

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 *flatted 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.



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 \flat und E \flat). Erfinden Sie kleine Licks anhand der Bluestonleiter.

Lick: Kleine, improvisierte Phrase, entweder als Material zum Üben (es gibt Lick-sammlungen) 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 fast³ 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

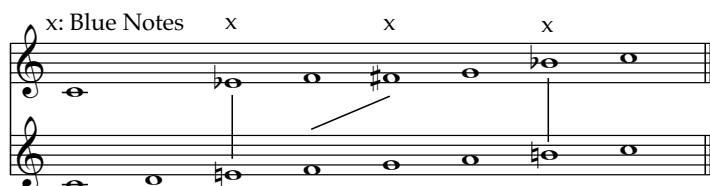
2 Ein vollständiges Leadsheet gibt es in LEONARD: *The Real Book*. Volume II. Second Edition, S. 30. Nachfolgend wird es in der Melodiefassung zitiert, die der Komponist persönlich am Vibraphon auf einer Aufnahme der WDR Big Band spielt (WDR BIG BAND: *Blues & Beyond*, Track 4). Die Tonart ist dort wie 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.

nennen: Das Thema zeigt die charakteristische Zwölfaktigkeit 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 $\flat 3$ und $\flat 7$, und wenn man so will, auch die $\flat 5$. 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 $\flat 5$) hatten wir als $\sharp 9$ in der alterierten Dominante kennengelernt. Diese $\sharp 9$ 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 Messengers“), für die Benny Golson neben unzähligen anderen Titeln auch den *Blues March* komponierte, demonstrieren dieses durchaus verbreitete Verfahren.

6 SKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 203.

7 Vgl. ebd., S. 202.

Volksliedmelodik

Auf der schwäbische Ei-se-bah-ne [...]

Blues-Melodik

T I S IV D⁷ V⁷ T I D⁷ V⁷ T I

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.

C⁷ F⁷ C⁷ G⁷ C⁷

I I I I IV IV I I V V I I

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 D⁷- Klänge, wenn man einem Dogma der Funktionstheorie folgt, nach welchem die kleine Septime jedem Durakkord dominante 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 I⁷ 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-

C-Dur: (D⁷) S D⁷ Tp
 V⁷ → IV V⁷ vi

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.

Konsonanzgrad

1 2 3 4 5 6 7 [...] 9 [...] 11

Bsp. 5.8: Die ersten Töne der Partialtonreihe und der *akustische Akkord*

Es gibt auch die Auffassung, das B^b in der Teiltonreihe sei ein „verstimmtes“, nämlich zu hohes A.⁸ Tatsächlich ist Ton 7 auch keineswegs ein echtes B^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 V⁷(#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 I⁷, IV⁷ und V⁷ 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.

Bluestonleiter

C7 F7 G7

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 Zwölftakt-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. Anfangsphase	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.

The Swabian Railway Blues

Fast

Manfred Dings

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 desselben: 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.).

Vcl.

A: Phrase A': Variation der Phrase B: Fortspinnung der Phrase

Bsp. 5.11: Richard Wagner, *Tristan-Vorspiel*

Das in Bsp. 5.12 wiedergegebene, zwölfwaktige 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.

C⁷ F⁷ C⁷ F⁷ C⁷ G⁷ F⁷ C⁷

I IV I I IV IV I I V IV I I

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.

C⁷ F⁷ F[♯]° C⁷ G^b7 F⁷ F[♯]° C⁷ A⁷alt. Dm⁷ G⁷alt. C⁷ A⁷alt. D⁷alt. G⁷alt.

I IV vii[°]7/V I I IV vii[°]7/V I V/ii ii V I VI I V

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.

F#^o in Takt 2 modifiziert den F⁷ nur leicht. Im vierten Takt ist Gb⁷ die Tritonussubstitution von C⁷. Und Dm⁷ 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 C⁷/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 I⁷ und IV⁷ 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 eindrucklich in der Einspielung des Paul-Kuhn-Trios (PAUL KUHN TRIO: My World of Music).

Yet Another Blues Again

Manfred Dings

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).

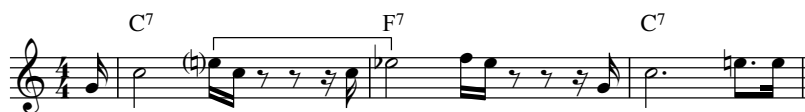
Bsp. 5.15: Die erweiterte Blues-Skala und ein Voicing für die alterierte V

Dieser Tonvorrat enthält C Mixolydisch und F Mixolydisch. Für die Dominante bleibt allerdings nicht viel Charakteristisches übrig: Die Septime F, die $b6$ und vor allem die $\#9$ (A \sharp alias B 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.



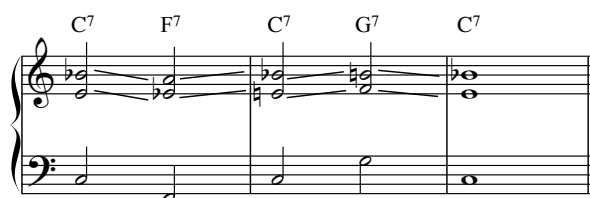
Bsp. 5.16: Der erweiterte Blues-Tonvorrat in *Blues March*

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).

C⁷ F⁷ C⁷ F⁷ C⁷ G⁷ F⁷ C⁷

Bsp. 5.18: Zweistimmige Voicings für das Blues-Akkordschema

5 F⁷ C⁷

9 G⁷ F⁷ C⁷

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 IV⁷ im fünften Takt der #IV⁷ 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 (F⁷-F#⁷).

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 Zweittonvoicing: Sie funktioniert gerade deswegen, weil die tritonusverwandten Akkorde dieselben Guide Tones besitzen. Dies sieht man auch in der Bassbewegung im Turnaround der Schlusstakte¹⁹. 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^b7) 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 \sharp bis drei \flat , 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^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.

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.

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

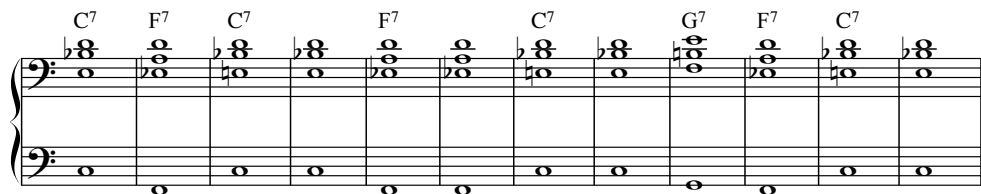
Für dreistimmige Voicings kann man in der Terzposition die Guide Tones Terz und Septime durch die None ergänzen, in der Septposition durch die Tredezime (die 13 bzw. die 6), siehe Bsp. 5.23.



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 $\sharp IV^0$ 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 Bläser-solisten typische beidhändige und damit vielstimmigere Voicings in weiter Lage erklingen lässt.

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

Voicings zu allen drei Hauptstufen, dem Turnaround und der $\sharp IV^{\circ}$ 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.

