

















KAPITEL 1

Intervalle

In der nachfolgenden Tabelle sind nur die Intervalle aufgeführt, die zur Bildung von Skalen und Akkorden verwendet werden. Somit fehlen zum Beispiel die übermäßige Oktave, die enharmonisch verwechselt gleich der kleinen None ist, oder die verminderte Quarte, die enharmonisch verwechselt gleich der großen Terz ist, usw.

Tabelle 1: Intervalle

Kleine Sekunde ($\flat 2$) 	Große Sekunde (2) 
Übermäßige Sekunde ($\sharp 2$) 	Kleine Terz ($\flat 3$) 
Große Terz (3) 	Reine Quarte (4) 
Übermäßige Quarte ($\sharp 4$) 	Verminderte Quinte ($\flat 5$) 
Reine Quinte (5) 	Übermäßige Quinte ($\sharp 5$) 
Kleine Sexte ($\flat 6$) 	Große Sexte (6) 
Kleine Septime (7) 	Große Septime ($\Delta 7$) 
Reine Oktave (8) 	Kleine None ($\flat 9$) 

KAPITEL 2

Akkordkonstruktion durch Terzschichtung

Skala und Akkord

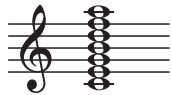
Skalen und Akkorde sind musikalische Gebilde, die aufeinander bezogen sind: Eine Skala ist ein horizontaler Akkord, und ein Akkord ist eine vertikale Skala. Die Töne einer Skala können zur Bildung von Akkorden in unterschiedlichen Intervallkombinationen übereinander geschichtet werden. Das traditionelle Verfahren zur Akkordbildung im Bereich der dur-moll-tonalen Musik ist die Terzschichtung. Somit bilden die Töne einer siebentönigen diatonischen Skala, terzgeschichtet, den siebenstimmigen Tredezimakkord, der alle übrigen terzgeschichteten Akkordformen in sich enthält. Mit den Tönen einer Durskala (Beispiel 1) können zum Beispiel folgende Akkordtypen (Tabelle 2) konstruiert werden:

Beispiel 1
C-Durskala

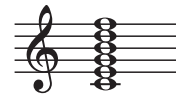


Tabelle 2
Akkorde

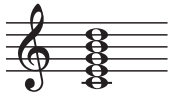
Tredezimakkord



Undezimakkord



Nonakkord



Septakkord



Dreiklang



KAPITEL 3

Akkord-Symbolschrift

Die einfachste Notationsform für Jazzmusiker ist das sogenannte *Leadsheet* (wörtlich: Leitblatt). Ein Leadsheet besteht aus einer Melodie mit hinzugefügten Akkordsymbolen.

Beispiel 5
Round Up

The image shows a musical score for 'Round Up' in 4/4 time, key of D major. The score is divided into five systems, each with four measures. Chord symbols are placed above the notes. Measure numbers 1 through 20 are indicated below the staff. The first system (measures 1-4) has chords E-7, A7, and DΔ7. The second system (measures 5-8) has chords D-7, G7, and CΔ7. The third system (measures 9-12) has chords C-7, F7, BbΔ7, and EbΔ7. The fourth system (measures 13-16) has chords E-7, F7, BbΔ7, and Eb7. The fifth system (measures 17-20) has chords E-7, A7, and DΔ7. The notation includes a repeat sign at the beginning and a first ending bracket over measures 13-16, with a second ending bracket over measures 17-20.



Die Symbole stellen in einer Kurzform den harmonischen Verlauf des Stückes dar, so dass der erfahrene Musiker das so bezeichnete Stück zum Beispiel auf dem Klavier sofort spielen kann.

KAPITEL 4


Zusammenstellung der Drei- und Vierklänge

Tabelle 3
Dreiklänge

Dur	<p>C</p> 	<p>C(#5) C+</p> 	<p>C(b5)</p> 
-----	--	---	--

Moll	<p>C-</p> 	<p>C-(#5)</p> 
------	--	--

Vermindert	<p>C°</p> 
------------	---

Sus	<p>Csus</p> 
-----	---

— Hinweis —

Die Hochalteration der Quinte kann mit + oder #5 gekennzeichnet werden. Insbesondere bei dominantischen Akkorden ist das Zeichen + für die Hochalteration der Quinte häufiger anzutreffen, zum Beispiel C+7 anstatt C7(#5). Der Durdreiklang mit hochalterierter Quinte wird auch »übermäßiger Dreiklang« genannt.

KAPITEL 5

3-7-Voiceleading

Die Grundlage zur Harmonisation von Songs und Jazzkompositionen sind der Septakkord und andere vierstimmige Akkorde. Deshalb reicht das bisher vorliegende Akkordmaterial aus, um einen Jazzsong in einem ersten Versuch zufriedenstellend harmonisieren zu können. Dazu müssen die Akkordtöne, die bisher terzgeschichtet dargestellt wurden, anders verteilt werden, damit eine musikalisch sinnvolle Verbindung der einzelnen Akkorde möglich ist.

Die Satztechnik, die hierfür angewendet werden soll, ist die *3-7-Voiceleading*-Technik, die 3-7-Stimmführung. 3-7 besagt, dass Terz und Septime die wichtigsten Akkordtöne sind und daher im Hinblick auf die Stimmführung bei den Akkordverbindungen von großer Bedeutung sind. Beispiele 12 und 13 zeigen das Grundprinzip dieser Stimmführung: Die Septime fällt zur Terz des nächsten Akkords, die Terz bleibt liegen und wird zur Septime des folgenden Akkords. Terz und Septime wechseln sich also in jeder Stimme ab (Beispiel 12). Bei parallel geführten Akkorden bleiben Terz und Septime in jeder Stimme gleich (Beispiel 13).

Beispiel 12
1. Stimme: 3-7-3
2. Stimme: 7-3-7

Example 12 shows a sequence of three chords in 4/4 time: D-7, G7, and CΔ7. The first voice (treble clef) has notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The second voice (bass clef) has notes G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The voice leading is: D-7 (3-7-3) to G7 (7-3-7) to CΔ7 (3-7-3). The notes are: D-7 (3-7-3) to G7 (7-3-7) to CΔ7 (3-7-3).

Beispiel 13
1. Stimme: 3-3-3
2. Stimme: 7-7-7

Example 13 shows a sequence of three chords in 4/4 time: CΔ7, D-7, and E-7. The first voice (treble clef) has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second voice (bass clef) has notes G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The voice leading is: CΔ7 (3-3-3) to D-7 (7-7-7) to E-7 (7-7-7). The notes are: CΔ7 (3-3-3) to D-7 (7-7-7) to E-7 (7-7-7).

KAPITEL 6

Weiterführende Hinweise zur Satztechnik

Akkordlagen

Je tiefer ein Akkord liegt, desto stärker wirken die Obertöne der einzelnen Akkordtöne und verunklaren dadurch den Akkordklang. Daher ist es für die Akkordkonstruktion notwendig, Intervallgrenzen zur Tiefe hin zu beachten, damit für den Akkordklang die notwendige Transparenz erhalten bleibt. Im Einzelnen sollten für Dreiklänge und Septakkorde folgende Grenzen eingehalten werden:

Tabelle 7
Intervallgrenzen

Große Terz 	Große Sekunde 
Große Dezime 	Reine Quarte 
Kleine Terz 	Verminderte Quinte Übermäßige Quarte 
Kleine Dezime 	Kleine Sexte 
Große Septime 	Große Sexte 
Kleine Septime 	Verminderte Septime 
Reine Quinte 	Kleine None 
Kleine Sekunde 	Große None 

KAPITEL 7

Aussetzen in der 3-7-Voiceleading-Satztechnik

In Beispiel 19 wurde der Song *Once In Summer* in der 3-7-Voiceleading-Satztechnik gemäß dem Verfahren, das in Tabelle 6 dargestellt ist, ausgearbeitet. Um die Aufmerksamkeit auf die harmonische Gestaltung zu lenken, werden alle Klaviersätze ohne Dynamik-, Phrasierungs- und Artikulationsangaben notiert. Ebenso fehlen Angaben zum Tempo und zur Stilistik. Diese Angaben müssten selbstverständlich nachgetragen werden, wenn die Stücke für die Aufführungspraxis erstellt werden sollen.

Beispiel 19
Once In Summer

Musical notation for measures 1-4 of 'Once In Summer'. The score is in 4/4 time. Measure 1: Treble clef has a quarter rest, bass clef has a whole note chord D-7. Measure 2: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass clef has a whole note chord G7. Measure 3: Treble clef has a half note G4, half note A4; bass clef has a whole note chord E-7. Measure 4: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass clef has a whole note chord A-7. Chord symbols are placed above the treble staff.

Musical notation for measures 5-8 of 'Once In Summer'. Measure 5: Treble clef has a half note G4, half note A4; bass clef has a whole note chord D-7. Measure 6: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass clef has a whole note chord G7. Measure 7: Treble clef has a half note G4, half note A4; bass clef has a whole note chord CΔ7. Measure 8: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass clef has a whole note chord C7. Chord symbols are placed above the treble staff.

Musical notation for measures 9-12 of 'Once In Summer'. Measure 9: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass clef has a whole note chord FΔ7. Measure 10: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass clef has a whole note chord D-7. Measure 11: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass clef has a whole note chord E7. Measure 12: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5; bass clef has a whole note chord A-Δ7. Chord symbols are placed above the treble staff.

Beispiel 21 zeigt *Once In Summer* als dreistimmigen rhythmisierten Begleitsatz. Die Septakkorde bestehen aus Terz, Septime und Grundton, die Sixteajoutée-Akkorde aus Terz, Sexte und Grundton. Der Satz könnte in Verbindung mit Bass und Schlagzeug zur Begleitung eines Improvisationssolos eingesetzt werden.



Track 1

Beispiel 21
Once In Summer
als rhythmisierter Begleitsatz

D-7 G7 E-7

1 2 3

A-7 D-7 G7 CΔ7 C7

4 5 6 7 8

FΔ7 D-7 E7 A- A-Δ7 A-7 D7 A-7 D7

9 10 11 12 13 14

D-7/G E7 A7 D-7 G7 E-7 A-7

15 16 17 18 19 20

D-7 G7 Bb7 A7 D-7 F-6

21 22 23 24 25 26

KAPITEL 8

Die Akkordfunktionen in Dur

Die Akkordfolge der ersten sieben Takte von *Once In Summer* besteht aus diatonischen, das heißt leitereigenen Stufenakkorden der C-Durskala.

Beispiel 27

D-7 G7 E-7

1 2 3

A-7 D-7 G7 CΔ7

4 5 6 7

Errichtet man nämlich auf jeder Stufe der Durskala nur mit leitereigenen Tönen einen Septakkord, erhält man folgende Stufenakkorde:

Beispiel 28
Stufenakkorde der Durskala

CΔ7 D-7 E-7 FΔ7 G7 A-7 B-7^(b5)

I II III IV V VI VII

Die einzelnen Stufen der Tonleiter werden mit römischen Zahlen gekennzeichnet, so dass sich die Stufenakkorde mit Hilfe dieser Zahlen auch allgemein (unabhängig von der geltenden Tonart) darstellen lassen:

Kennzeichnung der Stufen

IΔ7 II-7 III-7 IVΔ7 V7 VI-7 VII-7^(b5)

KAPITEL 9

Die Akkordfunktionen in Moll

Beispiel 31

C-6 A-7(b5) D-7(b5) G7(b9)

Beispiel 31 zeigt die ersten zwei Takte einer typischen Kadenz in Moll. Es fällt auf, dass die Akkordfolge chromatisch ist: C-6, A-7(b5) in Takt 1 und D-7(b5), G7(b9) in Takt 2 können nicht als Stufenakkorde aus einer einzigen Skala entwickelt werden, da sich das A in C-6 und A-7(b5) sowie das A \flat in D-7(b5) und G7(b9) chromatisch zueinander verhalten. Die Stufenakkorde in Dur sind eindeutig, da sie aus einer einzigen Skala, nämlich der Durskala, gebildet werden können. In Moll sind die Verhältnisse komplexer, da es mehrere Mollskalen gibt, aus denen Stufenakkorde gebildet werden können. Die drei wichtigsten Mollskalen sind:

- ▶ Melodisch Moll
- ▶ Harmonisch Moll
- ▶ Natürlich Moll (Äolisch)

KAPITEL 10

Modaler Austausch (Modal Interchange)

In der amerikanischen Jazzharmonielehre wird der Austausch von Stufenakkorden zwischen modalen Skalen, die auf demselben Grundton aufgebaut sind, als *Modal Interchange* bezeichnet. Das traditionelle Verfahren dieser Art ist die Vermischung von Dur und Moll, das heißt, Akkorde, die von Mollskalen abgeleitet sind, werden auf der gleichen Stufe oder in der gleichen Funktion in Dur-Akkordprogressionen eingebracht. Die einfachsten Beispiele für dieses Verfahren sind der Austausch der mixolydischen Dominante, also der Dominante auf der V. Stufe in Dur, mit der Dominante auf der V. Stufe in Harmonisch Moll, bei der die None alteriert ist (Beispiel 35), und die ›Vermollung‹ der IV. Stufe, also der Austausch der IV. Stufe in Dur mit der IV. Stufe in Natürlich Moll (Beispiel 36).

Beispiel 35

I Δ 7	V7 ^(b9)	I Δ 7
C Δ 7	G7 ^(b9)	C Δ 7

Musical notation for Example 35, showing three measures of chords in 4/4 time. The first measure is C major (C Δ 7). The second measure is G7^(b9). The third measure is C major (C Δ 7).

Beispiel 36

I Δ 7	IV-6	I(9)
C Δ 7	F-6/C	C(9)

Musical notation for Example 36, showing three measures of chords in 4/4 time. The first measure is C major (C Δ 7). The second measure is F-6/C. The third measure is C major (C(9)).

KAPITEL 11

Die Dominanten

Neben der Dominante der Grundtonart, die auf der V. Stufe steht und sich zur Tonika hin auflöst, stehen in Songs in der Regel auf anderen Stufen weitere Dominantakkorde. So findet man zum Beispiel in *Once In Summer* (Beispiel 39) ab Takt 8 folgende Dominantakkorde: C7, E7, D7, A7 und B♭7.

Beispiel 39

The musical score is written in 4/4 time and consists of 26 measures. The chords are as follows:

- Measure 1: D-7
- Measure 2: G7
- Measure 3: E-7
- Measure 4: A-7
- Measure 5: D-7
- Measure 6: G7
- Measure 7: CΔ7 (first occurrence)
- Measure 8: C7
- Measure 9: F6
- Measure 10: D-7
- Measure 11: E7
- Measure 12: A-
- Measure 13: D7
- Measure 14: A-7
- Measure 15: D7
- Measure 16: D-7/G
- Measure 17: B♭7 (second occurrence)
- Measure 18: A7
- Measure 19: D-7
- Measure 20: F-6
- Measure 21: CΔ7
- Measure 22: A-7
- Measure 23: D-7
- Measure 24: D-7/G
- Measure 25: G7
- Measure 26: C6

KAPITEL 12

Der verminderte Septakkord

Die Akkordstruktur des verminderten Septakkords besteht aus einer Schichtung von drei kleinen Terzen, so dass der Akkord symmetrisch aufgebaut ist, das heißt, seine Umkehrungsformen ergeben immer wieder dieselbe Akkordstruktur.

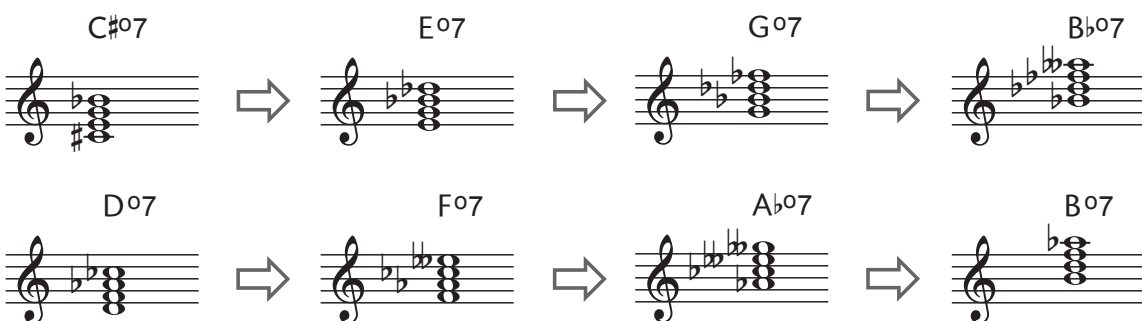
Beispiel 65



The diagram shows four diminished seventh chords in treble clef, connected by right-pointing arrows. From left to right: C°7 (notes: C, Eb, Gb, Ab), Eb°7 (notes: Eb, Gb, Ab, Bb), Gb°7 (notes: Gb, Ab, Bb, Cb), and A°7 (notes: A, Bb, Cb, Db).

Die Akkorde im Beispiel oben sind aufgrund ihrer Struktur und ihres Tonmaterials untereinander identisch. Von C°7 verschieden sind zwei weitere verminderte Septakkorde, C#°7 und D°7, die ihrerseits wieder durch Umkehrungen mit identischen Akkorden verbunden sind:

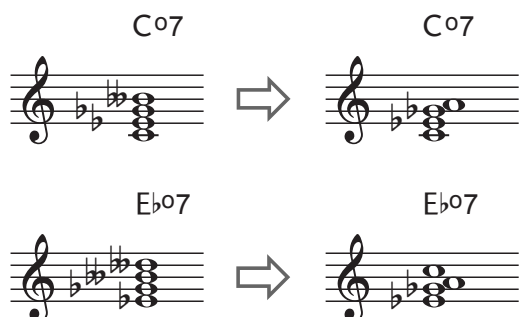
Beispiel 66



The diagram shows eight diminished seventh chords in treble clef, arranged in two rows of four, connected by right-pointing arrows. Top row: C#°7 (notes: C#, Eb, Gb, Ab), E°7 (notes: E, Gb, Ab, Bb), G°7 (notes: G, Ab, Bb, Cb), Bb°7 (notes: Bb, Cb, Db, Eb). Bottom row: D°7 (notes: D, Eb, Fb, Gb), F°7 (notes: F, Gb, Ab, Bb), Ab°7 (notes: Ab, Bb, Cb, Db), B°7 (notes: B, Cb, Db, Eb).

Bei der Notation von verminderten Septakkorden ist es durchaus üblich, durch enharmonische Verwechslung die Schreibweise zu vereinfachen, um komplizierte Vorzeichenkombinationen zu vermeiden:

Beispiel 67



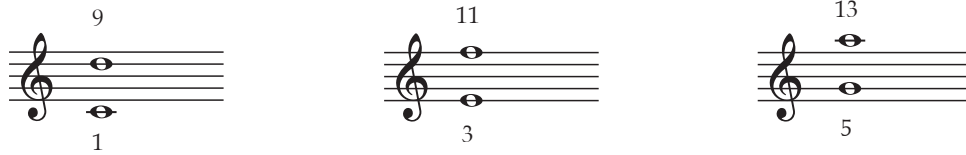
The diagram shows two pairs of diminished seventh chords in treble clef, connected by right-pointing arrows. Top row: C°7 (notes: C, Eb, Gb, Ab) and C°7 (notes: C, Bb, Db, Eb). Bottom row: Eb°7 (notes: Eb, Gb, Ab, Bb) and Eb°7 (notes: Eb, Fb, Ab, Bb).

KAPITEL 14

Akkorderweiterungen und Akkordskalen

Die Erweiterungstöne (Spannungstöne, Tensions, Optionen) der Septakkorde und der Akkorde mit hinzugefügter Sexte sind die None, Undezime und Tredezime. Sie stehen eine None über Grundton, Terz und Quinte:

Beispiel 78



Mit den dazugehörigen Alterationen stehen folgende Erweiterungstöne zur Verfügung:

9, \flat 9, \sharp 9, 11, \sharp 11, 13, \flat 13

Der korrekte diatonische Gebrauch von Erweiterungstönen wird durch den funktionalen Zusammenhang, in dem ein Akkord steht, bestimmt.

D-7 zum Beispiel kann drei verschiedenen Tonarten zugeordnet werden: als II-7 zu C-Dur, als III-7 zu B \flat -Dur und als VI-7 zu F-Dur. Die Funktion eines Akkords innerhalb einer Tonart bestimmt den diatonischen Gebrauch der Erweiterungstöne. Die Erweiterungstöne werden durch die dem Akkord zugeordnete Akkordskala angezeigt. Diese wird wie folgt ermittelt:

1. Die Akkordtöne von D-7 liefern zum Aufbau der Skala vier Töne:

Beispiel 79



KAPITEL 15

Akkordskalen

Akkordskalen der Stufenakkorde in Dur

Bei der Angabe von Akkordsymbolen genügt in der Regel nur das Symbol des einfachen Sept- oder Sixte-ajoutée-Akkords, da die Erweiterungstöne durch die dem Akkord zugehörige Akkordskala mitgegeben werden. Allerdings können in einigen Fällen einem Sept- oder Sixte-ajoutée-Akkord mehrere Skalen zugeordnet werden. In diesem Falle muss die geeignete Skala aus dem harmonischen Zusammenhang bestimmt werden oder das Akkordsymbol mit den typischen Erweiterungstönen dieser Skala versehen werden. Das Symbol $C\Delta 7$ zum Beispiel kann sich auf die Durskala oder aber auf die lydische Skala beziehen. Soll $C\Delta 7$ nun lydisch interpretiert werden, müsste dem Symbol die $\#11$ hinzugefügt werden, also $C\Delta 7(\#11)$. Insbesondere beim Dominantseptakkord gibt es sehr unterschiedliche Interpretationsmöglichkeiten (siehe *Akkordskalen der Dominanten*, S. 74ff.).

Es bleibt noch darauf hinzuweisen, dass die Avoided Notes nur harmonisch vermieden werden sollen, melodisch kann man sie natürlich als Durchgangs- und Wechselnoten verwenden. Nachfolgend werden alle Akkordskalen der Stufenakkorde in Dur – bezogen auf C-Dur – aufgelistet. Die Akkordskalen zu den Stufenakkorden der Durskala gehören alle zum System der sogenannten Kirchentonarten oder modalen Skalen (Jonisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Äolisch, Lokrisch). C-Dur ist also die Grundskala, von der alle Akkordskalen als Modi abgeleitet sind.

KAPITEL 16

Der Blues und die Bluesskala

Der Blues

Der Blues ist – harmonisch betrachtet – eine stark dominantisch eingefärbte Songform. Die Normalform umfasst zwölf Takte und enthält in ihrer einfachsten Harmonisation Dominantakkorde auf den drei Hauptstufen I, IV, V in folgender Verteilung:

Beispiel 101
Zwölfaktige Bluesform

The diagram illustrates the 12-measure blues form with the following chord progression:

- Measures 1-4: I7, IV7, I7
- Measures 5-8: IV7, I7
- Measures 9-12: V7, IV7, I7

Die Dominanten haben im Blues keine dominantische Funktion, das heißt, sie lösen sich nicht eine Quinte abwärts auf. Selbst V7 löst sich nur indirekt nach I7 auf, nachdem V7 zuvor trugschlüssig nach IV7 geführt wurde. Obwohl die Dominanten des Blues auch mit den normalen dominantischen Skalen verbunden werden können, ist doch die Bluesskala die typische Akkordskala des Blues, die für alle drei Dominanten eingesetzt werden kann, das heißt, eine einzige Skala passt zu den Dominanten auf der I., IV. und V. Stufe des zwölf-taktigen Blues.

Beispiel 102
Bluesskala

The blues scale is shown with the following notes and accidentals:

- Notes: G, B \flat , C, D, E \flat , F, G
- Accidentals: $\flat 3$, $\sharp 4$, $\flat 7$

Aussetzen in der 3-7-Voiceleading-Satztechnik mit Spannungstönen

Unter Zuhilfenahme von Akkordskalen und Funktionsanalyse kann die 3-7-Satztechnik noch um Spannungstöne erweitert werden. Tabelle 8 (S. 29) zeigt beispielhaft, wo die Spannungstöne im 3-7-Voicing eingefügt werden können. Die Ausführungen über Akkorderweiterungen und Akkordskalen in den Kapiteln 14 bis 15 sind bereits recht umfangreich. Hier sollen deshalb lediglich die wichtigsten Verfahrensweisen zum Gebrauch von Spannungstönen in Form einer Gebrauchsanweisung zusammengestellt werden. Es können folgende allgemeine Regeln aufgestellt werden:

Regeln

- ▶ Jedem Akkord kann eine große 9 hinzugefügt werden.
- ▶ Bei Sixte-ajoutée-Akkorden kann die große 7 und bei $\Delta 7$ - und $-\Delta 7$ -Akkorden die große 6 hinzugefügt werden.
- ▶ Bei Moll-Akkorden kann außerdem die reine 11 hinzugefügt werden. Sie klingt auch sehr gut als 4 über dem Basston (siehe Beispiel 106, S. 82, Takt 15, D-11/G = G13(sus)).
- ▶ Dominanten, die sich nach Dur auflösen, können die große 9 oder/und die große 13 erhalten.
- ▶ Dominanten, die sich nach Moll auflösen, werden alteriert. Sie können also die $\flat 9$, $\sharp 9$, $\sharp 11$ oder/und die $\flat 13$ erhalten.
- ▶ Dominanten, die sich um einen Halbton nach unten auflösen (Substitutionsdominanten), können eine große 9, 13 und/oder eine $\sharp 11$ erhalten. Die typische Dissonanz dieser Dominanten ist die $\sharp 11$.
- ▶ Das $\flat 9$ -Intervall sollte aus klanglichen Gründen innerhalb einer Akkordstruktur vermieden werden. Die Ausnahme bildet das $\flat 9$ -Intervall zwischen Grundton und $\flat 9$ eines Dominantakkords (zum Beispiel C7($\flat 9$)).

KAPITEL 18

Modulation

Der Begriff der Modulation bezeichnet den harmonischen und melodischen Übergang von einer Tonart in die andere. Obschon sich modulatorische Verläufe enorm vielfältig ausgestalten lassen, kann diese Vielfalt auf bestimmte, immer wiederkehrende Prinzipien reduziert werden.

Dominantische Modulation

Die Dominante als V. Stufe einer Tonart bestätigt diese Tonart kadenziell (durch den Schritt V-I). Alle anderen Dominanten führen zu einer anderen Tonart. Zwischendominanten etwa besitzen bereits modulatorischen Charakter (siehe *Die Zwischendominanten*, S. 49). Da die Zwischendominante sich in einen Stufenakkord der Tonart auflöst und nicht aus der Tonart herausführt, spricht man hier nicht von einer Modulation, sondern von einer Ausweichung. Eine Modulation liegt dann vor, wenn der harmonisch-melodische Verlauf eine neue Tonika etabliert. In Beispiel 108, Takt 3, führt die Zwischendominante C7 zur neuen Tonika F Δ 7, die durch die nachfolgende Kadenz bestätigt wird.

Beispiel 108

The musical notation for Example 108 is presented in two staves. The top staff shows a melodic line in 4/4 time, with notes corresponding to the chords listed above it. The bottom staff shows a harmonic line with chords listed above it. The modulation occurs in the third measure, where the C7 chord (V7 of C major) resolves to the F Δ 7 chord (I Δ 7 of F major).

C:	C Δ 7	D-7	E-7	F Δ 7	F: II-7	V7
					G-7	C7

I Δ 7	VI-7	II-7	V7	I Δ 7
F Δ 7	D-7	G-7	C7	F Δ 7

KAPITEL 19

Akkordstrukturen

Die Struktur eines Akkords wird durch seinen Intervallaufbau bestimmt, der natürlich mannigfach verändert werden kann. Trotzdem gibt es grundsätzlich nur drei Möglichkeiten, den Tonvorrat einer Skala vertikal zu ordnen, nämlich in Terzen, Quarten und Sekunden. Beispiel 114 zeigt die Töne der C-Durskala in diesen drei Strukturen.

Beispiel 114

The image displays three musical staves illustrating different chord structures for the C major scale. Each staff is labeled with its respective structure:

- Terzschichtung:** Shows a two-staff system (treble and bass clef) with notes grouped in pairs of thirds. The notes are C, E, G, B, D, F, A, C.
- Quartschichtung:** Shows a two-staff system with notes grouped in pairs of fourths. The notes are C, F, Bb, Eb, G, C, F, B.
- Sekundschichtung:** Shows a single staff with notes grouped in pairs of seconds. The notes are C, D, E, F, G, A, B, C.

Diese drei Grundstrukturen lassen sich durch Umkehrungen, enge bzw. weite Lagen, unterschiedliche Dichtegrade und Mischformen fast endlos variieren. Hierdurch werden stilistische Unterschiede und eine individuelle harmonische Gestaltung überhaupt erst möglich. In den bisherigen Beispielen wurden terzgeschichtete Akkordstrukturen verwendet, meist mit dem Grundton im Bass. Mit der 3-7-Voiceleading-Technik können diese terzgeschichteten Strukturen zu einer musikalisch sinnvollen Satztechnik verbunden werden. Schon dabei zeigt sich ein Umfang an Möglichkeiten, der die Grenzenlosigkeit prinzipiell möglicher Akkordstrukturen erahnen lässt. In den nachfolgenden Kapiteln werden weitere Möglichkeiten zur Konstruktion von Akkorden und zu deren satztechnischer Verwendung aufgezeigt.

Funktionsanalyse

Beispiel 119 zeigt die Funktionsanalyse der Akkordprogression. Das Stück moduliert mit Hilfe von Modal-Interchange-Akkorden und Akkordumdeutung von D-Dur nach C-Dur, B \flat -Dur und wieder zurück nach D-Dur. Die Modulation verläuft jeweils in zwei Schritten:

1. D Δ 7 als I Δ 7 in D-Dur wird ausgetauscht durch D-7 als I-7 in D-Äolisch.
2. D-7 als I-7 in D-Äolisch wird umgedeutet zu II-7 in C-Dur. In gleicher Weise wird von C-Dur nach B \flat -Dur moduliert.

Bei der Modulation von B \flat -Dur zurück nach D-Dur wird E \flat Δ 7 (Takt 12) als IV Δ 7 in B \flat umgedeutet zu \flat II Δ 7 in D. E \flat Δ 7 als \flat II Δ 7 und B \flat Δ 7 als \flat VI Δ 7 in D sind subdominante Akkorde aus dem Moll-Bereich. E \flat Δ 7 steht auf der II. Stufe in D-Phrygisch und B \flat Δ 7 auf der VI. Stufe in D-Äolisch (siehe Kapitel 9, *Die Akkordfunktionen in Moll*, S. 42ff.).

Beispiel 119

The score consists of five staves of music, each with functional analysis labels above the notes. The measures are numbered 1 through 20.

Staff 1 (Measures 1-4):

- Measure 1: D: II-7 (E-7)
- Measure 2: V7 (A7)
- Measure 3: I Δ 7 (D Δ 7)
- Measure 4: I Δ 7 (D Δ 7)

Staff 2 (Measures 5-8):

- Measure 5: I-7 = C: II-7 (D-7)
- Measure 6: V7 (G7)
- Measure 7: I Δ 7 (C Δ 7)
- Measure 8: I Δ 7 (C Δ 7)

Staff 3 (Measures 9-12):

- Measure 9: I-7 = B \flat : II-7 (C-7)
- Measure 10: V7 (F7)
- Measure 11: I Δ 7 (B \flat Δ 7)
- Measure 12: IV Δ 7 = D: \flat II Δ 7 (E \flat Δ 7)

Staff 4 (Measures 13-16):

- Measure 13: ¹ II-7 (E-7)
- Measure 14: V7/ \flat VI (F7)
- Measure 15: \flat VI Δ 7 (B \flat Δ 7)
- Measure 16: sub V7/I (E \flat 7)

Staff 5 (Measures 17-20):

- Measure 17: ² II-7 (E-7)
- Measure 18: V7 (A7)
- Measure 19: I Δ 7 (D Δ 7)
- Measure 20: I Δ 7 (D Δ 7)

Beispiel 139 zeigt *In Silence* mit einigen satztechnischen Änderungen:

- ▶ An den mit »US« bezeichneten Stellen werden die Left-Hand-Voicings durch Upperstructures ersetzt.
- ▶ Die Left-Hand-Voicings werden an einigen Stellen (gemäß den Beispielen 129 bis 133) durch zusätzliche Intervalle und Akkorde in der rechten Hand erweitert.

Beispiel 139
In Silence mit Upperstructures

1 A-7(b5) D7 G-7 C7 US US

2 US US

3 CbΔ7 C-7(b5) F7 BbΔ7 B-7 E7 US

4 US

5 US

6 AΔ7 F#-7 Eb-7(b5) Ab7 US

7 US

8 DbΔ7 C7 Cb7 Bb6 US US

9 US US

10 US

Beispiel 168 zeigt einen Begleitsatz von *Once In Summer*, bei dem überwiegend Quartakkorde verwendet werden.



Track 12

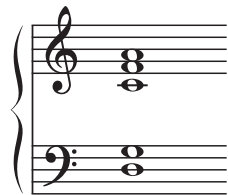
Beispiel 168
Once In Summer
 Begleitsatz mit Quartakkorden

The musical score consists of 20 measures, numbered 1 through 20. The chords for each measure are as follows:

- Measure 1: D-7
- Measure 2: G7
- Measure 3: E-7
- Measure 4: A-7
- Measure 5: D-7
- Measure 6: G7
- Measure 7: CΔ7
- Measure 8: C7
- Measure 9: FΔ7
- Measure 10: D-7
- Measure 11: E7
- Measure 12: A-7
- Measure 13: D7
- Measure 14: A-7
- Measure 15: D7
- Measure 16: E7
- Measure 17: A7
- Measure 18: D-7
- Measure 19: G7
- Measure 20: E-7

Eine bestimmte Umkehrungsform des fünfstimmigen Quartakkords wurde bekannt unter dem Namen *So What Chord*, benannt nach der Komposition *So What* von Miles Davis. Der Akkord ist in seiner Struktur gekennzeichnet durch seine Zusammensetzung aus einem Durdreiklang mit untergelegter Quarte (Beispiel 172). Der Dreiklang kann sich auch gewissermaßen verselbständigen, ohne dass der Quartklang verloren geht (Beispiel 173).

Beispiel 172



Beispiel 173



So What gehört zu den modalen Kompositionen. Modal bedeutet, dass die modale Skala die Grundlage für die melodische und harmonische Gestaltung einer Komposition bildet. Das System der modalen Skalen wird in Kapitel 15, *Akkordskalen*, Beispiel 87 (S. 69) dargestellt. Die Harmonik in solchen Kompositionen gestaltet sich also nicht mehr funktional, sondern modal, das heißt, die Akkordstrukturen werden durch eine modale Skala bestimmt. Eine Besonderheit ist, dass in den modalen Akkordstrukturen auch die charakteristischen Skalentöne, die in der Funktionsharmonik meist *Avoided Notes* sind, verwendet werden können. Hierbei handelt es sich bei den einzelnen Skalen um folgende Töne:

- ▶ **Lydisch:** #4
- ▶ **Jonisch:** 4
- ▶ **Mixolydisch:** b7
- ▶ **Dorisch:** 6
- ▶ **Äolisch:** b6
- ▶ **Phrygisch:** b2
- ▶ **Lokrisch:** b5

KAPITEL 21

Reharmonisation

Der Begriff Reharmonisation (neu harmonisieren) bedeutet allgemein die Änderung einer Akkordfolge durch den Einsatz von neuen Akkorden. Hierbei können die ursprünglichen Akkorde der Progression entweder durch neue Akkorde ersetzt oder erweitert werden. Die möglichen Verfahren hierzu sind zahllos und können deshalb hier nur anhand einiger grundlegender Techniken dargestellt werden.

Stufenakkorde in Dur

Eine einfache Reharmonisationstechnik besteht im Austausch von Stufenakkorden der Durskala (siehe Kapitel 8, *Die Akkordfunktionen in Dur*, S. 38ff.). Folgende Kadenz soll reharmonisiert werden:

Beispiel 195
Ursprüngliche Akkordfolge

C Δ 7 F Δ 7 G7 C Δ 7

C Δ 7 kann durch einen anderen Akkord des tonikalen Bereichs (A-7, E-7) und F Δ 7 durch den Vertreterakkord (D-7) ersetzt oder erweitert werden, so dass folgende Reharmonisation möglich wäre:

Beispiel 196
Reharmonisierte Akkordfolge

C Δ 7 A-7 D-7 G7 C Δ 7

Anhand der ersten sieben Takte von *Once In Summer*, denen ebenfalls Stufenakkorde der Durskala zugrunde liegen, sollen weitere Möglichkeiten dieser Reharmonisationstechnik aufgezeigt werden:

Beispiel 197
Once In Summer, Takt 1-7
 Originalakkordfolge

	SV	D	TV
	II-7	V7	III-7
	D-7	G7	E-7

	TV	SV	D	T
	VI-7	II-7	V7	IΔ7
	A-7	D-7	G7	CΔ7

Beispiel 198
Once In Summer, Takt 1-7
 Reharmonisierte Fassung

	S	TV	SV	D	TV	SV
	IVΔ7	III-7	II-7	V7	III-7	II-7
	FΔ7	E-7	D-7	G7	E-7	D-7

	T	TV	SV	S	DV	D	T
	IΔ7	VI-7	II-7	IV6	VII-7(b5)	V7	IΔ7
	CΔ7	A-7	D-7	F6/C	B-7(b5)	G7	CΔ7

In der ursprünglichen Akkordfolge gibt es pro Takt einen Akkord, in der reharmonisierten Fassung pro Takt zwei Akkorde, jeweils auf den Zählzeiten 1 und 3. Außerdem wurden nicht nur Vertreterakkorde eingesetzt, sondern auch Kadenzweiterungen vorgenommen.