

Arbeitsblatt 1: Akkordtypen, Akkordverbindungen und elementare Voicings

Traditionell arbeitet die Jazztheorie mit den internationalen Akkordbezeichnungen und, wenn ein gewisser Grad an Abstraktion gefordert ist, mit Stufenchiffren. Nachfolgend werden die Stufenchiffren im Sinne der deutschen Tradition verwendet: Dur- und Mollstufen werden gleichermaßen mit großen römischen Ziffern bezeichnet. Dies geschieht aus zwei Gründen:

1. Die meisten Jazz-Standards stehen in Dur. Beginnt ein Song in Moll, so endet er doch zumeist in der parallelen Durtonart (bzw. eigentlich umgekehrt: das Stück beginnt in der Mollparallele).
2. Die in Moll üblichen Klänge werden als alterierte Formen von Durakkorden aufgefasst.

Das Grundprinzip der Harmonik des traditionellen Jazz (Swing, Bebop) lautet: es werden ganz überwiegend starke, *authentische* Akkordprogressionen verwendet. Dies sind

- ganz überwiegend der Quintfall, d. h. mehr oder weniger lange Ausschnitte aus der Quintfallsequenz,
- einzelne fallende Terzverwandtschaften,
- selten steigende Sekunden.

Die Urkadenz des Jazz ist nicht die IV-V-I-Kadenz, sondern die II-V-I-Kadenz. Eine fallende Terzverwandtschaft kommt im sog. *Turnaround* zum Einsatz, welcher die Quintfallkette um ein weiteres Glied erweitert und an die klassische Fante-Sequenz erinnert. Sekundverhältnisse kommen zwischen der Position der S und der D praktisch nicht vor, gerne aber in der sog. *Backdoor-Kadenz*, um einen Weg aus der Subdominante heraus zu gewinnen: I-IV-♭VII-I.¹

II-V-I-KADENZ TURNAROUND BACKDOOR-KADENZ

Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Cmaj⁷ Am⁷ Dm⁷ G⁷ Cmaj⁷ Fmaj⁹ B♭⁷ Cmaj⁷

II V I I VI II V I IV ♭VII II

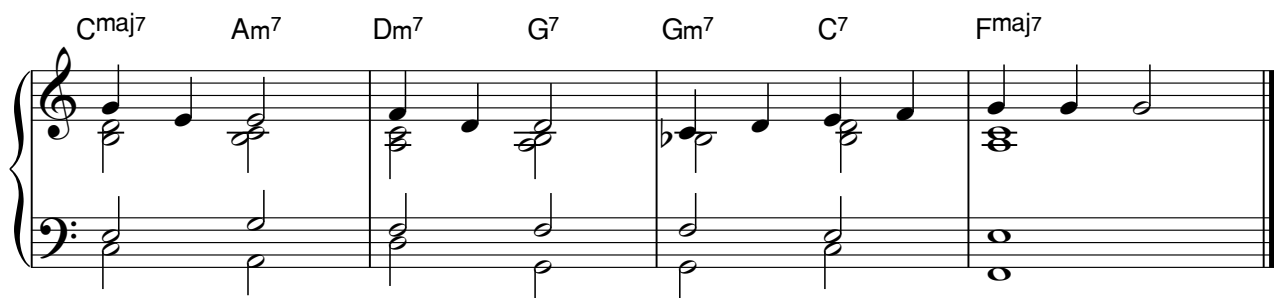
QUINTFÄLLE TERZFALL STEIGENDE SEKUNDE

Wer eine gegebene Stimme harmonisieren (arrangieren) möchte, muss dabei gegenüber der traditionellen Harmonik umdenken.

¹ Die ♭VII ist, wie später gezeigt werden wird, ein Derivat der im Musical gerne verwendeten Mollsubdominante.

- In der traditionellen Harmonielehre bedeutet „harmonisieren“, einer Melodie passende, d. h. mit der Oberstimme nicht kollidierende bzw. dissonierende Akkorde zu unterlegen.
- Im Jazz liegt das Augenmerk darauf, gute Harmoniefolgen, sog. *Changes*, anzuwenden, welche der Melodik nicht elementar zuwiderlaufen, ansonsten aber immer passen werden.

Im folgenden Arrangement des bekannten Kinderliedes teilweise Akkorde eingesetzt, welche die Melodietöne als im traditionellen Sinn akkordfremd erscheinen lassen. Im Sinne der Jazzharmonik handelt es sich aber um akkordeigenes Material, erlaubte Spannungstöne, *Tensions* genannt. Aus traditioneller Sicht ist auch die Auffassung der Takte 3 und 4 als F-dur recht befremdend.



Internationale Akkordbezeichnungen und Akkordtypen

Für alle praktischen Zwecke werden im Jazz die internationalen Akkordbezeichnungen verwendet. Dabei gilt:

- Akkorde werden nach dem Fundamentton der Terzschichtung (im Sinne der Stufentheorie) benannt.
- Bei den so entstehenden Klängen handelt es sich stets um Akkorde mit großer Terz, also Durakkorde. Beispiele: A=A-dur, E=E-dur.
- „Schwarze Tasten“ werden durch ein vorgeschaltetes Versetzungszeichen ausgedrückt: #F=Fis-dur, bA=As-dur.
- Dabei bedeutet international B das deutsche H-dur. Das deutsche B-dur wird also als bB bezeichnet.
- Mollakkorde (allgemein Akkorde mit kleiner Terz) werden durch ein „m“ nach dem Akkordbuchstaben chiffriert, oder auch durch ein hochgestelltes Minuszeichen: Am=a-moll, bE⁻=es-moll.
- Verminderte Dreiklänge werden entweder durch den hochgestellten Halbkreis oder – wie hier auch – als Mollakkorde (Akkorde mit kleiner Terz) mit tieferterterter Quinte aufgefasst, was durch den (hochgestellten) Zusatz ^(b5) ausgedrückt wird (siehe unten).

Der Basisklang für alle Jazzakkorde ist nicht der Dreiklang, sondern der Septakkord, also ein Vierklang. Die Norm ist dabei, dass die Septime klein ist (was im Falle von Durakkorden zwanglos Dominantseptakkorde erzeugt). Große Septimen müssen vermerkt werden.

Gebräuchlich sind dazu die Zusätze *maj* oder *mj* oder noch kürzer *j* oder das Symbol eines kleinen, gleichseitigen Dreiecks.

Je nach Größe der Terz, der Quinte und der Septime entstehen verschiedene Akkordtypen und -funktionen, hier die wichtigsten (nicht alle) nach Komplexität der Chiffrierung geordnet:

- Durakkord mit kleiner Septime, z. B. $\flat B7$: Dominante bzw. V^7
- Mollakkord mit kleiner Septime, z. B. Dm^7 : häufig Prädominante (II), aber auch die in Dur leitereigene VI bzw. III.
- Halbverminderter Septakkord, z. B. $Em^{7(b5)}$: meist Prädominante, II in Moll-Kadenzzusammenhängen
- Durakkord mit großer Septime, z. B. C^{maj7} : Durtonika (I), selten leitereigener Septakkord der IV (Subdominante).

Häufig werden abschließende Tonikaakkorde nicht als maj^7 chiffriert, sondern als Akkord mit Sextzusatz, z. B. C^6 statt C^{maj7} . Dies ist immer dann der Fall, wenn der Grundton in der Melodiestimme liegt (was ja beinahe die Norm ist). Dann würde sich die große 7 mit der 8 in der Oberstimme unangenehm reiben, entweder als kleine Sekunde oder als kleine None.¹

Die II-V-I-Kadenz mit zweistimmigen Voicings

Grundlegend für das Verständnis Jazzharmonik ist die II-V-I-Kadenz. Sie soll nun in stark vereinfachter (aber für etliche praktische Zwecke bereits brauchbarer) Form anhand von dreistimmigen Klängen geübt werden. Für Jazzklänge stellt wie gesagt der Septakkord den Basisklang dar. Drei weitere Töne, sogenannte *Tensions* oder *Optionstöne*, werden ihn recht bald schon zu komplexeren Klangformen ergänzen. Für den Basisklang genügen jedoch bereits der Bass (die Behauptung „Im Bass liegt immer der Grundton“ ist eine zulässige Vereinfachung) und die beiden wichtigen, weil die Akkordbedeutung determinierenden Töne Terz und Septime. Folgende Klänge repräsentieren daher bereits die drei Akkordtypen in der II-V-I-Verbindung:



Diese sparsamen, dreistimmigen Akkorde gibt es in zwei Positionen: die *Terzposition*, wenn die Terz in der unteren Mittelstimme liegt, und die *Septposition*, wenn folglich die Septime dort liegt. Traditionell würde man umgekehrt von Septlage und Terzlage sprechen, wobei die Verhältnisse unübersichtlich werden, wenn die Dreistimmigkeit überschritten wird.

Man spricht im Jazz von *Voicings*, wenn man die Anordnung von Akkorden (den Bass ausgenommen) meint. Die Harmonien zu einer gegebenen Melodie hingegen heißen *Changes*, was den Fokus auf die zeitliche Folge, das sich Abwechseln der Harmonien legt.

¹ Kleine Nonen sollte man im Arrangement vermeiden, es sei denn, sie tragen in einer Dominante bzw. V auf.

Übemodelle für die II-V-I-Kadenz mit zweistimmigen Voicings

Die folgenden Sequenzen übe man bis zur sicheren, reflexartigen Beherrschung. Bald schon werden diese sparsamen Voicings zur Vierstimmigkeit erweitert, was dann einen erheblich größeren Übeaufwand bedeutet.

IN TERZPOSITION BEGINNEND AB C-DUR

Chord progression: Dm7 G7 Cmaj7 Cm7 F7 Bbmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7 Abm7 Db7

Measure 1: Dm7 (II) G7 (V) Cmaj7 (I)

Measure 9: F#m7 B7 Emaj7 Em7 A7 Dmaj7 Dm7 G7 Cmaj7

IN SEPTPOSITION BEGINNEND AB C-DUR

Measure 15: Dm7 G7 Cmaj7 Cm7 F7 Bbmaj7 Bbm7 Eb7 Abmaj7

USW...

IN TERZPOSITION BEGINNEND AB F-DUR

Measure 21: Gm7 C7 Fmaj7 Fm7 Bb7 Ebmaj7

USW...

IN SEPTPOSITION BEGINNEND AB F-DUR

25 Gm^7 C^7 F^{maj7} Fm^7 Bb^7 $Ebmaj^7$ USW...

Es ergeben sich Sequenzierungen im Großterzzirkel abwärts, die von zwei Ausgangspunkten aus durchlaufen werden müssen (vorgeschlagen ist C-dur und F-dur), jeweils in zwei verschiedenen Anordnungen (Terz- und Septposition). Technisch handelt es sich um chromatische Modulationen, wobei das Modulationsmittel eine Vermollung mit gleichzeitigem Wechsel der Funktion Tonika→Prädominante (I wird neue II) ist.

Leadsheets

Als *Leadsheet* bezeichnet man die Aufzeichnung einer Melodie mit den zugehörigen (vorgeschlagenen) Changes. Im traditionellen Jazz werden in Leadsheets entweder Eigenkompositionen aufgezeichnet oder die sogenannten *Standards*. Letztere sind die entweder Adaptionen von Musical-Songs oder von etablierten Kompositionen oder es handelt sich um eingebürgerte, niedergeschriebene Improvisationen über vorgefundene Jazz-Standards. Diese werden auch „Head“ genannt. Heads sind also nichts anderes als melodische Improvisationen über die Harmoniefolgen, die Changes, von Jazz-Standards, die ihrerseits oft zu Standards wurden. Prominente Beispiele für solche Heads sind Charly Parkers Kompositionen *Ornithology* und *Anthropology*, welche auf den Changes der Standards *How High the Moon* bzw. *I Got Rhythm* beruhen.

Es ist uns nunmehr möglich, eine einfache Klavierbegleitung zu einem Jazz-Standard zu spielen, indem wir die Changes in einem Leadsheet in eine Basslinie (linke Klavierhand) und zweistimmige Voicings in der rechten Hand übersetzen. Dabei gelten folgende Regeln:

1. Im Bass liegt stets der Fundamentton des vorgeschriebenen Akkords.
2. Wird ausnahmsweise einmal ein abweichender Basston verlangt (siehe Beispiel unten), so wird dieser nach einem *Slash* (/) angegeben.
 - a) Beispiel: G7 mit Septime im Bass wird als G7/F notiert.
 - b) Nota bene: Slash-Akkorde sind die große Ausnahme.
3. In der rechten Hand liegen die Terz und die Septime des Klangs.
4. Bei quintabständigen Akkorden wird die Terz des einen zur Septime des folgenden Klangs bzw. umgekehrt und (wichtig!) bleibt dabei liegen.
5. Gibt es keine gemeinsamen Töne, so wird der kürzestmögliche Weg gesucht.
6. Für später gilt: Quint- und Oktavparallelen jeder Art sind jederzeit erlaubt.

Nachfolgend ist der Anfang der Komposition *Whisper Not* von Benny Golson als Leadsheet und einfaches Arrangement wiedergegeben (vergl. <https://www.youtube.com/watch?>

v=6mhCWHITCbE). Bei den zweistimmigen Voicings der rechten Hand berücksichtigen wir nur die Terz und die Septime in der jeweils vorgeschriebenen Größe – also im Falle der 7 standardmäßig die kleine, im Falle der Terz standardmäßig die große. Die weiteren Alterationen können wir vorerst gottlob außer acht lassen.

Es empfiehlt sich, in das fertige Klavierarrangement die Melodie hineinzusingen. Bei einigem Geschick kann man sie auch dazu greifen, was langfristig das Ziel sein sollte (Darstellen eines Leadsheets am Klavier mit Bass, Melodie und griffigen Voicings).

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems, each with a first ending bracket. The key signature has one flat (Bb).

System 1:

- Right hand: Melody line with notes and rests. Chords are indicated above the staff: Cm7 /Bb, Am7(b5) D7(b9), Gm7 /F, Em7(b5) A7(b9). A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- Left hand: Chord accompaniment. Chords are indicated above the staff: Dm7, Bm7(b5), Em7(b5) A7(b9), Dm7, Em7, Fm7, G7(b9).

System 2:

- Right hand: Melody line with notes and rests. Chords are indicated above the staff: Cm7 /Bb, Am7(b5) D7(b9), Gm7 /F, Em7(b5) A7(b9). A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- Left hand: Chord accompaniment. Chords are indicated above the staff: Dm7, Bm7(b5), Em7(b5) A7(b9), Dm7, Em7, Fm7, G7(b9).

Aufgabe 1: II-V-I-Kadenzen dreistimmig

Üben Sie die oben wiedergegebene II-V-I-Kadenz auf dem Klavier in beiden Positionen von C-dur und F-dur beginnend in allen Tonarten (also jeweils zwei Durchgänge durch beide Großsekundfolgen).

Aufgabe 2: Klavierarrangement zu *Twinbay*

Er-improvisieren Sie sich ein Klavierarrangement zum Standard *There will never be another you*, auch *TWINBAY* abgekürzt (vergl. z. B. https://www.youtube.com/watch?v=z1n0fbQ_GwU¹). Der F⁷ in T. 6 bzw. 22 wird oft weggelassen.

¹ Dass der Pianist für einen solchen Standard eine Memorierhilfe benötigt (changes auf dem Smartphone), ist allerdings merkwürdig.

There Will Never Be Another You

H. Warren

Chord progression for "There Will Never Be Another You" (H. Warren):

Staff 1: $E\flat^{maj7}$ $Dm^{7(b5)}$ G^7

Staff 2 (5): Cm^7 F^7 Bbm^7 $E\flat^7$

Staff 3 (9): $A\flat^{maj7}$ $D\flat^7$ $E\flat^{maj7}$ Cm^7

Staff 4 (13): F^7 Fm^7 $B\flat^7$

Staff 5 (17): $E\flat^{maj7}$ $Dm^{7(b5)}$ G^7

Staff 6 (21): Cm^7 F^7 Bbm^7 $E\flat^7$

Staff 7 (25): $A\flat^{maj7}$ $D\flat^7$ $E\flat^{maj7}$ Am^7 D^7

Staff 8 (29): $E\flat^{maj7}$ $A\flat^7$ Gm^7 C^7 Fm^7 $B\flat^7$ $E\flat^{maj7}$