combat de la Mort et de la Vie*, letzter Abschnitt (*Extrêmement lent, tendre, serein*), dort ab T. 7 Mitte, ohne Vorzeichnung

sogar die Akkordskalentheorie lässt sich adäquat auf Messiaens Klangbildungen anwenden. Bsp. 4.2 zeigt, wie sich der Tonvorrat des oben wiedergegebenen Ausschnitts zu einer Tonleiter fügt.



Bsp. 4.2: Messiaens zweiter Modus: die Halbton-Ganzton-Skala; verminderte Septakkorde

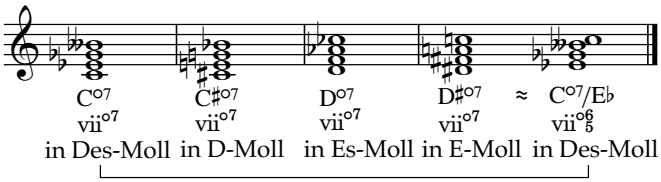
Der Aufbau dieser Skala ist regelmäßig: Halbton-Ganzton-Halbton-Ganzton. So wird sie auch in der Jazztheorie genannt: *Halbton-Ganzton-Skala* (HTGT). Messiaen bezeichnete sie in seinem Kompositionssystem als den „zweiten Modus“.[5] Selbstverständlich können wir bei genauer Betrachtung der Skala die im Beispiel vorgefundenen Akkorde ebenfalls entdecken: C-Dur, auch C-Moll, mit den Ajoutierungsmöglichkeiten 6 (A) und 7 (B♭). Und es steckt der verminderte Septakkord in der Skala, sogar zweimal, wie wir rechts in Bsp. 4.2 sehen können.

Deswegen heißt die Halbton-Ganzton-Skala in der Jazztheorie auch *verminderte Skala*. Die Eigenschaft, aus zwei verminderten Septakkorden aufgebaut zu sein, bewirkt, dass Messiaens zweiter Modus (alias HTGT) nur begrenzt transponierbar ist. Dies gilt für seine übrigen Modi ebenfalls. Während siebenstufig-diatonische Skalen in zwölf Transpositionen auftreten, bevor eine enharmonische Identität eintritt, existieren von der HTGT-Skala nur drei unterschiedliche Versetzungen. Denn auch

5 Amon: Lexikon der Harmonielehre, S. 378 f.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

verminderte Septakkorde lassen sich nur zweimal transponieren (Bsp. 4.3). Die dritte Versetzung entspricht enharmonisch verwechselt der ersten oder bildet eine Umkehrung derselben.



Bsp. 4.3: Begrenzte Transponierbarkeit verminderter Septakkorde

Die aus der Stufentheorie bekannte Bezeichnung X°7 (Grundton und hochgestellter Kreis, in der Stufentheorie praktisch immer als VII. Stufe: vii°7) wird auch im Jazz als Chiffrierung für den verminderten Septakkord verwendet. Dabei wird oft auf die Angabe der Septime in der Chiffre für den verminderten Septakkord verzichtet, also X° statt X°7. Ersteres steht eigentlich für den verminderten *Dreiklang* (ohne Septime), doch der wird in der Praxis des Jazz in den allermeisten Situationen mit der Septime gegriffen, der verminderten wohlgemerkt. Im Falle einer *kleinen* Septime hätte man es ja mit dem *halbverminderten* Septakkord zu tun, und der würde bekanntlich mit X^{ø7} (durchgestrichener Halbkreis), häufiger und deutlicher aber mit Xm$^{7(♭5)}$ bezeichnet. Daneben gibt es noch die Bezeichnung Xdim (*dim*=diminuished, engl. vermindert). Auch das impliziert meistens die verminderte Septime (wiederum nicht die kleine des halbverminderten Septakkords).

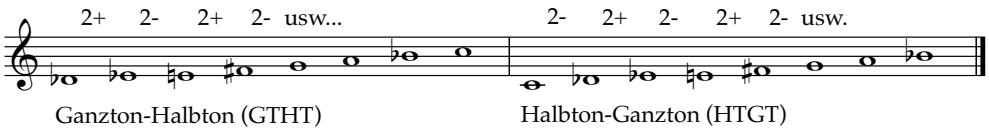
Chiffrierungen für den verminderten Septakkord: X°, X°7, Xdim, Xdim^7.

Der Umstand, dass jeder verminderte Septakkord ein Ausschnitt aus einem Kleinterzzirkel ist, macht ihn als *vagierenden Akkord* (wie Arnold Schönberg[6] ihn nannte), als Wanderer zwischen verschiedenen Tonarten, in der Harmonik des 19. Jahrhunderts so beliebt. Zwei verminderte Septakkorde kombiniert – fertig ist die HTGT-Skala. Ein anderes Kochrezept für diese Skala könnte heißen: Man nehme einen verminderten Septakkord und füge an jeden Ton dessen oberen Halbton an.

Weil nur drei verschiedene Ausprägungen dieser Skala existieren, muss man auf dem Instrument im Prinzip auch nur drei Fingersätze lernen. Das ist allerdings leichter gesagt als getan, denn für die meisten Musiker – Messiaen-Interpreten ausgenommen – dürften achttönige Skalen Neuland darstellen. Überdies wird in der Jazztheorie neben HTGT auch noch GTHT, sprich „Ganzton-Halbton", gelehrt (Bsp. 4.4).

6 Schönberg: Harmonielehre, S. 312.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.4: GTHT und HTGT

Aber das bereitet kein Kopfzerbrechen, denn HTGT und GTHT sind doch im Grunde ein und dasselbe. Genauer gesagt: Das eine ist ein Modus des anderen, so wie Dorisch lediglich ein Modus der Durskala ist. Vergleichen Sie dazu in Bsp. 4.4 die Töne von GTHT auf D♭ mit HTGT auf C.

Die Halbton-Ganzton-Skala wurde durch die Harmonik des Bebop populär. Vorwiegend in zwei Zusammenhängen kommt sie zum Einsatz:

1. als Skala für einen bestimmten alterierten D^7
2. und als Skala für den verminderten Septakkord, der auch in populären Musikstilen oft anzutreffen ist.

4.2 Halbton-Ganzton im Dominantseptakkord mit kleiner None

Häufig zeigen Melodien aus der Wiener Klassik, aber auch aus dem Repertoire von Oper, Operette und Musical, die wohlbekannte Schlusswendung 3-2-1, in der sich die alte Tenorklauselbewegung 2-1 wiederfindet (Bsp. 4.5, T. 1/2). Zunehmend wird im 19. Jahrhundert dabei jedoch die Stufe 2 ausgelassen, also aus der Terz (3) direkt in den Grundton (1) gesprungen. Chopin und viele andere verwendeten diese Schlussfloskel gern, und über das Musical ist sie rasch in das Jazz-Repertoire eingedrungen. So findet sie sich zum Beispiel in den Schlusstakten des bereits erwähnten[7] Standards *Oh, Lady Be Good* von Gershwin.[8] Sie lässt sich unschwer durch ein D^7-Voicing mit Sexte bzw. Tredezime begleiten (Bsp. 4.5 Mitte).

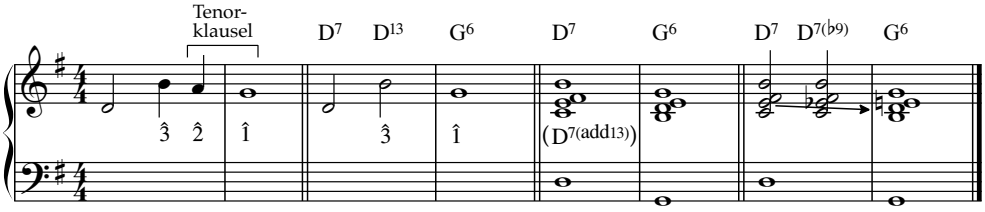
Im Falle von *Oh, Lady Be Good* schreibt das Leadsheet aber vor, die Dominante beim Eintritt der Tonikaterz B gleichzeitig mit kleiner None zu spielen ($D^{13(\flat 9)}$). Dadurch wird der abschließende G^6 mit einer schönen, chromatischen Guide Tone Line erreicht (Bsp. 4.5 rechts).

Dominanten mit kleiner None sind uns schon des Öfteren begegnet, allerdings stets mit zugleich kleiner Sexte bzw. Tredezime, was für Moll-Kadenzen typisch ist (links in Bsp. 4.6). In Dur-Kadenzen ist jedoch naturgemäß die große Sexte gefordert (Bsp. 4.6 Mitte).

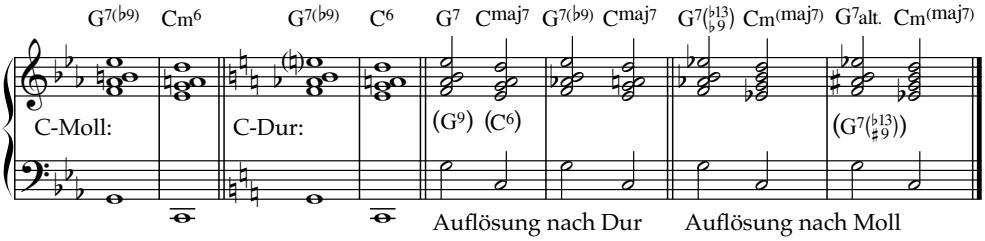
7 Siehe oben S. 34

8 Long: The Real Book Of Jazz, S. 169.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.5: Schlusswendungen mit 3-2-1 oder 3-1-Bewegung



Bsp. 4.6: D$^{\flat 9}$ mit kleiner und großer Sexte (Tredezime)

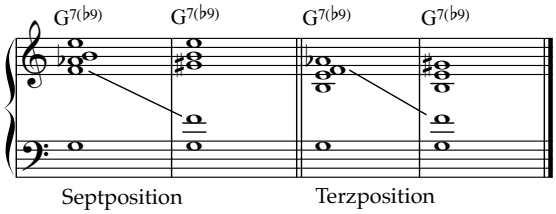
Rechts im Bsp. 4.6 sehen wir zum Vergleich auch die verschiedenen möglichen D^7-Formen mit None und Sexte. Links die reine Dur-Form: Die None und die Sexte sind beide groß. Daneben die neue Form mit kleiner None, aber großer Sexte (zugleich die Tonikadurterz). Beide lösen sich sinnvollerweise in eine Durtonika auf. Dann die übliche Mollform; die Sexte und die None sind gleichermaßen klein. Schließlich die uns auch längst vertraute alterierte Dominante mit ♯9 und kleiner Sexte.

Die zweite und dritte Form werden in Leadsheets oft mit ein und derselben Bezeichnung chiffriert: X$^{7(\flat 9)}$. Dann kommt es auf den Zusammenhang an, ob die kleine oder die große Sexte verlangt ist. Im Falle von *Oh, Lady Be Good* sind die Verhältnisse allerdings eindeutig: Die große Sexte der Dominante liegt ja in der Melodie. Im Leadsheet von *Oh, Lady Be Good* sehen wir dort die Chiffre D$^{13(\flat 9)}$. Die 13 gibt lediglich das wieder, was ohnehin in den Noten steht, ist also wieder einmal eine redundante Ziffer.

Der D$^{7(\flat 9)}$ in Dur hat eine besondere Eigenschaft, die beim Auffinden am Klavier helfen kann. Das gängige Klaviervoicing enthält neben dem Grundton (im Bass) und der Septime die Töne desjenigen Durakkordes, der *eine kleine Terz unter der Dominante* bzw. V steht. In der Septposition ist dies ganz deutlich, in der Terzposition weniger; sie klingt auch nicht ganz so schön (Bsp. 4.7).

Um den Akkord aufzufinden, hilft also die Denkweise: *Greife zum Basston und zur Septime den Durakkord eine kleine Terz unter dem Grundton* (im Bsp. 4.7 also zum Basston G einen E-Dur-Dreiklang). Aus der II. Stufe kommend lässt sich der Griff auch über die Stimmführung recht leicht auffinden. In der gängigen II-V-Verbindung in Dur rutscht bekanntlich einzig die Septime der II einen Halbton abwärts in die Terz

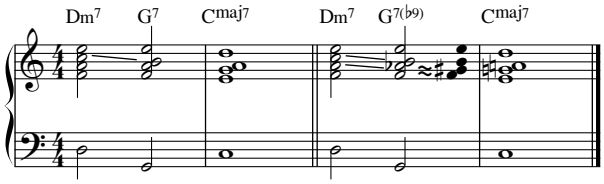
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.7: Der D$^{\flat 9}$ als bitonale Bildung

der V. Bei der neuen Verbindung beteiligt sich die Quinte der II an dieser Halbtonbewegung und gleitet in die kleine None (♭9) der V. Zwei Finger bewegen sich nun abwärts (Bsp. 4.8).

Der Denkweise „den Durakkord eine kleine Terz unter dem Dominantgrundton aufsuchen" kommt es entgegen, die kleine None enharmonisch verwechselt zu notieren (♯8 statt ♭9). In Bsp. 4.7 wird dies jeweils im zweiten Takt gezeigt. Von dieser Schreibweise wird im Folgenden zumeist Gebrauch gemacht. Dies entspricht ein weiteres Mal dem Grundsatz: Im Jazz wird *pragmatisch*, nicht „theoretisch korrekt" notiert.



Bsp. 4.8: Aufsuchen des D$^{7(\flat 9)}$ in der II-V-I-Kadenz

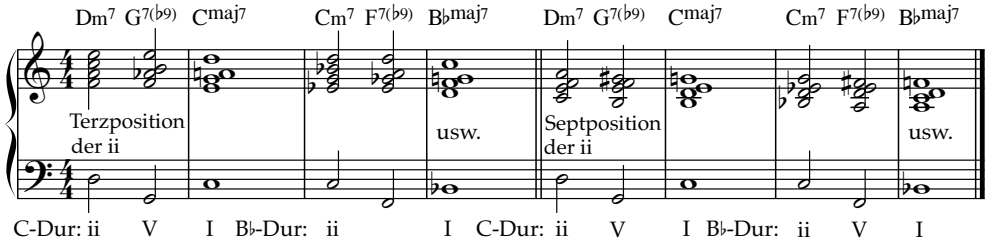
Um den Reiz dieses leicht bitonal klingenden D$^{13(\flat 9)}$ zu erkunden[9] und unser Ohr auf das Wiedererkennen dieses für den modernen Jazz charakteristischen Sounds vorzubereiten, lohnt es sich, ein passendes Kadenzmodell am Klavier zu üben. Das kann wieder nach dem Muster der Tune-Up-Sequenz geschehen.

Übung 62: Den D$^{7(\flat 9)}$ am Klavier üben

Üben Sie die Tune-Up-Sequenz mit der Dur-Form des D$^{7(\flat 9)}$ von der Terz- und der Septposition der II aus nach dem Modell von Bsp. 4.9.

9 Die 13 wird in der Akkordchiffre vor allem dann angegeben, wenn der Ton in der Melodie liegt. In Dur-Umgebungen wird eine V mit kleiner None standardmäßig mit großer 6 bzw. 13 gegriffen. In Moll-Zusammenhängen hingegen zeigt ♭9 in der V lediglich an: „Wähle ein Voicing bzw. eine Skala für diejenige Mollform der V, welche zur Umgebung passend erscheint."

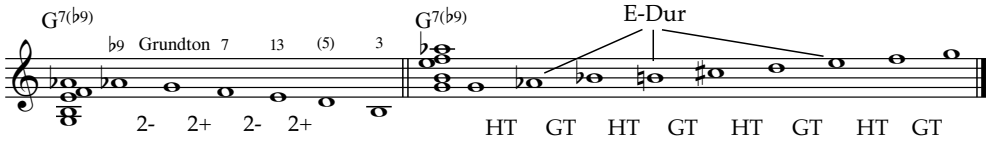
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.9: Der $D^{7(\flat 9)}$ in einer Sequenzübung

In Bsp. 4.9 ist in der Septposition (T. 5) die enharmonisch verwechselte Notation der ♭9 mit Bedacht gewählt: Denken Sie beim Üben an die Eselsbrücke „Durakkord eine kleine Terz unter dem Grundton aufsuchen".

Zu einem $D^{7(\flat 9)}$ mit *großer* Sexte passen weder die Skalen HM5 noch Alteriert. Beide besitzen die kleine Dominantsexte bzw. Molltonikaterz (in C gedacht: E♭) und eben nicht die in einer Dur-Umgebung leitereigene große Sexte (in C also E♮). Welche Skala stellt in einer G-Dominante gleichzeitig zur kleinen None A♭ die großen Sexte E bereit? Selbstverständlich muss diese Skala daneben auch den Grundton G, die Septime F, die große Sexte E und die Quinte D enthalten (Bsp. 4.10 links). Man erkennt: Halb- und Ganztonschritte wechseln sich ab. Führt man dieses fort, so entsteht HTGT über G (Bsp. 4.10 rechts).



Bsp. 4.10: HTGT als Skala für $D^{7(\flat 9)}$

Dies ist zwar nicht die einzig denkbare Skala für $G^{7(\flat 9)}$, aber sie hat den Vorzug, symmetrisch gebaut zu sein. Ihr Tonmaterial passt damit auch zum gleichfalls symmetrischen verminderten Septakkord, der im $D^{7(\flat 9)}$ versteckt ist (im $G^{7(\flat 9)}$ sind das die Töne B(♮)-D-F-A♭).[10]

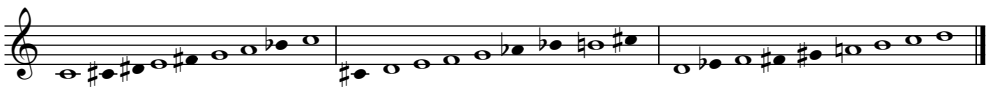
Die ersten fünf Töne von HTGT sind identisch mit der alterierten Skala. Dies hat den schönen Effekt, dass sie folglich auch die ♯9 bzw. Mollterz zur Verfügung stellt. Wir hatten bereits gesehen, dass der zweite Messiaensche Modus über den Tönen 1, 3, 5 und 7 der Skala (sie bilden untereinander einen verminderten Septakkord) Dur- und Mollakkorde besitzt, also auch $D^{7(\sharp 9)}$-Bildungen erlaubt.

10 Deswegen wird HTGT oft die *verminderte Skala* genannt.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

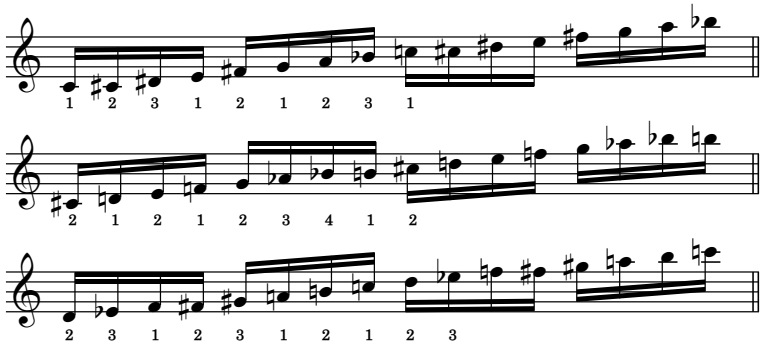
Eine Möglichlichkeit, sich die HTGT-Skalen einzuprägen, besteht darin, sich deren Tastenbild auf dem Klavier vor Augen zu halten. Jede der drei Transpositionen zeigt eine andere Kombination der schwarzen Klavier-Obertasten (Bsp. 4.11). Man sieht:

- In der Form von C aus kommen alle Obertasten vor, außer der mittleren im „Drilling" F♯-A♭-B♭.
- Von C♯ aus haben wir mit C♯ den unteren der „Zwillinge" sowie die beiden höheren Obertasten im „Drilling".
- Von D aus schließlich benötigen wir genau umgekehrt den oberen „Zwilling" (E♭) und die beiden unteren Tasten des „Drillings".



Bsp. 4.11: Die drei Transpositionen der HTGT-Skala

Wer die Skalen auf dem Tasteninstrument üben möchte, kann sich dazu der in Bsp. 4.12 gezeigten Fingersätze bedienen.[11]

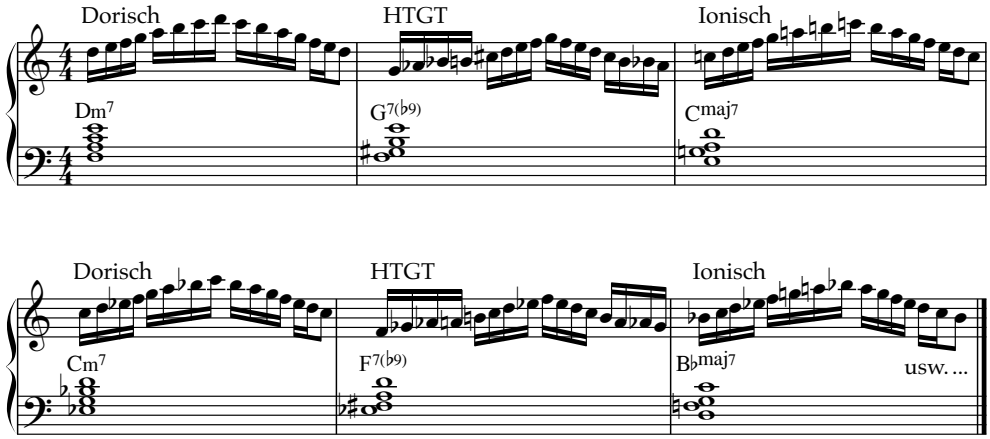


Bsp. 4.12: Fingersätze für die HTGT-Skala

Beginnt man die zweite Form (ab C♯) auf dem B♭, so wird man meist mit dem 2. Finger (auf eben dem B♭) und nicht mit dem 4. starten. Ebenso kann die erste Form natürlich auch mit dem 4. Finger auf C schließen. Bsp. 4.13 zeigt, wie man die Skalen über Left-Hand Voicings trainieren kann.

11 Siehe auch Levine: Das Jazz Piano Buch, S. 95.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.13: Die II-V-I-Kadenz mit Left-Hand Voicings und HTGT

Übung 63: Die HTGT-Skala lernen

Lernen Sie die Töne der drei HTGT-Skalen auswendig. Prägen Sie sich die jeweils verwendeten schwarzen Tasten gut ein.

Übung 64: Üben der HTGT-Skala

Üben Sie die HTGT-Skala am Klavier, zunächst isoliert, bei Bedarf dann auch über Left-Hand Voicings zur Tune-Up-Sequenz und gegebenenfalls auf einem Melodieinstrument.

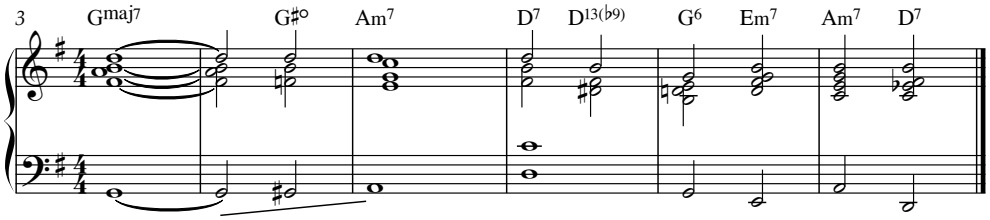
4.3 Der verminderte Septakkord

Bsp. 4.14 zeigt die Changes einiger Takte aus dem Chorus (A-Teil) von Gershwins *Oh, Lady Be Good*. Im zweiten Takt des zitierten Ausschnitts fällt die Akkordbezeichnung G♯° auf. Wie bereits erwähnt, steht das ° nicht allein für einen verminderten Dreiklang, sondern bezeichnet in der Jazzharmonik zumeist den verminderten *Septakkord*. Der Zusatz einer Septime zu allen Dreiklangsformen stellt nun einmal die Norm dar. Nicht anders als in der traditionellen Harmonik tritt der verminderte Septakkord auch im Jazz fast immer in Verbindung mit halbtönig fortschreitenden Bässen auf.[12]

Die Funktion des verminderten Septakkordes ist hier diejenige, die aus Sicht der klassischen Funktionsharmonik am weitaus häufigsten anzutreffen ist. Von den Funk-

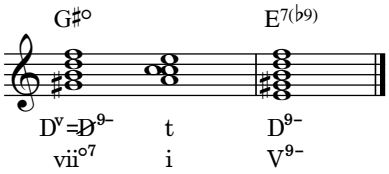
12 Beim genauen Hinsehen bemerken wir, dass sich der Arrangeur im letzten Akkord des Beispiels (D^7) eine zusätzliche Alteration nicht verkneifen konnte. Sie reagiert auf T. 4 des Ausschnitts.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.14: Die Changes von Gershwin, *Oh, Lady Be Good*, T. 3 ff., arrangiert

tionstheorien wird der verminderte Septakkord als Verkürzung eines Dominantseptnonakkordes mit kleiner None (leitereigen in Moll) aufgefasst, chiffriert als D^{v} (Bsp. 4.15). In der Tat verhalten sich dessen Bestandteile wie die Terz, Quinte, Septime und None einer Dominante: dessen Terz steigt, die Septime fällt, die None ebenso. Die Funktionstheorie nimmt daher an, dass der ideelle Grundton eines verminderten Septakkordes eine große Terz unter dem Basston der Terzschichtung liegt.



Bsp. 4.15: Der verminderte Septakkord

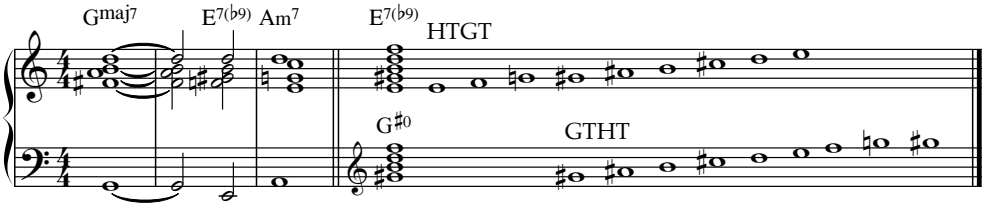
$G♯^{o}$ ist demnach eine verkürzte E-Dur-Dominante, die zugehörige (Zwischen-) Tonika folglich A-Moll, wobei der D^{v} allerdings auch in eine Durtonika aufgelöst werden kann. Es wäre also keinesfalls ein Fehler, in Takt 4 von *Oh, Lady Be Good* statt $G♯^{o}$ einen $E^{7(♭9)}$ zu greifen (links in Bsp. 4.16). Dabei entfiele natürlich das Spezifikum der halbtönigen Bassführung. Davon abgesehen sind beide Harmonisierungen äquivalent.

Auch das Improvisationsmaterial für $G♯^{o}$ und $E^{7(♭9)}$ kann das gleiche sein. Im vorangegangenen Kapitel hatten wir gesehen, dass zum $V^{7(♭9)}$ die HTGT-Skala passt. Lassen wir die Töne dieser Skala bei der Durterz beginnen, so ergibt sich die GTHT-Skala mit selbstverständlich demselben Tonvorrat (Bsp. 4.16 rechts).

Wählen wir am Ende des vierten Taktes von *Oh, Lady Be Good* also die Töne von HTGT über E (= GTHT über G♯), so liegt es wieder allein in der Allmacht der Bassisten, ob sich der Höreindruck eines $E^{7(♭9)}$ oder eines $G♯^{o7}$ einstellt.

Welches Voicing passt am Klavier, wenn ein verminderter Septakkord vorgeschrieben ist? Zunächst einmal natürlich immer die vier Töne des verminderten Septakkordes selbst, nichts Neues für alle, die den klassischen Generalbass beherrschen. Die GTHT-Skala über dem unteren Ton des Vierklanges liefert dann noch vier weitere Töne im Ganztonabstand. Besonders gut klingt es, wenn der Basston ausgespart wird

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

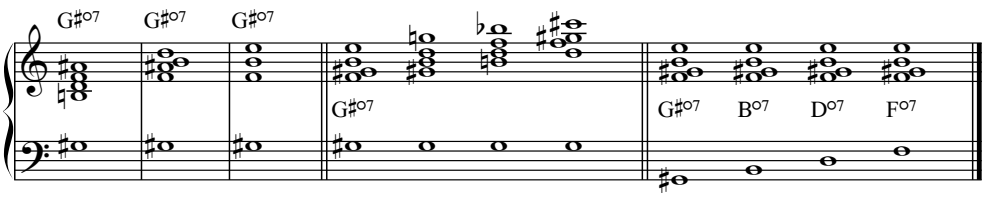


Bsp. 4.16: Eine Variante für T. 4 von *Oh, Lady Be Good* und HTGT vs. GTHT

und das Voicing mit der kleinen Terz über diesem Basston beginnt (erstes Voicing im Bsp. 4.17). Dazu greift man die beiden dann noch fehlenden Töne des verminderten Vierklangs und als Rahmenintervall die große Septime. Dies ist zugleich der obere Ganztonnachbar des Basses.

Das zweite Voicing zeigt die gleichen Töne in einer anderen Position. Das dritte Voicing berücksichtigt, dass die Funktion von G♯^{o} ja diejenige einer E-Dur-Dominante ist (G♯^{o} = E$^{7(♭9)}$ mit verschwiegenem Fundament), indem es eben diesen Grundton E auch besitzt[13]. Er ist ja Bestandteil der GTHT-Skala (hier also über G♯, vgl. oben).

Aber auch noch viele andere Griffe sind möglich. Sowohl der verminderte Septakkord als auch die GTHT-Skala sind entlang des Kleinterzzirkels angeordnet. Zu einem Basston passen daher auch Voicings im Kleinterzabstand. Und umgekehrt passen zu einem konstanten Voicing vier verschiedene Basstöne[14] (Bsp. 4.17).



Bsp. 4.17: Voicings für verminderte Septakkorde

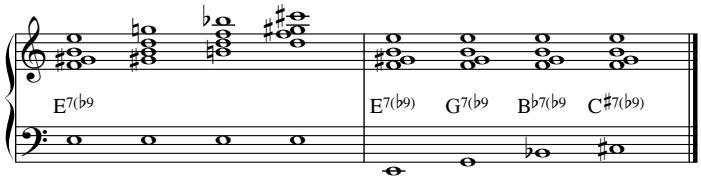
Zieht man in Betracht, dass der Grundton des verminderten Septakkordes – aufgefasst als als D^{9-} – ebenso gut mitgespielt werden kann, so ergibt sich das in Bsp. 4.18 gezeigte Bild.

Das Voicing für den verminderten Dreiklang, ergänzt um das Rahmenintervall der großen Septime, lässt sich gut anhand des in Bsp. 4.19 gezeigten, halbtonweise sequenzierten Turnarounds üben. Die Septposition (Aufbau: Quarte – Halbton – kleine Terz, T. 5 C♯^{o7} und T. 7, D^{o7}) klingt etwas gepresst, ist aber auch möglich.

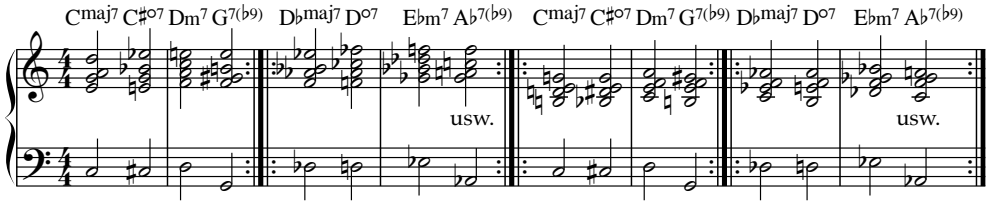
13 Die traditionelle Funktionstheorie würde somit hier auch nicht mehr von einer verkürzten Dominante sprechen.

14 Siehe dazu auch Levine: Das Jazz Piano Buch, S. 79 ff.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.18: Weitere terzverschobene Voicings für verminderte Septakkorde

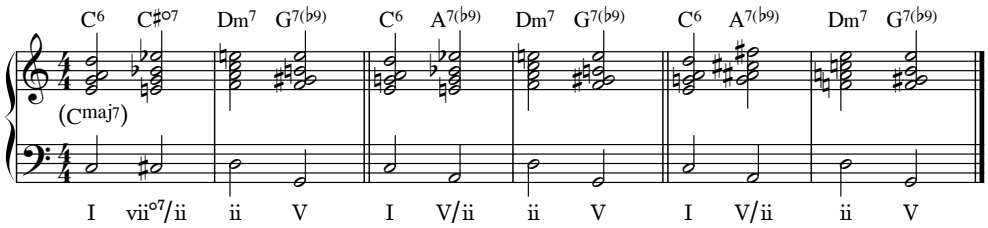


Bsp. 4.19: Ein Turnaround mit dem verminderten Septakkord

Übung 65: Der verminderte Septakkord

Üben Sie das Voicing für verminderte Septakkorde im Zusammenhang eines Turnarounds chromatisch steigend durch alle Tonarten. Wenn Sie die verminderten Skalen trainieren möchten: Spielen Sie die Voicings links und in der rechten Hand die Skalen.

Welche Skalen kommen für den Turnaround (Bsp. 4.19) in Frage? Für die I (C^6) natürlich Ionisch, für die V ($G^{7(\flat 9)}$) HTGT, für die II (Dm^7) Dorisch und für den vermindert-zwischendominantischen Akkord zur II GTHT. In C-Dur wäre dies GTHT ab C♯ mit D♯ , E, F♯, G usw. Man kann aber genauso gut denken: „Spiele HTGT über A", also A, B♭, C, C♯, D♯, E. Die Tonvorräte sind identisch, denn eigentlich ist $C\sharp^{o7}$ ein Ausschnitt aus $A^{7(\flat 9)}$. In der neuen Turnaround-Variante ist hintergründig die herkömmliche I-VI-II-V-Stufenfolge wirksam (Bsp. 4.20).

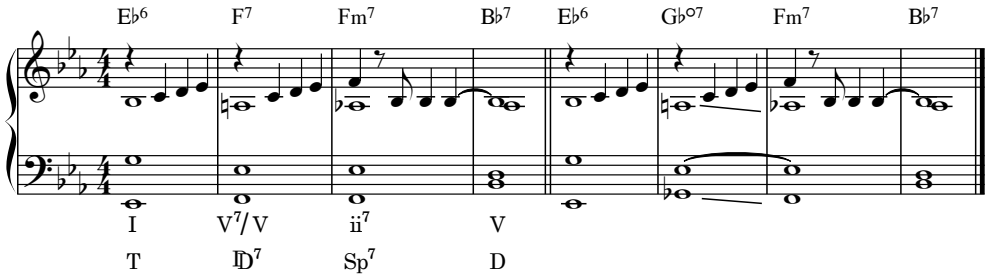


Bsp. 4.20: Turnaround-Varianten

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

4.4 Weitere Verbindungen mit dem verminderten Septakkord

Die Verwendung des verminderten Septakkordes als Bestandteil einer Zwischendominante ist in der Klassik die häufigste Form des Einsatzes dieses Klanges. Daneben, und nicht minder im Jazz, sind aber noch weitere Verbindungen mit dem verminderten Septakkord gängig. Sie sind zu Klischees erstarrt, die man kennen und wiedererkennen können sollte. Schauen wir uns dazu den Anfang von George Gershwins *Embraceable You*[15] an. Er ließe sich ohne weiteres wie links in Bsp. 4.21 gezeigt harmonisieren.



Bsp. 4.21: George Gershwin, *Embraceable You*, Anfang – vereinfachte und übliche Harmonisierung

Die Sekundärdominante F^7 in Takt 2 verleiht dem aus Takt 1 wiederholten Motiv eine neue, kräftigere Farbe. Zusammen mit dem E♭-Dur könnte sich der Eindruck ergeben, es bilde sich eine IV-V-I-Kadenz in der Oberquinttonart B♭-Dur aus. Doch einmal abgesehen davon, dass diese Kadenz im Jazz so gut wie keine Rolle spielt[16] und es somit fraglich ist, ob man tatsächlich mit einer Ausweichung rechnet: Der im folgenden Takt erscheinende Vorgang der Vermollung (uns schon hinlänglich bekannt) bewirkt, dass die dominantische Einfärbung des Akkordes über der II. Stufe nur eine Episode bleibt und die ihr angestammte prädominantische Funktion wiederhergestellt wird.

In den meisten Leadsheets erscheint im zweiten Takt jedoch keineswegs das hier suggerierte F-Dur, sondern eine Akkordvorschrift, die auf den ersten Blick rein gar nichts mit der Doppeldominante zu tun hat. Vielmehr wird ein verminderter Septakkord gefordert, der sich anschließend im Bass halbtönig abwärtsgleitend in die II. Stufe auflöst, wie rechts in Bsp. 4.21 gezeigt.

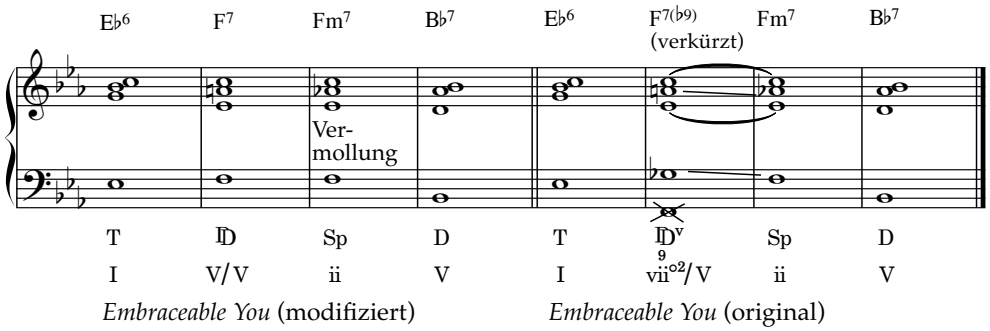
Die meisten Harmonielehren erklären diesen, auch in der Tonsprache des 19. Jahrhunderts anzutreffenden, elegant klingenden Vorgang rein melodisch, durch die Leittönigkeit der Verbindung von vermindertem Septakkord und Zielakkord. Im Arrange-

15 Sher: The Standards Real Book, S. 129 f.

16 Ihre Bedeutung in der „klassischen" Harmonik wird auch eher über- als unterschätzt.

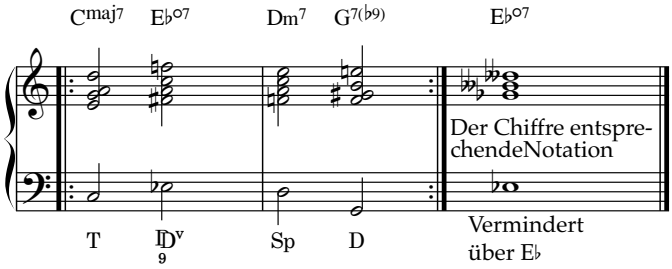
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

ment oben (Bsp. 4.21 rechts) gleiten tatsächlich zwei Töne abwärts, einer bleibt liegen, und auch das C in der Melodie könnte in den Fm^7 hinübergebunden werden. Genuin harmonisch lässt sich der Vorgang jedoch verstehen, wenn man den D^v als $\mathbb{D}^{9-}$ auffasst (hier als Verkürzung des F^{9-}), welcher anschließend in Richtung auf eine Subdominante vermollt wird: Aus F-Dur wird F-Moll. Bsp. 4.22 zeigt links den Vermollungsvorgang im Klartext, rechts die verschleierte Form mit vermindertem Septakkord.



Bsp. 4.22: Der verminderte Septakkord vor einer II. Stufe

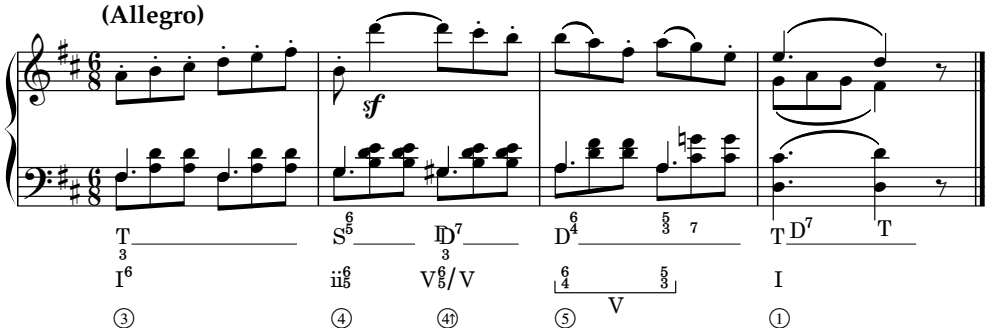
Dies ist also eine weitere elegante Möglichkeit, eine zweite Stufe einzuführen (neben I-VI-II und I-♯I°-II). Und tatsächlich trifft man gelegentlich auf Turnarounds der Art, wie im Bsp. 4.23 gezeigt. Selbstverständlich werden verminderte Septakkorde pragmatisch notiert, unabhängig von der Chiffrierung. Die korrekte Notation eines $E♭^{o7}$ in Gestalt der Terzschichtung E♭-G♭-B♭♭-D♭♭ wäre schwer entzifferbar. Doppelvorzeichen findet man in Jazznoten selten.



Bsp. 4.23: Der verminderte Septakkord im Turnaround

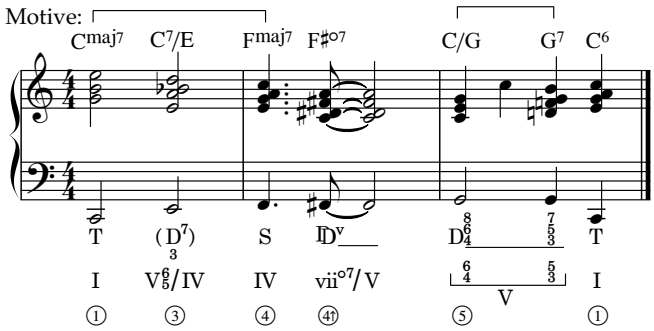
Ein gängiges Klischee in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ist durch einen chromatisch verlaufenden Bass gekennzeichnet: eine Akkordfolge über den Bassstufen 4-↑4-5, meist als S, $\mathbb{D}_3$ und D^6_4, dem Vorhaltsquartsextakkord der Dominante. Letzterer wird zumeist auch noch aufgelöst, wie in Bsp. 4.24 gezeigt.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.24: Beethoven, Rondo der Sonate für Violine und Klavier op. 12 Nr. 1

Im Jazz wird beim Auftreten dieser chromatischen Bassführung die Doppeldominante gern als verminderter Septakkord verwendet. Und das gibt uns nun eine weitere Auflösungsmöglichkeit dieses Akkordes an die Hand: Ein verminderter Septakkord kann sich bei halbtönig steigendem Bass in einen Quartsextakkord, zumeist in den Vorhaltsquartsextakkord der Dominante, auflösen. Festgeschrieben ist diese Akkordfolge z. B. in Sonny Rollins' *St. Thomas* (Bsp. 4.25).[17] Die Komposition zeichnet sich durch Ökonomie hinsichtlich der Motivik aus. Der zitierte Schluss zeigt die beiden melodischen Keimzellen, aus denen die 16 Takte umfassende Komposition gearbeitet ist.



Bsp. 4.25: Sonny Rollins, *St. Thomas*

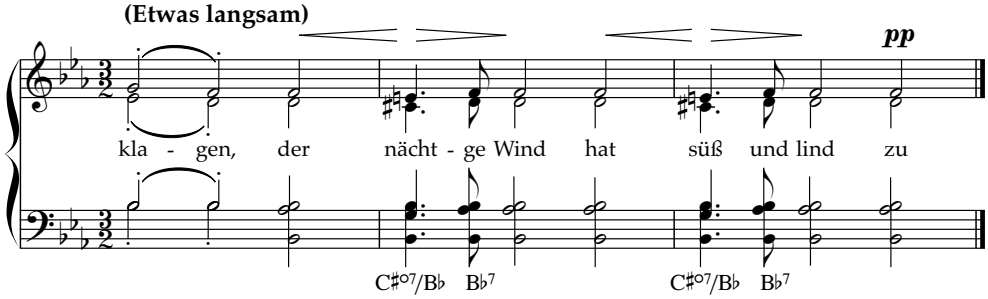
Der Vorhaltsquartsextakkord ist hier als Slash-Akkord notiert (Tonika C mit Quinte G im Bass). Manche Leadsheets schreiben recht unbekümmert den Akkord der I. Stufe ohne Slash vor. Man sollte dann erkennen, was eigentlich gemeint ist (die Bassisten,

17 Das vollständige Leadsheet dieses kurzen Standards gibt es beispielsweise in Sher: The New Real Book, S. 340.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

auf die es dabei wieder einmal ankommt, wissen in der Regel Bescheid). F♯° hat hier die Funktion einer „Dominante vor der Dominante", kurz Doppeldominante.

Auch eine letzte Wendung im Zusammenhang mit dem verminderten Septakkord ist der traditionellen Harmonik entlehnt, nämlich das vorhaltige Abwechseln zwischen einem vermindertem Septakkord und einem Durdreiklang bzw. Dominantseptakkord über beibehaltenem Basston. Wir sehen dies z. B. in Johannes Brahms bekanntem Chorsatz *In stiller Nacht* (Bsp. 4.26).



Bsp. 4.26: Johannes: Brahms, *In stiller Nacht*

Hier urteilen die Harmonielehren „Verminderter Septakkord als leittöniger Vorhaltsklang", was sicher alles andere als abwegig ist. Tatsächlich bewegen sich alle Stimmen aus dem C♯° heraus halbtönig in den Zielklang B♭7. Doch lässt sich die Wendung auch funktionsharmonisch erklären: Fasst man C♯° als verkürzten A$^{7(\flat 9)}$ auf, so ist die Bewegung in den B♭7 eine Art Trugschluss: B♭-Dur ist der Varianttrugschluss, wenn A-Dur Dominante ist, in einer Tonartzelle D-Dur.[18]

Damit verwandt ist die in Bsp. 4.27 gezeigte, im Jazz der Swing-Epoche verbreitete Schlusswendung.[19]

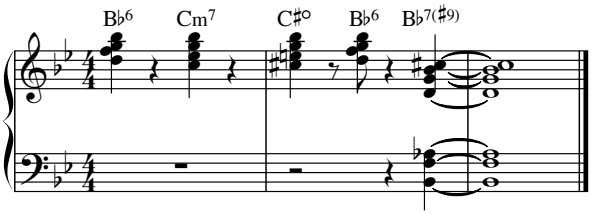
Die Stimmführung hier ähnelt derjenigen im Brahmsschen Chorsatz: Zwei Töne (C♯ und E) gleiten einen Halbton aufwärts und der Grundton des Zielklanges (B♭^{6}) bleibt liegen, ebenso wie der dritte Ton (G) des verminderten Septakkordes, da der Zielakkord die große Sexte enthält. Bsp. 4.28 zeigt eine zwei-, drei- oder vierstimmige Fassung, die man bei Bedarf effektvoll einsetzen kann.

Die zweistimmige Fassung lässt sich leicht memorieren: Greife in der Oberstimme den Tonikagrundton zusammen mit seiner Unterquinte und gleite chromatisch aufwärts. Die dreistimmige Fassung ergibt sich durch Austerzung nach unten, die vierstimmige enthält die kleine Unterterz des Liegetones oben.

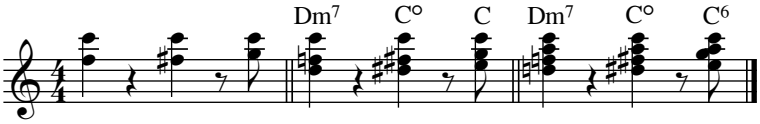
18 Der Orgelpunkt B♭ verschleiert dies allerdings.

19 Geradezu thematisch verwendet Thomas Reich die vier Akkordschläge in seiner Komposition *Up to Date*, die in der Einspielung Max Gregers als Titelmusik der ZDF-Sendung *Das aktuelle Sport-Studio* populär geworden ist. Wer sie nicht im Ohr hat: Tom Gaebels Coverversion bewegt sich recht nahe am Original (Gaebel: Up to Date – Single).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

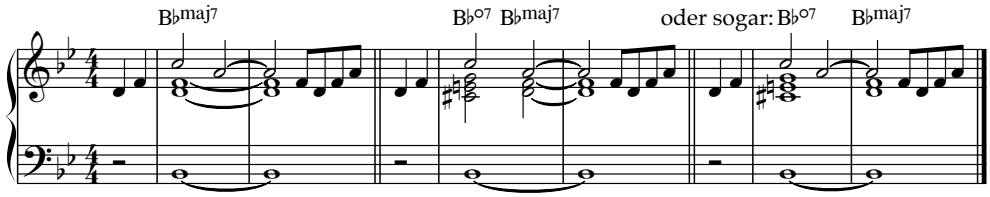


Bsp. 4.27: Eine bekannte Schlusswendung mit dem verminderten Septakkord



Bsp. 4.28: Schlusswendungen mit dem verminderten Septakkord

Bei gleichbleibendem Basston (*Orgelpunkt*, im Jazz auch *Pedalton* oder kurz *Pedal* genannt, vgl. S. 266) passt diese Wendung zur Auflockerung bzw. Reharmonisation eines Tonikaklanges. In Burton Lanes *On A Clear Day* hört man dies oft.[20] Die I. Stufe bleibt dort zwei Takte lang liegen. Dass dabei keine Langeweile aufkommt, liegt auch daran, dass in der Melodie die beiden Spannungstöne 9 und maj7 (C und A) liegen.[21] Zusätzlich kann auch der Akkord der I° für Belebung sorgen, wie die drei Fassungen der Anfangstakte in Bsp. 4.29 zeigen.[22]



Bsp. 4.29: Burton Lane, *On A Clear Day*

20 Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 158.

21 Konventionell denkenden Komponisten wären stattdessen vielleicht die Töne B♭ und F eingefallen. In den folgenden Takten wird dies noch gesteigert: Dort wechselt die Harmonie zu E♭7, wozu in der Melodie C und A erklingen, also die 13 und ♯11 (die IV. Stufe als Mixo♯11) – ein Paradebeispiel für die Emanzipation der Dissonanz in der Harmonik und Melodik des Jazz und der Unterhaltungsmusik in der Mitte des 20. Jahrhunderts (vgl. Kapitel 1.4, S. 27).

22 Die mittlere Fassung findet sich im Leadsheet, das in Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 283 wiedergegeben ist (dort allerdings in G-Dur). Sie wird nicht zu Beginn vorgeschrieben, sondern als Steigerungsmittel bei der Wiederkehr des Anfangsmotivs in T. 25.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Diese Akkordfolge lässt sich selbstverständlich nur dann setzen, wenn sich die Melodiestimme des Tonmaterials aus der zum verminderten Septakkord gehörenden Skala bedient. Hier ist dies GTHT über B♭. Einen Ganzton über dem B♭ liegt das C in der Melodie. Das folgende A wird dann logischerweise auch passen, denn in GTHT haben alle Töne Verwandte im Abstand von kleinen Terzen bzw. Tritoni.

Arten des Einsatzes verminderter Septakkorde

1. Zwischendominante mit halbtönig steigendem Bass,
2. abwärts gleitender Klang,
3. doppeldominantischer Akkord vor einem Vorhaltsquartsextakkord,
4. Vorhaltsklang bei liegender Stimme.

Übung 66: Verminderte Akkorde bestimmen

Bsp. 4.30 zeigt die Changes[23] einer Bearbeitung des Standards *S'Wonderful* von George Gershwin. Zu Beginn gibt es ein kurzes Intro, dann folgt die zugunsten eines häufigen Einsatzes von HTGT- und GTHT-Skalen und -Akkorden leicht reharmonisierte Melodie. Wo gibt es Akkorde, welche die verminderten Skalen benötigen (X^{o} oder $X^{7(\flat 9)}$)? Welcher Art ist die Weiterführung der verminderten Septakkorde (im Sinne der Aufzählung oben)?

Übung 67: Klavierbegleitung zu *S'Wonderful*

Erarbeiten Sie eine einfache Klavierbegleitung (Bass und Akkorde in der rechten Hand).

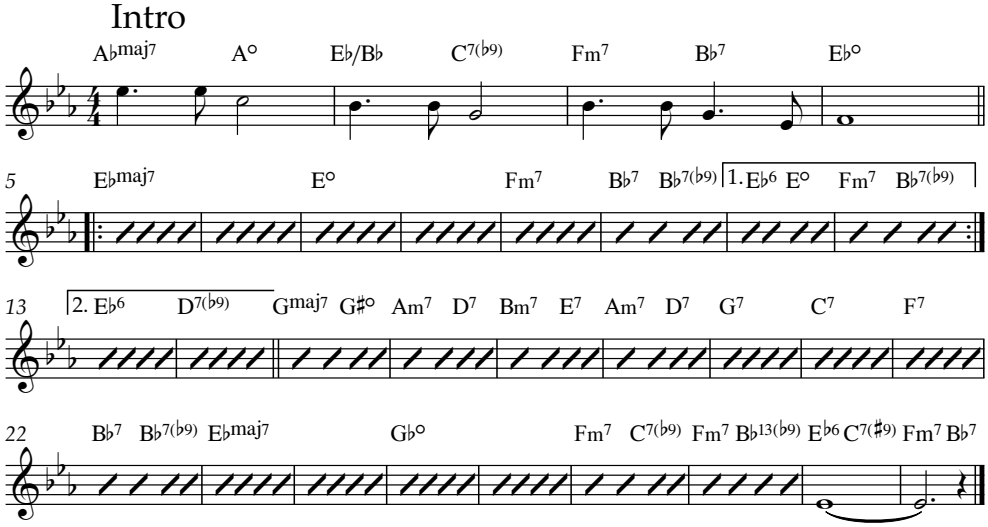
4.5 Der übermäßige Dreiklang und die Ganztonleiter

Die klassische Funktionsharmonik kennt den übermäßigen Dreiklang in zwei Ausprägungen: einmal als Dominante mit hochalterierter Quinte, die sich zwingend in eine Durtonika auflöst, und zum anderen als aufgelöster oder auch unaufgelöster Sextvorhalt in der Dominante, üblicherweise in einer Moll-Umgebung (Bsp. 4.31). Oft wird als Beispiel für eine alterierte Dominantquinte Beethovens Bagatelle C-Dur aus seinem op. 119 zitiert[24] (Bsp. 4.31 Mitte).

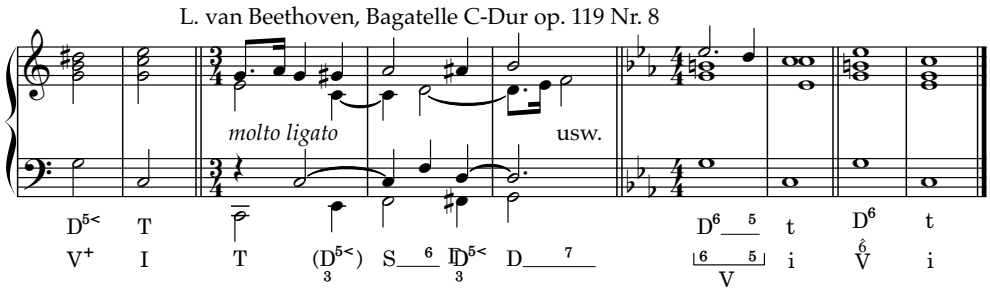
23 Ein Leadsheet gibt es in Feinstein: Ira Gershwin Songbook, S. 63 ff. Eine Aufnahme findet sich beispielsweise in Sims: Zoot Sims and the Gershwin Brothers, Track 7.

24 Vgl. Maler: Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre II – Notenbeispiele aus der Musikliteratur mit Kommentar, S. 87.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.30: George Gershwin, *S'Wonderful*, Intro von M. Dings

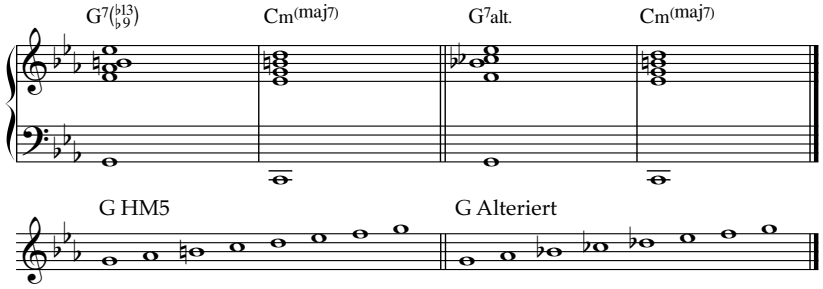


Bsp. 4.31: Erscheinungsformen des übermäßigen Dreiklangs

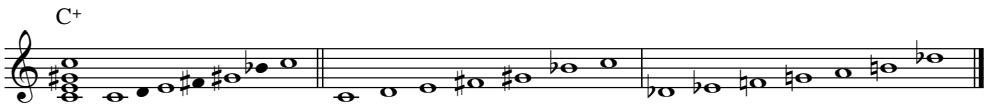
Die an zweiter Stelle aufgeführte Möglichkeit – Dominante mit dem Vorhalt der kleinen Sexte in Moll-Zusammenhängen, mit oder ohne Auflösung in die Quinte vor dem Wechsel in die Molltonika – ist nichts Neues. Die Töne G-B-E♭ ließen sich ohne weiteres mit HM5 auf G oder auch G Alteriert in Verbindung bringen (Bsp. 4.32).

Eine echte hochalterierte Quinte hingegen verlangt nach der Ganztonleiter (links in Bsp. 4.33). Der zugehörige Akkord wird entweder als $C^{7(\sharp5)}$, $C^{7}{}_{aug}$ oder häufiger noch als C^{+7} notiert. Letzteres entspricht der Praxis in der Stufentheorie, welche eine übermäßige Dominante als V+ chiffriert. Das „+" bezeichnet die hochalterierte Quinte, meint also ein übermäßiges Intervall und nicht (wie in den gängigen Chiffriersystemen der traditionellen Harmonielehre sonst üblich) ein großes Intervall. Und im Gegensatz zum „-" in einem Akkordsymbol bezieht es sich *nicht* auf die Größe der Terz.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.32: Akkorde und Skalen mit kleiner Sexte



Bsp. 4.33: Übermäßiger Dreiklang und Ganztonleiter

Leider gibt es in Leadsheets das Symbol X^{+7} gleichermaßen für Akkorde mit ♯5 (richtigerweise) und solche mit ♭13, wo es im Grunde fehl am Platze ist. In den meisten Fällen liegt man richtig, wenn man vermutet, dass mit V^{+7} eine $V^{7(\flat 9\flat 13)}$, eine übliche Dominante in einer Mollumgebung, gemeint ist. Die Chiffre X^{+7} ist damit eigentlich falsch. Das Material der Ganztonleiter ist im Jazz seltener, als man vermuten möchte. Die Ganztonleiter ist wieder ein *Modus mit begrenzter Transponierbarkeit* im Sinne Messiaens, genauer gesagt sein erster Modus, den er in seinen Kompositionen allerdings kaum verwendete; anders als Claude Debussy, der die Ganztonleiter in unnachahmlicher Weise eingesetzt hatte. Tatsächlich gibt es nur zwei enharmonisch verschiedene Ganztonskalen (Bsp. 4.33 Mitte und rechts). Die nächste Halbtontransposition begänne bei D und wäre damit lediglich ein Modus der C-Ganztonleiter.

Der Nachteil der Ganztonleiter gegenüber anderen symmetrischen Skalen (wie HTGT) besteht darin, dass mit dieser Skala nur eine begrenzte Menge an Intervallen zu erzeugen ist. Genauer gesagt fehlt die Hälfte der möglichen Intervalle (enharmonische Verwechselungen einmal ausgenommen). Auf 2-, 3-, reine 4 und 5, 6+ sowie 7+ muss man bei Einsatz der Ganztonleiter verzichten. Improvisationen über das Material dieser Skala geraten daher leicht in Gefahr, eintönig zu klingen. Umgekehrt ist der Sound der übermäßigen Skala hervorstechend und auffällig. In der Popmusik wird dies bisweilen ausgenutzt. Um den charakteristischen Klang der Einleitung von Stevie Wonders *You Are the Sunshine of my Life* wiederzuerkennen,[25] muss man keinen Kurs in elementarer Gehörbildung absolviert haben. Der Sound der Ganztonleiter bildet

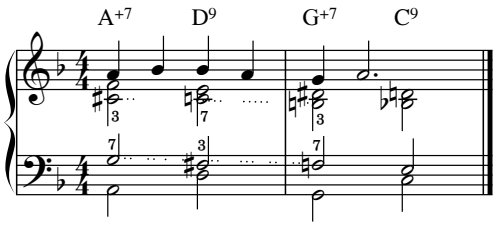
25 Vgl. Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 120.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

dort den *Hook*, den Haken, wie man in der Popmusik ein charakteristisches, fesselndes Merkmal (meist ein melodischer Einfall) nennt, welches den Hörer einfangen, für den Song einnehmen soll.

Hook: auch *Hook Line* – der Aufhänger, das Erkennungszeichen eines Songs, erfunden in der Hoffnung, ihn damit in den Ohren des Publikums zu verankern.

Zurück zur Frage, wann eine Chiffre X^{+7} nun die Ganztonskala oder eine übliche Form der Dominante in Moll ($V^{7(\flat 9\flat 13)}$ oder V^{alt}) fordert. Betrachten wir dazu den Anfang des Refrains von Gershwins *Nice Work If You Can Get It* (Bsp. 4.34)[26]. In Takt 1 und 2 erscheint das gleiche Symbol X^{+7}. Jedoch liegt im ersten Falle die Verwendung der altbekannten Dominante mit kleiner None nahe, $A^{7(\flat 9)}$ (mit HM5 oder auch Alteriert). Nur im zweiten Takt passt bei G^{+7} die Ganztonleiter. Warum? Takt 1 Zählzeit 2 hat in der Melodie das B♭, welches in der Ganztonleiter über A nicht vorkommt. Im zweiten Takt jedoch sind beide Töne, G und A, in der Ganztonleiter zu G^{+7} vertreten. Bsp. 4.34 zeigt ein mögliches Arrangement dieser Takte. Das Voicing in den Mittelstimmen ist in den beiden fraglichen Akkorden identisch, nur die passenden Skalen differieren.



Bsp. 4.34: George Gershwin, *Nice Work If You Can Get It*

Die drei Mittelstimmen gleiten perfekt halbtönig abwärts[27]. Das wäre nicht der Fall, würde D^9 durch eine alterierte Form ersetzt, was jederzeit möglich ist; andere Quellen schreiben $D^{7(\flat 9)}$ vor.[28] Welche Skala passt zum $D^{9(\natural)}$, der genau genommen als $D^{9(\flat 6)}$ chiffriert werden müsste? F♯, B♭ und E sind in G-Moll Melodisch enthalten; die passende Skala über D ist der 5. Modus von G-Moll Melodisch.

26 Long: The Real Book Of Jazz, S. 212 f. (dort in G-Dur). Eine Aufnahme gibt es in Peterson: Oscar Peterson plays the George Gershwin Songbook, Track 11.

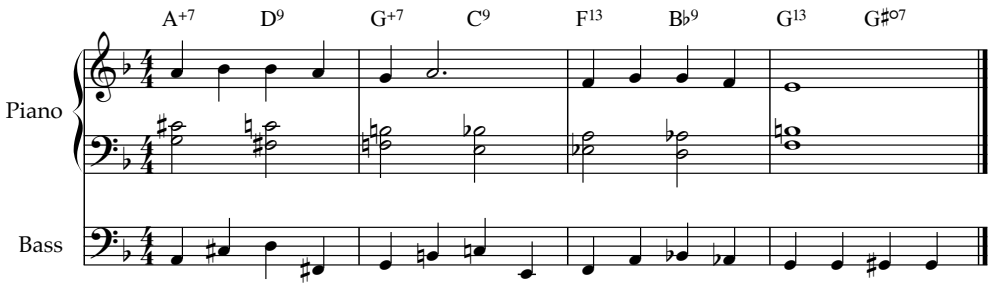
27 Die beiden unteren bilden die Guide Tone Line: Die Septimen und Terzen gehen jeweils auseinander hervor.

28 Long: The Real Book Of Jazz, S. 162 f.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

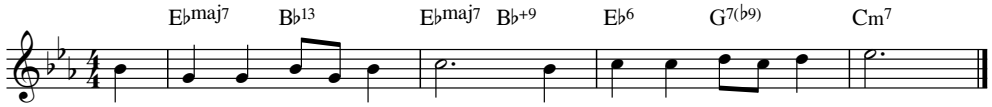
Das Arrangement ist in Drop-2-Form gehalten; die untere Mittelstimme (obere Stimme im Bassschlüsselsystem) könnte auch eine Oktave höher, also rechts, gegriffen werden, was aber weniger gut klingt und unangenehmer zu spielen ist.

Das Problem, ein gutes Voicing für die Dominantkette zu Beginn von *Nice Work If You Can Get It* zu finden, lässt sich auch auf radikal einfache Weise lösen, wie Bsp. 4.35 demonstriert. Eine mögliche Linie für einen Walking Bass ist dort ebenfalls gezeigt. Die linke Hand greift hier konsequent nur die beiden essentiellen Töne Septime und Terz. Durch die fallende Quintverwandtschaft in der Dominantkette ergeben sich die stereotyp chromatisch fallenden Guide Tone Lines. Warum klingt diese spartanische Lösung hier recht gut? Weil die Melodiestimme Tensions beisteuert (♭9, ♭6, 9, 6).



Bsp. 4.35: George Gershwin, *Nice Work If You Can Get It*, mit zweistimmigen Voicings

Generell muss also bei einer X+7-Chiffrierung geklärt werden, ob tatsächlich eine hochalterierte Dominante oder, wie meist, lediglich eine Dominante mit ♭13 vorliegt. Im Standard *Wrap Your Troubles In Dreams* von Harry Barris[29] lässt sich eine übermäßige Dominante mit Ganztonleiter verwenden. Die ersten beiden Takte zeigen ein Pendel zwischen I und V, Tonika und Dominante. Beim zweiten Mal wird die V gerne durch die übermäßige Form gesteigert (Bsp. 4.36).



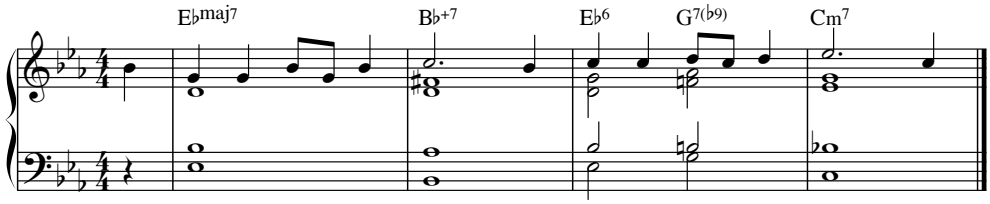
Bsp. 4.36: Harry Barris, *Wrap Your Troubles In Dreams*

Warum passt der B♭+9 im zweiten Takt, aber nicht im ersten? Die None C im zweiten Takt gehört zur Ganztonskala über B♭. Für das G im ersten Takt trifft das nicht zu; es kollidiert mit dem F♯ und A♭ der B♭-Ganztonleiter. Bsp. 4.37 zeigt eine gängige Reharmonisation des Anfangs.[30] Dadurch wird den Solisten etwas mehr Zeit zum Aus-

29 Ein Leadsheet gibt es beispielsweise in Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 436 f.
30 Sims: Soprano Sax, Track 3.

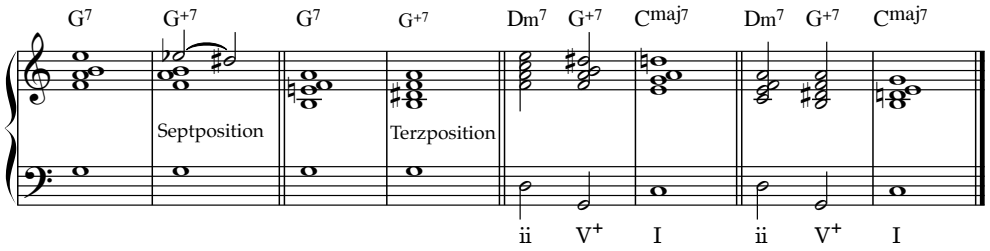
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

spielen der übermäßigen Skala gegeben. Überhaupt wirkt der Harmoniefluss dadurch organischer (anfangs ruhig, ganztaktig – dann beschleunigt, halbtaktig).



Bsp. 4.37: Harry Barris, *Wrap Your Troubles In Dreams*, reharmonisiert

Ein vierstimmiges Voicing für übermäßige Dominanten lässt sich leicht bilden, indem man das bekannte Dur-Voicing für Dominantseptakkorde verwendet und dort die Sexte tiefalteriert (Bsp. 4.38 links). Die korrekte, aber kompliziertere Denkweise wäre natürlich: die Quinte hochalterieren. Doch die Quinte greift man nun einmal in Dominanten im Regelfall nicht mit.



Bsp. 4.38: Ein Voicing für V^{+7}-Akkorde sowie die II-V-I-Kadenz mit V^{+7}

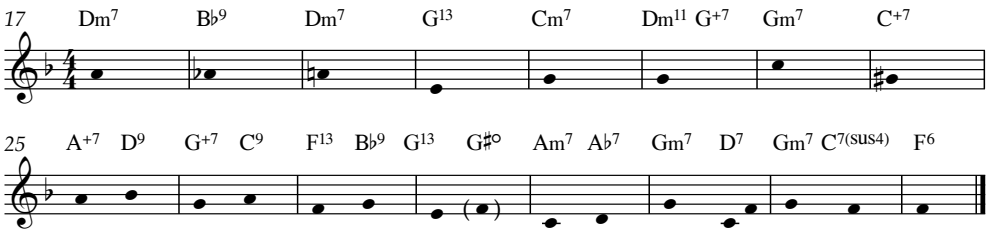
Im Unterschied zur klassischen Satzlehre verlangt der alterierte Ton, sei er nun als hochalterierte Quinte oder kleine Sexte notiert, auch nicht nach einer Auflösung in die Durterz der Tonika. Gebräuchlich ist es daher, fast unverändert die übliche II-V-I-Verbindung zu verwenden, abgesehen von der einen, speziellen Alteration in der V (rechts in Bsp. 4.38).

Gegenüber der nicht alterierten Kadenz ist hier die Bewegung von der II in die V wieder geringfügig komplizierter: Zwei Stimmen (anstelle einer) gleiten abwärts. Diese Verbindung kann man wieder als Tune-Up-Sequenz üben, in beiden Positionen und durch beide Großsekundzirkel.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 68: Übermäßige Dominanten finden

Bsp. 4.39 zeigt die Changes und den melodischen Umriss[31] der Bridge und des abschließenden A-Teils von *Nice Work If You Can Get It*. Wo passen zu den hier vorgeschriebenen X^{+7}-Akkorden übermäßige Dominanten, basierend auf der Ganztonleiter?



Bsp. 4.39: George Gershwin, *Nice Work If You Can Get It*, B und A'-Teil der AABA'-Form, melodischer Grundriss und Changes

4.6 Die Tritonusvertauschung

Häufig schon sind uns die Begriffe *Tritonusvertauschung* oder *Tritonussubstitution* begegnet, samt den dazugehörigen Klängen. Dies waren in erster Linie V^7-Akkorde, die sich halbtönig abwärts gleitend auflösen statt wie gewohnt im Quintfall. Wenn man diese Klangverbindung gespielt hat, ist es mit ein wenig Erfahrung nicht schwer, sie hörend wiederzuerkennen.

Das der Tritonusvertauschung zugrunde liegende Prinzip besteht darin, dass sich zu jedem Tritonus[32] zwei Akkorde bilden lassen, die wie Dominantseptakkorde klingen, allerdings in der klassischen Harmonik nicht unbedingt so notiert werden (Bsp. 4.40).

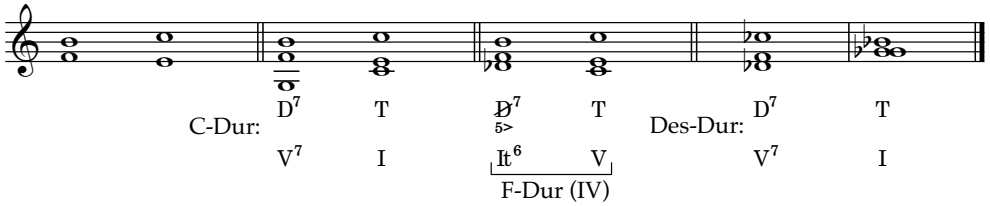
Die meisten Musiker werden die zweistimmige Auflösung des Tritonus F-B links wohl mit der Kadenzbewegung G-C ergänzen. Wer aber tagtäglich mit der Musik zwischen Haydn und Schubert umgeht, dem wird auch die Wendung rechts daneben (T. 3) in den Sinn kommen. Hier erzeugt die zum B♮ übermäßige Sexte D♭ (statt D♮, was wieder zu G^7 passen würde) ebenfalls den klanglichen Eindruck eines D^7, was zur Auflösung rechts im Bsp. 4.40 führen würde.

Tatsächlich löst sich der notierte übermäßige Sextakkord halbtönig auseinanderstrebend in einen Durakkord auf, der in der klassischen Harmonik zumeist als Dominante

31 Für die originale Melodie siehe z. B. Long: The Real Book Of Jazz, S. 162 f.

32 Und noch einmal: Über den Umstand, dass nur die übermäßige Quarte, nicht aber die verminderte Quinte im Wortsinne einen Tritonus bildet, wird in der Jazztheorie großzügig hinweggesehen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.40: Die Mehrdeutigkeit des Tritonus

wirkt und damit eine Halbschlusswirkung hervorruft.[33] Die Stufentheorie trägt dem Rechnung. Sie legt den übermäßigen Sextakkord auf die Rolle als Prädominante fest, welche er tatsächlich so gut wie immer einnimmt. Die international gebräuchliche Bezeichnung für den Klang ist *italienischer Sextakkord* („Italien Sixth"). Die Funktionstheorie spricht von einer „Doppeldominante mit tiefalterierter Quinte im Bass", genauer gesagt von einer *verkürzten* Doppeldominante ($\underset{5>}{\not{D}}^{7}$). Kein Problem hat die Funktionstheorie damit, auch für eine einfache Dominante diese Form der Tiefalteration anzunehmen ($\underset{5>}{\not{D}}^{7}$), auch wenn dies in der Literatur, welche die Funktionstheorien im Auge haben, völlig praxisfremd ist. Denn ein sich nicht kadenziell, im Quintfall, sondern im Bass abwärts gleitend auflösender, scheinbarer D^7 tritt in der traditionellen Harmonik praktisch nie als Hauptdominante auf. So gut wie immer fungiert er als Doppeldominante.[34] Das hängt damit zusammen, dass der untere Ton der übermäßigen Sexte eher als Bestandteil einer Mollsubdominante gehört wird (im Beispiel oben wäre D♭ die Terz von B♭-Moll als Moll-s in F-Dur) und nicht als triste Neapolitaner-Sexte (was D♭ in C-Dur wäre). Tatsächlich ist der übermäßige Sextakkord (wie der Klang im Generalbass genannt wird) historisch aus einer Alteration einer Mollsubdominante erwachsen. Bsp. 4.41 zeichnet die Entstehung des übermäßigen Sextakkords bzw. italienischen Sextakkords (bzw. $\underset{5>}{\not{D}}^{7}$) und der übrigen alterierten Prädominanten nach.

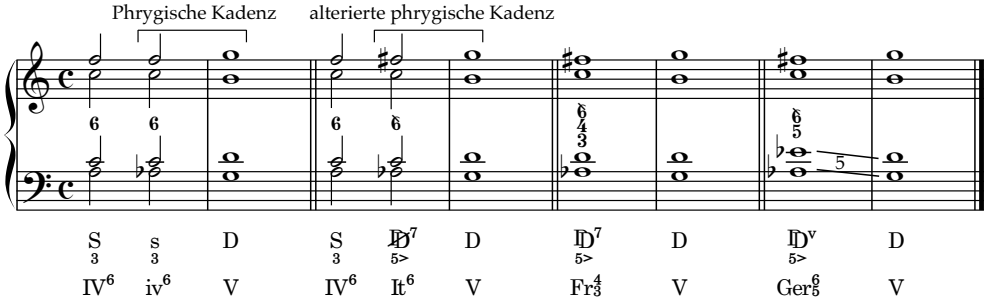
Diese Genese des italienischen Sextakkords sieht man deutlich im langsamen Satz der Sonate C-Dur op. 53 (*Waldstein-Sonate*) von Beethoven (Bsp. 4.42). Auch hier verhält sich der Akkord prädominantisch (doppeldominantisch) in F-Dur.

Wenn wir nun in einer Jazz-Klangumgebung in C-Dur einen Dominantklang über D♭ konstruieren, so können wir es mit Hilfe einer kleinen Mogelei zustande bringen, beinahe ausschließlich mit dem leitereigenen Material von C-Dur auszukommen. Der Trick besteht darin, das D♭ enharmonisch zu C♯ umzunotieren. Wir erhalten dann den Tonvorrat von Melodisch D-Moll (Bsp. 4.43). Der siebte Modus von Melodisch Moll (mit C♯ statt D beginnend), MM7, ist aber nichts anderes als die alterierte Skala.

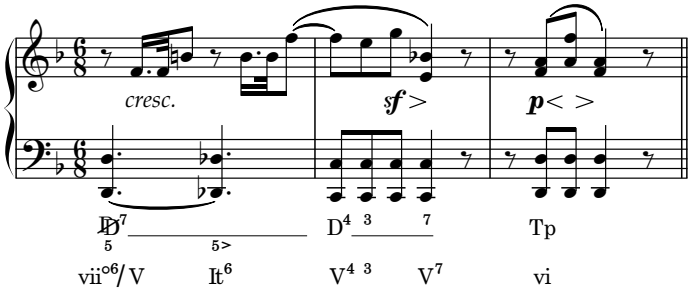
33 Man kann auch von einem *alterierten phrygischen Schluss* sprechen.

34 Hier wird nun einmal ausnahmsweise die Funktionslehre den Verhältnissen in der Jazzharmonik besser gerecht, denn im Jazz wird diese herabgleitende Dominantform tatsächlich meistens einfach-dominantisch, nicht doppeldominantisch eingesetzt.

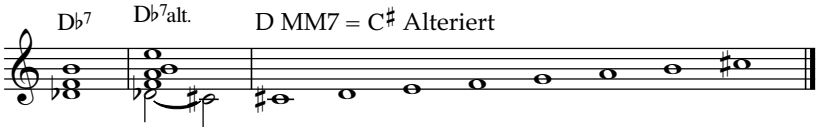
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.41: Die Entstehung der alterierten Prädominanten



Bsp. 4.42: Ludwig van Beethoven, *Waldstein-Sonate*, zweiter Satz

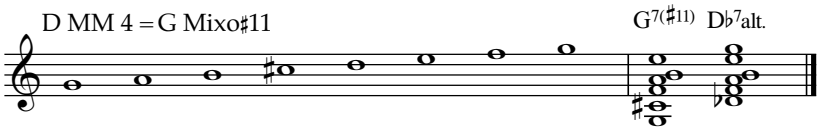


Bsp. 4.43: Die alterierte Skala für ♭II^7

Der vierte Modus von Melodisch D-Moll (MM4) beginnt mit G. Eine V^7-Skala über G mit C♯ – das ist Mixo♯11. Letztlich entscheidet nur die Wahl des Basstones, ob man die Hauptdominante G mit ♯11 hört oder die sie vertretende Dominante über D♭ (alias C♯) mit der alterierten Skala (Bsp. 4.44).

Eine alterierte Dominante und eine Mixo♯11-Dominante mit gleichem Tonmaterial haben Grundtöne im Abstand eines Tritonus.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

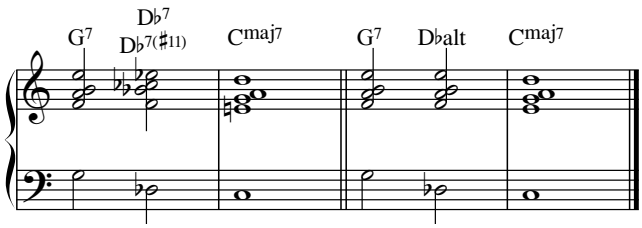


Bsp. 4.44: Mixo♯11 für tritonusentfernte Dominantklänge

Auf dieser Materialgleichheit basiert das Prinzip der Tritonusvertauschung. Die tritonusvertauschte Dominante, die sich also nicht im Quintfall, sondern halbtönig abwärtsgleitend auflöst, heißt *Substitutdominante*.

Substitutdominante: tritonusvertauschte Dominante, einen Halbton über der Zieltonika bzw. einen Tritonus unter der ursprünglichen Dominante liegend. Arbeitet man mit Stufenbezeichnungen, so werden Substitutdominanten mit *sub V* oder *sub D* abgekürzt. Achtung: sub D meint nicht „Subdominante".

Allerdings wird die Substitutdominante selten alteriert gespielt, sondern fast immer als Mixo♯11. Dadurch dreht sich das Spiel um: Ist die Substitutdominante Mixo♯11, dann ist die Hauptdominante alteriert. Greift man eine alterierte Dominante (oder eben deren Tritonusvertauschung), dann steigert man die Dominantwirkung gegenüber der leitereigenen Form. Und Substitutdominanten werden gerne als Steigerung der Originaldominante eingesetzt. Daher ist die Wendung in Bsp. 4.45 links gebräuchlicher als diejenige rechts.



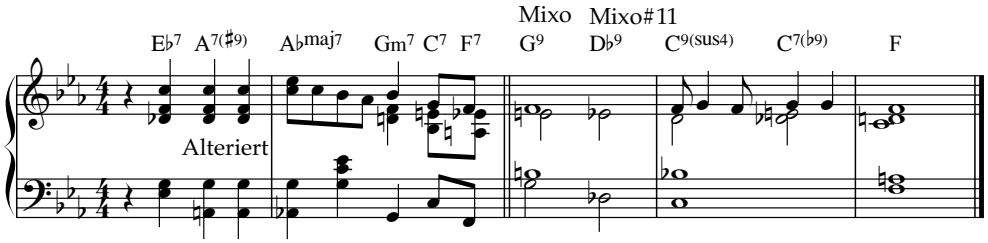
Bsp. 4.45: Zwei Formen der Tritonusvertauschung

Die doppelte Chiffrierung für $D^{\flat 7}$ und $D\flat^{7(\sharp 11)}$ im ersten Takt soll noch einmal verdeutlichen: Das dort verwendete Voicing ist zwar unser wohlbekannter Passepartout-Griff für den D^7, welcher die ♯11 nicht berücksichtigt. Dennoch wird die ♯11 in der Skala von sub V-Akkorden in fast allen Fällen enthalten sein. Der betreffende Ton, hier ist es G, ist in der Haupttonart (C-Dur) leitereigen. Die nicht alterierte 11 bzw. 4 der mixolydischen Skala, das wäre hier der Ton G♭, würde hingegen aus der Tonart herausführen. Auch hier gilt: Die Skalen werden so weit wie möglich aus dem diato-

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

nischen Material der Tonart gebildet. Deswegen also D♭7 mit ♯11, was aber wiederum nicht heißt, dass Mixolydisch als Skala für die sub V7 auf der ♭II unter allen Umständen ausgeschlossen wäre.

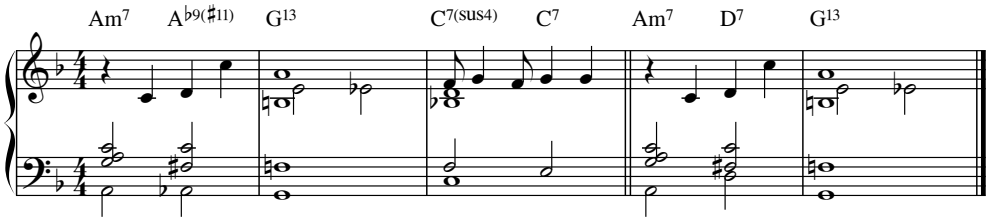
Wie gesagt: Meist werden Substitutdominanten aus Mixo♯11 gebildet. Es gibt aber ab und zu Fälle, in denen eine Substitutdominante aus der alterierten Skala passt. Im Ausschnitt aus Gershwins *They Can't Take That Away From Me*, den Bsp. 4.46 zeigt (links), bleibt das Voicing für die leitereigene, mixolydische Dominante E♭7 bestehen, während der Bass in den Grundton der Tritonussubstitution (A) wechselt.



Bsp. 4.46: George Gershwin, *They Can't Take That Away From Me* (links) und *Our Love Is Here To Stay* (rechts)

Oft ist jedoch mit dem Wechsel zwischen Dominante und Substitutdominante (V und sub V) der klanglich reizvollere Wechsel der Skala verbunden, wie z. B. im zweiten Takt von Gershwins *Our Love Is Here To Stay* (rechts in Bsp. 4.46).

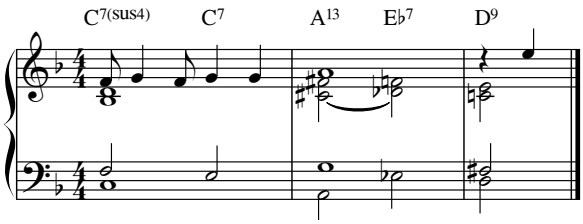
Nach diesen ersten vier Takten wird dann im fünften Takt (Bsp. 4.47) von vorneherein die Substitutdominante A♭7 statt D7 (als Dominante zu G) eingesetzt. Die Bassführung wird dadurch elegant chromatisch fallend. An der quintfälligen Bassführung über D7 wäre im Übrigen nichts auszusetzen, aber die erste Fassung ist doch jazziger.



Bsp. 4.47: George Gershwin, *Our Love Is Here To Stay*, T. 5 f.

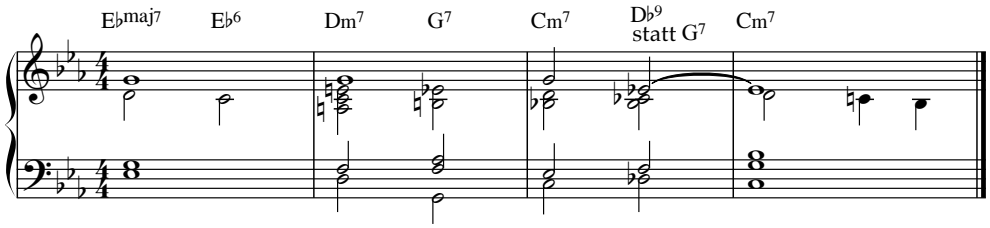
In Takt 8 desselben Standards wechselt A7 mit E♭7, dadurch eine harmonische Bewegung in halben Takten erzeugend (Bsp. 4.48).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.48: George Gershwin, *Our Love Is Here To Stay*

Die Tritonusvertauschung funktioniert selbstverständlich auch mit Sekundärdominanten. Jede Dominante kann durch ihre Tritonusvertauschung substituiert werden. Wer einmal die Klangwelt der herabgleitenden D^7-Formen für sich entdeckt hat, läuft Gefahr, süchtig danach zu werden. Man sollte das Substituieren aber nicht übertreiben. Ein Beispiel für den wohldosierten, geschmackvollen Einsatz einer Substitutdominante ist die gängige Harmonisation von Harold Arlens *Come Rain Or Come Shine* (Bsp. 4.49; ein Leadsheet findet sich z. B. in Leonard: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 88). Hier wird das anfängliche E♭-Dur sofort in Richtung C-Moll verlassen. Dessen Dominante G wird bei ihrem zweiten möglichen Auftreten (Takt 3) der Abwechslung halber tritonusvertauscht verwendet.



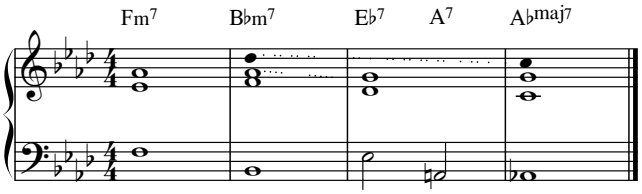
Bsp. 4.49: Harold Arlen, *Come Rain Or Come Shine*, melodischer Grundriss und Changes

Dies ist also ein Beispiel für eine Sekundär-sub V-Verbindung, zumindest wenn man als Tonika E♭-Dur annimmt, was strenggenommen nicht ganz richtig ist, denn Harold Arlen lässt den Song zwischen Dur und dem parallelen C-Moll changieren. Dies versinnbildlicht das wechselvolle Schicksal der Ehe, um die es geht („Come Rain or Come Shine", in guten wie in schlechten Zeiten). Eine solche Mehrdeutigkeit hätte auch Schubert oder Schumann einfallen können.

Der Einsatz einer Substitutdominante ist selbstverständlich nur dann möglich, wenn sich die Melodie mit $\flat II^{7(\sharp 11)}$ (oder gegebenenfalls $\flat II^{alt}$) verträgt oder die Lead-Stimme pausiert. Im Beispiel oben passt der Melodieton E♭ sowohl zu G^7 in Moll als auch zum tatsächlich verwendeten $D\flat^7$.

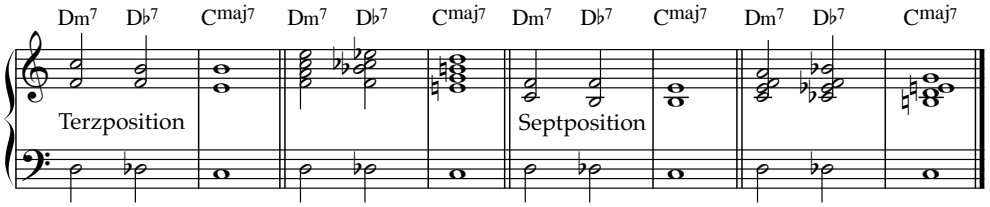
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Regelmäßig wird in Leadsheets eine Substitutdominante vorgeschlagen, wenn einer der beiden Guide Tones der Dominante, die Terz oder die Septime, über längere Zeit in der Melodie verbleiben; bei konstantem Grundton in der Melodie funktioniert es natürlich auch. Ein häufig zitiertes Paradebeispiel dafür ist Jerome Kerns *All The Things You Are*[35] (Bsp. 4.50). Hier liegt im dritten Takt die Terz von E♭^{7} in der Melodie. Sie wird gerne zur Septime der zugehörigen Substitutdominante A^7 umfunktioniert (strenggenommen Heses-Dur).



Bsp. 4.50: Jerome Kern, *All The Things You Are*, Changes und Guide Lines

Substitutdominanten sind eine elegante Möglichkeit, „brave" Wendungen jazziger zu reharmonisieren. Wenn in einem Leadsheet eine II-V-I-Wendung erscheint, ist es einen Versuch wert, die V zu substituieren. Bsp. 4.51 zeigt dies für zwei- und vierstimmige Voicings.



Bsp. 4.51: Voicings für die II-sub V-I-Verbindung

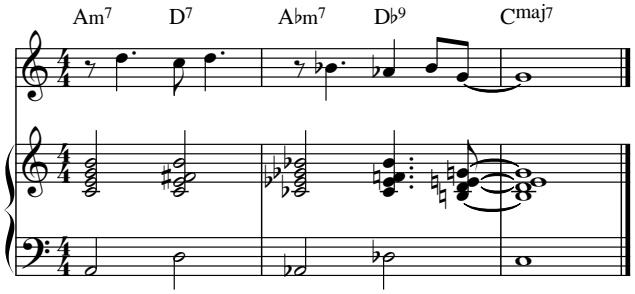
Elegant ist es auch, eine gesamte II-V-Verbindung um einen Tritonus zu versetzen. Der Schluss des A-Teils des bereits zitierten *Satin Doll* (Bsp. 4.52 zeigt eine II-V-Verbindung (in C-Dur), aber nicht Dm^7-G^7, sondern die tritonusentfernte Transposition dieses Akkordpärchens.

A♭m^7 vertritt die II. Stufe Dm^7, D♭^{7} ist die Substitutdominante zu G^7. Auch daraus lässt sich ein Kadenzmodell entwickeln (Bsp. 4.53).

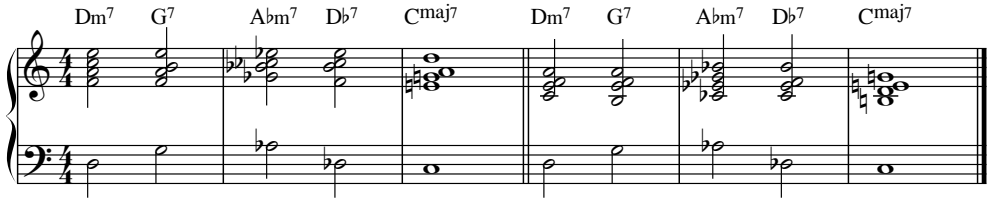
Welche Skala gehört in diesem Zusammenhang zu A♭m^7? Von Haus aus erhält Xm^7 selbstverständlich Dorisch. Aber in diesem Zusammenhang könnte man auch Melo-

35 Long: The Real Book Of Jazz, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.52: Duke Ellington, *Satin Doll*, Schluss



Bsp. 4.53: Kadenzmodell zum Üben der sub II-sub V-Verbindung

disch Moll von A♭ aus verwenden. Der folgende $D♭^7$ verlangt als sub V nach Mixo♯11 auf D♭, und das ist identisch mit MM4 auf A♭. Die sub II und die sub V hätten dann identisches Material. Aber auch der Wechsel des Materials von Dorisch auf A♭ zu MM4 von A♭ kann seinen Reiz haben. Das Ohr sollte entscheiden.

Übung 69: Kadenzen mit Substitutdominante üben

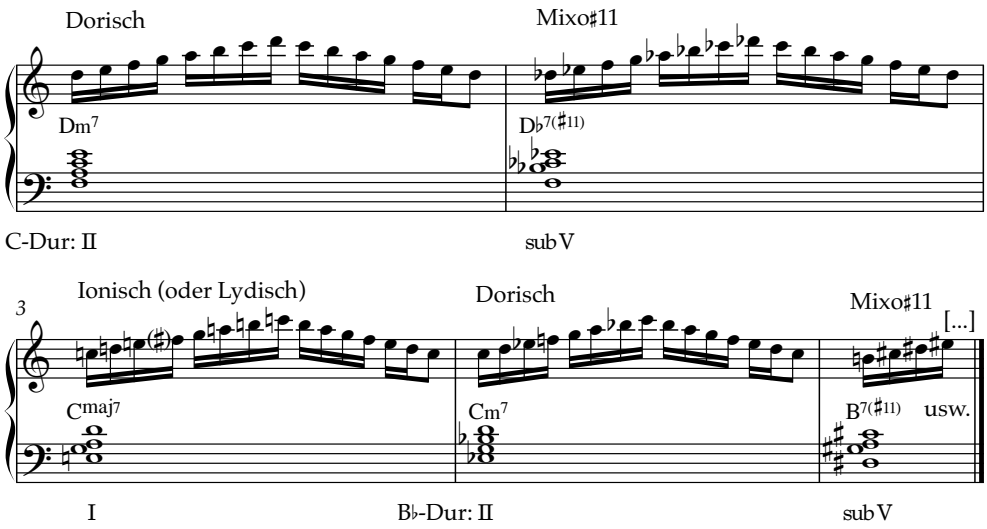
Üben Sie die IIm^7-$♭II^{7(♯11)}$-I^{maj7}-Kadenz aus Bsp. 4.51 (S. 200) mit zunächst zweistimmigen, dann auch vierstimmigen Voicings rechts und dem Bass in der linken Hand als Tune-Up-Sequenz.

Übung 70: Akkordskalen für Substitutdominanten üben

Üben Sie die gleiche Kadenz mit vierstimmigen Left-Hand Voicings, bei Bedarf auch mit den Akkordskalen rechts (nach dem Vorbild von Bsp. 4.54). Die Akkordskalen sind: Dorisch für die II, Mixo♯11 für die Substitutdominante sowie Ionisch oder auch Lydisch (dann in C-Dur mit F♯) für die I.

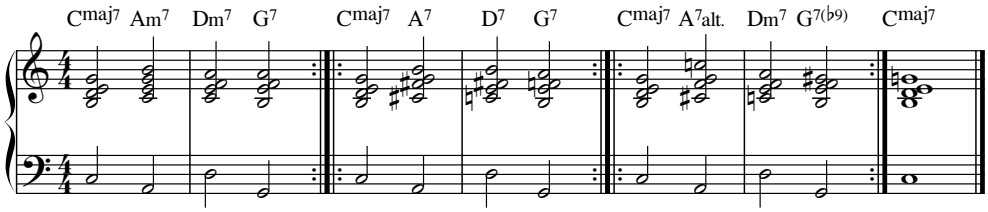
Mit dem Hilfsmittel der Tritonussubstitution vervielfachen sich nun die Möglichkeiten, bei Turnarounds für Abwechslung zu sorgen. Wir haben schon gesehen, dass in dem wichtigen Turnaround I-VI-II-V die ursprünglichen Mollstufen (VI und II)

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.54: Akkordskalen für die sub II-sub V-Verbindung, als Tune-Up-Sequenz

häufig als Dominantseptakkorde erklingen. In einem weiteren Schritt können diese dann durch deren Substitutdominanten ersetzt werden. Bsp. 4.55 zeigt zunächst die diatonische Form, dann eine radikale Dominantisierung nach dem „V vor V"-Prinzip und schließlich die Verwendung von Alterationen.

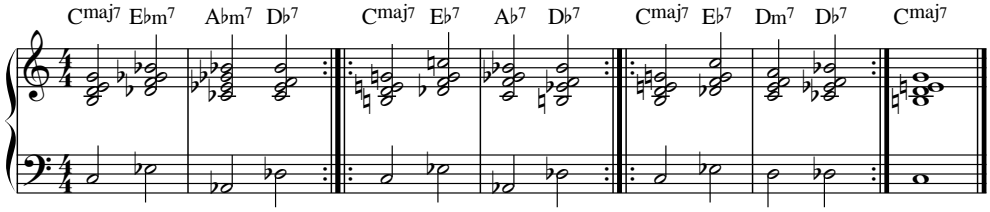


Bsp. 4.55: Turnaround-Varianten

In Bsp. 4.56 werden nun schlichtweg alle Akkorde, auch die Moll-Septakkorde, durch ihre Tritonusvertauschungen reharmonisiert (mit Ausnahme der I-Akkorde und des Dm7 im letzten Modell).

Es ließen sich nach diesem Verfahren noch unzählige Varianten erzeugen. Jeder Moll-Akkord kann dominantisiert werden, jede Dominante und jede Mollstufe kann tritonussubstituiert werden. Natürlich geht das nur dann, wenn sich in den Turnaround-Takten melodisch nichts ereignet, was dem im Weg stünde. Aber Turnarounds stehen ja zumeist in den letzten zwei Takten eines Songs. Dort pausiert die Melodie-

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 4.56: Turnaround-Varianten mit Tritonusvertauschungen

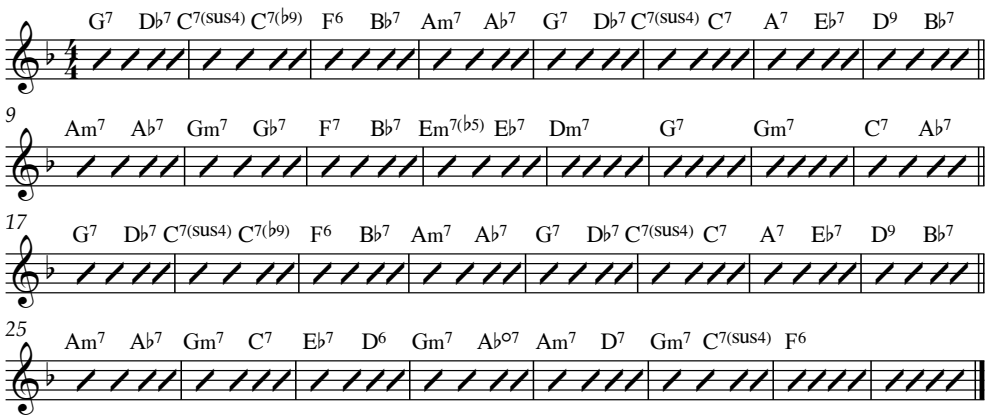
stimme häufig oder führt ausschließlich ihren Schlusston, den sie aber auch nicht über die vollen zwei Takte aushalten muss.

Übung 71: Turnaround-Varianten üben

Spielen Sie nach Bedarf einzelne Turnaround-Varianten (nach dem Muster oben oder selbst erfundene) in verschiedenen Tonarten und Griffvarianten.

Übung 72: Substitutdominanten analysieren

Bsp. 4.57 zeigt mögliche Changes zu Gershwins *Our Love Is Here To Stay*. Dort wurde – wo immer es ging – mit Substitutdominanten reharmonisiert. Dadurch wirken die Changes vielleicht an der einen oder anderen Stelle überladen. Finden Sie alle sub V-Akkorde und bestimmen Sie, welche Skalenform der Dominante jeweils zuzuordnen ist. Wo ist es günstiger, auf die Substitution zu verzichten? Spielen Sie eine einfache vierstimmige Klavierbegleitung (Akkorde rechts, Bass links).



Bsp. 4.57: Substitutdominanten anbringen

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Anregung zum Hören: Wenn Sie Jazzdarbietungen live oder aus der Konserve hören, werden Sie bemerken, wie häufig Substitutdominanten eingesetzt werden, sei es als eigenständige Changes, als flüchtige Durchgangsakkorde (als *chromatic approach* zum nachfolgenden Klang) oder als Turnaround-Variante. Achten Sie beim Zuhören einmal bewusst auf den Einsatz dieser Klänge.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

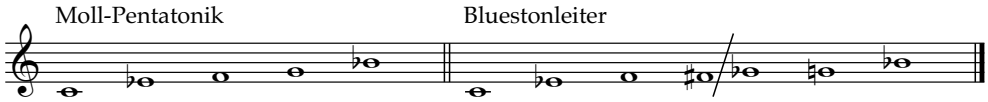
5 Der Blues

Der Blues ist eine eigenständige, von den frühen Jazz-Stilen unabhängige Ausdrucksform der afro-amerikanischen Kultur. Er verkörpert das Lebensgefühl der Afroamerikaner in den USA und ist schon von daher mit den Begriffen einer europäischen Musiktheorie und Musikwissenschaft nicht erschöpfend erklärbar.

Schnell ist der Blues in den Jazz und andere Genres wie z. B. die Rockmusik eingedrungen. Doch wenn Sie einen Standard wie Bobby Troups *Route 66* hören, so werden Sie zwar die Blues-Form wiedererkennen, von der Wirkung her ist es jedoch Easy-Listening-Musik in Reinkultur. Im Blues geht es eben nicht um Entspannung bei einem Cocktail in der Hotelbar oder am Steuer eines amerikanischen Straßenkreuzers auf den legendären Highways, sondern um Lebenskonflikte. Und Konflikte kennzeichnen auch die Klangwelt des Blues.

5.1 Die Melodik des Blues

Als ein in der Volksmusik verwurzelter Stil basiert der Blues melodisch auf der urtümlichsten aller Skalen, der Pentatonik, genauer gesagt: auf der Moll-Pentatonik. Diese wurde jedoch schon bald um die *flatted fifth*, die verminderte Quinte bzw. den Tritonus, erweitert (Bsp. 5.1).[1]

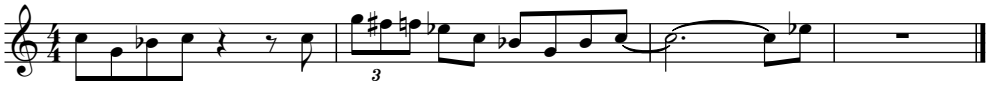


Bsp. 5.1: Pentatonik und Bluestonleiter

Auch wenn man sich bei melodischen Improvisationen auf das Material dieser sechstönigen Bluestonleiter beschränkt, wird sich schon ein gewisses Blues-Feeling einstellen (Bsp. 5.2).

1 Abgesehen davon, dass im Jazz Enharmonik vor allem pragmatisch betrieben wird (bessere Lesbarkeit), gibt es durchaus verschiedene Auffassungen davon, ob die *flattet fifth* tatsächlich als solche zu notieren ist, oder doch – wie hier zumeist – als erhöhte Quarte. Letzteres entspricht ihrer (ungefähren) Repräsentation in der Partialtonreihe (Ton 11, siehe Bsp. 5.8) und beißt sich für klassische Augen weniger stark mit der Bassstufe 5 (in C-Dur gedacht also G). Vgl. dazu die Schreibweisen in Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 201 ff. und Schoenmehl: Modern-Jazz-Piano – die musikalischen Grundlagen in Theorie & Praxis, S. 168 ff.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 5.2: Eine Improvisation anhand der Blues-Skala

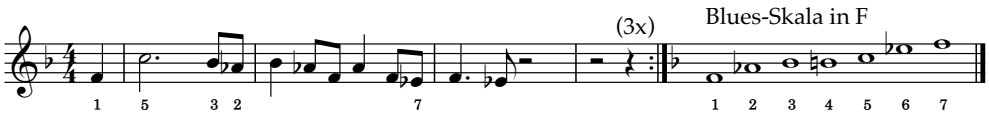
Hier wird im Wesentlichen die Blues-Skala auf- bzw. abwärts dekliniert. Dass es viel sparsamer geht, zeigte schon der in Kapitel 1.1 zitierte *C Jam Blues* (Bsp. 1.4 auf S. 11).

Übung 73: Die Blues-Skala

Üben Sie die Blues-Skala in den wichtigsten Jazz-Tonarten (G, C, F, B♭ und E♭). Erfinden Sie kleine Licks anhand der Bluestonleiter.

> **Lick:** Kleine, improvisierte Phrase, entweder als Material zum Üben (es gibt Licksammlungen) oder eine Phrase, die für einen bestimmten Jazzstil oder eine Musikerpersönlichkeit charakteristisch ist („Ein Lick im Stile von . . . “).

Mit den sechs Tönen der Bluestonleiter allein kann man eine Menge Musik erzeugen. Deswegen wird die Bluesform häufig als Einstieg in die Jazzimprovisation genutzt. Ein bekannter Blues, der auf einem einfachen Lick beruht, ist Milt Jacksons *Bag's Groove*. Das Thema ist äußerst sparsam gebaut.[2] Sie könnten es leicht transkribieren. Bsp. 5.3 zeigt, dass *Bag's Groove* sich ausschließlich auf Material aus der Bluesskala beschränkt.



Bsp. 5.3: *Bag's Groove* vs. Blues-Skala

Eine viertaktige Phrase, dreimal identisch gespielt – das ist schon fast[3] die gesamte Komposition! Der Blues umfasst folglich zwölf Takte, im Regelfall jedenfalls, und damit setzt er sich deutlich gegenüber den typischerweise 32-taktigen (AABA-Form) oder auch 16-taktigen (z. B. AA'-Form) Themen bzw. Chorussen des Jazz ab. Deswegen konnte Benny Golson eine seiner bekanntesten Kompositionen *Blues March*[4]

2 Ein vollständiges Leadsheet gibt es in Leonard: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 30. Nachfolgend wird es in der Melodiefassung zitiert, die der Komponist persönlich am Vibraphon auf einer Aufnahme der WDR Big Band spielt (WDR Big Band: Blues & Beyond, Track 4). Die Tonart ist dort wie im Original auch F-Dur.

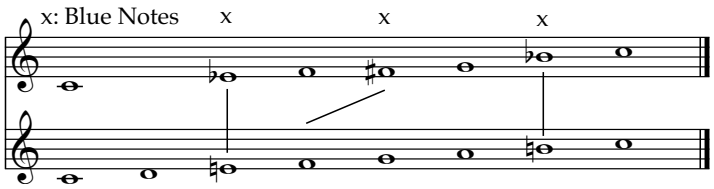
3 Intro, Gegenstimmen und dergleichen sind schon eher Bestandteile des Arrangements.

4 Leonard: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 62.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

nennen: Das Thema zeigt die charakteristische Zwölftaktigkeit des Blues und bluesartige Elemente in der Melodik, doch nur die ersten vier Takte befolgen das typische Harmonieschema des Blues (wir werden es in Kürze betrachten).[5]

Bag's Groove zeigt auch die viele Blues-Phrasen kennzeichnende fallende Bewegungsrichtung, die dem Stimmungsgehalt der meisten Blues-Stücke entspricht.[6] Herunter ziehen uns im Blues aber auch die gegenüber der Durtonleiter oder Dur-Pentatonik erniedrigten Stufen ♭3 und ♭7, und wenn man so will, auch die ♭5. Diese Stufen sind es, die (auf der Ebene des Materials) Konflikte erzeugen, Konflikte nämlich mit der Harmonik. Denn die Pentatonik der frühen Blues-Gesänge traf auf die Dur-Stufen der europäischen Kadenzharmonik. Diese basiert nun einmal hauptsächlich auf der Durtonleiter (siehe Bsp. 5.4).[7]



Bsp. 5.4: Die Konflikte zwischen der Dur- und Bluestonleiter, *Blue Notes*

Man kann dies einmal testen, indem man die Bluestonleitermelodik mit den Hauptstufen der europäischen Kadenz überlagert (Bsp. 5.5). Die „Changes" in der Unterstimme könnten für sich genommen auch ein europäisches Kinder- oder Volkslied begleiten, z. B. *Auf der schwäb'sche Eisebahne*.

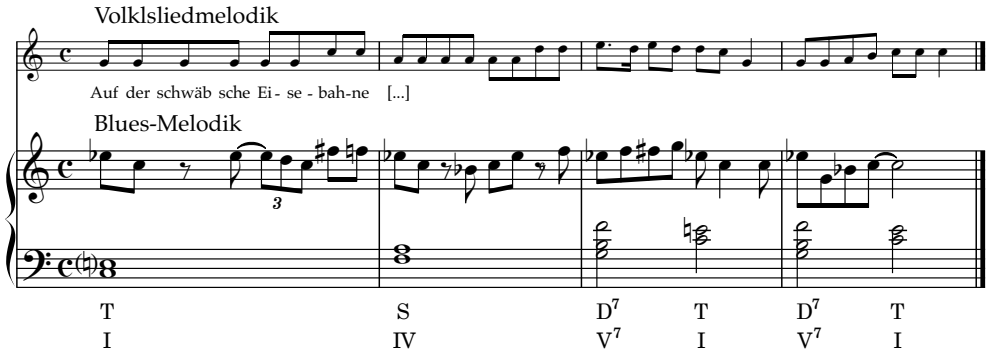
Die in der Moll-Pentatonik gegenüber der Durtonleiter erniedrigten Töne sowie die *flatted fifth* (in Bsp. 5.4 markiert) sind die berühmten *Blue Notes*. Mit ihnen lässt sich auch herkömmlichen Jazz-Standards ein Blues-Feeling verleihen. Die Mollterz der Dominante (in C-Dur also B♭) hatten wir als ♯9 in der alterierten Dominante kennengelernt. Diese ♯9 ist tatsächlich eher ein Blues-Einschlag als eine linear entwickelte Alteration. Blues-Einflüsse durchdringen die konventionelle Jazz-Harmonik, und umgekehrt werden wir noch sehen, dass typische Jazz-Akkordfolgen auch das herkömmliche Blues-Akkordschema bereicherten – damit aber auch teilweise verwässerten.

5 Die sich an die Themenvorstellung anschließenden Soli folgen dann tatsächlich wieder einer der traditionellen Blues-Akkordfolgen. Die verschiedenen Aufnahmen der Art Blakey Combo (den „Jazz Messangers"), für die Benny Golson neben unzähligen anderen Titeln auch den *Blues March* komponierte, demonstrieren dieses durchaus verbreitete Verfahren.

6 Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 203.

7 Vgl. ebd., S. 202.

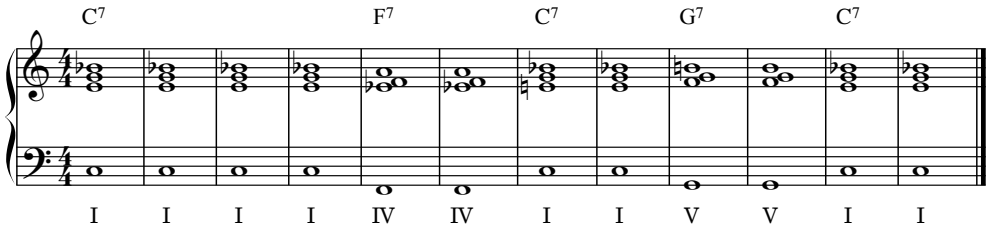
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 5.5: Die Bluestonleiter zu klassischer Funktionsharmonik

5.2 Das Blues-Schema – eine konfliktbeladene Angelegenheit

Vielleicht ist der Konflikt zwischen Skala und Harmonik das auffallendste Merkmal der Blues-Klangwelt. Die traditionelle Harmonielehre versagt bei der Erklärung der Blues-Akkorde auf ganzer Linie. Bsp. 5.6 demonstriert das ursprüngliche Harmonieschema des Blues.

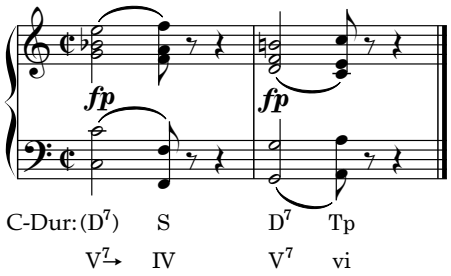


Bsp. 5.6: Das ursprüngliche Harmonieschema des Blues

Alle drei Hauptstufen, I, IV und V (oder T, S und D), sind vertreten, allerdings sämtlich in derselben Akkordform: als D^7-Klänge, wenn man einem Dogma der Funktionstheorie folgt, nach welchem die kleine Septime jedem Durakkord dominantische Funktion verleiht, aufgrund ihrer Eigenschaft als *charakteristische Dissonanz* der Dominantfunktion. Doch wer den ersten Klang, Tonika mit 7-, mit europäischen Ohren hört, nämlich bereits als (Zwischen-) Dominante, so wie es uns Beethoven in der langsamen Einleitung seiner 1. Symphonie vorführt (Bsp. 5.7), der hat die Energetik des Blues maximal missverstanden. Die Dominantseptakkorde (mindestens die der I und IV) sind funktionsfrei zu hören.

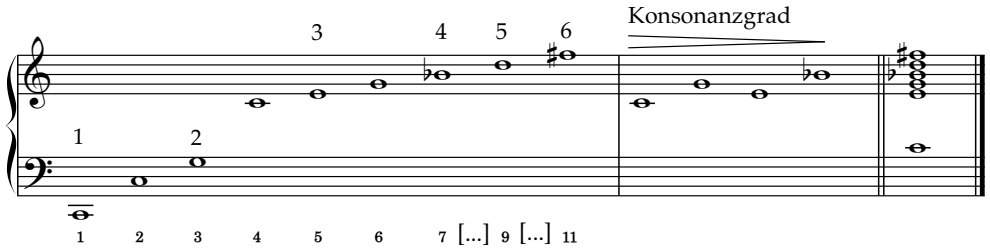
Die I^{7-} bildet im Blues einen Ruhepunkt und nicht einen Spannungsklang. Warum? Grundton, Quinte, Terz und kleine Septime sind die ersten vier Töne der Ober- bzw. Teiltonreihe. Man kann sagen: Die an vierter Stelle der Teiltonreihe (Bsp. 5.8) erschei-

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 5.7: Ludwig van Beethoven, Symphonie Nr. 1 C-Dur, langsame Einleitung des ersten Satzes

nende Tonqualität, die Septime (sie ist aber insgesamt der siebte Ton der Partialtonreihe) führt noch nicht die Riege der Dissonanzen an, sondern sie wird nach der Quinte und der Terz noch als eine abgeschwächte Form Konsonanz wahrgenommen.



Bsp. 5.8: Die ersten Töne der Partialtonreihe und der *akustische Akkord*

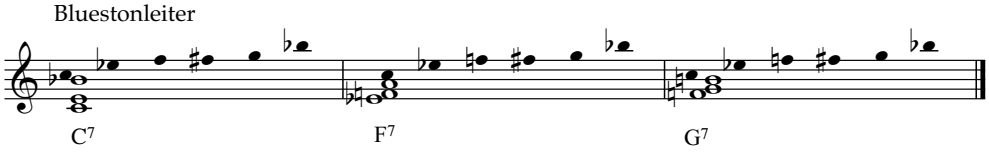
Es gibt auch die Auffassung, das B♭ in der Teiltonreihe sei ein „verstimmtes", nämlich zu hohes A.[8] Tatsächlich ist Ton 7 auch keineswegs ein echtes B♭, sondern etwas zu tief. Damit wäre der Blues-Septakkord ein Derivat der Dur-Pentatonik (C-D-E-G-A). Übrigens ist er auch eine Teilmenge aus dem sog. *akustischen Akkord* (Bsp. 5.8 rechts). Dieser von Skrjabin und seinen Zeitgenossen gerne verwendete Klang ist ebenfalls ein Auszug aus der Partialtonreihe.

Genau dieser Akkord ist übrigens gerade im Blues als bombastischer Schlussakkord beliebt. Wir kennen ihn schon als $V^{7(\sharp 11)}$, basierend auf Mixo♯11. Als solcher hätte er wieder dominantische Funktion. Aber eben diese Funktion ist im Blues außer Kraft gesetzt.

Das Besondere am Blues ist, dass zu den drei strukturkonstanten Septakkorden I^7, IV^7 und V^7 stets das unveränderte Melodiematerial der Bluestonleiter erklingen kann. Anders als bei der Improvisation über Changes wechselt das Improvisationsmaterial also nicht (zumindest nicht notwendigerweise) mit dem Wechsel der Harmonien (Bsp. 5.9).

8 Bernstein: Musik - die offene Frage, S. 39.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 5.9: Die Blues-Skala im Zusammenspiel mit den drei Blues-Akkorden

Der viertaktigen Phrase in Bsp. 5.5 ließe sich problemlos ein zwölftaktiges Blues-Harmonieschema unterlegen. Wenn wir sie also dreimal erklingen lassen, dann hätten wir bereits mit einer einzigen melodischen Idee einen ausgewachsenen Blues komponiert (Notenbeispiel 5.10). Das ist das Prinzip, das uns schon in *Bag's Groove* (Bsp. 5.3) oder – noch lapidarer – in Duke Ellingtons *C Jam Blues* begegnete: Ein einziger melodischer Einfall wird zweimal unverändert wiederholt, mit dreimal unterschiedlicher Harmonisierung. In der Sprache der Formenlehre wäre das eine AAA-Form, wobei jeder melodische A-Teil harmonisch neu beleuchtet wird.[9]

Die Töne der Bluestonleiter (und damit unserer Melodieidee) erzeugen zu jedem der drei Akkorde neue Reibungen, ja teilweise heftige Dissonanzen. Darin liegt der Reiz des Blues-Schemas.

Das Zwölfttakt-Schema des Blues mit seiner inneren Dreiteiligkeit (drei Phrasen zu vier Takten) stellt sich hinsichtlich der Melodik (und ggf. des Textes) freilich häufiger als AAB dar. Dies ist der typische Aufbau des Blues, von seinen Anfängen über die Adaptionen in der Pop- und Rockmusik bis heute:

1. Anfangsphrase	A	4 Takte
2. identische oder leicht variierte Wiederholung	A oder A'	4 Takte
3. neue, kontrastierende oder fortspinnende Phrase	B	4 Takte

Dieser klare melodische Aufbau spiegelt auch den typischen Textaufbau einer Bluesstrophe wider. Als Beispiel sei hier eine Strophe aus dem *Stormy Monday Blues* von T-Bone Walker zitiert:

They call it stormy Monday, but Tuesday 's just as bad.
They call it stormy Monday, but Tuesday 's just as bad.
Wednesday 's even worse; Thursday 's awful sad.[10]

9 Bereits allein durch die veränderte harmonische Einkleidung gewinnt jeder „A"-Abschnitt gleichwohl eine neue Funktion: Eröffnen – Bekräftigen (oder Variieren) – Schließen. Man steigt in der Zeitkunst Musik nie mehrmals in denselben Fluss.

10 T-Bone Walker: T-Bone Blues, Track 8.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Bsp. 5.10: Die Phrase aus Bsp. 5.5 mit typischen Blues-Harmonien versehen

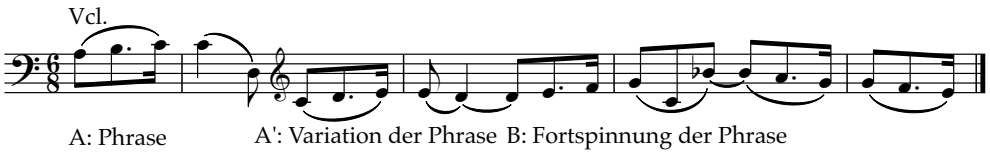
Äußerlich entspricht dies der europäischen Barform: These, Wiederholung (im Blues: gleiches Melodiematerial in veränderter harmonischer Beleuchtung), Fortführung oder Conclusio oder auch Antithese, je nachdem.[11]

Die in Bsp. 5.11 wiedergegebene thematische Bildung aus dem Vorspiel zu *Tristan und Isolde* von Richard Wagner zeigt einen ähnlichen Aufbau, in diesem Fall aus einer Phrase, deren Variation und Fortspinnung bestehend. Es handelt sich um einen auch in der „Klassik" verbreiteten Archetyp, ableitbar aus dem von der traditionellen Formenlehre beschriebenen Syntaxmodell des *Satzes*.[12]

11 In einer Form der Selbstähnlichkeit wiederholt die Gesamtform der drei Strophen des *Stormy Monday Blues* den Aufbau der zitierten ersten (These, Bekräftigung, Weiterführung oder Conclusio): Die ersten beiden Strophen erzählen vom Elend der Wochentage, die dritte bezeichnet die Ursache dessen: Liebesleid (was sonst?).

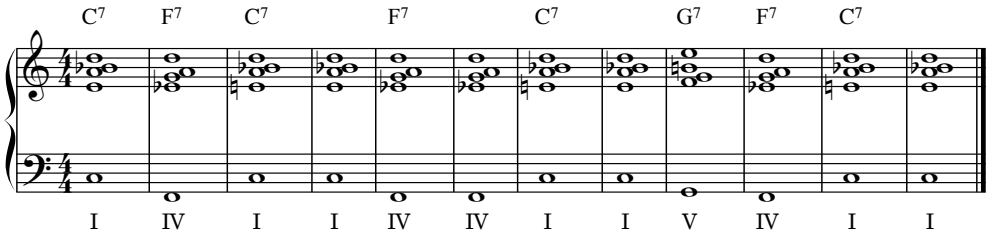
12 Das Bauprinzip „Satz" (siehe auch oben S. 53) wurde bereits im 19. Jahrhundert beschrieben, besonders einflussreich aber im Umfeld der Schönberg-Schule durch Erwin Ratz (Ratz: Einführung in die musikalische Formenlehre, S. 23 f.).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



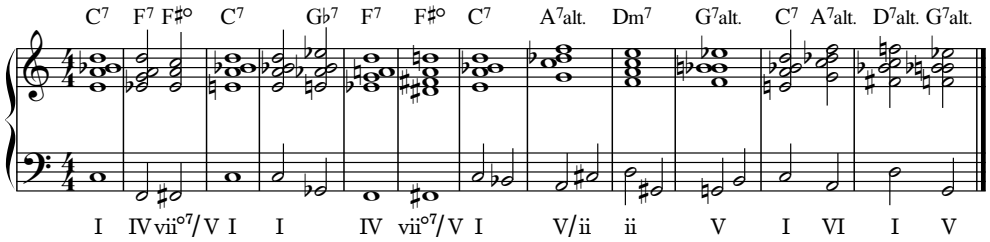
Bsp. 5.11: Richard Wagner, *Tristan*-Vorspiel

Das in Bsp. 5.12 wiedergegebene, zwölftaktige Harmonieschema (4 Takte I, 2 Takte IV, 2 Takte I, 2 Takte V und 2 Takte I) hat unzählige Varianten erfahren.[13] Kaum ein Blues, den Sie im Ohr haben, wird exakt diesem Modell genügen. Schon früh wurde bereits im ersten Viertakter die IV eingeschoben. Auch die V am Ende wurde gerne über die IV verlassen.



Bsp. 5.12: Ein erweitertes Blues-Harmonieschema

Bsp. 5.13 zeigt ein weiteres, seit dem Swing weit verbreitetes Schema. Dort gibt es Zwischendominanten, eine II-V-Verbindung und einen Turnaround.



Bsp. 5.13: Ein für die Swing-Epoche typisches Blues-Harmonieschema

13 Eine davon haben wir ohne viel Aufhebens bereits in Bsp. 5.10 eingesetzt.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

F♯° in Takt 2 modifiziert den F^7 nur leicht. Im vierten Takt ist G♭^{7} die Tritonussubstitution von C^7. Und Dm^7 im letzten Viertakter (mit vorgeschalteter Zwischendominante) erweitert die Dominante zu einer II-V-Verbindung. Am Schluss gibt es einen Turnaround, genau wie in einem typischen Standard.

Die Stimmführung im Übergang von Takt 2 zu Takt 3 sowie Takt 6 zu Takt 7 wird klassisch gebildete Tonsetzer zu Recht befremden. Doch Bassisten werden entweder das F♯ nach G führen (in die Stellung C^7/G) oder das F♯ als Walking Bass in Vierteln bereits vorher in Richtung auf ein elegantes Erreichen des neuen Grundtones C verlassen. Der Bass in Halben soll hier nur das Prinzip verdeutlichen.

Es gibt noch viele weitere Varianten (Mollblues, Parker-Blues,[14] Blues im Dreiertakt usw.), deren Vorstellung hier zu weit führen würde. Eines aber verändert sich (von Spezialfällen abgesehen) nicht: die Zwölftaktigkeit.[15] Allerdings gibt es Kompositionen in 32-taktiger Songform, die gerne in Blues-Manier gespielt werden, ohne dass es sich um echte Bluesstücke handelte. Ein bekanntes Beispiel ist die Ballade *Willow Weep For Me*, komponiert von Ann Ronell.[16]

Mit der Kenntnis der Bluesform und dem überschaubaren Tonvorrat der Blues-Skala können wir nun eigene Blues-Stücke komponieren oder „er-improvisieren". Wenn wir den in Bsp. 5.2 (S. 206) wiedergegebenen Lick aufgreifen, etwas verändert wiederholen und dann fortspinnen, ergibt sich eine AA'B - Form (Bsp. 5.14).

Die Tatsache, dass das Improvisationsmaterial im Blues von den Changes unabhängig ist, macht es besonders leicht, eigene Ideen, Phrasen, sprich *Licks* zu erfinden und mit wenigen Einfällen bereits eine zwölftaktige Form auszufüllen.

Übung 74: Einen Blues komponieren

Ergänzen Sie eigene, schriftlich entworfene oder er-improvisierte Licks zu zwölftaktigen Bluesformen.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass die Trennung der beiden Tonvorräte – Blues-Skala auf der einen, Dur-Moll-Akkordik auf der anderen Seite – im Blues-Spiel nicht sklavisch durchgehalten wird. So wird über I^7 und IV^7 durchaus auch gerne im

14 Schoenmehl: Modern-Jazz-Piano – die musikalischen Grundlagen in Theorie & Praxis, S. 174.

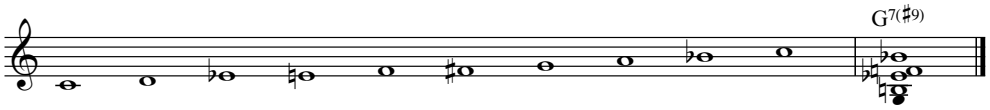
15 Ein Blues im 3/4-Takt umfasst bemerkenswerterweise 24 Takte. Das deckt sich mit dem Befund, dass Perioden in der klassisch-romantischen Epoche dann, wenn sie in einfachen Taktarten (2/4, 3/4, 3/8) auftreten, meist doppelt so lang sind, wie man gemeinhin unterstellt: Die als typisch angesehene Achttaktigkeit des Syntaxmodells *Periode* gibt es in zusammengesetzten Taktarten wie dem 4/4- oder 6/8-Takt. Dort muss man jeden Takt doppelt zählen. Genauso ist es über ein Jahrhundert später im Blues der Fall. Weil die zusammengesetzten Taktarten häufiger vorkommen als die einfachen, führt dies im Falle der klassischen Achttaktperiode zu einer verzerrten Wahrnehmung.

16 Die Nähe zum Blues hört man eindrücklich in der Einspielung des Paul-Kuhn-Trios (Paul Kuhn Trio: My World of Music).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Bsp. 5.14: Eine kleine Blues-Komposition

mixolydischen Modus improvisiert. Über der V^7 hört man oft die Töne der alterierten Dominantskala (und oft auch das passende Akkordvoicing dazu). Dem trägt die *erweiterte Bluesskala*[17] Rechnung (Bsp. 5.15 links).



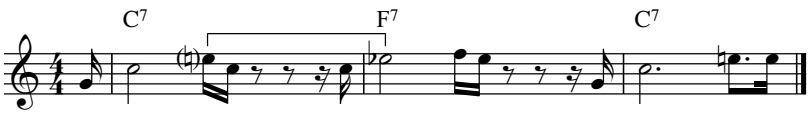
Bsp. 5.15: Die erweiterte Blues-Skala und ein Voicing für die alterierte V

Dieser Tonvorrat enthält C Mixolydisch und F Mixolydisch. Für die Dominante bleibt allerdings nicht viel Charakteristisches übrig: Die Septime F, die ♭6 und vor allem die ♯9 (A♯ alias B♭). Zusammen mit einer Durterz in der Begleitung ergibt sich damit für die Dominante ein Voicing, das zu Alteriert passt, im übrigen ein alter Bekannter (Bsp. 5.15 rechts).

Wer Gefallen am Komponieren von Blues-Stücken findet, wird bald die Grenzen der Blues-Skala überwinden. Das gilt auch für die Bindung an das Harmonieschema. Der bereits zitierte *Blues March*[18] Benny Golsons ist nur ein Beispiel unter vielen. Der Anfang kann auch als Kronzeuge für den erweiterten Tonvorrat der Bluesmelodik gelten, wie Bsp. 5.16 zeigt (dort der besseren Vergleichbarkeit wegen mit Bsp. 5.15 nach C-Dur transponiert): Dort treten kurz nacheinander die Durterz und die Mollterz (als *Blue Note*) auf.

17 Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 208.
18 Leonard: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 62.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



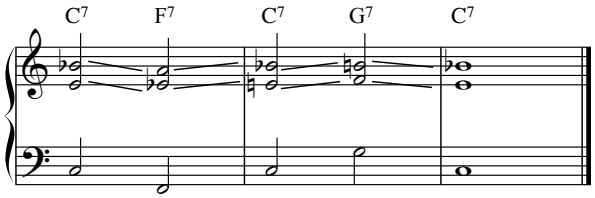
Bsp. 5.16: Der erweiterte Blues-Tonvorrat in *Blues March*

5.3 Eine einfache Begleitung für den Blues

Die ursprünglichen Blues-Akkorde I^7, IV^7 und V^7 haben im Hinblick auf das Finden einer elementaren Akkordbegleitung zwei nützliche Eigenschaften: Es sind Dominantsept-Formen (nota bene: nicht Dominantfunktionen) und sie stehen zueinander in Quintverwandtschaft. Wie wir in Kapitel 2.11 gesehen haben, sind die charakteristischen Töne für Dominantseptakkorde die Guide-Tones Terz und Septime. Dabei kommt uns eine überaus praktische Eigenschaft der Guide-Tones in D^7-Akkorden zugute:

> Der Tritonus zwischen Terz und Septime wandert beim Wechsel in einen quintverwandten Dur-Septakkord (D^7) einen Halbton auf- bzw. abwärts.

Um von der Terz und der Septime im C^7 zur Septime und Terz in F^7 zu wechseln, rutscht man einfach jeweils einen Halbton abwärts. Die ehemalige Terz wird zur Septime und umgekehrt. Beim Wechsel von C^7 nach G^7 gleitet man analog dazu aufwärts. Bsp. 5.17 verdeutlicht dies.



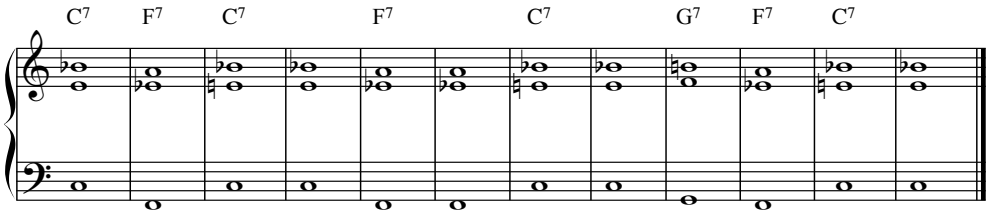
Bsp. 5.17: Zweistimmige Voicings für quintverwandte Dur-Septakkorde

Mehr bedarf es nicht für eine einfache zweistimmige Begleitung im Blues, wie Bsp. 5.18 demonstriert.

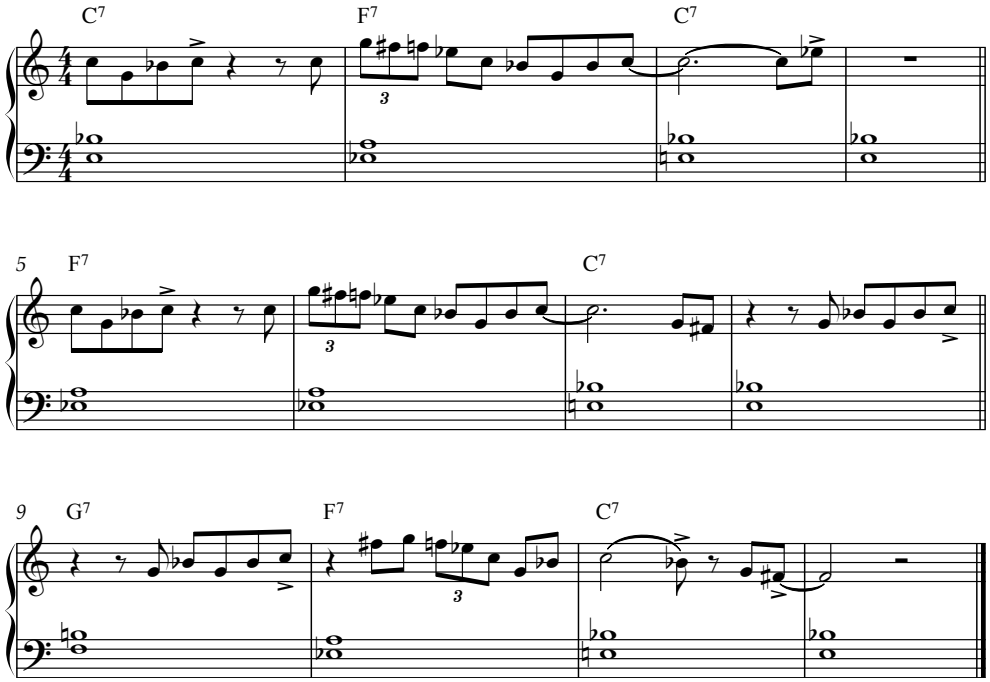
Diese Stimmführung eignet sich ebenso gut als Left-Hand Voicing, wenn die rechte Hand das Thema spielt oder improvisiert. Bsp. 5.19 veranschaulicht dies für unser in Bsp. 5.14 (S. 214) wiedergegebenes kleines Blues-Thema (*Yet Another Blues Again*).

Wie verändert sich die Position von Klängen, die zwei Quinten voneinander entfernt sind? Dies betrifft die Akkorde der V und der IV (Takt 9 und 10 im Blues-Schema).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 5.18: Zweistimmige Voicings für das Blues-Akkordschema



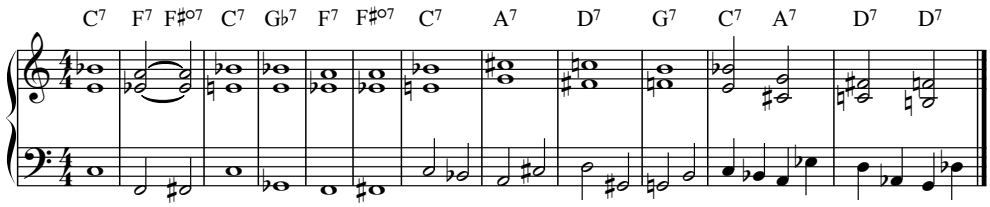
Bsp. 5.19: Zweistimmige Left-Hand Voicings für einen einfachen Blues

Die Antwort ist: Sie verschieben sich um einen Ganzton. Logischerweise bleibt dabei die Terz auch Terz; gleiches gilt für die Septime.

Wie sieht es aus, wenn das Blues-Schema erweitert wird, also z. B. auf den IV^7 im fünften Takt der $\sharp IV^{o7}$ folgt, was eine äußerst beliebte Wendung ist? Dabei bleibt das Voicing erhalten, denn in diesem verminderten Dreiklang sind die beiden Guide Tones des vorangegangenen Septakkordes aufgehoben – im doppelten Sinne bewahrt und zugleich in eine etwas erweiterte Bedeutung gehoben. Wir finden dies im Notenbeispiel 5.20 im zweiten Takt und in Takt 5/6 (F^7-$F\sharp^{o7}$).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Werden Sekundärdominanten eingeschoben, bedarf es etwas mehr Aufmerksamkeit. Der Sprung von I^7 nach VI^7 (als Sekundär-V^7 zur II) müsste im Voicing mitvollzogen werden, am besten in Gegenbewegung. Dann führt die anschließende Quintfallkette auch im Voicing zur Ausgangsposition zurück (siehe wiederum Bsp. 5.20).



Bsp. 5.20: Zweistimmige Voicings für das erweiterte Blues-Schema

Die Tritonussubstitution in Takt 4 erfordert keinerlei Änderung im Zweitonvoicing: Sie funktioniert gerade deswegen, weil die tritonusverwandten Akkorde dieselben Guide Tones besitzen. Dies sieht man auch in der Bassbewegung im Turnaround der Schlusstakte[19]. Das, was die Bassisten hier beinahe standardmäßig spielen, ist der bereits erwähnte *chromatic approach*, die chromatische Annäherung an den neuen Grundton.

Auch diese erweiterten Blues-Changes passen zu *Yet Another Blues Again*, wie Bsp. 5.21 zeigt. Die Chiffrierung des Tritonussubstituts in T. 4 ($G♭^7$) verfährt, wie inzwischen gewohnt, freizügig hinsichtlich der Enharmonik.

Übung 75: Die Blues-Changes in zweistimmigen Voicings

Üben Sie die in Bsp. 5.22 gezeigten Varianten des Blues-Akkordschemas in den Durtonarten von einem ♯ bis drei ♭, sowohl rechts als auch links (dabei den Bass übergreifend spielen oder singen).

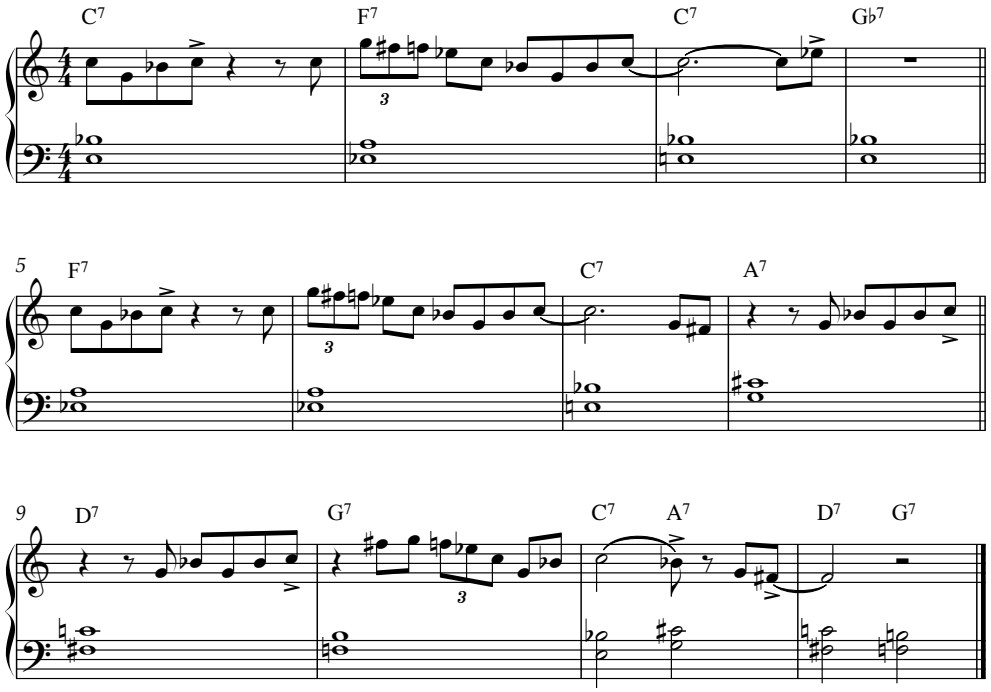
Übung 76: *Bag's Groove*

Begleiten Sie *Bag's Groove* mit Left-Hand Voicings in C-, F- und B♭-Dur. Wenn Sie keine Transkription angefertigt oder kein Realbook mit der Melodie zur Hand haben, verwenden Sie *Yet Another Blues Again* – oder erfinden Sie selbst kleine Blues-Stücke.

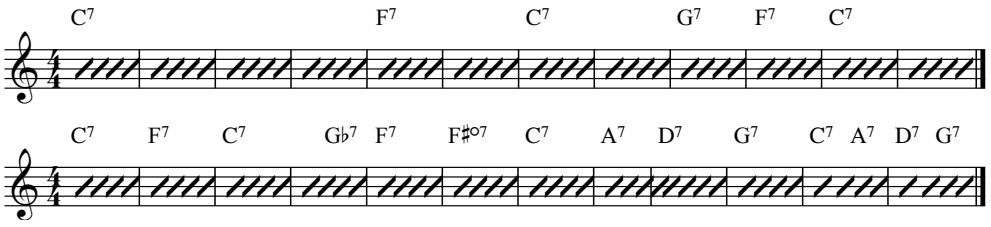
Zweistimmige Voicings kommen in der Praxis durchaus zum Einsatz und sind keinesfalls als minderwertige Variante vermeintlich kunstfertigerer, weil vielstimmigerer Voicings anzusehen. Die Qualität einer Klavierbegleitung bemisst sich nicht an der

19 Typischerweise würde aber ein Bassist den Wechsel von Halben auf Viertelbewegung nicht innerhalb eines Chorus vollziehen, sondern erst nach dem Abschluss desselben.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 5.21: *Yet Another Blues Again* mit erweiterten Changes



Bsp. 5.22: Schlichte und komplexere Changes für den Blues

Menge der angeschlagenen Tasten. Legendär ist die Sparsamkeit des klavierspielenden Bandleaders Count Basie. Generell empfiehlt es sich, bei der Blues-Begleitung nicht zu „fette" Voicings zu verwenden. Da kommen zweistimmige oder, wie im nächsten Kapitel gezeigt, auch dreistimmige Griffe gerade recht. Im zweiten Stück des bereits oben (S. 8) zitierten Albums *Kind Of Blue*, dem Blues *Freddy Freeloader*[20], eröffnet der Pianist Bill Evans den Reigen der Soli (in der Aufnahme ab 0:44). Dort hört man

20 Davis: Kind Of Blue, Track 2.

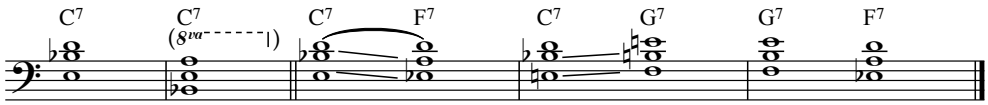
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

in seiner linken Hand fast nur zweistimmige Voicings. Sie entsprechen überwiegend exakt den oben dargestellten.[21]

Ein Vorzug unserer Voicings aus Terz und Septime ist auch, dass sie universell sind, d. h. zu allen möglichen Varianten von V^7-Klängen passen. Greift man hingegen drei- oder vierstimmige Akkorde, so bedarf es schon der Überlegung, ob und wenn ja welche Alterationen für die Tensions im Blues in Frage kommen.

5.4 Drei- und vierstimmige Begleitungen für den Blues

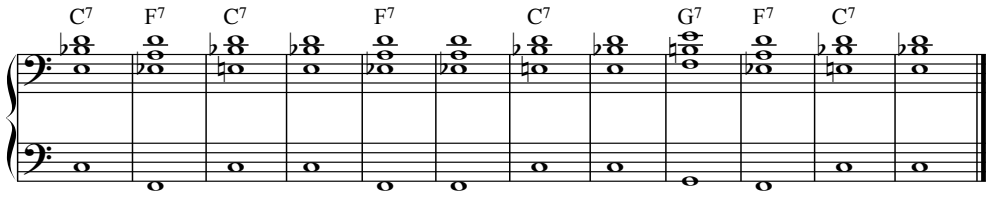
Für dreistimmige Voicings kann man in der Terzposition die Guide Tones Terz und Septime durch die None ergänzen, in der Septposition durch die Tredezime (die 13 bzw. die 6), siehe Bsp. 5.23.



Bsp. 5.23: Dreistimmige Voicings

Beim Wechsel eine Quinte abwärts (I-IV) bleibt die Oberstimme liegen, das Tritonus-Pärchen gleitet nach wie vor abwärts. Beim Wechsel eine Quinte höher (I-V) gleitet das Tritonuspärchen aufwärts und nimmt dabei die Oberstimme mit; allerdings bewegt sich diese eine große Sekunde aufwärts. Bei sekundabständigen Akkorden (den Akkorden im Abstand zweier Quinten) rutscht wie gehabt das gesamte Voicing.

Bsp. 5.24 zeigt, wie der einfache Blues mit dreistimmigen Voicings aus der Terzposition beginnend begleitet werden kann.

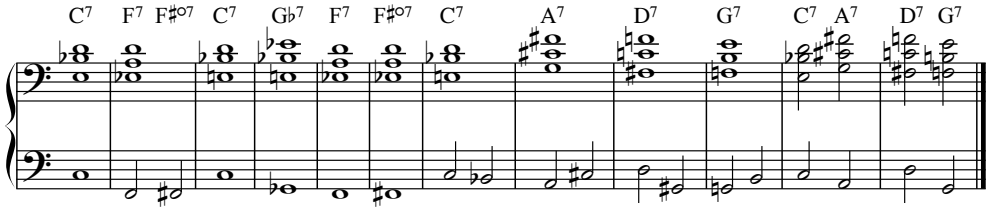


Bsp. 5.24: Dreistimmige Voicings für das traditionelle Blues-Schema

Für die ♯IV° kann das Voicing unverändert bleiben. Der VI-II-V-Turnaround bekommt teilweise alterierte Voicings. Damit sieht der erweiterte Blues so aus wie in Bsp. 5.25 gezeigt.

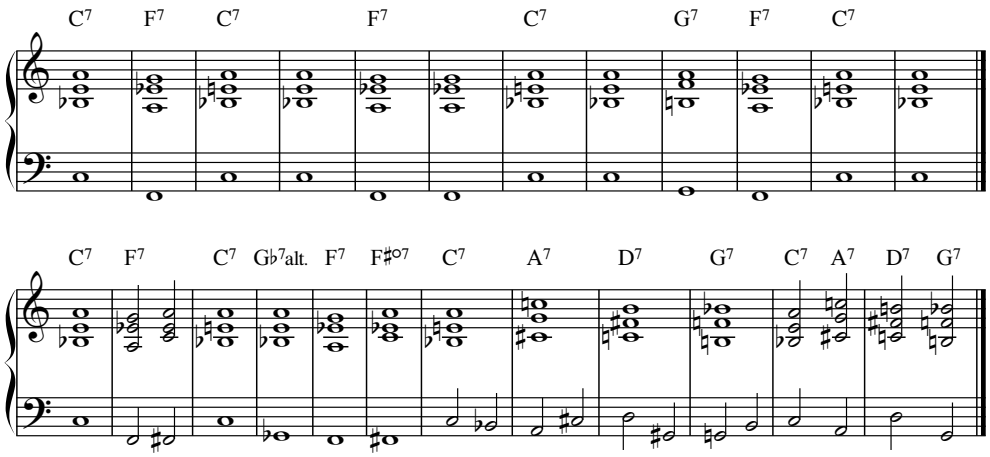
21 Es sei jedoch nicht verschwiegen, dass Bill Evans während der anschließenden Begleitung der Bläsersolisten typische beidhändige und damit vielstimmigere Voicings in weiter Lage erklingen lässt.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 5.25: Dreistimmige Voicings für das erweiterte Blues-Schema

Die Voicings ab der Septposition sind im Prinzip die gleichen, nur dass Stufen, die zuvor durch die None ergänzt wurden, nun die Sexte (13) erhalten und umgekehrt. Beim Turnaround ändert sich die Position alterierter und nicht-alterierter Dominanten. Bsp. 5.26 zeigt zunächst das Modell für den einfachen, dann für den erweiterten Blues. Dabei handelt es sich nur um Vorschläge, die keineswegs sklavisch befolgt werden müssen. Selbstverständlich sind andere Lösungen möglich.



Bsp. 5.26: Dreistimmige Voicings für den Blues, mit der Septposition beginnend

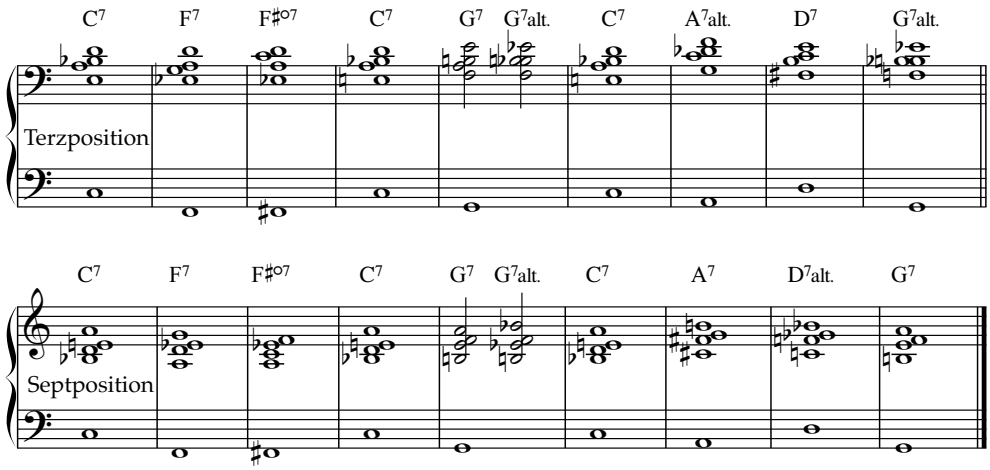
Übung 77: Der Blues mit dreistimmigen Voicings

Üben Sie die dreistimmigen Voicings nach den in Bsp. 5.22 (S. 218) gegebenen Changes in den wichtigsten Durtonarten, sowohl rechts als auch links (dabei den Bass übergreifend spielen oder singen). Greifen Sie in beiden Fällen die Voicings in Tenor- und Altlage.

Ergänzt man die dreistimmigen Voicings um die jeweils fehlende Tension (Sexte oder None), so erhält man wieder viertönige Akkordgriffe. Bsp. 5.27 zeigt mögliche

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Voicings zu allen drei Hauptstufen, dem Turnaround und der ♯IV° in beiden Positionen. Für die V wird auch die im Blues gern gespielte alterierte Form angegeben.



Bsp. 5.27: Vierstimmige Voicings zur Begleitung des Blues

Übung 78: Vierstimmige Voicings üben

Üben Sie die vierstimmigen Voicings über dem einfachen und erweiterten Blues-Schema am Tasteninstrument in den wichtigsten Tonarten.

Übung 79: Begleitungen in vierstimmigen Voicings

Spielen Sie am Klavier über Left-Hand Voicings Blues-Themen, seien es eigene oder beispielsweise *Bag's Groove*, *C Jam Blues* und weitere aus dem Realbook. Improvisieren Sie dann Licks aus Pentatonik, Blues-Tonleiter oder erweiterter Bluestonleiter. Wo es sich anbietet, können Sie auch über Mixolydisch oder Alteriert improvisieren.

Die Voicings links müssen dabei nicht kompliziert ausfallen. Es bietet sich an, vierstimmige Voicings mit drei- oder zweistimmigen zu mischen; dabei ist die schlankere Begleitung oft die bessere. Wer in der Praxis des Combospiels einen Solisten begleitet und daher beide Hände für das Akkordspiel frei hat, kann die links gegriffenen Dreiton-Voicings allerdings leicht zur Vier- und Mehrstimmigkeit ergänzen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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

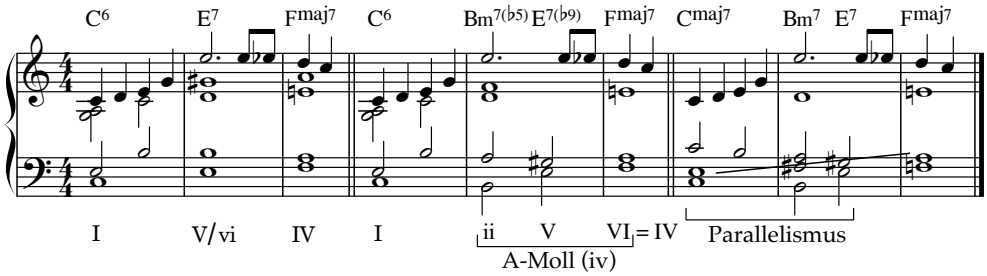
Viele Songs, die zu Standards wurden, entstammen Musicals und Broadway-Shows aus den 20er und 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Deren Harmoniesprache knüpfte an diejenigen Muster an, die sich in der gehobenen Unterhaltungsmusik des 19. Jahrhunderts entwickelt hatten. Aus der Perspektive der Bebop-Ära 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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 $B^{7(\flat5)}$-Akkord zu setzen, doch mittlerweile dürfte klar geworden sein, dass dies problemlos möglich ist: Die Quarte bzw. Undezime ist eine beliebte Tension in $IIm^{7(\flat5)}$-Akkorden.

Apropos: Warum erscheint im Bsp. 6.1 die II mit ♭5 und nicht als Bm^7 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♮) 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 E^7 kommt durch die ♭9 ebenfalls mit nur einer oder zwei Alterationen aus (G♯ für HM5; möchte man stattdessen die alterierte Skala verwenden, dann auch noch B♭).

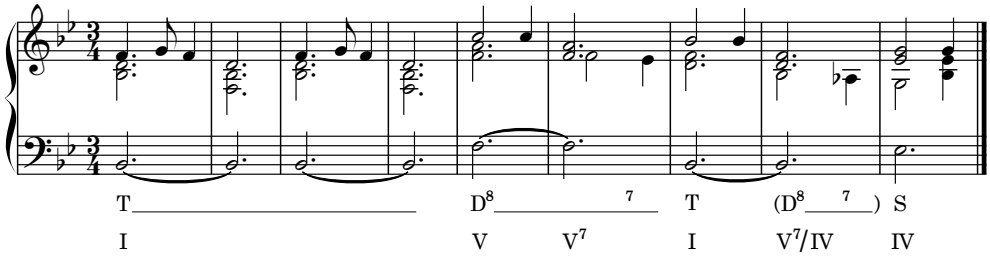
Andererseits kann man es auch einmal mit Bm^7, also Dorisch versuchen. Dann ergibt sich eine schöne Führungslinie E-F♯-G♯-A in einer Mittelstimme (rechts in Bsp. 6.1). Hier setzt sich die Möglichkeit eines gefälligen Arrangements mit einer stimmigen Linienführung gegenüber einer lediglich die vermeintlichen 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.

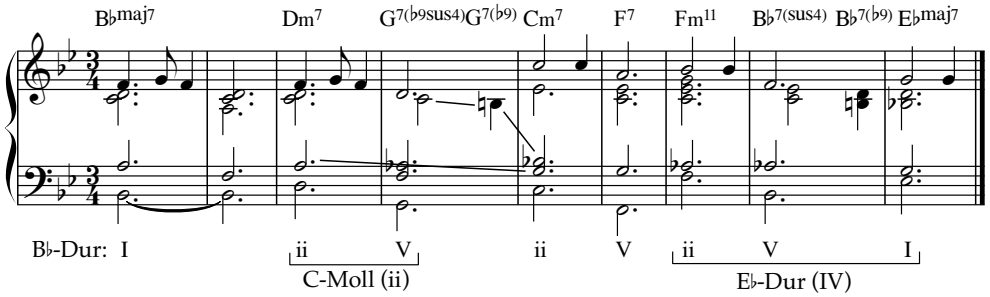
4 Am Rande bemerkt: Ein Blick in das originale Leadsheet würde zeigen, dass die Melodie von *On The Sunny Side Of The Street* ausgesprochen intelligent und motivisch sparsam angelegt ist.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

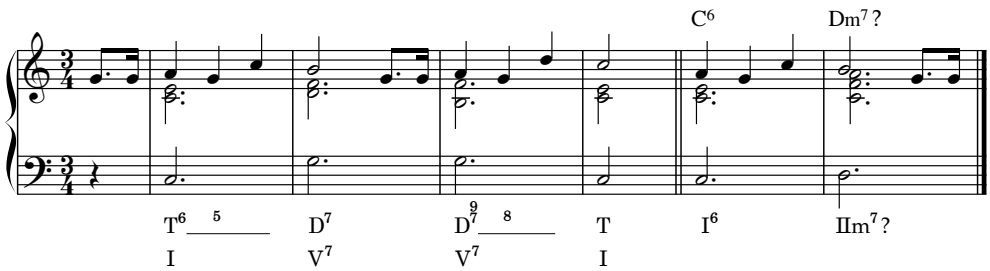


Bsp. 6.2: *Stille Nacht*, traditionell harmonisiert

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]



Bsp. 6.3: *Stille Nacht*, reharmonisiert

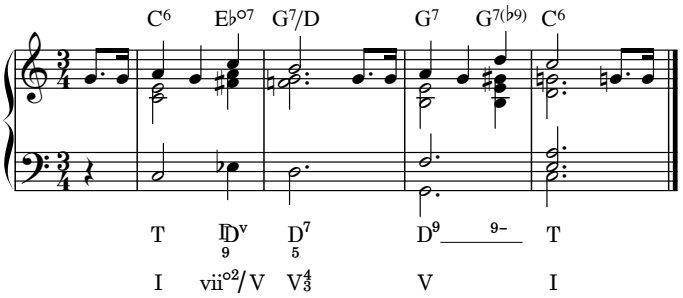


Bsp. 6.4: *Happy Birthday*

5 T. 3 ist auch hier zugunsten einer chromatischen Weiterführung in der Mittelstimme mit einer dorischen II ($Dm^{7(\flat 5)}$) versehen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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(♮) als Sexte im Akkord der II. Stufe, Dm^7, 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 (D^7_5) 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).



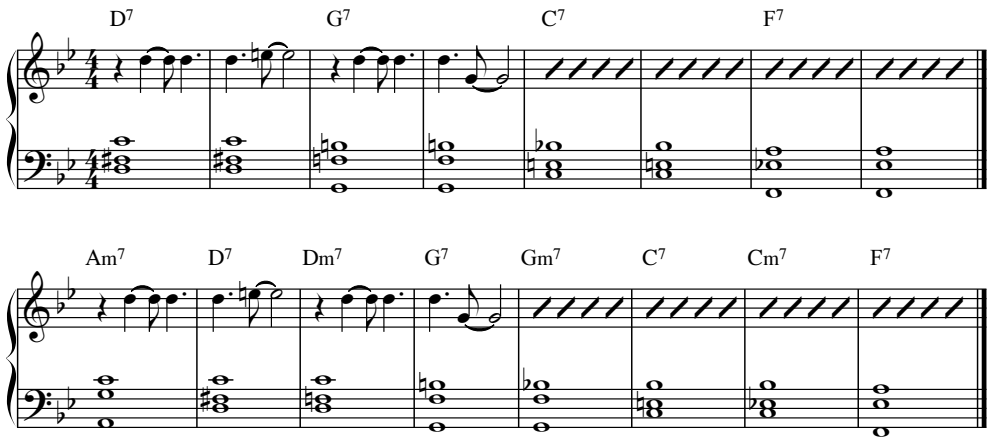
Bsp. 6.5: *Happy Birthday*, passend reharmonisiert

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.

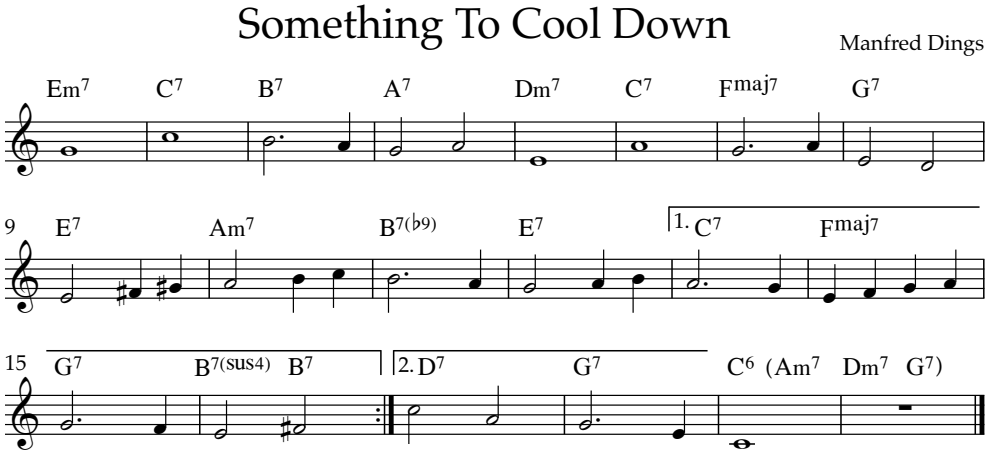
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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 V^7-Akkorde zu II-V-Verbindungen. Geben Sie zusätzlich die Akkordskalen an.

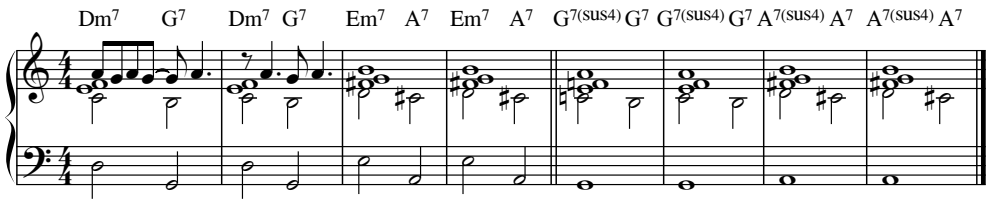


Bsp. 6.7: Eine ungeschickte Harmonisierung – Verbesserungen vonnöten

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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*.



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

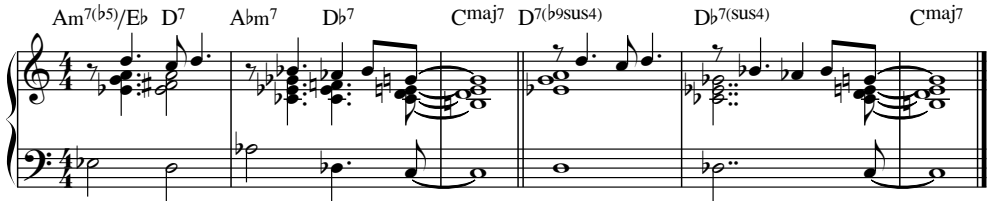
Wenn man am Schluss des A-Teils die sus-Akkorde nicht auflöst, klingt *Satin Doll* sogar noch moderner (Bsp. 6.9). Dort wurde die Mollfassung der II. Stufe (der halbverminderte Septakkord $Am^{7(\flat5)}$, links im Beispiel)[6] durch die *Mollform* der Dominante ersetzt, diejenige, welche den fraglichen Ton E♭ besitzt, also durch $D^{7(\flat9sus4)}$, rechts im Beispiel. Für den sus-Akkord des $D^{7(\flat9)}$ wird gerne die phrygische Skala verwendet.[7] Dies ist in diesem Falle (Grundton D) der dritte Modus von B♭-Dur, d. h. benötigt wird eine D-Skala mit 2 ♭ (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 $IIm^{7(\flat5)}$ ist Lokrisch. Phrygisch ist ebenso wie Lokrisch ein Modus der Durskala, hat also wiederum denselben Tonvorrat (siehe ebenfalls Bsp. 6.10).

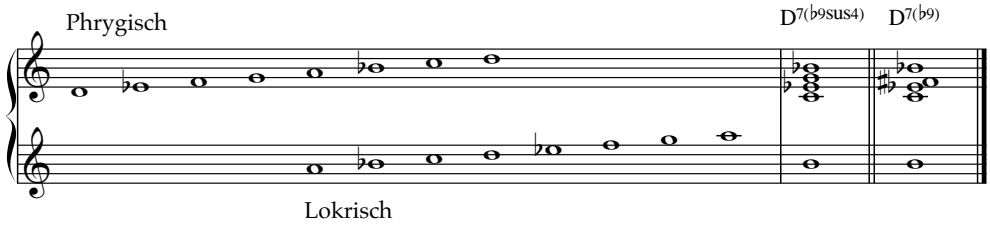
6 In Kapitel 2.4 wurde mangels Kenntnis noch die Durform Am^7 verwendet, was übrigens auch in vielen Leadsheets so angegeben ist. Ellingtons Big Band spielte allerdings Am^7 mit ♭5, wie hier dargestellt als Slash-Akkord, mit E♭ im Bass.

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

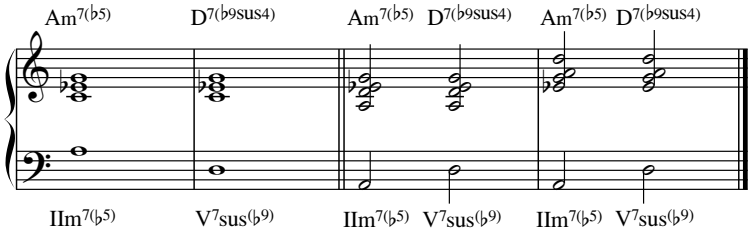


Bsp. 6.9: *Satin Doll*, Schluss des A-Teils



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).



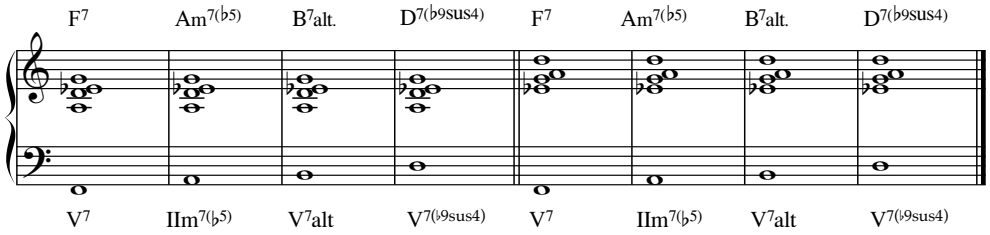
Bsp. 6.11: Sus-Akkorde in der Mollform

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 IVm bzw. iv (die Mollsubdominante s). In der Tonart G-Moll ist das der C-Moll-Dreiklang. Wenn wir ein vierstimmiges Voicing für $D^{7(\flat 9sus4)}$ suchen, können wir ebenfalls genau wie in Dur verfahren, indem wir das Voicing für die II. Stufe (hier jedoch mit ♭5) beibehalten. Es handelt sich ein weiteres Mal um das altbekannte Passepartout-Voicing (Bsp. 6.11 rechts).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

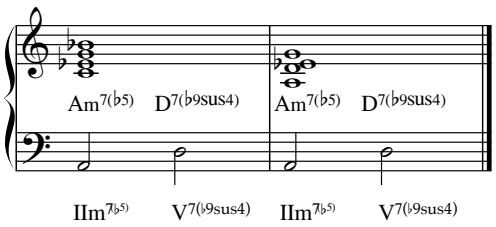
- Für Vsus$^{7(\flat 9)}$-Akkorde passen die phrygische Skala und das Voicing der zugehörigen II. Stufe in der Mollform (II$^{7(\flat 5)}$).
- Das Voicing lässt sich memorieren als dasjenige des D^7, der eine kleine Terz höher steht.

Letzteres bedeutet: Steht eine V$^{7(\flat 9sus4)}$ 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.



Bsp. 6.12: Einsatzbereich des Passepartout-Voicings

Bsp. 6.13 zeigt noch einmal beide Möglichkeiten für Voicings über D$^{7(\flat 9sus4)}$, nämlich das traditionelle mit Vorhaltsquarte (statt Terz), Sexte, Septime und kleiner None sowie das hier phrygisch wirkende Passepartout-Voicing.



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♭, zugleich die ♭13 in der V). Mit dem Passepartout-Voicing (rechts) lässt sich das Problem umgehen. Im D$^{7(\flat 9)}$ kann und soll die ♭9 (E♭) selbstverständlich erklingen.

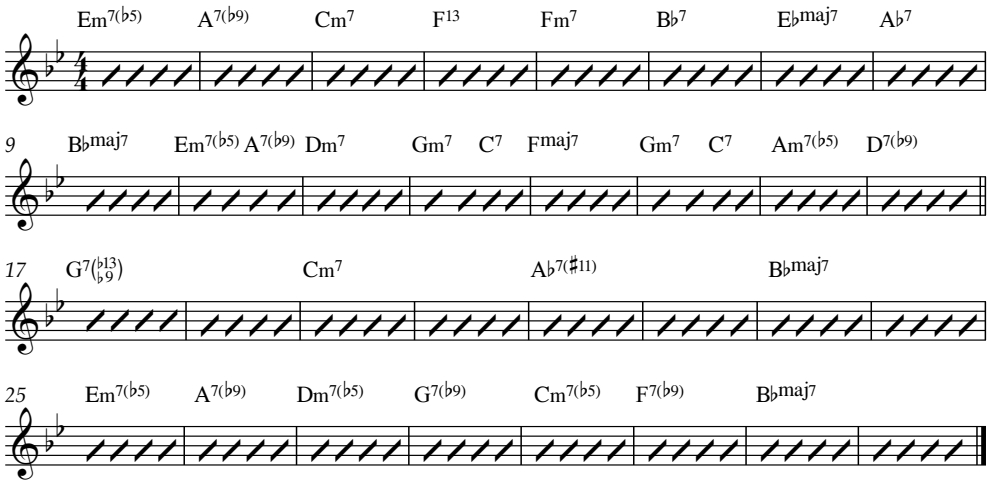
Sus-Akkorde sind ein wichtiges Klangelement im Modalen Jazz. Diese Stilrichtung lebt von der Reduktion, dem Improvisieren über Skalen, die sich großräumig wenig verändern. Exemplarisch dafür steht *So What*, das wir in Kapitel 1.1 bereits kennen gelernt haben. Daher kann man ein Arrangement auch durch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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Übung 81: *Stella By Starlight* reharmonisieren

Bsp. 6.14 zeigt die Changes[8] 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 $V^{7(\flat 9sus4)}$ zu verwenden ist. Bestimmen Sie auch die Akkordskalen.

In Takt 17 und 18 steht in Victor Youngs Melodie zum alterierten G^7 (der V zum nachfolgenden Cm) der Ton E♭. Ist hier eine Reharmonisation als II-V möglich?



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.

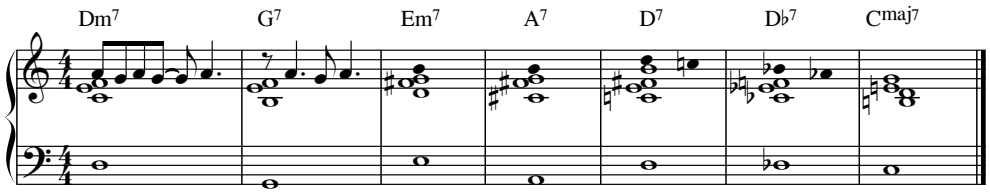
Ähnlich lässt sich auch in *Satin Doll* das harmonische Aktionstempo halbieren, indem man nämlich die II-V-Verbindungen auf zwei Takte aufteilt (Bsp. 6.15). Die Tonhöhen der Melodie sind ohnehin in beiden Takten identisch. So praktiziert es McCoy Tyner in seiner Version[9] – genauer gesagt sein Bassist 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

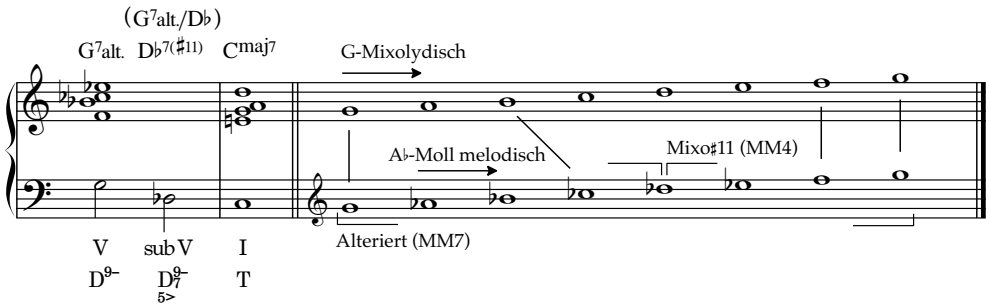
ist dafür verantwortlich, dass der Basston der V (G) erst im zweiten Takt zu hören ist. In den Takten 5 und 6 erklingt eine Variante, die auch in Realbooks Eingang gefunden hat[10] (vgl. dazu auch S. 236). Dadurch wechseln die Akkorde im gesamten A-Teil lediglich eintaktig, die Nummer wirkt noch relaxter als ohnehin. Weniger ist oft mehr.



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

6.3 Substituieren von Dominanten

Die Vertretung einer V durch ihre sub V, die tritonusentfernte 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 Bassstufen 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 ♭II, 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Betrachtet man die Verbindung sub V-I (im Beispiel $D♭^{7♯11}$-C^{maj7}), so scheint es sich im System Gárdonyis (s. o. Kapitel 1.3, S. 16) um einen fallenden und somit plagalen Sekundschritt 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 $D♭^{7(♯11)}$ als $G^{7}_{alt.}/D♭$ 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♭ einen *chromatic approach* darstellt.

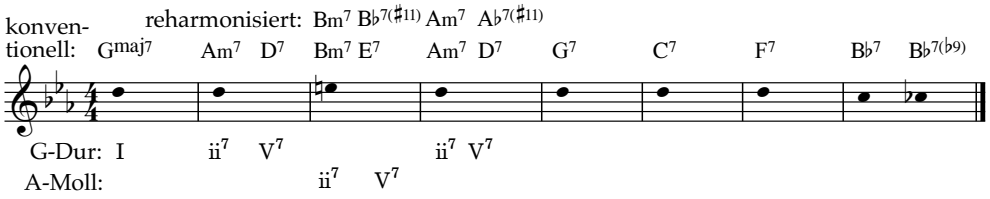
Wechselt man andererseits von einer nicht-alterierten Dominante (G^7) zur Substitutdominante, so stellt dies primär eine Klangverschärfung *innerhalb* der Dominantfunktion dar: $G \rightarrow G^{7}_{alt.} \rightarrow G^{7}_{alt.}/D♭ = D♭^{7♯11}$. Das ist ein linearer Vorgang, gegen den nichts einzuwenden 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 (↓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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

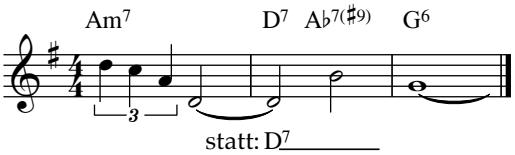


Bsp. 6.17: Die Bridge von George Gershwin, *S'Wonderful*, Guide Line, konventionelle Changes und Reharmonisation

Anders als hier gezeigt, wird in Leadsheets oftmals auf die Angabe der ♯11 bei Substitutdominanten verzichtet. Man muss aus dem Zusammenhang erkennen, dass eine sub V vorliegt und folglich Mixo♯11 vonnöten ist.

Wir könnten uns nun in allen Standards im Realbook umsehen und auf die Jagd nach möglichen Tritonussubstitutionen begeben. Zu Übungszwecken ist das sinnvoll, doch in der Praxis sollte man dabei mit Augenmaß vorgehen und Geschmack walten lassen.

Von der Regel „Die V erhält die alterierte Skala, die sub V hat Mixo♯11" gibt es eine Ausnahme: Wenn die (große) Sexte eines V^7 in der Melodie exponiert ist (und damit vor allem Mixolydisch passt), wird oft dennoch die Substitutdominante gespielt, welche dann aber ausnahmsweise nicht Mixo♯11 haben kann, sondern Alteriert sein muss. Wir sehen dies z. B. am Schluss von Gershwins *Oh, Lady Be Good* (Bsp. 6.18). Durch die sub V wird der Dominanttakt aufgewertet, und daher zeigen Leadsheets gelegentlich diese Variante.[12]



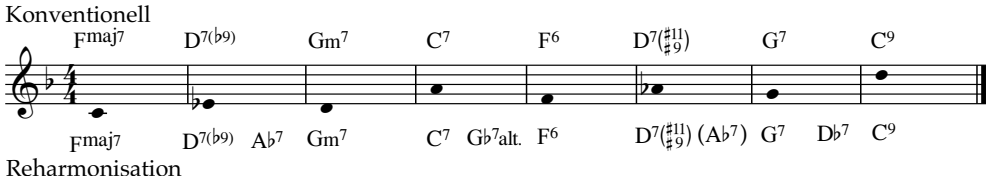
Bsp. 6.18: George Gershwin, *Oh, Lady Be Good*, Schluss

Wie sieht es zu Beginn von Gershwins *A Foggy Day* aus (Bsp. 6.19)? Die bereits alterierte Dominante in Takt 2 bietet sich für eine Substitution an. C^7 in Takt 4 ist die oben erwähnte große Sexte, es ließe sich also $G♭^7$alt. einsetzen. In beiden Fällen und vergleichbaren Situationen liegt es nahe und ist auch gängige Praxis, zunächst die Originalversion einzusetzen und erst danach die Substitutdominante. Das erhöht die harmonische Spannung und schärft zudem das rhythmische Profil. Auch Takt 6 zeigt

12 Dies ist z. B. in 557 Jazz Standards, S. 272 der Fall.

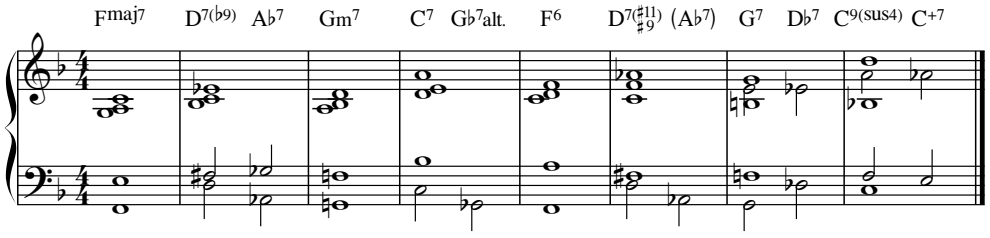
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.



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♭-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 störend[14] als vor der Dominantform G^7 in T. 7. Daher ist die Substitutdominante $A♭^7$ 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

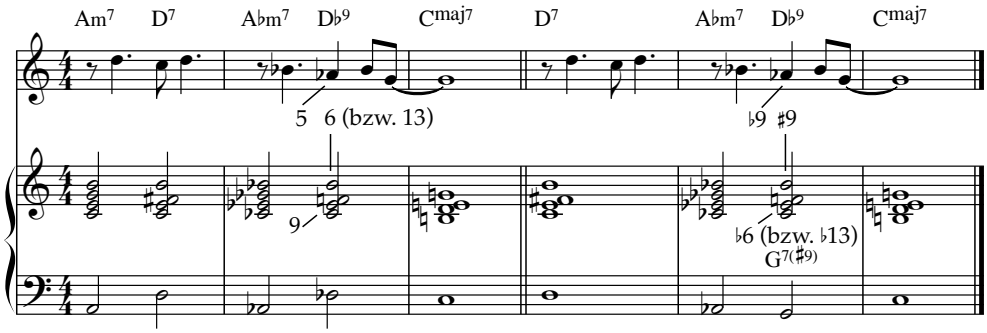
Doch die eine oder andere Substitution sollte man möglicherweise weglassen. Dieses können wir einmal am Beispiel von *Satin Doll* versuchen. So gut wie nie erklingt dieser Standard ohne die im Notenbeispiel 4.53 (S. 201) gezeigte sub II-sub V-Verbindung.

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 ($A♭^7$) 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Sie ist geradezu sein Markenzeichen. Um die Substitution der in der C-Dur-Kadenz eigentlich erwarteten Dominante G^7 durch $D\flat^9$ zurückzunehmen, müssen wir lediglich das D♭ des Basses durch G ersetzen (Bsp. 6.21). Damit ändert sich das Akkordsymbol zu $G^{7alt.}$ Wichtiger ist die veränderte Wirkung: Das Zigarette rauchende „Seidenpüppchen" verlöre ein wenig von seiner Coolness; es stellte sich eher der Eindruck von Sentimentalität ein. Das lässt sich erklären: Die Töne E♭, A♭ und B♭ im Voicing wirken im $D\flat^7$ entspannter (reine und große Intervalle) als im $G^{7alt.}$, wo sie Tensions mit höherem Dissonanzgrad bilden (kleine Sexte, kleine None und ♯9).



Bsp. 6.21: *Satin Doll* re-reharmonisiert

Die rechts im Bsp. 6.21 gezeigte Reduktion der II-V-Verbindung zu D^7 ist uns bereits begegnet. The New Real Book[15] zeigt die Variante D^7-$D\flat^7$, die wegen des chromatischen Hinabgleitens des V^7-Voicings überzeugend klingt, verzichtet damit jedoch gerade *nicht* auf die sub V.

Übung 82: Substitutdominanten verwenden

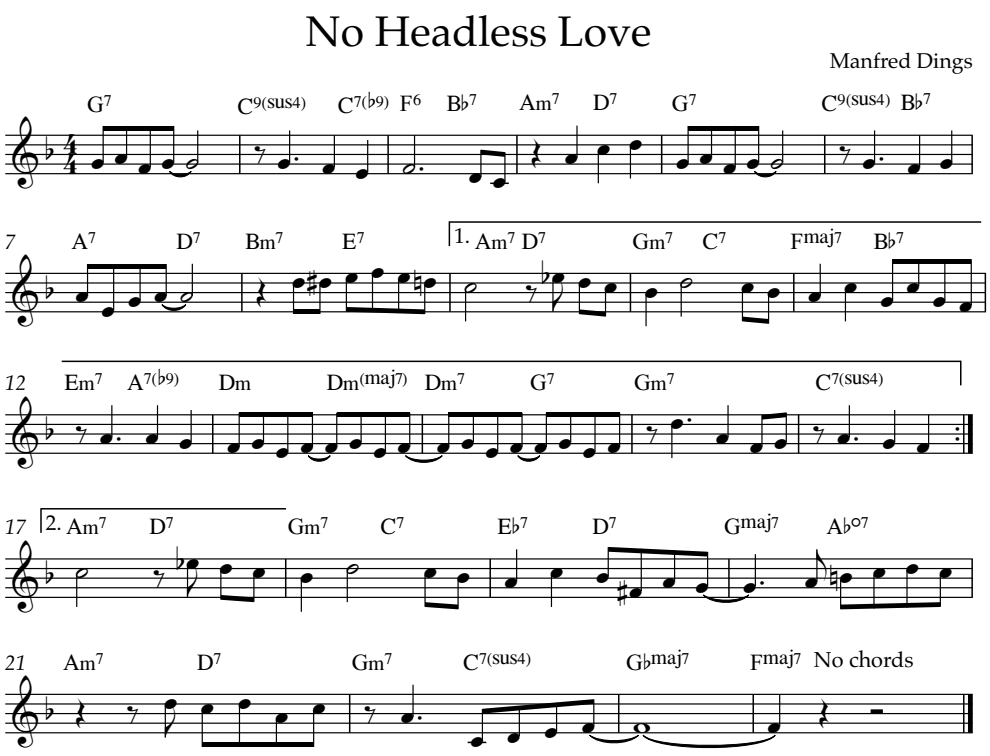
Welche der V^7-Akkorde des in Bsp. 6.22 gegebenen kleinen Jazz-Stückchens lassen sich durch die Substitutdominante steigern oder ersetzen?

6.4 Substituieren und Austauschen von II-V-Verbindungen

Am Beispiel von *Satin Doll* (T. 6, Bsp. 2.19 auf S. 66) war zu erkennen, dass eine Substitutdominante häufig mit ihrer zugehörigen II. Stufe als Paar auftritt. Daraus lässt sich ein Prinzip ableiten: Überall dort, wo sich eine Reharmonisation durch die sub V anbietet, kann man überlegen, ob sich nicht auch die zugehörige sub II hinzugesellen kann.

15 Sher: The New Real Book, S. 308.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 6.22: Substitutdominanten einsetzen

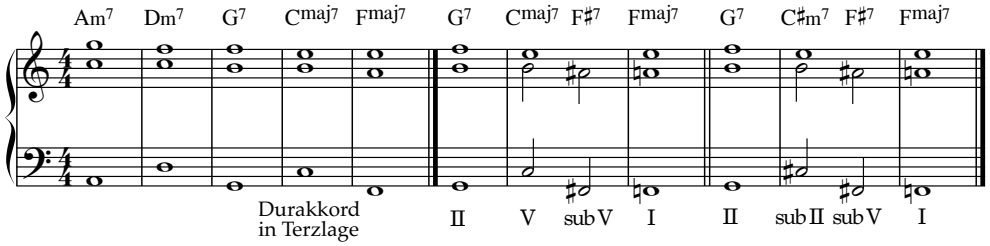
> Oft kann ein V^7-Akkord nicht allein durch eine sub V, sondern auch durch eine sub II-sub V reharmonisiert werden.

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^{maj7} die sub V einschieben,

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

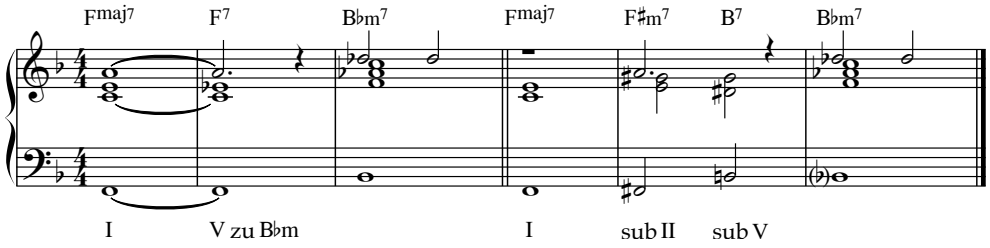
also G♭^{7} bzw. F♯^{7}. Noch reizvoller ist es, zugleich die passende II voranzustellen, wie Bsp. 6.23 zeigt.[17]



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

Die neue II-V ist hier sub II-sub V, 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♯m^7-F♯^{7} nicht als sub II-sub V, 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 sub II-sub V ermöglicht.



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 (Kuhn: Paul Kuhn for Dancing), vielleicht verbunden mit einem Augenzwinkern des mit allen Wassern gewaschenen Arrangeurs Paul Kuhn (1928–2013).

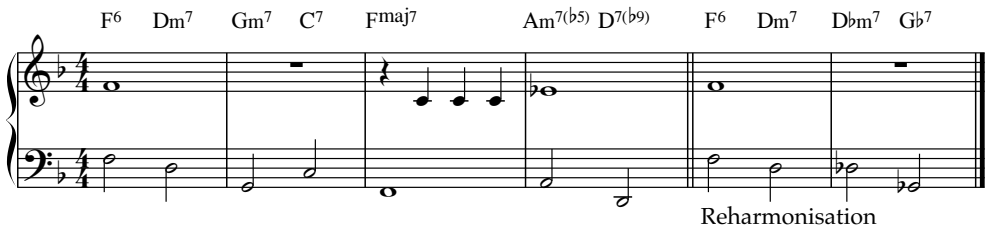
18 Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 186.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 IIm^7 und deren zugehöriger V^7 reharmonisiert werden.

Insbesondere in Turnarounds oder anderen Abschnitten, in welchen die Melodie pausiert, kann man versuchen, sub II-sub V-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*).



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

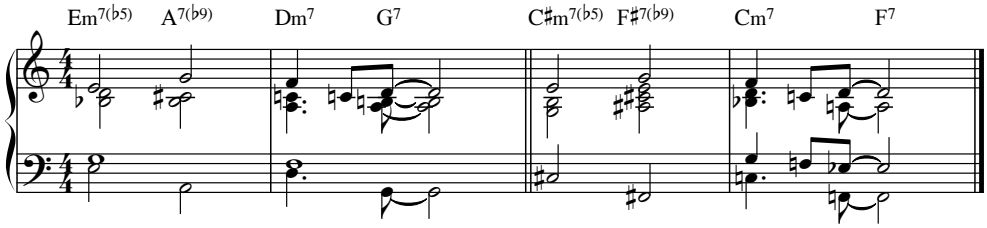
Spielen Sie die originale und die reharmonisierte Fassung. Der Umstand, dass es sich im zweiten Takt um sub II-sub V-Verbindungen handelt, erzeugt hier einen speziellen Klangreiz. Eine sub V basiert ja auf dem Material der alterierten Skala der ursprünglichen V, was eine starke Klangverschiebung gegenüber 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♭-Dur,

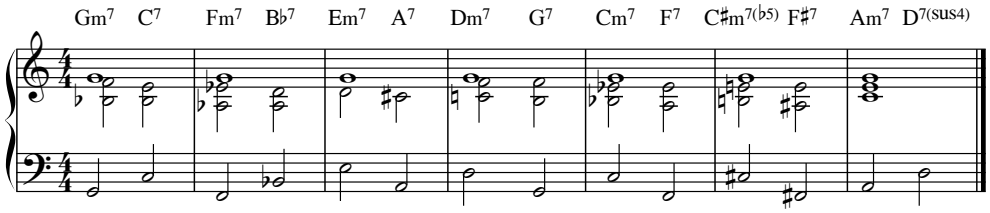
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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♭-Dur,
- ♭5 in der II und ♭9 in der V von B(♮)-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 $II^{7(\flat5)}$ und der ♭9 in der V, Bsp. 6.27).



Bsp. 6.27: Mögliche Akkordverbindungen zu Liegetönen

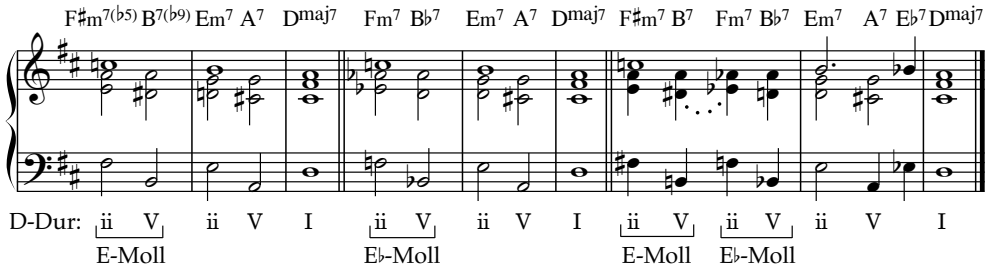
> II-V-Verbindungen lassen sich bisweilen durch II-V mit anderem Auflösungsziel reharmonisieren.

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 ♭5 der II als Melodieton besitzt und anschließend die zugehörige V erscheint. Dann kann man diese beiden Akkorde mit derjenigen II-V-Verbindung reharmonisieren,

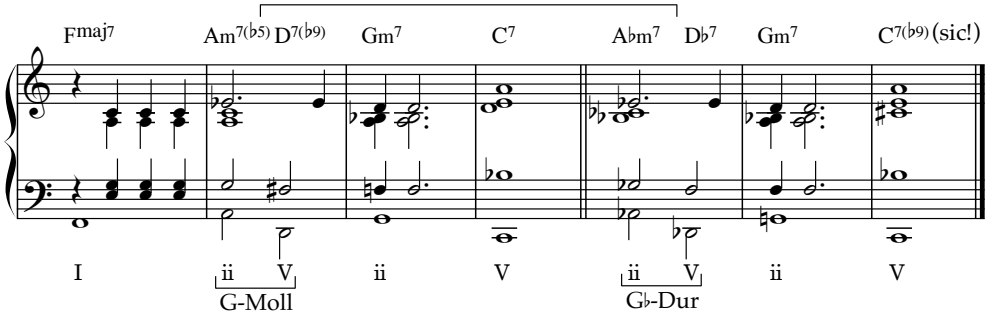
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.



Bsp. 6.28: Reharmonisation einer ♭5 in einer II-V-Verbindung

Oscar Peterson verwendet diese Reharmonisationsform in seiner Aufnahme[19] von Gershwins *A Foggy Day*. Betrachten wir Bsp. 6.29: Das E♭ 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.



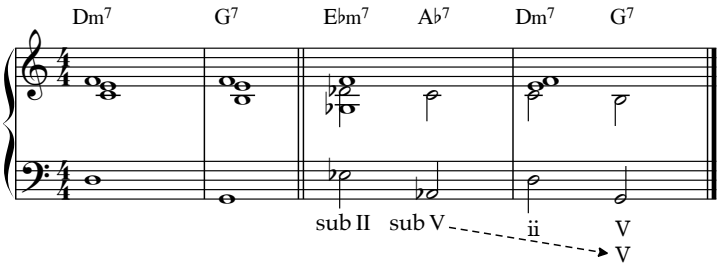
Bsp. 6.29: *A Foggy Day*, Reharmonisation durch Oscar Peterson

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 sub II-sub V,

19 Peterson: Oscar Peterson plays the George Gershwin Songbook, Track 5.
20 Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 120.

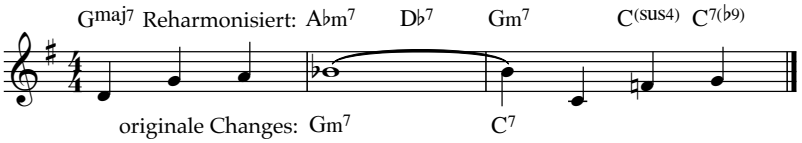
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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



Bsp. 6.30: Reharmonisation einer II. Stufe in Terzlage

Die sub V (hier: A♭7) und die ursprüngliche II (Dm^7) 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).



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 IIm^7, gefolgt von der zugehörigen V^7, reharmonisiert werden.
3. Man kann stets versuchen, eine vorliegende II-V durch eine andere zu ersetzen, wobei die II auch als IIm$^{7(♭5)}$ auftreten kann.
4. Liegt in einer Moll-II-V die ♭5 des IIm$^{7(♭5)}$ in der Melodie, kann sie mit derjenigen Dur-IIm^7-V^7 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.

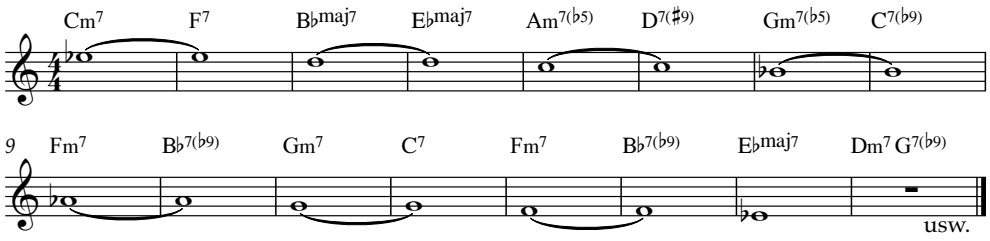
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 an[23] 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?



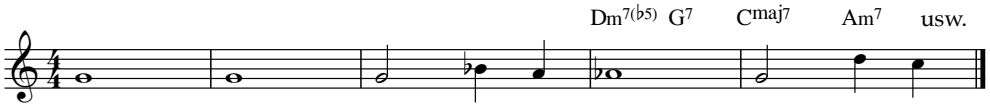
Bsp. 6.32: Benny Golson, *Are You Real*, Changes und Guide Tone Line

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.

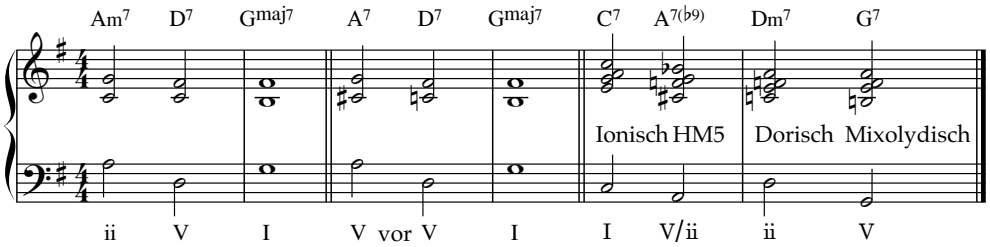
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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).



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

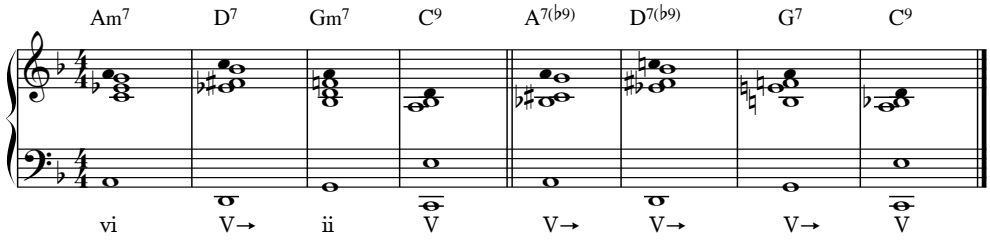
Ganz allgemein kann man Mollakkorde, die sich im Quintfall auflösen, jederzeit „verduren", wodurch sie zu Dominanten, zu V-Akkorden, werden. Das ist sogar dann eine Option, wenn die Mollterz in der Melodie liegt, denn man könnte sie als ♯9 auffassen, sofern eventuell vorhandene weitere Melodietöne dem 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 A^7 wird in der Mollkadenzform verwendet, also mit ♭9 versehen, weil die Auflösung auf einen Mollakkord (Dm^7) 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 D^7 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

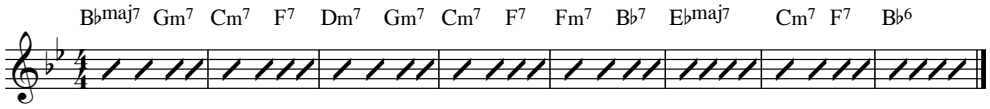


Bsp. 6.35: George Gershwin, *A Foggy Day*, melodischer Umriss, mit einer Dominantkette reharmonisiert

tet mit ♭9. Dann wäre der Am^7 aus Takt 1 sinnvollerweise mit ♭5 zu verwenden (was aus der Chiffrierung nicht deutlich wird). Gm^7 und C^9 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 ♭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 (Em^7 - A^7 - Am^7 - D^7 - Dm^7 - G^7 - Gm^7 - C^7). 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.

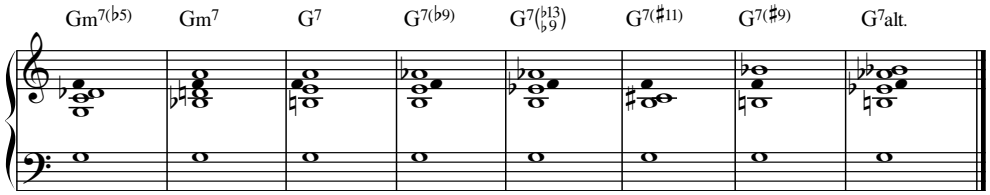


Bsp. 6.36: Die *Rhythm Changes*, zur Reharmonisierung durch V/V-V-Ketten

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

6.6 Dominanten alterieren

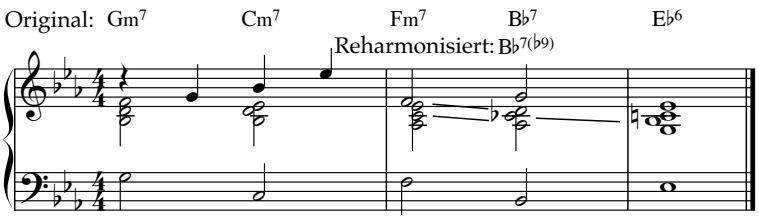
Wir hatten schon bei der Besprechung der Tritonussubstitution (Kapitel 6.3) gesehen, dass sich eine einfache V^7-Form durch Alterierung anreichern lässt. Dieses Prinzip kann man verallgemeinern. Betrachten wir einmal den Ton F. Er soll die kleine Septime eines Akkordes sein. Wir können ihn nun in vielfacher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



Bsp. 6.37: Einkleidung eines Tones durch verschiedene Septakkordformen

Selbstverständlich kann das F auch maj7 von G♭-Dur sein und verminderte 7 in G♯°. 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, farbigere 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).



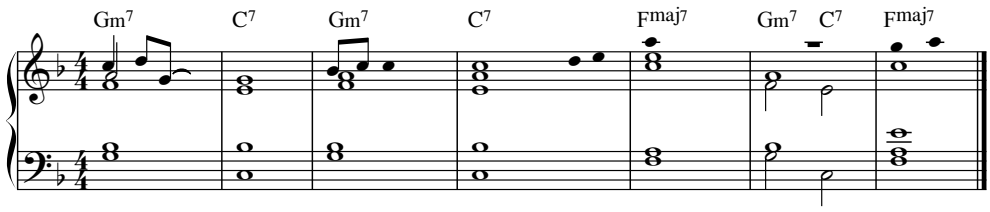
Bsp. 6.38: George Gershwin, *Soon*, Schlusstakte, originale Changes und Reharmonisierung

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

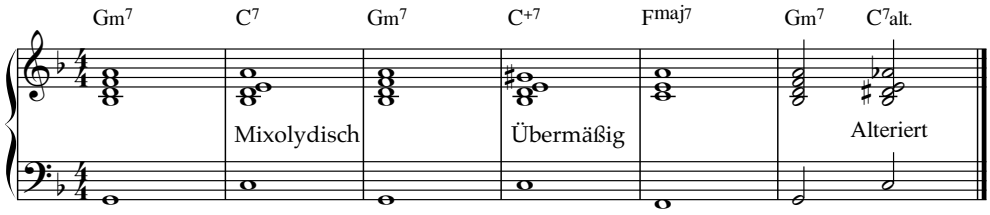
rangement. Dort sehen wir die Bewegung E♭-D, den traditionellen Quartvorhalt in der Dominante. Durch die Tiefalteration der None kann sich eine zweite Stimme parallel geführt an der halbtönigen Bewegung beteiligen, ein effektvolles Kunstmittel.

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).



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

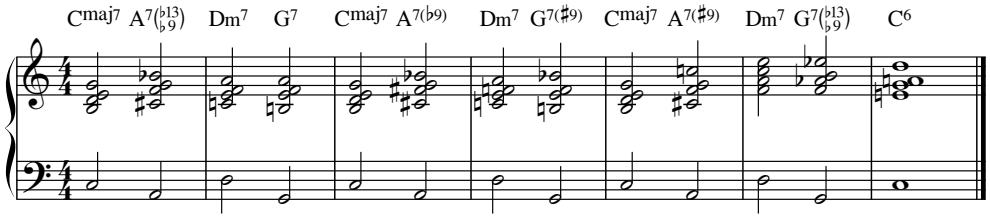
Beim dritten Mal drängt es sich auf, den C^7 in einer gespannteren Form darzustellen (Bsp. 6.40). Weil dort die Melodie pausiert, kann jede beliebige Dominantform auf den Gm^7 folgen (einschließlich der Substitutdominante). Zuvor, im vierten Takt, sorgt die hochalterierte Quinte für Abwechslung, jene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



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 Schlusston zur Ruhe gekommen ist oder pausiert. Wenn die Moll-Nebenstufen (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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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?

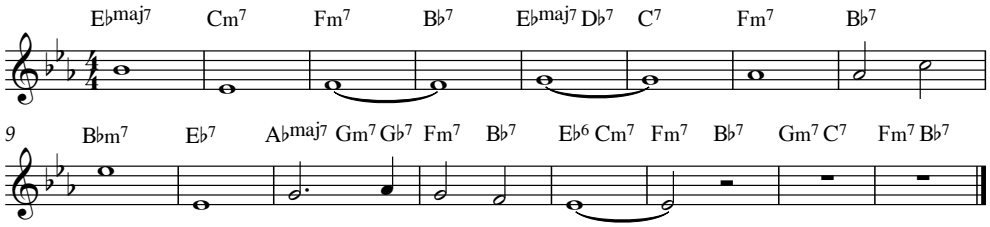
Übung 88: Reharmonisieren von Dominantklängen

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.

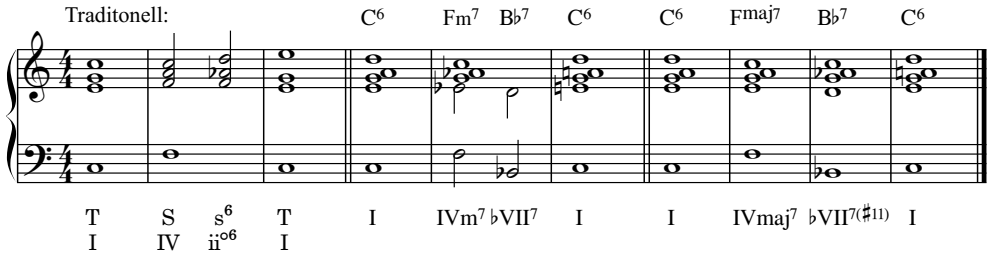
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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 ♭VII einschieben kann. Dadurch wird die Wendung authentisch (fallende Quinte IV-♭VII, gefolgt von steigender Sekunde ♭VII-I) und es entsteht die *backdoor progression* oder *Backdoor-Kadenz* (die Tonika wird „durch die Hintertür" erreicht). IVm^7 und ♭VII^7 können zusammen eine II-V-Verbindung mit den Skalen Dorisch und Mixolydisch eingehen (Bsp. 6.43).



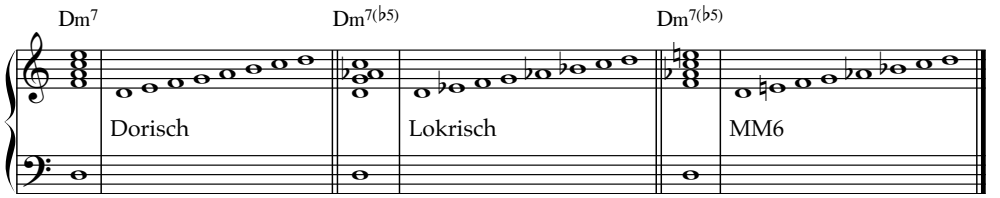
Bsp. 6.43: Die Backdoor-Kadenz

In den letzten Takten des Beispiels folgt die Backdoor-Verbindung unmittelbar der Dursubdominante (IV^{maj7}). Damit besteht keine Skalenverwandtschaft zum vorausgehenden Klang, wie zuvor zum Fm^7. Mindestens in diesem Fall wird man ♭VII^7 eher als Akkord von Mixo♯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 ♭VII^7 reharmonisieren, oft in der Form ♭VII$^{7(♯11)}$. Die passende Skala ist dann Mixo♯11.

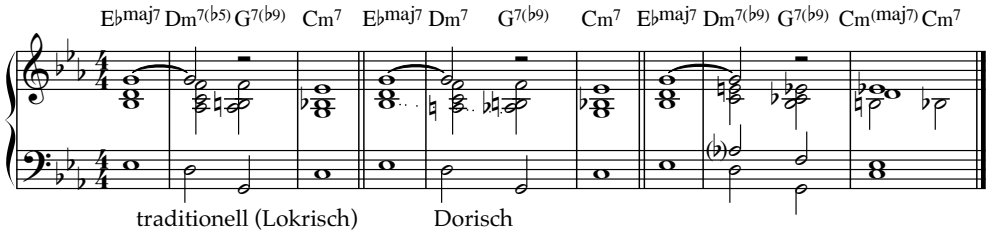
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 ($IIm^{7(\flat5)}$) – beides Modi der Durskala – oder MM6 ($IIm^{7(\flat5)}$), welches die kleine None des Lokrischen eliminiert und dem Material des melodischen Moll entspringt (Bsp. 6.44).



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 $IIm^{7(\flat5)}$, also Halbvermindert/Lokrisch erwarten. In Leadsheets wird jedoch häufig vor dem $G^{7(\flat9)}$ stattdessen der dorische Mollseptakkord Dm^7 gefordert. Warum? Weil dadurch im Übergang von der IIm^7 in die $V^{7(\flat9)}$ eine schöne, gleitende Chromatik in gleich zwei Stimmen entsteht.



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

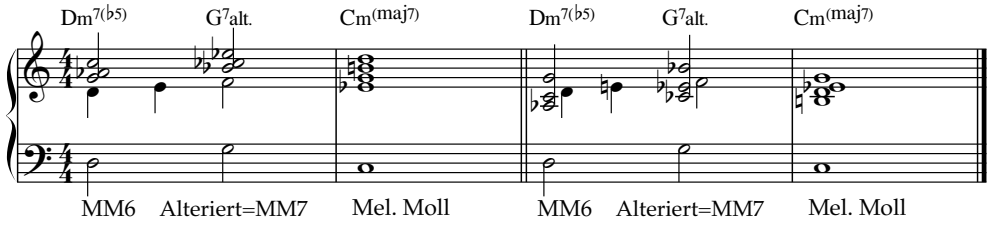
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

(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 $G^{7(sus4\flat 9)}$ ersetzen.

Übung 89: Die Moll-II mit MM6 üben

Um die Klangwelt der melodischen Mollskala am Klavier zu erkunden, kann man die $IIm^{7(\flat 5)}$ 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 Passepartout-Voicing für die $IIm^{7(\flat 5)}$ 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.



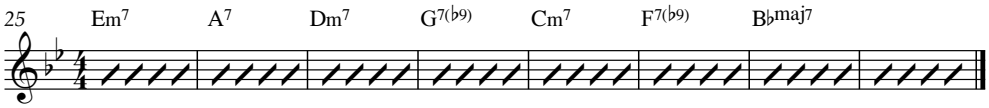
Bsp. 6.46: Melodisch Moll in der II-V-I-Kadenz

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/♭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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

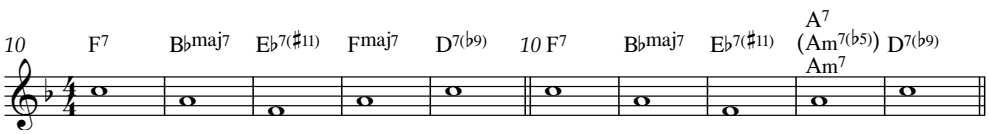


Bsp. 6.47: Die Changes der letzten Takte von *Stella By Starlight*

6.8 (K)Ein Ersatz für die Tonika?

Lässt sich das Ziel einer kadenziellen Entwicklung, der Tonika-Ruheklang, ersetzen? Die traditionelle Harmonielehre kennt eine Tonikaersetzung nur *innerhalb* einer Form, hauptsächlich als Trugschluss. Dort vertritt der Akkord der VI. Stufe den Tonikaklang (vi bzw. Tp in Dur, VI bzw. tG in Moll). In der Tradition der geflohenen Kadenzen, der *cadenze sfuggite*, können Trugschlüsse jedoch stets nur einen Zwischenhalt bilden. Danach wird in geeigneter Weise das Kadenzgeschehen zu beenden sein. Seltener können auch die Akkorde auf der III. Stufe (iii bzw. Tg in Dur, III bzw. tP in Moll) die Tonika in gewissen Situationen vertreten.

Eine Ersetzung der I durch die III ist auch im Jazz gelegentlich möglich. In Gershwins schon oft zitiertem *A Foggy Day* (Bsp. 6.48) gibt es die im vorherigen Kapitel erörterte Backdoor-Wendung ♭VII-I ($E♭^7$-F^{maj7}). Hier wirkt es stark, die I. Stufe durch die III (Am^7) zu ersetzen. Diese verfügt über den Vorzug, mit dem Backdoor-Akkord über eine fallende (wenngleich verminderte) Quinte verbunden zu sein (hier: E♭7-Am^7).



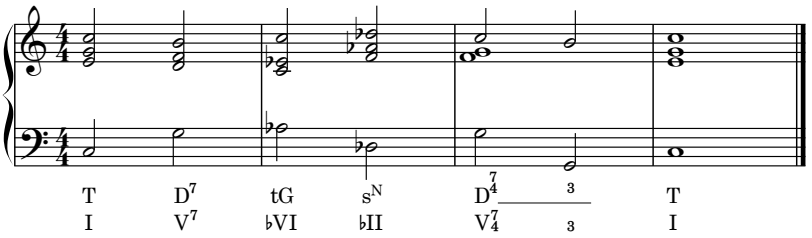
Bsp. 6.48: George Gershwin, *A Foggy Day* (Changes und melodischer Grundriss) – Ersetzung der I durch die III

In weite Ferne führt in der Klassik der Varianttrugschluss (Bsp. 6.49). Das ist der im Mollgeschlecht leitereigene Trugschluss, der in Dur jedoch ausgeborgt werden kann. Oft zieht er den Akkord oder sogar die Tonart des verselbstständigten Neapolitaners nach sich.

Eine ähnliche Kadenz hört man oft in den Schlusstakten von als Balladen arrangierten Standards.[30] Dabei wird gerne der Eintritt der finalen Tonika hinausgezögert,

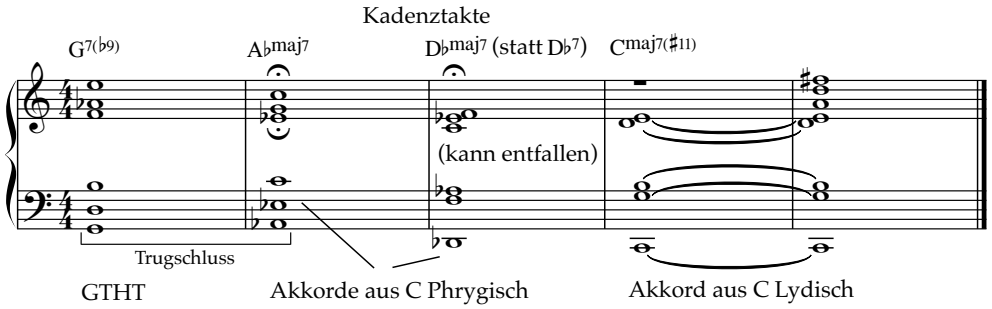
30 Ein Beispiel findet sich am Schluss einer Aufnahme des Filmmusik-Klassikers *More* (komponiert von Riz Ortolani und Nino Oliviero) durch die Paul Kuhn Big Band (Kuhn: In Concerts - Jazz Pops III, Track 15, ab 3:02).

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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 (♭II in der Stufentheorie), der funktionstheoretisch auch neutral als sG chiffriert werden kann und im Jazz ♭II^{maj7} heißt (Bsp. 6.50).



Bsp. 6.50: Gebräuchliche Schlusskadenz in Balladen

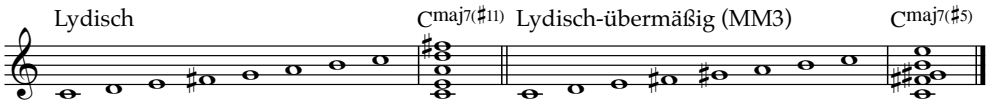
In dieser Art kann man sich beispielsweise einen fetten Big Band-Satz vorstellen. Akkorde wie A♭ und D♭ erklärt die Funktionstheorie als Entlehnungen aus dem gleichnamigen Moll (hier: C-Moll-Akkorde in C-Dur). Ein ähnliches Denkmodell kennt auch die Jazztheorie. Sie nennt es *Modal Interchange*. Gemeint 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♭ und A♭? Beide

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

lassen sich bilden, wenn man als Materialgrundlage nicht C-Dur, sondern C-Phrygisch nimmt. Den D♭^{maj7}-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.

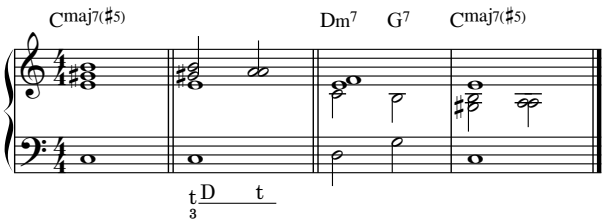
Im letzten Akkord von Bsp. 6.50 sehen wir wieder die lydische Form der Tonika. Doch Lydisch als Stufe I-Skala lässt sich noch steigern, wie Bsp. 6.51 zeigt.



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$^{maj7(♯5)}$ 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$^{maj7(♯5)}$ 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$^{maj7(♯5)}$. 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 angegeben.



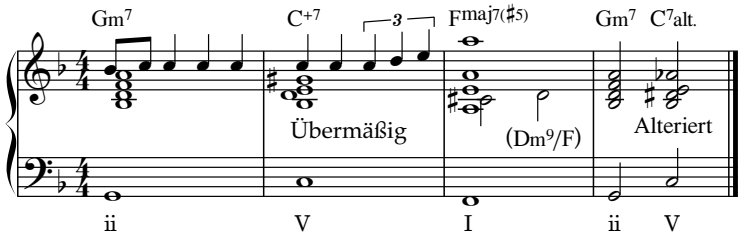
Bsp. 6.52: Ein Voicing für Lydisch-übermäßig

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 ♯5 in die Sexte weitergeführt wird (rechts im Bsp. 6.52).

Ein $I^{maj7(♯5)}$ 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 $I^{maj7(♯5)}$-Klanges (5♯ 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.

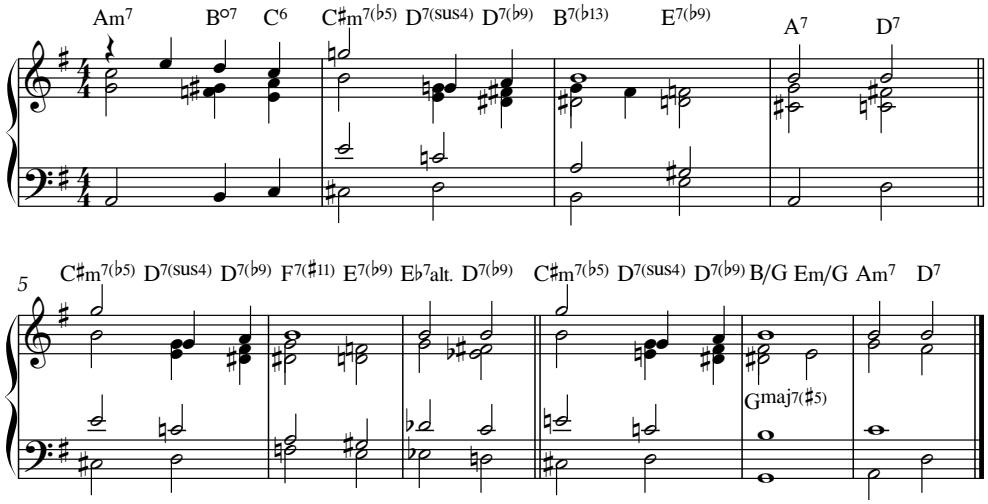
Bsp. 6.54 zeigt das Ende des ersten A-Teiles von Gershwins *Someone To Watch Over Me*.[33] Auch hier liegt die Tonikaterz in der Melodie. Der damit verbundene, konventionell klingende Turnaround lässt sich durch eine lydisch-übermäßige Tonika in eine moderner klingende Form bringen. Bsp. 6.54 zeigt zunächst die traditionelle Form (die zum B(♮) 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 Goldberg[34] verdurt 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 ♭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.

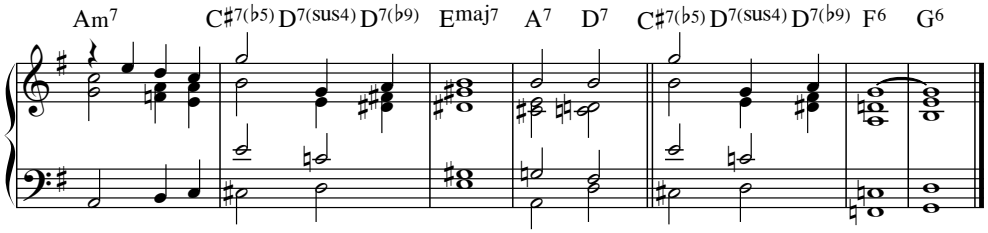
33 Die Melodie findet sich z. B. in Feinstein: Ira Gershwin Songbook, S. 46 ff.

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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

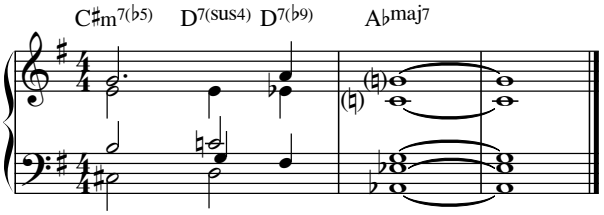


Bsp. 6.55: George Gershwin, *Someone To Watch Over Me*, eine originelle und eine etwas abgegriffene Tonika-Reharmonisation

Für welche dieser Möglichkeiten man sich entscheidet, ist eine Frage des Geschmacks und des Bearbeitungsstils. Wenn man *Someone To Watch Over Me* moderner 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 ♭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 ♭II halbtönig in die zu Beginn der Form wieder erscheinende I hinabgleiten. Allerdings könnte der

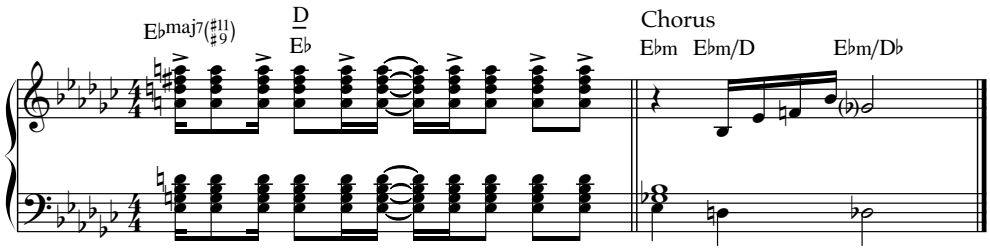
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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 Schlusstonika 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]



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

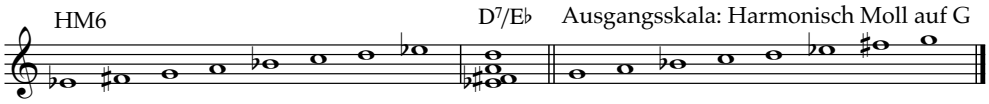
Ein Stufe-I-Akkord mit ♯9 und ♯11? Anschaulicher wird der Sachverhalt durch die alternativ angegebene Slash-Notation. Waagerechte Striche zeigen an: Spiele den einen Teilakkord oben, den anderen unten. Man kann das auch als eine Art Polytonalität (vgl. Kapitel 6.9) hören. Hier jedenfalls ist gemeint: Ein D-Dur-Akkord soll über dem Grundklang der Tonika E♭ 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.

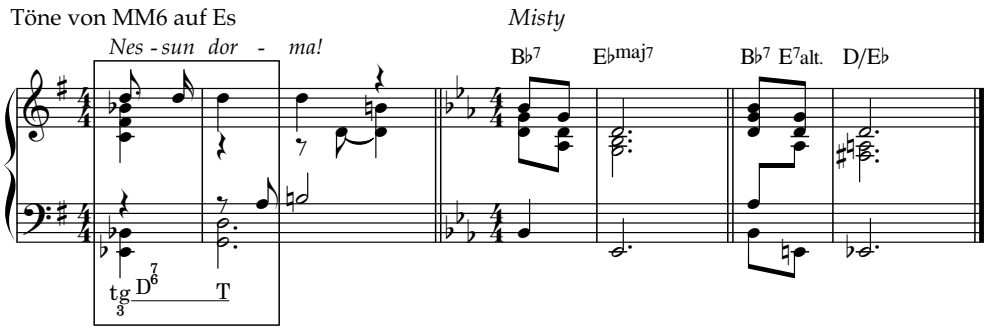
36 Hier in der Version von Kirsti Alhoe und ihrem Pianisten Tom Mc Clung (Alho: There was a Rose, Track 11), Transkription M. Dings.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



Bsp. 6.58: Der VI. Modus von Harmonisch Moll

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



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 waagerechtem 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.

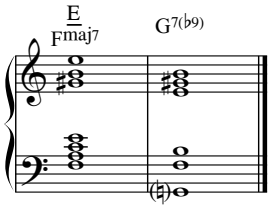
37 Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 289.
38 Siehe auch Sikora: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 158.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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 ♭9, 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

das Voicing des $G^{7(\flat 9)}$ (Bsp. 6.60). Unten liegt der Basisklang G^7 mit den essentiellen Tönen Grundton, Terz und Septime. Oben bringt der E-Dur-Akkord die zwei Tensions, nämlich die ♭9 (G♯, eigentlich A♭) und die 13 (E), sowie die Akkordterz, die hier verdoppelt wurde, um den E-Dur-Klang auch optisch herauszustellen.

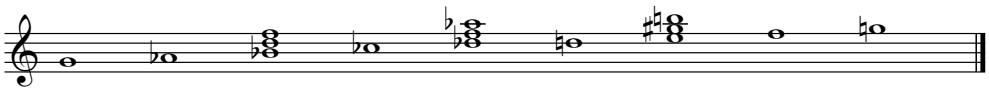
Upper Structures bestehen aus einem Dur- oder Mollakkord (seltener), der zu einem meist dominantischen Unterstimmen-Basisklang aus Grundton, Terz und Septime hinzutritt.

Bezeichnet wird diese Konstruktion nach derjenigen Stufe, auf welcher sich der Grundton des Upper-Structure-Klanges in Relation zum Grundton des Basisakkordes befindet.[41] Das Bsp. 6.60 zeigt rechts also eine Upper Structure VI ($G^{7(\flat 9)}$), denn der Grundton des E-Dur-Akkordes steht auf der VI. Stufe der (nicht alterierten) G-Skala. Meist handelt es sich bei Upper Structures um Dominantklänge, und zwar um alterierte Dominanten. In gewissen Fällen ist es auch möglich, II- oder I-Akkorde nach dem Upper-Structures-Prinzip zu arrangieren.

Wir könnten nun alle elf Durakkorde über G^7 spielen und ausprobieren, welche als Upper Structures in Frage kommen. Bevor wir das tun, denken wir kurz nach: Wenn die Kombination G^7 und E-Dur für die verminderte Skala taugt (Halbton-Ganzton über G), dann müssten ebenso die übrigen Durakkorde desjenigen Kleinterzzirkels, auf dem E-Dur liegt, passen – denn in der verminderten Skala (HTGT) wiederholt sich alles im Abstand kleiner Terzen. Welche Durakkorde sind das?

- G-Dur selbst, was hier aber ausscheidet; es ist ja der Basisklang,
- D♭-Dur, das wäre die Upper Structure ♭V,
- und B♭-Dur, das wäre die Upper Structure ♭III.

Und tatsächlich erweisen sich diese beiden Klänge zusammen mit E-Dur als Bestandteile von HTGT über G, wie Bsp. 6.61 zeigt.



Bsp. 6.61: Upper Structures in HTGT

Jeder dieser drei Akkorde besitzt ein oder zwei charakteristische Elemente der alterierten Dominante $G^{7(\flat 9)}$:

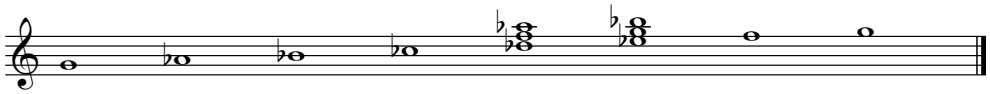
- Upper Structure ♭III (hier: B♭-Dur über G^7) passt zu Dominanten mit ♯9 (dem Ton B♭ über G^7), hier also zu $G^{7(\sharp 9)}$,

41 Levine: Das Jazz Piano Buch, S. 107.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

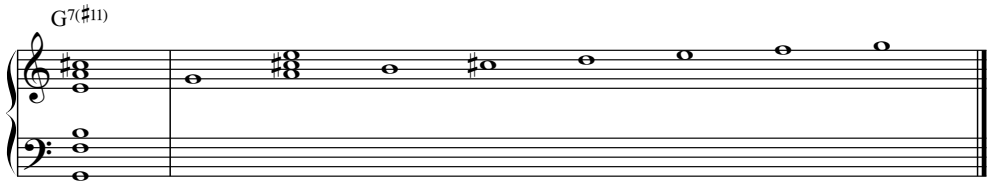
- Upper Structure ♭V (hier: D♭-Dur über G^7) passt zu Dominanten mit ♯11 (alias D♭ über G^7) und ♭9 (A♭ bzw. G♯), hier also zu $G^{7(♭9♯9)}$,
- Upper Structure VI (hier: E-Dur über G^7) passt zu Dominanten mit ♭9 (A♭ bzw. G♯), hier also zu $G^{7(♭9)}$.

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♭-Akkord über G^7, als Upper Structure ♭V. Wenn wir diesen Klang einen Ganzton aufwärts verschieben, erhalten wir die Upper Structure ♭VI. Auch diese ist Bestandteil der alterierten Skala und enthält neben der ♭13 auch wieder die ♯9. Bsp. 6.62 zeigt die beiden möglichen Upper Structures zu $G^{7\text{alt.}}$



Bsp. 6.62: Upper Structures in der alterierten Skala

Schließlich haben wir eine bitonale Bildung auch schon in Gestalt der lydischen Form der Schlusstonika 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♯11.



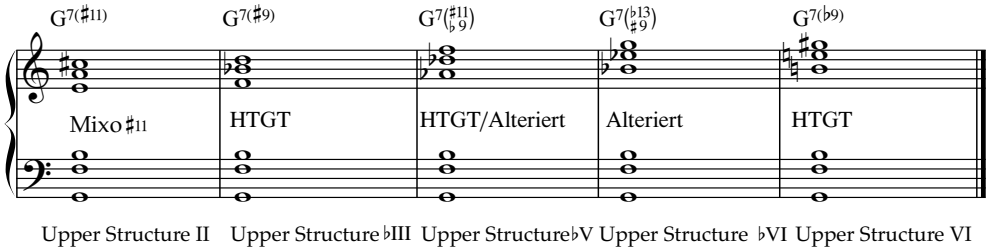
Bsp. 6.63: Ein Upper-Structure-Voicing für Mixo♯11

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 ♯9-Akkorden rechts die Mollfassung des Grundklanges. Der letzte Klang in der Aufzählung, der ♯IV Moll,

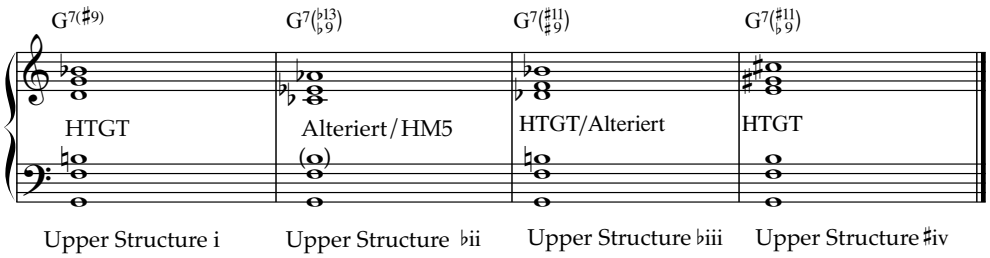
42 Systematik nach ebd., S. 115.
43 Ebd., S. 115.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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.



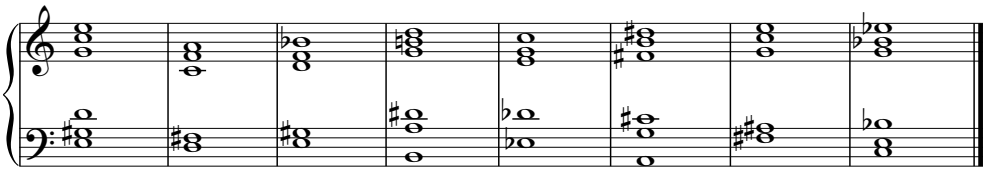
Bsp. 6.65: Mollakkorde als Upper Structures

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 Dominantterz und -septime greifen.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

Übung 91: Upper Structures bestimmen

Bestimmen Sie die in Bsp. 6.66 gegebenen Upper Structures. Warum fehlt in einigen Klängen in der linken Hand einer der Basistöne?



Bsp. 6.66: Dur-Akkorde als Upper Structures

Übung 92: Upper Structures bilden

Bilden Sie einen oder – wo es möglich ist – mehrere Upper Structures über dem angegebenen Dominantseptakkord: $B\flat^{7(\sharp 9)}$, A^{7}alt, $D\flat^{7(\sharp 9\sharp 11)}$, $D^{7(\flat 9)}$, $E^{7(\flat 9\flat 13)}$, $E\flat^{7(\flat 9\sharp 11)}$, $A\flat^{7(\sharp 11)}$, $D\flat^{7(\flat 9)}$.

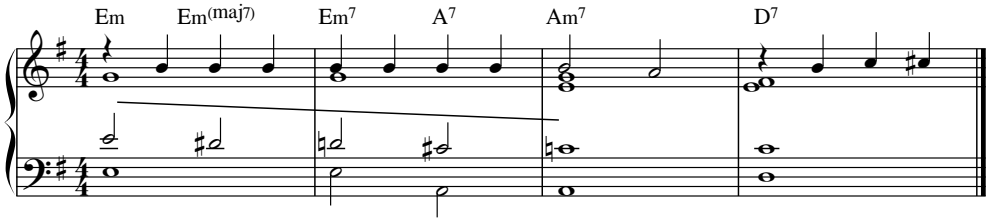
6.10 Klischeelinien

Einiges, was in einem Leadsheet vorgeschrieben ist, lässt sich mit den Mitteln reiner Akkordbeschreibung nicht verstehen. Zum Beispiel folgende Chiffren, auf die man im Mittelteil von Gershwins *Oh, Lady Be Good* treffen könnte: Em-$Em^{(maj7)}$-Em^{7}. Was ist davon zu halten? Dreimal in Folge wird ein und derselbe Mollakkord verlangt, lediglich mit veränderter Bezeichnung für die 7? Dahinter verbirgt sich kein genuin harmonisch motivierter Vorgang. Vielmehr schwebt dem Bearbeiter ein bestimmtes melodisches Klischee vor: eine chromatische fallende Linie mit den Tönen E, D♯ und D (Bsp. 6.67).[44]

Wer hätte diese fallenden Halbtöne nicht im Ohr, und sei es nur aus der Verwendung im Beatles-Hit *Michelle*? Die Beatles haben diese Masche natürlich keineswegs erfunden. Wie man sieht, wird die Chromatik in *Oh, Lady Be Good* bis zur Sexte über E (dem C♯ also) fortgeführt. Dabei ereignet sich zugleich ein Wechsel nach A^{7}, womit der Ton (C♯) zur Akkordterz wird. Em und A^{7} bilden miteinander eine II-V-Verbindung. Der charakteristische Vorgang innerhalb II-V, der Eintritt der Dominantterz, wird auf diese Weise elegant hervorgehoben.

44 Diese Klischeelinie hören wir beispielsweise auch in der CD Paul Kuhn Trio: My World of Music, Track 12. Dort spielt Kuhn sie in einer rhythmischen Variante, da er gegenüber unserer Fassung leicht veränderte (um nicht zu sagen: verbesserte) Changes erklingen lässt.

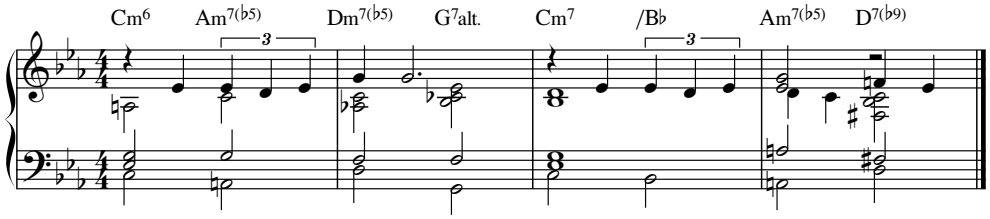
https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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.

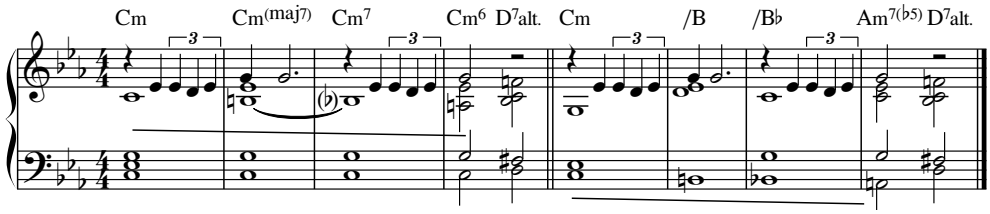
Dieses Modell funktioniert auch in Richard Rodgers bekanntem *My Funny Valentine*[46] (Bsp. 6.70).

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.

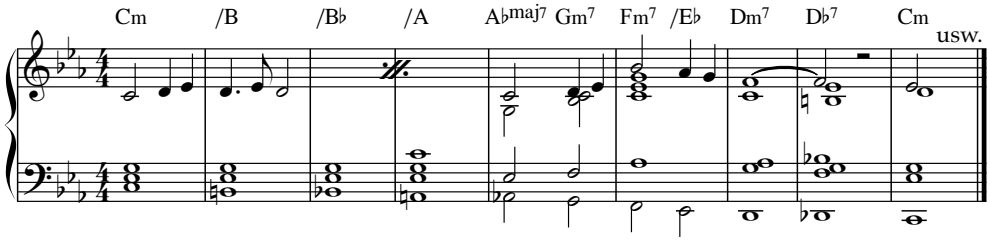
45 Ein Leadsheet findet sich z. B. in Leonard: Ultimate Jazz Standards. Over 100 Great Jazz Favorites, S. 81 ff.

46 Long: The Real Book Of Jazz, S. 299.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



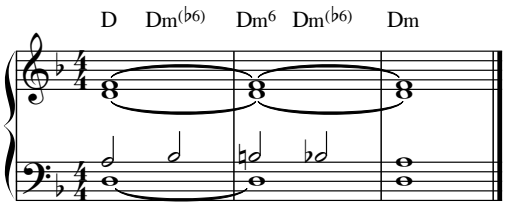
Bsp. 6.69: Irving Berlin, *How Deep Is The Ocean* mit Klischeelinie



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.

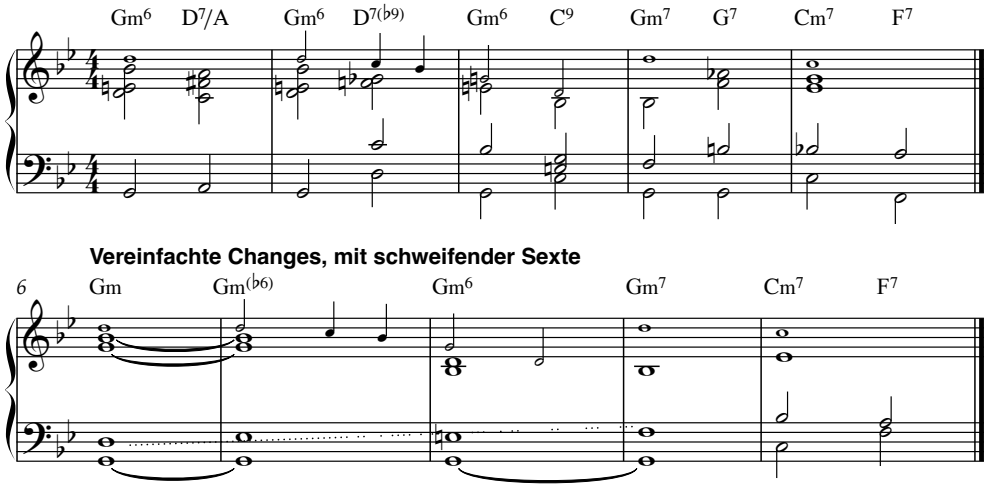
Die umständliche Bezeichnungsweise von Takt 1 bis 5 in *My Funny Valentine* ist ein Notbehelf. Lineare Vorgänge lassen sich nur schwer in Akkordsymbolen verschlüsseln. Das Modell „fallende Chromatik unter einem Mollakkord" ist daran erkennbar, dass zunächst ein schlichter Molldreiklang (Xm) *ohne* Septime 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 $Xm^{(maj7)}$, Xm^{7} und gegebenenfalls Xm^{6} für die fallenden Halbtöne.



Bsp. 6.71: Das Klischee der schweifenden Sexte

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.



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 Harmonik[48]. Jedoch kann sich der Bass eines anderen Kunstmittels aus der traditionellen Satzlehre bemächtigen: des Orgelpunktes. Orgelpunkte sind liegende Basstöne[49], 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.

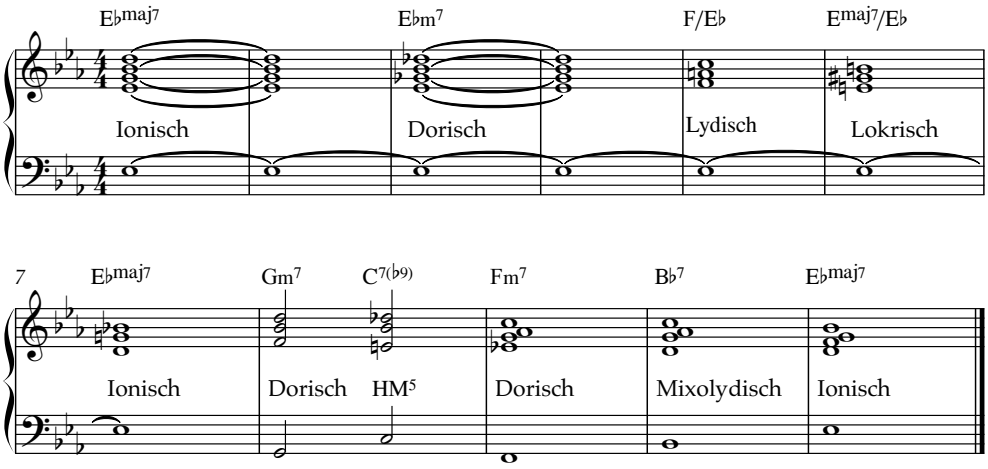
48 Es wird gerne vergessen, dass die Quartsextakkorde, die im traditionellen Tonsatz zugegebenermaßen vorkommen, stets an bestimmte formelhafte Zusammenhänge gebunden sind (Vorhalts- oder Durchgangsquartsextakkord usw.).

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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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-Klänge[52] 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.



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

Auch in traditionelleren Standards lassen sich Pedaltöne effektvoll einsetzen. Eine häufig gespielte Harmoniefolge[53] 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 zwängen. Was verbirgt sich beispielsweise hinter den Chiffren im achten Takt von Gershwins *But Not For Me*[54]

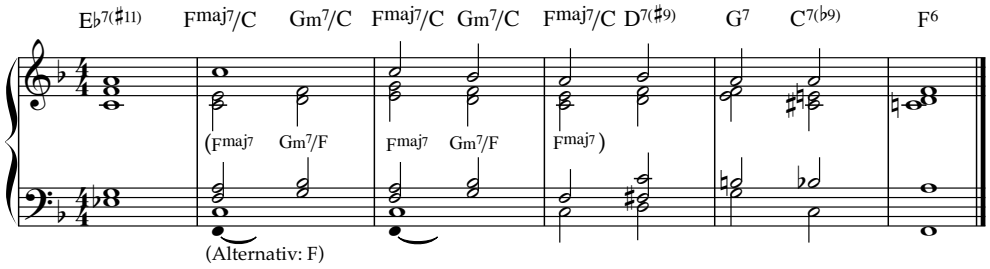
51 Ein Leadsheet gibt Sher: The New Real Book Volume 3, S. 273 f. Eine bemerkenswerte Aufnahme legten Ella Fitzgerald und Joe Pass vor (Ella Fitzgerald and Joe Pass: Easy Living, Track 10).

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.

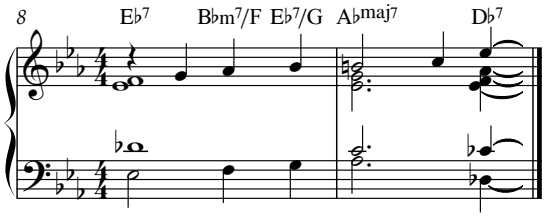
54 Sher: The Standards Real Book, S. 73 f.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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

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



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.

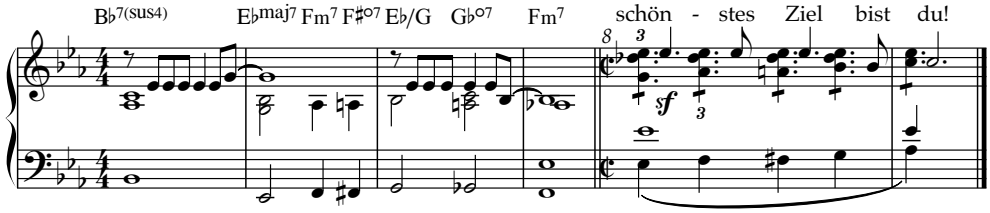
Und was will uns der Bearbeiter der Rhythm Changes mit den in Bsp. 6.77 vermerkten Chiffren in der Bridge sagen, die doch recht kryptisch anmuten? Hier soll mit der gleichen Stimmführungtechnik der Quartraum zwischen jeweils zwei Dominantakkorden in der V-vor-V-Dominantkette überbrückt werden[56].

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

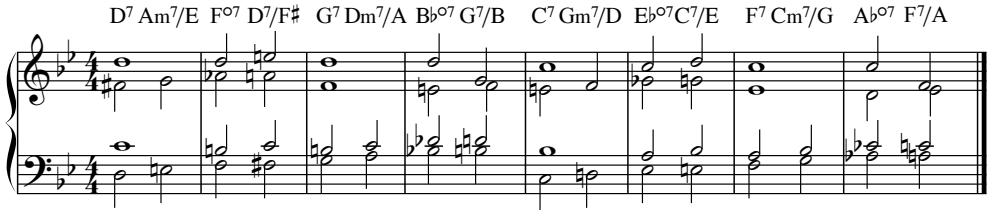
55 Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 390. Vgl. Paul Kuhns Version in Paul Kuhn Trio: Play It Again Paul, Track 11.

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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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



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.

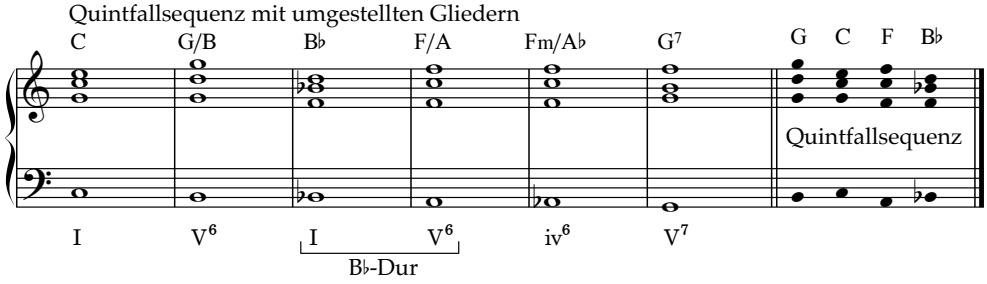
6.11 Zum Schluss ein Lamento: chromatische Basslinien

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.

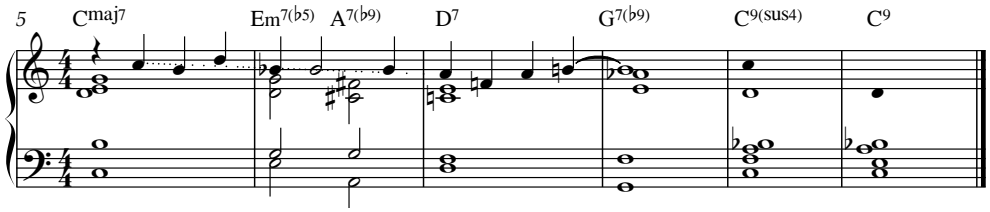
In vielen *passus duriusculus*-Abschnitten von Sweelinck[57] bis in die Gegenwart hinein können wir beobachten, dass sich Linearität und Harmonik gegenseitig bedingen. Auch im Jazz können chromatische Basslinien durch eine von vornherein passende Erfindung der Changes erzeugt werden – oder durch geschickte Reharmonisation.

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

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



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



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

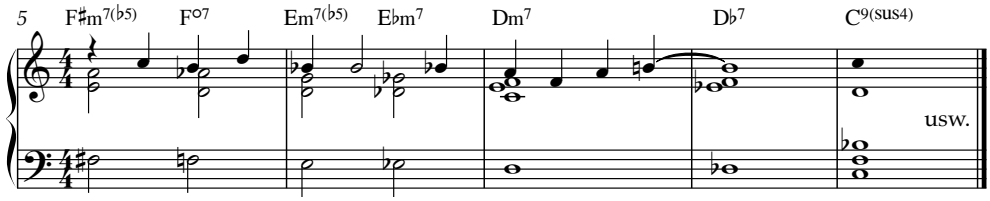
Betrachten wir dazu die Akkordfolge des Anfangs von Richard Rogers *The Lady Is A Tramp*[58] (Bsp. 6.79). Hier lässt sich das Prinzip der Tritonussubstitution auf die Spitze treiben (Bsp. 6.80): C^{maj7} kann man durch einen tritonusentfernten F♯-Akkord ersetzen. Es muss keine Dominante sein: auch in $F♯m^{7(♭5)}$ ist C enthalten. Zum Melodieton B(♮) und dem Basston F passt F^{o7}, welcher in den ursprünglichen $Em^{7(♭5)}$ führen kann. A^7 wird zu Am^7 verändert, als solches jedoch wieder substituiert (durch $E♭m^7$) 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 Evergreen[59] unverwechselbar prägen.

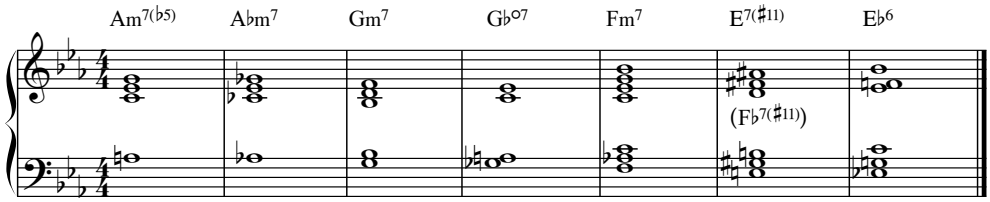
58 Sher: The Standards Real Book, S. 265 f. Eine Aufnahme aus jüngerer Zeit findet sich im Album Bennet: Duetts II, Track 1. Georg Ruby und Sascha Ley verneigen sich vor der deutsche Version Hildegard Knefs (Ruby/Ley: The Laughter of the Red Moon, Track 11), im Klanggewand des modernen Jazz, doch auch 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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA



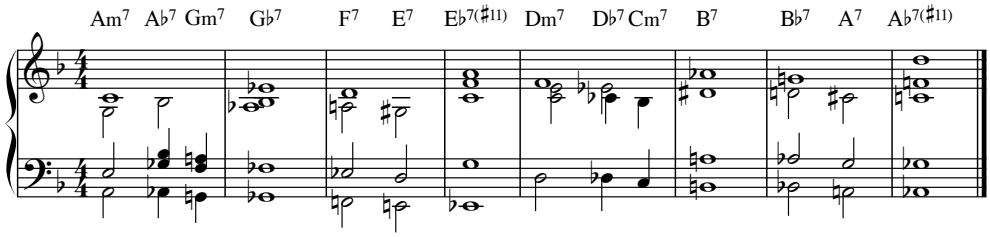
Bsp. 6.80: Richard Rogers, *The Lady Is A Tramp*, reharmonisiert



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.



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 Klangschritte hervorgehoben. Das sind hauptsächlich Quintfälle,

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

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.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Glossar

Agens
Im kontrapunktischen Satz diejenige Stimme (meist die Tenorklauselstimme), durch deren Eintritt in ein dissonantes Intervall die zweite beteiligte Stimme zur dissonierenden und damit auflösungsbedürftigen Vorhaltsstimme (Patiens) wird.

Akkord
Gestalt aus drei konsonierenden, üblicherweise zusammen erklingenden Tönen (Dreiklang, Sextakkord) oder aus mehr als drei, dann einen dissonanten Klang bildenden Tönen. Die Harmonielehre kategorisiert drei- und mehrstimmige Akkorde nach bestimmten Kriterien (Intervallaufbau, Dissonanzgrad).

Akkordskalentheorie
Gängige Theorie der Jazzharmonik, welche die bis zu siebentönigen Akkorde des Mainstream-Jazz mit Skalen verknüpft. Akkord und Skala sind zwei Aspekte ein und derselben Sache.

Antepaenultima
Vorvorletzter Ton einer Klausel bzw. innerhalb einer akkordischen Kadenz der Akkord an der Position vor dem Paenultimaklang, mit diesem oft durch eine Dissonanz (Syncopatio) verkettet.

Antizipation
Vorausnahme eines Tons der folgenden Harmonie als (meist dissonierende) Figuration. In der späten Barockzeit klischeehaft als Vorausnahme überwiegend des Tonartgrundtons innerhalb der V (V3-4) in einer Finalkadenz auftretend.

Ausweichung
Kurzfristiger, eher koloristisch als formal-architektonisch wirksamer Wechsel der Tonart (der herrschenden Tonleiter, eines vorübergehend etablierten Kadenzraums), meist mit unmittelbarer Rückkehr zum ursprünglichen Tonartkontext.

authentisch
Modi (Kirchentonarten) mit der Finalis am Rand des Tonumfangs. Außerdem Bezeichnung für Quintfallkadenzen (V-I), verallgemeinert auch Bezeichnung für alle stark wirkenden Grundton- bzw. Akkordverkettungen (Quintfall, Terzfall, Sekundanstieg).

Avoid Note
In der Jazz-Harmonielehre eine Note der Akkordskala bzw. des siebentönigen Klangs aus Basistönen und Tensions, welche im Zusammenklang störend wirkt und daher im Voicing ausgespart und bei der melodischen Improvisation allenfalls unauffällig verwendet werden sollte.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

Backdoor-Kadenz
In der Jazzharmonik Bezeichung für eine Kadenzform, in welcher der Akkord der I. Stufe über den Akkord der ♭VII erreicht wird: I-IV-♭VII-I.

Ballade
Im Jazz und in der Popmusik Stücke in getragenem, langsamem Tempo. Im klassischen Liedschaffen eine Vertonung der gleichnamigen lyrischen Gattung. Im 19. Jahrhundert eine Gattung der (Klavier-) Instrumentalmusik.

Bridge
Formteil in Kompositionen der Unterhaltungsmusik. Im Jazz speziell der Mittelteil (B) einer AABA-Form oder davon abgeleiteter Formen.

Changes
Im Jazz die Folge von Akkorden, im Gegensatz zu Voicings.

deutscher Quintsextakkord
International *German Sixth*, übermäßiger Quintsextakkord auf der tiefen v (ggf. tiefalterierten) sechsten Stufe, in der Funktionstheorie als $\mathrm{D}_{5}^{\mathrm{v}}$ terpretiert, damit zugleich das Tritonussubstitut der Doppeldominante bildend.

Diskantklausel
In der vierstimmigen Normkadenz im Diskant liegende Bewegung vom subsemitonium modi in den Finalis-bzw. Grundton des Modus bzw. der Tonart (7-8); im Falle einer synkopierten Klausel die Patiensstimme.

Dominante
Akkord, der sich im Quintfall und nach moderner Auffassung unter Beteiligung einer leittönig wirksamen Durterz in die zugehörige Tonika auflöst. Im Sinne Rameaus verhält sich ein jeder Akkord, der sich im Quintfall auflöst und eine Septime besitzt, wie eine *dominante*.

Doppeldominante
In der Funktionstheorie gebräuchliche Bezeichnung für die Zwischendominante zur Dominante, auch Wechseldominante genannt.

Dreiklang
Zusammenklang (Akkord) aus drei verschiedenen, meist konsonierenden Tönen. Dreiklänge sind terzgeschichtet bzw. Umkehrungen (Permutationen) einer terzgeschichteten Grundgestalt. Dissonante dreitönige Bildungen werden üblicherweise nicht als Dreiklang bezeichnet.

Durchgang
Figurationsform, bei der ein dissonierender Ton auf im Regelfall unbetonter Taktposition stehend zwei konsonierende Töne stufenweise in gleicher Richtung (Tonleiterausschnitt) verbindet.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Finalis
Der Schlusston einer Melodie in einem bestimmten Modus, auch der Schlusston eines Abschnitts, erreicht durch eine dem gerade herrschenden Modus angemessene Kadenz.

Fonte
Quintfallsequenz mit zwei (zwischen-) dominantischen Quintfällen: V/ii-ii-V-I, üblich nur in Dur.

Funktionstheorie
Auf Hugo Riemann zurückgehende Sichtweise auf die Harmonik. Danach gibt es drei Hauptdreiklänge – Tonika, Dominante und Subdominante (die Bezeichnungen gehen auf Rameau zurück, haben dabei aber eine gewisse Bedeutungsverschiebung erfahren) – auf den Stufen I, V und IV. Alle weiteren Klänge werden als Ableitungen dieser Hauptdreiklänge (Parallelen und Gegenklänge) aufgefasst. Akkorde besitzen einen Grundton, der nicht immer mit dem Fundament der Terzschichtung identisch ist (ajoutierte Klänge oder verkürzte Klänge mit fehlendem Grundton). Grundtonfähig sind nur Akkorde mit reiner Quinte zum Fundament (Dur- und Molldreiklänge). Die Chiffrierung erfolgt im Wesentlichen durch Buchstaben (T/t, D/d, S/s, P/p, G/g), welche die Klänge und ihre Ableitungen repräsentieren und durch Ziffern, welche vom Grundton aus gerechnet werden. Dadurch gelingt die Repräsentation der Akkordstellung (tiefgestellte Ziffern unterhalb der Funktionschiffre) in logischer und eindeutiger Form. Auch die Chiffrierung von Vorhalten und anderen harmoniefremden Tönen und Figurationen ist problemlos möglich.

Generalbass
Seit dem Aufkommen des Akkordsatzes um 1600 bis weit in das 18. Jahrhundert übliche Kurzschrift, welche die Akkorde chiffriert, die zu einer gegebenen Basslinie, dem *Basso continuo*, gegriffen werden. Trotz des zunehmenden Verzichts auf die Mitwirkung eines Akkordinstruments im Sinne der *Basso continuo*-Tradition nach 1750 blieb der Generalbass als Lehrsystem bis zum Aufkommen der modernen *Harmonielehre* bis in das 19. Jahrhundert hinein konkurrenzlos.

Harmonielehre
Im 19. Jahrhundert aufkommende Handwerkslehre, welche die Zusammenklänge (Akkorde) und ihre Verbindung in vorwiegend homophonen Sätzen untersucht und normiert. Akkorde werden gegebenenfalls als Umkehrungen von (meist) terzgeschichteten Klängen aufgefasst. Neben dem real erklingenden Bass wird ein gedachter Fundamentbass aus den Grundtönen oder Terzschichtungs-Fundamenttönen der Akkorde angenommen. Die Harmonielehresysteme stellen zugleich ein Chiffriersystem für die Analyse von Klangverbindungen bereit.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Head
Im Jazz komponierte oder auch er-improvisierte Stücke über die Harmoniefolge (die *Changes*) bekannter Jazz-Standards. Mit *Head* kann aber auch ganz allgemein das *Thema* eines Standards gemeint sein.

Hexachord
Sechstönige Skala aus Ganztönen und einem Halbton in der Mitte (mi-fa), Grundlage der mittelalterlichen Solmisation (*ut re mi fa sol la*).

Intro
Im Jazz und der Unterhaltungsmusik Bezeichnung für die Einleitung eines Stückes, für traditionell-artifizielle Musik ein meist unpassender Terminus.

italienischer Sextakkord
International *Italien Sixth*, übermäßiger Sextakkord auf der tiefen (ggf. tiefalterierten) sechsten Stufe, in der Funktionstheorie als $\mathrm{D}_{\frac{5}{3}}^{7}$ interpretiert, damit zugleich das Tritonussubstitut der Doppeldominante bildend.

Kadenz
Zwei-oder dreigliedrige Schlusswendung, entweder die Summe mehrerer Klauseln im polyphonen Satz oder eine Akkordfolge aus schlusskräftigen Wendungen, welche gegebenenfalls geeignet sind, die momentan herrschende Tonart zu konstituieren oder zu bekräftigen.

Kirchentonart
Modi, heptatonische (siebentönig-diatonische) Skalen, die vor der Etablierung des Dur-/Moll-Systems gebräuchlich waren. Die Dur-und Mollskala erweitern die vier Finalistöne der Kirchentonarten (vorzeichenlos d, e, f, g mit den Modi Dorisch, Phrygisch, Lydisch und Mixolydisch) um die Finalistöne c und a (C-Dur und A-Moll). Die Skala über (vorzeichenlos) h (Lokrisch) spielt heute in der Harmonik des Jazz eine wichtige Rolle.

Klausel
Eine melodische Schlusswendung, welche eine Zäsur (Abschnittsende, Interpunktion) in einer Stimme, meist aber als Kombination mehrerer Klauseln in mehreren Stimmen markiert.

Lage
In der Harmonielehre erstens die Angabe des Oberstimmentons eines Klanges (im Gegensatz zur *Stellung*), zweitens die Unterscheidung einer engen oder weiten Anordnung der Oberstimmen in einem (typischerweise vierstimmigen) Satz.

Leadsheet
Die Notation der Melodie und der Akkordfolge einer Komposition bzw. eines Standards im Jazz. Bisweilen enthalten Leadsheets in knapper Form auch Hinweise auf das Arrangement und weitere Elemente (beispielsweise ein Intro). Am Leadsheet orientieren sich die Solisten ebenso wie die Rhythmusgruppe.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Leitton
Innerhalb einer Tonleiter oder schon eines Tetrachords wirksamer Halbtonschritt (kleine Sekunde), der dann, wenn er als große Terz eines Durakkords eingebettet ist, aufwärts in den Grundton des Folgeklangs führt. Abwärts führende Halbtöne (bisweilen *Gleittöne* genannt) sind weniger zwingend. Sie treten als Terz eines Mollakkords oder Septime eines Septakkords auf oder im fallenden phrygischen Tetrachord.

Modulation
Längerfristiger, formal-architektonisch wirksamer Wechsel der Tonart; in der traditionellen Harmonik meist verbunden mit einem Wechsel der herrschenden Tonleiter.

Modus
Tonart (definiert durch eine Skala) im Sinne der alten Kirchentonarten, im Gegensatz zur modernen Dur-/Moll-Tonalität.

Monte
Sequenz aus zwei dominantischen Quintfällen im Abstand einer steigenden Sekunde: V/IV-IV-V/V-V.

musica ficta
In der spätmittelalterlichen Musiktheorie Bezeichnung für die künstlichen Hochalterationen der Töne des Hexachords, die insbesondere benötigt wurden, um an Klauseln eine Leittonbeziehung zu erzeugen.

Neapolitaner
Der *neapolitanische Sextakkord* ($\flat$II^6) entsteht durch die obere chromatische Nachbarnote der Quinte (kleine Sexte, ursprünglich als 5-6$\flat$-5-Wechselnote) des Mollakkordes auf der vierten Stufe in Moll. Selten kann im 19. Jahrhundert der neapolitanische Ton in den Bass rücken, wodurch sich der Terzquintakkord über der tiefalterierten 2. Stufe ($\flat$II) ergibt.

Paenultima
Vorletzter Ton einer Klausel; innerhalb einer akkordischen Kadenz der Akkord an vorletzter Stelle, also vor dem Schlussklang, dem Klang an der Ultima-Position.

Parallelismus
Grundlegendes Satzmodell, bestehend aus Sequenzen von Grundstellungsakkorden der Progression Quintanstieg-Sekundanstieg zu einer fallenden Tonleiter („Pachelbel-Sequenz“) oder Quintfall-Sekundfall zu einer steigenden Tonleiter, wobei die Quintschritte üblicherweise durch die komplementären Quartschritte ersetzt sind. Einzelne Mollakkorde können dabei verdurt und damit dominantisiert werden (vor- oder rückbezogene Zwischendominanten); weitere Abwandlungen sind gebräuchlich, insbesondere auch die Versetzung der Gerüsttonleiter in den Bass.

Patiens
Im kontrapunktischen Satz diejenige Stimme (meist die Diskantklauselstimme), welche durch die Agensstimme zur auflösungsbedürftigen Vorhaltsdissonanz wird.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

plagal
Modi (Kirchentonarten) mit der Finalis in der Mitte des Tonumfangs. Zudem Bezeichnung für Quintanstiegskadenzen (IV-I), verallgemeinert auch Bezeichnung für alle „schwach" wirkenden Akkordverkettungen (Quintanstieg, Terzanstieg, Sekundfall).

Prädominante
Akkord an der Antepaenultima-Position, wenn er eine *stringente Form der Verkettung* (vor allem durch Dissonanzbildungen in der Prädominante) mit dem nachfolgenden Dominantklang an der Paenultima-Position aufweist. Als Prädominante können die Subdominante und ihre Derivate, die Vierklänge über der zweiten Tonleiterstufe, die Doppeldominante und die alterierten Doppeldominantformen (vor allem die Klänge mit übermäßiger Sexte über der tiefen, ggf. tiefalterierten sechsten Stufe) fungieren.

Quartsextakkord
Dreitöniger, dissonanter Klang mit dem Aufbau 1-4-6 statt des konsonanten 1-3-5-Dreiklangs. Die Harmonielehre betrachtet den Quartsextakkord als Umkehrung der terzgeschichteten Grundstellung. In traditionellen Stilen wird der Quartsextakkord nur unter Beteiligung von Dissonanzfiguren verwendet.

Reharmonisation
In der Fachsprache des Jazz die mehr oder weniger starke Veränderung der eingebürgerten, im Leadsheet eines Standards tradierten Akkordvorgaben.

Rhythm Changes
Die Akkordfolge von George Gershwins zum Jazz-Standard avancierten *I Got Rhythm*; in den A-Abschnitten durch einen Turnaround geprägt, in der Bridge eine reale Quintfallsequenz von Dominantseptakkorden (V/V-Folgen, Dominantkette).

Rhythmusgruppe
In Jazz-Ensembles die Gruppierung aus den Bassinstrumenten, den Akkordinstrumenten (Tasteninstrumente und Gitarre) und dem Schlagzeug bzw. der Perkussion.

Sekundärdominante
In der Stufentheorie Bezeichnung für eine dominantische V, die auf eine andere Stufe als die I gerichtet ist. Entspricht der *Zwischendominante* in der Funktionstheorie.

Sequenz
Wiederholung einer Ton-oder Akkordfolge von einer anderen Stufe aus, im Falle einer *realen* Sequenz unter exakter Beibehaltung der Intervallgrößen (dabei oft Wechsel der Tonart), bei der *tonalen* Sequenz Anpassung der Intervalle an die herrschende Tonart bzw. Tonleiter.

Sextakkord
Dreitöniger, imperfekter Klang mit dem Aufbau 1-3-6 statt des perfekten 1-3-5-Dreiklangs. Die Harmonielehre betrachtet den Sextakkord als Umkehrung der terzgeschichteten Grundstellung.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

sixte ajoutée
Die zu einem Dreiklang hinzugefügte Sexte. Sie qualifiziert in der Tradition Rameaus einen Akkord als Subdominante.

Standard
Jazz-Standards sind Adaptionen von Songs aus Musicals oder Filmen, welche in das Repertoire des Jazz Einzug hielten, oder es sind eigens komponierte Stücke oder Heads.

Stellung
In der Funktionstheorie bezeichnet die Stellung eines Akkordes den Basston, z. B. „Dominante mit Terz im Bass" (D_3).

Stufentheorie
International verbreitetes System zur Beschreibung bzw. Analyse harmonischer Phänomene. Die *Stufen* sind terzgeschichtete Dreiklänge (bis zum Vierklang, selten Fünfklang erweiterbar), repräsentiert durch römische Ziffern (international im Hinblick auf das Tongeschlecht nach Groß-und Kleinschreibung differenziert). Die terzgeschichteten Klänge werden nach dem Fundament der Terzschichtung benannt und können als Dur-, Moll-, verminderte oder übermäßige Dreiklänge auftreten. Die Stellung der Klänge wird durch die gängigen Generalbassziffern ausgedrückt, was bisweilen zu Mehrdeutigkeiten im Zusammenhang mit harmoniefremden Vorgängen (namentlich Vorhalten) führt, andererseits die Verbindung zur Generalbasslehre erleichtert.

Subdominante
Nach moderner Auffassung (Funktionstheorie) Bezeichnung für den Akkord auf der vierten Stufe der Tonleiter, der sich im Quintanstieg in die zugehörige Tonika oder im Sekundanschluss in die Dominante auflösen kann (neben weiteren Fortschreitungsmöglichkeiten). In der Sichtweise Rameaus ist eine *sous dominante* ein jeder Akkord, der sich im Quintanstieg auflöst und eine *sixte ajoutée* besitzt.

subsemitonium modi
Der (untere) Leitton zur Finalis eines Modus bzw. der Leitton zum Tonartgrundton.

Substitutdominante
Klang, der von der Dominante (V) einen Tritonus bzw. eine verminderte Quinte entfernt ist und diese vertreten und steigern kann (z. B. Des-Dur als Tritonussubstitut von G-Dur).

Syncopatio
Meist bezeichnet der Begriff eine Vorhalts-bzw. Synkopendissonanz, ursprünglich auch die Bezeichnung für die Synkope selbst.

Synkope
Verschiebung eines Notenwerts (meist um die Hälfte seines Werts) dergestalt, dass er über eine Haupt-oder Nebenbetonung weiter klingt, wodurch eine Betonungsverschiebung entsteht, beispielsweise als Viertel-Halbe-Viertel in einem 4/4-Takt. Synkopen

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

werden in der modernen Notation der Deutlichkeit halber oft auch dann mit Haltebögen notiert, wenn dies nicht zwingend notwendig wäre.

Tenorklausel
In der vierstimmigen Normkadenz im Tenor liegende Bewegung von oben in die Finalis (2-1), im Falle einer synkopierten Klausel die Agensstimme.

Tensions
Auch *Optionstöne* (engl. *options*) genannt – in der Jazz-Akkordlehre diejenigen Töne, die in der Terzschichtung oberhalb der dem Basisklang zugerechneten Septime liegen, also 9-11-13.

Tetrachord
Viertöniger Skalenausschnitt, Grundlage des griechischen Tonsystems. Heptatonische Skalen lassen sich als aus zwei Tetrachorden zusammengesetzt denken. Für die Charakteristik eines Tetrachords ist die Position des leittönig wirksamen Halbtonschritts entscheidend. Die wichtigsten Tetrachorde sind der Dur-, Moll- und phrygische Tetrachord.

Tonart
In der dur-moll-tonalen Musik definiert durch eine heptatonische Dur bzw. Mollskala, benannt nach deren Finaliston. Das Tongeschlecht ist durch die über der Finalis befindliche große/kleine Terz bestimmt.

Tongeschlecht
Die Qualifizierung einer Tonart oder eines Akkords nach der Größe der Terz über der Finalis bzw. dem Fundamentton als Dur oder Moll.

Tonika
In der Terminologie der Funktionstheorie der die Tonart definierende Dur- oder Molldreiklang auf der ersten Stufe der zugehörigen Tonleiter.

Tritonussubstitution
Auch Tritonusvertauschung: Ersetzen eines Klanges, meist einer Dominante, durch den Klang, der einen Tritonus bzw. eine verminderte Quinte entfernt ist. Es können auch kurze Akkordverbindungen (z. B. II-V) tritonussubstituiert werden.

Trugschluss
In der modernen Harmonielehre das überraschende Erscheinen eines anderen Akkords als der erwartbaren Tonika nach der Dominante bzw. der Paenultima. Geht auf das in der polyphonen Musik der Renaissance als *Kadenzflucht* bzw. *cadenza sfuggita* bekannte Phänomen des Ausfliehens einer Kadenz zurück. Im engeren Sinne bezeichnet *Trugschluss* in der Harmonielehre die Verbindung der V mit dem Akkord über der sechsten Stufe.

Ultima
Letzter Ton einer Klausel bzw. Position des abschließenden Akkords in einer Kadenz.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Umkehrung
Spiegelung einer Tonfolge an der horizontalen Achse, in der Harmonielehre Umschichtung eines Akkords dergestalt, dass ein anderer als der Fundamentton im Bass liegt.

Voicing
Im Jazz die genaue Anordnung der Töne eines Akkords bzw. der passende Griff auf dem Tasteninstrument oder der Gitarre.

Vorhalt
Dissonierender Ton auf schwerer Taktposition, der meist als Synkopendissonanz (*Syncopatio*) im Sinne des Renaissance-Kontrapunkts auf leichter Zeit vorbereitet wird, dann auf schwerer Zeit dissoniert und sich auf der folgenden leichten Zählzeit stufenweise abwärts in eine imperfekte Konsonanz auflöst.

Wechseldominante
In der Stufentheorie gebräuchliche Bezeichnung für die Sekundärdominante zur V (V/V), auch Doppeldominante genannt.

Wechselnote
Figuration, bei der ein dissonierender Ton auf unbetonter Taktposition zwei konsonierende Töne stufenweise unter Umkehrung der Bewegungsrichtung verbindet.

Zwischendominante
In der Funktionstheorie Bezeichnung für eine Dominante zu einer anderen Funktion (Stufe) als der Tonika (I). Im Wesentlichen deckungsgleich mit der *Sekundärdominante* der Stufentheorie.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Zitierte Jazz-Standards und zeitgenössische Kompositionen

Arlen, Harold: Come Rain Or Come Shine. Chappell & Co. und S. A. Music Co. Copyright renewed, 1946. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 88.

Barris, Harry: Wrap Your Troubles In Dreams. Shapiro, Bernstein & Co. Inc., New York. Copyright renewed, 1931. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 436.

Berling, Irving: How Deep Is The Ocean. Irving Berlin. Copyright renewed, 1932. Verlagsangaben gemäß Leonard: Ultimate Jazz Standards. Over 100 Great Jazz Favorites, S. 81.

Carter, Benny: When Lights Are Low. Mills Music c/o EMI Music Publishing, Peter Maurice Music Co. Ltd., London, 1936. Copyright renewed 1964. Verlagsangaben gemäß Sher: The New Real Book Volume 3, S. 417.

Coltrane, John: Giant Steps. Jowcol Music, 1974. Copyright renewed 2021. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 168.

Ders.: Moment's Notice. Jowcol Music, 1957. Copyright renewed 1985. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 292.

Dameron, Tadd: Lady Bird. Music Sales Corporation (ASCAP), 1947. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 247.

Davis, Miles: So What. In: Kind Of Blues. Jazz Horn Music Corp./Warner-Tamerlande Publ. Corp. Neue Welt Musikverlag, München (alle Rechte für D, A und CH), 1979. Verlagsangaben gemäß Burbat: Die Harmonik des Jazz, S. 134.

Ders.: Tune Up. Prestige Music, 1963. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 430.

Ellington, Duke: C Jam Blues. 1942.

Ellington, Duke/Strayhorn, Billy: Satin Doll. Tempo Music Incorporated, USA, 1953 & 1960. Verlagsangaben gemäß Long: The Real Book Of Jazz, S. 204.

Fain, Sammy: That Old Feeling. EMI Feist Catalog, Inc., 1937, Copyright renewed 1965. Verlagsangaben gemäß Sher: The New Real Book, S. 380.

Garner, Erroll: Misty. Octave Music Publishing Corporation, 1954. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 289.

Gershwin, George: A Foggy Day. Gershwin Publishing Corporation. Copyright renewed, assigned to Chapell & Co., Inc., 1937. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 120.

Ders.: But Not For Me. WB Music Corp., 1930, Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Sher: The Standards Real Book, S. 73.

Ders.: Embraceable You. WB Music Corp., 1930, Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Sher: The Standards Real Book, S. 129.

Ders.: Fascinating Rhythm. Chapell & Company und New World Music Company Limited, administered by WB Music Corporation, USA, 1924. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Long: The Real Book Of Jazz, S. 72.

Ders.: I Got Rhythm. WB Music Corp., 1930. Verlagsangaben gemäß Feinstein: Ira Gershwin Songbook, S. 104.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Ders.: Love Walked In. Gershwin Publishing Corporation, assigned to Chapell & Co., Inc., 1938. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 236.

Ders.: Nice Work If You Can Get It. Chapell & Company, USA, 1937. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Long: The Real Book Of Jazz, S. 162.

Ders.: Oh, Lady Be Good. Chapell & Company und New World Music Company Limited, administered by WB Music Corporation, USA, 1924. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Long: The Real Book Of Jazz, S. 169.

Ders.: Our Love Is Here To Stay. Gershwin Publishing Corporation, assigned to Chapell & Co., Inc., 1938. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 230.

Ders.: Someone To Watch Over Me. WB Music Corp., 1926. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Feinstein: Ira Gershwin Songbook, S. 46.

Ders.: Soon. WB Music Corp., 1929. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Feinstein: Ira Gershwin Songbook, S. 74.

Ders.: Summertime. Gershwin Publishing Corporation, assigned to Chapell & Co., Inc., 1935. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 370.

Ders.: S'Wonderful. WB Music Corp., 1927, Copyright renewed 1952. Verlagsangaben gemäß Feinstein: Ira Gershwin Songbook, S. 63.

Ders.: They Can't Take That Away From Me. Gershwin Publishing Corporation, assigned to Chapell & Co., Inc., 1937. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 390.

Golson, Benny: Are You Real. IBBOB MUSIC, Inc., d/b/a TIME STEP MUSIC (ASCAP), 1958. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Volume IV, S. 25.

Ders.: Blues March. IBBOB MUSIC, Inc., d/b/a TIME STEP MUSIC (ASCAP), 1958. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 62.

Hancock, Herbie: Maiden Voyage. Hancock Music (BMI), 1973. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 273.

Heusen, Jimmy van: Here's That Rainy Day. Burke & van Heusen, Inc., a division of Bourne Co. und Music Sales Corporation (ASCAP), 1949, 1953. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 186.

Howard, Bart: Fly Me To The Moon. Almanach Music Incorporated, New York. Assigned to TRO Essex Music Limited, London, 1954, 1962, 1973. Verlagsangaben gemäß Long: The Real Book Of Jazz, S. 76.

Jackson, Milt: Bag's Groove. Reecie Music, 1958. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 30.

Jobim, Antonio Carlos: The Girl From Ipanema. Antonio Carlos Jobim und Vincius De Moraes, Brazil. Sole Selling Agent Duchess Music Corporation (MCA), New York, 1963. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 132.

Kaper, Bronisław: Green Dolphin Street. MGM/EMI Feist Catalog, Inc., 1947. Verlagsangaben gemäß Sher: The New Real Book Volume 3, S. 273.

Kern, Jerome: All The Things You Are. T. B. Harms & Company Incorporated, USA. PolyGram Music Publishing Limited, London, 1939. Verlagsangaben gemäß Long: The Real Book Of Jazz, S. 11.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Kern, Jerome: The Way You Look Tonight. T. B. Harms Company, 1936. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 415.

Ders.: Yesterdays. Universal - Polygram International Publishing, Inc., 1933. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 466.

Kosma, Joseph: Autumn Leaves. ENOCH ET CIE, 1947, Copyright renewed 1950. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 51.

Lane, Burton: On A Clear Day. Alan Jay Lerner und Burton Lane. Chapell & Co. Inc., 1965 Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 283.

Levant, Oscar: Blame It On My Youth. T. B. Harms Co. c/o The Welk Music Group, 1934. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Sher: The New Real Book, S. 22.

Lewis, Morgan: How High The Moon. Chapell & Co., 1940. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 191.

McHugh, Jimmy: On The Sunny Side Of The Street. Shapiro Bernstein und Company Incorporated, New York. Lawrence Wright Music Limited & Memory Lane Music Limited, London, 1930. Verlagsangaben gemäß Long: The Real Book Of Jazz, S. 171.

Messiaen, Olivier: Combat de la Mort et de la Vie. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1942.

Monk, Thelonious: Round Midnight. Thelonious Music Corp. und Warner Bros. Inc., 1944. Copyright renewed 1971. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 357.

Parker, Charlie/Gillespie, Dizzy: Anthropology. Antlantic Music Corp. und Music Sales Corporation (ASCAP), 1946. Copyright renewed 1974 Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 41.

Parker, Charlie/Harris, Benny: Ornithology. Antlantic Music Corp., 1946, Copyright renewed 1974. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 329.

Porter, Cole: From This Moment On. Robert H. Montgomery, Trustee of the Cole Porter Musical & Literary Property Trusts, Chappell & Co. Inc., 1950. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 128.

Ders.: Night And Day. WB Music Corp., 1932. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Volume IV, S. 304.

Rodgers, Richard: Falling In Love With Love. Chappell & Co., Inc., 1938. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Wong: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 114.

Rollins, Sonny: St. Thomas. Prestige Music, 1963. Verlagsangaben gemäß Sher: The New Real Book, S. 340.

Strawinsky, Igor: Le Sacre du Printemps. Boosey & Hawkes, 1912, revised 1947, re-engraved 1967.

Strayhorn, Billy: Take The A-Train. DreamWorkSongs (ASCAP) und Billy Strayhorn Songs, Inc. (ASCAP). Administered by Cherry Lane Music Publishing Company, Inc., 1941. Copyright renewed 1969. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 410.

Warren, Harry: There Will Never Be Another You. Twentieth Century Music Corp. All Rights Throughout The World Controlled by Morley Music Co., 1942, 1987. Copyright renewed 1970 Twentieth Century Music Corp. Verlagsangaben gemäß Sher: The New Real Book, S. 355.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Wright, Robert: Baubles, Bangles And Beads. Scheffel Music Corporation, USA. Warner Chappel Music Limited, 1953. Verlagsangaben gemäß Long: The Real Book Of Jazz, S. 29.

Young, Victor: I Don't Stand A Ghost Of A Chance With You. Chappel & Co. und Mills Music, Inc., 1932. Copyright renewed. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 173.

Ders.: Stella By Starlight. Famous Music Corporation, 1946. Copyright renewed 1973, 1974. Verlagsangaben gemäß Leonard: The Real Book. Sixth Edition, S. 394.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Aufnahmen (Schallplatte/CD)

Alho, Kirsti: There was a Rose. Village Music Records, 2001.
Art Blakey & The Jazz Messengers: Moanin'. Blue Note, 1959.
Baker, Chet: Chet Baker Sextett. Pacific Jazz Records, 1954.
Bennet, Tony: Duetts II. Sony Music Entertainment, 2011.
Coltrane, John: Giant Steps. Atlantic Recording Corporation, 1960.
Davis, Miles: Blue Haze. Prestige Records, 1954.
Ders.: Kind Of Blue. Columbia Records, 1959.
Elias, Eliane: I Thought About You. A Tribute To Chet Baker. Concord Music Group Inc., 2013.
Ella Fitzgerald and Joe Pass: Easy Living. Pablo, 1986.
Ders.: Fitzgerald & Pass … Again. Fantasy Inc., 1976.
Ellington, Duke: The Capitol Sessions 1953–1955. Definitive, 1953–1995.
Evans, Bill: Some Other Time: The Lost Session from the Black Forest. Resonance Records, 2016.
Faraò, Massimo: Greatest Hits & Soundtracks. 70 Songs…on Piano. Azzura Music SRL, 2013.
Gaebel, Tom: Up to Date – Single. tomofon records, 2023.
Goldberg, Gaby: Gaby Goldberg and the Paul Kuhn Band. IN+OUT Records, 2010.
Hancock, Herbie: Maiden Voyage. Blue Note, 1965.
Holiday, Billie: Billie Holiday and Her Orchestra. Jazz Portraits 1936 – 1940. Saar Srl under license to Pirames International Srl, ©2013.
Kuhn, Paul: Blame It On My Youth. IN+OUT Records, 2001.
Ders.: I Whish You Love. IN+OUT Records, 2002.
Ders.: In Concerts - Jazz Pops III. Hallen Records, 1995.
Ders.: Paul Kuhn for Dancing. Hallen Records, 1995.
McCoy Tyner: Night of Ballads and Blues. Impulse!, 1963.
Paul Kuhn Trio: My World of Music. IN+OUT Records, 1999.
Ders.: Play It Again Paul. IN+OUT Records, 2000.
Peterson, Oscar: Night Train. Verve, 1963.
Ders.: Oscar Peterson plays the Cole Porter Songbook. Verve, 1959.
Ders.: Oscar Peterson plays the George Gershwin Songbook. Verve, 1959.
Roberta Gambarini and Hank Jones: You Are There. Groovin' High, 2007.
Rubin, Vanessa: The Dream Is You: Vanessa Rubin Sings Tadd Daemeron. © Vanessa Rubin, 2019.
Ruby, Georg/Ley, Sascha: The Laughter of the Red Moon. Dedicated to Hildegard Knef. JazzHausMusik, 1923.
Sims, Zoot: Soprano Sax. Pablo, 1976.
Ders.: Zoot Sims and the Gershwin Brothers. Pablo, 1975.
Sinatra, Frank: Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim. Reprise, 1967.
T-Bone Walker: T-Bone Blues. Atlantic, 1959.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

WDR Big Band: Blues & Beyond. BHM, 2008.
Weather Report: Heavy Weather. Columbia Records, 1977.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Realbooks und andere Notenausgaben

557 Jazz Standards. Swing to Bop. Realbook. Verlag, Erscheinungsort und -jahr nicht feststellbar.

Feinstein, Michael: Ira Gershwin Songbook. Songbook mit Arrangements, kein Realbook. Warner Bros. Publications Inc., 1984.

Leonard, Hal: The Real Book. Sixth Edition. Realbook. Hal Leonard Europe, 2014.

Ders.: The Real Book. Volume II. Second Edition. Realbook. Hal Leonard Publishing Corporation, 2006.

Ders.: The Real Book. Volume IV. Realbook. Hal Leonard Corporation, 2011.

Ders.: Ultimate Jazz Standards. Over 100 Great Jazz Favorites. Songbook mit Arrangements, kein Realbook. Hal Leonard Corporation, 1995.

Long, Jack: The Real Book Of Jazz. Realbook. Wise Publications.

Messiaen, Olivier: Les Corps Glorieux Vol. 1. Paris: Alphonse Leduc Éditions Musicales, 1942.

Sher, Chuck: The New Real Book Volume 3. Realbook. Cher Music Co., 1995.

Ders.: The New Real Book. Realbook. Sher Music Co., 1988.

Ders.: The Standards Real Book. Realbook. Sher Music Co., 2000.

Strawinsky, Igor: Le Sacre du Printemps. Boosey & Hawkes, 1912, revised 1947, re-engraved 1967.

Wong, Herb: The Ultimate Jazz Fakebook. Realbook. Hal Leonard Corporation, 1988.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Literatur

Altmann, Günter: Musikalische Formenlehre: Ein Handbuch mit Beispielen und Analysen. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.

Amon, Reinhard: Lexikon der Harmonielehre. Wien, München: Doblinger Metzler, 2005.

Ders.: Lexikon der musikalischen Form. Doblinger Metzler, 2011.

Behrendt, Joachim-Ernst: Das Jazzbuch. 10. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer, 2001.

Bernstein, Leonard: Musik - die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität. 4. Auflage. München: Goldmann, 1989.

Bohländer, Carlo/Holler, Karl Heinz/Pfarr, Christian: Reclams Jazzführer. 2. Auflage. Stuttgart: Reclam, 1977.

Burbat, Wolf: Die Harmonik des Jazz. 2. Auflage. München, Kassel: DTV/Bärenreiter, 1989.

Dahlhaus, Carl: Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. Bärenreiter, 1967.

Gárdonyi, Zsolt/Nordhoff, Hubert: Harmonik. Mainz: Möseler, 2002.

Hellhund, Herbert: Jazz. Harmonik, Melodik, Improvisation. E-Book. Ditzingen: Reclam, 2018.

Hindemith, Paul: Unterweisung im Tonsatz I. Theoretischer Teil. Mainz: B. Schott's Söhne, 1940.

Jungbluth, Axel: Jazz-Harmonielehre. Mainz: Schott, 2001.

Kellert, Peter/Fritsch, Markus: Arrangieren und Produzieren. 3. Auflage. Bergisch Gladbach: Leu Verlag, 1999.

Kissenbeck, Andreas: Jazz Theorie I. Harmonik und Skalen. Kassel: Bärenreiter, 2007.

Knauer, Wolfram: Artikel Jazz, Phänomenbeschreibung und Terminologie. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): MGG Online. Kassel, Stuttgart, New York 2016ff. URL: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13203.

Krämer, Thomas: Harmonielehre im Selbststudium. 3. Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2001.

Lendvai, Ernő: Einführung in die Formen- und Harmoniewelt Bartóks. In: Szabolcsi, Bence (Hrsg.): Béla Bartók: Weg und Werk. Kassel, München: DTV, Bärenreiter, 1972, S. 105–149.

Levine, Mark: Das Jazz Piano Buch. Advance Music, 1992.

Ders.: Das Jazz Theorie Buch. Advance Music, 1996.

Maler, Wilhelm: Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre I – Lehrbuch. 10. Auflage. München, Leipzig: Leuckart, 1975.

Ders.: Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre II – Notenbeispiele aus der Musikliteratur mit Kommentar. 6. Auflage. München, Leipzig: Leuckart, 1975.

Menke, Johannes: Die Familie der cadenza doppia. In: Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 8/3 (2011).

Ratz, Erwin: Einführung in die musikalische Formenlehre. 3. Auflage. Wien: Universal Edition, 1973.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - CC BY-SA

Schönberg, Arnold: Brief vom 27.07.1932 an Rudolf Kolisch. url: https://repo.schoenberg.at/urn:nbn:at:at-asc-BM030138.

Ders.: Harmonielehre. 7. Auflage. Wien: Universal Edition, 1986.

Ders.: Komposition mit zwölf Tönen. In: Stil und Gedanke. Frankfurt am Main: Fischer, 1992.

Schoenmehl, Mike: Modern-Jazz-Piano – die musikalischen Grundlagen in Theorie & Praxis. Mainz: Schott, 1992.

Schubert, Gisela: Artikel Gershwin, George, Biographie. In: Lütteken, Laurenz (Hrsg.): MGG Online. Kassel, Stuttgart, New York 2016ff. url: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11418.

Sikora, Frank: Neue Jazz-Harmonielehre. 2. Auflage. Mainz: Schott, 2003.

Wehmeyer, Grete: Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier. Kassel, Basel, Zürich: Bärenreiter, Atlantis-Musikbuch, 1983.

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Register

AABA-Form, 80, 81
Achtelnote, 137
Akkordskalentheorie, 38, 39, 44, 45, 49, 110, 143, 154, 161, 163, 167, 172, 173, 178
Akzentparallelen, 241
Alhoe, Kirsti, 263
Alteration, 32, 104, 110, 156, 165, 200, 202, 213
alterierte Skala, 145
Antepaenultima, 42, 43, 65
Antizipation, 100
Arbeau, Thoinot
  Belle, qui tiens ma vie, 110
Arlen, Harold, 206
  Come Rain Or Come Shine, 206
Artikulation, 10
Ausweichung, 22, 73, 103, 124, 133, 138, 155, 156, 158, 163, 164, 190
authentisch, 15, 16, 18–22, 255
Avoid Note, 39–45, 75–77, 79, 84, 87, 100, 103, 113, 116, 128, 143, 172–174, 231, 234, 244

Bach, Johann Sebastian, 276
  Acht kleine Präludien und Fugen
    Präludium F-Dur BWV 556, 82
  Fuge Es-Dur BWV 876, 65
  Orchestersuite Nr. 3 D-Dur BWV 1068
    Air, 17
Backdoor-Akkord, 258, 262
Backdoor-Kadenz, 93–95, 164, 166, 255
Baker, Chat, 237
Ballade, 94, 133, 161, 219, 229, 247, 270, 278
Barform, 217
Barockmusik, 7
Barris, Harry
  Wrap Your Troubles In Dreams, 199, 237
Bartók, Béla, 93, 118
Basie, Count, 224
basse fondamentale, 30
Basso continuo, 30, 33
Bassstufen, 23
Basston, 41, 44, 97, 102, 116, 129, 133, 146, 182, 186, 187, 260
Bebop, 20, 64, 103, 177, 229
Beethoven, Ludwig van, 14, 56, 109, 162
  Bagatelle C-Dur op. 119 Nr. 8, 196
  Sonate C-Dur op. 53, 202, 276
  Sonate F-Moll op. 2 Nr. 1, 15, 56, 80
  Symphonie Nr. 1 C-Dur, 214
  Symphonie Nr. 9 D-Moll op. 125, 80
Bennet, Tony, 254
Berlin, Irving
  How Deep Is The Ocean, 33, 270
Big Band, 8, 104, 234
Bishop, Joe, 46
Bitonalität, 265
Blakey, Art, 213
Blues, 14, 15, 33, 36, 46, 97, 103, 111, 118, 119, 164, 211–228
Borodin, Alexander, 53
  Streichquartett D-Dur
    Scherzo, 51, 230
Bossa Nova, 8
Brahms, Johannes, 73, 162, 260
  In stiller Nacht, 192
  Symphonie Nr. 4 E-Moll op. 98, 162
Bridge, 65–67, 71, 73, 80–82, 96, 200, 232, 239, 240, 251, 275
Bruckner, Anton, 15, 26
  Symphonie Nr. 7 E-Dur, 26

Cahn, Sammy
  Let It Snow, 231
Carrell, Rudi, 63
Carter, Benny
  When Lights Are Low, 65, 67, 71, 73
Changes, 21, 45, 46, 61, 151, 169, 171
  Coltrane Changes, 54
Chopin, Frédéric, 23, 119
  Etüde op. 10 Nr. 2, 25
Chorus, 73, 80, 81, 212
chromatic approach, 146, 163, 231, 239
Chromatik, 256, 271
Clung, Tom Mc, 263
Cocker, Joe
  Your Are So Beautiful, 94
Coltrane Changes, 54–56
Coltrane, John, 55
  Giant Steps, 54, 55, 73
  Moment's Notice, 90
Conclusio, 217
Corelli, Arcangelo, 276

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Daemeron, Tadd
  Lady Bird, 92, 94, 95
Davis, Miles, 9, 50
  Freddie Freeloader, 224
  Kind Of Blue, 8, 224
  So What, 8, 79, 148, 236
  Tune Up, 49, 50, 64, 90, 172–174
Davis, Steve, 237
Debussy, Claude, 197
Desmond, Paul
  Take Five, 109
Dissonanz, 24, 26, 27, 127
Dixieland, 24, 113
Dominante, 14, 16, 17, 22–24, 26, 34, 42, 43, 50, 65, 76, 77, 82, 89, 97, 106, 160, 164, 197
Dominantkette, 96, 97, 198, 232
Dominantseptakkord, 24, 32, 38, 52, 95, 99, 119, 144, 154, 159, 177, 269
Dominantseptnonakkord, 26, 186
Doppeldominante, 39, 104, 190–192, 202
Dreiklang, 23, 30, 37, 185, 196, 197, 222
Drop-Technik, 98, 198
Durchgang, 35, 65, 73
Durchgangsquartsextakkord, 273
Durdreiklang, 23, 29, 104, 269
Dynamik, 8

Ellington, Duke, 68, 80, 82, 104, 234
  C Jam Blues, 11, 212, 216, 227
  Satin Doll, 64, 68, 70, 72, 80–83, 207, 234, 237, 242, 243
Ensemble, 10
Entwicklung, 1, 147
Evans, Bill, 225

Fain, Sammy
  That Old Feeling, 134–137, 139, 140
Fakebook, 13
Faraò, Massimo, 274
Filmmusik, 272
Finalis, 38
Fitzgerald, Ella, 273
Flamenco-Skala, 117, 144
Flanagan, Tommy, 54
Fonte, 250
Form, 167, 202, 219, 258, 263
Fortspinnung, 217
Fours, 10, 72
Fundamentbass, 30
Funktionstheorie, 1, 23, 24, 26, 30, 31, 37, 109, 123, 126, 134, 135, 186, 187, 202, 214, 259, 260

Gaebel, Tom, 193
Gödel, Kurt, 239
Ganzton-Halbton-Skala, 180
Ganztonleiter, 110, 114, 196–199, 253
Ganztonzirkel, 121
Gárdony, Zsolt, 16–18, 68, 239
Garner, Errol
  Misty, 264
Gegenbewegung, 222
Generalbass, 23, 33, 56, 187, 202
Generalbasszeitalter, 276
Gershwin, George, 13, 73, 84
  A Foggy Day, 162, 163, 166, 167, 169, 240, 245, 247, 250, 258, 274, 278
  But Not For Me, 274
  Embraceable You, 189
  Fascinating Rhythm, 72, 73, 124, 139, 256
  I Got Rhythm, 12–14, 21, 22, 24, 45, 46, 50, 65, 96, 106, 232, 251
  Love Walked In, 102, 169–171
  Nice Work If You Can Get It, 97, 100, 198, 200
  Oh, Lady Be Good, 34, 36, 180, 181, 185–187, 240, 269, 270
  Our Love Is Here To Stay, 101, 205, 210
  Porgy And Bess, 122
  S'Wonderful, 195, 239
  Someone To Watch Over Me, 261, 262
  Soon, 140–142, 252
  Summertime, 122, 129, 272
  They Can't Take That Away From Me, 100, 205, 274
Ghost Note, 10
Gilberto, Astrud, 28
Gillespie, Dizzy, 46
Gitarre, 21, 116, 254
Glarean, 38
Goldberg, Gaby, 261
Golson, Benny
  Are You Real, 249
  Blues March, 213, 220
Granz, Norman, 13
Great American Songbook, 33, 231
Greger, Max, 193
Großterzzirkel, 55, 71, 73
Gruber, Josef
  Stille Nacht, Heilige Nacht, 231
Guide Tone, 166, 206, 221–223, 225, 249
Guide Tone Line, 124, 161, 166, 167, 181, 198, 199, 243, 249, 254

Händel, Georg Friedrich, 276
Hänschen klein, 22

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Halbton-Ganzton-Skala, 177–180
halbverminderter Septakkord, 29, 30, 32, 34, 35, 125, 126, 133, 179, 234
Hancock, Herbie, 26, 148
  Maiden Voyage, 26, 27
harmoniekonstante Variation, 45
Harmonielehre, 1, 14, 23, 24, 40, 50, 82, 99–101, 111, 113, 125, 158, 197, 214, 258
Harmonik, 7, 8, 11, 15, 23, 24, 29, 33, 43, 69, 72, 73, 93, 109, 112, 123, 140, 164, 166, 179, 180, 202, 213, 244, 273
Harmonisierung, 19, 170, 229, 277
Hauptschritt, 18, 20, 53, 93
Haydn, Joseph, 174
  Streichquartett C-Dur op. 76 Nr. 3 (Kaiserquartett), 173, 174
Head, 45, 46, 172–175
Head Arrangement, 141
Hexachord, 164
Himmler, Ralph, 54
Hindemith, Paul, 23
Hochalteration, 156
Hook, 96, 197, 272
Howard, Bart
  Fly Me To The Moon, 74, 243

Improvisation, 2, 7, 8, 38–41, 45, 46, 57, 61, 63, 143, 171, 172, 174, 216, 232, 250, 254
inegal, 7
Intervall, 32, 33, 60, 103, 197
Intro, 13, 195, 212
italienischer Sextakkord, 202

Jackson, Milt
  Bag's Groove, 212, 213, 216, 223, 227
Jam-Session, 12
Jazz-Valse, 52
Jobim, Antonio Carlos, 28, 84
  One Note Samba, 83
  The Girl From Ipanema, 27
  Wave, 94
Jungbluth, Axel, 55

Kadenz, 17
  authentische, 16
  plagale, 16, 93
Kaper, Bronisław
  On Green Dolphin Street, 8, 273
Kern, Jerome
  All The Things You Are, 207
  The Way You Look Tonight, 254
  Yesterdays, 109, 114
Ketzer, Willy, 72
Kirchentonart, 1, 38, 93, 149–151
Kissenbeck, Andreas, 117
Klausel, 43
Klavier, 2, 56–59, 84, 95, 98, 105, 116, 133, 143, 169, 183–185, 187
Kleinterzzirkel, 68, 71, 129, 131, 179, 187
Klischeelinien, 115, 124, 269–275
Knef, Hildegard, 277
Konsonanz, 215
Kontrabass, 98
Kontrapunkt, 1, 24, 43, 45, 127, 241
Kosma, Joseph
  Autumn Leaves, 109, 149
Krebs, 174
Kuhn, Paul, 8, 18, 46, 72, 100, 219, 244, 259, 261, 262, 269

Lage, 72, 98, 140, 225
Lamentobass, 276
Lane, Burton
  On A Clear Day, 193
langsame Einleitung, 215
Leadsheet, 13, 24, 30, 34, 67, 82, 151
Leitton, 22, 43, 69, 76, 77, 79, 84, 86, 97, 99, 100, 109, 111, 112, 117, 118, 122, 144, 156, 231
Lendvai, Ernő, 93
Levant, Oscar
  Blame it on my youth, 18
Levine, Mark, 9, 54, 88, 127, 169
Lewis, Morgan
  How High The Moon, 46, 248
Ley, Sascha, 277
Lick, 212
Liedform, 80
liegende Stimme, 273
Logik, 30, 231
Loriot, 63
Loriti, Heinrich, 38
Lydisch, 38, 39, 44, 61, 74, 103, 151, 152, 167, 208, 260

McHugh, Jimmy
  On The Sunny Side Of The Street, 69, 71, 229, 230
Melodik, 45, 51
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 26, 252
Messiaen, Olivier, 177, 178, 184, 197
  Les Corps Glorieux
    Combat de la Mort et de la Vie, 177
  Mode de Valeurs et d'intensitées, 177
Minor-Major, 113, 121

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

Modal Interchange, 259, 260, 263, 273
Modulation, 123, 164
Modus, 93, 105, 117, 143–146, 149, 155, 156, 166, 178, 180, 197, 198, 202, 203, 219, 234, 260, 264
Molldominante, 109
Molldreiklang, 23, 29
Mollsubdominante, 93, 165, 202, 235, 255
Monk, Thelonious
  Round Midnight, 64, 263
  Ruby, My Dear, 64
Monte, 68, 82
Motiv, 28, 114, 173, 190
motivische Arbeit, 174
Mozart, Wolfgang Amadeus, 15, 252
  Streichquartett C-Dur KV 515, 50
  Symphonie G-Moll KV 550, 95
musica ficta, 40
Musical, 164

Natürliches Moll, 111
Neapolitaner, 113, 258, 259
Nebentonarten, 123
New Orleans, 113
Nonenvorhalt, 21, 26
Nordhoff, Hubert, 17

Oberstimme, 24, 28, 42, 66, 83, 124, 140, 142, 159, 193, 244, 248, 249, 260
Ogerman, Claus, 28
Oktavgattungen, 150
Oktavlage, 60
Oktavparallele, 20, 69
Oliviero, Nino
  More, 259
Oper, 122
Operette, 164
Optionen, 15, 31, 32, 34
Orchestersuite, 17
Orgel, 83
Orgelpunkt, 30, 193, 273
Ortolani, Riz
  More, 259

Pachelbel, Johann
  Kanon und Gigue D-Dur, 18
Pachelbel-Modell, 18
Paenultima, 43, 65
Parallelenverbot, 57
Parallelismus, 18, 19, 21, 109, 129
Paralleltonart, 42, 122
Parker, Charlie, 46, 175
  Anthropology, 46
  Ornithology, 46
Partialtöne, 23
Partialtonreihe, 23, 215
Partitur, 11
Pass, Joe, 273
Passacaglia, 45
Passus duriusculus, 276
Pedal, 193, 273
Pedalton, 193, 273
Pendel, 15, 19, 21, 199
Periode, 80, 219
Peterson, Oscar, 11, 102, 167, 247
Phrase, 8, 9, 11, 212, 216, 217
Phrygisch, 38, 44, 234
plagal, 16, 18–20, 255
Play-Along, 171
Porter, Cole, 277
  From This Moment On, 133
  Night And Day, 277
Prädominante, 22, 32–34, 42, 50, 65, 76, 125, 126, 133, 202, 232, 241, 250, 255
Prevert, Jacques
  Autumn Leaves, 149
Puccini, Giacomo
  Turandot
    Nessun dorma, 264

Quartsextakkord, 191
Quartvorhalt, 27, 33, 43, 99, 100
Quintanstieg, 16
Quintenzirkel, 65
Quintfall, 16, 20, 93, 95, 134, 201, 203, 231
Quintfallsequenz, 53, 65, 244
Quintparallele, 20
Quintschritt, 18
Quintverwandtschaft, 16, 18–20, 95, 199, 221

Rameau, Jean-Philippe, 30
Ratz, Erwin, 56, 80, 217
Realbook, 13, 14, 64, 82
Refrain, 73, 81
Reger, Max, 137, 260
Reharmonisation, 122, 129, 142, 160, 161, 167, 193, 199, 229, 232, 237, 243–245, 248, 251, 252, 254, 261, 264, 270, 276
Reich, Thomas
  Up to Date, 193
Renaissance, 23
Rhythm Changes, 96, 106, 232, 251, 275
Rhythmusgruppe, 13, 27, 137, 171
Rodgers, Richard
  Falling In Love With Love, 19, 20, 253, 261

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

My Funny Valentine, 271
The Lady Is A Tramp, 277
Rollins, Sonny
St. Thomas, 191
Ronell, Ann
Willow Weep For Me, 219
Ruby, Georg, 277

Samba, 8
Satz, 16, 21, 24, 56, 58, 96
Satzmodell, 18
Schönberg, Arnold, 13, 25, 46, 118, 119, 179, 217
Schütz, Heinrich, 23
Schlagzeug, 12, 61
Schlussbildung, 165
Schubert, Franz, 206
Liebesrausch D. 179, 275
Schumann, Robert, 26, 206
Schusterfleck, 82
Sekundärdominante, 164–166, 190, 229, 250, 255, 261
Sekundverhältnis, 17–19
Septakkord, 31, 32, 35, 38, 133, 159, 163, 178–180, 184, 186, 189–191, 194
Septposition, 58, 67, 72, 78, 85
Sequenz, 51, 53, 56–58, 64, 66, 67, 86, 89, 91, 92, 96, 115, 129, 132, 159, 183, 200, 208, 232, 257
Sextakkord, 23, 30, 113, 202
Sextvorhalt, 23, 196
Sikora, Frank, 117, 164
Sims, Zoot, 12
Sinatra, Frank, 28
sixte ajoutée, 42, 43
Skrjabin, Alexander, 215
Slash, 101, 115, 167, 192, 231
Solo, 10, 80, 143
Sonatenhauptsatzform, 73
Standard, 9, 12, 13, 19, 33, 46, 49, 51, 67, 69, 80, 199, 211, 218, 237, 244, 248, 273
Stellung, 219
Stimme, 11, 58, 63, 98, 105, 161, 194, 198, 253
Stimmführung, 50, 57, 58, 130, 182, 193, 230
Straight 8ths, 7, 8
Strauß, Johann, 27
Strauss, Richard, 15, 73, 112
Strawinsky, Igor
Le Sacre du Printemps, 118, 265
Strayhorn, Billy, 68
Take The A-Train, 104–106
Strophe, 73
Stufen, 37, 90, 103, 135, 150, 155, 156, 213, 226
Stufentheorie, 1, 23, 24, 29, 30, 32, 33, 109, 113, 126, 135, 155, 164, 179, 197, 202, 259
Subdominante, 14, 17, 26, 93, 94, 101, 124, 164, 165, 190
subsemitonium modi, 79
Substitutdominante, 203–208, 210, 238–241, 243, 253
Suitensatz, 123
sus-Akkorde, 26, 27, 98–102, 131, 234, 236, 257
Sweelinck, Jan Pieterszoon
Fantasia chromatica SwWV 258, 276
Swing, 7, 20, 64, 113, 193, 218
Symphonie, 26, 80, 95, 215

Taste, 119
Tasteninstrument, 2, 21, 24, 36, 37, 59, 63, 67, 72, 85, 90, 115, 120, 121, 123, 132, 184, 227
Teiltonreihe, 214, 215
Tempo, 54, 63, 161, 173, 229
Tenorklausel, 43
Tensions, 15, 24, 28, 31–38, 40, 43, 49, 50, 56, 59, 74–77, 85, 97, 99, 105, 110, 112, 126, 140, 142, 145, 177, 199, 225, 227, 266
Terzposition, 58, 67, 72, 77, 85
Terzschichtung, 33, 76, 186
Terzverwandtschaft, 16–19, 21, 68, 69
steigend, 69
Thema, 10, 21, 80, 263
Tonhöhe, 78
Tonika, 31, 32, 34, 49, 76, 165
Tonleiter, 19, 33, 37, 41, 61, 114, 145, 155, 178, 249
Tritonussubstitution, 64, 95, 101, 146, 201, 205, 208, 218, 238–242, 277
Tritonusvertauschung, 64, 160, 201–210
Troup, Bobby
Route 66, 211
Trugschluss, 17, 193, 258
Turnaround, 65, 158–160, 188, 189, 191, 208, 210, 218, 223, 226, 227, 245, 250, 254, 261, 263

übermäßiger Dreiklang, 31, 55, 196
übermäßiger Sextakkord, 202
Umkehrung, 162
Unterterzung, 94
Upper Structures, 265, 266

Vamp, 26, 27
van Heusen, Jimmy
Here's That Rainy Day, 244
Varianttrugschluss, 258
Variation, 217

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA

verminderter Dreiklang, 23, 29, 30, 125, 126, 164, 179, 188, 222
verminderter Septakkord, 32, 125, 178, 179, 185–195, 231, 275
Verse, 73, 81
Vivaldi, Antonio, 53
Voicing, 21, 25, 41, 56, 58, 59, 76, 85–88, 127, 129, 223, 225–227, 268
A/B-Form, 85
beidhändig, 60, 98
close, 99
Drop, 99, 198
Left-Hand, 59–61, 69, 90, 91, 133, 140, 151, 169, 184, 221
Vokalpolyphonie, 40
Vollkadenz, 53
Vorhalt, 8, 24, 27, 43, 99, 196
Vorhaltsquartsextakkord, 191, 192, 194
Vortragszeichen, 137

Wagner, Richard, 15
Tristan und Isolde, 217
Walker, T-Bone
Stormy Monday Blues, 216
Walking Bass, 30, 31, 147, 199, 219, 241, 275
Warren, Harry
There Will Never Be Another You, 12, 155, 156, 160, 161
Webster, Ben, 47
Wonder, Stevie
You Are The Sunshine Of My Life, 197
Wright, Robert, 53
Baubles, Bangles And Beads, 51, 71, 73, 90, 230

Youman, Vincent
Tea For Two, 173
Young, Victor
I Don't Stand A Ghost Of A Chance With You, 249
Stella By Starlight, 237, 257

Zawinul, Joe
Birdland, 27
Zwischendominante, 40, 164, 189, 194, 218

https://doi.org/10.5771/9783487171104 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-SA