

Rhythmische Vorausnahme, direkt vor einem Akkordwechsel: Der Melodieton sollte im Normalfall schon mit dem neuen Akkord ausharmonisiert werden.

Die allgemeinen Harmonisationsregeln bleiben bestehen.

- 1) Harmonisieren Sie die wichtigsten Melodietöne zuerst. 1-3-5-7 oder 3-5-7-9 Voicings diatonisch oder womöglich auch mit chromatischen Alterationen, bilden eine gute Ausgangsbasis. 1-3-5-6 und 3-5-6-9 Voicings können für Tonikaakkorde verwendet werden, und beim Dominantseptakkord kann die Tredezime (13) die Quinte ersetzen.
- 2) Harmonisieren Sie alle anderen Töne unter Verwendung der in den Beispielen 22 und 25 besprochenen grundlegenden Techniken.
- 3) Wo es notwendig sein sollte, machen Sie kleine Änderungen oder Anpassungen, um eine flüssigere Stimmführung oder melodisch befriedigendere Unterstimmen zu erhalten. Hören Sie sich dann jede Phrase als Ganzes an. Nehmen Sie nur diejenigen Veränderungen vor, durch die die Phrase insgesamt besser klingt.

In Beispiel 26 (Seite 73) wird *Blues for Barry* gemäß dem linearen Konzept harmonisiert. Beachten Sie folgende Besonderheiten.

Takt 1: Die drei Oberstimmen werden in parallelen Dreiklängen geführt, während die vierte Stimme eine selbstständige Linie hat. Das 'c#' in der vierten Stimme funktioniert deshalb, weil es nicht auf einem Schlag sondern zwischen zwei Schlägen steht und weil es sofort aufgelöst wird. Die Durchgangsakkorde am Ende des Taktes lösen sich in ein deutliches F Dur Voicing (ohne Grundton) auf.

Takt 2: Alle vier Stimmen bewegen sich in der ersten Takthälfte voneinander unabhängig. Die Voicings deuten die Progression Eø7 (bzw. C9/E)-F7+-Em7-A7+ an. Auf '4' bewegen sich die drei Oberstimmen in Dreiklängen voran, während sich die vierte Stimme dazu in Gegenbewegung befindet. Dadurch bedingt, ergibt sich am Anfang des dritten Taktes ein verminderter C# Dreiklang über einem 'g#'. Diese Dissonanz wird jedoch sofort nach Dm6 weitergeführt.

Takt 4: Die voneinander unabhängigen Linien deuten während der ersten drei Schläge die Akkordfolge Cm9-A9-Dm7^{add4}-Dbm7^{add4}-Cm7^{add4} an. Es handelt sich hier um eine Kombination von Tonicization und chromatischer Parallelverschiebung.

Takt 5: Der Akkord F7 wird als F7b9 oder Ao7 weitergeführt und auf '3' in ein Bb^{add9} Voicing aufgelöst. Beachten Sie die Stimmführung am Taktende.

Takt 8: Das letzte Voicing in diesem Takt nimmt die Skala von Gm7 (dorisch) vorweg.

Takt 9: Das vierte Voicing deutet Db9 an und wird nach C^{add9} weitergeführt. Beachten Sie die Stimmführung des letzten Voicings in Takt 9 zum ersten in Takt 10.

Takt 10: Das vierte Voicing klingt nach Bbø7 über 'b' (cb). Diese Dissonanz wird durch fließende Stimmführung aufgelöst. Beachten Sie auch hier die Stimmführung am Taktende.

Takt 11: Die zweite und die dritte Stimme bewegen sich, unabhängig von den anderen Stimmen, in parallelen großen Sekunden. Die vierte Stimme fällt chromatisch.

Die einfacheren Harmonisationstechniken werden in diesem Beispiel 26 auch manchmal verwendet. Der unterschiedliche Klang zu Beispiel 25 resultiert jedoch aus der selbstständigeren Führung der Unterstimmen. Es sind vor allem zwei Übungen, die uns helfen können, das lineare Schreiben für vier oder mehr Stimmen besser zu beherrschen.

- 1) Versuchen Sie die drei obersten Stimmen in parallelen Dreiklängen zu führen. Probieren Sie dann für die vierte Stimme eine unabhängige Linie zu finden, die zu den Voicings Dissonanzen und Farbe hinzufügt, ohne das Gefühl für die ursprüngliche Akkordfolge zu zerstören.
- 2) Suchen Sie Intervalle (große Sekunden, Quarten etc.) oder einfache Dreiklänge, die unabhängig von der Melodie diatonisch oder chromatisch parallel geführt werden können. Diese Technik klingt auch sehr gut, wenn in der Melodie ein Orgelpunkt vorkommt.

Ein anderer möglicher Weg ist folgender: Beginnen Sie mit einer auf einfacheren Techniken beruhenden Harmonisation und experimentieren Sie dann mit den Mittelstimmen und der Unterstimme. Beschränken Sie das lineare Konzept zunächst auf wenige Stellen. Beherrschen Sie dann diese Technik besser, können Sie sie auch mit mehr Selbstvertrauen erfolgreich anwenden.

Es gibt keine Regeln dafür, wie man vier unabhängige Linien findet, die zusammen einen harmonisch homogenen Klang ergeben. Das Verständnis für diese Art linear orientierten Arrangierens kann nur durch die Erwerbung eines feinen Klanggefühls erlangt werden. Der Weg dorthin führt nur über das Experimentieren und letztlich auch über das Wiederverwerfen nicht ganz geglückter Lösungen. Deshalb ist es für den Arrangeur so wichtig, daß er seine Arbeit so bald wie möglich zu hören bekommt. Sehr hilfreich ist es auch hier Werke bedeutender Arrangeure, die für ihre lineare Denkweise bekannt sind, zumindest ausschnittsweise zu transkribieren: Duke Ellington, Billy Strayhorn, Gil Evans, George Russell, Bill Holman, Bob Brookmeyer und Clare Fischer. Die Discographie wird dafür nützliche Hinweise geben.

der Wiederkehr des Themas ein Gefühl der Erweiterung geschaffen. Die drei verschieden instrumentierten Versionen des Themas verhindern zusammen mit der Bogenform den Eindruck von Monotonie.

Beautiful Dreamer

Bei diesem Arrangement eines alten populären Liedes des amerikanischen Komponisten Stephen Foster kann man die Verwendung des Orgelpunktes studieren. Die einfachen Originalharmonien des Stückes sind in Klammern gesetzt, damit die harmonischen Umspielungen dieser Akkorde analysiert werden können. Beachten Sie, daß die Originalharmonien im allgemeinen in jeder Phrase mindestens einmal klar erkennbar vorkommen. Sie können nach E Dur transponiert werden und in den letzten Chorus des Arrangements eingetragen werden (Takt 55). Dies wird für die Analyse der harmonischen Umspielungen in diesem Chorus von Nutzen sein.

Durch die Verwendung eines Orgelpunktes für längere Abschnitte wird harmonische Spannung erzeugt. Beginnt der Baß dann eine Linie zu spielen, die aus den Grundtönen der Akkorde besteht, erzielt er eine ziemlich dramatische Wirkung. Das Arrangement wird von zwei Ideen bestimmt, welche die Gesamtform strukturieren helfen. Die eine ist der Wechsel der Tonarten im Großerabstand (C Dur - A^b Dur - E Dur) am Ende jedes Chorus, die andere ist die allmähliche Verlagerung des Schwerpunktes vom Soloklavier zu den Bläsern.

1. Chorus	2. Chorus	3. Chorus
Soloklavier	Soloklavier + Bläser Background	Bläsersoli

Suite For Swee' Pea

Diese formal größer angelegte Komposition ist Billy Strayhorn gewidmet, der den Spitznamen "Swee' Pea" (das ist der Name einer Figur aus einer Comic Strip Serie) trug. Die ganze Komposition wurde aus einem Stück, *Swee' Pea's Samba* entwickelt: dem Thema des dritten Satzes. Die Vamp-Einleitung dieses Stückes (Takt 9 des 3. Satzes) basiert auf dem Eröffnungsmotiv einer berühmten Komposition Strayhorns: *Chelsea Bridge*. Am Anfang des Themas von *Swee' Pea's Samba* steht eine Reharmonisation der ersten beiden Töne des Vamps ('a'-'b^b'). Die Suite wurde mehr oder weniger von hinten nach vorn entwickelt. Die Motive des Themas des 3. Satzes lieferten das Material für die Komposition des ersten und zweiten Satzes. Dadurch bedingt ist der dritte Satz gewissermaßen eine Zusammenfassung der ersten beiden Sätze; er verdichtet alle vorher gehörten motivischen Ideen in einem einfachen 32taktigen Thema. Deswegen habe ich mich entschlossen, mich in den verschiedenen Teilen, die zusammengekommen den ersten und zweiten Satz ausmachen, nur jeweils auf ein oder zwei Motive zu konzentrieren. Beispiel 30 (Seite 112) ist eine Motivanalyse von *Swee' Pea's Samba*, in der die Motive vorgestellt werden, die sich in vielfach abgewandelter Form durch die gesamte Suite ziehen.

1. Satz - Blues for Strays

Die Suite beginnt mit einer langen 35taktigen Einleitung, die die wichtigsten Motive in einem eher abstrakten, nichtthematischen Zusammenhang vorstellt. Die Einleitung wird auch dazu verwendet, die einzelnen Instrumente des Ensembles vorzustellen.

Takt 1 bis 21: Dieser Teil wird ausschließlich aus dem Motiv 'b1' entwickelt, das aus zwei aufsteigenden Halbtonschritten besteht. Um Kontrast zu schaffen, wird manchmal die Umkehrung (zwei fallende

Halbtonschritte) verwendet. Am Beginn des Stückes wird dieses, vom solistisch eingesetzten Sopransaxophon gespielte Motiv, imitatorisch behandelt. Das Sopransaxophon wird später auch für den zweiten Vortrag des Themas eingesetzt (Takt 48).

Takt 22 bis 28: Die Bläsergruppe stellt in Takt 22 eine Harmonisation des Motivs 'c' vor. Das Klavier antwortet in den Takten 24 und 25 mit einer Variation des Motivs 'bc'. Die Bläsergruppe setzt in Takt 26 mit einer Kombination des Motivs 'a' und einer Umkehrung des Motivs 'c' fort.

Takt 28 bis 35: Die aufsteigende Skala, eine Erweiterung des Motivs 'a', mündet in eine Aufeinanderfolge von steigenden Halbtonschritten (Beginn des Motivs 'b'). Dieser Höhepunkt schließt die Einleitung auf der Dominante von E^b Dur, B^b7 ab. Der mit Takt 21 beginnende Orgelpunkt hilft mit, die Spannung in diesem Teil der Einleitung zu steigern.

Takt 36 bis 47: Das Hauptthema des ersten Satzes ist ein 12taktiger Blues. Die erste Phrase besteht aus den Motiven 'd' und 'c'. Sie wird in den Takten 38 bis 41 von einer aus den Motiven 'a', 'b' und 'a1' bestehenden Phrase beantwortet. Das Motiv 'a1' wird in den Takten 42 und 43 sequenziert. Darauf folgt eine Kombination des Motivs 'a' mit dem ansteigenden Halbtonschritt des Motivs 'b'. Die letzten beiden Takte (46 und 47) bestehen ausschließlich aus Motiv 'd1'.

Viele dieser Motive sind mit den entsprechenden Motiven der Melodie von *Swee' Pea's Samba*, was die Intervallrelationen betrifft, sogar völlig identisch; nur ihre Rhythmen wurden verändert. Dies geschah in voller Absicht, um den Klang dieser spezifischen Intervallfolgen im Gedächtnis des Zuhörers zu verankern. Das Diagramm der Motivstruktur dieses Themas wurde erstellt, damit es mit dem von *Swee' Pea's Samba* verglichen werden kann. Beachten Sie, daß das Motiv 'd' (bzw. 'd1') nur am Beginn und am Ende dieses Themas verwendet wurde. Dadurch entsteht der Eindruck einer Bogenform (siehe Diagramm Seite 113).

Takt 48 bis 59: Das Thema wird vom Sopransaxophon solistisch wiederholt. Dabei kommt es zu einigen leichten, linear bedingten Veränderungen in der harmonischen Begleitung. Diese Veränderungen sollten mit den Originalharmonien der Takte 36 bis 47 verglichen werden. Beachten Sie die Variation des Motivs 'b1' in den letzten beiden Takten (48 und 59). Da sich diese Variation in einem höheren Register befindet, wird die Spannung unmittelbar vor dem Beginn der Soli verstärkt.

Takt 60 bis 107: Die Soli beginnen jeweils mit einem auf den Originalharmonien basierenden Chorus. Darauf folgt ein Chorus mit einer viel einfacheren Bluesprogression. Diese Gegenüberstellung von verschiedenen Progressionen sorgt für Abwechslung und für einen etwas weniger vorhersehbaren Ablauf, ähnlich wie die Einführung des zweiten Themas bei *Minor D*. Der in Takt 72 bzw. in Takt 96 beginnende Background ist hauptsächlich aus dem Motiv 'c' entwickelt. Das Ende von Motiv 'b' wird in den Takten 79 und 80 ebenfalls verwendet. Der Background endet mit einem Zitat aus George Gershwins *I Got Rhythm* (Takt 82 und 83).

Takt 108 bis 119: Der Background für das Baßsolo betont die Intervallkonstellation 'e^b'-'b'-'c', die im Motiv 'd1' enthalten ist. Die Takte 117 und 118 knüpfen durch die Betonung der Tongruppe 'd'-'e^b'-'c'-'g' ebenfalls an das Motiv 'd1' an.

Takt 120 bis 131: In diesem Background werden die Motive 'bc' und 'b' verarbeitet. In Takt 131 bereitet das Klavier den Eintritt des Ensembles durch eine Variation des Taktes 24 der Einleitung vor.

Takt 132 bis 139: Der Ensemblechorus beginnt mit einer Umkehrung des Themenkopfes (Takt 36 und 37). Darauf folgt in den Takten 134 und 135 eine Variation der Motive 'd' und 'b1'. Das Klavier entwickelt die aufsteigenden Halbtonschritte des Motivs 'b' in den Takten 136 bis 139 weiter.

Takt 140 bis 147: Die Bläsergruppe variiert Motiv 'd1' und sequenziert anschließend diese Variation. Das Klavier beendet diesen Teil mit einer

BLUES FOR BARRY

30 Medium Fast Bebop

Bill Dobbins

A linear approach is used throughout, except as indicated.

Suggested orchestration:

- 1st voice: trumpet, flugelhorn or alto sax
- 2nd voice: tenor sax
- 3rd voice: trombone or tenor sax
- 4th voice: baritone sax

BEAUTIFUL DREAMER

Solo (ad lib tempo)

Concert Score

Stephen Foster
arr. Bill Dobbins



Piano

The piano score is written in 3/4 time and consists of seven systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment in the bass line and a more melodic line in the treble. Chord symbols are placed above the treble staff: C, F6, G7, C, G7, G7, C, C6, D7, G7, C, and F6. The score is marked 'Piano' and includes a 'Solo (ad lib tempo)' instruction at the beginning.

Piano

G7 C7

Piano

F C G G7 C

13 Medium Jazz Waltz

Horns

fl. as ts p
tbn -bs

Piano

piano solo

Bass

Ab pedal (open rhythmic feel)

Drums

brushes (open feel, sparse colors)

AbM7 Ab13sus Ab7alt. Db69 Ab Gm Ab° Bbm7 Ab

Horns

1. 2. 25

cresc.

Piano

Eb13-9 Ab Ab69 EM7 Ab AM7 Ab Ab69 Abm A°7 Bbm9

Bass

Ab6 A°7 Bbm7

Drums

cresc.

Horns

Piano

B \flat m B \flat 7 A \flat 6/9 C C7alt. Fm9 B \flat 13+11

mf *dim.* *p*

Bass

B \flat 7 A \flat C C7+5 Fm7 B \flat 7

mf *dim.* *p*

Drums

Horns

mp *p* *pp*

Piano

Bm9 E9 B \flat m9 E \flat 13-9-5 A \flat 13sus D9+11 D \flat 6/9 E \flat m D \flat 7

Bass

Bm7 E7 B \flat m7 E \flat 7 A \flat 7sus D7-5 D \flat 6 D \flat 7

Drums

Horns

Piano

E \flat 9sus A13-5 A \flat 9sus D13-5 D \flat 6/9

Bass

E \flat 7sus A7-5 A \flat 7sus D7-5 D \flat 6

Drums

Horns

Piano

Bass

Drums

55

fh
as
ts

mp

tbr

A^b6⁹
C

F[#]m⁹

B⁹sus

B7 alt.

(end solo)

A^b
C

F[#]m⁷

B⁷sus

B⁷+5

bass (sounds 8ve lower)

mp

Horns

Piano

Bass

Drums

3

Horns

Piano

Bass

Drums

67

3

79

Horns

Piano

Bass

Drums

cresc.

time, open feel (swing)

tb
bs

Horns

Piano

Bass

Drums

f

3

91

Horns

Piano

Bass

Drums

3

103 Slower

Horns

Piano

Bass

Drums

rit.

rit.

rit.

Horns

Piano

Bass

Drums