

Arbeitsblatt 3: Vierstimmige Voicings und Tritonussubstitution

Nun geht es darum, die grundtonlosen zweistimmigen Voicings zur Vierstimmigkeit zu ergänzen. Zusammen mit dem Bass ergeben sich damit fünf Stimmen. Jeder Akkord enthält entweder drei Basistöne (Terz, Quinte und Septime) samt einer Tension oder Terz und Septime mit zwei Tensions. Diese Voicings sind grundlegend für das Verständnis der Jazz-Harmonik, sowohl beim Spielen wie auch beim Aussetzen und Arrangieren.

Im Falle der II in Dur lässt sich das vierstimmige Voicing in der Terzposition leicht erzeugen: von der Terz ausgehend (der Grundton liegt im Bass) wird lückenlos die Terzschichtung bis zur None ergänzt. Im Falle der V wird jedoch auf die eher kraftlose Quinte verzichtet und stattdessen die Sexte (bzw. Tredezime) gegriffen. Für Tonikaklänge (I) kann man wiederum die lückenlose Terzschichtung bis zur None verwenden (das wäre eine I^{maj7} im engeren Sinne) oder Quinte und Sexte zugleich greifen. Letzteres wäre im strengen Sinne eine I^6 , die meist dann vorgeschrieben wird, wenn im Arrangement die maj7 und der Grundton in der Melodie kollidieren könnten. In der Praxis kann man beide Voicings unabhängig von der Chiffrierung nach Belieben verwenden, so wie es eben passt. Entscheidend ist, ein Voicing für einen Akkord mit Tonikafunktion (I) zu greifen.

Diagramm eines vierstimmigen Voicings für die II-V-I-Kadenz in C-Dur:

- II (Dm7): Bass D, Terz F, Quinte A, Septime C
- V (G7): Bass G, Terz B, Quinte D, Septime F
- I (Cm7): Bass C, Terz Eb, Quinte G, Septime Bb
- I (C6): Bass C, Terz Eb, Quinte G, Sexte F

Man kann sich fragen, warum das Voicing für die V und I^6 (mit der charakteristischen Sekundreibung zwischen 7 und 13) nicht für Mollseptakkorde taugt. Der Grund ist der Umstand, dass die Sexte dort den Avoid-Ton bildet (den Leitton, den in der II-V-Verbindung erst die V erklingen lassen darf).

Nun geht es darum, das Spiel dieser Voicings in einer II-V-I-Kadenzübung zu automatisieren. Dazu muss der Griff für die V in Septposition gebracht werden. Dann unterscheiden sich die II und die V lediglich durch den charakteristischen Wechsel zwischen Tonikagrundton und Leitton:

Diagramm einer II-V-I-Kadenzübung in verschiedenen Tonarten:

- (MIT MAJ7):** Dm7 G7, G7 Cm7, Cm7 F7, F7 Bbm7, Bbm7 Eb7, Eb7 usw....
- ALTERNATIV MIT 6 STATT MAJ. 7:** Dm7 G7, G7 Cm7, Cm7 F7, F7 Bbm7, Bbm7 Eb7, Eb7 usw....

Ein einziger Halbtonschritt begründet hier den Funktionswechsel. Diese Anordnung (Beginn mit Terzposition der II) ist nun durch alle Tonarten zu üben (wie gehabt zwei Ganztonsequenzen). Diese Voicings gibt es dann natürlich noch in einer zweiten Anordnung,

beginnend mit der Septposition der II. Dies sei vorerst zurückgestellt. Dafür sollten diese vierstimmigen Voicings auch in der linken Hand geübt werden, am besten mit Skalenspiel rechts.

Unaufgelöste II-V-Kadenzen

Eines der bekanntesten Stücke der Duke Ellington - Bigband ist *Satin Doll*, komponiert von Ellingtons Arrangeur Billy Strayhorn (Leadsheet auf der folgenden Seite, vergl. <https://www.youtube.com/watch?v=wTFPV1pk654>, eine Fassung für Klaviertrio: https://www.youtube.com/watch?v=B0R_F4SjWVg).

Die ersten beiden Achttakter zeigen eine Folge unaufgelöster II-V-Verbindungen. Die zugehörigen (Zwischen-) Toniken fehlen. Die erste II-V-Folge wird sequenziert, verknüpft über die fallende Terzfolge G^7 - E_m^7 . Die Sequenz um einen Ganzton aufwärts erinnert an die Monte-Sequenz. Die dann folgende II-V (A_m^7 - D^7) wird durch die Vermollung des vorangegangenen A^7 gewonnen (Vermollungen verändern die Akkordfunktion in Richtung auf eine Prädominante).¹

Wir haben es hier mit einer schweifenden Harmonik zu tun, wobei bereits die II-V-Folge genügt, um die tonalen Stationen eindeutig zu umreißen. Erst im Mittelteil, der *Bridge*, erklingen vollständige II-V-I-Kadenzen, auch hier in steigender (Monte-) Folge, wobei der letzte Klang (G^7) bereits den Rückweg in den Tonraum der ersten II-V mit (nicht erreichtem) Ziel der I von C-dur öffnet.

Die Begleitung von *Satin Doll*, sei es mit Bass und zweistimmigen Voicings rechts oder als Themenspiel mit Melodie rechts und Left-Voicings links ist besonders leicht, weil in den II-V-Verbindungen immer nur ein Ton wechselt: die Septime der II zur Terz der V.

¹ Es sei nicht verschwiegen, dass im Original sogar ein $A_m^{7(b5)}$ erklingt. Der zusätzliche Ton E_b bereitet den Tonraum der folgenden Verbindung $A_b m^7$ - D_b^7 elegant vor.

Intro

1 Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

5 Am⁷ D⁷ Abm⁹ Db⁹ Cmaj⁷

9 Gm⁷ C⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

13 Am⁷ D⁷ Am⁷ D⁷ G⁷

17 Dm⁷ G⁷ Dm⁷ G⁷ Em⁷ A⁷ Em⁷ A⁷

21 Am⁷ D⁷ Abm⁹ Db⁹ Cmaj⁷ Em⁷ A⁷

Tritonussubstitution und Mixo-#11

Folgt man der Logik der Takte 4–5, so müsste sich an D⁷ in T. 5 Dm⁷ als II von C-dur anschließen (Vermollung in Richtung auf eine neue Prädominante). Wieso wirkt die Akkordfolge Abm⁷–Db⁷ (die vermutlich früher als die Melodik entstanden ist) hier überzeugend?

Natürlich auch allein deshalb, weil sie am Ende der achttaktigen Entwicklung eine völlig unverbrauchte harmonische Farbe bringt. Vor allem aber sind As-Moll und Des-Dur genau einen Tritonus von den erwartbaren D-Moll und G-Dur entfernt. Dies ist die bekannte *Tritonussubstitution*, die zwar in erster Linie die Vertauschung einer Dominante mit ihrem tritonuser entfernten Pendant meint, die aber auch auf Akkordverbindungsklišees wie II-V angewendet werden kann.

Die Tritonussubstitution beruht aus klassischer Sicht auf dem Umstand, dass ein (zunächst einmal dreistimmiger) Dominantseptakkord durch seine Verkürzung mit tieferalterierter Quinte ersetzt werden kann.¹ Folgen der Basston der V und der bII vor der I unmittelbar aufeinander, spricht man vom *chromatic approach*, der chromatischen Annäherung an den Auflösungsklang.

D^7 T $D^7_{\flat\sharp}$ T chromatic Approach
 V^7 I II^6/I I

Auch Bartóks Harmonik beruht teilweise auf dem Konzept, dass tritonuser entfernte Klänge einander vertreten können (dort sogar erweitert auf Klänge des selben Kleinterzzirkels). Der tritonuser entfernte Dominantklang heißt in der Jazztheorie Sub-V – Substitut-V – oder auch Sub-D, Substitutdominante (nicht Subdominante).

Eine Substitutdominante kann jederzeit eingesetzt werden, wenn in der Melodiestimme die Septime oder der Leitton der 5 liegen – oder auch der Grundton der V. Denn zum $D\flat 7$ als Sub-V würde man nicht $D\flat$ Mixolydisch spielen (welches den in C-dur extrem leiterfremden Ton $G\flat$ enthält), sondern in der mixolydischen Skala über $D\flat$ die Quarte bzw. 11 erhöhen, also das wichtige G verwenden. Dadurch entsteht die Skala Mixo $\sharp 11$, ein Modus des melodischen Moll, welche die später genauer zu betrachten sein wird:

$D\flat 7$ $G\flat maj 7$ $D\flat 7(\sharp 11)$ $C maj 7$
 V I $sub V$ I

Aufgabe 1: Vierstimmige Voicings in der II-V-I-Kadenz

Üben Sie die vierstimmigen Voicings beginnend mit der Terzposition der II in der bekannten Sequenz von C-dur und F-dur aus in der rechten Hand (linke Hand Bass) und in der linken Hand, dazu dann ggf. die Akkordskalen.

¹ In der traditionellen Harmonik jedoch praktisch immer mit Doppeldominantfunktion.

Aufgabe 2: Satin Doll

Erarbeiten Sie eine Begleitung zu Satin Doll mit zunächst zweistimmigen Voicings. Spielen Sie dann auch die Melodie mit Left-Hand-Voicings zu dem Play-Along, das sich in der Datei Material03.zip befindet. Das Plays-Along enthält neben dem Intro drei Durchgänge, so dass Sie nach der Themenvorstellung Gelegenheit zur Improvisation hätten, wenn Sie dies ausprobieren möchten.

Aufgabe 3: Analyse

Chiffrieren Sie *Satin Doll* mit Stufenbezeichnungen (im jeweiligen Tonartzusammenhang). Vermerken Sie die Art der Tonartverknüpfung.