

Arbeitsblatt 6: Die Rhythm-Changes Teil 2: Die Backdoor-Kadenz

Takt 5 und 6 der Rhythm Changes scheinen nicht mehr und nicht weniger als eine II-V-I-Verbindung in Es-Dur darzustellen. Der folgende $A\flat^7$ -Klang widerspricht dem insofern, als in einem Es-dur-Zusammenhang als die IV mit maj^7 g und nicht kleiner 7 ges bilden würde. Tatsächlich sind $E\flat^{\text{maj}^7}$ und $A\flat^7$ hier Bestandteil einer I-IV- $\flat$ VII-I-Kadenz, die hier leicht modifiziert ist:

Diese Kadenz (links) wird auch *Backdoor-Kadenz* genannt, weil die Tonika nicht wie üblich durch über die Dominante, sondern gewissermaßen durch die Hintertür im Sekundschritt erreicht wird.

B $\flat$ maj⁷ E $\flat$ maj⁷ A $\flat$ ⁷ B $\flat$ maj⁷ Fm⁷ B $\flat$ ⁷ E $\flat$ maj⁷ A $\flat$ ⁷(#11) Cm⁷ F⁷ B $\flat$ maj⁷

I IV $\flat$ VII I II V I $\flat$ VII II V I

IV

In den Rhythm Changes wird sie allerdings durch eine II-V-Verbindung zur IV eingeleitet und die abschließende Tonika wird durch deren II-V verzögert. Die Backdoor-Kadenz enthält wieder ausschließlich authentische Verbindungen: zwei Quintfälle und einen Sekundanstieg. Doch das allein erklärt ihre überzeugende Wirkung – sie wird auch in Pop-Songs gerne eingesetzt, z. B. dem bekannten „You are so beautiful to me“ – noch nicht. Man kann sie sich als Umgehung der leicht kitschig wirkenden Vermollung der Subdominante vorstellen, die sich in vielen Operetten- und Musicalnummern findet, so auch in der originalen Harmonisierung von I Got Rhythm durch Gershwin:

Traditionell: T S ss D₄ T

Jazz-Fassung: 5 Fm⁷ B $\flat$ ⁷ E $\flat$ Maj⁷ A $\flat$ ⁷ C⁷ F⁷ B $\flat$ ⁶

Besser verständlich wird der Zusammenhang, wenn wir die Akkordskalentheorie zu Rate ziehen. Als Akkordskala für die IV/S kommt naturgemäß Lydisch in Frage. Durch

die Vermollung (in B-dur also Richtung es-moll statt Es-dur) wird nun Es-lydisch durch es-moll-melodisch ersetzt: das ges zieht ein as (nicht a) nach sich; die übrigen Töne können im B-dur-Tonvorrat bleiben und erzeugen damit Es-dur mit Mollterz, sprich: melodisch es-moll.¹

Melodisch es-moll aber enthält bereits das as und das ges des Backdoor-Akkords Ab⁷. Damit ist auch klar, welche Skala für diesen Klang in Frage kommt: es ist ein Modus von melodisch es-moll, nämlich dessen IV. Modus (mit as statt es beginnend). Von As aus betrachtet handelt es sich aber um eine Variante von Mixolydisch: die Skala enthält eine Durterz und die kleine Septime. Allerdings ist die 4^{te} alteriert (d statt des). Deswegen wird sie zumeist als Mixolydisch mit erhöhter Quarte bzw. in der üblichen Sprechweise als Mixo#11 bezeichnet:

The image shows four musical scales on a grand staff (treble and bass clef). Above each scale is its name: Ionisch, Lydisch, MM (melodisch Moll), and MM4, Mixo#11. Below each scale is the corresponding chord: Bbmaj7, Ebmaj7, Ebm7, and Ab7(#11). The scales are written in B-flat major (two flats). The MM4 scale has a sharp sign over the 11th degree (F) to indicate the raised fourth.

Mixo#11 bringt uns somit erstmals die faszinierende und für die Klangwelt des Bebop-Jazz typische Farbe der melodischen Molltonleiter nahe. Ebenso wie die bVII eine chromatische Erweiterung des Kadenzraums bringt, so erzeugen die verschiedenen Modi von melodisch Moll jeweils Einfärbungen, Alterationen des diatonischen Dur und seiner Modi.

Die Herkunft aus der vermollten Subdominante sieht man der bVII in etlichen Bossa-Nova-Stücken an, wo auf die vermollte IV der Mollakkord der III folgt. Hier spielen viele Bassistinnen statt des Grundtons der IV den der bVII, unabhängig davon, was das Leadsheet vorschreibt. Ein Beispiel dafür ist die gängige Chiffrierung in Jobims *Wave* (Melodie rhythmisch vereinfacht):

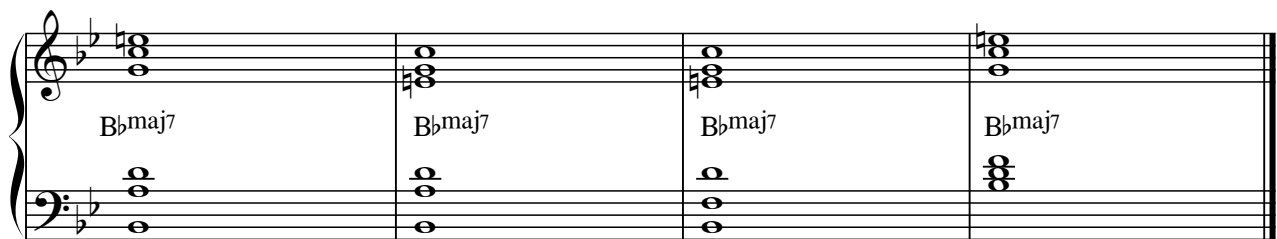
The image shows two musical examples of Jobim's *Wave*. Both examples start with a C major 7th chord (Cmaj7) and a melody labeled '(MELODIEVERLAUF VEREINFACHT)'. The first example, labeled 'SCHWACH (PLAGALER SEKUNDSCHRITT)', moves to a C minor 6th chord (C-6), which is also labeled 'C-MOLL MELODISCH' and 'VERMOLLUNG'. The second example, labeled 'STARK (QUINTFALL)', moves to an F7(#11) chord, which is also labeled 'F MM4 bzw. Mixo#11'. Both examples then continue with a sequence of chords: B7, B7(b9), E7, and E7(b9).

¹ Generell wählt man diejenige Skala zu einem Akkord, welche dem diatonischen Umfeld der gerade herrschenden I bzw. Tonika am nächsten kommt.

Die obere Zeile zeigt die gängige Chiffrierung, die untere Zeile das, was man meistens (nicht immer) hört.

Die lydische Skala in der Tonika

Das Lydische zeigt eine faszinierende Eigenschaft: es besitzt keine Avoid-Note. Im Gegensatz zur reinen Quarte verträgt sich die übermäßige Quarte mit dem Grundton. Häufig wird die lydische Skala zu Tonika-Schlussakkorden gespielt, gewissermaßen als $\text{Imaj7}^{\#11}$. Allerdings wird dieser Klang selten notiert; die Alteration der 4 geschieht spontan-improvisatorisch. Man kann sich diesen Klang als Mischung der Tonika mit der $\text{D}^{\flat}$ vorstellen, als quasi¹ bitonaler Klang. Im Arrangement wird dann zwischen *lower* und *upper structures* unterschieden: erstere repräsentieren Grundton, Terz und Septime (evtl. auch die Quinte), letztere die Tensions, die (wie in diesem Falle die 11) alteriert sein können. Hier verschiedene Upper-Structure-Voicings für einen lydischen Tonika-Schlussakkord:



Aufgabe 1: Analyse von TWINBAY

Bestimmen Sie in *There will never be another you* (Arbeitsblatt 1) die Akkordverbindungen (II-V-I-Kadenzen samt Tonartzusammenhang, Backdoor-Kadenzen) und überlegen Sie, welche Skalen jeweils passen. Behandeln Sie die $\text{II}^{7(b5)}$ -Klänge vorerst wie unalterierte Moll-Septakkorde.

Aufgabe 2: Lady Bird

Analysieren Sie in gleicher Weise den Standard *Lady Bird* von Tadd Dameron (<https://www.youtube.com/watch?v=oZhoDqmJwmk>). Wie lässt sich die alternative Harmonisierung des Schlusstaktes erklären? Welche Skala legt das cis im drittletzten Takt nahe?

Erarbeiten Sie sich eine Begleitung (Bass und vierstimmige Voicings rechts) zu *Lady Bird*, wobei die Variante für den Schlusstakt zum Einsatz kommt, mit Ausnahme natürlich des abschließenden Chorus. In der Datei Material06.zip finden Sie zudem ein Playalong, falls Sie auch Left-Hand-Voicings üben wollen.

¹ Kann es Bitonalität geben? Ein Nebeneinander von C-dur und D-dur wird man dann, wenn C-dur tiefer liegt als die D-dur-Töne, als klangliche Erweiterung von C-dur hören.

Lady Bird

1 Cmaj7 Fm7 Bb7

5 Cmaj7 Bbm7 Eb7

9 Abmaj7 Am7 D7

13 Dm7 G7 Cmaj7 Em7 Eb7 Abmaj7 Db7