

Arbeitsblatt 16: Der verminderte Septakkord

Der vollständige A-Teil von Gershwins *Lady be good* lautet:

Im vierten Takt sehen wir die Akkordbezeichnung $G\sharp^{\circ}$. Das $^{\circ}$ ist das international eingeführte Zeichen für den verminderten Dreiklang bzw. den (ganz-) verminderten Septakkord. Daneben ist die Bezeichnung als $X^{\dim}$ (diminished) gebräuchlich.

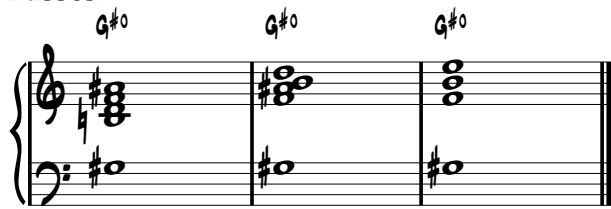
Der verminderte Septakkord tritt vorwiegend im Zusammenhang mit halbtönig/chromatisch fortschreitenden Bässen auf, hier in derjenigen Funktion, die in der klassischen Funktionsharmonik am weitaus häufigsten anzutreffen ist: als Verkürzung eines kleinen Dominantseptnonakkordes (D° oder $D^{\vee}$) mit Auflösung in die zugehörige (Zwischen-) Tonika bzw. Nebstufe.

Der $G\sharp^{\circ}$ ist demnach eine verkürzte E-Dur-Dominante und die zugehörige (Zwischen-) Tonika A-Moll. Es wäre also keinesfalls ein Fehler, statt $G\sharp^{\circ}$ einen $E7(b9)$ zu greifen.

Dabei entfiele allerdings das Spezifikum der halbtönigen Bassführung. Davon abgesehen sind beide Harmonisierungen äquivalent. Auch das Improvisationsmaterial für beide Varianten kann das gleiche sein. Zum $V7(b9)$ passt die HTGT-Skala. Lassen wir die Töne dieser Skala bei der Durterz beginnen, so ergibt sich die GTHT-Skala mit selbstverständlich dem gleichen Tonvorrat:

Wählen wir am Ende des vierten Taktes von *Lady be good* also die Töne von HTGT über E (=GTHT über G $\sharp$), so liegt es wieder allein in der Allmacht der Bassistinnen, ob wir beim Hören an E $^{7(b9)}$ oder G $\sharp^{\circ}$ denken.

Als Voicing passen dazu natürlich immer die vier Töne des verminderten Septakkordes selbst. Die GTHT-Skala über dem unteren Ton des Vierklanges liefert dann noch vier weitere Töne im Ganztonabstand. Besonders gut klingt es, wenn der Basston ausgespart wird und das Voicing mit der kleinen Terz über diesem Basston beginnt (erstes Voicing im folgenden Beispiel). Dazu greift man die beiden dann noch fehlenden Töne des verminderten Vierklanges und als Rahmenintervall die große Septime. Dies ist zugleich der obere Ganztonnachbar des Basses:



Das zweite Voicing zeigt die gleichen Töne in einer anderen Position. Das dritte Voicing berücksichtigt, dass die Funktion von G $\sharp^{\circ}$ ja diejenige einer E-Dur-Dominante ist (identisch mit E $^{7(b9)}$ verkürzt), indem es eben diesen Grundton E auch besitzt. Der eigentliche Dominantgrundton ist ja Bestandteil der GTHT-Skala (hier also über G $\sharp$, vgl. oben).

Üben kann man dies beispielsweise anhand des Turnarounds. Die Septposition (Aufbau: Quarte – Halbton – kleine Terz) klingt etwas gepresst, ist aber auch möglich. In der folgenden Übung wird der Turnaround in Halbtonschritten aufwärts sequenziert:

Der verminderte Septakkord mit abwärts gleitendem Bass

Die Verwendung des verminderten Septakkordes als Bestandteil einer Zwischendominante ist in der Klassik die häufigste Form des Einsatzes dieses Klanges. Im Jazz haben sich jedoch noch weitere Verbindungen mit dem verminderten Septakkord zu klischeehaften Wendungen verfestigt.

Der Anfang von George Gershwins *Embraceable You* zeigt die bereits bekannte Vermollung einer doppeldominantischen Prädominante, welche damit zur II einer II-V-Verbindung wird:

Two musical staves illustrating harmonic progressions. The top staff shows a sequence of chords: E^b6 , $F7$, $F-7$, and $b7$. The bottom staff shows: E^b6 , G^b0 , $F-7$, and $b7$. Both staves feature a chromatic descent in the bass line, with the bottom staff specifically showing the bass line moving from E^b down to G^b and then to F .

Gebräuchlicher ist jedoch die untere Fassung, die sich von der oberen dadurch unterscheidet, dass der Bass das Hinabgleiten des doppeldominanten leittones in die Mollterz der II austerzt. Fasst man den verminderten Septakkord über G^b als Verkürzung der Doppeldominante auffassen F-dur auf, so finden wir darin den Vermollungsvorgang (II^7 wird ii^7) darin wieder.

A musical staff illustrating a sequence of chords: E^b6 , $F7$, $F-7$, $b7$, E^b6 , $F7(b9)$ (VERKÜRZT!), $F-7$, and $b7$. The $F-7$ chord is labeled "VERMOLLUNG". The staff shows a chromatic descent in the bass line, with the $F7(b9)$ chord marked with a cross and the word "VERKÜRZT!" indicating a shortened or altered form.

Charakteristisch ist das Hinabgleiten des Basses vom Ton der erniedrigten $\textcircled{3}$ in den Basston der II, ein häufig zu hörendes harmonisches Klischee. Ein bekanntes Beispiel findet sich zu Beginn von Antonio Carlos Jobims *Wave*:

A musical staff illustrating a sequence of chords: $G7(\#11)$, $Dmaj7$, B^b07 , A^m7 , and $D7(b9)$. The staff shows a chromatic descent in the bass line, with the B^b07 chord marked with a cross and the word "VERKÜRZT!" indicating a shortened or altered form.

Der verminderte Septakkord auf der erhöhten Bassstufe IV

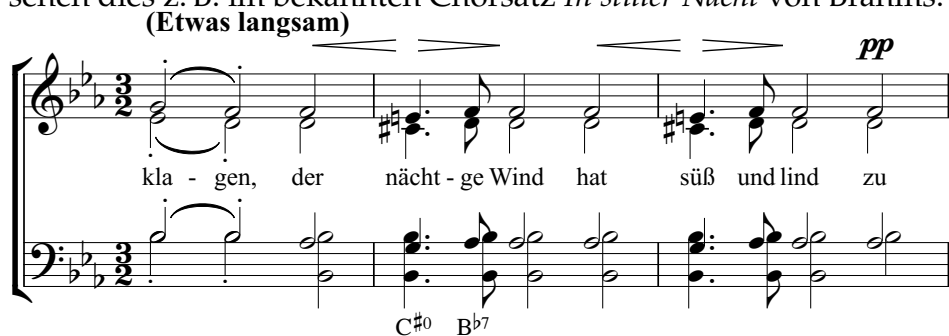
Eine bisweilen als *indirekt* bezeichnete Auflösung eines verminderten Septakkords liegt vor, wenn dieser sich als Doppeldominante in den Vorhaltsquartsextakkord der Dominante auflöst. Die dadurch entstehende chromatische Basslinie $\textcircled{4}-\textcircled{4^b}-\textcircled{5}$ findet sich als Klischee auch in der Jazzharmonik. Festgeschrieben ist diese Akkordfolge z. B. in Sonny Rollins Komposition *St. Thomas*:



Der Vorhaltsquartsextakkord ist hier als Slash-Akkord notiert (Tonika C mit Quinte G im Bass). Manche Leadsheets schreiben recht unbekümmert den Akkord der I ohne Slash vor. Man sollte dann erkennen, was eigentlich gemeint ist (die Bassisten, auf die es dabei wieder einmal ankommt, wissen in der Regel Bescheid).

Der verminderte Septakkord als Akkordvorhalt

Auch eine letzte Wendung im Zusammenhang mit dem verminderten Septakkord ist der traditionellen Harmonik entlehnt, nämlich das vorhaltige Abwechseln zwischen vermindertem Septakkord und Durdreiklang bzw. Dominantseptakkord über beibehaltenem Basston. Wir sehen dies z. B. im bekannten Chorsatz *In stiller Nacht* von Brahms:



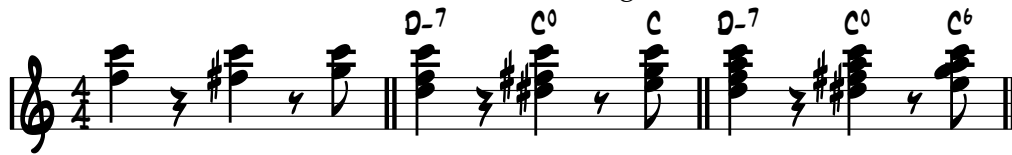
Man kann dies als verminderten Septakkord mit leittöniger Vorhaltsfunktions auffassen. Tatsächlich bewegen sich alle Stimmen aus dem C#⁰ heraus leittönig in den Zielklang Bb⁷. Doch lässt sich die Wendung auch funktionsharmonisch erklären: fasst man C#⁰ als verkürzten A^{7(b9)} auf, so ist die Bewegung in den Bb⁷ eine Art Trugschluss bzw. Varianten trugschluss, wenn A-Dur Dominante ist, also in der Tonart D-Dur.

Damit verwandt ist die folgende, im Jazz der Swing-Epoche verbreitete Schlusswendung:



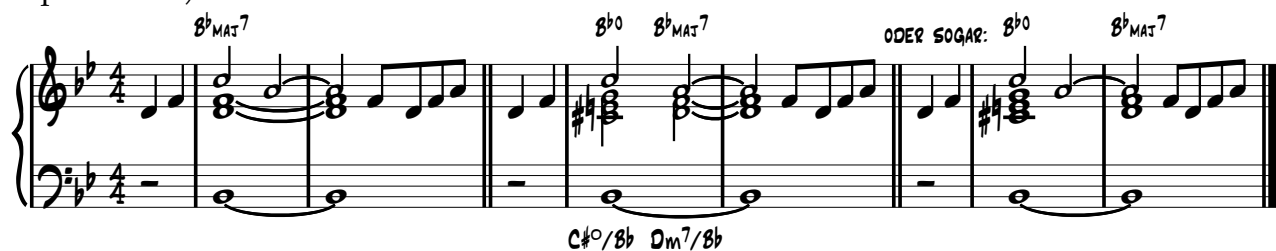
Die Stimmführung hier ähnelt derjenigen im Brahms'schen Chorsatz: Zwei Stimmen (C# und E) gleiten einen Halbton aufwärts und der Grundton des Zielklanges (Bb6) bleibt liegen,

ebenso wie der dritte Ton (G) des verminderten Septakkordes, da der Zielakkord die große Sexte enthält. Als effektvolle Schlusswendung lässt sich dies zwei- bis vierstimmig darstellen:



Die zweistimmige Fassung lässt sich leicht memorieren: Greife in der Oberstimme den Tonikagrundton zusammen mit seiner Unterquinte und gleite chromatisch aufwärts. Die dreistimmige Fassung ergibt sich durch Austerzung nach unten, die vierstimmige enthält die kleine Unterterz des Liegetones oben.

Bei gleichbleibendem Basston (Orgelpunkt, im Jazz auch *Pedalton* genannt) finden wir die Wendung manchmal zur Auflockerung bzw. Reharmonisation eines Tonikaklanges. In Burton Lanes *On A Clear Day* hört man dies oft. Die I. Stufe bleibt dort zwei Takte lang liegen. Der Akkord der I^o kann dabei für Abwechslung sorgen, wie die folgenden drei Fassungen der Anfangstakte zeigen (die Slash-Notation zeigt eine alternative Deutung des verminderten Septakkordes):



Diese Akkordfolge lässt sich natürlich nur dann setzen, wenn die Melodiestimme sich des Tonmaterials aus der zum verminderten Septakkord gehörende Skala bedient. Hier ist dies GTHT über Bb. Ein Ganzton über dem Bb liegt das C in der Melodie. Das folgende A muss dann auch passen, denn in GTHT haben alle Töne Verwandte im Abstand von kleinen Terzen bzw. Tritoni.

Dies ergibt nun in der Summe vier Arten des Einsatzes verminderter Septakkorde:

1. als Zwischendominante mit halbtönig steigendem Bass,
2. als abwärts gleitender Klang,
3. als doppeldominantischer Akkord vor einem Vorhaltsquartsextakkord,
4. und als Vorhaltsklang bei liegender Stimme.

Aufgabe 1: Üben des Voicings für den verminderten Septakkord

Üben Sie den Turnarouond mit dem verminderten Septakkord als Sequenz (wie oben gezeigt) in beiden Griffpositionen.

Aufgabe 2: S'Wonderful

Das folgende Leadsheet zeigt eine Bearbeitung des Standards *S'Wonderful* von George Gershwin. Zu Beginn gibt es ein kurzes Intro (vom Bearbeiter), dann folgt die zugunsten

eines häufigen Einsatzes von HTGT und GTHT-Skalen und -Akkorden leicht reharmonisierte Melodie. Wo gibt es Akkorde, welche die verminderten Skalen benötigen (X° oder $X^{7(b9)}$)? Welcher Art ist die Weiterführung der verminderten Septakkorde (im Sinne der Aufzählung oben)? Erarbeiten Sie eine Begleitung (Bass links, Akkorde in der rechten Hand).

INTRO

Chord progression for the Intro:

1. $A^{\flat} \text{MAJ}^7$ 2. A^0 3. $E^{\flat}/B^{\flat}$ 4. $C7(b9)$ 5. $F-7$ 6. $B^{\flat}7$ 7. $E^{\flat}0$ 8. $E^{\flat} \text{MAJ}^7$ 9. $E^{\flat} \text{MAJ}^7$ 10. E^0 11. $F-7$ 12. $B^{\flat}7$ 13. $B^{\flat}7(b9)$ 14. $E^{\flat}6$ 15. E^0 16. $F-7$ 17. $B^{\flat}7(b9)$ 18. $E^{\flat}6$ 19. $D7(b9)$ 20. $G^{\flat} \text{MAJ}^7$ 21. $G^{\flat}0$ 22. $A-7$ 23. $D7$ 24. $B-7$ 25. $E7$ 26. $A-7$ 27. $D7$ 28. $G7$ 29. $C7$ 30. $F7$ 31. $B^{\flat}7$ 32. $B^{\flat}7(b9)$ 33. $E^{\flat} \text{MAJ}^7$ 34. $G^{\flat}0$ 35. $F-7$ 36. $C7(b9)$ 37. $F-7$ 38. $B^{\flat}13(b9)$ 39. $E^{\flat}0$ 40. $E^{\flat}6$

Aufgabe 3: Eine Variante der Rhythm Changes

Erarbeiten Sie sich die folgende, gängige Variante der *Rhythm Changes*

Chord progression for the Rhythm Changes variant:

1. $B^{\flat} \text{MAJ}^7$ 2. $G-7$ 3. $C-7$ 4. $F7$ 5. $B^{\flat} \text{MAJ}^7/D$ 6. $D^{\flat}07$ 7. $C-7$ 8. $F7$ 9. $B^{\flat} \text{MAJ}^7$ 10. $E^{\flat} \text{MAJ}^7$ 11. E^07 12. $B^{\flat}/7$ 13. $F7$ 14. $B^{\flat}6$