

4 Jenseits von Dur und Moll

Der Jazz hat im Laufe seiner Geschichte Schritt für Schritt den Materialstand der „ernsten“, klassischen Musik assimiliert. Noch bevor die Musiker des Freejazz in der Klangwelt der europäischen Avantgarde angekommen waren, bediente sich schon der Bebop moderner Akkordformen, welche die europäische Musica Nova wenige Jahrzehnte zuvor entwickelt hatte. Die Säulen traditioneller Tonalität waren längst eingegrissen worden und Kategorien wie Dur und Moll überwunden, auch bei Komponisten, die durchaus noch mit tonalen Zentren arbeiteten. Dabei kam es zugleich zu einer Erweiterung des traditionell auf Heptatonik basierenden Skalenmaterials.

4.1 Die Harmonik der Halbton-Ganzton-Skala

Als Kronzeuge für die Erweiterung des Skalensystems kann der französische Komponist und Organist Olivier Messiaen (1908–1992) herangezogen werden. Messiaen war Ausflügen in die Atonalität und sogar Serialität nicht völlig abgeneigt,¹ benutzte aber mit größter Unbefangenheit auch traditionelles Material, Dur- oder Mollakkorde, Ajoutierungen und Dominantseptakkorde. Dennoch klingt seine Musik nicht funktionsharmonisch. Welches Bauprinzip verbirgt sich hier? Bsp. 4.1 zeigt (in etwas vereinfachter Notation wiedergegeben) einen Ausschnitt aus dem Orgelwerk *Combat de la Mort et de la Vie* aus *Les Corps Glorieux*, erschienen 1942.² In den Unterstimmen sehen wir dort

- Durakkorde³: C-Dur zu Beginn, dann Fis-Dur, Es-Dur (Dis, Ais, G), A-Dur, gemeinsam einen Kleinterzzirkel bildend,
- einen Sixte-Ajoutée-Durakkord (über A),
- einen Dominantseptakkord (A⁷).

Die Oberstimmenmelodie ergänzt dazu gewissermaßen Tensions: kleine Septime, Tritonus, große Sexte, auch die Mollterz. Das bedeutet: Das Material, welches Messiaen hier verwendet, erlaubt vielfältige Akkordbildungen – Durakkorde, aber auch die dazu passenden Moll-, Sixte-Ajoutée- und Septakkorde samt weiterer Spannungstöne.⁴ Das führt in die Nähe der uns nun schon vertrauten Klangwelt des modernen Jazz. Und

1 Am profiliertesten zeigt dies seine 1949 entstandene „Klavieretüde“ (von ihm so bezeichnet) *Mode de valeurs et d'intensités*.

2 In Bsp. 4.1 wurde der besseren Lesbarkeit zuliebe die Vorzeichnung (6 #) weggelassen.

3 In Messiaens Notentext sind diese freilich teilweise enharmonisch verklausuliert notiert.

4 Aus Sicht der Jazztheorie werden diese Möglichkeiten in KISSENBECK: Jazz Theorie I, S. 112 beleuchtet.

kl. 7 4< 6+ 9- „Mollterz“

C-Dur Fis-Dur Dis/Es-Dur A-Dur A⁵ A⁷

Bsp. 4.1: Olivier Messiaen, *Combat de la Mort et de la Vie*, letzter Abschnitt (*Extrêmement lent, tendre, serein*), dort ab T. 7 Mitte, ohne Vorzeichnung

sogar die Akkordskalentheorie lässt sich adäquat auf Messiaens Klangbildungen anwenden. Bsp. 4.2 zeigt, wie sich der Tonvorrat des oben wiedergegebenen Ausschnitts zu einer Tonleiter fügt.

2- 2+ 2- 2+ usw.

F^{#07}/C F^{#07} E⁰⁷/D^b E⁰⁷

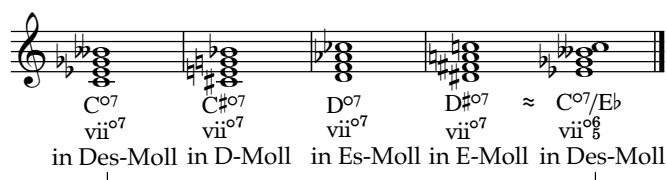
Bsp. 4.2: Messiaens zweiter Modus: die Halbton-Ganzton-Skala; verminderte Septakkorde

Der Aufbau dieser Skala ist regelmäßig: Halbton-Ganzton-Halbton-Ganzton. So wird sie auch in der Jazztheorie genannt: *Halbton-Ganzton-Skala* (HTGT). Messiaen bezeichnete sie in seinem Kompositionssystem als den „zweiten Modus“. ⁵ Selbstverständlich können wir bei genauer Betrachtung der Skala die im Beispiel vorgefundenen Akkorde ebenfalls entdecken: C-Dur, auch C-Moll, mit den Ajoutierungsmöglichkeiten 6 (A) und 7 (B^b). Und es steckt der verminderte Septakkord in der Skala, sogar zweimal, wie wir rechts in Bsp. 4.2 sehen können.

Deswegen heißt die Halbton-Ganzton-Skala in der Jazztheorie auch *verminderte Skala*. Die Eigenschaft, aus zwei verminderten Septakkorden aufgebaut zu sein, bewirkt, dass Messiaens zweiter Modus (alias HTGT) nur begrenzt transponierbar ist. Dies gilt für seine übrigen Modi ebenfalls. Während siebenstufig-diatonische Skalen in zwölf Transpositionen auftreten, bevor eine enharmonische Identität eintritt, existieren von der HTGT-Skala nur drei unterschiedliche Versetzungen. Denn auch

5 AMON: Lexikon der Harmonielehre, S. 378 f.

verminderte Septakkorde lassen sich nur zweimal transponieren (Bsp. 4.3). Die dritte Versetzung entspricht enharmonisch verwechselt der ersten oder bildet eine Umkehrung derselben.



Bsp. 4.3: Begrenzte Transponierbarkeit verminderter Septakkorde

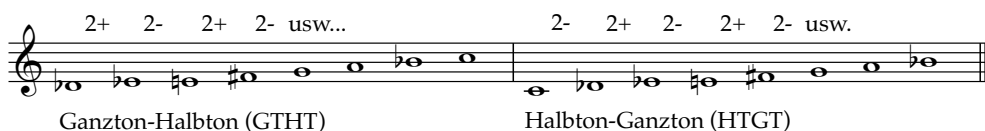
Die aus der Stufentheorie bekannte Bezeichnung X^{o7} (Grundton und hochgestellter Kreis, in der Stufentheorie praktisch immer als VII. Stufe: vii^{o7}) wird auch im Jazz als Chiffrierung für den verminderten Septakkord verwendet. Dabei wird oft auf die Angabe der Septime in der Chiffre für den verminderten Septakkord verzichtet, also X^o statt X^{o7} . Ersteres steht eigentlich für den verminderten Dreiklang (ohne Septime), doch der wird in der Praxis des Jazz in den allermeisten Situationen mit der Septime gegriffen, der verminderten wohlgemerkt. Im Falle einer *kleinen* Septime hätte man es ja mit dem *halbverminderten* Septakkord zu tun, und der würde bekanntlich mit X^{o7} (durchgestrichener Halbkreis), häufiger und deutlicher aber mit $Xm^{7(b5)}$ bezeichnet. Daneben gibt es noch die Bezeichnung $Xdim$ (*dim*=diminished, engl. vermindert). Auch das impliziert meistens die verminderte Septime (wiederum nicht die kleine des halbverminderten Septakkords).

Chiffrierungen für den verminderten Septakkord: X^o , X^{o7} , $Xdim$, $Xdim^7$.

Der Umstand, dass jeder verminderte Septakkord ein Ausschnitt aus einem Kleintertszirkel ist, macht ihn als *vagierenden Akkord* (wie Arnold Schönberg⁶ ihn nannte), als Wanderer zwischen verschiedenen Tonarten, in der Harmonik des 19. Jahrhunderts so beliebt. Zwei verminderte Septakkorde kombiniert – fertig ist die HTGT-Skala. Ein anderes Kochrezept für diese Skala könnte heißen: Man nehme einen verminderten Septakkord und füge an jeden Ton dessen oberen Halbton an.

Weil nur drei verschiedene Ausprägungen dieser Skala existieren, muss man auf dem Instrument im Prinzip auch nur drei Fingersätze lernen. Das ist allerdings leichter gesagt als getan, denn für die meisten Musiker – Messiaen-Interpreten ausgenommen – dürften achttönige Skalen Neuland darstellen. Überdies wird in der Jazztheorie neben HTGT auch noch GTHT, sprich „Ganzton-Halbton“, gelehrt (Bsp. 4.4).

6 SCHÖNBERG: Harmonielehre, S. 312.



Bsp. 4.4: GTHT und HTGT

Aber das bereitet kein Kopfzerbrechen, denn HTGT und GTHT sind doch im Grunde ein und dasselbe. Genauer gesagt: Das eine ist ein Modus des anderen, so wie Dorisch lediglich ein Modus der Durskala ist. Vergleichen Sie dazu in Bsp. 4.4 die Töne von GTHT auf D $\flat$ mit HTGT auf C.

Die Halbton-Ganzton-Skala wurde durch die Harmonik des Bebop populär. Vorwiegend in zwei Zusammenhängen kommt sie zum Einsatz:

1. als Skala für einen bestimmten alterierten D 7
2. und als Skala für den verminderten Septakkord, der auch in populären Musikstilen oft anzutreffen ist.

4.2 Halbton-Ganzton im Dominantseptakkord mit kleiner None

Häufig zeigen Melodien aus der Wiener Klassik, aber auch aus dem Repertoire von Oper, Operette und Musical, die wohlbekannte Schlusswendung 3-2-1, in der sich die alte Tenorklauselbewegung 2-1 wiederfindet (Bsp. 4.5, T. 1/2). Zunehmend wird im 19. Jahrhundert dabei jedoch die Stufe 2 ausgelassen, also aus der Terz (3) direkt in den Grundton (1) gesprungen. Chopin und viele andere verwendeten diese Schlussfloskel gern, und über das Musical ist sie rasch in das Jazz-Repertoire eingedrungen. So findet sie sich zum Beispiel in den Schlusstakten des bereits erwähnten⁷ Standards *Oh, Lady Be Good* von Gershwin.⁸ Sie lässt sich unschwer durch ein D 7 -Voicing mit Sexte bzw. Tredezime begleiten (Bsp. 4.5 Mitte).

Im Falle von *Oh, Lady Be Good* schreibt das Leadsheet aber vor, die Dominante beim Eintritt der Tonikaterz B gleichzeitig mit kleiner None zu spielen (D $^{13(b9)}$). Dadurch wird der abschließende G 6 mit einer schönen, chromatischen Guide Tone Line erreicht (Bsp. 4.5 rechts).

Dominanten mit kleiner None sind uns schon des Öfteren begegnet, allerdings stets mit zugleich kleiner Sexte bzw. Tredezime, was für Moll-Kadenzen typisch ist (links in Bsp. 4.6). In Dur-Kadenzen ist jedoch naturgemäß die große Sexte gefordert (Bsp. 4.6 Mitte).

⁷ Siehe oben S. 34

⁸ LONG: The Real Book Of Jazz, S. 169.

Bsp. 4.5: Schlusswendungen mit 3-2-1 oder 3-1-Bewegung

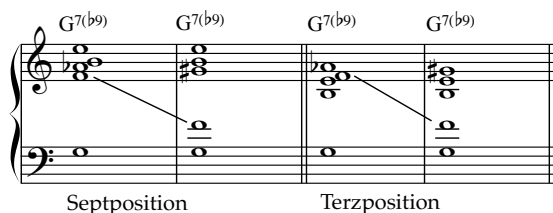
Bsp. 4.6: D^{b9} mit kleiner und großer Sexte (Tredezime)

Rechts im Bsp. 4.6 sehen wir zum Vergleich auch die verschiedenen möglichen D⁷-Formen mit None und Sexte. Links die reine Dur-Form: Die None und die Sexte sind beide groß. Daneben die neue Form mit kleiner None, aber großer Sexte (zugleich die Tonikadurterz). Beide lösen sich sinnvollerweise in eine Durtonika auf. Dann die übliche Mollform; die Sexte und die None sind gleichermaßen klein. Schließlich die uns auch längst vertraute alterierte Dominante mit #9 und kleiner Sexte.

Die zweite und dritte Form werden in Leadsheets oft mit ein und derselben Bezeichnung chiffriert: X^{7(b9)}. Dann kommt es auf den Zusammenhang an, ob die kleine oder die große Sexte verlangt ist. Im Falle von *Oh, Lady Be Good* sind die Verhältnisse allerdings eindeutig: Die große Sexte der Dominante liegt ja in der Melodie. Im Leadsheet von *Oh, Lady Be Good* sehen wir dort die Chiffre D^{13(b9)}. Die 13 gibt lediglich das wieder, was ohnehin in den Noten steht, ist also wieder einmal eine redundante Ziffer.

Der D^{7(b9)} in Dur hat eine besondere Eigenschaft, die beim Auffinden am Klavier helfen kann. Das gängige Klaviervoiceing enthält neben dem Grundton (im Bass) und der Septime die Töne desjenigen Durakkordes, der eine kleine Terz unter der Dominante bzw. V steht. In der Septposition ist dies ganz deutlich, in der Terzposition weniger; sie klingt auch nicht ganz so schön (Bsp. 4.7).

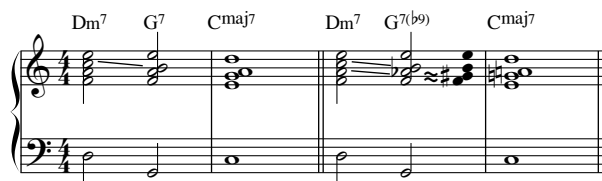
Um den Akkord aufzufinden, hilft also die Denkweise: Greife zum Basston und zur Septime den Durakkord eine kleine Terz unter dem Grundton (im Bsp. 4.7 also zum Basston G einen E-Dur-Dreiklang). Aus der II. Stufe kommend lässt sich der Griff auch über die Stimmführung recht leicht auffinden. In der gängigen II-V-Verbindung in Dur rutscht bekanntlich einzig die Septime der II einen Halbton abwärts in die Terz



Bsp. 4.7: Der D^{b9} als bitonale Bildung

der V. Bei der neuen Verbindung beteiligt sich die Quinte der II an dieser Halbtonbewegung und gleitet in die kleine None (b9) der V. Zwei Finger bewegen sich nun abwärts (Bsp. 4.8).

Der Denkweise „den Durakkord eine kleine Terz unter dem Dominantgrundton aufsuchen“ kommt es entgegen, die kleine None enharmonisch verwechselt zu notieren (#8 statt b9). In Bsp. 4.7 wird dies jeweils im zweiten Takt gezeigt. Von dieser Schreibweise wird im Folgenden zumeist Gebrauch gemacht. Dies entspricht ein weiteres Mal dem Grundsatz: Im Jazz wird *pragmatisch*, nicht „theoretisch korrekt“ notiert.



Bsp. 4.8: Aufsuchen des D^{7(b9)} in der II-V-I-Kadenz

Um den Reiz dieses leicht bitonal klingenden D^{13(b9)} zu erkunden⁹ und unser Ohr auf das Wiedererkennen dieses für den modernen Jazz charakteristischen Sounds vorzubereiten, lohnt es sich, ein passendes Kadenzmodell am Klavier zu üben. Das kann wieder nach dem Muster der Tune-Up-Sequenz geschehen.

Übung 62: Den D^{7(b9)} am Klavier üben

Üben Sie die Tune-Up-Sequenz mit der Dur-Form des D^{7(b9)} von der Terz- und der Septposition der II aus nach dem Modell von Bsp. 4.9.

⁹ Die 13 wird in der Akkordchiffre vor allem dann angegeben, wenn der Ton in der Melodie liegt. In Dur-Umgebungen wird eine V mit kleiner None standardmäßig mit großer 6 bzw. 13 gegriffen. In Moll-Zusammenhängen hingegen zeigt b9 in der V lediglich an: „Wähle ein Voicing bzw. eine Skala für diejenige Mollform der V, welche zur Umgebung passend erscheint.“

Chord sequence: Dm7 G7(b9) Cmaj7 Cm7 F7(b9) Bbmaj7 Dm7 G7(b9) Cmaj7 Cm7 F7(b9) Bbmaj7

Labels: Terzposition der ii, usw., Septposition der ii, usw.

Root movement: C-Dur: ii V I Bb-Dur: ii I C-Dur: ii V I Bb-Dur: ii V I

Bsp. 4.9: Der D^{7(b9)} in einer Sequenzübung

In Bsp. 4.9 ist in der Septposition (T. 5) die enharmonisch verwechselte Notation der b9 mit Bedacht gewählt: Denken Sie beim Üben an die Eselsbrücke „Durakkord eine kleine Terz unter dem Grundton aufsuchen“.

Zu einem D^{7(b9)} mit großer Sexte passen weder die Skalen HM5 noch Alteriert. Beide besitzen die kleine Dominantsexta bzw. Molltonikaterz (in C gedacht: E $\flat$) und eben nicht die in einer Dur-Umgebung leitereigene große Sexte (in C also E $\sharp$). Welche Skala stellt in einer G-Dominante gleichzeitig zur kleinen None A $\flat$ die großen Sexte E bereit? Selbstverständlich muss diese Skala daneben auch den Grundton G, die Septime F, die große Sexte E und die Quinte D enthalten (Bsp. 4.10 links). Man erkennt: Halb- und Ganztonschritte wechseln sich ab. Führt man dieses fort, so entsteht HTGT über G (Bsp. 4.10 rechts).

Scale: G7(b9) Grundton 7 13 (5) 3

Intervals: 2- 2+ 2- 2+ HT GT HT GT HT GT HT GT

Bsp. 4.10: HTGT als Skala für D^{7(b9)}

Dies ist zwar nicht die einzig denkbare Skala für G^{7(b9)}, aber sie hat den Vorzug, symmetrisch gebaut zu sein. Ihr Tonmaterial passt damit auch zum gleichfalls symmetrischen verminderten Septakkord, der im D^{7(b9)} versteckt ist (im G^{7(b9)} sind das die Töne B($\flat$)-D-F-A $\flat$).¹⁰

Die ersten fünf Töne von HTGT sind identisch mit der alterierten Skala. Dies hat den schönen Effekt, dass sie folglich auch die $\sharp 9$ bzw. Mollterz zur Verfügung stellt. Wir hatten bereits gesehen, dass der zweite Messiaensche Modus über den Tönen 1, 3, 5 und 7 der Skala (sie bilden untereinander einen verminderten Septakkord) Dur- und Mollakkorde besitzt, also auch D^{7($\sharp 9$)}-Bildungen erlaubt.

¹⁰ Deswegen wird HTGT oft die *verminderte Skala* genannt.

Eine Möglichkeit, sich die HTGT-Skalen einzuprägen, besteht darin, sich deren Tastenbild auf dem Klavier vor Augen zu halten. Jede der drei Transpositionen zeigt eine andere Kombination der schwarzen Klavier-Obertasten (Bsp. 4.11). Man sieht:

- In der Form von C aus kommen alle Obertasten vor, außer der mittleren im „Drilling“ F $\sharp$ -A $\flat$ -B $\flat$.
- Von C $\sharp$ aus haben wir mit C $\sharp$ den unteren der „Zwillinge“ sowie die beiden höheren Obertasten im „Drilling“.
- Von D aus schließlich benötigen wir genau umgekehrt den oberen „Zwilling“ (E $\flat$) und die beiden unteren Tasten des „Drillings“.



Bsp. 4.11: Die drei Transpositionen der HTGT-Skala

Wer die Skalen auf dem Tasteninstrument üben möchte, kann sich dazu der in Bsp. 4.12 gezeigten Fingersätze bedienen.¹¹



Bsp. 4.12: Fingersätze für die HTGT-Skala

Beginnt man die zweite Form (ab C $\sharp$) auf dem B $\flat$, so wird man meist mit dem 2. Finger (auf eben dem B $\flat$) und nicht mit dem 4. starten. Ebenso kann die erste Form natürlich auch mit dem 4. Finger auf C schließen. Bsp. 4.13 zeigt, wie man die Skalen über Left-Hand Voicings trainieren kann.

¹¹ Siehe auch LEVINE: Das Jazz Piano Buch, S. 95.

The image shows two systems of musical notation for a II-V-I cadence. Each system consists of three measures. The first measure is labeled 'Dorisch' and contains a Dm7 chord. The second measure is labeled 'HTGT' and contains a G7(b9) chord. The third measure is labeled 'Ionisch' and contains a Cmaj7 chord. The first system ends with 'usw. ...'.

Bsp. 4.13: Die II-V-I-Kadenz mit Left-Hand Voicings und HTGT

Übung 63: Die HTGT-Skala lernen

Lernen Sie die Töne der drei HTGT-Skalen auswendig. Prägen Sie sich die jeweils verwendeten schwarzen Tasten gut ein.

Übung 64: Üben der HTGT-Skala

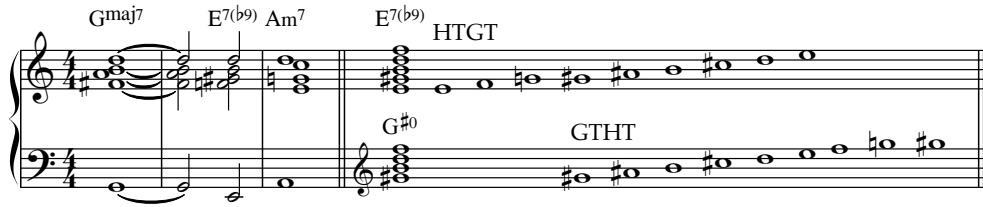
Üben Sie die HTGT-Skala am Klavier, zunächst isoliert, bei Bedarf dann auch über Left-Hand Voicings zur Tune-Up-Sequenz und gegebenenfalls auf einem Melodieinstrument.

4.3 Der verminderte Septakkord

Bsp. 4.14 zeigt die Changes einiger Takte aus dem Chorus (A-Teil) von Gershwins *Oh, Lady Be Good*. Im zweiten Takt des zitierten Ausschnitts fällt die Akkordbezeichnung $G^{\flat 7}$ auf. Wie bereits erwähnt, steht das $^{\flat}$ nicht allein für einen verminderten Dreiklang, sondern bezeichnet in der Jazzharmonik zumeist den verminderten *Septakkord*. Der Zusatz einer Septime zu allen Dreiklangsformen stellt nun einmal die Norm dar. Nicht anders als in der traditionellen Harmonik tritt der verminderte Septakkord auch im Jazz fast immer in Verbindung mit halbtönig fortschreitenden Bässen auf.¹²

Die Funktion des verminderten Septakkordes ist hier diejenige, die aus Sicht der klassischen Funktionsharmonik am weitaus häufigsten anzutreffen ist. Von den Funk-

¹² Beim genauen Hinsehen bemerken wir, dass sich der Arrangeur im letzten Akkord des Beispiels (D^7) eine zusätzliche Alteration nicht verkneifen konnte. Sie reagiert auf T. 4 des Ausschnitts.

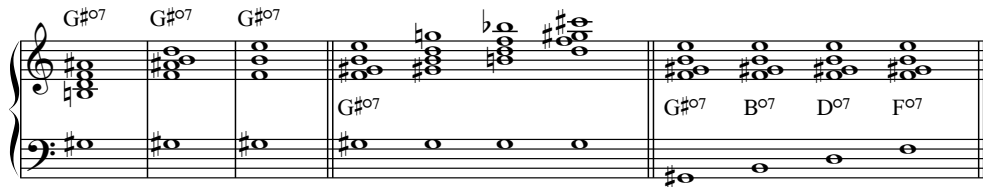


Bsp. 4.16: Eine Variante für T. 4 von *Oh, Lady Be Good* und HTGT vs. GTHT

und das Voicing mit der kleinen Terz über diesem Basston beginnt (erstes Voicing im Bsp. 4.17). Dazu greift man die beiden dann noch fehlenden Töne des verminderten Vierklangs und als Rahmenintervall die große Septime. Dies ist zugleich der obere Ganztonnachbar des Basses.

Das zweite Voicing zeigt die gleichen Töne in einer anderen Position. Das dritte Voicing berücksichtigt, dass die Funktion von $G^{\#0}$ ja diejenige einer E-Dur-Dominante ist ($G^{\#0} = E^{7(b9)}$ mit verschwiegenem Fundament), indem es eben diesen Grundton E auch besitzt¹³. Er ist ja Bestandteil der GTHT-Skala (hier also über $G^{\#}$, vgl. oben).

Aber auch noch viele andere Griffe sind möglich. Sowohl der verminderte Septakkord als auch die GTHT-Skala sind entlang des Kleinterzzirkels angeordnet. Zu einem Basston passen daher auch Voicings im Kleinterzabstand. Und umgekehrt passen zu einem konstanten Voicing vier verschiedene Basstöne¹⁴ (Bsp. 4.17).



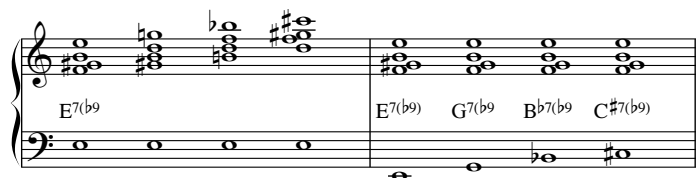
Bsp. 4.17: Voicings für verminderte Septakkorde

Zieht man in Betracht, dass der Grundton des verminderten Septakkordes – aufgefasst als D^9 – ebenso gut mitgespielt werden kann, so ergibt sich das in Bsp. 4.18 gezeigte Bild.

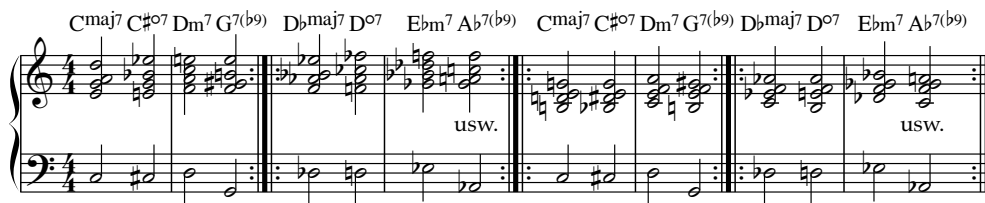
Das Voicing für den verminderten Dreiklang, ergänzt um das Rahmenintervall der großen Septime, lässt sich gut anhand des in Bsp. 4.19 gezeigten, halbtonweise sequenzierten Turnarounds üben. Die Septposition (Aufbau: Quarte – Halbton – kleine Terz, T. 5 $C^{\#07}$ und T. 7, D^{07}) klingt etwas gepresst, ist aber auch möglich.

¹³ Die traditionelle Funktionstheorie würde somit hier auch nicht mehr von einer verkürzten Dominante sprechen.

¹⁴ Siehe dazu auch LEVINE: Das Jazz Piano Buch, S. 79 ff.



Bsp. 4.18: Weitere terzverschobene Voicings für verminderte Septakkorde



Bsp. 4.19: Ein Turnaround mit dem verminderten Septakkord

Übung 65: Der verminderte Septakkord

Üben Sie das Voicing für verminderte Septakkorde im Zusammenhang eines Turnarounds chromatisch steigend durch alle Tonarten. Wenn Sie die verminderten Skalen trainieren möchten: Spielen Sie die Voicings links und in der rechten Hand die Skalen.

Welche Skalen kommen für den Turnaround (Bsp. 4.19) in Frage? Für die I (C^6) natürlich Ionisch, für die V ($G^{7(b9)}$) HTGT, für die II (Dm^7) Dorisch und für den vermindert-zwischendominantischen Akkord zur II GTHT. In C-Dur wäre dies GTHT ab $C^\sharp$ mit $D^\sharp$, E, $F^\sharp$, G usw. Man kann aber genauso gut denken: „Spiele HTGT über A“, also A, $B^\flat$, C, $C^\sharp$, $D^\sharp$, E. Die Tonvorräte sind identisch, denn eigentlich ist $C^{\sharp o7}$ ein Ausschnitt aus $A^{7(b9)}$. In der neuen Turnaround-Variante ist hintergründig die herkömmliche I-VI-II-V-Stufenfolge wirksam (Bsp. 4.20).



Bsp. 4.20: Turnaround-Varianten

4.4 Weitere Verbindungen mit dem verminderten Septakkord

Die Verwendung des verminderten Septakkordes als Bestandteil einer Zwischendominante ist in der Klassik die häufigste Form des Einsatzes dieses Klanges. Daneben, und nicht minder im Jazz, sind aber noch weitere Verbindungen mit dem verminderten Septakkord gängig. Sie sind zu Klischees erstarrt, die man kennen und wiedererkennen können sollte. Schauen wir uns dazu den Anfang von George Gershwins *Embraceable You*¹⁵ an. Er ließe sich ohne weiteres wie links in Bsp. 4.21 gezeigt harmonisieren.

Chord symbols above the staff: Eb⁶, F⁷, Fm⁷, Bb⁷, Eb⁶, Gb⁷, Fm⁷, Bb⁷

Roman numerals below the staff: I, V⁷/V, ii⁷, V, I, D⁷, Sp⁷, D

Letter symbols below the staff: T, D⁷, Sp⁷, D

Bsp. 4.21: George Gershwin, *Embraceable You*, Anfang – vereinfachte und übliche Harmonisierung

Die Sekundärdominante F⁷ in Takt 2 verleiht dem aus Takt 1 wiederholten Motiv eine neue, kräftigere Farbe. Zusammen mit dem Eb-Dur könnte sich der Eindruck ergeben, es bilde sich eine IV-V-I-Kadenz in der Oberquinttonart Bb-Dur aus. Doch einmal abgesehen davon, dass diese Kadenz im Jazz so gut wie keine Rolle spielt¹⁶ und es somit fraglich ist, ob man tatsächlich mit einer Ausweichung rechnet: Der im folgenden Takt erscheinende Vorgang der Vermollung (uns schon hinlänglich bekannt) bewirkt, dass die dominantische Einfärbung des Akkordes über der II. Stufe nur eine Episode bleibt und die ihr angestammte prädominantische Funktion wiederhergestellt wird.

In den meisten Leadsheets erscheint im zweiten Takt jedoch keineswegs das hier suggerierte F-Dur, sondern eine Akkordvorschrift, die auf den ersten Blick rein gar nichts mit der Doppeldominante zu tun hat. Vielmehr wird ein verminderter Septakkord gefordert, der sich anschließend im Bass halbtönig abwärtsleitend in die II. Stufe auflöst, wie rechts in Bsp. 4.21 gezeigt.

Die meisten Harmonielehren erklären diesen, auch in der Tonsprache des 19. Jahrhunderts anzutreffenden, elegant klingenden Vorgang rein melodisch, durch die Leittonigkeit der Verbindung von vermindertem Septakkord und Zielakkord. Im Arrange-

¹⁵ SHER: The Standards Real Book, S. 129 f.

¹⁶ Ihre Bedeutung in der „klassischen“ Harmonik wird auch eher über- als unterschätzt.

ment oben (Bsp. 4.21 rechts) gleiten tatsächlich zwei Töne abwärts, einer bleibt liegen, und auch das C in der Melodie könnte in den Fm⁷ hinübergebunden werden. Genuin harmonisch lässt sich der Vorgang jedoch verstehen, wenn man den D^v als D^9 - auffasst (hier als Verkürzung des F⁹), welcher anschließend in Richtung auf eine Subdominante vermollt wird: Aus F-Dur wird F-Moll. Bsp. 4.22 zeigt links den Vermollungsvorgang im Klartext, rechts die verschleierte Form mit vermindertem Septakkord.

The example shows two musical staves in F major. The first staff, labeled 'Embraceable You (modifiziert)', shows a progression of chords: Eb⁶, F⁷, Fm⁷, Bb⁷. The second staff, labeled 'Embraceable You (original)', shows: Eb⁶, F^{7(b9) (verkürzt)}, Fm⁷, Bb⁷. A circled line connects the F^{7(b9)} and Fm⁷ chords, indicating a modulation. Below the staves, Roman numerals and figured bass notation are provided for each chord.

Chord	Roman Numeral	Figured Bass
T	I	
D	V/V	
Sp	ii	
D	V	
T	I	
D ^v (verkürzt)	vii ^{o2} /V	
Sp	ii	
D	V	

Bsp. 4.22: Der verminderte Septakkord vor einer II. Stufe

Dies ist also eine weitere elegante Möglichkeit, eine zweite Stufe einzuführen (neben I-VI-II und I- $\sharp$ I^o-II). Und tatsächlich trifft man gelegentlich auf Turnarounds der Art, wie im Bsp. 4.23 gezeigt. Selbstverständlich werden verminderte Septakkorde pragmatisch notiert, unabhängig von der Chiffrierung. Die korrekte Notation eines Eb^{o7} in Gestalt der Terzschichtung Eb-Gb-Bbb-Dbb wäre schwer entzifferbar. Doppelvorzeichen findet man in Jazznoten selten.

The example shows a musical staff with a turnaround progression. The chords are Cmaj⁷, Eb^{o7}, Dm⁷, G^{7(b9)}, and Eb^{o7}. The Eb^{o7} chord is shown with a double flat on the B (Bbb) and a double flat on the D (Dbb). Below the staff, Roman numerals and figured bass notation are provided for each chord.

Chord	Roman Numeral	Figured Bass
T	I	
D ^v		
Sp	ii	
D	V	

Bsp. 4.23: Der verminderte Septakkord im Turnaround

Ein gängiges Klischee in der Musik des 18. und 19. Jahrhunderts ist durch einen chromatisch verlaufenden Bass gekennzeichnet: eine Akkordfolge über den Bassstufen 4- $\uparrow$ 4-5, meist als S, D^9 und $\text{D}^{\sharp}$, dem Vorhaltsquartsextakkord der Dominante. Letzterer wird zumeist auch noch aufgelöst, wie in Bsp. 4.24 gezeigt.

(Allegro)

Chords: T, S⁶, D⁷, D⁴, T

Bass line: T, S⁶, D⁷, D⁴, T

Chord symbols: I⁶, ii⁶, V⁶/V, D⁴, I

Figured bass: ③, ④, ④f, ⑤, ①

Bsp. 4.24: Beethoven, Rondo der Sonate für Violine und Klavier op. 12 Nr. 1

Im Jazz wird beim Auftreten dieser chromatischen Bassführung die Doppeldominante gern als verminderter Septakkord verwendet. Und das gibt uns nun eine weitere Auflösungsmöglichkeit dieses Akkordes an die Hand: Ein verminderter Septakkord kann sich bei halbtönig steigendem Bass in einen Quartsextakkord, zumeist in den Vorhaltsquartsextakkord der Dominante, auflösen. Festgeschrieben ist diese Akkordfolge z. B. in Sonny Rollins' *St. Thomas* (Bsp. 4.25).¹⁷ Die Komposition zeichnet sich durch Ökonomie hinsichtlich der Motivik aus. Der zitierte Schluss zeigt die beiden melodischen Keimzellen, aus denen die 16 Takte umfassende Komposition gearbeitet ist.

Motive: Cmaj7 C7/E Fmaj7 F#o7 C/G G7 C6

Chords: Cmaj7, C7/E, Fmaj7, F#o7, C/G, G7, C6

Bass line: T, (D⁷), S, D⁷, D⁴, G⁷, T

Chord symbols: I, V⁶/IV, IV, vii^{o7}/V, V, I

Figured bass: ①, ③, ④, ④f, ⑤, ①

Bsp. 4.25: Sonny Rollins, *St. Thomas*

Der Vorhaltsquartsextakkord ist hier als Slash-Akkord notiert (Tonika C mit Quinte G im Bass). Manche Leadsheets schreiben recht unbekümmert den Akkord der I. Stufe ohne Slash vor. Man sollte dann erkennen, was eigentlich gemeint ist (die Bassisten,

¹⁷ Das vollständige Leadsheet dieses kurzen Standards gibt es beispielsweise in *SHER: The New Real Book*, S. 340.

auf die es dabei wieder einmal ankommt, wissen in der Regel Bescheid). F $\sharp^{\circ}$ hat hier die Funktion einer „Dominante vor der Dominante“, kurz Doppeldominante.

Auch eine letzte Wendung im Zusammenhang mit dem verminderten Septakkord ist der traditionellen Harmonik entlehnt, nämlich das vorhaltige Abwechseln zwischen einem verminderten Septakkord und einem Durdreiklang bzw. Dominantseptakkord über beibehaltenem Basston. Wir sehen dies z. B. in Johannes Brahms bekanntem Chorsatz *In stiller Nacht* (Bsp. 4.26).

(Etwas langsam)

pp

klagen, der nächt - ge Wind hat süß und lind zu

C $\sharp^{\circ}7/B^b$ B b^7 C $\sharp^{\circ}7/B^b$ B b^7

Bsp. 4.26: Johannes: Brahms, *In stiller Nacht*

Hier urteilen die Harmonielehren „Verminderter Septakkord als leittöniger Vorhaltsklang“, was sicher alles andere als abwegig ist. Tatsächlich bewegen sich alle Stimmen aus dem C $\sharp^{\circ}$ heraus halbtönig in den Zielklang B b^7 . Doch lässt sich die Wendung auch funktionsharmonisch erklären: Fasst man C $\sharp^{\circ}$ als verkürzten A $^{7(b9)}$ auf, so ist die Bewegung in den B b^7 eine Art Trugschluss: B b -Dur ist der Varianten trugschluss, wenn A-Dur Dominante ist, in einer Tonartzelle D-Dur.¹⁸

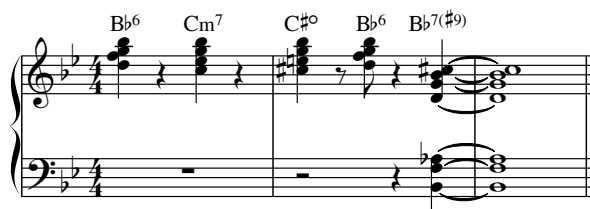
Damit verwandt ist die in Bsp. 4.27 gezeigte, im Jazz der Swing-Epoche verbreitete Schlusswendung.¹⁹

Die Stimmführung hier ähnelt derjenigen im Brahms'schen Chorsatz: Zwei Töne (C $\sharp$ und E) gleiten einen Halbton aufwärts und der Grundton des Zielklanges (B b^6) bleibt liegen, ebenso wie der dritte Ton (G) des verminderten Septakkordes, da der Zielakkord die große Sexte enthält. Bsp. 4.28 zeigt eine zwei-, drei- oder vierstimmige Fassung, die man bei Bedarf effektiv einsetzen kann.

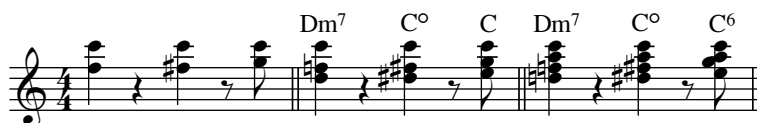
Die zweistimmige Fassung lässt sich leicht memorieren: Greife in der Oberstimme den Tonikagrundton zusammen mit seiner Unterquinte und gleite chromatisch aufwärts. Die dreistimmige Fassung ergibt sich durch Austerzung nach unten, die vierstimmige enthält die kleine Unterterz des Liegetones oben.

18 Der Orgelpunkt B b verschleiert dies allerdings.

19 Geradezu thematisch verwendet Thomas Reich die vier Akkordschläge in seiner Komposition *Up to Date*, die in der Einspielung Max Gregers als Titelmusik der ZDF-Sendung *Das aktuelle Sport-Studio* populär geworden ist. Wer sie nicht im Ohr hat: Tom Gaebels Coverversion bewegt sich recht nahe am Original (GAEBEL: *Up to Date* – Single).



Bsp. 4.27: Eine bekannte Schlusswendung mit dem verminderten Septakkord



Bsp. 4.28: Schlusswendungen mit dem verminderten Septakkord

Bei gleichbleibendem Basston (*Orgelpunkt*, im Jazz auch *Pedalton* oder kurz *Pedal* genannt, vgl. S. 266) passt diese Wendung zur Auflockerung bzw. Reharmonisation eines Tonikaklanges. In Burton Lanes *On A Clear Day* hört man dies oft.²⁰ Die I. Stufe bleibt dort zwei Takte lang liegen. Dass dabei keine Langeweile aufkommt, liegt auch daran, dass in der Melodie die beiden Spannungstöne 9 und maj7 (C und A) liegen.²¹ Zusätzlich kann auch der Akkord der I^o für Belebung sorgen, wie die drei Fassungen der Anfangstakte in Bsp. 4.29 zeigen.²²



Bsp. 4.29: Burton Lane, *On A Clear Day*

20 SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 158.

21 Konventionell denkenden Komponisten wären stattdessen vielleicht die Töne Bb und F eingefallen. In den folgenden Takten wird dies noch gesteigert: Dort wechselt die Harmonie zu Eb7, wozu in der Melodie C und A erklingen, also die 13 und #11 (die IV. Stufe als Mixo#11) – ein Paradebeispiel für die Emanzipation der Dissonanz in der Harmonik und Melodik des Jazz und der Unterhaltungsmusik in der Mitte des 20. Jahrhunderts (vgl. Kapitel 1.4, S. 27).

22 Die mittlere Fassung findet sich im Leadsheet, das in WONG: The Ultimate Jazz Fakebook, S. 283 wiedergegeben ist (dort allerdings in G-Dur). Sie wird nicht zu Beginn vorgeschrieben, sondern als Steigerungsmittel bei der Wiederkehr des Anfangsmotivs in T. 25.

Diese Akkordfolge lässt sich selbstverständlich nur dann setzen, wenn sich die Melodiestimme des Tonmaterials aus der zum verminderten Septakkord gehörenden Skala bedient. Hier ist dies GTHT über B $\flat$. Einen Ganzton über dem B $\flat$ liegt das C in der Melodie. Das folgende A wird dann logischerweise auch passen, denn in GTHT haben alle Töne Verwandte im Abstand von kleinen Terzen bzw. Tritoni.

Arten des Einsatzes verminderter Septakkorde

1. Zwischendominante mit halbtönig steigendem Bass,
2. abwärts gleitender Klang,
3. doppeldominantischer Akkord vor einem Vorhaltsquartsextakkord,
4. Vorhaltsklang bei liegender Stimme.

Übung 66: Verminderte Akkorde bestimmen

Bsp. 4.30 zeigt die Changes²³ einer Bearbeitung des Standards *S'Wonderful* von George Gershwin. Zu Beginn gibt es ein kurzes Intro, dann folgt die zugunsten eines häufigen Einsatzes von HTGT- und GTHT-Skalen und -Akkorden leicht reharmonisierte Melodie. Wo gibt es Akkorde, welche die verminderten Skalen benötigen (X $^{\circ}$ oder X $^{7(b9)}$)? Welcher Art ist die Weiterführung der verminderten Septakkorde (im Sinne der Aufzählung oben)?

Übung 67: Klavierbegleitung zu *S'Wonderful*

Erarbeiten Sie eine einfache Klavierbegleitung (Bass und Akkorde in der rechten Hand).

4.5 Der übermäßige Dreiklang und die Ganztonleiter

Die klassische Funktionsharmonik kennt den übermäßigen Dreiklang in zwei Ausprägungen: einmal als Dominante mit hochalterierter Quinte, die sich zwingend in eine Durtonika auflöst, und zum anderen als aufgelöster oder auch unaufgelöster Sextvorhalt in der Dominante, üblicherweise in einer Moll-Umgebung (Bsp. 4.31). Oft wird als Beispiel für eine alterierte Dominantquinte Beethovens Bagatelle C-Dur aus seinem op. 119 zitiert²⁴ (Bsp. 4.31 Mitte).

23 Ein Leadsheet gibt es in FEINSTEIN: Ira Gershwin Songbook, S. 63 ff. Eine Aufnahme findet sich beispielsweise in SIMS: Zoot Sims and the Gershwin Brothers, Track 7.

24 Vgl. MALER: Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre II – Notenbeispiele aus der Musikliteratur mit Kommentar, S. 87.

Intro

Chords: $A\flat\text{maj}7$, A° , $E\flat/B\flat$, $C7(b9)$, $Fm7$, $B\flat7$, $E\flat^\circ$, $E\flat\text{maj}7$, E° , $Fm7$, $B\flat7$, $B\flat7(b9)$, 1. $E\flat6$, E° , $Fm7$, $B\flat7(b9)$, 2. $E\flat6$, $D7(b9)$, $G\text{maj}7$, $G^\sharp^\circ$, $Am7$, $D7$, $Bm7$, $E7$, $Am7$, $D7$, $G7$, $C7$, $F7$, $B\flat7$, $B\flat7(b9)$, $E\flat\text{maj}7$, $G\flat^\circ$, $Fm7$, $C7(b9)$, $Fm7$, $B\flat13(b9)$, $E\flat6$, $C7(\sharp9)$, $Fm7$, $B\flat7$.

Bsp. 4.30: George Gershwin, *S'Wonderful*, Intro von M. Dings

L. van Beethoven, Bagatelle C-Dur op. 119 Nr. 8

Chords: $D^{5<}$, T , V^+ , I , T , $(D^{5<})$, S , 6 , $D^{5<}$, D , 7 , D^6 , 5 , t , D^6 , t , 6 , 5 , i , V , 6 , i .

Bsp. 4.31: Erscheinungsformen des übermäßigen Dreiklangs

Die an zweiter Stelle aufgeführte Möglichkeit – Dominante mit dem Vorhalt der kleinen Sexte in Moll-Zusammenhängen, mit oder ohne Auflösung in die Quinte vor dem Wechsel in die Molltonika – ist nichts Neues. Die Töne G-B-E♭ ließen sich ohne weiteres mit HM5 auf G oder auch G Alteriert in Verbindung bringen (Bsp. 4.32).

Eine echte hochalterierte Quinte hingegen verlangt nach der Ganztonleiter (links in Bsp. 4.33). Der zugehörige Akkord wird entweder als $C7(\sharp5)$, $C7^{\text{aug}}$ oder häufiger noch als C^{+7} notiert. Letzteres entspricht der Praxis in der Stufentheorie, welche eine übermäßige Dominante als V^+ chiffriert. Das „+“ bezeichnet die hochalterierte Quinte, meint also ein übermäßiges Intervall und nicht (wie in den gängigen Chiffriersystemen der traditionellen Harmonielehre sonst üblich) ein großes Intervall. Und im Gegensatz zum „-“ in einem Akkordsymbol bezieht es sich *nicht* auf die Größe der Terz.

G⁷(^b13) Cm(maj7) G⁷alt. Cm(maj7)

G HM5 G Alteriert

Bsp. 4.32: Akkorde und Skalen mit kleiner Sexte

C⁺

Bsp. 4.33: Übermäßiger Dreiklang und Ganztonleiter

Leider gibt es in Leadsheets das Symbol X⁺⁷ gleichermaßen für Akkorde mit #5 (richtigerweise) und solche mit ^b13, wo es im Grunde fehlt am Platze ist. In den meisten Fällen liegt man richtig, wenn man vermutet, dass mit V⁺⁷ eine V⁷(^b9^b13), eine übliche Dominante in einer Mollumgebung, gemeint ist. Die Chiffre X⁺⁷ ist damit eigentlich falsch. Das Material der Ganztonleiter ist im Jazz seltener, als man vermuten möchte. Die Ganztonleiter ist wieder ein *Modus mit begrenzter Transponierbarkeit* im Sinne Messiaens, genauer gesagt sein erster Modus, den er in seinen Kompositionen allerdings kaum verwendete; anders als Claude Debussy, der die Ganztonleiter in unnachahmlicher Weise eingesetzt hatte. Tatsächlich gibt es nur zwei enharmonisch verschiedene Ganztonskalen (Bsp. 4.33 Mitte und rechts). Die nächste Halbtontransposition begänne bei D und wäre damit lediglich ein Modus der C-Ganztonleiter.

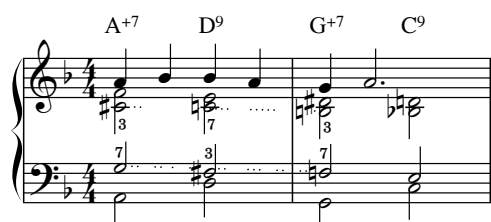
Der Nachteil der Ganztonleiter gegenüber anderen symmetrischen Skalen (wie HTGT) besteht darin, dass mit dieser Skala nur eine begrenzte Menge an Intervallen zu erzeugen ist. Genauer gesagt fehlt die Hälfte der möglichen Intervalle (enharmonische Verwechslungen einmal ausgenommen). Auf 2-, 3-, reine 4 und 5, 6+ sowie 7+ muss man bei Einsatz der Ganztonleiter verzichten. Improvisationen über das Material dieser Skala geraten daher leicht in Gefahr, eintönig zu klingen. Umgekehrt ist der Sound der übermäßigen Skala hervorstechend und auffällig. In der Popmusik wird dies bisweilen ausgenutzt. Um den charakteristischen Klang der Einleitung von Stevie Wonders *You Are the Sunshine of my Life* wiederzuerkennen,²⁵ muss man keinen Kurs in elementarer Gehörbildung absolviert haben. Der Sound der Ganztonleiter bildet

25 Vgl. SIKORA: Neue Jazz-Harmonielehre, S. 120.

dort den *Hook*, den Haken, wie man in der Popmusik ein charakteristisches, fesselndes Merkmal (meist ein melodischer Einfall) nennt, welches den Hörer einfangen, für den Song einnehmen soll.

Hook: auch *Hook Line* – der Aufhänger, das Erkennungszeichen eines Songs, erfunden in der Hoffnung, ihn damit in den Ohren des Publikums zu verankern.

Zurück zur Frage, wann eine Chiffre X^{+7} nun die Ganztonskala oder eine übliche Form der Dominante in Moll ($V^{7(b9)13}$ oder V^{alt}) fordert. Betrachten wir dazu den Anfang des Refrains von Gershwins *Nice Work If You Can Get It* (Bsp. 4.34)²⁶. In Takt 1 und 2 erscheint das gleiche Symbol X^{+7} . Jedoch liegt im ersten Falle die Verwendung der altbekannten Dominante mit kleiner None nahe, $A^{7(b9)}$ (mit HM5 oder auch Alterriert). Nur im zweiten Takt passt bei G^{+7} die Ganztonleiter. Warum? Takt 1 Zählzeit 2 hat in der Melodie das $B\flat$, welches in der Ganztonleiter über A nicht vorkommt. Im zweiten Takt jedoch sind beide Töne, G und A, in der Ganztonleiter zu G^{+7} vertreten. Bsp. 4.34 zeigt ein mögliches Arrangement dieser Takte. Das Voicing in den Mittelstimmen ist in den beiden fraglichen Akkorden identisch, nur die passenden Skalen differieren.



Bsp. 4.34: George Gershwin, *Nice Work If You Can Get It*

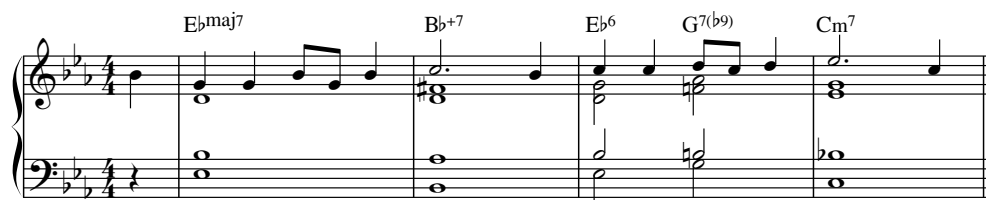
Die drei Mittelstimmen gleiten perfekt halbtönig abwärts²⁷. Das wäre nicht der Fall, würde D^9 durch eine altertierte Form ersetzt, was jederzeit möglich ist; andere Quellen schreiben $D^{7(b9)}$ vor.²⁸ Welche Skala passt zum $D^{9(\flat)}$, der genau genommen als $D^{9(b6)}$ chiffriert werden müsste? $F\sharp$, $B\flat$ und E sind in G-Moll Melodisch enthalten; die passende Skala über D ist der 5. Modus von G-Moll Melodisch.

26 LONG: The Real Book Of Jazz, S. 212 f. (dort in G-Dur). Eine Aufnahme gibt es in PETERSON: Oscar Peterson plays the George Gershwin Songbook, Track 11.

27 Die beiden unteren bilden die Guide Tone Line: Die Septimen und Terzen gehen jeweils auseinander hervor.

28 LONG: The Real Book Of Jazz, S. 162 f.

spielen der übermäßigen Skala gegeben. Überhaupt wirkt der Harmoniefluss dadurch organischer (anfangs ruhig, ganztaktig – dann beschleunigt, halbtaktig).



Bsp. 4.37: Harry Barris, *Wrap Your Troubles In Dreams*, reharmonisiert

Ein vierstimmiges Voicing für übermäßige Dominanten lässt sich leicht bilden, indem man das bekannte Dur-Voicing für Dominantseptakkorde verwendet und dort die Sexte tiefalteriert (Bsp. 4.38 links). Die korrekte, aber kompliziertere Denkweise wäre natürlich: die Quinte hochalterieren. Doch die Quinte greift man nun einmal in Dominanten im Regelfall nicht mit.



Bsp. 4.38: Ein Voicing für V^{+7} -Akkorde sowie die II-V-I-Kadenz mit V^{+7}

Im Unterschied zur klassischen Satzlehre verlangt der alterierte Ton, sei er nun als hochalterierte Quinte oder kleine Sexte notiert, auch nicht nach einer Auflösung in die Durterz der Tonika. Gebräuchlich ist es daher, fast unverändert die übliche II-V-I-Verbindung zu verwenden, abgesehen von der einen, speziellen Alteration in der V (rechts in Bsp. 4.38).

Gegenüber der nicht alterierten Kadenz ist hier die Bewegung von der II in die V wieder geringfügig komplizierter: Zwei Stimmen (anstelle einer) gleiten abwärts. Diese Verbindung kann man wieder als Tune-Up-Sequenz üben, in beiden Positionen und durch beide Großsekundzirkel.

Übung 68: Übermäßige Dominanten finden

Bsp. 4.39 zeigt die Changes und den melodischen Umriss³¹ der Bridge und des abschließenden A-Teils von *Nice Work If You Can Get It*. Wo passen zu den hier vorgeschriebenen X^{+7} -Akkorden übermäßige Dominanten, basierend auf der Ganztonleiter?

17 Dm⁷ Bb⁹ Dm⁷ G¹³ Cm⁷ Dm¹¹ G⁺⁷ Gm⁷ C⁺⁷

25 A⁺⁷ D⁹ G⁺⁷ C⁹ F¹³ Bb⁹ G¹³ G^{#o} Am⁷ Ab⁷ Gm⁷ D⁷ Gm⁷ C^{7(sus4)} F⁶

Bsp. 4.39: George Gershwin, *Nice Work If You Can Get It*, B und A'-Teil der AABA'-Form, melodischer Grundriss und Changes

4.6 Die Tritonusvertauschung

Häufig schon sind uns die Begriffe *Tritonusvertauschung* oder *Tritonussubstitution* begegnet, samt den dazugehörigen Klängen. Dies waren in erster Linie V^7 -Akkorde, die sich halbtönig abwärts gleitend auflösen statt wie gewohnt im Quintfall. Wenn man diese Klangverbindung gespielt hat, ist es mit ein wenig Erfahrung nicht schwer, sie hörend wiederzuerkennen.

Das der Tritonusvertauschung zugrunde liegende Prinzip besteht darin, dass sich zu jedem Tritonus³² zwei Akkorde bilden lassen, die wie Dominantseptakkorde klingen, allerdings in der klassischen Harmonik nicht unbedingt so notiert werden (Bsp. 4.40).

Die meisten Musiker werden die zweistimmige Auflösung des Tritonus F-B links wohl mit der Kadenzbewegung G-C ergänzen. Wer aber tagtäglich mit der Musik zwischen Haydn und Schubert umgeht, dem wird auch die Wendung rechts daneben (T. 3) in den Sinn kommen. Hier erzeugt die zum B $\flat$ übermäßige Sexte D $\flat$ (statt D $\natural$, was wieder zu G⁷ passen würde) ebenfalls den klanglichen Eindruck eines D⁷, was zur Auflösung rechts im Bsp. 4.40 führen würde.

Tatsächlich löst sich der notierte übermäßige Sextakkord halbtönig auseinanderstrebend in einen Durakkord auf, der in der klassischen Harmonik zumeist als Dominante

³¹ Für die originale Melodie siehe z. B. LONG: *The Real Book Of Jazz*, S. 162 f.

³² Und noch einmal: Über den Umstand, dass nur die übermäßige Quarte, nicht aber die verminderte Quinte im Wortsinne einen Tritonus bildet, wird in der Jazztheorie großzügig hinweggesehen.

C-Dur: D^7 T D^7 T Des-Dur: D^7 T

V^7 I It^6 V V^7 I

F-Dur (IV)

Bsp. 4.40: Die Mehrdeutigkeit des Tritonus

wirkt und damit eine Halbschlusswirkung hervorruft.³³ Die Stufentheorie trägt dem Rechnung. Sie legt den übermäßigen Sextakkord auf die Rolle als Prädominante fest, welche er tatsächlich so gut wie immer einnimmt. Die international gebräuchliche Bezeichnung für den Klang ist *italienischer Sextakkord* („Italien Sixth“). Die Funktionstheorie spricht von einer „Doppeldominante mit tiefalterierter Quinte im Bass“, genauer gesagt von einer *verkürzten Doppeldominante* (D^7_5). Kein Problem hat die Funktionstheorie damit, auch für eine einfache Dominante diese Form der Tiefalteration anzunehmen (D^7_5), auch wenn dies in der Literatur, welche die Funktionstheorien im Auge haben, völlig praxisfremd ist. Denn ein sich nicht kadenzuell, im Quintfall, sondern im Bass abwärts gleitend auflösender, scheinbarer D^7 tritt in der traditionellen Harmonik praktisch nie als Hauptdominante auf. So gut wie immer fungiert er als Doppeldominante.³⁴ Das hängt damit zusammen, dass der untere Ton der übermäßigen Sexte eher als Bestandteil einer Mollsubdominante gehört wird (im Beispiel oben wäre D^b die Terz von B^b -Moll als Moll-s in F-Dur) und nicht als triste Neapolitaner-Sexte (was D^b in C-Dur wäre). Tatsächlich ist der übermäßige Sextakkord (wie der Klang im Generalbass genannt wird) historisch aus einer Alteration einer Mollsubdominante erwachsen. Bsp. 4.41 zeichnet die Entstehung des übermäßigen Sextakkords bzw. italienischen Sextakkords (bzw. D^7_5) und der übrigen alterierten Prädominanten nach.

Diese Genese des italienischen Sextakkords sieht man deutlich im langsamen Satz der Sonate C-Dur op. 53 (*Waldstein-Sonate*) von Beethoven (Bsp. 4.42). Auch hier verhält sich der Akkord prädominantisch (doppeldominantisch) in F-Dur.

Wenn wir nun in einer Jazz-Klangumgebung in C-Dur einen Dominantklang über D^b konstruieren, so können wir es mit Hilfe einer kleinen Mogelei zustande bringen, beinahe ausschließlich mit dem leitereigenen Material von C-Dur auszukommen. Der Trick besteht darin, das D^b enharmonisch zu $C^\sharp$ umzunotieren. Wir erhalten dann den Tonvorrat von Melodisch D-Moll (Bsp. 4.43). Der siebte Modus von Melodisch Moll (mit $C^\sharp$ statt D beginnend), MM7, ist aber nichts anderes als die alterierte Skala.

³³ Man kann auch von einem *alterierten phrygischen Schluss* sprechen.

³⁴ Hier wird nun einmal ausnahmsweise die Funktionslehre den Verhältnissen in der Jazzharmonik besser gerecht, denn im Jazz wird diese herabgleitende Dominantform tatsächlich meistens einfach-dominantisch, nicht doppeldominantisch eingesetzt.

Phrygische Kadenz alterierte phrygische Kadenz

S₃ s₃ D S₃ D⁷_{5>} D D⁷_{5>} D D^v_{5>} D

IV⁶ iv⁶ V IV⁶ It⁶ V Fr⁴₃ V Ger⁶₅ V

Bsp. 4.41: Die Entstehung der alterierten Prädominanten

cresc. *sf* > *p* < >

D⁷₅ D⁴₃ 7 Tp

vii^{o6}/V It⁶ V⁴ 3 V⁷ vi

Bsp. 4.42: Ludwig van Beethoven, *Waldstein-Sonate*, zweiter Satz

D^{b7} D^{b7}_{alt.} D MM7 = C[#] Alteriert

Bsp. 4.43: Die alterierte Skala für bII^7

Der vierte Modus von Melodisch D-Moll (MM4) beginnt mit G. Eine V⁷-Skala über G mit C[#] – das ist Mixo[#]11. Letztlich entscheidet nur die Wahl des Basstones, ob man die Hauptdominante G mit [#]11 hört oder die sie vertretende Dominante über D^b (alias C[#]) mit der alterierten Skala (Bsp. 4.44).

Eine alterierte Dominante und eine Mixo[#]11-Dominante mit gleichem Tonmaterial haben Grundtöne im Abstand eines Tritonus.

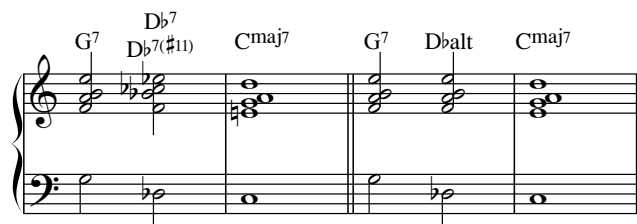


Bsp. 4.44: Mixo#11 für tritonusentfernte Dominantklänge

Auf dieser Materialgleichheit basiert das Prinzip der Tritonusvertauschung. Die tritonusvertauschte Dominante, die sich also nicht im Quintfall, sondern halbtönig abwärtsgleitend auflöst, heißt *Substitutdominante*.

Substitutdominante: tritonusvertauschte Dominante, einen Halbton über der Zieltonika bzw. einen Tritonus unter der ursprünglichen Dominante liegend. Arbeitet man mit Stufenbezeichnungen, so werden Substitutdominanten mit *sub V* oder *sub D* abgekürzt. Achtung: *sub D* meint nicht „Subdominante“.

Allerdings wird die Substitutdominante selten alteriert gespielt, sondern fast immer als Mixo#11. Dadurch dreht sich das Spiel um: Ist die Substitutdominante Mixo#11, dann ist die Hauptdominante alteriert. Greift man eine alterierte Dominante (oder eben deren Tritonusvertauschung), dann steigert man die Dominantwirkung gegenüber der leitereigenen Form. Und Substitutdominanten werden gerne als Steigerung der Originaldominante eingesetzt. Daher ist die Wendung in Bsp. 4.45 links gebräuchlicher als diejenige rechts.



Bsp. 4.45: Zwei Formen der Tritonusvertauschung

Die doppelte Chiffrierung für $D^{\flat 7}$ und $D^{\flat 7(\#11)}$ im ersten Takt soll noch einmal verdeutlichen: Das dort verwendete Voicing ist zwar unser wohlbekannter Passepartout-Griff für den D^7 , welcher die $\#11$ nicht berücksichtigt. Dennoch wird die $\#11$ in der Skala von *sub V*-Akkorden in fast allen Fällen enthalten sein. Der betreffende Ton, hier ist es G, ist in der Haupttonart (C-Dur) leitereigen. Die nicht alterierte 11 bzw. 4 der mixolydischen Skala, das wäre hier der Ton $G^{\flat}$, würde hingegen aus der Tonart herausführen. Auch hier gilt: Die Skalen werden so weit wie möglich aus dem diato-

nischen Material der Tonart gebildet. Deswegen also Db^7 mit $\sharp 11$, was aber wiederum nicht heißt, dass Mixolydisch als Skala für die sub V^7 auf der $\flat\text{II}$ unter allen Umständen ausgeschlossen wäre.

Wie gesagt: Meist werden Substitutdominanten aus Mixo $\sharp 11$ gebildet. Es gibt aber ab und zu Fälle, in denen eine Substitutdominante aus der alterierten Skala passt. Im Ausschnitt aus Gershwins *They Can't Take That Away From Me*, den Bsp. 4.46 zeigt (links), bleibt das Voicing für die leitereigene, mixolydische Dominante Eb^7 bestehen, während der Bass in den Grundton der Tritonussubstitution (A) wechselt.

Bsp. 4.46: George Gershwin, *They Can't Take That Away From Me* (links) und *Our Love Is Here To Stay* (rechts)

Oft ist jedoch mit dem Wechsel zwischen Dominante und Substitutdominante (V und sub V) der klanglich reizvollere Wechsel der Skala verbunden, wie z. B. im zweiten Takt von Gershwins *Our Love Is Here To Stay* (rechts in Bsp. 4.46).

Nach diesen ersten vier Takten wird dann im fünften Takt (Bsp. 4.47) von vorneherein die Substitutdominante Ab^7 statt D^7 (als Dominante zu G) eingesetzt. Die Bassführung wird dadurch elegant chromatisch fallend. An der quintfälligen Bassführung über D^7 wäre im Übrigen nichts auszusetzen, aber die erste Fassung ist doch jazziger.

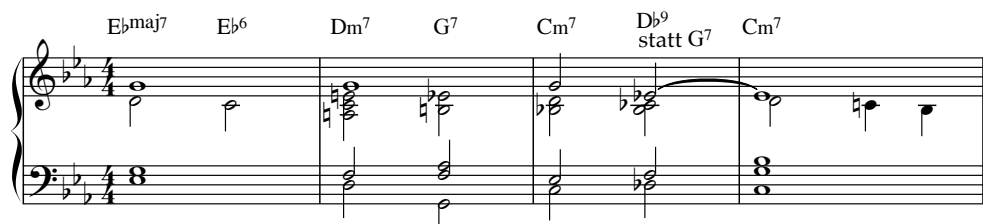
Bsp. 4.47: George Gershwin, *Our Love Is Here To Stay*, T. 5 f.

In Takt 8 desselben Standards wechselt A^7 mit Eb^7 , dadurch eine harmonische Bewegung in halben Takten erzeugend (Bsp. 4.48).



Bsp. 4.48: George Gershwin, *Our Love Is Here To Stay*

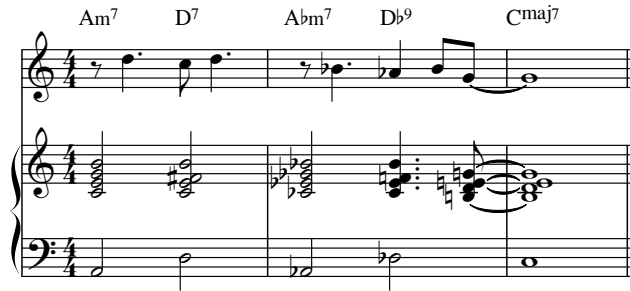
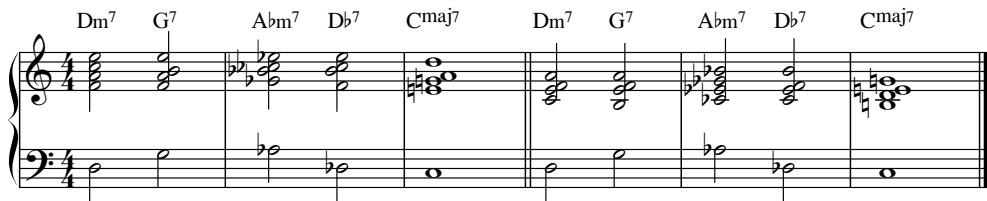
Die Tritonusvertauschung funktioniert selbstverständlich auch mit Sekundärdominanten. Jede Dominante kann durch ihre Tritonusvertauschung substituiert werden. Wer einmal die Klangwelt der herabgleitenden D⁷-Formen für sich entdeckt hat, läuft Gefahr, süchtig danach zu werden. Man sollte das Substituieren aber nicht übertreiben. Ein Beispiel für den wohldosierten, geschmackvollen Einsatz einer Substitutdominante ist die gängige Harmonisation von Harold Arlens *Come Rain Or Come Shine* (Bsp. 4.49; ein Leadsheet findet sich z. B. in LEONARD: The Real Book. Volume II. Second Edition, S. 88). Hier wird das anfängliche Eb-Dur sofort in Richtung C-Moll verlassen. Dessen Dominante G wird bei ihrem zweiten möglichen Auftreten (Takt 3) der Abwechslung halber tritonusersetzt verwendet.



Bsp. 4.49: Harold Arlen, *Come Rain Or Come Shine*, melodischer Grundriss und ChANGES

Dies ist also ein Beispiel für eine Sekundär-sub V-Verbindung, zumindest wenn man als Tonika Eb-Dur annimmt, was strenggenommen nicht ganz richtig ist, denn Harold Arlen lässt den Song zwischen Dur und dem parallelen C-Moll changieren. Dies versinnbildlicht das wechselvolle Schicksal der Ehe, um die es geht („Come Rain or Come Shine“, in guten wie in schlechten Zeiten). Eine solche Mehrdeutigkeit hätte auch Schubert oder Schumann einfallen können.

Der Einsatz einer Substitutdominante ist selbstverständlich nur dann möglich, wenn sich die Melodie mit $bII^{7(\#11)}$ (oder gegebenenfalls bII^{alt}) verträgt oder die Lead-Stimme pausiert. Im Beispiel oben passt der Melodieton Eb sowohl zu G⁷ in Moll als auch zum tatsächlich verwendeten Db⁷.

Bsp. 4.52: Duke Ellington, *Satin Doll*, Schluss

Bsp. 4.53: Kadenzmodell zum Üben der sub II-sub V-Verbindung

disch Moll von $A\flat$ aus verwenden. Der folgende $D\flat^7$ verlangt als sub V nach Mixo $\sharp 11$ auf $D\flat$, und das ist identisch mit MM4 auf $A\flat$. Die sub II und die sub V hätten dann identisches Material. Aber auch der Wechsel des Materials von Dorisch auf $A\flat$ zu MM4 von $A\flat$ kann seinen Reiz haben. Das Ohr sollte entscheiden.

Übung 69: Kadenzen mit Substitutdominante üben

Üben Sie die $IIm^7 - \flat II^{7(\sharp 11)} - Imaj^7$ -Kadenz aus Bsp. 4.51 (S. 200) mit zunächst zweistimmigen, dann auch vierstimmigen Voicings rechts und dem Bass in der linken Hand als Tune-Up-Sequenz.

Übung 70: Akkordskalen für Substitutdominanten üben

Üben Sie die gleiche Kadenz mit vierstimmigen Left-Hand Voicings, bei Bedarf auch mit den Akkordskalen rechts (nach dem Vorbild von Bsp. 4.54). Die Akkordskalen sind: Dorisch für die II, Mixo $\sharp 11$ für die Substitutdominante sowie Ionisch oder auch Lydisch (dann in C-Dur mit $F\sharp$) für die I.

Mit dem Hilfsmittel der Tritonussubstitution vervielfachen sich nun die Möglichkeiten, bei Turnarounds für Abwechslung zu sorgen. Wir haben schon gesehen, dass in dem wichtigen Turnaround I-VI-II-V die ursprünglichen Mollstufen (VI und II)

Dorisch
Dm⁷

Mixo#11
Db⁷(#11)

C-Dur: II
sub V

3 Ionisch (oder Lydisch)
Cmaj⁷

Dorisch
Cm⁷

Mixo#11 [...] B⁷(#11) usw.

I Bb-Dur: II sub V

Bsp. 4.54: Akkordskalen für die sub II-sub V-Verbindung, als Tune-Up-Sequenz

häufig als Dominantseptakkorde erklingen. In einem weiteren Schritt können diese dann durch deren Substitutdominanten ersetzt werden. Bsp. 4.55 zeigt zunächst die diatonische Form, dann eine radikale Dominantisierung nach dem „V vor V“-Prinzip und schließlich die Verwendung von Alterationen.

Cmaj⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ A⁷ D⁷ G⁷ Cmaj⁷ A⁷alt. Dm⁷ G⁷(b9) Cmaj⁷

Bsp. 4.55: Turnaround-Varianten

In Bsp. 4.56 werden nun schlichtweg alle Akkorde, auch die Moll-Septakkorde, durch ihre Tritonusvertauschungen reharmonisiert (mit Ausnahme der I-Akkorde und des Dm⁷ im letzten Modell).

Es ließen sich nach diesem Verfahren noch unzählige Varianten erzeugen. Jeder Moll-Akkord kann dominantisiert werden, jede Dominante und jede Mollstufe kann tritonussubstituiert werden. Natürlich geht das nur dann, wenn sich in den Turn-around-Takten melodisch nichts ereignet, was dem im Weg stünde. Aber Turnarounds stehen ja zumeist in den letzten zwei Takten eines Songs. Dort pausiert die Melodie-



Bsp. 4.56: Turnaround-Varianten mit Tritonusvertauschungen

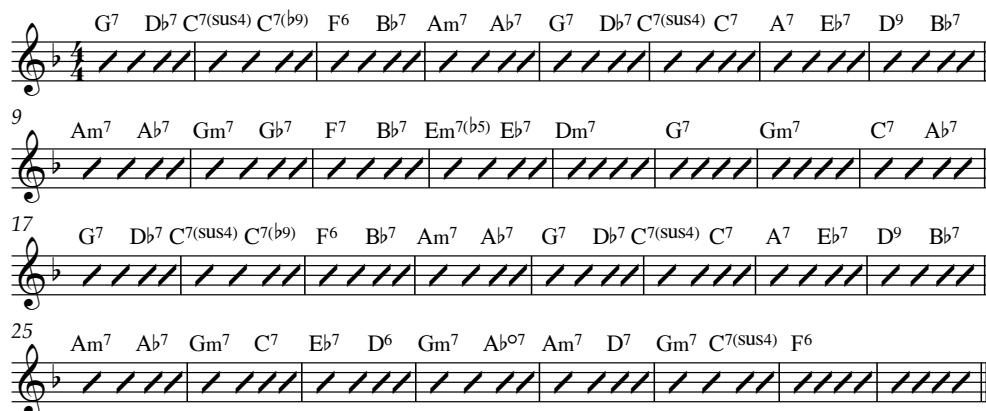
stimme häufig oder führt ausschließlich ihren Schlusston, den sie aber auch nicht über die vollen zwei Takte aushalten muss.

Übung 71: Turnaround-Varianten üben

Spielen Sie nach Bedarf einzelne Turnaround-Varianten (nach dem Muster oben oder selbst erfundene) in verschiedenen Tonarten und Griffvarianten.

Übung 72: Substitutdominanten analysieren

Bsp. 4.57 zeigt mögliche Changes zu Gershwins *Our Love Is Here To Stay*. Dort wurde – wo immer es ging – mit Substitutdominanten reharmonisiert. Dadurch wirken die Changes vielleicht an der einen oder anderen Stelle überladen. Finden Sie alle sub V-Akkorde und bestimmen Sie, welche Skalenform der Dominante jeweils zuzuordnen ist. Wo ist es günstiger, auf die Substitution zu verzichten? Spielen Sie eine einfache vierstimmige Klavierbegleitung (Akkorde rechts, Bass links).



Bsp. 4.57: Substitutdominanten anbringen

Anregung zum Hören: Wenn Sie Jazzdarbietungen live oder aus der Konserve hören, werden Sie bemerken, wie häufig Substitutdominanten eingesetzt werden, sei es als eigenständige Changes, als flüchtige Durchgangsakkorde (als *chromatic approach* zum nachfolgenden Klang) oder als Turnaround-Variante. Achten Sie beim Zuhören einmal bewusst auf den Einsatz dieser Klänge.