

### 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*<sup>1</sup>, 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 leittonig 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 Durkadenz – in Moll-Zusammenhängen nicht brauchbar ist. Ton 6 der mixolydischen Skala ist zugleich die *Durterz* der Tonart

---

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

Parallelismus

i    i    V    i    VII  
G-Moll, Dorisch

V    I    II    I<sup>6</sup>    ii<sup>b</sup><sub>6</sub>    V    I  
B<sup>b</sup>-Dur

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

(Bsp. 3.2, dort E statt E<sup>b</sup> 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.

Stufen der mixolydischen Skala, Töne von C-Dur (!)

1    2    3    4    5    6    7    8

5    6↑    7↑    1    2    3↑    4    5

Stufen der Tonart C-Moll

G<sup>7</sup>    Cm<sup>7</sup>    G<sup>7</sup>    Cmaj<sup>7</sup>

mixolydische V in Moll    mixolydische V in Dur

**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 ausschnittsweise 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.



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  $\flat$  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  $B\flat$ )? 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<sup>2</sup>. 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  $B\flat$  zum  $B\flat$ . Bsp. 3.5 zeigt dies links.

Die Bezeichnung  $G7^{(b9)}$  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  $\flat 13$  im Akkordsymbol:

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

C-Moll: V<sup>7</sup> i<sup>7</sup>  
 B<sup>b</sup>-Dur: ii<sup>7</sup> V<sup>7</sup> I<sup>7</sup> V<sup>7</sup> i<sup>7</sup> V<sup>7</sup> i

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

G<sup>7(b9)13</sup> 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<sup>b</sup> und nicht mit E<sup>♮</sup> 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<sup>7</sup>). In der Akkordfolge G<sup>7(b9)</sup>-Cm<sup>7</sup> können wir zwanglos die I zu einer neuen II umhören, so dass wir am Ausgangspunkt einer II-V-I-Kadenz in B<sup>b</sup>-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<sup>3</sup>, nicht die leitereigene kleine. Die würde zudem als b6 chiffriert werden müssen<sup>4</sup>. 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<sup>6</sup> 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.

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 klingt. Außerhalb eines Tonartzusammenhangs hört sich das Ohr solche Klänge dergestalt zurecht, dass der obere Ton der Sekunde, hier das Ab, als Grundton aufgefasst wird. Es entstünde also ein Klang mit Terz (C) im Bass, der eher eine Neapolitaner-Wirkung<sup>5</sup> erzeugt, jedenfalls keinen Tonika-Eindruck (Bsp. 3.6).

Kadenz mit  $s^n$

**Bsp. 3.6:** Die  $b6$  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

<sup>5</sup> 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 tieferen II. Stufe ( $bII^6$ ).

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 ( $\uparrow 6$ ) aufwärts bis zur Tonleiterstufe 4 das konstante Muster Ganzton-Halbtone – und darüber hinaus zwischen der 3 und der  $\uparrow 7$  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*<sup>6</sup> 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  $\sharp 11$ , 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.

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.

Musical notation for Bsp. 3.9 showing a V-I connection in major and minor in third position. The top staff is in G major (one sharp) and the bottom staff is in G minor (two flats). The sequence of chords is G7, Cmaj7, G7(b9), and Cm(maj7).

**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 Abschlusskadenz gleichermaßen präpariert (Bsp. 3.10).

Von der Septposition aus:

Musical notation for the first part of Bsp. 3.10, starting from the seventh position. The sequence of chords is G7(b9), Cm7, G7(b9), Cm(maj7), G#7(b9), C#m7, G#7(b9), and C#m(maj7).

Von der Terzposition aus:

Musical notation for the second part of Bsp. 3.10, starting from the third position. The sequence of chords is A7(b9), Dm7, A7(b9), Dm(maj7) (...), G7(b9), and Cm7.

Musical notation for the third part of Bsp. 3.10, showing a chromatic sequence of chords: G7(b9), Cm(maj7), F#7(b9), Bm7, F#7(b9), and Bm(maj7).

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

### Übung 32: Die V-I-Verbindung in Moll

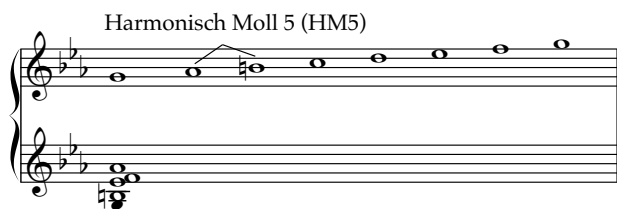
Üben Sie am Tasteninstrument die V-I-Verbindung in vierstimmigen Voicings (rechte Hand und Bass) von der Terz- und der Septposition aus in allen Tonarten, z. B. chromatisch auf- oder abwärts, wie in Bsp. 3.10 gezeigt.

### 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  $G^{7(b9)}$  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.

Die Lücke lässt sich geschmeidig überbrücken, wenn man die übermäßige Sekunde kurzerhand in eine große und eine kleine zerlegt, durch Einschieben eines B $\flat$  zwischen A $\flat$  und B $\natural$ . 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 $\rightarrow$ A#) verstanden. Im Bsp. 3.12 wird dies rechts gezeigt. Die Skala kann man daher als „HM5+#9“ beschreiben.<sup>7</sup> Eine andere Bezeichnung ist *Flamenco-Skala*.<sup>8</sup> 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 (b9) fast immer auch ihre hochalterierte Variante (#9) verwendet“.<sup>9</sup> Andreas Kissenbeck äußert sich in ähnlicher Form. Seine Bezeichnung für die achtstufige Skala ist „HM\*“.<sup>10</sup>

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 $\flat$  (die „#9“) neben B $\natural$  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.

E-Dur (Fes-Dur) mit Durterz gis (as) und Mollterz g 14 C<sup>7</sup>(b9) mit e und es

E-Dur mit g und gis

**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.

<sup>7</sup> SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 100.

<sup>8</sup> BURBAT: Die Harmonik des Jazz, S. 51.

<sup>9</sup> SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 99.

<sup>10</sup> KISSENBECK: Jazz Theorie I, S. 104.

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 b9 liegt). Dadurch erklingen nun Dur- und Mollterz (alias #9) zugleich. Ob man beim Spielen „Mollterz“ oder „greife #9 statt b9“ denkt, bleibt jedem selbst überlassen (Bsp. 3.14 links).

Bluestonleiter

G7(#9) Cm(maj7) G7(#9) Cm(maj7) C7(#9)

**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 reiner Durform gespielt. Die Konflikte zwischen Dur- und Mollterz (im Bsp. 3.14 rechts also zwischen E und Eb) 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 V7<sup>(b9)</sup>-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).

G7(b9) Bb7 Ebmaj7 E7(#9) Am(maj7)

C-Moll:  $\text{D}_6^{\text{V}}$   $\text{D}_6^{\text{9}}$  t  $\text{E}_b\text{-Dur: V}$  I A-Moll: V I  
 Ger $\frac{6}{5}$   $\frac{9}{5}$   $\frac{5}{1}$   $\frac{6}{5}$   $\frac{9}{5}$   $\frac{5}{1}$  i

**Bsp. 3.15:** Das Passepartout-Voicing in Dur- und Mollkadenz

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 $\flat$ -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 $\flat$ ). Es ist B $\flat$ 7 in Terzposition, das wohlbekannte und vielleicht auch fleißig geübte Voicing für den Dominantseptakkord, die V in E $\flat$ -Dur, oben (S. 86) bereits als „Passepartout-Voicing“ bezeichnet. Durch das bloße Ändern des Basstones in E statt B $\flat$  – 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 $\flat$  (strenggenommen G $\sharp$ ) ist die Durterz, G die Mollterz oder #9 und C die kleine Sexte bzw. kleine Tredezime ( $\flat 13$ ). Der Klang ist derselbe wie im B $\flat$ 7, die Töne spielen lediglich andere Rollen. Mehrdeutige Bildungen dieser Art nannte Arnold Schönberg<sup>11</sup> *vagierende Akkorde*, Vagabunden, Wanderer zwischen den Tonarten.<sup>12</sup>

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).<sup>13</sup> 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 tritonuserwandten 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.

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  $b9$  gut beherrscht, kann selbstverständlich auch denken: „Ersetze die  $b9$  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  $b13$  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 prädominante  $IIIm^7$  zu einer neuen Dominante fungieren, welche eine Quinte

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

Sept-position

Terz-position

V i V i V i V i V i V i

V i V i V i V i V i V i

**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  $V^7(b9\#9)$  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 ( $ii^{\circ7}$ ), die erst im Kapitel 3.3 behandelt werden. Die Melodie lässt sich aber so reharmonisieren<sup>14</sup>, 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,

<sup>14</sup> Reharmonisation: Eine Vorlage mit veränderten Harmonien versehen; vgl. Kapitel 6.

- Dominanten als  $V^{7(b9)}$  in Moll,
- Dominanten als  $V^{7\#9}$  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.<sup>15</sup>

The image shows a musical score for 'Summertime' in G minor, 4/4 time. It consists of three staves of music. Above the staves, chord changes are indicated. The first staff (measures 1-6) has chords: Gm7, D7(b9), Gm7, G7(#9), Cm7, F7, Bbmaj7, Bb7. The second staff (measures 7-12) has chords: A7(#9), D7(b9), Gm7, D7(b9), Gm7, Cm7, F7. The third staff (measures 13-14) has chords: Bbmaj7, Eb7, A7(#9), D7(b9), and a first ending with Gm7, D7(b9) and a second ending with Gm(maj7). The notation includes a key signature of two flats, a common time signature, and a repeat sign at the end.

**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  $A^{7(\#9)}$  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 umfunktio- niert, die ihrerseits zur II. Stufe in  $B\flat$ -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  $A^{7(\#9)}$  im folgenden Takt, denn die Tonarten stehen im Tritonusverhältnis zueinander.  $A^{7(\#9)}$  vor  $D^{7(\#9)}$  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.

### 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 Doppelpunkt“. 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  $A\flat$  zwar Bestandteil von Melodisch C-Moll, strebte dann jedoch aufwärts nach  $B\flat$ . Das Problem können wir durch die Verwendung der Mollform für die Dominante mit  $b9$  (also  $G^{7(b9)}$ ) 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  $E\flat$ , die Terz der Molltonika, eingeführt. Und auch mit der  $D^{7(\sharp9)}$ -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  $A\flat$ , ebenso der leitereigene Klang auf

Chords:  $Dm^7$ ,  $G^7$ ,  $Cm^7$  ( $Cm^{maj7}$ ),  $Dm^7$ ,  $G^7(b9)$ ,  $Cm^7$  ( $Cm^{maj7}$ ),  $Dm^7$ ,  $G^7(\#9)$ ,  $Cm^7$  ( $Cm^{maj7}$ )

Words: ungünstig, oft möglich

Roman numerals:  $ii^7$ ,  $V^9$ ,  $i$ ,  $ii^7$ ,  $V^{9-}$ ,  $i$ ,  $ii^7$ ,  $V^{9-}$ ,  $i$

### Bsp. 3.20: Verschiedene Formen der V vor einer Molltonika

der II. Stufe ( $ii^{\circ}$ ). Im Beispiel zuletzt hat das  $A(b)$  eine gewisse Berechtigung, denn es bereitet leittonig die  $\#9$ , das  $Bb$  in der Oberstimme des Voicings, vor. Generell ist für C-Moll jedoch  $A^b$  typisch, nicht  $A$ .

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

Chords:  $A^bmaj7$ ,  $Fm^7$ ,  $Bb^7$ ,  $E^bmaj7$ ,  $Dm^7$ ,  $G^7$ ,  $Cm^7$ ,  $F^7$ ,  $Bb^7$

### 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  $E^b$ -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 ( $ii^{o7}$ ), in Leadsheets meist chiffriert als  $Iim^{7(b5)}$ , hier in C-Moll also  $Dm^{7(b5)}$  (Bsp. 3.22).

Das Akkordsymbol  $Dm^{7(b5)}$  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.

The image shows a musical score for a II-V-I progression in a minor key. The key signature has two flats (B-flat major). The first measure contains two chords: Dm7(b5) and G7(b9). The second measure contains two chords: Cm7 and Cm(maj7). Below the staff, the bass line is indicated with Roman numerals: ii<sup>°7</sup>, V<sup>9</sup>, and i.

**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 *halbvermindert*, 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,<sup>17</sup> ohne die Durchstreichung des Kreisymbols, welche den halbverminderten Septakkord kennzeichnet ( $ii^{o7}$ ).

Auch im Jazz gibt es neben der verbreiteteren Denkweise „Mollseptakkord mit verminderter Quinte“ die Sichtweise *halbverminderter Septakkord*. Die Chiffrierung dazu ist  $x^{o7}$ , im Beispiel oben also  $D^{o7}$ .<sup>18</sup> 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  $Xm^{7(b5)}$ , seltener als  $X^{o7}$  chiffriert.

Hinsichtlich der Tensions wird man beim halbverminderten Septakkord als prädominantischem  $IIm^{7(b5)}$  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.

<sup>17</sup> Zumeist tritt er dann als dominantischer Klang in Erscheinung, als  $vii^{o7}$ .

<sup>18</sup> 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  $\xi^5$ , was bei eingefleischten Anhängern der Stufenlehre Kopfschütteln hervorruft. Ist der

Dm<sup>(b5)</sup>      Dm<sup>7(b5)</sup>      Dm<sup>7(b5)</sup>      Dm<sup>7(b5)</sup>

ii°      ii°<sup>7</sup>      ii°<sup>7</sup>      ii°<sup>7</sup>

C-Moll      mit leitereigener 9-      mit leiterfremder 9+

### 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<sup>7(b5)</sup> naheliegenderweise die kleine None. Kleine Nonen zum Bass (dort E $\flat$  in der Mittelstimme, D im Bass) möchte man in Arrangements jedoch ihrer klanglichen Härte wegen nach Möglichkeit vermeiden (abgesehen vom V<sup>7(b9)</sup>, wo sie charakteristisch und erwünscht sind).<sup>19</sup> Dem kann man abhelfen, indem man anstelle der kleinen None kurzerhand die erwähnte leiterfremde, große None (9+) verwendet (wie in der Durform IIm<sup>7</sup>, Bsp. 3.24 links und Mitte).

Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7(b9)</sup>      Cm<sup>7</sup>      Dm<sup>7(b5)</sup> G<sup>7(b9)</sup>      Cm<sup>7</sup>      Dm<sup>7(b5)</sup> Dm<sup>7(b5)</sup> Dm<sup>7(b5)</sup> Dm<sup>7(b5)</sup>

Cm(maj7)      Cm(maj7)

ii°<sup>7</sup>      V<sup>9</sup>      i      ii°<sup>7</sup>      V<sup>9</sup>      i

### 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  $\flat 13$  in der V in die große None der I. Stufe. Das kann je nach Zusammenhang recht überzeugend klingen. Das E $\flat$  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<sup>7(b5)</sup>-Klänge mit großer None modern<sup>20</sup>. 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  $\flat 5$  statt der Terz die Quarte (4 bzw. 11) eingefügt

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

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 prädominante Klänge sollte man sie beherzigen.

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

werden: Diese sorgt für eine Sekund- bzw. Septimreibung, welche dem prädominanten, 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  $b5$  (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<sup>21</sup>, nicht zuletzt wegen der reizvollen Dissonanz zur  $b5$ .<sup>22</sup>

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,  $ii^{o7}$ ) 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- $A^b$ -C ist nun aber ein alter Bekannter. Es ist das oben als „Passepartout“ bezeichnete Voicing, welches ebenso zu einer Dominante ( $V^7$ )  $B^b7$  passt und gleichfalls zu  $E7^{(\#9)}$ , also einer Dominante mit  $\#9$  (Bsp. 3.25).

The musical notation shows two systems of chords and voicings. The first system is for 'Stufe II in Moll' and 'V in Dur', and the second is for 'alterierte V in Moll' and 'kl. 3 aufwärts'. Chords are written in the treble clef, and voicings in the bass clef.

Stufe II in Moll	V in Dur	alterierte V in Moll	kl. 3 aufwärts
$Dm^{7(b5)}$ $G7^{(\#9)}$	$Cm^{(maj7)}$	$E7^{(\#9)}$ $Am^{(maj7)}$	$Dm^{7(b5)}$ $G7^{(\#9)}$
$ii^{o7}$ $V^9$	$i$ $V^7$ $I$	$V^9$ $i$	$ii^{o7}$ $V^9$

**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 Quartenzur Unterstimme (sog. *primäre Quartenzur*) gründlich ausgetrieben. Sie stellen dort einen häufig zu beobachtenden Anfängerfehler dar.

setzt.<sup>23</sup> 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  $\text{II}m^{7(b5)}$ , um eine kleine Terz nach oben versetzt ergibt ein Voicing für die zugehörige  $V^{7(\#9)}$ .

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 Nachbar eingefügt. Die gesamte Anordnung (mit Ausnahme des Basses) wird dann eine kleine Terz aufwärts versetzt (im Beispiel nach  $G^{7(\#9)}$ ). 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  $E^b$ -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  $Fm^{7(b5)}$ , welcher die II. Stufe ist, wenn  $B^b$  die V und  $E^b$  (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.

The image shows a musical score for piano with two staves. The top staff contains a sequence of chords:  $Dm^{7(b5)}$ ,  $G^{7(\#9)}$ ,  $Fm^{7(b5)}$ ,  $B^b7(\#9)$ ,  $G\#m^{7(b5)}$ ,  $C\#7(\#9)$ ,  $Bm^{7(b5)}$ ,  $E7(\#9)$ ,  $Dm^{7(b5)}$ , and  $G^{7(\#9)}$ . The bottom staff shows a bass line with notes:  $D$ ,  $F$ ,  $B^b$ ,  $D$ ,  $F$ ,  $B^b$ ,  $D$ ,  $F$ ,  $B^b$ ,  $D$ . Annotations include: 'Kleine Terz aufwärts' with an arrow pointing from the  $D$  in the first measure to the  $F$  in the second; 'Die V wird neue II' with an arrow pointing from the  $B^b$  in the third measure to the  $D$  in the fourth; 'Siehe T. 1' with an arrow pointing from the  $D$  in the eighth measure to the  $F$  in the ninth; and 'Parallelismus' with arrows pointing to the  $D$  notes in the first, third, fifth, seventh, and ninth measures.

**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  $D^b$ -Moll und D-Moll aus trainieren; es gibt drei verschiedene Kleinterzzirkel. Das Gleiche wäre von der zweiten möglichen Position des  $\text{II}m^{7(b5)}$ -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.

men bekommt die verminderte Quinte oder, wenn man so will, den Tritonus<sup>24</sup> zum Fundamentton (der ja im Bass liegt). Darüber wird die große Terz und deren große Obersekunde gegriffen. Den Oberstimmton 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.

Chord progression: Dm7(b5) G7(#9) Fm7(b5) Bb7(#9) G#m7(b5) C#7(#9) Bm7(b5) E7(#9) Dm7(b5) G7(#9)

Annotations: Kleine Terz aufwärts, Die V wird neue II, Siehe T. 1, Parallelismus

**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<sup>7(b5)</sup> baut dort auf der verminderten Quinte auf. Für den darauffolgenden D<sup>7</sup> 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 geübt.

Des Weiteren kann man (wenn man will) auch die V-vor-V-Verbindung (A<sup>7</sup>-D<sup>7</sup>) 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 angelegter *Walking Bass* ergibt. Die Notation der Dominanterz in Takt 8 als G<sup>b</sup> erfolgte wieder aus pragmatischen Gründen. Die in Leadsheets üblicherweise anzutreffende Chiffrierung als V mit Septime und b9 lässt natürlich offen, ob hier das eher traditionelle Voicing mit 7, b9 und b13 oder unser Passepartout-Voicing mit #9 zum Einsatz kommen soll. Letzteres hat den Vorteil, dass es auch für den nachfolgenden

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

Gm<sup>7</sup>    Am<sup>7(b5)</sup>    D<sup>7(b9)</sup>    Gm<sup>7</sup>

G-Moll: i    ii<sup>ø7</sup>    V<sup>9</sup>    i

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

6    B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>    E<sup>b7</sup>    7 Am<sup>7(b5)</sup>    8 D<sup>7#9</sup>    A<sup>b7(#11)</sup> 9 Gm<sup>7</sup>    D<sup>7(b9)</sup> A<sup>b7(#11)</sup> Gm<sup>7</sup>

(original: A<sup>7</sup>    D<sup>7</sup>)

B<sup>b</sup>-Dur: I    IV<sup>7-</sup>  
G-Moll:    VI<sup>7-</sup>    ii<sup>ø7</sup>    V    sub V    i    V    sub V    i

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

A<sup>b7</sup> geeignet ist<sup>25</sup> (wodurch die Stimmen im gesamten Takt 8 liegen bleiben können), denn zu V<sup>7(#9)</sup>-Akkorden in Moll passt das gleiche Voicing wie zu tritonusentfernten V<sup>7</sup>-Akkorden in der Durform. Vom D<sup>7</sup> zum A<sup>b7</sup> 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.

<sup>25</sup> Man könnte einwenden, die schlichtere Form für D<sup>7(b9)</sup>, nämlich C-E<sup>b</sup>-F<sup>#</sup>-B<sup>b</sup>, passe auch zu A<sup>b7</sup>, mindestens, wenn man F<sup>#</sup> zu G<sup>b</sup> umnotierte. Stimmt, doch dieser Sound klänge nicht jazzig genug. Wir erinnern uns: Das Standardvoicing für V<sup>7</sup> verlangt nach der Tension der Sexte (F) statt der spannungsarmen Quinte (E<sup>b</sup>).

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

Üben Sie die Verbindung  $\text{II}^{\text{m}7(\text{b}5)}-\text{V}^{\text{7}(\text{\#9})}$  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 ( $\text{i}^{\text{maj}7}$ , was schlussfähiger ist als  $\text{i}^7$ ), 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  $\text{Gm}^{\text{7}(\text{b}5)}$  als der II. Stufe in F-Moll.

The musical notation shows a sequence of chords in C minor:  $\text{Dm}^{\text{7}(\text{b}5)}$ ,  $\text{G}^{\text{7}(\text{\#9})}$ ,  $\text{Cm}^{\text{(maj}7)}$ ,  $\text{Cm}^{\text{7}(\text{b}5)}$ ,  $\text{F}^{\text{7}(\text{\#9})}$ ,  $\text{Bbm}^{\text{(maj}7)}$ ,  $\text{Bbm}^{\text{7}(\text{b}5)}$ ,  $\text{Eb}^{\text{7}(\text{\#9})}$ ,  $\text{Abm}^{\text{(maj}7)}$ , and usw. The bass line shows the root notes of these chords: D, G, C, C, F, Bb, Bb, Eb, Ab.

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

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

Der neue Griff für die  $IIm^{7(b5)}$  (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*<sup>26</sup> zeigt gleich zwei  $m7(b5)$ -Akkorde in Folge, die sich auf diese Weise bequem in die linke Hand legen lassen, was den Klaviersatz für Hobbypianisten vereinfacht (Bsp. 3.32).<sup>27</sup>

**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  $ii^{o7}$ , also die Prädominante in der Haupttonart F-Moll. Man kann das Ganze auch weniger umständlich als modifizierte I-VI-II-V-Kadenz mit  $\flat VI$  auffassen.

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 Mollkadenz

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 Mollkadenz in Dur-Stücken

Zwar stehen Jazzstücke selten komplett in Moll. Aber Kompositionen in Dur berühren oft die Tonarten der Nebentufen. Viele Songs zeigen sogar eine regelrecht schweifende Harmonik, beginnen in anderen Tonarräumen als sie schließen oder verweilen einfach nur längere Zeit auf Moll-Nebentufen, 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.<sup>28</sup>

Die Herrschaft der Tonika E<sup>b</sup>-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<sup>b</sup>-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<sup>o7</sup>).

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.

Chord symbols:  $E_b^{maj7}$ ,  $Gm^{7(b5)}$ ,  $C^7$ ,  $Fm^7$ ,  $Fm^{7(b5)}$ ,  $Bb^7$

Roman numeral analysis: Es-Dur: I,  $ii^{\circ 7}$ ,  $V^7$ ,  $i$ ,  $ii^{\circ 7}$ ,  $V^7$

Grouping: F-Moll (ii)

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

Durch die Tiefalteration der Quinte in Akkorden der II. Stufe ( $IIIm^{7(b5)}$  bzw.  $ii^{\circ 7}$  in der Stufentheorie oder  $\text{§}^5$  in der Funktionstheorie) wird der prädominante Charakter von  $IIIm^7$ -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.

Chord symbols:  $E_b^{maj7}$ ,  $Gm^{7(b5)}$ ,  $C^7$ ,  $Fm^7$ ,  $Fm^{7(b5)}$ ,  $Bb^7$ ,  $G^7$

Roman numeral analysis: Es-Dur: I,  $ii^{\circ 7}$ , V, i,  $ii^{\circ 7}$ ,  $V^7$ ,  $V^7$

Grouping: F-Moll (ii)

Chord symbols:  $Cm^7$ ,  $Dm^{7(b5)}$ ,  $G^7$ ,  $Gm^{7(b5)}$ ,  $C^7$ ,  $Cm^7$ ,  $F^7$ ,  $Fm^{7(b5)}$ ,  $Bb^7$

Roman numeral analysis: i,  $ii^{\circ 7}$ ,  $V^7$ , ?

Grouping: C-Moll (vi)

Chord symbols:  $E_b^{maj7}$ ,  $Gm^{7(b5)}$ ,  $C^7$ ,  $Fm^7$ ,  $Am^{7(b5)}$ ,  $D^7$

Chord symbols:  $Gm^{7(b5)}$ ,  $C^{7(b9)}$ ,  $Fm^7$ ,  $A_b m^7$ ,  $D_b^7$ ,  $E_b^{maj7}$ ,  $Gm^{7(b5)}$ ,  $C^7$ ,  $Fmaj^7$ ,  $Bb^7$ ,  $E_b^6$

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

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  $Xm^{7(b5)}$  (die Mollversion, Passepartout-Voicing mit  $b5$ ) unterschieden. Schwieriger ist es für die V. Stufe bzw. die Dominante. Häufig tragen V-Akkorde lediglich die Bezeichnung  $X^7$ . Ob die Nine 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  $b9$  und  $b13$ ) entwickeln, in drei Stimmen schön halbtönig abwärts gleitend. Diese kann sich wiederum ebenso gut in eine Dur- oder Moll-I auflösen (Bsp. 3.35).

The musical notation shows a sequence of chords on a grand staff. Above the staff, the chords are labeled:  $Dm^{7(b5)}$ ,  $G^{7(b9)}$ ,  $C^{maj7}$ ,  $Dm^7$ ,  $G^{7(b9)}$ ,  $C^{maj7}$ ,  $Dm^7$ ,  $G^{7(b9)}$ , and  $Cm^7$ . Below the staff, the mode for each measure is indicated: Moll-II-V, Dur, Dur-II Moll-V, and Moll.

Bsp. 3.35: Mischungen von Dur- und Mollformen

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).

The image shows a musical score for two systems. The top system is a single melodic line in 4/4 time, starting at measure 9. Above the staff, the following chords are indicated: Cm7, Dm7(b5) G7, 9 Cm7, Dm7, G7. The bottom system shows the piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5 in the first measure; G4, A4, Bb4, C5 in the second; G4, A4, Bb4, C5 in the third; and G4, A4, Bb4, C5 in the fourth. The piano accompaniment features a steady bass line with chords in the right hand.

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

Hätte die Melodie A oder Ab, 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“<sup>29</sup> 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<sup>7(b5)</sup>-Akkord die Dominante in Mollform gewählt (meist mit #9, ab und zu auch die Form mit b9 und b13). 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.

Ebmaj7      Gm7(b5)      C7      Fm7      Fm7(b5)      Bb7      G7  
 9      Cm7      Dm7      G7      Gm7(b5)      C7      Cm7      F7      Fm7(b5)      Bb7  
 17      Ebmaj7      Gm7(b5)      C7      Fm7      Am7(b5)      D7      G7  
 25      Gm7(b5)      C7      Fm7      Abm7      Db7      Ebmaj7      Gm7(b5)      C7      Fm7      Bb7      Eb6

**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 $\flat$ -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 prädominante Funktion (was durch die Tiefalteration der Quinte verstärkt wird). So wird Gm $^{7(b5)}$  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.

### 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.<sup>30</sup>

### 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*<sup>31</sup> (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-Nebentufen. In Takt 16 wird für die V<sup>7</sup> (B<sup>b</sup>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 Wish You Love, Track 7.

Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup>

9 | 1. A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Ebmaj<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup>(b9) |

17 | 2. A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup>(b5) G<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Eb<sup>6</sup> |

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

E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup>(b9) Fm Fm(maj<sup>7</sup>) Fm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(b9)

9 | E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Ab<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>(b5) D<sup>7</sup>(b9) Gm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> |

17 | E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Eb<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup>(b5) C<sup>7</sup>(b9) Fm Fm(maj<sup>7</sup>) Fm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup>(b5) Bb<sup>7</sup>(b9) |

25 | E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Bbm<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Ab<sup>6</sup> Abm<sup>7</sup> Db<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup> Eb<sup>6</sup> |

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

$E\flat\text{maj}7$ 
 $G\text{m}^{7(b5)}$ 
 $C^{7(b9)}$ 
 $F\text{m}^7$ 
 $F\text{m}^{7(b5)}$ 
 $B\flat^{7(b9)}$

Melodie gemäß Leadsheet

**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  $I\text{Im}^{7(b5)}$ , 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  $F\text{m}^7$  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  $I^{\text{maj}7}$  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  $B\flat\text{m}^7$

The musical score is written in B-flat major and 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1-4 with chords Ebmaj7, Gm7(b5), C7(b9), and Fm7 (simile). The second system contains measures 5-7 with chords Fm7(b5), Bb7(b9), Ebmaj7, Bbm7, Eb7, and Ab6. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

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

erklängt sofort  $E\flat^7$ , allerdings als sus-Akkord. Dadurch muss der Bass nicht springen. Wer möchte, kann selbstverständlich die Bewegung  $B\flat-E\flat$  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  $A\flat^6$  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*.

### 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 Basstimme, 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 Schluss-tonika 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).

Melodisch Moll      Aeolisch      Dorisch

$C_m^{(maj7)}$        $C_m^7$        $C_m^7$

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

HM5      HM5#9

$G^7(b9)$        $G^7(b9) G^7(\#9)$        $G^7(\#9) D_b^7$

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  $D_b^7$ ? Normalerweise Mixolydisch (Bsp. 3.44 links). Alteriert man in dieser Skala (Mixolydisch) jedoch die Quarte (bzw. Undezime) hoch ( $\#11$ ), so ergibt sich im  $D_b^7$  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  $D_b^7$  und mit  $G^7(\#9)$ !

Inwiefern passt diese Skala auch für  $G^7(\#9)$ ? Notiert man zwei Töne ( $B_b$  und  $C_b$ ) enharmonisch um, so ergeben sich von G aus betrachtet neben den Tönen von HM5 ( $A_b$ , B,  $E_b$  und F) die tiefalterierte Quinte ( $D_b$ ) und die  $\#9$  ( $A\#$  oder Mollterz  $B_b$ ). 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:

Bsp. 3.44: Mixolydisch und Mixo#11

Bsp. 3.45: Die alterierte Skala

- A $\flat$  ist die kleine None (anstelle der großen),
- A $\sharp$  ist die hochalterierte None (anstelle der großen),
- D $\flat$  ist die tiefalterierte Quinte (anstelle der reinen),
- E $\flat$  ist die tiefalterierte (eigentlich kleine) Sexte (anstelle der großen).

Man könnte ebenso gut D $\flat$  als hochalterierte Quarte (Tritonus, C $\sharp$ ) und E $\flat$  als hochalterierte Quinte (D $\sharp$ ) 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 $\sharp$ ) mit Ausnahme des Grundtones (Bsp. 3.45 rechts).

Wir haben schon gesehen: Dieser Tonvorrat (die Töne der alterierten Skala über G) ist von D $\flat$  aus betrachtet ein Modus von Melodisch Moll, nämlich der vierte Modus (MM4 bzw. Mixo $\sharp$ 11). Zugrunde liegt dem also der Tonvorrat von Melodisch Moll auf A $\flat$ . 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“).

Melodisch A $\flat$ -Moll

G alteriert

G $^7(\#9)$

G alteriert

D $\flat$ 7( $\#11$ )

**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 $\flat$  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 $^7(\#11)$  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  $\flat$ 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( $\#11$ ) 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 $^7(\flat 5 \flat 9 \# 9 \flat 13)$ .<sup>32</sup>

Die Eigenschaft des Basses, sich dem Grundton des folgenden Akkordes halbtungsweise 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.



The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a single treble clef staff with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains two measures of music. The first measure is labeled 'Melodisch Ab-Moll' and contains the notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second measure is labeled 'Melodisch F-Moll' and contains the notes F4, G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second system consists of two staves (treble and bass clefs). The treble staff contains two chords: G7alt (G4, Bb4, D5, F5) and Dm7(b5) (D4, F4, Ab4, C5). The bass staff contains two single notes: G2 and D2.

**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 Eb) 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.<sup>33</sup> 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 Eb 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, Ab-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.<sup>34</sup>

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.<sup>35</sup> Dort fordert die Melodie, dass die Skala zum Am<sup>7(b5)</sup> eben doch Bb und gerade nicht Bb enthalten sollte.

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

<sup>33</sup> LEVINE: Das Jazz Piano Buch, S. 69.

<sup>34</sup> Ebd., S. 76.

<sup>35</sup> Als weiterer Autor wird Jacques Prevert genannt, vgl. das Leadsheet in LEONARD: The Real Book. Sixth Edition, S. 51

**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 $\flat$ -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 $\flat$ .

**Bsp. 3.51:** Die lokrische Skala

Im Allgemeinen wird Lokrisch als Skala für die II. Stufe in Moll gelehrt, nicht MM6.<sup>36</sup> Allerdings hat auch Lokrisch einen Pferdefuß: Seine zweite Tonleiterstufe bildet mit dem Grundton (im Bass) jene kleine None, die wir in Voicings für die II $m$ <sup>7(b5)</sup> 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.

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.

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	$X^{maj7(\#11)}$	Dur
II in Dur	Dorisch	$Xm^7$	Dur
V in Dur	Mixolydisch	$X^7$	Dur
V in Dur	bisweilen auch MM4 bzw. Mixo#11	$X^{7(\#11)}$	Mel. Moll
VI in Dur	Aeolisch	$Xm^7$	Dur
IV in Dur	Lydisch	$X^{maj7(\#11)}$	Dur
Sekundärdominanten auf der IV oder $bVII$ ; Tritonusvertreter der V auf der $bII$	Mixo#11 = MM4	$X^{7(\#11)}$	Mel. Moll
Schluss-tonika in Moll	Melodisch Moll	$Xm^{maj7}$ , $Xm^6$	Mel. Moll
Zwischen-Molltonika	Dorisch (wie II in Dur)	$Xm^7$	Dur
II in Moll	Lokrisch	$IIm^{7(b5)}$	Dur
II in Moll	MM6	$IIm^{7(b5)}$	Mel. Moll
V in Moll	HM5	$X^7$ oder $X^{7(b9)}$	Harm. Moll
V in Moll	HM5#9	$X^7$ oder $X^{7(b9)}$ bzw. $X^{7(\#9)}$	Spezialskala
V in Moll	Alteriert (=MM7)	$X^7$ oder $X^{7(b9)}$ bzw. $X^{7(\#9)}$	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,  $Bb$ ,  $Eb$ , D und G aus *aufwärts*: Dorisch, Lokrisch, Alteriert, Mixolydisch, HM5, Mixo#11, Lydisch, HM5#9,

MM6. Bilden Sie die folgenden Skalen jeweils von den Anfangstönen C, B $\flat$ , E $\flat$ , 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.

The image shows four musical staves, each containing a scale exercise. The notes are as follows:

- Staff 1: C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C
- Staff 2: C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C
- Staff 3: C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C
- Staff 4: C, D, E, F, G, A, B, A, G, F, E, D, C

### 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.<sup>37</sup> Die Dominante erscheint in der alterierten Version (MM7). Diese ist besonders wichtig, weil sie, wie bereits erörtert, von einem anderen Ausgangston aus auch für tritonuserwandte D<sup>7</sup>-Formen mit #11 verwendet wird (als MM4 bzw. Mixo#11)<sup>38</sup>. Das gleiche

<sup>37</sup> LEVINE: Das Jazz Theorie Buch, S. 63.

<sup>38</sup> Weitere Anwendungen für Mixo#11 gibt es schon im folgenden Kapitel.

C-Moll Lokrisch (oder MM6, dann mit E statt E $\flat$ ) MM7 = Alteriert

Dm7(b5) G7alt.

3 Melodisch Moll B $\flat$ -Moll Lokrisch (oder MM6, dann mit D statt D $\flat$ )

Cm(maj7) Cm7(b5)

5 MM7 = Alteriert (enharm. als F $\sharp$ -Moll notiert) Melodisch Moll

F7alt. Bbm(maj7) usw.

7 F-Moll Lokrisch (oder MM6, dann mit A statt A $\flat$ ) MM7 = Alteriert

Gm7(b5) C7alt.

9 Melodisch Moll E $\flat$ -Moll Lokrisch (oder MM6, dann mit G statt G $\flat$ )

Fm(maj7) Fm7(b5) usw.

Bsp. 3.53: Übung für die Akkordskalen in der Mollkadenz

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  $\flat 5$  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*<sup>39</sup>. 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  $Dm^{7(\flat 5)}$  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).

**Bsp. 3.54:** Harry Warren, *There Will Never Be Another You*

Dur. Genau dieses Eb-Dur erklang ja gerade erst. Takt 3 wiederholt damit das Material der vorangegangenen Takte, nur von einem anderen Bezugston aus betrachtet (Eb-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 Eb-Dur) 100 Prozent. Doch was ist mit dem darauf folgenden G<sup>7</sup>? Das B (♭) im G<sup>7</sup> ist per se tonartfremd. Wenn wir die weiteren Töne von Eb-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<sup>7(b5)</sup> zuvor stellt also das Bindeglied zur Haupttonart des Anfangs (Eb-Dur) dar, der G<sup>7</sup> 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<sup>7</sup>) und in der V die kleine Dominantseptime zu erhalten (C<sup>7</sup>). 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-Nebentufen 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-

Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>6</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G<sup>6</sup>

ii V I ii V I ii V I

Dorisch Mixolydisch Ionisch Dorisch Mixolydisch Ionisch Dorisch Mixolydisch Ionisch

C-Dur: Ausweichung nach F-Dur Ausweichung nach G-dur

**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<sup>#</sup> benötigt, was automatisch HM5 über E erzeugt, oder (unter Aufwendung eines zusätzlichen B<sup>b</sup>) die alterierte Skala (Bsp. 3.56). Für die Notation der alterierten Skala ist dort A<sup>b</sup> statt G<sup>#</sup> 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<sup>#</sup> einführen. Dann ergibt sich Lokrisch von selbst, und für die V bietet sich Alteriert an, denn diese Skala benötigt nur ein zusätzliches E<sup>b</sup> (oder D<sup>#</sup>): 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<sup>b</sup>) und in der Dominante den obligatorischen Leitton (C<sup>#</sup>). Zusammen mit dem schon eingeführten B<sup>b</sup> erzeugt dies wieder HM5 (über A). Für die alterierte Skala wäre jedoch noch ein E<sup>b</sup> 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 Aktions-tempo 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.

Lokrisch                      HM5                      Aeolisch

Bm7(b5)                      E7(b9)                      Am7

ii                      V                      A-Moll: i  
Ausweichung zur VI. Stufe in C-Dur                      C-Dur: vi

Lokrisch                      Alteriert / MM7                      Aeolisch

Bm7(b5)                      E7alt.                      Am7

ii                      V                      A-Moll: i  
C-Dur: vi

### Bsp. 3.56: Kadenz zur VI. Stufe in C-Dur

Lokrisch                      Alteriert / MM7                      Aeolisch

F#m7(b5)                      B7alt.                      Em7

ii                      V                      E-Moll: i  
Ausweichung zur III. Stufe in C-Dur                      C-Dur: iii

### Bsp. 3.57: Kadenz zur III. Stufe in C-Dur



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 ( $\text{IIm}^{7(b5)}$ ) gegriffen, sondern entweder mit dem leitereigenen Material (E-Phrygisch) oder als E-Dorisch (mit  $F\sharp$ , was die Tonart wieder überschreitet). Die Dominante auf A erhält zugunsten der Auflösung nach D-Moll wieder die Mollform (mit  $\text{HM5}$  oder  $\text{HM5}\sharp 9$  oder Alteriert). Die Skalen im zweiten Takt sind natürlich Dorisch (D) und Mixolydisch (G). Das Voicing für den  $\text{Em}^7$  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  $\text{A}^{7(b9)}$  hat den Tonvorrat von  $\text{B}\flat$ -Moll Melodisch.

The musical score for Example 3.60 is in 4/4 time. It consists of three systems. The first system shows a melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. Above the first two measures, the scales are identified as 'E Dorisch' and 'A alt. =  $\text{B}\flat\text{m VII}$ '. Above the last two measures, they are 'D Dorisch' and 'D Mixolydisch'. The piano accompaniment features chords:  $\text{Em}^7$  in the first measure,  $\text{A}^{7(\sharp 9)}$  (labeled as  $\text{A}^{7(\text{alt.})}$ ) in the second,  $\text{Dm}^7$  in the third,  $\text{G}^7$  in the fourth, and  $\text{C}^{\text{maj}7}$  in the fifth. The bass line consists of single notes: E, A, D, G, C.

**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).

The musical score for Example 3.61 is in 4/4 time and shows a piano accompaniment. The chords are arranged in a sequence:  $\text{Em}^7$ ,  $\text{A}^{7(\sharp 9)}$ ,  $\text{Dm}^7$ ,  $\text{G}^7$ ,  $\text{C}^{\text{maj}7}$ ,  $\text{Em}^7$ ,  $\text{A}^{7(b9)}$ ,  $\text{Dm}^7$ ,  $\text{G}^7$ , and  $\text{C}^{\text{maj}7}$ . The bass line consists of single notes: E, A, D, G, C, E, A, D, G, C.

**Bsp. 3.61:** Eine weitere Variante für den Turnaround

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  $D\flat^7$ -Akkord ist dort das Tritonussubstitut<sup>40</sup> der alterierten Dominante über G. Deren Skala (G Alteriert) enthält dieselben Töne wie das zu  $D\flat^7$  passende Mixo $\sharp 11$ . Genau genommen müsste die Akkordchiffre daher  $D\flat^{\sharp 11}$  heißen. Solche Hinweise benötigen erfahrene Jazzmusikerinnen nicht; es versteht sich von selbst, welche Alternativen hier verwendet werden können (zumal die reine Quarte  $G\flat$  ohnehin der Avoid Ton in  $D\flat$  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).

The musical notation for Example 3.62 is a 4-measure turnaround in 4/4 time. The chords are: Em7, A7(b9), Dm7, D $\flat$ 7, Cmaj7, Em7, E $\flat$ 7, Dm7, D $\flat$ 7, Cmaj7. The bass line consists of descending eighth-note pairs for the first two pairs of chords, and a whole note for the final Cmaj7.

**Bsp. 3.62:** Turnaround mit Tritonussubstitution

Noch einmal zurück zu *There Will Never Be Another You* (Bsp. 3.63), genauer gesagt zum  $Dm^{7(b5)}$  im dritten Takt. In der Akkord-Skalentabelle auf Seite 146 wurde als Alternative für Stufe-II-Akkorde in Moll ( $Xm^{7(b5)}$ ) 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  $E\flat$  (passend zu Lokrisch) und  $E\flat$  (passend zu MM6) aus. Ob das  $E\flat$  von MM6 nach den  $E\flat$ -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.

Ballade gespielt, also in langsamem Tempo, ließe sich MM6 vielleicht rechtfertigen. Dann wäre der Kontrast zur Skalenmelodik der ersten beiden Takte möglicherweise weniger störend.

The musical score consists of two staves. The upper staff shows a melody in E-flat major. The lower staff shows a piano accompaniment. Above the upper staff, the chords are labeled: E $\flat$ maj7, Dm7(b5), G7, and Cm7. Below the upper staff, the modes are labeled: Ionisch, MM6, and MM7 / Alteriert Aeolisch. Below the piano part, there is a scale diagram for C-Moll (vi) with notes ii, V, and i marked.

**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.

Gershwins Melodie<sup>41</sup> (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.

The musical score for 'A Foggy Day' is presented in five systems, each with a treble clef and a 4/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat).

- System 1 (Measures 1-8):** Chords: Fmaj7, Am7(b5), D7(b9), Gm7, C7, B7(#11), D7(#11/9), Gm7, C. Annotations: 'Terz' (measures 1-2), 'Quinte' (measures 3-4), 'Reale Sequenz von T. 1-4' (measures 5-8).
- System 2 (Measures 9-16):** Chords: Fmaj7, Cm7, F7, Bbmaj7, Eb9, Am7, D7(b9), Gm, C9. Annotations: 'Terzfallkette, Umkehrung des Initialmotivs' (measures 9-14), 'Umkehrung Quinte' (measures 15-16).
- System 3 (Measures 17-24):** Chords: Fmaj7, Abm7, Db7, Gm7, C7, B7(#11), D7(#11/9), Gm7, C9. This system contains a whole staff of rhythmic slashes.
- System 4 (Measures 25-32):** Chords: Cm7, F7, Bbmaj7, Eb7(#11), Fmaj7, Gm7. Annotations: 'Quinte' (measures 31-32), 'Terz' (measures 31-32).
- System 5 (Measures 33-40):** Chords: Fmaj7/A, Bb6, Am7, D7(#9) Climax, Gm7, C7, Fmaj7. Annotations: 'Komplementärintervall der Terz' (measures 33-34).

**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.

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  $Am^{7(b5)}$  die II. Stufe (Lokrisch). Doch für die zugehörige V,  $D^{7(b9)}$ , 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  $Ab^7$  anstelle von  $D^7$  entscheiden, also für die tritonuserfernte Variante. Wir erinnern uns: das Voicing des tritonuserfernten  $D^7$  enthält dieselben Töne wie die alterierte Variante des Originals ( $Ab^7$  entspricht also  $D^{7alt.}$ ). Vielleicht ist es hier naheliegend, von vornherein Alteriert zu wählen. Bassisten spielen jederzeit gern den chromatic approach zum nachfolgenden Akkordgrundton (hier also  $Ab$  zu G).

Die Skala für den folgenden  $B^{7(\#11)}$  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  $D^{7alt.}$  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  $Bb$ -Dur aus. Beides sind Durkadenzen; die Skalen sind Dorisch-Mixolydisch-Ionisch. Der Septakkord über  $Eb$  (Takt 12)<sup>42</sup> bekommt Mixolydisch, aber mit dem in  $Bb$ -Dur heimischen A, also Mixo#11. Daraus lässt sich eine Regel ableiten:

Dominantseptakkorde auf der tiefalterierten VII. Stufe einer Durtonart ( $bVII$ ) haben als Skala Mixo#11 (=MM4).

In Takt 12 ist  $Eb^7$  einerseits der bereits bekannte Akkord der tiefalterierten VII. Stufe in F-Dur (bekannt aus der Backdoor-Kadenz) und zugleich  $IV^7$  in  $Bb$ -Dur, der zuvor etablierten Zwischentonika. Das führt zu dem aus der traditionellen Stufentheorie bekannten Begriff *Sekundärdominante*.

42 Er ist als  $Eb^9$  und nicht  $Eb^7$  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.

## 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<sup>43</sup>. Ausgenommen sind die Stufen, welche einen verminderten Dreiklang besitzen (in Dur also die vii<sup>o</sup>, in Moll die ii<sup>o</sup>)<sup>44</sup>. Der *diabolus in musica* in Gestalt des Tritonus F-B $\flat$  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 (bVII). 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 (bVII) einer Tonart.

Bsp. 3.65 zeigt eine Übersicht über die gängigen Sekundärdominanten in Dur.<sup>45</sup> Den Dominantseptakkord auf der tiefalterierten VII. Stufe (bVII) 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 bVII<sup>7</sup> (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-bVII-I reharmonisiert. Weil nämlich die Bewegung bVII-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<sup>7</sup>/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 kadenzial befestigt, welche den tonartstabilisierenden Leitton ausschließen (folglich die natürliche tiefe 7 erklingen lassen), so wird dadurch typischerweise die Tonart verlassen, also moduliert oder ausgewichen.



geschrieben. Das im  $Am^{7(b5)}$  enthaltene  $Eb$  passt ja auch gut in die Umgebung des vorangegangenen  $Eb^{7(\#11)}$ . Warum klingt dennoch eine Fassung mit  $Am^7$  (Dorisch) mindestens genauso gut, vielleicht sogar besser? Weil  $Am^7$  und  $D^{7(b9)}$  in den Mittelstimmen schön leittönig verbunden sind (Bsp. 3.67).

The image displays two musical staves for a four-measure phrase in 4/4 time. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The first staff shows the following chords:  $Eb^9$ ,  $Am^{7(b5)}$ ,  $D^{7(b9)}$ , and  $Gm^7$ . The second staff shows the following chords:  $Eb^9$ ,  $Am^7$ ,  $D^{7(b9)}$ , and  $Gm^7$ . The melody consists of quarter notes:  $E^b$ ,  $A$ ,  $B$ ,  $C$  in the first measure;  $D$ ,  $E$ ,  $F$ ,  $G$  in the second measure;  $A$ ,  $B$ ,  $C$ ,  $D$  in the third measure; and  $E$ ,  $F$ ,  $G$ ,  $A$  in the fourth measure. The bass line provides harmonic support with chords and their constituent notes.

**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.<sup>46</sup>

**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.

The image shows a musical score for 'A Foggy Day' in 4/4 time. The top staff is a guide tone line (melody) with notes: C4 (quarter), D4 (quarter), E4 (quarter), F4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). The bottom staff shows the piano accompaniment with chords: Am7, D7(b9), Gm7, C9, and Fmaj7. The bass line consists of octaves for each chord.

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.<sup>47</sup> Die Kadenz dort ist auf das nicht erscheinende G<sup>b</sup>-Dur gerichtet, verlangt also die Skalen der Dur-II-V-Verbindung (Dorisch und Mixolydisch, der Umgebung zuliebe aber als Mixo<sup>#</sup>11 mit G statt G<sup>b</sup>). 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. <sup>#</sup>9 im D<sup>7</sup>). Traditionelle Jazzstile hätten hier Dm<sup>7</sup> 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.

31 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>(#9) Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup> Fmaj<sup>7</sup>(#11)

Bsp. 3.69: George Gershwin, *A Foggy Day*, Schluss

	Fmaj <sup>7</sup>	Am <sup>7</sup> (b5)	D <sup>7</sup> (b9)	Gm <sup>7</sup>	C <sup>7</sup>	B <sup>7</sup> (#11)	D <sup>7</sup> (#11)	Gm <sup>7</sup>	
	Ionisch	Lokrisch	Alteriert	Dorisch	Mixolydisch	Mixo#11	Alteriert	Dorisch	
8	C <sup>9</sup>	Fmaj <sup>7</sup>	Cm <sup>7</sup>	F <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> maj <sup>7</sup>	E <sup>b</sup> <sup>9</sup>	Am <sup>7</sup>	D <sup>7</sup> (b9)	
	Mixolydisch	Ionisch	Dorisch	Mixolydisch	Ionisch	Mixo#11	Dorisch	Alteriert	
15	Gm <sup>7</sup>	C <sup>9</sup>	Fmaj <sup>7</sup>	A <sup>b</sup> m <sup>7</sup>	D <sup>b</sup> <sup>7</sup>	Gm <sup>7</sup>	C <sup>7</sup>	B <sup>7</sup> (#11)	
	Dorisch	Mixolydisch	Ionisch	Dorisch	Mixo#11	Dorisch	Mixolydisch	Mixo#11	
22	D <sup>7</sup> (#11)	Gm <sup>7</sup>	C <sup>9</sup>	Cm <sup>7</sup>	F <sup>7</sup>	B <sup>b</sup> maj <sup>7</sup>	E <sup>b</sup> <sup>7</sup> (#11)		
	Alteriert	Dorisch	Mixolydisch	Dorisch	Mixolydisch	Ionisch	Mixo#11		
29	Fmaj <sup>7</sup>	Gm <sup>7</sup>	Fmaj <sup>7</sup> /A	B <sup>b</sup> <sup>6</sup>	Am <sup>7</sup> (b5)	D <sup>7</sup> (#9)	Gm <sup>7</sup>	C <sup>7</sup>	Fmaj <sup>7</sup>
	Ionisch	Dorisch	Ionisch	Lydisch	Dorisch	Alteriert	Dorisch	Mixolydisch	Ionisch oder Lydisch

Bsp. 3.70: George Gershwin, *A Foggy Day*, Skalen

### 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.<sup>48</sup>

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.<sup>49</sup> 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.<sup>50</sup> 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 Eb-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.

The musical score is divided into four systems, each with a melody line and a piano accompaniment line. The scales and chords are as follows:

- System 1:**
  - Melody: Ionisch, Lokrisch, Alteriert, Dorisch, Mixolydisch
  - Chords: Fmaj7, Am7(b5), D7(b9), Gm7, C7
- System 2 (starting at measure 5):**
  - Melody: Mixo#11, Alteriert, Dorisch, Mixolydisch
  - Chords: B7(#11), D7(#11), Gm7, C9
- System 3 (starting at measure 9):**
  - Melody: Ionisch, Dorisch, Mixolydisch, Ionisch, Mixo#11
  - Chords: Fmaj7, Cm7, F7, Bbmaj7, Eb9
- System 4 (starting at measure 13):**
  - Melody: Dorisch, Alteriert, Dorisch, Mixolydisch
  - Chords: Am7, D7(b9), Gm7, C7

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<sup>7</sup>alt.-Akkord nach B<sup>b</sup>?

The image shows three systems of musical notation for the piece 'Love Walked In'. Each system consists of a treble clef staff with a 4/4 time signature and a series of rhythmic slashes representing chords. Above the staves, the specific chord symbols are written. The first system (measures 1-8) has chords: Ebmaj7, Cm7, F7, Bb7(sus4) Bb7, Ebmaj7, Cm7, F7, and a first ending bracket over Bb7 and E7alt. The second system (measures 9-16) has chords: Eb7(sus4), Eb7, Abmaj7, Gm7, C7, Fm7, Abm7, Db7, Gm7, C7, Fm7, Bb7(sus4), and Bb7. The third system (measures 17-24) has chords: a second ending bracket over Eb7(sus4) and Eb7, Abmaj7, Am7(b5), D7, Gm7, C7, Fm7, Bb7, and Eb6.

**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  $b5$  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*.<sup>51</sup>

**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 musikalischen 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

<sup>51</sup> WONG: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 236.

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.

Em<sup>7</sup>      A<sup>7</sup>      D<sup>major7</sup>      D<sup>minor7</sup>      G<sup>7</sup>

7      C<sup>major7</sup>      C<sup>minor7</sup>      F<sup>7</sup>      B<sup>flat</sup>major<sup>7</sup>

13      Em<sup>7</sup>      A<sup>7</sup>      1. B<sup>flat</sup>major<sup>7</sup>      Em<sup>7</sup>      A<sup>7</sup>      2. D<sup>major7</sup>

**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, wengleich

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 Haupttonart 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<sup>7</sup> 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<sup>52</sup> (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*, wengleich nicht so geschwind wie das Vorbild *Tune Up*.

Wie geht es weiter? Der Achtelschlenker möchte zurück nach C#. Wie verträgt sich das mit D<sup>maj7</sup> 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 („Gott erhalte Franz den Caïser“ oder das bereits in Kapitel 1.4 bemühte *Hänschen klein*).

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 Achttaktters – 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<sup>53</sup>.

In diesem Sinne arbeiten wir unseren Head über *Tune Up* zu Ende. Die nächste II-V-I bezieht sich auf B $\flat$ -Dur. Es bietet sich an, hier die Anfangstakte zu zitieren, indem wir sie real sequenzieren, in den neuen Kadenzraum von B $\flat$ -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*.

## Lots Of Miles In Your Head

Manfred Dings

**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 pffigen Arrangements und

53 Um nur ein bekanntes Beispiel anzuführen: Die letzten drei Töne der *Kaiserhymne* (Joseph Haydn, Streichquartett C-Dur op. 76 Nr. 3) wiederholen die ersten drei in krebsgängiger Folge.

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.*<sup>54</sup>

#### 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.