

Der Leser, der über einen bloßen Überblick hinaus in Anschluss an das Studium dieses Buches Bedarf an detaillierteren Informationen auch über die eher jazzuntypischen Instrumente hat, sollte die genannten Orchestrierungsbücher zu Rate ziehen.

## BRASS INSTRUMENTS

### B $\flat$ TRUMPET

The trumpet is written in the treble clef, a whole tone higher than it sounds.

#### EXAMPLE 1

range to be played by lead trumpeter only  
nur von Leadtrompeter spielbarer Bereich

range for professionals (sounds)  
klingender Umfang (Profis)

range (written)  
notierter Umfang

range for students (sounds)  
klingender Umfang (Schüler)

range for students (written)  
notierter Umfang (Schüler)

sounds klingend

difficult execution (nasal, dull sound)  
schwere Ansprache (nasal, matt)

As is the case with a series of other instruments, the range given in example 1 does not necessarily mean that all of the tones are satisfactorily usable. In spite of the fact that the first three notes of the bottom octave (octave below middle C) – E to F $\sharp$  (sounds) – are playable, they are considered to sound rather unclear and nasal and definitely difficult to execute so that, other than for practicing purposes (especially for daily warm-ups) or special effects, they will rarely find any use. And although the following tones G, G $\sharp$  and A (sounds), performed by experienced players, do sound significantly clearer and represent the sound typical of this instrument, these notes are used mainly in trumpet sections of big bands (three or four trumpets) or other orchestral formations. In the sections, it is the third or fourth trumpets that would cover this low register. Since the sound of the low note blends with the higher tones of the first and second trumpets, the rather dull sound has less effect than it would if the lower trumpet were playing alone.

## BLECHBLASINSTRUMENTE

### B $\flat$ -TROMPETE

Die Trompete steht im Violinschlüssel und wird einen Ganzton höher notiert als sie klingt.

#### BEISPIEL 1

Wie bei einer Reihe anderer Instrumente, ist der in Bsp.1 angegebene Tonumfang der Trompete nicht bei allen Tönen zufriedenstellend zu nutzen. Obwohl die ersten drei Töne der tiefen Oktave, also klingend vom kleinen E bis zum kleinen F $\sharp$  spielbar sind<sup>7</sup>, gilt ihr Klang, verbunden mit einer nicht gerade leichten Ansprache, als so nasal und wenig klar, dass sie außer bei technischen Übungen, insbesondere solchen des Einblasens, und für spezielle Effekte kaum Verwendung finden. Und obwohl die darauffolgenden drei Töne G, G $\sharp$  und A (klingend) bei versierten Spielern einen bereits deutlich klareren, den für das Instrument spezifischeren Klang aufweisen, werden sie vorwiegend im drei- bis vierstimmigen Trompetensatz von Big Bands oder anderen Orchesterformationen eingesetzt. Dort sind es dann die dritten und vierten Stimmen, die sich in diesem tiefen Register bewegen. Da sich der Klang einer tiefen Note mit den höheren Tönen der ersten und zweiten Trompete mischt, kommt der eher matte Klang weniger zum Tragen, als es bei einer Solostelle der Fall wäre.

<sup>7</sup> Die Oktavangaben sind wie folgt zu verstehen: Ausgangspunkt ist das sogenannte Schlüssel-C. Nach oben schließen an das Schlüssel-C = C1 oder c' (1. Oktave) an: C2 oder c'' (2. Oktave), C3 oder c''' (3. Oktave) usw. Nach unten folgen auf das Schlüssel C das kleine C oder c (kl. Oktave), das große C oder C (gr. Oktave), Kontra-C = C1 oder ,C (Kontra-Oktave) und Subkontra-C = C2 oder „C (Subkontra-Oktave).

**B $\flat$  TENOR SAX**

**EXAMPLE 9**

(available with high F $\sharp$  key)  
(mit F $\sharp$ -Klappe möglich)



range (sounds)  
klingender Umfang

range (written)  
notierter Umfang

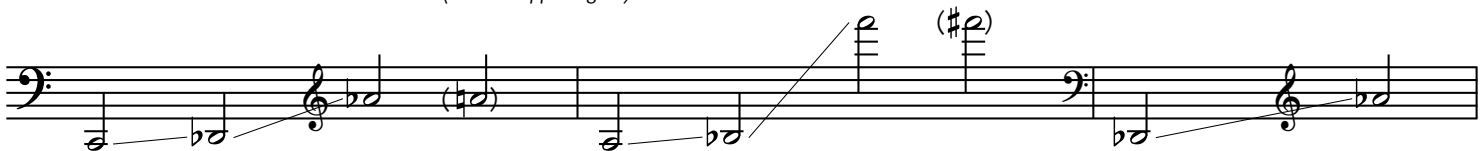
The tenor sax is written in the treble clef, a major ninth higher than it sounds. Its lowest note, the A $\flat$  (sounds; on the first space in the bass clef) is sometimes used in ecstatic improvisations, but this A $\flat$  as well as the next three half steps are usually not taken into account when arranging because they need to be strongly attacked and dynamically played. These notes are difficult to execute especially in fast passages. However, it must be said that the notes in this lowest area of the tenor are used more for writing purposes than the comparable register in the alto and soprano saxophone. In case a trombone is available, the arranger will probably give the A $\flat$  to the trombone as opposed to the tenor sax although they are both tenor instruments.

**E $\flat$  BARITONE SAX**

The baritone, as the alto sax, is an E $\flat$  instrument and is written in the treble clef, a major sixth and an octave higher than it sounds.

**EXAMPLE 10**

(available with high F $\sharp$  key)  
(mit F $\sharp$ -Klappe möglich)



range (sounds)  
klingender Umfang

range (written)  
notierter Umfang

best range (sounds)  
bester Umfang (klingend)

not all baritone saxophones are equipped with the low C (sounds)  
nicht alle Baritonsaxophone haben das tiefe (klingende) C!

difficult:  
schwer:

$\text{♩} = 200$



(sounds)  
(klingend)

**B $\flat$ -TENORSAXOPHON**

**BEISPIEL 9**

found rarely in arranged music (sounds)  
in notierten Parts selten (klingend)

best range (sounds)  
bester Umfang (klingend)

Das Tenorsaxophon steht im Violinschlüssel und wird eine None höher geschrieben als es klingt. Sein tiefster Ton, das große A $\flat$  (klingend), wird gelegentlich in ekstatischen Improvisationen gespielt, bleibt aber ebenso wie die nächsten drei Halbtonschritte in arrangierten Passagen auf Grund der doch nur mit starkem Anstoß und viel Dynamik verbundenen Tonerzeugung meist unberücksichtigt. Vor allem in schnellen Tempi sind diese Töne nur schwer auszuführen. Dennoch muss gesagt werden, dass dieser Abschnitt des Tenors beim Schreiben eher gesetzt wird als der vergleichbare beim Alt- und Sopransaxophon. Hat man eine Posaune zur Verfügung, wird man das große A $\flat$  als tiefsten Ton einer Satzstelle wohl eher in ihre Stimme schreiben als in die des Tenorsaxophons, obwohl beides ja Tenorinstrumente sind.

**E $\flat$ -BARITONSAXOPHON**

Wie das Altsaxophon ist das Bariton ein E $\flat$ -Instrument, es wird im Violinschlüssel eine große Sexte und eine Oktave höher geschrieben als es klingt.

**BEISPIEL 10**

### ACOUSTIC AND ELECTRIC BASS

Though originally being a string instrument, the bass, in jazz and pop, is a plucked instrument, which belongs to the rhythm section because of its harmonic and rhythmic function.

As with the guitar, students often forget that the bass is written an octave higher than it sounds.

#### EXAMPLE 14

All of the notes within the range given in example 14 are playable without restrictions on the bass. The arranger should not write for the bass above G (sounds; a fourth below middle C, written a fifth above middle C) because this extreme range is only employed for specific, in most cases improvised, solo passages. If an electric bass is used, the range can at least be extended to a perfect fifth above the G.

Analogous to the guitar and piano, the bass can be used both in a solo and in an accompanying function. The bass accompanies by outlining the harmonic dimensions in a melodic-rhythmic way. The generally observable tendency to provide the accompanying instruments piano and/or guitar, bass and drums with chord symbols and slashes (example 15,) whereas the other players have more explicitly written material, can be met with by now and then creating similarly defined passages for the instruments of the rhythm section (example 16.)

#### EXAMPLE 15

#### EXAMPLE 16

### KONTRABASS UND ELEKTRISCHER BASS

Obwohl es sich bei dem Kontrabass eigentlich um ein Streichinstrument handelt, wird er im Jazz und Pop gezupft und gehört aufgrund seiner harmonisch-rhythmischen Funktion zur Rhythmusgruppe.

Wie bei der Gitarre wird beim Bass oft nicht bedacht, dass er eine Oktave höher notiert wird als er klingt.

#### BEISPIEL 14

In dem angegebenen Umfang (Bsp.14) sind alle Töne uneingeschränkt zu spielen. Der Arrangeur sollte für den Bass nicht höher als das kleine G schreiben, denn es sind nur spezielle, zumeist improvisierte Solopassagen, wo dieser Extrembereich verwendet wird. Wird ein E-Bass eingesetzt, kann das kleine G um mindestens eine Quarte überschritten werden.

Analog zu Gitarre und Piano ist der Bass in solistischer und begleitender Funktion einsetzbar. Der Bass begleitet, indem er das harmonische Gerüst auf melodisch-rhythmische Weise umreißt. Der allgemein feststellbaren Tendenz, die Begleitinstrumente Klavier und/oder Gitarre, Bass und Schlagzeug nur mit Akkordsymbolen bzw. Schrägstrichen (Bsp.15) auszustatten, während alle anderen Spieler sehr viel definierteres Material vor sich haben, kann man mitunter begegnen, indem hier und da auch die Parts der Rhythmusgruppe differenzierter gestaltet werden (Bsp.16).

#### BEISPIEL 15

#### BEISPIEL 16

Following is a small survey of the basic possibilities that apply to all western stringed instruments:

Je nachdem, in welcher Position die Tonerzeugung auf der Saite erfolgt und mit welchem Teil des Bogens sie geschieht, ändert sich der Klang. Im Folgenden ein kleiner Überblick über die grundlegenden Möglichkeiten, die für alle Streichinstrumente der westlichen Welt gelten:

<i>Sul tasto</i>	The strings are bowed over the fingerboard, a soft, flute-like sound develops. <i>Die Saite wird über dem Griffbrett angestrichen, es entsteht ein weicher, flötenähnlicher Klang.</i>
<i>Sul ponticello</i>	The strings are bowed near the bridge, a glass-like or metal sound develops. <i>Die Saite wird nahe dem Steg angestrichen, es entsteht ein gläserner, metallischer Ton.</i>
<i>Col legno</i>	The sound is produced not with the part of the bow with the hair, but with the opposite side of the bow, the wooden part. If the strings are hit using the wooden part ( <i>col legno battuto</i> ), a dry, percussive sound with an indefinite pitch evolves. If the wooden part of the bow is pulled across the strings ( <i>col legno tratto</i> ), a very soft, spherical sound with a definite pitch develops. <i>Der Ton wird nicht mit den Haaren des Bogens, sondern mit seiner Rückseite, dem Holz, erzeugt. Wird auf die Saite geschlagen (Col legno battuto), entsteht ein trockener, perkussiver Klang ohne konkrete Tonhöhe. Wird das Holz über die Saite gezogen (Col legno tratto), entsteht ein sehr leiser, sphärischer Klang mit konkreter Tonhöhe.</i>
<i>A punta d'arco</i> OR   ODER <i>Alla punta</i>	The tone is produced by bowing with the upper top of the bow, an extremely light and airy sound develops. <i>Der Ton wird mit der oberen Spitze des Bogens angestrichen, es entsteht ein extrem leichter, luftiger Klang.</i>
<i>Al tallone</i>	The tone is produced with the bottom end of the bow, a strong, energetic sound develops. Whenever strong, horn-like accents are called for, the indications for "down-bow" and "al tallone" are required. <i>Der Ton wird am unteren Ende des Bogens erzeugt, es entsteht ein kräftiger und energischer Klang. Wann immer stark akzentuierte, bläserartige Töne verlangt sind, bedürfen sie der Angaben „Abstrich“ und „al tallone“.</i>
<i>Naturale</i> OR   ODER <i>Modo ordinario</i>	These terms indicate that one wants to return to the regular way to produce a tone. <i>Diese Begriffe geben an, dass man zu der regulären Position zurückkehren will, um einen Ton zu erzeugen.</i>

## VIOLA

The viola is the alto voice of the string instruments and is written in the alto clef.

### EXAMPLE 33A

range (sounds as written)  
Umfang

range for students  
Umfang (Schüler)

## VIOLA

Die Viola (Bratsche) ist die Altstimme unter den Streichinstrumenten und wird im Altschlüssel notiert.

### BEISPIEL 33A

open strings:  
Leersaiten:

C G D A  
c g d' a'

HARMONIZING THE MELODY NOTE AS A CHORD TONE

Therefore, when using block voicing, the melody note has to be classified in regard to the given chords before the reader can begin to harmonize. The particular harmonization possibilities for the three types of classifications will be shown in the following examples.

Because of its characteristics, it is a good idea to start with example 46, a short piece called "Falling Leaf"<sup>29</sup>.

EXAMPLE 46

The melody note on beat 4 in measure 2 (abbreviation M2/B4,) and the notes on beat 3 in the measures 4 and 6 (M4/B3, M6/B3) happen to be tension tones, the ninth of the chord. All other tones of the melody are chord tones. It is not only those melody notes that belong to the chord, it is all the other tones placed below the melody, as well, that happen to be chord tones.

From example 46, the following guideline can be deduced:

If the melody note is a part of the chord, it is harmonized by placing the other three chord tones under the melody tone in the closest possible position.

In example 47, the reader comes across two more aspects left out in example 46.

HARMONISATION DER MELODIENOTE ALS AKKORDTON

Bevor der Leser mit dem Aussetzen beginnen kann, muss beim Blockvoicing also erst eine Klassifizierung der Melodienote in Bezug auf den vorliegenden Akkord vorgenommen werden. Wie die verschiedenen Harmonisationsmöglichkeiten für die drei Wertigkeitskategorien aussehen können, soll anhand der folgenden Beispiele gezeigt werden.

Das Bsp.46, ein kurzes Stück mit dem Titel „Falling Leaf“<sup>34</sup>, eignet sich aufgrund seiner Merkmale gut für den Anfang.

BEISPIEL 46

In Takt 2 (Abkürzung: T) auf Schlag 4 (Abkürzung: S, also: T2/S4) und den Takten 4 und 6 auf Schlag 3 (T4/S3, T6/S3) liegt die None, also ein Skalenton, in der Melodie. Alle anderen Melodietöne sind Akkordtöne. Und nicht nur die Melodietöne sind Akkordtöne, auch alle darunter liegenden.

Aus diesem Beispiel kann folgende Merkregel abgeleitet werden:

Eine Melodienote, die ein Definitionston des Akkordes ist, wird harmonisiert, indem die drei übrigen Akkordtöne in engstmöglicher Lage darunter gesetzt werden.

In Bsp.47 trifft der Leser zwei weitere Aspekte an, die in Beispiel 46 noch ausgespart blieben.

<sup>29</sup> The piece "Falling Leaf" has been written for demonstration purposes by the author of this book

<sup>34</sup> Das Stück „Falling Leaf“ wurde vom Verfasser dieses Buches zu Demonstrationszwecken geschrieben.

EXAMPLE 47

BEISPIEL 47

The musical notation shows two staves of music in treble clef. The first staff contains four measures with chords A-7, D7, GΔ, and CΔ. The second staff contains three measures with chords F#Ø, B7, and E-7. Melody notes are marked with 'X' and 'Y' to indicate tension tones. Some notes are tied across measure boundaries.

1. From measure 1 to 2 and measure 5 to 6, the melody is tied over even if the chords change.

1. Die Originalmelodie ist von Takt 1 auf 2 und Takt 5 auf 6 übergebunden, obwohl die Harmonie wechselt.

The following guideline applies to this kind of situation:

In einem solchen Fall gilt die Merkregel:

If the melody is tied over as the chord changes, those notes below the melody that also appear in the next chord remain. Notes that have to be changed because they do not belong to the next harmony must be led to the next possible tone of the new chord, preferably the next lower one.

Wird die Melodienote übergebunden, während der Akkord wechselt, so bleiben die unteren Stimmen, die Teil beider Akkorde sind, liegen. Töne, die verändert werden müssen, da sie nicht in den beiden Harmonien vorkommen, werden in den nächstmöglichen Ton, vorzugsweise den nächstmöglichen tieferen Ton des neuen Akkordes geführt.

2. The melody tones ( Y ) in example 46 have not been harmonized. In this example 47, the most simple solution of all has been chosen to harmonize these notes.

2. Die als Spannungston ( Y ) in der Melodie auftretenden Noten sind in Bsp.46 nicht ausgesetzt worden. In diesem Bsp.47 steht unter einer Vielzahl von Lösungen zunächst die einfachste Möglichkeit.

#### HARMONIZING THE MELODY NOTE AS A TENSION TONE

#### HARMONISATION DER MELODIENOTE ALS SPANNUNGSTON

A melody note that does not belong to the chord can be harmonized by placing the other chord notes in the closest possible position, omitting the chord note next to the melody (example 47)<sup>30</sup>.

Eine Melodienote, die nicht Akkordton ist, kann harmonisiert werden, indem man die Töne des Akkordes in engstmöglicher Lage unter den Melodieton setzt, wobei aber der als nächstes erscheinende Ton ausgelassen wird (Bsp.47)<sup>35</sup>.

These two kinds of harmonization of chord and tension tones always represent the full sound of the complete chord and are entirely stable, which means that they always coincide with the chord symbol and the sound given by the rhythm section regardless of the duration and position of the notes.

Diese beiden Formen der Harmonisation von Akkord- und Spannungston repräsentieren immer den vollen Klang des gesamten Akkordes und sind damit vollkommen stabil; das heißt, sie sind, unabhängig von ihrer Dauer und der Zählzeit, immer deckungsgleich mit dem durch das Akkordsymbol und die Rhythmusgruppe vorgegebenen Klang.

This example illustrates a remarkable characteristic concerning these voicings. The harmonization of the melody tension tone – in this case the ninth – features the same notes in the lower voices as the harmonization of the corresponding definition note. Root and ninth, third and eleventh (fourth), fifth and thirteenth (sixth) – each has the same lower voices. The consequence for the voice

Das Beispiel verdeutlicht ein auffälliges Merkmal dieses Voicingtyps. Die Harmonisation des Spannungstons als Melodie – in diesem Fall die None – weist in den unteren Stimmen die gleichen Töne auf, wie die des entsprechenden Definitionstons. Grundton und None, Terz und

<sup>30</sup> See also: BCC 71, L7 p.3

<sup>35</sup> Vgl. auch: BCC 71, L7 S.3

EXAMPLE 57

**W**ith the chromatic harmonization, the melody and all the lower voices move either up or down a half tone, in the direction of the target chord. The latter has to be voiced before the preceding chromatic harmonization can be worked out<sup>38</sup>.

This method is certainly the easiest to grasp, and it is frequently used. It serves its purpose as a rather inconspicuous voicing as long as it is not used too often in one particular passage.

*Parallel Harmonization*

A method that is related to chromatic harmonization is parallel harmonization. This approach also requires to first establish which target chord is led up to, before the chord at hand can be scored<sup>39</sup>. The harmonic relationship to the prevailing chord is not important, crucial again is consistent voice leading and, of course, the fact that, as with the chromatic approach, the target chord and the harmonized melody note have the same chordal structure.

**A**ll of the lower voices move in the same direction and by the same interval as the melody note in parallel harmonization. The interval between the two melody notes can also be larger.

EXAMPLE 58

<sup>38</sup> See also: Garcia 54, p.32

<sup>39</sup> See also: Delamont 65, *Arranging*, p.71

BEISPIEL 57

**B**ei der chromatischen Harmonisation werden alle Unterstimmen wie die Melodie um einen Halbton auf- oder abwärts in den Zielakkord geführt. Dieser muss ausgesetzt werden, bevor die ihm vorausgehende chromatische Harmonisation vorgenommen werden kann<sup>43</sup>.

Dieses Verfahren ist sicherlich das am einfachsten zu handhabende und wird gerne benutzt. Es erfüllt seinen Zweck als relativ unauffälliges Voicing, sofern es nicht zu oft innerhalb eines Abschnitts eingesetzt wird.

*Parallele Harmonisation*

Eine zum chromatischen Voicing verwandte Vorgehensweise ist die parallele Harmonisation. Ebenso wie dort ist es hier erforderlich, zunächst den anzusteuern den Akkord festzulegen, bevor der vorangehende gesetzt werden kann<sup>44</sup>. Das harmonische Verhältnis zu dem vorherrschenden Akkord ist nicht wichtig, wesentlich ist wieder der Aspekt einer konsequenten Stimmführung und natürlich die Tatsache, dass Ziel- und Durchgangsakkord wie bei der chromatischen Harmonisation die gleiche Struktur haben.

**I**n der parallelen Harmonisation folgen alle Unterstimmen in gleicher Richtung und gleichem Intervall der Melodienote. Dabei können auch größere Intervalle zwischen den beiden Melodietönen vorliegen.

BEISPIEL 58

<sup>43</sup> Vgl. auch Garcia 54, S. 32

<sup>44</sup> Vgl. auch Delamont 65, *Arranging*, S. 71

### THREE-PART HARMONIZATION

As demonstrated here, an introduction to arranging techniques in jazz should always begin with learning how to write four-part harmony. Due to the fact that in this musical genre a chordal structure based on four tones is the rule (root, third, fifth and seventh,) it stands to reason that four-part voicing is the most appropriate way to represent a chord. If only three instruments are available, which, in reality, is most often the case, the arranger's goal is to write in such a way that the full chordal sound is expressed although one instrument is missing, and to represent the harmonic progression without feeling the need to add the accompaniment of piano or guitar.

Although not a must, it is advisable for the arranging student who has not yet gathered enough experience, to take four-part harmony as a starting point, in order to subsequently derive a three-part harmonization.

### DREISTIMMIGER SATZ

Wie auch hier geschehen, sollte jeder Einstieg in Satztechniken des Jazz mit dem vierstimmigen Satz beginnen. Da in dieser Musikform Akkorde mit mindestens vier Tönen (Grundton, Terz, Quinte, Septime) die Regel sind, ist es naheliegend, bei der Repräsentation eines Akkordes auch dementsprechend vier unabhängige Stimmen zu benutzen. Stehen hingegen nur drei Instrumente zur Verfügung – und das ist ja in der Praxis sehr viel eher der Fall – muss das Ziel des Arrangeurs lauten, trotz der fehlenden Stimme einen möglichst vollständigen Akkord-eindruck hervorzubringen, so dass für die Darstellung der harmonischen Fortschreitung weder Klavier noch Gitarre benötigt würden.

Obwohl nicht Bedingung, ist es bis zum Sammeln einiger Erfahrung ratsam, zunächst von einem kompletten vierstimmigen Satz auszugehen, um daraus einen dreistimmigen abzuleiten.

EXAMPLE 65

EXAMPLE 65 shows a three-part harmonization of three chords: B $\flat$  $\Delta$ , B $\flat$  $\Delta$ , and A $\emptyset$ . The notation is in 4/4 time. The first measure (B $\flat$  $\Delta$ ) has notes G $\flat$  (1), B $\flat$  (5), and D $\flat$  (3). The second measure (B $\flat$  $\Delta$ ) has notes G $\flat$  (9 or 1), B $\flat$  (3), and D $\flat$  (1). The third measure (A $\emptyset$ ) has notes C $\flat$  (1), E $\flat$  ( $\flat$ 5), and G $\flat$  (1). The fourth measure (A $\emptyset$ ) has notes C $\flat$  (1), E $\flat$  (3), and G $\flat$  (3).

BEISPIEL 65

BEISPIEL 65 shows a three-part harmonization of two chords: D7 and G-7. The notation is in 4/4 time. The first measure (D7) has notes F $\sharp$  (1), A (5), and C (1). The second measure (D7) has notes F $\sharp$  (5), A (1), and C (5). The third measure (G-7) has notes B $\flat$  (7) and D $\flat$  (7).



**EXAMPLE 69A**

Four-part close position voicing

Musical notation for Example 69A. It shows three measures of music in a grand staff (treble and bass clefs). The first measure is for a B $\flat$  $\Delta$  chord, the second for another B $\flat$  $\Delta$  chord, and the third for an A $\emptyset$  chord. The voicing is close position, with the four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) clustered together.

**BEISPIEL 69A**

Enger Satz, vierstimmig

Musical notation for Beispiel 69A. It shows two measures of music in a grand staff. The first measure is for a D7 chord and the second for a G-7 chord. The voicing is close position, with the four voices clustered together.

**EXAMPLE 69B**

Four-part open position voicing

Musical notation for Example 69B. It shows three measures of music in a grand staff. The first measure is for a B $\flat$  $\Delta$  chord, the second for another B $\flat$  $\Delta$  chord, and the third for an A $\emptyset$  chord. The voicing is open position, with the four voices spread out. Drop markings are present: d2, d2, d2, close, d2, d2, d3, d3, d2, d3.

**BEISPIEL 69B**

Offener Satz, vierstimmig

Musical notation for Beispiel 69B. It shows two measures of music in a grand staff. The first measure is for a D7 chord and the second for a G-7 chord. The voicing is open position, with the four voices spread out. Drop markings are present: d2, d2, d2, close, close.

**A** four-part open position voicing is attained by dropping the second tone (drop 2, abbreviation: d2), the third tone, (drop 3, abbreviation: d3) or the fourth tone (drop 4, abbreviation: d4), an octave lower<sup>47</sup>. Any mixture of the drops is possible and desirable.

**E** in offener vierstimmiger Satz wird erreicht, indem aus der engen Lage der von oben gesehen zweite Ton (drop 2, Zeichen: d2), der dritte Ton (drop 3, Zeichen: d3) oder der vierte Ton (drop 4, Zeichen: d4) eine Oktave nach unten gelegt wird<sup>52</sup>. Auch Mischformen verschiedener drops sind möglich und wünschenswert.

**EXAMPLE 78**

Three-part harmonization of the counterpart in example 75c

G $\emptyset$  C7 $^b9$  F-7 F-7 F7 alt.

**BEISPIEL 78**

Dreistimmige Harmonisation der Gegenstimme aus Bsp.75c

B $^b$ -7 E7 $\#11$  E $^b$ 7 A $^b\Delta$

**EXAMPLE 79**

Four-part harmonization of the counterpart in example 75d

G $\emptyset$  C7 $^b9$  F-7 F-7 F7 alt.

**BEISPIEL 79**

Vierstimmige Harmonisation der Gegenstimme aus Bsp.75d

B $^b$ -7 E7 $\#11$  E $^b$ 7 A $^b\Delta$

### III. LINE WRITING

*Line writing* denotes the arranging technique, which stresses and reinforces the melodic meaning of every single voice in a harmonization. Though the term harmonization actually refers to the vertical aspect in music, the accent here is on the horizontal dimension. In this respect, except for its seldom applied voice leading chords, line writing stands in clear contrast to block voicing. Not infrequently, the harmonizations formed by melodic lines do not fit into the momentary given chord symbol and sometimes cannot be explained harmonically, at all.

On the one hand, line writing is a further development of scale voicing, on the other hand, when overdrawn, it is a further development of voice leading chords in block harmony.

Saying that this arranging technique is a further development of scale voicing is not meant to be an aesthetic judgment. It just means that it is essentially based on the same principles of scale voicing, consequently continuing some, adding some and discarding some.

The common factor with the voice leading chords of block harmonization is that the voicings produced by the linear concept are not meant to stand alone – their musical function too, is only to lead to the next chord.

Reviewing block harmonization, scale voicing and line writing in the arranging techniques in jazz from the 1950s until now, one would find line writing the least.

However, as line writing plays an important role in the works of major arrangers like Gil Evans or Bill Holman and a whole group of film composers and since it also offers a large field of experimentation for advanced students, this technique should not be underestimated and cannot be omitted in an introduction to jazz arranging.

#### BASIC ASPECTS

As already mentioned, the basis for line writing is scale voicing, and therefore, most of the guidelines apply to both arranging techniques. Here is a summary of what these techniques have in common.

### III. HARMONISATION MIT HORIZONTAL EN LINIEN

Diese im Englischen als *Line writing* bezeichnete Arrangiertechnik setzt den Hauptakzent auf das Aussetzen der einzelnen Stimmen nach melodischen Gesichtspunkten. Obwohl der Begriff Harmonisation sich eigentlich auf den vertikalen Aspekt von Musik bezieht, liegt die Betonung hier bei dem horizontalen Aspekt. In diesem Sinne steht das Line writing, abgesehen von dessen selten verwendeten Stimmführungsakkorden, in deutlichem Gegensatz zum Blocksatz. Die durch das Entwerfen horizontaler Linien entstandenen Harmonisationen passen häufig nicht zu dem gerade gültigen Akkordsymbol und sind manchmal harmonisch gar nicht erklärbar.

Zum einen stellt das Line writing eine Weiterentwicklung des Skalenvoicings dar und zum anderen, wenn man etwas überzeichnen will, der Stimmführungsakkorde im Blocksatz.

Der Begriff Weiterentwicklung ist dabei nicht im ästhetischen Sinne wertend gemeint. Es bedeutet nur, dass im Wesentlichen auf den im Skalenvoicing auftauchenden Verfahrensweisen aufgebaut wird, eine Reihe von dessen Ansätzen konsequent fortgesetzt wird, andere neu hinzukommen, wiederum andere wegfallen.

Mit den Stimmführungsakkorden haben die durch das lineare Konzept entstandenen Voicings gemeinsam, dass diese ihren Sinn auch nur über den Folgeklang erhalten und nicht für sich allein stehen können.

Wollte man innerhalb des Jazzgeschehens von den 50er Jahren bis heute allein den mengenmäßigen Anteil der drei großen Richtungen Blocksatz, Skalenvoicing und Line writing ausmachen, dürfte letzteres den weitaus kleinsten Teil einnehmen.

Da in den Werken so bedeutender Arrangeure wie Gil Evans oder Bill Holman und einer Reihe von Filmkomponisten das Line writing jedoch einen besonderen Stellenwert einnimmt und sich fortgeschritteneren Studenten ein weites Experimentierfeld bietet, ist seine Bedeutung nicht zu unterschätzen und darf im Rahmen einer solchen Anleitung zum Arrangieren nicht fehlen.

#### GRUNDLEGENDE ASPEKTE

Wie schon gesagt, ist die Grundlage für das Schreiben horizontaler Linien im Arrangement das Skalenvoicing, d.h. die meisten Richtlinien gelten für beide Arrangiertypen. Hier eine Zusammenfassung der Gemeinsamkeiten beider Techniken.

The scale of the given chord symbol provides the basic material used in line writing. As in scale voicing, the number of instruments and the range of the musical phrase must be determined beforehand. The bass note is the first note that has to be established after the melody.

The number of instruments does not influence the procedure, for the question whether two, five or more instruments are available does not change the aspects that need to be considered.

The first important decisions are made in example 97a. This should be a four-part voicing, the scales are Ionian and Dorian, and the bass line has already been established.

EXAMPLE 97A

The musical notation shows two systems of staves. The first system is for the chord EbΔ (Eb ionian | ionisch) and the second system is for Bb-7 (Bb dorian | dorisch). Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line is established with a single note in each system. The melody is written in the treble clef staff, with notes connected by beams and slurs. The first system shows a four-part voicing with a bass note and three upper parts. The second system shows a similar four-part voicing with a different bass note and upper parts.

BEISPIEL 97A

Das Basismaterial beim Schreiben horizontaler Linien stellt die zum Akkordsymbol passend gewählte Skala. Wie beim Skalenvoicing muss die Stimmenanzahl und der Umfang des Voicings im Voraus festgelegt werden. Der Basston ist nach der Melodie die als erste zu setzende Stimme.

Die Anzahl der Stimmen beeinflusst das Verfahren nicht, denn ob zwei, fünf oder mehr Instrumente zur Verfügung stehen, ändert nichts an den zu beachtenden Aspekten.

In Bsp.97a sind die erforderlichen ersten Schritte vollzogen. Das Voicing soll vierstimmig sein, die Skalen sind die ionische und die dorische, die Basstimme ist gesetzt.

## NECESSARY AND FREELY CHOSEN SCALE VOICINGS

After the bass note has been written, two spots of the melody are harmonized by using complete scale voicings. One distinguishes between necessary and freely chosen scale voicings.

When applying scale voicing in a very strict sense, the dissonances were placed first after establishing the bass part, then the remaining parts were fit in according to intervallic considerations until the chord was complete. Accordingly, each following melody note, one after the other, was handled in the same manner.

When writing horizontal lines, one does not proceed chord by chord. Based on specific selection criteria, two complete harmonizations are positioned at two points of the melody, using these as "fixed poles" or "anchors," which have to be connected to one another later. These anchors are scale voicings whose structure is determined by the features given above.

Regardless of whether they contain more of the actual chord tones as in the case of block voicing or show a much freer use of scale material, chromatic notes cannot be used in these scale voicings.

## NOTWENDIGE UND FREI WÄHLBARE SKALENVOICINGS

Nach dem Setzen des Basstons wird die Melodie an zwei Stellen mit vollständigen Skalenvoicings ausgesetzt. Es wird zwischen notwendigen und frei wählbaren Skalenvoicings unterschieden.

Im reinen Skalenvoicing wurden im Anschluss an die Basstimme erst die Dissonanzen gesetzt, dann die verbleibenden Stimmen nach intervallischen Überlegungen eingesetzt, bis der Akkord vollständig war. Auf diese Weise wurde jeder folgende Melodieton der Reihe nach behandelt.

Beim Schreiben horizontaler Linien wird nicht sukzessiv Voicing für Voicing geschrieben. Hier werden nach bestimmten Auswahlkriterien zwei Punkte der Melodie mit zwei vollständigen Harmonisationen als Fixpunkte, als „Pfeiler“ gesetzt, die es später zu verbinden gilt. Diese Pfeiler sind Skalenvoicings, deren Struktur von den oben genannten Merkmalen bestimmt wird.

Unabhängig davon, ob sie im Sinne des Blocksatzes mehr die eigentlichen Definitionstöne des Akkordes enthalten oder eine weitaus freiere Anwendung des

The direction and position of the melody are the decisive factors when determining whether and where a scale voicing has to be placed.

**E**very melody tone that is either longer than a quarter note, or before a rest or is followed by a skip of more than an interval of a major third, must be harmonized with a *necessary scale voicing* (see: X.).

The first two conditions are related to the method used in harmonizing passing tones in block harmony that do not fit the given chord symbol. In block harmonization, for instance, a dominant voicing can be used as a short deviation or as a part of a logical set of chord changes only if it leads to the chord that is required by the chord symbol of the moment. It can neither stand before a rest, nor can it be used as a harmonization under a sustained melody note. The short-term implementation of foreign material aims at temporarily bringing a different kind of zest into play and leading back to, and therefore actually confirming, the chord of the moment, rather than destroying it.

Because of the very same reason, a melody note that is followed by a leap in line writing needs a scale voicing, too. A harmonization including non-scale or chromatic tones would sound “wrong” since this kind of melodic diversion would not fit the requirement of a smooth horizontal line. Exactly this, however, is the main goal of this method.

At a certain point, every melody asks for a necessary scale voicing, and that is at the end of a phrase, regardless if the note is sustained, an eighth note before a rest, or before the end of the piece. If there are more rests, sustained notes or leaps, then the arranger is forced to establish more fixed poles with the necessary scale voicings, as well.

**I**f there is not a second spot in the melody that calls for a *necessary scale voicing*, a *freely chosen scale voicing* (see Y.) has to be placed in another point in the melody.

This can be done at the beginning of the phrase (example 97b), on the second melody note (example 98a) or even later than that, so that the preceding note will be seen in the wider sense as a kind of passing tone preparing the target note.

Skalenmaterials aufweisen, darf in diesen kein chromatischer Ton vorhanden sein.

Position und Verlauf der Melodie sind entscheidend dafür, ob und wo notwendigerweise ein Skalenvoicing platziert werden muss.

**J**eder Melodieton, dessen Notenwert eine Viertelnote übersteigt, vor einer Pause steht oder auf den ein Sprung (jedes Intervall über einer großen Terz) folgt, muss mit einem *notwendigen Skalenvoicing* harmonisiert werden (Zeichen: X.).

Die ersten beiden Bedingungen sind denen für die Verwendung von akkordsymbolabweichenden Harmonisationen bei Durchgangstönen im Blocksatz verwandt. Dort kann beispielsweise ein dominantisches Voicing auch nur benutzt werden, wenn es als kurzfristige Abweichung (bzw. als Kette harmonisch logischer Abweichungen) wieder in den geltenden Akkord führt. Vor einer Pause kann es ebenso wenig stehen wie als Satz unter einer länger gehaltenen Melodienote. Ziel von kurzfristig eingeführtem, fremdem Tonmaterial ist ja, für einen Augenblick einen anderen harmonischen Reiz in das Geschehen zu bringen und gerade durch das Zurückführen in den eigentlich vorherrschenden Akkord diesen zu bestätigen, nicht aber, diesen zu zerstören.

Aus demselben Grund bedarf eine Melodienote im Line writing, auf die ein Sprung folgt, auch eines Skalenvoicings. Eine Harmonisation mit akkordfremden, chromatischen Tönen würde, „falsch“ klingen, da der Sprung einem horizontalen Gleiten der Stimmen widerspricht. Darin liegt aber genau das hauptsächliche Ziel dieses Verfahrens.

Jede Melodie verlangt mindestens an einer Stelle nach einem notwendigen Skalenvoicing – und zwar am Schluss einer Phrase, unabhängig davon, ob es sich um einen länger ausgehaltenen Notenwert handelt oder nur um eine Achtel, auf die eine Pause folgt oder ob das Stück beendet ist. Kommen mehrere Pausen, längere Notenwerte oder Sprünge vor, dann müssen gezwungenermaßen auch mehrere Pfeiler mit notwendigen Skalenvoicings eingerichtet werden.

**G**ibt es kein zweites notwendiges Skalenvoicing, setzen wir an einer anderen Stelle der Melodie ein *frei wählbares Skalenvoicing* (Zeichen: Y.).

Dies kann der Beginn der Phrase sein (Bsp.97b), der zweite Melodieton (Bsp.98a) oder ein noch späterer, so dass die vorausgehende Note im weiteren Sinne als ein die Zielnote vorbereitender Durchgangston gesehen wird.

EXAMPLE 97B

BEISPIEL 97B

Example 97b shows a completely harmonized starting point and target note. The first complete harmonization is a freely chosen scale voicing, the second one is a necessary scale voicing because it is the end of the phrase. Between these two poles, the 2nd and 3rd part for the melody notes A $\flat$  and B $\flat$  have to be worked in.

Bsp.97b zeigt einen voll harmonisierten Start- und Zielpunkt. Die erste vollständige Harmonisation ist ein Skalenvoicing an frei wählbarer Position, das zweite wird notwendigerweise gesetzt, denn es liegt am Ende der Phrase. Zwischen diesen beiden Pfeilern müssen die 2. und 3. Stimme für Melodietöne A $\flat$  und B $\flat$  eingearbeitet werden.

### VOICE LEADING

The primary goal of this arranging technique, as its name suggests, is to achieve a chordal sound as a result of highly melodic lines. They should sound good and melodious when performed individually as well as together with other parts.

This finds expression in the further procedure:

**B**ased on the already fixed scale voicings, every voice moves horizontally from the starting point to the target chord.

To a large extent, the final harmonization is a result of cumulative single lines. Even so, it should not be taken for granted that the well-chosen and logically moving lower voices, when played alone, will automatically lead to a good overall sound. This, unfortunately, is not the case. On the contrary, it is always necessary to also keep an eye on the vertical sound aspect so that it goes along with the melodious flow. Here, even more so than in the methods discussed above, the *trial and error* approach has to be pursued continually, going step-by-step, always correcting and refining, making sure that the relationship of the single lines finally fits the total chord sound.

### STIMMFÜHRUNG

Wie schon der Begriff des Schreibens horizontaler Linien sagt, liegt das vorrangige Ziel dieser Arrangierweise darin, einen akkordischen Zusammenklang durch einen hohen Grad an Melodizität der Einzelstimmen zu erzeugen. Sie sollen sowohl für sich genommen „gut“ und melodios klingen als auch zusammen mit den anderen Parts.

Das findet seinen Niederschlag in der weiteren Vorgehensweise.

**A**usgehend von den bereits fixierten Skalenvoicings wird jede Stimme für sich von ihrem Startpunkt horizontal zum Zielakkord geführt.

Die am Ende stehenden Sätze sind also weitgehend ein Ergebnis von addierten Einzelstimmen. Dennoch darf das nicht so verstanden werden, als würden für sich genommene, gelungen scheinende Unterstimmen automatisch auch zu einem guten Gesamtklang führen. Dem ist leider nicht so. Vielmehr ist es immer notwendig, innerhalb des melodiosen Verlaufs den vertikalen Akkordklang im Auge zu behalten. Mehr noch als in den oben genannten Arrangierverfahren bedarf es hier eines ständigen *Trial and Error*, einer von Schritt zu Schritt immer weiter verfeinernden Korrektur des Verhältnisses der Einzelstimmen zum akkordischen Gesamtklang.

## THE USAGE OF NON-DIATONIC TONE MATERIAL

Aside from voice crossing, the examples 102a and b (B3+, 3rd voice) and examples 100c and d (B3, 4th voice) demonstrate another distinctive sound characteristic, which is attained by the use of line writing.

In contrast to other techniques, in the linear concept, notes not belonging to the scale – chromatic tones – can be used not only in the melody, but in the lower voices, as well. This can already begin with the bass note (example 100c, M1/B3) and, naturally, also be applied to the middle parts. The scoring of the non-diatonic note is, of course, not done arbitrarily, but as follows:

**N**on-diatonic chromatic notes are used to connect two diatonic tones.

Frequently, as in examples 102 or 103, a non-scale tone is fit into the line to create a passage that is completely, or almost completely, chromatic. Because of being based on extremely close voice leading, chromatic lines provide the utmost consistency and, therefore, they tend to sound logical and, especially in the middle area, act as a binding agent for the movements of the other voices.

EXAMPLE 103

The musical notation for Example 103 shows a piano accompaniment in 4/4 time. The left hand (bass clef) starts with a whole note EbΔ chord. The right hand (treble clef) starts with a whole note Bb-7 chord. Both hands feature chromatic lines connecting the notes of the chords. The left hand line is: Eb (quarter), Fb (quarter), Gb (quarter), Ab (quarter), Bb (quarter), Cb (quarter), D (quarter), Eb (quarter). The right hand line is: Bb (quarter), Ab (quarter), Gb (quarter), Fb (quarter), Eb (quarter), D (quarter), C (quarter), Bb (quarter).

Although it happens that some voicings containing chromaticism could be classified as belonging to one of the common chord symbols, this does not at all give a true harmonic explanation for their function.

EXAMPLE 104

The musical notation for Example 104 is identical to Example 103, showing a piano accompaniment in 4/4 time with chromatic lines in both hands. The left hand starts with a whole note EbΔ chord and the right hand with a whole note Bb-7 chord. The left hand line is: Eb (quarter), Fb (quarter), Gb (quarter), Ab (quarter), Bb (quarter), Cb (quarter), D (quarter), Eb (quarter). The right hand line is: Bb (quarter), Ab (quarter), Gb (quarter), Fb (quarter), Eb (quarter), D (quarter), C (quarter), Bb (quarter).

## VERWENDUNG NICHT-DIATONISCHEN TONMATERIALS

Neben der Stimmkreuzung veranschaulicht Bsp.102a bzw. 102b (S3+) in der 3. Stimme und Bsp.100c bzw. 100d (S3) in der 4. Stimme noch ein entscheidenden Sound des Line writings prägendes Merkmal.

Gegenüber den anderen Techniken kann beim linearen Konzept außer in der Melodie auch in den Unterstimmen ein zur Skala fremder, also chromatischer Ton verwendet werden. Dies ist bereits beim Setzen des Basstons möglich (Bsp.100c, T1/S3), kann aber natürlich ebenso bei den Mittelstimmen angewendet werden. Das Setzen des nicht-diatonischen Tons erfolgt selbstverständlich nicht willkürlich, sondern:

**N**icht-diatonisches, chromatisches Material wird als Bindeglied zwischen zwei diatonischen Tönen verwendet.

Oftmals, wie in Bsp.102 oder Bsp.103, wird ein nicht zur Skala gehörender Ton eingefügt, um komplette oder zumindest weitgehend chromatische Passagen zu schaffen. Da chromatische Linien engstmögliche Stimmführung und damit größtmögliche „Folgerichtigkeit“ aufweisen, klingen sie in sich logisch und wirken, vor allem im mittleren Bereich des Voicings, als verbindende Kraft für die Bewegungen der anderen Stimmen.

BEISPIEL 103

Bb-7

Obwohl manche mit nicht-diatonischem Material versehene Voicings unter einem akkordischen Blickwinkel als den gängigen Akkordsymbolen zugehörig bezeichnet werden könnten, würde das in keinsten Weise eine harmonische Begründung für ihr Funktionieren mit sich bringen.

BEISPIEL 104

Bb-7

**EXAMPLE 114D**

The line of the 4th part

E $\flat$  $\Delta$

Musical notation for Example 114D, showing the 4th part line in a piano arrangement. The notation is in treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of chords and melodic lines across four measures, with a final measure containing a whole note chord.

**BEISPIEL 114D**

Linie der 4. Stimme

B $\flat$ -7

**EXAMPLE 114E**

The line of the 3rd part

E $\flat$  $\Delta$

Musical notation for Example 114E, showing the 3rd part line in a piano arrangement. The notation is in treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of chords and melodic lines across four measures, with a final measure containing a whole note chord.

**BEISPIEL 114E**

Linie der 3. Stimme

B $\flat$ -7

**EXAMPLE 114F**

Individual parts

1st part  
1. Stimme

**BEISPIEL 114F**

Einzelstimmen

2nd part  
2. Stimme

Musical notation for Example 114F, showing the 1st and 2nd individual parts. The notation is in treble clef with a common time signature (C). It shows two separate melodic lines, each consisting of a sequence of eighth and quarter notes.

3rd part  
3. Stimme

4th part  
4. Stimme

Musical notation for Example 114F, showing the 3rd and 4th individual parts. The notation is in treble clef with a common time signature (C). It shows two separate melodic lines, each consisting of a sequence of eighth and quarter notes.

5th part  
5. Stimme

Musical notation for Example 114F, showing the 5th individual part. The notation is in bass clef with a common time signature (C). It shows a single melodic line consisting of a sequence of eighth and quarter notes.

**EXAMPLE 115A**

Outer parts

E $\flat$  $\Delta$

Musical notation for Example 115A, showing the outer parts in a piano arrangement. The notation is in treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of chords and melodic lines across four measures, with a final measure containing a whole note chord.

**BEISPIEL 115A**

Außenstimmen

B $\flat$ -7



## CHAPTER III – THE COMPONENTS OF THE ARRANGEMENT

Up until now, the explanations given in this book have dealt with different manners of harmonizing melodies in homophonic and polyphonic situations and the instrumentation thereof.

In the event that a musician only wants to set a theme for several parts, have several soloists improvise over chord changes to afterwards present the beginning theme in its original form or with modifications, he should be able to do so at this point.

However, if he wants to widen the formal and dramaturgical dimension that music has to offer, it is necessary to be aware of the basic possibilities concerning this.

As already mentioned at the beginning, jazz musicians in the recent past have frequently made use of these extended possibilities, regardless of whether it was in smaller settings like a trio or a quartet or even more so in larger ensembles. It can almost be said that each additional musician integrated into the arrangement naturally heightens the necessity of making sure that this musician fully participates in shaping and developing the music, no matter whether he is used as an improviser or a musician playing his part. This inevitably results in the fact that in larger line-ups, the written parts take up more space in comparison to the improvised sections provided for small group situations.

It might be taken into careful consideration whether so many players are really needed for a certain kind of music and maybe even if some of them are superfluous; it may occur in another situation that the arrangements appear to be overloaded, and the musicians are overburdened with too much arranged and/or composed material. This may happen in only one piece or even during a whole program<sup>74</sup>. This is a matter of finding the inner balance of an arrangement, an issue that will be discussed more thoroughly later on.

Skillfully dealing with the various components of an arrangement can make a substantial contribution towards achieving some formal, dramatic and energetic-dynamic balance. By analyzing a vast number of charts, regardless of instrumentation or style, seven basic components present themselves that go to make up an arrangement.

## KAPITEL III – BAUSTEINE EINES ARRANGEMENTS

Bis jetzt befassten sich die Ausführungen in diesem Buch mit unterschiedlichen Harmonisationsformen von Melodien in homophonen und polyphonen Zusammenhängen sowie deren Instrumentation.

Für den Fall, dass ein Musiker nichts anderes tun will, als etwa ein Thema mehrstimmig auszusetzen, verschiedene Solisten über die Akkorde improvisieren zu lassen, um danach abschließend noch einmal das Thema in gleicher oder anders gesetzter Form vorzutragen, sollte er an dieser Stelle dazu in der Lage sein.

Will er aber die formale und dramaturgische Dimension der Musik erweitern, ist es notwendig, sich über die grundlegenden Möglichkeiten diesbezüglich im Klaren zu sein.

Wie eingangs schon bemerkt, wird in der jüngeren Geschichte des Jazz häufig auf die ein oder andere Weise davon Gebrauch gemacht, und zwar sowohl in eher kleineren Formationen wie Trios oder Quartetten als auch verstärkt in größeren Besetzungen. Fast kann man sagen, dass mit jeder Verwendung eines weiteren Musikers auf natürliche Weise die Notwendigkeit anwächst, ihn an der Gestaltung und Entwicklung der Musik teilhaben zu lassen, sei es als improvisierender, sei es als blattspielender Instrumentalist. Daraus ergibt sich dann zwangsläufig, dass in größeren Besetzungen arrangierte Teile im Verhältnis zu den improvisierten proportional stärker vertreten sind als dies in kleineren Gruppen der Fall ist.

Aber ebenso wie es vorkommen kann, dass man sich fragt, ob tatsächlich so viele Spieler für eine bestimmte Musik benötigt werden und ob nicht einige fast überflüssig gewesen sind, genauso kann es vorkommen, dass Arrangements überladen und Musiker überlastet scheinen durch ein Übermaß an arrangiertem bzw. komponiertem Material<sup>79</sup>. Das kann innerhalb nur eines Stückes geschehen oder auch für ein ganzes Programm gelten. Diese Problematik betrifft die Notwendigkeit einer inneren Balance eines Arrangements, über die später noch zu sprechen sein wird.

Einen wesentlichen Beitrag zu formaler, dramaturgischer bzw. energetisch-dynamischer Ausgeglichenheit kann ein gekonnter Umgang mit den verschiedenen Bausteinen eines Arrangements leisten. Die Analyse einer Vielzahl von Arrangements, gleich für welche Besetzung oder Stilistik sie geschrieben wurden, ergibt im Wesentlichen sieben Grundtypen solcher Bausteine, aus denen sie zusammengesetzt werden können.

<sup>74</sup> see also Sebesky 94, p.2

<sup>79</sup> Vgl. auch Sebesky 94, S.2

## EXAMPLE 125

## BEISPIEL 125

With this kind of background, the alto sax has practically no possibility of asserting itself. The high range that the phrase requires the three trumpets to perform in can almost only be played forte, and the supporting, equally high trombones create a loudness together with their strong rhythmic activity that is diametrically opposed to the function of a background.

However, one may not conclude from that, that the range of the background cannot be above the range of the solo instrument. Whether a composed or improvised melody has priority in the musical context or not, depends to a great extent on two questions: Is it rhythmically more active than the rest of the music and does the dramaturgical introduction in the piece allow the soloist to be in the focus of attention?

In example 126, the predominance of the soloist remains unrestrained in spite of a full and relatively high background. The two-bar voicings are so inactive that even minimal activity on part of the improviser would provide enough attention. If the background in example 125 had the same rhythmic line as example 126, but were in the same range as it is in example 125, it would fulfill the required role. In combination with the overly strong rhythmic activity of the phrase, though, example 125 misses its objective.

Vor einem Background dieser Art hat das Altsaxophon kaum eine Möglichkeit sich zu behaupten. Die hohe, fast nur im Forte spielbare Lage der drei Trompeten und die sie stützenden, ebenfalls hoch spielenden Posaunen erzeugen eine Grundlautstärke, die in Zusammenhang mit ihrer starken rhythmischen Aktivität der Funktion eines Hintergrunds widerspricht.

Daraus darf allerdings nicht geschlossen werden, dass der Umfang des Begleitsatzes den des Soloinstrumentes nicht überschreiten dürfe. Ob eine komponierte oder improvisierte Melodie vorrangig erscheint, hängt in großem Maße von zwei Fragen ab: Ist sie rhythmisch aktiver als der Rest des musikalischen Geschehens und gewährleistet die dramaturgische Einführung innerhalb des Stücks, dass der Solist im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht.

In Bsp.126 ist trotz des vollen und relativ hohen Backgrounds gewährleistet, dass die Dominanz des Solisten unangefochten bleibt. Die zweitaktigen Voicings sind so wenig aktiv, dass selbst eine minimale Aktivität des Improvisators genügend für seine Hervorhebung sorgen würde. Wäre in Bsp.125 der „Hintergrund“ in der gleichen hohen Lage, aber rhythmisch wie in Bsp.126, erfüllte er die gewünschte Rolle. In Kombination mit der überaus starken rhythmischen Aktivität jedoch verfehlt er sein Ziel.

## EXAMPLE 126

## BEISPIEL 126

The musical score for Example 126 is divided into four sections, each with a specific chord: G7, C+7, F7#11, and Bb7. Each section consists of two systems of staves. The first system is for Saxophones (Saxophone) and the second is for Brass (Blech). Each system has a treble and a bass clef staff. The notes are written in a style that suggests a specific voicing for each chord, with some notes beamed together and others separated. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is common time (C). The score is marked with a '5' at the beginning of the F7#11 section, indicating a measure rest or a specific starting point. The chords are labeled above the first staff of each section: G7, C+7, F7#11, and Bb7. The saxophone parts generally have a more melodic feel, while the brass parts are more harmonic and rhythmic.

## INTERLUDES

All components that bring in new material and connect the thematic sections and the solo sections can be called *interludes*. The interlude can have the same basis as the theme – for instance, the harmonic form of the song or maybe a bass groove – or a completely different structure. At any rate, the listener will not perceive the interlude as belonging to the thematic sections, even if the same interlude occurs several times or if there are several different interludes.

For one thing, interludes serve the purpose of enriching the structure of a piece by presenting other components than the necessary theme and solo sections. Furthermore, they perform a specific dramaturgical-energetic function of interlinking the various sections of the arrangement.

## ZWISCHENSPIELE

Als *Zwischenspiele* können alle Bausteine eines Arrangements bezeichnet werden, die neues Material bieten und thematische und solistische Teile verbinden. Das Zwischenspiel kann auf derselben Basis wie das Thema aufgebaut sein – einer Chorusform beispielsweise oder einem Bass Groove – oder auch von dieser Grundlage völlig verschieden sein. Auf jeden Fall wird es, selbst wenn dasselbe Zwischenspiel mehrfach vorkommt oder wenn es mehrere unterschiedliche Zwischenspiele gibt, vom Hörer nicht als dem eigentlichen Thema zugehöriger Bestandteil des Werkes wahrgenommen.

Zwischenspiele dienen zunächst dazu, ein Arrangement über die notwendigen Bausteine wie Themen und Soli hinaus um eine weitere Komponente zu bereichern. Darüberhinaus besteht ihre Aufgabe in der Verbindung

On the one hand, they can prepare the climax of a piece in such a way that the power and drama of the climax seem to be arrived at in a completely natural manner. On the other hand, after dynamically intense passages, they can represent the next lower energy level by taking the piece to more calm and already known sections or leading to the ending.

That is why, when shaping those interludes, one has to be aware of which function they should fulfill. Depending on the question whether the interlude is supposed to increase or decrease the intensity or just fill out a musical void, the arranger will handle the proper use of dynamics, the rhythmic activity and the overall density of the texture.

In addition, interludes do not inevitably have to be fully written out. It is just as possible to conceive them as a brief solo section that separates the various written sections of the arrangement. Therefore, these interludes give the listener a rest from the fixed materials and contrast very clearly with the surrounding context.

## CLIMAX

Not every jazz composition or arrangement contains a clearly developed *climax* in form of a regular component.

Pieces for smaller jazz groups that for the most part are dedicated to the art of improvisation attain their climax through the force of the improviser and the spontaneous interaction of the musicians. There are also examples of ballad-like or smoothly flowing big band arrangements that can do without any dramatic or eventful passages and – maybe even because of that – are totally convincing and charming.

In general, however, a clearly calculated climax should be provided for in a more extended arrangement for any kind of larger line-up, especially since the climax in the solo sections cannot be planned beforehand.

It is a known fact that many screenwriters, first of all, establish the decisive anchor of the plot, before they develop the sequence of events taking place before and after the climax. Knowing at which point the story will have the greatest amount of tension enables them to logically develop the various strands of the plot toward that point in a consistent manner, and after the energy has been released in the climax, allows them to provide relaxation for the remaining part of the film.

The climax as a component in a more extended chart has quite a similar function. If, at an early stage of his work, the rough contours of the climax already take shape in the arranger's imagination and if it is prepared in a logical way, this contributes to establish a consistent, well-rounded development of the arrangement avoiding the piece from dragging on. The climax, which is usually

von Teilen, womit ihnen vor allem eine dramaturgisch-energetische Funktion zukommt.

Einerseits können sie den Höhepunkt eines Stückes so vorbereiten, dass seine Kraft und Dramatik völlig natürlich erreicht und aufgebaut zu sein scheint. Andererseits können sie nach dynamisch intensiven Passagen die nächst niedrigere Energiestufe sein, die zu ruhigeren und bereits bekannten Teilen – oder auch zum Ende des Stückes strebt.

Deshalb sollte man bei ihrer Gestaltung ganz klar bedenken, welche Aufgabe sie erfüllen sollen. Je nachdem, ob ihnen eine steigende, abschwellende oder schlicht füllende Funktion zukommt, wird der Arrangeur in angemessener Weise mit Dynamik, rhythmischer Aktivität und der Dichte des musikalischen Gewebes insgesamt umgehen.

Außerdem: Zwischenspiele müssen nicht zwangsläufig aus einem durcharrangierte Notentext bestehen. Ebenso ist es möglich, sie als kurze Soloteile zu gestalten, die arrangierte Elemente voneinander trennen. So heben sie sich ganz deutlich von dem sie umgebenden Kontext ab und gönnen dem Hörer eine „Pause“ von schriftlich fixiertem Material.

## HÖHEPUNKT

Nicht in jeder Komposition des Jazz, nicht in jedem Arrangement gibt es einen deutlich als *Höhepunkt* herausgearbeiteten Baustein.

In zum größten Teil der Improvisation gewidmeten Werken für kleinere Besetzungen ergeben sich die Höhepunkte aus der Kraft des Improvisators und das spontane Zusammenspiel der Musiker. Ebenso gibt es Beispiele balladesker oder dahingleitender Big Band Arrangements, die ohne „dramatische“ und ereignisreiche Passagen auskommen und – vielleicht gerade deshalb – vollkommen überzeugend und einnehmend wirken.

In ausgedehnteren Arrangements für jede Art größerer Besetzung aber, sollte für einen genau kalkulierten Höhepunkt gesorgt sein, zumal ein Höhepunkt in einem solistischen Teil nicht von vorneherein planbar ist.

Es ist bekannt, dass viele Drehbuchautoren als erstes den entscheidenden Knotenpunkt einer Handlung fixieren, bevor sie das Geschehen davor und danach entwickeln. Das Wissen um den Punkt höchster Spannung versetzt sie in die Lage, die einzelnen Handlungsstränge konsequent darauf zulaufen lassen zu können und erlaubt ihnen, nachdem sich die Energie im Höhepunkt entladen hat, für den verbleibenden Teil des Films für Entspannung zu sorgen.

Ganz ähnlich ist die Funktion eines als Höhepunkt fungierenden Bausteins in einem etwas ausgedehnteren Arrangement zu sehen. Ist er in seiner groben Gestalt schon in einem frühen Arbeitsstadium in der Vorstellung des Arrangeurs gegenwärtig, kann er das Stück am Dahinplätschern hindern und trägt bei konsequenter Vorberei-

placed after 80–90 percent of the total playing time, helps to draw a wide musical line from the beginning to the end. This is one of the characteristic features of working in a sophisticated manner.

A climax can consist of only a few bars, it can last for one section of the harmonic form, or it can even cover several longer sections of the form. It is the loudest part of the piece, normally written in *forte* or *fortissimo*. In order to achieve the volume that is desired, it does not suffice to simply write the dynamics to attain the level needed. A full and dense instrumentation is needed that usually involves all of the musicians available to translate the written dynamics into sound.

At the same time, the climax with its eighth and sixteenth notes represents the rhythmically most active passage that contrasts with the other sections of the pieces on account of this concentration of impulses.

Aside from the dynamics, instrumentation and rhythmic activity, factors organizing the vertical level of an arrangement such as wide-open homophonic passages, several unison octaves and/or polyphonic passages contribute to establish the necessary intensity. The more factors that are combined, the stronger the climactic effect will be.

Albeit larger ensembles are rather the exception in jazz, it is a good idea to illustrate with the help of a big band chart how a climax can be structured.

zung zu einer stimmigen Entwicklung des Arrangements bei. Für gewöhnlich nach ca. 80–90 Prozent der Gesamtspielzeit platziert, hilft der Höhepunkt, einen großen Bogen vom Anfang bis zum Ende zu schlagen. Das zu erreichen, kann als eines der entscheidenden Merkmale für kunstvolle Arbeit bezeichnet werden.

Ein Höhepunkt kann aus nur wenigen Takten bestehen, einen oder sogar mehrere komplette, längere Formteile dauern. Es ist dies die lauteste Stelle eines Stückes, gewöhnlich im *Forte* oder *Fortissimo* geschrieben. Um die gewünschte Lautstärke zu erhalten, reicht es nicht allein aus, nur die entsprechenden Dynamikzeichen zu setzen. Um sie in Klang umsetzen zu können, ist auch eine dichte meist alle Musiker einbeziehende Instrumentation notwendig.

Gleichzeitig ist der Höhepunkt zumeist die rhythmisch bewegteste, auf Achteln oder Sechzehnteln basierende Passage, die ihn mit dieser Ballung an Impulsen von anderen Teilen abhebt.

Neben Dynamik, Instrumentation und rhythmischer Aktivität sind auf der Ebene der vertikalen Organisation sowohl mehrstimmige *concerted* Sätze<sup>86</sup> und zwei- bis dreifache Oktavunisoni als auch polyphone Verfahrensweisen an der Entstehung der nötigen Intensität beteiligt. Je mehr der genannten Faktoren miteinander kombiniert werden, umso stärker wird die Wirkung des Höhepunkts sein.

Wenn auch Großbesetzungen im Jazz eher die Ausnahme sind, soll hier anhand eines Big Band Arrangements veranschaulicht werden, wie ein Höhepunkt angelegt werden kann.

---

<sup>86</sup> *Concerted*, engl., gleichbedeutend mit *homophon*

EXAMPLE 128

BEISPIEL 128

A	B	C
<p>LINE UP/ BESETZUNG 2 Trp   1 As   2 Ts   1 Tb/Pos rhythm section/Rhythmusgruppe</p>	<p>LINE UP/ BESETZUNG 2 Trp   1 As   1 Ts   3 Tb/Pos rhythm section/Rhythmusgruppe</p>	<p>LINE UP/ BESETZUNG 1 Flgh/2 Trp/2 As/ 2 Ts/ 3 Tb/Pos rhythm section/Rhythmusgruppe</p>
<p>–</p>	<p>–</p>	<p>–</p>
<p>MEDIUM TEMPO</p>	<p>BALLAD/BALLADE</p>	<p>UP TEMPO</p>
<p>Intro</p>	<p>1st Solo / 1. Solo</p>	<p>1st Theme (polyphonic duet)</p>
<p>–</p>	<p>Trp</p>	<p>1. Thema (polyphones Duett)</p>
<p>1st Theme (solo)/1. Thema (solistisch)</p>	<p>–</p>	<p>Flgh + Ts</p>
<p>Ts</p>	<p>Theme (solo+ harmonized background)</p>	<p>–</p>
<p>–</p>	<p>Thema (solistisch + mehrst. Backgr.)</p>	<p>2nd Theme</p>
<p>2nd Theme (As first theme, but in harmony-homophonic)</p>	<p>As + 2 Trp   1 Ts   3 Tb/Pos</p>	<p>(Variation of 1st theme, 3-part polyph.)</p>
<p>2. Thema (wie 1. Thema aber mehrstimmig homophon)</p>	<p>–</p>	<p>2. Thema</p>
<p>2 Trp   1 As   2 Ts   1 Tb/Pos</p>	<p>2nd Solo / 2. Solo</p>	<p>(Variation von 1. Thema, 3-stimmige Polyph.)</p>
<p>–</p>	<p>As</p>	<p>2 As (unisono)   2 Ts (unisono)  </p>
<p>1st Solo / 1. Solo</p>	<p>–</p>	<p>3 Tb/Pos (in harmony/mehrst.)</p>
<p>Trp</p>	<p>2nd Solo with background</p>	<p>–</p>
<p>–</p>	<p>2. Solo mit Background</p>	<p>1st Solo / 1. Solo</p>
<p>1st Solo with sustained background</p>	<p>All brass instruments/alle Blechbläser</p>	<p>Tb/Pos</p>
<p>1. Solo mit getragenem Background</p>	<p>–</p>	<p>–</p>
<p>1 As   2 Ts</p>	<p>Repeat Theme (solo+ harmonized background)</p>	<p>1. Solo mit Background</p>
<p>–</p>	<p>Wdhlg. Thema (solistisch + mehrst. Backgr.)</p>	<p>Tb/Pos + Flgh   2 As   2 Ts   2 Tb/Pos</p>
<p>2nd Solo / 2. Solo</p>	<p>Ts + Backgr.</p>	<p>–</p>
<p>Ts</p>	<p>–</p>	<p>Interlude/Zwischenspiel</p>
<p>–</p>	<p>Climax / Höhepunkt</p>	<p>Rhythm section only/nur Rhythmusgruppe</p>
<p>2nd Solo with percussive background</p>	<p>All Horns. Homophonic</p>	<p>–</p>
<p>2. Solo mit perkussivem Background</p>	<p>alle Bläser, homophon</p>	<p>2nd Solo / 2. Solo</p>
<p>2 Trp   1 Tb/Pos</p>	<p>–</p>	<p>Ts</p>
<p>–</p>	<p>Ending Section / Schluss</p>	<p>–</p>
<p>Climax / Höhepunkt</p>	<p>Ritardando for the last two bars,</p>	<p>2nd Solo with percussive background</p>
<p>All Horns. Polyphon</p>	<p>fermata on the last note</p>	<p>2. Solo mit perkussivem Background</p>
<p>alle Bläser, polyphon</p>	<p>Ritardando während der beiden letzten</p>	<p>3 Trp   2 As   1 Ts   3 Tb/Pos</p>
<p>–</p>	<p>Takte, Fermate auf letzter Note</p>	<p>–</p>
<p>Repeat 1st Theme (freely)</p>	<p>–</p>	<p>Repeat 2nd Theme/Wdhlg. 2. Thema</p>
<p>Wiederholung 1. Thema (solistisch)</p>	<p>–</p>	<p>2 As (unisono)   2 Ts (unisono)  </p>
<p>Ts</p>	<p>–</p>	<p>3 Tb/Pos (in harmony/mehrst.)</p>
<p>As a counter line in harmony:</p>	<p>–</p>	<p>–</p>
<p>als harmonisierte Gegenstimme:</p>	<p>–</p>	<p>½ Repeat 1st Theme (A capella duet)</p>
<p>2 Trp   1 As   1 Ts   1 Tb/Pos</p>	<p>–</p>	<p>½ 1. Thema/Duett a capella</p>
<p>–</p>	<p>–</p>	<p>Flgh + Ts</p>
<p>Ending Section / Schluss</p>	<p>–</p>	<p>–</p>
<p>Piece ends abruptly after the last note</p>	<p>–</p>	<p>Ending Section / Schluss</p>
<p>of the theme!</p>	<p>–</p>	<p>Motive of the percussive background</p>
<p>Stück endet abrupt nach letzter Note des</p>	<p>–</p>	<p>of the 2nd solo (played 4 times)</p>
<p>Themas</p>	<p>–</p>	<p>Vier Mal gespieltes Motiv aus perkussivem</p>
<p>–</p>	<p>–</p>	<p>Background des 2. Solos</p>