

Arbeitsblatt 9: Die alterierte Skala

Die Skala des harmonischen Moll, unabhängig davon, ob man sie von der $\hat{1}$ aus betrachtet oder von der $\hat{5}$ aus, als HM5, besitzt das Problem der übermäßigen Sekunde zwischen der $b\hat{6}$ und der $b\hat{7}$. Dies kann bei melodischen Improvisationen stören. Es liegt nahe, die Lücke durch einen Ganztonschritt aufzufüllen:



Dies sprengt allerdings den Rahmen der Heptatonik. Achttönige Skalen sind zwar im Jazz (und der traditionellen Musik nach 1900) durchaus gebräuchlich (Halbton-Ganzton-Skala), doch es geht hier auch einfacher: Man kann auf den Grundton der Molltonika (im Beispiel oben also c) verzichten – er stellt ohnehin die Avoid-Note dar. Allerdings entstünde dadurch eine Lücke zwischen dem Leitton und der leitereigenen $\hat{2}$. Sie lässt sich durch die Tiefalteration dieser Stufe eliminieren. In der traditionellen Harmonik entspricht dem die Tiefalteration der Dominantquinte ($D^{5>}$) bzw. Fr/I).

Alterierte Skala



Alteriert als MM7



Melodisch Moll



Wenn man so kühn ist, den Leitton enharmonisch zu verwechseln (er kann sich, wie oben gezeigt, in einem Voicing durchaus abwärts auflösen), so erkennt man, dass die so entstandene *alterierte Skala*, das ist der gebräuchliche Fachbegriff, ein Modus des melodischen Moll darstellt und damit zum Kreis der heptatonischen Skalen gehört. Im Fall einer Dominante auf G ist die alterierte Skala also melodisch As-moll. Verallgemeinert präge man sich ein: die alterierte Skala besteht aus den Tönen des melodischen Moll *einen Halbton über dem Dominantgrundton*.

Möchte man also die alterierte Skala (=MM7) einer Dominante Cis spielen, so ergibt sich das Material von melodisch D-Moll.¹

Eine anderer Blick auf die alterierte Skala lässt die Namensgebung deutlicher verstehen: in der alterierten Skala sind *alle Töne mit Ausnahme des Grundtones und der Septime* tiefalteriert:

¹ Die Alteration von Dominanten in „schwereren“ Tonarten erzeugt übertechnisch „leichte“ Skalen und umgekehrt.

Mixolydisch

Alteriert, MM7

Dabei wird nun der Leitton als Alteration der $\hat{1}$ aufgefasst – verkehrte Welt aus Sicht der traditionellen Harmonielehre. Allerdings war schon deutlich geworden, dass Dominanterzen in einer konkreten Stimmführung durchaus Abwärtstendenz aufweisen können.

Ein Voicing für Alteriert

Charakteristisch für die alterierte Skala ist neben dem unverzichtbaren Leitton und der wichtigen $\flat 13$ (Tongeschlecht Moll) die „tiefalterierte“ Form des Leittons. Diese wird im Jazz – völlig pragmatisch denkend – als Disalteration der None aufgefasst (unter enharmonischer Verwechslung) und damit als $\sharp 9$ bezeichnet, meistens aber als Mollterz notiert. Es ergibt sich damit ein Aufeinandertreffen von Dur- und Mollterz, wie sie für die Harmonik des beginnenden 20. Jahrhunderts durchaus typisch ist (Bartók, Strawinsky und andere). Damit dies gut wirkt, muss die kleine Terz zum Grundton *über* der Durterz liegen und mit ihr eine große Septime bilden – oder beide müssen als Nachbartöne und damit als kleine Sekunde auftreten.

alteriert $\flat 9$ $\sharp 9$

V I V Zwischen-I

Das vierstimmige Voicing verzichtet dabei auf die $\flat 9$, weil für klangliche Wirkung die Dur-Moll-Mischung, welche die $\sharp 9$ erzeugt, wichtiger ist. Unverzichtbar sind natürlich die Durterz und die Dominantseptime sowie die $\flat 13$, welche die Molltonikaterz erklingen lässt.

Der Ursprung der $\sharp 9$ liegt sicherlich in der Harmonik des Blues. Die Blues-Skala zeigt die kleine Terz und die erniedrigte $\hat{7}$ bei zugleich Verwendung der Durterzen in der Harmonik. Die alterierte Skala bringt damit eine „bluesigen“ Färbung, die typisch für die Harmonik des Bebops ist.

Blues-Skala

F7(♯9) C♭7(♯9)

Strawinsky, Sacre

Melodisch Moll und Tritonussubstitution

Die alterierte Skala ist ein Modus des melodischen Moll: MM7. Die Harmonik des melodischen Moll haben wir bereits im Zusammenhang mit der Tritonussubstitution kennengelernt. Die Substitutdominante auf der $\flat II$ besitzt als Skala typischerweise Mixo $\sharp 11$ =MM4. Das bedeutet: V^{alt} hat denselben Tonvorrat, dieselbe Skala wie $\flat II^{7(\sharp 11)}$. Beide Akkorde sind austauschbar, und welcher letztlich erklingt, hängt nur davon ab, welchen Ton die Spielerin am Bass exponiert. Gebräuchlich ist es auch, bei klingender Harmonie $V^{7(alt)}$ nach dem Grundton der V denjenigen der $\flat II$ zu spielen, welcher fallend halbtönig in die I führt. Dieses in improvisierten Basslinien gebräuchliche Verfahren heißt *chromatic approach*.

Die V-I-Verbindung in Moll in vierstimmigen Voicings

Es fällt auf, dass das oben vorgestellte Voicing für alterierte Dominante grifftechnisch identisch ist mit dem Voicing für mixolydische Dominanten, das seinerseits auch für sub-V-Dominanten (Substitutdominanten mit Mixo $\sharp 11$) passt. Der Wechsel von der mixolydischen zur alterierten Dominante bedeutet dabei nur einen Wechsel von der Terzposition zur einer Septposition bei gleichbleibendem unteren Ton des Voicings (also dem Ton, der in der rechten Hand „im Daumen“ liegt) bzw. umgekehrt:

Dabei wechseln die zwei Töne des Voicings, welche die Optionen führen und mit ihr natürlich auch die Akkordskala (letzte von mixolydisch zu alteriert). Insgesamt zwei Töne bleiben liegen, zwei wechseln.

Das in Frage stehende Voicing nennt der Autor dieser Zeilen das *Passepartout-Voicing*, weil es bereits jetzt für drei Akkorde (ein vierter wird noch hinzukommen) passt:

1. Als Voicing für eine mixolydische Dominante,
2. für eine alterierte Dominante
3. und für eine Substitut-Dominante.

Aufgabe 1: V-I-Verbindung in Moll

Spiele Sie die Verbindung $V^{7\text{alt}}$ -I in Moll mit vierstimmigen Voicings in rechten Hand (in beiden Positionen beginnend und in beiden Großsekundzirkeln). Spielen Sie jede Verbindung zweimal: einmal mit Auflösung in einen minor-major-Klang, dann in eine dorische Tonika, die zugleich als II für die folgende Dominante fungiert (Quintfall), so dass sich wieder eine ganztönig fallende Tonartenfolge ergibt.

Chord sequence: $G7(\#9)$, $Cm(maj7)$, $G7(\#9)$, $Cm7$, $F7(\#9)$, $Bbm(maj7)$, $F7(\#9)$, $Bbm7$ usw.

Chord sequence: $G7(\#9)$, $Cm(maj7)$, $G7(\#9)$, $Cm7$, $F7(\#9)$, $Bbm(maj7)$, $F7(\#9)$, $Bbm7$ usw.

Aufgabe 2: V-I-Verbindung mit *chromatic approach*

Spiele Sie analog die V-I-Kadenz in Dur, jedoch mit Bewegung des Basses vom Grundton der V zum Grundton der bII vor Auflösung in die I (also mit *chromatic approach*). Wechseln Sie dabei vom Griff der mixolydischen V in denjenigen der alterierten V, welcher zugleich zum Basston des *chromatic approach* passt. Die Auflösung soll hier nach Dur erfolgen, weil die sich ergebende Substitutdominante (Basston der bII zum Voicing der alterierten V) in Durkadenzen überaus häufig anzutreffen ist.

Chord sequence: $G7$, $G7(\#9)$, $Cmaj7$, $F7$, $F7(\#9)$, $Bbmaj7$, $G7$, $G7(\#9)$, $Cmaj7$, $F7$, $F7(\#9)$, $Bbmaj7$ usw.