



JAZZ-HARMONIELEHRE



# HARMONIELEHRE

von ALFRED BARESEL



5. bereicherte Auflage 1963

# Jazz-Harmonielehre

von

ALFRED BARESEL

Mit 70 Notenbeispielen und Aufgaben

Anhang:

Instrumentation der Akkorde

\*

Anlage I:

Die Orthographie der Töne

\*

Anlage II:

Lösung der Harmonie-Aufgaben

\*

Anlage III:

Das Geheimnis des guten Klaviersatzes

MATTH. HOHNER · AG · MUSIKVERLAG · TROSSINGEN · WÜRTT.

Bestell-Nr.: 0/075/016

## INHALT

	Seite
Einleitung .....	7
Anleitung zum Gebrauch unserer Jazz-Harmonielehre .....	9
Geschichtlicher Rückblick .....	10

### Erster Teil

#### Das Tonmaterial des Jazz

A. Urbestandteile .....	11
Die 5-stufige Neger-Tonleiter .....	11
Die Blue-Töne .....	11
Die 7-stufige Neger-Tonleiter .....	13
B. Europäischer Einfluß .....	14
Die 7-stufigen europäischen Tonleitern .....	14
Angleichung der Tonsysteme .....	14
Was ist Sweet-, Hot- und Cool-Jazz? .....	14

### Zweiter Teil

#### Der Jazzakkord

A. Normale Klänge .....	15
Die Intervalle .....	15
Der Terzaufbau der Akkorde .....	16
Aufgabe zur Akkordbildung .....	17
Die Klangsymbbole .....	18
Übersicht über die einzelnen Akkorde .....	20
Der Sextenakkord .....	20
Der Vorhalts-Sextenakkord .....	20
Der Sexten-Nonenakkord .....	21
Der Septimenakkord .....	21
Der Septimenakkord mit Zusatztönen:	
Nonen-, Elfer- und Dreizehner-Akkorde .....	22
Veränderung der vertikalen Anordnung der Akkordtöne .....	22
Der verminderte Septimenakkord und die verminderten Dreiklänge .....	25
Die drei verminderten Septimenakkorde in den gebräuchlichsten Jazztonarten .....	26
Akkorde auf der Ganztonreihe .....	27
Aufgaben zur Akkordbildung .....	28
Jazz-Dissonanzlehre .....	29
B. Alterierte Klänge .....	31
Grundsätze der Alterierung .....	32
Übersicht der Alterierungen .....	33
Die alterierte Quinte .....	33
Der falsche und der echte Neapolitaner .....	34
Aufgabe zur Akkordbildung .....	35
Die erhöhte Septime .....	35
Blues-Harmonien und Locked-hand-Stil .....	36
Die alterierte None .....	37
Die erhöhte Undezime .....	38
Die vertiefte Terzdezime .....	38
Bitonale Klänge .....	39
Aufgaben zur Akkordbildung .....	40

5. bereicherte Auflage 1963

© 1953/1963 Matth. Hohner AG., Musikverlag, Trossingen (Württ.)

Alle Rechte vorbehalten. Eigentum des Verlages für alle Länder. Nachdruck, auch einzelner Teile oder Formulierungen, ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet.



## Dritter Teil

## Die Weiterführung der Jazzakkorde

	Seite
A. Die klassische Kadenz .....	42
Die drei Funktionen .....	43
Ersatz der Kadenzakkorde .....	45
Wie harmonisiere ich eine gegebene Melodie? .....	46
Beispiel für Anwendung der Kadenz .....	47
Aufgaben zur Harmonisierung .....	47
Beispiel zur Harmonisierung von Vorhalten .....	48
B. Die Jazzkadenz .....	48
Die Sequenz als Bewegungsmittel .....	49
Die sechs Dominanten und Subdominanten .....	49
Vorbereitung der Hauptdominante .....	50
Umbildung der Hauptdominante durch Alterierung: Jazzschlüsse .....	51
Regeln zur Anwendung der Jazzkadenz .....	52
Methodik der Anwendung .....	53
Beispiele zur Methodik .....	54
Literaturbeispiele .....	54
Aufgaben zur Harmonisierung .....	56
C. Die melodische Baßlinie .....	58
Treppenhäse .....	58
Der verminderte Septimenakkord als Lückenbüßer .....	58
Angleichung an den Schlagbaß .....	59
Verlagerung der Grundtöne: Be-Bop-Harmonien .....	60
D. Die Modulation .....	62
Ausweichung und Modulation beim Chorusspiel .....	63
Die Ausweichung innerhalb des Hauptthemas .....	64
Die None als Ausweichmittel .....	64
Die None als Modulationsmittel: Das Zwischenspiel .....	64
Andere Modulationen .....	65
E. Hinweis auf den linearen Stil .....	66
Anhang: Die Instrumentation der Akkorde .....	68

Anlage I: Die Orthographie der Töne

Anlage II: Lösung der Aufgaben

Anlage III: Das Geheimnis des guten Klaviersatzes

\*

## Anlage II

Zur „Jazz-Harmonielehre“ von Alfred Baresel

I

## Auflösung der Aufgaben

Nr. 8	1	3	5	7	9	11	13
<i>c</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	
<i>cis</i>	<i>eis</i>	<i>gis</i>	<i>h</i>	<i>dis</i>	<i>fis</i>	<i>ais</i>	
<i>des</i>	<i>f</i>	<i>as</i>	<i>ces</i>	<i>es</i>	<i>ges</i>	<i>b</i>	
<i>d</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	
<i>es</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>des</i>	<i>f</i>	<i>as</i>	<i>c</i>	
<i>e</i>	<i>gis</i>	<i>h</i>	<i>d</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>cis</i>	
<i>f</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>es</i>	<i>g</i>	<i>b</i>	<i>d</i>	
<i>fis</i>	<i>ais</i>	<i>cis</i>	<i>e</i>	<i>gis</i>	<i>h</i>	<i>dis</i>	
<i>g</i>	<i>h</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>e</i>	
<i>as</i>	<i>c</i>	<i>es</i>	<i>ges</i>	<i>b</i>	<i>des</i>	<i>f</i>	
<i>a</i>	<i>cis</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>h</i>	<i>d</i>	<i>fis</i>	
<i>b</i>	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>as</i>	<i>c</i>	<i>es</i>	<i>g</i>	
<i>h</i>	<i>dis</i>	<i>fis</i>	<i>a</i>	<i>cis</i>	<i>e</i>	<i>gis</i>	

NB. Es empfiehlt sich, beim Spiel nach Klangsymbolen diese Tabelle zunächst neben sich zu legen.

## Nr. 22

I. a) Dreiklang b) Vierklang c) Vierklang d) Fünfklang e) Vierklang mit ausgelassener Quinte f) Dreiklang g) Vierklang h) Fünfklang i) Fünfklang mit ausgelassener Quinte und Septime j) Dreiklang.

II. a)  $b^{\sharp}$  b)  $a^7$  c)  $f^{\flat}$  d)  $f^{\sharp 8}$  e)  $f^7$  f)  $g^{\sharp m 9}$  g)  $g^{11}$  h)  $g^{\sharp 13}$  i)  $es^{13}$  j)  $b^{\flat 9}$

III. a)  $c$  b)  $g$  c)  $d^7$  d)  $b^7$  e)  $g^7$  f)  $a^7$  g)  $a^7$  h)  $d^{\sharp 7} = f^{\flat 8}$  i)  $b^7$  j)  $des^7$

## IV.

## V.

## VI.

a)  $h^v$  b)  $c^v$  c)  $ais^v$  d)  $d^v$

e)  $h^v$  f)  $gis^v$  g)  $cis^v$  h)  $a^v$

i)  $dis^v$  j)  $g^v$

## VII.



## Nr. 26

a) in C-Dur      b) in G-Dur      in D-Dur      in A-Dur

in F-Dur      in B-Dur      in Es-Dur      in As-Dur

## Nr. 38

I.

Veränderungen der:  
Quinte      (Sexte) Septime      None

Undezime      Terzdezime

## II.

meist:

## III.

a) b) c) d) e) f) g) h) i) j)

h9 || a#7 || d#11 || c#11 || fisv || disv || cv || av || des9 c#11 || des9 c#7 ||

vgl. Seite 16

## Nr. 46

I.

T D T T S D T T T T

II.

T T T T

III.

S D T T Dp Tp Tp Sp7 D7 T

## Nr. 54

a) Rudolf Würthner. „Rhythmen der Zeit“, 6 moderne Tänze für Akkordeon  
Matth. Hohner AG., Musikverlag, Trossingen

Takt 6:

b B D Es S S D C



b) Rud. H. Martini, Foxtrot „O Barnabas“, Matth. Hohner AG., Musikverlag, Trossingen

Sax. *mf*

T (g<sup>m</sup>) 2S D D b<sub>5</sub> D D<sup>7</sup>

Ergänzung zu Nr. 46

I. T D D<sup>9</sup> T<sup>6</sup> S D<sup>7</sup> T<sup>b7</sup> T T D Tp Sp<sup>7</sup> D<sup>b5</sup> T

II. T T D Tp Sp<sup>7</sup> D<sup>b5</sup> T

III. T D<sup>7</sup> D<sup>13</sup> D<sup>b13</sup> S D<sup>#11</sup> T<sup>9</sup> T D<sup>9</sup> S<sup>7</sup> S<sup>#11</sup> S<sup>6</sup> D<sup>7</sup> T<sup>6</sup>

IV. T D<sup>9</sup> S<sup>7</sup> S<sup>#11</sup> S<sup>6</sup> D<sup>7</sup> T<sup>6</sup>

V. a) T<sup>9</sup> D<sup>7</sup> D<sup>b9</sup> T S<sup>7</sup> D<sup>7</sup> T

b) T<sup>9</sup> D<sup>9</sup> D<sup>b9</sup> D<sup>9</sup> D<sup>b11</sup> T<sup>b5</sup>

## Jazz-Harmonielehre

Motto: „Noch klarer geht's nicht!“

Diese Harmonielehre beschränkt sich auf die Vermittlung der Kenntnisse und praktischen Fertigkeiten, die der *Jazz-, Tanz- und Unterhaltungsmusiker* bei seiner Berufsausübung braucht. Sie gibt aber auch die Grundbegriffe der allgemeinen Musik- und Harmonielehre, soweit sie hierbei benötigt werden. Ohne gewisse grundlegende theoretische Kenntnisse ist ein Vorstoß bis zum Be-Bop und Progressiven Jazz, wie er hier unternommen wird, nicht möglich. Diese grundlegenden Kenntnisse werden unter Weglassung alles für uns Entbehrlichen so klar wie möglich vermittelt, so daß sie auch der nicht vorgebildete Musiker verstehen kann. Doch soll unser obiges Motto nicht über die Schwierigkeiten hinwegtäuschen. Einen Nürnberger Trichter gibt es nicht.

Eine Harmonielehre ist keine Kompositionslehre. Hier wird nur die Grammatik und Orthographie der neuartigen Tonsprache vermittelt, die man Jazz nennt. Die kompositorische Erfindungsgabe kann nicht gelehrt werden.

Jazz, ursprünglich eine rhythmisch betonte negrische Volksmusik, hat schrittweise die Harmonik der europäischen Kunstmusik bis zu ihren letzten allgemein-verständlichen Konsequenzen aufgenommen. Mehr noch: der Jazz hat diese harmonischen Neuerungen der Kunstmusik systematisiert und popularisiert. Während die akademische Harmonielehre heute bereits zu Bankrotterklärungen gekommen ist, indem die vorhandenen Lehrsysteme eine einheitliche Analyse aller modernen Kompositionserrscheinungen nicht mehr ermöglichen, vermag doch unsere Jazz-Harmonielehre jeden modernen Jazz-Akkord einheitlich zu erklären und auf einen Grundton zu beziehen. Sie ist ein Beweis für die weitere Lebensfähigkeit der tonalen Musik, die von den Verfechtern der atonalen Musik bestritten wird. Man erlebt dann auch immer wieder das Merkwürdige, daß genau die gleichen Klänge, die im seriösen Konzertsaal vom Publikum als unverständlich abgelehnt werden, beim Jazzkonzert durchaus gebilligt und verstanden werden.

Dies erklärt sich aus der von der Volksmusik übernommenen einfachen Struktur der Jazzmusik, welche die Aufmerksamkeit und Aufnahmefähigkeit des Hörers nicht für alle Elemente der Musik gleichzeitig beansprucht — wie dies in der modernen Kunstmusik der Fall ist — sondern immer nur für einzelne. Deshalb kann die Aufmerksamkeit auf harmonische Vorkommnisse konzentriert werden, was zur besseren Verständlichkeit beiträgt.



Der an sich sehr komplizierte Akkordausbau im modernen Jazz vollzieht sich nämlich über einer gleichmäßigen und immer gleichbleibenden rhythmischen Grundlage (Stampfrhythmus). Rhythmische Entwicklungen, wie in der sinfonischen Musik, finden nicht statt. Die häufigen Einzelabweichungen von dieser Grundlage im Rhythmus der Melodie (Synkopen) sind aber von einer harmonischen Entwicklung ausgeschlossen, da sie nur eine Verschiebung des bereits Bestehenden bedingen. Überhaupt bieten die kurzen, immer nur acht Takte umfassenden Themen des Jazz nicht genügend Raum für größere harmonische Entwicklungen. Um so mehr Augenmerk kann dem Ausbau des *einzelnen Akkords* zugewandt werden, der aber unter den geschilderten günstigen Bedingungen selbst in den kompliziertesten Einzelfällen leichter verständlich ist als innerhalb einer fortlaufenden rhythmischen und harmonischen Entwicklung in der sinfonischen Musik.

*Nur die einzelnen Akkorde des Jazz sind kompliziert*, nicht aber ihre Fortschreitungen. Darauf beruht die moderne, doch allgemein-verständliche Wirkung der Jazzmusik.

Alfred Baresel.

### Vorwort zur 5. Auflage

Unsere Jazz-Harmonielehre wurde als erster Versuch, dem heutigen Unterhaltungsmusiker ein auf seine speziellen Bedürfnisse zugeschnittenes Lehr- und Übungsbuch in die Hand zu geben, allgemein gewürdigt. »Es ist schlechterdings bewundernswert«, hieß es in der Fachzeitschrift 'Der Artist', »wie ein einmalig begabter Lehrmeister Ordnung in die scheinbare Zügellosigkeit der 'schrägen Töne' zu bringen versteht und sie auch dem Neuling verständlich zu machen weiß«, und besonders gerühmt wurde »die bestechende Einfachheit in der Entwicklung der Harmoniefolgen.«

Diese Einfachheit der Entwicklung wurde auch dadurch erreicht, daß die vom Jazz herausgebildeten Harmoniefolgen in diesem Buche vorwiegend an primitivsten und allgemein bekannten Notenbeispielen aufgezeigt wurden. Wenn dabei einzelne Anhänger des »real Jazz« bemängelt haben, daß die Grenzlinie zur Schlagermusik verwischt worden sei, so wurden doch die meisten der bisherigen Notenbeispiele auch in der 5. Auflage des Buches unbesorgt beibehalten. Denn es hat sich herausgestellt, daß dieses Buch überwiegend von den Tanz- und Unterhaltungsmusikern begehrt wurde, die demnach ein Anrecht darauf haben, auch ihre Notenliteratur berücksichtigt zu finden.

Die Anwendung des Wortes *Jazz* auch auf die davon abgeleitete *Tanz- und Unterhaltungsmusik* bezweckt keineswegs eine Nivellierung der gewißlich höherstehenden Ausgangskunst, die als solche überall gebührend gekennzeichnet wurde. Indessen will und kann eine Harmonielehre keine Stillehre sein, sondern ihre Aufgabe besteht darin, die im Gesamtgebiet angewendeten Harmonien an einfachsten, jedermann verständlichen Beispielen zu erläutern.

### Anleitung zum Gebrauch unserer Jazz-Harmonielehre

Im vorliegenden Lehrbuch werden alle im modernen Jazz gebräuchlichen Akkorde einzeln erläutert und weiterhin in den Zusammenhang eines geordneten harmonischen Ablaufs eingereiht. Es wird empfohlen, sich den Aufbau jedes einzelnen Akkords sowie die Möglichkeiten seines Ausbaus gründlich zu eigen zu machen und diese erstmalige lückenlose Darstellung aller Jazzakkorde nicht nur als anregende Lektüre zu benutzen. Die Lösung der eingestreuten *Aufgaben* ist unerlässlich für Pianisten, Akkordeonisten, Gitarristen sowie für jeden, der sich späterhin mit Komposition oder Arrangement von Jazzmusik beschäftigen will. Besonders wichtig ist eine Ausführung der Aufgaben auch für improvisierende Chorusspieler jeder Instrumentengattung, denn eine Improvisation, die ohne genaue Kenntnis der Akkord- und Harmonielehre erfolgt, haftet an abgehörten, immer wiederkehrenden Floskeln und entbehrt dadurch der Möglichkeit einer wirkungsvollen Einordnung des Einzelinstruments in den Gesamtklang.

Die Aufgaben sollen von Anfängern mit Bleistift und Notenpapier, von Fortgeschrittenen auch direkt am Klavier oder Akkordeon ausgearbeitet werden. Die Lösungen sind in der lose dem Buche beigefügten *Anlage II* zu finden. Die nach Klangsymbolen ausarbeitenden Aufgaben lassen oft mehrere Lösungen zu, da es ein bekannter Übelstand der Symbolschrift ist, die Lage eines Akkords hinsichtlich der Umkehrungen nicht bezeichnen zu können. Dies braucht indessen den Jazzmusiker nicht zu beunruhigen, da eine besondere Eigenart dieses Musizierens darauf beruht, stets eine selbständige, melodisch bewegte Baßlinie (durch den modernen Schlagbaß) festlegen zu lassen, so daß die Lage der Akkordinstrumente (Klavier, Akkordeon, Gitarre) nicht von entscheidender Wichtigkeit ist. Wichtig ist vielmehr — und dies bezwecken unsere Übungen und Aufgaben —, daß alle durch das Akkordsymbol geforderten Töne richtig und schnell auf dem Instrument wiedergegeben werden. Dies ist bei den Spielern der Akkordinstrumente, denen ja die modernen Arrangeure nur noch Klangsymbole und keine Noten mehr vorlegen, durchaus nicht immer der Fall.

Die dazu von uns angewandte *Symbolschrift* will keine Reform der in der Praxis sehr unterschiedlich aufnotierten Klangsymbole darstellen, sondern strebt nur — auf allgemein bekannter Grundlage — eine genauere und für jeden Einzelton verlässliche Bezeichnung der Akkorde an. Wer unsere Symbolschrift, und damit die Wesenheit der Akkorde, begriffen hat, wird jede andere Art von Klangsymbol ohne weiteres entziffern können. Um zu einer Vereinheitlichung zu kommen, werden Komponisten und Arrangeure gebeten, sich unserem eindeutigen Verfahren anzuschließen.

Für deren angehende Kollegen ist *Anlage I* gedacht, die »Orthographie der Töne«. Sie soll — unabhängig vom Lehrbuch, aber ergänzend — in Zweifelsfällen, wie dieser oder jener Ton in Noten zu schreiben sei, zu Rate gezogen werden.



### Geschichtlicher Rückblick

#### Die Jazzharmonik ist europäischen Ursprungs

Die nur fünfstufige Neger-Tonleiter, welche, wie erörtert werden wird, das Urmaterial des Jazzmusizierens ausmachte und die alten Plantagen-Negerlieder ausschließlich bestritt, konnte keine vielgestaltigen harmonischen Zusammenklänge liefern. Eine Harmonik in unserem Sinne entstand erst, als nach dem amerikanischen Bürgerkriege die freizügiger gewordenen Negermusikanten die großen Städte aufsuchten, mit anglo-amerikanischer Musik in Berührung kamen und deren harmonische Gegebenheiten in ihre Volksmusik aufnahmen. Dies geschah gegen unsere Jahrhundertwende, als die gesamte Weltmusik, soweit sie populär und modern zugleich sein wollte, von dem norwegischen Komponisten Edvard Grieg beeinflusst war. Er hatte die damals noch vielfach unverständene Harmonik Richard Wagners (Nonenakkorde, alterierte Klänge) popularisiert, indem er sie in Verbindung mit leicht verständlicher norwegischer Volksmusik brachte und in eigenen, schnell ansprechenden Klavierstücken über beide Kontinente verbreitete. Grieg galt mit seinen neuartigen Klängen um die Jahrhundertwende überall als der eigentliche Modekomponist. So original der Jazz auch in seiner Rhythmik, Melodik und Struktur war, alles Harmonische in der heute rückschauend als *New Orleans-* und *Dixieland-*Musik bezeichneten Jazzimprovisation fußte mehr oder weniger auf Grieg. Ebenso gab das Vorbild für den heute herrschenden *Locked-hand-Stil* des Jazz der neuartige Klaviersatz in Griegs berühmtestem, in der ganzen Welt schnell verbreitetem Stück »An den Frühling« ab (vgl. Seite 36, Fußnote).

Neben Grieg wurde später Puccini zum harmonischen Nährvater der frühen Jazzmusik. In seiner Oper »Madame Butterfly« verwendete er zum erstenmal Häufungen alterierter Akkorde, deren Erläuterung einen Hauptteil unseres Lehrbuchs ausmacht, da der systematische Ausbau der Alterierung den *Be-Bop-Stil* schuf.

Der Jazz hat also stets auf Seiten der jeweilig modernsten Komponisten gestanden und tut dies auch heute noch. Der bewußt *progressive Jazz* hat sich zum weiteren Ausbau seiner komplizierten Akkorde längst bei europäischen Meistern wie *Strawinski* und *Bartok* Rat geholt. Aus negrischer Volksmusik hervorgegangen, hielt der Jazz doch ständig Verbindung mit der letzten harmonischen Entwicklung europäischer Kunstmusik, um seine Vormachtstellung als populäre Gegenwartskunst in der sich immer wieder modernisierenden Welt zu erhalten.

Der Vorteil solcher Popularisierungsbestrebungen moderner Harmonik für das Verständnis der seriösen Kunst liegt auf der Hand. Der amerikanische Komponist Aaron Copland schrieb 1947 in seinem Buche »Our New Music«: »Noch ein paar Jahre solcher Freiheiten in der Harmonik des Jazz, und Strawinskis kühnste Experimente in dieser Richtung werden dem Mann von der Straße geradezu harmlos vorkommen.«

### Erster Teil:

## Das Tonmaterial des Jazz

### A. Urbestandteile

#### Die 5-stufige Neger-Tonleiter

Das ursprünglich sehr begrenzte Tonmaterial des Jazz geht uns aus den alten Plantagen-Negerliedern hervor, von denen wir eines hier mitteilen (erstmalig veröffentlicht in Karl Bücher, »Arbeit und Rhythmus«).

#### 1) Feierabend-Lied

Sun set-tin' Ma-ry, Sun set-tin' gal. Sun set-tin' Ma-ry,  
Sun set-tin' gal. O - a o - a o - a - a a - o - oo.

Wie aus diesem Beispiel ersichtlich, kannten die Neger — gleich vielen anderen Naturvölkern — nur eine 5-stufige (pentatonische) Tonleiter. Sie heißt hier: *c d e g a* und weist zwischen dem 3. und 4. Ton eine Lücke von  $1\frac{1}{2}$  Tonschritten unserer Einteilung auf. Es ist nicht anzunehmen, daß die alte Plantagenmusik der afrikanischen Negerklaven, aus welcher der Jazz hervorging, die langwierige folgerichtige Entwicklung von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit durchgemacht hat wie unsere europäische Musik, sondern sie kam bereits in ihrem eigenen frühen Entwicklungsstadium mit europäisch-harmonischer Musik (Heilsarmee und andere Missionsmusiken) in Berührung. Der Versuch, aus den eigenen, auf nur 5 begrenzten Tönen nachahmend Harmonien zu bilden, konnte nicht sehr erfolgreich sein. Immerhin mögen die frühen Negermusikanten, indem sie ihre 5 Töne gleichzeitig erklingen ließen, zwei Akkorde gefunden haben, welche bis zum heutigen Tage die am meisten charakteristischen der Jazzmusik sind und uns im zweiten Teile dieses Buches eingehend beschäftigen werden, nämlich: den Sextenakkord *c e g a* und den Sexten-Nonenakkord *c e g a d*.

Die Erweiterung der 5-stufigen Neger-Tonleiter erfolgte, zunächst ohne Einfluß der europäischen Musik, durch

#### Die Blue-Töne

Die gleiche Lücke von  $1\frac{1}{2}$  Tonschritten, welche wir zwischen dem 3. und 4. Ton der Neger-Tonleiter festgestellt haben, zeigte sich, und zwar noch deutlicher, beim Abschluß der Tonleiter durch Wiederholung ihres Anfangstons in der höheren Oktave, zwischen dem *a* und *c*, also zwischen dem 5. und 6. (1.) Ton. Diese Lücke wurde ausgefüllt durch



Teilung des Zwischenraums von  $1\frac{1}{2}$  Tonschritten. Die Teilung erfolgte aber nicht rechnerisch genau, sondern mehr mit Tendenz zum 5. Ton. Es entstand ein Ton *b*, der indessen nicht genau dem *b* unserer europäischen Stimmung entspricht, vielmehr hat er etwas Schwankendes, Unsicheres. Er wurde Blue-Ton benannt, da er ein charakteristisches Merkmal der aus den alten Plantagenliedern hervorgegangenen Blues war. Blues, eigentlich »blaue Lieder«, sind träumerische, sehnsüchtige Gesänge der Negerklaven nach der Arbeit (vgl. vielleicht unseren »blauen Montag«), Feierabendlieder, in denen sich die Freiheitssehnsucht der sozial unterdrückten alten Negerklaven widerspiegelt, die auch manchmal wild aufbegehrend sind, vgl. den aus dem Blues entwickelten Boogie Woogie. Jedenfalls paßte das ungewiß Schwebende des Blue-Tons durchaus in die Sehnsuchtsstimmung, und es ist falsch, die an der Überlieferung festhaltende schwankende Intonation des Blue-Tons durch heutige Neger-Konzertsänger als »unrein« zu bezeichnen, nur deshalb, weil diese Intonation mit dem gewohnten Klang unseres »temperierten«, d. i. künstlich etwas abweichend vom Naturklang gestimmten Tones *b* nicht übereinstimmt. (Auch die Jazzbläser des sogenannten Hot-Stils suchen durch Schleifeffekte die unsichere Intonation des Blue-Tons zu bewahren und begegnen bei Hörern, die für das Folkloristische kein Verständnis haben, den nämlichen Vorurteilen wie die Jazzsänger.)

Im Gegenteil entspricht diese scheinbar ungenaue Intonation des Blue-Tons *b* den naturgegebenen Tönen der sogenannten Obertonreihe. Zu ihrer Erklärung muß gesagt werden, daß ein einzelner Ton nicht für sich allein schwingt, sondern eine ganze Reihe höherer Töne in Mitleidenschaft zieht, die physikalisch als Obertöne bezeichnet werden. Sie ermöglichen die Tonbildung auf der Naturtrompete und sind auch am Klavier hörbar: schlägt man das tiefe *c* (vgl. Notenbeispiel 2) kräftig an, während man gleichzeitig die Töne 4, 5, 6 stumm auf der Klaviatur niederdrückt und das Pedal benutzt, so wird man nach Wiederhochlassen des Pedals und der Taste des tiefen *c* die Töne 4, 5, 6 von selbst klingen hören. Nicht zu hören aber ist der 7. Oberton, das *b*, weil die Stimmung des Klavier-*b* mit dem naturgegebenen 7. Oberton nicht übereinstimmt, sondern temperiert, künstlich etwas verschoben ist. Genau genommen ist also nicht der Negergesang, sondern unser Klavier »unrein«! (Der Negergesang »bastelt« — wir aber sind festgelegt.)

Jedenfalls ist der Diskrepanz von Naturton und Klavierton in den akustischen Lehrbüchern Rechnung getragen, indem das Vorzeichen des 7. Obertons eingeklammert wird (Beispiel 2). Darauf kann sich der Jazzsänger jederzeit berufen (Beispiel 3).



\*) Der Naturton *b* steht etwas tiefer als der entsprechende Klavierton.

Ehe wir die heutige Verwendung dieses Blue-Tons und seine Angleichung an unser harmonisches System erläutern, muß noch der zweite Blue-Ton der Neger-Tonleiter erklärt werden. Er heißt *es* und wird in ebenso schwankender Intonation verwendet wie der Blue-Ton *b*, und zwar auch in der von *c* aus gebildeten Reihe *c d e g a*, im Wechsel mit dem Ton *e*. Er füllt hier die Lücke zwischen dem 3. und 4. Ton nicht aus, ist aber trotzdem als Lückenbüßer entstanden. Denn die stereotypen Begleitungsfiguren des Boogie Woogie, vom alten Blues übernommen, lassen darauf schließen, daß die Neger-Tonleiter frühzeitig auch schon von dem eine Quinte tiefer liegenden Ton *f* aus gebildet wurde: *f g a c d* (*f*). In der gleichen Art wie vorher wurde hier der Blue-Ton *es* zur Ausfüllung der Lücke zwischen dem 5. und 6. (1.) Ton verwendet. Die Verwendung der beiden Bluetöne geht aus der feststehenden Boogie Woogie-Begleitung hervor:

#### 4) Boogie Woogie-Begleitung mit Blue-Tönen



#### Die 7-stufige Neger-Tonleiter

Durch diese Erweiterung ist aus der 5-stufigen Neger-Tonleiter auch eine siebenstufige geworden, die indessen ganz anders geartet ist als die europäische 7-stufige Tonleiter.



Diese Tonleiter hat nur melodische Bedeutung und unterliegt nicht den Gesetzen der europäischen Harmonielehre. Wir werden später kennenlernen, daß in der von *c* aus gebildeten europäischen Tonleiter das *es* eine ganz bestimmte harmonische Bedeutung hat, indem es der Tonleiter Moll-Charakter verleiht, und daß das *b* eine harmonisch weiterweisende Funktion hat und stets der »Auflösung« bedarf. Beides ist in der ursprünglichen Jazzmelodie nicht der Fall. Der Blue-Ton *es* tritt in beliebigem Wechsel mit dem Ton *e* auf, sowohl in der Melodie (Beispiel 6a) wie in der Begleitung (6b), ohne dem Stück Moll-Charakter zu geben. Und der Blue-Ton *b* erscheint als selbständiger Melodieton, dient sogar häufig als Abschluß eines Musikstücks (6c). (In der klassischen Musik kommt dieser Schluß nur ganz vereinzelt vor, z. B. in Robert Schumanns Klavierstück »Bittendes Kind«.) Beispiel 6d) zeigt die heutige praktische Verwendung eines Blue-Tons bei Jimmy Giuffre.

#### 6) Melodische Anwendung



Aus »The Jimmy Giuffre Clarinet« (Atlantic-Schallplatte)









**Merke:** Das Intervall *c es* ( $1\frac{1}{2}$  Tonschritte) wird kleine Terz oder Blue-Ton-Terz genannt, zum Unterschied von dem Intervall *c e* (2 Tonschritte), das als große Terz bezeichnet wird.

Das Intervall *c b* (5 Tonschritte) wird kleine Septime oder Blue-Ton-Septime genannt, zum Unterschied von *c h* ( $5\frac{1}{2}$  Tonschritte), das als große Septime bezeichnet wird.

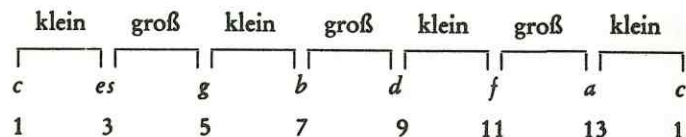
Das Intervall *h f* (3 Tonschritte) nennt man verminderte Quinte, der zur Bildung der reinen Quinte ( $3\frac{1}{2}$  Tonschritte, vgl. *c g*) erforderliche Ton *fis* ist in der Tonleiter nicht enthalten. Von *h* aus läßt sich also mit leitereigenen Tönen nur eine verminderte Quinte bilden.

Das Intervall *h as* ( $4\frac{1}{2}$  Tonschritte) wird als verminderte Septime bezeichnet. Der Ton *as* ist in der Moll-Tonleiter enthalten, die verminderte Septime zählt also zu den »normalen«, nicht zu den »alterierten« Klängen.

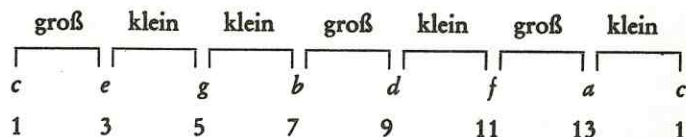
Mit den sonstigen, in der allgemeinen Musiklehre benannten verminderten oder übermäßigen Intervallen braucht sich der Jazzmusiker nicht zu belasten, da wir alle alterierten Klänge unmittelbar von den normalen ableiten.

### Der Terzaufbau der Akkorde

Alle normalen Jazzakkorde entstehen durch Aneinanderreihung von abwechselnd kleinen und großen Terzen an einen Grundton: Das dadurch neu entstehende, Akkord-bildende Intervall wird vom Grundton aus gezählt und bezeichnet.



Vertauscht man die beiden ersten Terzen miteinander, beginnt also mit der großen und läßt die kleine folgen, so erhält man die zwar anfangs unsymmetrische, aber gebräuchlichste Akkordreihe:



Diese Reihe fußt auf der einfachsten Akkordbildung, dem *Dur-Dreiklang* (1 3 5). Die große Terz (*c e*) wirkt »durus« = hart, hell.

Die vorgenannte Reihe fußt auf dem *Moll-Dreiklang*. Die kleine Terz (*c es*) wirkt »mollis« = weich.

Die übrigen Intervalle werden als *Zusatztöne* zum Dreiklang bezeichnet, und die dadurch entstehenden neuen Akkorde werden nach der Entfernung des jeweiligen Zusatztones vom Grundton benannt.

### Zusammenklang:

1 3 5 7  
1 3 5 7 9  
1 3 5 7 9 11  
1 3 5 7 9 11 13

### Benennung:

Septimenakkord  
Nonenakkord  
Undezimenakkord  
Terzdezimenakkord

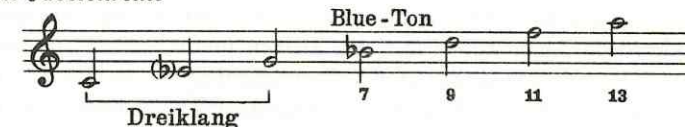
### Art des Akkords:

Vierklang  
Fünfklang  
Sechsklang  
Siebenklang

**Merke:** Die Art des Akkords ändert sich nicht, wenn einzelne dazwischenliegende Zusatztöne (am häufigsten die Quinte!) fortbleiben. 1 3 7 11 ist ein Sechsklang, aber ein Sechsklang im vierstimmigen Satz. 1 3 7 ist ein Vierklang im dreistimmigen Satz. Der oberste Zusatzton entscheidet stets über die Art des Akkords.

Wir fassen zusammen: Die zur Akkordbildung verfügbaren Einzeltöne fügen sich als wechselnd kleine und große Terzen an den (Dur- oder Moll-) Dreiklang und bestimmen die Normale Jazztonreihe\*).

### 7) Normale Jazztonreihe



### Aufgabe zur Akkordbildung

(Lösung siehe Anlage II)

### 8) Man spiele und schreibe

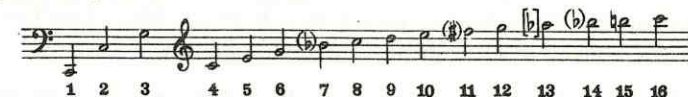
die Normale Jazztonreihe von jedem Grundton aus, halbstufenweise aufrückend, z. B.:

*des f as ces es ges b*

Beim Notenschreiben achte man darauf, daß immer nur Terzen aneinandergereiht werden! Es muß stets ein Abstand von drei verschiedenen Tönen zwischen den einzelnen Zusatztönen gewahrt werden. Z. B. kann nicht vorkommen: *as h*, weil dann der Abstand nur zwei Töne betragen würde, nämlich (vertieftes) *a* und *h*. Sondern es muß heißen: *as ces*, um eine Terzentfernung zu erhalten: (vertieftes) *a*, (vertieftes) *h*, (vertieftes) *c*. Vergleiche darüber auch Anlage I, »Die Orthographie der Töne«.

\*) Für den Folkloristen unter den Jazzfreunden ist es interessant zu sehen, daß die Jazzmusik auch heute noch dazu neigt, mehr der naturgegebenen Obertonreihe zu folgen als der Reihe unserer temperierten Töne. Vergleicht man die obige Normale Jazztonreihe (Beispiel 7) mit der in den akustischen Lehrbüchern abgedruckten Obertonreihe, so findet man, daß hier einzelne Vorzeichen in Klammern gesetzt sind, weil die betreffenden naturgegebenen Töne unseren temperierten nicht genau entsprechen:

### Physikalisch-akustische Obertonreihe:



Die Jazzharmonik bevorzugt nun in auffälliger Weise diese Klammer-Töne: Die schwankende Darstellung der 7 als Blue-Ton wurde bereits erörtert. Die 11 wird fast stets als *fis* und nicht als *f* gebracht, und die 13 häufig als *as*, wie wir im Kapitel B sehen werden.



## Die Klangsymbole

Die ziffernmäßige Bezeichnung eines Akkords nennt man Klang- oder Akkordsymbol. Die Anwendung der Symbole ist sehr häufig, z. B. wird die Gitarre nur in Klangsymbolen und nicht in Noten, und das Akkordeon zusätzlich auf diese neue Art notiert. Überhaupt ist für jede improvisierende Einzelstimme die Kenntnis der Klangsymbole wichtig, weil aus den Noten oft nicht zu ersehen ist, welcher Akkord der Einzelstimme zugrundeliegt. Bei der heutigen Verschiedenartigkeit in der Bezeichnung der Klangsymbole ist eine Einigung unabweisbar notwendig geworden, und wir empfehlen die nachstehend verzeichnete, in diesem Lehrbuch streng durchgeführte Methode zur allgemeinen Anwendung.

Ein einzelner Ton wird seit altersher durch kleinen lateinischen Benennungsbuchstaben bezeichnet, wie aus dem bisherigen Verlauf unserer Darstellung zu ersehen ist. Die modernen Akkordeonschulen haben nun den kleinen Tonbuchstaben zur Bezeichnung des Dreiklangs verwendet, da sie den großen Tonbuchstaben für die Baß-Einzeltöne des Akkordeons brauchten. Obwohl diese Art der Bezeichnung nicht logisch ist (indem das größere Gebilde, nämlich der volle Dreiklang, auch den großen Buchstaben gegenüber dem Einzelton verdient hätte), muß sie beibehalten werden, da sie einmal eingeführt ist.

Wir bezeichnen also den Einzelton mit kleinem Buchstaben und gleichzeitig auch den Dreiklang mit kleinem Buchstaben — eine Verwechslung ist ausgeschlossen, da ein Dreiklang im Jazz so gut wie niemals ohne einen Zusatzton (6 oder 7) auftritt. Ein *c* bezeichnet also den Einzelton *c*, und ein *c*<sup>6</sup> die Töne *c e g a*. Die großen Tonbuchstaben werden lediglich für die Baßtöne des Akkordeons verwendet, da sie sonst zu Verwechslungen mit den (später zu erörternden) Funktionsbuchstaben führen könnten, z. B.: *D*=Dominante. Große Tonbuchstaben treten natürlich auch in Wortzusammensetzungen auf, die als Hauptwörter anzusprechen sind, z. B.: *C*-Dur.

Die Zusatztöne zum Dreiklang werden in Ziffern rechts oben neben den Tonbuchstaben geschrieben, z. B.: *c*<sup>7</sup> bedeutet: *c e g b*.

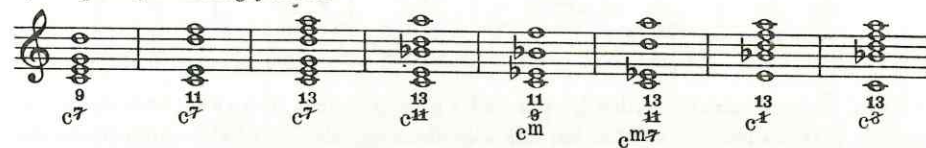
Die Ziffern 1, 3, 5 werden nicht notiert, sondern stillschweigend vorausgesetzt. In einem Akkord, in dem der Grundton fehlt, muß die durchstrichene *x* mitangeführt werden. Eine durchstrichene *x* wird nicht notiert, weil es für den Klang belanglos ist, ob die Quinte mitklingt oder nicht. Soll statt der großen 3 die kleine gebraucht werden, so wird dies (nach dem Vorgang beim Akkordeonspiel) durch Anfügung eines kleinen Buchstabens *m* an den Tonbuchstaben gefordert, z. B. *c*<sup>m</sup>=*C*-Moll. Eine Terz, die nicht mitklingen soll, muß als durchstrichene *x* aufgeführt werden.

Der höchste Zusatzton setzt immer das automatische Mitklingen aller tieferen voraus. *c*<sup>11</sup> bedeutet also: *c e g b d f*. Soll ein tieferer Zusatzton nicht mitklingen, so wird er durchstrichen aufgeführt, z. B.: *c*<sup>13</sup>/<sub>*x*</sub> bedeutet: *c e g d f a*.

Die Erhöhung oder Vertiefung eines Zusatztons, wie sie im Kapitel B erörtert werden wird, bezeichnet man durch ein links von der Ziffer stehendes *#*, *b* oder *♭*. Die vielfach anzutreffende Bezeichnung der Erhöhung durch *+* und der Vertiefung durch *—* lehnen wir ab, da diese Zeichen aus der Algebra entlehnt und musikfern sind. Entgegen den dann rein mechanisch vorgenommenen Erhöhungen oder Vertiefungen zwingt der Gebrauch der musikalischen Versetzungszeichen den Schüler, in Tonarten zu denken. Der Nachteil, daß das Zeichen *g* sowohl für Erhöhungen wie Vertiefungen verwendet werden muß, muß in Kauf genommen werden: er trifft auf die Notenschrift auch zu.

Erhöhte oder vertiefte Grundtöne der Akkorde erhalten niemals Versetzungszeichen, sondern werden mit dem dafür vorgesehenen Tonbuchstaben geschrieben. Die aus dem Amerikanischen übernommene Schreibweise von *d*<sup>b</sup> statt *des* lehnen wir ab, da unser Sprachgebrauch keinen Wortausdruck für dieses Klangsymbol kennt, das im Amerikanischen als *d* flat bezeichnet wird. *d*<sup>b</sup> erfordert bei uns auch erst ein Umdenken, während *des* jedem Schulkind geläufig ist, und als Tonbezeichnung übrigens auch international bekannt ist.

### 9) Beispiele für Klangsymbole



NB.: Aufgaben werden auf Seite 24 im Zusammenhang gebracht, nachdem nachstehend die einzelnen Akkorde erläutert sind.

\*

Anmerkung: Die amerikanische Bezeichnungsweise ist wesentlich komplizierter und bedient sich 6 verschiedener Wort-Zusätze, nämlich für die große Terz: *c* maj. (= major), die kleine Terz: *c* min. (= minor), die erhöhte Quinte: *c* aug. (= augmented), die vertiefte Quinte: *c* dim. (= diminished), die erhöhte Septime: 7th (large) und die normale Septime: 7th (small)!

Nähere Aufschlüsse über das »Spiel nach dem Akkordsymbol« gibt das Übungsheft »Das Geheimnis des guten Klavierklangs« von Alfred Baresel, Matth. Hohner AG., Musikverlag, Trossingen.



## Übersicht über die einzelnen Akkorde

### Der Sextenakkord

Der Sextenakkord ist der häufigste Akkord in der Jazzmusik und vielleicht auf eine Ur-Harmonik (Seite 11) zurückzuführen. Er entsteht durch Anfügung der großen Sexte an jeden beliebigen Dur- oder Moll-Dreiklang. Die Sexte rechnet nicht zu den Zusatztönen im Terzaufbau, sondern ist im Jazz sozusagen Grundbestandteil des Dreiklangs, den sie automatisch zum Vierklang erweitert — Dreiklänge ohne Sexten kommen so gut wie gar nicht vor. (Die Sexte kann aber als heruntergelegte 13 der Jazztonreihe aufgefaßt werden.)

Beim Sextenakkord darf die Quinte des Dreiklangs nicht weggelassen werden, weil sonst die eigentliche Jazzwirkung, nämlich die Erzeugung einer Reibung zwischen der benachbarten Quinte und Sexte (vgl. Seite 29) verlorengeht. Zum Moll-Dreiklang tritt gelegentlich sogar die kleine Sexte.

#### 10) Beispiele für Sextenakkorde



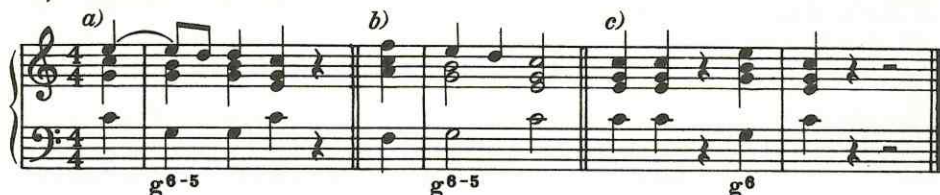
Nicht zu verwechseln ist der Sextenakkord mit dem Sextakkord der allgemeinen Harmonielehre, welcher bei der »Veränderung der vertikalen Anordnung der Akkordtöne« erklärt werden wird (Seite 23).

Gänzlich anderer Natur ist auch der Vorhalts-Sextenakkord, der kein typischer Jazzakkord, sondern eine Erscheinung der allgemeinen Harmonielehre ist und deshalb hier eines unterscheidenden Hinweises bedarf.

### Der Vorhalts-Sextenakkord

Er entsteht durch Hinüberbinden einer Melodienote in den nachfolgenden Akkord, so daß die eigentlich zu ihm gehörende Melodienote erst später erscheint. Im Beispiel 11a ist die Sexte *g* e der Quinte *g* d »vorgehalten«, sie erzeugt aber keine Reibung mit der Quinte, sondern verzögert nur deren Eintritt. Der Vorhalts-Sextenakkord erscheint auch unvorbereitet (11b). Typisch für den frühen Jazz ist, die auflösende Quinte zu unterdrücken (11c).

#### 11) Vorhalts-Sextenakkorde



### Der Sexten-Nonenakkord

Auch diesen Akkord rechnen wir zur Ur-Harmonik des Jazz, indem er, wie erwähnt, aus dem Zusammenklängen aller 5 Töne der Neger-Tonleiter entstanden sein dürfte. Er erscheint meistens in veränderter vertikaler Anordnung seiner Einzeltöne, nämlich: in den Unterstimmen 1 und 5, in den Oberstimmen 3, 6, 9, weil hierdurch die Reibung der benachbarten 5 und 6 vermieden und der Akkord verständlicher wird. (Reibungen sind jasseigen und erwünscht, aber Doppelreibungen — hier zwischen 5 und 6 sowie 1 (=8) und 9 — vermeidet man besser.) Auf den Tasteninstrumenten entstehen durch diese Anordnung rechts zwei leicht auffindbare Quartan (vgl. Beispiel 12 und Anlage III).

Der Sexten-Nonenakkord wird bezeichnet mit  $c^{\frac{6}{9}}$ , die Hinzufügung einer durchstrichenen 7 erübrigt sich. Soll in Ausnahmefällen die 7 mitklingen (dann in der Unterstimme unter Weglassung der 5!), so muß im Klangsymbol die 7 neben die 6 geschrieben werden (Beispiel 12b).

Um die unseren Musikern meist ungeläufigen Sexten-Nonenakkorde sicher beherrschen zu lernen, wird empfohlen, sie nach Muster von Beispiel 12 am Klavier chromatisch auf- und abwärts durch alle Tonarten zu transponieren \*).

#### 12) Sexten-Nonenakkorde



### Der Septimenakkord

Der klassische Septimenakkord dürfte beim Jazz aus der Verbindung von Grundton und Blue-Ton hervorgegangen sein, doch hat der Blue-Ton, sobald er harmonisch verwendet wird, seine schwankende Bedeutung verloren und entspricht in der Intonation genau unserer kleinen Septime. Die Herkunft des Jazz-Septimenakkords aus der Blue-Ton-Praxis erweist sich daraus, daß er nicht nur, wie der klassische Septimenakkord, auf der 5. Stufe der Tonleiter verwendet wird (sog. Dominant-Septimenakkord), sondern auf allen Stufen. Der Septimenakkord auf der siebenten Stufe der Tonleiter bedarf einer besonderen Erläuterung, die im Abschnitt »Der verminderte Septimenakkord« gegeben werden wird.

#### 13) Jazz-Septimenakkorde



Da die kleine Septime naturgegeben ist (Obertonreihe), wird sie im Klangsymbol stets nur durch die nackte Ziffer 7, ohne jedes Versetzungszeichen, gefordert.

\*) Für den modernen Jazzpianisten unentbehrlich: »40 Klavierübungen im modernen Jazzstil« von Alfred Baresel, Matth. Hohner AG., Musikverlag, Trossingen/Württ., 3. Auflage, Bestell-Nr. 80 329, sowie »Das Geheimnis des guten Klavierklangs«, Bestell-Nr. MT 47.



## Der Septimenakkord mit Zusatztönen

### Nonen-, Elfer- und Dreizehner-Akkorde

Diese Akkorde folgen dem auf Seite 16 erläuterten Terzaufbau und bedürfen im einzelnen keiner weiteren Erklärung. Sie gliedern sich in Fünf-, Sechs- und Siebenklänge, und je nach der Anzahl der verfügbaren Instrumente müssen — im 5-, 4- oder 6-stimmigen Satz — einzelne Akkordtöne weggelassen werden. Dies sind vor allem die Quinte (Beispiel 14b, d, e, f), die Septime, auch die Terz (14f) oder der Grundton. Werden für den Satz mehr Stimmen gebraucht als im Akkord vorhanden, so werden einzelne Töne verdoppelt (14c).

Ein 9<sup>er</sup> Akkord ist von Haus aus 5-stimmig (1 3 5 7 9); braucht man ihn 4-stimmig, so wird die 5 weggelassen, und will man ihn 6-stimmig haben, so wird ein Akkordton verdoppelt. Ein 13<sup>er</sup> Akkord ist 7-stimmig; braucht man ihn 6- oder 5-stimmig, so wird die 5 bzw. die 5 und die 3 weggelassen. (Vgl. auch Anlage III).

14) 5 stimmige Nonenakkorde 4 stimmige Nonenakkorde 6 stimmige Nonenakkorde

a) b) c)

c<sup>9</sup> h<sup>9</sup> b<sup>9</sup> a<sup>9</sup> c<sup>9</sup> h<sup>9</sup> b<sup>9</sup> a<sup>9</sup> c<sup>9</sup> cis<sup>9</sup> d<sup>9</sup> es<sup>9</sup>

6 stimmige Terzdezimenakkorde 5 stimmige Undezimenakkorde 5 stimmige Terzdezimenakkorde

d) e) f)

c<sup>13</sup> cis<sup>13</sup> d<sup>13</sup> es<sup>13</sup> c<sup>11</sup> cis<sup>11</sup> d<sup>11</sup> des<sup>11</sup> c<sup>13</sup> cis<sup>13</sup> d<sup>13</sup> es<sup>13</sup>

### Veränderung der vertikalen Anordnung der Akkordtöne

Im bisherigen Verlauf unserer Darstellung wurden bereits einzelne Töne innerhalb eines Akkords »umgestellt«. Eine prinzipielle Veränderung der vertikalen Anordnung führt nun zu unterschiedlichen Lagen und sog. Umkehrungen der Akkorde, wodurch ihr Charakter und ihre Benennung nicht geändert, aber das Erkennen des Akkords erschwert wird.

Ausgehend vom 4-stimmig gesetzten Dreiklang (Beispiel 15) stellen wir zunächst folgende Erwägungen an:

**Beispiel 15a** Ein C-Dur-Dreiklang bleibt C-Dur, gleichgültig, in welcher Reihenfolge die einzelnen Dreiklangtöne über dem gleichbleibenden Baß erscheinen. Denn die verwendeten Töne bleiben dieselben, obwohl sie sich vom Baß mehr und mehr entfernen. Diese Entfernung bleibt bei der Kennzeichnung der Lage des Dreiklangs unberücksichtigt. Solange die drei Dreiklangtöne — ungeachtet ihrer Reihenfolge und ihrer Entfernung vom Baß — einander unmittelbar folgen, spricht man von enger Lage des Dreiklangs.

**Beispiel 15b** Erst wenn zwischen die drei Dreiklangstöne je ein Zwischenraum eingeschaltet ist, spricht man von weiter Lage des Dreiklangs. Charakter und Benennung der Tonart bleiben unverändert, da der Baß der gleiche geblieben ist.

**Beispiel 15c** Aber auch bei Veränderung des Grundtons bleibt der Charakter der Tonart gewahrt, solange nur die dazugehörigen Dreiklangstöne Verwendung finden. Ein C-Dur-Dreiklang bleibt C-Dur, gleichgültig, ob ich seine Terz oder seine Quinte in den Baß setze. (Beim Terzbaß empfiehlt es sich, die Terz in den oberen Dreiklangstönen nicht noch einmal zu verwenden, sondern besser einen der beiden anderen Dreiklangstöne zu verdoppeln.)

**Beispiel 15d** Einen Dreiklang mit verändertem Grundton nennt man Umkehrung. Wie aus seiner einfachsten, auf drei Töne zurückgeführten Form ersichtlich, sind jetzt neue Intervallverhältnisse festgelegt. Während die Grundlage des Dreiklangs sich aus Terz und Quinte aufbaut, besteht seine erste Umkehrung aus Terz und Sexte und wird daher Sextakkord genannt. Die zweite Umkehrung bildet eine Quarte und eine Sexte vom Grundton aus, sie heißt daher Quartsextakkord. Am Charakter und an der Benennung der Tonart wird durch die Umkehrung des Dreiklangs nichts geändert.

### 15) a) Enge Lage

### b) Weite Lage

### c) Veränderung der Baßlage

### d) „Umkehrungen“ des Dreiklangs



- Merke:**
- I. Ein Dreiklang, von dessen drei Tönen einer im Baß noch einmal erscheint, ist kein Vierklang, sondern nur ein Dreiklang im 4-stimmigen Satz, wie er für den Jazz die Regel bildet (Bläser-Trio mit Baß).
  - II. Ob ein Dreiklang in enger oder weiter Lage verwendet wird, richtet sich nach der bestmöglichen Stimmführung der Bläser bzw. nach der Greifbarkeit des Akkords auf dem Tasten- oder Saiten-Instrument. Weite und enge Lage können wechseln oder auch miteinander verquickt werden (gemischte Lage), um dem Bläser keine zu großen Sprünge zuzumuten. Sind vier oder mehr Bläser vorhanden, dann stets enge Lage verwenden!
  - III. Die Umkehrung eines Akkords kann durch das Klangsymbol nicht bezeichnet werden. Dies erübrigt sich auch, da sich bei Instrumenten, die lediglich auf das Spiel nach Klangsymbolen angewiesen sind (Gitarre), die Lage eines Akkords sowieso nach der technischen Greifbarkeit richten muß. Bei Veränderung des Grundtons wird dieser (z. B. beim Akkordeon) mit großen Buchstaben unter dem Klangsymbol angegeben, z. B.:  $\text{C}_E$

Ein Vierklang hat vier verschiedene Lagen, also drei Umkehrungen, ein Fünfklang hat fünf Lagen, also vier Umkehrungen:

#### 16) Lagen und Umkehrungen

a) des Vierklangs

b) des Fünfklangs

Beim Fünfklang wird der Baß möglichst nicht verändert, mit fast einer einzigen Ausnahme (siehe Seite 34, »Der falsche Neapolitaner«). Aber innerhalb des Akkords findet mannigfache Umgruppierung der einzelnen Akkordtöne statt:

#### 17) Unterschiedliche Darstellung eines Nonenakkords

#### 18) Sechs- und Siebenklänge (bleiben unangetastet)

Weitere Anweisungen zur Wahl der Lage siehe Seite 60. Aufgaben zu diesem Abschnitt siehe Seite 28.

### Der verminderte Septimenakkord und die verminderten Dreiklänge

Die größten Schwierigkeiten bereiten dem Studierenden erfahrungsgemäß das Erkennen sowie die Notation der verminderten Septimenakkorde.

Den verminderten Septimenakkord erhält man, wie der Name andeutet; indem man bei einem normalen Septimenakkord alle Intervalle vermindert, also aus *c e g b* jetzt *c es ges heses* macht. Dies würde den Akkord bereits unter die (im Kapitel B zu erläuternden) Alterierten Klänge verweisen. Er ist aber nicht auf diese Art entstanden.

Nach der älteren Harmonielehre ist der verminderte Septimenakkord aus dem leitereigenen verminderten Dreiklang entwickelt. Baut man auf jeder Stufe der Tonleiter mit Hilfe der in der Tonleiter enthaltenen (sog. leitereigenen) Töne einen Dreiklang auf, so erhält man auf einzelnen Stufen Dur-Dreiklänge (im nachstehenden Notenbeispiel durch römische Ziffern mit dicken Balken bezeichnet), auf anderen Stufen Moll-Dreiklänge (dünne Balken). Für die VII. Stufe in der Dur- wie Moll-Tonleiter aber, wie auch für die II. Stufe der Moll-Tonleiter, findet man das erforderliche Tonmaterial in der Tonleiter nicht vor, um hier einen normalen Dreiklang aufzubauen. Vielmehr gerät die Quinte zu klein (= verminderte Quinte), und deshalb werden die Dreiklänge, welche hier entstehen, verminderte genannt (durch Ziffer mit Krügel bezeichnet).

#### 19) Stufenreihe der Dreiklänge

Dur

Moll

Die verminderten Dreiklänge kommen im Jazz — ebenso wie die normalen Dreiklänge — so gut wie nie ohne Zusatzton vor.

Durch den Zusatzton 7 wird

1. aus dem verminderten Dreiklang der siebenten Stufe der Moll-Tonleiter mit leitereigener vermindelter Septime der eigentliche verminderte Septimenakkord *h d f as*, durch Klangsymbol bezeichnet:  $h^\vee$ ;
2. aus dem verminderten Dreiklang der siebenten Stufe der Dur-Tonleiter mit leitereigener kleiner Septime der vielgebrauchte »Locked hand-Stil«-Akkord *h d f a*, durch Klangsymbol bezeichnet:  $h^\circ$ ;
3. aus dem verminderten Dreiklang der siebenten Stufe der Dur-Tonleiter mit vermindelter (nicht leitereigener) Septime der nämliche verminderte Septimenakkord wie in Moll: *h d f as*, durch Klangsymbol bezeichnet:  $h^\vee$ ;
4. aus dem verminderten Dreiklang der zweiten Stufe der Moll-Tonleiter ein vermindelter Septimenakkord *d f as ces*, welcher praktisch nicht brauchbar ist, da *ces* in der C-Moll-Tonleiter nicht vorkommt. Schreibt man statt *ces* aber *b* und verändert die vertikale Anordnung der einzelnen Töne. so sieht man:



Es gibt praktisch nur einen verminderten Septimenakkord in der Dur- und Moll-Tonleiter, nämlich *h d f as*.

Die neuere Harmonielehre kommt schneller zum Ziel, indem sie die hier erörterten Septimenakkorde als Nonenakkorde mit fehlendem Grundton erklärt, in der Klangsymbolschrift durch schräges Durchstreichen des Grundtons angedeutet:

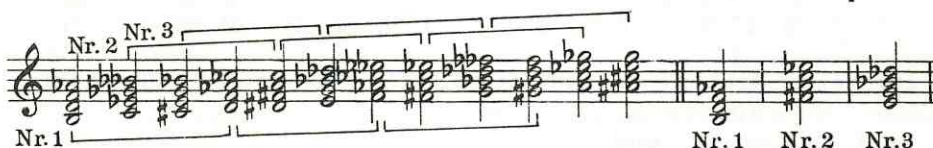
$$g^{\frac{9}{\text{f}}} = \text{g} \text{ h } d \text{ f } a \quad \text{und} \quad \text{b}g^{\frac{9}{\text{f}}} = \text{g} \text{ h } d \text{ f } as$$

Damit sind die verminderten Septimenakkorde auf eine einheitliche einfache Formel gebracht, deren Nutzen bei der »Weiterführung der Jazzakkorde« im dritten Teil dieses Buches besonders einleuchten wird.

Trotzdem treten uns in der Praxis die verminderten Septimenakkorde in immer wieder veränderter Schreibweise in solcher Vielzahl entgegen, daß der Anfänger erfahrungsgemäß völlig verwirrt wird und sich überhaupt nicht mehr auszukennen glaubt. Auf dem modernen Akkordeon findet er eine ganze Knopfreihe von verminderten Septimenakkorden vor, die praktisch sehr vereinfacht werden könnte und nur aus Gründen der leichteren Greifbarkeit so reichhaltig ausgestattet ist. Zur Beruhigung des Anfängers kann indessen gesagt werden, daß es klanglich insgesamt nur drei verschiedene verminderte Septimenakkorde gibt, von denen sich die übrigen nur durch die Schreibweise unterscheiden. Wir zeigen dies in der nachstehenden chromatischen Übersicht, in der die gleichklingenden Akkorde durch Klammern zusammengefaßt sind.

#### 20) Chromatische Reihe der verm. Septimenakkorde

Endergebnis:  
nur drei verm. Sept.-Akk.



#### Die drei verminderten Septimenakkorde in den gebräuchlichsten Jazz-Tonarten

Die gebräuchlichsten Tonarten im Jazz — und besonders in der heutigen Tanz- und Unterhaltungsmusik — sind C-Dur, G-Dur, F-Dur, während ihre parallelen, mit den gleichen Vorzeichen versehenen Moll-Tonarten, nämlich A-Moll, E-Moll, D-Moll, seltener als Grundtonart vorkommen. Häufig sind aber auch noch — mit Rücksicht auf die Blech-Bläser — die Tonarten B-Dur, Es-Dur, D-Dur. (Die Saxophonisten blasen einfache # wie b-Tonarten gleich gut.)

Die oben im »Endergebnis« gewonnenen drei verminderten Septimenakkorde erscheinen nun wie folgt in den gebräuchlichen Jazztonarten, wobei aber stets ein Ton enharmonisch ausgewechselt, d.h. bei gleichem Klang anders geschrieben werden muß.

- Nr. 1 erscheint in C-Dur in A-Moll mit *gis* (statt *as*) in Es-Dur mit *ces* (statt *h*)  
 Nr. 2 erscheint in G-Dur in E-Moll mit *dis* (statt *es*) in B-Dur mit *ges* (statt *fis*)  
 Nr. 3 erscheint in F-Dur in D-Moll mit *cis* (statt *des*) in D-Dur mit *cis* (statt *des*)  
 Nr. 1 erscheint in F-Dur mit *gis* (statt *as*)  
 Nr. 2 erscheint in C-Dur mit *dis* (statt *es*)  
 Nr. 3 erscheint in G-Dur mit *ais* und *cis* (statt *b* und *des*).

Eine ausführliche Anweisung zur Notation der verminderten Septimenakkorde findet man in Anlage I, »Die Orthographie der Töne«.

Aufgaben hierzu siehe Seite 28.

#### Akkorde auf der Ganztonreihe

(Ergänzung zu Beispiel 14)

Außer auf der Dur- und Moll-Tonleiter sowie der chromatischen Tonleiter baut der Jazz seine Akkorde auch gern auf der Ganztonreihe auf. Sie besteht, wie der Name sagt, nur aus Ganztönen und hat keine Halbtonschritte. Es gibt zwei solcher Reihen:

*c d e fis gis ais c* und *des es f g a b des*

Aus den hier gegebenen Tönen Dreiklänge bilden zu wollen, wäre ein müßiges Beginnen, da man nur übermäßige Dreiklänge (z.B. *c e gis*, *d fis ais*) erhalten würde, welche auf einfachere Weise durch die später zu erläuternde Alterierung aus den normalen Dur-Dreiklängen gewonnen werden können. Wohl aber ist die Ganztonreihe originell wirksam als Grundlage der Fortschreitung\*) normal gebauter Vier- oder Fünfklänge. Beliebt sind Septimen-Nonenakkorde, deren Grundtöne auf der Ganztonreihe aufgebaut sind. Die Orthographie richtet sich lediglich nach der leichtesten Lesbarkeit:

#### 21) Akkorde auf der Ganztonreihe



Duke Ellington, »Awful Sad«, Verlag Salabert, Paris

\*) Auch zur Melodiebildung wird die Ganztonreihe reizvoll verwendet:





# Aufgaben zur Akkordbildung

(Lösungen siehe Anlage II)

22)

## I. Dreiklang, Vierklang oder Fünfklang?

## II. Welcher Akkord? (Klangsymbol aufschreiben!)

## III. Welcher Akkord? (Umkehrungen mit Veränderungen des Grundtons)

## IV. Schreibe in Noten (5- bzw. 6-stimmig):

**Beachte:** Die höhere Ziffer eines Klangsymbols zieht die tieferen automatisch nach sich, sofern sie nicht durchstrichen sind. Die Lage eines Akkordes richtet sich nach der bequemsten Greifbarkeit, in fortlaufenden Folgen nach dem Zusammenhang. Die vorstehenden Einzelakkorde lassen also immer mehrere Lösungen hinsichtlich der Lage zu. — Für die nachstehenden Aufgaben V. bis VII. muß die Anlage I zu Rate gezogen werden.

## V. Schreibe in Noten:

(symmetrische Bildungen!)

## VI. Wie heißt der verm. Sept.-Akkord?

## VII. Welche Auflösungs-Tonart?

## Jazz-Dissonanzlehre

(Reibungsintervalle)

Vor der Erörterung der Alterierten Klänge im Kapitel B betrachten wir zu deren besserem Verständnis noch die Lehre von den Dissonanzen, welche wir für den Jazz freilich besser durch eine Lehre von den Reibungsintervallen ersetzen. Denn die Auffassungen auf diesem Gebiete haben sich in der Neuzeit grundlegend gewandelt, und was man früher ‚dissonant‘ oder ‚scheußlich‘ fand, findet man heute ‚schön‘. Noch Mozart mußte sich nachsagen lassen, er müsse ‚Eisen in den Ohren‘ haben, als er (in der Jupiter-Sinfonie) eine Sequenz von Nonen-Akkorden verwendet hatte. Seit der Jahrhundertwende aber ist man bestrebt, das Wort ‚Dissonanz‘ zu vermeiden — obwohl es sprachlich gewisse Akkordbildungen richtig kennzeichnet, aber einen altväterlichen Beigeschmack hat — und durch das Wort ‚Reizklang‘ zu ersetzen. Wir führen für den Jazz die aufschlußreichere Bezeichnung ‚Reibungsintervall‘ ein.

Der Jazz strebt in seiner Harmonik grundsätzlich Reibungen benachbarter Töne an. Man nannte sie früher Dissonanzen (= auseinanderstrebende Töne) im Gegensatz zu den Konsonanzen (= zusammengehörige Töne). Die auseinanderstrebenden Klänge verlangten eine Auflösung — sie wurden als ‚Spannung‘ empfunden, denen eine ‚Lösung‘ zu folgen hatte. Heute wird diesem Auflösungsstreben nicht mehr oder nur noch in größeren Abständen Rechnung getragen, und die Reibung gilt als eine selbständige harmonische Erscheinung mit eigener Daseinsberechtigung. Die Häufung von Reibungen ist für den Jazz in harmonischer Beziehung ebenso charakteristisch wie die Häufung von Synkopen in rhythmischer Hinsicht.

Die Reibung benachbarter Töne wird erreicht durch das Intervall der Sekunde, und zwar am stärksten durch die kleine Sekunde (Entfernung:  $\frac{1}{2}$  Tonschritt), weniger stark durch die große (= 1 Tonschritt). Entsprechend — aber an sich etwas schwächer — wirken die Umkehrungen dieser Intervalle, nämlich die große Septime und die kleine Septime. In der Mitte dieser beiden Gruppen stehen die kleine und große None, in der Wirkung der kleinen und großen Sekunde gleichend, aber abgeschwächt durch die Oktaventfernung der sich reibenden Töne.



Das wichtigste Reibungsintervall ist also die Sekunde. Sie entsteht im Jazz am häufigsten durch die obligatorische Anfügung des Zusatztons 6 an den Dreiklang, so daß eine Reibung zwischen der Quinte und Sexte des Dreiklangs entsteht. Der Zusatzton 7 vermittelt nur eine schwächere Reibung, eine stärkere erst bei den Umkehrungen der Septimenakkorde, die Sekunden entstehen lassen.

Ähnliche Wirkungen vermitteln auch die übermäßige Quarte sowie ihre Umkehrung, die verminderte Quinte. Erstere kommt beim Aufbau der Jazzakkorde nicht vor, hingegen ist häufig die durch den Zusatzton 11 entstandene Undezime, die in ihrer fast stets erhöhten Form die Wirkung der übermäßigen Quarte hat. Die durch den Zusatzton 13 entstandene Terzdezime hat nicht die Wirkung eines Reibungsintervalles, sondern gleicht der Sexte vom Grundton aus gerechnet. Sie reibt sich höchstens mit der eine Oktave tiefer liegenden Dreiklangskuinte.

Die 9, 11, 13 wirken verständlicher ohne Reibung mit Nachbartönen, weshalb Umkehrungen dieser Akkorde, wie bereits erwähnt, sehr selten sind.

Die Abstufungen in der Wirkung gehen aus nachstehender Übersicht hervor. Die Wirkung wird um so deutlicher, je isolierter die Reibungsintervalle stehen; dazwischenliegende Akkordtöne mildern. Für besondere Effekte verwendet man daher die reinen Reibungsintervalle. Die stärkste Reibung ist mit I bezeichnet.

	Stärke I (Reibungsintervall)	Stärke II (Oktavverlagerung)	Stärke III (Umkehrung)
<i>Stärke I:</i>	kleine Sekunde ( <i>c des</i> )	kleine None ( <i>c des<sup>1</sup></i> )	große Septime ( <i>des c<sup>1</sup></i> )
<i>Stärke II:</i>	große Sekunde ( <i>c d</i> )	große None ( <i>c d<sup>1</sup></i> )	kleine Septime ( <i>d c<sup>1</sup></i> )
<i>Stärke III:</i>	übermäßige Quarte ( <i>c fis</i> )	erhöhte Undezime ( <i>c fis<sup>1</sup></i> )	verminderte Quinte ( <i>fis c<sup>1</sup></i> )

Bei den nun zu erörternden Alterierungen des Jazz spielt neben der verminderten Quinte die wichtigste Rolle die — an sich harmlose — erhöhte Quinte, die indessen im Zusammenklang mit der reinen oder verminderten Quinte oder der Sexte die stärksten Reibungswirkungen (Sekunden) erzielt.

Unter **Cluster** (=Traube, Tontraube) versteht man insbesondere das dissonante gleichzeitige Erklängenlassen der kleinen und großen Terz oder der kleinen und großen Septime des Dreiklangs, was auf dem Klavier einen Ersatz für die — hier nicht mögliche — schwebende Intonation des echten Blue-Tons (vgl. Seite 12/13) bedeuten soll.

\*

## B. Alterierte Klänge

Alle bisher aufgeführten Intervalle und Akkorde waren aus leitereigenen, zur Tonleiter gehörigen, oder aus naturgegebenen, charakteristischen Tönen der Obertonreihe zusammengesetzt. Wir nannten sie: Normale Klänge.

Das Klangbild ändert sich sofort, wenn einer oder mehrere Töne eines normalen Klanges alteriert, d. h. um einen Halbton erhöht oder vertieft werden. Es werden dann Töne hineingebracht, die in der jeweils zu Grunde liegenden Tonleiter nicht enthalten sind, vielmehr der sog. chromatischen Reihe angehören. Beide werden jetzt miteinander verquickt.

Diese Verquickung treibt besonders der Be-Bop und der sog. Progressive Jazz auf die Spitze. Man hat von ‚geschminkter Musik‘ gesprochen (Chroma heißt zu deutsch: Farbe), wie denn auch ein normales Antlitz durch Schminke völlig verändert werden kann und dadurch oft ein besonders reizvolles Aussehen erhält.

Die chromatische Färbung des normalen Klangbildes wird erreicht durch Veränderung der Zusatztöne, wobei von bloßer Wiederholung klanglich gleichlautender Töne durch veränderte Schreibart in der höheren Oktave nach Möglichkeit abgesehen wird. Jeder Ton der chromatischen Reihe ist also nur in einer, leicht lesbaren Schreibart in dem Gesamtverrat von Zusatztönen vertreten, und eine Doppelbezeichnung kommt nur in Ausnahmefällen in Frage (vgl. die eingeklammerten Alterierungen in Beispiel 23). Dies erscheint notwendig, um den Anfänger durch die Vielzahl neuer Töne nicht zu verwirren. In der Tat ist diese neuere Harmonik so weitherzig, daß jeder beliebige Ton oberhalb jedes beliebigen Grundtons erklingen kann, denn durch die alterierten Zusatztöne und die Stammtöne ist die gesamte chromatische Reihe lückenlos vertreten! Unverändert bleibt aber stets der Grundton, so daß auch der komplizierteste Jazz-Akkord noch zur tonalen Musik gehört, und nicht — wie oft fälschlich behauptet wird — atonale, d. h. beziehungslose Zwölftonmusik ist. Gerade dies aber sichert der Jazzmusik Allgemeinverständlichkeit, sofern nur die Töneauswahl beim Aufbau eines Akkords — besonders beim Improvisieren — umsichtig und feinhörig erfolgt, so daß auch der komplizierte alterierte Klang in seiner funktionellen (harmonisch weiterweisenden) Bedeutung noch verständlich bleibt.

Um mit den alterierten Klängen des Jazz umgehen zu lernen, bedarf es einer gänzlich anderen Einstellung zur Akkordbildung, als sie die schulmäßig in der allgemeinen Harmonielehre ausgebildeten Musiker haben.



## Grundsätze der Alterierung

Nicht alteriert werden im Jazzakkord

1. **Der Grundton:** weil der Jazz tonale Musik ist, für die der Grundton von entscheidender Wichtigkeit ist.
2. **Die Terz:** weil sie entweder groß oder klein (Dur- oder Moll-Terz) oder Blue-Ton ist, also nicht alteriert werden kann.
3. **Die Sexte:** weil sie gleichsam Grundbestandteil des Jazz-Dreiklangs ist und den unveränderlichen Sextenakkord als typischsten Reibungsklang des Jazz bildet. Im Dur-Dreiklang wird stets die große Sexte, im Moll-Dreiklang meist die große, gelegentlich auch die leitereigene kleine Sexte verwendet.
4. **Die Quarte:** weil ihre Erhöhung mit der häufigen tiefallterierten Quinte gleichklingt, und ihre Vertiefung klanglich eine große Terz ergeben würde. Die Erhöhung des Quartenklangs bleibt der Undezime vorbehalten.

Am häufigsten alteriert werden im Jazzakkord

1. **Die Quinte:** weshalb wir sie nicht als Dreiklangs-Bestandteil bei der Alterierung auffassen, sondern bereits als Zusatzton zum feststehenden Terz-Intervall (siehe Übersicht Seite 33).
2. **Die Septime:** weshalb wir die Unterscheidung von kleiner und großer Septime fallenlassen und nur von normaler (7) und alterierter Septime (#7 oder b7) sprechen. Die normale Septime entspricht dem Blue-Ton.

Der Nutzen dieser Grundsätze ist, daß sich der Jazzmusiker nicht mit Begriffen wie: übermäßiger Dreiklang, übermäßiger Sextakkord oder gar übermäßiger Quartsextakkord, übermäßiger Terzquartsextakkord, übermäßiger Sekundakkord zu belasten braucht. Sondern er hält sich vom feststehenden Terz-Intervall aus einfach an die normalen Zusatztöne (ab Quinte) und erhöht oder vertieft sie entsprechend den Versetzungszeichen des Klangsymbols.

**Beachte:** Da die Sexte niemals alteriert wird, fällt im Jazz die frühere übermäßige Sexte *c ais* mit der normalen Septime *c b* zusammen. Will man einen Klang *c e fis ais* haben, schreibt man: *fis h7*. Der Jazzmusiker weiß dann Bescheid, daß es sich um eine Umkehrung von *fis ais cis e* handelt, um den ihm geläufigen Septimenakkord, aber mit vertiefter Quinte. Denn eine alterierte Quarte (*c fis*) gibt es für uns ebenso wenig wie eine alterierte Sexte (*c ais*), *c fis* würde vielmehr *c ges* geschrieben werden, als sehr häufig auftretendes Jazzintervall der tiefallterierten Quinte.

Will man am Ton *fis* eine Veränderung vornehmen, so tut man dies in der höheren Oktave bei der Undezime *f*, die der Obertonreihe entsprechend (vgl. Seite 17, Fußnote!) eine starke Tendenz zum *fis* aufweist und im Jazz meistens als *fis* statt *f* erscheint.

Eine ähnliche Zwitterstellung nimmt die Terzdezime ein, die als *a*, gelegentlich auch als *as* auftritt (vgl. Obertonreihe). Das *as* ist harmonisch aber nur bedingt brauchbar, weil es — wie im einzelnen noch nachgewiesen werden wird — mit dem eine Oktave tiefer liegenden, durch Erhöhung der Quinte entstandenen *gis* klanglich zusammenfällt.

In der nachstehenden Übersicht sind die fragwürdigen, mit andern Tönen zusammenfallenden, aber nicht ganz entbehrlichen Alterierungen in Klammern gesetzt. Entbehrliche Alterierungen sind fortgeblieben. Wer sich an diese Vereinfachungen nicht hält, sondern den vielerlei Möglichkeiten der Alterierung nach der alten Harmonielehre folgt, wird sich bald in einem unübersichtlichen Gestrüpp von Klängen verlieren.

**Übersicht der Alterierungen**

23)

Feststehende Terz-Intervalle:

1 3 5 7 9 11 13

Diese Übersicht muß fest eingepägt und für alle gebräuchlichen Jazz-Tonarten aufgeschrieben werden. Wir betrachten jetzt die Alterierungen im einzelnen.

### Die alterierte Quinte

Die sehr häufige Alterierung der Quinte, ob erhöht (Beispiel 24) oder vertieft (25), ist nur im Dur-Dreiklang möglich. Im Moll-Dreiklang würde die Erhöhung unerwünscht einen Dur-Dreiklang ergeben, z. B. in C-Moll den Sextakkord von *As*-Dur (24 b), die Vertiefung würde den bereits bekannten verminderten Dreiklang entstehen lassen (25 b).

NB! Die nicht brauchbaren Alterierungen sind in unseren Notenbeispielen stets in Viertelnoten geschrieben, die brauchbaren in Halben, die nur bedingt brauchbaren mit Fragezeichen versehen.

Die alterierte Quinte kann mit allen anderen Zusatztönen in Verbindung treten (24 c), (25 c).

Im modernen Jazzschluß wird gern die vertiefte Quinte mit normaler Septime verwendet (25 d).

Auch Hoch- und Tiefallterierung zugleich kommen vor (25 e). In der Symbolschrift werden dann die vertiefte und erhöhte 5 nebeneinandergesetzt.



## 24) Die erhöhte Quinte

a) in Dur b) in Moll  
nicht brauchbar

## 25) Die vertiefte Quinte

a) in Dur b) in Moll  
nicht brauchbar

Verbindung mit anderen Zusatztönen:



## Der falsche und der echte „Neapolitaner“

Die vertiefte Quinte erscheint mit Vorliebe im Baß (Beispiel a). Es ist dies einer der wenigen Fälle, in denen beim Fünfklang Umkehrungen vorgenommen werden, also die Lage des Grundtons verändert wird. Die im Beispiel a) gegebenen Akkorde haben nichts mit Ges-Dur zu tun — denn dann müßte die Septime fes und nicht e geschrieben werden —, sondern es handelt sich um C-Dur mit vertiefter und verlagerter Quinte. Diesen im Jazz sehr häufigen Akkord nennen wir den »falschen Neapolitaner«, zum Unterschied von dem altüberlieferten echten Neapolitanischen Akkord\*).

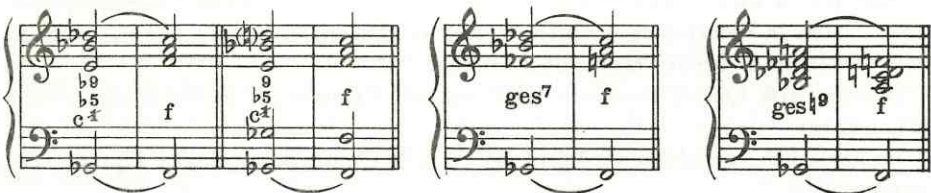
Die praktische Bedeutung des »falschen Neapolitaner« wird bei den »Jazzschlüssen« (Seite 51) deutlich werden.

Der »echte Neapolitaner« steht auf der vertieften zweiten Stufe der Tonleiter, ergibt also den Ges-Dur-Dreiklang in F-Dur. Beide, der echte und der falsche, sind klanglich gleichlautend, werden aber in ihren Zusatztönen anders geschrieben. Der echte Neapolitaner ist harmoniefremd — denn Ges-Dur hat in F-Dur nichts zu suchen —, während der falsche Neapolitaner auf der 5. Stufe der jeweiligen Tonleiter steht und aus (vertieften) Tönen der Tonleiter aufgebaut ist, aber den Grundton wegläßt. Neuerdings ist der echte Neapolitaner mit erhöhter None besonders beliebt (c).

a) Der falsche Neapolitaner

b) Der echte Neapolitaner

c) mit erhöhter None



\*) Die Bezeichnung leitet sich von der frühesten — wenn auch etwas anders gearteten — Anwendung dieses Akkords durch die Komponisten der berühmten alten Opernschule in Neapel her.

Anmerkung: Der echte Neapolitaner bezeichnet also den — im Jazz sehr häufig vorkommenden — rechts unmittelbar benachbarten Dreiklang: Des-Dur in C-Dur. In ähnlicher Art kann auch der — gleichfalls sehr häufige — links unmittelbar benachbarte Dreiklang, H-Dur in C-Dur, durch Alterierung des Dreiklangs der 5. Stufe erklärt werden, nämlich als  $g\sharp^{\#5}$  ( $\sharp h$  dis fis), während die klassische Harmonielehre die verwandtschaftliche Beziehung hier auf sehr umständliche Art herstellt.

## Aufgabe zur Akkordbildung

(Lösung siehe Anlage II)

## 26) Man spiele und schreibe in jeder Tonart:

- den falschen Neapolitaner, d. i. der Dreiklang der 5. Stufe der Tonleiter mit weggelassenem Grundton, vertiefter Quinte (im Baß) und normaler oder vertiefter None.
- den echten Neapolitaner, d. i. der Dreiklang der vertieften zweiten Stufe der Tonleiter mit normaler Septime.

Beide löse man nach der 1. Stufe der Tonleiter auf.

## Die erhöhte Septime

Sie erscheint sowohl über dem Dur-Dreiklang (Beispiel 27a) wie über dem Moll-Dreiklang (27b). Die vertiefte Septime ist nicht brauchbar, da sie mit dem Sextenakkord oder dem verminderten Septimenakkord gleichklingen würde.

Die erhöhte Septime, in der klassischen Musik kaum vorkommend, muß als Erhöhung des Blue-Tons aufgefaßt werden und erscheint denn auch mit Vorliebe in den sogenannten Blues-Harmonien sowie im Locked-hand-Stil (siehe nächsten Abschnitt). Sie tritt oft in Verbindung mit der erhöhten Quinte in Dur sowie mit der normalen 9 und 11 in Dur wie Moll auf (27c).

## 27) Die erhöhte Septime

a) in Dur b) in Moll



c) andere Zusatztöne in Dur und Moll





## Blues-Harmonien und Locked-hand-Stil

### Wechsel von erhöhter und normaler Septime

Typisch für die Jazzharmonik ist der Wechsel von großen und kleinen Septimen (wie der Wechsel von großen und kleinen Terzen, vgl. Beispiel 6), vor allem bei den sogenannten Blues-Harmonien. Sie dienen zur Begleitung der 12-taktigen Blues-Melodien, bewegen sich meist stufenweise weiter und kehren im 4. Takt zur Ausgangsharmonie zurück (Beispiel 28).

In ähnlicher Art wechselt der sogenannte Locked-hand-Stil (= Spiel mit gekoppelten Händen) zwischen Akkorden mit großer und kleiner Septime wie auch Sexte ab. Dieser beliebte neuere Klavierstil\*) bewegt beide Hände immer in gleicher Richtung und Entfernung voneinander (als ob sie gekoppelt wären), wobei die linke Hand nur den Melodieton verdoppelt (Beispiel 29a), seltener die beiden obersten Töne im Oktavabstand wiederholt (29b). Der Baßton ist also nicht Grundton des Akkords, sondern nur als in den Baß gelegter Melodieton aufzufassen. Die früher verbotenen »Oktavparallelen« sind hier nicht nur erlaubt, sondern stilistisches Prinzip. Die — oft mehrdeutige — Harmonie erkennt man also nur aus dem Akkord der rechten Hand.

Im gemischten Locked-hand-Stil (29c) wechseln große, kleine Septimen und Sexten. Der Grund-Dreiklang des Stückes (Tonika) erhält an markanten Stellen — Schluß einer Phrase — immer die Sexte statt Septime, damit er sich deutlicher abhebt.

**Merke:** Man harmonisiert eine Melodie im Locked-hand-Stil, indem man die gegebenen Melodietöne wechselnd als Septimen oder Dreiklangstöne — Oktave, Sexte, Quinte, Terz bzw. Dezime — auffaßt und ihnen die entsprechende akkordische Unterlage gibt. Der Wechsel richtet sich nach der Verständlichkeit der Harmoniefolge: Der Sextenakkord wirkt verständlicher als der Septimenakkord und soll an markanten Stellen bevorzugt werden. Die linke Hand bringt immer nur die Melodienoten eine Oktave tiefer, seltener verdoppelt sie die beiden obersten Töne des Akkords (29b).

28) Blues-Harmonien

29) Locked-hand-Stil

\*) Früheste geschichtliche Anwendung bei Grieg, „An den Frühling“ (Edition Peters).

### Gemischter Locked-hand-Stil

George Shearing, „The Fourth Deuce“, Verlag Francis, Day & Hunter, Frankfurt a. M.

### Die alterierte None

Nach der Quinte ist die None das einzige Intervall, das sowohl erhöht wie vertieft gebraucht werden kann, allerdings nur in Dur (Beispiel 30 und 31).

In Moll würden sich Klänge ergeben, die von der parallelen Dur-Tonart aus ohne Alterierungen zu bilden wären (30b), (31b).

Die alterierte None kann in Dur mit allen normalen und einigen alterierten Zusatztönen verbunden werden (c). Das Mitklingen der normalen Septime wird ohne weiteres vorausgesetzt, sofern die 7 nicht ausdrücklich im Klangsymbol ausgestrichen ist.

Auch die erhöhte 7 ist möglich. Doch ist ihre Verbindung mit der alterierten 5 fragwürdig, weil hierbei Klänge entstehen, welche die Grundtonart nicht mehr erkennen lassen, vielmehr nach anderen Tonarten tendieren (vgl. die Fragezeichen-Beispiele).

#### 30) Die erhöhte None

a) in Dur b) in Moll nicht brauchbar c) andere Zusatztöne

#### 31) Die vertiefte None

a) in Dur b) in Moll nicht brauchbar c) andere Zusatztöne



### Die erhöhte Undezime

Die erhöhte 11 kommt fast nur in Dur vor, dann allerdings sehr viel häufiger als die normale 11 (vgl. Obertonreihe). In Moll erinnert der Akkord mit erhöhter 11 zu sehr an die parallele Dur-Tonart, als daß er besondere Wirkungen hätte (Beispiel 32 b).

Als Zusatztöne klingen automatisch die normale 9 und 7 mit, sofern nicht die eine oder andere im Klangsymbol ausdrücklich ausgestrichen ist. Besonders häufig erscheint die normale 13 über der erhöhten 11 (Beispiel c). Die Hinzufügung anderer alterierter Zusatztöne ist mehr ein klangliches Kuriosum zur Erzielung besonderer Effekte.

Die vertiefte 11 ist nicht brauchbar, da sie klanglich nichts anderes als einen Nonenakkord ergibt (32 d).

### 32) Die erhöhte Undezime

- a) in Dur    b) in Moll    c) mit Zusatzton 13    d) vertieft nicht brauchbar



### Die vertiefte Terzdezime

Die 13 wird selten alteriert, weil die dadurch entstehenden Klänge überzeugender aus anderen Tonarten abzuleiten sind.

Die erhöhte 13 kommt nicht vor. Wie Beispiel 33 zeigt, entsteht durch diese Erhöhung klanglich ein B-Dur-Akkord im C-Dur-Gebiet, so daß die Wirkung der Alterierung hinfällig geworden ist.

Bedingt brauchbar ist die vertiefte 13 (Beispiel 33 b), die im Zusammenklingen mit anderen alterierten Zusatztönen gelegentlich zu schlagartigen Wirkungen (33 c) verwendet wird. Die vertiefte 13 tritt auch manchmal isoliert auf (33 b), erinnert dann aber zu sehr an einen b7-Akkord.

Die Anwendung der 13 beschränkt sich also in der Hauptsache auf die im Beispiel 14 d erläuterte Akkordbildung.

Unter einem »Dreizehner-Akkord« schlechthin versteht man die Verbindung von: normaler 9, erhöhter 11, normaler 13, über dem Grunddreiklang oder Septimenakkord (Beispiel 34).

### 33) Die vertiefte Terzdezime

### 34) Der übliche „Dreizehner-Akkord“

- a) erhöht nicht brauchbar    b) vertieft bedingt brauchbar    c) Schlag-Akkord ?



**Grundregel für die Alterierung:** Die Tonart muß erkennbar bleiben. Deshalb wird der Grundton nicht verändert, und Zusatztöne, die klanglich Hauptbestandteile anderer Tonarten sind, werden vermieden. Ausnahmen nur zu besonderen Zwecken, wie rhythmisch-schlagartiger Wirkung. Eine verständige und verständliche Weiterführung eines Akkords, wie sie im nächsten Teil erörtert wird, verlangt deutliche Herausstellung der Tonart. Die Aufnahmefähigkeit des Hörers ist hierbei verschieden, und je nach dem Zwecke der Musikaufführung — konzertante oder Tanz-Musik — können mehr oder weniger Alterierungen in Anwendung gebracht werden.

### Bitonale Klänge unerwünscht

Im Verlaufe unserer Darstellung begegneten wir Klängen, die einfacher durch Zusammensetzung von zwei verschiedenen Tonarten (Bitonalität) deutbar erschienen, z. B. Beispiel 34 als Zusammenfügung von C-Dur (links) und D-Dur (rechts). Es kann auch nicht ausbleiben, daß sich etwa der heutige Akkordeonist zur bitonalen Auffassung bekennt, da er Sexten- und Nonenakkorde im Baß überhaupt nur durch Kopplung von zwei verschiedenen Tonarten darzustellen vermag.

Trotzdem lehnen wir diese Deutung theoretisch ab, da sie erfahrungsgemäß der Willkür Tür und Tor öffnet. Der Anfänger glaubt dann, jeden Dreiklang mit jedem Dreiklang verbinden zu sollen und gerät dadurch ins Chaotische, während ihm der Aufbau der Akkorde mit Hilfe der als brauchbar bezeichneten Zusatztöne eine gewisse Mäßigung zugunsten der Verständlichkeit der Harmonien auferlegt.

Auch ausgesprochen bitonal wirkende Akkorde lassen sich durch den naturgegebenen Terzenaufbau über einem Grundton mit alterierten Zusatztönen erklären, wie Beispiel 35 durch gleichzeitige Anwendung der reinen und vertieften Quinte, Beispiel 36 durch gleichzeitiges Auftreten der großen Terz und des Blue-Tons der kleinen Terz zeigt.



35) Zwei Quinten 36) Zwei Terzen



37) Quartenharmenien



Anders verhält es sich, wenn durch Schichtung von Quarten statt Terzen, also durch sogenannte Quartenharmenien der Akkord lesbarer wird. Im Akkord von Beispiel 37 oder in Teilen davon, würde die Bezifferung durch Zusatztöne so vielerlei Umstellungen der einzelnen Töne nötig machen, daß der Akkord als Quartenharmenie schneller erfaßt werden kann.

**Beachte:** Vorstehend wurden, um den Anfänger nicht zu verwirren, nur die verständlichsten Alterierungen aufgeführt. Eine Übersicht über weitere Möglichkeiten gibt die Lösung der Aufgabe 38 in Anlage II. Dort sind 74 Ersatzakkorde des einzelnen Dreiklangs aufgeführt, wie sie im Be-Bop Verwendung finden. Wer sich aller dieser Akkorde bedienen will, muß sich allerdings den Vorwurf des Konstruktivismus gefallen lassen.

### Aufgaben zur Akkordbildung

(Lösung siehe Anlage II)

38)

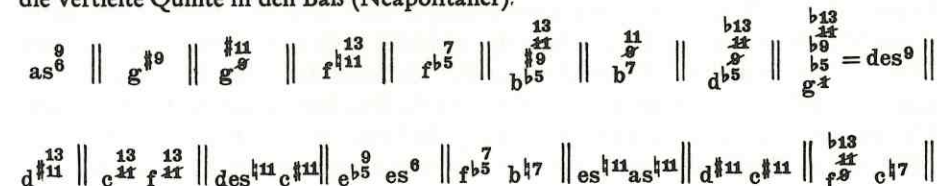
**I: Man verändere den nachstehenden C-Dur-Dreiklang durch normale und alterierte Zusatztöne.**

Es wird empfohlen, dabei systematisch streng vorzugehen und, mit der Quinte beginnend, in der Tenorlinie nacheinander die Sexte, Septime, None, Undezime, Terzdezime einschließlich aller zulässigen Alterierungen hinzuzufügen sowie die verschiedenen Kombinationen dieser Zusatztöne zu berücksichtigen. Die Akkorde sollen aber auf dem Klavier greifbar bleiben, so daß von der Undezime ab die Tenorlinie verlassen und dieses Intervall an die rechte Hand abgegeben werden muß. Wie bereits oben verraten wurde, rechnen wir bei der Lösung der Aufgabe mit 74 verschiedenen Kombinationen!



### II. Schreibe und spiele nachstehend durch Klangsymbole bezeichnete Akkorde.

NB. Hier sind keine konstruierten, sondern nur gebräuchliche, in der Literatur nachweisbare Akkorde verwendet. Es sei daran erinnert, daß die höchste Ziffer im Klangsymbol die tieferen normalen Zusatztöne automatisch nach sich zieht, die wegbleibenden werden quer durchstrichen, alterierte und außergewöhnliche Zusatztöne besonders angezeigt. Die Lage der einzelnen Akkordtöne kann durch das Klangsymbol nicht angezeigt werden, sie richtet sich nach der bequemsten Greifbarkeit des Akkordes oder nach dem Zusammenhang. Der Grundton bleibt in seiner Lage unverändert, sofern er nicht durchstrichen ist, also wegfällt. Aber bei den beiden letzten Beispielen der ersten Zeile kommt die vertiefte Quinte in den Baß (Neapolitaner).





### Dritter Teil:

## Die Weiterführung der Jazzakkorde

So kompliziert der einzelne Jazzakkord auch ist, seine Weiterführung ist einfach, oft sogar zu gleichförmig und schematisch. Da die typische Jazzmelodie nur aus acht Takten besteht, sind größere harmonische Entwicklungen nicht möglich. Während das sinfonische Musizieren auf der Entwicklung der kleinsten Teile eines Themas (sogenannten Motiven) beruht und im »Durchführungsteil«, wie schon der Name sagt, neue harmonische Weiterführungen anstrebt, beruht der Jazz kompositorisch auf der Variationstechnik, die mehr auf kleine Veränderungen als große Entwicklungen bedacht ist. Der Vorteil dieser Beschränkung liegt in der größeren Allgemeinverständlichkeit, so daß dem Hörer im einzelnen sehr komplizierte Akkorde zugemutet werden können, die er im größeren Zusammenhang weniger leicht erfassen würde.

Bevor die speziellen Jazzmethoden der Harmonieführung erläutert werden können, muß für den Anfänger die klassische Grundlage erklärt werden. So original auch die rhythmischen wie melodischen Gegebenheiten der Jazzmusik sind, alles Harmonische wurde von der europäisch-klassischen Musik übernommen. Denn eine anspruchsvollere Harmonisierung einer Melodie war bei der ursprünglich nur aus 5 Tönen bestehenden Neger-Tonleiter nicht möglich.

### A. Die klassische Kadenz

Für eine möglichst natürliche Weiterführung der Akkorde ist die Überlegung vorteilhaft, daß nicht nur der Aufbau des einzelnen Akkords auf naturgegebene Art erfolgte, sondern daß ebenso seine Weiterführung zunächst in einfachster, natürlicher Bewegung geschehen sein mag.

Daß die große Terz aufwärts und die kleine Terz abwärts strebt, wurde bereits erwähnt (vgl. Anlage I). Beim anschwellenden Singen des Tones kann man diese natürliche Bewegungstendenz leicht nachprüfen.

Will man einen Dur-Dreiklang weiterschreiten lassen, so ist die erste Maßnahme, dem Aufwärtsstreben der großen Terz nachzugeben (Beispiel 39). Es entsteht dabei eine Reibung zwischen Quarte und Quinte (39a), die in dieser einfachen, grundlegenden Tonverbindung nicht brauchbar ist. Man vermeidet sie, indem man die Quinte nach oben ausweichen läßt (b).

Eine andere Weiterbewegung ergibt sich aus dem Moll-Dreiklang, indem man dem Abwärtsstreben der kleinen Terz Rechnung trägt (Beispiel 40). Zur Vermeidung der Reibung (a) weicht der Grundton nach unten aus (b).

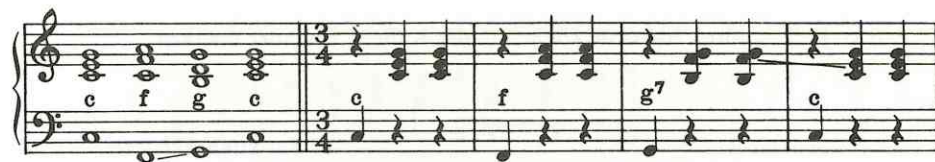
Setzt man die beiden Weiterführungen aneinander, so ergibt sich (41) eine Akkordbewegung, welche in der zweiten Hälfte, um in der Ausgangs-Dur-Tonart bleiben zu können, die große Terz zu einer Abwärtsbewegung zwingt. Diese Akkordfolge wird man daher in der Praxis seltener antreffen als die unter der Bezeichnung *klassische Kadenz* bekannte (Beispiel 42), bei welcher das zweite Auftreten des Ausgangsakkords fehlt, dafür aber durch die Aufwärtsbewegung des Basses eine ebenmäßige Überbrückung dargestellt ist (a). Diese Akkordfolge ist bei allen einfachen Musikstücken völlig ausreichend, um eine richtige harmonische Folge zu gewährleisten. Die vertikale Anordnung der einzelnen Akkordtöne ist gleichgültig, sofern der Grundton in seiner Lage unverändert bleibt. Wichtig ist, daß der vorletzte, zur Ausgangstonart zurückführende Akkord fast stets die kleine Septime hinzugesetzt bekommt, welche durch ihr Abwärtsstreben die Rückkehr zur Ausgangsterz besonders deutlich macht (Beispiel 42b).

### 39) Bewegung der gr. Terz 40) der kleinen Terz 41) Akkordbewegung



**Merke:** Lediglich der Blues und der daraus entstandene Boogie Woogie folgen einer anders angeordneten Kadenz, nämlich: c (4 Takte) f (2) c (2) g (2) c (2).

### 42) a) Klassische Kadenz b) Einfache Begleitungsform der Kadenz



### Die drei Funktionen

Den in Beispiel 42a gekennzeichneten überbrückenden Baßschritt entdeckt man in der Tonleiter wieder und sieht in Beispiel 43a), daß unsere beiden weiterführenden Kadenzakkorde als IV und V genau in der Mitte der auf der Tonleiter aufgebauten Stufenakkorde stehen. Sie sind die beiden wichtigsten Stufenakkorde, um die sich alles andere dreht. Wie 43b) zeigt, stehen sie zum Grunddreiklang in Quintverwandtschaft, bildmäÙig sitzen sie alle drei gleichsam »Arm in Arm« an der Familientafel.

Um die weiterführende Eigenschaft dieser Dreiklänge zu kennzeichnen, erhalten sie Funktionsbezeichnungen, welche für jede Art von Stufenreihe Geltung haben und in jeder Tonart die Kadenzakkorde leicht auffinden lassen:



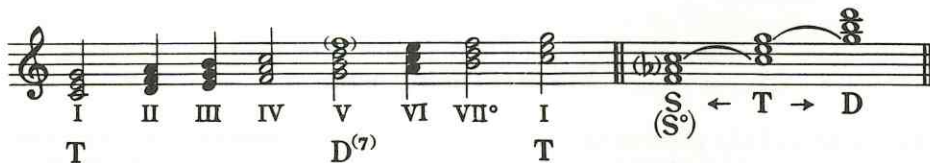
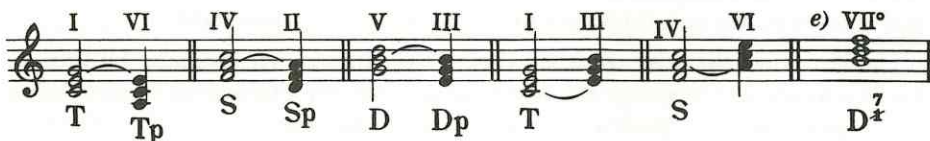
Der Grunddreiklang (I) heißt **Tonika** (Beispiel 43a). Baut man auf seiner Quinte (g) einen neuen Dreiklang auf, so erhält man die **Dominante** d. h. den »oben herrschenden« Dreiklang. Die Dominante tritt meist in Verbindung mit ihrer kleinen Septime auf und ergibt dann den **Dominantseptimenakkord**. Bildet man von der Tonika aus (43b) einen neuen Dreiklang abwärts, wobei der Grundton der Tonika zur Quinte des neuen Dreiklangs wird, so erhält man die **Subdominante**, d. h. den »unten herrschenden Dreiklang«. Wird dieser Dreiklang abwärts genau im Spiegelbild der Dominante gebildet, also mit großer Terz und Quinte, so ist die Subdominante von unten herauf als Moll-Dreiklang zu lesen. In der Tat kann die Subdominante sowohl ein Dur- wie ein Moll-Dreiklang sein, während die Dominante stets ein Dur-Dreiklang ist.

Die übrigen Stufenakkorde (Beispiel 43a) erweisen sich als **terzverwandt** mit den drei Funktionsakkorden, indem sie auf deren Terz abwärts mit den in der Tonleiter verfügbaren Tönen gebildet sind (43c). Man nennt sie die **parallelen Akkorde** zu den drei Hauptklängen und bezeichnet sie in der Funktionsschrift durch ein hinzugesetztes kleines p. Die Terzverwandtschaft kann sich ebensowohl aufwärts auswirken, indem auf der Terz des Funktionsakkords nach oben gebaut wird. Dann erhalten die parallelen Akkorde andere verwandtschaftliche Beziehungen (und werden als sogenannte **Leittonwechselklänge** bezeichnet) (43d).

Damit sind alle in einer Tonart vorhandenen (auf den einzelnen Stufen ihrer Tonleiter aufgebauten) Dreiklänge funktionell untergebracht — bis auf den verminderten Dreiklang der 7. Stufe. Auch er erklärt sich als **terzverwandt-aufwärts** und wird in der Funktionsschrift, wie bereits früher erörtert, als **Dominantseptakkord** mit weggelassenem (durchgestrichenem) Grundton bezeichnet (43e).

Alle terzverwandten Akkorde können in der Kadenz einander ersetzen.

43)

a) *Stufenakkorde*b) *Funktionsakkorde*c) *Parallele Akkorde*d) *Terzverwandtschaft aufwärts*

### Ersatz der Kadenzakkorde

Die drei Dreiklänge der Kadenz (Beispiel 44) können also ersetzt werden: alle (44a) oder einzelne (44b und c) durch

Dreiklänge in Terzverwandtschaft **a b w ä r t s**, sog. **parallele Klänge** (44a, b) oder

Dreiklänge in Terzverwandtschaft **a u f w ä r t s**, sog. **Leitton-Wechselklänge** (44c).

**Merke noch:** Inmitten eines Stückes wird die Kadenz nicht zu Ende geführt, sondern bleibt auf der Dominante stehen, sog. **Halbschluß** (44d).

Eine Kadenz ohne Dominante heißt **Plagalschluß**, im Jazz häufig mit Blue-Ton (44e).

44)

Kadenz

a) *Ersatzakkorde* b) *in Terzverwandtschaft abwärts*c) *in Terzverwandtschaft aufwärts*d) *Halbschlüsse*e) *Plagalschluß*

Die Quint- und Terzverwandtschaft ermöglicht auch eine Weiterführung nach Akkorden, welche in der Tonleiter nicht enthalten sind, sondern außerhalb dieser liegen. Dies geschieht in der Jazzmusik nach einem bestimmten Schema mit Hilfe der von uns sogenannten **Jazzkadenz**. Vor ihrer Erörterung muß für den Anfänger noch die Methodik einer Harmonisierung nach der Kadenz erklärt werden.



## Wie harmonisiere ich eine gegebene Melodie?

**1. Frage:** In welchem der drei Kadenz- oder ihrer Ersatzakkorde ist der gegebene Melodieton als Dreiklangs- oder Zusatzton enthalten?

**Antwort:** Melodieton *g* ist enthalten in T Tp' D Dp  
Melodieton *f* ist enthalten in S Sp D<sup>7</sup>  
Melodieton *e* ist enthalten in T Tp S<sup>7</sup>

**2. Frage:** Welche von diesen harmonischen Möglichkeiten verwende ich?

**Antwort:** Maßgebend ist die Reihenfolge der Kadenzakkorde:

oder ihrer nächsten Verwandten (parallelen Akkorde):

**3. Frage:** In welcher Lage verwende ich diese Akkorde?

**Antwort:** Bei der Tanzbegleitung möglichst abwechslungsreich unter Benutzung aller Lagen (\*):

(»Awful Sad« von Duke Ellington, Verlag Salabert, Paris)

**\*) Merke:** Zu Beginn eines Taktes wird meist die Grundlage verwendet. Doch stehen im modernen Jazz auch ganze Takte auf dem Quartsextakkord (3. Lage):

## Beispiel für Anwendung der Kadenz

Das nachfolgende Beispiel ist in einfachster Art mit den drei Kadenzakkorden unterlegt, sie können nach vorstehendem Muster in mannigfache Begleitungsfiguren aufgelöst werden. In den letzten vier Takten sind Ersatzakkorde und verschiedene Lagen in Anwendung gebracht. Die erste Frage bei der Harmonisierung ist stets: in welchem der drei Kadenzakkorde ist der gegebene Melodieton enthalten?

### 45) »Zehn kleine Negerlein«

## Aufgaben zur Harmonisierung

(Lösungen siehe Anlage II)

(Seite III und IV)

### 46) Harmonisiere die nachstehende kleine Melodie

I. streng in enger Lage, II. in gemischter Lage mit Umkehrungen der Dreiklänge (Baß aufsteigend), III. unter Verwendung von Parallelklängen.

Erläuterung zu II.



### Beispiel zur Harmonisierung von Vorhalten

Die meiste Schwierigkeit bei der Harmonisierung bereitet dem Anfänger das Erkennen von Vorhaltsnoten in einer gegebenen Melodie (vgl. Beispiel 11). In nachfolgendem Beispiel ist das *e* zu Beginn des 2. Taktes kein Bestandteil der Tonika, sondern es ist aus dem vorangehenden Takt herübergenommen und der Dominante »vorgehalten«. Ebenso ist das *e* des 6. Taktes der Subdominante (mit Sexte) vorgehalten.

Die zweite Version der Harmonisierung (b) sucht bereits fremde Tonarten auf (A-Dur und D-Dur) und führt uns in das nun zu behandelnde Gebiet der Jazzkadenz.

#### 47) Melodie mit Vorhalten

Two musical staves showing a melody in 3/4 time. The top staff is the melody. The bottom staff shows two different harmonic versions. The first version (T, D, D7, 9, T) is in C major. The second version (a) is in C major (T, S6, D7, T). The third version (b) is in A major (T, S6, D7, T).

### B. Die Jazzkadenz

Für die Weiterführung der Jazzakkorde ist die klassische Kadenz maßgebend, doch tritt sie in einer typischen erweiterten Form auf, die wir deshalb als besondere Jazzkadenz bezeichnen. Ihre Anwendung ist so gleichförmig und immer wiederkehrend, daß humorvolle Jazzmusiker vom Modell »Null-acht-Fuffzehn« sprechen — in Erinnerung an den immer gleichbleibenden Drill am Maschinengewehr ihrer Militärzeit. Indessen hat die stereotype Anwendung der Jazzkadenz ihre besonderen, durch Art und Besetzung des Jazzensembles bedingten Gründe.

### Die Sequenz als Bewegungsmittel

Zum Unterschied vom sinfonischen Orchester musiziert ein Jazzensemble nicht in Gruppen, sondern mit Solisten. Es gibt hier keine lediglich verdoppelnden Instrumente, überhaupt keine Füllinstrumente, sondern jeder Spieler führt selbständige bewegte Linien aus. Es wäre aber unangebracht, die Jazzmusik deshalb als lineare Musik zu bezeichnen und von Kontrapunkt zu sprechen, denn in diesem strengen Sinne ist eine Selbständigkeit der Linien nicht vorhanden. Auch ein Vergleich mit der klassischen Kammermusik würde nicht zutreffend sein (vgl. aber Seite 66, Kapitel E).

Jazzmusik ist vielmehr bewegte Akkordik, d.h. die einzelnen Töne eines der Melodie unterlegten Akkordes sind auf die einzelnen Instrumente aufgeteilt und werden von diesen in den nächsten Akkord weiterbewegt (Satzarbeit der Bläser). Bei kleiner Besetzung des Jazzensembles (Band, Combo) kann sich das einzelne Instrument um des vollen Gesamtklanges willen ein Pausieren oder auch nur längeres Aushalten von Einzeltönen nicht leisten, sondern ist immer auf Bewegung angewiesen.

Diese Bewegung vollzieht sich bei den Blasinstrumenten am leichtesten und sichersten im stufenweisen Auf- oder Abschreiten in Halb- oder Ganztönen, während die Ausführung von Intervallsprüngen erhebliche Schwierigkeiten macht und dem Solisten im Solochorus vorbehalten bleibt. Deshalb ist die häufigste Art der Weiterführung eines Akkordes die sog. Sequenz, d.h. die stufenweise Fortschiebung. In der sequenzartigen Weiterführung bewegen sich die Bläser dauernd in Halbtonschritten, während der begleitende Schlagbaß Quartens- und Quintschritte erhält, welche unter Ausnutzung der leeren Saiten sowie gleichbleibender Griffe leicht darzustellen sind.

### Die sechs Dominanten und Subdominanten

Das harmonische Material für die sequenzartigen Weiterführungen wird wiederum aus der Quintverwandtschaft gewonnen, indem in der klassischen Kadenz weitere Dreiklänge auf der Quinte des Vorgängers aufgebaut werden. Dadurch entsteht eine Erweiterung der Kadenz aufwärts durch fünf neue Dominanten und (seltener) abwärts durch fünf neue Subdominanten. Sie dienen als Vorbereitung der Haupt-Dominante und wir bezeichnen sie — je nach ihrer Entfernung von dieser — durch Ziffern innerhalb des Funktionsbuchstabens.

#### 48) Jazzkadenz

Two musical staves showing a sequence of chords. The top staff shows the chords in a sequence. The bottom staff shows the chords in a sequence. The chords are labeled: 6S, 5S, 4S, 3S, 2S, S, T, D, D, D, D, D, D.

Die Dreiklänge der Jazzkadenz treten stets in Verbindung mit ihrer Septime auf.

Neuerdings werden die Dur-Dreiklänge der Jazzkadenz auch durch Moll-Dreiklänge ersetzt (vgl. Seite 55, Beispiel von Horst Jankowski).



### Vorbereitung der Hauptdominante

Die Dominante der klassischen Kadenz (Haupt-Dominante) wird im Jazz gern vorbereitet durch eine sequenzartige Dominantenkette (Beispiel 49) oder — seltener — Subdominantenkette (50).

Im ersten Fall wird der gegebene Melodieton der Dominante aufgenommen und halbstufenweise abwärts geführt. Im zweiten Fall wird der Melodieton der Subdominante aufgenommen. Je nach der »Lage« der Tonika ergeben sich also verschiedene Möglichkeiten der Kettenbildung: in den Beispielen 49b und 50b konnten alle fünf Dominanten bzw. Subdominanten untergebracht werden. Die sechste Dominante und sechste Subdominante kommen praktisch nicht vor, da sie eine Veränderung des gegebenen Melodietones bedingen würden. Denn die durch Melodieton gegebenen Bestandteile der Dominante oder Subdominante lassen sich in einer oder mehreren der fünf Dominanten oder Subdominanten der Jazzkadenz unterbringen, nicht aber in der sechsten. Ein Ausweg ist die Verwendung der sechsten Moll-Dominante, vgl. Seite 55, zweites Beispiel.

49)

Klassische Kadenz

Jazzkadenz mit Dominanten-Kette

a)

b)

c)

50) Klassische Kadenz

Jazzkadenz mit Subdominanten-Kette

a)

b)

c)

### Umbildung der Hauptdominante

durch Alterierung: Jazzschlüsse

Untersucht man die Schlußwirkung der klassischen Kadenz (Beispiel 51a), so erklärt sich die deutliche Empfindung eines Abschlusses durch den Halbtonschritt *bc* von der Dominante zur Tonika. Denn im Halbton ist die jedem Tone innewohnende Bewegungsenergie auf kleinerem Raume zusammengedrängt (vgl. Seite 14) und wirkt dadurch stärker. Die Schlußwirkung wird noch erhöht, wenn zur Dominante die kleine Septime hinzutritt, die von *f* zu *e* führt. Hier wirkt sich die zusammengedrängte Bewegungsenergie abwärts aus, mit dem gleichen Erfolge zwingender Schlußwirkung.

Diese Schlußwirkungen der klassischen Kadenz werden nun durch die im Jazz bevorzugten Alterierungen, welche die Dominante oft bis zur Unkenntlichkeit umbilden, keineswegs verringert, sondern im Gegenteil verstärkt.

Die vertiefte None (51b) bringt einen weiteren schließenden Halbtonschritt *as* *g* in die Dominante,

ebenso die vertiefte Terzdezime (51c), nämlich den Halbtonschritt *es* *d*.

Der falsche Neapolitaner (51d) hat in seinem abwärts führenden Baßschritt *des* *c* eine besonders deutliche Schlußwirkung. Dieser Akkord, der in nichts mehr an die Dominante erinnert, wurde bereits auf Seite 34 als Dominante mit weggelassenem Grundton und vertieften Zusatztönen gedeutet und kann auch nur so verstanden werden.



Die nämlichen Schlußwirkungen weist der echte Neapolitaner (51e) auf, obwohl seine Schreibweise (*ces c*) dies nicht so deutlich werden läßt.

Jeder, noch so kompliziert erscheinende Jazzschluß entspricht doch der klassischen Kadenz, indem er sich auf die Folge D T oder S T zurückführen läßt. Im Beispiel 51f mag die Deutung des 2. Akkords als falscher Neapolitaner reichlich konstruiert erscheinen, sie erklärt aber doch die innere Logik dieser modernen Schlußwendung.

51)

**Klassischer Schluß**      **Jazzschlüsse**

T(=D) T D S T

### Regeln zur Anwendung der Jazzkadenz

Die Akkorde der Jazzkadenz dienen nicht nur zur Vorbereitung der Hauptdominante, sondern — in beliebiger Auswahl unter Beachtung nachstehender Regeln — zur abwechslungsreichen Harmonisierung einer gegebenen Melodie überhaupt.

Die ältere Harmonielehre bezeichnet die Anwendung von Akkorden der Jazzkadenz als »modulatorische Ausweichungen«. Die Möglichkeiten solcher Ausweichungen sind in unserer Jazzkadenz ebenso übersichtlich wie erschöpfend zusammengefaßt, indem die sechs Dominanten und sechs Subdominanten sämtliche überhaupt möglichen Dreiklangsbildungen umfassen. Wir begegnen also bei der Weiterführung der Akkorde derselben Großzügigkeit, die wir schon bei ihrem Aufbau feststellten: theoretisch paßt alles zu allem! Für Einhaltung einer Ordnung sorgt eben die Jazzkadenz, wenn folgende Regeln beachtet werden:

**Grundregel:** Der gegebene Melodieton muß im Kadenzakkord als Dreiklangs- oder Zusatzton enthalten sein.

**Regel 1:** Die verständlichste Reihenfolge der Kadenzakkorde ist:

**D D D D | D und S 2S 3S 4S 5S | D**  
oder ein Teil dieser Folgen,

wobei die einzelnen Dominanten und Subdominanten auch als Moll-Dreiklänge oder im Wechsel von Dur- und Moll-Dreiklängen auftreten können. (Die Parallel-Dreiklänge sind in der Reihe der Moll-Dreiklänge bereits enthalten!)

**Regel 2:** Abweichungen von dieser Reihenfolge, also beliebige Auswahl unter den Kadenzakkorden, verlangen mindestens einen gemeinsamen Ton mit dem vorhergehenden Akkord. Der gemeinsame Ton braucht nicht in derselben Stimme bei beiden Akkorden zu liegen, er braucht überhaupt nicht beide Male zu erklingen (z.B. fortgelassene Quinte eines Dreiklangs!), muß aber theoretisch vorhanden sein.

**Ausnahmen:** Chromatische Akkordrückungen — folglich auch der Neapolitaner in seiner halbstufenweisen Bewegung zur Tonika — haben keinen gemeinsamen Ton. (Beim falschen Neapolitaner aber ist der gemeinsame Ton durch den weggelassenen Grundton gegeben.)

**Merke:** Der gemeinsame Ton ist nicht immer ein Beweis für die Brauchbarkeit einer Akkordführung, sondern es müssen auch die auflösungsbedürftigen Intervalle (kleine Septimen, Nonen) ihren Auflösungston in irgendeiner Stimme des folgenden Akkords vorfinden.

### Methodik der Anwendung

Um nachstehende Melodie mit Hilfe der Jazzkadenz zu harmonisieren, stellt man sich bei jedem einzelnen Melodieton folgende Fragen, die hier mit Beziehung auf den zweiten Melodieton im ersten Takt (g) als Musterbeispiel beantwortet werden.



**1. Frage:** In welchem Dreiklang der Jazzkadenz ist der gegebene Melodieton g als Dreiklangston enthalten oder kann als Zusatzton hinzugefügt werden?

**Antwort:** Der Ton g erscheint in der

**T** als Quinte

**D** als Grundton

**D** als Undezime

**D** als Septime

**D** als vertiefte Terzdezime

**D** als vertiefte None

**D<sup>b9</sup><sub>4</sub>** (Falscher Neapolitaner) als weggelassener Grundton

**S** als None

**2S** als Sexte

**3S** als Terz

**4S** als große Septime



**2. Frage:** Welcher dieser Akkorde hat mit dem vorhergehenden Akkord (C-Dur) in irgendeiner Stimme einen Ton gemeinsam?

**Antwort:** Alle, da das g in jedem Falle gemeinsam ist. Es können also alle oben genannten Akkorde auf C-Dur folgen, da dieser C-Dur-Dreiklang keine auflösungsbedürftigen Intervalle enthält.

Ist dies der Fall, so ist als 3. Frage noch nachzuprüfen, ob im ersten Akkord etwa vorhandene kleine Septimen oder Nonen im nächsten Akkord ihren Auflösungston (in Dur: nächsttiefer Halbton, in Moll: nächsttiefer Ganzton) in irgendeiner Stimme vorfinden. Obwohl diese Forderung im modernen Satz nicht immer beachtet wird, empfiehlt es sich im Anfang doch, sie zu erfüllen.

### Beispiele zur Methodik

52)

**Klassische Kadenz**      **Jazzkadenzen**

(Der gemeinsame Ton ist durch eckige Klammer bezeichnet).

Falscher Neap.

### Literaturbeispiele zur Anwendung der Jazzkadenz

53)

Die früheste jazzähnliche Anwendung der Folge  $\text{D}^7 \text{D}^9$  findet sich in Griegs Klavierkonzert (1879):

Edvard Grieg, A-moll-Konzert  
(Edition Peters)

Die klassische Anwendung der Jazzkadenz gab Ernst Krenek im Blues seiner Oper »Jonny spielt auf«:

Ernst Krenek, op. 45 (Universal-Edition, Wien)

Ein Schulbeispiel der Dominanten-Abfolge 6—5—4—3—2—1 gibt heute der renommierte Jazz-Pianist und -Komponist Horst Jankowski vom Stuttgarter Rundfunkorchester Erwin Lehn (Edition Badenia, Mannheim, Heft 8, 1958):

Und für den Subdominanten-Aufbau 1—2—3—4—5:

Heinz Hötter, »Tanzende Maske«, Edition Marcato, Köln-Weidenpech



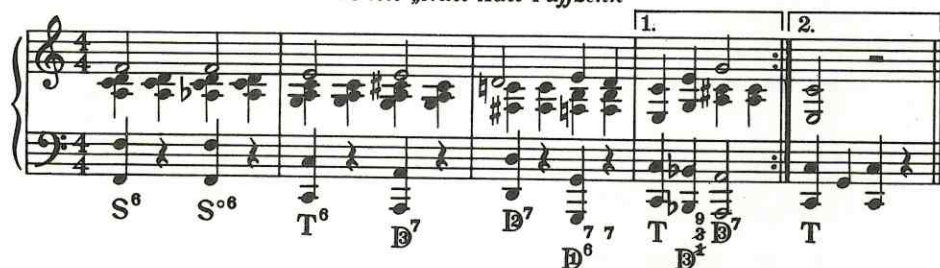
Der ständige Wechsel von »links nach rechts«, von Subdominanten und Dominanten, gewährleistet am besten die halbstufige Bewegung der einzelnen Stimmen. Hier nur andeutungsweise durchgeführt: auf die übliche Tenorbläser-Führung *a gis g fis g* ist in diesem Klavierstück verzichtet.

Duke Ellington, „Flaming Youth“, Verlag Salabert, Paris



Die nicht wechselnde, sondern einseitige Anwendung der Jazzkadenz (D D D) ist so häufig, daß ihr humorvolle Tanzmusiker die Bezeichnung »Modell Null-Acht-Fuffzehn« gegeben haben, in Erinnerung an den immer gleichbleibenden militärischen Drill mit dem Maschinengewehr. Durch Abspielen der einseitigen Jazzkadenz entsteht von selbst eine primitive Schlagermelodie, die in nachstehender oder ähnlicher Folge der Akkorde oft als sog. Mittelstück innerhalb eines Schlagers von den Spielern improvisiert wird.

#### Modell „Null-Acht-Fuffzehn“



#### Aufgaben zur Harmonisierung

(Lösung siehe Anlage II)

54)

a) Zu der nachstehenden, nur auf der Tonika ruhenden Foxtrotmelodie sollen mit Hilfe der Jazzkadenz andere Harmonisierungsmöglichkeiten gefunden werden. (Beachte daß das *e* eine Wechsellote ist, die harmonisch nicht berücksichtigt zu werden braucht.)



b) Zu der nachstehenden, nur auf Tonika und Dominante ruhenden Foxtrotmelodie sollen mit Hilfe der Jazzkadenz möglichst wechselvolle Harmonisierungen gefunden werden, so daß eine bewegte Baßlinie entsteht.



#### Ergänzung zur Aufgabe 46

(Lösung siehe Anlage II)

Man harmonisiere die Originalmelodie 46 nach den nachstehenden Klangsymbolen mit Hilfe der Jazzkadenz, Nr. I—III vierstimmig, Nr. IV sechsstimmig. Beachte in Nr. V die Verlagerung des Grundtons im Vierklang, typisch für Be-Bop-Harmonien, wie sie im nächsten Abschnitt erläutert werden.

$$\text{I. } \left| T \mid D(\text{Sextakk.}) \mid D^9 \mid T^6(\text{Quartsextakk.}) \mid S \mid D^7 \mid T^{b7} \parallel \right.$$

Baß stufenweise abwärts

$$\text{II. } \left| T \mid T(\text{Sextakk.}) \mid D(\text{Sextakk.}) \mid T^p \mid Sp^7 \mid D^{b9} \mid T \parallel \right.$$

$$\text{III. } \left| T \mid D^7 \mid D^{13} \mid D^7 \mid S \mid D^{11} \mid T^9 \parallel \right.$$

$$\text{IV. (6stimmig)} \left| T \mid D^9 \mid S^{7/5} \mid S^{11} \mid S^6 \mid D^7 \mid T^6 \parallel \right.$$

V. (vierstimmig mit Lagenänderung)

$$\text{a) } \left| T^{b9} \mid D^7 \mid D^{b9} \mid T \mid S^{17} \mid D^7 \mid T \parallel \right.$$

Baß: 7      Baß: b5      Baß: 5      Baß: 7      Baß: 3-1

$$\text{b) } \left| T^{b9} \mid D^9 \mid D^{b9} \mid D^{b9} \mid D^{11} \mid D^7 \mid T^{b5} \parallel \right.$$

Baß: b5      Baß: b5



## C. Die melodische Baßlinie

### Treppenbässe

Die früher übliche Tanzbegleitung durch »Grundbaß und Nachschlag« (vgl. Seite 46) ist seit längerem, vor allem aber seit Aufkommen des Schlagbasses in der Jazzbesetzung, einer melodisch bewegten Baßlinie gewichen. Ähnlich wie in den Mittelstimmen der Bläser wurde auch auf dem Klavier aus Gründen der leichteren Spielweise zunächst Stufenmelodik im Baß eingeführt, sog. Treppenbässe, indem entweder unter gleichbleibender Harmonie ein Stück Tonleiter abgespielt wurde (Beispiel 55b, 2. Takt), oder mit Hilfe von Durchgangsnoten eine chromatisch auf- oder absteigende, bei der Harmonisierung berücksichtigte Linie im Baß geschaffen wurde (55a, b, c). Die Jazzkadenz ist jetzt aus den Baßtönen nicht mehr ohne weiteres abzulesen, ist aber tatsächlich vorhanden, wie die Funktionszeichen unter unseren Notenbeispielen zeigen. Allerdings wird nun an Stelle des Dominant-Nonenakkords mit oder ohne Grundton in der Symbolschrift stets der verminderte Septimenakkord eingesetzt, weil er das vorzüglichste Hilfsmittel ist, um im Baß Durchgangstöne zu schaffen.

#### Der verminderte Septimenakkord als Lückenbüßer

Um den Baßschritt von der Subdominante zur Dominante halbstufenweise zu überbrücken, fügt man zwischen beide Akkorde den zur Dominant-Tonleiter gehörigen verminderten Septimenakkord ein, also *fis<sup>v</sup>* zwischen *f* und *g* (Beispiel 55b und c).

Um den Schritt vom Grundbaß zum Terzbaß (Sextakkord) zu überbrücken, fügt man zwei verminderte Septimenakkorde ein, nämlich *d<sup>v</sup>* und *dis<sup>v</sup>* (oder *h<sup>v</sup>*, je nach besser verständlicher Schreibweise) zwischen *c* und *e* im Baß (Beispiel 55a).

#### 55) Treppenbässe

a) verm. Sept.-Akkorde      b) verm. Sept.-Akkorde

c) Locked-hand-Stil

Es leuchtet ein, daß zur Erzielung von Treppenbässen der verminderte Septimenakkord (Beispiel 56b) brauchbarer ist als der Dominant-Nonenakkord (56a), die harmonische Funktion ist aber die gleiche. Aus der leichteren Greifbarkeit im schnellen Spiel erklärt sich das sehr häufige Vorkommen des verminderten Septimenakkords im Jazz.

#### 56)

a) Dominant-Akkord ersetzt durch      b) verm. Sept.-Akkord

#### Angeleichung an den Schlagbaß

Häufiger als Treppenbässe findet sich im modernen Klaviersatz eine Angleichung an den Schlagbaß, die durch Tonleiter-Teilstücke (welche in der Harmonisierung nicht berücksichtigt werden), oder durch Intervallbässe im Sinne der Dreiklangs-Umkehrungen erreicht wird (Beispiel 57a und b). Die letztere Art der Baßführung ist typisch für die Begleitfiguren bestimmter Tänze, wie Habanera, Rumba, Beguine (57c). Am vorteilhaftesten ist eine Mischung von Treppen- und Intervallbässen (57d), was bereits zum kontrapunktischen Cool-Stil überleitet.

#### 57)

a) Rud. H. Martini, „O Barnabas“, Matth. Hohner AG., Musikverlag, Trossingen



b) Arno Steinberger, „Doodl-Deedl-Doo“, Verlag Erich Plessow, Berlin  
(Begleitung)



c) Begleitungsfiguren



d) Wolfgang Lauth, „Sunday picknick“ (Telefunken), Badenia-Verlag, Mannheim



## Verlagerung der Grundtöne

### Be-Bop-Harmonien

Die melodische Baßlinie macht beim Be-Bop (und beim neueren Jazzstil überhaupt) auch vor einer Verlagerung der Grundtöne im alterierten Vier-, Fünf- und Mehrklang nicht halt, während wir bisher festgestellt hatten, daß solche Klänge keine Umkehrungen erfahren, sondern ihren Grundton beibehalten — mit der beinahe einzigen Ausnahme des falschen Neapolitaners. Der Be-Bop aber hat die alte Begleitungsform von »Grundton und Nachschlag« umgeformt, er überläßt den Grundrhythmus allein dem Schlagbaß, und die frühere »rhythmische Gruppe« (Klavier, Gitarre, Akkordeon) ist jetzt im wesentlichen für das Festhalten der Harmonie verantwortlich. Sie kann sich daher jetzt rhythmisch sehr frei bewegen (Beispiel 58d) und im übrigen mehr harmonischen und melodischen Ehrgeiz entwickeln. Das Klavier, für das die nachstehenden Beispiele gedacht sind, ist keineswegs nur noch »Begleitinstrument«. Es bildet oft sehr komplizierte Akkorde und gewinnt aus diesen überall kleine melodische Linien, auf- oder absteigend. Dabei müssen die »Lagen« der Vier-, Fünf- und Mehr-Klänge oft verändert werden, wodurch sie schwerer erkennbar sind. So erscheint in Beispiel 58c

und 58d im ersten Takt ein Nonenakkord, der seine vertiefte Quinte im Baß hat, um hier eine Linie *g ges f g* zu gewinnen. Leider grenzt dieses Verfahren manchmal an manierte Gesuchtheit, in dem Bestreben, außergewöhnliche Reibungsintervalle zu erzielen. So kompliziert aber diese Akkorde auch sein mögen, so folgen sie doch immer noch der klassischen Kadenz, wie Beispiel 58 zeigt.

Wie bereits mehrfach erwähnt, kann die Verlagerung des Grundtons im Akkordsymbol nicht angezeigt werden. Für die Wahl der »Lage« eines Akkords ist außer dem eben erwähnten Effekt seine technische bequeme Greifbarkeit entscheidend.

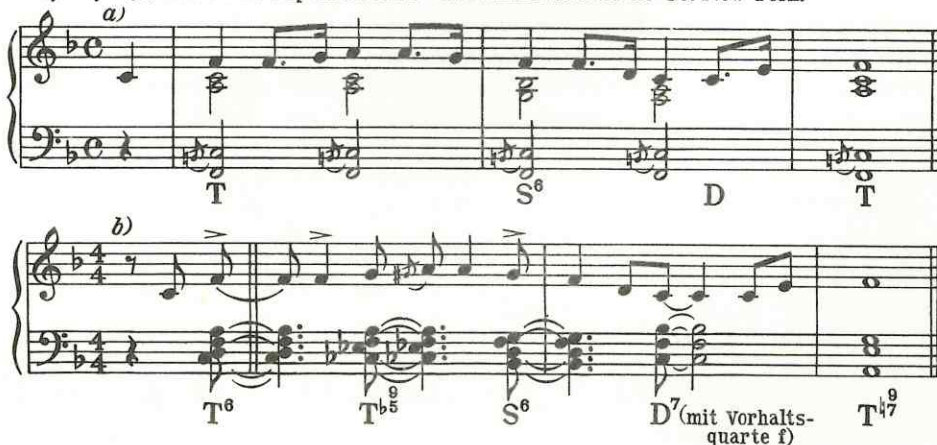
58)



Die Loch-Lomond-Melodie (Beispiel 59a) mit gleichbleibendem Dudelsack-Baß harmonisiert der Be-Bop wie folgt (59b). Durch die Verlagerung der Grundtöne ist im Baß eine melodische Bewegung *c ces b c a* entstanden. Die klassische Kadenz ist beibehalten.

59)

Billy Taylor, „Basic be Be-Bop Instruction“ Chas. H. Hansen Music Co. New York.





## D. Die Modulation

### mit Hilfe der Jazzkadenz

Das vorübergehende Aufsuchen anderer, in der Grundtonart nicht enthaltener, sondern durch die Jazzkadenz gelieferter Akkorde wird musiktheoretisch mit modulierender Ausweichung bezeichnet. Ist das Aufsuchen anderer Tonarten aber nicht nur vorübergehender Art, wie in allen bisherigen Beispielen, sondern verbleibt man in der neuen Tonart, so spricht man von einer Modulation. Der Unterschied wird in den Beispielen 60 und 61 klargemacht.

Wie aus den Beispielen ersichtlich, kommt es bei der Modulation — wie schon bei der vorher geübten Ausweichung — darauf an, die Dominante der neuen Tonart zu deren Vorbereitung zu erreichen. Das Material liefert also wiederum die Jazzkadenz, und es ist, wie vorher, auch bei der Modulation erforderlich, daß die vermittelnde Dominante mindestens einen Ton mit dem vorhergehenden Akkord gemeinsam hat. Schulmäßig vollziehen sich Ausweichung wie Modulation sogar so, daß nicht nur ein einzelner Ton, sondern der ganze Dreiklang beiden Tonarten, der alten wie der neuen, zugehörig sein muß. Er gilt dann gewissermaßen als Drehpunkt der modulatorischen Bewegung und wird in seiner funktionellen Bedeutung »umgedeutet«: was in der alten Tonart Tonika war, wird in der neuen Tonart als Dominante aufgefaßt (Beispiel 60a, 61a), oder die neue Dominante wird aus einem entfernter liegenden Dreiklang der Jazzkadenz der alten Tonart gewonnen (60b, 61b).

Außer der Dominante (mit Septime) kann auch die Tonika mit erhöhter Quinte oder der verminderte Septimenakkord als Drehpunkt der modulatorischen Bewegung dienen. (Siehe unter »Andere Modulationen«.) Auf alle Fälle aber ist es bei einer wirklichen Modulation (nicht bei der Ausweichung) vorteilhaft, wenn die neue Tonart durch ein Auftreten der Dominante (mit Septime) »bestätigt« wird (61a,b). Bei der Ausweichung erfolgt statt der Bestätigung die Rückkehr in die alte Tonart mit Hilfe der alten Dominante (60a,b) oder eine neue Ausweichung.

Einzelne Tonarten können auch im Sprung, ohne Modulation, erreicht werden, vor allem die  ${}_3S$  und  ${}_4S$  (vgl. Beispiel 62).

### 60) Ausweichung

### 61) Modulation

### 62) Übergang ohne Modulation in älterer Tanzmusik

Irving Berlin, copyr. by I. B., Inc. N.Y.

### Ausweichung und Modulation beim Chorusspiel

Unter Chorus (= Refrain) versteht man die Hauptform eines Jazzstücks. Sie besteht aus einem 8-taktigen Hauptthema A, das zweimal wiederholt wird, wobei zwischen die Wiederholungen ein ebenfalls 8-taktiges Mittelstück B eingeschaltet wird. Die Reihenfolge ist A B A, seltener A B A A. Insgesamt hat ein Chorus also 32 Takte. Er kann — je nach beabsichtigter Länge des Musikstücks — als Ganzes oder auch in Teilen einmal oder auch zweimal wiederholt werden.

Unter Chorusspiel versteht man die abwechslungsreiche, meist der Improvisation überlassene Darstellung der Wiederholungen des Hauptthemas A, vor allem bei der geschlossenen Choruswiederholung, aber auch schon innerhalb des ersten Chorusvortrags. Die abwechslungsreiche Darstellung erfolgt durch rhythmische, melodische und klangliche Veränderungen. Bei der Gesamtwiederholung erfährt der Chorus auch eine harmonische Veränderung, indem er in eine andere Tonart transportiert wird. (Gelegentlich findet man auch schon innerhalb des ersten Chorusvortrags eine Transposition des Hauptthemas.) Hier ist also der Platz, an dem beim Chorusspiel eine Modulation erforderlich ist, um die neue Tonart zu erreichen. Sie erfolgt durch ein eingeschobenes 4-taktiges, seltener 8- oder 2-taktiges modulierendes Zwischenspiel.

Innerhalb des ersten Chorusvortrags wird man eine Modulation nur selten, innerhalb des 8-taktigen Hauptthemas nie antreffen, weil die Begrenzung auf 8 Takte nicht genügend Raum gewährt, um eine neue Tonart aufzusuchen und zu bestätigen. Umso mehr begegnet man innerhalb des Hauptthemas den unterschiedlichsten Ausweichungen.



### Die Ausweichung innerhalb des Hauptthemas

Unsere reichhaltige Jazzkadenz ermöglicht es, innerhalb eines Themas nach entfernt liegenden Tonarten auszuweichen, ohne die Grundtonart zu verlassen. Wie in den Beispielen 60 und 61 gezeigt wurde, erreicht man eine neue Tonart, indem man vorher eine der fünf (sechs) Dominanten oder Subdominanten der Jazzkadenz aufsucht und sie in die Hauptdominante der neuen Tonart umdeutet.

#### Die None als Ausweidmittel

Anstelle der Dominante genügt oft die None der neuen Tonika als Ausweidmittel. Die None drängt so stark zur Oktave (also zum Grundton der neuen Tonika!), daß sie die Ausweichung genügend vorbereitet. Diese Art der Ausweichung ist besonders im Locked-hand-Stil gebräuchlich.

#### 63) Ausweichungen im Locked-hand-Stil



#### Die None als Modulationsmittel

##### Das Zwischenspiel

Eine wirkliche Modulation ist erforderlich beim Zwischenspiel, das die Transposition eines Chorus in eine andere Tonart vermitteln soll. Auch hierbei ist die None gut brauchbar. Ein einfaches Modulationsmittel ist, eine Nonen-Akkordkette abwärts oder aufwärts abzuspielen, bis die Dominante der neuen Tonart erreicht ist. Durch Zurückschlagen der None in die Oktave ist die Modulation vollzogen. Durch Wiederholung dieser Maßnahme ist die neue Tonart genügend »bestätigt« (Beispiel 64).

NB. Die melodische Auswertung von solch eintönigen Ketten zeigt Beispiel 65 und 66.

#### 64) Modulierende Nonenakkord-Kette

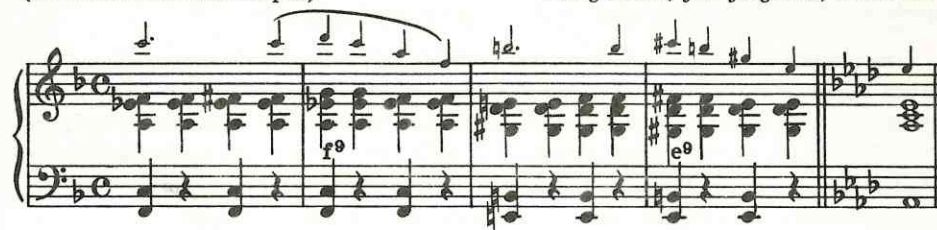


Im nachstehenden Beispiel ist die Modulation in ähnlicher Art vollzogen, nur ist hier ein Bindeglied der Nonenakkord-Kette, nämlich es<sup>9</sup>, ausgelassen. Der gemeinsame Ton (gis-as) genügt als Drehpunkt der Modulation nach As-Dur.

#### 65) Modulationen in älterer Tanzmusik

Franz Grothe, „Du und ich und eine kleine Melodie“,  
(Modulierendes Zwischenspiel)

Verlag Presto, Jac. Jörgensen, Düsseldorf



#### 66)

Lothar Brühne „Verliebte Herzen“, Verlag Corso, Berlin  
(Begleitung: Modulierendes Zwischenspiel)



#### Andere Modulationen

67)

a) von C-Dur nach F-Dur

T T<sup>#5</sup>-D<sup>#5</sup> T D T

b) von C-Moll nach G-Dur

T<sup>o</sup> D T<sup>o</sup> (D=D) T D T

c) von G-Dur nach H-Moll

T S T D S=D T<sup>o</sup>

Neapolitaner in H-Moll

Wie bereits erwähnt, kann sowohl der Tonika-Dreiklang mit erhöhter Quinte (Beispiel 67a) oder ein verminderter Septimenakkord (67b) als Drehpunkt der Modulation dienen. Ebenso wird gern der Neapolitaner verwendet, um mit Rückung oder dazwischengeschalteter neuer Dominante in die neue Tonika überzuleiten (67 c).

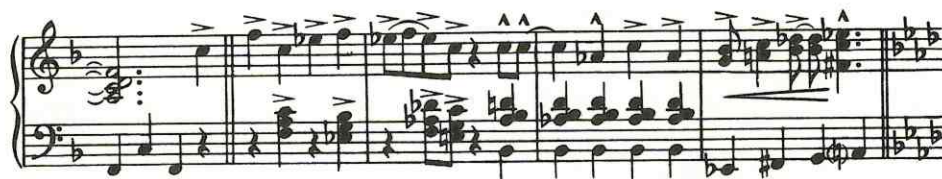


Die Möglichkeiten der Modulation sind so zahlreich, daß sie im Rahmen einer Harmonielehre nur an einigen wenigen Beispielen, welche für die modulierenden Zwischenspiele von besonderer Wichtigkeit sind, aufgezeigt werden konnten.

Das sicherste Bindeglied zwischen zwei Tonarten ist immer der Dominantakkord der neuen Tonart, der aus einem der alten Tonart zugehörigen Akkord durch Umdeutung gewonnen wird. Wir zeigen dies zum Abschluß noch einmal an dem etwas komplizierteren Beispiel 68, das von F-Dur nach As-Dur moduliert. Der eigentliche Drehpunkt der Modulation ist hier der Ton *es* im 1. Takt, die Septime der alten Tonika, die zum Grundton der Dominante der neuen Tonart umgedeutet wird. Dieses Es-Dur ist trotz mannigfacher neuer Ausweichungen vom Schluß des 1. Taktes bis zum 4. Takt herrschend und leitet dann als Dominante, wiederum mit Ausweichungen, zur neuen Tonika As-Dur über. Ungeachtet der zahlreichen Ausweichungen behauptet sich der Ton *es* als Drehpunkt der Modulation im Bewußtsein des Hörers.

68) H. Küster u. H. Lüders, „Der zweite Frühling“. Matth. Hohner AG., Musikverlag, Trossingen

(Akkordeon: Modulierendes Zwischenspiel)



### E. Hinweis auf den linearen Stil

Seit Aufkommen des Cool-Jazz — der eine mehr beherrschte Ausdrucksweise gegenüber dem impulsiveren Hot-Jazz anstrebt — ist der lineare Stil aus der vorklassischen Zeit der europäischen Musik in den Vordergrund getreten. Hierbei interessiert nicht der Ausbau der Akkorde in die Höhe, wie wir ihn in diesem Buche dargestellt haben, sondern die seitliche Bewegung der Einzellinien. Zwei nebeneinander laufende, selbständige Linien können im Zusammenklang nur noch zwei, besonders charakteristische Töne des Akkordsymbols angeben. Wir zeigen dies an der Klavierpartie eines von Wolfgang Lauth („Jazzmusiker des Jahres“ 1958) mit seinem Quartett auf Telefunken L P 65852 aufgenommenen Stückes. Die fehlenden Töne des vom Komponisten eingezeichneten Akkordsymbols werden im Quartett zum Teil durch andere Instrumente ergänzt, im Klaviersatz müssen sie vom geübten Ohr des Hörers ergänzt werden — die Kenntnis der Harmonielehre ist also Voraussetzung zum Verständnis.

69) Wolfgang Lauth, „Goofy“, Edition Columbus, Braunschweig



Der lineare Stil wirkt durchsichtiger als der akkordische. Das Gerry-Mulligan-Quartett verzichtete auf die Mitwirkung des Klaviers, um akkordische Wirkungen auszuschließen. Andere verwenden die Akkordinstrumente streng linear, wie John Lewis im »Modern Jazz Quartet«. Sein berühmtes Stück »Vendôme« (auf »Metronome«-Schallplatte M E P 278) gibt ein Musterbeispiel strenger dreistimmiger Linearität.

Den linearen Stil zu lehren gehört nicht zum Aufgabenbereich einer Harmonielehre, hierfür muß eine Schule des Kontrapunkts zu Rate gezogen werden.

\*



## Anhang

### Die Instrumentation der Akkorde

Eine Harmonielehre kann nicht zugleich eine Instrumentationslehre sein. Trotzdem soll an einem Beispiel gezeigt werden, wie man die einzelnen Akkordtöne am günstigsten auf die Jazzinstrumente aufteilt.

Ein Dreiklang mit Oktavverdoppelung, also ein vierstimmiger Akkord, der am Klavier bequem mit einer Hand dargestellt werden kann, braucht zu seiner Ausführung im Bläuersatz 4 verschiedene Instrumente, nämlich:

4 Saxophone (2 Alt in Es, 2 Tenor in B)	= Saxophonsatz
oder: 3 Trompeten (in B), 1 Posaune (in C)	= Blechsatz
oder: beide Sätze zugleich	= Tutti-Satz

Von diesen Zusammenstellungen gibt es sehr viele Abarten, für kleinere oder größere Besetzungen, die hier nicht erörtert werden können.

Die obige Akkordfolge ist für den Jazz zu primitiv und für die Bläser zu sprunghaft, sie bedarf zum mindesten einer Belebung und Ausfüllung durch Vorhalte.

Ein Vorhalt (vgl. Seite 20) ist eine auf schweren Takteil auftretende Nebennote. Sie kann in mehreren Stimmen gleichzeitig auftreten, also sich zum Vorhaltsakkord auswachsen:

Dieser Akkordfolge fehlen noch, um jazzeigen zu wirken, die Zusatztöne. Der wichtigste Zusatzton ist die Sexte:

Jetzt ist der einzelne Akkord fünfstimmig, braucht also — sofern nicht auf einzelne Akkordtöne (Quinte, Oktave, Grundton, Terz) verzichtet wird — auch fünf verschiedene Instrumente zur Darstellung, nämlich:

Sax I, Alt-Es, doppelt besetzt, oder stattdessen ein Bariton-Es als unten abschließendes Sax V.	oder: Trompete I, B
Sax III, Alt-Es	Trompete III, B
Sax IV, Tenor-B	Trompete II, B
Sax II, Tenor-B	Posaune I, C
	Posaune II, C

oder: beide Sätze zugleich, oder fünfstimmige Auswahl aus beiden.

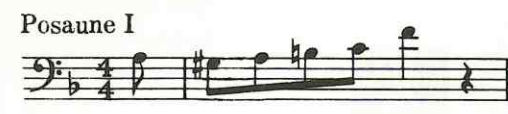


**Merke:** Die unregelmäßige Anordnung der durchnummerierten Bläser erklärt sich daraus, daß der jeweils beste Bläser jeder Instrumentengattung für Chorus- und Solospiel geschont werden und im Satz nicht die hochliegenden, anstrengenden Töne übernehmen soll. Er fungiert also im Satz als »Zweiter«. Aber es sind auch andere Anordnungen gebräuchlich.

Der obige fünfstimmige Klaviersatz verteilt sich wie nebenstehend auf den zehnstimmigen Tutti-Satz, wobei einzelne Akkordtöne doppelt auftreten.

**Merke:**

1. B-Trompete erklingt einen Ganzton tiefer als notiert, B-Saxophon (Tenor) erklingt einen Ganzton plus Oktave tiefer als notiert, Es-Saxophon erklingt eine große Sexte tiefer als notiert.
2. Immer in enger Lage schreiben, weil dann mehr Reibungsintervalle entstehen. Die beiden Sax I aber nicht näher als eine große Sekunde aneinander heranzuführen.
3. Die einzelnen Stimmen möglichst immer parallel führen, weil dies der Eigenart des Jazz entspricht (vgl. Locked-hand-Stil Seite 36). Kreuzen der Stimmen nur dann, wenn dadurch technische Erleichterung für den Bläser geschaffen wird (vgl. Sax III).
4. Das tiefste Instrument — hier Posaune II, im Saxophonsatz allein: Sax II — »schließt« die Akkordfolge nach unten ab, indem es die Melodie eine Oktave tiefer verdoppelt (vgl. Locked-hand-Stil Seite 36).
5. Je kleiner die Besetzung ist, um so mehr muß auf Verdopplungen oder auf unwichtige Einzeltöne des Akkords verzichtet werden. Im nur dreistimmigen Satz z. B. wird zunächst immer auf die höheren Zusatztöne (None usw.) verzichtet, sofern sie nicht Melodietöne sind.





## ***Zur weiteren praktischen Ausbildung***

der in diesem Buche aufgezeigten musikalischen Erfordernisse des Jazz sind vom gleichen Verfasser im gleichen Verlag erschienen:

### **Der Rhythmus in der Jazz- und Tanzmusik**

von Alfred Baresel

mit über 100 Notenbeispielen und Aufgaben

### **Methodischer Lehrgang der Jazzimprovisation**

von Alfred Baresel, 2. Auflage

mit über 100 Notenbeispielen und Aufgaben für die Tasten- und Blasinstrumente

### **Wie spiele ich Jazz auf dem Akkordeon?**

von Alfred Baresel

Kleine Improvisationsschule für Akkordeonisten, wie oben

### **40 Klavierübungen für den modernen Jazzstil**

von Alfred Baresel, 3. Auflage

in Nonen-, Elfer- und Dreizehnerakkorden und ihren Alterierungen

### **Das Geheimnis des guten Klavierklangs**

von Alfred Baresel

Spiel nach dem Akkordsymbol im Locked-Hand-, Be-Bop- und Cool-Stil



MATTH. HOHNER · AG · MUSIKVERLAG  
TROSSINGEN · WÜRTT.



## Die Orthographie der Töne

*Lerne richtig Notenschreiben!*

Erfahrungsgemäß herrscht auf keinem anderen Gebiet der allgemeinen Musiklehre so viel Unsicherheit wie in der Notation, in der richtigen Schreibweise der Noten. Allgemeine Regeln dafür finden sich in den bisherigen Harmonielehrbüchern nicht, vielmehr ist eine einwandfreie Schreibweise erst nach Absolvierung des gesamten, mehrjährigen Harmonielehrkurses möglich. Dies kann einem durchschnittlichen Unterhaltungsmusiker nicht zugemutet werden, es muß ihm auf andere Art, und sei es durch »Eselsbrücken«, geholfen werden. Denn es bedarf keines Hinweises, daß eine richtige Schreibweise der Noten für den angehenden Komponisten, Arrangeur und Kopisten ebenso unerlässlich ist, wie sie dem ausübenden Unterhaltungsmusiker, und zumal dem Improvisator heutiger Prägung, erst das wirkliche Verständnis harmonischer Zusammenhänge zu erschließen vermag.

Einschränkend sei vorher gesagt, daß bei einer auf Vom-Blatt-Spiel berechneten Musiziertart, wie sie der Jazz ist, eine genaue Einhaltung der richtigen Schreibweise nicht immer möglich ist, sofern die Lesbarkeit eines komplizierten Akkords dadurch gefährdet wird. Schon ein Doppel-Be (bb) in einem vielstimmigen Akkord kann den Vom-Blatt-Spieler mehr irritieren, als ihm die orthographisch richtige Schreibweise nützt, und man wird daher öfters dieses Doppel-Be durch den links benachbarten Ton ohne Vorzeichen ersetzt finden. Solche manchmal berechtigten Ausnahmen können aber nicht davon abhalten, die genaue orthographische Schreibweise von vornherein beherrschen zu lernen.

Wir stellen dafür folgende Grundsätze und Regeln auf:

**Regel 1:** Der Grundton eines Akkords ist durch die Tonleiterstufe, auf welcher der Akkord aufgebaut ist, unveränderlich festgelegt (Ausnahmen siehe Regel 6).

**Merke:** Gleichgültig, von welchem Ton aus ich eine Tonleiter beginne, muß jeder Buchstabe unseres Tonalphabets, ob erhöht oder vertieft, einmal in ihr enthalten sein. (Eine Folge *e eis* oder *ges gis* wäre nicht möglich, weil dann ein Tonbuchstabe zweimal in der Tonleiter enthalten ist.)

In Kreuz-Tonleitern kommen nur Akkord-Grundtöne mit oder ohne  $\sharp$ , in Be-Tonleitern nur mit oder ohne  $\flat$  vor. Zwei Ausnahmen: Der Grundton des verminderten Septimenakkords in den Be-Tonleitern D-Moll und G-Moll wird mit  $\sharp$  geschrieben.

**Regel 2:** Die Dreiklangstöne eines Akkordes werden ausschließlich aus den Tönen der Tonleiter bestritten, welcher der Grundton des Akkords angehört.

© 1953/63 Marth, Hohner AG., Musikverlag, Trossingen (Württ.)

Alle Rechte vorbehalten. Eigentum des Verlages für alle Länder. Nachdruck, auch einzelner Teile oder Formulierungen, ist nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages gestattet.

ng der Jazzmusiker,  
er modernen Kunst-  
azz in harmonischer  
artige Gruppierung  
nacht zu haben, wo-

gaben der modernen  
rängeuren stammen  
und müssen von den  
idert werden. Dabei

htigkeit (und damit  
angsintervallen (vgl.

lung seiner Einzel-  
en aber zu eng gela-  
g), die rechte zwei  
exten-Nonenakkord  
urde erst um unsere  
also gegenüber dem

: Terzenfolge (c e g  
erreicht, wenn man  
en Grundton c ver-  
i: Quarten (d g und  
leicht aufgefunden,  
n Hand den Grund-  
r aus abwärts zwei

nwirkung von selbst  
chen Ton f (11) auf-  
nistenhand greifbar,  
truments. Die wirk-  
herum“ (sofern das  
arinette — überspie-  
d eine Oktave tiefer  
rechte (im Diskant)  
mlich die polytonale  
Zerbindung, die vom  
aus gewürdigt wird.  
rechts df(oder fis)a.

sile oder Formulierungen, ist



## Das Geheimnis des guten Klaviersatzes

Keiner der in diesem Buche beschriebenen Akkorde ist eine Erfindung der Jazzmusiker, vielmehr sind alle von ihnen verwendeten Zusammenklänge in der modernen Kunstmusik seit Richard Wagner bereits enthalten. Das Verdienst des Jazz in harmonischer Beziehung beruht aber darauf, diese modernen Akkorde durch neuartige Gruppierung ihrer Einzeltöne besonders wirksam und allgemeinverständlich gemacht zu haben, wodurch die moderne Harmonik popularisiert wurde.

Die üblichen Klavier-Direktionsstimmen und Klavier-Einzelausgaben der modernen Tanz- und Unterhaltungsmusik — sofern sie nicht von Meister-Arrangeuren stammen — bieten noch nicht diese wirksamste Anordnung der Akkordtöne und müssen von den Ensemblepianisten oder Alleinunterhaltern improvisierend abgeändert werden. Dabei sind folgende Regeln zu beachten.

Das Geheimnis des guten Klaviersatzes liegt in der Durchsichtigkeit (und damit leichteren Verständlichkeit) des Akkords, abgesehen von den Reibungsintervallen (vgl. Seite 29), die natürlich eng benachbarte Einzeltöne aufweisen.

Der **Sexten-Nonenakkord** (Seite 21) ist in schulmäßiger Anordnung seiner Einzeltöne (c e g a d) nur für den Locked-hand-Stil brauchbar, im übrigen aber zu eng gelagert. Im guten Klaviersatz erhält die **linke Hand die Quinte (c g)**, die **rechte zwei leicht auffindbare Quartan (e a und a d)**. Dadurch wirkt der Sexten-Nonenakkord durchsichtiger und zugleich moderner. Denn die Quartanfolge wurde erst um unsere Jahrhundertwende (durch Debussy) in die Musik eingeführt, hat also gegenüber dem alten Terzaufbau der Akkorde etwas Neuartiges.

Beim **Septimen-Nonenakkord** (Seite 22) wirkt die schulmäßige Terzenfolge (c e g b d) besonders „abgenutzt“. Die erstrebte Quartanwirkung wird erreicht, wenn man diesen Akkord statt fünfstimmig jetzt sechsstimmig setzt, also den Grundton c verdoppelt. Die **linke Hand erhält die Septime (c b)**, die **rechte zwei Quartan (d g und g c)**. Dieser den heutigen Pianisten noch ungewohnte Akkord wird leicht aufgefunden, wenn sich der Spieler zur Regel macht, mit dem 5. Finger der rechten Hand den Grundton (c) im doppelten Oktavabstand zu verdoppeln und von hier aus abwärts zwei Quartan zu bilden.

Beim **Elfer-Akkord** (Seite 22) würde sich die gewünschte Quartanwirkung von selbst ergeben, wenn man dem bisherigen rechten Gebilde den erforderlichen Ton f (11) aufsetzte (d g c f). Dieser Akkord ist aber nur einer sehr großen Pianistenhand greifbar, und außerdem liegt dieses hohe f bereits im Bereich des Melodieinstruments. Die wirksamsten Töne auf dem Klavier liegen immer „um das Schlüsselloch herum“ (sofern das Klavier nicht die Melodiestimme — nach Art der überlagerten Klarinette — überspielen soll). Für Begleitungszwecke ist es also besser, den Elfer-Akkord eine Oktave tiefer zu legen und so aufzuteilen, daß die **linke Hand c e g** und die **rechte (im Diskant) b d f** erhält. Dadurch erhält man eine andere moderne Wirkung, nämlich die polytonale (links C-dur, rechts B-dur im Zusammenklang), eine klangliche Verbindung, die vom heutigen Hörer leicht aufgenommen und als Reizwirkung durchaus gewürdigt wird. Dies gilt ebenso für den **Dreizehner-Akkord**: links c e g (oder b) und rechts d f (oder fis) a.

## Zur „Jazz-Harmonielehre“ von Alfred Baresel

### Die Orthographie der Töne

*Lerne richtig Notenschreiben!*

Erfahrungsgemäß herrscht auf keinem anderen Gebiet der allgemeinen Musiklehre so viel Unsicherheit wie in der Notation, in der richtigen Schreibweise der Noten. Allgemeine Regeln dafür finden sich in den bisherigen Harmonielehrbüchern nicht, vielmehr ist eine einwandfreie Schreibweise erst nach Absolvierung des gesamten, mehrjährigen Harmonielehrkurses möglich. Dies kann einem durchschnittlichen Unterhaltungsmusiker nicht zugemutet werden, es muß ihm auf andere Art, und sei es durch »Eselsbrücken«, geholfen werden. Denn es bedarf keines Hinweises, daß eine richtige Schreibweise der Noten für den angehenden Komponisten, Arrangeur und Kopisten ebenso unerlässlich ist, wie sie dem ausübenden Unterhaltungsmusiker, und zumal dem Improvisator heutiger Prägung, erst das wirkliche Verständnis harmonischer Zusammenhänge zu erschließen vermag.

Einschränkend sei vorher gesagt, daß bei einer auf Vom-Blatt-Spiel berechneten Musizierart, wie sie der Jazz ist, eine genaue Einhaltung der richtigen Schreibweise nicht immer möglich ist, sofern die Lesbarkeit eines komplizierten Akkords dadurch gefährdet wird. Schon ein Doppel-Be (bb) in einem vielstimmigen Akkord kann den Vom-Blatt-Spieler mehr irritieren, als ihm die orthographisch richtige Schreibweise nützt, und man wird daher öfters dieses Doppel-Be durch den links benachbarten Ton ohne Vorzeichen ersetzt finden. Solche manchmal berechtigten Ausnahmen können aber nicht davon abhalten, die genaue orthographische Schreibweise von vornherein beherrschen zu lernen.

Wir stellen dafür folgende Grundsätze und Regeln auf:

- Regel 1:** Der Grundton eines Akkords ist durch die Tonleiterstufe, auf welcher der Akkord aufgebaut ist, unveränderlich festgelegt (Ausnahmen siehe Regel 6).
- Merke:** Gleichgültig, von welchem Ton aus ich eine Tonleiter beginne, muß jeder Buchstabe unseres Tonalphabets, ob erhöht oder vertieft, einmal in ihr enthalten sein. (Eine Folge e eis oder ges gis wäre nicht möglich, weil dann ein Tonbuchstabe zweimal in der Tonleiter enthalten ist.)
- In Kreuz-Tonleitern kommen nur Akkord-Grundtöne mit oder ohne #, in Be-Tonleitern nur mit oder ohne b vor. Zwei Ausnahmen: Der Grundton des verminderten Septimenakkords in den Be-Tonleitern D-Moll und G-Moll wird mit # geschrieben.
- Regel 2:** Die Dreiklangstöne eines Akkordes werden ausschließlich aus den Tönen der Tonleiter bestritten, welcher der Grundton des Akkords angehört.



Die einzige Möglichkeit, diese Divergenz von Griffschrift und harmonischer Bedeutung auszugleichen, besteht in dem - von vielen Arrangeuren bereits angewandten - Kompromißverfahren, auf funktionelle Hinweise im Klangsymbol ganz zu verzichten und den Akkord nur ziffernmäßig zu bezeichnen.



Übliche Akkord-Symbolschrift („Griffschrift“):

$g^{m7}$        $g^v$        $f$

Harmonisch richtige Akkord-Symbolschrift:

$e^v$

Kompromißverfahren:

$g^{mb56}$

### Zusammenfassung:

*Die Schreibweise eines Tones ergibt sich aus der Bewegungsrichtung*

Für die Schreibweise eines Tones ist stets entscheidend, wohin er führt, und nicht: woher er kommt. Es muß also heißen:

$c$  des  $c$

aber:  $c$  cis  $d$

Denn abwärts weitergeführte Töne werden mit  $b$  geschrieben, aufwärts weitergeführte Töne werden mit  $\sharp$  geschrieben.

Aus unseren Regeln lassen sich für den Anfänger folgende Notationsmerkmale ableiten. Es wird geschrieben:

#### Die große Terz

in allen Kreuz-Tonarten: mit Kreuz

Ausnahme: G-Dur

in allen Be-Tonarten: ohne Vorzeichen

Ausnahme: Ges-Dur

#### Die kleine Terz

in allen Moll-Kreuz-Tonarten: ohne Vorzeichen

Ausnahme: Dis-Moll

in allen Moll-Be-Tonarten: mit Be

Ausnahme: D-Moll

Die kleine Septime und None stets mit Be oder ohne Vorzeichen, niemals mit Kreuz.

Vertieft man einen dieser Intervalltöne, so wird

in der Kreuz-Tonart aus  $\sharp$  ein  $\flat$ , und eine Note ohne Vorzeichen erhält  $b$

in der Be-Tonart aus  $b$  ein  $bb$ , und eine Note ohne Vorzeichen erhält  $b$ .

Erhöht man einen dieser Intervalltöne, so wird

in der Kreuz-Tonart aus  $\sharp$  ein  $\times$ , und eine Note ohne Vorzeichen erhält  $\sharp$

in der Be-Tonart aus  $b$  ein  $\sharp$ , und eine Note ohne Vorzeichen erhält  $\sharp$ .

## Das Geheimnis des guten Klaviersatzes

Keiner der in diesem Buche beschriebenen Akkorde ist eine Erfindung der Jazzmusiker, vielmehr sind alle von ihnen verwendeten Zusammenklänge in der modernen Kunstmusik seit Richard Wagner bereits enthalten. Das Verdienst des Jazz in harmonischer Beziehung beruht aber darauf, diese modernen Akkorde durch neuartige Gruppierung ihrer Einzeltöne besonders wirksam und allgemeinverständlich gemacht zu haben, wodurch die moderne Harmonik popularisiert wurde.

Die üblichen Klavier-Direktionsstimmen und Klavier-Einzelausgaben der modernen Tanz- und Unterhaltungsmusik — sofern sie nicht von Meister-Arrangeuren stammen — bieten noch nicht diese wirksamste Anordnung der Akkordtöne und müssen von den Ensemblepianisten oder Alleinunterhaltern improvisierend abgeändert werden. Dabei sind folgende Regeln zu beachten.

Das Geheimnis des guten Klaviersatzes liegt in der Durchsichtigkeit (und damit leichteren Verständlichkeit) des Akkords, abgesehen von den Reibungsintervallen (vgl. Seite 29), die natürlich eng benachbarte Einzeltöne aufweisen.

Der **Sexten-Nonenakkord** (Seite 21) ist in schulmäßiger Anordnung seiner Einzeltöne ( $c$   $e$   $g$   $a$   $d$ ) nur für den Locked-hand-Stil brauchbar, im übrigen aber zu eng gelagert. Im guten Klaviersatz erhält die linke Hand die Quinte ( $c$   $g$ ), die rechte zwei leicht auffindbare Quartan ( $e$   $a$  und  $a$   $d$ ). Dadurch wirkt der Sexten-Nonenakkord durchsichtiger und zugleich moderner. Denn die Quartanfolge wurde erst um unsere Jahrhundertwende (durch Debussy) in die Musik eingeführt, hat also gegenüber dem alten Terzaufbau der Akkorde etwas Neuartiges.

Beim **Septimen-Nonenakkord** (Seite 22) wirkt die schulmäßige Terzenfolge ( $c$   $e$   $g$   $b$   $d$ ) besonders „abgenutzt“. Die erstrebte Quartanwirkung wird erreicht, wenn man diesen Akkord statt fünfstimmig jetzt sechsstimmig setzt, also den Grundton  $c$  verdoppelt. Die linke Hand erhält die Septime ( $c$   $b$ ), die rechte zwei Quartan ( $d$   $g$  und  $g$   $c$ ). Dieser den heutigen Pianisten noch ungewohnte Akkord wird leicht aufgefunden, wenn sich der Spieler zur Regel macht, mit dem 5. Finger der rechten Hand den Grundton ( $c$ ) im doppelten Oktavabstand zu verdoppeln und von hier aus abwärts zwei Quartan zu bilden.

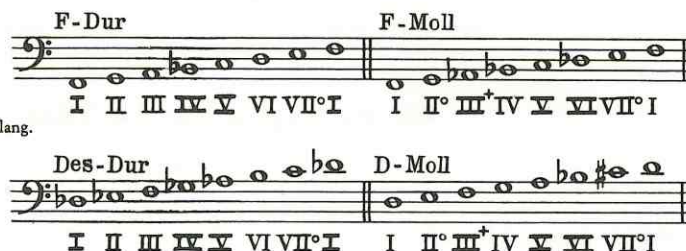
Beim **Elfer-Akkord** (Seite 22) würde sich die gewünschte Quartanwirkung von selbst ergeben, wenn man dem bisherigen rechten Gebilde den erforderlichen Ton  $f$  (11) aufsetzte ( $d$   $g$   $c$   $f$ ). Dieser Akkord ist aber nur einer sehr großen Pianistenhand greifbar, und außerdem liegt dieses hohe  $f$  bereits im Bereich des Melodieinstruments. Die wirksamsten Töne auf dem Klavier liegen immer „um das Schlüsselloch herum“ (sofern das Klavier nicht die Melodiestimme — nach Art der überlagerten Klarinette — überspielen soll). Für Begleitungszwecke ist es also besser, den Elfer-Akkord eine Oktave tiefer zu legen und so aufzuteilen, daß die linke Hand  $c$   $e$   $g$  und die rechte (im Diskant)  $b$   $d$   $f$  erhält. Dadurch erhält man eine andere moderne Wirkung, nämlich die polytonale (links C-dur, rechts B-dur im Zusammenklang), eine klangliche Verbindung, die vom heutigen Hörer leicht aufgenommen und als Reizwirkung durchaus gewürdigt wird. Dies gilt ebenso für den **Dreizehner-Akkord**: links  $c$   $e$   $g$  (oder  $b$ ) und rechts  $d$   $f$  (oder  $f$ is)  $a$ .



Beispiele:

Ziffer mit dicken Balken ergibt:  
Dur-Dreiklang,

mit dünnen Balken: Moll-Dreiklang.

mit Kringel: verminderten  
Dreiklang,mit + -Zeichen: übermäßi-  
gen Dreiklang

**Regel 3:** Die Schreibweise der übrigen Akkordtöne (Zusatztöne) richtet sich nach ihrer stufenweisen Entfernung vom Grundton innerhalb der Tonleiter. Sie werden deshalb auch Intervalltöne genannt.

**Regel 4:** Ein in der Tonleiter nicht enthaltener (alterierter) Akkordton wird in seiner Schreibweise stets vom Intervallton abgeleitet.

**Merke:** Eine Septime muß auch wirklich eine Septime sein! Dies muß in der Notenschrift eindeutig zum Ausdruck kommen. Die 7. Stufe der Des-Dur-Tonleiter heißt c, also muß die kleine Septime, in der Tonleiter nicht enthalten, von c abgeleitet und *ces* geschrieben werden, niemals *b*.

### Bildliche Veranschaulichung unserer Regeln

Die richtige Notenschreibweise veranschaulicht uns bildlich der verminderte Septimenakkord auf der siebenten Stufe der achtstufigen Tonleiter, da er vollkommen symmetrisch gebaut ist (aus lauter kleinen Terzen bestehend).

#### Symmetrie des Notenbildes

in der F-Tonart:

richtig: falsch: richtig:



in der D-Tonart:

richtig: falsch: richtig:



Die zweite, in Viertelnoten angegebene Schreibweise wäre falsch, was schon daraus ersichtlich, daß die Symmetrie des Notenbildes aufgehoben wäre. Wenn alle Noten des verminderten Septimenakkords in der Grundlage (Grundton: 7. Stufe der Auflösungstonart) a u f den Linien, oder alle Noten zwischen den Linien stehen, ist die Schreibweise richtig.

Um einen verminderten Septimenakkord in jeder Lage richtig zu schreiben und richtig weiterzuführen, muß man also folgende zwei Fragen stellen:

**Frage 1:** Wie heißt der Benennungston des verminderten Septimenakkords?

**Antwort:** Man verändert die Einzeltöne des Akkords so lange in ihrer vertikalen Anordnung, bis ein symmetrisches Gebilde entstanden ist. Dann wird der Akkord nach seinem tiefsten Ton benannt.

Benennungston: e<sup>v</sup>

**Frage 2:** In welcher Moll-Tonleiter steht der aufgefundene Benennungston auf der 7. Stufe der Tonleiter?

**Antwort:** Die aufgefundene Moll-Tonleiter liefert die Töne für den verminderten Septimenakkord und bestimmt seine Auflösungstonart. Steht der Benennungston z. B. auf der 7. Stufe der D-Moll-Tonleiter, so wird er nach D-Moll oder D-Dur aufgelöst. Je nachdem, ob die einzelnen Akkordtöne dabei aufwärts oder abwärts schreiten, werden sie mit # oder b geschrieben.

Danach ergeben sich vier verschiedene Schreibnotwendigkeiten für den gleichklingenden, aber anders weitergeführten Akkord:

Benennungston: cis<sup>v</sup>e<sup>v</sup>ais<sup>v</sup>g<sup>v</sup>

Auflösungstonart: d

f

h

as

Hieraus läßt sich eine weitere allgemeingültige orthographische Regel ableiten:

**Regel 5:** Jeder Ton eines Akkords, der eines Vorzeichens bedarf, wird mit # geschrieben, wenn er einmalig halbstufenweise aufwärts weitergeführt wird, und mit b geschrieben, wenn er einmalig halbstufenweise abwärts weitergeführt wird (Beispiele oben).

**Ausnahmen:** Bei mehrmaligem halbstufenweisen Weiterschreiten, wenn also der fragliche Ton nur Durchgangston einer chromatischen Rückung ist (nachstehende Beispiele a und b) können # Töne auch abwärts und b Töne auch aufwärts geführt werden. Ebenso bildet eine Ausnahme der Neapolitaner Akkord (vgl. Lehrbuch Seite 34), welcher einer chromatischen Rückung gleichkommt (h<sup>7</sup> in Beispiel c).



Die Schreibweise der **chromatischen Tonleiter** (besser: chromatischen Reihe) bestätigt zunächst unsere Regel 5, indem alle aufwärts weitergeführten Töne mit # und alle abwärts weitergeführten mit b geschrieben werden.

**Aufwärts:** c cis d dis e f fis g gis a ais h

**Abwärts:** c h b a as g ges f e es d des

Beim Akkordaufbau auf dieser Reihe aber tritt zum erstenmal die Orthographie hinter der besseren Lesbarkeit zurück. In den nachstehend in Viertelnoten verzeichneten Fällen sind der Grundton (und entsprechend die Dreiklangs- und evtl. Zusatztöne) geändert. Denn Es-Dur ist leichter lesbar als Dis-Dur.



Frage 2: In welcher Moll-Tonleiter steht der aufgefundene Benennungston auf der 7. Stufe der Tonleiter?

Antwort: Die aufgefundene Moll-Tonleiter liefert die Töne für den verminderten Septimenakkord und bestimmt seine Auflösungstonart. Steht der Benennungston z. B. auf der 7. Stufe der D-Moll-Tonleiter, so wird er nach D-Moll oder D-Dur aufgelöst. Je nachdem, ob die einzelnen Akkordtöne dabei aufwärts oder abwärts schreiten, werden sie mit  $\sharp$  oder  $\flat$  geschrieben.

Danach ergeben sich vier verschiedene Schreibnotwendigkeiten für den gleichklingenden, aber anders weitergeführten Akkord:

Benennungston: cis<sup>v</sup> e<sup>v</sup> ais<sup>v</sup> g<sup>v</sup>

Auflösungstonart: d f h as

Hieraus läßt sich eine weitere allgemeingültige orthographische Regel ableiten:

**Regel 5:** Jeder Ton eines Akkords, der eines Vorzeichens bedarf, wird mit  $\sharp$  geschrieben, wenn er einmalig halbstufenweise aufwärts weitergeführt wird, und mit  $\flat$  geschrieben, wenn er einmalig halbstufenweise abwärts weitergeführt wird (Beispiele oben).

**Ausnahmen:** Bei mehrmaligem halbstufenweisen Weiterschreiten, wenn also der fragliche Ton nur Durchgangston einer chromatischen Rückung ist (nachstehende Beispiele a und b) können  $\sharp$  Töne auch abwärts und  $\flat$  Töne auch aufwärts geführt werden. Ebenso bildet eine Ausnahme der Neapolitaner Akkord (vgl. Lehrbuch Seite 34), welcher einer chromatischen Rückung gleichkommt (h<sup>7</sup> in Beispiel c).

Die Schreibweise der **chromatischen Tonleiter** (besser: chromatischen Reihe) bestätigt zunächst unsere Regel 5, indem alle aufwärts weitergeführten Töne mit  $\sharp$  und alle abwärts weitergeführten mit  $\flat$  geschrieben werden.

**Aufwärts:** c cis d dis e f fis g gis a ais h

**Abwärts:** c b b a as g ges f e es d des

Beim Akkordaufbau auf dieser Reihe aber tritt zum erstenmal die Orthographie hinter der besseren Lesbarkeit zurück. In den nachstehend in Viertelnoten verzeichneten Fällen sind der Grundton (und entsprechend die Dreiklangs- und evtl. Zusatztöne) geändert. Denn Es-Dur ist leichter lesbar als Dis-Dur.

Daraus ergibt sich als Einschränkung von Regel 1 und 5:

**Regel 6:** Bei chromatischen Akkordrückungen, also bei halbstufenweiser Bewegung aller Akkordtöne, entscheidet die bessere Lesbarkeit über die Schreibweise.

Eine weitere Ausnahme von unserer Regel 5 verlangt die Auflösung einer Alterierung. Der alterierte Dreiklang c e gis (erhöhte Quinte) kann nicht nur nach c e a weitergeführt, sondern auch nach c e g zurückgeführt werden. In diesem Fall schreitet also der  $\sharp$  Ton ausnahmsweise abwärts weiter.

Die in Anlage I, Seite III oben gegebenen Notenbeispiele könnten zu der Annahme verleiten, daß ein verminderter Septimenakkord der 7. Stufe nur nach der 8. Stufe, nach Dur oder Moll, aufgelöst werden kann. Dies ist natürlich nicht der Fall. Vielmehr wurde bereits auf Seite 44 des Lehrbuchs gesagt, daß terzverwandte Akkorde zum Ersatz der Stammakkorde herangezogen werden können.

a) Ein verminderter Septimenakkord kann außer nach dem Dur-Dreiklang der 8. Stufe auch - ohne Verletzung unserer orthographischen Regeln - nach dessen aufwärts gerichteten Terzverwandtschaften aufgelöst werden, also cis<sup>v</sup> nach D-Dur, Fis-Moll, A-Dur. (Vergl. Notenbeispiel a). Die letzte Auflösung wirkt matt, da nur ein einziger Ton weiterschreitet, das  $\flat$  zum a, der daher eher als eine Vorhalterscheinung aufzufassen ist.

b) Ein verminderter Septimenakkord kann außer nach dem Moll-Dreiklang der 8. Stufe auch - ohne Verletzung unserer orthographischen Regeln - nach dessen abwärts gerichteten Terzverwandtschaften aufgelöst werden, also cis<sup>v</sup> nach D-Moll, B-Dur, G-Moll, Es-Dur (Neapolitaner). (Vgl. Notenbeispiel b).

cis<sup>v</sup> d fis<sup>m</sup> a cis<sup>v</sup> d<sup>m</sup> b g<sup>m</sup> es

\*

Es sei noch darauf aufmerksam gemacht, daß die übliche Akkord-Symbolschrift in der Bezeichnung der verminderten Septimenakkorde leider sehr willkürlich und zumeist harmonisch unrichtig verfährt. Wie aus dem Notenbeispiel ersichtlich, bedient sich die Symbolschrift beim verminderten Septimenakkord der - vom Akkordeon übernommenen - sogenannten „Griffschrift“ und bezeichnet den auf dem Ton g ruhenden verminderten Septimenakkord als g<sup>v</sup>. In Wirklichkeit aber handelt es sich gar nicht um einen g<sup>v</sup>-Akkord (denn dann müßte er mit fes statt e geschrieben werden), sondern um eine Umkehrung des e<sup>v</sup>-Akkords, der sich nach der 8. Stufe (F-Dur) auflöst.