

Arbeitsblatt 18: Reharmonisation

Reharmonisation ist die Veränderung der im Leadsheet angegebenen Changes. Nur in diesem Zusammenhang, oder bei der Komposition eines Stücks müssen wir uns über Harmonisierung überhaupt Gedanken machen. Akkordfolgen lassen sich

- variieren (einzelne Akkorde austauschen),
- erweitern (Changes hinzufügen) oder
- vereinfachen (Changes weglassen).

Durch Reharmonisation kann ein Stück moderner klingen oder auch einfach nur interessanter. Bisweilen erfordert eine bestimmte Vortragsweise eine Reharmonisation, etwa für die Adaption eines schnellen Stücks als Ballade. Schließlich gibt es auch Leadsheets, in denen die vorgeschriebenen Akkorde unpassend, ungeschickt oder sogar fehlerhaft sind. Im Folgenden werden einige wichtige, jedoch längst nicht alle Reharmonisationstechniken behandelt:

1. Expandieren von V-I-Verbindungen zu II-V-I
2. Kondensieren von II-V-I Verbindungen in Dur und Moll zu Sus-Akkorden zusammenziehen
3. Nebendreiklänge dominantisieren
4. Tritonussubstitution von V-Akkorden
5. II-V-Verbindungen zu einer liegenden Stimme

Expandieren von V-I-Verbindungen

Viele Songs, die zu Standards wurden, entstanden in Broadway-Shows und Musicals in den 20er und 30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Die Harmonik der Originale war oft noch an klassischen Mustern orientiert; sie zeigen häufig das Pendeln zwischen I und V. Im folgenden Melodiefragment aus *On The Sunny Side of the Street* folgt auf die Tonika unmittelbar eine Zwischendominante zur Tp (VI), mit allerdings übergangener Auflösung (weil sich die IV F-Dur anschließt).

The image shows a musical notation fragment in 4/4 time. The melody is on a treble clef staff. Above the staff, the chords C, E, and F⁶ 5 are indicated. Below the staff, the letters T, (D), and S are written, with lines connecting them to the notes. The notation shows a chromatic alteration from E to F⁶ 5, which is a tritone substitution for the dominant.

Moderner klingt folgende Fassung mit eingeschobener II vor der V:

The image shows a modernized musical notation fragment in 4/4 time. The melody is on a treble clef staff. Above the staff, the chords C^{MA7}, B-7(b9), E7(b9), and F^{MA7} are indicated. Below the staff, the letters II, V, I, and IV are written, with lines connecting them to the notes. The notation shows a chromatic alteration from E to B-7(b9), which is a tritone substitution for the dominant.

Wenn man am klassischen Kontrapunkt geschult ist, kommt man nicht unbedingt auf den Gedanken, dass die die Quarte bzw. Undezime E zu II^7 -Akkorden passt, aber wie bereits des öfteren beobachtet ist die 11 dort eine ausgezeichnet passende Tension. Mit dem Kunstgriff, einer V die zugehörige II vorzuschalten, lassen sich auch traditionelle Melodien auf einfache Weise verjazzen. Beispielsweise das bekannte Weihnachtslied *Stille Nacht, Heilige Nacht*:

The musical score for 'Stille Nacht, Heilige Nacht' is shown in 3/4 time. The bass line features a sequence of chords: T, D, T, (D⁷), S. The treble line contains the melody.

Ersetzen wir ab Takt 4 die (Zwischen-) Dominanten durch II-V-Verbindungen, klingt das Weihnachtslied wie aus einer Real-Book-Vorlage gespielt:

The musical score for 'Stille Nacht, Heilige Nacht' is shown in 3/4 time. The bass line features a sequence of chords: C-7, F⁹, F-¹¹, B^b7_{SUS}, B^b7(b⁹), E^bMAT⁷. The treble line contains the melody.

Kondensieren von II-V-I-Verbindungen

Bisweilen wirkt es gut (vor allem moderner), in der althergebrachten II-V-Verbindung die II durch die Vsus zu ersetzen. Das Prinzip haben wir bereits kennengelernt: im Grunde entscheidet der Bass darüber, ob ein Akkord als II oder als Vsus gehört wird. Man kann daher oft eine II-V – Verbindung vereinfachen, z. B. in *Satin Doll*:

The musical score for 'Satin Doll' is shown in 4/4 time. The bass line features a sequence of chords: D-7, G⁷, D-7, G⁷, E-7, A⁷, E-7, A⁷. The treble line contains the melody.

Wenn wir am Schluss des A-Teils die sus-Akkorde nicht auflösen, klingt er sogar noch moderner:

Chord progression for the first system: A-7(b9)/Eb, D7, Ab-7, Db7, Cmaj7.

Chord progression for the second system: D7sus(b9), Db7sus, Cmaj7.

Nebendreiklänge dominantisieren

Ob in einer Quintfallverbindung an erster Stelle ein Mollakkord (also eine II) steht oder ein Durakkord (also wahrscheinlich eine V) ist im Grunde ein gradueller, kein substantieller Unterschied. Oft lassen sich daher (III – VI –) II – V – I-Verbindungen durch Verduren von Mollstufen reharmonisieren.

Chord progression for the first system: Bb7, Ebmaj7, Bb-7, Eb7, Abmaj7, Ab-7, Db7.

Chord progression for the second system: Ebmaj7, C-7, F-7, Bb7, G7, C-7, F-7, Bb7.

Tritonussubstitution von V-Akkorden

V-Akkorde, zu denen melodisch die alterierte Skala passt, lassen sich durch die Mixo#11-Substitutdominante ersetzen. Im Falle des Turnaround von *Misty* (s. o.) ist dies in den C- und Bb Akkorden mit #9 möglich. Umgekehrt lassen sich die mixolydische Dominanten (sei es mit, sei es ohne #11) durch tritonuserfernte alterierte Dominanten substituieren: mixo#11 und alteriert lassen sich austauschen, wobei der Fundamentton dabei um den Tritonus vertauscht wird. Im Falle von *Misty* könnte dies wie folgt geschehen:

Two systems of musical notation in 4/4 time. The first system shows a melody with eighth notes and triplets, and a piano accompaniment with chords. Chords are labeled: Bb7, Ebmaj7, Bb-7, Eb7, Abmaj7, Ab-7, Db7. The second system continues the melody and accompaniment with chords: Ebmaj7, C-7, F-7, Bb7, G7, C-7, F-7, Bb7. A specific chord is noted as C7(#9)/Gb = Gb7(#11).

II-V-Verbindungen zu einer liegenden Stimme

Besitzt die Melodie eine lange Note (z. B. eine Ganze, wenn die Changes überwiegend in Halben wechseln), dann kann man unter diese Note verschiedene II-V-Verbindungen klemmen. Dies eignet sich auch zur Reharmonisation: eine vorhandene II-V kann durch eine andere ersetzt werden, vorausgesetzt der Anschluss zum Folgenden bildet eine starke Progression.

Chord sequence: Gm7 C7 F#m7 B7 Fm7 Bb7 Em7 A7 Dm7 G7 C#m7(b9) F#7 C-7 F7 A-7 G7sus

In der folgenden Reharmonisation von Bart Howards *Fly Me To The Moon* wird die Quintfallsequenz durch Einbettung des Durterz von C-dur durch die II-V ersetzt, welche den geforderten C⁷ am Ende durch dessen Substitutdominante ersetzt.

Chord sequence: A-7 D-7 G7 Cmaj7 C7 Fmaj7 B-7(b9) E7 A-7 A7

Aufgabe 1: A Foggy Day

Wenden Sie die Reharmonisationstechniken auf Gershwins *A Foggy Day* an (Oscar Petersons Version: <https://www.youtube.com/watch?v=6s6vjqEaego>).

FMAJ7 D7(b9) Gm7 C7
 5 F6/A D7(#11) G-7 C9
 9 FMAJ7 F7 Bbmaj7 Eb9
 13 Am7 D7 G-7 C9
 17 FMA7 D7(b9) Gm7 C7
 21 F6/A D7(#11) G-7 C9
 25 F7 Bbmaj7 Eb7(#11)
 29 FMAJ7/C Gm7/C FMAJ7/C Gm7/C A+7 D7(b9) Gm7 C7 FMAJ7/Dm7 Gmaj7 C7

Aufgabe 2: The Lady is a Tramp

Reharmonisieren Sie *The Lady Is A Tramp* (https://www.youtube.com/watch?v=0sU_g__UdPY)

Chord progression for *The Lady Is A Tramp* (reharmonized):

- Staff 1: C⁶, E^{ø7}, A^{7(b9)}, Dm⁷, G⁷
- Staff 2: 5 C⁶, Dm⁶, E^{ø7}, A^{7(b9)}, Dm⁷, G⁷
- Staff 3: 9 C, Gm⁷, C⁹, F⁶, B^{b9}
- Staff 4: 13 Em⁷, A^{7(b9)}, Dm⁷, G^{7(b9)}, C, A⁷, D⁷, G⁷
- Staff 5: 17 C⁶, E^{ø7}, A^{7(b9)}, Dm⁷, G⁷
- Staff 6: 21 C⁶, Dm⁶, E^{ø7}, A^{7(b9)}, Dm⁷, G⁷
- Staff 7: 25 C, Gm⁷, C⁹, F⁶, B^{b9}
- Staff 8: 29 Em⁷, A^{7(b9)}, Dm⁷, G^{7(b9)}, C
- Staff 9: 33 F^{#ø7}, B¹³, Em⁷, A¹³
- Staff 10: 37 Dm⁷, G¹³, Em⁷, A^{7(b9)}, Dm⁷, G^{7(b5)}
- Staff 11: 41 F^{#ø7}, F^{ø7}, E^{ø7}, E^bm⁷, Dm, Dm⁷/C, B^{ø7}, E^{7(b9)}
- Staff 12: 45 Am⁷, D⁹, G^{7(b9)}, C, D^bmaj⁹, Cmaj⁹